

# **Fotografía, dispositivos exhibitivos y campo imaginario. Algunas aproximaciones desde el arte argentino contemporáneo**

PHOTOGRAPHY, EXHIBITION DEVICES AND IMAGINARY FIELD. SOME APPROACHES FROM CONTEMPORARY ARGENTINE ART

*Paula Bertúa*

CONICET-Universidad Nacional de Tres de Febrero

<https://orcid.org/0009-0000-1311-7150>

[pbertua@untref.edu.ar](mailto:pbertua@untref.edu.ar)

Se sabe que la relación entre fotografía y archivo, así como los problemas en torno a la exhibición y musealización, han marcado la historia del medio desde sus inicios. Los diversos usos institucionales –de carácter, militar, criminal, médico o familiar– a los que ha estado asociada esta técnica desde el positivismo del siglo XIX, o los proyectos de artistas como Eugène Atget o August Sander, que construyeron sus *corpus* de obra en base a taxonomías de objetos, personas y ambientes, son algunos ejemplos significativos de esta relación. Los problemas que plantea este tema son de distinto tipo y alcance y podrían ser abordados desde diversos puntos de vista: desde una historiografía de la fotografía, desde la curaduría sobre determinada colección o desde una genealogía de las exposiciones. Enlazada con esta problemática, la fundación del Departamento de Fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) en los años cuarenta –primero bajo la dirección de Edward Steichen, y luego de John Szarkowski, hasta comienzos de los noventa– marcó un hito en

el mundo moderno occidental: el ingreso de la fotografía en el museo como un tipo de objetualidad específica, capaz no solo de funcionar como apoyo documental a obras de distinta naturaleza –función que se le asignó tempranamente por la posibilidad de fijar en imágenes distintos soportes–, sino también de disputar ella misma, su forma y materia de visualidad, un estatuto artístico.

En el campo del arte argentino, si hiciéramos un recorte tomando la Ciudad de Buenos Aires y algunas instituciones que han destinado espacios exclusivos a la exposición fotográfica –el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, la Fotogalería del Teatro General San Martín o la Fotogalería del Centro Cultural Ricardo Rojas, vinculada a la Universidad de Buenos Aires, por tomar los casos más emblemáticos–, observamos que la problemática de la musealización de la fotografía como artefactualidad artística y las discusiones en torno al tema comenzaron a hacerse más profundas a partir de los años ochenta y noventa. Este fue un momento particular de apertura democrática y expansión de diversas prácticas culturales –posterior al régimen dictatorial instaurado de 1976 a 1983–, en el que, al mismo tiempo que se desarrolló un experimentalismo autorreflexivo sobre el medio fotográfico, algunas instituciones fueron habilitando paulatinamente espacios para el acervo y exposición de fotografías. Estos dos gestos, si bien tienen lógicas particulares y no necesariamente correlacionadas, constituyen el campo y lo que se conoce como el ingreso de la fotografía en el “sistema del arte” (González 134). Ahora bien, la condición bifronte de la fotografía –la de ser apoyatura del conocimiento en tanto medio que reproduce y la de ser obra– nunca desapareció. Esta indecidibilidad, que le es constitutiva, le permite que ingrese al museo, que haga un salto del archivo a la colección y desde allí cuestione los fundamentos del sistema museístico, un sistema que en la práctica absorbe a su vez el lenguaje fotográfico y lo incorpora, provocando un choque entre estos dos paradigmas.

Podría encararse un estudio pormenorizado de la historia de las colecciones fotográficas y su gestión en un recorte determinado de tiempo y de espacio, ver qué objetos las componen, cómo ingresaron, qué criterios acompañaron esas formaciones archivísticas, qué estrategias de preservación, catalogación y cuidado formaron parte de esos procesos. Sin dudas, una investigación de estas características nos informaría sobre lo que, en términos amplios, podemos entender como una historiografía

de los archivos. Sin embargo, en este trabajo me interesa detenerme en las formas en que la fotografía, desde sus propiedades materiales y mediales, puede funcionar como una máquina óptica que produce cambios en el tejido sensible de la experiencia al mostrarnos ciertas operaciones de selección, archivo y exhibición de las que participa o dentro de las cuales se produce. En este sentido, desplegaré primero un preámbulo conceptual sobre algunas líneas de relación entre fotografía, archivo y museo imaginario, para luego detenerme en dos escenas de la fotografía argentina contemporánea que interpelan estas condiciones materiales, representadas por lugares de exposición, formas de circulación y reproducción, o modos de percepción y regímenes de emoción, que ciertas imágenes logran desplegar en los entramados donde se hacen visibles.

