

La construcción de memoria en la obra de Graciela Sacco y Marie Orensanz

The Construction of Collective Memory in the work of Graciela Sacco and Marie Orensanz



Valentina Bolcatto

Universidad Autónoma de Entre Ríos
Paraná, Argentina
valentinabolcatto@gmail.com

Recibido: 23/03/2020 - Aceptado con modificaciones: 26/10/2020



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/1j1skwzkw>

Resumen

El siguiente artículo busca reflexionar sobre la posibilidad que otorga la instalación artística para la construcción de memoria en relación a la violencia y el horror experimentado durante la última dictadura cívico-militar en Argentina, entre 1976 y 1983. Se propone un recorrido por las obras *Cualquier salida puede ser un encierro* (2011) de Graciela Sacco, y *La indiferencia* (2012) de Marie Orensanz. Estas instalaciones fueron pensadas y construidas específicamente para los Sitios de Memoria en que fueron presentadas. Debido a su carácter efímero y experiencial, se utilizaron notas periodísticas, registro visual y audiovisual, y se realizaron entrevistas a las artistas con la necesidad de evocar las obras y acercarnos a las intenciones puestas en ellas.

Palabras claves

Construcción de la memoria colectiva, Instalación artística, Experiencia, Sitios de memoria, Dictadura.



Abstract

This paper reflects on the possibilities of installation art as a means for the construction of memory regarding the violence and the horrors of the last civil-military dictatorship in Argentina (1976-1983). This paper looks into two art installations, *Cualquier salida puede ser un encierro* [Any exit can be a confinement] (2011) by Graciela Sacco, and *La indiferencia* [Indifference] (2012) by Marie Orensanz. Both works were specifically conceived and built for the places of memory [Sitios de Memoria] in which they were installed. Due to the ephemeral and experiential character of these works, our analysis draws upon news articles, interviews, visual and audio-visual records, in order to convey the artists' intentions in creating them.

Palabras claves

Construction of collective memory, Installation art, Experience, Places of memory, Dictatorship.

INSTALACIÓN ARTÍSTICA Y MEMORIA COLECTIVA¹

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la práctica artística contemporánea desempeña un papel significativo en la invocación del pasado reciente. La producción y exhibición de imágenes, esculturas, instalaciones, videos, entre otras expresiones, exponen, de manera crítica, distintas problemáticas y cuestionamientos en relación al contexto social y político de diferentes artistas. Asimismo, la multiplicidad de medios posibilita nuevas maneras de convocar los recuerdos sobre los hechos de violencia y horror ocurridos durante el golpe de Estado cívico-militar en Argentina, entre 1976 y 1983.

Por medio del siguiente escrito se busca reconocer algunos significados que se desprenden de las instalaciones: *Cualquier salida puede ser un encierro* (2011) de Graciela Sacco, exhibida en el Parque de la Memoria-Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado y *La indiferencia* (2012) de Marie Orensanz, expuesta en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Estas dos obras conservan la particularidad de ser pensadas y construidas para los Sitios de Memoria²

en que se presentan, a la vez que poseen la intención de generar una experiencia estética y una reflexión comprometida en torno a la problemática abordada.

Para que la instalación cobre sentido, es fundamental que la experiencia sea presencial, contextualizada y con circulación por el espacio. De este modo, la propuesta resulta única, irrepetible y su conservación se logra por medio de archivos visuales, audiovisuales, notas periodísticas y el recuerdo de las personas que asisten a la muestra, desafiando los límites de reproducibilidad y mercado.

Los archivos permiten compartir y poner en circulación aquellas producciones construidas en base a soportes efímeros. Como menciona Groy (2016): “Los acontecimientos artísticos actuales no pueden ser preservados y contemplados como obras de arte tradicional. Sí pueden, sin embargo, ser documentados, narrados, comentados. El arte tradicional produce objetos de arte; el arte contemporáneo produce información sobre acontecimientos de arte” (p. 12).

