

Por un posible “arte de la elaboración”: un mirar de las poéticas contemporáneas sobre la memoria traumática.

Vivian Palma Braga dos Santos *

Desde la década de 1980 a 1990 se observa en la escena del arte un rendimiento constante, por parte de algunas poéticas artísticas contemporáneas, a las catástrofes que marcaron el siglo XX. En primero lugar el evento del Holocausto en la Segunda Guerra Mundial, seguido por las dictaduras de América Latina y por el apartheid en Sudáfrica. Sin embargo, estas declaraciones ocupan un lugar aparte de la calidad historiográfica solicitada por muchas políticas de la memoria que admiten estas revisiones, sea a través del habla o por medio de la imagen, como objeto histórico. Esta otra esfera a la que nos referimos es la inclusión de estas "revisiones" en la *poiesis* de algunos artistas como elemento plástico compositivo de trabajos estéticos.

En esta nueva mirada, testimonios, objetos recolectados, imágenes, monumentos, etc., constantemente tomados como documentos del horror, como posibles "lugares de memoria", dedicados a la memoria como anclas, pueden ser vistos como manifestaciones de traumatismos repetidos.

Esto es porque el trauma, de acuerdo con la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud agregada a las consideraciones de Sándor Ferenczi, no tiene una inscripción como la memoria lo tiene. El trauma es el resultado del acontecimiento traumático. Este evento se relaciona con una experiencia de carga excesiva que, además de la vulnerabilidad de los mecanismos de resguardo de un sujeto, irrumpe en la psique, sin llegar a ser inscrito de una manera simbólica. Una experiencia traumática produce una brecha entre los estímulos recibidos por el sujeto y su capacidad para representarlos (de modo verbal o por imágenes). Este estímulo permanece entonces como trauma. Esto es algo que, con la distancia temporal, vuelta en forma de "compulsión a la repetición"¹, denuncia la existencia de algo aún a ser resuelto.

El trauma es entonces una marca. Cuando se repite parece ser contemporáneo. Sin embargo, es sólo a través de la distancia temporal que puede volver a pegar. Este es un clivaje², una división que permite que determinados aspectos del trauma regresen como repetición. Al regreso la carga es menor, y luego puede ser simbolizada en algunos aspectos. Con todo, el trauma en absoluto, es decir, la intensidad de carga que se introduce no puede ser tratada. Él es siempre del dominio de la infracción, de la ausencia del objeto, de lo vacío de

* La autora desea agradecer el valioso aporte brindado por la Universidade de São Paulo y por la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

¹ En lugar del reprimido (el recalado), que está directamente relacionado con la memoria, que se desarrolla a partir de la ruptura producida por el evento traumático es una "compulsión a la repetición". En esta compulsión, lo que tenemos no es la inscripción de la edición anterior en la economía simbólica del sujeto de forma mnemotécnica. Se trata de experiencias "que no fueron tratados, [pero] una vez más, no como la memoria, sino como una reproducción (no como la memoria, sino como una acción)" (Freud: 1969 (1911-1913), 196). Pero esta experiencia no tiene el mismo origen emocional intenso.

² El clivaje es un proceso de fragmentación, de división. A diferencia de la represión (el recalado), el clivaje se basa en el concepto biológico de autotomía, un proceso de desmembramiento, la mutilación, la fragmentación, en el que los animales de deshacerse de un pedazo de sí mismos para protegerse. Conectado con el concepto de "compulsión a la repetición", la división compite con lo que se percibe como algo traumático por las repeticiones. Es no que, después de que su insistencia en las defensas psicológicas, se convierten en "soportable", incluso si es un trauma volver a presentar.

representación. Él es lo que fue nominado como del orden de lo irrepresentable. Especialmente considerando que el mismo evento traumático, particularmente en traumas colectivos, culmina en informaciones traumáticas diferentes, dependiendo del grupo que se deriva de la experiencia.

