



LAS IMÁGENES Y SU ROL EN LA CONFIGURACIÓN DE LOS ESPACIOS DE MEMORIA: UNA PERSPECTIVA DESDE LA PRAXIS DEL DISEÑO

BONZANO, María Celeste

cele.bonzano@gmail.com

Cátedra La Ferla, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo,
UBA

Resumen

Los sitios de memoria son considerados espacios de consumo cultural. Dentro de este contexto, el Parque de la Memoria funciona como un espacio pensado, diseñado y construido para conmemorar el pasado (distinto es el caso, por ejemplo, del Espacio Memoria y Derechos Humanos; el cual está marcado físicamente por haber sido el escenario donde se desarrollaron los hechos). Tomando como caso de estudio el Parque de la Memoria, podría afirmarse que en estos sitios el diseño opera definiendo objetos y prácticas que accionan sobre la configuración de discursos sobre la memoria colectiva de nuestro país.

Dentro de las prácticas que resultan pertinentes analizar, tanto la convivencia de un monumento/memorial con obras de arte contemporáneo, como el diálogo con una galería de arte, en este lugar se entrelazan distintos modos de narrar la memoria que se centran en prácticas contemporáneas. Desde este punto y considerando específicamente la propuesta curatorial de la sala PAyS, resulta interesante estudiar el caso de “Operación fracaso y el sonido recobrado”, una muestra de Albertina Carri llevada a cabo en dicho espacio durante el 2015. Mediante el trabajo sobre archivos, registros y documentos la autora realizó una serie de proyecciones e instalaciones que invitan a repensar el rol de las imágenes en varias instancias.



En primer lugar, podemos identificar la utilización de imágenes en tanto documento o archivo (recurso que dialoga directamente en las prácticas vinculadas a la recuperación de memoria sobre hechos pasados) pero, al mismo tiempo, estas imágenes no son sólo propias, sino que están en constante diálogo con imágenes encontradas. Esto genera un relato que excede al concepto de autorretrato y que abre una nueva lectura sobre lo ocurrido durante la última dictadura militar. En segundo lugar, el trabajo con estas imágenes abre la reflexión sobre los medios que las produjeron y su posterior pasaje al ámbito del arte contemporáneo nos posibilita considerarlas desprendidas de su funcionalidad original. Asimismo, se propone un nuevo interrogante que es la reflexión de los formatos, soportes y materialidades; ya que el modo en que son manipuladas y exhibidas, pueden alterar esos estados originales. Por último, es necesario pensarlas en relación con sus instancias de enunciación y a sus modos de recepción.

Entonces, proponemos para esta ponencia repensar el diseño en los espacios de memoria ya que implica repensar la unidad mínima que conforma los discursos configurados sobre los hechos pasados: las imágenes.

Palabras clave

Espacios de memoria, Imagen como documento, Imágenes, Soportes, Dispositivos

Imágenes y memoria colectiva

“Si existe una obligación, individual y social, de recordar los traumas de la historia, entonces debe haber imágenes”

Huyssen, 2009

Existe un culto al pasado -*cultura de la memoria*, en términos de Huyssen- que se refleja en el espacio público y funciona como mecanismo cultural ya que fortalece sentidos de pertenencia en grupos o comunidades (Jelin, 2001). Según la autora, la memoria se produce en tanto hay sujetos que comparten



una cultura e intentan materializar sentidos del pasado en *vehículos de la memoria* (libros, museos, películas, etc.).

Uno de los fenómenos culturales de los últimos años es el surgimiento y recuperación de espacios de memoria de la ciudad que habían funcionado como Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio durante la última dictadura militar argentina (1976-1983) (podemos identificar el caso emblemático de la recuperación de la ex ESMA en el 2004); pero, a su vez, es importante destacar la creación del Parque de la Memoria (1998-2001) como un sitio pensado, diseñado y construido con el fin específico de conmemorar el pasado.

Dentro del Parque de la Memoria funciona el Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado, un concurso de parte público y la sala PAYS (Presentes Ahora y Siempre). En este punto se entiende, entonces, que la responsabilidad de reflexionar y narrar un hecho traumático e irrepresentable se deposita en el arte, el diseño y la arquitectura.

