

Bell, Vikki. *The Art of Post-dictatorship. Ethics and Aesthetics in Transitional Argentina*. Serie Transitional Justice, Routledge, Taylor & Francis Group, 2014. 170 pp. ISBN 978-11-3810-0220.

Reviewed by
Adriana J. Bergero
Universidad de California Los Angeles

En las últimas tres décadas adquirieron frontalidad los estudios teóricos sobre memoria, fotografía y representación de la violencia, como los de Georges Didi-Huberman (*Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, 1990), Marianne Hirsch (*Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, 1997) y *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust* (2012), Susan Sontag (*Regarding the Pain of Others*, 2002), Jacques Rancière (*The future of the Image* (2007) y *The Emancipated Expectator* (2010), Martha Langford (*Suspended Conversations; The Afterlife of Memory in Photography Albums*, 2008), Judith Butler, *Frames of War. When is Life Grievable*, 2009).

El estudio interdisciplinario de Vikky Bell se alinea con varios objetivos de estos estudios, mientras dialoga de cerca con un ya amplísimo corpus de ensayos sobre el terrorismo de Estado en el caso argentino, como lo son, *Políticas de la memoria: tensiones en la palabra y la imagen* (Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst, 2007), *Los desaparecidos en Argentina: memoria, representaciones e ideas (1983-2008)* (Emilio Crenzel 2010), el volumen colectivo de Claudia Feld y Jessica Stites-Mor, *El pasado que miramos: Memoria e imágenes ante la historia reciente* (2009), el de Ludmila da Silva Catela, Mariana Giordano y Elizabeth Jelin (compiladoras), *Fotografía e identidad: captura por la cámara, devolución de la memoria*, 2010) y más recientemente, la co-edición de Jordana Blegmar, Natalia Fortuny y Luis Ignacio García, *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (2013). En estos trabajos, el consenso fue afirmando la importancia de la fotografía como emblema político *de la falta* y de los cuerpos negados por la represión del estado terrorista, tal como ya lo sostenía Nelly Richard en el 2002 en *Poéticas y estéticas de la memoria*. Cora Gamarnik, a su vez, explicaría en *En Imágenes de la dictadura militar. La fotografía de prensa antes, durante y después del golpe de Estado de 1976 en Argentina* (2011) que la dictadura argentina advirtió el poder de construcción de sentido de las imágenes por lo cual se abocó a controlar la circulación de fotografías como parte de una sistemática política de producción cultural. La represión debía ser clandestina, y ello, en reacción

preventiva, luego de la fuerte condena internacional generada por las imágenes de la represión del golpe de Pinochet.

Los estudios mencionados resaltan que la excepcionalidad extrajurídica de la “desaparición forzada” exige un dramático cambio en el orden representacional, así como cuestionamientos éticos de estratificaciones más profundas alrededor de la representación del terror y del pasado traumático, instancias ya advertidas por Adorno en *Romanticism after Auschwitz*. Según los estudios mencionados, las imágenes, los medios visuales, las artes plásticas y la fotografía son fundamentales para dar visibilidad a la ausencia, y al *después* de esas ausencias, aspecto ya central en el pionero estudio de Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina* (2004). El consenso general es que la imagen representa una poderosa intervención interpretativa, cognitiva y emocional en los procesos de construcción de la memoria —una herencia re-generadora de elaboraciones y resignificaciones del duelo familiar/ social/ nacional.

Otro aspecto central en las teorías sobre la construcción de la memoria colectiva es el énfasis en la naturaleza eminentemente idiosincrática de los intercambios sociales, los que exacerban desvíos y desmarcados respecto a agendas oficialistas. La compleja textualidad/discursividad de éstos propone mucho más que remitir a una memoria encargada de recontar. Leyéndolas como si se tratara de *suspended conversations* (Martha Langford, *Suspended Conversations; The Afterlife of Memory in Photography Albums*), estos estudios identifican la imagen visual como zona de enlaces multidiscursivos e involucramiento emocional inagotables y sin cierre, especialmente en el caso de los álbumes familiares, textos centrales en los proyectos conmemorativos de artistas visuales en las campañas contra la impunidad y por la justicia en Argentina.

