



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Trabajo de Graduación
Licenciatura en Artes Plásticas Orientación en Dibujo

CÓMO CONSTRUIR UN ALTAR

La plasticidad como herramienta para producir tiempo

Diciembre 2022

Lucia Victoria Castillo

DNI: 40025637

Legajo: 75358/7

Teléfono: 02255529728

Email: castilloluciavictoria@gmail.com

Prof. Roberto Crespo

Resumen

El siguiente trabajo de producción final de la Licenciatura en Artes Plásticas con orientación en Dibujo (FDA - UNLP), pretende abordar la problemática del tiempo en la obra, la denotación del mismo sobre los objetos y las imágenes y los procesos artísticos. Mediante la experimentación de distintas técnicas del bordado sobre soportes como el papel y la tela, el prensado y secado de flores para su posterior estampado y el transfer de imágenes, se buscó crear una obra que reuniese las diferentes temporalidades cargada de una poética que remite de manera metafórica a lo delicado y a los recuerdos.

Esta obra tiene la intención de convertirse en un homenaje a mis abuelas, Rosalía y Lidia, quienes a lo largo de su vida han tenido que afrontar distintas situaciones que las convirtieron en las mujeres que conocí y que, de alguna manera, siempre han estado a mi lado. Este trabajo busca celebrarlas.

Palabras clave: tiempo, temporalidad, poética, materialidad, técnica.

Fundamentación

El tiempo, en término científico, se trata de una magnitud física con la que se mide la duración o separación de acontecimientos que nos permite ordenar los sucesos en secuencias, establecer un pasado y un futuro. Es aquello que atraviesa a la humanidad de manera indisoluble, como un ser omnipresente que todo lo sabe y todo lo ve. Pero ¿el tiempo es solamente algo con lo que se miden los acontecimientos? ¿puede haber tiempo en los objetos e imágenes? ¿se puede crear el tiempo?. Marjorie Ávila (2007), explica en su artículo “El espacio y el tiempo de las artes” que desde que Albert Einstein publicó su teoría de la relatividad en 1905, la manera de ver al arte cambió radicalmente. En esta teoría se establece que “todo quehacer humano se enmarca dentro de unas coordenadas espacio-temporales”, es en base a esto que la producción artística

comienza a caracterizarse por el hecho que todas sus expresiones tienen una organización espacio-temporal.

“[...] desde Einstein y de su propuesta mencionada, tanto el espacio como el tiempo no existen como categorías absolutas. Justamente, es el reconocimiento de los objetos lo que diferencia el espacio-tiempo cotidiano del espacio-tiempo del arte, cuya representación tiene como fin la construcción de símbolos y de significados. [...] se puede decir que el espacio-tiempo del arte es un locus que requiere de una duración para ser conocido y que produce un artefacto de orden simbólico. Entiéndase el término artefacto en sentido estricto: el hecho artístico.”¹

Como respuesta a los interrogantes anteriores, se puede afirmar entonces que en la obra surge un tiempo diferido del tiempo cotidiano, algo que vamos a denominar “tiempo ficticio”, que funciona como una línea temporal paralela al tiempo que nos transcurre, el tiempo cotidiano. Pero ¿cómo se construye ese tiempo ficticio?. Si bien no existe una receta exacta para su construcción, se puede tomar como ejemplo el proceso de este proyecto, el cual trabaja con el tiempo como eje central. Esto me ha permitido explorar con diferentes materialidades. Por un lado el lienzo, como un elemento maleable y resistente que abre sus posibilidades para la exploración y el descubrimiento de combinaciones como la estampa de flores y hojas, la transferencia de fotografías familiares y la intervención del bordado. Por otro lado, el papel, de característica menos resistente, permite el abordaje de operaciones como el bordado sobre papel que excede lo convencional en el oficio del bordado. El pegado de flores secas previamente prensadas y el reemplazo del hilo por otros elementos, son algunas de las estrategias presentes en estas piezas. Estas distintas técnicas y materiales actúan como capas de sentido que terminan por reforzar la idea de confluencia de temporalidades de la obra, ya que cada una tiene una carga temporal distinta, convergiendo en una poética visual que emula, incluso exagerando, a lo delicado, lo efímero, lo femenino y los recuerdos.

