



## PRÁXIS DA ARTE COMO ACONTECIMENTO DO TESTEMUNHO: UMA ABORDAGEM DA OBRA DE PAULA LUTTRINGER COMO PERFORMANCE ENUNCIATIVA

Rodrigo Montero UFRGS

**RESUMO:** A abordagem da arte enquanto ação expressiva permite, por sua vez, uma abordagem diferenciada de trabalhos como o de Paula Luttringer, no qual entram em jogo os dilemas da transmissão e da expressão do irrepresentável. Através da intertextualidade entre a imagem fotográfica e a linguagem, a série “*El lamento de los muros*” serve como alternativa para o acontecimento do testemunho de um grupo de mulheres que, como a artista, são sobreviventes dos Centros Clandestinos de Detenção da última ditadura militar argentina. Aqui, mais do que uma possibilidade, o testemunho é colocado como uma necessidade performática e a práxis artística como uma alternativa para esta enunciação.

**Palavras-chave:** Paula Luttringer. Arte e testemunho. Expressão. Arte como performance.

**RESUMEN:** *Un abordaje del arte como acción expresiva permite, a su vez, un abordaje diferenciado de trabajos como el de Paula Luttringer, en el que entran en juego los dilemas de la transmisión y de la expresión de lo irrepresentable. A través de la intertextualidad entre la imagen fotográfica y el lenguaje, la serie “El lamento de los muros” sirve como alternativa para el acontecimiento del testimonio de un grupo de mujeres sobrevivientes, como la artista, de Centros Clandestinos de Detención de la última dictadura militar argentina. Aquí, más que una posibilidad, el testimonio es presentado como una necesidad performática y la praxis artística como una alternativa para esa enunciación.*

**Palabras clave:** *Paula Luttringer. Arte y testimonio. Expresión. Arte como performance.*

O seguinte artigo apresenta uma abordagem da série “*El lamento de los muros*” (2000-2006), de Paula Luttringer (Argentina, 1955), a partir de uma perspectiva que encara à práxis da arte como alternativa enunciativa diante dos dilemas do testemunho. Desde esta perspectiva, a arte é apresentada enquanto uma prática pela qual o ser humano reformula ou cria recursos simbólicos e expressivos como resposta para anseios que não podem ser saciados com os recursos já consolidados disponíveis na cultura.

Partindo desde uma perspectiva antropológica,<sup>1</sup> o que se valoriza como prática artística é o potencial de ineditismo de uma ação em relação aos meios da expressão disponíveis – até a concepção desta nova ação – na cultura e no sentido comum. Em outras palavras, entende-se aqui que o ato criativo de valor artístico

será aquele que se instale – até com um potencial transformador – como um feito ou um objeto inédito perante os sentidos, a estética, os signos, os modos de contar ou de mostrar, o olhar, etc. já consolidados, estáveis e normatizados na sociedade e a cultura. Em alguns casos, a práxis artística parece se revelar contra aquelas normatizações sociais e culturais dos meios, dispositivos e códigos da expressão por causa das limitações ou das carências de ditos recursos simbólicos para dar conta de anseios, de vontades ou de necessidades de certos homens e mulheres.<sup>2</sup>

A partir desta perspectiva, certa questão catártica da práxis artística insere-se nas tensões mais profundas entre o que se anseia expressar e os limites das capacidades e dos recursos expressivos. Neste caso, adquire importância a abordagem da práxis artística como acontecimento performático frente às carências e às limitações simbólicas e/ou representacionais. Como catarse, o que está em jogo não é somente aquilo que se expressa, mas o *fato da expressão enquanto ação*: como enunciação da vontade ou dos anseios da expressão, do *não representado* ou do *irrepresentável*.<sup>3</sup>

