

RECURSOS DE MEMORIA, LAS SERIES FOTOGRÁFICAS ARQUEOLOGÍA DE LA AUSENCIA DE LUCILA QUIETO Y RÍO-MONTEVIDEO DE ROSÂNGELA RENNÓ

MEMORY RESOURCES, THE PHOTOGRAPHIC SERIES ARCHAEOLOGY OF ABSENCE BY LUCILA QUIETO AND RÍO-MONTEVIDEO BY ROSÂNGELA RENNÓ

VALERIA LEpra TERZAGHI

Universidad de la República Uruguay, Uruguay
<https://orcid.org/0000-0001-9123-1477>
vlepra@gmail.com

Recepción: 27 de noviembre de 2023

Aprobación: 01 de abril de 2024

DOI: <https://doi.org/10.36677/eot.voi18.22443>

RESUMEN

Las obras que se tratan en este texto operan como motivación para revisar un conjunto de temas-problema de interés para el arte contemporáneo y que vendrían a ejemplificarlos. Se trata de las series fotográficas *Río-Montevideo* (2011) de Rosângela Rennó y *Arqueología de la ausencia* (1999-2001) de Lucila Quieto. Para ambos casos cuestiones vinculadas a las nociones de “archivo” y “memoria”; “intertextualidad”, “sinécdoque” y “elipsis”; e “intermedialidad”, permiten abordar aspectos teóricos y materiales de las obras y se configuran como vías de acceso. El abordaje se presenta como una operación de *bricolage*, que pone en juego diferentes tradiciones y modelos interpretativos al apoyarse en aportes de Andrea Giunta, Jacques Derrida y Florencia Garramuño; Elizabeth Jelin y Nelly Richard; Julia Kristeva y Roland Barthes; Claudia Kozak e Irina Rajewsky.

Palabras clave: archivo, intertextualidad, intermedialidad, cultura visual, fotografía

ABSTRACT

The works discussed in this text operate as motivation to review a series of problem-themes of interest to contemporary art and that they would exemplify, among other possible ones. These are the photographic series *Río-Montevideo* (2011) by Rosângela Rennó and *Archeology of Absence* (1999-2001) by Lucila Quieto. For both cases, questions linked to the notions of “archive” and “memory”; “intertextuality”, “synecdoche” and “ellipsis”; “intermediality”, allow us to address theoretical and material aspects of the works and are configured as access routes. The approach is presented as a bricolage operation, which brings into play different traditions and interpretive models that are supported by contributions from Andrea Giunta, Jacques Derrida and Florencia Garramuño; Elizabeth Jelin and Nelly Richard; Julia Kristeva and Roland Barthes; Claudia Kozak and Irina Rajewsky.

Keywords: archive, intertextuality, intermediality, visual culture, photography

INTRODUCCIÓN

Una breve descripción más que de las obras, de los procesos por los que llegaron a ser parece necesaria para dar algunas pistas sobre su elección. La obra de Lucila Quieto es parcialmente accesible en Internet y el catálogo de la muestra de Rosângela Rennó está disponible en la página del Centro de Fotografía de Montevideo (CdF). Considero que puede establecerse un recorrido de una a otra no sólo porque conectan con el pasado reciente de Argentina y Uruguay, una a partir de los efectos de la dictadura sobre las vidas de las personas, otra de los años previos que fueron configurando la escalada de violencia que terminaría con el golpe de Estado en junio de 1973 en Uruguay.

Arqueología de la ausencia es un ensayo fotográfico de Lucila Quieto realizado entre 1999 y 2001. Su motivación inicial está vinculada con la ausencia de fotografías familiares con su padre, ya que había sido secuestrado y desaparecido por la dictadura argentina meses antes del nacimiento de Lucila. La exploración le permitió ficcionar ese encuentro, sin ocultar los procedimientos por los que esa ficción era posible. Lucila convocó a hijas e hijos de desaparecidos a construir su álbum familiar. Proyectar en una pared una diapositiva con la fotografía de la familiar o el familiar desaparecido, y luego, que un hijo o hija se integrara a la imagen, posara para ese encuentro, que se convertiría en una nueva fotografía. Parece un procedimiento a todas luces sencillo, sin embargo, verse atravesadas y atravesados, con la imagen de sus familiares —tatuada en luz en su piel—, poder ocupar un mismo espacio-tiempo, aparece como una experiencia que hace patente la ausencia, pero la hace compartida, se reúnen con la aparentemente ingenua necesidad de la foto familiar que desencadena la potencia de estar juntas/juntos.