Los organismos que trabajan junto a la gestión estatal en estos espacios para la memoria logran promover el uso de la práctica artística debido a su posibilidad de presentar los hechos del pasado desde distintas miradas y nuevas experiencias. Entre sus iniciativas se subraya el deseo de recordar a las víctimas de la última dictadura cívico-militar Argentina, por un lado; y por otro, generar una conciencia social que garantice el

1 El presente artículo se desprende de la tesina de Licenciatura en Artes Visuales denominada: La construcción de memoria en el arte argentino contemporáneo. El caso de las instalaciones *Cualquier salida puede ser un encierro* (2011) de Graciela Sacco y *La Indiferencia* (2012) de Marie Orensanz. La dirección estuvo a cargo del Prof. Walter N. Musich y la codirección del Mg. Román Mayorá. Si bien la investigación fue presentada en el año 2015, el siguiente escrito resulta original y específico para esta convocatoria.

2 Mediante la Ley Nacional 26.691 (2011), se denominan “Sitios de Memoria del Terrorismo de Estado” a aquellos lugares que durante la dictadura cívico-militar en Argentina –entre 1976 y 1983–, actuaron como centros clandestinos de

detención, tortura y exterminio y que en la actualidad funcionan como lugares para la transmisión de información sobre lo sucedido durante aquellos años.

cumplimiento de los derechos humanos en el presente y futuro.

Como explica Jelin (2001), es a partir de este acto de recordar que el pasado logra tomar sentido en el presente, sea por un deseo, sufrimiento o la intención de comunicarlo. Los significados que adquiere este recuerdo no son lineales ni absolutos, sino que se modifican por las personas y su relación con el contexto social y político. La memoria sobre los hechos traumáticos masivos se construye socialmente de manera activa.

Esta conciencia puede plantearse como un proceso propio de la sociedad argentina en relación a los acontecimientos históricos. La transmisión de los recuerdos se convierte en un aspecto fundamental para evitar un nuevo terrorismo de Estado, siendo el arte una herramienta de resistencia ante el autoritarismo y la violencia.

Sin embargo, la multiplicidad de experiencias da lugar a relatos que pueden ser coincidentes o, como expone Calveiro (2006), distintos, contradictorios o ambivalentes. En las prácticas más abiertas que ofrece el arte contemporáneo los recuerdos pueden convivir a pesar de sus contradicciones. Para Calveiro, la memoria es una articulación entre pasado, presente y futuro que se reconstruye permanentemente a lo largo del tiempo desde los relatos de diferentes actores políticos, detentan o no el poder estatal.

Por su parte, Battiti (2010), curadora de la muestra *Tensión admisible* de Graciela Sacco, expone cómo ciertas prácticas artísticas permiten la construcción de sentidos y aportan a la

memoria colectiva. Sin embargo, es importante mencionar que existen algunas obras de formato tradicional que, en muchos casos, ante su insuficiencia de representar hechos tan violentos, generan desconfianza por parte de la sociedad. Por ello resulta importante buscar nuevas formas de presentar y abrir a la reflexión sobre la temática. La autora manifiesta:

En una sociedad como la argentina, donde el terror se hizo sentir con fuerza y la justicia aún no termina de llegar, el arte como práctica social se suma a la tarea (siempre insuficiente) de reconstruir las memorias, de restablecer desde la esfera de lo simbólico la trama cultural rasgada por la última dictadura militar (Battiti, 2010, p.71).

Las múltiples posibilidades comunicativas que brinda la instalación permiten a las artistas presentar su visión del pasado a través de transmisiones no lineales y abiertas que interpelan, desde otro lugar, a quienes la recorran. Esta práctica artística no se ofrece como una verdad única e incuestionable, sino que se convierte en una herramienta para el análisis y la comprensión, articulada con las subjetividades de cada visitante. Las personas que participan de la propuesta se encuentran incitadas a decidir respecto a recorridos o posibilidades de interacción con la obra, y a la toma de una postura política para la interpretación de los acontecimientos vividos.



Imagen 1: Sacco, G. (2011). *Cualquier salida puede ser un encierro* en Tensión admisible. Parque de la Memoria-Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado. Buenos Aires, Argentina. Archivo personal de la artista.