Ao atentar para os anseios e as necessidades que motivam o ato criativo, o conjunto de ações e decisões que dão lugar à obra de arte “acabada” não é considerado um mero processo, mas como uma ação performática em resposta a esses anseios e necessidades. Obviamente, o que aqui entra em jogo é a questão da expressão enquanto ação que, como explica a etimologia da palavra, “espreme” algo o forçando a sair. A respeito da expressão, como bem aponta Jaques Aumont, há duas questões essenciais para considerar: a questão do *que* e a questão do *como* (AUMONT, 1993, p. 291). Estas questões do “que” e do “como” são fundamentais para a abordagem de trabalhos que trazem problematizações vinculadas a questões do irrepresentável. Frente ao irrepresentável, nenhuma forma de expressão, seja pela imagem ou pela palavra, poderá nunca dar conta por si mesma daquilo que se deseja expressar (o “que”), mas ela pode ser, em si mesma, uma alternativa para *(d)enunciar* a existência do irrepresentável e as limitações da expressão. Assim sendo, o “que” somente acaba sugerido. A obra de arte em si mesma acaba sendo a fenda entre o “que” se deseja expressar, e o que finalmente acaba sendo exteriorizado. Interditado o “que”, o produto final acaba sendo antes a expressão do “como” aquilo que não consegue ser finalmente exteriorizado tenta sê-lo.

Desde já, isto não significa descuidar ou desmerecer os valores da obra de arte “acabada”, nem seu lugar e seu papel no território cultural ou social. Pelo contrário, o que se sugere neste texto é aglutinar três acontecimentos: a) o conjunto de dilemas e de questões que motivam e geram a práxis artística, b) o processo criativo como ato performático enunciativo daqueles dilemas e questões, c) a obra como objeto final (caso aquele processo conclua numa obra) visto, não como resto dos anteriores, mas como tensão entre o manifesto e o latente e, ao mesmo tempo, como interlocução autónoma com o mundo, a cultura e seus sujeitos.

Ao trazer para a abordagem da arte a questão da expressão das vontades, dos anseios e das necessidades do sujeito como motivadora da práxis artística, a lógica da criação *pela* criação (motivo), se desloca em criação *para* a criação (finalidade). Ou seja, *para* a criação de novas possibilidades de expressão perante – como já foi dito – as limitações ou a incapacidade dos recursos disponíveis (representacionais, comunicacionais, simbólicos, etc.) para saciar tais vontades, anseios e/ou necessidades. Desde já, como sugerido alguns parágrafos acima ao falar da questão do irrepresentável, tudo isto não significa que o ato artístico represente, enquanto resposta inédita, a solução exitosa dos dilemas e das carências citadas. Pelo contrário, o que aqui está no cerne da questão é a *decisão de fazer frente às limitações* dos recursos disponíveis na cultura através de uma ação de criação inédita.

Este é o ponto de vista geral desde o qual é realizada, a seguir, uma leitura da série de Paula Luttringer, “*El lamento de los muros*”. Pontualmente, é a partir do confronto desta série com os dilemas do testemunho da sobrevivência de situações limite, que esta abordagem visa realizar um movimento recíproco entre a obra acabada e o ato artístico.

### **“*El lamento de los muros*”, práxis artística e testemunho.**

O sequestro, a tortura e a desapareição de pessoas como metodologia de repressão e extermínio foi uma prática comum em vários países da América Latina na segunda metade do século XX. Na Argentina, onde o período de repressão pode ser traçado entre 1975 e 1983, a memória da experiência do terrorismo de Estado

está presente até hoje nas diferentes esferas que conformam a sociedade, tanto no âmbito político quanto no âmbito cultural. Esta é uma presença profunda e permanentemente latente que atravessa transversalmente esses diferentes territórios. Desta forma, a produção cultural que problematiza a questão dos desaparecidos, do terrorismo de Estado e sua memória, não pode ser desligada das características específicas dessa violência e de seus efeitos nos sobreviventes, nos familiares das vítimas, na política, etc. Esta impossibilidade não se deve a uma decisão ética ou política, mas à presença das complexidades e dos dilemas mais profundos das experiências, tanto individuais quanto sociais, nas próprias produções. Isto pode ser identificado, entre tantos outros, no trabalho *“El lamento de los muros”*.