Imágenes para recordar

“Pese a todo, imágenes: Pese al infierno de Auschwitz, pese a los riesgos (...) Debemos contemplarlas, asumirlas, tratar de contarlas. Pese a todo, imágenes: pese a nuestra propia incapacidad para saber mirarlas” (Huberman, 2004 p.17). Son vastos los estudios que reflexionan sobre el conflicto entre el lenguaje verbal y las imágenes; pero esta tensión toma protagonismo cuando se trata de discusiones sobre la memoria de hechos traumáticos y su apropiada representación. Podríamos considerar como pertinentes los debates sobre la imágenes y estrategias de representación en el Holocausto, ya que es en ese momento donde empiezan a pensarse formas de caracterizar el horror, lo inimaginable. En este contexto, tanto imagen como palabra son creadas “con objetivos específicos, por sujetos inmersos en un contexto social e histórico” (Huysen, 2009 p.18) y tanto testimonio como imagen resultan fundamentales para la construcción de sentido.

Por “imágenes pese a todo” Huberman se refiere a la búsqueda de la resistencia judía de arrebatar una imagen al momento más indescriptible como lo fue la masacre de judíos en el crematorio de Auschwitz-Birkenau. Fueron cuatro las capturas realizadas dentro de dicho espacio con la intención de ser enviadas a la resistencia polaca (figura 1); el objetivo era dar detalles del exterminio, poner en imágenes lo que entonces era inimaginable: “Urgente. Enviad lo más rápido posible dos rollos de película de metal para un aparato fotográfico 6x9. Podemos hacer fotos. Mandamos fotos de Birkenau mostrando detenidos enviados a la cámara de gas. Una foto representa una de las hogueras al aire libre donde se queman los cadáveres porque el crematorio no está en condiciones para quemarlos a todos (...) Otra foto representa un lugar en el bosque en el que los detenidos se desvisten presuntamente para



ducharse. Después se los envía a la cámara de gas. Enviad los rollos lo más rápido posible. Enviad estas fotos inmediatamente a Tell; creemos que las fotos, ampliadas, se pueden enviar más lejos”¹ (Huberman, 2009 p. 34).

Figura 1: Incineración de los cuerpos gaseados en fosas al aire libre, delante de la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz



Anónimo (miembro dei Sonderkommando de Auschwitz)

Tanto las imágenes como el mensaje dirigido a la resistencia polaca (lenguaje e imagen), funcionan a modo de producción testimonial donde cada imagen arrebatada complementa (y completa) el intento por representar y transmitir los hechos de horror. Por otro lado, a diferencia del ejemplo citado, en Argentina las imágenes tomadas dentro de los Centros Clandestinos de Detención funcionaron como archivo policial o para crear campañas de propaganda militar en el marco de la llamada “lucha antisubversiva” (Feld, 2014). Sin embargo, puede tomarse como punto de referencia y de comparación el archivo fotográfico encontrado en el ex D2 de Córdoba (figura 2), que operó como CCDT durante la dictadura. Si bien estas imágenes eran producidas por los mismos asesinos, al tratarse del hallazgo de negativos (y no de fotos positivadas) se encontraron más que retratos policiales: *lo inimaginable*, en

¹ . Citado (y traducido) por R. Boguslowska-Swiebocka y T. Ceglowska, KL Auschwitz- *Fotografie dokumentlane*, Varsovia, Krajowa Agencja Wydawnicza, 1980, pág. 18.



este caso, puede encontrarse en disparos al vacío donde se encuentra lo que sucedía dentro de los CCDT en su cotidiano (policías sosteniendo vendas, personas tomando café en el mismo lugar donde los detenidos aguardaban, esposados, ser retratados, etc.) (Cebrero, 2016).

Figura 2: Registro de extremistas



Anónimo. Fondo de la Policía de la Provincia de Córdoba, integrada por negativos de fotografías tomadas entre 1964-1992.

