

VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2007.

# La memoria como construcción colectiva.

Claudio Lobeto.

Cita:

Claudio Lobeto (2007). *La memoria como construcción colectiva. VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-106/119>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## La memoria como construcción colectiva

Claudio Lobeto

Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano.  
Facultad de Filosofía y Letras. UBA.

[clobeto@filo.uba.ar](mailto:clobeto@filo.uba.ar)

En la década de los 60, y acorde a la aparición de los nuevos movimientos sociales, temáticas como la identidad y la memoria comenzaron a ser motivo de estudio de las ciencias sociales. En varios países de América del Sur, y como consecuencia de los regímenes represivos, en las etapas posdictaduras, los gobiernos intentaron cerrar lo acontecido en el pasado, con "reconciliaciones", amnistías, plebiscitos y leyes de "obediencia debida".

En referencia a lo acontecido en Chile durante la transición democrática, señala Nelly Richard que dos fueron las respuestas ante el problema de los detenidos-desaparecidos. Por un lado, el discurso cientificista que intentó comprender y explicar lo sucedido en esos años, y por el otro, la "textualidad poética", en el sentido que el campo del arte y la cultura, fue el lugar más propicio para desarticular el discurso dominante y reinstaurar pedazos y fragmentos de aquello que desde el discurso oficial se desestimaba como no prioritario o secundario<sup>1</sup>.

Mientras los datos se acumulaban y se procesaban, cada cuerpo desaparecido, cada violación de los Derechos Humanos, pasaron a formar parte de la historia reciente, de lo que ya había sucedido, solo necesario de ser meramente explicitado. En este sentido, las prácticas estéticas, la teatralización y la escenificación fueron acciones encaminadas en una dirección opuesta, hacer presente cada tortura y violación hecha por los militares, recuperando la memoria y la palabra, rescatando las vivencias cotidianas e individuales y superando mediante variadas estrategias, el discurso oficial.

Es así como en esta suerte de adhesión a mecanismos legitimadores del cierre de una época, los resquicios que pueden seguir estando abiertos, son esos espacios residuales que como producciones simbólicas atraviesan lo dominante y permanentemente agrietan las estrategias planteadas por el discurso hegemónico.

Representaciones estéticas y redes culturales que recrean una época pasada desde una mirada épica y utópica, desplazando y empujando la visión totalizadora del oficialismo neoliberal. Pensemos en la década del 90, que bajo la apariencia de resultados económicos, el eficientismo que trajo aparejada la privatización de las empresas públicas, la convertibilidad de la moneda, los créditos y las compras en cuotas y los viajes al exterior, se escondía la recesión, el crecimiento del desempleo y la indigencia y la amnistía a los genocidas. Discurso hegemónico que

enmascarado en el mercado, y desviando la mirada social, pretendía ocultar y cerrar para siempre la injusticia social, las violaciones a los derechos humanos y en particular, el proyecto político y las luchas populares de los 70.

En los '70, los organismos de Derechos Humanos, apelaron, para llevar a cabo sus reivindicaciones y protestas, entre otras, a acciones políticas que contaron con una alta dosis de simbolismo como las siluetas, los pañuelos y las fotografías ampliadas y que constituyen lo que Deotte (2000), ha llamado como marcas simbólicas, retomadas luego por otras organizaciones sociales y llegando incluso a la utilización de los medios masivos de comunicación. Pensemos en los recordatorios con las fotos de los detenidos-desaparecidos que periódicamente aparecen en el diario "*Página 12*".

Deotte menciona a la comunidad ética o política, que como espectadores de los acontecimientos, se vinculan entre si por el afecto y por el daño producido a las víctimas y analiza una obra del artista plástico chileno Carlos Altamirano llamada "*Retratos*", en la que se destaca la presencia reiterada de fotografías de desaparecidos con inscripciones de datos personales, preguntas, fechas, etc. Esto le permite destacar el rol de la fotografía, y agregaríamos, de las imágenes en general, que permiten un recorrido desde el momento mismo de la desaparición, hacia atrás y hacia delante. La foto es la inscripción, la imagen es el referente de algo singular, es como el trazo que permite anudar el reconocimiento, que muestra la existencia actual de la memoria, el artefacto que despliega los mecanismos internos y sociales para no cerrar en el olvido, ni en una doble desaparición, la primera por la dictadura militar, la segunda por el no recuerdo. En ambas, y mediante las fotografías, siluetas y recordatorios, la intención es simbolizar en imágenes y leguajes el cuerpo que está desaparecido, que está ausente.

