

# Las valoraciones éticas en la crítica de arte: el caso Nicola Costantino<sup>1</sup>

PANFILI, Marina / IHAAA, FBA, UNLP - marinapanfili@gmail.com

---

Eje: Crítica académica, periodismo cultural y crítica en los medios - Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: arte contemporáneo - crítica de arte – ética

## » Resumen

Promediando la década del 2000, circuló con insistencia la idea de una creciente presencia de la ética en las prácticas artísticas contemporáneas. Teóricos, críticos y curadores de diferentes nacionalidades y desde diversos enfoques teóricos hicieron públicas sus posiciones al respecto. Entre ellos, Jacques Rancière, Cuauhtémoc Medina y Claire Bishop hicieron referencia a este “giro ético” del arte. A través de un análisis somero, puede corroborarse esta presencia de la ética tanto en las declaraciones de artistas como en las reflexiones de la crítica de arte sobre sus obras. Con el objetivo de observar este fenómeno, he trabajado en la construcción y el análisis de un corpus referido a casos particulares.

Nicola Costantino es una artista rosarina reconocida a nivel internacional, cuya obra ha sido objeto de numerosos cuestionamientos. En este artículo me propongo analizar un corpus de textos críticos referidos a dos obras de la artista: *Savon de corps* (2004) y *Eva-Argentina. Una metáfora contemporánea* (2013) a partir de dos problemas centrales: ¿Qué tipo de valoraciones realiza la crítica de arte respecto de los procedimientos empleados por la artista? y ¿Qué figura de artista construye y prescribe la crítica de arte a través de esas valoraciones? Estos dos casos exhiben funcionamientos diferentes, pero en ambos es posible observar la “presencia de la ética”. En el caso de la obra *Savon de corps*, los cuestionamientos se dirigen a la banalización de la historia del Holocausto; mientras que en *Eva-Argentina*, las críticas hacen referencia a la intervención del Estado en la obra, que formaba parte del envío argentino a la Bienal de Venecia. En la escritura crítica está latente una tensión: la de la posibilidad de un arte (y un artista) crítico y “comprometido” frente a un arte dependiente del mercado (y el Estado).

## » Presentación

Promediando la década del 2000, circuló con insistencia la idea de una creciente presencia de la ética en las prácticas artísticas contemporáneas. Teóricos, críticos y curadores de diferentes nacionalidades y desde diversos enfoques teóricos hicieron públicas sus posiciones al respecto. Entre ellos, Jacques Rancière (2011b), Cuauhtémoc Medina (2005) y Claire Bishop (2007, 2010) hicieron referencia a este “giro ético” del arte. A través de un análisis somero, puede corroborarse esta presencia de la ética tanto en las declaraciones de artistas como en las reflexiones de la crítica de arte sobre sus obras. Con el objetivo de observar este fenómeno, he trabajado en la construcción y el análisis de un corpus referido a casos particulares.

---

<sup>1</sup> Este artículo es producto de mi trabajo en el marco del proyecto de tesis del Doctorado en Artes (FBA, UNLP) y de la beca de investigación tipo B (UNLP) bajo la dirección de Florencia Suárez Guerrini.

## › **El “giro ético” del arte (y la crítica) en la contemporaneidad**

Rancière hace referencia a un giro ético de la estética -y de la política- a partir de una redefinición de los términos. Opone a una interpretación generalizada, que entiende la ética en términos de una instancia normativa que permite juzgar las prácticas, su propia interpretación: la ética como la supresión de la distinción entre el hecho y el derecho, el ser y el deber-ser. Esta indistinción conlleva otra: “la constitución de una esfera indistinta en la que se disuelven la especificidad de las prácticas políticas o artísticas” (Rancière, 2011b: 134). En el terreno del arte y la reflexión estética, el filósofo señala dos tendencias sintomáticas de este “giro”: el arte relacional -versión “soft”- y el arte como testimonio de la catástrofe -versión “hard”-. Estas dos tendencias contemporáneas tendrían su génesis en las dos corrientes que signaron el devenir del arte moderno: la voluntad de auto-supresión del arte al reunirse con la vida en la construcción de un mundo nuevo -que habría derivado en el arte relacional- y la defensa de la autonomía del arte frente a la estetización del poder y de la mercancía -que se invirtió bajo la forma de un arte de lo irrepresentable ligado al testimonio de las catástrofes-.

