

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Cátedra Historia del Arte Americano II (Latinoamericano)

Profesora Titular: Dra. Andrea Giunta

Profesora Adjunta: Dra. Cristina Rossi

Docentes Ayudantes de Primera:

Lic. Pablo Fasce

Lic. Agustín Díez Fischer

Jornadas de la Cátedra / Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

**La aparición signífica de la huella como
manifestación de la acción de los artistas
Liliana Porter, Ana Mendieta y Lucio Fontana
en las obras de la exposición *Verboamérica*.**

Arias, Fernanda

Duré, Fernanda

Fullana, María Florencia

Saco, Daniela

Segundo Cuatrimestre de 2017

Abstract

Se analizarán las obras *Alma, silueta de fuego* (1975) de Ana Mendieta, *Concetto Spaziale* (1962) de Lucio Fontana y *Wrinkle* (1968) de Liliana Porter, tomando como eje articulador la presencia en ellas del signo huella en tanto índice de la acción de cada artista, la cual manifiesta su presencia corporal.

Al respecto, la obra de Mendieta consta de un registro fílmico y fotográfico de la acción performática llevada a cabo por la artista, donde la silueta de su cuerpo realizada en cartón es envuelta en telas y quemada sobre la tierra. Por su parte, Lucio Fontana, a través de sus *tagli* y *buchi* en el lienzo monocromo, busca la definición del espacio pictórico que se inscribe dentro de la naturaleza bidimensional natural del plano y de la tela. Fontana, con su intención de subvertir la concepción de “ventana al mundo” irrumpe en un gesto y a través del mismo deja una huella cargada de sentido. A su vez, en la obra de Porter, conformada por una serie de estampas sobre el proceso de arrugado de un papel, se destaca la discusión sobre ausencia-presencia del artista así como un planteo sobre la presentación-representación de la imagen artística.

Se puede reflexionar en la articulación de las tres obras a partir de la idea de huella y corporalidad de cada artista siguiendo las reflexiones de Dubois (1986) sobre el índice y lo postulado por Georges Didi Huberman (2011) al respecto de la temporalidad en la imagen y la memoria. Sostenemos como hipótesis de trabajo que la huella en tanto índice supone una conexión física con su referente operando como residuo de su presencia, es decir que se manifiesta en estas obras como autorretrato a través de la marca del cuerpo del artista que se hace presente por medio del rastro de su ausencia

Palabras clave

Huella-acción-autorretrato-ausencia-cuerpo

Introducción

El presente trabajo reflexiona acerca de la relación entre presencia y ausencia, entre pasado y presente a través de la manifestación de una corporalidad que se construye a través de huellas en las obras de Lucio Fontana, Ana Mendieta y Liliana Porter. La preeminencia del rastro de la corporalidad en las tres obras nos permite realizar un análisis donde se articula la dimensión espacial y temporal como eje de reflexión sobre la potencialidad de la huella. En este punto ¿Por qué la huella puede ser presencia del artista?

Por lo tanto, es pertinente investigar acerca de la relación que se puede establecer entre la huella, en tanto residuo de la corporalidad, y el autorretrato como medio de autoidentificación. De este modo, la marca de ausencia dejada por los cuerpos de los artistas puede pensarse como una sinécdoque que permitiría establecer la integralidad de ellos. En este sentido, la ausencia es considerada como un mensaje teniendo en cuenta la relación de semejanza. Asimismo, la huella en tanto autorretrato implica la problematización de la noción de semejanza y de las inscripciones de diferentes tiempos en la obra.

Se puede articular en función de la siguiente hipótesis: la huella, en tanto índice que supone una conexión física con su referente operando como residuo de un cuerpo que precede la acción, funciona en las obras de Mendieta, Fontana y Porter como autorretrato en tanto marca del cuerpo del artista que se hace presente por medio del rastro de su ausencia.

Esta reflexión se abordará desde las perspectivas de Philippe Dubois (1986) al respecto del índice y la huella, así como también de Georges Didi Huberman (2011) al respecto de la semejanza y la temporalidad. En este punto, los postulados de Walter Benjamin que retoma este autor se presentan como fundamentales para poder pensar las

obras a partir de los residuos y la memoria que se construyen a partir de múltiples temporalidades. Por otro lado, los conceptos y las definiciones de “arte acción” y “performatividad” de Paul Schimmel (1998) servirán para analizar la importancia de la acción, del proceso en las obras y su relación con la huella.

