



EDICIÓN 19  
ENERO-JUNIO 2024  
E-ISSN 2389-9794



Facultad de Ciencias Humanas y Económicas  
Sede Medellín



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

Dossier

*Cuerpos, memorias, (des)afectos: literatura y artes visuales  
en torno a la memoria de la violencia en América Latina*

# Sembrar memoria en el espacio público. Monumentos, visibilidad y memoria para una reparación simbólica en Argentina y Colombia

---

Valentina Cuesta-Casas  
Mariela Alonso



Edición 19 (Enero-junio de 2024)

E-ISSN 2389-9794



# Sembrar memoria en el espacio público. Monumentos, visibilidad y memoria para una reparación simbólica en Argentina y Colombia\*

 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n19.113979>

Valentina Cuesta-Casas\*\*



Mariela Alonso\*\*\*




**Resumen:** la presente investigación revisa y se interesa en la cultura visual descolonial y en el activismo político relacionado con los sitios de memoria en Colombia y en Argentina. El objetivo es analizar de qué modo, distintos señalamientos artísticos, funcionan como anclajes materiales de la memoria y la reparación simbólica de las comunidades. La metodología empleada es histórico-hermenéutica, se

---

\* **Recibido:** 19 de abril de 2024 / **Aprobado:** 12 de septiembre de 2024 / **Modificado:** 30 de septiembre de 2024. El presente artículo resulta de la investigación iniciada en el año 2022 en el marco de la adscripción a la Cátedra Historia de las Artes Visuales III y del inicio de los estudios de doctorado en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina) con el tema “Descolonialidad y soberanía artística: el escrache de monumentos públicos en Latinoamérica contra la cultura visual de la colonización”, en la cual desde una mirada feminista y descolonial, se analizan distintas experiencias y producciones artísticas que se inscriben en el espacio público, que reivindican la memoria de los pueblos latinoamericanos.

\*\* Licenciada en Artes Plásticas con orientación en pintura por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Doctoranda en Artes en la Facultad de Artes, adscripta a la cátedra Historia de las Artes Visuales III e integrante el proyecto de investigación 2024-2025 “Arte y descolonialidad. Miradas críticas del arte argentino y latinoamericano desde el análisis de casos, las prácticas territoriales, la producción artística y la enseñanza” dirigido por la profesora Mariela Alonso, en la misma universidad.

 <https://orcid.org/0009-0000-7470-0438>  [angelicavale5z@gmail.com](mailto:angelicavale5z@gmail.com)

\*\*\* Doctoranda en Artes en la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Profesora titular ordinaria de la cátedra producción de Textos, titular interina de la cátedra de Historia de las Artes Visuales III, y profesora en Letras en la misma universidad; titular ordinaria de la cátedra Comunicación y Semiótica I-II y titular interina de la cátedra Historia Sociocultural del Arte I-II-III del Departamento de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires (Argentina). Dirige el Proyecto de Investigación 2024-2025 “Arte y descolonialidad. Miradas críticas del arte argentino y latinoamericano desde el análisis de casos, las prácticas territoriales, la producción artística y la enseñanza”.  Conceptualización, revisión, edición y aprobación de la versión final.  <https://orcid.org/0009-0004-6517-5212>  [marielasolo@gmail.com](mailto:marielasolo@gmail.com)

**Cómo citar / How to Cite Item:** Cuesta-Casas, Valentina y Mariela Alonso. “Sembrar memoria en el espacio público. Monumentos, visibilidad y memoria para una reparación simbólica en Argentina y Colombia”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 19 (2024): 72-103. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n19.113979>



Derechos de autor: Atribución-  
NoComercial-SinDerivadas 4.0  
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



realiza una crítica descolonial al objeto artístico monumental, así como a sus representaciones y discursos enmarcados en la modernidad/ colonialidad, a la vez que se contraponen con aquellas obras que visibilizan y reivindican memorias alternativas, vinculadas con víctimas del terrorismo de estado argentino por un lado y, del conflicto armado colombiano, por otro. Se concluye que el espacio público como soporte de luchas sociales evidencia la importancia de darle legitimidad en imágenes a relatos y símbolos de resistencia. El arte público ligado a la consigna “Memoria, Verdad y Justicia” como una forma de acción política permite reflexionar acerca de la violencia instituida tanto en Argentina como en Colombia, que es parte de su historia y de la identidad de sus habitantes, a la vez que permite incluir una pluralidad de cuerpos, sujetos y pueblos anclados en sus propias experiencias.

**Palabras clave:** territorio; memoria; monumento; espacio público; descolonialidad.

## **Planting Memory in Public Space. Monuments, Visibility and Memory for Symbolic Reparation in Argentina and Colombia**

**Abstract:** the present research reviews and is interested in descolonial visual culture and political activism related to memory sites in Colombia and in Argentina. The objective is to analyze how, different artistic signs, function as material anchors of memory and symbolic repair of communities. The methodology used is historical-hermeneutic, a decolonial criticism is made of the monumental artistic object, as well as its representations and discourses framed in modernity/coloniality, while contrasting it with those works that make visible and claim alternative memories. Linked to victims of terrorism of the Argentine state on the one hand and of the Colombian armed conflict, on the other. It is concluded that public space as a support for social struggles shows the importance of giving legitimacy in images to stories and symbols of resistance. Public art linked to the slogan “Memory, Truth and Justice” as a form of political action allows us to reflect on the violence instituted in both Argentina and Colombia, which is part of their history and the identity of their inhabitants, to the time that allows us to include a plurality of bodies, subjects and peoples anchored in their own experiences.

**Keywords:** territory; memory; monument; public space; descoloniality.

## Plantar memória no espaço público. Monumentos, visibilidade e memória por reparação simbólica na Argentina e na Colômbia

**Resumo:** a presente pesquisa revisa e se interessa pela cultura visual decolonial e pelo ativismo político relacionado aos locais de memória na Colômbia e na Argentina. O objetivo é analisar como diferentes signos artísticos, funcionam como âncoras materiais de memória e reparação simbólica de comunidades. A metodologia utilizada é histórico-hermenêutica, é feita uma crítica decolonial do objeto artístico monumental, então bem como às suas representações e discursos enquadrados na modernidade/colonialidade, ao mesmo tempo que o contrasta com aquelas obras que tornam visíveis e reivindicam memórias alternativas. Vítimas do terrorismo de Estado argentino, por um lado, e do conflito armado colombiano, por outro. Conclui-se que o espaço público como suporte às lutas sociais mostra a importância de dar legitimidade em imagens a histórias e símbolos de resistência. A arte pública vinculada ao slogan “Memória, Verdade e Justiça” como forma de ação política permite-nos refletir sobre a violência instituída tanto na Argentina como na Colômbia, que faz parte da sua história e da identidade dos seus habitantes, até ao momento em que permite incluir uma pluralidade de corpos, sujeitos e povos ancorados em suas próprias experiências.

**Palavras-chave:** território; memória; monumento; espaço público; descolonialidade.





## Introducción

---

En el marco de la investigación “Descolonialidad y soberanía artística: el escrache de monumentos públicos en Latinoamérica contra la cultura visual de la colonización”, el presente artículo desde una mirada feminista y descolonial, desglosado en cinco etapas, analiza distintas experiencias y producciones artísticas que se inscriben en el espacio público y que reivindican la memoria de los pueblos latinoamericanos.

En la primera etapa se investigó las acciones simbólicas de grupos de activismo artístico desarrolladas durante el estallido social en Colombia a partir del 28 de abril del 2021. Estas acciones se centraron en el abatimiento hacia los monumentos de próceres colombianos del panteón del siglo XIX, partiendo de la idea de que —el acto simbólico de abatir estos monumentos— se reconoce la influencia de una mirada colonial, patriarcal, universalista y homogénea sobre la historia.

En la segunda etapa se analiza los monumentos públicos de Argentina resultados del siglo XIX, por encargo del gobierno nacional a prestigiosos artistas<sup>1</sup>, que atestiguan cómo la cultura visual de la colonización se ha implantado en los países de América Latina desde su consolidación como estados nacionales, y como diferentes colectivos e identidades han sido representados bajo pilares coloniales, como razas o sujetos inferiores.

En la tercera etapa, se estudian las acciones de activismo artístico desarrollado en el marco de los estallidos sociales en el año 2019 en Chile, Colombia, Ecuador y Bolivia, ejercidos por colectivos indígenas, feministas y antirracistas, que aparecen como símbolos de resistencia, de una forma de arte propio latinoamericano y de un despertar político y epistémico. En estas acciones se evidencia un cuestionamiento y una ruptura de los pueblos respecto a los imaginarios construidos por la modernidad/colonialidad.

Se continua a la cuarta etapa analizando cómo el escrache de monumentos públicos es un fenómeno cultural donde se identifica que países como Argentina, Chile, Brasil y Colombia se encontraron en una disputa simbólica por la soberanía artística en contra de la cultura visual de la colonización, y a favor de visibilizar las nuevas subjetividades, colectivos heterogéneos entrelazados por distintas marcas de sujeción colonial, silenciadas a lo largo del tiempo, y con ello, sus memorias e historias. Y se cierra con una quinta etapa, donde se analizan señalamientos

---

1. Entre ellos: Luis Perloti, Francisco Cafferata, Lucio Correa Morales, Arnaldo Zocchi, Emilio Jacinto Sarguinet, entre otros.

artísticos que surgen como anclajes materiales de la memoria y la reparación simbólica de las comunidades en Colombia y Argentina.

