

Leticia Barbeito Andrés

Metal (N.º 4), e010, julio 2018. ISSN 2451-6643

<https://doi.org/10.24215/24516643e010>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/>  
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

# DEFINIR UN FANTASMA

## LO REAL EN ÓSCAR MUÑOZ

### DEFINING A GHOST WHAT IS REAL IN ÓSCAR MUÑOZ

LETICIA BARBEITO ANDRÉS

[leticiaarbarbeitoa@gmail.com](mailto:leticiaarbarbeitoa@gmail.com)

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino  
y Latinoamericano. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

#### Abstract

In the context of the ontology of photography, what is real is suggested as the key to approach the work by the Colombian artist Óscar Muñoz. The corpus of selected pieces is an invitation to problematize the epistemological definitions of the discipline. In this line, we revised some authors who built the classic photographic theory of the 20th century, as well as those authors that have recently stated the categories of expanded photography and post-photography, which are still under development.

#### Keywords

Real; ontology of photography; expanded photography; printmaking

#### Resumen

Dentro de la ontología de la fotografía se propone la noción de lo real como clave para abordar la obra del colombiano Óscar Muñoz y el corpus de piezas seleccionadas como una invitación a problematizar las definiciones epistemológicas de la disciplina. En este sentido, se revisan autores que conformaron la teoría fotográfica clásica del siglo XX, así como los que de manera más reciente han configurado las categorías de fotografía expandida y posfotografía, aún en construcción.

#### Palabras clave

Lo real; ontología fotográfica; fotografía expandida; grabado

METAL N.º 4, e010, julio 2018, ISSN 2451-6643  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/>  
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

Recibido: 17/2/2018 | Aceptado: 21/6/2018



Esta obra está bajo una  
Licencia Creative Commons  
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives  
4.0 Internacional\*

Este año (2018) Óscar Muñoz ganó el tradicional Premio Hasselblad de fotografía, anteriormente otorgado a personas como Henri Cartier-Bresson (1982), Manuel Álvarez Bravo (1984), Robert Frank (1996), William Eggleston (1998), Graciela Iturbide (2008) y Joan Fontcuberta (2013). El hecho, entre otras cuestiones, inscribe a la producción del artista dentro de las prácticas fotográficas. Así también, en criterios curatoriales de exposiciones, en textos analíticos y en el propio discurso de Muñoz, encontramos reiteradas referencias que no dudan en hablar de su obra en términos fotográficos, a pesar de que no son imágenes que se amolden a la tradición de la disciplina y de que en muchos casos corresponden a programaciones de otras áreas del arte.

Ante este panorama, proponemos considerar algunos aspectos de la ontología de la fotografía en torno a la relación con «lo real», como clave para abordar la obra del colombiano Óscar Muñoz, y a sus producciones como una invitación a transitar esos elementos de la «naturaleza» de la disciplina. Es preciso aclarar que el planteo funciona como un recorte dentro de las múltiples posibilidades que las piezas elegidas habilitan para revisar en tanto elementos de las prácticas fotográficas. La selección de ese aspecto particular para la articulación del análisis se desprende de la importancia que la noción de «lo real» ha tenido en la historia del medio, aparentemente determinante en la génesis de las imágenes fotográficas. Considerada de manera extendida como emanación o como sedimento de lo real, sobre todo la fotografía analógica —tal como lo propone Susan Sontag (2011)—, se ha forjado bajo los imperativos del embellecimiento, propio de las Bellas Artes, y de un ideal moralizado de la *veracidad*, adaptado a los modelos literarios del siglo XIX y del ,por entonces, flamante periodismo independiente.

Al mismo tiempo, estudiar la configuración siempre mutable de la ontología de la disciplina exige una extensión que rebasa los límites de los párrafos



siguientes. En ese sentido, será preciso retomar como referencia solo algunos de los conceptos que contribuyen al rodeo ontologizante (Schaeffer, 2012) que requiere el análisis, pero sin fijar supuestos inalterables, totalizadores o esencialistas. Lo propuesto es el producto de un recorte teórico muy reducido, teniendo en cuenta la abundancia conceptual de un medio que en menos de dos siglos de existencia ha impulsado a varios teóricos a configurar importantes postulados. El criterio de selección de los autores, entonces, estará signado por las necesidades del análisis de las obras escogidas.