Estos archivos fotográficos estaban destinados a ser destruidos. Junto con la desaparición de personas -tanto en el Holocausto como en los CCDT- había que hacer desaparecer los archivos; el intento de eliminar todo tipo de evidencias implica, también, el afán de borrar la memoria, de mantenerla en su condición de no poder ser imaginada. Por último, también es sabida la publicación de Boletines Oficiales y documentos de circulación pública emitidos por los mismos CCDT. En este sentido y repensando la relación entre lenguaje e imagen en pos de la representación es necesario mencionar, por ejemplo, el funcionamiento de una imprenta clandestina dentro del predio de la ESMA que



se dedicaba a la creación de documentos falsos, copias fotográficas y mimeográficas que se encontraba en el sótano del Casino de Oficiales².

Arte como vehículo de memoria

Como fue trabajado anteriormente, horror de estos hechos desafía la imaginación, es por esto que se recurre a imágenes y testimonios. Desde una perspectiva vinculada específicamente al arte contemporáneo, esta práctica comprende la posibilidad de investigación sobre un acontecimiento, así como el acercamiento a la experiencia de este. La relación entre el acontecimiento, su documentación y, por último, las formas emocionales e intelectuales a partir de las que nos relacionamos con el pasado. (Groys, 2016. p.30). Para Groys, es dentro de esta disciplina y del museo donde puede reflexionarse sobre un evento y su documentación; así como también la relación que establece el original y su reproducción. Si pensamos en el rol del testimonio dentro de los espacios de memoria, Giunta (2014) afirma que hay una constante que es el hecho de nombrar el horror para evitar el olvido; una tendencia a remitir a momentos que proponen un giro memorialista en el arte contemporáneo. “El artista contemporáneo suele interpelar imágenes que sobreviven del pasado y que están atravesadas por un sentido enigmático. Imágenes que no necesariamente son parte del mundo del arte (...) Imágenes que flotan entre universos visuales, que no viven en la sala del museo, que han sido olvidadas, pero que son, en verdad, depósitos, lugares en los que sedimentan sentidos, tramas de la historia que han perdido visibilidad, cotidianeidad, pero que siguen, sin embargo, activas” (Giunta, 2014, p.28). Es necesario, por último, repensar al museo como medio de masas (Huyssen, 1995) y articulador de actividades culturales contemporáneas. Con relación a esto y retomando lo propuesto por Battiti (2013) la representación de la memoria en estas instituciones va a estar influenciada por las exposiciones que propongan; considerándolas como instancias narrativas y “sistemas estratégicos de representación que alinean tensiones dentro de su propia estructura y, también, en relación al espacio institucional que los alberga” (Battiti, 2013 p.185).

Desde esta perspectiva, podríamos acercarnos a la afirmación de que las prácticas artísticas contemporáneas ayudan y colaboran con los trabajos de

². Si bien no será desarrollado durante el análisis, es destacable el trabajo de Rodolfo Marqués y su obra “Imprenta experimental” (2017), en el marco de la exposición *Eso no es una muestra* en el Centro Cultural Haroldo Conti dentro del predio de la ex ESMA. El artista realiza una investigación exhaustiva sobre la actividad de la imprenta clandestina que funcionó durante la última dictadura y sus personajes principales. Para su obra, él decide trabajar con tipografías, objetos y materiales encontrados en el lugar de los hechos, y ponerlos en escena es pos de generar una imprenta un taller de edición experimental en el espacio asignado usando este material combinado a los sistemas de impresión y la experiencia gráfica. Su obra se divide en: selección de las tipografías de acuerdo a su fuente, cuerpo y estilo, ubicación en los cajones tipográficos, selección del material a editar por medio de charlas entre los compañeros del proyecto, maquetación de las ediciones, composición manual de las cajas del texto a imprimir, impresión de los ejemplares con una prensa gráfica a palanca, detalles a mano de color e iluminación de las ediciones y Exhibición de los ejemplares resultantes, así como de sus pasos intermedios. <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2017/02/av-experiencias-premonicion.php>



memoria; ya que promueven la reflexión y la elaboración del trauma social provocado por el Terrorismo de Estado en la Argentina.