Coincide con lo anterior, Idelber Avelar, al afirmar que la memoria posdictadura está bloqueada por los mecanismos lógicos del modelo neoliberal que se fundan en el olvido operando sobre el desmantelamiento de la memoria misma<sup>2</sup>. Apelando a la sustitución permanente de que todo se vuelve obsoleto rápidamente, el mercado borra vestigios de un pasado conflictivo y confrontativo, y aquello que no logra es entonces traducido a cantidades, informes, conmemoraciones oficiales y testimonios que substituyen el acto mismo de encontrar trazos y retazos de ese pasado que algunos tozudamente intentan devolver al presente. "*No olvidar, no perdonar*", son las principales consignas que familiares de las víctimas exponen permanentemente al conjunto social, frente al otro discurso que acepta lo sucedido, pero lo supedita a un presente que será más "*armonioso, reconciliado e integrado*", negando así la posibilidad del "duelo" y su posterior "superación".

La eficacia del paradigma del mercado, coincide con esto planteado, el modelo consensual impide la revisión de los hechos, los costos políticos que ocasionaba llevar a los genocidas a los tribunales y reabrir el debate de lo sucedido en el

pasado inmediato, fueron ahora supeditados a la política modernizadora y el auge económico. Para esto, leyes de amnistía, punto final y obediencia debida.

Ante esto, la memoria colectiva o memoria social se va construyendo y buscándose en huellas, marcas y fragmentos que circulan en redes informales y que interactúan con la memoria oficial, esta última sustentada en mecanismos institucionales que el poder intenta llevar a cabo. Es aquí donde los colectivos de arte como el "Grupo de Arte Callejero", "Arde Arte", el "Taller de Serigrafía Popular", "Etcétera", "Mínimo 9", y otros, con diferencias y similitudes, pero con la consigna de ocupación de los espacios públicos y puestas en acción de prácticas que enfrenten el discurso hegemónico, actúan sobre la memoria colectiva a partir de la deslegitimación del discurso oficial y la selección diferenciada de acontecimientos y hechos históricos y políticos.

Para Corradi, los vaivenes de la memoria tienen varios niveles y marcas en donde encontrarlas. Se refiere a monumentos, informes, leyes y discursos, pero también en silencios, ocultamiento de pruebas, reinscripciones, lenguajes. Destaca como agentes privilegiados en la selección, constitución y transmisión de la memoria, a los individuos, familia y grupos, acentuando el rol de la emergencia en la actualidad de *"memorias tanto históricas como colectivas a nivel supra nacional. Las fluidas redes científicas, la internacionalización del tercer sector, los nuevos movimientos sociales, las ONGs, la ley global son los principales agentes de este proceso."*<sup>3</sup>

Es la forma de trabajar de "Mínimo 9", colectivo de arte formado en la Universidad de las Madres de Plaza de Mayo en el 2001. Algunas acciones de "Mínimo 9" apuntan en este sentido de recuperación y reforzamiento de una memoria colectiva como activación del presente, interviniendo en diferentes espacios urbanos, como el Cabildo, el Obelisco, el Congreso o la Plaza de Mayo. Por otra parte, el grupo ha realizado acciones en las que se entremezclan hechos recientes de un pasado cercano como la masacre del Puente Pueyrredón en junio del 2002<sup>4</sup>, o los sucesos de diciembre del 2001, con acontecimientos y fechas que tienen que ver con la historia oficial, pero resignificando y cuestionando el discurso dominante, como mecanismo para el debate y la reflexión.<sup>5</sup>

Jelin, en su trabajo *"Los niveles de la memoria: reconstrucción del pasado dictatorial argentino"*<sup>6</sup>, retoma el par *"recordar y olvidar"*, y mientras que en el primero, el recordar, existe un proceso de fijar una experiencia o una percepción que alienta la construcción de un sentido nuevo, más actual, más del tiempo presente, en el segundo, el olvido, no es la existencia de una ausencia, sino que es la presencia silenciosa, cómplice, compartida, pactada y fundamentalmente sujeta a esas operaciones que terminan en la "conformación de una memoria social bloqueada por el terror".

