

# El arte conmemorativo en el proceso de lugarización de la memoria: la construcción simbólica y narrativa en el predio Quinta Seré, Morón, Buenos Aires



**COMMEMORATIVE ART IN PROCESSES OF THE LOCALIZATION OF MEMORY: SYMBOLIC AND NARRATIVE CONSTRUCTION IN PREDIO QUINTA SERÉ, MORÓN, BUENOS AIRES**

A ARTE COMEMORATIVA NO PROCESSO DE LOCALIZAÇÃO DA MEMÓRIA. A CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA E NARRATIVA NA QUINTA SERÉ ESTATE, MORÓN, BUENOS AIRES

SILVINA Fabri<sup>1</sup>

**Recibido:**

3 de junio de 2017

**Evaluación:**

14 de febrero de 2018

**Aprobación:**

25 de abril de 2018

Para citar este artículo: Fabri, S. (2018). El arte conmemorativo en el proceso de lugarización de la memoria: la construcción simbólica y narrativa en el predio Quinta Seré, Morón, Buenos Aires. *Perspectiva Geográfica*, 23(1), 143-159. doi: 10.19053/01233769.6201

## Resumen

La propuesta de este artículo se inscribe en el análisis y la reflexión de un proceso socioespacial que denominamos *lugarización de la memoria* como concepto para pensar los marcos de referencia anudados en la construcción narrativa y simbólica de un sitio memorial. En este trabajo analizaremos la intervención artística *Las huellas de fuego* para poder profundizar en torno a cómo se articulan los *haceres* del arte conmemorativo, la política y la memoria en las prácticas socioespaciales desplegadas en este lugar de la memoria. Las tramas de sentidos construyen una narrativa memorial que se emplaza en el predio y funciona como dispositivo visual de significación, por

<sup>1</sup> Doctora en Geografía de la Universidad de Buenos Aires. Instituto de Geografía Romualdo Ardissonne, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: fabrisilvina@gmail.com.

lo que utilizamos como metodología tanto el análisis de fuentes secundarias como fotografías y materiales elaborados por la Dirección de Derechos Humanos, así como también la información obtenida en la realización de entrevistas exploratorias, en profundidad y la observación participante.

**Palabras clave:** *construcción simbólica de la memoria, intervenciones artísticas, narrativa memorial, política conmemorativa.*

## Abstract

The argument of this article is based on analysis and reflection using the socio-spatial optic I call the localization of memory to help us unpack the layered frames of reference bound up in the construction of both the narrative and symbolic content of memorial sites. This work analyzes the artistic intervention *Las huellas de fuego* to deepen our understandings of how commemorative art-making is articulated, as well as the politics and memories deployed in the socio-spatial practices of this specific memory site. These threads of sensation construct a memorial narrative grounded in the place itself that functions as a visual device for signification; therefore we use as a methodology the analysis of secondary sources like photographs and materials elaborated by the Direction of Human Rights as well as the information obtained through exploratory, in-depth interviews and participant observation.

**Keywords:** *artistic interventions, commemorative politics, memorial narrative, symbolic construction of memory.*

## Resumo

A proposta deste artigo inscreve-se na análise e reflexão de um processo socioespacial que denominamos de memória como conceito pensar nos quadros de referência atados na construção narrativa e simbólica de um memorial. Neste trabalho, analisaremos a intervenção artística, *The Traces of Fire*, para poder aprofundar-se em como os feitos da arte comemorativa são articulados, política e memória nas práticas socioespaciais implantadas neste lugar de memória. Os quadros dos sentidos constroem uma narrativa memorável que está localizada na propriedade e funciona como um dispositivo visual de significado, por isso utilizamos como metodologia tanto a análise de fontes secundárias e fotografias e materiais elaborada pela Diretoria de Direitos Humanos, quanto as informações obtidas na realização de entrevistas exploratórias, em profundidade e observação participante.

**Palavras-chave:** *construção simbólica da memória, intervenções artísticas, narrativa memorial, política comemorativa.*

## 1. Palabras iniciales

Nuestro punto de partida se sostiene sobre la idea de que las producciones artísticas en el predio Quinta Seré<sup>2</sup> están articuladas con un sentido institucional de la memoria. Nos preguntamos, en función de ello: ¿cómo opera en el lugar ese entramado que articula arte, estética, política y memoria?, ¿qué efectos produce esa interrelación?, ¿cómo se construye la trama narrativa de la memoria a partir de la *marca* artística como emplazamiento de una imagen en el relato memorial de ese predio? Sostenemos que las estrategias del artista, la toma de decisión sobre cómo se elaboran las imágenes conmemorativas, así como también las modalidades visuales que narran memorias, se ponen en relación con las decisiones e intenciones político-institucionales que permiten *hacer visible* un relato de la memoria particular mediante un *montaje memorial*. Teniendo en cuenta estas preguntas, el trabajo de campo se construyó con base en una metodología de tipo cualitativo donde la observación participante y la realización de entrevistas<sup>3</sup> sobre esta intervención

o dispositivo artístico posibilitaron la indagación, la problematización y la construcción de nuestro objeto de estudio.

Con estos interrogantes, planteamos que los dispositivos artísticos se constituyen en insumos para pensar en el proceso de lugarización de la memoria, teniendo en cuenta que dicho proceso hace referencia, en primer lugar, a un proceso socioespacial que involucra tramas simbólicas a partir del despliegue de su marcación y en relación a la construcción de narrativas visuales y modalidades de representación; en segundo lugar, se corresponde con un proceso de articulación de signos y representaciones que involucra, mediante la instalación de recursos visuales, la construcción de un paisaje memorial<sup>4</sup> que distingue el predio en relación con sus usos diversos (memoriales, recreativos, deportivos, pedagógicos) y, finalmente, presupone a su vez un proceso que pone en acción el interjuego de las prácticas socioespaciales de la memoria con el arte *in situ* y designa, a partir de una obra, sentidos narrativos y conmemorativos.