Análisis de las obras seleccionadas

***Wrinkle* y la significación de la arruga**

La obra de Liliana Porter *Wrinkle* (1968) consiste en una secuencia de 10 fotograbados, precedidos por la “portada” y un diálogo, en los que se observa la progresión de la arruga de una hoja desde el margen inferior izquierdo. En la secuencia se ve la modificación de la forma de la hoja por acción de la artista, que podría ser leída de un modo sucesivo desde cualquier extremo, es decir, de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, generando una noción de temporalidad que se pone de manifiesto en forma de secuencia.

Los estudios sobre Liliana Porter detectan un cambio singular en sus obras desde 1968, cuando la artista elige a la fotografía como medio de captación de lo real. Su reconocimiento aún hasta ese momento era el de grabadora, pero luego de ese año sus modos de registrar con mayor grado de realismo las imágenes la llevó a recurrir a la cámara (Katzenstein, 2004). *Wrinkle* problematiza la relación entre la representación y la presencia a través de la huella. De este modo, la presencia-ausencia en la representación también son claves para entender la obra de Porter y de la misma manera una búsqueda de simplificación en su mensaje, jugando tanto con la literalidad de su cuerpo como con los espacios vacíos.

La fotografía es una manera de apropiación de lo fotografiado, que posee intrínsecamente un lenguaje de evidencia, es decir, es una imagen de una imagen, una

prueba incontrovertible de lo que ya sucedió (Dubois, 1986). El posicionamiento que toma la artista a través de sus fotografías es de distanciamiento y extrañamiento, en tanto se cuestionan los anteriormente mencionados sistemas de representación.

Los elementos que toma de lo fotografiado contienen rasgos serios a la vez que chistosos e irónicos, y esta es su forma de evidenciar algo sucedido que marca una huella tanto en su carácter de registro como en su condición de signo. Generar espacios de virtualidad donde en su pliegue o linde se roza con la literalidad es un modo de presentar una realidad otra que, a través de componentes sígnicos evidenciados, plantean un nuevo discurso.

Cenizas de un cuerpo ausente

La obra *Alma, silueta de fuego* (1975) consiste en un registro fílmico en donde la silueta de Mendieta realizada con cartón y envuelta en telas blancas, yace sobre la tierra para ser prendida fuego. La misma estaba basada en el contorno de su propio cuerpo en reposo y con los brazos elevados, postura que evoca figuras de diosas precolombinas. El archivo fílmico, registra cómo la figura es consumida por el fuego dejando un rastro de cenizas que dibuja sobre la tierra la silueta de la propia artista, que objetiva y concretamente se desintegra para fundirse en el medio natural, evidenciando el carácter temporal de este cuerpo-obra. Mendieta nace en La Habana en 1948, a los doce años es llevada a los Estados Unidos junto a su hermana, como parte de la Operación Peter Pan¹.

. Este evento le significó a la artista la construcción de esa identidad, “fragmentada y fronteriza” (Jane Blocker, 1999) carente de arraigo, que anhela y busca desde su producción artística. Por lo que una de las constantes al analizar la obra de Ana Mendieta,

¹ Operación efectuada durante los años 1960-1962 por el gobierno Norteamericano (con énfasis sobre la CIA) que implicó una maniobra de traslado de cierta cantidad de niños cubanos a los Estados Unidos, con el fin de ser “salvados del comunismo” y recibir una educación católica.

es el conflicto de identidad, donde el cuerpo de la artista se presenta como sujeto-objeto que encarna una doble marginalidad en tanto se enuncia como mujer y exiliada. Como explicita Grosenick (2002) en referencia a la presencia de esta dicotomía reflejada en gran parte de la producción de Mendieta la silueta actúa como transición entre su país natal y su nuevo hogar. De alguna manera es la forma de reivindicar sus raíces y de convertirse en una con la naturaleza. Si bien sabe que la cultura en la que vivió forma parte importante en su experiencia vital, considera a sus raíces e identidad cultural como el resultado de la herencia cubana. Es a partir de la actividad performática y lo anteriormente conceptualizado por Shimell como *arte-acción* desde donde la artista elabora parte de estas problemáticas anteriormente esbozadas como las relaciones arte-vida, la consideración de lo público-privado, y la cuestión del cuerpo y el territorio.

