

**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:
 Lic. Pablo Fasce
 Lic. Agustín Díez Fischer
Jornadas de la Cátedra en Fundación Proa**

Poéticas del recuerdo

**María Clara Aguilar
Carolina Antúnez
Paula Bauer**

Segundo Cuatrimestre de 2015

“La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos” reza la famosa frase de Walter Benjamin (1931:3). La fotografía delimita su propio universo, abriéndonos una ventana a un espacio enigmático, un espacio que abruptamente se interrumpe por el marco. Vemos tan sólo un fragmento y podemos únicamente adivinar aquello que se encuentra por fuera del límite. Nos trae, como fugaces destellos, mundos pasados, perdidos, incluso olvidados. Esos mundos se convierten, en la imagen, en puro presente: nos aventuramos a su interior, trazando nuestro propio mapa y construyendo para ese recorte un sentido nuevo. En la tercera sala de la muestra *Latin-américa. Colección Daros*, alojada en Fundación PROA, dos obras se exhibían enfrentadas, como si ya por la misma disposición espacial entablaran un diálogo. Estos dos conjuntos eran tres fotografías tomadas de la serie *Cicatriz* (1996) de la artista brasilera Rossângela Rennó, y dos fotografías de la serie *David* (2005) del colombiano Miguel Ángel Rojas. Decidimos profundizar en este diálogo en tanto ambos capturaban cuerpos que, en su desnudez, mostraban una marca que los volvía inquietantes. Las marcas se convirtieron en la primera huella en nuestra pericia acerca de la identidad de estos sujetos. En esta indagación surgieron diversos interrogantes: ¿Los cuerpos de qué sujetos involucran? ¿Qué problemáticas los atraviesan? ¿Puede considerárselas de índole biopolítica? ¿En qué contexto están situadas? Si fueran de índole biopolítica, ¿Qué instituciones extra-artísticas involucran y cuál es su relación con las mismas? Y finalmente, siendo la fotografía el medio elegido por ambos artistas, ¿Qué estrategias utilizan? ¿En qué se diferencian o se asemejan?

Para intentar responder a estos cuestionamientos resulta necesario definir el alcance del concepto de biopolítica en el sentido que le imprimió el teórico Michel Foucault, quién lo enunció como el campo constituido por aquellas disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población que se desarrollaron por la organización del

poder sobre la vida. Ese bio-poder aseguró la inserción de los cuerpos en el sistema de producción capitalista. Hacia el siglo XVIII, los grandes aparatos de Estado, como instituciones de poder, configuraron los rudimentos de la biopolítica como técnicas de poder presentes en todos los niveles del cuerpo social, y permitieron su utilización por instituciones muy diversas como la familia, el ejército, la escuela, la policía, la medicina individual o las administración de colectividades. Operaron también como factores de segregación y jerarquización sociales, incidiendo en las fuerzas respectivas de unos y otros, y garantizaron relaciones de dominación y efectos de hegemonía. La invasión del cuerpo viviente, su valorización y la gestión distributiva de sus fuerzas fueron, en ese momento histórico, indispensables (Foucault 1976: 83 a 85). Siguiendo al autor, puede decirse que las instituciones activan constantemente mecanismos de poder sobre los cuerpos de los sujetos que controlan, implementando para ello un compendio de saberes que permite ejercer un grado de dominación tal que afecta profundamente la experiencia de vida de estos individuos. Esta noción resultará pertinente siendo que ambos conjuntos de obras introducen una reflexión crítica, desde la fotografía situada en Latinoamérica, respecto a problemáticas biopolíticas que involucran los mecanismos de las instituciones estatales de los países a los que los artistas pertenecen (la prisión paulista en el caso de Rennó y el ejército colombiano en el caso de Rojas) y los cuerpos de los sujetos sobre los cuales dichas instituciones ejercen control. Desde diferentes estrategias de producción al interior de la disciplina fotográfica, estas piezas pretenden dar visibilidad a esos cuerpos para generar un debate tanto estético como ético acerca de la noción de memoria colectiva.