La obra de Rosângela Rennó, *Río-Montevideo* (2011), supuso la invitación a la artista por parte del Centro de Fotografía de Montevideo a participar en la tercera edición de Fotograma, un encuentro nacional de fotografía. Esto se llevó a cabo a partir de una estadía para trabajar con el archivo fotográfico del diario *El Popular*, allanado y clausurado en 1973, que fuera recuperado en 2006. Esos negativos estuvieron escondidos en latas en las paredes del edificio Lapido, la última sede del diario, y fueron recuperados por Aurelio González, fotógrafo y custodio de esas imágenes. Miles de rollos rescatados supusieron la recuperación de 48,626 fotografías. A partir del trabajo con estas imágenes, Rennó seleccionó 32 que, convertidas en diapositivas, fueron exhibidas desde viejos proyectores obtenidos en la feria de Tristán Narvaja¹ en el edificio sede del Centro de Fotografía de Montevideo.

1 Una especie de mercado de pulgas muy característico de la ciudad de Montevideo.

VALERIA LEPRA TERZAGHI

Recursos de memoria, las series fotográficas Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto y Río-Montevideo de Rosângela Rennó



Imagen 1. *Arqueología de la Ausencia*. Serie fotográfica. Lucila Quieto, 1999-2001.

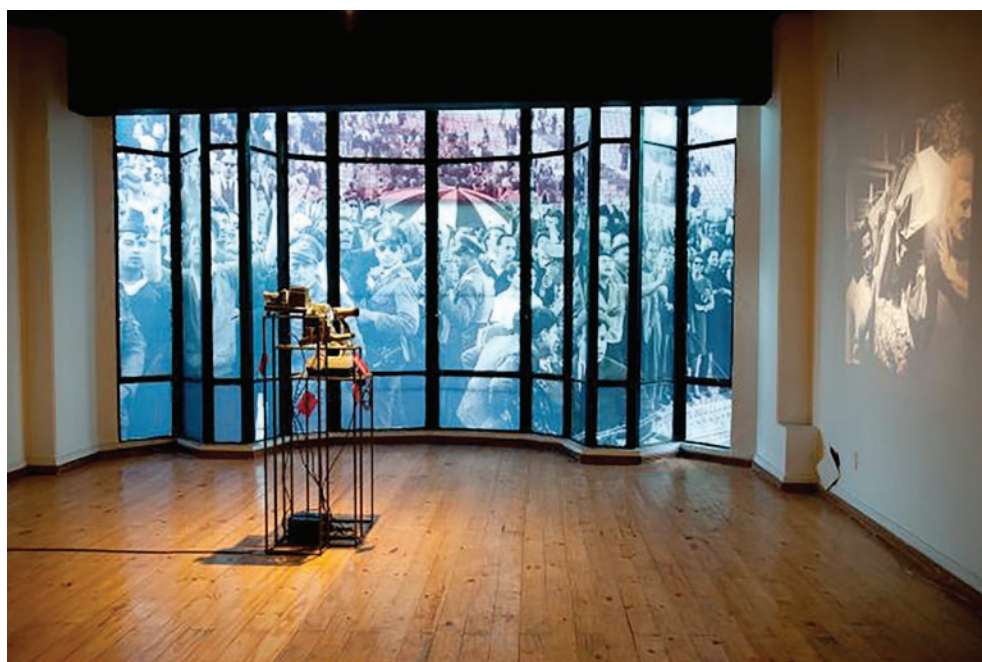


Imagen 2. Registro de la exhibición *Río-Montevideo* de Rosângela Rennó. Centro de Fotografía de Montevideo (CdF), 2011.