El artista —nacido en Popayán, en 1951, y actualmente residente en Cali— mostró, desde los comienzos de su carrera, especial interés por la figura humana y eligió mayoritariamente para sus composiciones técnicas que formaban parte del ámbito del dibujo. Sin embargo, durante la década del ochenta comenzó a expandir sus recursos técnicos y a reconsiderar los soportes y el uso de las herramientas, con el fin último de romper con todo tipo de aproximación convencional a la creación artística. De ese modo, desplazó de su repertorio el dibujo sobre papel y el grabado en metal para agregar elementos que hasta el momento le resultaban novedosos.

Ya hacia la década del noventa es posible detectar un ejercicio constante y decidido de replanteamiento de la tradición. Muñoz abandona las programaciones convencionales de las técnicas, pero lo hace sin descartar su interés por los mecanismos de génesis de las imágenes. Siempre preguntándose por lo efímero de las visualidades, indaga en las cualidades intrínsecas y en las retóricas posibles de los materiales, mediante el uso de múltiples recursos que no solo incluyen al dibujo, sino principalmente a la fotografía, al video, al grabado y a ciertas propuestas espaciales que podrían considerarse dentro de lo escultórico o lo instalativo.

Si nos referimos a las cuestiones temáticas, a grandes rasgos, Muñoz recurre a aspectos vitales, como el cuerpo, el tiempo, la memoria, la muerte, entre otros. Esas, a simple vista, parecen ser sus referencias conceptuales, pero al profundizar el análisis es posible ver cómo el artista establece también otras reflexiones que exceden los recursos representativos de la imagen y que conviven como capas interconectadas que enriquecen la lectura. En relación con estos desarrollos, resulta muy particular su posicionamiento frente a la retórica de los materiales, el uso de las herramientas, las búsquedas sobre la luz y la sombra para definir o indefinir las imágenes, las decisiones de montaje, la relación con el espectador, etcétera. Pareciera ser ese el sitio donde se aloja la complejidad que poseen las visualidades en su carácter poético. Si bien existen constantes en toda su obra, para precisar el análisis seleccionamos dos piezas adecuadas a nuestros propósitos teóricos: *Narcisos secos* (1999) y *Narcisos* (1995-2011). Al iniciar este escrito nos referíamos al Premio Hasselblad recibido por el artista.

Al respecto, es preciso agregar un aspecto fundamental: en su dictamen, el jurado señaló que mediante diferentes mecanismos, la obra de Muñoz cuestiona la *fiabilidad* del medio fotográfico (Artishock, 8 de marzo de 2018). Ante esta declaración, y principalmente como resultado de una característica que detectamos en las piezas analizadas, nos serviremos de la multiforme<sup>1</sup> obra de Muñoz —que, justamente, no se reconoce dentro de los parámetros de la fotografía tradicional— para repasar la relación con «lo real» que define y que definió a *lo fotográfico*.



Figura 1. *Narciso* (2001-2002),  
Óscar Muñoz. Video

Para Pierre Sorlin (2004), la imagen analógica había instaurado una nueva «figuratividad», frente a la cual el público había tenido que ejercitar su sentido crítico y «evaluar, tras la ilusión de la evidencia, las distorsiones impuestas a lo real» (p. 17). Por su parte, Clément Rosset, en su libro *Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio* (2008), subraya la noción de *objetivo* fotográfico



con su doble sentido: técnico y filosófico. Según el autor, en los primeros años de existencia del medio en la vida de las personas, reinaba esa confianza en la copia objetiva de una realidad verdadera, de la realidad misma, «a secas».

