

LA TENSION ENTRE PRODUCCIONES ARTÍSTICAS Y DICTADURAS LATINOAMERICANAS EN EL SIGLO XX. SU IMPACTO EN LA ESCENA MUSEOGRÁFICA INTERNACIONAL

ALEJO PETROSINI¹

RESUMEN

Este ensayo presenta, como temática fundamental, la lucha por la representación de lo latinoamericano. Teniendo en cuenta el debate *poscolonialismo-latinoamericanismo*, la intención es mostrar el posicionamiento crítico de tres artistas -seleccionados para este trabajo- frente a las dictaduras de sus respectivos países y al circuito museográfico internacional, a través del análisis de determinadas obras.

ALGUNOS INTERROGANTES

Es necesario preguntarse si determinados artistas latinoamericanos mantuvieron diferencias en posturas críticas en relación a las dictaduras de sus respectivos países. Y en el caso de que la respuesta fuese afirmativa, es igualmente importante considerar cuáles fueron los procedimientos adoptados en sus producciones artísticas, en virtud de las decisiones que debieron tomar los artistas a causa de la irrupción de los gobiernos de facto: desde el exilio hasta la permanencia y resistencia, a través de la lucha armada o el empleo de un lenguaje encriptado y ambiguo para evadir la censura instaurada dentro del espacio de exhibición. ¿Que grado de represión existía en los países latinoamericanos sometidos al régimen dictatorial? Además, es fundamental indagar cuáles fueron las exigencias de la metrópolis artísticas (las Bienales y diversas instituciones internacionales) hacia estos artistas latinoamericanos.

LA LUCHA POR LA REPRESENTACIÓN DE LO LATINOAMERICANO

El surgimiento y desarrollo de la *globalización* se caracterizó por la intensificación del proceso de desterritorialización y fluidez en varios aspectos. Por un lado, en la extensión de los medios de comunicación masiva (televisión por cable, satélite, teléfono

¹ Es Licenciado en Artes, FFyL, UBA, Argentina. Columnista de *La Voz Joven* (www.lavozjoven.com.ar). Sus áreas de interés incluyen las vanguardias en Latinoamérica en los '60s y '70s, las apropiaciones de las tradiciones occidental y prehispánica en sociedades coloniales, los problemas de clasificación del patrimonio jesuítico guaraní en museos de Buenos Aires. E-mail: apetrosini@gmail.com

celular, Internet, etcétera); por el otro, en la expansión del capital a través de la transnacionalización de las grandes empresas. Como consecuencia, bajo una nueva apariencia todavía perviven relaciones de *poder y saber- poder* entre el centro y las periferias, como afirman Santiago Castro Gómez y Eduardo Mendieta, “la globalización deslocaliza y re-localiza, pero este proceso implica (o presupone) la construcción de nuevas jerarquías de poder. Se trata, en el fondo, de una nueva repartición de privilegios y exclusiones, de posibilidades y desesperanzas, de libertades y esclavitudes²”.

El panorama de las teorías culturales sobre el *poscolonialismo* y el *latinoamericanismo* se encuentra impregnado por la construcción eurocéntrica (el “yo”) del “otro” latinoamericano, en relación a una división internacional del trabajo en la Academia. El centro detenta el privilegio epistemológico de teorizar (ser “sujeto”), mientras que las periferias se encargarían solamente de producir “materia prima” (ser “objeto” de estudio), como dice Mabel Moraña: “Latinoamérica sigue siendo aún, para muchos, un espacio preteórico, virginal, sin Historia (en el sentido hegeliano), lugar de la subalternidad que se abre a la voracidad teórica tanto como a la apropiación económica. Sigue siendo vista, en este sentido, como exportadora de materias primas para el conocimiento e importadora de paradigmas manufacturados a sus expensas en los centros que se enriquecen con los productos que colocan en los mismos mercados que los abastecen³”. Inclusive, esta pretendida relación de *asimetría* entre la teorización del centro (Europa y EE.UU) y la producción de las periferias (en este caso, América Latina), se profundiza con la demanda en el mercado internacional de documentación testimonial, cuyo rasgo más significativo es la *referencialidad transparente*, como señala Moraña: “Mientras los sectores marginados y explotados pierden voz y representatividad política, afluye el rostro multifacético del indio, la mujer, el campesino, el ‘lumpen’, el vagabundo, el cual entrega en música, videos, testimonios, novelas, etcétera, una imagen que penetra rápidamente el mercado internacional dando lugar no solo a la comercialización de este producto cultural desde los centros internacionales sino también a su trasiego teórico que intenta totalizar la empiria híbrida latinoamericana con conceptos y principios niveladores y universalizantes⁴”. A raíz de esta situación, es necesario destacar el concepto de *conocimiento situado*, que implica la