VALERIA LEPRÁ TERZAGHI

Recursos de memoria, las series fotográficas Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto y Río-Montevideo de Rosângela Rennó

Las obras de Rosângela Rennó como la de Lucila Quieto, revisan, reconfiguran y construyen archivos.² El archivo, como propone Derrida (1997), tiene la cualidad de “espectral”, remite a alguien que no está en presencia, con quien no podríamos cruzar la mirada. El archivo remite al pasado, es lo instituido, y a la vez instituyente. Es en un sentido conservador, en tanto su interés es resguardar y preservar, pero también ha sido en algún momento lo nuevo, lo que venía a instaurar un orden. Es lo que mereció ser protegido por alguien para alguien —personas, instituciones, organismos, etcétera—; sin embargo, el archivo no es estático, no es algo que de una vez y para siempre conservará su forma inicial. Como nos recuerda Diana Taylor (2012), el archivo puede corromperse, el archivo puede ser manipulado,³ el archivo es todo aquello que no es en vivo. Parecería, sin embargo, que la obra de ambas se propone traer a la presencia al “en vivo” sin que por ello se pierda su cualidad fantasmática, en tanto operación de la imaginación. Lo que allí se reúne no ha tenido lugar, como en el caso de Lucila Quieto. Lo que allí se reúne no es un evento sincrónico sino sucesivo de temporalidades cercanas, pero otras, en el caso de Rosângela Rennó. Como propone Florencia Garramuño:

En la práctica que Rosangela Rennó viene desarrollando hace algunos años, construyendo grandes archivos fotográficos de personas desconocidas y combinando esas fotografías en obras que testimonian el olvido, también esas políticas del archivo recuerdan, en el privilegio que dan a la noción de contingencia, más la presencia que la rememoración o la reconstrucción del vestigio. (Garramuño, 2015, p.61)

De eso participa la propuesta de Lucila Quieto, la rememoración es imposible, lo que propone a la manera del proyecto es un presente-futuro nuevo. Siguiendo a Garramuño, la obra desplaza “la idea de reconstrucción o restitución del pasado por un modo de elaborar, a través de la ficción, la supervivencia del pasado en el presente” (2015, p.68). Su carácter no necesario: las fotos, que, si bien atesoradas hacían patente la falta, o los

- 2 En el caso de Rennó esto es más claro, en el catálogo de la obra el conjunto de fotografías que fueron proyectadas aparece con los datos que permiten identificarlas en el archivo mayor del diario.
- 3 En ese sentido, el archivo no es sólo-y-puramente-pasado, y aquí esa advertencia de Taylor puede tomar otro camino, el de un futuro que el archivo resguarda. Siguiendo a Derrida:

la cuestión del archivo no es, repitámoslo, una cuestión del pasado. No es la cuestión de un concepto del que dispusiéramos o no dispusiéramos ya en lo que concierne al pasado. Un concepto archivable del archivo. Es una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana. (1997, p.44)

Así, esos archivos que toman estado público, las fotografías de *El Popular*, se configuran como respuesta de una contravisionalidad para las imágenes que sí circularon de su época. Una respuesta que viene a mostrar aquello que se quiso ocultar. Esas imágenes proponen un archivo con lo que había que preservar, con lo que en el momento en que fueron tomadas no podía configurar el archivo para existir.

negativos de *El Popular*, que podían no haberse recuperado, pasan a formar parte de un archivo nuevo, copias que se constituyen en nuevos originales por su contexto de aparición, por las operaciones sobre su materialidad, por su circulación en diferentes formatos: instalación, folleto, catálogo, blog, reproducido en *papers*, etcétera (Groys, 2009).

La cualidad de archivo es para el caso de *Arqueología de la ausencia* y las fotografías de las que parte, difusa. Se podría hablar de un “archivo blando”, como lo referencian en *Tecnopoéticas argentinas* (2015), las imágenes de partida conforman un archivo heterogéneo, disperso, del orden de lo privado en la fotografía de familia, o del control, en el caso de las fotografías de identificación, como la foto carnet del documento. En el segundo caso, si bien se trata de un archivo, desde su recuperación en 2006 ha sido clasificado, conservado, ordenado, se trata de un archivo posicionado políticamente, que busca ofrecer una mirada, que es parcial, parecería también entrar en esta categoría.

Andrea Giunta propone en *Objetos mutantes* (2010), tres ejes para abordar lo contemporáneo: biopolíticas, archivos y extranjerías. En relación al archivo propone:

Distintas investigaciones han demostrado que el valor de un “documento” reconocido como tal siempre es relativo (es famoso y muy conocido el debate acerca de la diferencia entre los documentos oficiales de una historia también oficial, y aquellos documentos que nos permiten reconstruir “otras” historias, voces subjetivas, memorias personales, “datos” que construyen la textura de la historia, por qué recuerdan lo que recuerdan). Archivos que nunca fueron pensados como tales pueden encerrar respuestas a cuestiones que no habían sido propuestas. (p.9)