La obra de arte como dispositivo dimensiona tramas memoriales a través de la articulación, los cruces y las multiplicaciones de lo sensible, a partir de las borraduras de los estereotipos de la representación de lo irrepresentable (Rancière, 2014). En este caso, la instalación *Las huellas de fuego*, como interven-

2 En el predio Quinta Seré se encuentran emplazadas otras intervenciones artísticas: murales colectivos realizados con motivo de la conmemoración del 24 de marzo de 1976 en el año 2014 y 2015; esculturas emplazadas allí en el año 2006 por artistas de la zona, coordinados por la artista María Laura Martínez en el marco del proyecto educativo de la Dirección de Educación, y, por decisión política de las autoridades del municipio de Morón, el *Mural sobre la vida de Delicia Córdoba*, madre de Plaza de mayo, militante e integrante de la Asociación Mansión Seré, fallecida en el año 2011. Estas intervenciones en el lugar de la memoria que es, al mismo tiempo, un espacio público, involucran la articulación con la práctica político-institucional del programa memorial sobre la recuperación de los cimientos de la Mansión Seré, que funcionó como Centro Clandestino de Detención de la zona oeste de la Provincia de Buenos Aires entre los años 1977 y 1978.

3 Entrevistamos a trabajadores del sitio memorial. En particular, fue un insumo fundamental la entrevista realizada el 20 de mayo de 2014 a Hermann von Schemeling, quien como familiar de detenidos desaparecidos y trabajador del área de comunicación y prensa de la Dirección de

Derechos Humanos del Municipio de Morón proporcionó algunas fuentes utilizadas en este trabajo, junto con su relato sobre el día de la inauguración y las relaciones entre el artista Jorge Martínez y la propia institución.

4 Este concepto alude al montaje de diversos dispositivos memoriales. La conexión de los dispositivos artísticos con los relatos y las estrategias de trabajo memorial resultan conformarse como una configuración compleja que aúna lo visual, la práctica en el lugar y los sentidos asociados. El paisaje memorial involucra la experiencia tanto individual como colectiva, es parte de la experiencia local e instantánea y permite inscribir biografías colectivas al ámbito del evento, tal como plantea Jean-Marc Besse (2010).

ción urbana<sup>5</sup>, aparece ligada a un relato memorial ya prefijado a través de pautas que configuran la puesta artística (materiales, intenciones, uso de la instalación) y permiten referenciarla con marcos institucionales y sentidos comunicativos que discuten, en ciertos aspectos, con la propuesta rancièriana acerca de la relación entre arte y política como un proceso disruptivo y conflictivo. Recordemos que, para Rancière (2014), el arte repolitiza la práctica contemplativa y es allí donde lo sensorial redefine la propia estética en un proceso dialéctico que pone en tensión la habilidad de receptor e interpretar los estímulos desde lo sensorial. Pensar, a partir de estos sentidos, habilita modos cognitivos singulares que ponen en relación los marcos sociales y políticos con los dispositivos artísticos convertidos en soportes de la memoria (Halbwachs, 2004). Este punto de partida habilita la posibilidad de indagar en la construcción simbólica y narrativa del lugar de la memoria.

Por ello, pensamos el arte conmemorativo como intervención, como mecanismo e instrumento de la memoria. Sin embargo, actúa al mismo tiempo como productor de sentidos diversos, escapa a lo memorial y se presenta como herramienta en la construcción visual de un espacio público. Al respecto, el giro visual en geografía hace hincapié en una renovada manera de reflexionar sobre las imágenes, pero también sobre los modos de mirar. De esta manera las imágenes (y su tratamiento, su indagación y su potencialidad comunicativa) reaparecen reformuladas a partir de las indagaciones de la cultura visual

5 Lo denominan de esta manera los referentes del predio a quienes entrevistamos y se desprende de la placa conmemorativa que aparece en la intervención. Podemos considerarla como una categoría de "los nativos", en el sentido antropológico del término; sin embargo, puede discutirse esta terminología teniendo en cuenta los debates en los ámbitos de los estudios acerca del arte contemporáneo.

y del abordaje desarrollado por los estudios de las imágenes (Lois y Hollman, 2012).

Podemos afirmar que las obras se construyen, en relación con el ámbito de emplazamiento, como dispositivos comunicacionales al momento de instalarse en un lugar de la memoria, pues involucran un montaje, en el sentido benjaminiano del término, que no se circunscribe a la obra artística en sí, sino que involucra un contexto que la excede. Ese contexto está dado por el propio lugar de la memoria donde la obra se emplaza. Queremos destacar que en torno a la instalación artística se amplifican los contornos de la experiencia y se abre la posibilidad de transmisión intergeneracional del pasado reciente traumático y conflictivo de la última dictadura militar en Argentina (1976-1983), así como también la elaboración de los relatos sobre la militancia, la participación política y la lucha por los derechos humanos.

Como sostiene Huyssen (2002), la construcción de una cultura de la memoria global nos lleva a preguntarnos qué significa y de qué manera se trabaja con la atención puesta en el pasado y en la memoria traumática como insumos o disparadores de los trabajos memoriales en el presente. De esta manera, a partir de la indagación sobre el emplazamiento de *Las huellas de fuego* en el predio Quinta Seré<sup>6</sup> podemos reflexionar acerca de tres puntos intere-

6 El predio Quinta Seré puede entenderse como un ámbito múltiple en cuanto a usos urbanos. En él se encuentran La Casa de la Memoria y la Vida, ubicada a metros de la demolida mansión, que es un espacio de participación y diálogo en torno a estas temáticas y promueve la reflexión de la sociedad mediante recorridos, talleres y charlas articuladas bajo la Dirección de Derechos Humanos del Municipio, que lleva a cabo, entre otras acciones, un proyecto de investigación histórica y recuperación de los restos de la mansión. El trabajo estuvo a cargo de un equipo municipal de profesionales, estudiantes, ex detenidos-desaparecidos, familiares de víctimas del terrorismo de Estado, vecinos y organismos de Derechos Humanos. En ese predio de 11 hectáreas funciona al mismo tiempo, desde 1985, el Polideportivo Gorki Grana.

santes que permiten pensar e indagar en el proceso que denominamos *lugarización de la memoria*<sup>7</sup>.

