

DEL GRABADO A LA GRÁFICA ARTÍSTICA

O DE LA TÉCNICA A LA DINÁMICA DE LOS PROCESOS

Guillermina Valent

guillerminavalent@hotmail.com

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

Resumen

Observamos, en la actualidad, un importante desarrollo de obras plásticas que articulan la producción de imágenes sobre soportes que, lejos de ser neutras superficies de base, constituyen dispositivos complejos. Lo que interpretamos, en principio, como un desplazamiento de la producción simbólica hacia el contexto ha configurado nuevas discursividades difíciles de clasificar. Pero, sobre todo, reconocemos allí para el Grabado y para el Arte Impreso un escenario singular en el que se evidencian notables continuidades y en el que se consolidan ciertas rupturas respecto de la tradición que ostenta dicha disciplina. Observamos, entonces, una forma particular de inscribirse en el fecundo marco de límites permeables que propone la contemporaneidad.

Palabras clave

Imagen, impreso, soporte, múltiple, contemporáneo

Abstract

Currently, we can see an important development of plastic artworks that articulate the production of images on bases which, far from being neutral support platforms, constitute complex devices. What we interpret as a shift of the symbolic production towards the context has configured new *discursivities* that are difficult to classify. But, above all, it is there we identify for Engraving and Printmaking a singular scene in which continuities are evidenced and in which certain ruptures regarding the tradition of such discipline are consolidated. Therefore, we observe a particular way of getting into the fecund frame of permeable limits that contemporaneity suggests.

Key words

Image, printed, base, multiple, contemporary



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

Al intentar definir las características del diálogo que se produce entre imagen y soporte es preciso, inicialmente, adentrarnos en algunos asuntos que conciernen a la primera desde diferentes perspectivas. Martine Joly propone un «estudio de los modos de producción de sentido a través de los signos que se ponen en juego en la imagen visual fija» (2003: 11). En principio, la autora distingue a las imágenes en tipos: pintadas, fotográficas, grabadas, dibujadas, filmicas o digitales. Esta perspectiva promueve el abordaje de la significación o de la producción de sentido *a través de* la imagen visual fija, es decir, en calidad de vehículo. Al respecto, resulta oportuno señalar que estas categorías no son las adecuadas para el diálogo que nos proponemos problematizar, ya que en todos los casos la mirada está depositada en uno de los elementos que conforman la trama de sentidos y se pierden de vista algunas aristas que de allí se desprenden.

Con relación al primer abordaje, la autora se refiere, retomando a Jacques Aumont, a la complejidad de un escenario problemático. Aquellos problemas que conciernen a la imagen pueden ordenarse a través de los siguientes núcleos: visión de la imagen, dispositivos que incluyen al espectador, problemas de representación, significación a través de la imagen, especificidades de la imagen artística (Joly, 2003). Es así que reconocemos en estos ejes una serie de entradas que nos permiten poner en perspectiva la relación imagen-soporte. Sin embargo, estos criterios de análisis aún no resultan suficientes, ya que conceden a la imagen artística características immanentes y, por lo tanto, replican la idea anterior que decidimos descartar.

De manera más amplia, Jacques Rancière (2011) aporta, en cuanto al estudio de las imágenes, una mirada que refuerza su condición dialógica. El autor sostiene que más allá de ser pintadas, grabadas o fotografiadas, las imágenes «son operaciones: relaciones entre un todo y las partes, entre una visibilidad y una potencia de significación y de afecto que se le asocia entre las expectativas y lo que se cumple» (Rancière, 2011: 25). Abrevando en esta lógica, en su libro *El destino de las imágenes*, define tres formas de imageneidad que articulan las posibilidades de visibilización como «tres maneras de vincular o de desvincular el poder de mostrar y el de significar, la constancia de presencia y

el testimonio de historia. Tres maneras de confirmar o recusar la relación entre arte e imagen» (Rancière, 2011: 45-46). En este sentido, la idea de poder mostrar no aludiría, simplemente, a una posibilidad fáctica, sino y sobre todo, al poder dejar ver o hacer ver. Tributario de este criterio, distingue tres tipos de funciones con relación a las imágenes y las organiza de la siguiente forma: «imagen desnuda, imagen ostensiva, imagen metamórfica».

