

¿QUÉ MEMORIA HACEMOS? ALGUNOS APUNTES SOBRE LAS EXPOSICIONES EN ESPACIOS DE MEMORIA EN EL CONO SUR¹

Clarisa López Galarza / clarisalopezgalarza@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

¹ Este escrito es parte del proceso de investigación de la tesis doctoral titulada *Las exposiciones de arte como formas de escritura del pasado reciente: Los casos del Centro Cultural Haroldo Conti (Argentina) y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Chile)*, realizada en el marco de una beca doctoral de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), bajo la dirección de la licenciada Florencia Suárez Guerrini y la codirección de la doctora Leticia Muñoz Cobeñas.

En las últimas dos décadas, se han creado espacios dedicados a la memoria del pasado reciente en países del Cono Sur. A partir de iniciativas estatales, han proliferado instituciones que se asientan en edificios construidos específicamente para tal fin, o bien proponen nuevos usos en sitios de memoria. Sus salas son habitadas por múltiples actividades; algunas modulan la relación entre el pasado reciente y el arte contemporáneo. Entre ellas, nos encontramos con exposiciones de artes visuales que se anudan en este campo problemático, sea por su pertinencia temática como por su inscripción al interior de estos espacios. Dentro de estas exhibiciones, hallamos propuestas que han desplegado una extensa lista de itinerancias por diversos espacios de memoria de estos territorios. En su recorrido más allá de las fronteras nacionales, su circulación habilita a preguntarnos por la conformación de un circuito regional de exhibiciones de memoria, a la vez que abre la pregunta por los modos en los que las prácticas curatoriales elaboran y presentan modos de narrar el pasado reciente en nuestra región. En este sentido, nos interesará reflexionar sobre la potencialidad de las prácticas expositivas como modos de escritura del pasado reciente, que configuran un campo disciplinar incipiente, a partir de la vinculación de los relatos de la memoria con las prácticas artísticas.

Desde la década de los ochenta, los estudios sobre las formas del recuerdo cobraron fuerza en el campo de las ciencias sociales, a la vez que la proliferación de iniciativas memoriales fue abordada como un fenómeno de museificación de espacios y de prácticas (Huysen, 2000). En nuestra región, la búsqueda de verdad y justicia por los crímenes cometidos durante los períodos dictatoriales y el desarrollo de núcleos de investigación académica y de producción testimonial estuvieron acompañados por el despliegue de marcas, de inscripciones y de señalamientos en el espacio. La instalación de monumentos, de placas y de recordatorios, la recuperación de sitios de memoria y la creación de instituciones de resguardo de objetos y de testimonios han sido otros de los ámbitos en los que estos relatos cobraron forma. En la puesta en práctica de estas iniciativas que espacializan el recuerdo, nos encontramos con visiones múltiples y no unívocas de las experiencias históricas. Estas memorias plurales (Schindel, 2009) se debaten, por un lado, por qué hechos y procesos del pasado relatar, y por otro, por los modos específicos en los que se pondrá en público estas narraciones, y, por lo tanto, por los conflictos asociados a estos posicionamientos. Las materialidades y las temporalidades puestas en juego para el ejercicio de la memoria han sido el centro de acalorados intercambios políticos y académicos a nivel regional. En estos debates, los espacios, los restos materiales y las marcas territoriales ocupan un lugar central como dispositivos que proponen, problematizan y transmiten el recuerdo. La pregunta sobre cómo hacer transmisible lo acontecido a partir de los restos nos vuelve, con insistencia, a indagar sobre operaciones espaciales de construcción de sentidos, en los que la narración a través de objetos, de textos y de procesos sostiene un papel fundamental.

A partir de la misma década, los estudios curatoriales —y con ellos, la popularización del formato de exposición temporaria— cobraron un papel de relevancia en las discusiones al interior del campo de las artes. La producción creciente de exposiciones de artes visuales, especialmente aquellas itinerantes, introdujo modificaciones en los modos habituales de relación con las prácticas artísticas y generaron relecturas de los procesos históricos, a la vez que se conformaron como experiencias transdisciplinares que ofrecen lecturas situadas desde un tiempo y espacio específicos. En el transcurso de los últimos años, la curaduría ha

acrecentado su relevancia como dispositivo de elaboración y puesta en público de relatos sobre las artes. En esta línea, las exposiciones pueden abordarse como dispositivos cuyos puntos de partida establecen zonas de contacto con la historia y la historiografía de las artes, pero que construyen un campo de acción específico, que reinscribe imágenes y discursos en nuevos contextos de circulación y consumo. Así, es posible conceptualizarlas como instancias que proponen cruces e intercambios con otros campos disciplinares, entre ellos, la teoría e historia de las artes (Suárez Guerrini & Gustavino, 2015).