¹ Ávila, M. (2007) “El espacio y tiempo en las artes”, Revista Escena, N°30. p. 8.

La elección de fotografías no es al azar, se trata de imágenes de mis abuelas, Rosalía y Lidia, ambas mujeres que han tenido que trazar su propio camino en una sociedad distinta a la de hoy. Lo que se busco con estas fotografías y su carga simbólica de fuerza, fue generar una relación de contraste y tensión con la materialidad elegida, la técnica de bordado, la tela, el papel, las flores y todo lo que ello significa en el inconsciente colectivo: la femineidad, la delicadeza, lo sutil, lo que no se ve. Es por este motivo que decidí realizarles un homenaje a estas mujeres, una especie de altar, reivindicándolas y reconociéndolas fuertes e independientes, valiéndome a propósito, de una materialidad y una técnica que remite a ciertos conceptos preestablecidos socialmente pero que buscan precisamente desarticular ese imaginario.

Como se mencionó anteriormente, la materialidad, la técnica y la iconografía abordada se encuentran de manera estrecha y estereotipada, ligadas al concepto de "femeneidad". Esto debido a que, históricamente, al sexo femenino se lo ha relacionado con esos temas -el bordado, la costura, las flores, lo delicado-. En este sentido, las formas de pensar, asociar o asignar determinados elementos o tareas a la mujer no suceden de manera ingenua, para un análisis más profundo se puede tomar a Nelly Schnaith (1988), quien sostiene que las formas de ver se engendran en las culturas, y que, debido a la variedad de las mismas, la experiencia sensorial del individuo varía según la cultura que lo atraviese. Podemos decir entonces que la percepción de las cosas no se trata de algo natural, o incluso inocente, sino que es una acción que se construye en relación al entorno donde el individuo se encuentra.

"El sujeto de la percepción nunca es una tábula rasa. La percepción no es un proceso pasivo sino activo. La actividad del sujeto desplegada sobre el objeto rige la perspectiva de la percepción. El acto perceptivo supone, por ende, la intervención de múltiples aprioris, llámese pulsiones o representaciones inocentes, supuestos culturales, ideologías históricas, estereotipos cognoscitivos, modas temporales, formaciones o deformaciones personales, experiencia personal acumulada. Todos ellos se superponen, se concilian, se contradicen o se interfieren

en la hipotética simplicidad de un pacto instantáneo e insensiblemente repetido:
mirar²”

En línea con Schnaith podemos deducir que dentro de la visión occidental y patriarcal en la que nos encontramos situados, se perpetúa esta idea de lo femenino ligado a ciertas técnicas, iconografías y materialidades. Conjuntamente a esta visión y para amplificar la crítica a esta visión patriarcal Simone de Beauvoir (1949) en su libro *El segundo Sexo* plantea que las mujeres se encuentran sumidas en una sociedad regida por varones, en la cual ocupan una posición subordinada, ya que a diferencia del hombre, la mujer nunca ha tenido la oportunidad de aprender las técnicas que le permitirán dominar la materia para poder lograr su emancipación, siendo relegada a simples tareas, social e históricamente establecidas, tareas de la casa, cuidado del hombre y sus hijos, cocinar, tejer, mantener la casa ordenada, entre otras.

“La propia mujer reconoce que el Universo, en su conjunto, es masculino; han sido los hombres quienes le han dado forma, lo han regido y todavía hoy lo dominan; en cuanto a ella, no se considera responsable de nada de eso, se sobreentiende que es inferior, dependiente; no ha aprendido las lecciones de la violencia, jamás ha emergido como un sujeto ante otros miembros de la colectividad; encerrada en su carne, en su morada, se capta como ente pasivo frente a esos dioses con rostro humano que definen fines y valores³”.