Acerca de los artistas

Rossângela Rennó comenzó su formación en el campo de la arquitectura pero luego se dedicó a la fotografía, explorando sus diversos procedimientos. Sin embargo, y en un sentido estricto, abandonó la disciplina a fines de los años '80 para indagar en otras estrategias que le permitieran reflexionar sobre los mecanismos y las repercusiones de la captura de la imagen a través de diferentes dispositivos técnicos. Ya en 1988 utilizó para su obra *Pequeña ecología de la imagen* una práctica de apropiación sobre los álbumes de fotografía de aficionado de su padre, manipulando el material e introduciéndolo en un nuevo contexto: el circuito artístico. Este procedimiento de apropiación e intervención se convirtió en una operación recurrente en su obra para intentar expandir y cuestionar los límites de la disciplina fotográfica. Es ejemplo de ello su *Serie Roja (militares)* del año 2000 en la cual recoge negativos de retratos del círculo familiar de militares y los revela, aplicando un procedimiento químico, que da por resultado un positivo de superficie roja, aparentemente opaca, de la que emerge sutilmente el sujeto capturado por la cámara. Por otra parte, ha problematizado también la relación entre imagen fotográfica y texto, llevando adelante desde el año 1992 un proyecto llamado *Archivo Universal* en el que ha recopilado digitalmente recortes de prensa de la columna policial y social que describan o narren episodios que tengan su anclaje en una imagen mental que se forma el espectador al leerlo. De esta forma, el límite entre texto e imagen se torna poroso, haciendo que el texto sea de alguna manera imagen en potencia. Utilizando textos del *Archivo*, Rennó construyó una instalación en 1995 titulada *Hipocampo* en la que, en una sala a oscuras, el espectador se encontraba con una serie de estos textos proyectados en luz verde que lo envolvía por completo. A su vez, la relación entre texto e imagen ha sido trabajada por la artista desde el video, realizando un documental ficticio, denominado *Vera Cruz* (2000), que recoge las

crónicas del descubrimiento de Brasil como si en este momento histórico hubiera estado disponible esta tecnología. La proyección resultante posee la apariencia de un film del primer cine mudo muy deteriorado, en el que pequeños centelleos en la oscuridad se combinan con un subtítulo que repone las crónicas. Puede decirse entonces, que una constante en la obra de Rennó, que continúa trabajando actualmente en el mismo sentido, es la indagación acerca del vínculo entre imagen mediatizada y recuerdo, y en la manera en que estas imágenes son el soporte de la memoria colectiva (Vivaldi, 2002).¹

Miguel Angel Rojas también cursó estudios de arquitectura, pero luego decidió formarse en las artes visuales, especializándose en pintura, grabado y fotografía. En sus primeras producciones de los años '70 exploró la temática erótica retratándose a sí mismo en grabados y dibujos hiperrealistas. Más adelante en la década se dedicó a la fotografía para retratar los círculos de sociabilidad homosexual de Bogotá que se nucleaban en los teatros Faenza, El Imperio y el Mogador. Series como *Diablo*, *El Fisgón*, *Los Olores* y *Vía Láctea*, todas de 1978, capturan desde el registro documental los encuentros sexuales fortuitos en estos establecimientos. En los años '80 comenzó a explorar nuevos soportes y técnicas. Anclada en su experiencia personal en relación a su contacto con los ambiente bohemios, la instalación *Paquita compra un helado* (1979-1997) metaforiza desde la estética pop la aparición del SIDA entre sus allegados y su propio consumo de drogas. La pieza esta construida con pequeñas reducciones fotográficas de forma circular que, como puntos, forman imágenes que narran la historia del personaje de *Paquita*. En la década del '90 incorporó a su producción las hojas de coca como material de trabajo para aludir no sólo a su pasada adicción, sino a los conflictos sociales y culturales que el narcotráfico representa en Colombia. Su primera

¹ Vease también página de la artista en www.rosangelarenno.com.br/ consultada por última vez 17/09/2015.