Paula Luttringer é sobrevivente de um Campo Clandestino de Detenção (CCD). Seu trabalho *“El lamento de los muros”* conforma um testemunho coletivo e intertextual composto pelo entremeado das fotografias de Luttringer com o testemunho oral, recolhido por ela, de outras mulheres sobreviventes desses interiores da tortura e da desaparecimento. As imagens são fotografias dos interiores dos prédios onde funcionaram os CCDs da época do terrorismo de Estado na Argentina. Mas longe de serem imagens descritivas do ambiente, as fotografias de planos fechados, em preto e branco e alto contraste não permitem a apreensão visual do espaço ou do local.

Nesta questão da visualidade restrita e fechada reverbera algo da *“capucha”* [o capuz]: a experiência de supressão da visão que sofriam as vítimas a partir do momento do seu sequestro e no qual permaneciam durante todo o período de detenção, seja qual fosse seu destino. Com isto, além de privada e de excluída do mundo exterior, a perda total da noção do espaço pela supressão da visão levava à vítima a vivenciar a perda “de toda exterioridade imediata além do próprio corpo” (CONADEP, 1998, p. 59). Desprovidos da visão, eram os outros sentidos, como a audição e o olfato, que participavam da percepção dessa realidade.

Numa das fotografias de Luttringer, um jogo de manchas ou de sombras sobre uma superfície parece revelar uma figura antropomorfa. Uma silhueta que permanece impressa nesse interior. A imagem é acompanhada do testemunho de uma sobrevivente do CCD *“el Olimpo”*.



“Por las noches pasaba algo extraño, los gritos de la tortura eran diferentes que de día. Aunque los gritos de la tortura son siempre iguales pero resuenan de otra manera en uno. Y cuando a uno lo vienen a buscar de noche también es diferente. No están constantemente en mi memoria, ni los ruidos ni los gritos, pero cuando hago memoria sí están y me entristece, me paraliza en ese grito, me quedo en ese tiempo, en ese lugar. Como alguien me dijo, yo lo estuve pensando bastante y creo que es así, aunque la vida continúe y nos hayan liberado a algunos, del “pozo” nunca se sale”. Isabel Cerruti fue secuestrada en la ciudad de Buenos Aires el 12 de junio de 1978, y trasladada al Centro Clandestino de Detención el Olimpo”.

Figura 1. LUTTRINGER, P. [Sem título] da série **El lamento de los muros**. 2000-2006. Fotografia e texto.

“Do buraco nunca se sai”. Caroline Bauer chama a atenção sobre a persistência do sentimento, vivido por sobreviventes, de continuar desaparecido. A autora cita como exemplo o testemunho de uma sobrevivente do CCD que funcionava na *Escuela de Mecánica de la Armada* (ESMA) <sup>4</sup>, em Buenos Aires: “depois de sermos libertados o continuamos sendo [desaparecidos]. Até não depor pela primeira vez numa organização de Direitos Humanos, dez anos após a minha liberação, o continuei sendo, pelo menos para mim mesma” (vv. aa. apud BAUER, 2012, p. 77).

Não se trata aqui de apresentar o trabalho de Luttringer como mera ilustração ou alegoria daquela realidade, mas atentar para o recurso das poéticas artísticas como alternativa expressiva para *dar conta da necessidade de aparecimento através do testemunho*. Note-se que aqui o acento é colocado no *acontecimento da práxis artística como acontecimento do testemunho*. A práxis artística adquire, então, o valor de uma performance de testemunho da vivência irrepresentável.

Este testemunho, ao qual se faz referência aqui, corresponde à das chamadas testemunhas-partícipe (SELIGAMANN-SILVA, 2003, p. 8), uma definição que os diferencia das testemunhas-espectadores. Diferente da segunda, a testemunha-partícipe é também uma vítima que vivência a experiência. O fato dos interiores da desapareição – onde acontece a situação-limite – terem como característica e finalidade fundamental o secreto e a ocultação, é este testemunho-partícipe o único possível.