Para lograr lo anteriormente planteado, el análisis se apoya de obras como: el “Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado” de Estudio Baudizzone, situada en el Parque de la Memoria (Buenos Aires, Argentina); “Mural Homenaje a las Abuelas de Plaza de Mayo” realizado por el Colectivo BLEE, Tono Cruz, Giuliana Conte y Cátedra de Muralismo y Arte Público Monumental de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de la Plata (Buenos Aires, Argentina); “Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria” de Doris Salcedo (Bogotá, Colombia); y “Un Monumento Posible: 6.402 razones para no olvidar”, proyecto de monumento presentado por el Colectivo Madres de Soacha (MAFAPO) (Bogotá, Colombia).

El objetivo es visibilizar de qué modo este tipo de obras funcionan en oposición a los monumentos históricos tradicionales como soportes visuales del relato histórico moderno, en tanto se instituyen en sitios, espacios y territorios para la memoria, en los cuales se busca la incorporación de nuevos sujetos, actores, colectivos, cuerpos y subjetividades en la reconstrucción de los hechos del pasado, a través de una mirada del presente que permita comprender la potencialidad de la memoria en el arte como una forma de acción política.

## Monumentos. De la historia a la memoria

La noción de “monumento histórico” aparece en América Latina en el siglo XIX como una invención de la modernidad occidental<sup>2</sup> y alude a producciones que se caracterizan por ser formas de arte que pretenden honrar y conmemorar hechos, escenas y personajes en imágenes ubicadas en el espacio público. Este modelo de arte colonial llega a nuestro continente por medio de obras que buscan registrar y legitimar la nueva nacionalidad de los incipientes estados independientes. De este modo, los monumentos se adhieren al relato histórico que se enmarca en el sistema moderno colonial y, por lo tanto, son obras que construyen imaginarios en función de instaurar una historia oficial, dentro del esquema mundial capitalista, e instalando modernidades periféricas<sup>3</sup>.

2. Marcela Andruchow y Pamela-Sofía Dubois, “Los otros monumentos. Un intento contemporáneo de resistir al olvido”, *Aletheia* vol. 13, no. 25 (2022): e137. En *Memoria Académica*, [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.15243/pr.15243.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.15243/pr.15243.pdf)

3. Ticio Escobar, “Las otras modernidades. Notas sobre la modernidad artística en el cono sur: el caso paraguay”, en *Las otras modernidades*, comps. Ticio Escobar, 1-16 (Asunción, 1998), <https://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/TicioEscobar.PDF>





Sobre el tema, Mariela Alonso y Rocio Sosa indican que la idea de historia como una ciencia se consolida en la modernidad del siglo XIX, en tanto a partir del análisis científico se configura un relato que implica una construcción discursiva y simbólica sustentada en hechos, testimonios, pruebas materiales y documentos, pero también construida con el fin de dar sentido al presente y proyectarse hacia el futuro<sup>4</sup>. Es decir, un relato histórico se sostiene en diferentes soportes materiales y simbólicos que refuerzan un discurso en particular.

En este sentido, los monumentos históricos afianzan la historia oficial a través de símbolos, signos e imágenes que transmiten sentidos múltiples, donde simultáneamente se incluye y se excluye, se muestra y se oculta, entre otras palabras, los monumentos hacen visibles determinadas ideas, mientras que invisibilizan o cancelan muchas otras. De este modo, mediante la historia como relato y de los monumentos como materializaciones de ideas, se fundamenta un recorte de los hechos del pasado que procura incidir en el futuro y en cómo se debe estudiar y recordar dichos acontecimientos<sup>5</sup>.

Los monumentos históricos son entonces soportes y portadores de la historia oficial. Luciana Messina dice:

[...] Los monumentos tradicionales son soportes y portadores de la memoria oficial. Pero, ¿memoria pública y memoria oficial coinciden? ¿O la memoria pública es más bien la resultante de la disputa entre la memoria oficial y otras memorias que la niegan, la contradicen, la cuestionan? [...] Al estar contruidos por los vencedores, los monumentos proyectan sombra sobre los acontecimientos y actores que los han combatido a lo largo de la Historia celebrada en y a través de ellos.<sup>6</sup>

Siguiendo a Messina, se puede decir que en América Latina esta historia oficial construida por los vencedores, está influenciada por una estructura colonial

4. Mariela Alonso y Rocio Sosa, "La experiencia de la modernidad", en *Miradas críticas de la colonialidad. Las artes visuales en América Latina y Europa (1780-1950)*, comps. Mariela Alonso y Rocio Sosa (La Plata: [en imprenta], 2024), <https://blogs.ead.unlp.edu.ar/visuales3/files/2024/03/2024-La-experiencia-de-la-modernidad-Alonso-M-y-Sosa-R.pdf>

5. Mariela Alonso, "¿Un arte latinoamericano?", en *Figuraciones de una modernidad descentrada. Derivas sobre algunos temas de las artes visuales en América Latina y Europa (1850-1950)*, comps. María de los Ángeles De Rueda y Magdalena Pérez-Balbi (La Plata: EDULP, 2018). [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/69402/Documento\\_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/69402/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

6. Luciana Messina. "Lugares Y políticas De La Memoria. Notas teórico-metodológicas a Partir De La Experiencia Argentina". *Kamchatka. Revista De análisis Cultural*, no. 13 (2019): 67. <https://doi.org/10.7203/KAM.13.12418>



que instaure patrones de dominación directa, política, social y cultural<sup>7</sup> y, por lo tanto, abre una brecha de exclusión social que sigue vigente en la actualidad, y que se refleja en los monumentos, donde se representa un ser nacional bajo una mirada hegemónica, colonial, racista y machista, que deja de lado una pluralidad de identidades que también pertenecen a estas tierras.

Mariela Alonso señala que el arte como parte del sistema moderno colonial de poder en los países latinoamericanos, necesita una reinterpretación, donde se descolonialice la mirada sobre sus procesos, revalorizando subalternidades, poéticas y experiencias artísticas que expongan la pluralidad, la diversidad y la disidencia y que operen como forma de resistencia<sup>8</sup>.

Es así que generar una crítica descolonial del monumento y de sus representaciones, es de gran trascendencia, debido a que conlleva a reconstruir la historia y supone la visibilidad de pensamientos de memorias alternativas, en donde estas tengan la libertad de generar sus propias imágenes, símbolos e historias. Flores Ballesteros señala que la nación al igual que el sistema de las artes cultas se va conformando progresivamente en las primeras etapas de la modernidad<sup>9</sup>. Este paradigma de Estado-Nación es elaborado en Europa y adaptado a América Latina. Por lo tanto, se aplican criterios que unifican y homogeneizan a favor de un tipo nacional, neutralizando las diferencias regionales o locales, todo esto en busca de una universalización que además requiere de seleccionar hechos o situaciones que se aíslan y se imponen como representativos de la “identidad nacional”. La periferia se analiza en función de lo nacional, de lo local y de lo regional planteado como algo homogéneo y unificado, es decir que no da lugar a la diversidad cultural o a la pluralidad local.

En ese orden de ideas, es importante recalcar la necesidad de alejarse de la visión universalista colonial para situarse en nuestros propios territorios, desde las propias comunidades, diversas, heterogéneas y plurales de sus historias que aún no han sido contempladas. Silvia Rivera Cusicanqui habla sobre la sociología de la

7. Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder y clasificación social”, en *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (Buenos Aires: CLACSO, 2014). <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf>

8. Mariela Alonso, “Herramientas descoloniales para una reinterpretación de las artes visuales”, en *Miradas críticas de la colonialidad. Las artes visuales en América Latina y Europa (1780-1950)*, comps. Mariela Alonso y Rocio Sosa (La Plata: [en imprenta], 2024), <https://textosafda.files.wordpress.com/2024/03/2024-alonso-mariela-herramientas-descoloniales-para-una-reinterpretacion-de-las-artes-visuales.pdf>

9. Elsa Flores Ballesteros, “Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización”, *Revista Huellas*, no. 3 (2003): 31-44.



imagen, una teoría que pretende generar un giro descolonial que funciona como resistencia a la historia oficial presentada por la escritura alfabética<sup>10</sup>. La sociología de la imagen, como la historia oral, son estrategias de un intenso combate que Silvia sostiene para reconectar con los ríos profundos de la vitalidad anticolonial. Rivera analiza el caso de dos artistas que ella considera los precursores de la sociología de la imagen, el cineasta Jorge Sanjinés y el pintor-explorador y político Melchor María Mercado, quienes en sus obras ponen en un rol central a los sectores subalternos indígenas, trabajadores y campesinos, además de que ejercen una crítica práctica a las fuerzas subyacentes del colonialismo, el racismo y la opresión patriarcal.