Así, ver las mediaciones simbólicas de traumas colectivos en la esfera pública como el trauma que se repite, es el argumento más importante para hacer valer un punto de referencia artística diferente con relación al enfoque en estas heridas. Este vistazo a estas mediaciones simbólicas como repeticiones del trauma está dirigido por una suerte que no olvido, envuelto por un "deber de memoria" por los sobrevivientes (el recuerdo) y la familia, para "preservar del olvido la memoria de las víctimas" (LALIEU: 2001, p.84). Este "deber" es una vuelta constante a un trauma y el vacío que produce, manteniéndolo vivo y causando su continuo vuelto, una vez que opera con el fin de tratar de restaurar el evento.

Este vuelto de modo crítico permite el diagnóstico de una condición en la sociedad contemporánea como una herida abierta, constantemente incómoda en el tejido social. Ambos tratamientos (este y de la historia) se relacionan directamente con cómo esta patología es operada por los diferentes grupos. Dado que en este último caso, el trauma es admitido como sintomático. Si el trauma es lo que no puede ser simbolizado, estos elementos que se conectan al tema de regreso al campamento, o las cárceles y las torturas operado por un Terrorismo Estado (incluso si el individuo no ha tenido esta experiencia, sino que participa de su herencia en el día de hoy), hacen posible lo atroz imaginable. Es a través de ellos que el trauma puede ser imaginable.

Poder imaginar el horror es la primera "función" que tienen algunos de estos documentos dentro de algunas de las poéticas artísticas contemporáneas, que tienen el trauma colectivo: ellos hacen que el vacío sea posible para que más tarde puede ser simbolizado, no tan equivalente, pero de modo plástico, en la obra estética.

Es una relación de interdependencia: para que la experiencia sea del orden simbólico (elaborado no sólo repetido), antes necesita ser imaginada.

Sólo a partir de lo que está en el orden de lo imaginario es que las representaciones son posibles, ya que "aunque en el registro de la imaginación, la realidad está estructurada por el orden simbólico, ya que tanto el simbólico y el imaginario la componen"(QUINET: 1997, 155). "El imaginario [es lo que] da cuerpo y forma a las cosas que percibimos a través de nuestras representaciones o significantes" (QUINET: 1997, 157), sin embargo, permanece en el campo de la psique (como una forma de alucinación del sujeto en su mundo), mientras que lo simbólico puede ser exteriorizado.

Estas poéticas no son una repetición de la información traumática. Las mediaciones simbólicas en el marco del trauma colectivo son los elementos que terminan por crear elaboraciones plásticas. Lo que llamamos "forma plástica" no se limita a la interfaz del trabajo del arte, pero la composición general de los elementos, que produce una experiencia diferente en comparación con el trauma de la esfera colectiva, más allá de su insistente repetición. Tampoco es moldear el trauma. Hay un conocimiento implícito sobre la falta que lo rodea. Este es un trabajo de operar su bancarrota de modo expresivo. En este sentido, el evento traumático es el objeto de la *poiesis*, y traumas colectivos se configuran como materia prima para composiciones estéticas.

De los distintos ejemplos que se pueden presentar de traumas resultados de las dictaduras de América Latina o de herencias de la Guerra Civil española, se observan dos enfoques para el examen actual la dictadura cívico-militar en Brasil, que fue establecida por el Golpe Militar de 1964, y que duró hasta el año 1985. Este es el caso general, que reúne a dos más pequeños, el tema de dos obras que nos proponemos observar con respecto a la posibilidad expresiva del vacío del trauma. En otras palabras, para utilizar el sentido freudiano de la elaboración del sueño que vamos a considerar más tarde, para preparar un sueño latente en sueño manifestado, antes imposible.

Nos referimos aquí a dos instalaciones expuestas en São Paulo, Brasil, en 2003. El primero es el trabajo de *Pássaro Livre/ Vogel Frei* (2003) [Pájaro Libre] (img.01), de los artistas alemanes Horst Hoheisel y Andreas Knitz, producido para el Proyecto Octágono de Arte Contemporáneo de la Pinacoteca del Estado. Lo segundo es una instalación colectiva que une estos artistas alemanes, el argentino Marcelo Brodsky y la brasileña Fulvia Molina (sobre quien también llamamos la atención sobre una instalación individual incluida en la muestra). Este segundo ejemplo es *MemoriAntonia* (2003) (img. 03), hecha a partir de y expuesta en el Centro Universitario María Antonia de la Universidad de Sao Paulo. Vamos al primero de nuestros ejemplos.