A tensão irresolúvel entre a necessidade e a impossibilidade do testemunho por parte de sobreviventes de situações-limite é advertida por Elizabeth Jelin: “a necessidade imperiosa de contar pode ser insaciável, e o sujeito pode se sentir traído pela falta de palavras adequadas ou pela insuficiência dos veículos para transmitir vivências”<sup>5</sup> (JELIN, 2002, p. 82).

Márcio Seligmann-Silva também se refere a este dilema em relação aos sobreviventes dos campos de concentração nazistas:

O testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o “real”) com o verbal. O dado mais inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46-47)

A situação-limite produz esta cisão no exato momento do seu acontecimento. Trata-se de uma vivência inassimilável pela sua magnitude e, portanto, incomunicável. Mas o que se traduz num fracasso da narrativa, não resulta unicamente de uma impossibilidade de assimilar a vivência pela palavra, mas a uma incapacidade de assimilação através de qualquer recurso simbólico.

Na Argentina, os Centros Clandestinos de Detenção foram os locais onde aconteceu essa cisão. Estes locais da desapareição se configuram como heterotopias secretas em relação ao exterior. Como os descreve Jean Louis Déotte (2006, p. 155), os locais da ação “são simples escritórios anônimos onde existe uma entrada para o público, mas não uma saída”. Dentro deles convivem unicamente as vítimas e os algozes. Ser “*chupado*” [sugado] para dentro do “*pozo*” [buraco] inicia à vítima num coletivo (o dos sobreviventes da desapareição) que, independentemente da sua sobrevivência, permanece arrancado do resto da sociedade.

Ao encontro desta questão, Erika Apfelbaum explica que os sobreviventes de acontecimentos de violência em massa, as vítimas de tortura e as de violência sexual, experimentam um sentimento de alienação ao se defrontar com a relutância ou a incapacidade das pessoas “de fora” [*people from “outside”*] para ouvir o que eles experimentaram. É em função deste sentimento, continua a autora, que os sobreviventes “são forçados a sepultar a memória da sua experiência, a existir numa terra-de-ninguém de silêncio caracterizada por um profundo sentimento de dissociação entre a personalidade pública e privada do indivíduo” (APFELBAUM, 2010, p. 87). “*Del pozo nunca se sale*”.

É desde esta perspectiva que produções como a de Luttringer, como foi dito, sobrevivente de um CCD, ganham em significação não somente como obra, mas também como ação. Enquanto ato, estas são reações contra a impossibilidade e as limitações simbólicas e expressivas: “só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada, mas nunca totalmente submetida” (SELIGANN-SILVA, 2003, p. 47). Este desafio à intraduzibilidade só poderá acontecer por meio da busca do ineditismo, ou seja, uma forma inédita de expressão. Mas como bem coloca Slegimann-Silva, trata-se de um desafio e não da resolução daqueles dilemas. É por este motivo que se coloca o acento na ação desafiadora representada pelo ato artístico. A obra de arte finalizada, em todo caso, é que condensa a tensão entre aquele desafio e o fracasso da representação.