Diseño en espacios de memoria

Lejos de una perspectiva funcionalista del diseño, esta investigación busca abordar el supuesto de que existe un diseño de la memoria. Para esto, es necesario pensar al diseño como una práctica retórica. Desde un primer acercamiento, podemos aproximarnos al pensamiento de que la sociedad no ve las cualidades físicas de los artefactos sino lo que significan para ellos. En relación con esto, el significado de un artefacto³ siempre va a ser una construcción subjetiva que va a depender del contexto y la cultura (Krippendorff, 2006); por lo que un mismo artefacto puede invocar diferentes significados dependiendo el momento, el contexto de uso y para diferentes personas. Dicho de otro modo, el diseño no es una práctica que forma parte de la cultura, sino que la define. La praxis de *la cultura del diseño* (Julier, 2010) puede ir más allá de los vínculos entre productores y consumidores, para pasar a ser considerado como un proceso que transforma tanto la vida cotidiana como sus aspiraciones. Similar a lo reflexionado anteriormente, Julier propone que la práctica del diseño se compromete con la sociedad mediante actividades centradas en los procesos y no en los objetos. Por lo tanto, sabemos que no vamos a pensar en la *cultura del diseño* como algo fijo u homogeneizador sino como una actividad que abarca muy complejamente actividades humanas, percepciones y articulaciones.

Tomando el ejemplo del Parque de la Memoria, resulta aún más evidente que el diseño opera definiendo objetos y prácticas específicas que accionan sobre la configuración de discursos sobre la memoria colectiva de nuestro país. Si consideramos los objetos que se articulan con una praxis directa del diseño, podríamos tomar varios puntos de análisis: la arquitectura como materia signifiante, su implicancia en el entramado urbano, las exposiciones, las vastas piezas de comunicación -tanto en el espacio físico como su comunicación virtual- y las imágenes en tanto que archivo y como modos de vehiculizar la memoria. Dentro de las prácticas llevadas a cabo se consideran como pertinentes, ante todo, las proyectuales. Sin embargo, al centrarse en una investigación basada en las imágenes como fuente de los trabajos sobre la memoria, se dará prioridad al análisis de prácticas curatoriales, expositivas y museográficas para ahondar sobre los discursos sobre la memoria resultantes en espacios donde conviven diseño y arte contemporáneo.

³.Krippendorff se refiere por artefacto a implementos, sistemas de servicios, espacios arquitectónicos, etc.



Prácticas contemporáneas de vehiculizar la memoria

Monumento y programa de arte público

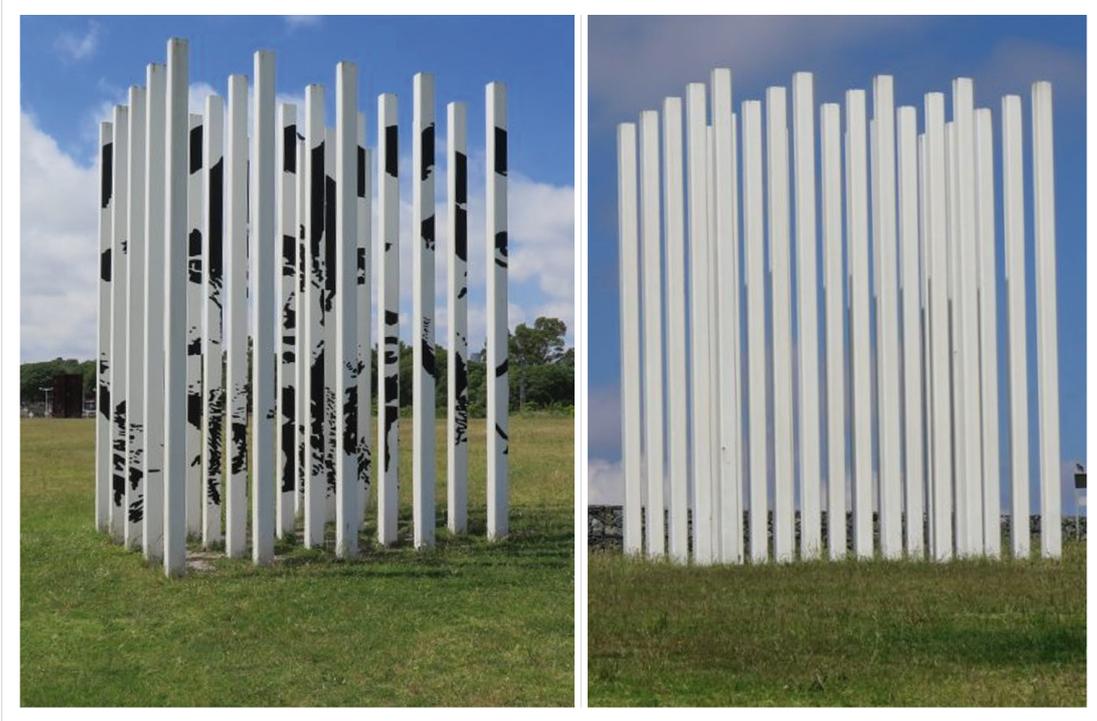
Repensar a las imágenes como modos de aproximación a lo unimaginable implica pensarlas desde su capacidad de representar; y es desde este punto donde su utilización dentro de prácticas contemporáneas posibilita la apertura a nuevas narrativas.