instalación sobre esta cuestión es del año 1996 y se titula *Broadway o Caminito de Hormigas* que consiste en una intervención del espacio de la galería haciendo un camino en las paredes con pequeñas hojas de coca. Más adelante en su carrera realizó con la misma temática *Sueños Raspachines* (2007) donde perfora papel fabricado con hojas coca con mensajes escritos que aluden a la situación del campesinado que recoge este cultivo. Como contraparte, construyó obras como *Nowadays* (2001), *Cali London* (2006) y *Medellín/New York* (2011) escribiendo frases, nombres y consignas con billetes norteamericanos y hojas de coca para hacer evidente la conflictiva relación entre producción y consumo de cocaína, y las redes económicas y políticas que sostienen este negocio. Su obra es vastísima, incluyendo a su vez otras prácticas como los textiles, el video y el grabado, entre otras, y podemos reconocer en su trayectoria su fuerte pulsión por debatir y cuestionar problemáticas que atraviesan el contexto local (López: 2014) (Rueda: 2004).

Sobre dos historias

La obra de Rossángela Rennó se construye a partir de la recuperación de los negativos de un archivo fotográfico, producido a principios del siglo XX, que retrata a los presidiarios de la cárcel de Carandirú en la ciudad de San Pablo. Para esta serie utilizó imágenes que recogían los tatuajes de estos sujetos. El registro originalmente funcionaba como un método documental de identificación de aquellos individuos sometidos al control institucional de la prisión. La ficha de cada sujeto se componía de tres elementos: por un lado, su información personal; por otro, fotografías que mostraban sus rostros (tomas de frente y perfil), sus cuerpos completos, y un plano-detalle de sus cicatrices o tatuajes; por último, se incluía un análisis detallado de su perfil psicológico. El relevamiento fue generado por el departamento de Psiquiatría y

Criminología del Estado de San Pablo entre 1920 y 1940 bajo la dirección del Dr. José de Moraes Mello. La prisión de Carandirú, en donde se encontraban los reclusos, fue diseñada y construida en 1911 como una cárcel modelo que funcionó desde principios de la década del '20 hasta el año 2002. En este año fue clausurada y demolida tras la repercusión del episodio trágico conocido como "La masacre de Carandirú" en 1992, en el que ciento once presos fueron baleados por las fuerzas policiales y militares en un enfrentamiento originado en un levantamiento de los reclusos. Del registro original no se conservaron las fichas completas, sino solamente algunos negativos de las fotografías que lo componían, haciendo imposible la identificación de los portadores de los tatuajes. Tras la recuperación, catalogación y revelado de los negativos, la obra de Rennó fue concebida originalmente como instalación y presentada en el Museum of Contemporary Art of Los Angeles (MOCA) en 1996: insertos en las paredes del museo para dar una idea de piel humana, se ubicaban dieciocho fotografías en grandes dimensiones de tatuajes, acompañadas de doce textos en bajorrelieve tomados del *Archivo Universal* al que se hizo referencia anteriormente. En 1997 la obra fue adaptada a formato de libro de artista con treinta y cuatro fotografías y treinta y dos textos (Melendi. 2004: 223-227).

En esta ocasión, en la muestra organizada por Fundación PROA, se exhiben tres imágenes de la serie sin acompañamiento textual: la primera muestra la parte baja del rostro de un hombre que descubre su pecho, dejando ver un tatuaje rudimentario que cruza su pectoral con la palabra *AMOR*; la segunda, la mitad de un pectoral masculino con una virgen que se pierde en una superficie negra resultado del deterioro del negativo original; la tercera, el pecho de un hombre que en ambos pectorales presenta dos cruces sobre figuras triangulares. Estas tres fotografías, como muchas de la serie original, muestran sólo la parte del cuerpo que aloja el tatuaje. Rennó resignifica este archivo al

introducirlo en el circuito artístico y otorgarle estatuto de obra. En esta operación de apropiación asegura, por un lado, la circulación y pervivencia de este acervo de imágenes, pero por otro subvierte la estrategia identificatoria penitenciaria ya que las fotografías de los tatuajes no se acompañan de elementos que los circunscriban a un sujeto determinado. De este modo se le devuelve a la imagen su independencia, separándola del significado que se le otorgaba en el registro original, es decir, asociada a un determinado perfil criminal. Como bien señala Foucault (1975:150):