The Art of Post-Dictatorship comparte con estos estudios el objetivo de analizar los usos polimorfos de la imagen/ de la memoria a partir de un consorcio de múltiples agentes culturales como familiares, testigos, artistas, apropiadores del espacio urbano, etc. que van entrelazando en una dimensión social ampliamente abarcadora, imágenes y lenguajes transgeneracionales. En el capítulo “Between Past and Future, the art of post-dictatorship”, Bell resalta la agencialidad colectiva de las subjetividades e imaginarios de las nuevas generaciones y sus intercambios con las anteriores, partiendo del marco de estéticas basadas en *la experiencia*. La circulación trans-familiar de la afectividad familiar es transmitida a la memoria colectiva, tal como acontece en las herencias familiares: memorias como herencia; herencia de la memoria, la más compleja modalidad del espacio social.

Enriquece este estudio la familiaridad de Bell con un amplio espectro de lecturas teóricas, como las de Hanna Arendt, Michel Foucault, Theodor Adorno, Giorgio Agamben, Emmanuel Levinas, Jacques Derrida, junto con Robert Cover, Judith Butler, John Beverley, Pilar Calveiro, Emilo Crenzel, Claudia Felt, Soshana Feldman, Cecilia Macón, Diana Taylor, Mario Di Pauloantonio, Marianne Hirsch, Hugo Vezzetti., Horacio Verbinsky, entre otros. Su trabajo entreteje una serie de campus interdisciplinarios concernientes a la fotografía y medios visuales, memoria y derechos

humanos, performance studies, discurso legal, arquitectura de la memoria, estudios sobre la sintaxis de los museos, etc. Bell ancla su estudio, no en el período inmediatamente posterior a la dictadura argentina, sino a partir de la desequilibrante desaparición, ya en pleno kirchnerismo, de Jorge Julio López (2006), ex desaparecido de la dictadura y testigo principal contra el comisionado general de policía Miguel Etchecolatz.

The Art of Post-Dictatorship interpreta de qué manera en Argentina, los usos de la memoria fueron convirtiendo los espacios urbanos en zona de emplazamiento de manifiestos/mensajes privados/públicos, locus de construcción de la memoria colectiva en permanente reconfiguración, actualización, reciclaje y suplemento, como las pancartas heredadas de las Madres y usadas a partir del 2006 para reclamar, “Julio López: aparición con vida ya!”. Especie de *revenant* derridariano, propone Bell, esta reactivación de signos/slogans sobre la Guerra Sucia abre la ingobernabilidad de sus usos transversales para seguir pidiendo justicia por nuevas víctimas, como Luciano Arruga, joven adolescente de 16 años desaparecido en 2009 y encontrado muerto luego de ser secuestrado por la Bonaerense.

El capítulo “On Fernando’s Photograph. Biopolitics, *aparición* and the demands of the disappear” analiza otros artefactos artísticos como las siluetas (de los *siluetazos*) de desaparecidos que fueron emplazadas en el espacio/escenario urbano a partir de las Madres, y más recientemente, con la producción de artistas plásticos como Julio Flores, continuando así un largo periplo transnacional originado en un poster polaco que daba cuenta de las víctimas de Auschwitz que habían muerto en un solo día. Para Bell, si la memoria colectiva puede ser leída como un espectro derridariano, lo es por ser un espectro *colectivo* que sigue emitiendo señales: ‘it signals the social body’s refusal to be pacified (2). Es la *segunda* desaparición forzada de López y las posteriores movilizaciones suscitadas lo que permite a Bell leer el presente postdictatorial como transicional, desestabilizante y renuente a una memoria homogénea.

En el inspirador seguimiento de las manifestaciones estéticas/reclamos de memoria y justicia analizadas por Bell, los espacios sociales/públicos son leídos como amplias zonas de enunciación de textos sociales: siluetas, graffities/señales callejeras leídos como textos artísticos, movilizaciones populares, artefactos visuales, fotografías familiares e institucionales, documentos personales, testimonios jurídicos de testigos (Basterra, Testa, Alvarez, Careaga, Calveiro), records de los juicios post-dictatoriales. Un mosaico alocucional al que se suman obras pictóricas, escultóricas, exhibiciones fotográficas, intersectadas con manifiestos de familiares de las víctimas, discursos políticos de la Junta (Videla, Massera, Viola, Mignone), presidentes constitucionales (Menen, Krishner), represores militares (Astiz, Scilingo, Acosta), etc. Este complejo entramado de voces, escrituras e imágenes, se propone dar cuenta de la simultaneidad de alocuciones políticas (familiares, artísticas, jurídicas, militares) pero lo que más parece interesar es transferir al lector, en clave transicional, mapas de localizaciones/agencialidades múltiples para invitarlo a identificar manifestaciones