Por su parte, Ricoeur señala como *"todo residuo del pasado es potencialmente una huella"*<sup>7</sup>, y como tal, permisible de desarticular una memoria. Un recuerdo, una

imagen, una palabra son huellas que están en las historias personales y colectivas, y que anudan el par memoria y olvido.

Lo residual, lo no realizado, lo latente, siguen estando ausentes de esta operatoria mediática, es lo contrario a la "pasión" que el videasta, el artista plástico o el poeta ponen en la obra y donde la carga simbólica constituye la intención de no quedar apresado en la actualidad neoliberal y conformar una memoria social distinta. En este caso, lo residual es la potencia que permite crear a partir de una historia no develada en su totalidad y parcializada en la conveniencia de los poderes de turno. Es poner en acto, la condena social, con el escrache a los militares genocidas, el cuestionamiento a figuras históricas como Julio Argentino Roca, o recordar año tras año a los caídos en la estación de trenes Avellaneda.

Jean Louis Deotte menciona a la comunidad ética o política, que como espectadores de los acontecimientos, se vinculan entre si por el afecto y por el daño producido a las víctimas.<sup>8</sup>

La foto es la inscripción, la imagen es el referente de algo singular. Es el trazo que permite anudar el reconocimiento, es la muestra de la existencia actual de la memoria, el artefacto que despliega los mecanismos internos y sociales para no cerrar en el olvido, ni en una doble desaparición, la primera por la dictadura militar, la segunda por el no recuerdo, las amnistías, las víctimas de gatillo fácil, la impunidad y la exclusión social.

*¿Cómo "aferrar la imagen irrecuperable del pasado que amenaza desaparecer, riesgo de desaparición anclado en una mercantilización inaudita de la vida material y cultural que parecería impedir la existencia misma de la memoria?", se pregunta Avelar<sup>9</sup> retomando a Benjamín.*

*¿Desde donde rearticular un lenguaje que permita narrar estos fragmentos y fisuras que anidan en la memoria social? Es en la textualidad poética y en las prácticas socioestéticas desde donde se aborda y se reconstruye la narración de un pasado del cual ni siquiera queda el sentido, ahora encerrado en la eficiencia mercantil y el discurso cientificista.*

Radley afirma que el recuerdo es una construcción y que la memoria no es solo la acumulación sobre la información pasada, sino que *"es la creación de una afirmación sobre estado de cosas pasadas, por medio de un marco compartido de comprensión cultural"*.<sup>10</sup>

Es necesario entonces buscar y rastrear objetos, señales, rastros o huellas que permita reconstruir un pasado ocultado y develarlo. Como señala Deotte, estas imágenes en la cual el primero -y no el único- paso, es el de poner a la memoria en primer lugar, en la cual estas "marcas estéticas", son "balizas" o huellas que señalan y se multiplican para torcer ese discurso institucionalizado que mencionamos antes. Señala Vezzetti: *"...el problema de la memoria social del terrorismo estatal, y la violencia en la argentina, exige destacar ante todo, la cuestión de los actores...que operan sobre un horizonte de sentidos, en la construcción y apropiación de esa experiencia..."*<sup>11</sup>

La memoria como estrategia, necesaria para superar el sufrimiento, pero también para obstinarse en recuperar un proyecto colectivo, para avanzar hacia un duelo "activo", de la pérdida de amigos, familias y colegas. Es, insistimos, superar las reglas de disciplinamiento institucional y rearmar individual y colectivamente otros trazos del pasado.

### **Grupo de Arte Callejero (GAC)**

El Grupo de Arte Callejero (GAC) se forma en 1997, pero adquiere relevancia a partir de la crisis del 2001. Integrado inicialmente por estudiantes de Bellas Artes, ha sumado artistas de otras disciplinas como la fotografía y el diseño gráfico.

Ya en sus inicios, en 1997, el GAC procuró instalarse como un colectivo de arte que no actuara aisladamente, sino que sus acciones estéticas estuvieran en sintonía con las reivindicaciones de otros movimientos sociales. Ese año, mas de 30 murales en los que se veían guardapolvos en blanco y negro fue la manera de apoyar y potenciar las demandas de las luchas del gremio docente CTERA, frente a los recortes presupuestarios y la implementación de la Ley Federal de Educación, que ya venían realizando, con la instalación de una enorme Carpa Blanca frente al Congreso.

