

---

**MÁS ALLÁ DEL CONTEMPORÁNEO: MONDO BIZZARRO  
GALLERY Y LA TEORÍA DE UN ARTE  
HIPERCONTEMPORÁNEO**

Paulina C. Pinto Paganini  
Università degli Studi di Roma «LA SAPIENZA»

Recibido: 13 de Septiembre de 2011  
Aceptado: 15 de Septiembre de 2011

**RESUMEN**

*El siguiente texto pretende plantear la paradoja existente en la ciudad de Roma respecto a su condición de ciudad-capital italiana y la ausencia de exposiciones de arte contemporáneo a nivel museal. Partiendo del acercamiento a una posible definición de “lo contemporáneo” se pretende dilucidar su estrecha relación con el campo del arte. Un nuevo espacio expositivo en la escena romana, Mondo Bizarro Gallery, parece plantear una nueva posibilidad de subsanación de esta ausencia. Bajo el concepto de hipercontemporaneidad esta galería abre el discurso hacia una nueva teoría de un espacio expositivo exageradamente actual y consecuentemente contemporáneo.*

**Palabras clave:** Contemporáneo, plataforma, galería, hipercontemporaneidad, bizarro.

\* \* \* \* \*

Cuando me transferí a Roma en el 2009 pensé inmediatamente, como habría hecho el común de las personas, que me estaba transfiriendo a una de las ciudades-capital más importantes del mundo. A un país como Italia en el cual el arte, el “Arte Clásico” que aprendemos en la escuela, había alcanzado su máximo esplendor en algún momento de nuestra larga historia. Un lugar donde movimientos artísticos completos habían tenido su cuna; motivo por el cual seguramente, el tráfico de tendencias artísticas, el intercambio de artistas y exposiciones actuales, contemporáneas a nuestro siglo XXI, sería extremadamente amplio. Sin embargo, algo parece frenar, nublar la mirada del ser *contemporáneo* en este centro capitalino: ¿será precisamente ese bagaje del llamado *clasicismo artístico* (concepto de por sí controversial para la historia del arte), esa pesada carga que lleva sobre su espalda, la que ha sumido a esta ciudad en una anacronía encantadoramente *bella*?

Volviendo sobre el *mito* del *cliché* histórico que la ha bautizado como “la ciudad eterna”: parece ser que este apelativo ha mutado, se ha transformado, para terminar

definiendo a Roma -siguiendo a Mircea Eliade- como la “ciudad del eterno retorno”; un *retorno* que se gira en-torno para volver a repetir su propio origen. En un contexto donde arte y arqueología conviven todos los días -y cabe destacar aquí el sentido etimológico de la palabra *arqueo=antiguo, logía=logos, ciencia-* podemos dar vueltas por sus museos horas, días, semanas, hasta darnos cuenta de que un ejemplo de *arte contemporáneo* no se encuentra en parte alguna sino a través de sus lejanos y no tan lejanos antepasados de los años 60’ y 70’<sup>1</sup>.

Si ya el concepto de *Arte Contemporáneo* parece constituirse como un problema que abre absolutamente una discusión cronológica dentro del contexto italiano, referirnos a qué podemos o no podemos llamar “clásico” en arte se plantea como una problemática más, sea en el aspecto formal que expositivo. En el contexto academicista italiano la cronología histórica se proyecta al campo histórico-artístico definiendo el concepto de un *arte moderno* que comienza con la decadencia de un *arte medieval* protagonista de una emancipación formalista. Nos debemos preguntar entonces, si podemos hablar de *contemporaneidad* en un contexto en el cual el concepto de *contemporáneo* parece ser absolutamente *otro*.