El primero hace alusión a la construcción de una memoria social<sup>8</sup> con anclaje en un lugar, con sus sentidos asociados y compartidos, localizados e identificados en el predio. Entendemos el lugar como la condensación del *locale* (los emplazamientos en los cuales se constituyen las relaciones sociales tanto informales como institucionales); la localización (los efectos de los procesos sociales y económicos sobre los *locales*, que operan a escalas más amplias); y el sentido de lugar (la estructura del sentimiento local que da al emplazamiento la marca de pertenencia al mismo y el plano simbólico que lo estructura). De esta manera,

7 El lugar de la memoria no es una cristalización de un relato (visual o narrativo) acerca del pasado reciente que se pretende recordar, sino que, en su misma constitución, encuentra procesos contradictorios y en conflicto que involucran diversos actores, distintas prácticas sociales y múltiples tomas de decisión para poder construir narraciones sobre el sitio; además, requiere del movimiento dado por las prácticas sociales y así va rearmando esos sentidos y tramas en su propia construcción. Por este motivo el lugar de la memoria no es reflejo de los bloques históricos estáticos, justamente consiste en un proceso que se sustenta en una mixtura de múltiples niveles materiales, sociales, culturales y políticos. Para Pierre Nora (1998), lo primordial es la articulación como un interjuego entre memoria, historia y lugar.

8 Besse (2005) señala que las distinciones entre memoria social, memoria colectiva y memoria pública hacen referencia a filiaciones teóricas que hacen a los modos en que la memoria es entendida y, al mismo tiempo, esta consideración posee sus consecuencias metodológicas a la hora de sus usos. Sin embargo, está claro que las definiciones se nutren entre ellas y, entonces, se solapan. Por otra parte, Pollak plantea que “en la tradición metodológica durkheimiana, que consiste en tomar hechos sociales como cosas, se hace posible tomar estos diferentes puntos de referencia como indicadores empíricos de la memoria colectiva de un determinado grupo, una memoria estructurada con sus jerarquías y clasificaciones, una memoria que al definir aquello que es común a un grupo y lo que lo diferencia de los demás, fundamenta y refuerza los sentimientos de pertenencia y las fronteras socioculturales. En el abordaje durkheimiano, el énfasis está puesto en la fuerza casi institucional de esa memoria colectiva, en la duración, en la continuidad y en la estabilidad” (2006, p. 17). Para Halbwachs (2004), la memoria colectiva refuerza la cohesión social y legítima pertenencias a partir de la adhesión afectiva.

[...] el lugar hace referencia a áreas discretas pero elásticas, en las que están localizados los emplazamientos para la construcción de las relaciones sociales y con las que los individuos pueden identificarse. Los itinerarios y proyectos de la vida cotidiana [...] proporcionan el *pegamento* práctico para el lugar en estos tres aspectos (Agnew, 1993, p. 14). [Traducción propia. Las cursivas son del original].

El segundo punto nos lleva a la necesidad de poner en relación diversas estrategias de selección de símbolos en los soportes artísticos que articulan, en diálogo o en discusión, ciertos acontecimientos inscriptos en las representaciones sociales del pasado con prácticas, decisiones e instrumentaciones políticas, sociales y culturales construidas en el presente, configurando así un entramado simbólico y narrativo del lugar memorial.

Finalmente, pensamos que la memoria encuentra, en ciertos canales de marcación socioespacial, la forma de anudar la reelaboración de un pasado y de rearticular los recuerdos a partir de la circulación (y la puesta en circulación) de relatos seleccionados e intervenciones visuales en el espacio para establecer dispositivos que permitan conectar la memoria y el lugar en la construcción de un espacio público urbano como el predio Quinta Seré, y que en este artículo denominamos *montaje memorial*.

## 2. La significación memorial de la intervención urbana *Las huellas de fuego*

El proyecto de la intervención artística urbana *Las huellas de fuego* fue inaugurado con motivo del 30.º aniversario del Golpe de Estado Cívi-

co-Militar en Argentina el 19 de marzo de 2006<sup>9</sup>. El objetivo de este trabajo consistió en plasmar, como un homenaje, la lucha de los padres, madres y abuelas de las víctimas del terrorismo de Estado, quienes iniciaron el reclamo por “verdad, memoria y justicia”, consigna que agrupó, no sin tensiones, a los organismos de derechos humanos (Lvovich y Bisquert, 2008). Este proceso fue la base para la construcción de símbolos particulares empleados en diversas manifestaciones artísticas con la intención de visibilizar los reclamos y la práctica militante de los Organismos de Derechos Humanos en Argentina (Longoni, 2010).

La idea de realizar la obra surgió con la iniciativa del artista Jorge Martínez<sup>10</sup>, quien realizó una serie de entrevistas a padres, madres y abuelas de detenidos-desaparecidos con el fin de llevar adelante un proyecto educativo que tenía como base la canción de León Gieco, “Las madres del amor”<sup>11</sup>.

9 La intervención se inauguró en el marco de una serie de actividades realizadas en el predio, que incluyeron la proyección de filmes, charlas en torno a la reflexión sobre los derechos humanos, la participación del ex detenido-desaparecido Claudio Tamburrini, quien se fugara de la Mansión Seré en el año 1978, y de la presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo, Estela de Carlotto, así como la realización de una muestra del Grupo Teatro por la Identidad y la prueba atlética por la memoria y la vida.

10 Jorge Martínez es un artista plástico de la zona oeste que ha trabajado en “una sede del Municipio, Villa Mecenas, que es un centro cultural donde dan talleres de artes plásticas, de fotografía, escultura, pintura, dibujo. Jorge Martínez es un referente de los artistas plásticos que hay aquí en la zona oeste [...] él ha propiciado ciertas intervenciones artísticas urbanas en el distrito de Morón y en otros espacios” (Entrevista realizada a Hermann von Schmeling, 20 de mayo de 2014). La intervención plasma las huellas de Delicia Córdoba de Mopardo, Nora Cortiñas, Josefina “Pepa” de Noia, Rosa Resnicoff, Sara Steimberg, Jaime Steimberg, Laura Bonaparte, Elena Greus de von Schmeling, Ricardo Chirichimo, Nelida Chirichimo, Lidia Calvo de Giuffra, Romulo Giuffra, Alba Deñatena de Cervantes, Miguel Cervantes, Angelica García de Ovejero, Odila Casella, Gloria y Alejandra, hijas de Paquita Rabinovich, Iris Pereyra de Avellaneda y Floreal Avellaneda (Dirección de Derechos Humanos de Morón, 2014, p. 3).