²CASTRO-GOMEZ, Santiago y MENDIETA, Eduardo. Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate, University of San Francisco, México, 1998., p. 13.

³ Ibid, p. 242.

⁴ Ibid, p. 239.

distinción entre conocer *desde* y conocer *sobre* América Latina, como indica Nelly Richards: “la valencia crítica de lo latinoamericano en relación –y tensión- con el latinoamericanismo (entendido como ‘relación social’ de administración del conocimiento-Moreiras) dependería, entonces, de nuestra capacidad de resignificar la *experiencia* en la clave teórico-discursiva de una pregunta por las condiciones y situaciones de contexto: por las diferencias entre *hablar desde* y *hablar sobre* Latinoamérica como dos situaciones enunciativas atravesadas institucionalmente por una relación desigual de saber-poder.⁵” Entonces, es importante mencionar que lo que está en juego es la construcción de la(s) identidad(es) latinoamericana(s), con respecto a lo que Roger Chartier define como lucha de representaciones y lo que Mijail Bakhtin señala acerca del *signo* como la arena de la lucha de clases: ¿Quién construye la(s) identidad(es) latinoamericana(s)? ¿Desde que posición (ideológica)?

Por otro parte, esta relación desigual y dependiente tiene su correlato en el circuito museográfico internacional: ¿Cuál es el grado de prestigio y visibilidad (cantidad de espacio, ubicación estratégica, publicidad, crítica, premios, catálogos, etc.) destinado al nivel de sofisticación manifestado en las producción artísticas? Las instituciones oficiales pretenden imponer, como representación de lo latinoamericano, la producción y distribución de obras que presenten una referencialidad transparente como soporte de una temática sociológica y documentalista, como refiere Nelly Richard, en relación con la *Escena de Avanzada* en Chile: “El referente sublocal de la Avanzada se topó con las expectativas de un circuito de recepción metropolitana que esperaba que estas obras nacidas bajo la dictadura que manifestaran el dramatismo de su situación con transparencia referencial. Ese circuito de recepción internacional les pedía eliminar las señas de opacidad que, a modo de protección y defensa, habían ido condensando en su interior, como si estas señas de la censura – consideradas ya superfluas en los museos internacionales- perjudicaran la traducción de una lectura más universal⁶”. Es imprescindible plantearse que intereses se ponen en escena en la legitimación de un dispositivo de representación banalizado, con una claridad fácilmente digerible. Es decir los artistas latinoamericanos se encontrarían en una encrucijada, entre la espada y la pared. Sobre todo, en relación a contenidos referidos a dictaduras en Latinoamérica, en la medida que se podría suponer que estas producciones, fuera del contexto de represión

⁵ Ibid, p. 250.

⁶RICHARD, Nelly. Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p.25

y censura -propios de un régimen dictatorial-, tendrían posibilidad de manifestarse en un espacio de libertad de expresión. James Clifford señala que para el museo occidental el “mundo esta dado, no producido, y de este modo se ocultan las relaciones históricas de poder, tras el trabajo de la adquisición. La construcción del significado en la clasificación y la exhibición del museo se mixtifica como una *representación* adecuada. El tiempo y el orden de la colección borran el trabajo social concreto de su construcción”⁷.