Es así que me valgo de estas iconografías, técnicas y materialidades que se entienden -de manera estereotipada y prejuiciosa- constitutivas del “mundo femenino”, generando una hipérbole que lleva al límite la visión occidental y patriarcal del espectador, esta acción es la que termina por desarticular todo ese imaginario mencionado anteriormente. En base a estas reflexiones y búsquedas, mientras se iba desarrollando la obra, comenzó de a poco a emerger lo que Ávila define en párrafos anteriores como el “espacio-tiempo del arte” -aunque en este

² Schnaith, Nelly; (1988). “Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual”; Revista Tipográfica; N° 4; p. 27.

³ De Beauvoir, S. (1949). “ Capitulo VI: Situación y Carácter de la mujer”. En De Beauvoir, S. “El Segundo Sexo”. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial. p. 588.

escrito se hará hincapié en el tiempo-, esto dejó ver que el tiempo es algo que puede construirse plásticamente.

Desarrollo

Para la construcción de la obra, la elección de la materialidad y las técnicas utilizadas se dieron en torno a una búsqueda en la que primó la experimentación -inició con una idea y a través de la investigación, surgieron nuevas propuestas y materialidades dentro de los límites estéticos y simbólicos que se perseguían-. El desarrollo de estas ideas fue estableciendo una narrativa de lo delicado, lo frágil, de manera exagerada, casi hiperbólica en pos de desarticular aquellos discursos que subordinan a la mujer.

Se comenzó a trabajar con el bordado en papel, el cual requiere en un principio la demarcación de los puntos en la hoja para luego realizar las perforaciones, una vez perforado, se interviene con el hilo, en este caso se utilizaron hilos de colores -sin ninguna paleta específica definida ya los colores se elegían según la producción lo necesitara-. Estos bordados fueron interviniendo no solo el papel, sino transferencias de fotografías de mis abuelas, esta idea surgió porque tomé como referencia los trabajos de Viviana Debicki, Olivia Racionzer⁴ y Daniela Guzmán⁵, artistas que trabajan -de distintas maneras- el bordado sobre fotografía. La poética de sus obras fue la que me catapultó a la experimentación de bordado sobre papel, buscaba en un principio algo estéticamente similar.

Este procedimiento cuasi quirúrgico me permitió explorar y descubrir una poética que poseía una carga simbólica en el detalle, el proceso, y que estéticamente invitaba a mirar con detenimiento el resultado, en donde cada puntada, cada fragmento tiene una carga visual y simbólica muy poderosa. Las puntadas me permitían establecer un diálogo con la imagen, dando la posibilidad de enaltecer ciertos detalles o dirigir la mirada a un punto en particular. Sin embargo, esta

⁴ @nostalgic_sewing en instagram

⁵ @lacrisalidahumana en instagram

técnica tiene sus limitaciones, ya que debido a la fragilidad del papel y los requerimientos metódicos de la misma, no se pueden realizar bordados muy detallados, esto es porque si se perforan los puntos uno muy cerca de otro termina por romper el papel, haciendo imposible su uso. Es por eso que en cierto punto esta técnica dejó de facilitar la experimentación. Cuando comencé a encontrarme con estas problemáticas es que surgió la idea de probar con bordado en liencillo, una materialidad que me permitiría adentrarme en los detalles -es por esto que destaco que la obra fue construyéndose de manera intuitiva, ya que la misma iba trazando sus límites entre materialidad y materialidad-.