*“Cuando empezamos no estábamos pensando en continuar ninguna tradición del arte político. Lo hicimos, en realidad, porque teníamos una necesidad muy fuerte de expresarnos que no podíamos satisfacer. Estábamos en los '90, la producción y la circulación de arte eran una cosa muy estructurada, a la vez muy “light”. Así que lo que buscamos fue nuestra posibilidad de hacer”.*<sup>12</sup>

En sus acciones se privilegia el trabajo con otras organizaciones sociales y la intervención en los espacios urbanos, apropiándose de imágenes de tránsito y carteles de la vía pública, con el fin de subvertir el sentido inicial y adecuarlo a sus denuncias. Estas intervenciones diseminan la protesta en la ciudad, y delimitan territorios y lugares.

Comienzan a trabajar con la agrupación HIJOS en 1998, en la mesa del Escrauche. Acción socioestética de denuncia a militares y funcionarios de la dictadura, mediante la cual, los vecinos y comerciantes del barrio conocen quien es verdaderamente su vecino. El territorio, en este caso el barrio, es “señalizado” por los carteles con referencias al pasado genocida del “escrachado”.

De esta forma, hacen visible lo que quiere permanecer invisible, el ocultamiento del militar en el anonimato es denunciado y condenado socialmente, las pintadas, los graffitis en las paredes y calles, sumados a las murgas, las consignas y las pancartas revelan el pasado, lo retrotraen al presente, lo exponen a la mirada de los vecinos, completando así la práctica estética y política.

En los llamados escraches, el GAC participa con intervenciones pintando carteles con consignas como *“a 100 metros vive un represor”*, e interactuando con otros movimientos y grupos como las murgas. A este respecto señala la agrupación HIJOS *“...la murga es esencial para que el escrauche no fracase...”* (Situaciones:

2000). Así, la acción política se potencia con los sonidos, la danza y las vestimentas multicolores de la murga se hacen más visibles, irrumpen con más fuerza en el espacio urbano, en este caso el barrio.

Los escraches no reviven un pasado, por el contrario retrotraen al presente sin castigo de los genocidas, potencian un futuro con justicia, y ahí si reivindican u pasado de lucha política.

Otras acciones del GAC fueron la Casa de Gobierno con un enorme anuncio de venta, o el dibujo de una gorra militar con la consigna “*Juicio y castigo*”, evidencian la manifiesta demanda política y social, para lo cual apelan a la parodia y con una alta dosis de ironía que en el plano simbólico refuerza el mensaje.

Una de las características que poseen las prácticas de los colectivos artísticos, es la continuidad y repercusión de una acción realizada por primera vez, tanto en la repetición por la efectividad lograda, el impacto social o la cobertura mediática, como en la multiplicación de acciones vinculada a esta primera y la apropiación que otros grupos realizan sobre una acción original. El GAC en la Marcha de la Resistencia en el 2004 en Plaza de Mayo, reemplazó las señales de *Juicio y Castigo* que venía realizando, por siluetas colgadas en las paredes o en las vallas que rodean las manifestaciones. Estas siluetas fueron repetidas en reclamos por las víctimas de gatillo fácil y el pedido de libertad de presos políticos.

En forma similar a la metodología de otros grupos de arte urbano, el GAC no solo ha realizado acciones relacionadas con problemáticas nacionales, como el conflicto docente en la década del 90, la masacre de puente Pueyrredón o los escraches a genocidas, también han incurrido en cuestiones más globales, al hacerse eco de sucesos que provocaron el rechazo a nivel mundial, como la invasión de los EEUU al Irak. Esta acción socioestética se tradujo en el armado de mapas con tanques y soldados que fueron pegando en la manifestación organizada por diferentes grupos políticos y sociales a la embajada de los Estados Unidos.

Este trabajo con otros movimientos no se limita solo al plano local, sino que al tomar otros aspectos de política regional o global, han participado en el *Seminario de Performance y Política Brazil 2000*, en Río de Janeiro en julio, que organizó el *Instituto Hemisférico de Performance y Política de las Américas*, donde a través de la colocación de 36 carteles denunciaron el Plan Cóndor<sup>13</sup>, y la ubicación de señales en una avenida frente a un edificio del Centro Clandestino de Detención, símbolo del funcionamiento de la última dictadura militar<sup>14</sup>.