¿Qué entendemos por archivo, en su variante museística, y de qué forma se relaciona con la fotografía? Un lugar común nos lleva a emparentarlos por su propiedad de ser espacios de conservación de la memoria y también lugares de disponibilidad de determinados materiales para distintos usos, muchos de ellos relacionados con la esfera pública. Además, los dos han sido herramientas al servicio de las artes y ciencias. Ambos dispositivos permiten el registro, el almacenamiento, la selección, la clasificación de diversos materiales, cuyos paradigmas como entidades destinadas a esas tareas se afanzaron a fines del siglo XVIII, en el caso del archivo, y a principios del XIX, en el de la fotografía. Es decir, son casi contemporáneos y, en cierto sentido, cómplices, al decir del filósofo Jean-Louis Déotte (293). El museo y la fotografía, entre otras invenciones de la modernidad, constituyen lo que el autor francés llama aparatos estéticos: dispositivos que configuran una sensibilidad común, que “hacen mundo” y “hacen época” y, de ahí, funden formas específicas de temporalidad (*ibid.*). El museo es un lugar de suspensión y de ilusión de simultaneidad, ya que en él conviven obras de distintos horizontes culturales que permiten ser contempladas fuera de sus condiciones originales de producción, como objetos de una mirada diferenciada, la mirada estética. La temporalidad del museo es la del bucle retroactivo, que se reactualiza en función del ingreso de nuevas piezas, en cuya antigüedad radica el valor de novedad (Déotte 286-287). La fotografía, además, puede reabrir el pasado con conexiones novedosas frente a la historiografía de corte positivista que narra los hechos en una relación causal irreversible. Por eso, la fotografía también habilita un nuevo régimen del arte, ampliando el círculo del

museo a partir de la reproductibilidad: todo lo fotografiable puede entrar al museo (Déotte 291).

En la primera mitad del siglo XX, Walter Benjamin y André Malraux extrajeron conclusiones diferentes sobre la emergencia de la fotografía como una nueva técnica reproductiva y su relación con la tradición, el archivo y el dispositivo museístico. Para Malraux, que en 1950 propuso un utópico museo compuesto exclusivamente por reproducciones fotográficas de obras —su famoso museo imaginario—, la reproducción mecánica no solo corroía la originalidad de las obras sino que permitía reubicarlas y reconstruirlas. Así, entendía la reproducción fotográfica como una forma de expansión del museo en otros formatos (Malraux 9-12). Walter Benjamin, en tanto, veía en la reproductibilidad fotográfica la desaparición del arte en su forma cultural, en favor de una exhibición inusitada de las imágenes y su circulación por distintos campos: imágenes liberadas ya del peso de la tradición (103). De este modo, Benjamin veía en la reproducción fotográfica un agente de ruptura del museo, mientras que Malraux la entendía como una forma de esparcimiento del museo en otros formatos. Si para Benjamin la reproducción liquidaba el aura, para Malraux ofrecía medios para reunir los pedazos dispersos de la tradición en un museo sin muros. Para los dos, es innegable que, con distintos signos, la fotografía potenciaba el valor de exposición y de exhibición y allí radica, según Rodrigo Zúñiga, su capacidad performativa y su poder de transmedialidad (46). Como él sostiene, para estos autores la fotografía amplió el campo museográfico más allá del museo, extendiendo lo que podemos entender como una comunidad de posibles (*ibid.*).

En este sentido, toda colección siempre muestra fragmentariamente algo que forma parte de un patrimonio más amplio, proponiendo una visibilidad parcial, en algún punto arbitraria y conflictiva de un sistema, que extrae partes de un todo. Podemos pensar que la fotografía, por principio, opera del mismo modo: lo fotográfico en la fotografía no involucra solamente las fotografías reales o efectivamente producidas, sino las fotografías posibles, es decir, las potencialidades fotográficas (Soulages 141). A cada fotografía existente la antecede, en el plano ontológico, un rango de posibles: toda foto es un resto dentro de un mundo preexistente. De ahí que pensar la relación entre fotografía, archivo y repertorio permite concebir la fotografía como un arte medial, de mediaciones, bajo el orden de la potencia. Es decir, algo que excede

sus formas y realizaciones concretas y que no se agota en el pasaje al acto ni de la toma ni de su exhibición.