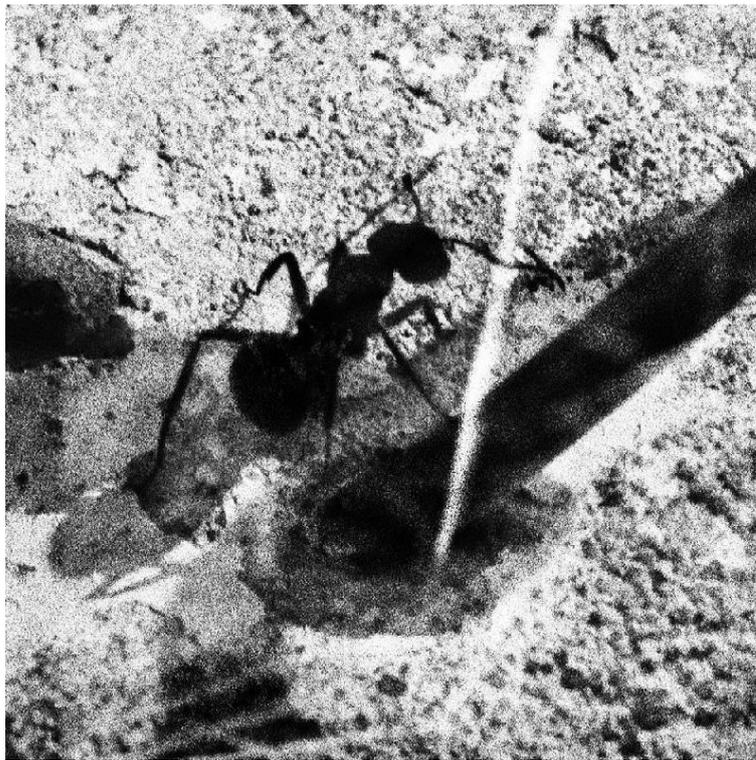
Ao trabalhar com o testemunho de outras sobreviventes de CCDs, a série é elaborada a partir do diálogo interno dentro desse coletivo específico – o dos sobreviventes – em que realmente pode acontecer o entendimento apesar da interdição da narrativa. O resultado da intertextualidade entre a imagem e a palavra

na obra de Luttringer instala-se numa zona de passagem entre as mulheres de dentro e nós: aqueles que continuamos do lado de fora dos interiores da desapareição.

O ida-e-volta entre o dito e o não-dito está presente no momento em que Luttringer ingressa, agora pela sua própria vontade, naqueles espaços onde funcionaram os CCD. Ali dentro, os restos desses interiores despertam as memórias. Porém, não as da própria vivência – pelo menos não conscientemente –, mas as lembranças colhidas nas entrevistas com aquelas outras mulheres. A fotografia é o nexa entre as ruínas físicas desses locais, e essas outras ruínas que conformam a memória.

Neste diálogo entre memórias que acontece em *“El lamento de los muros”* parece ocorrer um jogo de empréstimos. Por um lado, Luttringer confronta novamente estes locais, mas escudada – ou talvez encouraçada – pelas lembranças de outras mulheres sobreviventes; e por outro lado, é através da presença e do olhar da artista que as memórias narradas por aquelas mulheres podem enfrentar novamente estes locais. Cabe destacar que esta confrontação de Luttringer com os locais da desapareição é inevitavelmente feita com o corpo. Ao “levar” ou representar os testemunhos daquelas mulheres dentro dos CCDs abandonados, neste jogo de empréstimos, Luttringer repete a ação de *“poner el cuerpo”* [“por o corpo”] que reverbera em torno de outras importantes produções que tratam da questão dos desaparecidos na Argentina. Esta última expressão, além do seu sentido literal, significa assumir uma ação solidária em auxílio de outro.<sup>6</sup> Luttringer *pone el cuerpo* e assume a tarefa de transportar as memórias de volta para os interiores da desapareição.

Esta comunhão entre o corpo de uma – que se reapresenta nesses espaços abandonados – e o testemunho de outras, materializa-se na comunhão fragmentada entre a palavra e a imagem. Os planos fechados das fotografias denunciam uma atenção para o detalhe. A mesma atenção que é dada para os testemunhos. As fotografias, então, são imagens fragmentadas dos interiores físicos da desapareição que dialogam, na série, com os fragmentos testemunhais. Assim, no seu diálogo, a palavra e a imagem como os meios disponíveis – porém insuficientes – para a expressão adquirem, em conjunto, uma conotação de resto ou de ruína.



“Había hormigas que entraban y salían, entonces me pasaba mirando a esas hormigas porque esas hormigas entraban y salían al mundo. Andaban por la tierra, por el afuera, y volvían adentro, y entonces ya no me sentía tan sola”  
 Ledda Barreiro fue secuestrada el 12 de enero de 1978 en la ciudad de Mar del Plata, y trasladada al Centro Clandestino de Detención “La Cueva”

Figura 2. LUTTRINGER, P. [Sem título] da série **El lamento de los muros**. 2000-2006. Fotografia e texto.