estéticas resignificadoras: lo alocutivo que intenta vivir, “mindfully in the gap between past and future *is itself an art*, an aesthetics of existence” (3, énfasis de la autora). En ello reside uno de los tantos aciertos del estudio de Bell: acogiendo conceptos operativos foucaultianos, leer la producción estética como “political arrangements of life”: “the intentional and voluntary actions that individuals undertake as ‘technique of the self’” (3). Estas manifestaciones de las subjetividades, recuerda Bell, quedaron impresas en la historia cultural más allá de Argentina como record público de intervenciones de múltiples agentes y sus maneras peculiares de materializar las múltiples formas de la memoria. Y es aquí cuando Bell refrenda la naturaleza infinita de la cultura concebida por Levinas como reactivación incesante de reclamos y búsquedas aporéticas irresueltas.

Respecto a las éticas/estéticas centradas en la figura de la desaparición forzada de personas, para Bell es importante destacarlo: el activismo de sus agentes culturales comenzó a dejar marca mucho antes de la reinstauración de la ley positiva y del derecho a la memoria/justicia. De allí que proponga que la Argentina post-dictatorial es una historia “that is only partly grasped via the role of law and legal decisions” (5). Analizar la multidiscursividad y transgeneracionalidad de ese activismo permite a Bell explicar cómo “people ponder issues of response and responsibility, by which they practice ethico-aesthetics’ practices, beyond legalistic mechanisms of transicional justice” (5).

El estudio de Bell no desconoce la importancia de la ley positiva como puente habilitador del derecho. No obstante, *The Art of Postdictatorship* lee el intervencionismo de la ley como descentrado, e incluso rebasado por el polimorfo infinito del *nomos*, término acuñado por el sociólogo-jurista Robert Cover para referir los mundos en los cuales las personas “come to understand themselves” (5). *Nomos*, como magma de alternativas a las respuestas emitidas por las instituciones formales en las tensiones del complejo marco de los universos del cuerpo social y sus múltiples repertorios y performativas.

Una de las contribuciones más relevantes de *The Art of Post-dictatorship* es su capacidad de seguir la trayectoria, circulación y permeado de estas manifestaciones en los imaginarios sociales. Como el caso de la fotografía de Fernando Broodsky, secuestrado en 1979 a los 22 años y llevado a ESMA. Bell señala que si bien su nombre aparece junto a otros desaparecidos en el Parque de la Memoria, es su “aparición fotográfica” la que da pie a una resignificación simbólica de un destino inverso a la desaparición.

En “On Fernando’s photograph”, Bell ratrea la experiencia de un archivista *inapropiado*, Víctor Bastera, secuestrado con Fernando en ESMA, quien en algún punto de su secuestro logra extraer los negativos de fotos de desaparecidos tomadas por fotógrafos de la institución concentracionaria. La foto de Fernando fue luego recogida, junto con otras once, por el texto de Marcelo Brodsky, *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA* (2005). Se trata de fotos que, azorosamente arrancadas a los pactos de silencio de la represión, consiguieron hacer circular la memoria de las víctimas de los vuelos de la muerte: fotografías del *durante*, de los cuerpos insertos en el horror,

señalarían Ana Longoni y Luis García en “Imágenes invisibles: acerca de las fotos de desaparecidos” en *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, co-editado por Jordana Blegmar, Natalia Fortuny, Luis Ignacio García (2013) p. 18.

Las fotografías de Basterra recibieron notoria atención en importantes trabajos relativos a la fidelidad documental de la fotografía como estrategia institucional para el control biopolítico del Estado (la foto del documento/ carnet de indentidad). Bell acuerda con éstos respecto a la subversión de los usos de la fotografía policial a manos de activistas que lograron reconfigurar la función de los archivos del horror con nuevos fines de construcción de la memoria”. Pero señala que la foto de Broosky persigue mucho más que el tipo de justicia que se espera de los Tribunales; Fernando aparece como su propio testigo, en un directo reclamo ético a la mirada de la audiencia que debe procesar el fuerte impacto emocional de recuperar la imagen de Fernando, captada por el flash del fotógrafo de ESMA. Deslizada afuera del espacio concentracional, la foto devuelve una imagen que estaba destinada a desaparecer, como las víctimas fotografiadas. Al mismo tiempo, “the camera’s adoption by the military regime has left us an image that has the potencial to speak back to power” (30). El detenido desaparecido se transforma en testigo de su propia victimización en el *durante* de su propia victimización. En esta yuxtaposición de tiempos, el rostro de Fernando, los rasgos íntimos de una vida todavía con vida, son transferidos al record público para el que no estuvieron pensados. Bell nos recuerda que la *restitución* de la imagen/ausencia de la víctima, coexiste en los archivos judiciales con los innumerables *habeas corpus* presentados en vano por los familiares de las víctimas. Un presente/pasado de ausencias sin cierre.

Otro ejemplo del arte/iniciativa de agencialidades culturales analizado por Bell es la serie fotográfica “Ausencias” de Gustavo Germano, emsamblada en una primera etapa, a partir del álbum familiar de la infancia de Germano y sus tres hermanos. Un juego de diferencias fotográficas contrasta imágenes de escenas familiares causales y cotidianas antes de la desaparición con otras posteriores en las que ese mismo espacio es recreado para resaltar el hueco de la ausencia: “Germano’s images unsept” (5) “: la violencia reside en el contrapunto entre las fotografías: golpea en los espacios en blanco.

En el capítulo “Re-Structuring the past: ESMA trial and the effective architecture as the ‘Space of Memory’”, Bell analiza las esferas en las que es rastreado el impacto producido por la Mega Causa ESMA en tanto mecanismo de la justicia transicional vehiculizado por el Estado para restaurar la gestión de la ley positiva y la reposición del derecho.

Al respecto, el estudio de Bell ofrece una minuciosa reconstrucción de los sucesos sobresalientes de la Mega Causa ESMA. Y no lo hace sin razón: en los estudios de memoria histórica, ESMA aparece como el más icónico espacio de experimentación del terror y gestión de la cultura del horror; de allí su centralidad en un extenso corpus de otros estudios, tales como “La imagen que muestra el secreto: Alicia Domon y

Léonie Duquet fotografiadas en la ESMA” de Claudia Feld, publicado en *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (Jordana Blejmar, Natalia Fortuny y Luis Ignacio García, compiladores, 2013) respecto a las fotos trucadas de las dos monjas francesas y la compleja historia de su circulación.

El campo de la ley, sostiene Bell, aparece como fundamental para las culturas de la memoria pero al mismo tiempo genera excedentes a la memoria legal (*extralegal meanings*) cuyo poderoso aspecto dramático pudo ya ser advertido en 1961 en el juicio contra Adolf Eichman. A Bell le interesa rastrear ese *extralegal meaning* en la Mega Causa ESMA. Y para ello, sigue a Soshana Felman para resaltar esa dimensión extralegal como remanente/excedente del evento legal: una dimensión “that the law has to confront but which it is *structurally* bound to miss” (61).

Buscando atrapar ese excedente, Bell se detiene a analizar qué hubo por detrás del *colapso* de testigos y sus testimonios *fallidos*, la intimidación/intimidación del padecimiento de la víctima, ahora convertido en público por los juicios; la confrontación física del cara a cara de víctimas con victimarios; los nuevos reclamos [“when you are testifying, you are kidnapped again, you are back in that place”]; el regreso a ese trauma, ese “returning of the past demanded by law” (62).

En el capítulo “Last Words: rupture vs. Laughter”, Bell procede a interpretar las alocuciones del jefe de inteligencia del Grupo Tareas 3.3.2, Jorge “Tigre” Acosta, y de Alfredo Astiz, conocido internacionalmente por el asesinato de las monjas francesa y su infiltración en el movimiento de las Madres. Explica Bell que éstas, junto con las intervenciones de los abogados defensores sirvieron a la parte acusada para reorquestar “the status of the speech made by the accused”, el estatus que “placed them above the law” (66): “the superior, confident and relaxed ‘gentlemanly’ manners of the ‘naval official’” (66). Las interrupciones proferidas contra las víctimas/testigos son leídas por Bell como estrategias para desviar sistemáticamente la atención lejos del horror representado y, en cambio, resaltar la violencia de la ley que forzaba al acusado a la comparecencia pública. A Bell le importa subrayar operáticos gestos/ palabras de cierre, como los pronunciados por Astiz mientras activa un power point e intenta resignificar la Mega Causa como inconstitucional e ilegítima, entidad jurídica que victimiza por medio de la persecución hostil de las ideologías políticas (68). Astiz, señala la autora, aspira a rotar el fundamentado del derecho internacional hacia un tipo de colonialismo judicial/terrorismo judicial -- mientras extiende al juez una copia de la constitución argentina: “gestures toward spectacle”.