Entonces, es posible abordar las prácticas curatoriales como campos de escritura y de edición referidos a las artes, que trabajan sobre prácticas pasadas trazando tramas de relaciones entre objetos, conceptos y textos disponibles. Siguiendo a Marcelo Pacheco (2001), el trabajo curatorial se asienta sobre textos ya existentes, conectando componentes materiales, espaciales y discursivos, provenientes de disciplinas múltiples. En este diálogo con aquello que las antecede, las exposiciones se montan sobre palimpsestos y tachaduras, relacionando elementos —que desde otros campos disciplinares podrían considerarse alejados— en un relato que se despliega en un espacio que es a la vez físico, social y simbólico. En este sentido, podríamos comprender a las exposiciones como demostraciones públicas (Pacheco, 2001) o tomas de posición (Battiti, 2013) que, mediante estrategias de montaje y yuxtaposición, vuelven visible una manera específica de «concebir y manifestar el mundo», a la vez que se presentan como «instrumentos de comunicación de intenciones, del estado de las cosas y manifestación del espíritu de los tiempos» (Guasch, 1997, p. 15). A partir de lo dicho, sostendremos que las exposiciones abrigan una importante potencia *performativa*, en cuanto dispositivos de construcción y administración de significados referidos a las artes y a la historia (Ferguson, 1996; Battiti, 2013).

Tanto en el campo de estudio de la memoria como en el de la curaduría, la pregunta sobre cómo construir relatos a partir de objetos, marcas, procesos o espacios ocupa un papel central. Aunque escapa a las posibilidades de este escrito, en ellos late también la posibilidad de una aproximación espectacularizada de los elementos involucrados, suscitando una *topolatría*, al decir de Enzo Traverso (2007). En ambos, el posicionamiento aflora desde una mirada situada en un presente específico. Como mencionábamos, las exposiciones de artes visuales cobran forma a partir de la puesta en público de objetos, de procesos o de textos ya existentes; sin embargo, su articulación corresponde a un aquí y ahora específicos (Wechsler, 2014). En otras palabras, es posible estudiarlas como formaciones narrativas que refuerzan una lectura específica sobre la historia y los procesos involucrados. Lejos de proponer un sentido unívoco sobre los elementos que las componen, las exhibiciones ofrecen un relato posible, una constelación de significados construida a partir de estrategias de montaje y yuxtaposición que presenta visiones posibles, en proceso, provisionales. De acuerdo con Diana Wechsler (2014), las prácticas curatoriales pueden ser definidas como laboratorios para pensar con imágenes, que exploran dimensiones de la vida contemporánea, en los que resuenan experiencias y procesos del pasado. A propósito de los casos que nos ocupan aquí, este abordaje nos resulta provechoso: las exposiciones, como dispositivos que espacializan un relato, proponen un vínculo específico entre las experiencias pasadas y las presentes; a la vez que constituyen escenarios privilegiados en los que vislumbrar las políticas de visibilidad de las instituciones, en relación con la constitución de sus agendas (Suárez Guerrini & Gustavino, 2015).

En este sentido, las exhibiciones establecen diálogos con otros relatos que tematizan lo acontecido durante los gobiernos dictatoriales, entre ellos, con otras prácticas de memoria en espacios públicos, que han tenido lugar desde el período de transición democrática hasta la actualidad. En esta línea, podemos situar a las prácticas curatoriales dentro de los procesos de *memorialización*, que se distinguen del ejercicio de la memoria comprendido como la facultad física de recordar: la memorialización implica un impulso activo y una voluntad de incidencia política (Schindel, 2009). De acuerdo con esta autora, integra lo que Hannah Arendt denomina el «ámbito de la acción», es decir, «iniciativas que ponen algo en movimiento en la esfera pública y cuyos efectos, impredecibles e irreversibles, crean las condiciones para la historia futura» (Schindel, 2009, p. 67). Este tipo de prácticas se diferencian de la canónica noción de *lugares de memoria*, formulada por Pierre Nora, que se apoya en tradiciones de memoria estables y de larga duración, y que establecen una diferenciación clara e inequívoca entre el pasado y el presente. Las estrategias de memorialización en nuestra región, gestadas a partir de las iniciativas de un amplio campo de agentes dedicados a la recuperación de la memoria y la reivindicación de los derechos humanos, sostienen gestos urgentes, que surgen del pasado pero se orientan al presente y el futuro.