La prisión, lugar de ejecución de la pena, es a la vez lugar de observación de los individuos castigados. En dos sentidos: vigilancia naturalmente, pero conocimiento también de cada detenido, de su conducta, de sus disposiciones profundas, de su progresiva enmienda; las prisiones deben ser concebidas como un lugar de formación para un saber clínico sobre los penados. (Foucault, 1975:150)

El archivo en su pulsión original responde a este ímpetu moderno clasificatorio de los tipos humanos, que asocia una imagen con un determinado perfil, correspondiente a un mapa psicológico. Esos tatuajes, que la institución penitenciaria concibe como estigma y marca visible de un pasado criminal, en la obra apelan al registro de lo anecdótico, recuperando las pequeñas historias de cada individuo, para abrirlos a otras narrativas que rescaten, fragmentariamente, aquellas vidas pasadas, perdidas, que encuentran en los tatuajes su último refugio ante el olvido. No se trata, entonces, de conservar en la memoria colectiva una catalogación de sujetos marginales, sino de construir una poética que recupere relatos biográficos a los que accedemos únicamente a través del tatuaje como su signo.

Por su parte, Miguel Ángel Rojas articula su producción mediante una estrategia completamente diversa. La obra parte del interés del artista por la figura del soldado (y por lo tanto, el ejército) como el elemento que, como una columna, sostiene los

mecanismos de poder de otras instituciones. Desde los años '60 el territorio colombiano ha estado atravesado por el conflicto armado que involucra al Ejército Nacional y facciones paramilitares de extrema izquierda. Paralelamente, el narcotráfico se desarrolló al punto en que sus líderes, con el fin de proteger sus intereses, tejieron una red de influencias que profundizó el enfrentamiento entre las partes (Arcos Molas: 2005). Es en este contexto dónde se inserta la obra de Rojas. Según el relato del artista (Gutiérrez: 2003) en diversas entrevistas, el proceso comenzó cuando decidió realizar una serie de retratos, para lo que se trasladó a Puente Aranda, localidad cercana a Bogotá, donde funciona un establecimiento al cual los soldados heridos acuden para obtener tratamientos de salud. Una vez allí se desarrolló una situación que el fotógrafo describió como tensionante, en tanto el coronel a cargo le negó el permiso a fotografiar el lugar y algunos soldados lo acompañaron fuera del recinto. Algún tiempo después, su galerista logró acordar el traslado de algunos soldados al estudio de Rojas. Entre los candidatos, el artista eligió un hombre que presentaba media pierna amputada como resultado de una herida producida por una mina antipersonal. El artista narra que le pareció adecuado retratar al modelo en una condición de heroicidad, para lo que le requirió replicar la postura del David de Miguel Ángel Buonarroti. En este momento se hizo evidente el desconocimiento del soldado de la escultura clásica, lo que añadió una nueva dimensión reflexiva a la obra referida al repertorio sociocultural de los sectores que componen las filas de las fuerzas armadas: la lesión en el cuerpo del soldado es, al mismo tiempo, marca de una realidad social. En este sentido, aquél cuerpo estetizado por la obra deviene cuerpo político: los terrenos de la ética y la estética se intersectan. La obra final resultó en una serie de treinta fotografías en las que puede verse un joven atlético parado sobre un pedestal que trae su mano izquierda hacia sí en el marco de un fondo neutro. Vemos aquí cómo el artista recupera una iconografía del pasado, tan

visitada en la historia del arte, para vehiculizar el contexto y las consecuencias de un conflicto presente (Giunta, 2014: 28). La obra se instala en un lugar de visibilidad ineludible: aquél cuerpo que ha sido utilizado por la sociedad, herido y descartado se nos presenta en toda su cualidad apolínea, seductora y atractiva, fracturada por el rastro visible de su lesión. Su cuerpo encarna la contradicción, se vuelve campo de batalla contra el olvido.