A la luz de estas consideraciones, es posible entender la fotografía como un juego, movimiento o tensión entre el archivo –en tanto conjunto de elementos, objetos y restos culturales supuestamente resistentes al cambio– y el repertorio –en tanto intervención sobre ese archivo que requiere una participación en la producción y reproducción del saber que se presenta allí– (Taylor 153 y ss.). En efecto, las acciones que arman el repertorio pueden transformar los materiales del archivo, generando actos de transferencia que tienen sus propios códigos y lógicas y sus propias formas de autorreproducirse. Archivo y repertorio trabajan juntos en la medida en que el segundo actúa sobre el primero, lo performa. Sin embargo, antes que ver en estos dos sistemas formas binarias o correlativas en que uno sucede al otro, me interesa pensarlos –en relación con los proyectos estéticos que veremos– como procesos activos o campos de relaciones que no son estables, transparentes ni uniformes. Es decir, como objetos complejos, cuya forma de registro forma parte de la propia inscripción significativa.

Desde hace algunos años ya que, en el marco del llamado giro archivístico, en el campo del arte se viene problematizando la cuestión del archivo como un eje de trabajo sostenido y consistente sobre el que es posible tramar una genealogía tanto historiográfica como crítica y teórica (Guasch 9 y ss.). En el terreno de la fotografía, la relación con el archivo es fundante de teorizaciones así como de un amplio repertorio de prácticas estéticas. La lista de artistas que se valieron y se valen del archivo como un sistema discursivo y relacional para generar obras es voluminosa y gran parte de ella bastante conocida. En lo que sigue, me interesa detenerme en algunas prácticas de la fotografía argentina de los últimos años que hacen visible esa dimensión de la exhibición o la presencia del archivo o colección en relación con la materialidad y el espacio de exposición. Tomar en cuenta al archivo en su dimensión objetual implica correrse del lugar consabido que lo piensa como el reservorio intangible donde se resguarda la cultura –entendida en un sentido idealista o inmaterial–, para volcarnos a consideraciones sobre el cuerpo, la materialidad y la performatividad de las obras de arte y, en particular, de la imagen fotográfica.

En 2018, el artista visual Martín Bollati presentó en el Centro Cultural Kirchner la exposición *La forma bruta*, curada por Rodrigo Alonso, que desde 2015 había itinerado por Europa, Asia y otros países de América. Esta exposición reunió varias copias en papel fotográfico, algunas montadas en vidrio y otras directamente sobre estructuras de madera, de lo que fue un trabajo de recorrido y captura de imágenes en varios museos de arqueología, naturaleza y ciencia del mundo —el Museo de la Evolución Humana de España, el Tropenmuseum de Holanda, el Museu Geológico de Lisboa, el British Museum del Reino Unido o el Kunstkamera de Rusia, por citar algunos—. Todas las fotos fueron realizadas por Bollati en esos museos, en calidad de “turista”, con las circunstancias particulares que cada museo presentaba, es decir, con su iluminación, sus vitrinas y sus condiciones de movimiento.



FIGURA 1. Martín Bollati, *La forma bruta*, 2018 (vista de sala).

© Martina Perosa.

Martín Bollati, que también se dedica a la edición de libros de fotografía, cuenta que la idea de *La forma bruta* era replicar el sistema del libro y combinar imágenes moviéndose en el espacio. Por eso, en

la curaduría se buscó trabajar desde el libro como eje, incluyendo en la exposición un libro en una vitrina, desagregado en sus imágenes. Asimismo, el texto curatorial puso énfasis en esa condición germinal del proyecto expositivo. Allí el curador dice que

el artista plantea un dispositivo inmersivo destinado a (re)imaginar y (re)editar el museo, sus relatos y sus archivos. Este dispositivo delega en el espectador la configuración de su punto de vista y el desafío de establecer nuevos vínculos con el pasado, proyectándose más allá de los conocimientos disciplinares. Un pasado que lo interpela personalmente, porque remite a su génesis, a sus ancestros, a la explicación de su lugar en el mundo. Un pasado, no por eso, menos inestable, sospechoso y ficcional (Alonso s/n).



FIGURA 2. Martín Bollati, *La forma bruta*, 2018 (libro).  
© Martina Perosa.

