

<https://doi.org/10.32735/S0718-22012025000603297>

9-30

**ESCRIBIR, INTERCAMBIAR, PUBLICAR: *VARIABLE PIECE* #4:
SECRETS (1970) DE DOUGLAS HUEBLER Y SECRETO (2016-2020)
DE MARÍA P. VILA**

To write, to exchange, to publish: Variable Piece #4: Secrets (1970) of Douglas Huebler and Secreto (2016-2020) of María P. Vila

MEGUMI ANDRADE KOBAYASHI

Universidad Finis Terrae (Chile)¹

<https://orcid.org/0000-0002-6004-1301>

mandradek@uft.edu

Resumen

Este ensayo propone un análisis comparado de *Variable Piece #4: Secrets* (1970) del artista conceptual norteamericano Douglas Huebler (1924-1997) y *Secreto* (2016-2020) de la artista chilena María P. Vila. Se trata de obras interactivas que, mediante una instalación, involucran la participación del público a partir de la escritura de secretos. En ambos proyectos los secretos se hicieron públicos en dos instancias: mediante su intercambio entre los participantes y, luego, por medio de su publicación en la forma de un libro de artista. Si bien las obras de Huebler y Vila se pueden agrupar bajo la tendencia “art as action”, debido a su publicación se producen dos procesos de rematerialización que –a propósito de una serie de decisiones formales y materiales– dan cuenta de profundas diferencias en la concepción de lo que es y puede ser un libro de artista.

Palabras clave: Douglas Huebler; María P. Vila; instalación; libro de artista; arte contemporáneo.

Abstract

This paper proposes a comparative study of *Variable Piece #4: Secrets* (1970) by the american conceptual artist Douglas Huebler (1924-1997) and *Secreto* (2016-2020) by the chilean artist María P. Vila. These are interactive works that, through an installation, involve the participation of the public through the writing of secrets. In both projects the secrets were made public in two instances: through their exchange among the participants and, later, through their publication in the form of an artist's book. Although the works by Huebler and Vila can be grouped under the “art as action” trend, due to their publication, two processes of rematerialization take place. The formal and material decisions made by the artists and editors account for profound differences in the conception of what an artist's book is and can be.

Key words: Douglas Huebler; María P. Vila; installation; artist's book; contemporary art.

¹ Facultad de Artes, Universidad Finis Terrae

Recibido: 8 enero 2024

Aceptado: 10 abril 2024

INTRODUCCIÓN

“Aquí descansan los secretos de los caminantes del Cementerio de los Reyes” se lee en una tumba instalada en 2016 por Sophie Calle en el Cimetière des Rois de Ginebra. Bajo la inscripción, grabada en letras doradas sobre granito, una ranura invita a que los visitantes depositen sus confesiones. Con diferentes nombres, *Le Tombeau des secrets* ha sido recreada en dos ocasiones: en el Green-Wood Cemetery de Brooklyn, en el 2017, y el año siguiente en los bosques que rodean el viñedo Château La Coste, al sureste de Francia (Rea, 2018). En la inauguración de las tres versiones, Sophie Calle se sentó a escuchar a diferentes personas que se habían animado a contarle sus secretos antes de escribirlos y deslizarlos en la ranura de la lápida u obelisco (Chardon, 2016). Después de ese simbólico intercambio, en ausencia de la artista cualquiera puede, hasta el día de hoy, participar de estas obras. La ciudad de Ginebra otorgó una concesión de veinte años para el uso de la sepultura (Chardon, 2016). Para Brooklyn y el Château La Coste, se agregaron cinco años más porque, según Sophie Calle, cuando en Francia te dan una tumba para siempre, significa veinticinco años (Calle, 2018). Luego de ese tiempo, la artista determinó que todos los secretos deberán ser exhumados y quemados en una hoguera. Nadie nunca podrá leerlos.

Variable Piece #4: Secrets (1970) del artista conceptual norteamericano Douglas Huebler (1924-1997) y *Secreto* (2016-2020) de la chilena María P. Vila son dos obras interactivas que, también mediante una instalación, involucran la participación de público a partir de la escritura de secretos. A diferencia de la rotunda clausura y resguardo de la intimidad de las tumbas Sophie Calle, en estos proyectos los secretos se hicieron públicos en dos instancias: mediante su intercambio entre los participantes y, luego, por medio de su publicación en la forma de un libro de artista. Como veremos, las instalaciones de Huebler y Vila se pueden agrupar bajo la tendencia “art as action” que caracterizaron, en 1968, Lucy R. Lippard y John Chandler en su clásico y polémico “The Dematerialization of Art” de 1968. En ambas, “matter has been transformed into energy and time-motion” (p. 31) pero, a propósito de su publicación, sufren un interesante proceso de rematerialización que será analizado en la parte final de este ensayo.

INSTALACIÓN

Variable Piece #4: Secrets fue una de las obras que Huebler presentó en la exposición colectiva *Software. Information Technology: its new meaning for art*, realizada el año 1970 en el Jewish Museum de Nueva York². Con obras de Vito Acconci, David Antin, Robert Barry, Joseph Kosuth, entre otros, la muestra hizo coincidir resultados de experimentos científicos realizados por equipos de investigación, junto a

² Entre el 16 de septiembre y el 8 de noviembre. Un mes después se presentó en el Smithsonian Institution de Washington, D.C., entre el 16 de diciembre de 1970 y el 14 de febrero de 1971.

trabajos elaborados en el marco del arte conceptual. En el catálogo, el curador Jack Burnham (1970) destaca que la exposición no se restringía a un arte “tecnológico”; lo que se buscaba era señalar nuevas concepciones de la comunicación generadas por la aparición de tecnologías de la información, especialmente los computadores, y cómo su presencia omnipresente se relaciona con la sensibilidad artística (p. 14). Como plantea Christian Berger en *Conceptualism and Materiality* (2019), “While some contributions to *Software* incorporated computer systems and other advanced technology, it importantly also encompassed Conceptual art practices that did not rely on such technological infrastructure at all” (p. 42). Tal es el caso de *Variable Piece #4: Secrets* de Huebler, una obra que, en lugar de celebrar o explorar la emergente cultura informática, abordó problemas relacionados con la subjetividad y la confidencialidad. Cada participante era invitado a escribir un secreto a mano o en un computador, depositarlo en una caja especialmente dispuesta para ello en la galería y, a cambio, recibir uno fotocopiado de otra persona. Las instrucciones de Huebler indicaban lo siguiente:

1. Write or print on this paper an authentic personal secret that you have never revealed before: of course, do not sign it.
2. Slip the paper into the slot of the box provided at this location. Complete the exchange of your secret for that of another person by requesting a photo-copy of one previously submitted (Huebler, 1973, s/p).

María P. Vila es una artista visual con formación en teatro y dirección escénica. Su trabajo impulsa una dimensión colaborativa y de participación ciudadana a partir de distintos formatos que van de la instalación a la literatura. El origen de *Secreto* es biográfico y su deriva ha sido social e incluso terapéutica. Durante diez años, María Luisa cargó con un secreto familiar que le fue revelado accidentalmente poco después del fallecimiento de su padre, cuando tenía veinte años. Imposibilitada de liberarse de él, en el 2016 se le ocurrió crear un proyecto artístico enfocado en comprender por qué la gente esconde secretos (Vila, 2023). “Bajo la premisa de que secretos pueden generar espacios de sombra en nuestro inconsciente, M^a Luisa invita a l_s participantes a conocer los de otr_s y a liberar los propios”, se lee en su página web.



Figura 1. María P. Vila, *Secreto*, Instituto Cervantes, Pekín, 2018
© Registro cortesía de la artista

Desde su creación, este proyecto itinerante o “dispositivo móvil”, como lo llama Natalia Matzner (2022), se ha desplegado en más de veinte espacios de catorce países: España, Roma, Alemania, Reino Unido, Albania, Rusia, Austria, Corea, China, Bolivia, Perú, Colombia, Brasil, Venezuela, Argentina y Chile. La activación de proyecto suele durar entre uno y dos días; previamente, se difunde por redes sociales y páginas web el día, el lugar y la hora en que ocurrirá la instalación. Su última aparición pública fue en Buenos Aires el 2020; actualmente, el proyecto está en reposo, a la espera de sus futuros despliegues luego de su publicación en formato de libro. En palabras de Matzner, “*Secreto* no es una escultura cimentada. Inicialmente, es un dispositivo nómada que permite ir improvisando en el espacio público ante eventualidades, como también desplazar el proyecto y obtener resultados que varían según el contexto, formando así una red de información confidencial a lo largo del mundo” (s/n).

Al igual que en *Variable Piece #4*, en esta obra opera un procedimiento y un intercambio confidencial: la invitación a revelar un secreto, escribirlo a mano alzada en un papel e insertarlo dentro de un sobre con el fin de colgarlo con pinzas en una malla cuadrículada, donde queda a disposición de otros participantes. El intercambio es simple: escribir un secreto permite leer el de otra persona. El primero en ser colgado fue el que da origen al proyecto: el de su padre.

INSTRUCCIONES

El uso de instrucciones puede rastrearse en numerosas manifestaciones estéticas, muchas de ellas de antigua data, a propósito de su estrecho vínculo con las partituras. Como proponen Felipe Cussen y Rachel Robinson (2021), su empleo “es muy antiguo en la música, la danza o el teatro, es decir, artes performativas en las que el autor no es necesariamente quien ejecuta la obra, la cual irá variando en sus distintas

representaciones” (p. 3). En un interesante estudio dedicado a este tema, Belén Gache (2014) señala que la partitura puede entenderse como “un set de instrucciones para llevar a cabo una acción” (s/p). Su incorporación en la práctica artística y literaria ocurre en el contexto de las vanguardias históricas y, en especial, a fines de los sesenta a propósito del desarrollo del arte conceptual y del grupo Fluxus. Como propone Peter Osborne (2006),

Artistas como George Brecht, a partir del ejemplo de Cage, se concentraron en la estructura del evento, en la idea y las implicaciones de actos simples de todo tipo. En suma, anotaron en las partituras los “eventos” como tales y, al hacerlo, reubicaron en el contexto de la partitura ciertas características de la danza de la improvisación en boga en aquel momento [...]. Generalizada de esta guisa, y transportada al medio del lenguaje, la partitura se convirtió en una instrucción (p. 21).

En este proceso de generalización, fue protagónico un énfasis en lo cotidiano y en la simplicidad de elementos. Con la creación de instrucciones, en ocasiones muy sencillas, se produjo una pérdida en la codificación específica de las partituras (Lely y Saunders, 2012, p. 36), lo cual implica que cualquier persona, sin las competencias de un artista profesional, podía realizar las obras.

Un punto central para comprender la incorporación de instrucciones en el campo artístico se aloja en la separación de quien concibe la obra de quien (o quienes) la realiza(n), distinción que suele ser más patente en disciplinas como la danza, el teatro o la música. A propósito de esta doble instancia instrucción-realización, se asoma la dimensión inherentemente participativa de las obras de Huebler y Vila. “La dependencia que la obra tiene del público para realizarse marca su naturaleza interactiva y participativa” (p. 22), propone Osborne a propósito de las conocidas instrucciones de Yoko Ono. Lo mismo se podría afirmar de *Variable Piece #4* y de *Secreto*, y precisar, además, que en el caso de Huebler dicha dependencia está determinada por el uso del imperativo: “write”, “slip”, que establece una relación jerarquizada entre el artista y los posibles participantes. No hay que olvidar, por otro lado, que su indicación explícita que el secreto debe ser auténtico y nunca revelado, con lo cual pretendía limitar la libertad de acción de los eventuales participantes.

En la instalación de María P. Vila el carácter participativo es también central pero una diferencia importante es que las instrucciones no se expresan por escrito, sino que oralmente. Además, si bien la instalación se ha realizado al amparo de distintas instituciones culturales y museos, con el fin de incentivar la participación ciudadana, su montaje propiamente tal se ha realizado –salvo contadas ocasiones– en diferentes lugares del espacio público, como plazas, calles o veredas. La decisión de no imprimir las instrucciones responde, según la propia artista, a su formación como actriz y directora escénica: además de estar siempre presente en sus instalaciones, es ella o algún colaborador quien se acerca y dialoga con la gente (Vila, 2023). “No leen un papel sino que hablan con una persona, que generalmente soy yo. Les cuento de qué se trata y cuál

será el resultado, lo cual viene de la idea de *convivio* del teatro: compartir un momento y una experiencia comunicativa única e irrepetible” (Vila, 2023). Por otro lado, el proyecto no plantea ninguna exigencia respecto de qué tipo de secretos se pueden o no escribir; la invitación es por completo abierta, lo cual –como veremos más adelante– se refleja en el tipo de mensajes depositados. Otro aspecto importante a tener en cuenta es que la eventual publicación de los secretos está presente en la concepción original del proyecto: al momento de comunicar las instrucciones, la artista revelaba que su propósito era crear con ellos un libro de artista. Esta promesa es, para María P. Vila, parte integral del origen y el sentido de la obra; “Para que los proyectos de participación ciudadana funcionen, el compromiso que se adquiere tiene que ser real. Esto permitió, de paso, que el compromiso de la gente a escribir sus secretos fuera más fuerte y no escribieran cualquier cosa”, señala en una entrevista (2023). Junto con entregarles un papel, un lápiz y un sobre, invitó a los participantes a completar una breve encuesta cuya finalidad era conocer por qué motivos escondían sus secretos e “identificar ciertos rasgos identitarios, sociales y emocionales en los que se enmarcaban” (Vila, 2022, s/p). Algunas de las preguntas, son “¿Usted presente que su secreto se sabe?”; “¿Fue usted honesto al revelar su secreto?”; “¿Qué motivo le llevó a ocultar su secreto?”; “¿Usted permite que su secreto (anónimo) sea eventualmente publicado en el libro *Secreto*?” (Vila, 2022, s/p). Más del ochenta por ciento de las personas decidió hacer públicas sus confesiones.

PROCESOS DE INSCRIPCIÓN E INTERCAMBIO

No es lo mismo escribir a mano alzada en un espacio público que con un computador al interior de una galería. No es lo mismo escribir un secreto y guardarlo en un sobre que no contar con uno para su resguardo y protección. No es lo mismo escribir y colgar un secreto para que otros lo puedan leer en forma directa, que hacerlo sabiendo que será fotocopiado e intercambiado de ese modo. Tampoco es lo mismo escribir un secreto autorizando su posible aparición en un libro que desconocer su destino más allá de la exposición. Las diferencias de ambas obras en cuanto a procesos de inscripción involucrados son numerosas y significativas. Ya que el foco de este trabajo es abordar una comparación de sus publicaciones, solo nos detendremos en dos aspectos que me parecen centrales.

A pocos años de su invención y comercialización a comienzos de la década de los sesenta, la máquina fotocopidora ingresó al mundo del arte y la literatura. El uso artístico de la fotocopia recibe el nombre de *Xerox art*, en directa alusión a la primera máquina en ser comercializada de manera masiva: la Xerox 914 (Alcalá y Ñíguez, 1985). Desde entonces, un gran número de obras, pero también revistas, fanzines, fotolibros y libros de artista han sido creados, total o parcialmente, a partir de esta tecnología, y su uso fue en especial productivo en movimientos como el arte conceptual, el arte pop y el apropiacionismo norteamericano. La presencia de una máquina fotocopidora en la

instalación de Huebler no es, por tanto, casual ni original, sino que responde al espíritu de los tiempos y está en directa relación, como ya vimos, con la exposición colectiva *Software*. En el texto con las instrucciones, Huebler escribió lo siguiente:

Anyone who wishes to participate in the transposition of “information” from one location to another may do so by following the procedure described below. By doing so each participant will exchange an original secret normally located only within his, or her, head, for a photocopy of a secret submitted by another person at a prior time (p. 35).

Si bien el uso de la fotocopidora implica de manera evidente la incorporación de una tecnología novedosa para el contexto, si lo pensamos con detenimiento, en realidad esta no ocupa un lugar central de la instalación. La máquina facilita la reproducción de secretos, pero estos pudieron haber sido reproducidos con un mimeógrafo, por ejemplo, lo cual no habría afectado esencialmente el núcleo de la propuesta de Huebler. Si lo miramos desde otro punto de vista, ya que parte del sentido de la exposición consistía en explorar cómo la presencia omnipresente de las nuevas tecnologías se relacionaba con la sensibilidad artística, es interesante pensar en el contraste que se produce entre la privacidad propia de un secreto y su multiplicación masiva. Hay algo de impertinente y provocador en este intercambio y diseminación potencialmente infinito de la intimidad de miles de sujetos anónimos. Un problema que, como plantea Liz Kotz en *Words to Be Looked At: Language in 1960's Art* (2007), es muy relevante para las nuevas formas de gestión de la información, vigilancia y comunicación (p. 249).

Una carta, asegura Patrizia Violi (1987), cumple con la función de transmitir un mensaje escrito en la circunstancia de una ausencia: emisor y receptor no están en el mismo espacio físico (p. 89). “Cuando escribo el otro está lejos, pero cuando reciba mi carta, ella hablará de mi lejanía” (p. 89), asegura la autora. Podríamos preguntarnos por la distancia a propósito de las cartas de *Secreto*. ¿Cuáles son los destinatarios? ¿Dónde están? En los sobres, al menos, no se encuentra individualizada esta información, y las cartas tampoco llegan a ocupar el mecanismo tradicional para su traslado, el correo, sino que viajan en la maleta de María P. Vila. Viven en permanente movimiento, se detienen por temporadas para luego volver a salir.

En los sobres se revela el desgaste propio del tiempo, el uso y la exposición al clima, pero también –a propósito de timbres creados especialmente para la obra– sus orígenes y contextos de escritura. “Liberación colectiva / SECRETO / María P. Vila” y la fecha exacta se repite en todos. Para cada país e idioma, hay un timbre especial como el que vemos a continuación:



Figura 2. María P. Vila, *Secreto*, La ONG, Venezuela, 2018

© Registro cortesía de la artista

Cada persona era la encargada no solo de escribir su propio secreto, sino que también de estampar el sobre con estos timbres y anotar, a un costado, el idioma utilizado (Vila, 2023). Gracias a la cada vez más escasa práctica epistolar en nuestras sociedades digitales, los sobres aéreos se encuentran descontinuados y no son fáciles de conseguir en el mercado. Son objetos que, con sus franjas rojo, azul y blanco, nos remiten a un pasado no tan lejano que se conecta con nuestros padres y abuelos, generan la actualización de una práctica en desuso e intentan promover, por medio de su materialidad, un compromiso solemne de revelar una intimidad oculta. A propósito del uso de timbres, podemos recordar aquellos ejemplares en desuso que marcaban como “confidencial” cartas o documentos cuya lectura era necesario resguardar. Como propone Loreto Casanueva (2022), “el timbre, cuyo nombre evoca un objeto que suena, puede ser sigiloso. Aquello que estampa, por ejemplo, el anverso de un sobre queda investido por un aura de secreto” (p. 36). La etimología de la palabra es en particular significativa a este respecto; “el sustantivo latino *sigillum*, del que nace nuestra palabra ‘sello’, hace familia con otras como ‘seguir’ o ‘significar’. No podemos abrir una carta de la que no somos destinatarios” (p. 36), sentencia Casanueva. La elección de un sobre aéreo tiene, también, un motivo biográfico: el padre de María P. Vila ocupaba los mismos cada vez que le escribía cuando estaba en el extranjero. En un sobre de ese tipo se encontraba, además, la carta en la que se enteró, por accidente, del gran secreto familiar que motivó la creación de la obra (Vila, 2023).

PARTICIPACIÓN

Como proponen Lely y Saunders en *Word Events. Perspectives on Verbal Notation* (2012), muchas de las instrucciones o “verbal notations” producidas en los sesenta, promovían una participación que no requería de conocimientos disciplinares

específicos (p. 36). En el caso de las obras de Huebler y Vila, el único requisito –además de asistir– era saber leer y escribir. En relación con esto, en la introducción a *Participation. Documents of Contemporary Art* (2006), Claire Bishop (2006) plantea que una de las características centrales de los proyectos participativos que estudia reside en disolver “the distinction between performer and audience, professional and amateur, production and reception. Their emphasis is on collaboration, and the collective dimension of social experience” (p. 10). Si bien ni Huebler ni Vila hacen colapsar por completo dicha distinción, sus obras dependen estructuralmente de la colaboración de un colectivo dispuesto a entrar en el juego.

Al igual que en otras obras conceptuales que trabajan a partir de instrucciones, y que al hacerlo pretenden cuestionar el dominio de prácticas creativas orientadas a la producción de objetos, *Variable Piece #4* apunta a una potencial pérdida de control del artista. Si bien las instrucciones determinan y delimitan un camino a seguir, al mismo tiempo establecen las condiciones para promover respuestas abiertas y variables. Huebler solicitó la escritura de secretos auténticos pero los participantes fueron libres de escribir lo que se les diera la gana. Más de alguno, de hecho, se burló del artista (“Douglas Huebler is a jerk”), de la obra (“I am a martian!”) o de la exposición (“I haven’t understood even the simplest exhibit in this show”). Por otro lado, en términos de extensión, la gran mayoría confesó sus secretos en no más de una o dos líneas: “I love Bob”; “I dig Chris”; “I love sex”; “I smoke pot”; “I am a celibate”; “I am a homosexual”; “I pick my nose” (Huebler, 1973).

El proyecto de Vila involucra también la pérdida de control por parte de la artista, pero la escritura de secretos es tomada mucho más en serio por los participantes. Podríamos decir, incluso, que, a propósito de la presencia del sobre aéreo, la invitación a escribir una carta y el compromiso de publicar un libro, son factores que tienden a generar las condiciones para un proceso de escritura de mayor introspección. También, por supuesto, la explicación que comparte la propia artista cada vez que presenta la obra e invita a la interacción: “*Secreto* es una invitación a liberarnos colectivamente de lo no contado” (Vila, 2023). Si bien se recibieron confesiones de corte humorístico o absurdos, son sin duda una minoría. Esto tiene como resultado la conformación de un archivo de secretos notoriamente más complejos, e incluso traumáticos, que la mayoría de los que fueron revelados en la obra de Huebler. “Ayudé a mi padre a morir, él lo pidió, pero aunque la familia lo intuye, no lo sabe”; “He matado. Contra mi voluntad. Por necesidad”; “He sido madre cuatro veces y solo lo sabemos mi terapeuta y yo”, leemos en el libro (Vila, 2022). Por otro lado, a propósito de la invitación a escribir una carta, y no solo a revelar un secreto, en este proyecto la extensión textual tiende a ser notoriamente mayor. En ocasiones, además, se incorporan elementos típicos de este género discursivo, como una postdata o la información del lugar y la fecha. Si bien más adelante me detendré en el libro de artista, las siguientes imágenes ilustran a lo que me refiero:

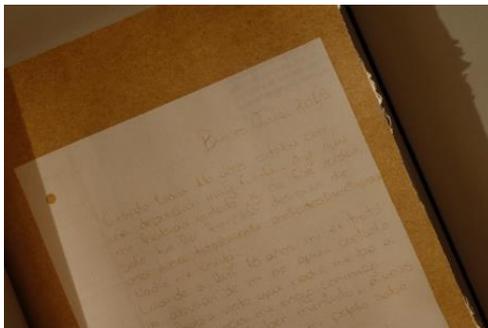


Figura 3. María P. Vila. *Secreto* [interior]. Naranja Publicaciones, 2022
© Registro cortesía de Sebastián Arancibia y Sebastián Barrante

Para Claire Bishop (2006) es posible distinguir dos tipos de participación artística: una individual y otra social. La activación de un observador individual en obras de arte llamadas “interactivas” e instalaciones responde a la masificación de nuevas tecnologías y el desmoronamiento del “medium-specific art” de los años sesenta (p. 10). Por otro lado, una dimensión social de participación artística estaría asociada, más bien, a una serie de prácticas que, también desde los sesenta, se apropian de formas sociales como una estrategia de acercar la vida cotidiana al arte (p. 10). Como ejemplo, Bishop alude a los bailes de samba de Hélio Oiticia, a las discusiones políticas propiciadas por Joseph Beuys, y la organización de una venta de garage a cargo de Martha Rosler (p. 10). A partir de esta distinción, a propósito de las características que hemos observado, me parece que en *Variable Piece #4* prevalece una participación individual, mientras que en *Secreto* una de corte más social.

Para enmarcar la obra de María P. Vila en esta segunda categorización habría que pensar en qué forma social es apropiada, consciente o inconscientemente, por la artista. Una respuesta posible nos conduce a una práctica religiosa: el sacramento de la confesión. En *El catecismo de la iglesia católica*, leemos: “Por la confesión, el hombre se enfrenta a los pecados de que se siente culpable; asume su responsabilidad y, por ello, se abre de nuevo a Dios y a la comunión de la Iglesia con el fin de hacer posible un nuevo futuro” (1455). Los cinco pasos para cumplir con la confesión son “reflexiona, se arrepiente, se corrige, se acusa y expía” (Rivero, s/f), proceso que contempla una estricta codificación teológica. En un contexto cristiano occidental, es inevitable pensar en el vínculo entre este sacramento y las obras de Huebler y Vila, aun cuando ambas se desliguen de cualquier trasfondo cristiano. En el caso de *Secreto* y su espíritu de participación ciudadana, el parentesco con esta práctica social permite acercar, desde un lugar no religioso ni amonestador, el arte a la vida cotidiana.

Otro rasgo relevante de ambas obras es su carácter sociológico. En su análisis del libro de Huebler, Liz Kotz (2007) comenta, de hecho: “No doubt the book reads as a

collective portrait of the neuroses of the New York art world, circa 1970” (p. 253). Llama especialmente la atención la gran cantidad de confesiones relacionadas con la homosexualidad; hoy en día, es poco probable que en una ciudad como Nueva York reconocerse de manera pública como homosexual sea un tema tan tabú. Por otro lado, la encuesta que María P. Vila elabora y analiza al final del libro es aún más explícita en este sentido. La idea de secreto o pecado, de vergüenza o temor, varía según cada contexto y eso se hace visible en el archivo del proyecto. Como comentan los editores, “en el proceso de selección nos dimos cuenta de múltiples variables culturales o religiosas que permiten entender por qué algo es considerado un secreto en un país y en otro no” (Arancibia y Barrante, 2023). Inspirada por la herencia de su padre, que fue profesor universitario de sociología, María P. Vila decidió hacer circular su encuesta entre los participantes: “las respuestas, además, me permitirían sustentar o refutar la hipótesis de que «lo secreto» se comportaba diferente según las diversas culturas” (Vila, 2022, p. 64).

PUBLICACIÓN

Si bien las obras de Huebler y Vila se pueden agrupar bajo la tendencia “art as action” (Lippard y Chandler, 1968, p. 31), debido a su publicación en la forma de un libro de artista se producen dos interesantes procesos de rematerialización que, a propósito de una serie de decisiones formales y materiales, corren por vías muy diferenciadas.

Para Amaranth Borsuk en *El libro expandido: variaciones, materialidad y experimentos* (2020), “el siglo XX vio un giro hacia la experimentación en la elaboración de libros como respuesta a la mecanización y a la producción masiva que los habían convertido en una gran empresa hacia fines del período victoriano” (p. 126). Esta experimentación fue conducida por escritores, que participaron directamente en la producción de libros, y también por artistas, que vieron en el libro una vía alternativa al circuito artístico tradicional (p. 126). Si bien existen importantes antecedentes de escritores, poetas e impresores –como William Blake, William Morris o Stéphane Mallarmé– que exploraron en torno al libro como un medio de expresión en sí mismo, el siglo pasado vio surgir este género con especial fuerza “de manera simultánea en una serie de movimientos artísticos y literarios” (Borsuk, p. 130). En su clásico *The Century of Artists Books* (1995), Johanna Drucker propone, de hecho, que el libro de artista es la forma artística por excelencia del siglo XX (p. 1). Sus principales argumentos son dos: por un lado, los principios creativos que dan forma a los libros de artista –como la colaboración, la crítica institucional o la desmaterialización de la obra de arte– se relacionan con una serie de preocupaciones que definen la producción artística del siglo XX. Por otro, los libros de artista han sido producidos en el marco de los principales movimientos artísticos y literarios del período, desde el futurismo en adelante (p. 1). El contexto de las vanguardias históricas fue especialmente prolífico en creación de libros de artista, en particular en el marco de movimientos como el futurismo ruso, el futurismo

italiano, el constructivismo y el surrealismo. Este ímpetu de exploración libresca toma especial fuerza y protagonismo en el contexto de la década de los 60, momento en el cual se instala de manera oficial el término “libro de artista” a propósito del desarrollo del arte conceptual y su búsqueda por proponer, en palabras de la crítica de arte Lucy Lippard (1985), “a broad, if naive, quasi-political resistance to the extreme comodificación of artworks and artists” (p. 50). En este escenario, Douglas Huebler es considerado uno de los pioneros del libro de artista conceptual.

En 1973 Huebler publicó, junto a *Printed Matter*, *Variable Piece #4: Secrets*. El libro recopila cerca de mil ochocientos secretos escritos por los asistentes a la sede del Jewish Museum de Nueva York de la exposición *SOFTWARE*. *Printed Matter, Inc.*, es una librería, organización artística y espacio de exhibición sin fines de lucro fundada en los setenta en Nueva York con el propósito de resguardar, crear y difundir publicaciones artísticas. Artistas y críticos como Sol LeWitt (1928-2007) y la misma Lucy Lippard (1937) estuvieron involucrados en su creación, la que ocurrió en respuesta al gran interés que, desde la década anterior, se había gestado entre numerosos artistas conceptuales que decidieron explorar y reflexionar en torno al libro como medio artístico.



Figura 4. Douglas Huebler. *Variable Piece #4: Secrets*.
Printed Matter, 1973 © Printed Matter

En términos de formato y materialidad, su tamaño es levemente más angosto que un libro convencional de bolsillo (21.5 x 13.5 cm). Impreso en *offset*, tiene encuadernación hotmelt industrial y tapas blandas. En cuanto a diseño, es un libro en blanco y negro, con diagramación sencilla, tipografía sin serifa y sin paginación. Estos aspectos formales están en sintonía con una gran cantidad de libros de artista y otras publicaciones elaboradas en el contexto del arte conceptual o del grupo Fluxus, con cuya simpleza y bajo costo se pretendía cuestionar estética y políticamente los circuitos y

lógicas tradicionales del arte. En palabras de Joan Lyons (1987), “inexpensive, disposable editions were one manifestation of the dematerialization of the art object and the new emphasis on process” (p. 7).

Como explica Huebler en la contratapa, los secretos “have been transcribed exactly as written except that surnames have been edited: all are printed in this book and join with this statement as final form of this piece” (s/p). Como vemos en la siguiente imagen, las únicas intervenciones verbales del artista corresponden a esta explicación, la que acompaña la reproducción de las instrucciones que fueron repartidas el día de la exhibición.

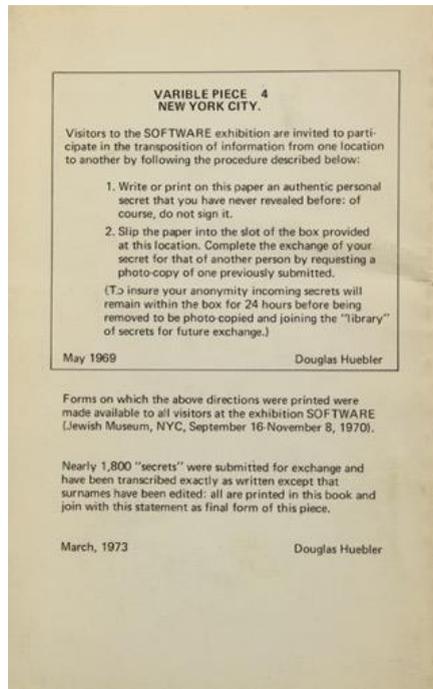


Figura 5. Douglas Huebler. *Variable Piece #4: Secrets* [contraportada].
Printed Matter, 1973 © Printed Matter

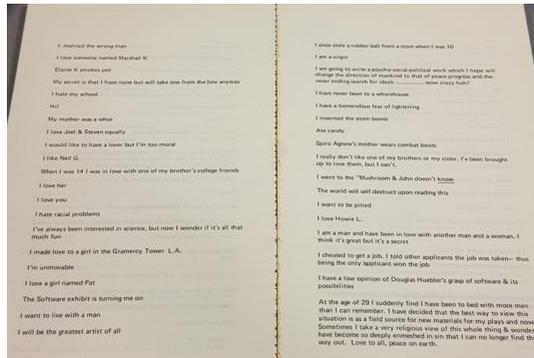


Figura 6. Douglas Huebler. *Variable Piece #4: Secrets* [interior].
Printed Matter, 1973 © Printed Matter

En más de cien páginas se extiende un largo listado de secretos, la mayoría de una o dos líneas de extensión. Conforme se van leyendo se produce una extraña sensación de repetición, la que por momentos se ve interrumpida por confesiones que rompen dicha uniformidad a nivel temático y/o estilístico.

I stole 25c when I was 8 years old

I have never had an orgasm

I really never adjusted to living in the real world
Ha! Ha! You lose

He makes his money by acting in porno films.

I slid some of these sheets into my Village Voice. THEFT!

I had a crush on a boy for 2 years.

I love and have made love to Steve. Don't you wish you could?

I have a whole bunch of ugly pimples on my forehead- my hair is disgusting and I feel ugly as hell

I never said goodbye to my mother or father before they died.

I would like to kill myself

I fear the dark

I would like a good sex life (p. 109).

Los textos pueden agruparse en diferentes temas como sexualidad, traumas, miedos, deseos, salud mental, vida amorosa, mundo artístico, autopercepción física, relaciones sociales, y alusiones al contexto de exhibición. En esta última, como vimos,

hay varias entradas que se burlan y/o critican al artista, a la obra o a la exposición. En términos de estilo, la heterogeneidad también es marcada; se pasa rápidamente de la ironía o el humor, a confesiones más parcas, severas o dramáticas. Según Liz Kotz (2010), la manera en que el artista organizó el material no es casual: “Huebler’s methods ensure a random accumulation of sentiments without narrative build or overarching structure. Yet by virtue of volume, *Secrets* generates a sense of the generic and generality” (2007, p. 253). La lectura del libro implica adentrarse en un flujo envolvente de confesiones en el cual no es posible establecer una diferenciación interna. Como propone Kotz, al igual que en una escultura minimalista en la que se repite una y otra vez el mismo elemento, en el libro de Huebler no hay partes “mejores” o “más importantes” que otras (p. 253). Esta sensación de uniformidad y repetición se expresa en dos sentidos: a partir del contenido de las confesiones, y a propósito de la sencilla y monótona visualización textual. Su diseño y factura no llaman la atención a nivel visual ni táctil, y tampoco se expresa una autoconsciencia o autorreflexión del libro en tanto objeto y estructura tridimensional. Esta simpleza responde a un asunto contextual. Como plantea con gran agudeza el artista mexicano radicado en Amsterdam, Ulises Carrión (1941-1989), en su conferencia “Obras-libro revisitadas” de 1978:

Quizás en esas fechas [comienzos de los sesenta] cualquier cosa podía ser una obra-libro de artista, ya que hacer un libro implicaba una opción de naturaleza tan radical que nada más podía contar como tal. Ya que un libro no tenía pretensiones o connotaciones estéticas, elegir tal vía de comunicación era suficientemente significativa. A esto se debe que esos primeros libros parecían intencionalmente libros ordinarios, para enfatizar el hecho de que, a pesar de su propósito artístico, eran básicamente libros (Carrión, 2016a, p. 89).

Ahora, reclama el autor, eso ya no es suficiente. “Ya no basta con ser artista para producir obras-libro”, “ya no basta producir libros para afirmar que son obras-libro” (p. 90). La conferencia de Carrión es de fines de los setenta. La publicación de Huebler es un perfecto ejemplo de lo que el artista mexicano criticaba con tanto ímpetu.

Cincuenta años después, en noviembre de 2022, María P. Vila publicó *Secreto* junto a Naranja Publicaciones. Una comparación numérica no está de más en este caso: para el libro de Huebler se publicaron todos los secretos recopilados en un total de cuarenta y siete días de exhibición: casi mil ochocientos, según declara el artista en la contraportada³. Todos fueron producidos en un solo lugar, el Jewish Museum de Nueva York. El libro de Vila, en cambio, contiene apenas treinta y dos secretos de un archivo que supera los dos mil⁴. Como ya señalé, estos fueron escritos en más de veintidos idiomas y provienen de catorce países diferentes. El motivo de esta escueta selección

³ Del 16 de septiembre al 8 de noviembre de 1970, sin contar los lunes.

⁴ 2208, para ser exacta.

responde, como veremos más adelante, a que el libro no es un simple registro tipo catálogo de la instalación.

Naranja Publicaciones, fundada en Santiago de Chile el 2014 por Sebastián Arancibia (1986) y Sebastián Barrante (1989), es la primera librería, editorial y archivo especializado en publicaciones artísticas del país. El proceso de edición, tal como se revela al interior del libro, se extendió por cuatro años, periodo en el que el proyecto fue mutando hasta alcanzar su propuesta definitiva.

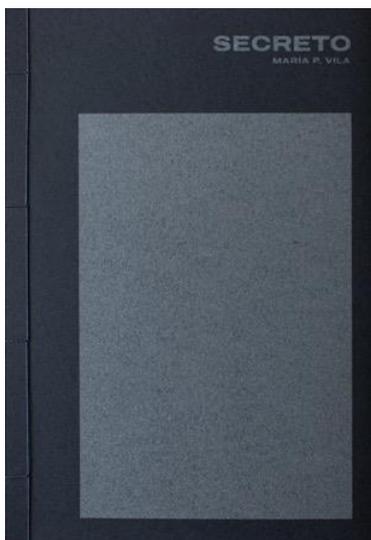


Figura 7. María P. Vila. *Secreto* [portada]. Naranja Publicaciones, 2022
© Registro cortesía de Sebastián Arancibia y Sebastián Barrante



Figura 8. María P. Vila. *Secreto* [solapa y página de créditos]. Naranja Publicaciones, 2022
© Registro cortesía de Sebastián Arancibia y Sebastián Barrante

La selección fue realizada de manera colaborativa entre los editores y la artista: la decisión que primó fue escoger secretos variados entre sí. “La mayoría son secretos terribles y hay temas que se reiteran. Acordamos que la selección tuviera un amplio rango para poder generar ritmos de lectura y evitar cierta monotonía”, explica Sebastián Barrante (2023).

A diferencia del libro de Huebler, esta publicación es más elaborada y compleja en términos técnicos y materiales. Su tamaño es levemente mayor (25 x 17 cm) y fue realizado con encuadernación japonesa. Para el interior se ocupó papel ahuesado impreso en risografía e *inkjet*, y para las tapas –blandas y con solapa– se utilizó serigrafía. En su interior se esconde un sobre aéreo y una fotografía polaroid con pie de foto manuscrito por la artista. Con un tiraje de trescientos ejemplares, cada ejemplar fue numerado a mano.

Una de sus principales labores de Naranja Publicaciones es la edición, práctica que está íntimamente ligada a la obra y reflexión artística del mexicano Ulises Carrión. En la publicación de *Secreto*, en particular, vemos la influencia del *Arte nuevo de hacer libros* (1974) de Carrión (2016b) a propósito de la comprensión del libro como “una forma autónoma y suficiente en sí misma”, en cuya composición se “asume la responsabilidad del proceso entero” (p. 39). La publicación está lejos de ser una transcripción o un mero registro de la instalación; lo que se busca es recrear la experiencia íntima e interactiva de *Secreto*. En este sentido, para su elaboración se tomaron decisiones importantes que permiten comprender la publicación, efectivamente, como una obra “autónoma y suficiente en sí misma” (p. 39).

El libro conjuga tres tipos de materiales: por un lado, la reproducción, transcripción y traducción de treinta y dos secretos; por otro, el proceso de conceptualización y elaboración del libro a cargo de los editores de Naranja; y por último, la experiencia de la artista en sus numerosos viajes por el mundo mientras montaba la obra. Esto último se materializa a partir de la transcripción de cartas privadas que María P. Vila le enviaba a su madre. Por medio de ellas, nos acercamos a la intimidad de la artista y del proyecto, nos enteramos de sus aventuras y también dificultades. “Ay, mamá, tanto que me dijeron ‘¡No vayas!, estás loca, ¿cómo vas a ir a Venezuela?’. Gracias al cielo que vine, los mejores secretos contados en idioma español y un placer de seres human_s l_s que conocí” (p. 61), leemos en el último intercambio epistolar del libro.

De principio a fin, breves “notas de los editores” interrumpen el recorrido del libro y nos hacen conscientes de lo que tenemos en nuestras manos es el fruto de una colaboración que se extendió por casi cuatro años. La primera nota –la única sin fechar– dice: “Entre las desventajas de la tecnología, no pudimos encontrar el primer mensaje de María Luisa contactándonos. Tenemos vagos recuerdos. Entre ellos, una recomendación

de alguien que no conocemos” (p. 5). Más adelante, se informa en qué circunstancias ocurrieron los primeros intercambios con la artista, qué se sucede en las reuniones presenciales o a distancia, y cómo el proyecto toma forma, pero también cambia y se pospone indefinidamente por factores externos como el estallido social chileno o la pandemia. En la entrada del 16 de marzo de 2020, leemos: “Comienzan los primeros rumores de cuarentena. El comercio comienza a cerrar. Se suspenden las reuniones” (p. 31). Una vez que retoman el proyecto, comienzan a tomar decisiones. A propósito de un intercambio tenso por no lograr llegar a un acuerdo, se preguntan: “¿En un libro que editamos, somos también autores?” (p. 51). La misma pregunta me la he hecho yo cada vez que me enfrento a una nueva publicación de Naranja. Si consideramos su grado de participación en cada proyecto, y la injerencia que tienen en cada decisión formal, material y también de contenido, la respuesta es sí.

A propósito de esto último, en *Secreto* es clara la influencia de otro gran creador y pensador del libro: el poeta, artista y también editor chileno exiliado en alemana, Guillermo Deisler (1940-1995). Sebastián Arancibia y Sebastián Barrante conocen muy de cerca el trabajo de Deisler ya que han reeditado facsimilarmente varias de sus publicaciones y han trabajado en el archivo que alberga su obra. Desde fines de los sesenta, Deisler participó de una activa red de poesía experimental y arte correo internacional. Uno de sus libros más emblemáticos, *Poemas visivos y propociones a realizar*, publicado por ediciones Mimbres en 1972, contienen una serie de instrucciones que invitan al lector a convertirse en un verdadero co-creador. Como propone Felipe Cussen (2010), “*las proposiciones a realizar* pertenecen a un tipo de obra impulsada por el argentino Edgardo Vigo (quien el año anterior había realizado la ‘I Expo de Proposiciones a Realizar’, en la que Deisler participó), que provenía de una reflexión teórica previa vinculada al poema proceso desarrollado en Brasil” (p. 168). Este y otros trabajos de Deisler insisten en una directa comunicación e intercambio con el lector, al que invita a cortar, romper, hundir, escribir, doblar, entre otras acciones dentro y fuera de los límites de la página y el libro. Las cuatro publicaciones que Naranja ha reeditado de Deisler a la fecha⁵, contienen un ímpetu interactivo que los editores han sabido trasladar a sus propios proyectos. En *Secreto*, este se expresa en dos sentidos. Una hojeadada distraída del libro podría no percibir un hecho importante: para leer los secretos, es necesario cortar las páginas.

⁵ *GRRR* (1969; 2019), *Poesía Visual: Deisler* (1972; 2022), *Poesía Visual: proyecto para hacer un libro* (1973; 2021) y *El Cerebro* (1975; 2022). La primera fecha corresponde a la edición original, la segunda a su reedición.



Figura 9. María P. Vila. *Secreto* [interior]. Naranja Publicaciones, 2022
© Registro cortesía de Sebastián Arancibia y Sebastián Barrante



Figura 10. María P. Vila. *Secreto* [interior]. Naranja Publicaciones, 2022
© Registro cortesía de Sebastián Arancibia y Sebastián Barrante

Se conoce como “intonso” a los libros de pliegos están cerrados y sin guillotinar. Para poder revelar su contenido, es necesario cortar sus bordes con un abrecartas o cuchillo. En *Secreto*, esta decisión formal permite que, en la comodidad de nuestro hogar, podamos experimentar una versión libresca y privada del intercambio que, originalmente, ocurre en el espacio público. Si queremos revelar un secreto, tendremos que romper; una lectura que nos hace conscientes de una necesaria intervención corporal. Como sugiere Natalia Matzer, se trata de una decisión artística que invita “a quien lee a usar su cuerpo y hace referencia a que los actos de escritura y lectura no son únicamente cognitivos y fisiológicos” (s/p).

Un segundo elemento, por completo “deisleriano”, es la presencia de un sobre aéreo con una polaroid en su interior que registra el montaje de *Secreto* en alguna de sus sedes provisionarias. Al reverso se lee, con letra manuscrita de la artista, el lugar, la ciudad y la fecha. Mi ejemplar dice “«Instituto Cervantes», Pekin, 2018”. Por ser una polaroid, tengo la seguridad que a nadie más tendrá la misma, lo que remarca el carácter personal del proyecto. El sobre, además, es el mismo que María P. Vila entrega cada vez que la obra se activa, coincidencia que establece un estrecho vínculo material entre el libro y la instalación. Para acceder a este inserto es necesario, además, haberse animado a cortar los bordes de las hojas que ocultan, en su interior, los secretos. Deisler solía introducir en sus publicaciones y

poemas visuales sobres de distintos tipos y formatos con el fin de promover una relación activa y recíproca con sus lectores. En una de las páginas de *GRRR* (1969), un sobre beige va acompañado de la frase: “Escriba ahora esa carta tanto tiempo postergado (con un tirón arranque el sobre)” (s/p). Y al final de *Poesía Visual: Deisler* (1972), nos encontramos con un sobre aéreo en cuyo reverso viene escrito el nombre y la dirección del artista. Le podemos escribir de vuelta. De la misma manera, el sobre escondido en *Secreto* sugiere que, si leemos el libro, tendremos que entregar uno propio a cambio.

CIERRE

Hemos visto que el carácter interactivo de las obras de Huebler y Vila depende esencialmente de una participación colectiva. A propósito de este intercambio pactado en forma recíproco, los receptores dejan de ser meros espectadores para convertirse en verdaderos co-creadores. Sin sus confesiones, las obras no pueden existir. Por contraste, las instalaciones de Calle que revisamos al comienzo no dependen, tan estructuralmente, de una participación efectiva. Puede que al interior de estas tumbas haya muchos, pocos o ningún secreto, y la obra seguirá operando de manera autónoma. Si en Calle veíamos, por otro lado, un fuerte resguardo de la intimidad de los “confesores” (aspecto que contrasta con la poética *voyeurista* de la artista), con Huebler y Vila nos topamos con un problema tan actual como complejo: la potencial reproducción masiva de nuestra intimidad. Si, como propone Liz Kotz (2007), a principios de los setenta la obra de Huebler abre una discusión relevante para las nuevas formas de gestión de la información, vigilancia y comunicación (p. 249), la de Vila la retoma y rearticula esa discusión en un contexto en el que la ruptura de límites entre lo privado y lo público está más vigente que nunca.

Además de estas resonancias, revisamos que –a diferencia de las instalaciones de Sophie Calle– ambos proyectos hicieron públicos los secretos a partir de su intercambio entre los participantes y, luego, por medio de su reproducción en la forma de un libro de artista. A pesar de estas coincidencias, vimos cuán distantes son ambas publicaciones. De la parquedad y simpleza de los ejemplares elaborados por Douglas Huebler y *Printed Matter*, pasamos a un proyecto en el cual sus creadores se involucraron, de manera atenta y activa, en la constitución material y no solo textual o conceptual de la obra. María P. Vila y los editores de Naranja elaboraron una publicación que –a partir de una revalorización de la obra de Ulises Carrión y Guillermo Deisler– da cuenta de una investigación crítica y lúdica en torno al libro, sus reglas, su potencial estético y su condición objetual. Por último, revisamos que, al igual que la instalación, para existir en plenitud y en toda su potencialidad, el libro *Secreto* requiere de una participación de sus lectores. “El problema con los libros y publicaciones de los artistas conceptuales es que

[...] dejan intacta la forma del libro y no crean condiciones específicas de lectura que sean intrínsecas a la obra” (p. 95), vuelve a arremeter Ulises Carrión. En sus dos versiones, *Secreto* ofrece una exploración tan compleja como conmovedora del acto de asomarnos, por medio de la lectura, a la sombra que esconde todo papel que se pliega con el fin de resguardar un mensaje en su interior.

OBRAS CITADAS

- Alcalá, José Ramón y Ñíguez, Fernando (1986) *Copy-art. La fotocopia como soporte expresivo*. Colección paraarte.
- Arancibia, Sebastián y Barrante, Sebastián (2023). *Secreto: publicación / Entrevistados por Megumi Andrade Kobayashi* [inédita].
- Berger, Christian (2019). Reconsidering Materiality and ‘Dematerialization’. *Conceptualism and Materiality: Matters of art and politics*. BRILL.
- Bishop, Claire (2006). Introduction. Viewers as Producers. *Participation. Documents of Contemporary Art*. MIT.
- Borsuk, Amaranth (2020). *El libro expandido: variaciones, materialidad y experimentos*. Ampersand.
- Burnham, Jack (1970). *Software. Information Technology: its new meaning for art*. Jewish Museum.
- Carrión, Ulises (2016a). El arte nuevo de hacer libros. *El arte nuevo de hacer libros*. Tumbona.
- (2016b). Obras-libro revisitadas. *El arte nuevo de hacer libros*. Tumbona.
- Casanueva, Loreto (2022). El timbre. *La Panera* N°141: 36.
- Chardon, Elisabeth (2016). Sophie Calle, une femme sans secrets. Ou presque. *Le Temps*. <https://www.letemps.ch/culture/sophie-calle-une-femme-secrets-presque>
- Cussen, Felipe (2010). Instrucciones para leer instrucciones. Honorato, P., Lange, F., Risco, A., Ed. *Notas visuales. Fronteras entre imagen y escritura*. Metales Pesados, pp. 167-191.
- Cussen, Felipe y Robinson, Rachel (2021). Restricciones e instrucciones en la literatura chilena reciente. *Nueva Revista del Pacífico* N°75: 1-18.
- Drucker, Johanna (1995). *The Century of Artists Books*. Granary Books.
- Gache, Belen (2014). *Instrucciones de uso. Partituras, recetas y algoritmos en la poesía y el arte contemporáneos (La forma “partitura” y las nuevas formas literarias)*. Paréntesis.
- Huebler, Douglas (1973). *Variable Piece #4: Secrets*. Printed Matter
- Iglesia Católica (1997). Segunda parte. La celebración del misterio cristiano. *Catecismo de la Iglesia Católica*. Vatican. Disponible en: https://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p2s2c2a4_sp.html

- Kotz, Liz (2007). *Words to be looked at language in 1960s Art*. The MIT Press.
- Lely, John y Saunders, James (2012). *Word Events. Perspectives on Verbal Notation*. Continuum.
- Lippard, Lucy (1985). *Conspicuous Consumption: New Artists' Books*. Lyons, J. (Ed.). *Artists' Book: A Critical Anthology and Sourcebook*. Visual Studies Workshop Press.
- Lippard, Lucy y Chandler, John (1968). The Dematerialization of Art. *Art International* 12, N° 2: 31-36.
- Lyons, Joan (1987). Introduction and Acknowledgments. *Artists' Book: A Critical Anthology and Sourcebook*. Visual Studies Workshop Press.
- Matzner, Natalia (2002). Prólogo. Vila, M. P. *Secreto*. Naranja Publicaciones.
- Osborne, Peter (2006). *Arte Conceptual*. Phaidon.
- Rea, Naomi (2018). Artist Sophie Calle wants you to take your secrets to the grave. Here, she tells us why. *Artnet*. <https://news.artnet.com/art-world/sophie-calle-interview-chateau-la-coste-1309418>
- Rivero, Antono (s.f). Los pasos de la confesión. Disponible en: <https://es.catholic.net/op/articulos/6783/cat/375/los-pasos-de-la-confesion.html#modal>
- Vila, María P. (2023). *Secreto: instalación / Entrevistada por Megumi Andrade Kobayashi* [inédita].
- (2022). *Secreto*. Naranja Publicaciones.
- Violi, Patricia (1987). La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar. *Revista de Occidente* N° 68, 87-99.



Esta obra está bajo licencia internacional
Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0.