Aquí, nos interesará la indagación en las exposiciones de artes visuales en espacios de memoria de nuestra región como un campo específico de trabajo, que intersecta aportes provenientes de la curaduría, la historia del arte y los estudios sobre memoria, derechos humanos e historia reciente.

En torno a los modos de narrar la memoria

En esta línea, las exposiciones en estos emplazamientos se vuelven posibles, desde su materialización, a partir de la intensificación de las formas de la memoria con los Estados nacionales democráticos, en un proceso que ha sido denominado *consagración* (Guglielmucci, 2013) o *institucionalización de la memoria* (Longoni, 2007). Las complejidades de este proceso, que implica el desarrollo de múltiples políticas públicas sobre la materia, pueden vislumbrarse a través del estudio de las iniciativas que aquí nos ocupan. A lo largo de este proceso, se han desplegado múltiples debates vinculados a las potencialidades y dificultades que surgen de la creación de organismos estatales dedicados a este campo problemático, cómo serían sus formas de gestión y, también, cuáles serían sus estructuras, funciones y actividades. Más allá de las sustanciales diferencias históricas en los procesos del pasado reciente de nuestra región, podemos formular algunas cuestiones que se vinculan, de algún modo, a todos ellos. No obstante, remarcamos que estas experiencias relativas a los modos de espacialización del recuerdo recalcan en conflictos específicos ligados a la historia y la política locales, que cobran especificidad no solo de acuerdo a su geografía, sino al tiempo presente que transcurre en cada uno de estos casos.

La pregunta por cómo plasmar en el espacio una memoria está atravesada por disputas en relación con sus interpretaciones y sentidos en la contemporaneidad (Schindel, 2009). Sus estrategias para cristalizarse en una forma material están teñidas por la constante reformulación de sus contenidos y de las formas de narrarlos. La memoria, como experiencia vivida, está ligada a la constitución de las propias subjetividades. Es por este carácter que Traverso (2007) se refiere a ella como algo que «jamás está fijado;

se asemeja más bien a una cantera abierta, en transformación permanente» (p. 73). La memoria, como decíamos, se declina siempre en presente, y es esto lo que hace posible sus modalidades: la selección de acontecimientos que el recuerdo debe guardar, quiénes son sus narradores, sus receptores, pero también, cuáles son sus lecturas y resultados. Así, las acciones de memoria llevadas adelante por los Estados nacionales se insertan en una diatriba desplegada por los esfuerzos de memorialización que encuentran en el presente los ecos de procesos pasados. En los modos de dirimir estas cuestiones, se ponen en juego la multiplicidad de sentidos que los actores otorgan a los espacios en función de sus memorias: se trata de procesos tramados en luchas sociales, y suponen sujetos activos en el escenario del presente (Schindel, 2009). Si bien el estudio de los procesos que llevaron a la creación de estas instituciones escapa a los alcances de este escrito, podríamos concebirlas a partir de un gesto de ruptura simbólica que establezca una distancia con respecto al pasado, que supere el sencillo alejamiento cronológico (Groppo en Traverso, 2007). Sin embargo, como hemos mencionado anteriormente, nos preguntamos aquí por las modulaciones entre el pasado y el presente en las exposiciones que en ellas tienen lugar. En este sentido, podremos hablar —a la hora de pensar en el devenir de estos espacios— de un *tiempo comprimido* que rechaza situarse como pasado, que insiste en volver, en presentar nuevos elementos y, con ellos, nuevas modos de ordenarlos y relatarlos. La memoria, con sus características cualitativas y subjetivas y un fuerte vínculo en lo experiencial, ofrece relatos particulares, situados y específicos.