11 Esta canción pertenece al disco *Bandidos rurales*, duodécimo álbum de estudio del cantautor argentino León Gieco. Fue publicado en el año 2001 por el sello EMI y producido

Esta propuesta contó con la aceptación y el apoyo de la institución la Casa de la Memoria y La Vida (Dirección de Derechos Humanos Municipal) y de la gestión político-administrativa del municipio de Morón para su concreción:

A Jorge Martínez se le ocurre algo muy simbólico que fue muy valorado por la comunidad; [...] bueno, él en este caso tenía una idea, la fue plasmando como toda obra artística. Había después que programar, confeccionar un boceto e ir... bueno, a veces vas construyendo, pensar en cómo se van consolidando [la idea] también es interesante. Él iba casa por casa... de hecho están las huellas de mi madre que lo recibió [...] muy respetuoso siempre con la historia de los familiares... tomando los moldes en yeso para después llevarlos al bronce en pares (Entrevista realizada a Hermann von Schmeling, 20 de mayo de 2014).

Podemos pensar que la propuesta del artista encontró en la recepción institucional ciertas condiciones de posibilidad para poder llevarla a cabo, tales como, por un lado, el interés por poner en diálogo arte y memoria desde la Dirección de Derechos Humanos como estrategia institucional y, por el otro, otorgarle valor a la propuesta por la intención de homenajear a los familiares y las víctimas del terrorismo de Estado de la zona oeste.

Nos parece acertado plantear la importancia de las características político-institucionales como

por León Gieco y Luis Gurevich. En una de sus estrofas se hace mención al andar de las madres: “Y mañana seguirán con fuego en los pies / Quemando olvido, silencio y perdón. / Van saltando todos los charcos / Del dolor que sangró, / desparramando fe, las Madres del Amor”.

un despliegue de potencialidades en función de la concreción de una práctica que pone de manifiesto las lógicas del arte conmemorativo en el lugar de la memoria y, a partir de ellas, hace visibles formas particulares de narrar tramas memoriales en clave de arte político.

### 3. La trama simbólica en la ceremonia inaugural de la obra. Las huellas como metáfora de la lucha por los derechos humanos

En general, las ceremonias inaugurales poseen, por tratarse de eventos celebrados en fechas significativas, un contenido simbólico y emotivo que se entrecruza con las tramas *sensibles* de los calendarios conmemorativos. En particular, en relación con la obra *Las huellas de fuego* podemos establecer una serie de puntos que dan precisiones acerca de la compleja articulación entre arte y política a partir de reconstruir la trama de acontecimientos y de decisiones político- institucionales (Escolar, 2009). Por un lado, la obra funciona como una metáfora de las propias huellas, como una marca indeleble del itinerario confeccionado en el pasado de lucha de quienes formaron (y forman) parte de los Organismos de Derechos Humanos; pero, al mismo tiempo, es una estrategia que reactualiza la consigna de “memoria, verdad y justicia” en las luchas y reclamos del presente. Las huellas se materializan en el predio con una dirección y un sentido particular que apunta a La Casa de la Memoria y la Vida. Sobre esa ceremonia, nuestro entrevistado recuerda:

[...] en su cavidad, en ese molde... se llenaba con un poco de alcohol de quemar, había una vara donde cada madre y cada padre, a su vez, anunciado por el locutor pasaban a encender sus propias huellas. Y es algo muy emocional... es algo muy emotivo realmente. Hay registros, como fotos y videos... de los familiares encendiendo sus propias huellas con el fondo de aplausos de todos los vecinos... y el tema de León Gieco de fondo... me acuerdo que Jorge se había tomado el trabajo de poner en cada huella como una tela con la figura difuminada de los desaparecidos, en este caso... en el caso de mi madre estaba mi papá y mi hermana [...] entonces el familiar pasaba, quedaba la huella descubierta con ese líquido, le alcanzaban un mechero [...] que era como una vara y las huellas se encendían una a una hasta que la última huella se completó. Esa fue una gran ceremonia... un gran ritual... (Entrevista realizada a Hermann von Schmeling, 20 de mayo de 2014).

El acto de inauguración se reforzó con el descubrimiento de una placa conmemorativa. Sara y Jaime Steimberg, Nora Cortiñas y otros referentes de la Asociación Mansión Seré destaparon las huellas de bronce, obra del artista plástico Jorge Martínez, que luego se cubrieron de fuego. La tela con la impresión de los rostros de los familiares desaparecidos que cubría las huellas representaba los pañuelos blancos, emblema de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, un ícono ya reconocido de ese colectivo militante.

**FIGURA 1.**

Muestra fotográfica en La Casa de la Memoria y la Vida.

Fuente: archivo propio, fotografía tomada el 24 de marzo de 2012.

**FIGURA 2.**

Placa recordatoria en la entrada de La Casa de la Memoria y La Vida.

Fuente: archivo propio, fotografía tomada el 28 de mayo de 2014.

En este acto, Estela de Carlotto, presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo; Víctor de Gennaro, secretario general de la Central de Trabajadores de la Argentina; Nora Cortiñas, representante de Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, y Martín Sabbatella, intendente municipal de Morón, descubrieron la placa institucional. En este punto podemos pensar en un refuerzo por anclar la intención conmemorativa en un soporte material y visible, la idea de imprimir materialmente la trama simbólica del recuerdo a partir de un señalamiento institucional más allá de la obra artística.

En otro sentido, los materiales utilizados en la instalación memorial permiten hacer conexiones con la idea de perdurabilidad (o, al menos, con la posibilidad de perdurar), que trascienden la *performance* de la ceremonia inaugural que trabaja, en su urdimbre simbólico-narrativa, con la puesta en escena de pensar las huellas como reflejo de un andar representativo del reclamo por memoria, verdad y justicia. Como señala nuestro entrevistado: “*Las huellas de fuego* tienen que ver con esas huellas que dejan una marca indeleble que simbolizan el camino recorrido, las rondas en la plaza, o simplemente el camino hacia los juzgados, hacia las iglesias en busca de los hijos desaparecidos” (Entrevista realizada a Hermann von Schmeling, 20 de mayo de 2014).

