

Ciudades performativas : prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid	Titulo
Feenstra, Pietsie - Compilador/a o Editor/a; Verzero, Lorena - Compilador/a o Editor/a; Arfuch, Leonor - Autor/a; Aguilar, Gonzalo - Autor/a; Melendo, María José - Autor/a; Perez, Mariana Eva - Autor/a; Verzero, Lorena - Autor/a; Thijs, Krijn - Autor/a; Hediger, Vinzenz - Autor/a; Barbé, Diane - Autor/a; Pytel-Bartnik, Ewa - Autor/a; Béhague, Emmanuel - Autor/a; Álvaro Dueñas, Manuel - Autor/a; Feenstra, Pietsie - Autor/a; Moriente, David - Autor/a; Prat-Steffen, Isabelle - Autor/a; Gallardo, Laurent - Autor/a;	Autor(es)
Buenos Aires	Lugar
Instituto de Investigaciones Gino Germani CLACSO	Editorial/Editor
2021	Fecha
	Colección
Arte; Prácticas culturales; Ciudades; Políticas de la memoria; Memoria; Historia cultural; Berlín; Buenos Aires; España; Alemania; Argentina; Madrid;	Temas
Libro	Tipo de documento
* <a href="http://biblioteca.clacso.org/Argentina/iigg-uba/20210317032653/Ciudades-performativas.pdf">http://biblioteca.clacso.org/Argentina/iigg-uba/20210317032653/Ciudades-performativas.pdf</a>	URL
Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual CC BY-NC-SA <a href="http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.es">http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.es</a>	Licencia

**Segui buscando en la Red de Bibliotecas Virtuales de CLACSO**

<http://biblioteca.clacso.org>

**Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)**

**Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO)**

**Latin American Council of Social Sciences (CLACSO)**

[www.clacso.org](http://www.clacso.org)



Consejo Latinoamericano  
de Ciencias Sociales



Conselho Latino-americano  
de Ciências Sociais



Pietsie Feenstra | Lorena Verzera  
[directoras]

# Ciudades performativas

Prácticas artísticas y políticas de (des)memoria  
en Buenos Aires, Berlín y Madrid



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES  
**IIGG** | GINO  
GERMANI  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES - UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES





# **CIUDADES PERFORMATIVAS:**

**PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y POLÍTICAS  
DE (DES)MEMORIA EN BUENOS AIRES,  
BERLÍN Y MADRID**

Ciudades performativas : prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid / dirigido por Pietsie Feenstra y Lorena Verzero / Leonor Arfuch ... [et al.] - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires. Instituto de Investigaciones Gino Germani - UBA, 2020.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-29-1894-5

1. Memoria. I. Aguilar, Gonzalo II. Melendo, María José III. Verzero, Lorena, dir. IV. Feenstra, Pietsie, dir. V. Título.

CDD 300

Otros descriptores asignados por la Biblioteca virtual de CLACSO:

Políticas de la memoria / Ciudades / Prácticas artísticas / Performatividad / Memoria urbana / Historia cultural

Esta publicación ha sido sometida al proceso de referato bajo el método de doble ciego.

# CIUDADES PERFORMATIVAS:

## PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y POLÍTICAS DE (DES)MEMORIA EN BUENOS AIRES, BERLÍN Y MADRID

**Pietsie Feenstra | Lorena Verzero**  
[directoras]

Leonor Arfuch  
Gonzalo Aguilar  
María José Melendo  
Mariana Eva Perez  
Lorena Verzero  
Krijn Thijs  
Vinzenz Hediger  
Diane Barbe  
Ewa Pytel-Bartnik  
Emmanuel Béhague  
Manuel Álvaro Dueñas  
Pietsie Feenstra  
David Moriente  
Isabelle Prat-Steffen  
Laurent Gallardo



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES

**IIGG** | GINO  
GERMANI

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES - UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES



**CLACSO**



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES

**IIGG**GINO  
GERMANI

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES - UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

**Martín Unzué** - Director

**Carolina De Volder** - Coordinadora del Centro de Documentación e Información

**Rafael Blanco, Daniel Jones, Alejandro Kaufman, Paula Miguel, Susana Murillo, Luciano**

**Nosetto, Facundo Solanas, Melina Vazquez** - Comité Editor

**Sabrina González** - Coordinación técnica

**Pamela Brownell, Mariana Eva Perez y José Essés** - Editores

**María Luisa Diz** - Correctora

**Bárbara Brownell** - Diseño de tapa e interiores

**Peter Stiebing** - Foto de tapa

**Instituto de Investigaciones Gino Germani**

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

Pte. J.E. Uriburu 950, 6º piso | C1114AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina | [www.iigg.sociales.uba.ar](http://www.iigg.sociales.uba.ar)



**CLACSO**

Consejo Latinoamericano  
de Ciencias Sociales

Conselho Latino-americano  
de Ciências Sociais

**CLACSO SECRETARÍA EJECUTIVA**

**Karina Batthyány** - Secretaria Ejecutiva

**María Fernanda Pampin** - Directora Editorial

**EQUIPO EDITORIAL**

**Lucas Sablich** - Coordinador Editorial

**Solange Victory** - Gestión Editorial

**Nicolás Sticotti** - Fondo Editorial

**CLACSO**

**Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - Conselho Latino-americano de Ciências Sociais**

Estados Unidos 1168 | C1023AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina

Tel [54 11] 4304 9145 | Fax [54 11] 4305 0875 | [clacso@clacsoinst.edu.ar](mailto:clacso@clacsoinst.edu.ar) | [www.clacso.org](http://www.clacso.org)

Patrocinado por la Agencia Sueca de Desarrollo Internacional  **Asdi**



LIBRERÍA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA DE CIENCIAS SOCIALES

**CONOCIMIENTO ABIERTO, CONOCIMIENTO LIBRE**

Los libros de CLACSO pueden descargarse libremente en formato digital o adquirirse en versión impresa desde cualquier lugar del mundo ingresando a [www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana](http://www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana)

Esta publicación fue realizada con el apoyo de:

ISBN 978-950-29-1894-5



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial/CompartirIgual 4.0 Internacional

# ÍNDICE

Ciudades performativas: tres capitales, tres procesos de memorias <i>Pietsie Feenstra – Lorena Verzero</i>	13
--	----