Un aspecto interesante en el accionar del GAC y también de otros movimientos y colectivos de arte, está dado por la socialización de las acciones realizadas, y la intención manifiesta para que sean reapropiadas por otros colectivos, de manera de retroalimentar y fortalecer tendencias de arte urbano, tanto en la formación de otros grupos, como en la extensión de las acciones o la intervención sobre las realizadas por el GAC.

*“No firmar las producciones fue una postura que decidimos desde el comienzo. En parte, porque estamos en contra de las formas establecidas por las cuales se es artista. Sería, además, contradictorio para una intervención en la vía pública, que consisten en tergiversar los mensajes institucionales”.*<sup>15</sup>

Sin embargo, esta afirmación pone en el debate la decisión del GAC y de otros colectivos de participar en espacios institucionalizados, como Bienales, Festivales, museos y galerías de arte y depender financieramente de instituciones privadas o estatales.

Otras acciones realizadas fueron “*Galería Callejera*” en 1997 y 1998, consistente en intervenir carteles publicitarios convocando a participar a colegios, artistas y estudiantes; el “*Juego de la Silla*”, en el año 2000, acciones en el microcentro de la ciudad de Buenos Aires, denunciando la desocupación y el rol del FMI y el Banco Mundial, intervención de 2500 afiches publicitarios en el 2000, reclamando por los presos políticos; “*homenaje a los estudiantes desaparecidos de la Facultad de Derecho*”, en el 2002, en el que se pegaron en los respaldos de los bancos de las aulas, el nombre y datos de los 130 estudiantes desaparecidos, resignificando así el espacio que significa un aula.

*“La resignificación del espacio físico real que ocupa un cuerpo, la transformación del espacio vacío en identidad concreta, recrear la presencia evidenciando la ausencia, convertir al desaparecido en “aparecido”; estas son algunas de las connotaciones presentes en las diferentes respuestas e impactos que causó la intervención.”*<sup>16</sup>

### **Taller Popular de Serigrafía (TPS)**

El Taller Popular de Serigrafía (TPS), se forma en los primeros meses del 2002, con artistas cuya principal acción fueron la impresión y estampado de remeras, pañuelos, buzos y papeles con temáticas alusivas a las luchas sociales.

Integrado por diez personas, actúa en conjunto con otros movimientos y colectivos artísticos. Lo central en sus actividades es la inmediatez en la que trabajan, al realizar los estampados y dibujos, en los mismos momentos en que se realizan manifestaciones y acciones políticas. Como ellos mismos señalan: “*tratan de proveer a la lucha una imagen que identifica el momento y el lugar donde se desarrolla la protesta.*”<sup>17</sup>

Vinculado desde sus inicios con la Asamblea Popular de San Telmo, la primera acción consistió en una clase abierta de serigrafía, donde se imprimieron con la participación de vecinos y ocasionales transeúntes, imágenes alusivas al 6º aniversario del golpe militar de 1976. Días más tarde, la temática que aglutinó las actividades del TPS tuvieron como marco el 1º de mayo, día del trabajador, participando junto a otros colectivos en la conmemoración de esa fecha en la fábrica recuperada Bruman, imprimiendo la consigna “*otro primero de mayo en lucha, junto a Brukman y Zanon, exigimos la estatización y el control obrero.*”

Es interesante observar como una situación nacional, reflejada en el clima de efervescencia política y participación popular, comenzada en diciembre del 2001 y



que se continuó al año siguiente, se cruzó con una conmemoración internacional. Al respecto, Renato Ortiz, en su texto "Otro Territorio" señala que en la actual etapa histórica, a la que denomina como de "mundialización" de la cultura, debe prestarse especial atención al entrecruzamiento de los niveles locales, nacionales e internacionales, destacando las categorías de transversalidad y atravesamiento de dichos niveles.<sup>18</sup>

El 26 de julio del 2000, y al cumplirse un mes de la brutal represión en la manifestación del movimiento de trabajadores desocupados, en el que dos jóvenes, Darío Kosteki y Maximiliano Santillán, fueron asesinados por fuerzas de seguridad, en un acto en la estación Avellaneda, el TPS participó imprimiendo en remeras, las imágenes con las caras de los jóvenes muertos y la consigna del "Movimiento de Trabajadores Desocupados Aníbal Verón", "*Trabajo, Dignidad y Cambio Social*". Esto se reiteró en posteriores actos y homenajes realizados en otros puntos del conurbano. La práctica se extendió y la impresión de remeras con imágenes alusivas según la demanda o reivindicación del acto o manifestación del momento, pone de manifiesto el carácter rizomático de las acciones de los colectivos, característica que desarrollamos anteriormente.