Pero, más allá de cuestionarnos específicamente por la existencia de un posible y cierto *arte contemporáneo*, debemos comenzar por preguntarnos qué entendemos, desde nuestra contemporaneidad -hablando en términos de tiempo y espacio- por “contemporáneo”. En su curso de Filosofía Teorética dictado en Venezia (2006-2007) Giorgio Agamben se preguntaba: *¿Qué es lo contemporáneo?*<sup>2</sup> “*La contemporaneidad es esa relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a él pero, a la vez, toma distancia de éste;...*”<sup>3</sup> Agamben plantea el concepto de un *ser-contemporáneo* que oscila constantemente entre el “desfase” y el “anacronismo”. La cualidad de contemporaneidad no implicaría entonces una condición de actualidad; el contemporáneo de hecho es aquél que se encuentra siempre fuera de su propio presente. Para el contemporáneo la condición de anacronismo se vuelve imprescindible desde el momento en que debe ser capaz de mirar su propio tiempo con una distancia imposible, en cuanto debe situarse en la oscuridad -siguiendo siempre a Agamben- para poder distinguir la luz de un presente que se le escapa constantemente de las manos: es precisamente en este *escapar* que encuentra su condición de contemporaneidad. “*Percibir en la oscuridad del presente esta luz que trata de alcanzarnos y no puede hacerlo, esto significa ser contemporáneos.*”<sup>4</sup>

Volviendo sobre el tema que aquí nos ocupa: ¿de qué somos contemporáneos cuando hablamos de arte? “*Puede decirse contemporáneo sólo aquel que no se deja cegar por las luces del siglo y que logra distinguir en ellas la parte de la sombra, su*

---

<sup>1</sup> Si bien en este punto puede y merece ser mencionado el aislado caso de la no tan reciente inauguración del MAXXI (*Museo de Artes del Siglo XXI*), cabe destacar que su apertura fue dilatada durante años, y el resultado de su influencia respecto a centro expositivo de *artes recientes* es bastante incipiente y poco desarrollada aún. Sólo en los últimos meses, contemporáneos a la realización de este artículo, muestras, artistas, eventos y exposiciones referentes al “arte contemporáneo reciente” están siendo proyectados como parte del programa 2011-2012.

<sup>2</sup> G. AGAMBEN, *Contemporaneidad: ¿Qué es lo contemporáneo?* \*Este texto, inédito en español, fue leído en el curso de Filosofía Teorética que se llevó a cabo en la Facultad de Artes y Diseño de Venecia entre 2006 y 2007. Traducción: Verónica Nájera.

<sup>3</sup> G. AGAMBEN, ob. cit.

<sup>4</sup> G. AGAMBEN, ob. cit.

*íntima oscuridad*". Ser *contemporáneo* no sería entonces un individuo ajeno a su propio pasado, sino que es aquel capaz de distinguirse respecto a éste sin perder su propio *Norte*. Bajo esta premisa, y volcándonos a lo más específico que aquí nos concierne –el *campo* del arte- hablar de *Arte Contemporáneo* parece referirnos a un cierto pasado heredado que sólo hace posible el desarrollo de movimientos actuales cargados de referencias y consecuencias: "...se puede decir que la vía de entrada al presente tiene necesariamente la forma de una arqueología."<sup>5</sup> Irremediablemente retornamos entonces al concepto de una operación arqueo-lógica que nos contextualiza en la condición de la capital italiana. Si, siguiendo a Agamben, una posible y tal vez única vía de acceso a la condición contemporánea involucra una estrategia de tipo arqueológica, el resultado parece configurarse en una hipotética realidad contemporánea –y artística- posible sólo a través de una operación de retorno inmanente e inconsciente: "Y ser contemporáneos significa, en este sentido, regresar a un presente en el que nunca hemos estado."

Desde el ámbito museístico al mercado del arte -pues comprar o vender una obra de arte hoy parece tanto o más difícil que exponerla- la ausencia de espacios expositivos de *arte actual* aparece sintomáticamente en la capital italiana a nivel de oficialismo e institución. Partiendo de una reflexión contemporánea, esta especie de falencia, de síntoma, podría radicar en una incapacidad, la incapacidad de ser in-actual al propio presente: debemos recordar que el carácter *traumático* del presente radica precisamente en la incapacidad de poder vivirlo. Plantearnos y analizar la presencia de ciertas *luces* en el oscuro firmamento del presente artístico-estético romano desemboca irrevocablemente en la presencia de un escenario absolutamente heterogéneo y casi democrático de las Artes Visuales, en el cual distinguir un cierto pasado parece convertirse en una operación posible sólo a través de la construcción de un imaginario, de un *campo* en constante movimiento y desarrollo.