## BUENOS AIRES

Andar en las ciudades. Berlín/Buenos Aires <i>Leonor Arfuch</i>	37
--	----

Cine físico en el parque de la memoria: <i>Operación Fracaso</i> y <i>el Sonido Recobrado</i> de Albertina Carri <i>Gonzalo Aguilar</i>	49
---	----

Arte y posdictadura. Poéticas contramonumentales en el espacio público: desafíos en presente <i>María José Melendo</i>	61
--	----

Elegía para una ciudad perdida: la Buenos Aires de <i>Una muchacha muy bella</i> de Julián López y las políticas locales de la (des)memoria <i>Mariana Eva Perez</i>	77
---	----

Teatralidad, memoria y experiencia en la ciudad-cuerpo: prácticas performáticas en la Buenos Aires del siglo XXI <i>Lorena Verzero</i>	93
--	----

## BERLÍN

Espacio para la historia de Berlín. Sobre el descubrimiento del concepto “lugar histórico” en los años ochenta <i>Krijn Thijs</i>	109
---	-----

Los espectros de la historia y el olvido: | 131  
el film *El Muro* (RDA, 1990) de Jurgen Böttcher  
*Vinzenz Hediger*

Una ciudad palimpsesto en la pantalla. La memoria | 145  
en las imágenes filmadas de Berlín Occidental a través  
del prisma de la performatividad (1970-1990)  
*Diane Barbe*

Recuerdos de Berlín. Actos performativos | 161  
en la nueva literatura alemana  
*Ewa Pytel-Bartnik*

Poner en escena el Muro: enfoques dramáticos | 175  
de un objeto performativo  
*Emmanuel Béhague*

## MADRID

Madrid, de *Rompeolas de las Españas* a *Siete veces maldita*. | 195  
El olvido como política y políticas sin memoria  
*Manuel Álvaro Dueñas*

Los gestos *performativos* de Basilio Martín Patino | 217  
y de Sandra Ruesga. Nuevas voces y nuevas sinfonías  
*Pietsie Feenstra*

Conflictos visuales en la representación de la ciudad: | 235  
paisajes artificiales de la memoria  
*David Moriente*

El Madrid performativo de Antonio Muñoz Molina: | 251  
*La noche de los tiempos*  
*Isabelle Prat-Steffen*

Barcelona en tablas: la performatividad dramática | 265  
al servicio de una resignificación de la ciudad  
*Laurent Gallardo*

Sobre las autoras y los autores | 285

# **CIUDADES PERFORMATIVAS:**

**PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y POLÍTICAS  
DE (DES)MEMORIA EN BUENOS AIRES,  
BERLÍN Y MADRID**

María José Melendo

**ARTE Y POSDICTADURA.  
POÉTICAS CONTRAMONUMENTALES  
EN EL ESPACIO PÚBLICO: DESAFÍOS  
EN PRESENTE**

*La autora expone una mirada crítica sobre las que denomina poéticas contramonumentales. Se trata de una serie de prácticas dedicadas a la conmemoración del pasado reciente argentino a través de manifestaciones artísticas en el espacio público: las rondas de las Madres de Plaza de Mayo, las intervenciones del Grupo de Arte Callejero (GAC) y el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado emplazado en el Parque de la Memoria. A lo largo del capítulo, analiza la emergencia y el impacto de estas poéticas y, en particular, reconstruye las controversias en torno al surgimiento y a la construcción del Parque, del Monumento y de sus esculturas.*

A comienzos de 2016, se cumplieron 40 años desde aquel 24 de marzo de 1976. Cada aniversario acontece inscripto en una particular coyuntura sociopolítica, la cual, según los años, ha marcado las formas de recuerdo, así como las consignas de quienes velan por esa memoria. El objetivo del presente capítulo es desplegar una mirada crítica sobre distintas poéticas que a lo largo de estos años conmemoraron nuestro pasado reciente desde expresiones artísticas en el espacio público. En este sentido, se plantea un enfoque retrospectivo que permita identificar la emergencia de tales poéticas a la vez que el impacto que estas tienen o tuvieron en el medio en el que fueron emplazadas.

Cuando se habla de arte, memoria y ciudad, inexorablemente se alude a los dilemas en torno a la monumentalidad, la eficacia, la visibilidad y las miradas retrospectivas; es decir, qué pasa con los monumentos en su deriva temporal, cómo salvaguardar la memoria a las próximas generaciones, cuáles son los interrogantes que se le plantean tanto a las acciones itinerantes como a aquellas que se mantienen en el tiempo. Importa destacar las discusiones sobre la invisibilidad de ciertas formas memoriales tradicionales así como la necesidad de proponer desplazamientos respecto a los *modos* en que se piensa la conmemoración<sup>11</sup>, evitando “llenar el vacío” que ese pasado abrió. Asimismo, cabe señalar que los contextos emergentes generaron que la conmemoración inicialmente cediera ante la necesidad de resistencia y protesta. Así, Madres y Abuelas, con sus marchas y sus reclamos, han marcado una dirección ejemplar respecto a esos *modos* de hacer memoria, acentuando el dinamismo de aquella desde acciones cotidianas antes que desde gestos grandilocuentes e inmortales –pero inertes– como el mármol o el bronce memorial. Desde este lugar, se hace hincapié en la necesidad de que las poéticas artísticas que se proponen en el espacio público respeten este dinamismo y planteen la memoria en su proyección temporal, esto es, dejando intersticios (evitando “llenar el vacío”) en pos de que haya futuros para ese pasado.

A lo largo de estos años distintas poéticas se han desplegado para mantener presente el pasado. Tal diversidad, estuvo de algún modo estructurada de acuerdo a los avatares políticos que fueron condicionantes de las estrategias con las que hacer frente a dichas coyunturas. Con el término “poéticas” hago referencia a los recursos, a las retóricas puestas en acto con intención –en este caso– de poner en presente el pasado; la deliberada utilización del término en plural da cuenta de la centralidad conferida a los procesos, a los modos de hacer que acontecen en el escenario contemporáneo y a la urgencia por encontrar claves teóricas con las que atender a tal multiplicidad.