La artista cuestiona las prácticas y discursos hegemónicos, desde el ámbito de lo político-social y desde el campo artístico, compromiso que asume en base a su labor artística y deja asentado en su escrito “Arte y Política” de 1982, donde denuncia el discurso hegemónico colonizador y el proceso de aculturación llevado a cabo sobre los pueblos. Durante los setentas Mendieta formó parte de manifestaciones y proyectos vinculados a un activismo feminista, donde nuevamente el cuerpo es el medio para denunciar los discursos hegemónicos. En 1974 la artista viajará a México, donde participa de excavaciones arqueológicas y se encuentra con las culturas precolombinas en la vivencia de lo ritual, el culto a los muertos y la idea de un renacer, que despiertan su interés en esa tierra de origen que es Cuba. Estos son algunos de los ejes que funcionan como referentes en la búsqueda de su propia corporeidad, y desde ese lugar es donde gestará la serie *Siluetas* (1973-1980).

En la obra seleccionada predomina en ella la presencia del cuerpo a través de las numerosas intervenciones e impresiones sobre el paisaje natural. La búsqueda detrás de

estas acciones performáticas realizadas al aire libre, es el retorno a su tierra a través de la fusión con la naturaleza en un acto del orden de lo ritual e introspectivo en diálogo con el paisaje. En este conjunto de trabajos Mendieta dibujó, esculpió, excavó y quemó la forma de su cuerpo en una variedad de paisajes naturales, como si se tratase de autorretratos donde su presencia se hace evidente a partir de la huella y vestigios en el lugar que ha dejado de habitar; allí es donde radica el conflicto: en el vacío que se hace eco de un cuerpo que es violentado, marginado y a la vez sacro.

El cuerpo se reduce a un signo, que es inestable y toma apariencias externas que concilien con su existencia, donde cada huella es indicio de un cambio constante en tanto una identidad y corporalidad que se encuentran en construcción. Mendieta establece en sus trabajos un diálogo radical de creación-destrucción, donde su preocupación radica en la dimensión temporal y la fragmentación del acto, la acción performática se renueva desde el archivo audiovisual, que a su vez nos interpela desde la huella de un suceso en pasado.

La construcción del espacio y la ruptura del lienzo

Concetto spaziale (1962) es una obra de la serie de los “tajos” de Lucio Fontana. La obra consiste en un lienzo rosa rectangular con dos tajos verticales y paralelos realizados en su centro como diferentes productos de la acción de la mano del artista. La tela se dobla hacia adentro y pareciera que la forma de los tajos es el resultado del esfuerzo del corte. Es posible imaginar en esta obra el empleo tanto los *tagli* (tajos) como los *buchi* (agujeros) ya que hay sectores que parecen agujeros más que tajos. Podemos pensar que lo realizó con un elemento cortante deslizándose con dificultad por el lienzo, siendo incluso incapaz de rasgarlo.

Alrededor de los cortes se observan marcas en la tela, aparentan ser producto de la presión trabajada en la tela. Estas marcas que trabajan la pintura fresca a modo de material

escultórico generan como resultado una obra muy plástica y táctil. Contorneando los tajos centrales se observan realizadas a mano, unas líneas que formarían una especie de círculo, posiblemente efectuado para evidenciar la centralización de los *tagli* y *buchi*. De esta manera, aparecen jerarquizados por medio del marco circular que generan las líneas referidas anteriormente.

Como elemento de evidenciación del espacio detrás del lienzo, el artista coloca una tela negra detrás del mismo con el fin de darle una profundidad aún más real a sus tajos, que a la vez genera un espacio no sugerido, sino real. En conclusión, esto permite que se adelanten las marcas del lienzo a un primer plano, evidenciando la desgarradura que se nos aproxima hipnóticamente.