Con sus fotografías, Bollati crea un relato posible de los orígenes de la humanidad que, por un lado, ausculta y reconfigura el discurso antropológico a través del dispositivo de exhibición, que sitúa espa-

cialmente ese museo imaginario hecho de imágenes y fragmentos de otros museos junto con el formato libro y la posibilidad de hacer un *remix* personal del recorrido del libro-objeto<sup>1</sup>. Por otro lado, también hay una puesta en cuestión del objeto fotográfico en el tratamiento visual de las fotografías, que pone el acento en el sustrato material. *La forma bruta*, como el nombre lo sugiere, da forma a una materia arquitectónica hecha de elementos naturales –humanos, animales, vegetales, minerales– y culturales que no se reduce ni al sentido discreto de sus piezas ni a una totalidad inabarcable. Bollati arma un nuevo archivo contingente, finito pero inacabado e inabordable y sujeto a los cambios que cada recorrido particular le imprime. Los nuevos órdenes posibles en los que actualiza esas piezas en cada exposición desjerarquizan y hacen estallar la lógica de sus archivos de origen, su orden y su organicidad. La forma en que Bollati registró esos objetos forma parte de la propia inscripción del archivo. Su observación compone el registro que, como un guiño irónico, es ordenado mediante una catalogación que emula la convención de registro de piezas museales. De este modo, su archivo no es un contenedor vacío, sino un museo móvil donde se intersectan distintos tiempos, espacios y materialidades que traman una malla sensible en la que cada elemento tiene su propia potencia de acción al chocar con las otras piezas.

<sup>1</sup> Esto puede revisarse en la plataforma de Bollati en la red social Vimeo, donde otros artistas hacen su propia “pasada” de la edición: <https://vimeo.com/user12061101>.



FIGURA 3. Martín Bollati, *La forma bruta*, Centro Cultural Kirchner, 2018.  
© Martina Perosa.

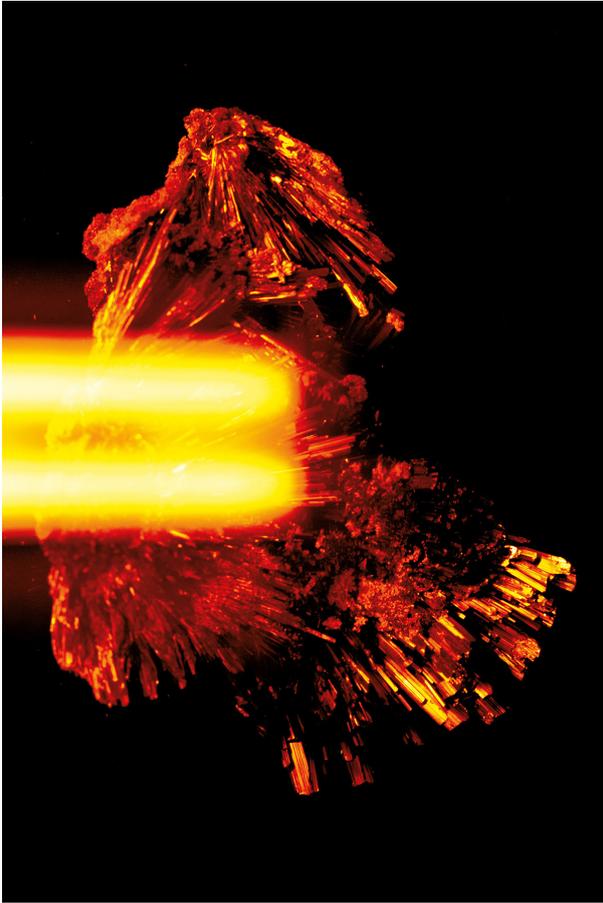


FIGURA 4. Martín Bollati, *La forma bruta*, Centro Cultural Kirchner, 2018.  
© Martina Perosa.