En virtud de los avatares políticos mencionados que marcaron el *tempo*, la intensidad y la modalidad de la presencia del arte en el espacio público, decimos que la resistencia ocupó un lugar protagónico y propició el entrelazamiento de estéticas y políticas de memoria y la calle es el *locus* por excelencia. Este accionar que tales estéticas presuponen involucra procesos, iniciativas que se plantean con la participación activa de sus destinatarios y ponen de manifiesto en muchos casos la indiscernibilidad entre lo artístico y lo político, ya que se trata

---

1 En este sentido, se menciona el impacto que tuvieron las discusiones teóricas en torno a la posibilidad de representar artísticamente el Holocausto y la necesidad de generar formas contramonumentales de memoria, según el decir del teórico James Young.

de acciones híbridas que explican la condición inédita del caso argentino, donde los gestos irrumpen en la calle acompañando marchas y el espacio público emerge como el lugar para cristalizar los reclamos.

Por otra parte, haciendo referencia particularmente a los modos de representación de pasados considerados traumáticos—a encontrar las maneras, las “poéticas” con las que el arte puede visibilizarlos— es preciso destacar que dichos pasados han planteado aporías en relación al *modo* como pueden ser abordados, inteligidos, comprendidos, representados; aporías que inicialmente se evidencian en los esfuerzos testimoniales por poner en palabras esa experiencia traumática e intransferible, que se hacen luego extensivas a los diversos campos disciplinares que procuran reflexionar sobre el pasado reciente argentino, como ocurre con el arte, el cine, la literatura, entre otros. Tal como señala Horacio González, “el horror desafía a la representación, no la anula ni la reprende, pero horada sus bases tradicionales de actividad” (citado en Brodsky, 2005: 72). Por ello, el desafío que asume el arte en este caso tiene que ver, por un lado, con volver visible el pasado conforme los avatares políticos que inciden en esa visibilidad, y también, con pensar *en los modos* en que ese pasado es también asequible y “presente” para las próximas generaciones. Cabe mencionar la tensión dialéctica perceptible en las distintas poéticas de memoria agrupadas en torno a una posible cartografía en la ciudad de Buenos Aires, entre las estrategias de las estéticas callejeras y las memorias monumentales que plantean formas permanentes. Esa tensión entre los dilemas, especificidades y problemáticas de lo que cambia y lo que permanece, entre la pedagogía, la conmemoración y la protesta, es la que resulta importante a nuestro juicio destacar, para no plantearlas como una disyunción excluyente, sino desde la consideración de ambas estrategias en pos de defender la multiplicidad.

En este sentido, cumplidos los 40 años del golpe de Estado, todo aniversario instala cuestiones trascendentales referidas a cómo recordar, a qué recursos actualizan el pasado, a cómo transmitir lo ocurrido a las generaciones que no tuvieron contacto con el acontecimiento, a cómo mantener vivo el reclamo, que recaen en la reflexión sobre los *modos*, esto es: las poéticas que permitan volver visible ese pasado.

Así, Buenos Aires presenta una trama atravesada por múltiples ruinas de memoria; nuestro pasado reciente se vuelve manifiesto en más de 240 huellas (Conte en Huffschmid y Durán, 2012) placas, baldosas, bosques, plazoletas, monumentos, entre otros. A este respecto, se hace hincapié en un espacio emblemático como es la Plaza de Mayo, escenario de referencia de acciones de memoria “performáticas”, que difieren de otros modos de habitar el espacio público como las antes destacadas; merece entonces destacarse la apropiación de la Plaza de

Mayo, el uso que las Madres le asignaron desde el 30 de abril de 1977 los jueves a las 15:30 hs.<sup>12</sup> Estas produjeron nuevos significados en relación a la Pirámide que evidencian el hecho de que la ciudad atesora múltiples memorias; la acción que llevan a cabo deviene lo que Estela Schindel (2006) denomina “monumentos caminantes”. “Estas prácticas a diferencia de un monumento no cristalizan la memoria en un objeto sino que la recrean cada vez, en la acción misma de los participantes” (p. 65) y suscitan la memoria como algo cotidiano. En este sentido, cabe hacer referencia a la incidencia que este modo de hacer memoria, este recurso performático y vivencial de las Madres, en las acciones que desde el arte se proponen para “hacer memoria”, lo que implicó un desafío para todas aquellas iniciativas que buscan volver presente el pasado, pues deben evitar la monumentalidad del mármol para optar por acciones horizontales, efímeras, signadas por los reclamos del presente.

Para las estéticas de memoria posteriores en general y para los colectivos de arte que tomaron esta dimensión “activista” en particular, la ronda de las Madres y también el célebre Siluetazo realizado en septiembre de 1982 –aún en tiempos de dictadura– marcaron una dirección respecto a cómo debe entenderse la memoria, desde qué estrategias, particularmente al interior de los colectivos de arte que surgieron a fines de los noventa que plantearon un entrelazamiento inédito entre arte y política.<sup>13</sup> En relación con los avatares del arte activista, Ana Longoni (2007) menciona tres coyunturas: la primera es la señalización realizada en los escraches en los años noventa. La segunda, las revueltas del 2001 y la emergencia de nuevas formas de agrupamiento y de activación social, en cuyo marco la sociedad inventó formas de protestas inesperadas y formas de creatividad social notables. La tercera coyuntura que destaca es el año 2004, con la institucionalización de la política de Derechos Humanos, año en el que se expropió la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada). En virtud de la gestión política, la urgencia de la movilización en ese contexto es diferente a lo ocurrido en las coyunturas anteriores. En vistas del actual contexto político, me pregunto si el contexto de retorno del neoliberalismo entre 2015 y 2019 no instaló una cuarta coyuntura.

---

2 Desde esa fecha, las Madres comenzaron a desarrollar las rondas, basadas en girar silenciosamente alrededor de la Pirámide todos los jueves, que era el día fijado por el Ministerio del Interior para la presentación de pedidos de información sobre las personas desaparecidas.

3 Subrayo el libro *Performance* de Diana Taylor (2012), donde se plantea la cuestión del no-límite entre arte y política, “activista” es aquel que, a diferencia de los activistas (que se atienen a una causa específica y cuyos modos de protesta son regulares), propone una “reflexión más personal e idiosincrática” (p. 137).

Teniendo en cuenta el giro desde la resistencia a la conmemoración que responde a las necesidades del presente, hago referencia al Grupo de Arte Callejero (GAC), colectivo de arte que no sólo ha propuesto acciones callejeras con las que acompañaron los escraches realizados junto a la agrupación H.I.J.O.S (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) –como la gráfica y las señalizaciones que planteaban una concepción performática de la memoria–, sino que también ha presentado acciones con aristas “pedagógicas” que permanecen en el tiempo, como es el caso de los carteles de la memoria emplazados en el Parque de la Memoria de Buenos Aires.

