

Imágenes para recortar y armar: laboratorio de práctica y reflexión en artes visuales

Mg. Ana Inés Ferrarese
Universidad Nacional de Cuyo
pocopana@yahoo.com.ar

Resumen

Durante cuatro días de octubre del pasado 2014, en la Escuela de Bellas Artes de Azul Luciano Fortabat se realizó el encuentro de trabajo y reflexión que da nombre a esta nota. Con formato de seminario-laboratorio intensivo, se tuvo como principal objetivo intentar comprender el fenómeno de las artes visuales como posible estrategia de acción y conocimiento.

Se intercalaron momentos de teorización y reflexión con instancias prácticas, dedicadas a las experimentaciones que cada participante consideró pertinentes, en el marco de la propuesta didáctica efectuada por la coordinación. Esta metodología permitió ensayar aperturas de sentido en torno a las nociones de lo “artístico”, a fin de ampliar el campo de las prácticas y los conceptos conocidos, desde la conciencia de que lo que se “inventa”, es una síntesis de cosas que ya se han experimentado.

Realizada por graduados y estudiantes avanzados de artes visuales, la experiencia del laboratorio puso en evidencia la urgente necesidad de vinculación de sus participantes con las prácticas, pero no solo las de transferencia docente, sino también las de producción y uso de imágenes.

Lo que a continuación se expone constituye un conjunto de reflexiones sobre lo aquí presentado, en voz de su coordinadora.

Palabras clave

Imagen - prácticas - lenguaje -conmoción - poética.

Imágenes para recortar y armar: laboratorio de práctica y reflexión en artes visuales

Mg. Ana Inés Ferrarese

“Conmoción F. (lat. conmotio). Sacudimiento: los temblores de la tierra son conmociones de la corteza terrestre // Sacudida interior, perturbación del ánimo: aquella muerte me causó violenta conmoción. (SINÓN. V. Estremecimiento.) // Fig. Tumulto, alteración: la Revolución Francesa causó una conmoción profunda en el mundo entero. // Conmoción cerebral, pérdida del conocimiento producida por un golpe en la cabeza, una descarga eléctrica o una explosión.”

(García-Pelayo y Gross, R.; 1993: 262).

Vamos a los hechos

“Conmoción f. (...) Fig. Tumulto, alteración: la Revolución Francesa causó una conmoción profunda en el mundo entero (...)”

(García-Pelayo y Gross, R.; 1993: 262).

Los días 6, 7, 8 y 9 de octubre del pasado 2014, entre las 14 y las 19 h., en la Escuela de Bellas Artes de Azul Luciano Fortabat se realizó el encuentro de trabajo y reflexión que da nombre a esta nota. El evento fue posible mediante los acuerdos efectuados entre la UNICEN, la citada Escuela de Bellas Artes y el Municipio del Distrito de Azul (Prov. de Buenos Aires), y estuvo auspiciado por el Consejo Asesor para el Desarrollo de la Educación Superior (C.A.D.E.S.) en el marco del Convenio de Cooperación entre ambas instituciones.

Las líneas precedentes reflexionan sobre ciertos aspectos del proceso y los resultados de la experiencia, coordinada por la abajo firmante. La palabra *conmoción* fue una de las tantas que el grupo acuñó para describir su tránsito en los cuatro días de trabajo. Pregna y se instala como dínamo para ponerle verbo a lo que sigue.

Bajo la modalidad de seminario-laboratorio intensivo, la convocatoria estuvo dirigida a estudiantes avanzados y graduados de carreras especializadas en Artes Visuales y se propuso como principal objetivo intentar comprender el fenómeno de las artes visuales como posible estrategia de acción y conocimiento.

Planteado tamaño desafío desde el presente, fue de vital importancia intercalar momentos de teorización y reflexión con instancias prácticas, dedicadas a las experimentaciones que cada participante consideró pertinentes para llevar a cabo su trabajo personal, en el marco de la propuesta didáctica efectuada desde la coordinación.

Esta metodología permitió buscar aperturas de sentido en torno a las nociones de lo “artístico”, a fin de ampliar el campo de las prácticas y los conceptos conocidos, desarrollando el espíritu creativo desde la conciencia de que lo que se “inventa”, es la suma, selección, recorte y síntesis de cosas que ya se han experimentado. Examinando esta realidad pudimos reconocer que en el taller no estamos solos, ya que suelen acompañarnos películas enteras, un malón de fantasmas, límites, juicios, maestros...