Asimismo, Rosalind Krauss (2002), si bien no se refería a una copia objetiva de la realidad, expresaba que «toda fotografía promueve, profundiza y alienta nuestro fantasma de una relación directa con lo real» (p. 102). En sus piezas, Muñoz parece retomar esa última frase: desmantela la paradójica fantasmal a la que alude Krauss, al mismo tiempo que nos invita a desplazar la discusión del hecho de si la fotografía reproduce lo real, para centrarnos en la definición de lo real y en las posibilidades de construir esa entidad. En este sentido, podemos ver cómo Muñoz coquetea frenética, reiterada y deliberadamente con la idea de lo real a través de los aparentemente contrapuestos conceptos de lo fantasmagórico, lo ilusorio y lo imaginario. De este modo, descubre lo indefinible de la realidad de la imagen fotográfica, al complejizar estéticamente la reflexión mediante la falta de nitidez del encuentro entre materiales y soportes.

En las obras abordadas, el artista optó por ensayar y por crear un método que propone una original variación de la técnica serigráfica extendidamente conocida. Conserva una de las herramientas fundamentales del procedimiento: el *shablón* emulsionado con una imagen de apariencia fotográfica, el cual actúa de matriz. Sin embargo, establece una innovadora elección de materiales que se relacionan entre sí: en lugar del papel o de la tela, el agua es el soporte del grafito, y este último reemplaza a la tinta y es aplicado con pincel y no con manigueta, como se hace originalmente en esa técnica perteneciente al sistema de impresión por estarcido.



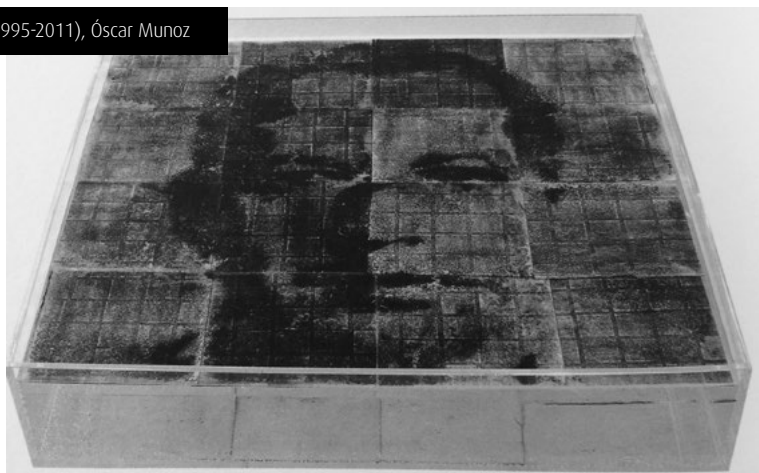
Figura 2. Impresión de *Narciso*

Repite con el mismo cliché el procedimiento, que sabe que dará originales múltiples bien diferenciados por las contingencias del encuentro entre el agua y el polvo de carbón. Así, la idea de repetición propia del grabado se enlaza con el concepto de doble, pero en este caso se fabrican dobles inestables, que

no replican de manera inalterable a su referente. Aquí también Muñoz eligió acertadamente el campo disciplinar del grabado para ubicarse y para desafiar su ontología.

El resultado visual de esta innovación técnica facilita imágenes muy particulares que trataremos de desagregar. Si nos referimos a lo representado en las piezas, se identifican a simple vista con el género retrato fotográfico. De manera general, es preciso afirmar que pocas cosas parecieran documentar más la categoría de lo real que un retrato; para comprobarlo, basta con referir a prácticas certificadoras de las identidades como el uso del *identikit* o el empleo de «fotos carnet» en documentos y en pasaportes. En las series aisladas para nuestro análisis, el autor se maneja dentro de ciertos códigos establecidos por el género: el punto de vista, el encuadre y la pose del modelo. Conserva esas pautas, para luego, una vez establecido el acuerdo con el público, desestabilizar esos códigos y desobedecer a la «fiabilidad», que según los jurados del Premio Hasselblad le correspondió históricamente a la fotografía. En la temporalidad que componen las diferentes piezas, siempre primero nos brinda la cuota de realidad que implica un retrato, para luego quebrantar esa evidencia.