En la serie *Concetto spaziale de Fontana*, se proponía una expansión de la bidimensionalidad de la pintura. Un escrito fundamental en ese sentido es *Manifesto Blanco* (1946). Se destacan frases como “Vivimos la edad de la mecánica. El cartón pintado y el yeso erecto ya no tienen sentido”. En este sentido, es posible pensar que la acción, el movimiento y el tiempo serán los ejes de sus producciones.

Los conceptos de huella, tiempo y acción como marco de abordaje

La noción de huella será empleada desde la perspectiva de análisis que postula Philippe Dubois (1986) en relación con la fotografía. De acuerdo con este autor, el vínculo con lo real que manifiesta la imagen no radica en el mimetismo, sino en su estatuto de huella, es decir, en su contacto físico con el referente. En este sentido, la huella se caracteriza por la relación de singularidad que presenta con su referente, es decir, se constituye como índice único e irreplicable de algo que ha estado presente en determinado momento. Esto, le otorga asimismo el carácter de testimonio de aquello que se ha manifestado. Al respecto, resulta de interés señalar que el autor establece una aclaración en

relación con su función testimonial, en tanto la huella atestigua la existencia pero no el sentido de su referente.

Las tres obras seleccionadas evidencian la presencia de una huella residual de la acción del artista. Porter arruga con su mano un papel que se verá en fotograbados, Mendieta quema su silueta recreada en cartón sobre la tierra y Fontana corta, rasga y marca el lienzo. En este punto, las tres huellas corporales operan como testimonio de un cuerpo a través de su ausencia operando como marcas cargadas de subjetividad. Es posible pensar que hay en las tres obras una presentación que manifiesta también una lejanía, una distancia, una ausencia que irradia y que en su huella acontece.

De este modo, se muestra la dimensión temporal que articulan las huellas que puede pensarse a partir de la idea trabajada por Didi Huberman (2006) desde los postulados de Benjamin, referentes al anacronismo que se manifiesta en las imágenes. Didi Huberman retoma la noción de colisión de temporalidades heterogéneas en las imágenes en donde el pasado se manifiesta en el presente de su existencia. En este sentido, si la imagen puede ser pensada a partir de su caracterización como síntoma, como un presente que evidencia un pasado latente, en las obras analizadas no solo la imagen puede pensarse en estos términos sino que los artistas duplican este sentido de relación del pasado y el presente al trabajar explícitamente con huellas. De esta manera, la huella presenta asimismo una colisión de temporalidades heterogéneas en la que el residuo de la existencia de una acción corporal involucra no solo el pasado sino también la memoria, entendida como la permanencia de recuerdos.

Tanto la obra de Mendieta como la de Porter permiten pensar en la presencia de una segunda huella, el registro fílmico y el fotograbado. La obra de Mendieta presenta una huella del contorno de su propio cuerpo. En el caso de la obra de Porter, el papel

representado que se arruga y la estampa producto del fotograbado, al ser ambos el mismo material, evidencian un juego entre lo que es representado, y por ende ausencia, y el soporte que representa. En este sentido, la estampa es huella de un papel arrugado que es a su vez huella del accionar en manos de la artista. El papel, que funciona como principal soporte de la información, evidencia un doble postulado en referencia a su manipulación en el arte y su carácter narrativo y descriptivo *per se*.

En esta obra se presenta el fotograbado como herramienta de registro para demostrar o describir un proceso, que a su vez semióticamente deviene en una marca literal, la arruga, que da cuenta del origen de ese proceso y de la artificialidad en su procedimiento. En este caso importa menos la imagen del fotograbado que el pliegue, la arruga y la manipulación del material, es decir, hace principal hincapié en la relación entre materialidad y sentido de la obra (Dolinko, 2012). Como expresa la artista “la distancia mental que hay entre la representación gráfica de la arruga al hecho real de la arruga [...] Lo que yo hago suceder sumado a lo que naturalmente sucede. Algo así como: fingir que soy yo” (Porter, 1967).