Siguiendo esta línea de generar una crítica descolonial a través de las imágenes, se encuentra Andrea Soto Calderón, la cual plantea que en el presente hay un exceso de determinados regímenes sensibles que tienen un lugar mayoritario en nuestra cultura visual contemporánea, y a su vez existen realidades carentes de imagen, que escasean, que no son imaginadas, o que no han entrado en ese territorio de la imagen —entre otras palabras— hay una falta de operadores de diferencia, de esa puesta en forma hegemónica visual<sup>11</sup>. Calderón se refiere a la potencia emancipadora de las imágenes donde estas pueden contribuir a construir mundos alternativos, es decir, habilitar otros sentidos de realidad.

Teniendo en cuenta a Rivera y a Soto, además de la oposición al monumento, es que se muestran nuevas formas de arte que realizan una crítica con y a través de las imágenes en el espacio público. James Young expone que los monumentos al igual que otras formas estéticas y culturales de Europa y Norteamérica en el siglo XX sufren radicales transformaciones, donde aquellos símbolos heroicos y auto glorificadores que celebran los triunfos e ideales nacionales mutan hasta una instalación antiheroica, que señala la incertidumbre y ambivalencia nacional del posmodernismo<sup>12</sup>.

Young sostiene que los monumentos son un tipo de arte totalitario que le sirvió a regímenes absolutistas para conmemorarse a sí mismos y que convierte a los observadores en espectadores pasivos. En oposición, presenta la idea de los *contramonumentos*, espacios memoriales concebidos para desafiar las premisas del monumento. Este tipo de obras pueden honrar, visibilizar, cuestionar, dialogar y

10. Silvia Rivera-Cusicanqui, *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina* (Argentina: Tinta Limón, 2015). [https://tintalimon.com.ar/public/pdf\\_978-987-3687-13-6.pdf](https://tintalimon.com.ar/public/pdf_978-987-3687-13-6.pdf)

11. Andrea Soto-Calderón, “El cansancio de la mirada, Contra el espectáculo”, en *Performatividad de las imágenes* (Chile: Ediciones Metales Pesados, 2020).

12. James E. Young, “Cuando las piedras hablan”, *Puentes*, no. 1 (2000): 80-93, <https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/puentes/01puentes.pdf>



colaborar en la construcción de memoria, dando lugar a nuevas voces, cuerpos y formas de existencia, no como una única verdad sino como una historia que siempre se está reescribiendo. De este modo se puede apelar a heridas del pasado y buscar una reparación simbólica a través del arte, que incluya memorias nunca antes escuchadas y mucho menos representadas.

Otro autor que adhiere a estas ideas es Juan Ramon Barbancha quien relaciona los *contramonumentos* como espacios de memorialización y no de monumentalización, que nacen bajo una iniciativa comunitaria y no estatal, por lo tanto, propician espacios de encuentro, lugares para compartir y territorios donde reconocerse, por lo cual, según Barbancha, se genera un verdadero arte público<sup>13</sup>.

Esta mirada crítica sobre los monumentos que incita a crear objetos artísticos diferenciadores en el espacio público, continua bajo la idea de los *Antimonumentos*, que surge en México, pero se diferencia de teorías anteriores, al situarse en el contexto latinoamericano, destinada a abordar problemáticas propias del territorio. Según Alfonso Díaz Tovar y Lilian Ovalle, estas obras simbolizan historias que aún no han terminado, que actúan como una memoria que no está cerrada y que no ha podido acceder a la justicia<sup>14</sup>. En el caso mexicano estas instalaciones han surgido en el marco de manifestaciones populares, como es el caso de la obra *Ayotzinapa*, o *Antimonumenta*, creaciones que refieren a dilemas actuales de la sociedad, tales como la desaparición forzada, la violencia de género y los feminicidios.

Es importante señalar que los *antimonumentos* a diferencia de los monumentos, no se plantean como objetos fijos e inamovibles, ya que su condición de tiempo determinado, es algo que lo caracteriza en primera instancia. Son objetos que surgen bajo la acción colectiva, con bajos presupuestos y que su diseño y construcción es algo que está en constante discusión por los actores sociales que lo intervienen, de este modo se generan obras con el propósito de recordar un hecho reciente trágico o realizar un reclamo de justicia.

Este cuestionamiento y debate global, que se ha dado en el siglo XXI respecto a la figura de los monumentos históricos, colabora en la construcción de nuevas categorías y teorías sobre formas y acciones que permitan la intervención y apropiación del

13. Juan-Ramon Barbancha, "Resignificar al 'héroe', del espacio público y el contramonumento", [esfera pública], 17 de mayo de 2022, <https://esferapublica.org/resignificar-al-heroe-del-espacio-publico-y-el-contramonumento/>

14. Alfonso Díaz-Tovar y Lilian-Paola Ovalle, "Antimonumentos. Espacio público, memoria y duelo social en México", *Aletheia* vol. 8, no. 16 (2018). En memoria Académica, [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.8710/pr.8710.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8710/pr.8710.pdf)



espacio público por parte de las comunidades, a la vez que impulsa el nacimiento de iniciativas críticas. Un ejemplo es el caso de “Monumentos Incómodos”, un proyecto creado por Patricio Mora, Roberto Manríquez, Magdalena Novoa y Bárbara Oettinger, que nace en medio del estallido social experimentado en Chile en el año 2019, el cual surge como un llamado a resignificar los espacios colectivos y criticar esta mirada de la historia “oficial” como algo homogéneo y universal a partir de la visibilización de una multiplicidad de voces, memorias e historias expresadas en el espacio público.

En el caso argentino, en el año 2010 se convoca al primer congreso nacional del movimiento *Desmonumentar* a Roca<sup>15</sup>, en la ciudad bonaerense de Junín. Según Osvaldo Bayer, esta práctica de *Desmonumentar* significa terminar con el endiosamiento del genocidio y propender a que se quiten los monumentos —instalados por la oligarquía— de personajes cuestionables de la historia oficial, ya que estos símbolos transmiten mensajes y discursos de odio y violencia<sup>16</sup>.

Por otro lado, prácticas de activismo artístico como El Escrache y Abatimiento de Monumentos buscan representar la falta de representatividad que tienen diferentes colectivos y pueblos, en contraste con las imágenes que son difundidas y circulan en la cotidianidad en el espacio público. El escrache en contraposición con el vandalismo o los actos de odio, es un tipo de manifestación que busca reivindicar o denunciar algo en particular, Rocío Sosa y Silvia García, lo ubican como una práctica artística de denuncia social con una doble dimensión discursiva y productiva, capaz de transformar condiciones sociales<sup>17</sup>. Ellas lo definen como un acto de vislumbrar lo oculto, visibilizar una problemática en particular, del mismo modo que aporta para generar un cambio o una transformación.

Todas estas teorías, categorías, ideas y acciones, demuestran cómo con el transcurso del tiempo se problematizan cada día más los símbolos o insignias que prepondera la historia oficial, más si estos están situados en el espacio público como señalamientos de una identidad latinoamericana inscrita en el concepto de una única historia y no de memorias colectivas. Señalar los *monumentos incómodos*,

15. Julio Argentino Roca se desempeñó como presidente de la nación argentina en los años 1880 hasta 1886 y 1898 hasta el año 1904. Es conocido por dirigir la campaña del desierto donde se exterminó a poblaciones originarias del sur y se restauró la esclavitud en Argentina.

16. Osvaldo Bayer, “Desmonumentar”, *Página 12*, 16 de mayo de 2010, <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-145745-2010-05-16.html>

17. Rocío Sosa y Silvia García, “El escrache como prácticas artísticas de denuncia social. Un análisis sobre las experiencias de HIJOS y el GAC, Argentina” (conferencia, 2ª Jornadas estudiantiles de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales (JEIDAP), Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 6 y 7 de octubre de 2016), <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/56006>



iniciar acciones para *desmonumentar*, *escrachar* y *abatir*, a la vez que crea *contra monumentos* y *antimonumentos*, son operaciones que buscan trascender de la idea de historia moderna colonial a la idea de memoria, y múltiples memorias, donde la construcción colectiva del arte público y de las imágenes que habitan las calles, se rige sobre aquellos relatos que han querido imponer como verdaderos.

## Señalamientos artísticos para la memoria y reparación simbólica

Tanto en Colombia como en Argentina la violencia desplegada durante el conflicto armado y las dictaduras han dejado huellas, fracturas y heridas que permanecen abiertas. Desapariciones, torturas, masacres y exterminios, fueron algunas de las formas en las que estas violencias se ejercieron, incluso antes del inicio de la dictadura cívico-militar-empresarial de 1976 y del nacimiento del grupo guerrillero FARC-EP en Colombia. Aun así, la Doctrina de Seguridad Nacional, de donde se desprende la noción del enemigo interno, terminó exacerbando esas violencias y estigmatizando a algunos sectores de la sociedad civil, convirtiéndolos en objetivos militares. Acompañado de la construcción de narrativas que justificaron esas violencias y se perpetraron graves violaciones a los derechos humanos. La glorificación de las Fuerzas Armadas durante la dictadura y en el marco de la política de Seguridad Democrática en el gobierno de Álvaro Uribe Vélez en Colombia, son un ejemplo de esto.