Gregory Bateson dijo “*se necesitan dos para conocer a uno*” (Nachmanovitch, S.; 2004: 111), asunto aplicable a vínculos terapéuticos, parejas, romances entre artistas y paisajes, y -claro está- grupos de trabajo.

Somos bichos de relación, animales sociales. Implicándonos en experiencias como esta, salimos espontáneamente de la soledad habitual del taller de artes visuales y crecemos. Es riquísimo trabajar conformando un equipo de gente de diferentes orígenes, que se desarrolla en diversos niveles del medio, algunos que recién se reciben de profesores, otros que hace años que están dando clases en el sistema; atravesados -más allá de las cuestiones académicas y profesionales- por distintas situaciones vitales.

Este es probablemente el quid de la principal conmoción. Constituye el desplazamiento primero, necesario para pensarnos -¡cuando queramos!- en la soledad de la creación; y también en el fragor multitudinario -o finito, cada uno elige- de nuestras prácticas sociales.

La geografía aprendida y los horizontes nuevos

“Conmoción f. (...). Sacudimiento: los temblores de la tierra son conmociones de la corteza terrestre (...)”

(García-Pelayo y Gross, R.; 1993: 262).

Ya nos la agarraremos con el lenguaje más adelante, pero primero reconozcámosle algún aporte: así como en los tiempos de la naciente modernidad algunas disciplinas humanísticas buscaron términos en la ciencia física para acuñar sus discursos...tomemos prestado algo del vocabulario de la geografía y de la historia a fin de procesar nuestras prácticas. Veamos cómo.

Hacia los últimos años de su vida, afincado en una tierra muy lejana a su Europa natal, el pintor Paul Gauguin hizo un cuadro que se llama “*¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?*”. Este pintor que se preguntó hasta el final de sus días -y desde la pintura- sobre el *espacio* que ocupó con/entre lo/s otro/s, estuvo muy presente en el laboratorio. ¿En qué sentido?: sobre sus pasos estuvimos atentos a la necesidad de reparar en las instancias de producción, circulación y consumo de nuestro trabajo artístico y formador, así como en las intencionalidades e imágenes del mundo puestas en juego en las experiencias visuales de las que somos partícipes.

A fines del siglo XIX la biografía de Gauguin preludió la utopía de las vanguardias modernas, cuyo famoso enunciado fue “acercar el arte a la vida”. Obsérvese que, más allá de las distancias, sigue siéndonos útil aquella historia. Nos juntamos y nos reconocemos en la febril búsqueda de lo vital que hay en el arte, en su capacidad de conmover, de cambiar...nos. Por tanto, así amuchados, resulta más fácil nadar en el caos y la incertidumbre o, como dijo el dibujante argentino Miguel Rep, atender a “*la angustia de la tela ante el artista en blanco*” (Repiso, M.; 2004:97).

A propósito, nos dicta Stephen Nachmanovich: “*Hay un tercer estilo totalmente nuevo que nos impulsa. Es como si nos hubiéramos convertido en un organismo grupal con su naturaleza propia y su propia forma de ser, desde un lugar único e impredecible que es la personalidad grupal o el cerebro grupal (...)*” (Nachmanovich, S.; 2004:112). En la práctica acompañada nos damos la oportunidad de recordarnos como órganos y sistemas (¿nerviosos?) de una trama vital extensa y profunda como el mar. A esto cabe

agregar lo que Luis Alberto Spinetta, en su canción *Organismo en el aire* nos dice: “*ansié un abismo y todo, todo, todo se acercó (...)*”¹

¡Qué lindo viajar!, ¿no? Rememos entonces.

El trabajo del laboratorio se inició mediante la conformación de un banco de imágenes por parte de cada participante, cuyo contenido debía ser fundamentalmente un rastreo personal previo al primer encuentro, imprescindible desde el primer día del laboratorio para comenzar con las pesquisas propuestas. Este material debía poseer las siguientes características:

- Las imágenes podían ser de cualquier origen (tiempo, lugar, autor), del campo del arte, de la publicidad, de la gráfica, fotos, dibujos de borde de la guía telefónica, en una servilleta, un ticket, obras propias, etc., etc.; y que -con razón fundada o no- se considerara atractiva;
- todas las imágenes debían ser presentadas en soporte físico (no digital). Vale decir, podían traerse originales o reproducciones impresas: copias color, libros, afiches, postales, calendarios, revistas, catálogos, etc.;
- el archivo generado tenía que poseer como mínimo diez imágenes.