Además, hay que tener en cuenta la proliferación y ubicuidad de las imágenes en las actuales sociedades capitalistas y su incidencia en los museos en lo que Andreas Huyssen menciona como medios de masas, como marco de la *mise-en-scene* espectacular y la exuberancia operática. Es ineludible interrogarse si la espectacularización y el “boom de la memoria”, en relación con el genocidio y represión de los regímenes dictatoriales, no es también una forma de olvido y de ausencia de (un conocimiento activo y crítico de) estos hechos históricos, en función de estrategias políticas, como afirma Huyssen: “¿Qué sucedería si la relación entre la memoria y el olvido estuviera transformándose bajo presiones culturales en las que comienzan a hacer mella las nuevas tecnologías de la información, la políticas de los medios y el consumo a ritmo vertiginoso? Después de todo, muchas de esas memorias comercializadas de manera masiva que consumimos no son por lo pronto sino ‘memorias imaginadas’ y por ende, se olvidan mucho más fácilmente que las memorias vividas”⁸ ¿Qué modos de representación de la violencia, de la memoria, de la denuncia entablaron tensiones en el sistema museo? Frente a la pretensión de un lenguaje transparente ¿Qué grado de opacidad tendría que desarrollar una producción artística para provocar una recepción activa en el espectador inserto en un contexto de lo que Guy Debord denomina la sociedad del espectáculo?

CRONOTOPOS EN LA DEFINICIÓN DEL ARTISTA LATINOAMERICANO

Georges Didi-Huberman afirma, a propósito de Walter Benjamin, que “A los historiadores positivistas o idealistas que cometen el error al buscar el ‘hecho histórico’ en el ámbito del puro pasado –rechazo virulento del anacronismo desde el vamos-, el trapero responde que todo es anacronismo, porque todo es impuro: porque es en la

⁷CLIFFORD, James, *Dilemas de la Cultura: antropología literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 1995, p.262.

⁸HUYSEN, Andreas. *En Busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, F.C.E., Buenos Aires, 2001, pp. 22-23.

impureza, en las heces de las cosas es que sobrevive el Otrora”⁹. En este sentido, es importante aclarar que la selección, para este ensayo, de tres artistas de diferentes nacionalidades (León Ferrari, Eugenio Dittborn y Luis Camnitzer), obedece a problematizar los supuestos en torno a la(s) identidad(es) latinoamericana(es). Lejos de ser una entidad homogénea, esencialista y abstracta -como se pretende en la *metrópolis*-, aquellas(s) se caracteriza(n) por su heterogeneidad y diversidad, como demuestra Hugo Achugar al señalar que “...cuando se trata de determinar o de proponer políticas de conocimiento o agendas teóricas que postulan la construcción de América Latina sin atender a sus respectivas especificidades históricas y culturales, asimilándola a la experiencia histórica de lo acontecido con los países que integraron el imperio británico y formaron parte de la Commonwealth¹⁰” . En efecto, es fundamental subrayar la complejidad espacio temporal manifestada en los diferentes contextos en los cuales estos artistas produjeron sus respectivas obras y en las diversas duraciones de cada dictadura. Dittborn es un artista chileno que realizó sus *Pinturas Aeropostales* permaneciendo en su país en pleno transcurso de la dictadura de Augusto Pinochet (que se extendió desde 1973 hasta 1988). Camnitzer es un artista uruguayo (si bien nació en Alemania, se exilió desde pequeño con su familia, como consecuencia de las persecuciones del nazismo) que emigró a Nueva York antes del golpe de Estado efectuado en su país (cuya dictadura se prolongó hasta 1984) y elaboró su serie de *La tortura uruguaya* fuera del contexto de censura de la dictadura de su país. Ferrari debió exiliarse a Brasil debido al hostigamiento de la última dictadura cívico-militar y publicó, en 1984 (después de la caída de la dictadura en Argentina) en San Pablo, *Nosotros no sabíamos*.

EUGENIO DITTBORN Y LAS PINTURAS AEROSPOSTALES

Dittborn es un artista chileno que realizó su producción dentro de su país, resistiendo ante la presión del dispositivo represivo en el régimen dictatorial de Pinochet. Formó parte de una agrupación vanguardista denominada *Escena de Avanzada*, que buscó desarrollar un lenguaje artístico más heterogéneo y deconstructivo, en la cual la discontinuidad y la fragmentación buscaba generar una opacidad en el sentido, que intentara provocar en el espectador una recepción más activa e intrincada (que en casos extremos puede llegar a ser incomprensible). Era una tentativa de evadir la censura y

⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006

¹⁰ CASTRO-GOMEZ, Santiago y MENDIETA, Eduardo. *Op.cit*, p. 275.

elaborar una crítica a la hegemonía del sentido homogéneo, detentado por el poder dictatorial –y compartido por los sectores dogmáticos y ortodoxos de la izquierda-, como afirma Nelly Richard:

La dimensión de la autocensura marcó tanto la superficie de los mensajes (lo callado) como lo más hondo del lenguaje (lo reprimido en sus trasfondos de conciencia). Producto de los silenciamientos autogenerados en la cadena enunciativa, lo no dicho (lo suprimido, lo faltante) operaba clandestinamente como un polo de imantación de la lectura que incorporaba a su trabajo subyacente de recolección de sentido las señas de lo escondido, para luego activar su potencialidad disidente siguiendo los ejes de contralectura oficial que las soleras compartían con sus receptores cómplices¹¹.

Durante la gestación de las *Pinturas Aeropostales*, Dittborn seleccionó por un lado, recortes de fotografías de desaparecidos en la dictadura militar, provenientes de diarios y revistas; por el otro, retratos fotográficos de aborígenes y criminales, extraídos en archivos de antropología y policiales. A continuación, el artista combinó estos fragmentos y los superpuso con pinceladas y manchas de pintura, telas de diferente calidad y costura.

Las *Pinturas Aeropostales* se refirieron críticamente a una serie de asuntos vinculados al régimen y la sociedad chilenos. Primero, en la deconstrucción de los dispositivos de reproducción mecánica de la representación -atribuidos al poder hegemónico- y su capacidad de construir y/o manipular las identidades, como señala Nelly Richard: "Los aparatos de reproducción visual puestos al servicio de la mirada que domina (en) la modernidad, reproducen ese escenario de poder que afirma su control sobre la distancia desde el manejo de autoridad de un punto de vista centrado y unificador¹²". Segundo, en el cuestionamiento del poder de ocultamiento archivístico del registro fotográfico y documental, paralelo al poder de desaparecer personas, poniendo en circulación y visibilizando lo que permanecía oculto e invisible, como señala Nelly Richard:

Dittborn pone a circular nuevamente la imagen de identidades omitidas, o tachadas de la historia para contarnos como 'el

¹¹ RICHARD, Nelly. Op. cit, p. 23.

¹² RICHARD, Nelly. "Nosotros/Los otros". En: Mapa: *Pinturas Aeropostales*, catálogo de exhibición, 1993-94, p. 98

Estado chileno intenta(ba) sacar de circulación a determinados sujetos para condenarlos al olvido', y para mostrarnos, además, como el recuerdo de la dictadura está ya en vía de sucumbir al olvido debido a la consigna democrática de mirar hacia adelante (de apartar la mirada de los conflictos del pasado) que hace desaparecer las imágenes de desaparecidos, sepultando su pasado en la tumba de la inactualidad nacional¹³.

Por otra parte, esta circulación de las *Pinturas Aeropostales* adquirió repercusión internacional. Éstas fueron dobladas y guardadas dentro de sobres, enviadas luego, vía correo aéreo, a diversos puntos geográficos del mundo con el propósito de realizar exposiciones al público. Desde el momento en que las pinturas quedaron disimuladas por el velo del sobre, se vulneró al aparato de censura y de control del correo internacional, y se trasgredió el carácter ritual del envío de producciones artísticas a exposiciones internacionales (las cajas, el cuidado y la protección para la conservación de pinturas y esculturas). Además, este efecto se intensificó en el momento de la exposición, con la presentación, al lado de las pinturas, del sobre y los lugares de exhibición recorridos hasta ese momento, evidenciando el mecanismo trasgresor y su carácter histórico. Por otra parte, en las *Pinturas Aeropostales* se buscaba tensionar la creación artesanal con la producción industrial en la superposición y yuxtaposición de reproducciones fotográficas con trazos de pintura y costura. Por último, esta obra evidenciaba la fragmentación espacial y temporal. En el primer caso, al mostrar el detalle fotográfico (o sea, falta de un sentido de totalidad o de una totalidad de sentido), como dice Richard que “el reviente de la trama en la obra de Dittborn es el recurso figurado que visualiza – serigráficamente- el detalle, ampliada más allá de los límites que todavía garantizan la nitidez de su percepción como parte reconocible de un todo, hace explotar la visión dividiéndola entre figuración y desfiguración, entre acumulación y dispersión, entre cohesión y desintegración. La explosión de la imagen del recuerdo en facciones y detalles ampliados revienta el calce de la memoria como un bloque nítido de contornos seguros¹⁴”. En el segundo, cuando alude, por medio de la costura, a la discontinuidad e interrupción de la línea del tiempo. Esta condición fragmentaria y deconstructiva se contraponía al carácter testimonial y reconstructivo de un pasado glorioso y heroico, de acuerdo a un tiempo homogéneo y continuo, propio de la