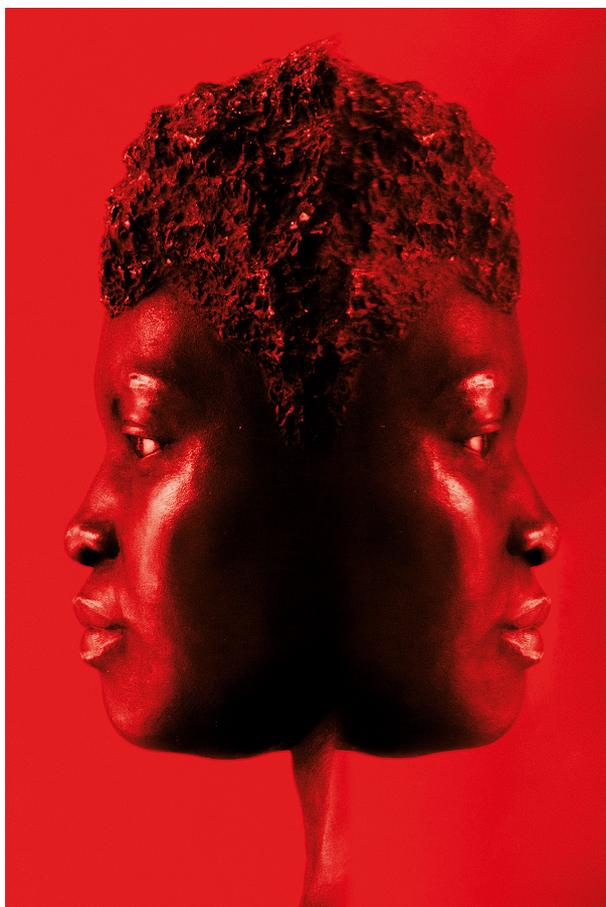


FIGURA 5. Martín Bollati, *La forma bruta*, Centro Cultural Kirchner, 2018.  
© Martina Perosa.

En 2019, la diseñadora y artista visual Cecilia Szalkowicz realizó una exposición en el Teatro San Martín titulada *Soy un disfraz de tigre*. Esta se dividió en dos actos, en dos tiempos y en dos espacios: el “Acto I” adoptó la forma de una performance efectuada el 1 de octubre en el hall de la sala Casacubertas y el “Acto II” consistió en una exposición

de fotografías montadas en la fotogalería del teatro, entre octubre de 2019 y febrero de 2020, en un espacio tradicionalmente destinado a las muestras de este género.

La fotogalería del Teatro San Martín, hoy parte del Complejo Teatral de Buenos Aires, tiene una historia extensa. Fue una de las salas pioneras dedicadas a la exhibición de fotografía en Buenos Aires. Se inauguró el año 1985, bajo la dirección de Sara Facio, quien la presidió hasta 1988, cuando Juan Travnik pasó a hacerse cargo de la dirección durante más de una década. Luego, la fotogalería se cerró por un extenso período y se reinauguró en 2018, con la dirección de un comité curatorial integrado por Rosana Schoijett, Bruno Dubner y Ariel Authier, quienes se desempeñaron allí hasta principios de 2022, cuando la fotogalería pasó a estar al cuidado de Raúl Flores. Estas distintas gestiones, que se corresponden con distintos momentos y criterios de legitimación de la fotografía en los circuitos de exhibición artística porteños, tienen improntas bien marcadas. En este sentido, la exhibición de Szalkowicz, curada por Dubner, Authier y Lara Marmor, es interesante porque, a través de sus dos actos, tensiona esos distintos modelos de entender la objetualidad fotográfica, la curaduría y la puesta en exhibición de lo que un espacio como una galería podría o debería mostrar. El “Acto II” se desarrolla en el lugar físico tradicional de la fotogalería, cuya infraestructura –paredes de mármol, dimensiones acotadas, techos bajos y recursos de montaje– es la misma desde que el espacio existe como tal. La disposición de algunas de las fotografías en una de las paredes del recinto, enmarcadas de forma perimetral y equidistante, a la altura del ojo y con tanzas sujetas a rieles, evoca la gramática exhibitiva que la sala tuvo en sus primeras décadas de funcionamiento, cuando las piezas se montaban siguiendo el paradigma modernista. Sin embargo, la apuesta curatorial desmiente esa supuesta adscripción con una pieza de gran tamaño apoyada en el piso de la sala contra una de las paredes, que niega el orden del cubo blanco desde un guiño doble que apunta tanto a los orígenes del museo como a su posible liquidación (figuras 6, 7 y 8)<sup>2</sup>. Por un lado, por la disposición y por la composición, la muestra evoca los gabinetes de curiosidades

<sup>2</sup> Las imágenes de *Soy un disfraz de tigre* corresponden a Sofía Ungar y fueron tomadas del sitio web Verrev: <https://verrev.org/2019/11/13/soy-un-disfraz-de-tigre-acto-1-y-acto-2-cecilia-szalkowicz/cecilia-szalkowicz-soy-un-disfraz-de-tigre-acto-2-06/>

del Renacimiento (*Wunderkammern*), esos protomuseos que reunían objetos insólitos o dispares en una indistinción ontológica entre el reino natural y el artificial. Por otro, esa pieza que parece poco ubicua para el espacio que la alberga, dada su visualización problemática, deriva en una poética de la instalación que propone articulaciones novedosas entre lo fotográfico, lo expositivo y lo curatorial, desestabilizando los criterios convencionales que rigen estos órdenes –claridad, orden, visibilidad plena, comunicación sin interferencias–.