Figura 3. *Narcisos* (1995-2011), Óscar Muñoz



En *Narcisos*, al comienzo los espectadores pueden distinguir imágenes que con su nitidez nos enseñan detalladamente los rasgos de algunas personas. Esa certidumbre de la representación mimética, que en apariencias cumple con la



pauta de verificar identidades, posteriormente —gracias a la propuesta matérica— comienza a desvanecerse. Con esa repetición dinámica de los personajes que se reconocen y que después se convierten en otras formas, se satura lo real o quizás se demuestra lo inabordable del concepto. Los mecanismos para hacerlo son varios, entre otros: las figuras se repiten con modificaciones, se desvanecen, demuestran el paso del tiempo; en algunos casos, entre el carbón y el agua se ubican papeles, mapas u objetos, reforzando la diversidad de los fondos —complejos o simples—. Nada más ilusorio que un autorretrato que muta, se disipa o se evapora.

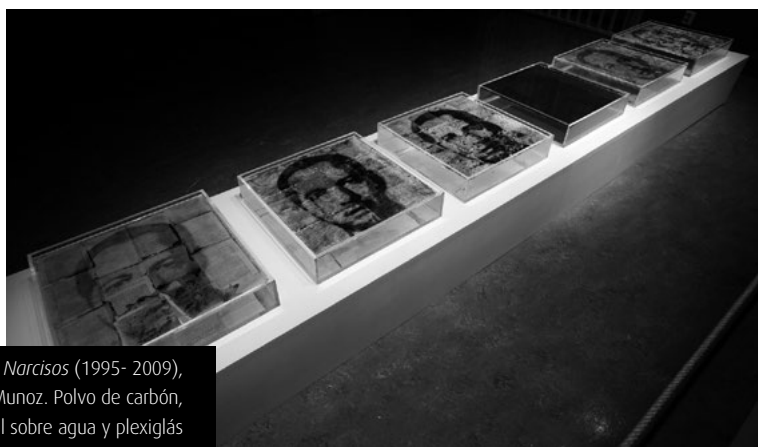


Figura 4. *Narcisos* (1995- 2009),  
Óscar Muñoz. Polvo de carbón,  
papel sobre agua y plexiglás

En este punto, cabe agregar que existen diferencias y encuentros entre lo real y lo imaginario, y entre lo real y lo ilusorio, que Clément Rosset (2008) despliega en su libro. El autor, como Muñoz, nos demuestra que estos conceptos pueden ser arenas —movedizas— de conflicto y escenario de desarrollo de construcciones de sentido poético. Así, el artista colombiano toma esas entidades como locaciones donde desplegar su trabajo, como hábitat en los cuales asentar sus elaboraciones simbólicas y, entonces, complejiza aún más eso que podemos definir como lo real. Rosset se ha ocupado en varias publicaciones de revisar la noción de lo real y sus aparentes representaciones. Es así que en el libro *Impressions fugitives* (2004) propuso que reflejo, eco y sombra se diferencian de la categoría de doble, ya que los primeros tratan de disuadir el testimonio de lo real, mientras que el doble da cuenta de ello. Denominó a aquellas entidades como «dobles de proximidad» y cuestionó su consideración como garantes de lo real, indicando que es posible que ellos, de algún modo, condicionen a los originales de los que emanan.

Discusiones como estas nos conducen directamente a las obras que nos encontramos analizando. Nos preguntamos, por ejemplo en la serie *Narcisos*, cuál de esas entidades estaría siendo visitada. Como respuesta, pareciera aflorar la idea de doble —del propio artista—. Cada imagen nos muestra un Óscar Muñoz similar al «de carne y hueso». Lo reconocemos en sus variaciones, le asignamos la misma identidad a todas esas apariciones. Ahora bien, según los casos, distinguimos en las constantes las diferentes posibilidades del paso del tiempo en la imagen representada y la relación con los materiales. Esos dobles no son idénticos. Todos son originales y todos son copias. Entonces, ya no se reconoce cuál es el «real» y, por derivación, cabe la pregunta acerca de qué es lo real. Ahí reside la complejidad de las metáforas sugeridas en las obras. Tal como lo hace Muñoz, Rosset retuerce esa entidad de lo real, al hacer hincapié en su carácter abstracto y al destacar —por comparación— lo concreto del doble: «El doble de lo real es lo único real porque es lo único que se puede percibir; lo real sin doble no es nada» (Rosset, 2008, p. 69).