A propósito de nuestro objeto de estudio, este panorama que se abre resulta de capital importancia ya que nos permite pensar la imagen dentro de una lógica en la cual, según el autor, «es imposible circunscribir una esfera específica de presencia que aislara las operaciones y los productos del arte de las formas de circulación de la imaginería social y mercantil y de las operaciones de interpretación de esta imaginería» (Rancière, 2011: 43).

En línea con lo anterior, Hans Belting se cuestiona si es posible configurar una historia de las imágenes, pregunta que desanda en su trabajo *Antropología de la imagen* (2012). Allí, el autor distingue entre imagen y producto artístico y explica: «La perspectiva antropológica fija la atención en la praxis de la imagen, lo cual requiere un tratamiento distintivo al de las técnicas y su historia» (Belting, 2012: 9). En términos de *unidad simbólica*, la imagen configura un vínculo con su *medio portador* que sobrepasa a la idea de soporte. «Leemos el aquí y ahora de la imagen en su medio, a través del cual se presenta a nuestros ojos» (Belting, 2012: 39). Por lo tanto, si entendemos que el arte contemporáneo, como sugiere Boris Groys (2009), es entre otras cosas «el acto de presentar el presente», reposicionar la mirada entorno al aquí y al ahora de la imagen, vehiculizada a través de funciones y de operaciones, implica una apuesta por restituir la dimensión de los contextos para la producción y para la interpretación en arte.

Se entiende, entonces, que el soporte deja de ser aquella superficie neutra donde se deposita la imagen, para transformarse en el medio que articula y que posibilita su existencia, configurando procesos de producción de sentido cada vez más desprendidos de formulaciones universalistas. Por lo tanto, será conveniente, luego de lo arriba mencionado, ampliar la mirada hacia el diálogo que se establece entre imagen, medio y contexto.



Grabado y arte impreso como recorte

Desde los principios del grabado y del arte impreso reconocemos la formulación de un intenso desarrollo de este tipo de obras plásticas que tensionan a la imagen con el medio y su contexto. No obstante, con relación a esta afirmación, nos preguntamos en qué sentido podemos referirnos, en términos disciplinarios, a la producción y al análisis de obras artísticas, cuando abrevamos en un arte contemporáneo que se presenta de la siguiente manera:

[Como] concepto relacional y situacional que se construye a partir de una red de sentidos en la cual intervienen tres elementos básicos, artista, hacedor, realizador, productor, la obra –objeto-acontecimiento-con o sin dispositivo-plataforma que lo contenga y el público– espectador-interactor-usuario (Sánchez, 2012: 3).

Lo haremos en tanto creemos posible abordar lo disciplinario sin por ello redefinir sus características específicas como inamovibles o como fronteras. Convertidas, en la actualidad del escenario artístico contemporáneo, en plataformas complejas, las disciplinas operan como repertorios posibles, ya sin pretensiones anacrónicas de clausura técnica y material, esta mirada estratégica acerca de las incumbencias disciplinarias posibilita la expansión y el diálogo a partir de *necesidades poéticas*. Por lo tanto, consideramos a estos espacios como lugares desde donde articular posibles tensiones, con maneras singulares de plantear relaciones problemáticas, sin por ello cerrar en dogmas heredados la producción simbólica.

Para volver al eje de este trabajo que supone reconocer características de aquella migración hacia un renovado repertorio de soportes, creemos, en el caso del grabado y del arte impreso, que este desplazamiento responde, inicialmente, a dos cuestiones: una que podríamos denominar macro, y otra, micro. Por un lado, la primera respondería a la necesidad discursiva de un escenario contemporáneo que pretende diferenciarse de la tradición moderna y que considera que el artista contemporáneo diseña experiencias, ya que por sobre la idea moderna de un arte de los objetos nos perfilamos hacia un arte del contexto. Al mismo tiempo, cabe aclarar que un desplazamiento hacia el contexto y un impulso en

el diseño de experiencias no implicaría, necesariamente, la desaparición de la materialidad de la obra plástica. Por el contrario, se plantea el desafío de revisar y de actualizar el rol de los objetos y de sus materialidades en un escenario que reconsidera sus alcances desde una mirada conceptual o, si se quiere, conceptualista.¹

Esta reconfiguración espacio-temporal sería tributaria de una perspectiva dialógica en la cual el sentido de la obra plástica queda supeditado al conjunto de los elementos que participan en la formulación de la idea o, como afirma Daniel Sánchez, a propósito del arte contemporáneo:

Esta nueva experiencia habilita la interacción permanente y la dinámica de la situacionalidad. El soporte material tiende a perder importancia por sí mismo. Vale sólo como dispositivo. El artista pasa a tener una disposición propositiva proyectual. Materializa su creación en una acción heurística más que en la plasmación subjetiva (Sánchez, 2012: 9).