El archivo puede convertirse en su reverso, el contra-archivo, si como propone Giunta, retomando a Michel Foucault, y parafraseado aquí: cómo el archivo supone aquello que entra en el orden de lo que se puede decir. Estableceré un paralelo entre la obra de Gustavo Germano *Ausencias* (2006-2007), que es el ejemplo que toma Giunta, y *Arqueología de la ausencia* en tanto trabaja a partir de aquello que desgarrar, que puede ser mostrado, que se puede dar a ver, para proponerla como contra-archivo. Las imágenes que propone Quieto están en el lugar de aquello que ha permanecido en el deseo, pero que es imposible ver como representación, tampoco puede verse en el orden de la reparación sino como una tarea de develar, de desocultar, de traer a la luz en el presente.

En ambos casos, las operaciones de las artistas hacen visible aquello que había permanecido oculto y, en ese sentido, podría proponerse que se encuentran en el orden de lo ominoso. Tomando sólo un pequeño fragmento del texto de Sigmund Freud, *Lo ominoso* de 1919, que sirve a este argumento: “*unheimlich*⁴ es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (1975, p.225). Y se pregunta: ¿Cómo

4 Aterrador.

es posible que lo familiar devenga ominoso, terrorífico, y en qué condiciones ocurre?” (Freud, 1975, p.220). Aquí lo ominoso no está representado por las imágenes producidas en *Arqueología de la ausencia*, quizás en algún caso sí por las imágenes seleccionadas por Rosângela Rennó. Pero aquello que resulta angustiante, aquello que ha sido reprimido son las formas de lo colectivo, las formas de lo común. Proponiendo un giro a la preocupación freudiana por definir lo ominoso para la teoría psicoanalítica, y usándola únicamente como una analogía para pensar a la luz de estas exposiciones, aquí el carácter de lo represivo es localizable, y el carácter de lo reprimido es consciente. Lo ominoso parece estar encarnado por lo que la salida a la luz de estas imágenes despierta o permite visitar. Nos coloca sobre la pista de preguntas no respondidas, la violencia que implica aún no tener respuestas, y el ocultamiento por parte de quienes tuvieron parte.

Una pequeña cita en el catálogo de la exposición de *Río-Montevideo*, una frase de Rennó propone que “los blancos y las amnesias son más interesantes que la memoria”; ese interés parece estar asociado a la recuperación de archivos que han permanecido ocultos y en el olvido. Su rescate es la construcción de una memoria silenciada. ¿Quiénes pueden o deben ser recordados? El pasaje de Nelly Richard (2013) que propongo a continuación sirve para arrojar luz sobre esto último:

El recuerdo histórico no es una reserva estática de significaciones definitivamente consignadas en los archivos del tiempo. La actividad de la memoria surge del deshacer y rehacer de los procesos de evocación y narración del pasado a los que nos convocan las solicitudes políticas y comunicativas de un presente curioso, o bien disconforme. (p.197)

Para Garramuño archivo y memoria en el tratamiento de una serie de obras, entre las que he colocado las que se abordan en este texto, operan un contraste en tanto los vestigios y huellas que las conforman no recurren a una reconstrucción del pasado sino más bien a su supervivencia actual. Sin embargo, quizás la solución sea intermedia. La pregunta por la memoria no está ausente, se compone del montaje de fragmentos, no es totalizante, no es universal, no es completa. En mejores palabras de Jelin y Kaufman:

En la medida en que la realidad es compleja, múltiple y contradictoria, y que las inscripciones subjetivas de las experiencias nunca son reflejos especulares de los acontecimientos públicos, no podemos esperar encontrar una “integración” o correlación directa entre las memorias individuales y públicas, o la presencia de una memoria única. Hay contradicciones, tensiones, silencios, conflictos, hiatos y disyunciones, así como instancias de “integración”. La realidad social es contradictoria, llena de tensiones y conflictos. La memoria no es una excepción. (Jelin y Kaufman, citados en Jelin, 2017)

El archivo y la memoria aparecen entrelazados, se reconfiguran, se reconstituyen, se revisan. El archivo es producto de la mirada que un grupo que ordena, categoriza, clasifica

VALERIA LEPIRA TERZAGHI

Recursos de memoria, las series fotográficas Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto y Río-Montevideo de Rosângela Rennó

y resguarda tiene sobre el mundo. Pero hay múltiples archivos y múltiples memorias. Algunos archivos y algunas memorias permiten a veces contar lo que para algunos debió permanecer en el silencio.