Para hablar de lo desdefinido de la imagen de los *Narcisos* de Muñoz, conseguido a través de la original técnica ya descrita, nos detendremos en la categoría de fantasmagoría, desarrollada por Rosset (2008). El autor sostiene que las fantasmagorías desaparecen en el umbral de lo real, así como lo hacen los fantasmas al amanecer o la niebla al contacto con el sol. Lo real es lo que queda cuando las fantasmagorías se disipan o «quizás sea la suma de las apariencias, de las imágenes y de los fantasmas que falazmente sugieren su existencia» (Rosset, 2008, p. 68). Sin embargo, «la aparición de lo real, aunque ponga término al reino de las “apariciones”, no significa [...] el fin obligatorio de todo peligro» (Rosset, 2008, p. 67).

Muñoz se asienta en ese peligro de las apariencias o en la contingencia de lo real para construir imágenes inestables, componiendo desde la descomposición. Lo que nos deja en claro todo lo desarrollado hasta el momento es la ambigüedad de la noción misma de lo real, ya que puede entenderse en sentidos diametralmente opuestos, construirse con la suma de las apariencias, reconstruirse e interpretarse a través de dobles y de representaciones que no son en esencia estrictamente «lo real». Ya la diversidad contenida en el plural del nombre asignado a la serie *Narcisos* aparece estéticamente al imprimir sobre el agua; pero el artista redobla la apuesta cuando en su serie *Narcisos secos* deja secar esa impresión: el agua se evapora y las visualidades se fijan en el fondo, todas completamente diferentes entre sí y con un semblante que reiteradas veces se ha dicho que tiene un aspecto de fotografía mortuoria. *Narcisos secos*, en su propuesta visual, también interpela otra categoría que revisa —y según algunos autores reemplaza— la idea de huella lumínica en





fotografía: *el vestigio* o *traza* de información lumínica, en el caso de la fotografía, o de grafito, luego de que el agua desaparece en la serie abordada.

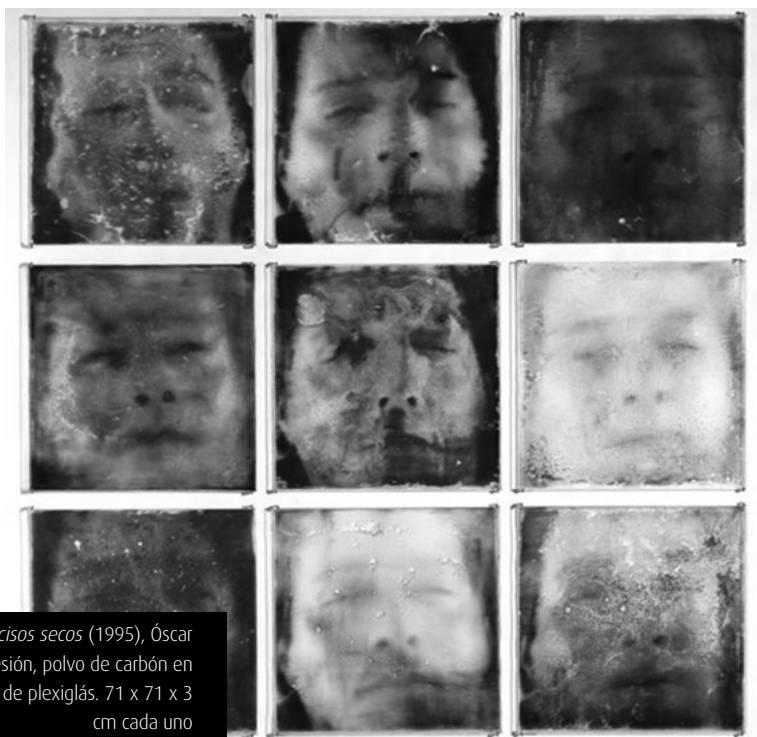


Figura 5. *Narcisos secos* (1995), Óscar Muñoz. Impresión, polvo de carbón en contenedores de plexiglás. 71 x 71 x 3 cm cada uno