De alguna manera, es posible pensar que en esa ficción que es la obra, entendida como signo construido, se encuentra el espacio de representación y en la huella el desvelamiento del artificio y en esta la artista, su artífice. Fingir que está su presencia en esta sumatoria de arrugas en la materia, ligándolo a su identidad ficticia que parte de una subjetividad involucrada en un acto de representación. Tal como repone en su ensayo *Working notes on art and politics* (2007) mediante una definición de Borges al considerar la experiencia estética como la inminencia de la revelación, la consideración del arte no como la verdad sino algo que suene como tal, de alguna parte que no responde

voluntariamente a la consciencia, pero si involuntariamente al universo de lo real, una ficción.

A través del manejo de la materia sumado al juego con ciertas características azarosas, la artista pone en consideración tanto el aspecto físico como temporal en la obra y en este devenir se hace visible la idea de autorretrato en la huella.

Ampliando lo dicho en su ensayo mencionado anteriormente, Porter habla de la presencia del silencio como “el espacio que nos prepara a escuchar”, tal vez este silencio está emparentado con el carácter de huella presente en *Wrinkle*, en la marca, en el pliegue como una metáfora del silencio y del espacio negativo que incorpora en la dualidad “arruga - espacio liso” en una especie de diálogo. Porter cree en este carácter dialógico dentro del arte, y de reponer o “reconstruir” a través del manejo de las temporalidades virtuales y reales retando la secuencialidad del tiempo a través del creación artística. Temporalidades anacrónicas en donde el pasado se manifiesta en el presente de su existencia y que, a su vez, estas cuestiones mantienen a la disposición estética.

En este sentido la obra de Mendieta se encuentra en sintonía con la cuestión del sentido en relación a la materialidad de la obra, la quema de la silueta que deja una huella en la naturaleza. Las cenizas como vestigios de un cuerpo que ya no está se incorporan al paisaje y devienen parte del medio natural. La huella reconstruyendo la subjetividad y el cuerpo de la artista que cumple su ciclo temporal de vida concluyendo en cenizas que se integrarán a otros materiales de la naturaleza.

Siguiendo nuevamente los postulados de Didi- Huberman (2011) en la obra se supone la evidencia de la marca, de la manipulación del material directo, la imagen no es fáctica, no requiere de una idea o de un “talento” o magia artística, sino por el contrario, se basa en el contacto directo con la materia y con la destrucción de la misma en pos de

generar efectos y memorias. Fontana trabaja con el artificio al permitir en su obra que se adelanten las marcas del lienzo a un primer plano, evidenciando la desgarradura. Los tajos son una forma directa de trabajar la idea de un espacio nuevo entre la tela y el mundo real. De este modo, observamos la huella de un artista que accionó en la obra de arte, en pos de evidenciar una marca indicial que remite a su artificio, en tanto manipulación de la tela.

Es interesante destacar que en el *Segundo Manifiesto* (1948), Fontana discute sobre el lugar del artista, su rol y sus técnicas frente a la obra de arte. Se puede pensar estas ideas en vínculo directo con la idea de autorretrato en donde la huella, el tajo y la acción es más importante que la idea. De acuerdo con el artista: "Con esto no exaltamos la primacía de nuestra mente en este mundo, sino que queremos recuperar nuestro verdadero rostro, nuestra verdadera imagen: una mutación esperada por toda la creación, ansiosamente" (Fontana, 1948). Romper la tela es un gesto que deja ver la huella de un artista, su autobiografía, su búsqueda personal. En palabras de Fontana destacamos:

Un gesto de ruptura con los límites impuestos por la costumbre, por los usos, por la tradición, pero -que sea claro- madurada en el honesto conocimiento de la tradición, en el uso académico del escalpelo, del lápiz, del pincel, del color.

El tajo opera como la huella de un artista que intervino en la acción de la obra para manifestar su idea de concepto espacial. Su actitud realizó una huella en el lienzo dándole importancia tanto al gesto como a la materia, ambas determinan que la obra sea finalmente un autorretrato.