En el bordado sobre liencillo me encontré una forma de hacer completamente distinta a la que estaba acostumbrada a realizar, esta materialidad me permitía explorar el detalle en niveles minúsculos, algo que no podía suceder en el papel. A su vez, este cambio de materialidad me obligó a explorar cuáles técnicas existían para realizar transferencia en tela, ya que la transferencia que venía realizando era sobre papel. A la hora de intervenir las imágenes con el bordado puede jugar con el detalle, realizando pequeñas flores y hojas, ir variando las formas, colores y tamaños, esta materialidad amplificó aún más mis posibilidades de realización y experimentación.

Paralelo a esto, me encontraba experimentando con bordado sobre hojas de árboles secas, este trabajo fue el disparador para empezar a incorporar flores reales. A fin de integrarlas a la producción era necesario que se encuentren secas, es por eso que con el propósito de agilizar el secado de las flores se armó una prensa -este proceso tardaba una totalidad de un mes-. Una vez secas eran pegadas en papel para ser intervenidas con distintos tipos de puntadas. Inspirada en el trabajo de Luciana Marrone⁶ también comencé a probar estampado de flores en tela, un proceso completamente distinto del cual estaba experimentando hasta ese momento. De estas experimentaciones surgió otro tipo de poética, esta vez la flor no era bordada, era real, y en ella había una carga distinta,

⁶ @luciana_marrone_ en instagram

comenzaban a aparecer las pistas del tiempo y se descubre la carga temporal que posee cada una de estas experimentaciones.

El entramado de distintas temporalidades crean aquello que se denominó al principio de este escrito como “tiempo ficcional”, el tiempo de la obra. La construcción plástica de este tiempo se puede observar en toda la producción, en algunos casos se encuentra a simple vista del espectador, en otros necesita una mirada más detallada para poder identificarla. En este caso podemos descubrir dos temporalidades: El tiempo del procedimiento y el tiempo congelado. En el caso del tiempo del procedimiento, se puede decir que hace referencia a la carga temporal de los diferentes procesos involucrados, cada procedimiento, cada técnica requiere de un tiempo específico de desarrollo y de construcción. Como establece Mariel Ciafardo en su texto “La Enseñanza del Lenguaje Visual”.

“Es indudable que el proceso de producción requiere de tiempo, ya sea prolongado o breve. Las obras de arte, como cualquier otro artefacto producido por el hombre, se realizan durante un período. Sin embargo este hecho es tomado en una gran cantidad de piezas en las que el proceso y la evidencia de éste se vuelven el núcleo central de la propuesta artística e, incluso, constituyen la propia obra. En ellas, el gesto de ese hacer progresivo queda registrado de modo tal que la imagen no puede desprenderse de las acciones ni de los cuerpos que la configuraron.”⁷

La carga de temporalidad, reflejada de manera indisociable en la obra, se puede encontrar, por ejemplo, en el bordado en papel, para el cual se necesita dibujar y perforar los puntos que se van a realizar, para luego intervenirlos con el hilo, este tiempo, no es el mismo que requiere el bordado en lienzo, para el cual no hay que realizar un dibujo ni intervención previa para poder realizar el punto. Pese a esto, el lienzo sí me permite realizar bordados detallados, en cambio, el papel no, allí se encuentra otra carga temporal de procedimiento pero relacionada al detalle, en donde el lienzo posee más tiempo procesual que el papel.

⁷ Ciafardo, M. (2020). “La dimensión temporal de las imágenes”. En Ciafardo , M “La Enseñanza del Lenguaje Visual”.La Plata: Papel Cosido. p. 240.

Este tiempo está presente en las flores, tanto las secas como las estampadas, en el caso de las secas, el tiempo implica desde la búsqueda y recolección de flores, hasta el prensado, para el cual se necesitó de un mes por tanda para que queden secas de manera propicia, para luego ser pegadas en papel e intervenidas, esa carga temporal es mucho más larga que la que tienen las estampas, para las cuales solo se necesitó el tiempo de búsqueda y recolección, para luego realizar el estampado y secado -todo esto se puede realizar en un lapso de uno, dos días-. También se puede encontrar en los transfers realizados sobre papel y tela, tanto las texturas, para las cuales se realizaron impresiones en tinta a color que luego fueron transferidas a una hoja utilizando algodón embebido en quitaesmalte, como en las fotografías, para las cuales la transferencia en tela se realizó mediante la utilización de un enduido que se le agrega a una impresión y se pega en la tela, y una vez que se encuentra seco, se retira de a poco la pulpa del papel.