Para Bell, esta naturaleza parafernáticamente teatral de los acusados es, sin duda, una estrategia para incrementar la inseguridad, los titubeos y los “fallos” del testigo. Sin embargo, a *The Art of Post-dictatorship* le interesa subrayar la imprevisibilidad de los procedimientos receptivos a través de los cuales los eventos del juicio serán decantados y jerarquizados por los presentes de diferentes maneras, como acontece con las declaraciones post-juicio del juez Daniel Obligado respecto a dos imágenes “that stayed with him”: “la madre de Fernando Brodsky, enseñando la fotografía del joven en el

comedor de su casa y la del miedo de [el] rostro [de Fernando] en la fotografía “(64) sacada del campo de concentración.

La segunda imagen, “was the unanswered question asked by an elderly woman who seemed a little bit lost...: “Do you now where my son is?” (65). La poderosa convocatoria emocional de la fotografía y la de una desconcertada interrogación sin respuesta, alega Bell con acierto, constituyen respuestas ‘off stage’, respuestas que por otro lado, *materializan* la circulación trans-personal/trans-temporal de los eventos, al ser incorporados a la memoria del jurista como parte de la audiencia del Juicio.

El capítulo “Missed Appointments: ethics at the Parque de la Memoria” analiza el Museo de la Memoria (exESMA), aduciendo que la memoria depende de mapas espaciales que la comprenden en tanto recolección espacial/material, una especie de sistema de memoria arquitectónica, un “imaginative visual process is an emotional affair providing access to knowledge” (76), tal como lo señala Bell, citando a Giuliana Bruno en *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*. Acerca de si existe “a path to knowledge via the museum walk”, acerca de cómo se construye/transfiere la memoria, Bell conjetura sobre el impacto de los tours de la ex ESMA. Aduce que éstos abren diferentes gradaciones de involucramiento del pasado por medio de obras de teatro, conciertos, festivales de tonos festivos que conviven con las pancartas que ligan las ausencias del pasado con las nuevas, como la sintaxis dialógica y de simultaneidad que pregunta por los desaparecidos de la Guerra Sucia, por Julio López y por Luciano Arruga.

Otro capítulo sugerente del estudio de Bell es “Absense and Vigilance: the art work of Diana Dowek and Lucila Quiero”, concerniente a manera en la que las artes plásticas contribuyen al cuerpo social en el objetivo de re-cordar y re-presentar la realidad cotidiana de la dictadura. La autora escoge para ello dos artistas plásticas: en primer lugar, Diana Dowek y las representaciones del espacio callejero en la gradual deformación sufrida por la esfera pública durante la dictadura. El trabajo de Dowek ha sido abordado por una serie de importantes estudios recientes, entre los que destaca “La Argentina en pedazos: los collages fotográficos de Lucila Quieto” de Jordana Blejmar, publicado en *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (Jordana Blejmar, Natalia Fortuny y Luis Ignacio García editores, 2013). De “Paisaje”, Bell interpreta el impacto visual del parabrisas de un coche, superpuesto a la imagen del espejo retrovisor que refleja el acercamiento de un Ford Falcon. Yuxtapuestos, espacio interior y exterior recrean “the precarious safety of the car, that ambiguous space which can feel like a ‘private’ space” (124) pero tornado, en cambio, en una espacialidad deglutida por el asedio del Falcon y su circulación en espacios públicos ya apoderados por el horror. Inducido a ocupar la posición del conductor del coche (124), el espectador se funde con el perseguido: “The car offered no real protection... it was a private space that was violated by the military just as were the sacred spaces of the home... leaving no spaces of withdraw or sanctuary” (125-6). Bell recuerda que tanto Dowek, como Juan Carlos Distéfano, Victor Grippo, Alberto Heredia o Pablo Sánchez

exhibieron sus artefactos de la memoria “when the repression was at its height” (126), en el momento mismo en el que las heridas de la nación eran infringidas.