¹³ RICHARD, Nelly. Op. cit, pp. 118-119.

¹⁴ RICHARD, Nelly. Op.Cit., pp. 119-120

reivindicación de sectores más tradicionales de la izquierda, como menciona Richard cuando “Dittborn explora el pasado, es para releer la historia no desde el relato mayúsculo de los hitos nacionales (vidas ilustres, fechas legendarias, hechos célebres) sino desde el minúsculo tramaje –enlace de puntos- de la cotidianeidad social; pequeñas marcaciones diseminadas en precarios sucesos, trozos de biografía semihilvanadas, residuos historiográficos de narraciones descompaginadas. Micro-acontecimientos salvados de la insignificancia por mera ampliación del detalle¹⁵”.

LUIS CAMNITZER Y LA SERIE DE LA TORTURA URUGUAYA

Luis Camnitzer es un artista que nació en Alemania, con cuya familia se exilió a Uruguay debido a las presiones del nazismo. Sin embargo, se radicó en Nueva York para dedicarse a profundizar sus búsquedas artísticas. Su serie de *La tortura uruguaya* se componía de una serie de fotograbados, en donde cada ejemplar presentaba una yuxtaposición de una imagen y de un texto. La intención no era representar literalmente la violencia de la tortura, sino aludir a ella, provocando una evocación violenta en el espectador –internamente, en su imaginación-. Nuevamente, el material fragmentario adquirió protagonismo, mediante la combinación entre elementos mínimos. Por un lado, ojos recortados de rostros, un detalle de un dedo con un alambre, una tasa rota; por el otro, frases cortas, inconclusas -con puntos suspensivos- y ambiguas (“El sentido de la orden rezumaba lejos”. “...se acercó con una sonrisa. Pensó que esta vez se podría aguantar cuando...”. “Su memoria reventó contra su silencio”), como explica Ángel Kalemberg: “Camnitzer se presenta de un modo fragmentario, por ausencia, e intenta persuadir al espectador a identificarse con esa ausencia, a ocupar el vacío que genera lo no presente¹⁶”. La organización de un sentido ambiguo en la obra, provocaba en el espectador una asociación interna de imágenes y palabras con lo no dicho, para experimentar una sensación de terror y violencia, como el propio artista dice: “A través de la ambigüedad controlada podía tratar de generar el terror de las cosas en lugar de que quedar limitado a describirlo. El espectador se convierte en el autor de ese terror en lugar de limitarse a consumirlo, y se despierta política y perceptualmente.¹⁷”

¹⁵ RICHARD, Nelly. Op. Cit., pp. 97-98.

¹⁶ KALEMBERG, Ángel, “El conceptual Latinoamericano”. En: BIENNALE VENEZIA, *Luis Camnitzer*, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, 1988, s/p

¹⁷ FUNDACIÓN SAN TELMO, *Luis Camnitzer*. Buenos Aires, 1987. s/p

LEÓN FERRARI Y NOSOTROS NO SABÍAMOS

A medida que fueron transcurriendo los primeros meses posteriores al golpe cívico-militar de 1976 en Argentina, León Ferrari fue recortando y recopilando noticias sobre crímenes ejercidos por el aparato represivo del gobierno de facto. Cuando se exilió a Brasil, envió vía correo esta recopilación y la publicó en 1984 en San Pablo, un año después del retorno de la democracia en su país. De nuevo, se apeló al uso del fragmento descontextualizado -siendo el montaje un procedimiento habitual en la producción del artista- para crear en el espectador una asociación irónica con el título de la obra, un contraste entre la frase que justificaba la complicidad o el desconocimiento (o la autocensura) de ciertos sectores de la sociedad argentina, con la evidente disponibilidad de información en los medios de comunicación.