O resultado da tensão entre a necessidade e a ação enunciativa é a exibição das ruínas. Conta-se e mostra-se o que sobrou. Lado a lado, as ruínas dos CCD e o testemunho: uma ruína da experiência que, por sua vez, é a sobra da vivência.<sup>7</sup>

Embora forneça uma narrativa fragmentada e em ruína, tanto no processo de construção da série, quanto no acontecimento de recolocar o testemunho e a imagem na “praça pública”,<sup>8</sup> acontece uma espécie de contra movimento da desapareção: o da descoberta. Trata-se da descoberta no sentido de tirar o véu – um véu que por sua vez também se pretendia invisível – que cobre tanto os interiores físicos da desapareção quanto seus interiores simbólicos. Isto representa tentar burlar a desconexão que recobre o silêncio de “os de dentro” e a incompreensão de “os de fora”. É de novo através deste jogo de testemunhos e de olhares cruzados que o fardo da descoberta é dividido e compartilhado. Contudo, e como foi apontado

na primeira parte desta comunicação, o resultado das ações de Luttringer condensa a tensão entre o anseio/necessidade de expressão e a real possibilidade de solução.

Como foi dito, perante os dilemas do testemunho e do irrepresentável, qualquer ação que pretenda dar conta dessa irrepresentabilidade está fadada inevitavelmente ao fracasso enquanto narrativa. Isto é, retomando as questões essenciais da expressão, a interdição do “que”. Contudo, este fracasso acaba sendo revelador da existência das vontades, das necessidades e dos anseios que lhe deram origem. Assim mesmo, a práxis artística acaba sendo reveladora da magnitude e da profundidade destes dilemas, ao materializar a relação entre as necessidades, as dores, os desejos e a brecha irresolúvel entre o representável e o irrepresentável. Nisto reside parte da força destes trabalhos: na confluência e nas tensões entre o anseio e o fracasso da expressão.

## NOTAS

<sup>1</sup> Esta perspectiva visa traçar um paralelo entre a “práxis da arte” e a “práxis da imagem” conforme é apresentada por Regis Debray (1994) e Hans Belting (2007). Desde perspectivas antropológicas, ambos os autores coincidem em que a práxis humana da imagem tem origem na experiência da descoberta da morte e que foi, através desta prática, que o homem tem tentado domesticar e aplacar esse horror ancestral. Para Debray (1994, p. 30) a pulsão artística estaria fundamentada nos mesmos princípios que levaram aos primeiros *homo sapiens* a reagir com a imagem, como contramedida, contra ao horror da morte.

<sup>2</sup> Um exemplo de entendimento da práxis da arte como alternativa enunciativa desprende-se do trecho final da “Resposta do artista”, de León Ferrari. Escrita e publicada em 1965, através dessa carta aberta o artista reage contra qualquer tentativa de delimitar a prática artística: “Ignoro o valor formal dessas peças. O único que eu peço para a arte é que ela me ajude a dizer aquilo que eu penso com a maior clareza possível, a inventar os signos plásticos e críticos que me permitam, com a maior eficácia possível, condenar a barbárie de Ocidente [...]” (Ferrari in FERRARI, 2005, p. 16), tradução minha. Neste caso, a práxis da arte visa dar conta de uma vontade política e ideológica.

<sup>3</sup> Este último trecho aponta a não reduzir a questão dos dilemas da expressão como catarse aos domínios da palavra através do uso de conceitos como “não-dito” ou “indizível.”

<sup>4</sup> Convertida hoje no *Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos*.

<sup>5</sup> Esta e todas as citações de textos em língua estrangeira foram traduzidas para a língua portuguesa pelo autor desta comunicação.