A partir de una perspectiva situada en un contexto local (San Pablo para Rennó y Colombia para Rojas) estas fotografías crean su propio espacio de reflexión acerca de los mecanismos de borramiento de la identidad que ejercen las instituciones estatales, la prisión y el ejército, sobre los sujetos sometidos a su control. Estos mecanismos se extrapolan al resto de la sociedad que despersonaliza a estos sujetos. En el caso de los presidiarios, su estatuto criminal les confiere un carácter siempre amenazante y sus características individuales son tenidas en cuenta solamente para incluirlos en una catalogación de sujetos peligrosos, marginales. Las marcas en su cuerpo, como lo son sus tatuajes, se convierten de este modo en estigmas y no en relatos de sus creencias, historias de vida y afectos que constituyen su particularidad como seres humanos. Por otro lado, aquellos soldados que sufren algún tipo de lesión permanente son apartados y ocultados en tanto su cuerpo es testimonio visible de los dilemas que supone el uso de la fuerza para el control de la sociedad. En el caso Rojas encontramos una propuesta más tradicional que la de Rennó dentro de la disciplina, en tanto es él quién controla el dispositivo fotográfico. El modo en que ese cuerpo es fotografiado pretende invisibilizar las marcas del sujeto detrás del dispositivo: se ve al modelo en su totalidad sobre un fondo neutro, lo cual disminuye el efecto de marco que delimita el espacio de la obra, en tanto ese fondo se abre al espacio de la pared expositiva. Además, el sujeto se captura desde un punto de vista privilegiado, frontal y central, que alude a las convenciones del

desnudo académico en la pintura, por lo cual no está en la intención del artista atraer la atención hacia el dispositivo, sino orientarla al tema elegido. En esta estrategia, el contexto de producción de la imagen, esto es en el ambiente controlado del estudio, le permite crear un espacio particular para el cuerpo retratado que busca recuperar el modo tradicional en que se componen y exhiben las esculturas académicas: sobre un fondo neutro y sobre un pedestal. Estos recursos de la tradición, puestos en acto en esta imagen, apelan a aquél repertorio de la cultura visual que nos resulta familiar, y colocan al sujeto representado en un lugar privilegiado para su contemplación. La fotografía tensiona entonces este repertorio familiar cuando notamos la herida del soldado, complejizando la imagen al agregar un elemento que nos resulta inquietante, incómodo. Se produce un contrapeso entre lo conocido y lo disruptivo, la presencia y la ausencia, lo transparente y lo opaco que nos compele a incluir aquello que está en las orillas, a enfrentarlo, a mirarlo.

Rennó, en cambio, cuestiona la noción de autor mediante la estrategia de apropiación que necesariamente requiere pensar en una dimensión co-autoral, pues en serie conviven una multiplicidad de autores anónimos. Por otra parte, la misma materialidad de la obra es puesta en jaque: el tiempo de producción se desdobra entre la captura de la imagen y su manipulación. Surge el cuestionamiento acerca de la condición de obra de la imagen exhibida: ¿Es la obra el producto final expuesto? ¿Es el archivo que la artista conserva en su taller? De alguna manera Rennó pone en evidencia aquella reflexión que ya enunciaba Barthes en *La muerte del autor* en 1969 pero que fue luego retomada por Foucault para concluir que la noción de autor es una función del discurso y que, en última instancia, no importa quién dice, sino qué es lo que se dice y cómo (Foucault, 1969: 789-812). En el caso de las piezas de *Cicatriz*, se trata de recuperar fragmentariamente un registro sensible de la vida de los sujetos retratados, de

su experiencia en el mundo, y de escribir una serie de biografías anónimas a través de una poética visual.