El arte conmemorativo instalado en espacios públicos puede ser entendido como una forma de construir visibilidades a partir de la dispositividad (Foucault, 1977) de la intervención artística. En ella hay una reelaboración constante entre la mirada y la redistribución o el reparto de lo sensible que rearma y reelabora los modos de acercamientos a la producción artística. Pensamos, en este sentido, que el reparto de lo sensible articula una nueva manera de ver el mundo del arte, el *sensorium* y los sentidos de la

representación inscriptos en un soporte memorial ya no son exclusividad ni privilegio de unos pocos, sino de todos los actores sociales que participan de la escena (Arcos Palma, 2009).

El terreno estético es hoy aquel en el cual prosigue una batalla que ayer tenía por objeto las promesas de la emancipación y las ilusiones y desilusiones de la historia. Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hacen visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la

manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto (Rancière, 2014, pp. 5-6).

A partir de esta idea, sostenemos que el arte conmemorativo contemporáneo tematiza lo irrepresentable de la memoria de los pasados traumáticos. Como proceso complejo, esa forma de arte selecciona estrategias radicales para apuntar al extrañamiento del público (Melendo, 2010), a la incomodidad, otras veces al silencio, a la reflexión, a la repregunta, reviste una capacidad intrínseca que convierte al espectador en actor, pues trastoca la mirada sensible de quien mira y de cómo mira, lo involucra, lo hace parte activa. Al mismo tiempo conlleva, a partir de un soporte material y visual, una trama simbólica de la memoria *in situ*.

### FIGURA 3.

Fotografías tomadas desde *Las huellas de fuego*: de fondo, La Casa de la Memoria y la Vida.

**Fuente:** fotografías tomadas el día 25 de noviembre de 2015 durante el trabajo de campo.



Los lugares de la memoria ponen en marcha mecanismos que activan la vinculación y la significación de tramas narrativas a partir de incorporar sentidos del pasado-presente-futuro e involucran un ejercicio de la memoria para la transmisión de un relato construido de ese pasado para narrarlo a generaciones futuras a partir de la instalación de soportes materiales. Así, la implementación de las políticas públicas de la

memoria asociadas a la inscripción territorial supone determinados usos públicos del pasado y la reelaboración discursiva y simbólica de los recuerdos acerca del mismo, lo cual impacta en cómo ese espacio es resignificado y cargado de nuevos sentidos.

Esos símbolos representados por las huellas devienen en significantes de la lucha (pasada y presente) que constituyen la materia prima de los trabajos

memoriales y, en relación a la conformación de los lugares de la memoria, muchas veces sirven como conectores entre el sentido asociado al lugar, las memorias en conflicto y las prácticas memoriales que requieren de marcos de representación para poder establecer ese diálogo entre coordenadas temporales-espaciales del ayer-hoy, el aquí-ahora y de la pertenencia construida con el propio lugar. No obstante, otras posiciones destacan que si bien el intento de muchos de estos artistas es realmente apreciable, el efecto de la mayoría de sus propuestas parece ser casi siempre el mismo: inquietar, trastornar, perturbar, confundir, irritar e incluso aburrir, y el autor desacredita estas fórmulas artísticas que, negando todo placer estético, acaban con una simplificación final que se reduce literalmente al silencio y a la renuncia absoluta de comunicación (Melendo, 2010, p. 9).

Sin embargo, más allá de estas posturas divergentes en relación a las apuestas artísticas, en el caso del lugar de la memoria en la ex Mansión Seré estos dispositivos artísticos están en relación con las prácticas memoriales y conmemorativas que son parte del objetivo institucional. A partir de ellas la memoria cobra visibilidad, elabora acciones de significación del sitio, nos habla también de la construcción de una nueva trama discursiva-narrativa que dimensiona el lugar e incide en su inscripción material como soporte visual de la conmemoración.

#### 4. La intervención artística incorporada a la narrativa de la visita guiada

La intervención artística *Las huellas de fuego* se transformó en el camino de ingreso que acompaña hasta las puertas de la Casa de la Memoria y la Vida,

sede de la Dirección de Derechos Humanos del municipio que funciona desde el 1.º de julio de 2000. En su propuesta busca, desde lo artístico, recuperar y preservar la memoria sobre el pasado reciente,

[...] forjar huellas históricas de largos caminos, marchas y batallas infatigables de madres, padres y abuelas, que gracias a su compromiso y sus denuncias, contribuyen a evitar que se repitan las graves violaciones a los derechos humanos, protegiendo así a las futuras generaciones, construyendo espacios de debate por la verdad y la justicia. [...] Esta obra es de un valor testimonial, artístico y cultural de características únicas. Las huellas son placas de bronce en bajo relieve. En ellas se encuentra la impronta de la planta del pie a partir del molde tomado a los homenajeados. En ciertas ocasiones, en el hueco producido por la huella se podrá encender el fuego como homenaje (Dirección de Derechos Humanos de Morón, 2014, pp. 2-3).

En este sentido, la concreción e instalación de la intervención artística en un sitio estratégico del predio involucra un significado y una forma de representar una práctica conmemorativa activadora de nuevos sentidos en los espectadores, en este caso particular, en los visitantes del predio.

La obra original fue modificándose en relación con las posibilidades de producción que el artista trazó en su acción y con los plazos y requerimientos del lugar memorial. Finalmente, con el paso del tiempo, adquirió nuevos significados, se tornó en un disparador simbólico y narrativo en el lugar de la memoria, se construyó como *sitio* en el que inicia la visita guiada, desde allí se comienzan a narrar las especificidades del predio en su conjunto y como lugar memorial del pasado reciente y a explicar la metáfora de la obra, esas huellas que caminaban figurativamente desde el lugar del horror (el Espacio

Mansión Seré, lugar de las excavaciones arqueológicas de los cimientos de la casa en donde funcionó el centro clandestino de detención Atila entre los años 1977 y 1978) hacia La Casa de la Memoria y la Vida, como símbolo condensador de la lucha por la verdad y la justicia.

¿De qué manera podemos establecer la relación entre esta intervención artística en el predio y las prácticas conmemorativas que esta instalación involucra? En ella se trazan marcos de referencia que articulan un sentido sobre el pasado reciente y que al mismo tiempo activan preguntas sobre el presente. ¿Dónde y cómo se materializa la memoria? El concepto de *lugar de memoria* (Nora, 1984) refiere a sitios (edificios, plazas, ciudades, regiones), fechas (conmemoraciones de hitos históricos), objetos (libros, películas, una consigna) y personas públicas. Más allá de esto, como plantea Lorenz (2006), el lugar memorial alude a un hito concentrador de sentido. De allí que estos hitos se desplacen, se resignifiquen, permanezcan o mueran. Por lo tanto, se trata de puntos de partida y no de llegada para reflexionar acerca de los vínculos entre memoria y lugar.