Philippe Dubois, en su libro *El acto fotográfico y otros ensayos* (2008), establece etapas en la historia de la relación de la fotografía con «lo real». En la última etapa indica cierto retorno hacia el referente, ya no ligado al ilusionismo mimético que caracterizó al medio fotográfico en sus comienzos, sino al carácter indicial: hablamos de la *traza de un real*. Según el autor, fue necesario atravesar por la deconstrucción negativa del efecto mimético para poder volver a un discurso que propone la pregnancia de lo real pero de otro modo. Las teorías previas —entre ellas, principalmente las semioestructuralistas— habrían sido insumo necesario para el retorno a esta visión del realismo referencial, según aclara Dubois, sin la necesidad del analogismo mimético y despojado de la *angustia del ilusionismo*.

En esta última etapa, podemos sintetizar que la imagen fotográfica se vuelve inseparable del acto que la funda en tanto experiencia referencial. Si bien el autor aclara que el principio de la traza es esencial, este marca solamente un momento en el conjunto que significa el proceso fotográfico. En efecto, antes y después de ese momento de inscripción «natural» del mundo sobre la superficie sensible hay gestos totalmente «culturales», codificados, que dependen por completo de voluntades y de decisiones humanas. Lo que sustenta las afirmaciones anteriores es el punto de partida, que está conformado por la naturaleza técnica del procedimiento:

El principio elemental de la *huella luminosa* regida por las leyes de la física y la química. Ante todo la traza, la marca, el depósito [...] la fotografía se relaciona con esa categoría de «signos» donde también se encuentra el humo —indicio de un fuego—, la sombra —indicio de una presencia—, la cicatriz —marca de una herida—, la ruina —vestigio de lo que estuvo ahí—, el síntoma —de una enfermedad—, la huella de pasos, etc. Todos estos signos tienen en común «ser realmente afectados por su objeto» (Peirce, 2. 248), mantener con él «una relación de *conexión física*» (Dubois, 2008, p. 49).

Muñoz trabaja con la idea de vestigio y de conexión física a través del sistema de impresión escogido, dejando que la contingencia de esos principios se exprese. Otra paradoja del velo de realidad que la fotografía posee radica en el modo en que se ha ubicado a su imagen —fija por definición— como certificadora de lo real, ya que implica una codificación desde el momento en que detiene los instantes y los transforma en una visualidad plana, que demuestra veracidad:

La realidad es esencialmente moviente mientras que la fotografía es un despiadado «fijador». En estas condiciones, no veo en absoluto cómo la una puede ser reproducción de la otra. El mundo de la fotografía es el mundo de lo inmóvil y también el mundo del silencio. Entonces, ¿cómo puede evocar la realidad y, más aún, ser su testimonio más seguro y fiel, como pretende Roland Barthes, si es incapaz de expresar el movimiento y el rumor? (Rosset, 2008, pp. 32-33).

Vestigio y fijación de la imagen, sin embargo, son dos conceptos fundamentales que quedarán pendientes para próximos análisis de la obra de Muñoz. Los mismos también podrían vincularse a la cuestión del uso del tiempo, al retrato como género, a los medios masivos de comunicación y su carácter de fuente, entre otros aspectos. Una vez más, detectamos que el modo que propone el artista de revisar los principios siempre en discusión de la fotografía,

contrasta con la posibilidad de construir una ontología rígida. Por esta razón, resulta indispensable retomar, entre otras, las denominaciones de posfotografía (Fontcuberta, 2013), fotografía híbrida (Cifuentes, 2015), fotografía plástica (Baqué, 2003) o, al menos, de una fotografía en expansión (Zúñiga, 2013), las cuales reponen la actualidad de las producciones estéticas del área. Si bien no todos ellos encarar de la misma manera el fenómeno, dirigen su pensamiento a la consideración de lo fotográfico de un modo revitalizado y extendido respecto de la tradición. Constituyen líneas de investigación en algunos casos incipientes, pero que permiten generar, tal como proponemos en este escrito, un marco teórico adecuado para el análisis.