Claire Bishop señala un “giro ético” ya no en las prácticas artísticas mismas sino en los textos de la crítica de arte. La emergencia en los años noventa de un cierto tipo de prácticas artísticas, que denomina “colaborativas”, se ha visto acompañada por el abandono de los criterios específicamente artísticos o estéticos en pos de la utilización de criterios éticos en la valoración de las obras: “el giro social en el arte contemporáneo ha impulsado un giro ético en la crítica del arte” (Bishop, 2007: 31). En este sentido, observa que esas experiencias son juzgadas de acuerdo con los modelos de colaboración que proponen y según la máxima de “renunciación” o “auto-sacrificio” del autor, que exige un desplazamiento de la autoría individual y la verticalidad en la toma de decisiones por un modelo de autoría colectiva y consensuada. Esta crítica deja a un lado cuestiones de forma y de significado y reflexiones sobre el dispositivo mismo. Siguiendo a Rancière, Bishop apuesta a criterios de valoración propios del “régimen estético del arte”, fundado históricamente en la tensión entre autonomía e intervención social. Por el contrario, el “régimen ético” -situado en uno solo de estos polos- se funda en la eficacia didáctica y presupone una relación causa-efecto entre las intenciones de los artistas y los efectos de sus prácticas.

En otro artículo, la autora esboza los rasgos de un género artístico propio de la contemporaneidad, que ha denominado “performance delegada” o “performance subcontratada” y que consiste en la contratación de terceros para la realización de una performance. Este género es una de las manifestaciones del “giro social” del arte contemporáneo y presenta tres variantes, dos de las cuales son frecuentemente objeto de cuestionamientos éticos: la contratación de no profesionales para que actúen sus “propias identidades” de clase, género, etnia o edad, tanto en su versión presencial como mediatizada a través del registro audiovisual de la performance. En línea con los argumentos desarrollados en relación con las prácticas colaborativas, Bishop discute el tipo de valoraciones que realiza la crítica respecto de la performance delegada:

*En los ejemplos más llamativos de este tipo de obra, se ponen en juego una serie de operaciones paradójicas que impiden toda acusación simplista de que los sujetos de una performance delegada son reificados (descontextualizados y cargados con otros atributos). Juzgar estas performances con una escala que va de una supuesta “explotación”, en un extremo, a una agencia (autonomía) plena en el otro es perder totalmente de vista lo fundamental. Algunos artistas reifican precisamente para discutir sobre la reificación, y a veces usan la ética para tematizar la ética misma. (2010)*

Cuahtémoc Medina observa el fenómeno tanto en relación con ciertas obras como con sus respectivas críticas. Por un lado, describe la emergencia de obras que ofrecen una experiencia de “suspensión de la moral”. Se trata de obras críticas de temática social realizadas por artistas de la periferia, particularmente latinoamericanos, que alcanzan una circulación a nivel global. Su rasgo fundamental es que exhiben y reproducen relaciones de desigualdad social -incluso de explotación-, como en el caso de las obras con “personas remuneradas” de Santiago Sierra. Por otro lado, señala la profusión de críticas que sancionan este tipo de prácticas bajo el argumento de incorrección moral y la ausencia de cualquier tipo de justificación para los procedimientos empleados. Medina sostiene que es justamente esta ausencia de fundamento lo que da sentido a esas obras: “Lo que en ninguno de esos discursos se plantea siquiera es la posibilidad de que esta

obra no gane nada, ni estética ni políticamente, al ser percibida como habitada de una justificación” (Medina, 2005: 109).

## › **La crítica de arte como lectura ética**

Estos tres autores, entre otros, delimitan un conjunto de problemas que se evidencian con el advenimiento de los criterios “éticos” en el arte contemporáneo, especialmente desde la década del noventa. En este artículo tomaré en consideración la construcción de esta dimensión a través de los textos de la crítica de arte, en tanto condiciones de reconocimiento respecto de las obras, es decir, como conjunto de discursos históricamente posteriores al analizado y que expresan una cierta lectura del mismo (Verón, 1998). En la medida en que entiendo la relación de lectura en términos productivos, la crítica forma parte del funcionamiento de la obra, o más sencillamente, forma parte de la obra.