CUALQUIER SALIDA PUEDE SER UN ENCIERRO

La instalación *Cualquier salida puede ser un encierro*, junto a la interferencia urbana del mismo nombre y la videoinstalación *Entre blanco y negro*, constituyen la serie *Tensión admisible*. Estas obras, realizadas por la artista Graciela Sacco, se exponen el 20 de agosto de 2011 en la sala *Presentes, Ahora y Siempre (PAyS)* del Parque de la Memoria-Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado. La instalación se construye por más de cincuenta palos de madera que llevan impresa –mediante un procedimiento heliográfico– la imagen viva del Río de la Plata. Estos palos se asientan sobre cúmulos de tierra

desparramados en el piso y reclinados hacia la pared. Los elementos heterogéneos, liberados de la rigidez formal, junto a la articulación de los factores espacio y tiempo, logran generar la metáfora de un mar clavado en la tierra.

Cualquier salida puede ser un encierro busca evocar el recuerdo desde un posicionamiento social y político. Por medio de esta experiencia, Sacco expone un modo de entender y recordar los acontecimientos del pasado reciente que guarda correspondencia con los intereses vinculados a la lucha por los derechos humanos, llevada a cabo por parte de los familiares, distintos organismos y gran parte de la comunidad.

En diálogo con la artista, Sacco expresa que, en relación a la temática, su obra se enmarca dentro de la violencia del mundo. No desde la ilustración de un hecho, sino desde la

sensación previa a los acontecimientos traumáticos, como pueden ser: la dictadura militar, el Holocausto o cualquier guerra; es decir, situaciones que reproducen la violencia, el miedo y la angustia humana. En este caso, debido al contexto de exhibición, la obra adquiere un nuevo significado y se sitúa. El Parque de la Memoria genera un marco que opera a modo de ancla, fijando el recuerdo hacia los crímenes perpetrados por el terrorismo de Estado (G. Sacco, comunicación personal, 31 de julio de 2015).

De este modo, la imagen de las aguas del Río de la Plata conduce el recuerdo hacia los llamados Vuelos de la muerte. Para la artista, la heliografía del río procura pensar el encierro desde un lugar distinto al de las cuatro paredes. Es la imagen de las aguas que se difuminan en el infinito y la pérdida de las fronteras, una forma de pensar el presidio y la desesperación ligada a la carga de sus significados. El Río de la Plata se concibe como una gran placa recordatoria de la ciudad, que posibilita a la ciudadanía la construcción de una memoria crítica sobre los distintos hechos de violencia y de uno en particular.

Giunta (2011) explica en el catálogo de la muestra que esta instalación busca enfrentar al público a la imagen del poderoso río mediante un diálogo diferente al que se establece cotidianamente. Estas aguas contienen un significado ambiguo: por un lado, remiten a la vida y a la proyección de otros espacios geográficos tras la mirada que se pierde en el horizonte; y por otro lado, refieren a la muerte, al río como cementerio.

En esta obra, como en trabajos anteriores, la artista utiliza palos de madera con la intención de abordar la problemática de la violencia desde un objeto que sirve como elemento básico de defensa humana. En base a esta noción, Sacco (2015) manifiesta:

Fue a partir de una entrevista que leí de Einstein, que le preguntaban con qué arma se iba a luchar en la tercera guerra mundial y él dijo: no sé en la tercera pero sí puedo decir en la cuarta: con piedras y palos... (comunicación personal).

A partir de esa lectura, la artista elabora una propuesta entre los palos y la imagen construida de fragmentos con la intención de exteriorizar sus experiencias personales y, desde allí, aquellas vivencias y conflictos sociales dentro de su contexto. Esta producción le permite, como expresa Groys (2008), manifestar un aquí y ahora de su existencia y proponer diferentes criterios al momento de abordar la historia del pasado, en el marco de un período democrático. Esta situación no resulta al azar, puesto que la instalación le otorga la facultad de establecer una diferencia entre el pasado y el futuro, acompañada de nuevas libertades políticas.