Es interesante resaltar las palabras del crítico Jorge Romero Brest en 1966 quien resalta el sentido de acción de la obra. No niega que sus obras están atravesadas por una idea pero lo rescata antes que cualquier otra cosa como un hombre de acción, en este sentido afirma el lugar que tiene el cuerpo en su obra: "Le gusta manifestar sus ideas, y las

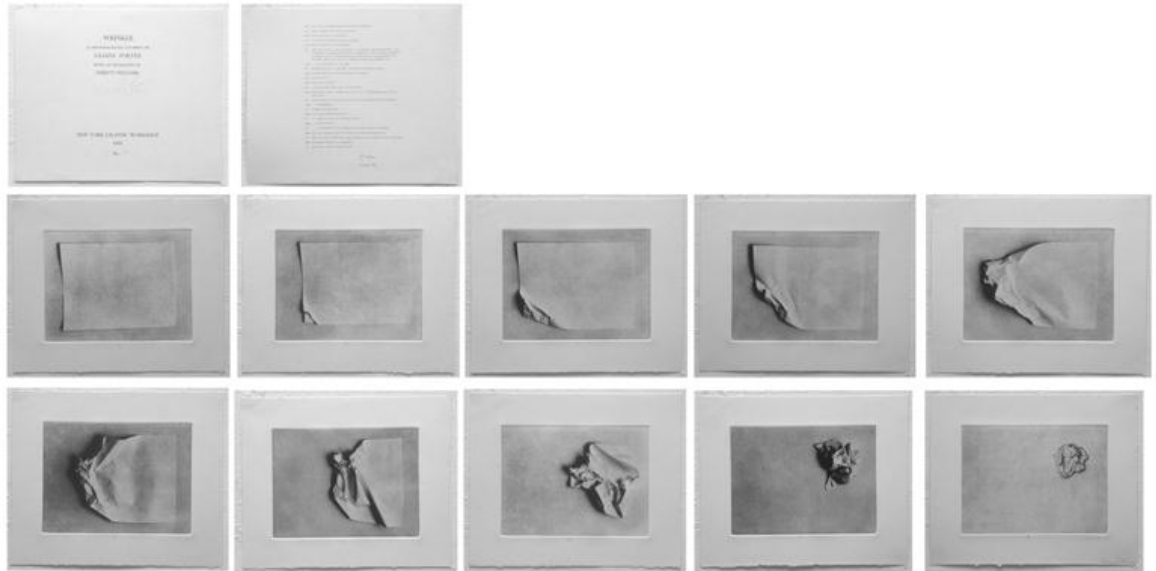
tiene, es cierto, pero nadie es más hombre de acción que él, pintor-escultor ceramista con las manos, con el cuerpo (...)" (Crispolti Enrico y Giunta Andrea: 1999)

Conclusiones

Es posible pensar que las técnicas empleadas por Porter, Mendieta y Fontana postulan una relación entre ausencia y presencia. En cada obra se observa una conexión física con su referente que opera como presencia de ese alguien que accionó. El gesto y el cuerpo más que ninguna otra cosa hacen a la obra. Por tal motivo, podría pensarse que la huella presente en las obras de los tres artistas se vincula con la idea de autorretrato. Son marcas subjetivas determinadas por la memoria de los gestos durante la acción artística que dejan ver el rastro de los cuerpos ausentes.

A través del trabajo con el artificio que implica la representación pareciera develarse algo de la subjetividad de cada artista vinculado con la dinámica de la presencia y ausencia. La memoria del cuerpo materializada en la práctica artística opera como la marca de individualidad que permite relacionar las obras tanto con el pasado, con el presente y con el futuro. La huella está cargada de una subjetividad que mediante el gesto preserva su identidad. Esto, a su vez evidencia acción y memoria en un aquí y ahora pero también en algo que fue y seguirá siendo.

Corpus de obras



Liliana Porter. "Wrinkle", Portfolio de 10 fotograbados, cubierta y poema sobre papel.

Edición N° 1, 1968, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA).

Donación: Adquisición gracias al aporte de Fundación Eduardo F. Costantini, 2003.