Otras acciones del TPS, siempre centradas en la producción de imágenes, en diciembre del 2002 y a un año del estallido popular del 2001, consistieron en estampar el mapa de la Argentina con la frase "*ellos viven en nuestra lucha*", y los nombres de los muertos en la represión de un año antes.

En relación a esto, la lucha por la recuperación de la memoria colectiva es por un lado la puja por desarticular discursos hegemónicos que sostienen mecanismos de dominación ideológica, y por otro, obviamente asociado a lo anterior, la activación de un presente conflictivo, que se recuesta en esta construcción de una memoria diferente a la oficial, para lo cual recrean prácticas y estrategias que enmarcan la apropiación y recuperación de los espacios públicos en lugares con alto contenido simbólico y político.

En abril del 2003, vuelven a actuar junto a los obreros de Brukman, y participan de la Jornada Cultural denominada "*Arte y Confección*", en apoyo a los trabajadores y junto a otros colectivos de arte y movimientos sociales.

La cuestión cultural se expresa así, de manera significativa en formas organizadas de acción que ponen a prueba experiencias estéticas que en el ámbito de la ciudad, implican transformar el sentido existente en estos espacios públicos y convertirlos en ámbitos de reflexión y creatividad artística que denuncien y sostengan demandas sociales y políticas.

En este sentido, una segunda intencionalidad en los colectivos de arte y todo grupo o movimiento que lucha por el poder simbólico y la apropiación y resignificación de espacios urbanos, es la de recomponer tejidos microsociales de participación, en formas autogestionarias, horizontales y quebrando la lógica del fenómeno artístico.

A la práctica o acción estética en si misma, se le agrega la posibilidad de constituirse como actores o interlocutores válidos en la escena política, poniendo en la agenda de los gobiernos de turno, reivindicaciones que son dejados de lado por los mismos. Tal es el caso de las empresas recuperadas en relación a la demanda de trabajo y la cooperativización, los organismos de derechos humanos y el pedido de juicio y castigo a los culpables, e incluso la discusión sobre la relación entre arte y praxis política.

## Bibliografía

- Amigo, R. "*Aparición con vida: las siluetas de los detenidos desaparecidos*". En Razón y Revolución, Nº 1, otoño 1995. Buenos Aires.
- Avelar, I. *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago. Ed. Cuarto Propio. 2000.
- Corradi, J. "*La memoria como bien público global*". En Puentes Nº3, Buenos Aires. marzo-2001.
- Deotte, J. "*El arte en la época de la desaparición*". En N. Richard (ed.) Políticas y estéticas de la memoria. Santiago. Ed. Cuarto Propio. 2000.
- Gruner, E. "*De las representaciones, los espacios y las identidades en conflicto*". En Lobeto, C. (comp.) *Prácticas socioestéticas y representaciones en la argentina de la crisis*. Buenos Aires. GESAC. 2004.
- Jelin E. "*Los niveles de la memoria. Reconstrucción del pasado dictatorial argentino*". En Entre pasados, Nº 20. Buenos Aires. 2001.
- Lobeto, C. "*Prácticas político estéticas de los nuevos movimientos sociales urbanos en Argentina (1976-1992)*". Madrid. Instituto Internacional del Desarrollo (ID). 1995.
- Ortiz, R. *Otro territorio. Ensayo sobre el mundo contemporáneo*. Universidad Nacional de Quilmes. Buenos Aires. 1996.
- Radley, A. "*Artefactos, memoria y sentido del pasado*". En D. Middleton y D. Edwards. *Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y del olvido*. Paidós. España. 1990.
- Richard, N. (ed.) *Políticas y estéticas de la memoria*. Cuarto Propio. Santiago. 2000.
- Richard, N. "*La cita de la violencia: convulsiones de sentido y rutinas oficiales*". En *Residuos y metáforas (Ensayos de Crítica Cultural en el Chile de la transición)*. Santiago. Ed. Cuarto Propio. 1998.
- Vezzetti, H. *Activismos de la memoria, el escrache*, Ed. Punto de Vista. Buenos Aires, diciembre - 1988.
- V.V.A.A. "*Escraches*" 9 hipótesis para la discusión. En Revista Situaciones Nº1. octubre, Buenos Aires. 2000.
- V.V.A.A. *Memoria y dictadura: Un espacio para la reflexión desde los derechos humanos*. Dirección General de los Derechos Humanos. Gobierno de la ciudad de Buenos Aires. 2001.