Bell analiza igualmente la serie *Arqueología de la ausencia* de la co-fundadora de HIJOS, Lucila Quieto: treinta imágenes de familiares desaparecidos reunidas por el grupo HIJOS y orientadas a fungir en la naturaleza restaurativa de las fotos encuentros entre víctimas y familiares que nunca tuvieron lugar. Desafiando las ausencias orquestadas por el proyecto represor, el espectro de las imágenes retorna para materializar, “missing images from a non –existing family album” (131); una simultaneidad imposible que, no obstante, *produce* encuentros visuales, como el ejemplo de una foto del album familiar superpuesta como tatuaje en la espalda de la hija de un desaparecido. Para Bell, esta yuxtaposición permite dar presencia/ausencia a una especie de in-memorable post-memoria (Hirsch) o “walking temporalities”, “dream sequences”.

De esta manera, los textos analizados en *The Art of Post-Dictatorship* invitan a la audiencia externa al album familiar a adentrarse en espacios de la memoria del otro, a *adoptar* sus trazos y fragmentos en clave, enigmáticos rastros familiares hechos circular, gracias al trabajo de la memoria de las nuevas generaciones y de las iniciativas de las subjetividades cuyo objetivo se propone mantener irresuelta y abierta la tensión entre la transferibilidad/intransferibilidad del pasado colectivo. Se trataría, aduce Bell, de un “rehousing” de la memoria familiar: “To be vigilant over that memory cannot be approached as a task of simple continuity or translation... In the ways I am discussing, since the images address themselves to the conditions of impossibility that surround these imagined scenes... they also... suggest that the task of the next generations extended beyond reconstruction” (133), “beyond the passive vigilance” (134).

The Art of Post-dictatorship se articula en base a un excelente trabajo de montaje multidiscursivo, alineándose en ello a la propuesta teórica de Ralph Buchenhorst en su estudio, “Los desaparecidos de Argentina: localizaciones múltiples de un discurso de la memoria” (2009). El montaje del análisis de Bell está pensando para dar cuenta de la variedad y complejidad de los procesos de agencialidad y circulación de la memoria, los de la siempre impredecible relocalización identitaria que aparece consecutiva, luego del impacto cognitivo y emocional/político de las memorias de desapariciones contenidas en fotografías, imágenes y en las artes plásticas. Aunque algunas ideas de consensos y textos analizados por Bell forman parte de un corpus de trabajos ya indispensable e innumerable, el fundamento de su inspirador rastreo analítico refuerza su solidez al basarse en las propuestas teóricas de Emmanuel Levinas en cuanto al deseo de entrar en el espacio del otro, “not just to understand it from the point of view of the other but from the very *place* where the other once stood” (76). Respecto a ese acceso cognitivo invaluable, Bell cita a Levinas (*On Thining of the Other*, 1998) para señalar los riesgos involucrados: “[t]he principle of asymmetry and incomunicability by which alterity grounds ethics is put at risk when what he calls non-in-difference collapses into an ‘understanding’ that is a form of incorporation” (76) Como maniobra para evitarlo, Bell

recurre a la invitación de Levinas: recurre a “[t]he heterogeneous collection of sensation, views, impressions, sounds, smells” (76), proponiendo así que el trabajo por la memoria integra a audiencias que se comportan a partir de naturalezas eminentemente ideosincráticas a la hora de reaccionar al contacto con los sujetos de la memoria. El trabajo de la memoria es principalmente un trabajo cultural colectivo y en *The Art of Post-Dictatorship*, sus manifestaciones son leídas en tanto circulación, afiliación y adopción de una herencia política/cognitiva/emocional que parece no tener cierre, entre otros factores, porque la diversidad de los emisores y receptores de esa multidiscursividad social habla desde posiciones discursivas diversas en espacios que van entretejiendo lazos poliédricos, como lo son los espacios de desarreglo de las múltiples disciplinas intersectantes, activadas por los debates de la memoria. Visualización de la memoria/ausencia del otro, espacio urbano/social y activismo político, ética y responsabilidad social, circulación, transferencia y procesamiento de la experiencia de la memoria son las temáticas centrales anudadas en este inspirador estudio.