Resulta de particular interés señalar que bajo estas circunstancias, incluso la materia relativiza su función estrictamente plástica para constituirse finalmente en parte de la obra por la memoria que convoca y con ella su carga experiencial (Diéguez, 2013).

Por otro lado, reconocemos, desde una mirada micro, a las prácticas singulares en el grabado y en el arte impreso que propician el desarrollo de este tipo de desplazamientos. Entendemos que existe una vinculación histórica de reciprocidad entre esta práctica artística y las tecnologías de impresión de uso industrial. Emerge de aquí la correspondencia tanto con *medios técnicos* de reproducción (por ejemplo, el offset, la serigrafía, la xilografía) como con los *dispositivos de enunciación* que los ponen en circulación (libros ilustrados, cartelería, indumentaria, *packaging*, etcétera).

¹ Tanto Luis Camnitzer (2008) y Ana Longoni (2007) como Mari Carmen Ramírez (2002) coinciden en que de manera simultánea, en los países centrales y en los considerados periféricos, acontecían, desde 1960, cosas diferentes. Por un lado, el arte conceptual, declarado por Mc Shine como el primer estilo internacional; por el otro, el Conceptualismo Latinoamericano como ruptura de los discursos importados, globales y esencialistas.

Continuidades, rupturas y antecedentes

En principio, notamos que haciendo pie en esta mirada micro, pero sin olvidar la postura marco que la contiene, se sostiene como continuidad para el grabado y para el arte impreso la utilización y la incorporación de tecnologías industriales de impresión. Su cercanía histórica con los medios de comunicación impresa y con la ambigüedad de habitar el espacio del arte con dispositivos propios del universo de la comunicación, es una condición que distingue a la disciplina que nos ocupa y que ha configurado un escenario particular de circulación para sus obras y una vinculación distintiva con respecto al espectador. Dicha condición compromete, necesariamente, la reproductibilidad técnica y los ejemplares múltiples como dimensiones constitutivas de este tipo de obra plástica. Sin embargo, entendemos que la mirada que incorpora estos recursos técnicos y sus dispositivos de enunciación como estrategias para viabilizar necesidades poéticas, es más reciente y tiene que ver con la mirada conceptual que mencionamos más arriba.

En lo que respecta al reconocimiento de rupturas, se desprende del rasgo anterior un peculiar quiebre entre los procedimientos de ejecución y su resultado formal. En efecto, esta fractura que compromete las certezas de aquella mirada que circunscribe áreas de pertenencia técnica, emerge a través de recursos como los *modos gráficos*:

Término también utilizado para caracterizar o calificar a ciertas imágenes como «gráficas», sean o no realizadas en grabado porque, si bien los rasgos nacen del operar técnico en la disciplina, cuando se constituyen, se reconocen e individualizan, pueden separarse del procedimiento que les dio origen y ser imitados, simulados o evocados en otros campos. Por eso podemos hablar de lo *pictórico* o lo *gráfico* en obras que no son pinturas ni grabados (Arraga & Olio, 2008: 3).

De manera que en este recorrido que nace con el grabado, también subsisten rasgos que han licuado sus condiciones técnicas iniciales y que perviven como características formales propias de la disciplina. Entre estas características podemos distinguir la utilización del pleno plano, el grafismo, la trama, la textura y la línea

en un empleo austero, bajo el principio de la eficiencia de los recursos, a lo que eventualmente se podría agregar la posibilidad de ser reproducido indefinidamente.

