

Construir y reconstruir la historia: las prácticas artísticas de Carla Herrera-Prats y Eduardo Molinari

ELENA ROSAURO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID (SPAIN)

Introducción

Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. ... Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes. Desde la perspectiva antropológica, el ser humano ... [aparece] como “lugar de las imágenes” que toman posesión de su cuerpo. (Belting 14)

Esta cita de Hans Belting nos ayuda a comenzar a pensar la imagen no como mero subproducto de la historia, que ilustra determinados acontecimientos, sino como instrumento –e, incluso, como *hecho*– fundamental para la construcción de la memoria colectiva y, en definitiva, de la sociedad. En esta línea, analizaremos aquí dos proyectos de dos artistas, una mexicana y un argentino, que abordan ciertos problemas sobre la construcción de la historia y la memoria desde el poder, a través de “maneras de archivo”.

Carla Herrera-Prats y Eduardo Molinari son solo dos ejemplos del gran número de artistas que en los últimos años se han girado hacia los “pretéritos presentes” que constituyen la memoria. Este hecho se hace quizá más evidente en regiones, como América Latina, marcadas por memorias en conflicto, traumas y políticas de olvido sistemático impuestas por las clases dirigentes. Así, de una “memoria monumento” se ha pasado a la exploración (con métodos artísticos) de las temporalidades en conflicto, señalando pliegues, choques e intersecciones entre pasado y presente, historia y memoria, lo colectivo y lo individual.

Por otro lado, en las últimas décadas hemos visto crecer considerablemente el número de estudios sobre la memoria, no solo en los campos académicos de las humanidades o las ciencias sociales sino también en la esfera pública y sus diferentes escenarios políticos. Esta creciente “ansiedad” por definir y acotar lo que constituye la memoria (también la conmemoración, el recuerdo y el olvido o la erradicación) nos muestra cómo ésta es, en primer lugar, un espacio de luchas en el seno de la sociedad y, en segundo lugar, una re-presentación selectiva, cuyo significado depende en gran medida del contexto social, las creencias y las aspiraciones de los individuos o las comunidades. Estas re-creaciones del pasado son, por su propia naturaleza, parciales, inestables y muchas veces impugnadas. Y precisamente porque no puede ser tomada como Historia, la memoria necesita ser explorada como documento del presente –más que del pasado– de aquellos cuyos intereses, experiencias y cosmovisiones son hostiles al (o se han quedado fuera del) proyecto histórico (Argenti y Schramm 1-3). “Da la sensación de que el pasado es evocado para proveer aquello que no logró brindar el futuro”

(Huysen 7), escribe Andreas Huyssen, señalando el difícil equilibrio de este “boom” de la memoria, que quizá nos impide relacionarnos críticamente con nuestro pasado.

Tradicionalmente, la memoria se ha tenido por subjetiva, viva, orgánica y continua, mientras que la historia se consideraba empírica, objetiva, distanciada y crítica (Nora 7-25). Pero memoria e historia no se oponen sino que están *enredadas* (“entangled”, utilizando el concepto que Marita Sturken desarrolla en su libro *Tangled Memories*, 1997). Asimismo, la memoria puede ser una vía para la justicia, como proclamara Walter Benjamin en muchos de sus escritos. En este sentido, la historia reconstruye los hechos mientras que la memoria construye sentido y ofrece la posibilidad de traer a la vida un pasado que fue olvidado porque no consiguió seguir siendo. Esta presencia de presentes inéditos puede conllevar, según Benjamin, a la negación del presente dado —el que ha sido construido sobre las espaldas de los vencidos—, permitiendo un presente nuevo y más justo (citado en Mate 71-76).

Tras este breve repaso de algunos de los aspectos que más nos interesan aquí sobre la memoria, volvamos a nuestros artistas. Ambos utilizan la forma-archivo como herramienta desde la que abordar el pasado desde el presente:

[un archivo] no es un grupo más o menos ordenado de imágenes y textos, es una forma de mediación entre los seres humanos, una mediación a la que desde hace tiempo se llama sociedad de la información. ... El “archivo” no es un lugar ni una estructura, en sí mismo es una forma de hacer. Es algo que, en nuestros tiempos, más que nunca, ocurre. ... El “archivo” es algo en constante mutación que puede ser representado por las huellas de ese archivar: imágenes y textos más o menos ordenados. (Blasco Gallardo 15-16)

Sabemos que los archivos han sido piezas fundamentales para la sujeción y supervisión de poblaciones locales y colonizadas. Al mismo tiempo, señala Fernando Estévez, han desempeñado otra destacada función: custodios del pasado de la nación, han sido uno de los pivotes para su consolidación y legitimación (32-33). Es en este punto en el que tanto Molinari como Herrera-Prats intervienen más críticamente a través de sus proyectos artísticos pues, paradójicamente, la obsesión por la memoria y la pulsión por archivar incrementan, mientras las narrativas históricas van en declive.