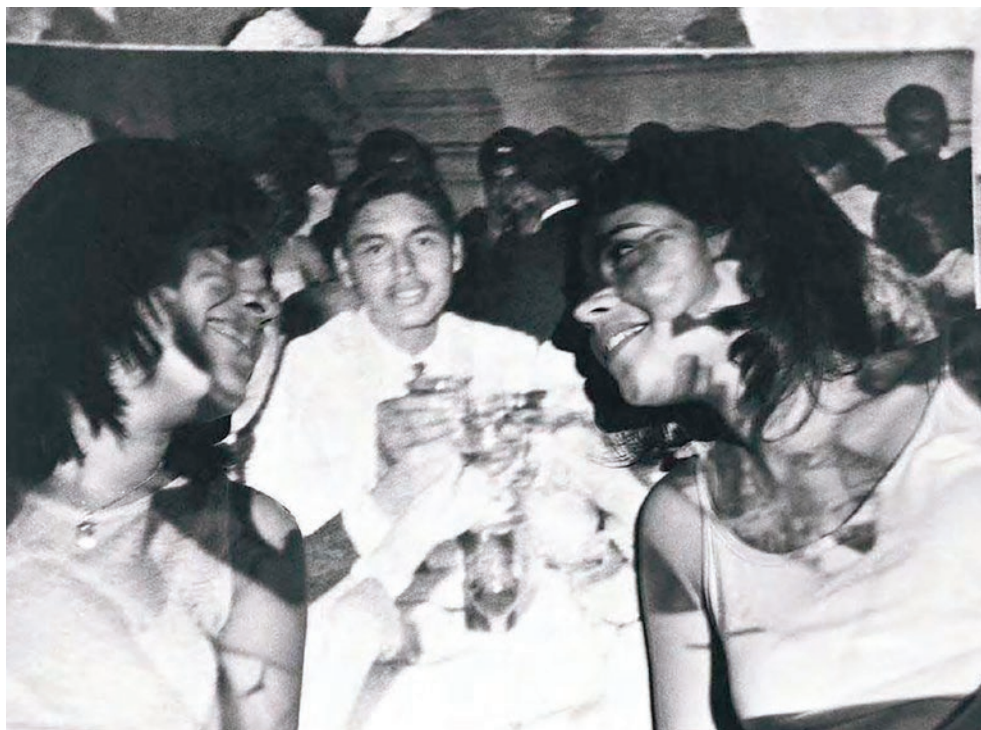


Imagen 3. *Arqueología de la Ausencia*. Serie fotográfica. Lucila Quieto, 1999-2001.



Imagen 4. *Arqueología de la Ausencia*. Serie fotográfica. Lucila Quieto, 1999-2001.

INTERTEXTUALIDAD/SINÉCDOQUE/ELIPSIS

La metáfora de la intertextualidad, para el caso de Lucila Quieto y la de sinécdoque para Rosângela Rennó, ayuda a pensar las operaciones de estas artistas con las imágenes. Siguiendo a Kristeva “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (1981, p.190). Este pequeño fragmento permite pensar las operaciones de montaje que realizan las artistas como un ejemplo posible. Sin embargo, Barthes realiza la distinción entre texto y obra y propone que:

La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexto de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto: buscar las “fuentes”, las “influencias” de una obra es satisfacer el mito de la filiación; las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, ya leídas antes: son citas sin entrecomillado. (1994, p.78)

No se trata de una lectura literal del fragmento la que interesa aquí, porque se comprende que importa, más que el reconocimiento de autoría, la operación de lectura que se puede hacer con ellas. Es cierto que esto nos lleva a una relación con las imágenes de partida, pero no desde la filiación, desde una “paternidad”, como propusiera Barthes. Quieto parte de imágenes anónimas en su autoría, que terminan configurando una autoría. No hay aquí una filiación, sí una experiencia de montaje que produce un conjunto de imágenes en un nuevo registro.

La sinécdoque como figura retórica hace referencia a la designación de una cosa con el nombre de otra, a partir de una relación de inclusión, así se designará a la parte por el todo, o el todo por la parte. Rennó trabaja a partir del archivo fotográfico recuperado del diario *El Popular*. Allí parece emerger este deslizamiento que nos hace asociar Río-Montevideo al archivo completo, y el archivo completo a Río-Montevideo. Esto parece reforzado por la forma que tomó el catálogo de la muestra que presentaba las imágenes seleccionadas por Rennó junto a una serie de anotaciones identificatorias —propias del archivo—. Aunque sabemos que allí no están todas las imágenes rescatadas, la asociación parece ser la de que allí está en presencia el archivo del diario. Distinta es la operación para la muestra que pone el foco en los dispositivos que se usan para mostrar las imágenes.