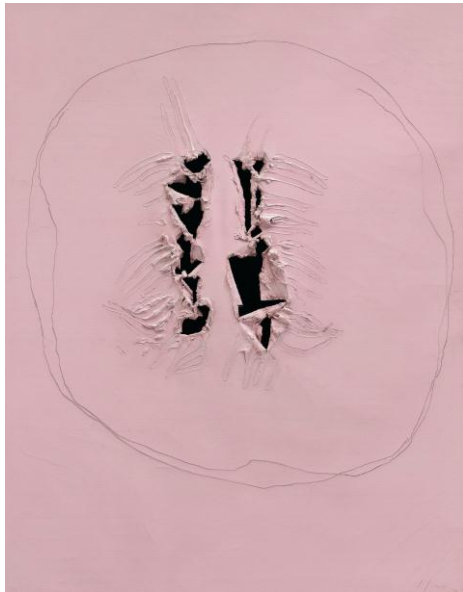


<https://www.youtube.com/watch?v=kloXN9Q6pBE>

Ana Mendieta, "Alma, silueta de fuego", Super-8mm color, silent film transferred to DVD.

Edition 5/6, 1975, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Donación:

Adquisición gracias al aporte del Comité de Adquisiciones de MALBA, Buenos Aires, 2013.



Lucio Fontana, “Concetto spaziale”, óleo sobre lienzo, 1962, Museo Latinoamericano de Arte de Buenos Aires (MALBA).

Bibliografía

- BÁRCENA, Fernando
2003 Seminario de Teoría e Historia de la Educación: “*Otros lenguajes en Educación*”, *Tercera Ponencia: El lenguaje del cuerpo. Políticas y poéticas del cuerpo en educación*. Madrid.
- BAZZANO-NELSON, Florencia
2008 *Liliana Porter and the art of simulation*, New York: An Ashgate Books.
- CRISPOLTI Enrico y GIUNTA Andrea
1999 *Lucio Fontana Obras de la colección Fondazione Lucio Fontana*, Buenos Aires: Fundación PROA.
- BLOKER, Jane
1999 *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*, Durham, Carolina del Norte USA: Ed. Duke University press.
- DANTO, Arthur
2010 *Después del fin del Arte*, Phaidos, Madrid, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges
2011 “1. La imagen-matriz. Historia del arte y genealogía de la semejanza”, “2. La imagen-malicia. Historia del arte y rompecabezas del tiempo”, en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. pp. 101-136, 137-237.
- DUBOIS, Philippe
1986 *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Barcelona: Editorial Paidós.
- FONTANA, Lucio
1946 *Manifiesto Blanco*, Opúsculo publicado por los alumnos de Lucio Fontana en la Escuela de Arte Altamira. Buenos Aires.
1947 *Primer Manifiesto del Espacialismo*
1948 *Segundo Manifiesto del Espacialismo*
1966 *Defiendo mis tajos*, La Nazione, Florencia.
- GIUNTA, Andrea
1998 “Crónica de posguerra: Lucio Fontana en Buenos Aires”, en *Lucio Fontana: un seminario*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica, Chile. pp. 95-138.
- HOCHBAUM, Nora
2004 *Liliana Porter. Fotografía y Ficción*, Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.
- MENDIETA, Ana
1982 *Escritos Personales: Arte Política*, Nueva York: New Museum of Contemporary Art.

- MENDIETA, Ana
1999 *Escritos personales*: en Moure, Gloria. *Ana Mendieta*. Barcelona: Museo Rufino Tamayo.
- MICHAUD, Yves
2006 *Histoire du corps 3. Les mutations du regard. Le XX siècle: Historia del cuerpo 3. Las mutaciones de la mirada, El siglo XX*. Capítulo 4: “Visualizaciones, el cuerpo y las artes visuales” Traduc, Alicia Martorell y Mónica Rubio. Santillana, España.
- PORTER, Liliana
2006 “Working notes on art and politics”, *Mandorla, New writing from the Americas*, Illinois State University, 2007. pp.19- 28.
- SCHIMMEL,Paul
1998 *Campos de acción : entre el performace y el objeto 1949-1979*, Muse D’ Art Contemporani De Barcelona.
- SONTAG,Susan
1973 *Sobre la Fotografía*, Buenos Aires: Sudamericana.
- GROSENICK, Uta (Ed.)
2002 *Women artists. Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Köln, Taschen.