En el contexto del desdibujamiento de los límites del género, propio de la “era poscrítica” -que se expresa en fenómenos como la profusión de textos de crítica de arte en medios no especializados y la amplia difusión de otras mediaciones “críticas”, como los textos curatoriales- (Correbo y otros, 2008), el corpus confeccionado para el presente análisis es relativamente heterogéneo: textos publicados en medios especializados y no especializados, bajo una forma identificable claramente con el género crítico y bajo la forma de otros géneros -epistolar, editorial-. Estos textos están referidos a dos obras de la artista rosarina Nicola Costantino: *Savon de corps* (2004) y *Eva-Argentina. Una metáfora contemporánea* (2013).

*Savon de corps* fue presentada en agosto de 2004 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) y consistió en una instalación que simulaba el espacio publicitario de un jabón de tocador. La puesta en escena incluyó una serie de exhibidores de acrílico y mármol de Carrara que contenían jaboneras, jabones con forma de torso femenino y una pieza gráfica impresa sobre el acrílico. Esta pieza constaba de un retrato de la artista posando con las piernas sumergidas en una piscina, el nombre de la “marca” del jabón y un texto con la invitación a “bañarse con ella” y los componentes del producto -todo en idioma francés-. Esta pieza gráfica -que también se encontraba instalada en la sala bajo la forma de un cartel luminoso de grandes dimensiones- informaba al público que, en su composición, el jabón contenía un 3% de “esencia de Nicola”. Este ingrediente aludía a un hecho biográfico de la artista, quien el año anterior se había sometido a una intervención quirúrgica de lipoaspiración, cuyo residuo -la grasa corporal- pasó a formar parte de la composición del mentado jabón. Cabe señalar que ese procedimiento solo podía reconstruirse paratextualmente.

*Eva-Argentina. Una metáfora contemporánea* fue el nombre del envío argentino a la 55° Bienal de Venecia en 2013. Consistió en una instalación en cuatro partes emplazada en el pabellón nacional, con la curaduría de Fernando Farina. La primera parte Eva. Los sueños era una videoinstalación envolvente, que mostraba siete escenas simultáneas en las que Costantino interpretaba el personaje de Eva Duarte en distintas situaciones y etapas de su vida. Eva. El espejo consistía en una ambientación de una habitación de época en la que se proyectaban dos videos en pantallas enfrentadas que simulaban ser espejos. Allí nuevamente la artista encarnaba a Eva Duarte, esta vez en situaciones más íntimas. Eva. La fuerza era un objeto con movimiento mecánico, consistente en una estructura metálica en forma de figura femenina -que portaba una suerte de medallas en forma de escudos- que se desplazaba por un área delimitada y cerrada por paneles vidriados. Finalmente, Eva. La lluvia era una instalación conformada por una mesa metálica cubierta de elementos en forma de gotas e iluminada cenitalmente, de la que caía líquido temporariamente, por derretimiento. En el mismo pabellón se añadió, a continuación de estas cuatro partes, una sala en la que se proyectaban tres videos sobre la historia de Eva Perón y que firmaba la Presidencia de la Nación. En disconformidad con este agregado, Costantino y Farina escribieron sobre la pared de la sala un texto que decía: “El curador y la artista consideran este espacio innecesario y que puede confundir la interpretación de la obra”.

Estos dos casos exhiben funcionamientos diferentes, pero en ambos es posible observar cierta “presencia de la ética”. El abordaje de los textos críticos busca indagar dos problemas centrales: 1. El tipo de valoraciones que realiza la crítica de arte y respecto de qué aspectos, sujetos o instituciones; 2. La figura de artista que construye y prescribe la crítica de arte a través de esas valoraciones.