En ambos casos, la huella de aquello de lo que se parte está presente, pero configura algo nuevo. Ambas obras ofrecen un desplazamiento de significado en relación al punto de partida. *Arqueología de la Ausencia* hace públicas imágenes del orden de lo privado, al proponer la foto familiar imposible, aquella que reúne a quienes han sido separados (Longoni, 2009; López, 2015; Alonso, 2016) y devolverlas a la memoria colectiva. *Río-Montevideo* al ofrecer una narrativa entre otras posibles, a partir de la selección de 32 imágenes de un archivo cercano a las 50,000 fotografías. Rennó selecciona algunos hitos en la escalada de violencia que culminó con el golpe de estado, pero también retratos anónimos que nos advierten sobre la posibilidad siempre presente de la amnesia o el olvido.

VALERIA LEPRA TERZAGHI

Recursos de memoria, las series fotográficas Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto y Río-Montevideo de Rosângela Rennó

Aparece en la obra de Lucila Quieto un procedimiento no buscado pero que hace recordar al recurso de la elipsis. Se trata de algo que se produce en la instancia de la recepción, y para algunos públicos, especialmente aquellos que vivieron las dictaduras latinoamericanas o la generación siguiente que sufrió sus efectos de forma directa. Ella nos muestra retratos de familia, modificados para poder reunir a personas que no han tenido la oportunidad de compartir la vida. A partir de estas fotografías parece imposible no evocar los relatos del horror que pueblan nuestra memoria e imaginario en relación con las dictaduras del Cono Sur.

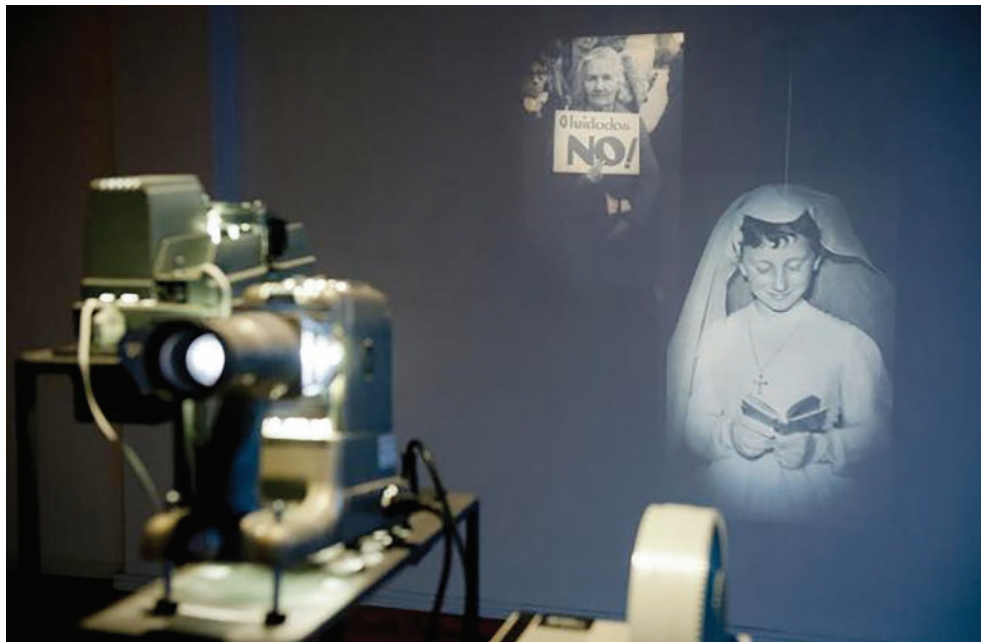


Imagen 5. Registro de la exhibición *Río-Montevideo* de Rosângela Rennó. Centro de Fotografía de Montevideo (CdF), 2011.