En el predio Quinta Seré, las obras-intervenciones-artefactos artísticos están incorporadas al relato y a la narrativa memorial, son soportes visibles para el público. Enfrentarse a ellas presupone una

práctica y requiere de un saber que pone en juego la construcción simbólica, la conmemoración y las decisiones político-institucionales. Esto quiere decir que son parte de un entramado memorial: las obras conmemorativas, por lo tanto, se prefiguran como nodos relacionales y activadores de sentidos plurales (Hite, 2013).

El memorial *Las huellas de fuego* funciona como referencia para tratar de repensar las lógicas de producción que forman parte de los efectos de la lugarización de la memoria, pues participan de la estructura simbólica de las narrativas visuales, en tanto el lugar adquiere el valor de testimonio del pasado reciente. El dispositivo artístico, en ese sentido, interviene en la elaboración de sentidos memoriales y plantea la posibilidad de que los visitantes colaboren en esa construcción. Respecto de esto, uno de nuestros entrevistados, encargado del área de comunicación y difusión en el sitio, señala:

Las huellas están ahí... cada uno que viene y pregunta “¿qué son estas huellas... por qué están acá y por qué apuntan para allá?” [...] tienen que ver con el simbolismo de que su camino siempre se asoció con los derechos humanos, con la defensa de cualquier derecho incluso en la actualidad (Entrevista realizada a Hermann von Schmeling, 20 de mayo de 2014).



**FIGURA 4.**

Fotografía de *Las huellas de fuego* como camino de entrada hacia La Casa de la Memoria y la Vida.

**Fuente:** fotografía tomada durante el trabajo de campo del día 30 de mayo de 2014.

Esta producción cultural-artística, como memorial, forma parte de un proceso socioespacial de memoria en el predio, con base en lo simbólico de la representación; entonces nos planteamos: ¿de qué modo las producciones culturales se enlazan con la propia significación de los sitios?, ¿cómo se dimensionan en términos sociales, memoriales y políticos? Por ello es que sostenemos la idea de que el *arte público* (o emplazado en lugares públicos) permite indagar en la relación entre lugar, arte y política.

Esta obra se encuentra configurada como un artefacto cultural que involucra una pluralidad semántico-visual y requiere de un espectador particular (Rancière, 2010). Al mismo tiempo, las formas de vivenciar y transitar por y en este espacio público urbano intervienen en las modalidades de acercamiento de los visitantes con esta obra en particular<sup>12</sup>. Como asegura Melendo (2010), este tipo de propuesta artística hace referencia a una constelación de objetos que no se ciñe a monumentos, esculturas o murales tradicionales, sino que tienen relación o cercanía con el concepto de *performance*. Es decir, una práctica que alude a una puesta en escena de una representación que se expresa sin las convenciones tradicionales del teatro, la pintura, la escultura y la música. Una *performance* es la experiencia con el arte en estos términos de acontecimiento.

Las primeras manifestaciones de esta forma artística representaron un desafío a los estilos ortodoxos del arte y a las normas culturales imperantes al crear una intangible y efímera experiencia artística imposible de adquirir. En este caso, la ceremonia inaugural incorporó elementos que pueden vincu-

larse con una muestra escénica, pero que más allá de la improvisación inherente, propia de este tipo de intervenciones, estuvo pautado por las directivas institucionales y las intenciones particulares de una política conmemorativa en el marco del 24 de marzo. Melendo (2010) plantea que

Si retomamos el tema de la accesibilidad de las obras, y cómo algunas pueden volverse intangibles, inentendibles, no artísticas por un intérprete no iniciado, es preciso tematizar el lugar ocupado por el público; su consideración exhibe cómo en el presente es imposible separar los componentes de la tríada; por el contrario, es en el solapamiento de una en la otra, en su simbiótica vinculación que se converge en el gesto estético que finalmente acontece. Es por ello que autores como Umberto Eco defienden la idea de ambigüedad como un rasgo bienvenido de las obras, y declara que la obra es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante (p. 5).

La idea fundamental que nos planteamos tiene que ver con la pregunta acerca de cómo se construye la fisonomía actual de este espacio público como soporte y espacio narrativo para un tipo específico de arte conmemorativo y cuáles son los elementos que en ese soporte visual se ponen en juego para *llamar la atención* del público que transita ese predio (Melendo, 2010). Esto implica, al mismo tiempo, dirigir la atención al despliegue de estrategias memoriales donde las obras de arte intentan volverse visibles en un atiborrado espacio de signos y representaciones para tornarlos, a partir de una práctica cultural, espacios *vividos y significados* (De Certeau, 2007) o *habitados* (Bachelard, 2013). Por eso, el predio Quinta Seré como lugar de la memoria solo puede *lugarizarse* y construir sentidos narrativos y

12 Tomamos en cuenta a los visitantes que forman parte de los grupos de alumnos de diversos niveles de formación, al mismo tiempo se destaca la importancia de que esta obra forma parte del relato construido y seleccionado para conocer el predio como lugar de la memoria.

simbólicos a partir de los objetivos institucionales sobre la memoria en torno al terrorismo de Estado en Argentina.

Atravesada por la política de la conmemoración, esta intervención artística se corresponde con procesos memoriales y se torna en un vehículo para la activación de ejercicios simbólicos de reconocimiento del pasado y la movilización de la memoria social en el presente, tal como plantea Jelin (2012). *Las huellas de fuego* se convierten en herramienta de representación anclada al lugar; se constituyen en un mecanismo para hacer visible una memoria social, proclamar un mensaje, suscitar prácticas reflexivas en torno al pasado reciente. De esta manera, al mismo tiempo que los objetivos institucionales direccionan las modalidades de intervención en el espacio público en general y en el lugar de la memoria en particular, son los actores sociales los que con sus prácticas nutren los memoriales y los objetos visuales conmemorativos, esas prácticas que reconfiguran las arenas de la acción social, cultural y política:

Sabemos que muchos memoriales apelan directamente a quienes están de manera más íntima relacionados con ellos. Es decir, tienen un significado profundo para los parientes y seres queridos de aquéllos a quienes esas iniciativas representan. Y también apelan a otros, de su propio entorno, que se han esforzado por impulsarlos (Hite, 2013, p. 23).