## › Valoraciones de la crítica

Comencemos por el caso *Savon de corps*. En el conjunto de reseñas y textos críticos sobre esta obra se destaca el artículo de José Emilio Burucúa “El kitsch proyectado sobre la muerte”, publicado por Página 12 a seis días de inaugurada la muestra. El historiador del arte, en su rol de crítico, empieza por “exhortar” al lector a no asistir a la exposición. A partir de la asociación entre el procedimiento por el que la artista produce un jabón con su propia grasa y la producción de jabones con grasa de los judíos asesinados por el régimen nazi en Alemania, desarrolla dos líneas argumentales que ponen en cuestión la obra de la artista. Por un lado, acusa a la artista de “reproducir y legitimar” la operación nazi de proyectar el kitsch sobre el genocidio, en otras palabras, de estetizar el horror. Por otro lado, le objeta la falta de “control ético” y lo atribuye a la arrogancia propia de la élite intelectual, que se considera con la libertad para trascender cualquier límite moral. No es la primera interpretación que vincula uno de los procedimientos de la obra con una práctica del Holocausto -en el artículo de López Anaya (2004) en La Nación ya se había aludido a este aspecto-, pero sí la que presenta un tono decididamente acusatorio. Este texto se convierte, luego, en una referencia recurrente de otras tantas interpretaciones de la obra, que resultan mediadas por esta primera lectura. Algo en él “habilita” las numerosas “repercusiones”, pero son éstas -y no al revés- las que lo ubican en un lugar central dentro de la constelación de textos. Una de las primeras lecturas se manifiesta bajo la forma de una réplica pública de la artista, difundida una semana después por el mismo medio gráfico (Costantino, 2004). Las alusiones al texto de Burucúa aparecen no solo en los medios de circulación masiva sino también en los medios especializados. Valga como ejemplo el dossier de la revista ramona “Jabonosas polémicas”, presentado como una serie de correos electrónicos encadenados que toma como punto de partida el mencionado artículo. Allí se expresan diferentes posturas que, en su mayoría, recuperan de la crítica “inicial” el cuestionamiento de uno de los procedimientos utilizados por la artista -fabricar jabón con grasa corporal humana- por sus posibles asociaciones con el procedimiento aplicado por el régimen nazi en Alemania y la consecuente banalización del horror.

En el segundo caso, las críticas a *Eva-Argentina* aparecen de inmediato, tanto en medios de comunicación nacionales como extranjeros. Sin embargo, esta vez el objeto de las críticas no es el accionar de la artista sino la intervención estatal y, por este motivo, los criterios se desplazan del terreno estrictamente ético al político. En este sentido, el caso funciona como contrapunto justamente por la ausencia de cuestionamientos éticos hacia la artista -que podría haber recibido críticas respecto de su participación en la Bienal o su reacción ante la modificación de su proyecto original, por ejemplo-.

En el ámbito nacional, el primer texto crítico -por orden cronológico de publicación- es el editorial del diario La Nación del 1º de junio de 2013, fecha de la inauguración de la Bienal. El texto abunda en halagos hacia el trabajo de Nicola Costantino para luego descalificar la utilización de su obra con fines propagandísticos por parte del gobierno argentino. En otro artículo desarrollo las metáforas usadas en ese texto para referir al arte y a la política y su significación en esa coyuntura política, puesto que paradójicamente en “Uso y abuso político del arte” -así se titula el editorial- se hace un uso propagandístico de la palabra crítica y del arte. La intervención estatal es observada en tres niveles: sobre la obra, que es objeto de tergiversación y de un “uso y abuso” por parte del gobierno; sobre el espectador, que es víctima de una agresión; y finalmente sobre la artista, que ve restringida su libertad de expresión (Panfili, 2014: 68).

Posteriormente, se publican gran cantidad de artículos que, sin aludir directamente al primero, repiten algunos de sus argumentos. En ellos prevalece la idea de que la intervención del gobierno -al incluir en el pabellón una sala con una serie de videos oficiales- estuvo fuera de lugar. Por un lado, porque es inapropiado que la voz del Estado se manifieste en la Bienal de Venecia y, por otro, porque no corresponde a ese ámbito el uso del lenguaje de la propaganda política (Panfili, 2014: 69).