Daniel Feierstein señala cómo esta doctrina se configuró en el caso colombiano:

[...] En los casos de Colombia y Perú (proceso que se traslada de algún modo en los últimos años a México) estas lógicas se entrecruzan con las políticas de lucha contra el narcotráfico, generando una confusión y superposición de conflictos y un aval cada vez mayor a la utilización de políticas represivas con la excusa de la catalogación de algunas de estas organizaciones como ‘terroristas’ (como la actual discusión sobre las FARC, Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, o el ELN, Ejército de Liberación Nacional de Colombia) y su inclusión como parte de las nuevas estrategias globales de la ‘guerra contra el terrorismo’.<sup>18</sup>

18. Daniel Feierstein, “Guerra, genocidio, violencia política y sistema concentracionario en América Latina”, en *Terrorismo de Estado y Genocidio en América Latina*, comp. Daniel Feierstein (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009), 19. <https://condor-atlanta.org/wp-content/uploads/2024/01/14-Condor-Genocidio-America-Latina.pdf>



El entrecruzamiento entre el aparato ideológico y la violencia ejercida contribuyó a que hoy en día haya millones de personas afectadas. Si bien, las cifras siguen siendo un territorio en disputa, entre organizaciones de la sociedad civil y estatales, el consenso sitúa a que estás pueden incluso ser más de las que se han estimado.

Argentina retornó a la democracia en el año 1983, sin embargo, el aparato represivo siguió funcionando, siendo la década de 1990 reconocida como una época de mucha impunidad, donde se intentaron instaurar políticas del olvido mediante indultos y leyes como las de Obediencia Debida y de Punto final<sup>19</sup>. No obstante, movimientos de derechos humanos, como Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, protagonizaron el reclamo de *memoria, verdad y justicia*, luchando contra narrativas negacionistas y buscando caminos para la transformación social. Ante los episodios de violencia de la historia argentina, en que se tiene estimado, dejó 30.400 desaparecidos<sup>20</sup>, siendo este número simbólico, ya que la dictadura se caracterizó por borrar y eliminar datos, con el objetivo de no dejar registros, rastros, ni evidencias, como garantías de impunidad, lo que permite la discusión y el debate sobre la cifra<sup>21</sup>.

En Colombia, el conflicto armado ha dejado alrededor de 9 millones de víctimas<sup>22</sup>, cifra que aumenta con el tiempo, ya que el país todavía se encuentra inmerso en una guerra interna, por lo que sus cuestionamientos sobre la construcción de memoria y la reparación de víctimas responde a demandas actuales, que tienen que ver con el esclarecimiento de hechos violentos, la dignificación de las voces de las víctimas, y la construcción de una paz sostenible en los territorios<sup>23</sup>.

19. La ley de punto final (23.492) emitida durante el gobierno de Raúl Alfonsín, paraliza los procesos judiciales contra los imputados de ser autores penalmente responsables de haber cometido el delito de desaparición forzada de personas durante la dictadura. La ley Obediencia debida (23.521) emitida un año después por el mismo gobierno, establecía una presunción de no punibilidad para miembros de las Fuerzas Armadas y de seguridad que actuaran en cumplimiento de órdenes durante la dictadura, buscando limitar la persecución judicial por crímenes cometidos en ese período.

20. La cifra corresponde a la que se incluye a los desaparecidos de la comunidad LGBTQ.

21. El término desaparecido alude precisamente a esto, en el año 1979 Jorge Rafael Videla en una conferencia de prensa dice: “Le diré que frente al desaparecido en tanto éste como tal, es una incógnita, mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad. No está muerto ni vivo...está desaparecido”. Televisión pública, Discurso de Jorge Rafael Videla sobre los desaparecidos, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=PbK85XGa7EE>

22. Según el Observatorio de Memoria y Conflicto (OMC) del CNMH, informa que entre 1958 y 2023 el conflicto causó la muerte de 270.465 personas, el número de desaparecidos fue de 80.725 y el de secuestrados 38.285, los presuntos responsables han sido: paramilitares, guerrillas, agentes del Estado, grupos pos-desmovilización, entre otras clasificaciones de grupos armados. La Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) determinó en febrero de 2021, que, en Colombia, al menos 6.402 personas fueron víctimas de los llamados “falsos positivos”.

23. CNMH, “Hoy las víctimas son más de nueve millones”, *Centro Nacional de Memoria Histórica*, 11 de abril de 2024. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/hoy-las-victimas-son-mas-de-nueve-millones/>



En junio de 2011, Colombia expidió la Ley 1448, conocida como la Ley de víctimas y restitución de tierras, en donde se estipula la creación del Centro Nacional de Memoria Histórica, y se le otorga la tarea de diseñar, como forma de reparación simbólica, un museo que visibilice y promueva las memorias, historias y cuerpos que ha tomado la violencia en Colombia. Este hecho es importante ya que señala cómo, en Argentina y Colombia, las experiencias de violencia han propiciado la creación de espacios y territorios de memoria<sup>24</sup>, así como diferentes señalamientos y obras de arte enmarcadas en el activismo artístico<sup>25</sup>. Estas propuestas nacen con el objetivo de visibilizar cómo estos episodios impactaron en la sociedad, en cada uno de sus ámbitos, tanto político, social como económico, y como a través del arte se pueden construir símbolos de memoria y resistencia, que suman a los relatos de lucha por parte de las comunidades.

Mariela Alonso menciona sobre las capacidades del arte:

[...] Si el arte es una expresión cultural que cumple no sólo una función estética sino también social y, en muchos casos, pedagógica, su componente crítico resulta fundamental, y debe estar en su base la idea del cuestionamiento permanente y la inconformidad frente a lo establecido.<sup>26</sup>

De este modo este artículo propone analizar algunas obras, enmarcadas en las categorías de contra y anti monumentos, que surgen en ambos países y que dialogan con la idea de visibilizar memorias y resistencias a partir de testimonios de víctimas, sobrevivientes y sus comunidades. El estudio de los casos se realiza en diálogo con la “teoría multimodal de comunicación” presentada por Kress y Van Lewen, que incita a la creación de textos constructores de sentido en múltiples articulaciones y que, en el caso del arte, permite construir análisis contemporáneos inscribiéndose junto a los nuevos modos/medios del circuito artístico, considerando no sólo las formas y contenidos de las obras, que los autores refieren como estratos de diseño y de discurso, sino también

24. Ludmila Da Silva-Catela, *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos* (La Plata: Ediciones Al Margen, 2001), <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/13718>

25. Como ejemplo de manifestaciones artísticas en Argentina está el *Siluetazo* (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, en colaboración con Abuelas de Plaza de Mayo y otros organismos de Derechos Humanos, 1983, Buenos Aires, Argentina), *Bicicletas por la memoria* (Fernando Traverso, 2001, Rosario, Argentina), y *Baldosas Blancas de la Memoria, la Verdad y la Justicia* (Pablo Ungaro y Florencia Thompson, 2011, La Plata, Argentina), y en el caso colombiano *Madres Terra* (MAFAPO, Carlos Saavedra y Sebastián Ramírez, 2022, Bogotá, Colombia), y *Mujeres con las botas puestas* (MAFAPO, junto a la participación de artistas plásticos de todo el país y la Fundación Rinconesarte, 2022, Bogotá, Colombia).

26. Mariela Alonso, “Aportes a un análisis crítico y descolonial de la soberanía artística en Argentina”, *Plurentes. Artes y Letras*, no. 13 (2022): 3. <https://doi.org/10.24215/18536212e048>



las instancias de producción y distribución, las cuales dejan huellas en todas las obras y objetos culturales<sup>27</sup>.

Para comenzar, nos situamos en Buenos Aires, Argentina, concretamente en el Parque de la Memoria, en este lugar se encuentra emplazado el “Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado” (ver figura 1 y 2). Este proyecto surge en 1998 a partir del “Concurso Nacional de Ideas” impulsado por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (Argentina), del que resultó ganadora la propuesta del estudio Baudizzone, Lestard, Varas, Ferrari y Becker. El Monumento está compuesto por cuatro estelas de hormigón que contienen treinta mil placas de pórfido patagónico, de las cuales alrededor de nueve mil se encuentran grabadas con los nombres de hombres, mujeres, niñas y niños víctimas de la violencia ejercida desde el Estado entre 1969 hasta 1983.

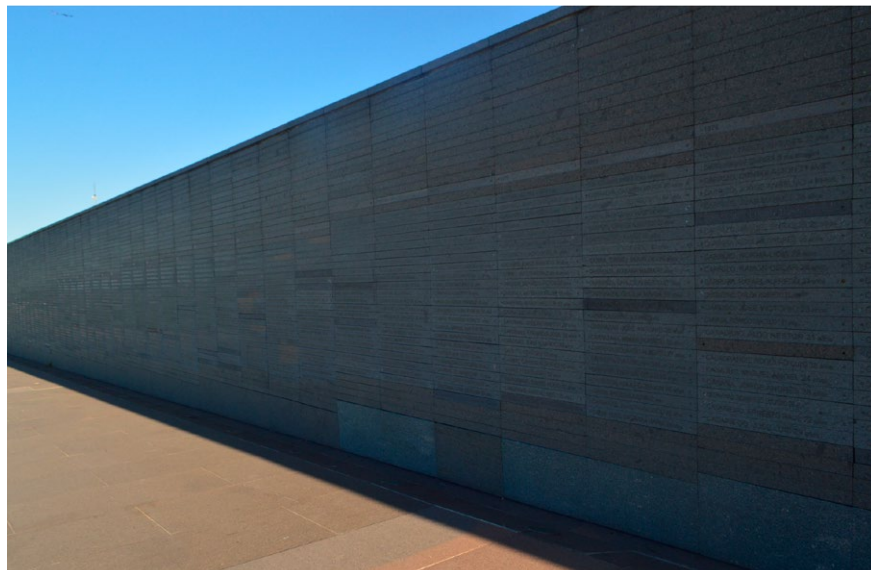
**Figura 1.** Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado



Fuente: fotografía de Valentina Cuestas Casas, Parque de la Memoria (Buenos Aires, Argentina), 7 de abril de 2024.