FIGURA 6. Cecilia Szalkowicz, “Acto II”, *Soy un disfraz de tigre*, Teatro San Martín, 2019 (vista de sala). © Sofía Ungar.

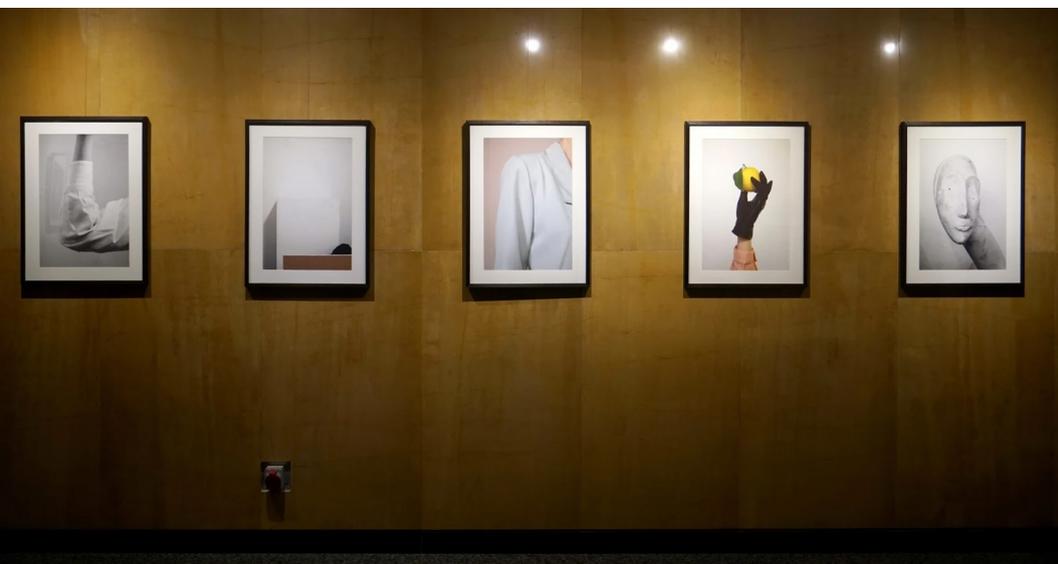


FIGURA 7. Cecilia Szalkowicz, “Acto II”, *Soy un disfraz de tigre*, Teatro San Martín, 2019 (vista de sala). © Sofía Ungar.



FIGURA 8. Cecilia Szalkowicz, “Acto II”, *Soy un disfraz de tigre*, Teatro San Martín, 2019 (vista de sala). © Sofía Ungar.

En el “Acto I”, que adopta la forma de una performance, Szalkowicz propone, tal como dice el texto curatorial, un “uso y abuso del espacio, transforma al teatro en un enorme escenario para componer imágenes y desestructurar el modo habitual que tenemos de relacionarnos con ellas” (Marmor, Dubner y Authier s/n)<sup>3</sup>. La transformación del espacio exhibitivo en un espacio escénico da pauta a dinámicas relacionales particulares entre las entidades que participan de ese encuentro. El trabajo de Szalkowicz se centra en preguntas sobre la producción, la percepción y la materialidad del lenguaje visual. En la performance, varias corporalidades entran en relación: el espacio arquitectónico, las y los performers, el público y las fotografías hechas “materias vivas que se desplazan” (*ibid.*). Sugestivo contrapunto de la operación del museo que, con su poder positivista, sustrae y preserva pedazos de vida. Durante la performance, ¿dónde empiezan unos cuerpos y terminan los otros? La fotografía del traje que se continúa en quien porta la obra, o viceversa, es una muestra de esa potencia de lo vivo, de esa materia indiferenciada, de límites difusos, que se expande. La circulación toma la forma de un desfile de modas, campo sobre el que la artista ya había trabajado en experiencias anteriores. Que la exposición de las imágenes asuma este formato refuerza lo que Walter Benjamin llamaba valor exhibitivo: a la posibilidad de la fotografía, como técnica reproductiva, de hacerse presente, manifestarse y exhibirse en muchos espacios simultáneamente, se suma su ejecución performativa, cifra de que la fotografía participa plenamente tanto en la cultura de museo como en la de mercado (105-106).