Dentro del Parque de la Memoria conviven el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, la sala PAYS y un conjunto de obras escultóricas⁴ pertenecientes a un programa de arte público. Las esculturas seleccionadas presentan una tensión entre arte, espacio público y memoria ya que se consolidan como obras que expanden el concepto de escultura tradicional. *30.000* de Nicolás Guagnini (Figura 3) resulta un caso emblemático ya que retoma el trabajo artístico sobre las imágenes de archivo - *imágenes pese a todo* a las que se refiere Huberman -: la fotografía que se presenta es la del rostro de su padre, desaparecido en 1977. Si bien no es una imagen capturada en un CCDT (como los ejemplos mencionados anteriormente), era la imagen que su abuela llevaba en todas las manifestaciones en pos de la búsqueda de su hijo. Las fotos carnet en blanco y negro eran cargadas por familiares, reproducidas y publicadas; durante la desaparición forzada de personas, estas imágenes se convirtieron en modos de arrebatar instantes de memoria y evitar el olvido. Al mismo tiempo, esta obra amplía las nociones de escultura para acercarse al concepto de escultura expandida (Rosalind Krauss, 1979) puesto que se apropia tanto del espacio físico como conceptual. La obra dialoga directamente con el paisaje y la arquitectura que la rodean y, al mismo tiempo, exige un desplazamiento físico del espectador: es en el deambular donde la imagen se construye y se disuelve, relacionándose directamente con el río.

⁴Las esculturas son el resultado del Concurso Internacional "Parque de la Memoria". Se eligieron doce proyectos de los seiscientos sesenta y cinco presentados. Estos proyectos fueron evaluados por una Comisión pro Monumento cuyo jurado estaba integrado por importantes críticos e historiadores del arte. Además, se seleccionaron cinco proyectos de artistas con un destacado compromiso con la promoción de los derechos humanos. Al día de hoy se encuentran emplazadas en el parque diez de las diecisiete esculturas proyectadas.



Figura 3: 30.000 Nicolás Guagnini



Fuente: <https://www.sculpturenature.com/parque-de-la-memoria/>

Del autorretrato a narrativas espaciales: Albertina Carri

“Operación fracaso y el sonido recobrado” fue una muestra de Albertina Carri llevada a cabo en la sala PAYS durante el 2015⁵. Como fue mencionado, dicha exposición posibilita la reflexión del rol las imágenes en la producción de sentido en relación con el Terrorismo de Estado en varios sentidos. Por un lado, la exposición ahonda y reflexiona sobre el uso de material de archivos (hecho que puede vincularse con el concepto de memoria colectiva) y la dualidad entre ficción/realidad presente en las obras que refieren a esta temática. Por el otro, pueden identificarse decisiones expositivas y curatoriales que cuestionan el rol espectadorial.

⁵La sala PAYS no presenta colección permanente; basa su curaduría en la reflexión y trabajo sobre exposiciones temporales. Del mismo modo, dichas exposiciones nunca trabajan sobre un sentido de la memoria cristalizado, sino que se busca metaforizar y proponer ese ejercicio como una experiencia subjetiva. Por otra parte, es interesante también pensar en la relación de estas muestras dentro del Parque de la Memoria a modo de continente/contenido (García, 2014); como elementos que se resignifican y reconfiguran tanto en su diálogo como en su convivencia.