Actualmente, el escenario profundiza este desprendimiento entre técnica y resultado formal. Por un lado, aquellas características formales que parten de condicionantes técnicos pueden pensarse despojadas de los procedimientos que dieron origen a su estética, sin por ello renunciar a la condición gráfica. Configuran, de este modo, un repertorio tentativo, capaz de ser aplicado a una imagen en un solo *click*. Por ejemplo, los rasgos austeros del plano, la línea y la textura, propios de la xilografía, tecnología que se inicia hace más de quinientos años, contribuyen a conformar un modo² que se entiende como gráfico sin la mediación técnica de los rudimentos que le han dado origen, conservando, sin embargo, su impronta histórica.

Por otro lado, la identidad formal que heredara la gráfica artística, a través de estos modos y, como veremos más adelante, la intempestiva irrupción de la fotografía, le ha permitido también tomar distancia del oficio como necesidad práctica, produciendo otro tipo de ruptura, orientando los interrogantes conceptuales hacia sus propios modos de ejecución. Es decir que ha sucedido, en la década del sesenta –con algunos exponentes, como, por ejemplo, el New York Graphic Workshop (NYGW) y en un contexto particular que exploraremos más ampliamente en trabajos sucesivos–, un cambio en la relación con las tecnologías de impresión que ha derivado en nuevos temas para el grabado: la interrogación de sus procedimientos y la conciencia de una nueva temporalidad, su condición procesual, seriada y múltiple. Pero, sobre todo, reconocemos en esta exploración forense hacia el interior de los procesos de ejecución, nuevas alternativas que viabilizaron renovadas estrategias poéticas.

De lo anterior se desprende la revalorización del impreso como huella. Con la mirada volcada ahora sobre los procesos,

² Con el simple acceso a medios digitales de edición de imagen es posible otorgar estos rasgos formales aplicando, entre otros, el cuarteado de la galería de filtros artísticos de photoshop.



la condición indicial, aquella relación de contigüidad entre un objeto (matriz) y su impronta (impreso), se presentará como uno de los grandes temas de los que hablamos. Para reforzar la idea de *ruptura* es preciso revisar los antecedentes que contribuyeron a configurar esta nueva posición respecto de los parámetros generales de la disciplina. Reconocemos en la construcción de material académico,³ la indagación acerca de estos desplazamientos que venían a legitimar nuevos espacios de acción. El texto «Grabado: un vacío disciplinar» (2000), producido por la cátedra Grabado y Arte Impreso de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, aborda, desde una perspectiva histórica, diferentes momentos del grabado en la historia europea y condensa un quiebre definitivo para la disciplina con la llegada de la fotografía. En palabras de los autores, una vez instalada la fotografía, el grabado entra en crisis por haber perdido su protagonismo histórico como medio reproductivo en virtud de lo cual argumentan: «Creemos en la necesidad de redefinir la disciplina y reflexionar sobre lo que le es específico, abriendo técnicamente el campo a nuevos procedimientos de impresión; y distinguiendo sus particularidades discursivas y conceptuales» (Cátedra Grabado y Arte Impreso, 2000: 60).

Este trabajo científico, que sentaba las bases de la necesidad de un cambio en la mirada hacia la disciplina, oficiaba también como un manifiesto. El panorama de la gráfica artística exigía una expansión hacia nuevos territorios desde las bases técnicas que el grabado había propuesto históricamente. En virtud de lo anterior, el arte impreso ampliaba el campo de ejecución bajo los argumentos de que «el grabado es un modo particular del discurso visual, con sus redes de conocimiento propios y necesarios, como también extensivos a otras áreas» (Cátedra Grabado y Arte Impreso, 2000: 60).

De esta manera, el grabado y el arte impreso se posicionaban en el lugar de la *experimentación*. La herencia de una tradición técnica, relacionada con la historia de la imprenta y, por lo tanto,

con los medios de comunicación, pudo reformularse como un espacio de diálogo entre la tradición del oficio, y las posibilidades que las nuevas tecnologías ofrecían para vehicular renovados desafíos discursivos. Legitimando la necesidad de avanzar sobre otras áreas inclusive las consideradas externas al universo de las artes visuales como el diseño.

Capitalizar estos «nuevos espacios» no sólo fue una expresión de deseo con características académicas, sino que la cátedra Grabado y Arte Impreso conceptualizó lo que ya estaba sucediendo en el escenario artístico local e internacional desde 1960. La década que va de 1960 a 1970 es señalada por la artista Matilde Marín (2013) como un período donde se gestó, desde diferentes proyectos internacionales, una ruptura en las artes gráficas que tuvo significativas consecuencias para el ámbito regional en la década siguiente y también, a nuestro entender, un quiebre que proyectaría su eco hasta nuestros días.