Si se la compara con los ejemplos analizados anteriormente, esta obra tiende hacia un sentido transparente -y por ende, al carácter documental y testimonial-. Pero su carácter textual mantiene una relación invisible (mental o ideal) con la realidad, a diferencia de la naturaleza visual y literal de la fotografía periodística de una guerra, represión o crimen, que puede tener una recepción más universal. Es posible preguntarse hasta que punto un testimonio escrito puede ser claramente inteligible para el público brasileño, considerando el desconocimiento del castellano e inglés (idiomas en que están escritas las notas), la escasez de conocimientos sobre los hechos de la última dictadura, cuestión que se profundiza por la falta de precisión y la vaga descripción de los hechos criminales, producto de la censura en los medios. Por lo tanto, para este caso es importante considerar el concepto de *fortuna crítica* de Nikos Hadjinicolaou, que, sin embargo, excede lo pautado para el presente ensayo.

FRAGMENTOS RECONTEXTUALIZADOS

Peter Bürger, retomando el concepto de *alegoría* de Benjamin en *Teoría de la Vanguardia*, señala que, en la creación de la obra vanguardista se quita un fragmento real de la totalidad -aislándolo de su función- y se lo reúne junto con otros fragmentos. Se genera un nuevo sentido, en donde las partes mantienen una relación irreconciliable entre sí, provocando un *shock* en el espectador. Los artistas citados ponen en escena, de una manera diversa, el problema de la violencia y la represión, propias de los regímenes dictatoriales. Sus producciones comparten el uso del fragmento: ellos extraen y descontextualizan imágenes, fotos, textos, etc., de su fuente "original" y lo recontextualizan en otro soporte, realizando yuxtaposiciones y superposiciones

heterogéneas. De esta manera, se ha analizado que, frente a los condicionamientos del poder global -en un contexto de espectacularización de los museos y medios de comunicación- y su demanda producciones con sentido transparente y fácilmente digeribles (en la ignorancia de los contextos locales), la realización de obras artísticas crípticas (vinculadas en ciertos casos a la presión de la censura) era una alternativa válida para provocar en el espectador una percepción crítica y activa sobre la realidad sociopolítica (la memoria en relación a las dictaduras en Latinoamérica). Sin embargo, es importante advertir un problema: ¿Hasta qué punto esta opción puede ser eficaz, en los casos en que la ambigüedad de una obra es tan acentuada, que torna incomprensible a la misma (y cuya recepción, en el mejor de los casos, puede durar escasos segundos debido al vértigo de la explosión de imágenes)?

BIBLIOGRAFÍA

- BAKHTIN, Mijail: *Marxismo y Filosofía del Lenguaje*, Alianza, Madrid, s/f
- BIENNALE VENEZIA, *Luis Camnitzer*, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, 1988.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2010
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago & MENDIETA, Eduardo (Coordinadores), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad, y globalización en debate*, University of San Francisco, México, 1998.
- CENTRO CULTURAL RECOLETA, *León Ferrari: retrospectiva*, Buenos Aires, 2004.
- CLIFFORD, James, *Dilemas de la Cultura: antropología literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 1995
- CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Estudio sobre historia cultural*, Gedisa, Barcelona, 1996
- ----- *Escribir las prácticas : Foucault, de Certeau, Marin*, Manantial, Buenos Aires, 2006
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, La Marca, Buenos Aires, 1995
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006
- DITTBORN, Eugenio, *Mapa: Pinturas Aeropostales*, catálogo de exhibición, 1993-94.
- FUNDACIÓN SAN TELMO, *Luis Camnitzer*, Buenos Aires, 1987.
- HADJINICOLAOU, Nikos, *La producción artística frente a sus significados*, Siglo XXI, México, 1979
- HUYSEN, Andreas, *En Busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, F.C.E., Buenos Aires, 2001.
- RICHARD, Nelly, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007.