<sup>6</sup> Em torno das práticas que recolocam a questão dos desaparecidos, a expressão “*poner el cuerpo*” ganhou sentido no *Siluetazo* de 1983. Naquela proposta realizada junto *Madres e Abuelas de Plaza de Mayo*, os muros do entorno da Praça de Maio, em Buenos Aires, foram invadidos por milhares de silhuetas realizadas sobre papel a partir do desenho do contorno de manifestantes que “colocaram o corpo” para dar materialidade à ausência de milhares de desaparecidos. Nas realizações de Lucila Quieto e de Maria Soledad Nívoli e Gustavo D’Assoro também reverbera esta questão de “colocar o corpo”. No primeiro caso, a artista “constrói” as fotografias inexistentes dela com seu pai desaparecido a partir da intervenção com seu corpo sobre projeções de fotografias do seu pai. Dessa intervenção, era tomada uma nova fotografia. A ação de “*poner el cuerpo*” na série “*Cómo miran tus ojos*”, de Nívoli e D’Assoro é diferente. Aqui a ação simbólica acontece quando o “olhar presente” nas fotografias de Mario Alberto Nívoli, desaparecido quando Maria Soledad tinha poucos meses de vida, é apropriado para a realização de novas fotografias. A recolocação do corpo representa, agora, a apropriação do gesto e do olhar do ato fotográfico como alternativa de restituição dos laços afetivos nunca acontecidos entre pai e filha.

<sup>7</sup> Entenda-se aqui a diferença fundamental entre vivência e experiência, sendo esta última a vivência mediatizada pela linguagem ou pelos marcos culturais interpretativos através dos quais se pensa, se conceitua e, finalmente, se expressa o que for possível pensar, conceituar e expressar, daquele acontecimento (JELIN, 2002, p. 33)

---

<sup>8</sup> Esta é uma referência ao seguinte trecho escrito por Jean Louis Déotte: “A ação da desapareição não deve ser exibida na praça pública. A administração reserva-se a exclusividade do que até agora era tarefa de todos: a preservação do corpo social. Somente as motivações [ *los móviles*] dos atos (atos de sequestro, de traslado, de detenção, de tortura, de aniquilamento, de apagamento dos rastros) são susceptíveis de serem proclamados publicamente. O segredo, portanto, recobre toda a administração e seu procedimentos que tem como finalidade, ou melhor, como contra finalidade, a constituição de sociedades secretas, com suas hierarquias e seus rituais de iniciação” (DÉOTTE, 2006, p. 155).

## REFERÊNCIAS

- APFELBAUM, E. Halbwachs and the social properties of memory. In: RADSTONE, S.; SCWARZ, B. [orgs.]. **Memory: histories, theories, debates**. New York: Fordham University Press, 2010. p. 77-92.
- AUMONT, Jaques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.
- BAUER, Caroline Silveira. **Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória**. Porto Alegre: Medianiz, 2012. 332 p.
- BELTING, Hans. **Antropología de la imagen**. Buenos Aires: Katz editores, 2007. 321 p.
- CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, 168 p.
- DEBRAY, R. **Vida e norte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1994. 374 p.
- DÉOTTE, J. L. El arte en la época de la desaparición. In: RICHARD, Nelly (org.). **Políticas y estéticas de la memoria**. 2 ed. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006. p. 149-164.
- FERRARI, L. **Prosa política**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. 244 p.
- JELIN, E. **Los trabajos de la Memoria**. Madrid: Siglo XXI, 2002. 146 p.
- JACOBY, R. **Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007. 285 p.
- LUTTRINGER, P. **El lamento de los muros - Cosas desenterradas**. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2012. Catálogo de interativo. Disponível em: <<http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2012/03/f-el-lamento-de-los-muros.shtml>>. Acesso em out. 2012.
- SELIGMANN-SILVA, M. (org). **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: UNICAMP, 2003. 525 p.

### Rodrigo Montero

Bacharel em História, Teoria e Crítica da Arte pelo Instituto de Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Aluno de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais pela mesma universidade. Realiza sua pesquisa sobre a relação arte, imagem e memória a partir da produção de arte na Argentina que problematiza a questão da desapareição, os desaparecidos e o terrorismo de Estado naquele país.