Pintura, escultura, fotografía, performance, la teoría del arte ha dejado de *perseguirse la cola* sobre la cuestión de los géneros artísticos y de las técnicas visuales para dar paso a una discusión respecto a la cuestión de la *inscripción*, la fijación de un presente, de un hacerse-presente a través de la inscripción de la propia obra a modo de estrategia política. Hacia fines del siglo XIX ya Nietzsche se planteaba el problema del lenguaje como esa *traducción* de lo *intraducible*, de la obra de arte como apertura y fijación de un mundo en la apariencia. El nacimiento de galerías y espacios expositivos opera estratégicamente en el mismo nivel en que lo hacen concursos y bienales, cuyo único objetivo es fijar la presencia de cierto artista o una cierta obra en un cierto contexto geográfico, político y cronológico. Si seguimos la premisa de Gerardo Mosquera de que "Cada curaduría es una construcción de un discurso", lo que tenemos aquí es precisamente un discurso que a través de su propuesta visual de plataforma expositiva posiciona al artista en una cierta contemporaneidad respecto a su propio tiempo. Construir un discurso se trans-forma, adopta la forma de una inscripción de tipo política que permite el auto-posicionamiento dentro de una oficialidad inventada. Inscribir la obra de arte a través de una plataforma expositiva permite a ésta situarse en la ruptura, en la fractura, hacerse presente históricamente en la apariencia de un espacio físico como lo es la galería o el museo (inscripción que obviamente no es jamás incondicional, sino absolutamente arbitraria).

---

<sup>5</sup> G. AGAMBEN, ob. cit.

¿Por qué entonces esta ausencia de *contemporaneidad* en la escena romana?, ¿por qué esta incapacidad de situarse en la *ruptura*, en el *trauma*? La proliferación de espacios expositivos en las sociedades actuales actúa sin lugar a dudas como una estrategia híbrida en la cual la política de mercado señala las coordenadas de una operación de posicionamiento respecto al momento presente, a la propia contemporaneidad, pero bajo términos e intereses específicos. En este sentido, el trinomio galería-curador-artista opera como un mecanismo de *producción de infraestructura* (Mellado<sup>6</sup>).

Creada en 1995 la galería Mondo Bizzarro nace en la ciudad de Bologna autopresentándose como una “plataforma para las artes hipercontemporáneas del siglo XXI”; un espacio en el cual se pretende promover las nuevas tendencias artísticas italianas e internacionales. En 2004 se traslada a Roma para instalarse en un pequeño espacio físico-galerístico que se abre al público a modo de una especie de “bilocale” (término frecuentemente utilizado en Italia para referirse a departamentos de dos ambientes). Dos ambientes (uno de ellos recientemente ampliado), una sala expositiva capaz de contener dos muestras contemporáneamente y un bookshop (librería) materializan la propuesta que Luisa Montalto y su equipo pretenden presentar a la escena romana. Bajo una faceta de circuito expositivo en el cual se *hace aparecer* el lado *underground* del arte italiano e internacional que continúa desarrollándose paralelamente a los artistas y obras presentados por los museos “oficiales”, *Mondo Bizzarro* aparece como un corte transversal, como una realidad contemporánea y paralela al arte institucionalizado en Roma a través de la plataforma oficial de museos y centros expositivos reconocidos.



En español el prefijo *hiper* -que proviene del griego- viene adjunto, adosado a una palabra para aumentar su significado; viene “agregado” a una palabra o concepto convirtiéndolo en una especie de exageración. Siguiendo esta premisa, la galería *Mondo Bizzarro* aparece y se presenta como la exageración de una contemporaneidad que,

<sup>6</sup> J.P. MELLADO, El curador como productor de infraestructura. Ponencia, coloquio internacional, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil. Guayaquil, Ecuador, julio 2001. Versión publicada desde el 2002, en la sección Ediciones Digitales de [www.justopastormellado.cl](http://www.justopastormellado.cl)

volviendo sobre las primeras líneas de este artículo, se nos escapa constantemente; pretende ser el escenario en el cual la luz se posa sobre esa *oscuridad*, ser el espacio físico que aloja ese pequeño segundo que ya aconteció. Si *contemporáneo*, siguiendo la definición antes expuesta tenía que ver con esa condición, esa relación singular con el propio tiempo, la autodenominación de *hiper-contemporáneo* involucra la construcción de una nueva economía en la cual esta relación im-posible pretende ser posible: no sólo se añora la condición de una contemporaneidad respecto al propio presente, sino que se anhela constantemente una renovación, una exagerada con-temporaneidad.