También en este caso circulan críticas de la obra en medios especializados. La revista Otra parte publica tres artículos sobre el tema en la sección “Discusión”. El texto firmado por Graciela Speranza funda su argumentación en el concepto de soberanía artística -que a veces aparece formulado como “soberanía del artista” y otras, “soberanía del arte”-. En otro de los artículos, Claudio Iglesias confronta con ese concepto y complejiza el análisis al señalar que la circulación de la obra está determinada tanto por la intervención del Estado como por los mecanismos del mercado. En la Bienal de Venecia -casi una “feria de naciones”- todos los pabellones están autorizados por los Estados nacionales a los que representan: “Por fin se reconoce allí que el pabellón argentino representa a aquel que lo alquila: no la artista, ni el arte argentino, sino el Estado, que hace con él lo que quiere” (Iglesias, 2013). El autor minimiza la intervención oficial en el pabellón y, aunque

no acusa directamente a la artista, deja deslizar algún grado de responsabilidad, por lo que Costantino reacciona a través de una réplica que la revista difunde días después (Costantino, 2013).

## › **Nuevas y viejas figuras de artista**

El segundo problema planteado en este trabajo es la reconstrucción de las figuras de artista que construye y prescribe la crítica de arte. En el análisis de casos realizado quedan en evidencia dos supuestos que ponen en juego las críticas: por un lado, el de un “deber ser” crítico del artista y, por el otro, el de la esfera del arte como esfera autónoma -independiente de los intereses del poder político y del capital, del Estado y del mercado- y el artista como sujeto creativo libre. No casualmente estos dos aspectos son rasgos constitutivos de la figura de artista moderno. Me referiré a cada uno de ellos someramente.

Con respecto a la prescripción de criticidad que recae sobre la artista, el caso *Savon de corps* es suficientemente ilustrativo. Las exigencias dirigidas a Costantino son del orden del “modelo de eficacia ético” (Rancière, 2011a): que prevea los efectos de su obra y controle sus posibles interpretaciones. Desde ese punto de vista, se establece un mandato casi pedagógico, según el cual la obra debe cerrar sentidos, dar explicaciones y proveer fundamentos. Este tipo de crítica es el que describen Claire Bishop y Cuahtémoc Medina cuando refieren al reclamo recurrente de corrección moral -o de ofrecer, al menos, una justificación de la incorrección-. A diferencia de los casos que trabaja Bishop -en los que las críticas apuntan a los modelos de colaboración o de contratación de performers- las obras de Costantino se presentan de autoría individual y, por lo tanto, las críticas no problematizan este aspecto de la producción. Estas observan otro aspecto del proceso productivo -la operación técnica de producir jabón con grasa humana- desde un punto de vista simbólico -como representación metonímica del Holocausto- y le atribuyen rasgos de frivolidad. Ese argumento es el que permite a ciertos críticos acusar a la artista de carecer de una actitud crítica. La posibilidad de que el procedimiento sea interpretado como una burla o una banalización del horror se convierte en una falta injustificable. No consideran, siguiendo la línea de Bishop y Medina, la posibilidad de que la artista ponga en juego la ética justamente para tematizarla. Por último, quisiera señalar que el reclamo de Burucúa y sus epígonos se encuadra dentro del paradigma que Rancière concibe como arte de “testimonio de la catástrofe” y que representa una de las caras del giro ético del arte contemporáneo. Esta perspectiva no reconoce diferencias entre los regímenes autoritarios y las democracias signadas por el consumismo. El segundo aspecto es la presunción de autonomía de la esfera artística y desinterés por parte del artista. Cuando Costantino se defiende de las acusaciones de Burucúa empieza por dejar en claro que, en tanto artista, vive “un impulso creativo libre de segundas intenciones” (Costantino, 2004). En el caso *Savon de corps*, la exigencia de “control ético” parece poner en entredicho la idea de libertad creativa absoluta del artista, al suponer que debe existir un límite a su práctica -en particular un límite ético-. El caso *Eva-Argentina* deja ver -a través de un ejemplo de intervención explícita- el malestar que provoca cualquier indicio de heteronomía del arte y, por ende, de restricciones a la libertad creadora del artista. Exceptuando el texto de Iglesias, que complejiza el análisis al situar la obra en la trama mercantil del arte contemporáneo, la mayor parte de las críticas se limita a señalar la intervención explícita del Estado nacional al introducir contenidos “no autorizados” por la artista en el espacio de exhibición.