27. Gunther Kress y Theo Van-Leeuwen, *Discurso multimodal. Los modos y los medios de la comunicación contemporánea*, trad. Laura H. Molina (Londres: Arnold, 2001), 1-23. [https://textosafda.files.wordpress.com/2023/03/kress\\_van\\_leeuwen\\_discurso\\_multimodal.pdf](https://textosafda.files.wordpress.com/2023/03/kress_van_leeuwen_discurso_multimodal.pdf)

**Figura 2.** Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado



Fuente: fotografía de Valentina Cuestas Casas, Parque de la Memoria (Buenos Aires, Argentina), 7 de abril de 2024.

Andrea Giunta señala que el período elegido fue consensuado por organismos de Derechos Humanos, teniendo en cuenta que la inscripción de la dictadura correspondió a un plan sistemático previo a 1976, donde se experimentó por igual episodios de violencia<sup>28</sup>. Los nombres grabados se encuentran ubicados cronológicamente, por año de desaparición, y por orden alfabético (ver figura 3); además, se indica la edad de las víctimas y se señala los casos de mujeres embarazadas (ver figura 4). Este lugar de memoria no pretende cerrar heridas ni suplantar la verdad y la justicia, sino constituirse en un lugar de recuerdo, homenaje y testimonio, por lo cual los nombres inscritos en esta obra, colaboran para reflexionar y conocer las entidades que existen detrás del número, a la vez que constituye un espacio de luto, para quienes no tuvieron tumba, donde sus familiares y amigos, puedan conmemorar y realizar rituales de homenaje, como la construcción de pequeños altares con flores de papel o naturales (ver figura 5).



Valentina Cuesta-Casas / Mariela Alonso  
Sembrar memoria en el espacio público

28. Andrea Giunta, "Arte, memoria y derechos humanos en Argentina", *Artelogie*, no. 6 (2014): 1-29. <https://doi.org/10.4000/artelogie.1420>



**Figura 3.** Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado



Fuente: fotografía de Valentina Cuestas Casas, Parque de la Memoria (Buenos Aires, Argentina), 7 de abril de 2024.

**Figura 4.** Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado



Fuente: fotografía de Valentina Cuestas Casas, Parque de la Memoria (Buenos Aires, Argentina), 7 de abril de 2024.

**Figura 5.** Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado



Fuente: fotografía de Valentina Cuestas Casas, Parque de la Memoria (Buenos Aires, Argentina), 7 de abril de 2024.

El Monumento a las víctimas se planeó a partir de un espacio que guarda un profundo significado, reconocido por ser el lugar donde la dictadura arrojaba a personas detenidas con el fin de desaparecer los cuerpos, en los llamados “vuelos de la muerte”. El diseño dialoga con el paisaje del parque, aludiendo a la idea de corte y de herida abierta en medio de una colina de césped, esto en representación de la fractura que causó la violencia ejercida por el Estado. Su inauguración se llevó a cabo el 7 de noviembre de 2007, en un acto que contó con la presencia de autoridades nacionales, de la Ciudad de Buenos Aires y representantes de organismos de Derechos Humanos. El espacio permanece abierto al público todos los días de 10 a 18 hs con entrada libre y gratuita. Su objetivo es que las generaciones actuales y futuras que lo visiten tomen conciencia del horror cometido por el Estado y de la necesidad de velar porqué *Nunca Más* se repitan hechos semejantes.

La construcción discursiva de esta obra, así como su relación con lo simbólico del territorio que habita, posibilita generar un mayor grado de sensibilidad en el espectador que la recorre, colaborando a que este se cuestione e interroge sobre el lugar, las fechas, los nombres y los espacios vacíos. Este último aspecto es de vital importancia, porque permite relacionar esta producción con la idea de *contramonumento*, al no presentarse como un objeto finalizado, sino al que se le van agregando nuevos casos en la medida que van apareciendo (ver figura 6).





**Figura 6.** Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado



Fuente: fotografía de Valentina Cuestas Casas, Parque de la Memoria (Buenos Aires, Argentina), 7 de abril de 2024.

Ejercicio que muestra como una lucha inacabada, de diferentes actores sociales siguen persistiendo por la verdad y la justicia. Estela Shindel menciona:

[...] La existencia de un lugar central del recuerdo que reúna a todos los nombres de los caídos resulta fundamental, tanto como reconocimiento público hacia las víctimas como para el homenaje individual de sus allegados. Al mismo tiempo los nombres como marca ineludible de identidad ayudan a restablecer la dignidad de las víctimas, así como a dar una dimensión más humana a las cifras abstractas.<sup>29</sup>

Un proyecto elaborado bajo esta premisa involucra la recepción y colaboración de diferentes sectores de la sociedad, por lo cual el diálogo y lo colectivo está presente desde su planificación, otro rasgo más, relacionado con los *contramonumentos* como estructuras de sensibilidad, formas de socialización y actos de transmisión<sup>30</sup>. Además del hecho de que es una obra de arte público pensada completamente para la memoria, inmersa en un parque que tiene el mismo fin.

29. Estela Shindel, "Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano", *Política y Cultura, primavera*, no. 31 (2009): 77, <https://www.scielo.org.mx/pdf/polcul/n31/n31a5.pdf>

30. Ana Longoni, *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta* (Buenos Aires: Ariel, 2014), <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=387052690025>



Otro caso de estudio se presenta en el marco de una ciudad estudiantil como es la ciudad de La Plata, en el que se encuentran una gran diversidad de expresiones, manifestaciones y activismos artísticos que se centran en reivindicar luchas sociales. Como es el caso del “Mural Homenaje a las Abuelas de Plaza de Mayo” (figuras 7 y 8), que se realizó en la fachada de la Facultad de Artes sede Fonseca (FDA), de La Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

**Figura 7.** Mural Homenaje a las Abuelas de Plaza de Mayo



Fuente: fotografía de Centro de Estudiantes ALBA (La Plata, Argentina), 21 octubre de 2015.

**Figura 8.** Mural Homenaje a las Abuelas de Plaza de Mayo



Fuente: fotografía de Centro de Estudiantes ALBA (La Plata, Argentina), 21 octubre de 2015.



Esta sede se encuentra construida sobre un predio que antes pertenecía al ejército y funcionó como distrito militar. La Universidad de La Plata lo adquirió en 1994 y en él se construyeron las Facultades de Artes, Trabajo Social y el Bachillerato de Bellas Artes. El nombre de sede Fonseca se le da en honor a un ex- alumno de la carrera de cine, asesinado en la última dictadura militar (1976-1983), Néstor Fonseca.

El mural fue realizado de forma participativa en tres días, el cual es un homenaje a la lucha de Abuelas de Plaza de Mayo, a través de la representación de un período histórico como fue la implementación del índice de abuelidad, siendo considerado este un momento bisagra de utilizar el ADN para encontrar a los nietos. Su diseño se elaboró en el marco de la tercera bienal universitaria de arte y cultura de la UNLP, donde se preparó un proyecto que reflexionara sobre la memoria. Participaron el Colectivo BLEE, Tono Cruz, Giuliana Conte, la Cátedra de Muralismo y Arte Público Monumental de la FDA (UNLP), en colaboración con Las Abuelas de Plaza de Mayo.

Se planeó utilizar como base una fotografía tomada en 1983, que inmortaliza el momento en el que la doctora Marie Claire King en su estudio de Seattle, muestra a Estela de Carlotto y Nelly Navaja, la probeta que contenía la prueba del descubrimiento del “El índice de abuelidad” (ver figura 9), una fórmula que permite establecer una relación familiar entre primeras y segundas generaciones. Dando un paso gigante en la búsqueda de desaparecidos a nivel mundial, gracias a este adelanto científico social, se creó un banco de datos de ADN, que aún prevalece unos 50 años más, facilitando de esta manera la búsqueda de desaparecidos a nivel mundial.

**Figura 9.** Descubrimiento del “índice de abuelidad”



Fuente: fotografía de Archivo de la Plaza de Mayo.

N. de A. La genetista Mary Claire King explica a las Abuelas Estela de Carlotto y Nélida Navajas cómo se determina el “índice de abuelidad”.