Representantes de una generación de artistas alemanes que trabajan, desde 1980, un nuevo concepto de un monumento, el anti-monumento [Countermonuments], como una crítica de la "redención a través de la memoria" (Huysen: 2000, p.43) que tomo la Alemania con monumentos conmemorativos - muchos de estos trabajos con un acuerdo político antimonumentalista y antiditatorial -, Hoheisel e Knitz fueran invitados a incorporar este aspecto de sus poéticas en los Años de Plomo en Brasil. Como muchos de sus trabajos, la instalación en Brasil se basa en la *gestalt* de un monumento público, la puerta de enlace de la Cárcel Tiradentes.

El Portal, ubicado en la Avenida Tiradentes (img. 02), cerca de la Pinacoteca do Estado, fue el único elemento que quedó de la antigua Casa de Corrección establecida en 1825, que sirvió como sede para la represión de los presos políticos y opositores del Régimen Militar. A través de una réplica 1x1 de este rastrojo del edificio fue construida en una jaula gigante, situada sobre el Octógono de la Pinacoteca. Dentro de ella, unas palomas fueran enjauladas, y semanalmente libertadas por los ex reclusos de la prisión, unos sobrevivientes de las torturas llevadas a cabo en el interior de la cárcel.

Aunque el trabajo se relaciona con el trauma de la dictadura cívico-militar en Brasil, el grupo representado aquí se refiere aquellos que eventualmente estuvieron detenidos en el antiguo Presidio Tiradentes. Es esto un traumatismo menor (por lo que respecta al tamaño del grupo y no de la experiencia traumática), que constituye la narrativa que guía el hacer artístico de estos artistas, sin la preocupación de la creación de nuevas narrativas, sin intentar relatar el acontecimiento. Sobre la base de esta "historia" y el uso de esta estructura, Hoheisel y Knitz ponen en cuestión las nociones de memoria y monumento, esclavitud y la liberación, de archivos y testimonios, lo que inserta esta obra en sus trayectorias de antimonumentos.

Aunque el trabajo sea directamente relacionado con la forma del monumento de Sao Paulo, pues se apropia de la forma *index*, él no es un elemento de repetición del trauma. El uso de este tipo, además de fotos y testimonios personales de ex detenidos permite que el trauma exista, pero no como una forma. La referencia a este elemento de repetición asiente un desplazamiento de algo innombrable que hay en el trauma para el trabajo estético. Si el clivaje puede explicar el proceso por el cual el trauma se repite como mediación simbólica, que sirve

al objeto en el "arte de la elaboración", el concepto de desplazamiento en Freud se refiere a la transferencia de lo "inexplicable" que hay en el trauma repetido, que viene a ser realizado en las poéticas que aquí se presentan como "arte de la elaboración".

El trauma que viene elaborado en *Pássaro Livre/Vogel Frei* no es el hecho desencadenante del trauma, sino lo que se repite de forma contemporánea. Por lo tanto, como hemos visto, lo podemos simbolizar de modo elaborado.

Por este sesgo, lo que se presenta como obra estética de estos artistas no es un intento de dar forma al trauma en forma plástica. La figurabilidad del trabajo es una condensación de aspectos de los traumas repetidos para formar otra imagen. Esta imagen no se fija en el cierre elegido por estos artistas, a saber, la jaula gigante. La imagen es la suma de los diversos elementos que hacen de este trabajo, junto con el desplazamiento traumático de algo que se permite pasar, siempre con una distancia temporal.

Estos elementos -la condensación, el desplazamiento y la figurabilidad- son los tres logros que Freud afirma como necesarios para formar/elaborar el sueño.