Al ingresar a la sala PAYS, el espacio se encuentra invadido por el ruido ensordecedor de los disparos de *Entre blanco y negro*. El sonido se convierte en un aspecto totalmente determinante ya que, sin revelar su procedencia, ambas obras se hallan envueltas por este, al igual que una balacera en una multitud. Esta videoinstalación se integra por el audio de los tiros y una proyec-

ción sobre la pared en donde se ven manchas blancas que estallan sobre un fondo negro y a la inversa. El espacio del video está delimitado por una empalizada pintada de blanco.

A través de este inquietante realismo, la artista busca introducir a los participantes en una situación de terror y desesperación, brindándoles la posibilidad de formular interrogantes sobre su historia y su realidad. Para Graciela Sacco, acercarse al lugar de donde proviene el sonido de los tiros permite que un hecho que parece tan lejano, resulte muy cercano y presente.

En *Tensión admisible* las personas son invitadas a ingresar a un lugar que encarna distintas dificultades. La invasión de los disparos, los límites de las obras y los posibles recorridos y acercamientos que Sacco admite en el espacio y ofrece a los participantes, evidencian su autoridad frente al resto de los visitantes. La idea de privatización del espacio público que menciona Groys (2014) queda reflejada a través de esta serie en donde existe la libertad de elección en cuanto al recorrido por el espacio, la discusión pública, la interacción y la educación, precedidas por la privatización de un sector y su permiso de circulación. De este modo, la artista actúa como “soberano del espacio de la instalación”, incluso –y quizás especialmente– si la ley propuesta es democrática.

Para Sacco la posibilidad de que alguien, por ejemplo, salga de su trabajo y visite una exposición, es un factor importante. En ese caso la persona, que está atravesada por vivencias y problemáticas personales, debe ser ubicada donde

a la artista le interesa que esté. Se debe generar una ambientación que le permita al público introducirse en la obra o, por lo menos, en lo que la artista necesita que sienta. Quizás su necesidad de poner al otro más cercano a sus obsesiones, lleva a que la mayoría de sus trabajos se presenten bajo el formato de instalación. Según expresa la artista, la obra no es una especulación que debe iniciarse a través de la construcción formal, sino desde el punto de encuentro entre sus necesidades, deseos y pensamientos, entre el concepto y la materialización: “Es lo que surge” (G. Sacco, comunicación personal, 31 de julio de 2015).

Este conjunto de obras se encuentra atravesado por la simplicidad de los elementos que la componen: sonido, video, impresión gráfica, vallado en madera y hierro. Además, la autora elabora relaciones entre estos trabajos y otros suyos anteriores, ya sea por la selección de los materiales empleados, la composición o los nombres y conceptos en los que la violencia y el espacio se encuentran atravesados.

El título de la serie, *Tensión admisible*, surge de una expresión utilizada en ingeniería. Como menciona Aguirre (2012), el término hace referencia a la cantidad de cemento que puede soportar una estructura de metal antes de que se quiebre, es decir, a la tensión máxima articulada en el momento que antecede a un estallido. La artista explica que utiliza esta metáfora en alusión a los tiroteos que, durante la dictadura, invadieron las calles de pánico, violencia, poder y miedo.



Imagen 2: Orensanz, M. (2012). *La indiferencia*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Buenos Aires, Argentina. Archivo personal de la artista.

LA INDIFERENCIA

La obra *La indiferencia* de Marie Orensanz posee la particularidad de que los materiales empleados para su construcción están, por sí mismos cargados de sentidos. En un recorrido con Nora Hochbaum, en el año 2007, por la ex Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) al momento de su remodelación, la artista pensó en volver a darle vida al montón de puertas que se encontraban pronto a su desecho. Años después, cuando se inició el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, fue convocada para concretar su proyecto, lo cual dio origen a la instalación.

En esta propuesta la artista busca articular la producción estética con los acontecimientos de la historia reciente. Crea una relación entre

la vida real y la representación, propia del arte contemporáneo, que procura establecerse desde un compromiso crítico y ético. En este caso, la temporalidad se crea por medio del recorrido en la obra, la trama del registro sonoro, la imagen visual que se proyecta, la transformación con nuevas marcas en las puertas originales y el carácter efímero de la instalación, debido a su construcción exclusiva para la exhibición y desmontaje –de forma permanente– al finalizar.