Estas figuras de artista crítico y de artista autónomo se superponen a otras dos figuras de artista específicas de la contemporaneidad: el artista como empresario y el artista como personalidad del espectáculo. La primera representación pone de relieve la vinculación del artista con la circulación económica de su obra. En los casos observados aparece tanto en las críticas a Costantino cuando se la caracteriza como productora de bienes suntuarios como, de una manera menos directa, cuando Iglesias desvela la trama comercial de la Bienal de Venecia -cada uno de los Estados participantes “al requerir un pabellón opera como un agente en el mercado inmobiliario veneciano”- y la participación de los artistas aparece como parte de un engranaje mayor, que no puede reducirse al binarismo de artista libre vs. Estado autoritario. La segunda representación, estrechamente ligada a la anterior, refiere a la presencia del arte en los medios masivos y la transformación de los artistas en figuras del espectáculo. Cuando se responsabiliza a la artista de “provocar” y de abrigar la intención de generar polémica se cuestiona este aspecto. Esta segunda figura aparece tanto en relación con *Savon de corps*: “Costantino es una provocadora” (Lebenglik, 2004), como en *Eva-Argentina*: “fue un manejo exitoso el que le permitió a Nicola Costantino llegar a la doble página central de La Nación” (Iglesias, 2013).

En síntesis, la tensión entre la idea del arte (y el artista) crítico y el arte como esfera de libertad y autonomía, se ve permanentemente amenazada por la intromisión de intereses políticos y económicos. La figura del artista contemporáneo se construye en la crítica con los escombros de la del artista moderno.

## Bibliografía

Bishop, C. (2007) "El giro social: (la) colaboración y sus descontentos". En *ramona*, nº 72, 29-37. Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (2010) "Performance delegada: subcontratar la autenticidad". En *Otra Parte*, nº 22. Buenos Aires.

Correbo, N., Gustavino, B., Moyinedo, S. y Suárez Guerrini, F. (2008) "La autorrepresentación del crítico en la era poscrítica". VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina. La Plata, Facultad de Bellas Artes, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. En línea:

<[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38973/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38973/Documento_completo.pdf?sequence=1)>

Medina, C. (2005) "Una ética obtenida por su suspensión", en: AA.VV. *Situaciones artísticas latinoamericanas*, pp. 104-114. San José, TEOR/ética.

Panfili, M. (2014). "Las bienales como campo de batalla: metáforas en la prensa argentina del siglo XXI". En *CALLE14*, nº 14, 58-71.

Rancière, J. (2011a) *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.

\_\_\_\_\_ (2011b) *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital intelectual.

Verón, E. (1998) *La semiosis social*. Barcelona, Gedisa.

## Documentos hemerográficos

AA.VV. (2004) "Jabonosas polémicas". En *ramona*, nº 46. Buenos Aires.

Burucúa, J. (2004) 9 de agosto. "El kitsch proyectado sobre la muerte". En *Página 12*, Buenos Aires.

Costantino, N. (2004) 17 de agosto. "No es sobre el Holocausto". En *Página 12*, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (2013) "A propósito de '¿Soberanía o concesión? Sobre el pabellón argentino en la Bienal de Venecia', de Claudio Iglesias". Correo de lectores. En *Otra Parte*. En línea:

<<http://revistaotraparte.com/semanal/correo-de-lectores/a-proposito-de-soberania-o-concesion-sobre-el-pabellon-argentino-en-la-bienal-de-venecia-de-claudio-iglesias/>>

Iglesias, C. (2013) 11 de julio. "¿Soberanía o concesión? Sobre el pabellón argentino en la Bienal de Venecia". En *Otra Parte*. En línea:

<<http://revistaotraparte.com/semanal/discusion/soberania-o-concesion-sobre-el-pabellon-argentino-en-la-bienal-de-venecia-2/>>

Lebenglik, F. (2004) 3 de agosto. "Ortopedia y lipoaspiración". En *Página 12*, Buenos Aires.

López Anaya, J. (2004) 8 de agosto. "Mecanismos despiadados". En *La Nación*, Buenos Aires.

Speranza, G. (2013) 4 de julio. "Sobre el envío argentino a la Bienal de Venecia y la soberanía del artista". En *Otra Parte*. En línea:

<<http://revistaotraparte.com/semanal/discusion/sobre-el-envio-argentino-a-la-bienal-de-venecia-y-la-soberania-del-artista/>>

"Uso y abuso político del arte" (2013, 1 de junio) Nota editorial, *La Nación*.