Teniendo en cuenta lo planteado por Hite (2013), la instalación artística, la producción de memoriales como obras de arte emplazadas el predio Quinta Seré, se tornan en un disparador o un insumo para nuevas prácticas y estrategias que involucran la práctica memorial impulsada a través de una política pública de la memoria. Puede existir un desplazamiento de la política conmemorativa sobre la cual fueron ideadas,

pensadas e instaladas estas obras hacia un trabajo político-institucional de memoria de alcances más amplios y complejos, que involucra la interacción de nuevos actores sociales, como pueden ser los visitantes que con objetivos pedagógicos recorren el lugar, así como también los usuarios del predio que con objetivos de recreación, deporte o esparcimiento se acercan a él.

Las decisiones tomadas en la esfera institucional, las significaciones políticas de la memoria acerca del pasado reciente que allí se construyen y se ponen en circulación inciden en cómo ese espacio es vivido, visitado y utilizado, y por lo tanto convierten un espacio material en un lugar, en el sentido dado por Agnew (1993). Por otra parte, la instalación del dispositivo artístico en el sitio permite dimensionar los niveles simbólicos de la memoria y su capacidad de narrar visualmente un relato institucional mediado por la política de la memoria municipal.

Al mismo tiempo, nos posibilita interpelar sus efectos en relación con la construcción de una memoria social a partir de las actividades que allí se generan. En las visitas guiadas se selecciona una narrativa, se elaboran los recortes de una representación, se gestiona el pasado *in situ*. Estas características le imprimen al memorial una intencionalidad: ponderar la recuperación de ese espacio como un lugar de la memoria. Sin embargo, siempre están sujetas a lo no previsto (Jelin, 2012).

De esta manera, las prácticas sociales que acontecen en este lugar de la memoria no pueden vincularse a una generalidad que se repite siempre de manera idéntica, sino que más bien conecta las singularidades de cada visitante y su arraigo al lugar (Lindón, 2011). Por ello sostenemos que la memoria, y, por ende, los espacios en donde se *lugariza*, están constantemente en movimiento,

siempre son reactualizados por continuos y sucesivos emplazamientos materiales y simbólicos que tejen un contexto particular para dar encuadre a los trabajos de la memoria (Jelin, 2012).

La intervención artística abandona su aura de veneración y se conjuga con otros mecanismos<sup>13</sup>, ingresa en una nueva trama pasible de reconstrucción retrospectiva solo porque el presente la vuelve a reactivar, la instaure como objeto de la memoria. En esa objetivación se solapan las tramas de la representación involucradas en el proceso de lugarización de la memoria, los relatos narrativos visuales en el predio se activan con cada visita y con cada visitante. A modo exploratorio, realizamos entrevistas a distintos grupos de visitantes del predio en relación a cómo era reinterpretada la apuesta artística en el recorrido, cómo el iniciar el recorrido en esa instalación artística permitía poner en relación arte, política y memoria. En mayor medida, las entrevistas estuvieron dirigidas a los docentes, en el marco de los talleres foco de nuestras observaciones participantes, y a los visitantes en general, en días conmemorativos.

A partir de ambos casos del registro (tomado como muestra) resultan interesantes dos puntos que tienen relación con nuestra propuesta. El primero, la importancia pedagógica que posee la obra artística en relación con la transmisión intergeneracional del pasado reciente. En segundo lugar, la dimensión conmemorativa en clave política de la obra de arte emplazada en el predio, como inicio del recorrido que plantea la posibilidad de revisar el concepto de memoria asociado al terrorismo de Estado y

la construcción narrativa a partir de símbolos. Al respecto, podemos pensar que la condensación de símbolos empleados en esta intervención artística confluye con las *huellas marcadas a fuego* para el caso argentino: pañuelos, rondas y marchas por el reclamo de búsqueda de memoria, verdad y justicia, homenaje a las víctimas y a los militantes. Sin embargo, es importante mencionar que con la instalación también se reconstruyen esos símbolos, en una nueva rearticulación de lo material y las representaciones a partir de una trama narrativa que cada visitante del predio, en su mayoría estudiantes de niveles iniciales y medios, activa en la práctica.

En ese sentido, podemos pensar que “aquí, el pasado se vuelve a jugar, se rememora en acto” (Robin, 2012, p. 127), ingresa en una nueva trama pasible de reconstrucción retrospectiva solo porque el presente lo vuelve a reactivar, lo instaure como objeto de la memoria. En este mismo sentido, encontramos interesante la propuesta de Didi-Huberman (2011) respecto a la distinción entre lo que vemos y lo que nos mira, cuestión que atraviesa la conformación del sujeto, la intención del artista y “lo real”. La mayoría de las prácticas artísticas tienen un punto en común, dan por sentado un cierto modelo de eficacia; sin embargo, esa eficacia y su propuesta solo son posibles en torno a nuevas miradas que circulan y se construyen en cada instante en el que los sujetos, con sus prácticas y su sensibilidad, se enfrentan a ellas.

## 5. Reflexiones finales

Nos hemos detenido en la descripción y la reflexión acerca de esta intervención artística en el predio Quinta Seré de Morón (Argentina), pues

13 Tales como los talleres y recorridos por el sitio arqueológico realizados con alumnos de distintos ámbitos y niveles educativos, las actividades de los días conmemorativos (charlas, presentación de libros, proyección de películas, muestras fotográficas). Para más detalles al respecto puede consultarse Fabri (2011).

constituye un vínculo entre el soporte material espacial, la política de la memoria conmemorativa y la construcción simbólica de la memoria. En este sentido, las estrategias de representación asociadas a la memoria pueden revisarse como un repertorio propicio para articular las reflexiones en torno al pasado reciente traumático, poner en relación la visibilización de las prácticas represivas y el terrorismo de Estado para denunciarlo; pero, al mismo tiempo, para conmemorar y recordar a las víctimas de las tramas del poder *desaparecedor*, como lo denomina Calveiro (2008), y, de esa manera, recuperar la capacidad crítica ante un pasado difícil, incómodo y doloroso.