Final del recorrido: un final abierto

Las piezas seleccionadas están atravesadas por una reflexión propiamente contemporánea acerca de la noción de recuerdo en el fluir de un tiempo que se percibe como vertiginoso, amenazante. Si bien puede discutirse que continuemos en el proceso histórico de la modernidad que Marshall Berman describe, nos resulta pertinente, aun para la contemporaneidad, su descripción acerca del modo en que los sujetos experimentan la temporalidad: arrojados en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia, y en la que, retomando la frase de Marx, “todo lo sólido se desvanece en el aire” (Berman, 1982:1). Ambas obras intentan abrir una brecha en este devenir para construir un registro en la memoria colectiva de los sujetos que protagonizan sus imágenes, en tanto aluden a muchos otros que, como ellos, se encuentran en los márgenes. Las obras analizadas reclaman el espacio de exhibición como territorio político, como un llamamiento al debate para que aquello que estaba oculto sea visibilizado. Las fotografías parecen apelar al registro de lo bello, hasta que en ellas descubrimos lo inquietante, lo punzante, aquello que torna lo pasivo en crítica activa. El medio fotográfico nos compele particularmente por el conocimiento previo que el espectador tiene del dispositivo. Reconocemos lo que Jean Marie Schaeffer (1987:45) denomina como su carácter icónico indicial: por el mismo mecanismo del dispositivo sabemos que esos sujetos estuvieron allí, en un lugar y tiempo determinado frente a la cámara. Esto quiere decir que ese sujeto mediatizado por la imagen es también sujeto empírico inserto en la realidad. Consecuentemente, el

medio elegido cuenta con esta conciencia del espectador, interpeándolo desde el registro de lo empático y comprometiéndolo así de un modo particular.