<sup>3</sup> El registro del “Acto I” puede revisarse en el canal de YouTube del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires: <https://www.youtube.com/watch?v=eLX6CveDrKs>



FIGURA 9. Cecilia Szalkowicz, “Acto I”, *Soy un disfraz de tigre*, Teatro San Martín, 2019 (fotografía de performance). © Sofia Ungar.



FIGURA 10. Cecilia Szalkowicz, “Acto I”, *Soy un disfraz de tigre*, Teatro San Martín, 2019 (fotografía de performance). © Sofia Ungar.



FIGURA 11. Cecilia Szalkowicz, "Acto I", *Soy un disfraz de tigre*, Teatro San Martín, 2019 (fotografía de performance). © Sofia Ungar.

En conclusión, desde su surgimiento, la fotografía hizo posible una práctica artística radicalmente nueva que contaminó la pureza de las categorías de la modernidad y la separación ficticia entre géneros. Estas categorías fueron creadas por las instituciones artísticas museales modernas, pero también por las agendas contemporáneas, que, si bien apuestan a poner en crisis ciertos parámetros archivísticos y expositivos,

no han logrado aún cuestionar o desmontar, desde sus prácticas situadas, patrones muy asentados relacionados con categorías estéticas canónicas, como las de autor u obra. La superación de esas limitaciones podría imaginarse en relación con la existencia de un tipo de museo compuesto solo por fotografías al estilo de la propuesta de Malraux. Un museo que en su “fecundidad heurística” amplíe el campo visual y deconstruya la compartimentación cultural gracias al montaje como forma de conocimiento (Didi-Huberman 33). Esta forma expositiva, de hecho, existe y guarda relación con los proyectos de museos virtuales o con propuestas curatoriales como las que, desde hace un tiempo, se vienen desplegando en diversas plataformas digitales. Sin dudas, el panorama que se dibuja sobre la relación entre fotografía, archivo y repertorio es diverso y complejo y requiere de nuevas herramientas conceptuales que nos permitan abordar aquello que bajo el nombre de “desmaterialización” consiste en realidad en una rematerialización. En otras palabras, se trata de una materialización bajo otras formas y consistencias de los objetos visuales, entendida también como la mediación entre distintas formas de objetualidad –la fotográfica, la curatorial, la museal– en la que ciertos objetos, híbridos, impuros, ejercen su propio poder de agencia y se liberan a un juego de contacto, fricción o desborde sobre otras formas de existencia.

## REFERENCIAS

- ALONSO, RODRIGO. “La forma bruta”. Texto de sala de exposición de Martín Bollati, *La forma bruta*, Centro Cultural Kirchner, Ciudad de Buenos Aires, 2018.
- BENJAMIN, WALTER. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos, 2007, pp. 91-109.
- DÉOTTE, JEAN-LOUIS. *La época de los aparatos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *L'Album de l'art à l'époque du “Musée imaginaire”*. París, Éditions Hazan/Musée du Louvre, 2013.

- GONZÁLEZ, VALERIA, “Los usos de la imagen fotográfica en la Argentina”.  
En María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historia de las Artes Visuales en la Argentina vol. I*, Buenos Aires, CAIA/Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2011, pp. 119-139.
- GUASCH, ANNA MARÍA. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, Akal, 2011.
- MALRAUX, ANDRÉ. *Le musée imaginaire*. París, Gallimard, 1965.
- MARMOR, LARA, BRUNO DUBNER Y ARIEL AUTHIER. “Soy un disfraz de tigre”. Texto de sala de exposición de Cecilia Szalkowicz, *Soy un disfraz de tigre*, Fotogalería del Teatro San Martín, Ciudad de Buenos Aires, 2019.
- SOULAGES, FRANÇOIS. *Estética de la fotografía*. Buenos Aires, La Marca editora, 2010.
- TAYLOR, DIANA. *Performance*. Buenos Aires, Asunto impreso ediciones, 2015.
- ZÚÑIGA, RODRIGO. *La extensión fotográfica. Sobre el triunfo de lo fotográfico*. Santiago de Chile, Metales pesados, 2013.