Aun con su rigidez y control disciplinar el archivo puede ser también un lugar en el que descubrir nuevos “hechos” y “verdades” escondidos u olvidados, y que podemos devolver al presente. La memoria es un espacio de creación que participa, junto con los saberes y las ficciones, en la construcción colectiva de las realidades y los conocimientos posibles. “El archivo no sólo está embebido por el discurso teórico. Él mismo construye teoría”, afirma Estévez (44). Foucault lo entendió como el sistema central en la formación y escenificación del poder, como un modo de pensar y, en definitiva, como lo que puede ser dicho. Derrida, por su parte, vio el archivo como un lugar jurídico en el que ejercer la autoridad y gestionar el orden social mediante la interpretación de la ley. De Certau, como un momento de enunciación en la formación y transformación de lo que es declarado. Por último, Didi-Huberman nos ha enseñado que la recuperación, la reorganización y la puesta en circulación de las imágenes del pasado debe convocar a la reflexión política (Estévez 44-45).

Los artistas que trabajan con prácticas de archivo tratan, en un primer momento, de hacer físicamente presentes materiales o datos históricos que se han perdido o están dispersos. En este sentido organizan imágenes, objetos y textos encontrando favoreciendo el formato de la instalación. Estas fuentes documentales pueden ser más o menos familiares, sacadas de archivos de la cultura popular, asegurando así cierta legibilidad a su significado, aunque éste, en la instalación artística, pueda ser turbado o desviado –sería el caso de la obra que veremos a continuación de Carla Herrera-Prats–; por otro lado, las fuentes o materiales de archivo pueden también ser menos familiares, más oscuros, y ensamblados en un gesto de contra-memoria o generando un conocimiento alternativo, como en el caso de Eduardo Molinari (Merewether 160). Como afirma Irving Domínguez en relación con los procesos de catalogación y recatalogación de archivos fotográficos, “la realidad nos parece continua pero su sentido se ha actualizado debido a un deslizamiento de aquello que es o no verdadero y ha ocurrido bajo esa ‘apariencia de verdad’” (8).

1. Narraciones: Carla Herrera-Prats

Como muy bien ha señalado el curador e investigador Irving Domínguez,

Buena parte de la obra realizada por Carla Herrera-Prats durante el periodo 2004-2009 involucra documentos provenientes de archivos históricos bajo el cuidado de instituciones gubernamentales, u organizados a partir de sus pautas, que son interpretados desde una posición crítica aplicada a la estructura propia del acervo elegido con el fin de analizar su metodología, el trasfondo ideológico bajo el cual fue establecido, sus funciones actuales, así como los materiales en sí, ya caracterizados como documentos históricos. Este proceso analítico es objetivado a través de estrategias de reordenamiento y extensión del archivo que implican la recatalogación de los documentos, la generación de nuevas colecciones o la inclusión de nuevos materiales no considerados como depositarios de memoria social. (1)

Las instalaciones de Herrera-Prats presentan de forma descarnada (otros la definen como “conceptual”) los artificios de construcciones históricas, identitarias o de género, retando a la memoria del espectador, que es quien debe realizar el trabajo de interpretación. En su instalación-exposición-archivo *Historias oficiales* (Universidad del Claustro de Sor Juana, 2005-2006, México), Carla Herrera-Prats se propone desmontar los discursos sobre la historia oficial de su país:

Two timelines charted the contemporary fate of nationalist symbols that have helped support Mexico’s identification with its pre-colonial past. Using materials from almost 20 libraries and museums from Mexico and the US, this project focused on the contradictory institutional/governmental administration of imagery through two cultural practices: on the one hand, the historiography of pre-Hispanic civilization in public school textbooks, and, on the other, globe-trotting government-sponsored exhibitions of pre-Hispanic artifacts. (Herrera-Prats 1)

De esta forma, las intersecciones entre historia, identidad y memoria se hacen presentes y nos obligan a reflexionar sobre las representaciones que, desde el presente, nos hacemos sobre el pasado y sobre los intereses y cosmovisiones que en este escenario entran en juego. La memoria tiene aquí un papel “invisible”, en tanto reclamo de rigor y justicia hacia el pasado (de los pueblos indígenas y de la nación en su conjunto), y como señal de que las identidades nunca son absolutas.