*Investigación del cuatrero*⁶ (Figura 4) es una video instalación de cinco canales que consta de material de archivo proveniente de la investigación⁷ de Carri sobre un film fallido, basado en el libro su padre, así como también en diversos archivos cinematográficos. Carri realiza esta instalación de 60 minutos de duración con material de archivo encontrado (*found footage*) del Museo del Cine. La voz en *off* que narra el relato y la investigación está a cargo de una actriz, por lo cual también se evidencia y reflexiona sobre la ficcionalización de la memoria.

Figura 4: Investigación del cuatrero – Albertina Carri



Capturas de distintas instancias narrativas de la obra, donde pueden identificarse los distintos materiales de archivos utilizados. Fuente: <https://youtu.be/QJC5eiPfPAA>

Cine Puro (Figura 5) es una video instalación mono canal que cuenta con diez mil metros de filmico de 35 mm de descarte. Se trata de una estructura a la que es imposible acceder, pero propone ser rodeada. Dentro de la misma, un proyector digital emite imágenes en movimiento. La obra trabaja sobre la materialidad misma del cine desde una propuesta escultórica. Asimismo, Carri afirma que intenta repensar el celuloide y su desaparición, así como también

⁶. Puede verse y oírse la obra completa en <https://youtu.be/QJC5eiPfPAA>

⁷ "A partir del libro y de algunas películas que se hicieron sobre el libro y otras que no se pudieron hacer, y de su director, que está desaparecido, la muestra se convierte también en un homenaje al cine, a las películas desaparecidas, a los restos y no restos" Carri. Entrevista TELAM: <http://www.telam.com.ar/notas/201509/119080-pensar-la-memoria-como-organo-vital.php>



homenajear a las películas militantes realizadas durante los sesenta y setenta que continúan desaparecidas.

Figura 5: Cine puro – Albertina Carri



Izq. Fuente: Telam. Der. Fuente: captura propia

En esta línea, podemos pensar la idea de cine expandido en tanto que ampliación de este campo, su concepto y operatoria en relación con otras tecnologías (La Ferla, 2014). Carri trabaja y retoma el pensamiento de la imagen cinematográfica desde su digitalización y su posterior puesta en obra (término que deviene del concepto de puesta en escena cinematográfica) en ambas instalaciones. Al mismo tiempo, amplía la experiencia cinematográfica clásica y propone nuevas narrativas tanto desde el uso de múltiples pantallas como desde el despliegue del cine en el espacio de una galería de arte.

Hay una decisión a la hora de digitalizar todas las imágenes de archivo que refieren no sólo al pensamiento sobre la materialidad cinematográfica, sino que dialogan también con la especificidad de la imagen digital. Imagen y medio no pueden pensarse dissociados, sino que “el concepto de imagen solo puede enriquecerse si se habla de imagen y de medio como de las dos caras de una moneda” (Belting, 2007). Los datos, documentos y registros que conforman la recuperación de la memoria a partir de archivos encontrados por parte de la artista –publicaciones, correspondencias, guiones y fragmentos



fílmicos— también comprometen un pensamiento sobre los medios implicados. Todos ellos traen los discursos propios de sus materialidades originales, pero al estar todas estas imágenes digitalizadas, conforman un nuevo tipo de imagen que establece una nueva praxis de la percepción (Belting, 2007). Las obras de Carri ejecutan una puesta en escena híbrida donde se exploran los límites y especificidades de cada medio. Esta desterritorialización conecta la historia individual con la social, lo privado con lo colectivo; por consecuencia, rompe con los tipos de representación vinculados a los medios y propone una nueva mirada sobre la historia desde la idea de polifonía. Es, entonces, desde la multiplicidad de medios donde se ponen en juego sus usos discursivos, que no terminan de ser cerrados.

Al igual que la obra de Guagnini, Carri no trabaja con imágenes capturadas en los CCDT, ni estuvo en el lugar de los hechos. Pero es desde la recuperación de archivos fílmicos superpuestos con su narrativa personal donde encuentra la posibilidad de recuerdo e imaginación sobre la Dictadura militar. En este sentido, la tensión entre lenguaje e imagen reflexionada en un principio, se complementan y solidarizan en pos de la creación de una narrativa que no busca de manera literal recordar el horror, sino que se construye una memoria colectiva desde lo que puede definirse como una vertiente del autorretrato documental.