Esta obra se encuentra inmersa en el contexto de la Universidad Pública, donde los debates acerca de la construcción de memoria y el apoyo a organismos de derechos humanos, se hacen presentes desde las paredes de sus edificios. Es una producción que busca generar cuestionamientos e interrogantes en los alumnos y transeúntes sobre un momento importante de su historia reciente. Hoy en día, el mural continúa en la fachada de la FDA, siendo una obra que cumple 8 años desde su realización, y en la que se puede percibir el paso del tiempo, como el desgaste de la pintura (ver figura 10). Aspecto relevante ya que se vincula con la categoría de *Antimonumento*, como una obra que busca señalar el inicio de una lucha por la restitución y recuperación de las identidades de los nietos robados en la última dictadura<sup>31</sup>.

**Figura 10.** Mural Homenaje a las Abuelas de Plaza de Mayo



Fuente: fotografía de Valentina Cuestas Casas (La Plata, Argentina), 4 de abril de 2024.

Al estar inmersa en un espacio público, sujeta a diferentes factores climáticos, es una propuesta que no aspira a perdurar más de lo que sus condiciones de posibilidad la habiliten, también dependiendo de si un nuevo colectivo decida intervenir la pared con algún nuevo mural.

31. Hijos e hijas robados de mujeres y cuerpos gestantes durante la dictadura. Las personas nacidas entre 1975 y 1983 que tienen dudas sobre su origen pueden acercarse a Abuelas o a la Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad (CoNaDI).



En Bogotá, Colombia se encuentra el caso de una obra, que ya de por sí se reconoce a sí misma como un *contramonumento* “Fragmentos, espacio de arte y memoria”, una obra de la artista plástica Doris Salcedo, que se integra al Ministerio de Cultura y el Museo Nacional de Colombia.

Salcedo desarrolla esta obra en colaboración con mujeres víctimas de violencia sexual<sup>32</sup> por parte de actores armados del país, donde a partir del metal fundido de las armas entregadas por las FARC<sup>33</sup>, se construyen láminas y baldosas (ver figura 11) que se destinan a ser el suelo o piso de un nuevo espacio para la memoria, verdad y reparación simbólica. El contexto de elaboración de esta obra, contribuye en la potencia de su mensaje y discurso, ya que manifiesta una forma de violencia naturalizada en el marco de la guerra, como es la violencia sexual, una práctica emprendida por actores armados como una forma de dominación y opresión sobre los cuerpos, estos actos corresponden a crímenes de lesa humanidad, que se tipifican dentro de la violencia de género.

**Figura 11.** *Contramonumento Fragmentos de Doris Salcedo*



Fuente: fotografía tomada del sitio web del Museo Nacional de Colombia (Bogotá, Colombia), 2017.

32. Según el Observatorio de Memoria y Conflicto (OMC) del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) entre 1959 y 2020 se han registrado 15.760 víctimas de violencia sexual en el marco del conflicto armado, de las cuales el 61,8 % son mujeres y el 30,8 % niñas y adolescentes (el 92,6 % del total). CNMH, “Un 30% de las víctimas de violencia sexual en el conflicto armado son niñas o adolescentes”, *Centro Nacional de Memoria Histórica*, 19 de junio de 2021, <https://centrodememoriahistorica.gov.co/un-30-de-las-victimas-de-violencia-sexual-en-el-conflicto-armado-son-ninas-o-adolescentes/>

33. Producto del Acuerdo de paz firmado en el 2016, entre el gobierno colombiano y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC)



Esta obra es creada con la intención de propiciar un espacio de reflexión acerca de los efectos y rupturas del conflicto armado colombiano, la cual, al contrario de un monumento que en su visión tradicional se construye como modo de conmemorar un acontecimiento histórico —al ubicarlo como suelo— permite a los espectadores pararse sobre una realidad; enlaza los conceptos de superficie, silencio, vacío y ruina, dándole un carácter plenamente conceptual a esta superficie de metal (ver figura 12).

**Figura 12.** *Contramonumento Fragmentos de Doris Salcedo*



Fuente: fotografía de Juan Fernando Castro (Bogotá, Colombia), 2017.

La artista diseñó un espacio que propusiera diálogos a partir de las rupturas que el conflicto ha generado, reconociendo las experiencias extremas sufridas por millones de colombianos. “Fragmentos” se presenta simultáneamente como una obra de arte viva, un lugar de memoria y un espacio de creación artística. El espacio presenta el vacío y la ausencia como elementos inherentes a la obra, pues es justamente a partir de estos elementos que se evidencia y recuerda el inevitable vacío que deja la guerra.

Este espacio de conmemoración se ha dispuesto entonces como un lugar físico, gratuito y abierto al público para reflexionar a través de procesos artísticos sobre las múltiples memorias del conflicto. Su objetivo no es generar una mirada única sobre la historia, sino dar pie a diversas lecturas que promuevan diálogos difíciles, provocadores y, por ende, reflexivos. Por medio de una programación que reúne exposiciones artísticas, actividades culturales, conferencias y talleres, el espacio propone una reflexión participativa en torno a la relación entre el arte y la memoria, entendiendo el arte y la cultura como escenarios de posibilidades para la reconciliación.



Por último y en el marco de las nuevas discusiones que se están generando en Colombia sobre la reparación y reconocimiento de víctimas, se encuentra el proyecto “Un monumento posible: 6.402 razones para no olvidar”, presentado por el colectivo Madres de Soacha (MAFAPO). El colectivo de mujeres se fundó en el año 2008, ante la desaparición de sus hijos en Soacha y Bogotá y el relato establecido por el Estado donde se los señaló como guerrilleros.

Las falsas acusaciones impulsaron a las Madres de Soacha a emprender una intensa lucha por la verdad y la justicia, donde se enfrentaron al Estado y a sus agentes, responsabilizándolos por el asesinato de sus hijos. Las Madres encontraron en el arte una alternativa que les permite ser escuchadas y visibilizar el plan sistemático que se realizó con los llamados “Falsos Positivos”<sup>34</sup> hacia jóvenes pertenecientes a familias de escasos recursos.

Al respecto Rodríguez Neira sostiene:

[...] A través del arte y sus constantes pronunciamientos, las madres de los falsos positivos de Soacha y Bogotá lograron ser escuchadas hasta un punto en el que llenaron plazas públicas y espacios educativos como museos, universidades y colegios, para hablar sobre sus hijos, contar sus historias y denunciar a los agentes del Estado que querían quedar impunes sin entregar verdad sobre los hechos ni repararlas.<sup>35</sup>

Desde entonces este colectivo se ha caracterizado como un grupo que se levanta frente a la injusticia, se han convertido en actores sociales ejemplo de resistencia y han iniciado acciones en busca de memoria, verdad, justicia, reparación y garantías de no repetición.

Gutiérrez Rodríguez cuenta sobre las luchas memoriales llevadas a cabo por MAFAPO, donde expone cómo ellas se han encargado de movilizar una memoria subterránea en oposición a la hegemónica, donde se encargan de visibilizar que, a pesar de esa proyección que se instaure sobre las fuerzas armadas (en el marco de la guerra fría y la doctrina de seguridad nacional) como salvadoras, las Madres

34. Se reconoce como falsos positivos a aquellas víctimas, civiles y bajas en combate, que se les hizo pasar como guerrilleros por parte del Ejército Nacional de Colombia.

35. Jhordan-Camilo Rodríguez-Neira, “Construcción de Memoria a través del arte. El caso de las madres de Soacha y Bogotá (MAFAPO)” (tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana, 2021), 10, <https://apidspace.javeriana.edu.co/server/api/core/bitstreams/a108f907-f70c-472a-ad59-dab0dd3ef037/content>



los señalan como victimarios en los casos de los “Falsos Positivos”<sup>36</sup>. Además, menciona que este colectivo a través del arte, encontró un soporte de movilización de relatos, de denuncia, de resistencia, de duelo y de sanación del dolor.

Dentro del anterior contexto es que se presenta este proyecto de monumento, donde se plantea realizar un homenaje a las víctimas de las ejecuciones extrajudiciales realizadas por el Ejército colombiano durante la política de seguridad democrática implementada durante el gobierno nacional de Álvaro Uribe Vélez, posteriormente, denominados “falsos positivos” por la prensa corporativa.

Para la realización de este diseño, las madres participaron en diez laboratorios de investigación y creación en los que junto a artistas y arquitectos conceptualizaron y diseñaron la obra con el propósito de contribuir a la reparación y dignificación de las víctimas desde lo simbólico. Se decidió construir la propuesta a partir del cuerpo de la mujer, del nacimiento y de la relación con sus hijos. Este monumento, pensado como un parque en Soacha, rodeado de árboles y caminos, se concibe como una especie de reserva de la memoria. El monumento se conceptualiza en torno a los conceptos de camino, vientre, desenterrar, arraigo, desarraigo, memoria y esperanza (ver figura 13). Se tiene planeado ser un lugar donde las personas puedan ir en familia, reflexionar y hacerse preguntas acerca de los Falsos Positivos, el monumento tendrá la posibilidad de realizar exposiciones permanentes, presentaciones artísticas y recorridos.

Bajo la premisa de esta investigación que señala a los monumentos como formas de arte inscritos bajo la noción de historia moderna colonial, consideramos que este proyecto, por su iniciativa y mensaje, se encuadra en la categoría de *contramonumento*. Al ser una propuesta situada, responde a una problemática y a demandas específicas. Este proyecto se presenta como la construcción de un espacio público por y para las memorias, lo cual representa un enorme logro en su lucha, ya que la construcción de este tipo de lugares fomenta, visibiliza, sostiene y representa las historias que se intentaron ocultar y olvidar. En ese sentido, teniendo en cuenta los *contramonumentos* y *antimonumentos* señalados en este artículo, se puede distinguir una serie de características que todos tienen en común, y que refuerzan la idea del porqué no deben ser clasificados como monumentos históricos.

36. Carlos-Arturo Gutiérrez-Rodríguez, “La lucha contra el olvido de las Madres de ‘Falsos Positivos’ de Soacha y Bogotá (MAFAPO): condiciones y formas de movilizar una memoria subterránea (2008-2018)”, *Aletheia* vol. 11, no. 21 (2020): e080, <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/122199>



**Figura 13.** Maqueta del diseño final de “Un monumento posible: 6,402 razones para no olvidar”



Fuente: fotografía tomada del Ministerio de Cultura de Colombia (Bogotá, Colombia), 15 de diciembre de 2023.

Por un lado, está el hecho de que todos pretenden dar visibilidad a sujetos, cuerpos y comunidades en el marco de sus propias experiencias relacionadas bajo contextos represivos y violentos. En cada una de las obras mencionadas, se nota cómo se le da representatividad a diferentes colectivos que se agrupan bajo experiencias comunes. En el caso del “Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado”, se realiza un homenaje a los desaparecidos durante la última dictadura; en el “Mural Homenaje a las Abuelas de Plaza de Mayo” se conmemora la lucha histórica de las Abuelas de Plaza de Mayo, en particular, su combate por la restitución de las identidades de los nietos sustraídos. En el contramonumento “Fragmentos, espacio de arte y memoria”, se construye un lugar para la reflexión sobre el conflicto armado y sus víctimas, señalando en particular a las víctimas de violencia sexual; y, por último, en el proyecto “Un monumento posible: 6.402 razones para no olvidar”, se honra a las víctimas de los llamados Falsos positivos y la lucha que han emprendido las Madres de Soacha por la verdad y la justicia.

Todas estas propuestas se desarrollan bajo la premisa del diálogo, en donde no aparece un ente que determina qué es verdad y cuál es la historia verdadera, sino que se articulan a partir de la idea de construir memorias colectivas, es decir, múltiples memorias habitan un mismo espacio, construyen sentidos y posibilitan una reparación para los individuos, pueblos y comunidades.

A su vez, estas prácticas artísticas, no solo visibilizan y representan, sino que incluyen en su diseño y elaboración a las mismas comunidades, de este modo son



obras que nacen a partir del debate y que involucran a diferentes actores sociales, como: víctimas, sobrevivientes, familiares, organizaciones de derechos humanos, artistas, activistas, arquitectos, entre otros. Por lo tanto, el sostenimiento de estas obras trasciende de la idea de una política ejercida por un gobierno y se fundamenta en la postura de producciones generadas por la sociedad, sujetas a la discusión y a la inclusión de nuevos testimonios que puedan implicar una reconceptualización.

Además, cada obra se presenta para generar reflexión, no como una imposición estatal, sino como lugares para debatir y concientizar sobre episodios violentos, en donde se busca la reparación simbólica y la no repetición. Aparecen entonces estos señalamientos en el espacio público como territorios vivos para la memoria en contacto con sus pueblos, esto se logra a través de diferentes iniciativas que propician el constante acercamiento hacia las personas, enmarcadas en exposiciones artísticas, actividades culturales, conferencias, talleres, o al estar inmersas en lugares que propician el diálogo y la discusión. Hechos que alejan de la idea de monumentos históricos que se cobijan bajo la figura de arte tradicional aurático y se sostienen como intocables o incuestionables y, por lo tanto, no desarrollan sentimientos de cercanía, sino que se mantienen lejanos e imponentes.

## Conclusiones

---

El artículo abordó el análisis de obras que siembran memoria en el espacio público y que procuran visibilizar identidades colectivas con el fin de acercar formas de reparación simbólica de la violencia institucional ejercida en distintos momentos por el Estado de Argentina y de Colombia. Se concluye que el espacio público como soporte de luchas sociales evidencia la importancia de darle legitimidad en imágenes a relatos y símbolos de resistencia. El arte público ligado a la consigna “Memoria, Verdad y Justicia”, considerado como forma de acción política, permite reflexionar acerca de la violencia instituida en nuestros países, lo que es parte de su historia y de la identidad de sus habitantes y que requiere ser contemplado en la pluralidad de cuerpos, sujetos y pueblos afectados, anclados en sus propias experiencias.

La violencia física y simbólica perpetrada en América Latina es fruto de una reproducción de nociones racistas, clasistas y machistas, las cuales están presentes en los imaginarios colectivos de las sociedades, y en consecuencia se puede rastrear en la historia cómo dichas ideas repercuten en procesos de aniquilamiento represivo, guerra y terrorismo de Estado<sup>37</sup>.

---

37. Feierstein, “Guerra, genocidio, violencia política”.



Mario Rufer plantea que los estados-nación modernos fueron consolidados bajo pilares coloniales, y que en función de implementar un sentimiento de pertenencia se presentó un único concepto de cultura, de nación, de lengua y de religión, es decir, los estados nacionales fueron los encargados de enunciar una representación de sus habitantes, y dicha representación en Latinoamérica, fue expuesta por las elites criollas, por lo cual producen una única mirada homogénea que implementa formas de racialización excluyente, modalidades de heteronormatividad de género, conjuros performativos del patriarcado en el derecho y formaciones peculiares del discurso liberal<sup>38</sup>.

La colonialidad que está presente en todos los ámbitos de lo social, requiere ser cuestionada desde cada área y cada campo, en el caso del arte, esto implica problematizar discursos, instituciones, prácticas, agentes y agenciamientos. Bajo el paradigma “señalar, desmonumentar, esgrachar y abatir” monumentos públicos, así como crear *contramonumentos* y *antimonumentos*, da lugar a nuevos lugares de enunciación, es decir, permite cuestionar esas representaciones que se han dado históricamente de comunidades y poblaciones, a la vez que visibiliza la diversidad y multiculturalidad local presente en los territorios latinoamericanos, la cual está registrada en nuestra cultura visual por una única mirada excluyente, homogénea y colonial<sup>39</sup>.

En este sentido, el arte se establece como una herramienta de comunicación política que posibilita visibilizar luchas y resistencias enmarcadas en sus experiencias, donde es posible indagar, criticar y sacar a la luz historias diferentes que no son parte de la memoria colectiva. Magdalena Pérez Balbi menciona sobre las prácticas artísticas que generan cruces entre arte y política: “lo político-crítico de una obra o práctica artística depende de condiciones contextuales y emplazamientos, de marcos y fronteras con los que discute y entre los que discurre”<sup>40</sup>. Nos advierte de la importancia de pensar estas prácticas, como manifestaciones situadas, que generan sus propios debates y se inscriben bajo problemáticas particulares, ligadas a luchas, resistencias, cuerpos y comunidades específicas.

38. Mario Rufer, “Nación y condición poscolonial: sobre memoria y exclusión en los usos del pasado”, en *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*, coord. Karina Bidaseca, 275-296 (Buenos Aires: CLACSO; IDAES, 2016), <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20160210113648/genealogias.pdf>

39. Nicolas Mirzoeff, *Una introducción a la Cultura Visual* (Buenos Aires: Paidós, 2003). <http://www.martinezsilva.com/uam/NicolasMirzoeff.pdf>

40. Magdalena-Inés Pérez-Balbi, “¿Puede la historia del arte contener al activismo? Una mirada desde prácticas y teorías locales”, en *La constitución de las disciplinas artísticas. Congreso internacional: La constitución de las disciplinas artísticas. Formaciones e instituciones*, ed. G. Gustavino (La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes), 151, <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.6568/pm.6568.pdf>



La aparición de señalamientos artísticos para la memoria y reparación simbólica es de vital trascendencia ya que involucra la revalorización del concepto de múltiples memorias inscritas bajo paradigmas violentos. Es por esto que hay que propiciar el sostenimiento, la financiación, y la creación de nuevas iniciativas que sigan trayendo a colación nuevos temas y relatos situados con comunidades específicas y sus propias experiencias.

La existencia de estos espacios colabora en la lucha por la memoria, la verdad, la justicia, la reparación y la no repetición, y se posicionan en contra de posturas negacionistas que apuntan hacia el olvido y la impunidad<sup>41</sup>. Sin embargo, la discusión y el debate sobre estos temas son algo que se tienen que seguir presentando y cuestionando. En Colombia, uno de los mayores debates corresponde a incitar la creación de este tipo de lugares, en espacios más itinerantes, que hayan sido atravesados por el conflicto. Ya que la idea de posicionar estos territorios en el marco de la capital bogotana, aleja a las comunidades de acercarse y apropiarse de estos espacios, que no se sitúan en sus territorios.

Para finalizar, es importante recalcar que la historia moderna oficial nace como un relato, que pretende ordenar hechos del pasado, como una visión universal que se impone en búsqueda de transformar la identidad de un pueblo. A este relato se opone la idea de múltiples memorias que incitan a la acción y movilización para conformar visiones múltiples. La guerra y la dictadura son episodios históricos que han transformado e impactado en las sociedades de Argentina y Colombia, en donde ante la violencia institucional y de actores armados, los pueblos encontraron en el arte formas y alternativas para obtener visibilidad, de este modo el arte se constituye como un soporte de movilización de memorias, incluso cuando estas últimas intentan ser borradas de la historia.

Producciones artísticas inscritas en el espacio público adquieren un mayor alcance y una mayor incidencia en los espectadores. La idea de construir territorios de memorias junto a prácticas artísticas implica establecer diálogos sobre la soberanía artística en pos de apropiarnos de nuestras propias imágenes, discutir las y construirlas desde lo colectivo y comunitario.

41. Como es el caso del presidente actual de Argentina, Javier Milei, quien en múltiples discursos ha negado los 30.000 desaparecidos, y ha señalado que en Argentina se atravesó por una guerra, minimizando la sistematización, el ejercicio del terror, y el accionar represivo por parte del Estado argentino. En Colombia también el reconocimiento de los nueve millones y de los Falsos Positivos no han sido aceptados e incluso negados por parte de algunos sectores, próximos a la extrema derecha, afines a Álvaro Uribe Vélez. Iván Duque durante su presidencia nombró a Darío Acevedo como director del Centro de Memoria Histórica, quien ha sido criticado por intentar silenciar una parte de la historia nacional, e inclusive, por manifestar que en Colombia no existía un conflicto armado.



## Bibliografía

- [1] Alonso, Mariela. “¿Un arte latinoamericano?”. En *Figuraciones de una modernidad descentrada. Derivas sobre algunos temas de las artes visuales en América Latina y Europa (1850-1950)*, compilado por María de los Ángeles De Rueda y Magdalena Pérez-Balbi, 147-150. La Plata: EDULP, 2018. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/69402>
- [2] Alonso, Mariela. “Aportes a un análisis crítico y descolonial de la soberanía artística en Argentina”. *Plurentes. Artes y Letras*, no. 13 (2022). <https://doi.org/10.24215/18536212e048>
- [3] Alonso, Mariela y Rocio Sosa. “La experiencia de la modernidad”. En *Miradas críticas de la colonialidad. Las artes visuales en América Latina y Europa (1780-1950)*, compilado por Mariela Alonso y Rocio Sosa. La Plata: [en imprenta], 2024. <https://blogs.ead.unlp.edu.ar/visuales3/files/2024/03/2024-La-experiencia-de-la-modernidad-Alonso-M-y-Sosa-R.pdf>
- [4] Alonso, Mariela. “Herramientas descoloniales para una reinterpretación de las artes visuales”. En *Miradas críticas de la colonialidad. Las artes visuales en América Latina y Europa (1780-1950)*, compilado por Mariela Alonso y Rocio Sosa. La Plata: en imprenta, 2024. <https://textosafda.files.wordpress.com/2024/03/2024-alonso-mariela-herramientas-descoloniales-para-una-reinterpretacion-de-las-artes-visuales.pdf>
- [5] Andruchow, Marcela y Pamela-Sofía Dubois. “Los otros monumentos. Un intento contemporáneo de resistir al olvido”. *Aletheia* vol. 13, no. 25 (2022): e137. En *Memoria Académica*, [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.15243/pr.15243.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.15243/pr.15243.pdf)
- [6] Ballesteros, Flores. “Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización”. *Revista Huellas* vol. 3, no. 3 (2003): 31-44. [https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/167/floresballHuellas3.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/167/floresballHuellas3.pdf)
- [7] Barbanca, Juan-Ramon. “Resignificar al ‘héroe’, del espacio público y el contramonumento”, [*esfera pública*], 17 de mayo de 2022. <https://esferapublica.org/resignificar-al-heroe-del-espacio-publico-y-el-contramonumento/>
- [8] Bayer, Osvaldo. “Desmonumentar”, *Página 12*, 16 de mayo de 2010. <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-145745-2010-05-16.html>
- [9] CNMH. “Observatorio de Memoria y Conflicto”. *Centro Nacional de Memoria Histórica*, fecha de corte 30 de junio 2023. <https://micrositios.centrodememoriahistorica.gov.co/observatorio/>



- [10] Da Silva, Catela-Ludmila. *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2001. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/13718>
- [11] Diaz-Tovar, Alfonso y Lilian-Paola Ovalle. "Antimonumentos. Espacio público, memoria y duelo social en México". *Aletheia* vol. 8, no. 16 (2018). En memoria Académica, [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.8710/pr.8710.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8710/pr.8710.pdf)
- [12] Escobar, Ticio. "Las otras modernidades. Notas sobre la modernidad artística en el cono sur: el caso paraguayo". En *Las otras modernidades*, compilado por Ticio Escobar, 1-16. Asunción, 1998. <https://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/TicioEscobar.PDF>
- [13] Feierstein, Daniel. "Guerra, genocidio, violencia política y sistema concentracionario en América Latina". En *Terrorismo de Estado y Genocidio en América Latina*, compilado por Daniel Feierstein, 9-32. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009. <https://condor-atlanta.org/wp-content/uploads/2024/01/14-Condor-Genocidio-America-Latina.pdf>
- [14] Giunta, Andrea. "Arte, memoria y derechos humanos en Argentina". *Artelogie*, no. 6 (2014): 1-29. <https://doi.org/10.4000/artelogie.1420>
- [15] Gutiérrez-Rodríguez, Carlos-Arturo. "La lucha contra el olvido de las Madres de 'Falsos Positivos' de Soacha y Bogotá (MAFAPO): condiciones y formas de movilizar una memoria subterránea (2008-2018)". *Aletheia* vol. 11, no. 21 (2020): e080. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/122199>
- [16] Kress, Gunther y Theo Van-Leeuwen. *Discurso multimodal. Los modos y los medios de la comunicación contemporánea*, traducido por Laura H. Molina. Londres: Arnold, 2001. [https://textosafda.files.wordpress.com/2023/03/kress\\_van\\_leeuwen\\_discurso\\_multimodal.pdf](https://textosafda.files.wordpress.com/2023/03/kress_van_leeuwen_discurso_multimodal.pdf)
- [17] Longoni, Ana. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel, 2014.
- [18] Messina, Luciana. "Lugares Y políticas De La Memoria. Notas teórico-metodológicas a Partir De La Experiencia Argentina". *Kamchatka. Revista De análisis Cultural*, no. 13 (2019): 59-77. <https://doi.org/10.7203/KAM.13.12418>
- [19] Mirzoeff, Nicolas. *Una introducción a la Cultura Visual*. Buenos Aires: Paidós, 2003. <http://www.martinezsilva.com/uam/NicolasMirzoeff.pdf>
- [20] Pérez-Balbi, Magdalena-Inés. "¿Puede la historia del arte contener al activismo? Una mirada desde prácticas y teorías locales". En *La constitución de las disciplinas artísticas. Congreso internacional: La constitución de las disciplinas artísticas. Formaciones e instituciones*, editado por G. Gustavino, 146-154. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.6568/pm.6568.pdf>



- [21] Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder y clasificación social”. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, 285-326. Buenos Aires: CLACSO, 2014. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf>
- [22] Rivera-Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Argentina: Tinta Limón, 2015. [https://tintalimon.com.ar/public/pdf\\_978-987-3687-13-6.pdf](https://tintalimon.com.ar/public/pdf_978-987-3687-13-6.pdf)
- [23] Rodríguez-Neira, Jhordan-Camilo. “Construcción de Memoria a través del arte. El caso de las madres de Soacha y Bogotá (MAFAPO)”. Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana, 2021. <https://apidspace.javeriana.edu.co/server/api/core/bitstreams/a108f907-f70c-472a-ad59-dab0dd3ef037/content>
- [24] Rufer, Mario. “Nación y condición poscolonial: sobre memoria y exclusión en los usos del pasado”. En *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*, coordinado por Karina Bidaseca, 275-296. Buenos Aires: CLACSO; IDAES, 2016. <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20160210113648/genealogias.pdf>
- [25] Sosa, Rocío y Silvia García. “El escrache como prácticas artísticas de denuncia social. Un análisis sobre las experiencias de HIJOS y el GAC, Argentina”. Conferencia, 2ª d Nacional de La Plata, Argentina, 6 y 7 de octubre de Jornadas estudiantiles de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales (JEIDAP), Universida2016. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/56006>
- [26] Soto-Calderón, Andrea. “El cansancio de la mirada”. En *Performatividad de las imágenes*, 13-16. Chile: Ediciones Metales Pesados, 2020.
- [27] Soto-Calderón, Andrea. “Contra el espectáculo”. En *Performatividad de las imágenes*, 17-22. Chile: Ediciones Metales Pesados, 2020.
- [28] Shindel, Estela. “Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano”. *Política y Cultura, primavera*, no. 31 (2009): 65-87. <https://www.scielo.org.mx/pdf/polcul/n31/n31a5.pdf>
- [29] Young, James. “Cuando las piedras hablan”. *Puentes*, no. 1 (2000): 80-93. <https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/puentes/01puentes.pdf>



2018