Etimológicamente la palabra *bizarro* deriva de la lengua italiana que conlleva como significado la condición de “iracundo”. Sin embargo, irónicamente este término viene acuñado por la misma lengua italiana a partir de su raíz francesa e inglesa que lo identifica bajo una condición de “ambigüedad”. Es así como esta palabra comúnmente se utiliza en el contexto italiano para referirse a algo raro, extravagante e insólito. Bajo esta condición de *extrañeza* el concepto de *bizarro* viene asociado repetidamente en referencia a algo “atípico”, “anormal” y “extravagante”, que toma la forma de una ruptura respecto a ciertos parámetros establecidos por una ley general. Siguiendo estas disposiciones a priorísticas, la denominación de un “Mundo Bizarro” como espacio expositivo parece situarnos frente a un escenario sobre el cual se pretende dar cabida sólo a aquél que es capaz de cumplir con las leyes de esta ley selectiva. La galería *Mondo Bizarro* asume entonces la forma de una plataforma que, como plataforma –y la condición que esto conlleva- alza la superficie, eleva hacia otro nivel espacio y tiempo presentes, hacia un más allá del momento ya acontecido y bajo ciertas condiciones precisas y específicas.



“*Mondo Bizarro Gallery* se ocupa principalmente de **surrealismo pop, fotografía erótica y street art**”<sup>7</sup>: es la descripción a través de la cual la misma galería se presenta al curioso cibernauta en el propio sitio web. Parece no ser absolutamente casual esta autodeclaración en la cual el mismo ente expositivo –la galería de arte- se

<sup>7</sup> Declaración especificada por la misma galería en su sitio web: <http://www.mondobizarrogallery.com/about.asp>

autoclasifica dentro de una cierta temática selectiva. En la misma página web se lee: “...a due passi dal MACRO (Museo di Arte Contemporanea di Roma), offrendo al pubblico della Capitale una nuova vetrina per l'arte d'avanguardia.” (*a dos pasos del MACRO (Museo de Arte Contemporáneo de Roma), ofreciendo al público de la Capital una nueva vitrina para el arte vanguardista*) ¿Por qué ubicarnos como espectador en esta diferencia y cercanía geográficas respecto a *cierto* punto de referencia?, ¿cuál es la intención de esta *especificidad* temática y geográfica respecto a su propia autodefinición de “plataforma bizarra e hipercontemporánea de las Artes Visuales”? La carga significativa de la palabra *bizarro* no sólo se subyuga a la raíz etimológica anglo-francesa de “lo extravagante”, o a la raíz italiana de “iracundo” o “fuerte carácter”. Como *bizarro* se entienden también aquellas obras de arte o diseño que no pueden catalogarse en ninguna de las escuelas o estilos “tradicionales”, y que de alguna manera rompen con los cánones estéticos tradicionales y “vanguardistas”. ¿Cuál parece ser entonces la intención de especificar una cierta posición como plataforma expositiva, no sólo geográfica sino además estética en cuanto a cierto *norte* –llámese MACRO- en la escena artística contemporánea de Roma? La propuesta de *Mondo Bizarro* pretende abrir la puerta a un *mundo* que sobrepasa las categorías a través de las cuales, según ellos mismos, el arte se ha vuelto “tradicional”; como un héroe que viene reconocido por su propia sociedad como defensor del *bien común*, que se ha convertido en el representante de la comunidad.

No debemos olvidar que el calificativo *bizarro* ha adquirido a lo largo de nuestra historia un valor bastante considerable. Sin ir más lejos, cabe mencionar aquí su relación con el llamado “surrealismo pop” (*Lowbrow*<sup>8</sup>) y la idea de una oposición o contraposición respecto a la “alta cultura”. Casi dialécticamente este movimiento -denominado *Lowbrow*- que en vulgar castellano podría traducirse como “baja cultura”, genera y se genera a través de la figura del opuesto, del *otro*, la otra cara de la moneda de un “arte oficial” que viene doblegado y satirizado a través de sus mismos recursos visuales. En la tradición del cómic norteamericano de hecho, el personaje del héroe –el cual seguramente asienta sus raíces en la figura del héroe épico griego- entra en funcionamiento y *vive* a través de la lógica del *opuesto*; el héroe del cómic es aquel que debe siempre combatir en contra de un enemigo que suele ser comúnmente representado como su doble y con características opuestas a él.