Diseño de la memoria

En lo que concierne a los espacios de memoria podría afirmarse que existe un rol fundamental de la práctica de diseño en los mismos. Si, como dijimos, partimos de pensar al diseño como práctica que define la cultura (Julier, 2010) y entendemos a la memoria como mecanismo cultural en constante cambio (Jelin, 2001) podemos sostener que en los espacios de memoria donde el diseño participa y atraviesa por completo en su configuración, se propone una apertura a nuevas formas de trabajo sobre la memoria. Desde el terreno de las imágenes, podemos sostener que resultan fundamentales para la construcción de una memoria colectiva; no sólo porque posibilitan (y habilitan) una dimensión imaginativa sobre los hechos de horror (lo *inimaginable*), sino porque también su circulación dentro del ámbito del arte contemporáneo abre nuevas posibilidades representativas y metafóricas. Indudablemente, es desde el terreno expositivo y prácticas contemporáneas (como la instalación, el concepto de cine expandido, etc.) donde el diseño propone discursos sobre los hechos pasados comprometidos en sus contextos sociales y culturales.

Por añadidura, pensar las imágenes y sus soportes obliga a reflexionar en las diferentes temporalidades implicadas en la creación, producción y circulación de las mismas. Esto trae consigo la necesidad de pensamiento del pasado en tiempo presente (congruente con lo que ocurre en los distintos trabajos de la memoria) pero, a su vez, implica un saber y conocimiento específico que se despliega de conocimientos propios de los medios y el arte contemporáneo.



Dicha premisa no hace más que afirmar que el diseño puede realmente pensarse transversalmente como práctica multidisciplinar y colaborativa; donde existe una reflexión específica sobre los procesos de elaboración de memoria y no se centra sólo en los objetos (Krippendorff, 2006). Tanto las prácticas proyectuales que decantaron en la creación de, en este caso, el Parque de la Memoria como las prácticas curatoriales, artísticas y expositivas (montaje, diseño del espacio, puesta en escena/puesta en obra) se articulan con la reflexión y trabajo de las imágenes para configurar discursos sobre la memoria que invoque diferentes significados dependiendo el contexto y la experiencia subjetiva.

Bibliografía

- Battiti, F. (2013). Las exposiciones como formas de discurso. Algunas consideraciones sobre las muestras de artes visuales en los espacios de memoria en la Argentina. *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados* N° 59, pp. 181-190.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores
- Cabrero, W. (2016). Registro de extremistas: cuando la policía fotografiaba a los torturados. Recuperado el 08/07/2016 de: <http://cosecharoja.org/registro-de-extremistas/>
- Didí- Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Feld, C. (2014). Fotografía, desaparición y memoria: fotos tomadas en la ESMA durante su funcionamiento como centro clandestino de detención. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado el 14/06/2019 de: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/66939>
- García, A.C. (2014). Instalaciones. El espacio resemantizado. En: La Ferla, J. y Reynal, S. (comp.) (2014). *Territorios Audiovisuales*. Buenos Aires: Librería.
- Giunta, A. (2014). ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? Buenos Aires: Fundación ArteBA.
- Groys, B. (2016). *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Huyssen, A. (1995). Escapar de la amnesia: el museo como medio de masas. *El paseante*, n° triple 22-25.



Huysen, A. (2009). Prólogo. Medios y memoria. En: Stites Mor, J. y Feld, C. (comp.) (2009) *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente* (pp. 15-24). Buenos Aires: Paidós.

Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Julier, G. (2015). *La cultura del diseño*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil.

Krauss, R. (1979). La escultura en el campo expandido. En: *October*, Nro. 8.

Krippendorff, K. (2006). *The semantic turn: a new foundation for design*. Boca Ratón: Taylor & Francis.

La Ferla, J. (2014). Robert Kramer. Técnica, pasión e ideología. En: La Ferla, J. y Reynal, S. (comp.) (2014). *Territorios Audiovisuales*. Buenos Aires: Librería.

Marqués, R. (2017). La imprenta en la Escuela Mecánica de la Armada. Recuperado el 22/06/2019 de:

<http://www.rodolfomarques.com.ar/textos/La%20imprenta%20en%20la%20Escuela%20de%20Mecanica%20de%20la%20Armada.pdf>