La palabra "elaboración" puede ser encontrada en la construcción de diversas expresiones en el psicoanálisis freudiano. El término originalmente parte de la palabra alemana *Arbeit* [el trabajo] y se refiere principalmente a una "elaboración psíquica", esta última se define como "la transformación del volumen de energía que le permite dominar esta energía, derivándola o vinculándola" (FREUD: 1969 (1911-1913), 144). Si el trauma es causado por una situación carente de cadenas asociativas, elaborar es el trabajo de promoción de la integración de estas cadenas. En otras palabras, es el amo de una manera simbólica lo que alguna vez no ha sido simbolizado. Es la búsqueda de la "reconciliación como un material reprimido que se expresa en sus síntomas, mientras que al mismo tiempo, se puede encontrar un espacio de una cierta tolerancia cuando el estado de la enfermedad" (FREUD: 1969 (1911-1913), 199).

Es en este sentido que este concepto aparece en el ensayo de Freud, *Recordar, repetir y elaborar*, texto de 1914; y se menciona en estos significados que está implícito en otros tipos de elaboración presentados por el psicoanalista. De todas las expresiones de Freud, partimos sobre todo del *Traumarbeit* [trabajo de sus sueños]³ o la elaboración onírica. Esta no se refiere a la interpretación del sueño, pero al modo como él es formado: es el paso de un contenido inconsciente (que Freud identifica como el sueño latente, que está oculto, que no es evidente) a una representación del contenido consciente (o el sueño manifiesto, patente que se declara).

En este sentido podemos afirmar por medio del neologismo de "arte da elaboração", que obras como *Pássaro Livre/ Vogel Frei* y *MemoriAntonia* sean elaboraciones oníricas, poniendo de manifiesto el sueño latente, una vez imposible para la humanidad. Partimos de la afirmación de Leopold Nosek⁴, del evento traumático como una especie de sueño imposible, para afirmar el sueño latente como el trauma como la repetición y poner el sueño manifiesto como la obra estética.

³ Para otras aplicaciones del término "elaboración" en trabajos freudianos ver: LAPLANCHE, J; PONTALIS, 1992, p. 143.

⁴ Ver: NOSEK, Leopold. O mundo de dor, forma, beleza. In: ARAÚJO, Olívio Tavares de; NOSEK, L. (curadores). *DOR, FORMA, BELEZA. A representação criadora da experiência traumática*. Catálogo da exposição. I Centenário Pinacoteca do Estado de São Paulo. 23 de julho a 24 de setembro de 2005. p. 13-15.

Es aún sobre ese argumento del campo del arte como otra forma de traumas colectivos estarán colocados en la esfera pública que vemos a nuestro segundo ejemplo, la exposición *MemoriAntonia*, en que el trauma como la repetición está directamente relacionado con la ordenación del Centro Cultural María Antonia de la Universidad de Sao Paulo. En este ejemplo, se suma la importancia del enfoque conceptual de las poéticas del “arte de la elaboración”.

El complejo de edificios que ahora se reserva para la institución sirvió, entre 1949 y 1968, como un área de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras (FFLCH) de la USP. Escaparate de las discusiones de los estudiantes en defensa de la libertad durante la dictadura cívico-militar en Brasil, el edificio fue tomado en 1968 después de un ataque por miembros del Instituto Mackenzie con el apoyo de la Policía Militar, la confrontación que resultó en la muerte del estudiante de filosofía José Guimarães, aumentando aún más la inestabilidad y los disturbios, en gran parte silenciado por el AI-5.

Después de la confrontación, el grupo de edificios fue utilizado por los departamentos del gobierno estatal, entre ellos el sector de la administración penitenciaria. Con el fin de los difíciles años de la dictadura, los edificios comenzaron a ser devueltos a la Universidad de Sao Paulo, la primera vez ocurrió en 1991. Sin embargo, la FFLCH estaba en un nuevo espacio lejos del centro de la ciudad. Las devoluciones seguirán. En 1993 vino la construcción Rui Barbosa, la actual sede del Centro Universitario María Antonia. En 1998, se restaura a la posesión del edificio Nabuco para la USP, donde operaba la administración penitenciaria. Sin condiciones de uso, el edificio tuvo que ser reformado por completo. Lo mismo ocurrió con otro edificio en el año 2001. En malas condiciones, estos dos edificios son de gran importancia para la exposición. El primero sirvió como un lugar para el espectáculo expositivo, el segundo como material en bruto para los artistas.