Como señalé, el objeto de este trabajo es pensar en el presente de la memoria, en un escenario que es otro: ya no hay escraches porque los responsables del terrorismo de Estado están siendo juzgados. Por lo expuesto, cabe entonces indagar qué tipo de acciones son las que movilizan al GAC en el presente. Sabemos de la importancia del colectivo en los escraches con sus carteles de la memoria que simulaban la estética de los códigos viales<sup>14</sup>; carteles que luego fueron transportados al Parque de la Memoria, a los que haré mención más adelante. Pero el colectivo no detuvo su marcha. Diría que uno de los materiales más utilizados por el GAC en los últimos tiempos es el papel como soporte para expresar su *modo* de trabajo<sup>15</sup>, que es efímero y en el que, aun cuando hoy no haya escraches, prevalece lo performático, la realización colectiva y la movilización, ya que en el marco de cada acción que planean difunden su día de emplazamiento generando un evento, un *acontecimiento estético*, en el cual, cada engranaje –la idea, la realización, el público presente– es una parte imprescindible de aquél, concibiendo no sólo la protesta, sino también la conmemoración como

---

4 El aporte del GAC en los escraches radicaba en subvertir las señales institucionales del código vial e instalarlas en la trama urbana. La denominada “gráfica de los escraches”, diseñada en 1998 y elaborada para la marcha de los 25 años del golpe, comenzó a utilizarse desde entonces. Dichos carteles indicaban la proximidad de un ex centro clandestino de detención (CCD), los lugares de donde partían los llamados “vuelos de la muerte”, entre otros. También implementaron una cartografía anónima “Aquí viven genocidas”, que consistía en planos de la ciudad de Buenos Aires en los que se señalaban los domicilios de los represores que viven en Buenos Aires, ironizando con la expresión de los mapas turísticos “Usted está aquí”. Cabe advertir que la semejanza con los mapas de los subterráneos es deliberada y exhibía una ciudad ajena, pero propia. Los integrantes del GAC afirman que, en el momento en que implementaron los carteles, la intención era movilizar desde la interpelación a los vecinos, volver visible esa “ruina” de memoria en un contexto en donde tales sitios no habían sido aún recuperados.

5 Utilizan este recurso para volantes, intervenciones de carteles, poemas visuales, intervenciones en paredes con fotografías, entre otras iniciativas.

una suerte de *happening*.<sup>16</sup> Así, con motivo de los juicios en Trelew en 2012, el GAC colocó en las paredes de la ciudad pegatinas en papel con fotografías en gran formato con el rostro de cada uno de los fusilados en la masacre del 22 de agosto de 1972. Llamaron a esa intervención *Presentes* y replicaron esta iniciativa en las paredes del predio de la ex ESMA en septiembre de 2012. Durante 2013, continuaron con la estética del papel. Estas intervenciones conjugan dos elementos: el papel y la fotografía, para visualizar un modo de concebir la memoria como algo necesariamente en construcción, que muta, que envejece, que hay que actualizar inexorablemente<sup>17</sup>, lo que explica la trayectoria en este caso del GAC y su recorrido por diversas estrategias que oscilan entre la denuncia y la conmemoración. Se puede vislumbrar así, desde el relato de estas acciones, que la particularidad de estos modos tiene que ver con lo colectivo, con la generación de una acción que necesariamente involucra a otros, y en donde dicha poética también plantea que una posible reacción sea la indiferencia, dado que no aparece enmarcada en un soporte tradicional: requiere involucrarse con el hecho artístico que tiene lugar. Por ello, lo efímero enaltece y promueve la memoria como algo en construcción nunca cerrado, nunca acabado. No obstante, la condición efímera genera que las acciones devengan invisibles para quienes no se predisponen a interactuar en el espacio público, y resultan también no disponibles (salvo a través de su documentación audiovisual) para quienes no estuvieron presentes *in situ*. Si bien reconozco que esto puede dar lugar a distintas valoraciones, considero positivo el tener que comprometerse con la acción evitando una actitud pasiva, así como la evanescencia de tales acciones que no reifican la memoria, sino que estimulan que esta sea retomada en otras acciones-manifestaciones contramonumentales en el futuro.

Por su parte, si tenemos en cuenta las formas de memoria que permanecen en el tiempo y que a su modo dialogan con lo monumental, podemos decir que otras son las problemáticas que las atraviesan, pues mucho ha sido dicho respecto a la necesidad de problematizar los recursos canónicos de lo monumental dada la paradójica invisibilidad a la que terminan sucumbiendo las formas monumentales.

Es por ello que la forma interrogativa ha estructurado la dirección de las iniciativas memoriales, no como preguntas retóricas, sino como formas asertóricas de destacar el alcance dilemático, aporético

---

6 El GAC plantea así su modo de trabajo: “Un grupo de personas que trata de militar en política a través del arte. (...) No creemos que la política tenga que ejercerse necesariamente a través de las herramientas clásicas” (AA.VV, 2009: 25).

7 En los últimos meses, y en virtud del actual escenario político, el GAC planeó en 2015 una Campaña AntiMacrista y acompañó con acciones performativas marchas y denuncias al gobierno durante el 2016. Véase Bossi (2016).

que inexorablemente transita estas empresas memoriales: cómo dar cuenta de la ausencia, cómo dar cuenta –evocando las bellas palabras de Oscar Terán– de lo que está en el modo del no estar: la ausencia y el vacío de 30.000 desaparecidos, cómo evitar “llenar” ese vacío y burlar la crítica a los monumentos; cómo representar lo “desaparecido” no simplemente lo ausente, sino lo intencionalmente ausentado, lo hecho desaparecer.

Resuena el eco de la citada frase de Robert Musil de que nada puede ser más invisible que un monumento. El *locus* de la cantidad ha sido tomado muchas veces para dar cuenta de la dimensión dramática de la desaparición, como lo evidencia ya en tiempos de dictadura el célebre Siluetazo, y desde otro lugar –ya que remite al acto de nombrar– el Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado emplazado en el Parque de la Memoria de Buenos Aires.