En el catálogo que acompañó la muestra *Discursos Gráficos* (2012),⁴ la artista y curadora enumera los siguientes talleres gráficos en los que participaron gran cantidad de artistas latinoamericanos y entre los cuales se problematizaba al grabado a partir de diferentes ejes. Entre los señalados se encuentra el Pratt Graphic Arts Center (Nueva York), el New York Graphic Workshop (Nueva York), Atelier 17 de William Hayter (París), el taller del artista alemán Johnny Friedlander y en paralelo el desarrollo de caminos individuales como los de Antonio Berni, Luis Seoane, Antonio Seguí y Edgardo Antonio Vigo.

Esta interrogación que se le hacía desde diferentes frentes a las certezas de la disciplina, produciría un giro en el enfoque que los artistas se hacían en torno al grabado. Un fenómeno que condensaría en 1969 bajo lo que Silvia Dolinko describe como «los años en los que se asistió a algunas experiencias y proyectos de refundación

³ Como, por ejemplo, los trabajos que realizó la cátedra Grabado y Arte Impreso de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata en el año 1997, publicados en la revista *Arte e Investigación*.

⁴ *Discursos Gráficos* fue una muestra retrospectiva de artistas gráficos argentinos que trabajaron en el período 1960-1990 con notables influencias en el desarrollo posterior de la disciplina. La muestra, organizada por Matilde Marín en 2012, fue exhibida en la Fundación OSDE y reunió a una gran cantidad de artistas gráficos de varias generaciones.

gráfica que operaron desde sentidos contrapuestos» (2012: 346). La renovación de la práctica del grabado iba a tomar en la Argentina dos caminos diferenciados. Ambos hacían foco en elementos propios de la disciplina, pero cada uno de ellos elegiría posiciones que según la autora se contraponían. A estas alturas ya no era suficiente para estas posiciones entender al grabado como una práctica en la que simplemente se esperara «que las estampas tuvieran un lugar natural el papel, que sus imágenes fueran múltiples a través de la mediación de una matriz, y que se independizaran para mostrarse bajo vidrio sobre una pared» (Bolchinsky, 2008: 1).

Es así que, según el estudio de Dolinko, Liliana Porter y Luis Camnitzer, por un lado, «presentaban en el Instituto Dittella (IRDT) una propuesta novedosa y despejada de la centralidad material de la estampa sosteniendo que una obra gráfica también podía basarse en ideas», y por el otro, bajo el lema «la supervivencia del grabado», que argumentaba la teórica Marta Traba, se fortalecía un sector que pretendía «reivindicar la materialidad del grabado y la especificidad del oficio» (Dolinko, 2012: 346) encarnado en el grupo Grabas y Arte Gráfico Grupo Buenos Aires (AGGBA).

Creemos que los argumentos bajo los que se plantea este enfrentamiento operan de manera reduccionista acerca del trabajo de la totalidad de los artistas que engloba. Entendemos que es en este punto que sucede, como dice la autora, una refundación de la disciplina (no será la última), pero en ambos casos es una posición conceptual la que intenta desarticular el esquema de lo conocido. De hecho, según el análisis de Dolinko, la efervescencia de aquel corto período se vería retraída en los años que siguieron hacia una vuelta al oficio riguroso que describe como involución. Por tal motivo, deducimos que este tercer panorama es el verdadero contrapunto de los dos casos anteriores y que no responde a la dicotomía conceptual-material, sino a un posicionamiento vaciado de perspectiva crítica sostenido por un invariable repertorio técnico. Aquel quiebre anterior, la encrucijada inicial, había sido conceptual en ambas direcciones.

Consideraciones finales

Reconocemos en este breve recorrido la posibilidad de establecer algunos núcleos problemáticos que contribuyen a repensar de manera crítica la producción plástica bajo los criterios de lo que dimos en llamar «gráfica artística». Interrogarnos acerca de algunos de sus antecedentes para establecer continuidades y rupturas nos ha permitido ver cómo elementos propios de una práctica artística son reconceptualizados en la trama que propone el arte contemporáneo.