La primera parte de la instalación consistió en una selección de cien catálogos de exposiciones de objetos prehispánicos, realizadas entre 1959 y 2005. Los sucesivos gobiernos mexicanos han estado implicados en la producción de casi ochenta de estos catálogos, mientras que el resto corresponden a exposiciones organizadas en otros países que poseen suficientes artefactos prehispánicos como para realizar amplias muestras (especialmente Estados Unidos y Austria). Los cien catálogos fueron expuestos cronológicamente en una pared, siguiendo una línea de tiempo, haciendo visibles no solo las (supuestas) continuidades entre pasado y presente sino también los momentos de discontinuidad, en los que la producción de exposiciones se incrementó enormemente o cuando decreció, siempre en relación con diferentes factores contextuales. Por ejemplo, afirma la artista, que “the discovery of the Templo Mayor transformed the interpretation of Mexico’s past at a moment when economic conditions—Mexican oil exports doubled that year due to the Iranian Revolution— enabled a new wave of cultural



export from 1979 to 1984” (3).

Fig. 1. Carla Herrera-Prats, vista de la primera parte de *Historias oficiales* (2005-2006).

Esta “biblioteca” solo dejaba ver las portadas de los catálogos. Acompañaba a esta parte de la instalación un vídeo silente en el que el espectador podía leer fragmentos de los prólogos de los catálogos expuestos, escritos por intelectuales de renombre, políticos, historiadores, arqueólogos y curadores, siempre ensalzando las funciones diplomáticas de estas exposiciones así como su alto valor y contribución a la ciencia y a la cultura. El último elemento de esta parte de la instalación consistió en una pequeña publicación, distribuida de forma gratuita en la sala, en la que se encontraba recogida la información bibliográfica de los cien catálogos exhibidos,

respetando sus clasificaciones de origen, las cuales permiten el restablecimiento de dichos ejemplares en sus respectivas bibliotecas, así como la posible restitución de esta colección a partir de un juego de metacatalogación en el cual la denominación tipológica es ahora un mapa de distribución de las fuentes de producción de conocimiento. (Domínguez 12)



Fig. 2. Carla Herrera-Prats, detalle de la primera parte de *Historias oficiales* (2005-2006).

En la segunda parte de *Historias oficiales*, el visitante encontraba cuatro pedestales sobre los que descansaban cuatro libros de texto, protegidos por vitrinas. Los libros eran las cuatro ediciones sucesivas de la asignatura de historia del tercer curso de la enseñanza primaria pública: la primera edición, de 1959, y sus tres posteriores revisiones (1974, 1992 y 2002). Los libros de texto editados en 1959 fueron los primeros cuya producción y distribución controló directamente el gobierno mexicano, con el objetivo de que fueran gratuitos y, por tanto, accesibles a todos los alumnos de las escuelas

primarias y secundarias del país. Aún hoy se mantiene esto, a pesar de las revisiones que se han llevado a cabo desde entonces. Herrera-Prats explica:

Walter Benjamin's famous quote "There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism" is quite relevant here. In order to promote cultural integration— a fundamental ingredient for development and empowerment within a global economic order— Mexico's diversity is seemingly deemphasized in the curricula. Likewise various indigenous cultures are gradually effaced from the syllabus and the presentation of a pre-Hispanic past is progressively neglected. (8)



Fig. 3. Carla Herrera-Prats, vitrinas de la segunda parte de *Historias oficiales* (2005-2006).