La determinación de este último como materia prima parte de la primera visita de Lorenzo Mammì sobre el sitio destruido. La reforma de todos los edificios era imperativa. No obstante, Lorenzo le ha sometido solamente después de invitar los artistas a desarrollar proyectos intervencionistas en estos espacios.

Cuando “Horst, Andreas e Marcelo entraron por primera vez en los espacios que serían objeto de su discurso se encontraban en un estado de abandono profundo, y aún conservaba las huellas de su historia. Los artistas trabajaron en ellas en las distintas etapas y con diferentes metodologías, la organización de talleres con jóvenes artistas, la recopilación de pruebas, la fotografía y la recolección de objetos. La contribución de Fulvia Molina, una artista que experimentó personalmente los dramáticos acontecimientos de la invasión, fue instrumental en más de un sentido” (MAMMI, In: Knitz: 2004, 8).

Este proceso duró algunos años, desde la entrada de los artistas hasta el montaje de la exposición. En marzo de 2002 ellos recolectaron objetos, partes del suelo y las paredes estaban reservados. En el mismo año, los antiguos alumnos del momento del conflicto fueron invitados a visitar el edificio aún abandonado y contar sus historias, las cuales fueron grabadas en ocho entrevistas en cintas de grabación de video. Todo este material ha sido trabajado por artistas y culminó en 2003 con dos salas de exposiciones, donde la primera se reservaba para esta asociación (img. 05).

Al llegar a la sala de exposiciones, los visitantes encontraron una habitación oscura, en la que debían caminar. De repente, las luces se encendían mostrando una pantalla que transmitía la imagen de una mujer o un hombre contando una historia. Sin embargo, los visitantes tenían

dificultades para comprender, puesto que el sonido y las palabras eran a la vez desarticulados de las imágenes proyectadas. En la habitación, los objetos se dispusieron dentro de las ventanas. Una imagen fotográfica en la pared mostraba el mismo objeto (img. 04), pero en su lugar de origen, que fue retirada. En cada uno la distancia de una ventana y la aproximación a la otra, una luz se apagaba y otra se encendía, junto con una grabación de sonido, que pesaba sobre la ventana, que contaba la historia como evidencia del antiguo edificio en el rendimiento presente y el traumatismo local. En la misma sala, otro monitor transmitía imágenes de la demolición y la reforma del edificio, donde la exposición se llevó a cabo, estas grabadas por una cámara de vigilancia. En el centro de este espacio, había una escultura de las ventanas del viejo edificio. Todos estos aspectos constituyen una única instalación, que está firmado por los cuatro artistas. Las entrevistas adaptadas por Fulvia, fotografías de Brodsky, y la escultura y la presentación de los objetos, de Knitz y Hoheisel, respectivamente.

Más allá de la gran sala, la ubicación de la instalación llevada a cabo por los cuatro artistas, había otro espacio, un poco más pequeño, para los trabajos individuales. Brodsky tenía un ensayo fotográfico de cuatro libros que fueron enterrados en el jardín de la casa de Nélide y Oscar Valdez Elissamburu en Mar del Plata, durante la dictadura argentina y que fueron encontrados cerca de veinte años más tarde. Había también un vídeo de una intervención en una columna en el momento del nazismo, en Hannover. Hoheisel había seleccionado los registros fotográficos de algunos de sus trabajos sobre la memoria, en colaboración con Knitz, incluyendo: *Zermahlene Geschichte* (Weimar, 1997), *A memorial to a memorial* (Buchenwald, 1995) y *Aschrottbrunnen* (Kassel, 1985).