En nuestra región, las experiencias inconclusas, cuyas transformaciones y reactualizaciones tiñen el presente, vuelven irreconciliable su cristalización en memorias definitivas, y, por tanto, vuelven palpable una resistencia por cristalizarse en un relato único e invariante. Esta pregunta no solo concierne a la dificultad de representar las experiencias extremas del horror, sino que esa complejidad se intensifica a la hora de crear instituciones que permitan albergar relatos críticos y transformables, que sean capaces de evitar la monumentalización de una memoria hegemónica y ahistórica (Jozami, 2014). Siguiendo a Eduardo Jozami (2014), señalaremos la importancia de desarrollar perspectivas teóricas y modos de acción vinculados con los procesos históricos de la región, que por un lado permita elaborar propuestas con una potencialidad de lecturas críticas del tiempo presente, a la vez que dé lugar a narraciones diferentes y disidentes, fortaleciendo una visión prismática y múltiple de estos procesos. De acuerdo a esta perspectiva, estas acciones de memoria deben tender lazos que permitan una lectura que vincule hechos y acciones del pasado con situaciones del presente de la región. Aquí, se advierte que las prácticas del recuerdo, aunque efímeras, pueden devenir monumentales, clausurando relecturas y transformaciones de lo dicho, desactivando la potencia del pasado que late en el presente. La apuesta de este autor se apoya en elaborar otros relatos, anclados en un tiempo y en un espacio específicos, que permita ver los flujos que vinculan el pasado y el presente, a la vez que haga posible la búsqueda de formas propias y situadas de narración.

En esta línea, podemos situar a las exposiciones de artes visuales realizadas en espacios dedicados al recuerdo como parte de estas estrategias de espacialización de la memoria, que intersectan distintos campos disciplinares, a la vez que construyen un campo de acción específico, que reinscribe imágenes y discursos en nuevos contextos de sentidos.

De la práctica curatorial como intersección: la curaduría como acto en el presente

De lo dicho hasta aquí, nos interesa pensar las prácticas curatoriales en espacios dedicados al recuerdo a partir de la intersección de dos campos disciplinares: la historia del arte y los estudios sobre memoria, derechos humanos e historia reciente. La creación de instituciones vinculadas a la materia se registra como una tendencia que ha tenido una expansión sin precedentes en los últimos años (Solís Delgadillo, 2015). En aquellos espacios que contemplan actividades dedicadas a las artes visuales, el estudio de las exposiciones se torna una dimensión posible para el abordaje de la mediación entre las propuestas institucionales y las prácticas artísticas a las que convocan y sobre las que organizan una lectura posible. De este modo, si las prácticas curatoriales pueden ser comprendidas como campos de escritura o edición que organizan elementos ya existentes, las experiencias que aquí nos interesan ponen en vinculación dos modos de hacer que guardan relación entre sí. La perspectiva prismática y múltiple de ambos espacios de saberes se contraponen a las formas más transitadas por la historia y la historia del arte. Como señala Marcelo Pacheco (2001), las prácticas de escritura historiográfica pueden vincularse al hacer:

[...] una única historia [...] como una invariante discursiva que muestra una estabilidad constante. Son operaciones materiales y simbólicas que transforman la historia en general, y las historias específicas, en una Monumenta, en el monumento «[...] donde se trata de reconocer por su vaciado lo que había sido [...]», parafraseando la provocativa visión de Foucault con su polivalencia del vaciado como lo que rellena la huella vacía de un modelo y como lo que es vaciado de sentido (s. p.).

Frente a esa postura, este autor plantea a la práctica curatorial como un campo escritural que trabaja sobre los agujeros, propone umbrales y teje pliegues y repliegues en una trama incesante. Del mismo modo que la memoria no fija objetos a significados permanentes, la curaduría se desliza en la incertidumbre de abrir campos de relaciones posibles. En este sentido, y al decir de Mieke Bal (1996), en toda exposición algo es expuesto mediante un gesto que se repite, a la vez que se multiplica por sobre textos ya existentes. El acto de exponer, como acto discursivo, es asimismo una demostración pública, una puesta en común de estos vínculos.

En estos territorios, la creación de espacios dedicados a la reflexión del pasado reciente ha cobrado relevancia en el Cono Sur, en un movimiento que puede extenderse al territorio latinoamericano en general. Como mencionamos anteriormente, la inclusión de prácticas expositivas en lugares dedicados a la memoria hace posible su estudio como dispositivos que organizan el relato desde una especificidad de tiempo y espacio. Por lo tanto, su inscripción regional resulta valiosa para el nudo que aquí nos convoca. Su presencia nos reenvía a las formas de la memoria en la región y, también, a los lugares de las imágenes en las políticas públicas vinculadas con la temática. A través de articulaciones entre espacios, nos encontramos con un territorio de intercambio de agentes, discursos e imágenes que vinculan instituciones situadas en distintos lugares.

Aunque un análisis exhaustivo de su despliegue excede las posibilidades de este escrito, nos interesa volcar algunos apuntes sobre tres experiencias expositivas específicas.

En primer lugar, recuperaremos una exposición de amplia itinerancia por espacios de la memoria de estos territorios. Nos referiremos a *Ausencias*, de Gustavo Germano. Su propuesta parte de la búsqueda y recuperación de imágenes de álbumes familiares. Estas imágenes fotográficas recuperan la especificidad de catorce casos de víctimas de la violencia estatal ejercida en la Argentina durante la última dictadura militar (1976-1983). A través de un montaje de yuxtaposición, el artista nos introduce a dos tiempos: uno pasado y otro presente. En esta operación, la atención vuelve sobre lo que falta, lo que fue arrebatado, sobre la ausencia. Esta serie fotográfica ha despertado un profuso interés académico en cuanto práctica de producción de imágenes; a la vez, ha itinerado por múltiples espacios de la región y también del mundo. El recorrido de estas imágenes, cuya propuesta contempla un montaje que precisa pocos artilugios técnicos, traza líneas de comunicación entre espacios y naciones. A la vez, se inscribe en situaciones propias de cada espacio, lo que habilita a pensar su especificidad. En este sentido, citaremos dos casos. Cuando fue expuesta en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (situado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina) en el año 2010, *Ausencias* fue exhibida junto a la proyección de material audiovisual realizado a partir de otros ensayos fotográficos de artistas argentinos que reflexionan sobre experiencias de pérdida y ausencia, en las que el componente autobiográfico es el eje central: *Fotos tuyas*, de Inés Ulanovsky, *Arqueología de la ausencia*, de Lucila Quieto, *Huellas de desapariciones*, de Helen Zout, *La ausencia*, de Santiago Porter. En 2012, la serie fue expuesta en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile. En este caso, esta exposición se inscribió al interior del evento *Diálogos trasandinos*, un encuentro entre agentes dedicados al campo de la memoria de la Argentina y de Chile. Además de esta reunión, *Ausencias* coincidió con la exposición «La consulta del Dr. Allende», un proyecto del artista argentino Marcelo Brodsky y el chileno Arturo Duclos, en la que se recuperan múltiples cruces del vínculo Argentina-Chile, a la vez que apuntan a construir una lectura del expresidente Salvador Allende desde su trayectoria como médico. Entre otros énfasis que podrían desprenderse de una lectura conjunta de estos eventos, señalaremos la condición dialógica entre los países vecinos como una cuestión central.

Una recuperación similar puede verse en el caso de *Química de la memoria*, un proyecto de Marga Steinwasser y María Antonia Sánchez a partir de la iniciativa del artista Horst Hoheisel, que busca recopilar objetos de uso personal que remitieran a las experiencias íntimas y cotidianas atravesadas durante la dictadura militar en la Argentina. Además de desplegarse en ciudades de este país, *Química de la memoria* visitó otros países de la región, entre ellos, Uruguay (2011-2012) y Chile (2012), construyendo lazos entre objetos, experiencias y sujetos de las mencionadas naciones. En cada nuevo espacio, fue abierta la convocatoria para el acopio de objetos. Como señala la misma Steinwasser, la pregunta sobre la definición de un montaje diferenciado entre los objetos de diversas procedencias surcó la itinerancia de esta propuesta. El establecimiento de vínculos y puntos en común entre las historias y los objetos que la componen generó una disolución de las diferenciaciones vinculadas a sus procedencias, habilitando la posibilidad de lecturas conjuntas de estas experiencias regionales (Cordo y otros, 2012). Así, la dimensión compartida de las memorias cobra relevancia por sobre lecturas que las retienen circunscriptas a lo nacional, que cristaliza a partir de la acción específica propuesta por la puesta en público de este proyecto.

Por último, la tematización de la dimensión regional de las experiencias dictatoriales se explora en el caso de *Sombra del Cóndor*, de Joao Pina, una exposición que, como las dos anteriores, itineró por distintos espacios de memoria de la región. En este caso, nos encontramos entonces no solo con una circulación que conecta espacios y eventos en diversas latitudes, sino también con el interés de poner en público producciones que colaboren a una lectura coordinada de los procesos regionales, referidas a dos campos de acción. Por un lado, al despliegue de la violencia estatal —coordinada a partir del *plan Cóndor*, un plan de colaboración y coordinación entre los gobiernos de facto de Chile, Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay y Bolivia, y esporádicamente otros países del continente, con los Estados Unidos activado durante la segunda mitad de la década de los setenta—. En segundo lugar, Pina refiere en imágenes a espacios de la resistencia y la organización por los derechos humanos, a retratos de exiliados y exiliadas, y a las acciones vinculadas a la búsqueda de verdad y justicia.

En este brevísimo recorrido, estas exposiciones inscriben su especificidad no solo en la posibilidad de vincular elementos en el espacio, sino también en su potencialidad para vincular geografías distantes. Si, como mencionamos antes, las prácticas curatoriales pueden concebirse como reinscripciones de imágenes y procesos en nuevos contextos de sentido, su itinerancia —atravesando las fronteras nacionales y ocupando diversos espacios dedicados a la materia— hace posible la construcción de un circuito de intercambios transnacionales de estas experiencias. A partir de una propuesta que administra sentidos sobre los procesos históricos pero que, a su vez, guarda una especificidad ligada a la reinscripción en nuevas situaciones particulares, las exposiciones itinerantes abren la posibilidad a una lectura regional a la vez que situada de estos procesos. Volviendo a Pacheco (2001), recuperaremos su visión de las prácticas curatoriales como un terreno de experiencias múltiples y transdisciplinarias, abriéndose como un campo de trabajo *entre [in between]*, articulando aportes de múltiples orígenes.

Referencias

- Bal, M. (1996). The discourse of the museum [El discurso del museo]. En R. Greenberg, B. Ferguson y S. Nairne (Eds.), *Thinking about exhibitions* [Pensando en exposiciones] (pp. 201-218). Londres, Reino Unido; Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Battiti, F. (octubre de 2013). Las exposiciones como formas de discurso. *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados*, (59), 181-190.
- Cordo, A., Durán, V., Ferrario, E. y Steinwasser, M. (2012). Objetos que unen orillas. Las experiencias de Química de la Memoria en Buenos Aires y Montevideo. En *Actas del V Seminario Internacional Políticas de la Memoria Arte y Memoria: Miradas sobre el Pasado Reciente* (s. p.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Centro Cultural Haroldo Conti.
- Ferguson, B. (1996). Introduction [Introducción]. En R. Greenberg, B. Ferguson y S. Nairne (Eds.), *Thinking about exhibitions* [Pensando en exposiciones] (pp. 1-4). Londres, Reino Unido; Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Guasch, A. M. (1997). *El Arte del siglo XX en sus exposiciones (1945-1995)*. Barcelona, España: Del Serbal.
- Guglielmucci, A. (2013). *La consagración de la memoria: una etnografía acerca de la institucionalización del recuerdo sobre los crímenes del terrorismo de Estado en la Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Antropofagia.
- Huyssen, A. (2000). En busca del tiempo futuro. *Puentes*, (2), 11-26.

- Jozami, E. (2014). *Cultura y Memoria. Reflexiones sobre la experiencia en la ex ESMA*. Texto publicado en el foro ¿Qué es legítimo hacer en los sitios de memoria?, foros sobre Memoria Social e Historia Reciente, Red Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria Social. Recuperado de <http://memoria.ides.org.ar/archivos/2344> [junio de 2019].
- Longoni, A. (2007). Encrucijadas del arte activista en la Argentina. *Ramona*, (74), 31-43.
- Pacheco, M. (2001). *Campos de batalla... Historia del arte vs. Práctica curatorial*. Recuperado de <http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/mpacheco.html>
- Schindel, E. (2009). Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano. *Política y Cultura*, (31), 65-87.
- Solís Delgadillo, J. M. (2015). *Los tiempos de la memoria en las agendas políticas de Argentina y Chile*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: EUDEBA.
- Suárez Guerrini, F. y Gustavino, B. (2015). La puesta en escena del arte latinoamericano: relatos, representaciones y modos de producción. *Arte e Investigación*, (11), 136-142. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/39>
- Traverso, E. (2007). Historia y memoria. Notas sobre un debate. En M. Franco y F. Levín (Eds.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (pp. 67-96). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Wechsler, D. (2014). La curaduría, un laboratorio para las ideas. *Estudios Curatoriales*, (2). Recuperado de <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/689>