A partir de esta información visual inicial empezamos a amasar el encuentro con los materiales (papeles, pinceles pintura, tijeras, cola, etc.) con la finalidad de generar nuevas imágenes. Compartiendo el mismo espacio físico del taller, cada uno acompañando su archivo de imágenes y de la presencia de los demás, navegó en su propia constelación visual y propuso nuevos órdenes, vale decir, otras cosas para mirar.

Esto nos permitió llegar a la tierra. Al menos a un territorio con ciertas postas, lugares conocidos y espacios transitados. Mojones que se resisten a desaparecer, formas y gestos que emergen desde el bajo fondo del océano en la memoria, dando entidad a nuestra identidad, como componentes subjetivos, selectivos, afectivos.

¹ Spinetta, L. A. (1988) “Organismo en el aire” en Spinetta, L. A. *Téster de violencia*, Del cielito records, Buenos Aires.

Para el desarrollo de la práctica anterior evocamos las ideas de *Atlas Mnemosine* y *fórmula expresiva*, acuñadas por Aby Warburg y tematizadas ampliamente por Georges Didi-Hubermann.²El pensamiento de ambos emerge como una isla procurando útiles formas de comprensión del devenir de las imágenes, mostrándose como frondosa cantera a la hora de barajar la infinidad de posibilidades creadoras.

Tras compartir instancias grupales de reflexión, cada uno reconoció sobre su espacio de trabajo las imágenes que le fueron quedando y, poco a poco, trazó con ellas un mapa, una especie de *atlas* que representó una *hipótesis visual de conocimiento particular* en la que dominó lo visual por sobre lo textual. Ante nuestros ojos se fueron planteando de una manera sistemática o problemática -o poética o errática- una multiplicidad de cosas reunidas por *afinidades electivas* (Goethe).

Estas figuras, todas juntas sobre las mesas o en los tableros, insistieron con sus composiciones, colores, texturas, encuadres, lugares comunes. Por ello, contemplando cada conjunto-atlas, pudimos reconocer algunas cuestiones persistentes.

Verbales, gestuales, visuales, fueron útiles las apreciaciones de los compañeros del taller. Las de ellos sobre todo, que estuvieron “en el mismo barco” también con sus atlas en la mano compartiendo la sinergia del trabajo común.

¿Y luego qué pasa? ¿Cómo abordamos esos conglomerados de imágenes que aparecen en la mesa? ¿Los podemos *continuar pensando*? ¿O los tenemos que *seguir haciendo*? En el ámbito del laboratorio, la propuesta fue trabajar plásticamente teniendo presente esta selección de imágenes ordenadas a modo de bitácora de la experiencia o -mejor dicho- como parte ella. Estos montajes personales permitieron observar qué es lo

²Uno de los textos de referencia es: George Didi-Hubermann (2011) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires (1ª edición 2006); la otra fuente es George Didi-Hubermann (2010-2011) *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

que - desde nuestra necesaria soledad- insistimos en mirar/representar, más allá de los matices de la plena conciencia...*esa abuela que domina el mundo*.³

Y vale aquí acudir otra vez a la historia: José Emilio Burucúa explica, siguiendo a Aby Warburg, la constancia de ciertas formas mediante las cuales la humanidad ha puesto en imágenes sus experiencias. Para esto trabaja con un bello concepto que se acerca a lo que en nuestras mesas de trabajo tratamos de problematizar. Se trata de la noción “de *“fórmula de pathos” o fórmula emotiva*”. *Se trata de una organización estable y elemental de formas sensibles y significantes (palabras, imágenes, gestos, sonidos), destinados a producir una emoción y un significado, una idea acompañada por un sentimiento intenso que, se entiende, han de ser comprendidos y ampliamente compartidos por quienes participan de un mismo horizonte de cultura*”.

Hacer turismo sobre una mesa (o *La mesa-catapulta*)⁴

La inquietud por llevar a cabo este seminario parte de la elucubración de estrategias a nivel personal e institucional para crear imágenes, enseñar a generarlas, y también de pergeñar maneras de formar (nos) para disfrutarlas.