Como los catálogos de la primera parte, los libros de texto se exhibieron cerrados, solo mostrando sus portadas –cuya transformación también nos habla de la transformación de los contenidos: desde la primera portada que reproducía un óleo titulado *La patria*, del muralista González Camarena, en el que aparece una mujer con rasgos indígenas, un águila, una serpiente y la bandera, a la última, que reproduce una fotografía aérea de las diferentes capitales de los estados mexicanos sobre fondo amarillo—. También esta instalación fue acompañada de un vídeo que mostraba un buen número de las imágenes en el interior de los libros: fotografías en color de artefactos procedentes de museos de antropología e ilustraciones a mano de antiguos indígenas y sus costumbres. Aunque no me detendré en esto, sí me parece importante resaltar una de las preocupaciones de Herrera-Prats con respecto a estas ilustraciones, y que va en la línea que señalábamos al comienzo sobre el papel de las imágenes y su relación con la historia:

the question rested on the possibilities and limits of photography. What had been lost (or gained) through the use of this medium? Why did the photographic descriptions of pyramids and ancient vases seem out of place? Perhaps the combination of these supposedly objective representations clashed with the images of ancient people (still rendered through illustrations in the newest editions). Or maybe it was the substitution of textual content for an image that was unsettling. (10)



Fig. 4. Carla Herrera-Prats, vista de la segunda parte de *Historias oficiales* (2005-2006).

Sobre las paredes de la sala que acogía esta segunda parte de la instalación, la artista dibujó con tiza una segunda línea de tiempo sobre la que se reprodujeron los índices de los cuatro libros de texto. Con color amarillo estaban resaltados los apartados en los que se presentaban contenidos sobre civilizaciones prehispánicas: tras cada revisión de la asignatura de historia, el currículo cambió (¿por motivos pedagógicos, políticos?) y una gran cantidad de estos contenidos desapareció, favoreciendo cada vez el estudio de menos culturas. La última revisión de esta asignatura, llevada a cabo en 2002, ha tenido como consecuencia que solo en este tercer curso de la enseñanza primaria aparezca la herencia indígena.

El formato de esta instalación y su “impermanency invited the viewer to think on the practical possibility of changing the way history has been written and taught” (Herrera-Prats 5). Herrera-Prats insiste en que esta obra no trata de sacar conclusiones sobre cuánto aprenden hoy los alumnos sobre su pasado prehispánico, sino que más bien pretende hacernos reflexionar en torno a la paradoja en la que el gobierno mexicano y sus instituciones culturales se encuentran; le interesaba fundamentalmente recontextualizar, en el campo del arte, la función de los materiales de archivo, presentándolos como documentos de una biblioteca imposible, por su inaccesibilidad; al mismo tiempo, *Historias oficiales*

activa una mirada crítica en el espectador sobre los objetos allí expuestos, que dejan de mostrar “un apaciguado patrimonio de la humanidad, ... [para convertirse en] espacios y circuitos en disputa” (García Canclini 2003: n. pag.). Habría, así, tres archivos en juego en esta instalación, como señala Domínguez:

Mientras lo prehispánico es un discurso acotado en el dominio de la Escuela (“archivo escolar”), se expande, densifica y espectaculariza en los correspondientes a Identidad y Cultura (archivo museológico). Los productos museográficos realizados se limitan a verificar las actualizaciones en el régimen de verdad y en el régimen de sentido articulados desde las instituciones (archivo estatal). (9)

La estrategia de la artista transforma estos materiales en objetos discursivos, objetos de estudio siempre susceptibles de nuevas interpretaciones, pero que también revelan su propia historicidad y, por tanto su condición temporal y su inevitable decadencia (Herrera-Prats 11-12).

2. Construcciones, reconstrucciones: Eduardo Molinari

La experiencia de investigación en archivos públicos no especializados desde el año 1999 motivó ciertos interrogantes que han guiado el trabajo artístico de Eduardo Molinari desde entonces: ¿qué es un documento?, ¿quién determina por qué una imagen se transforma en un documento?, ¿cómo se organizan esas imágenes en un archivo?, ¿cómo se construye la narración de la historia de una comunidad?, ¿qué papel tiene la memoria en esta construcción? El artista señala en sus obras “sitios de encrucijada” en los que confluyen espacios y temporalidades: mundos pasados y mundos que no existen aún. Así, el caminar como práctica estética, la incorporación de la historia y la concepción de la memoria como territorio pasaron al centro de su discurso y de su producción artística, dando origen a diferentes obras, instalaciones e intervenciones en el espacio público, en las que las imágenes y los documentos ya no tienen un orden lineal o cronológico de lectura.