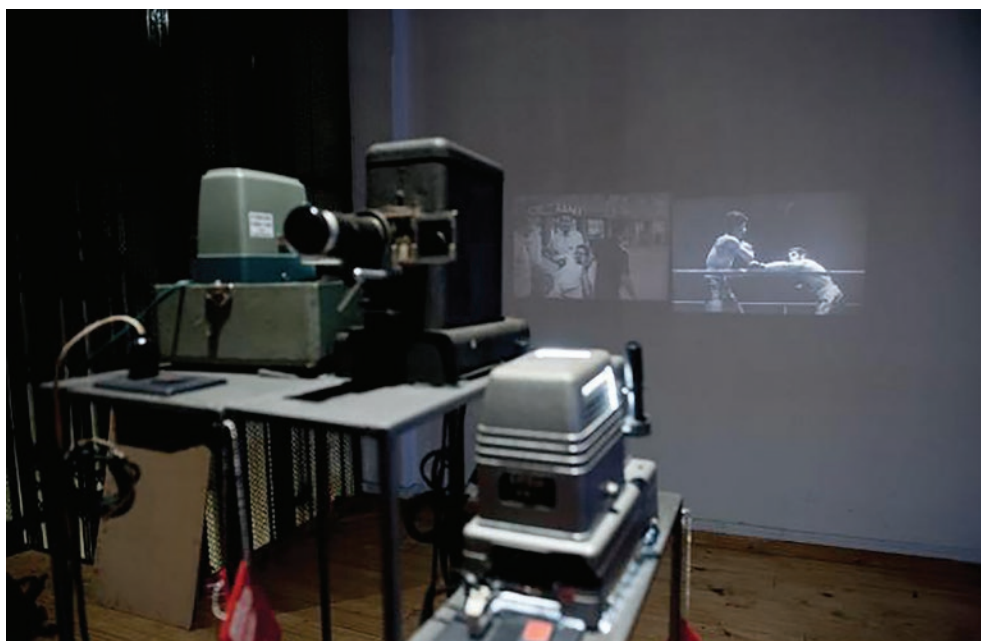


Imagen 6. Registro de la exhibición *Río-Montevideo* de Rosângela Rennó. Centro de Fotografía de Montevideo (CdF), 2011.

INTERMEDIALIDAD

Esta última sección aborda no sólo la intersección de medios y lenguajes (Kozak, 2015), también conduce a pensar como *continuum* los procesos de creación, la emergencia de la obra y aspectos de la recepción.

En un sentido amplio, siguiendo a Rajewsky (2005), la intermedialidad supone configuraciones donde se cruzan las fronteras entre medios, o la transposición de medios; sin embargo, para que este concepto sea productivo, insiste en que deben caracterizarse las diferencias entre los fenómenos a los que se aplica y que debe ser considerado sincrónicamente. Rajewsky propone, asimismo, tres definiciones en sentido estricto para el uso del término y aquí tendré en cuenta la primera y la cito a continuación:

Intermediality in the more narrow sense of medial transposition (as for example film adaptations, novelizations, and so forth): here the intermedial quality has to do with the way in which a media product comes into being, i.e., with the transformation of a given media product (a text, a film, etc.) or of its substratum into another medium. This category is a production-oriented, “genetic” conception of intermediality; the “original” text, film, etc., is the “source” of the newly formed media product, whose formation is based on a media-specific and obligatory intermedial transformation process. (2005, p.51)

En adelante se dividirá el abordaje de las obras para su análisis en el sentido de lo intermedial en tres etapas: la producción de la obra, la obra como materialidad y la recepción, haciendo énfasis para cada caso no en un abordaje exhaustivo para cada obra sino en esta transposición de medios para cada caso.

En el caso de *Arqueología de la ausencia*, Quieto debió convertir fotografías en diapositivas, y proyectarlas a la pared para que las personas convocadas posaran en ellas componiendo así una imagen nueva que sería fotografiada a su vez. En este procedimiento hay cruce de medios y lenguajes. La acción de los cuerpos sobre la pared tiene una cualidad de performance, pero también performativa.⁵ Esos cuerpos que se mueven frente a las imágenes proyectadas producen un cambio en la realidad⁶ de la imagen.

En el caso de *Río-Montevideo*, Rosângela Rennó debió revisar y construir criterios de selección para trabajar con un archivo de fotografías, tomando aspectos de contacto entre la situación de Uruguay y Brasil a partir de mediados de los años 60 del siglo pasado, y

5 Cabe hacer esta distinción entre lo performático y performativo porque no es lo mismo, si bien en el último tiempo se han usado los términos de forma indistinta. La cualidad de performativo en su acepción original estaba asociada a los enunciados que una vez dichos operaban un cambio sobre la realidad, el ejemplo clásico es un juez que declara a una pareja en matrimonio. Pensar en lo performático como performativo supondría qué tipo de transformación estos cuerpos operan sobre la realidad.