Lograr sentirse cómoda en un sitio donde se encuentren el deseo de expresarse, aprender y enseñar con imágenes no es para la abajo firmante un desafío sencillo. Cierta costumbre nómada, de caballete al hombro, de cruce de fronteras, de desierto, constituye una condición andante que lleva a reflexionar sobre la relevancia del espacio-lugar físico en el que efectuamos nuestras prácticas, a saber: la mesa, el tablero, la prensa, la pared, o similar...

En la primera jornada de trabajo Cecilia Camaratta, participante del laboratorio, afirmó “*la mesa es como el campo de batalla*”. De ahí pasamos al taller y descubrimos cómo la imagen y la fisicidad del soporte sobre/con el que se trabaja resulta efectiva:

³ Frase del tema *Lo que nos ocupa es esa abuela, la conciencia que regula el mundo*, en Spinetta, L. A. (1974) *Invisible*, Talent, Buenos Aires.

⁴ Así denominó Ian K. Majluf, participante del laboratorio, uno de los trabajos allí realizados. En la misma sintonía, confieso que después de dar este curso, puse ruedas a las patas de mi mesa de trabajo.

observarla como sitio operativo, superficie de juego, base de realización, de trayectos del pensamiento de y sus latentes subversiones. Repararnos en las cosas que allí están, la manera en que habitan su geografía, en cómo nos disponemos ante/con ella, en las huellas que quedan en su superficie...

La apariencia del ya evocado *montaje* que cada espacio-mesa evidencia, es fuertemente conmovedora. Desde allí, casi naturalmente, esa topografía nos permitió operar con otro gran asunto: el tiempo propio, el pulso que nos moviliza, aquellas historias que nos constituyen y hacen a la definición de *lo que vemos* y de *lo que nos mira*.⁵

Ante nosotros se revelaron simultáneamente “...*el espesor temporal y cultural de las imágenes “montadas” unas con otras...*”, y la paradoja que cada una muestra, ya que: “*representa al mismo tiempo la fuente del pecado (por su anacronismo, su contenido fantasmático, el carácter incontrolable de su campo de eficacia, etc.) y la fuente del conocimiento, el desmontaje de la historia y el montaje de la historicidad.*” (Didi-Huberman, G.; 2011:160).

La experiencia de efectuar nuestros montajes nos muestra la *afinidad visual operatoria* que existe entre las imágenes. La acción con el material moviliza la densidad de la memoria -en su carácter subjetivo y colectivo-, y nos moviliza.

“Parole, parole, parole”⁶

Si trabajamos con imágenes, los textos deberán perder cierto tipo de pregnancia: un arduo trabajo fino, sin lugar a dudas.

La primera tarea es apelar a una visión *no contextual* ya que, si hablamos de contexto, hacemos referencia al texto que se sitúa “en torno” a las artes visuales y esto - desde un punto de vista operatorio- resulta imposible de concebir.

⁵ *Lo que vemos, lo que nos mira* es el título de otro texto de Georges Didi-Hubermann: Georges Didi-Hubermann (2006) *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires (1ª edición 1992).

⁶ Título de la canción de Mina Mazini y Alberto Lupo, en *Cinquantaquarantatrè*, PDU, Italia, 1972.

Al decir de Roger Chartier (Chartier, R.; 1996), las palabras pueden llegar a proponer órdenes para *escribir las prácticas*. El lenguaje incluso puede ser cantera inspiradora de imágenes, a la usanza del surrealismo, por citar algún benévolo caso...

Mucho se ha dicho a esta altura del debate sobre los cruces y desencuentros entre el lenguaje hablado y escrito y las imágenes. Por ello, cuando se pone en práctica un laboratorio de producción y reflexión con/en imágenes, se intenta aportar a las demandas de abordaje, corriéndonos de los planteos heredados de la lingüística, de fuentes estructuralistas y formalistas diádicas. Se busca un redireccionamiento hacia una mirada del Fenómeno Artístico, superadora de la noción limitada y fragmentada por los paradigmas de la ciencia o la estética puras, quienes tienen al lenguaje como principal herramienta de transmisión (y muchas veces de constitución) de sus prácticas y conceptualizaciones.

En tal sentido, comenta Sandra Rey: *“Desde la filosofía, la semiológica, el psicoanálisis, la literatura y la misma ciencia contemporánea, podemos fortalecer conceptos para pensar nuestra práctica y su contexto. Estos conceptos operacionales nos hacen avanzar tanto en el campo práctico como teórico, establecer aproximaciones y también distanciamientos.”*(Rey, S.; 1996:1).