Las puertas originales de maderas de una sola hoja, dispuestas una al lado de la otra y pintadas por fuera de blanco a modo de caja, señalan los hechos de violencia desde un espacio alegórico que convoca al recuerdo. Este espacio hermético que por fuera es impecable, logra ocultar las huellas que permanecen en su interior. Las aberturas que fueron empleadas para

ocultar los crímenes ejecutados por los militares durante la última dictadura en Argentina (1976-1983), adquieren un nuevo sentido a través de la obra.

Al ingresar al cubo surge el movimiento, la habitación incorpora luces, colores y sonidos. Las palabras recorren el espacio oscuro de la habitación buscando perturbar a quienes la recorren. La frase “la indiferencia”, que de modo aleatorio se proyecta sobre el cuerpo de quienes ingresan, remite a la invisibilidad experimentada durante los años de dictadura. En diálogo con Orensanz, la artista explica que intenta señalar el ocultamiento llevado a cabo por los militares, la complicidad y la impasibilidad de gran parte de la sociedad durante aquellos años como, también, en la actualidad. De la misma manera, la arquitectura montada con objetos del lugar genera un circuito limitado y, a su vez, se constituye como parte del entorno (M. Orensanz, comunicación personal, 5 de julio de 2015).

El ingreso a la obra otorga la posibilidad de desplegar los sentidos de manera más amplia. Como menciona Bishop (2008), la instalación artística propone una actividad emancipadora que permite salir del lugar de pasividad y contemplación que los medios tradicionales buscan acostumbrar. La instalación permite un mayor contacto a través del ingreso en la obra, de manera corporeizada, favoreciendo la reflexión crítica desde nuevos enfoques, desde múltiples perspectivas y como parte de la instalación.

Debido al carácter temporal y emotivo del sitio donde se presenta la obra, la artista

demandada la presencia literal del visitante, buscando transformar sus sentimientos de malestar en una nueva imagen, un nuevo espacio, pero ligados al recuerdo de los hechos ocurridos en aquel lugar. Del mismo modo, en el interior de la instalación se encuentran lápices dispuestos para la intervención colectiva con la intención de generar nuevas marcas sobre las puertas viejas y descuidadas. Poco a poco, las huellas del pasado se mezclan con las inscripciones plasmadas en un acto de libertad, reuniendo distintos relatos y construyendo una memoria grupal.

En relación a ello, la sobreviviente de la ESMA, Pastoriza (2005), crea distintos interrogantes, por ejemplo: “¿Cómo evitar discursos únicos y dueños de la memoria?, ¿de qué modo esta sociedad devastada puede construir presente al horadar el pasado?” (p. 86).

Pastoriza menciona que algunos ejes sobre los que giran los debates en torno a la construcción de memoria desde la producción artística parten de los modos de exponer el pasado en el presente. Las obras que buscan construir relatos desde representaciones inacabadas logran mayor interés y reflexión en la sociedad. De allí que la posibilidad de combinar la información con el simbolismo de la práctica contemporánea se torna fundamental para representar los crímenes del terrorismo de Estado.

La indiferencia logra presentar un recinto asfixiante y oscuro con la intención de promover la meditación en torno a la idea de opresión, de encierro y de dolor frente al desinterés y pasividad por parte de la sociedad. En relación a ello,

Martyniuk (2004) denuncia la existencia de una cantidad de vecinos de la ESMA que, durante la última dictadura militar, prefirieron ignorar los gritos y rastros de tortura emergidos desde el lugar. El miedo provocado por las fuerzas armadas produjo la creación de un muro virtual para no advertir sobre la crueldad oculta en aquella escuela.

Orensanz recurre a lo alegórico: incorpora la música como una forma de distracción que permite a las personas moverse del lugar de dolor y sobrellevar las pesadas cargas de la vida, como también evocar los hechos del pasado. La música europea de los años setenta, que suena dentro del cubo blanco, alude a las canciones usadas por los militares para ocultar los gritos de dolor. Como expresa Martyniuk, es posible que la música haya dirigido el deseo de muchas personas secuestradas y desaparecidas a cosas inexistentes. Pensar que existía otra posibilidad para cicatrizar la realidad: “‘Satisfaction’ de los Rolling Stones y ‘Jugo de tomate frío’ de Manal, eran parte del repertorio que sonaba de fondo mientras se torturaba en el sótano de la ESMA” (Martyniuk, 2004, p. 20).