---

<sup>8</sup> Término utilizado para describir este movimiento *underground* de arte visual que surge en Los Angeles, California, a finales de la década de 1970. Tiene su origen en el mundo del *underground comix*, la música punk, la cultura callejera del *hot-rod* y otras subculturas de California. Es también conocido con el nombre de *surrealismo pop*, y utiliza un cierto sentido del humor sea alegre que sarcástico.



A finales de los años 50' sale a la venta en Estados Unidos un nuevo número de la conocida historieta de Superman, el héroe norteamericano por excelencia. Más allá de las fantásticas aventuras que se describen en este número del *hombre de acero*, un evento que aquí se describe marcará el desarrollo de la historieta para siempre: un científico somete al héroe a un extraño nuevo invento, un rayo duplicador. El resultado de esta operación será un nuevo personaje que entra a formar parte de las aventuras del superhéroe, su nombre: *Bizarro*. El nacimiento de *Bizarro* viene descrito a lo largo de la historieta como una creación fallida, en cuanto la intención del científico era que éste atacara a Superman; pero el duplicado no coopera y en su lugar trata de emular al superhéroe "original" sin tener fortuna, pues sus intentos por igualarlo son torpes y destructivos. La historia continúa y, ante su eventual fracaso, Bizarro decide crear un duplicado de la mujer de Superman, como un modo de igualar su anhelada vida. Ambos serán rechazados por el pueblo del planeta Tierra, motivo por el cual se van a vivir al *Mundo Bizarro*, un planeta cúbico llamado Htrae (inversión de la palabra inglesa *Earth*, que significa Tierra). Con la ayuda de la tecnología y los poderes de Bizarro, él y su mujer-bizarra pueblan el planeta con *bizarros* creados igualmente, donde todo se hace de una manera retorcidamente similar a la de la Tierra pero en un modo a la vez diferente.

En esta pequeña fábula se encuentra precisamente implícita esa complicada relación a la cual aludíamos anteriormente. Podemos considerar que la condición del *opuesto* encaja perfectamente con la posición de nuestra galería. "A dos pasos del MACRO" *Mondo Bizarro Gallery* toma la forma del *otro* para autopresentarse al público romano como un espacio, una plataforma alternativa a la oficialidad de la institución-museo, en este caso materializada por la presencia del MACRO-héroe y viceversa: la figura del héroe viene aquí representada por la oficialidad de la institución-museo.



El concepto de *plataforma*, utilizado por *Mondo Bizarro* para autodefinirse nos remontaba ya a ese concepto de algo que sobresale, que se eleva por sobre cierto nivel existente; marcar la diferencia respecto al propio presente parece ser el objetivo de esta galería que subraya la necesidad de exagerar la condición de contemporaneidad en el veloz presente que nos envuelve y se nos escapa constantemente. *Mondo Bizarro* subraya el hecho de que se encuentra “a dos pasos del Museo de Arte Contemporáneo de Roma”, y es en este sentido que la crítica generada a partir de su presencia en la escena artística romana contemporánea se gesta en medio de un latente sentido satírico. La figura del antihéroe, tan frecuentemente citada a lo largo de toda la literatura y del cine, adopta la imagen de este *ser-bizarro* que ha creado un *mundo* propio que habitar. Porque para habitar *Mondo Bizarro* se debe formar parte de su retorcido mundo duplicado y satirizado, cumplir con ciertos requisitos.

La condición exagerada del prefijo *hiper* en este caso se vuelve entonces fundamental. Porque en la era ya asimilada de los *post*, la propuesta de una *hipercontemporaneidad* viene asociada y relacionada con el desgaste y la incapacidad de superación del propio presente. Ya no basta –y tal vez ni siquiera importa– superar el propio momento y sus condiciones: el individuo, enfrentado a un mundo que ya se ha disociado de la tradición, afronta un futuro incierto. Según el sociólogo francés Gilles Lipovetsky hemos sobrepasado la posmodernidad para entrar en la era de los *hiper*: la condición *hipermoderna* del hombre radica en esta nueva economía ético-moral en la cual el individuo, enfrentado a una posibilidad de consumo mayor y más accesible respecto al mercado, ha terminado por crear y configurar un nuevo tipo de ética empapado por una *hipermodernidad* que se inscribe en el seno de una sociedad liberal, “*caracterizada por el movimiento, la fluidez, la flexibilidad...*”<sup>9</sup> Es entonces cuando el individuo viene a ser representado para Lipovetsky bajo la figura y condición de un “*hipernarcisismo, época de un Narciso que se tiene por maduro, responsable, organizado y eficaz, adaptable, que rompe con el Narciso de los años posmodernos, amante del placer y las libertades*”<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> G. LIPOVETSKY, Los tiempos hipermodernos. Trad. Antonio Prometeo Moya. Anagrama. Barcelona, 2006, p.27.