Aparecen entonces los aportes de la fenomenología, la psicología, la semiótica “triádica”, la Gestalt, la teoría del campo, entre otros, los cuales tienden a valorizar usos del lenguaje que se desplazan del sitio de los discursos o, en todo caso, contribuyen a su reformulación.

Dijo Gilles Deleuze: *“No estoy seguro -veremos eso después- de que la filosofía haya aportado algo a la pintura. No lo sé. Pero quizás no es así como hay que plantear las cosas. Me gustaría más plantear la pregunta inversa: la posibilidad de que la pintura tenga algo que aportar a la filosofía.”*(Deleuze, G.; 2007:21).

Desde la óptica del filósofo, el arte plantea una especie de juego ideal, donde no existen reglas predeterminadas, ni vencedores ni vencidos. Se trata de un juego de inocencia como el del otro lado del espejo de las aventuras de Alicia, donde ninguna dirección se distingue y parece no tener ninguna realidad, *“pero este juego no existe fuera del pensamiento, no produce otro resultado que no sea la obra de arte, y también*

*aquí el pensamiento y el arte se tornan reales y perturban la realidad, la moralidad y la economía del mundo”.*⁷

Entonces, ante los textos y como productores de imágenes, ¿dejamos de leer? ¿Bajamos el volumen de nuestras palabras? ¿Colocamos tapones en nuestros oídos?

El problema que emerge es el de *la investigación en artes* ante el ya académicamente aceptado de la investigación sobre arte. En esta última, el texto es un tábano que rodea al objeto, lo moviliza, lo irrita. Hay una racionalidad que gobierna por encima de las prácticas. Comenta Sandra Rey: *“Investigación en arte marca la diferencia de la investigación sobre arte: se refiere a la investigación sobre el proceso de creación del artista. Delimita el campo del artista investigador que orienta su trabajo a partir del proceso de instauración, también a partir de cuestiones teóricas y poéticas de su práctica, su hacer. Una investigación en relación a las poéticas visuales para diferenciarla de la investigación en historia del arte, teoría y crítica, llamada esta investigación sobre arte, a partir de un producto final. Investigación en arte abarca medios, técnicas, procedimientos usados por los artistas en la realización de la obra. También abarca la manipulación de conceptos, estudio de implicancias teóricas, de escritos u obras de otros artistas.”*(Rey, S.; 1996:1).

Incluso obsérvese que usamos el término laboratorio, que significa *“local dispuesto para hacer investigaciones científicas”* (García-Pelayo y Gross, R.; 1993:609), porque nos reconocemos como gestores de imágenes investigando de un modo que algo tiene de pesquisa científica y toma ciertos recursos de sistematización del lenguaje...pero no solamente.

Al hablar de investigación en arte es oportuno hacer una diferenciación entre ésta y la ciencia, en la primera se trabaja desde el mundo de los valores y no directamente los efectos como en la segunda: lo que está en cuestión en arte es un acontecimiento de verdad. En la ciencia los investigadores interpretan datos y conceptos que los llevan a organizar el entendimiento de realidades y descubrir principios que

⁷ Deleuze, Gilles (1996) *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona (1ª edición 1993); citado por Sandra Rey, op. cit., p. 4.

rigen el mundo y el universo. En las artes, sus gestores inventan deliberadamente un cierto número de reglas que les permiten crear una visión singular del mundo.

En el taller se ponen en juego formas de hacer y significar que exceden el discurso, procedimientos bien propios de cada individuo, que no existen sin apelar a su unicidad y originalidad: se trata de *poéticas* comprendidas como praxis vinculantes del pensamiento y la actividad creadora. De aquí la importancia de la historia de las prácticas de taller, las del propio *oficio*, un término que condensa hábitos, ejercicio manual, técnicas y rituales específicos.

En palabras de Sandra Rey: “Una investigación en arte va a encontrar respaldo teórico en la poiética, que se propone como una ciencia y filosofía de creación. La poiética fue propuesta por Paul Valery y anteriormente por Aristóteles al estudiar la génesis del poema. Por su parte, Paul Klee evolucionó constantemente en una relación recíproca entre su pensamiento y su actividad creadora, la función de su expresión formal y de su soporte filosófico, concibiendo el arte “no como una ciencia exacta, más como un universo de disparidad”. (Rey, S.; 1996:1).