---

<sup>1</sup> Richard, N. "*La cita de la violencia: convulsiones de sentido y rutinas oficiales*". En *Residuos y metáforas (Ensayos de Crítica Cultural en el Chile de la transición)*. Ed. Cuarto Propio. Santiago. 1998, pág. 48.

---

<sup>2</sup> Avelar, I. Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo. Santiago. Ed. Cuarto Propio. 2000.

<sup>3</sup> Corradi, J. "La memoria como bien público global". En Puentes N°3, Buenos Aires. marzo-2001. pág. 41.

<sup>4</sup> El Puente Pueyrredón que une la Ciudad de Buenos Aires con la provincia, fue cortado por el movimiento de trabajadores desocupados y reprimido violentamente por fuerzas policiales ocasionando muertos, heridos y detenidos.

<sup>5</sup> Para ampliar sobre acciones de "Mínimo 9" y otros colectivos de arte, ver Piñero, G. *Mínimo 9: arte y resistencia*; Fressoli, G. *El GAC: intervención y resignificación de los espacios públicos*; Zambelli, P. *Arde Arte, la búsqueda del cuerpo, desde el propio cuerpo*. En Lobeto, C. Prácticas socioestéticas en la Argentina de la crisis. GESAC. Buenos Aires. 2004.

<sup>6</sup> Jelin E. y S. Kaufman. "Los niveles de la memoria. Reconstrucción del pasado dictatorial argentino". En Entrepasados, N°20. Buenos Aires. 2001.

<sup>7</sup> Ricoeur, P. La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido. Ed. Arrecife. Universidad Complutense de Madrid. pág. 43.

<sup>8</sup> Deotte, J. "El arte en la época de la desaparición". En N. Richard (ed.) Políticas y estéticas de la memoria. Santiago. Ed. Cuarto Propio. 2000.

<sup>9</sup> Avelar I. op. cit. pág. 285.

<sup>10</sup> Radley, A. "Artefactos, memoria y sentido del pasado". En D. Middleton y D. Edwards. Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y del olvido. España. Paidós. 1990. pág. 63

<sup>11</sup> Vezzetti, H. op. cit. pág. 4

<sup>12</sup> Entrevista a integrante del GAC, en "Página 12". Buenos Aires, 19/12/ 2005.

<sup>13</sup> El Plan Cóndor consistió en un acuerdo entre las Fuerzas Armadas de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Uruguay y Paraguay con el fin de intercambiar información y acciones militares contra las organizaciones populares de los países mencionados

<sup>14</sup> En Brasil, el golpe militar del [31 de marzo](#) de [1964](#) derrocó al presidente João Goulart y asumió el poder una junta militar bajo cuyo mandato se sucedieron cinco generales elegidos indirectamente y que se extendió hasta el año 1985. El regreso a la democracia es iniciado por los propios militares en las postrimerías de los años 1970, bajo la estrategia de una apertura "lenta, gradual y segura". Censura, terrorismo y tortura fueron los principales instrumentos utilizados por los militares contra la oposición. En [1984](#), una masiva movilización popular por las elecciones directas comienza a ser el final del régimen.

<sup>15</sup> Entrevista a integrante del GAC, en "Página 12". Buenos Aires, 19/12/ 2005.

<sup>16</sup> [www. acciones del gac.htm](http://www.accionesdelgac.htm)

<sup>17</sup> [www.proyectotrama.org](http://www.proyectotrama.org)

<sup>18</sup> Ortiz, R. Otro territorio. Ensayo sobre el mundo contemporáneo. Universidad Nacional de Quilmas. 1996. Buenos Aires, págs. 56-60