<sup>10</sup> G. LIPOVETSKY, ob. cit., p.27.





Al inicio de este artículo planteé la tesis de una cierta ausencia de una presencia en la escena artística romana actual: la ausencia de exposiciones de arte contemporáneo en la oficialidad de la institución-museo. La consecuente problemática de definir qué entendemos por contemporaneidad hoy ha terminado por arrastrarnos hacia una problemática mayor, donde lo contemporáneo logra su objetivo sólo en el momento en el cual deja de serlo, pues cuando logra su objetivo de inscripción irrevocablemente se inscribe en una memoria que lo define automáticamente como algo ya pasado, una historia ya escrita. El laberinto sin salida del problema de lo contemporáneo puede traspolarse a la esfera del arte y su mercado bajo las mismas condiciones en las cuales opera el individuo en las sociedades actuales. Porque si siguiendo a Agamben, el contemporáneo es aquel que puede ver la luz en la oscuridad, una luz oscura que se nos escapa constantemente, es necesario vivir el *trauma* de esta incapacidad para poder acercarnos siquiera a la condición contemporánea; condición que para *Mondo Bizarro Gallery* parece ya haber mutado en esta nueva era de los *hiper*.



Bajo la figura crítica de la *inscripción*, lo que hace la teoría del arte es precisamente subsanar y sobrellevar ese trauma que es incapaz de soportar. Se hace necesario entonces para la historiografía sumirse en ese estado histórico que permite la creación e inscripción de una historia ficticia que permita leer el momento traumático del presente. Galería *Mondo Bizarro* utiliza las herramientas de esta ficción para aprehender la situación actual de la *visualidad* misma del arte contemporáneo bajo el concepto de *hipercontemporaneidad* (visualidad en cuanto a *aparición* y presencia en la escena pública, cosa casi totalmente ausente en la oficialidad romana). Porque el arte es precisamente un síntoma de la vida social de los individuos, un escenario en el cual la comunicación se convierte en red social que transmite la propia realidad política, social y económica, el montaje de una plataforma como la que autodefine a la galería *Mondo Bizarro* pasa a constituir un mundo paralelo extraño, diferente y ajeno a la institución oficial del museo. Es a través de esta nueva plataforma, de este nuevo mundo expositivo que las posibilidades se abren camino en una realidad tan cerrada como su propio mercado. Si económicamente al mercado del arte romano parece convenirle moverse entre aguas del siglo XX es porque sólo en este modo la incomodidad viene dejada de lado, y el trauma del presente contemporáneo viene vivido como un simple sueño, una simple pesadilla que se asimila a la repercusión de un *dejà vu*, de una película que estamos viendo por segunda vez.

¿Es necesario crear entonces, como hizo *Bizarro* en aquella historieta de los años 50', un mundo paralelo, anómalo, retorcido e irónico para vivir la *hipercontemporaneidad*? ¿Es necesario exagerar nuestra condición contemporánea, llevarla al límite, para percibir las luces? Caminemos a dos pasos del MACRO y tal vez encontremos la respuesta...

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

G. AGAMBEN. *Contemporaneidad: ¿Qué es lo contemporáneo?* Texto inédito en español, leído en el curso de Filosofía Teorética, Facultad de Artes y Diseño de Venecia 2006-2007. Trad. Verónica Nájera

G. LIPOVETSKY. *Los tiempos hipermodernos*. Trad. Antonio Prometeo Moya. Anagrama. Barcelona, 2006.

J.P. MELLADO. *El curador como productor de infraestructura*. Ponencia, coloquio internacional, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil. Guayaquil, Ecuador, julio 2001.

G. MOSQUERA. *Copiar el Edén: Arte reciente en Chile*. Edit. Puro Chile. Santiago, Chile, 2006.