En el año 2001, Molinari fundó el *Archivo Caminante* (AC), núcleo de su práctica artística, que se nutre de tres fuentes: fotografías en blanco y negro fruto de las investigaciones que desarrolla en archivos, fotografías propias realizadas durante sus constantes caminatas y documentación “chatarra”: libros usados, periódicos, revistas, impresiones, panfletos, afiches, etc. (es decir, todo tipo de material gráfico obtenido a través de la recolección en las calles o donado por personas que conocen su trabajo).

El AC, que actualmente consiste en unas cincuenta cajas con estos materiales diversos, es una obra en progreso que Molinari define como un archivo visual en torno a las relaciones existentes e imaginarias entre arte, historia y política. Es, también, un haz de reflexiones críticas sobre las narrativas históricas oficiales y sobre los procesos de momificación de la memoria social.

De la unión de estas tres materialidades visuales, de esta suerte de “nave madre”, surgen los Documentos del Archivo Caminante, que son collages, fotografías intervenidas, fotomontajes y dibujos. Estos documentos se despliegan –en mi obra artística– en distintos modos espaciales (cuadros, instalaciones, intervenciones en el espacio público). Podría

definirlos como “documentos expandidos”, siguiendo los criterios de la teórica norteamericana Rosalind Krauss. (Molinari, “Presentación personal”, 2003)

Aquí nos centraremos en una de las últimas instalaciones del *Archivo Caminante*, titulada *El Camaleón*, que se realizó ex profeso para su exhibición en Medellín en agosto de 2011, durante el *Encuentro Internacional de Medellín (MDE)* en el Museo de Antioquia. Esta instalación presentó fotografías, dibujos, collages (en total, 194 documentos del *AC*) y una publicación, en torno a “las pretensiones de camuflar lo suficiente las huellas que las maquinarias dominantes políticas, económicas y culturales, y sus agentes, dejan en nuestros cuerpos y vidas cotidianas”,¹ tratando de que olvidemos la historicidad de nuestras vidas y nuestra capacidad de construir historia. Nos dejan la memoria, pero nos quitan la historia, como diría el propio artista.



Fig. 5. Eduardo Molinari, vista de *El camaleón* (2011).

El espacio de *El Camaleón* era una “u” cerrada por cortinas rojas y en cuyo centro se encontraba una vitrina. La instalación tenía de cuatro partes: *Invisibilidad*, *Levitación*, *Camuflaje* y *Disfraz*, en las que, fundamentalmente a través de fotografías recogidas en medios de comunicación, Molinari trata de hacer visibles los hilos de lo invisible; es decir, las relaciones y tensiones entre estados (EE.UU.-Colombia, EE.UU.-Argentina), entre políticos y medios de comunicación, entre grandes empresas y cultura popular (fundamentalmente Disney), entre economía y violencia.



Figs. 6-8. Eduardo Molinari, detalles de *El camaleón* (2011).

Por ejemplo, en la parte titulada *Disfraz*, rodeaban a una fotografía enmarcada del portaaviones norteamericano Ronald Reagan varios documentos del AC: imágenes del grupo paramilitar colombiano Las águilas negras; fotografías de agentes especiales de la Drug Enforcement Administration (DEA) tras terminar un entrenamiento en 1974; un retrato de Reagan durante la Segunda Guerra Mundial y otro junto a su mujer (a caballo) promoviendo la lucha contra las drogas (con la consigna “Just say no”); y una carta de Los Extraditables, en la que leemos “preferimos una tumba en Colombia a un calabozo en los Estados Unidos”.

Como retazos de memoria, el AC nos presenta estos documentos para que nosotros, espectadores, construyamos la historia siendo conscientes de que “tornar invisibles a determinadas subjetividades, erradicándolas de la historia a través de guerras, exterminios y genocidios, es uno de los objetivos de las maquinarias dominantes. También borrar hasta tornar invisible su presencia y su dignidad en las narrativas y relatos históricos”.² Así, hacer visibles los espacios que ocupan esos otros

imaginarios no hegemónicos es la tarea que se propone el artista, a través de la memoria que resucita el *AC* y que reclama la construcción de nuevas narraciones históricas. Como él mismo afirma:

La memoria hay que habitarla y construirla de alguna forma. Yo dejé de enmarcar las imágenes y las empecé a trabajar de este modo. Empecé a construir formas de circulación distinta, un poco más desordenadas. Me parece que en nuestra cultura nos han autorizado a hacer un trabajo de memoria a través de un trueque: “te doy la memoria pero te quito la historia”. Entonces toda tu vida te “permiten” que recuerdes, que hagas la reconstrucción de tu pasado, que se lleve a un museo, que se momifique y que luego se cristalice en una vitrina; pero no nos autorizan a que esa memoria sirva para activar la historicidad actual de nuestras vidas. Lo perverso de esa situación es que, así mismo, nosotros tomamos conciencia del pasado de nuestras vidas, pero no activamos la historicidad de nuestro presente, nuestra capacidad de transformar la historia hoy.³

A modo de conclusión

Como hemos visto, Carla Herrera-Prats y Eduardo Molinari son solo dos ejemplos del gran número de artistas que en los últimos años se han girado hacia los “pretéritos presentes” que constituyen la memoria, trabajando en la exploración (con métodos artísticos) de las temporalidades en conflicto, señalando pliegues, choques e intersecciones entre pasado y presente, historia y memoria, lo colectivo y lo individual. Ambos artistas critican los relatos dominantes que aún hoy persisten y trabajan con fragmentos y resistencias de una *visualidad con historia*: luchando contra la pérdida de la experiencia histórica, contra las huellas de lo ingobernable, sus obras son parte de procesos sociales que señalan determinadas encrucijadas de la contemporaneidad, como diría Néstor García Canclini (2011: 22, 46).

Sus proyectos, en forma de archivos, hacen visibles algunos espacios de lucha en el seno de la sociedad y nos permiten ver cómo memoria e historia son re-presentaciones selectivas, cuyos significados dependen en gran medida del contexto social, las creencias y las aspiraciones de los individuos o las comunidades que las generan. Hemos hecho especial hincapié en la memoria, pues ésta, por su naturaleza, debe ser explorada como documento del presente al mismo tiempo que ofrece la posibilidad de construir (no re-construir) sentido y traer a la vida el pasado que fue olvidado, para transformar la historia y el futuro.

Notas

¹ Eduardo Molinari, entrada en el blog del artista. Disponible en: <http://archivocaminante.blogspot.de/2011/10/el-camaleon-9-archivo-caminante-en.html>.

² Entrevista a Eduardo Molinari con motivo del *MDE11*. Disponible en: <http://mde11.org/?p=3703>.

³ Entrevista a Eduardo Molinari con motivo del *MDE11*. Disponible en: <http://mde11.org/?p=3703>.

Bibliografía

- Argenti, Nicolás, y Katharina Schramm (eds.). *Remembering Violence. Anthropological Perspectives on Intergenerational Transmission*. Nueva York y Oxford: Berghahn Books, 2012.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires y Madrid: Katz Editores, 2007.
- Domínguez, Irving. “Ablandando el archivo: Fotografía, documentos históricos y sistemas de clasificación en la obra de Carla Herrera-Prats”. *Trasatlántica PHE, Encuentro de críticos e investigadores*, 2010. Web.
- Estévez González, Fernando, y Mariano de Santa Ana (eds.). *Memorias y olvidos del archivo*. Tenerife: OAMC, Centro Atlántico de Arte Moderno y Outer Ediciones, 2010.
- García Canclini, Néstor. “Un museo para la globalización”. *Otra Parte. Revista de letras y artes* 1 (2003): n. pag. Web.
- . *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.
- Herrera-Prats, Carla. “Historias Oficiales - Official Stories”. *Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Culture* 12 (2008): n. pag. Web
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido*. México: FCE, 2002.
- Mate, Reyes. *La herencia del olvido*. Madrid: Errata Naturae editores, 2008.
- Merewether, Charles (ed.). *The Archive*. Londres y Cambridge, MA: Whitechapel y The MIT Press, 2006.
- Molinari, Eduardo. *El camaleón*. Medellín: Museo de Antioquia, 2011.
- Molinari, Eduardo. “Presentación personal. ¿Pueden las mulas cruzar las aguas?”. Seminario *Narrativas de fuga III* (UNIA, Sevilla), 14 de mayo de 2010. Documento informático facilitado por el artista.
- Nora, Pierre. “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”. *Representations* 26 (1989): 7-24.