En relación al espacio expositivo, Lila Pastoriza (2005) explica que el edificio de la ex ESMA funciona por sí mismo como testimonial del terrorismo de Estado. Al igual que otros Sitios históricos, este lugar tiene un potencial que motiva el diálogo intergeneracional sobre lo ocurrido; pero, si bien se constituye como material de información y documentación sobre los hechos, no debe ser sacralizado ni cerrarse. Por el contrario,

deben ser lugares de cuestionamientos y generadores de producciones abiertas que estimulen el pensamiento crítico en los visitantes.

Dentro de la magnitud del espacio vacío del Centro Cultural, *La indiferencia* actúa como una caja cerrada y hostil. La propuesta funciona por medio de una plataforma que, como expone Groys (2014), privatiza el espacio público de la exposición. Es decir que, por un lado, permite a la artista democratizar su obra y tomar responsabilidad pública de actuar en nombre de cierta comunidad y, por el otro, somete a quienes ingresan a distintas leyes estipuladas por esta.

Con esta obra, Orensanz intentó construir un nexo entre la materialidad, el tiempo, el espacio y la palabra, desde la experimentación con los distintos sentidos. La exploración sobre la memoria de los materiales con los que trabaja forma parte de un proceso constante en su producción. Su búsqueda parte de la necesidad de comprender y rescatar la historia de los elementos y transformarlos para exponer la injusticia, abrir caminos y generar un diálogo con las demás personas que permita tomar conciencia sobre la indiferencia de la sociedad de aquellos años, así como en la sociedad actual.

CONCLUSIÓN

Del análisis se desprende que *Cualquier salida puede ser un encierro* de Graciela Sacco (2011) logra exponer el malestar frente a la violencia perpetrada durante aquellos años; el sufrimiento soportado por los detenidos-desaparecidos y la desesperación frente a la muerte, sin intenciones de ilustrar un hecho particular. Si bien la propuesta no posee el carácter de obra documental, la imagen fragmentada en los palos de madera sobre las montañas de tierra se presenta como alegoría de la violencia.

El sentido de la obra adquiere mayor fortaleza en el contexto del Parque de la Memoria, ya que la imagen del Río de la Plata convoca al recuerdo de las numerosas víctimas que perecieron en los Vuelos de la muerte, lo que induce a una resignificación crítica de ese paisaje que para muchos resulta cotidiano. La artista logra evocar los crímenes del pasado al tiempo que promueve pensamientos críticos en relación a los acontecimientos del presente.

Sacco elabora una instalación con características formales propias de notable originalidad. Esta obra no se concibe como un espacio cerrado de grandes dimensiones, sino que despliega los elementos compositivos sobre un sector de la sala, sin límites fijos. En esta situación la artista pretende ubicar al participante en un lugar de toma de decisiones, ya sea sobre la perspectiva o en su reflexión.

La indiferencia (2012) de Marie Orensanz presenta situaciones problemáticas al crear un

espacio opresivo que transmite la sensación del encierro. La artista pretende que los visitantes puedan sensibilizarse con aquellos sujetos sometidos a situaciones extremas y explicitar la indiferencia de aquellas personas que optaron por ignorar los sucesos acontecidos en la ESMA. La obra promueve el pensamiento sobre aquellos hechos, habilita la elaboración de opiniones críticas, instaura un diálogo entre el pasado y la realidad actual y permite, a través de la escritura, plasmar ideas y emociones de quienes transitan la instalación.

Las instalaciones seleccionadas buscan generar nuevas experiencias en el plano artístico que propicien interpretaciones “no acabadas” a quienes las recorren y, desde ese lugar, propiciar la construcción de una memoria colectiva que responda a los valores anclados en el respeto, la promoción y la consolidación de los derechos humanos.