La vinculación primigenia con los medios de comunicación y con sus dispositivos de enunciación ha sido reforzada desde nuevas perspectivas. A esto se agregan algunas otras derivaciones de la mirada conceptual que ofició de marco para la ruptura con una herencia de protocolos técnicos aparentemente incuestionables. De la compleja trama que se teje, para la obra plástica contemporánea, entre imagen, medio y contexto, la gráfica artística contemporánea nos ofrece desde esta perspectiva que hemos planteado líneas de trabajo que presentan alternativas discursivas particulares. Por un lado, queda en evidencia, como recurso poético, la posible manipulación de aquellos formatos históricos propios del grabado, desprendidos ahora de sus necesidades técnicas. Por el otro, la incorporación de los procesos, operaciones y posibilidades de enunciación y de circulación que este tipo de práctica lleva adelante en la configuración de la trama de sentidos de la obra plástica. En definitiva, herramientas que nos permiten hablar de una manera peculiar entorno al tiempo y el espacio.

Como mencionamos, resulta poco relevante establecer categorías que se propongan cercar y clasificar en *tipos* las producciones plásticas. Cualquiera de ellas, bajo los términos de la contemporaneidad, desborda rápidamente los principios de estas clasificaciones. Sin embargo, es necesario acordar en la persistencia de interrogantes que se desprenden de la producción y del análisis de obras plásticas que se desarrollan en este marco.

Creemos que estas alternativas discursivas aluden a tres características distintivas de la obra gráfica contemporánea sobre las cuales será preciso ahondar en futuros trabajos. En primer lugar, la revalorización de la huella como articuladora del vínculo



presencia-ausencia; en segundo lugar, el renovado lazo del espectador con la imagen múltiple de circulación masiva en su relación con producciones plásticas auráticas; en tercer lugar, la visibilización de tensiones que se configuran a partir de nuevos dispositivos de enunciación en arte, que promueven una ambigua continuidad con la experiencia cotidiana.

Referencias bibliográficas

- Belting, H. (2012). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista Latinoamericano*. Buenos Aires: HUM, CCE, CCEBA.
- Dieguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Documenta/Escénicas.
- Dolinko, S. (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa.
- Joly, M. (2003). *La imagen fija*. Buenos Aires: La Marca Editores.
- Ranciére, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- Sanchez, D. (2012). «El proceso artístico contemporáneo como modelo interdisciplinar: El nuevo rol del artista, el concepto de obra y el carácter de público». *Actas de las II Jornadas del centro de estudios teórico-críticos sobre arte y cultura en Latinoamérica*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

Referencias electrónicas

- Arraga, C.; Olio, G. (2008). «Grabado, Arte Impreso y Cerámica, posibles transversalidades interdisciplinarias» [en línea]. Consultado el 18 de julio de 2015 en <<http://www.gracielaolio.com.ar/textos%20web/ponencia2.htm>>.
- Groys, B. (2009). «La topología del arte Contemporáneo» [en línea]. Consultado el 22 de julio de 2015 en <http://lapizynube.blogspot.com.ar/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html>.

Cátedra Grabado y Arte Impreso (2000). «Grabado, un vacío disciplinar» [en línea]. Consultado el 18 de julio de 2015 en <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/18660>>.

Longoni, A. (2007). «Otros Inicios del Conceptualismo (argentino y latinoamericano)» [en línea]. Consultado el 22 de julio de 2015 en <<http://arte-nuevo.blogspot.com.ar/2007/05/otros-inicios-del-conceptualismo.html>>.

Catálogos de muestras

- Bolchinsky, M. (2008). «Objetos Gráficos» [en línea]. Consultado el 18 de julio de 2015 en <http://objetografico-investigacion-iuna.blogspot.com.ar/2008/10/objetos-graficos_13.html>.
- Marin, M. (2013). *Discursos Gráficos. Artistas y grupos de producción gráfica entre 1960 y 1990* [en línea]. Consultado el 22 de julio de 2015 en <<http://www.arsomnibus.com.ar/web/muestra/discursos-graficos--artistas-y-grupos-de-produccion-grafica-entre-1960-1990>>.
- Ramirez, M.C. y otros (2000). *Heterotopías. Medio Siglo sin lugar 1918-1968*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.