Sólo Fulvia organizó otra instalación con el mismo trauma de la instalación colectiva como tema. De una lista de la presencia de una asamblea de la Asociación de Estudiantes de la Facultad de Filosofía de 1966, con los nombres de 300 estudiantes, escrito a mano, donada por uno de los entrevistados durante su visita a la edificación antigua, Fulvia amplió imágenes de las asambleas en seis cilindros verticales (180 cm por 60 cm de diámetro cada uno). La página de color amarillo que contiene la firma del estudiante se fusionó con la misma foto como fondo, como se ve en las figuras (img. 06). Alrededor de este círculo de personajes, los televisores se colocaron en el suelo y la emisión de las entrevistas realizadas por el artista.

Una vez que se aborda la cuestión del trauma indicado, observamos la instalación colectiva, continuando con la obra de Fulvia. En estas dos obras, el trauma colectivo es diferente de *Pássaro Livre/Vogel Frei*. En *MemoriAntonia*, Fulvia y los otros artistas se hacen cargo del grupo de manifestantes estudiantiles y activistas durante la dictadura cívico-militar en Brasil. Grupo de cual formaba parte la artista brasileña mientras estudiaba biología en la Universidad de Sao Paulo. Entre los muchos nombres en la lista de presencia, está también lo de la artista. Como responsable de las entrevistas, ella ocupaba también el papel de los entrevistados al referirse a sí misma como un miembro de este colectivo.

En la composición de la obra estética, estas historias tienen en una cierta materialidad. En muchos casos, la ausencia del aspecto lineal del lenguaje, como en el vídeo al principio de la sala, hace referencia al uso conceptual de la palabra en las heterogeneidades de las poéticas conceptuales de la década de 1960. Aquí vemos el desprecio de este trabajo de narrar el trauma. Lo que importa, una vez más decimos, no es el momento instaurador del trauma, pero sí la presencia de un traumatismo en el tejido social contemporáneo. El trauma es tratado con lo que se presenta en lo contemporáneo.

Asimismo, de conformidad con la poesía conceptual, vemos la presencia *vernacular* del medio fotográfico, o mismo en el abordaje de los objetos expuestos. A pesar de que están

expuestos de un modo casi etnológico, no hay algo que dirige el contexto de estas imágenes (objetos y fotografías). Ellos se presentan como información pura y simple, expuesta de manera tautológica, en el sentido de la palabra similar a la planteada por Joseph Kosuth (OSBORNE: 2010). Es decir, con el fin de crear una redundancia en el trabajo en sí mismo, una especie de auto-referencia, puramente informativo del contenido en sí mismo. En el caso de la utilización de la fotografía, uno de los elementos clave de las poéticas conceptuales, observamos que en lugar de un elemento narrativo, como lo es su lugar dentro de los "archivos del mal", sino que simplemente reafirma el objeto que se muestra en las ventanas. A diferencia de otros elementos que el arte conceptual hace uso, la fotografía tiene el beneficio de la falta historiográfica como apoyo a la autonomía del soporte, lo que permitió una mayor experimentación con las propiedades del medio. Esto es porque, la fotografía, desviando de la pintura, después de su sometimiento a una "dinámica de auto-crítica", se quedó con la propiedad de la representación - la especificidad de su propia causa como un medio de excelencia indicial.

En estos elementos -el lenguaje, la fotografía, el monumento y otros objetos recogidos- se encuentran insertados en una forma diferente en lo que llamamos "arte de la elaboración". También podríamos mencionar otras obras que nos propusimos para medir este concepto, pero se cree que *Pássaro Livre/Vogel Frei* y *MemoriAntonia* cumplen con la tarea de mostrar la mirada contemporánea con relación, en el recorte que presentamos, a los traumas de la dictadura cívico-militar brasileira.

En conclusión, es importante destacar que el sentido de elaboración que adoptamos aquí no es el que hace el trabajo del duelo [*Trauerarbeit*] en la teoría psicoanalítica freudiana, lo que plantea la posibilidad de superar el trauma. Una vez que admitimos la posible variación de la información traumática, estas obras elaboradas de la forma plástica, sin la pretensión de proponer un exceso en el tejido social, sino una elaboración continúa a través de la creación artística.