El monumento, asociado a su origen moderno y heroico, sufrió por un lado la crisis de las representaciones posteriores a las vanguardias en donde la dirección y especificidad del arte se vio problematizada, y por otro lado, el límite impuesto por acontecimientos del siglo XX que en su dramatismo y su inexpresabilidad cuestionaron los modos tradicionales de representación monumental. Es por ello que se propusieron términos tales como “contramonumento”, “antimonumento”, “monumento negativo”, “monumento de papel”, “monumento móvil” para dar cuenta de esta incomodidad semántica alrededor de la antigua denominación “monumento”.

En este sentido, el surgimiento del Parque de la Memoria no resulta ajeno a estas problemáticas acerca de los memoriales. Por tratarse de una iniciativa de organismos de Derechos Humanos que recurrió al Estado para su concreción, se encuentra atravesado por tensiones entre lo estético y lo político. También actualiza la cuestión inherente al entrelazamiento entre la conmemoración y la pedagogía, y el desplazamiento de la resistencia por la conmemoración.

Cabe señalar que, desde su inauguración, se han propuestos diversas lecturas del Parque y del Monumento. Así, se destacan posiciones críticas como la de Graciela Silvestri (1999), Hugo Vezzetti (2010) y Cecilia Macón (2002); otras posiciones han recuperado aspectos del Parque mientras han cuestionado otros como es el caso de Estela Schindel (2008), María Silvina Persino (2008) y Elizabeth Jelin y Victoria Langland (2003) –posición que aquí busco también presentar, aunque con otros argumentos–, y otras miradas lo celebran como una valiosa iniciativa; ubico en esta dirección a Andreas Huyssen (2000), Florencia Battiti (2001; 2003; 2007; 2010), Patricia Tappatá de Valdez (2003), Paola Di Cori (2002), entre otros.

En diciembre de 1997, representantes de diez organismos de

Derechos Humanos presentaron a los legisladores de la ciudad de Buenos Aires la iniciativa de construir un monumento y emplazar un grupo de esculturas junto al Río de la Plata para recordar a los detenidos-desaparecidos y asesinados por el Terrorismo de Estado de la última dictadura militar. El Parque fue parcialmente inaugurado el 31 de agosto de 2001 y hasta el momento, hay nueve esculturas construidas.

Por su parte, el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado (inaugurado en 2007) es una herida abierta sobre una colina artificial de seis metros cubierta de césped que atraviesa el Parque; dicha cicatriz desemboca en el río y está jalonada por dos plazas ceremoniales donde el paseante puede detenerse.<sup>18</sup> El recorrido del espacio permite la visualización de la nómina de las víctimas del terrorismo de Estado. El Parque cuenta también con una sala de exposiciones, denominada sala PAyS (Presentes Ahora y Siempre) que fue inaugurada en 2010. Como adelantamos, el Parque ha generado múltiples controversias. Se criticó el hecho de que un mismo parque albergue contenidos simbólicos de distintos órdenes, cuestionando así, la construcción del Monumento a la AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina) y al de los Justos entre las Naciones. Graciela Silvestri (1999, 2000) señala, respecto de esta dispersión de objetivos, que ninguna experiencia anterior indica que en un único lugar se puedan superponer memorias de esta manera aleatoria, como si se quisiera arrumbar en un *apéndice* de la ciudad las diferentes tragedias que hablan tan dolorosamente.

De las catorce esculturas previstas para el Parque, ocho corresponden a los proyectos ganadores del concurso organizado para tal fin, mientras que las restantes son de artistas invitados por la Comisión Pro-Monumento.<sup>19</sup> La decisión de instaurar las esculturas fue muy cuestionada, ya que se invitó a participar con un proyecto a artistas que no debieron pasar por la instancia de evaluación, sino que fueron seleccionados *ad hoc*. A su vez, otra objeción a las esculturas es que justamente “llenen” el vacío que el monumento deliberadamente parecía instalar, lectura que comparto. Así, llenar de esculturas el Parque es para Cecilia Macón (2002) una contradicción radical a la

---

8 Ha sido destacada la conexión en la estética del monumento tanto con el Memorial a los veteranos de Vietnam construido en 1982 por Maya Lin, como con el Museo Judío de Berlín, inaugurado en 1999 con un diseño de Daniel Libeskind, proyectos que enaltecen por un lado la cantidad, el nombramiento desde una obra recorrida como la que plantea Lin, como la herida, el zig zag, los vacíos, como lo expone el museo judío. Sobre este punto, véase también el capítulo de Gonzalo Aguilar en este mismo volumen.

9 La comisión del monumento está compuesta por veintisiete miembros en representación de los poderes legislativo y ejecutivo de la ciudad, un representante de la Universidad de Buenos Aires y un representante de cada uno de los diez organismos de Derechos Humanos que promovieron la ley para el emplazamiento del Parque.

esencia del parque en sí mismo pues: ¿por qué “vaciar el vacío”? ¿Por qué elegir esculturas para representar el genocidio argentino? ¿Por qué insistir en la presencia radical del espacio tridimensional para expresar una ausencia? Por ello, advierte esta autora que al llenar el Parque de artefactos –que no parecen establecer ningún vínculo con el espacio abierto– lo transforman en un “paseo”. La sobreabundancia de esculturas atenta contra la capacidad expresiva de aquel; incluso se han referido al Parque como un “cementerio de esculturas” (Silvestri, 1999).<sup>20</sup> Andreas Huyssen (2002) en cambio, recupera la iniciativa en toda su extensión y considera que es errado tomar determinadas obras como modelos o antimodelos de conmemoración correcta pues, según él, la efectividad de las políticas de la memoria depende de su multiplicidad, de su forma coral. Por su parte, y en relación con ambos concursos tanto para el Monumento como para las esculturas, acuerdo también con la observación de Hugo Vezzetti que hace hincapié en la ausencia de debates públicos como los que acontecieron por caso en Berlín con motivo de la construcción del Monumento a los Judíos de Europa asesinados; debates interdisciplinarios donde intervinieran especialistas, más allá de los sin duda ricos intercambios que acontecen desde su creación al interior de la Comisión Pro Monumento.

Por su parte, el propio emplazamiento del Parque generó desde el inicio múltiples controversias. Para algunos, su ubicación “marginal” da cuenta del poco interés político en recordar el pasado por parte del gobierno que promovió esa iniciativa; pues, si hubo un rasgo que definió las estrategias populares de rememoración de la última dictadura militar fue anclar las mismas en espacios públicos densamente constituidos como la Plaza de Mayo, o la señalización y demás intervenciones urbanas de centros clandestinos de detención, que están ubicados en el entramado urbano de la ciudad. Otros en cambio, consideran que, al estar ubicado a la vera del Río de la Plata, permite una reflexión en torno al simbolismo del río. Para Battiti, el Parque no podría estar en otro lado: el referente simbólico es el Río de la Plata (Macón y Melendo, 2016). Es importante este punto, ya que el argumento que objeta la ubicación hace referencia a la condición urbana de las ruinas que remiten a nuestro pasado reciente, como los ex centros clandestinos de detención ubicados en zonas urbanas de la ciudad; sin embargo, si se toma el señalamiento de Battiti, puede resultar elocuente el emplazamiento del Parque a orillas del Río de la Plata acentuando su simbolismo, dado que el Parque no es una “ruina” de memoria, sino un espacio generado para “hacer memoria”,

---

10 El riesgo es, tal como lo señala Régine Robin (2012) en su referencia al *memory boom* y la hiperabundancia de formas memoriales en torno al Holocausto: la saturación de la memoria.

para la conmemoración. Asimismo, la objeción de la ubicación marginal quedará o no resuelta en función de lo que verdaderamente ocurra con el espacio; esto es: si se lo visita, si se lo habita, si se vuelve a él en distintas oportunidades. Y, en ese punto, considero que la sala PAyS ocupa un lugar decisivo, ya que se organizan desde allí muestras periódicamente y desde la comisión del Parque se proponen actividades dirigidas a diversos destinatarios.

Cabe también subrayar las críticas que recibió la propuesta presentada por el GAC para el Parque, que consiste en el emplazamiento de 53 carteles de señalización en los que se jugaba con los recursos de los carteles viales que indicaban el mapa subterráneo de la ciudad de Buenos Aires, aquel signado por la impunidad, que el colectivo junto a H.I.J.O.S. utilizaba en los escraches. El traslado de esta señalización al Parque de la Memoria fue criticado<sup>21</sup> debido a que, al sacarlos de contexto, los carteles perdían su eficacia: ya no señalan *algo*, sino que están allí como inertes objetos privados de su intención original puestos unos al lado de los otros. No obstante, para mí hay que reconocer que, en el presente, la intención pedagógica de la propuesta despierta mucho interés en los jóvenes que visitan el Parque, según constaté en entrevista con los guías. A su vez, sin saberlo, el grupo propuso una iniciativa de interés histórico, ya que, al haberse iniciado un nuevo período de juicios, no se realizan escraches, por lo que los carteles son un recurso para la trasmisión del pasado reciente.

A comienzos de 2016, los carteles volvieron a llamar la atención debido a las polémicas columnas publicadas por Marcelo Birmajer (2016a; 2016b; 2016c) en el diario *Clarín* y a las sagaces devoluciones críticas de Laura Malosetti Costa (2016) y Ana Longoni (2016). El especialista en memoriales del Holocausto, James Young, decía que las formas memoriales están vivas mientras se habla sobre ellas. Considero que la lectura de Birmajer –a mi juicio malintencionada, desinformada y signada por sus prejuicios políticos– da cuenta de los avatares de estas formas de memoria expuestas al espacio público, y expuestas también a nuevas lecturas y significaciones. Lo que la polémica vuelve evidente es que estas formas estéticas apuestan a dar que hablar; con sus recursos involucrados, requieren que se los interprete y, en este sentido, no hay exégesis más legítimas que otras, es el riesgo que asumen deliberadamente: arrojan una propuesta que busca impactar en otros.

En su respuesta a Birmajer, Longoni (2016) estructura su escrito en torno a una serie de falacias de las que parte Birmajer en su valoración del Parque y de los carteles del GAC. Destaca que aquél

---

11 Véase Schindel (2006, 2008) y Silvestri (2000).

confunde el mensaje de los carteles del GAC con los del Parque a un nivel institucional y afirma que: “Semejante ataque no es para nada banal ni inocuo en medio de las actuales y sinuosas redefiniciones de las políticas de la memoria respecto de la represión dictatorial impulsadas desde el estado argentino” (párr. 3). Tomando la cita de Longoni podemos decir que las columnas de Birmajer se viralizaron no por la sagacidad de sus argumentos, sino por su impacto en un contexto político como el actual.

Por su parte, quisiera señalar el escrito publicado en *Clarín* de Ana María Battistozzi (2016) dedicado a todo el *affaire* Birmajer, que hace referencia a la extrapolación de los carteles de un contexto como el de la calle y los escraches al Parque, y a las razones que el jurado tuvo para seleccionar esa iniciativa en virtud precisamente de la elocuencia de dicha extrapolación en 1999. El tiempo ha pasado y esa decisión continúa resultando sumamente beneficiosa. Por otra parte, la autora cuestiona la proyección pedagógica que tienen esas prácticas ahora. No acuerdo con la severidad del argumento, ya que justamente rescato la visualidad de los carteles que llaman la atención de los jóvenes, quienes muestran interés en el soporte. Si bien es válido cuestionar, como lo hace Battistozzi, la intencionalidad de los textos seleccionados por el GAC –según su decir, de “indudables afinidades con el kirchnerismo”–, considero que responde a la intención política de la obra planteada por el GAC de producir un efecto en el medio en el que los carteles se emplazan. Por otra parte,

Battistozzi considera que, a diferencia de los carteles (que son pedagógicos), el Parque ha tenido políticas estéticas dignas de mención y que la institución afortunadamente no es sesgada como la acusa Birmajer, sino que apunta a numerosas miradas y dispositivos sobre ese pasado, prueba de esa versatilidad es el respeto, según la autora, hacia la propuesta del GAC: hacia su intencionalidad política. Así, aun cuando expone una mirada en cierto sentido crítica hacia los carteles, la conclusión de su artículo resume lo que considero debe ser el norte de las acciones de memoria que es la proyección en sus destinatarios y su posible futuro a través de esas lecturas. Citando sus propias palabras: “Para bien o para mal el sentido de las obras estará siempre afectado por el devenir e inevitablemente emergerá en la fusión del horizonte histórico implicado en ellas con el horizonte histórico del espectador” (párr. 5).

Sobre el Monumento, en cambio, las lecturas son en gran parte positivas. Se le reconoce la riqueza de una poética monumental en su contramonumentalidad, ya que es un espacio a recorrer, que se encuentra abierto, debido a que se siguen agregando nombres permanentemente; un espacio que interactúa con el río y que busca generar

en los destinatarios un acontecimiento: una experiencia.

En similar dirección trabaja la sala PAyS, la cual merece ser destacada debido a que las comisiones que allí se desempeñan se ocupan permanentemente de la transmisión, invitando a que el Parque sea un lugar de encuentro. En entrevista con Florencia Battiti (enero 2013), ella hace referencia a la necesidad de comprender que el Parque debe ser un espacio abierto que requiere estrategias flexibles. Destaca que no a todo el mundo le interesa la memoria de nuestro pasado reciente, “hay gente que va por el sándwich y los mates mirando al río, hace uso del espacio público”. Por ello, considera que se debe procurar respecto al espacio público una actitud respetuosa, pero no solemne. Retomando la objeción de Macón respecto al riesgo de convertir el Parque en un paseo, considero que es un destino interesante para el Parque, ya que permite circulación de personas que no necesariamente llegaron a la zona por la visita al Parque y pueden tomar contacto con nuestro pasado reciente.

Los dilemas conmemorativos, interpelan y estructuran los diversos intentos evocativos del ayer: dar respuesta a estos dilemas implica atender a retóricas persuasivas, dejar espacios de diálogos abiertos, no “llenar los lugares de memoria”<sup>22</sup>; esto ha sido subrayado en relación con el Parque de la Memoria. No hay un modo paradigmático de recuerdo, hay modos de recuerdo paradigmáticos. Así, en esta tarea de reconstrucción es inexorable la mediación temporal, el trabajo con huellas, ya que la memoria pone el pasado en presente desde el presente; por lo que las nuevas generaciones tienen un legado, pero también un presente desde donde llevar a cabo tal reconstrucción y, a mi juicio, el Parque se ha planteado trabajar en esta dirección.

40 años del golpe, fecha decisiva, ya que el transcurso de cada una de las décadas anteriores generó debates, conmemoraciones, publicaciones, entre otras reacciones. Lo deseable es que se mantengan las memorias en tensión, memorias abiertas. Por ello, considero es necesario que se discuta el futuro de la memoria, no apropiarla desde un único marco político de enunciación, sino que se den debates públicos sobre el destino de ciertas ruinas de la memoria, como reclama

---

12 Hugo Vezzetti (2002) afirma, en esta dirección, que el conflicto no se dirime entre la oposición “memoria-olvido”, sino entre diversas y a veces contradictorias memorias. A su vez, consultado sobre el Parque de la Memoria, advierte sobre la importancia de pensar que la posibilidad de establecer políticas institucionales y públicas con respecto a los conflictos en torno a la memoria pueden pasar por abrir nuevos espacios que amplíen y renueven ese conflicto, que se mantengan en proceso sin congelarlo, aun a costa de perder algunos aspectos de las formas clásicas que han adoptado en el pasado dichos conflictos.

Hugo Vezzetti (2010).<sup>23</sup> Evitar “llenar el vacío” deviene entonces una consigna a seguir.<sup>24</sup> Cabe referir las palabras de la historiadora Régine Robin (2012) acerca de que “El pasado no es libre. Ninguna sociedad lo abandona a sí mismo. Es regido, administrado, conservado, explicado, narrado, conmemorado u odiado. Ya sea que se lo celebre o se lo oculte, sigue siendo un desafío fundamental del presente” (p. 29), cita que expone lo que aquí se quiso exhibir: que la emergencia del pasado está sujeta a los avatares temporales de los sucesivos devenires.

Por ello, resulta entonces fundamental atender al *modo* de mantener presente el pasado 40 años después, donde las coyunturas políticas imprimen sentidos y direcciones en torno a dicho pasado.<sup>25</sup> Corresponde aquí citar las palabras de Longoni (2016) en su respuesta a la columna de Birmajer: “Bien sabemos que las memorias respecto de la historia reciente son múltiples y en conflicto, que las construcciones o argumentos que dominan un período dado no son estáticas ni inmutables, y pueden ser desplazadas, discutidas o transformadas en un momento posterior” (párr. 13). Lo sabemos bien, por eso, el arte debe estar atento.

Esto supone reconocer diversas modalidades de lo performático presentes en estrategias que son contramonumentales “de muchas maneras”, tanto desde acciones efímeras en el espacio público, como en iniciativas que –aun en su materialidad– requieren poéticas que actualicen su presencia para así poder volver visible el pasado.

---

13 “¿Cómo se inscribirá el Parque con sus esculturas y el Monumento en la trama de la ciudad como artefacto de memoria y, sobre todo, en la vida pública de sus ciudadanos? Cualquier proyección sobre el futuro de ese espacio debe contar con que lo determinante no es la huella material ni el significante construido sino la práctica social que interpreta, escribe y da sentido, en la dinámica de una experiencia que comunica el pasado y el presente (...) El destino de esos lugares –y el sentido que puedan adquirir– dependerá de la incorporación de otros protagonistas, de nuevas apropiaciones y de la correlación con otros artefactos, en fin, de una trama de recorridos, historias y valores encarnados en la propia vida de la ciudad” (Vezzetti, 2010: 106).

14 Considero que el gobierno de los Kirchner impulsó valiosos y decisivos avances en materia de derechos humanos, pero también hubo políticas en términos de conmemoración que precipitaron procesos cuyos debates y discusiones deberían mantenerse en el tiempo, debido precisamente a la cercanía temporal con el acontecimiento, así como a su complejidad. En este caso, el fervor conmemorativo se visualiza en el rol del Estado en los últimos años con todas las recuperaciones e inauguraciones que se llevaron a cabo.