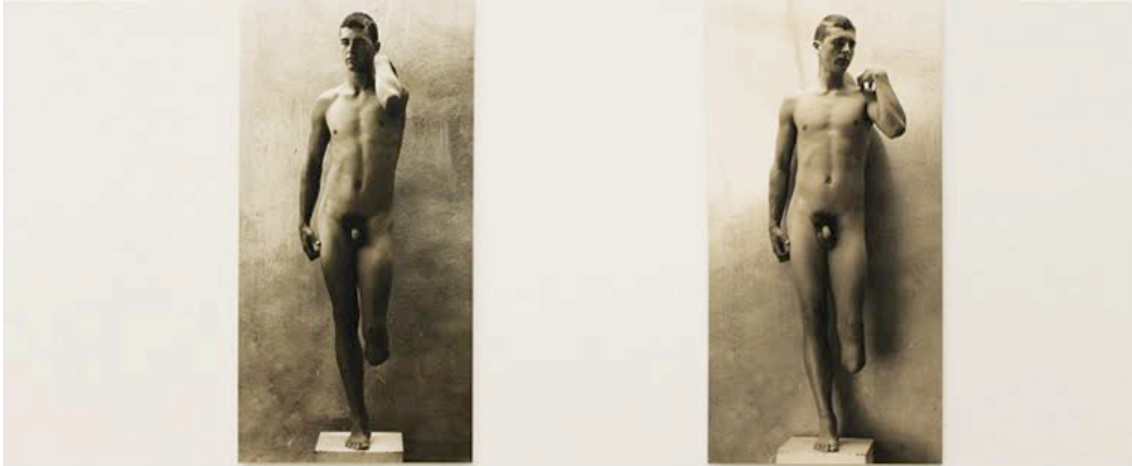
En el recorrido transitado hemos puesto en diálogo dos conjuntos de fotografías que a través de estrategias de producción diferentes intentan hacer visibles conflictos biopolíticos que atraviesan dos instituciones estatales: la prisión paulista en el caso de Rennó y las fuerzas armadas colombianas en el de Rojas. Ambos artistas centran el debate en la representación de los cuerpos de las personas sometidas al control de estas instituciones, ubicándolos en un contexto donde ya no pueden ser ignorados y sientan una huella en la memoria colectiva. Sin embargo, si pretendemos hacer una reflexión verdaderamente crítica, quedan abiertas una serie de cuestiones irresueltas que forman parte del universo de discusiones del arte contemporáneo: ¿Puede hablarse en este caso de poéticas de resistencia? ¿Cuál es el vínculo entre la ética y la estética? ¿Cuál es el grado de compromiso con su crítica? Si bien estos interrogantes exceden los límites de este trabajo, puede decirse que estas obras invitan al espectador a reflexionar sobre el alcance de la violencia que las instituciones ejercen sobre los sujetos que controlan, e intentan revertir el ocultamiento de estos mecanismos al señalarlos y denunciarlos desde su poética particular. El espectador, al menos, debe preguntarse qué y a quiénes elegimos recordar colectivamente.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCOS MOLAS, Macarena. “Colombia: un país sumido en medio siglo de conflicto” en *Documento Marco*. Instituto Español de Estudios Estratégicos. España, 2005
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. (1982). Siglo XXI editores. Madrid, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Pequeña Historia de la fotografía* .(1931) Versión online de la página <http://reflexionesmarginales.com/3.0/wp-content/uploads/2013/03/Peque%C3%B1a-historia-de-la-fotograf%C3%ADa-por-Walter-Benjamin.pdf> consultada por última vez el 01-10-2015.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y Castigar* (1975). Siglo XXI editores. Buenos Aires, 2003.
- FOUCAULT, Michel. “La Voluntad de Saber” en *Historia de la Sexualidad. Vol I*. (1976). Siglo XXI editores. Madrid 1998.
- FOUCAULT, Michel. “Qué es un autor” (1969) en *Dits et Écrits 1954-1988*. Gallimard. París, 1994.
- GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* Fundación ArteBa. Buenos Aires, 2014.
- GUTIERREZ, Natalia. *Miguel Angel Rojas tracing the origins of an indelible gaze*(2003), Revista ArtNexus, 2003. Version online: http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=9909 consultada por ultima vez el 26-10-2015
- LÓPEZ, Alejandra. *El Rojas de Miguel Angel* (2014) En Revista Bocas online del día 28 de Julio de 2014 disponible en <http://www.eltiempo.com/bocas/miguel-ngel-rojas-en-entrevista-con-revista-bocas/14315536> consultada por última vez el 17-09-2015.
- MELENDI, María Angélica. “Arquivos do mal, mal do arquivo” en *Rosângela Rennó. Vulgo (Alias)*. University of Western Sidney. 1999. pp 6 a 15. También Alexandre Santos e Maria Ivone dos Santos (org.). “Cicatriz: fotografias de tatuagens do Museu Penitenciário Paulista e textos do Arquivo Universal” en *A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2004, p. 223-227.
- RUEDA FAJARDO, Santiago. *Hiper ultra mega post: Miguel Angel Rojas: 30 años de arte en Colombia*. Barcelona, 2004. Disponible en http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/hiper_ultra.caps1y2_0.pdf, consultado por última vez el día 17-09-2015.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. (1997).Cátedra. Madrid, 1990.
- VIVALDI, Cacá. *El Mundo del Arte* (2002) disponible en <http://tal.tv/video/as-imagens-de-rosangela-renno/>. Consultada por última vez el día 17-09-2015

CORPUS DE OBRA SELECCIONADO

- **Miguel Ángel Rojas (COLOMBIA):**



Miguel Ángel Rojas. *David No. 5*, 2005 / *David No. 2*, 2005

- *David No. 2*, 2005
Impresión Inkjet en papel de algodón
199.5 x 100 cm
- *David No. 5*, 2005
Impresión Inkjet en papel de algodón
199.5 x 100 cm

- **Rosângela Rennó (BRASIL):**



Rosângela Rennó. *Untitled (Amor)*, 1998 / *Untitled (Tattoo 4)*, 1997 / *Untitled (Tattoo 2)*, 1997

- *Untitled (Amor)*, 1998
Impresión Iris Digital
111 x 81 cm
- *Untitled (Tattoo 4)*, 1997
Impresión Iris Digital
111 x 81 cm
- *Untitled (Tattoo 2)*, 1997
Impresión Iris Digital
111 x 76 cm