6 Esto abriría todo otro campo de problemas, por lo que conviene restringirlo a su visualidad.

decidió no trabajar con fotografías, sino que el procedimiento fue convertir esas fotografías a diapositivas —que serían proyectadas en las paredes del espacio expositivo junto a un ploteo de una escena en la ventana que daba a la calle de las sala de exposiciones— y una serie de textos que recogían las formas a partir de términos que permitían la identificación de las imágenes en el archivo.

En lo que respecta a la proyección de imágenes se optó por viejos proyectores, que como propuso su curadora Verónica Cordeiro (2011), eran aparatos que parecían igualmente destinados al olvido. La disposición de estos proyectores en la sala permitía que los cuerpos recorrieran el espacio y que pudieran interponerse entre los proyectores y la pared, produciendo alguna modificación en la percepción de las imágenes proyectadas —procedimiento como el que usó Lucila Quieto para producir sus fotografías—. Sin embargo, en este caso no quedaría registrado, sino que supondría una forma en que los públicos podían interactuar con la obra produciendo algo nuevo. Es de interés la formulación de espect-actores, que retoma Diana Taylor (2012) de Augusto Boal, para pensarla aquí como espectadores que están, no quizás exigidos, pero tienen la potencia de intervenir con sus cuerpos una visualidad que parecería fija, pero que su acción puede modificar por segundos. Y aquí estaría presente aquello de “en vivo” que tiene la performance como propone también Taylor, que en este caso no es la obra sino el acontecimiento ya preparatorio ya postrero, que no ha quedado capturado.

CONSIDERACIONES FINALES/LIMINAL

La decisión de denominar así esta sección tiene que ver con la imposibilidad de cerrar el tema. Se ha tratado de abordar de forma muy somera una serie de cuestiones que se han instalado como ejes para abordar algunas prácticas, producciones del campo de las artes en la contemporaneidad. Pero para las que no se puede encontrar una conclusión sino, más bien, ofrecen un conjunto de problemas que abre a nuevas discusiones, acuerdos o desacuerdos. Mucho se ha escrito sobre la *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto, bastante menos de *Río-Montevideo*, aunque sí sobre el cuerpo de obra de Rosângela Rennó, este trabajo se enmarca en el abordaje, la fotografía, que ella pone en juego. Aquí se ha propuesto una manera de mirar en conjunto dos propuestas que tienen puntos de contacto, pero sin la intención de clausura sino más bien de una puerta que se abre para seguir proponiendo vías de ingreso.

VALERIA LEPRÁ TERZAGHI

Recursos de memoria, las series fotográficas Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto y Río-Montevideo de Rosángela Rennó

REFERENCIAS

- Alonso, M. (2016). "Arqueología de la ausencia" de Lucila Quieto: Un viaje hacia la imagen imposible. *Espacio, tiempo y forma*, (4), 171-192.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje*. Paidós.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*. Editorial Trotta.
- Freud, S. (1975) *Obras completas*. Vol. 17. Amorrortu.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común: Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica.
- Giunta, A. (2010). *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Palinodia.
- Groys, B. (2009). *La topología del arte contemporáneo*. <https://esferapublica.org/la-topologia-del-arte-contemporaneo/>
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social*. Siglo Veintiuno Editores.
- Kozak, C. (2015). *Tecnopoéticas argentinas*. Caja Negra.
- Kristeva, J. (1981). La palabra, el diálogo y la novela. En *Semiótica 1. Fundamentos*.
- Longoni, A. (2009). Apenas, nada menos. En torno a "Arqueología de la ausencia", de Lucila Quieto. *Ramona. Revista de artes visuales*, (97), 56-61.
- López, N. (2016). Dialécticas del montaje. Sobre arqueología de la ausencia de Lucila Quieto. En *Representaciones*, XII (1), 31-46.
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités/Intermediality*, (6), 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Rennó, R. (2015). *Río-Montevideo*. Catálogo de la exposición. CdF.
- Richard, N. (2013) *Fracturas de la memoria*. Siglo Veintiuno Editores.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Asunto Impreso Ediciones.