IMÁGENES:

Las imágenes fueran extraídas del catalogo de la exposición *MemoriAntonia* (ver bibliografía) y cedidas por la artista Fulvia Molina, de suya colección particular.



01.



02.



03.



04.



05.



06.

BIBLIOGRAFIA

- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003) *Images Malgré Tout* (Paris: Minuit).
- EDWARDS, Steve (2004) *Photography out of Conceptual Art*(Yale University Press). In: Themes in Contemporary Art. Gill Perry e Paul Wood (eds.).
- FERENCZI, Sándor (1992) Reflexões sobre o Trauma (São Paulo: Martins Fontes). In: _____. *Obras completas. Psicanálise IV.*
- FREUD, Sigmund 1969 (1920) *Além do princípio do prazer* (Rio de Janeiro: Imago). In: _____. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Volume XVIII.
- _____ (1916) Sonhos. Conferência XI. A Elaboração Onírica (Rio de Janeiro: Imago). In: _____. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Volume XV. p. 203-219.
- _____ (1920) Além do princípio do prazer (Rio de Janeiro: Imago). In: _____. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Volume XVIII. p. 13-85.
- _____ (1926 [1925]) Inibições, sintomas e ansiedade (Rio de Janeiro: Imago). In: _____. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Volume XX. p. 95-201.
- _____ (1911-1913) Recordar, Repetir e Elaborar (Rio de Janeiro: Imago). In: _____. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Volume XII. p. 191-203.
- HUYSSSEN, Andreas (2000) *Seduzidos pela Memória. Arquitetura, Monumentos, Mídia* (Rio de Janeiro: Aeroplano).
- KAUFMANN, Pierre (ed.) (1996) *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor).
- KNITZ, Andreas, MOLINA, Fúlvia, HOHEISEL, Horst, BRODSKY, Marcelo (2004) *A Alma dos Edifícios. Die Seele der Gebäude. The Soul of the Buildings* (São Paulo: Centro Universitário Maria Antônia (USP)).
- LALIEU, Olivier. L'invention du "Devoir de mémoire". *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Paris, n.69, Numéro spécial: D'un siècle l'autre. p. 83-94, jan-mar. 2001.
- LAPLANCHE, J; PONTALIS, J.B.(1992) Vocabulário de psicanálise (São Paulo: Martins Fontes).
- LEENHARD, Jacques. A impossível simbolização "daquilo que foi". *Tempo Social*, São Paulo, v. 12, n.2, p.75-84, nov. 2000.
- NORA, Pierre. *Entre Memória e História: a Problemática dos Lugares*, Projeto História, n.10, dez. 1993, p.7-28.
- NOSEK, Leopold (2005) O mundo de dor, forma, beleza. In: ARAÚJO, Olívio Tavares de; NOSEK, L. (curadores). *DOR, FORMA, BELEZA. A representação criadora da experiência traumática*. Catálogo da exposição. I Centenário Pinacoteca do Estado de São Paulo. 23 de julho a 24 de setembro de 2005. p. 13-15.
- OSBORNE, Peter. Arte conceptual y/como filosofía. In: El arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo. Salamanca. CENDEAC, 2010.

QUINET, Atonio (1997) O olhar como um objeto (Rio de Janeiro: Jorge Zahar). In: FELDSTEIN, R.; FINK, Bruce; JAANUS, Marie (orgs.). Para ler o Seminário 11 de Lacan: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise; tradução de Dulce Duque Estrada. p. 155-163.

RICOEUR, Paul (2007) *A memória, a história, o esquecimento*; tradução de Alain François. (Campinas: UNICAMP).

SELTZER, Mark. *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere*. v. 80, p.3-36, out. 1997.

WALL, Jeff (2003) *Señales de indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual* (Eds. Gloria Picazo e Jorge Ribalta. Coleção Fotografía. Barcelona: Gustavo Gili). In: *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*.

WEINRICH, Harald (2001) *Lete: arte e crítica do esquecimento*; tradução de Lya Luft (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira).