

FRANCISCO DE LA TORRE PRADOS  
Alcalde de Málaga

El Centro de Arte Contemporáneo de Málaga presenta la exposición de Pilar Albarracín, con una selección representativa de su trabajo que incluye esculturas, instalaciones, bordados, fotografía y vídeo. En el espacio central del museo se podrá ver una decena de obras realizadas en los últimos 15 años.

Pilar Albarracín nos invita a adentrarnos en el universo de los clichés y estereotipos de la cultura española y concretamente la andaluza. En algunas de sus intervenciones, la artista hace una reflexión sobre cómo se interpretan desde fuera estos tópicos y cómo perviven hoy día en la sociedad.

La ironía y el humor están presentes en estas imágenes firmemente asentadas en la cultura popular. Su análisis se hace desde un punto de vista subjetivo. La artista se contrapone al ideario andaluz, recurriendo a la vertiente festiva y folclórica para hacer efectiva su crítica.

Pilar Albarracín construye una realidad con elementos y materiales simbólicos. Lleva a cabo acciones a priori simples y sencillas, pero contextualizadas intencionadamente de manera que no deja indiferente al espectador.

La propuesta expositiva del CAC Málaga ofrece la oportunidad de conocer a una de las artistas más importantes del panorama nacional y con una gran proyección internacional. Esta exposición es un ejemplo del firme compromiso del Centro por situar a Málaga como referente del arte contemporáneo en el mundo.

FERNANDO FRANCÉS  
Director del CAC Málaga

La cultura identifica toda civilización. Un pueblo, una nación o un territorio se define por sus costumbres asentadas durante siglos. A veces, son peculiaridades que describen una forma de vivir, condicionadas por factores externos. El clima o la mera situación geográfica moldean esa idiosincrasia. La esencia de estos pueblos persiste ante el juez del tiempo y la evolución. Cultivada o no, de forma intencionada o no, esta esencia se mantiene durante siglos y aunque puedan cambiar las formas o el significado auténtico de los ritos y las costumbres, hay aspectos no perecederos en el ADN original. La forma de conocer desde el exterior a estos pueblos se encuentra precisamente por esos rasgos definitorios. Pilar Albarracín recoge estos estereotipos del pasado y los reinterpreta en el presente, pero con una advertencia: una herencia cultural llevada al límite encuentra desenlaces inesperados. En la fiesta también hay drama, en lo tradicional también se encuentran vestigios modernos de existencia. Ni una acción ni la otra son excluyentes. En los ritos mantenidos durante siglos de existencia reside la capacidad de crear, como actos que se heredan, que se repiten continuamente, que forman parte de la herencia cultural que perviven en las sociedades actuales. En un texto escrito ya hace años titulado *Ritos de Sangre y Arena* reflexionaba sobre la importancia del rito en el proceso creativo y lo que implica tener

conciencia del mismo para llevar a cabo la actividad de crear, y no parece que los años que han transcurrido haya cambiado esta situación. La sorpresa es un actor invitado en ocasiones, inesperado, que se presenta en la inspiración y que cambia el sentido de la intención. El artista es una suerte de alquimista, de científico que sabe conjugar elementos, pero que, aún intuyendo lo que puede suceder, no conoce el resultado último. Albarracín prepara la liturgia de su escenario, cuidadosamente plantea los elementos que van a formar parte del acto, pero no da por terminada su obra hasta que la imagen se enfrenta al espectador en la sala. La quietud del espacio expositivo se contrapone a la libertad que le otorga el estudio o el escenario escogido para cada una de sus intervenciones y acciones.

En este axioma existe una tensión que se resuelve de forma conceptual, a través de la imagen, que tiene un papel preponderante y lo que se proyecta a través de ella tiene un alcance más allá de lo que representa. La artista escoge entre los símbolos de la cultura popular y se posiciona ante ellos, cuestionando la autenticidad que le otorga el paso del tiempo. De repente, aquello que ha sido excusa o pretexto para definir unas señas de identidad se desmorona ante los ojos del espectador, una vez ha sido manipulado por la artista. Y, además, lo hace de una manera violenta, como si bajara el telón del teatro de golpe. Este vacío repentino se deja ver en su obra. En *Lunares/Dots* (2004), Pilar Albarracín somete a su cuerpo a un castigo mientras se escucha música popular española, un ejercicio que ya realizaron en el pasado, con matices, Sherin Neshat, Tracey Emin o Marina Abramovich. La liturgia de lo festivo, con la ornamentación y recreación de una actuación sobre el escenario se transforma en una suerte de dolor, el dolor que se infringe la propia artista, el dolor que queda sellado en las entretelas del vestido que luce en la representación. Un sufrimiento que se ha forjado con el paso del tiempo y que define el rol de género, especialmente la posición de la mujer en un asunto de género y de cómo siglos de evolución no han sido capaz de superar ciertas barreras. La tensión es palpable, en cada gesto cuidado y llevado hasta el límite.

Si García Lorca dibujaba España con unos roles posicionados sobre el deber ser de la mujer, amparado en las costumbres, palpable en obras literarias como *La Casa de Bernarda Alba* (1936), en la que despoja del ambiente folclórico y festivo a la Andalucía profunda, sumida y ahogada en sus propios prejuicios, Pilar Albarracín golpea todos estos elementos, los despoja de su idea conceptual primaria. En los bordados de la serie *Paraísos Artificiales* (2001) traslada estos sentimientos, con la introducción de elementos ajenos y sintéticos que actúan como perturbadores de la estética festiva del mantón. En el contexto lorquiano esa represión era natural. Se asume en la actualidad precisamente porque se cree superada, pero Pilar Albarracín devuelve esa sumisión al presente envuelto en drama. Es más difícil intuir el drama cuando aparece maquillado de fiesta.

En *Prohibido el Cante* (2001), Albarracín vuelve la mirada al momento de exaltación del cante jondo con una imaginería impregnada de tópicos que recuerda tiempos pasados: la España de la Dictadura y la excesiva intervención, hasta el punto de impedir las expresiones artísticas como el cante o el baile en determinados lugares. Lo desgarrador no son las notas musicales rasgadas, lo realmente conmovedor es la forma de reducir a cenizas algo tan implícito en las costumbres. Es la sombra que capa la libertad creativa, la que planea sobre la sala. En esta representación teatral, otro de los recursos que la artista emplea en su trabajo es el mundo animal. Las coincidencias entre humanos y animales van más

allá del código genético. En las fábulas de Esopo o Jean La Fontaine estos personajes actuaban y se comportaban como humanos, pero con el fin de corregir y castigar acciones que trasgredían la moralidad de la época. El animal superando al ser humano, dando lecciones ejemplares. Si Goya hizo de sus *Caprichos* a finales del siglo XVIII una crítica hacia los estamentos sociales más elevados, en *Asnería* (2010) de Pilar Albarracín la crítica se dirige hacia la excesiva vanidad que impera en el entorno artístico, que en ocasiones impone el criterio de la razón, aunque sea fingida, al de la creación. La presunción de lo correcto, de lo teórico, frente a la libre interpretación de espíritu. Huellas ancestrales que se hallan ya en fiestas tan distintas como en el carnaval de Venecia o La Vijanera.

Bien en la esencia de las culturas, o en los clichés posteriores, el ser humano ha buscado a la desesperada un lugar donde sentirse identificado con su entorno, con elementos comunes que le hacen estar seguro dentro del grupo. La insistencia en la herencia de las costumbres es un elemento de supervivencia, aunque a veces se convierte en un muro que sepulta la capacidad para crear. El riesgo de la artista encuentra sus límites en la libertad para expresar, por tanto, aquellos temas no explorados que se encuentran entre la reflexión y el sentimiento.

## TRES DIÁLOGOS (IN)DOCENTES CON LAS OBRAS DE PILAR ALBARRACÍN

Pedro Jiménez

*Para educar hay que aceptar perder el tiempo*  
J. J. Rousseau

*¡Si al hombre que es bueno debieran decirle asno!*  
*¡Si al asno que es malo debieran decirle hombre!*  
Capítulo LV, 'Asnografía', Platero y yo de Juan Ramón Jiménez

### **Diálogo (in)docente 1: el giro**

En esta exposición el espectador se encuentra con una selección abierta de algunos momentos de la obra reciente de Pilar Albarracín y aunque *a priori* pareciera que es una exposición construida desde el fragmento hay algo que los une de manera invisible en las obras seleccionadas: su carácter didáctico. En los últimos años en museos y centros de arte se ha producido lo que algunos, de manera más o menos crítica, han llamado el "giro educativo" de la institución arte. En este giro, la institución se ha investido de herramientas de cierto carácter pedagógico que acompañan la lógica de la educación artística en sus exposiciones y actividades paralelas. No es objeto de este texto resituar estas prácticas de la educación y el arte, debate muy vivo e interesante por otro lado, pero no podemos trazar una mirada educativa a la obra de Pilar Albarracín sin plantear algunas dudas al argumento pedagógico de dicho "giro". Seamos directos: lo educativo de un museo no son sus talleres para niños o sus visitas con familias, lo educativo de un centro de arte no son siquiera sus conferencias, lo educativo no está siendo, ya es, lo educativo en un museo debería ser la capacidad de diálogo de unas obras y sus espectadores. En resumen, despejemos "las manualidades y los talleres para niños"

de la incógnita y hablemos de la educación que se da o no se da en la institución museo. Ahí hay que llevar el debate.

Y precisamente el trabajo manual no hay que desterrarlo, más bien todo lo contrario, hay que saber ponerlo en su lugar porque lo artesanal del bordado, la taxidermia o la fibra de vidrio que forman parte de las obras *El Toro* (2015) y *Mr Muscle* (2015), son elementos que podrían quedar en el plano de lo hecho pero que en el caso de Albarracín van al plano de lo dicho. Como buena aprendiz de Duchamp la obra de la sevillana no puede salirse de la lógica del diálogo. Y ahí en el diálogo es donde encontramos multitud de recovecos para situar su trabajo en una visión pedagógica. Pareciera que estamos inventando la rueda, y que el “giro educativo” anteriormente puesto en duda no tiene sentido alguno, pero la intención es otra, las preguntas son otras ¿Por qué las instituciones introducen “lo educativo” en el museo? ¿Es una intención didáctica o publicitaria? ¿Está el museo envejeciendo con su modelo? ¿Es la infantilización un espacio abierto al marketing? En el Rijksmuseum de Amsterdam el producto estrella de la sección “kids” de la tienda del museo es una reproducción en formato playmóvil de *La lechera (Het melkmeisje)* (1660-61) de Johannes Vermeer. De nuevo, una vez más, la operación que aquí se puede observar no es educativa, es publicitaria. El objeto de esta crítica no es otra que aprehender el trabajo de Pilar Albarracín desde otros lugares. Una vez dentro de lo pedagógico creo que hay dos itinerarios posibles, seguro que se pueden mezclar, pero con intención didáctica nos podríamos encontrar aquellos artistas que utilizando el arte están siendo capaces de ensanchar y expandir el debate educativo por otros derroteros, ya sean políticos o estéticos (podríamos citar aquí múltiples trabajos de Jana Graham, Santi Barber, Pedagogías Invisibles, Transductores, Bulegoa, LaFundició o Diego del Pozo) y por otro lado la operación, sincera y nada artificial, de las obras de arte que pretenden establecer diálogos directos, sin aspavientos y con mucha honestidad como es el caso de Albarracín (y otros artistas andaluces como Manuel León, Tete Álvarez, Gloria Martín o las producciones de La Fragua y de Intervenciones en Jueves).

### **Diálogo (in)docente 2: el burro**

Una vez oteado el horizonte de lo educativo en el museo, vayamos a concretar algunos aspectos de la visión didáctica de las obras de Albarracín. Ya hemos mencionado el diálogo como una de sus virtudes, de hecho la artista siempre lo reclama, el diálogo incluso como forma de romper las relaciones atávicas y artificiales entre el comisario-artista-crítico. Este texto surge del diálogo y así es honesto decirlo.

La figura que destaca en *Asnería* (2010), la inmensa instalación llena de libros y revistas, es el burro que sobre un no muy elevado pedestal de publicaciones, se alza a un animal disecado leyendo un libro rojo. ¿Qué lee este burro? O más bien ¿qué no lee? la imagen es terrible e inspiradora. Las conexiones con Goya son evidentes. Las conexiones con el Platero de Juan Ramón Jiménez, también. No obstante, en los dibujos y grabados de Goya hay una representación visual del asno como el terco, el torpe, el alumno malo, el que no aprende, habla, escribe o dice las cosas bien. Las asnerías que Goya dibujara en sus *Caprichos* (1797-1798) son también una representación del poder corrupto, anquilosado, derruido de la España negra frente al conocimiento ilustrado que el aragonés quiere defender o promulgar. En la serie de Goya se representa esa constante preocupación de los

ilustrados por la necesidad de una adecuada enseñanza que sacaría a la población de la ignorancia que impedía su desarrollo. En aquellos años ya existe un gran debate sobre los métodos educativos tradicionales. El castigo físico como medio de educación, no ya intelectual o del saber, sino como enseñanza de modales y de comportamiento era una práctica habitual. La humanización del asno es, por tanto, a la contra. En las obras *Padre Padrone* (2010) y *Asnería* (2010) de Pilar Albarracín el burro humanizado ya no es un sujeto que representa “lo cateto” frente a “lo ilustrado”, más bien todo lo contrario, los burros de Albarracín hablan, dialogan, leen y piensan. Como el Platero de Juan Ramón Jiménez que también lee, acaricia y bebe agua de estrellas.

Ahora bien las reformas educativas ilustradas sientan las bases de la educación que a día de hoy tenemos desarrollada. Es decir, la eficacia operativa del saber en este ámbito se mide únicamente por su valor y operatividad futura en el mercado laboral: acumulamos títulos para engordar nuestros currículos para el día de mañana. El burro de *Asnería* (2010) parece feliz, se ha encontrado con una biblioteca desordenada, inmensa, inabarcable y aún así está feliz leyendo su libro rojo. No tiene que aprobar mañana ningún examen ¿Qué lee este burro de Pilar Albarracín? No es importante pero el burro está performando, la acción es performativa así que el conocimiento es de otro tipo. Judith Vidiella, investigadora en *performance*, educación y miembro del grupo de performance Corpus Delecti, señala en su texto *Actos Indocentes: hacia una pedagogía de contacto*:

*(...) el aumento del conocimiento performativo pone en cuestión la supuesta objetividad, racionalidad y universalidad del conocimiento (logocéntrico, escriptocéntrico, falocéntrico, heterocéntrico), borrando las diferencias y particularidades de los contextos sociales y culturales, así como la especificidad de nuestros cuerpos en relación a la construcción social del género, la etnia, la sexualidad...*

Si el aprendizaje que produce el diálogo con la obra de Pilar Albarracín es un aprendizaje performativo, esto significa concebir una pedagogía cuyos fundamentos sean la inestabilidad, el riesgo, la incertidumbre y el compromiso de las fuerzas disponibles. En *Padre Padrone* (2010) un hombre de campo habla sobre su vida con su burro, cómo duerme con él, cómo lo ha domado, cómo se cuidan mutuamente, cómo en definitiva han aprendido juntos. Es significativo como en esta obra Pilar Albarracín capta la misma esencia del aprendizaje performativo sin mediar ella en la *performance*.

La propuesta pedagógica de Albarracín está en términos de potencialidad y experimentación. La potencialidad es una cualidad que está en todos. Significa tener la capacidad y la habilidad de hacer, pero también de no hacer. De ser conscientes de nuestras in/capacidades. Este acto llevado al extremo le da un valor de camuflaje que potencia el espíritu crítico. Las obras de Albarracín, y en ese plano quedan *Pavos Reales* (2010) y *Guapa* (2015), juegan al despiste y al intercambio de roles: críticos, teóricos, actores, dramaturgos, artesanos, espectadores, ejecutores, colectivos...

Enseñar y aprender es también un acto interpretativo, un proceso de ensayo, una “educa-acción”. Y aquí es importante señalar que en las conversaciones con Pilar Albarracín hay una palabra que surge de manera natural, como no podía ser de otra forma, el proceso. Aunque inserta en el circuito del arte, creo que ella ha sabido subvertir la lógica del mercado que tiende a invisibilizar el trabajo colectivo usando su cuerpo-artista como herramienta de visibilidad y potencia su estudio y su trabajo con otros siempre en proceso. Ella misma señala que pocas son las veces

en la que una obra surge de una vez (con título, forma y elementos al mismo tiempo) sino que la mayoría de obras forman parte de un proceso de posibilidades y de deseo. Ella ha sabido documentar ese proceso, pero sobre todo ha sabido sortear lo que ha ocurrido durante mucho tiempo a la obra de muchas mujeres que han quedado excluidas del circuito artístico al dar más importancia al proceso, la relación y la producción de prácticas efímeras. Aún así, siendo importante el proceso, la obra de Albarracín no es solo procesual ya que destaca por sus objetos y el contacto que con ellos se da. El diálogo no es solo con la artista, es también, y sobre todo, con sus artefactos.

*Una pedagogía de contacto potencia formas más efímeras y placenteras de conocimiento basadas en lo oral, el diálogo, la experimentación física, el reciclaje, el sampling, el performance como una práctica que escapa a la fijación y seriedad del saber, etc. menos preocupado por la legitimación y la citación de autores, y más por la difusión viral (...), reivindica de nuevo Judith Vidiella en un texto revelador que analiza las prácticas artísticas sobre el cuerpo y la acción dentro y fuera de la academia, que sigue promoviendo la racionalidad, y obviando que las tensiones y conflictos no surgen únicamente por la divergencia de posiciones ideológicas. Es lo que me ha enseñado la militancia feminista y queer, de ahí el título de mi artículo: pervertir (mejor que subvertir) lo docente; generar actos (in)docentes.*

### **Diálogo (in)docente 3: la mediación**

La obra de Albarracín está ahí, buscando otros espacios de relación-aprendizaje que repiensen el proyecto educativo. Como decíamos antes, su obra no está enmarcada en el giro educativo, no es un proyecto de arte y educación, ni politizado ni infantilizado. Las obras de Pilar Albarracín están en la mediación y el diálogo como forma de hacer, desde ahí las quiero pensar y desde ahí, por qué no, las tenemos que aprehender.

El concepto de mediación es utilizado para abordar el tránsito de las culturas populares a las culturas de masas, experimentado por las sociedades latino-americanas a principios del siglo XX, y que tuvo como marco institucional la formación de los actuales Estados-Nación. Desde una perspectiva cultural, las mediaciones abordan el fenómeno de la comunicación de masas como una arena de negociación entre distintos integrantes de las sociedades, en particular, Estado, burguesía, comunidades rurales y las nacientes masas urbanas. Una vez más la historia nos sitúa en las reclamaciones de Goya, en sus *Caprichos*.

La obra de Albarracín si es educativa es en un contexto, el de la producción de una sociedad del conocimiento, pero sobre todo en lo que se ha conocido como una cultura de masas. Es lo que Vidiella señalaba como *sampling*, reciclaje, remezcla (aunque sean palabras que ella no usa para describir su obra). En el aspecto cultural la sociedad de masas fue una transformación en las formas de vida cuyo impacto es localizado en la recomposición de los sectores populares, anclados en formas de vida tradicionales, es decir, principalmente campesinos, con fuerte influencia de la Iglesia cristiana, dependientes de los ciclos de la naturaleza, con economía de autoconsumo, que imaginan la vida anclada a la comunidad a la que pertenecen y que mantienen relaciones de solidaridad con los miembros de su comunidad, por formas de vida cuyo principal escenario son las ciudades, con formas de vida individualizadas, bajo las directrices del empleo y del consumo de bienes industrializados, desarraigadas de la naturaleza y con una relación “de consumo” con las Iglesias. Es importante señalar, que aunque no sea una obra

perteneciente a esta exposición, *El Capricho* (2011) una instalación de Albarracín formada por una cruz sobre paso de semana santa invertida refleja bien esta idea de la religiosidad “de consumo”.

En cualquier caso, la modernidad como transformación contempla no la sustitución de unas formas de vida por otras, sino la hibridación de elementos folclóricos o populares con elementos modernos, urbanos o refinados, en parte impulsados por la burguesía y el Estado, pero también, por los sectores populares, tradicionales o rurales que entablaron relaciones de complicidad con la burguesía y el Estado en su búsqueda por mejorar sus condiciones de vida. En la mediación surge el diálogo. Se producen de alguna manera *Paraísos Artificiales* (2001) en los que las tradiciones son actualizadas, listas para consumir sin mancharnos demasiado.

El juego en el que se mueve la obra de Albarracín, está situado en el terreno de los bienes culturales, los cuales se caracterizan en que su potencial simbólico es mayor que su valor material, pensemos en un libro, su valor reside en el mensaje que transmite, no en el papel o en la tinta. Poner en valor la experiencia estética, es hoy, un acto revolucionario, mercantilizable, sí, pero sigue siendo un acto (in)docente por lo vivo que es. En cualquier caso, la cultura es un terreno de luchas y negociaciones entre los distintos actores y grupos que componen una sociedad, solo hay que ver las denominadas “guerras culturales” donde la alta cultura se impone como lugar artificial del gusto y donde los grupos o clases subalternas son reducidos a meros espectadores incapaces de instrumentar resistencia frente a la hegemonía de las clases dominantes.

La obra de Albarracín, tanto técnicamente como discursivamente ensancha el ámbito de la supuesta baja cultura, y con una actitud mudéjar es capaz de generar piezas tan subversivas como *Muro de Geranios* (2005) en el que un objeto de vida (flores dentro de maceteros de latas de conservas) subvierte la pared blanca e inmaculada del museo. ¿Hay mayor grito que esas flores intentando vivir dentro de un museo?

La visión de las clases o sectores sociales se encuentra relacionada con el registro estético de la cultura, en que las clases superiores poseen refinamiento cultural y los medios de comunicación se encuentran en posiciones privilegiadas para tomar decisiones sobre el rumbo cultural del Estado. En este escenario, ¿cómo pueden los grupos, sectores o clases subalternas hacer frente a la dominación cultural de las clases dominantes? La obra de Albarracín, sin tener que enarbolar ninguna bandera, ni falta que le hace, está haciendo mucho por responder a esta pregunta. En este sentido, su obra conecta también con las propuestas de otro importante teórico de la educación cultural, Jesús Martín-Barbero, que en 1987 escribe *De los medios a las mediaciones*. Martín-Barbero, recogiendo la pregunta sobre la dominación cultural responde con el concepto de las mediaciones, las cuales son desarrolladas como espacios y formas de uso y apropiación de bienes culturales producidos desde las clases o grupos dominantes por los sectores subalternos (o dominados). Las formas de uso y apropiación en las mediaciones se caracteriza en que la re-significación que las audiencias o receptores hacen de la cultura hegemónica subvierte el sentido original de forma que resulta útil a los grupos subalternos. Este proceso de producción, recepción y re-significación, desde las mediaciones es un proceso liberador, que subvierte el orden, que anclado en los resquicios del poder transforma las relaciones, que retoma elementos propios para significar los mensajes dominantes y de esta forma hacer vivir las raíces culturales

tradicionales, premodernas, alternativas, toleradas o populares dentro de la modernidad masiva. ¿No es acaso esta la operación simbólica en la que juega la obra de Pilar Albarracín?

Las mediaciones cobran importancia como instrumentos de *reconciliación de las clases y de reabsorción de las diferencias sociales*, como Martín-Barbero dice, y parece que Albarracín opera en línea recta por la vía que marca el discurso del culturalista español, para el que *El éxito de cada medio depende de las posibilidades que brinda para articular las raíces culturales de cada comunidad, grupo, clase o estrato social, en la vida diaria, sin esta vinculación de los medios con el pasado cultural de las personas, su éxito es dudoso; el mismo principio podemos aplicarlo a los mensajes y bienes culturales, su permanencia depende en buena medida de las relaciones que las audiencias pueden establecer con éstos y su pasado cultural.*

En definitiva, que las obras de Albarracín se plantean en un contexto de conflicto, el género, la sexualidad, el machismo, la naturaleza o el conocimiento y que siendo abiertamente propuestas conflictivas usan la apropiación, el contacto performático y el humor como herramientas para establecer el diálogo. Herramientas para seguir aprendiendo.

### **Bibliografía:**

- Albarracín, Pilar. Sitio web [www.pilaralbarracin.com](http://www.pilaralbarracin.com)
- Collados, Antonio y Rodrigo, Javier. TRANSDUCTORES 1. Pedagogías colectivas y políticas espaciales, Diputación provincial de Granada, 2010
- Collados, Antonio y Rodrigo, Javier. TRANSDUCTORES 2. Pedagogías en red y prácticas instituyentes, Diputación Provincial de Granada, 2012
- Díaz, Rubén, Freire, Juan (editores) "Educación expandida", ZEMOS98, 2012
- Faure, Fabien "Ces animaux qui se glissent dans la peau des hommes " (à propos d'une œuvre de Pilar Albarracín) publicado en Fabulations. Catálogo exposición en el Centre d'art le LAIT (Laboratoire Artistique International du Tarn), 2010.
- Garcés, Marina "Dar que pensar" en Espai en Blanc, el número 7-8, "El combate del pensamiento", 2010
- Jiménez, Juan Ramón, "Platero y yo" Alianza Editorial en 2006, edición similar a la que publicó la biblioteca Juventud (Ediciones La Lectura, Madrid) en la Navidad de 1914
- Martín-Barbero, Jesús "De los medios a las mediaciones" Anthropos, 2010
- Oral Memories "Pilar Albarracín". Vídeo en la web <http://oralmemories.com/pilar-albarracin/> Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España, 2016
- Rogoff Irit "La academia como potencialidad", en Zehar, revista de Arteleku, Nº 60-61, 2007, págs. 10-15
- Vidiella, Judith "Actos indocentes: hacia una pedagogía de contacto". Aula Abierta 2009