En ese desafío, mirar las imágenes equivale a circular por un entrenamiento particular, dilemático y problemático que pone en relación la materialidad de los soportes artísticos con las tensiones propias del ver (Ranciére, 2014), de la práctica de enfrentarse a la imagen para activar procesos memoriales y, en consecuencia, revisar la interacción entre el espectador y lo que mira u observa como imagen de un contenido (Lois y Hollman, 2012), considerado como acontecimiento visual (Mirzoeff, 2003). ¿De qué manera, entonces, se trazan esos pliegues memoriales que hacen al lugar de la memoria? ¿A partir de qué procesos múltiples la memoria encuentra la forma de plasmarse en un sitio y tornarse en soporte de un relato que involucra pasados, reviste presentes y proyecta futuros? ¿En qué sentido ese lugar se hace memoria, o susceptible de poder narrar pasados? (Zubieta, 2008). Paralelamente, en constante despliegue de significaciones, los lugares en general y los lugares de la memoria, en particular,

[...] mezclan tiempos en el presente, [a partir de mixturar] los órdenes de lo virtual y lo real. Igualmente, con los tiempos diferentes que coexisten, los lugares no son los espacios y los tiempos unitarios pero influyen en los paisajes subterráneos de espacios fragmentados. Tenemos momentos que irrumpen en los lugares para traer el pasado al contacto con el presente. Los lugares no ofrecen la unificación ni la estabilidad. Ellos son un punto de fractura donde la diferencia aparece en el espacio urbano (Crang y Travlov, 2001, p. 175). [Traducción propia].

Nos interesa dejar planteado que la representación del pasado aún, en su construcción, ciertas prácticas sociales y tecnologías específicas respecto a cómo se narra una historia particular, cómo se elaboran los procesos rememorativos y sus convergencias con la comunicación-transmisión, la relación espacio-tiempo y la construcción de las memorias (Baer, 2006). El arte conmemorativo como dispositivo para intervenir y *hacer visible una intención* que, en la práctica, adquiere nuevos impulsos, se somete a nuevas resignificaciones y escapa a las primeras intenciones artísticas para tornarse en un nuevo vehículo de la memoria social; las modalidades artísticas seleccionadas, las políticas de memoria que las sustentan y el marco institucional en que ellas cobran significación resultan relevantes para dar cuenta del proceso de lugarización de la memoria en el predio Quinta Seré, en clave de representación simbólica. Un lugar no se circunscribe a un cierre de sentido, sino a su apertura incesante, y, tal como plantea Ranciére (2014), tiene que ver con el reparto de lo sensible que pone en diálogo el arte, la política y las prácticas memoriales.

## Referencias

- Agnew, J. (1993). Representing space: space, scale and culture in social science. En J. Duncan y D. Ley (eds.), *Place, Culture and Representation* (pp. 251-271). Londres: Routledge.
- Arcos Palma, R. J. (2009). La estética y su dimensión política según Jacques Rancière. *Nómadas*, 31, 139-155. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/1051/105112061010.pdf>
- Bachelard, G. (2013). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baer, A. (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid: Losada.
- Besse, J. (2005). Memoria urbana y lugares patrimoniales. Elementos teóricos para el abordaje de las marcas territoriales asociadas a acontecimientos políticos. En *Anales del Taller Internacional "Desplazamientos, contactos, lugares. La experiencia de la movilidad y la construcción de 'otras geografías'"* (pp. 15-28). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Besse, J. M. (2010). El espacio del paisaje. En *III Jornadas del Doctorado en Geografía. Desafíos Teóricos y Compromiso Social en la Argentina de Hoy* (pp. 1-12). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 29 y 30 de noviembre. Recuperado de [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1488/ev.1488.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1488/ev.1488.pdf)
- Calveiro, P. (2008). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Crang, M. y Travlov, P. (2001). The city and topologies of memory. *Environment and Planning D: Society and Space*, 19(2), 161-177. Recuperado de <http://journals.sagepub.com/doi/10.1068/d201t>
- De Certeau, M. (2007). De los espacios y de las prácticas. En *La cultura en plural* (pp. 35-48). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Escolar, C. (2009). Políticas públicas y memoria. Los observatorios de derechos humanos. *Revista Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades (SOCIATAM)*, XIX(2), 35-50. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/654/65415854002.pdf>
- Didi-Huberman, G. (2011). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Dirección de Derechos Humanos de Morón. (2014). Breve reseña general sobre Las huellas de fuego. Archivo documental de La Casa de la Memoria y la Vida, Morón, Buenos Aires.
- Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Fabri, S. (2011). Los lugares de la memoria. Mansión Seré a diez años de su recuperación. *Geosp: Espaço e Tempo*, 29, 169-183. Recuperado de [www.revistas.usp.br/geosp/article/view/74198](http://www.revistas.usp.br/geosp/article/view/74198)
- Hite, K. (2013). *Política y arte de la conmemoración. Memoriales en América Latina y España*. Santiago de Chile: Mandrágora.

- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. España: Prensas Universitaria de Zaragoza.
- Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Lindón, A. (2011). Revisitar la concepción de lo social para una geografía constructivista. En P. Zusman, R. Haesbaert, H. Castro y S. Adamo (eds.), *Geografías culturales. Aproximaciones, intersecciones y desafíos*. Buenos Aires: FFYL, Universidad de Buenos Aires.
- Lois, C. y Hollman, V. (2012). *Los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio*. Argentina: Prohistoria, Universidad Nacional de Rosario.
- Longoni, A. (2010). Arte y política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches. *Revista Aletheia*, 1(1), 1-23. Recuperado de <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/pdfs/Longoni-%20Aletheia%20vol%201.%20n1.pdf>
- Lvovich, D. y Bisquert, J. (2008). *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Sarmiento, Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Lorenz, F. (2006). Una invitación a narrar el pasado. *El monitor de la educación*, 6, 35-37.
- Melendo, M. J. (2010). Indagaciones estéticas en torno al arte público contemporáneo: memoria y espacio urbano. *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata. Recuperado de <http://www.aacademica.com/000-027/37/716>
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Nora, P. (Ed.) (1984). *Les lieux de mémoire*. París: Gallimard.
- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Ed. Al Margen.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Robin, R. (2012). *La memoria saturada*. Buenos Aires: Waldhuter.
- Zubieta, A. M. (Comp.) (2008). *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*. Buenos Aires: Eudeba.