Así, el proceso creador emerge fuertemente atado a la materialidad y a los cuerpos, y parece alejarnos del paquete de conocimiento de/sobre el mundo que nos resulta familiar, originando discontinuidades, surgimientos, *acontecimientos*.

Pensemos en las imágenes que frecuentamos todos los días, y no sólo las que “producimos” a la manera asignada por la tradición de las artes, sino también aquellas que captamos, señalamos, seleccionamos, revisamos, en definitiva: nos apropiamos.

Vale otorgar dignidad a otras instancias del proceso creativo, e incluso a otros productos de la cultura dadores de sentido en el marco de nuestras búsquedas que -sin lugar a dudas- exceden la típica performance del taller.

En esta línea sale a nuestro encuentro la definición de acontecimiento sugerida por Michel Foucault: “*Acontecimiento -hay que entenderlo no como una decisión, un tratado, un reinado o una batalla, sino como una relación de fuerzas que se invierte, un poder confiscado, un vocabulario retomado y vuelto contra sus usuarios, una dominación que se debilita, se distiende, se envenena a sí misma, y otra que entra, enmascarada-. Las fuerzas en juego en la historia no obedecen ni a una destinación ni a una mecánica, sino efectivamente al azar de la lucha.*”(Chartier, R.; 1996:21).

¿Qué nos queda?

CONMOCIÓN f. (...) *Conmoción cerebral, pérdida del conocimiento producida por un golpe en la cabeza, una descarga eléctrica o una explosión.*

(García-Pelayo y Gross, R.; 1993: 262).

Es sabido que luego de atravesar una experiencia significativa hay cambios de geografías y de tiempos, cimbronazos de memoria. Y el asunto fue trabajar y reflexionar en el taller permitiéndonos compartir itinerarios y migraciones para encontrar nuevos sentidos.

El proceso creativo es un *enfrentamiento desencontrado* entre caos y orden, desequilibrio y equilibrio; y se trata de aprender a soportar las tiranías que las incertidumbres provocan. El trabajo en el taller pone de manifiesto que la producción artística auténtica es un constante devenir que se instaura en su propio proceso de gestación, y que puede continuar infinitamente estableciendo diálogos, idas y venidas, entre la obra y sus autores consigo mismos y con otros.

En una sentida y comprometida apuesta de creación se presenta el caos. Si nos aventuramos en este proceso, debemos tomar conciencia que este “caos” no es un desorden total o una confusión indiferenciada, sino una alternativa que se establece luego de los primeros entablamentos con la obra, entre el saber y el no saber.

La mirada de/hacia los otros resulta de muchísimo valor en estos tiempos de individualismo y entropía. La reflexión sobre las prácticas y las prácticas reflexivas se tornan posibles en la mesa compartida, fluyen al calor del interés común.

Con este laboratorio comprobamos que vivimos una urgente necesidad de vinculación con las prácticas, pero no solo las de transferencia docente, sino también las de producción, contemplación y uso de imágenes. Aquellas experiencias que a veces emergen como hábitos, y otras tantas como acontecimientos o revelaciones.

Bibliografía y fuentes consultadas

Burucúa, José Emilio (2003) Los íconos revelados, en *Revista Ñ Clarín*, Buenos Aires, 20 de octubre de 2003.

Chartier, Roger (1996) *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marín*. Buenos Aires, Manantial.

Deleuze, Gilles (2007) *Pintura. El concepto de diagrama*, Cactus, Buenos Aires.

Didi-Hubermann, George (2006) *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires (1ª edición 1992).

----- (2011) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires (1ª edición 2006).

----- (2010-2011) *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

García-Pelayo y Gross, Ramón (1993) *Pequeño Larousse ilustrado*, Larousse, Madrid.

Mazini, Mina y Lupo, Alberto (1972) *Cinquantaquarantatrè*, PDU, Italia.

Nachmanovitch, Stephen (2004) *Free play. La improvisación en la vida y en el arte*, Paidós, Buenos Aires (1ª edición 1990).

Repiso, Miquel (2004) *Bellas Artes*, Sudamericana, Buenos Aires.

Rey, Sandra (1996) De la práctica a la teoría: Tres instancias metodológicas sobre la investigación en poéticas visuales, en *Porto Arte Revista de Artes Visuales*. Porto Alegre, Instituto de Artes, UFRGS, n° 7.

Spinetta, L. A. (1974) *Invisible*, Talent, Buenos Aires.

(1988) *Téster de violencia*, Del cielito records, Buenos Aires.