15 Considero que en la agenda de las estéticas de memoria que persiguen recuperar la dimensión presente de ese pasado, debería estar la reflexión y propuesta de poéticas que visibilicen la búsqueda de los nietos que Abuelas lleva a cabo desde hace décadas, así como visibilización de la desaparición de Julio López, que lleva ya diez años desaparecido.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV (2009). *GAC. Pensamientos, prácticas, acciones*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Battiti, F. (2001). Proceso de retrospectiva nacional. *Ramona*, (9-10), Dossier sobre el Parque de la Memoria. Recuperado de [http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HAS-H6214/40f50562.dir/r9y10\\_12bnota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HAS-H6214/40f50562.dir/r9y10_12bnota.pdf)
- Battiti, F. (2003). El arte tiene la palabra. *Puentes*, (9), 56-59.
- Battiti, F. (2007). Arte contemporáneo y trabajo de memoria en la Argentina de la postdictadura. En S. Lorenzano y R. Buchenhorst, *Políticas de la memoria. Tensiones entre la palabra y la imagen* (pp. 309-320). Buenos Aires: Gorla.
- Battiti, F. (2010). El arte en las paradojas de la representación. *Cuadernos*, 12 (41), 29-40.
- Battistozzi, A. M. (18 de marzo de 2016). ¿Obras, letreros, arte político o propaganda?". *Clarín*. Recuperado de [https://www.clarin.com/rn/ideas/Obras-letreros-arte-politico-propaganda\\_0\\_BywxyTh\\_P7x.html](https://www.clarin.com/rn/ideas/Obras-letreros-arte-politico-propaganda_0_BywxyTh_P7x.html)
- Birmajer, M. (6 de febrero de 2016a). El parque y la memoria. Se me hace cuento. *Clarín*. Recuperado de [https://www.clarin.com/ciudades/parque-memoria\\_0\\_4y3Agx0Fg.html](https://www.clarin.com/ciudades/parque-memoria_0_4y3Agx0Fg.html)
- Birmajer, M. (25 de febrero de 2016b). Un cartel para adular la historia. *Clarín*. Recuperado de [https://www.clarin.com/opinion/cartel-adulterar-historia\\_0\\_4kIDQZDje.html](https://www.clarin.com/opinion/cartel-adulterar-historia_0_4kIDQZDje.html)
- Birmajer, M. (7 de marzo de 2016c). Con derecho a cuestionar también a los artistas. *Clarín*. Recuperado de [https://www.clarin.com/cultura/derecho-cuestionar-artistas\\_0\\_41yk8bDne.html](https://www.clarin.com/cultura/derecho-cuestionar-artistas_0_41yk8bDne.html)
- Bossi, V. (26 de febrero de 2016). Esfera común / 24F Parate! Trabajadorxs de pie / La mejor postura política. *Grupo de Arte Callejero* (Blog). Recuperado de [http://grupodeartecallejero.blogspot.com.ar/2016\\_02\\_01\\_archive.html](http://grupodeartecallejero.blogspot.com.ar/2016_02_01_archive.html).
- Brodsky, M. (Comp.) (2005). *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: La Marca.
- Di Cori, P. (2002). La memoria pública del terrorismo de Estado. Parques, museos y monumentos en Buenos Aires. En L. Arfuch (Comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades* (pp. 91-112). Buenos Aires: Prometeo.
- Huffschnid, A. y Durán, V. (Eds.) (2012). *Topografías conflictivas. Memorias, espacios y ciudades en disputa*. Buenos Aires: Trilce.
- Huyssen, A. (2000). Present Pasts: Media, Politics, Amnesia. *Public Culture*, 12 (1), 21-38.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria*

- en tiempos de globalización*. México: FCE.
- Jelin, E y Langland, V. (Comps.) (2003). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI.
- Longoni, A. (2007). Encrucijadas del arte activista. *Ramona* (74), 31-43. Recuperado de <http://docplayer.es/27619772-Ramona-encrucijadas-del-arte-activista-en-la-argentina-ana-longoni-arte-y-politica-ii-limites-en-cuestion.html>
- Longoni, A. (9 de marzo de 2016). Una respuesta a Marcelo Birmajer y sus ataques al Parque de la memoria. *Esfera común*. Recuperado de <http://esferacomun.com.ar/wp/2016/03/09/marcelo-birmajer-policia-de-la-memoria/>
- Macón, C. (2002). Voiding the void. Memory, space and genocide in contemporary Argentina (Inédito). Trabajo presentado en *Foundation of Urban Studies, London School of Economics and Political Science*. Londres.
- Macón, C. y Melendo, M. J. (2016). Entrevista con Florencia Battisti. *Afuera*, (16). Recuperado de <http://revistaafuera16.blogspot.com/p/entrevista.html>
- Malosetti, L. (7 de marzo de 2016). Polémica con Birmajer. *Clarín*. Recuperado de [https://www.clarin.com/cultura/Polemica-Birmajer\\_0\\_NJoG-jrnl.html](https://www.clarin.com/cultura/Polemica-Birmajer_0_NJoG-jrnl.html)
- Melendo, M. J. (2008). Formas de la memoria en el arte postdictatorial. *Ramona*, (78), 24-27.
- Melendo, M. J. (2008). *Consideraciones estéticas en torno al presente de la memoria del pasado reciente argentino*. *Espacios*, (39), 76-81.
- Melendo, M. J. (2009). Reflexiones sobre lo efímero y lo antimonumental en el arte público actual. *Afuera*, (7). Recuperado de <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores///print.php?page=07.praxisurbana.melendo.htm>
- Persino, M. S. (2008). Memoriales, museos, monumentos: La articulación de una memoria pública en la Argentina postdictatorial. *Revista Iberoamericana*, (22). Recuperado de <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view-File/5293/5450>
- Robin, R. (2012). *La memoria saturada*. Buenos Aires: Waldhuter.
- Schindel, E. (2006). Las pequeñas memorias y el paisaje cotidiano: cartografías del recuerdo en Buenos Aires y Berlín. En C. Macon (Ed.), *Trabajos de la memoria: Arte y ciudad en la postdictadura Argentina* (pp. 52-73). Buenos Aires: Ladosur.
- Schindel, E. (2008). Siluetas, rostros, escraches. Memoria y performance alrededor del movimiento de derechos humanos. En A. Longoni y G. Bruzzone (Comps.), *El Siluetazo* (pp. 411-425). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Silvestri, G. (1999). Memoria y monumento. *Punto de Vista*, (64), 42-44.
- Silvestri, G. y Gorelik, A. (2000). Ciudad y cultura urbana, 1976-1999: el fin de la expansión. En J. L. Romero y L. A. Romero (Directores), *Buenos Aires, historia de cuatro siglos*. Buenos Aires: Altamira.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto impreso.
- Tappatá de Valdez, P. (2003). El Parque de la memoria. En E. Jelin y V. Langland (Comps.), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales* (pp. 97-111). Madrid: Siglo XXI.
- Vezzetti, H. (2002). *Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vezzetti, H. (2010). Memoriales del Terrorismo de Estado. En P. Birle, V. Carnovale, E. Gryglewski y E. Schindel (Eds.), *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires* (pp. 105-119). Buenos Aires: Obra Completa.