La elección por parte de ambas artistas de presentar las obras en estos Sitios de Memoria, surge de la intención de señalar lugares en los que sucedieron los hechos. Estos Sitios, estatales y públicos, actúan como espacios para la difusión, la promoción de la cultura y los Derechos Humanos y buscan mantener viva la memoria colectiva a través del arte, la investigación y las reuniones públicas. A su vez, permiten acceder a documentación y testimonios sobre las circunstancias de la desaparición de las víctimas, fotos y recuerdos, con el fin de apartarlos del anonimato.

Por último, es importante remarcar que ambas instalaciones fueron producidas y presen-

tadas en un contexto político, jurídico e histórico favorable a la lucha por la verdad, la memoria y la justicia. Si bien las obras no permanecen expuestas físicamente, la búsqueda de archivos audiovisuales, entrevistas y notas periodísticas permite generar un corpus documental para traer al presente esas experiencias. El recuerdo y la reflexión en torno al pasado reciente resulta fundamental para evitar la posibilidad de un nuevo terrorismo de Estado y para que el olvido no se apodere de la historia.



Cómo citar este artículo:

Bolcatto, V. (2021). La construcción de memoria en la obra de Graciela Sacco y Marie Orensanz. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34556>

Referencias

- Battiti, F. (2010). El arte ante las paradojas de la representación. En N. Hochbaum y F. Battiti (Coord. edit.), *Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado. Parque de la Memoria* (pp. 70-83). Buenos Aires: Latingráfica SRL. Recuperado el 2021, 8 de julio de https://issuu.com/parquedelamemoria/docs/pdm_catalogo_2010.
- Bishop, C. (2008). El arte de la instalación y su herencia. *Ramona. Revista de Artes Visuales*, 78, pp. 46-52. Recuperado el 2021, 8 de julio de http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH4441/1673c090.dir/r78_12notas.pdf.
- Calveiro, P. (2006). Los usos políticos de la memoria. En G. Caetano (Comp.), *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina* (pp. 359-382). Buenos Aires: Ed. CLACSO. Recuperado el 2021, 8 de julio de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20101020012032/caetano.pdf>.
- Groys, B. (2009, 21 de julio). La topología del Arte contemporáneo. *Esfera Pública*. Recuperado el 2021, 7 de agosto de <https://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo/>
- Groys, B. (2014). Las políticas de la instalación. En *Volverse público* (pp. 49-67). Buenos Aires: Caja Negra.
- Groys, B. (2016). Introducción: la reología del arte. En *Ensayos sobre la evanescencia del presente* (pp. 9-15). Buenos Aires: Caja Negra.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Martyniuk, C. (2004). *ESMA. Fenomenología de la desaparición*. Buenos Aires: Prometeo libros.

Pastoriza, L. (2005). La memoria como política pública. En M. Brodsky (Ed.), *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA* (pp. 85-94). Buenos Aires: La Marca.

Otras fuentes

Aguirre, O. (2012). El miedo que pudimos soportar. *La Capital*. Recuperado el 13 de septiembre de 2014 m.lacapital.com.ar/mobile/bb/nota.html?id=L2VkX3NlbnFsZXMvMjAxi8zL2VkaWNpb25fMTY3L2NvbnRlbmlkb3Mvbm90aWNpYV81MDgxLmh0bWw=

Giunta, A. (2011). Catálogo de la muestra Tensión admisible de Graciela Sacco. Buenos Aires: Parque de la Memoria-Monumento a la víctimas del terrorismo de Estado.

Biografía

Valentina Bolcatto

AUTORA

Licenciada y Profesora en Artes Visuales por la UADER. Estudiante de la Maestría en Estudios Culturales en la UNR. Docente universitaria e integrante en proyectos de investigación y grupos de estudios en la UADER. Publicó notas vinculadas al campo artístico en AIM Digital y expuso su trabajo de manera individual y colectivamente en salones, bienales y muestras.

WEB: <https://valentinabolcatto.wixsite.com/inicio>



Valentina Bolcatto

CONTACTO:

valentinabolcatto@gmail.com