### Consideraciones finales

Como hemos mencionado, mediante sus propuestas visuales y simbólicas Muñoz complejiza no solo la relación de la fotografía con lo real, sino, fundamentalmente, la noción misma de lo real. Se trata de una construcción muy sólida y monumental que parece conocida universalmente, una entidad que aparentemente todos entendemos al nombrarla, pero que si empezamos a hurgar un poco se vuelve inabarcable, se desploma desde la base. Quizás lo que ronda en las propuestas de Muñoz esté dado por la noción de «realidad», la cual —muchas veces confundida con la idea de lo real— es conformada socialmente y camuflada bajo un disfraz de *veracidad*. La realidad se produce como resultado de la interpretación de nuestras propias experiencias y forma parte de las tramas de lo simbólico (Fontcuberta, 2013), por lo cual, lejos está de poder ser ubicada en los parámetros de la objetividad. La idea de una imagen fotográfica como testimonio objetivo solo puede instalarse como una certeza tautológica (Krauss, 2002). La fotografía es una experiencia capturada, es un acto de apropiación, un modo de manipular la escala del mundo y, por lo tanto, «significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento y poder» (Sontag, 2011, p. 14). Tener en cuenta estas consideraciones para abordar las obras del autor colombiano nos permite trascender las temáticas referenciadas, para preguntarnos por esos interrogantes diversos, serpenteantes y ambiguos a los que solo nos puede llevar una experiencia estética.

Al mismo tiempo, podemos apuntar que lo paradójico de las producciones de Muñoz reside en el hecho de que la fotografía está presente de modo transversal, sin poder identificarse los materiales, los montajes y las relaciones con el espectador tradicionales del medio. Lo curioso es que si bien sus obras repiensen las nociones que definen a la disciplina y la integran, realizan las mayores reflexiones —o al menos las más críticas— desde afuera, desde

otra área, tensionando dichas relaciones. Mediante este recurso se refuerzan varios aspectos, pero, fundamentalmente, se afirma el arte como una forma específica y compleja de conocimiento y de cuestionamiento de las certezas.

## Referencias

- Artishock (8 de marzo de 2018). Óscar Muñoz gana prestigioso Premio Hasselblad 2018. Revista *Artishock*. Recuperado de <http://artishockrevista.com/2018/03/08/oscar-munoz-premio-hasselblad-2018>
- Baqué, D. (2003). *La fotografía plástica*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Cifuentes, A. (8 de septiembre de 2015). Entre ciudades 2015. Bucaramanga, Brasil [Entrada de blog]. Recuperado de <http://entre-ciudades.blogspot.com>
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, Argentina: La Marca editora.
- Fontcuberta, J. (2013). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Muñoz, O. (1995-2011). *Narcisos* [Serie fotográfica]. Bogotá, Colombia: Museo de Arte del Banco de la República.
- Muñoz, O. (1999). *Narcisos secos* [Serie fotográfica]. Recuperada de <https://www.mfah.org/art/detail/56626>
- Roca, J. y Willis, M. (2011). Textos [Escritos curatoriales]. En O. Muñoz, *Protografías*. Bogotá, Colombia: Museo de Arte Banco de la República.
- Rosset, C. (2004). *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*. París, Francia: Editions de Minuit.
- Rosset, C. (2008). *Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid, España: Abada editores.
- Schaeffer, J. M. (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo: cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Sontag, S. (2011). *Sobre la fotografía*. Barcelona, España: Debolsillo.
- Sorlin, P. (2004). *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires, Argentina: La marca editora.
- Zúñiga, R. (2013). *La extensión fotográfica. Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico*. Santiago de Chile, Chile: Metales pesados.

## Nota

1 Así la caracterizan José Roca y María Wills (2011) en el texto curatorial de la retrospectiva *Protografías*, organizada por el Museo de Arte del Banco de la República (Bogotá, 2012) y con itinerancia en el Museo de Arte de Antioquía (2012), en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) (2013) y en el Museo de Arte de Lima (2013).