En el caso del instante detenido, no se trata del tiempo como concepto en sí, sino de la referencia a un acontecimiento en particular, “La imagen no congela un pasado indefinido, sino un hecho preciso de la historia”⁸ Este instante detenido se observa reflejado en las fotografías, en las flores secas prensadas, las hojas, es el reflejo de un tiempo que no corre, que quedó congelado.

“Si bien la posibilidad de existencia de algo inmutable, definitivo, permanente, es una idea que no puede concretarse en el mundo real, muchos artistas han tenido la voluntad de poner en imágenes un instante detenido, invariable, intentando anular la inquietud del devenir y la sospecha de una pronta metamorfosis[...].”⁹

Amplificando lo mencionado anteriormente, ese instante detenido, invariable en donde se intenta anular la quietud del devenir y la sospecha de la pronta metamorfosis se encuentra en la obra, cuando se observan las flores secas, que mantienen su forma y color, pero no así esa posibilidad de finitud, no se marchitarán, no tendrán transformación alguna. Lo mismo sucede con las hojas

⁸ Ciafardo, M. (2020). “La dimensión temporal de las imágenes”. En Ciafardo , M “La Enseñanza del Lenguaje Visual”.La Plata: Papel Cosido. p. 213.

⁹ Ciafardo, M. (2020). “La dimensión temporal de las imágenes”. En Ciafardo , M “La Enseñanza del Lenguaje Visual”.La Plata: Papel Cosido. p. 221.

secas, su proceso de deshacerse en la tierra no existe, no hay rastro y posibilidades de un devenir. En cuanto a la fotografía, se trata del ejemplo más claro de instante detenido, estas imágenes son un instante arrancado, descontextualizado de una línea temporal, detenido en el tiempo, donde no hay pasado ni futuro, solo su presente, una imagen congelada en el tiempo. Se puede observar en la obra una tendencia a la repetición en cuanto a las fotografías -aunque se intervienen de distintas maneras- este recurso se encarga de reforzar la carga temporal del instante detenido. A su vez, se genera una tautología que acentúa la búsqueda de exageración en torno a lo femenino.

Las dos temporalidades presentes en la obra son las que conforman al tiempo ficcional, que refiere al tiempo de la obra, en donde todas estas temporalidades cohabitan, creando un tiempo que le es propio a la obra, que corre en paralelo al tiempo lineal en el que estamos insertos. Es el tiempo de la narración. Como sostiene Mariel Ciafardo:

“Entonces, tiempo y espacio funcionan como conceptos que deben ser diferenciados de su uso convencional dado que, en el interior de una producción ficcional, se integran a la argamasa propia de la poética, como el magma que permite sustraer o agregar, sustituir o intercambiar [...] el arte no nos «habla» de las cosas, nos introduce en ellas, nos hace vivirlas. El tiempo y el espacio de la información son neutros, presentes desmaterializados. En el arte en cambio, se produce una experiencia concreta y subjetiva del tiempo y del espacio. Estas categorías no nos son narradas. Nos son ofrecidas como alternativas vitales en su total complejidad.”¹⁰

La carga temporal no es una cualidad que únicamente se encuentra presente en la obra física, el tiempo también surge al momento de interactuar con ella. Al ser contemplada por el espectador nace un nuevo tiempo, el tiempo espectral. Durante este momento suceden muchos intercambios y reflexiones entre obra-espectador. Luigi Pareyson (1966) en su obra *Conversaciones de Estética* sostiene que la contemplación, aunque parece un estado de pasividad a simple

¹⁰ Ciafardo, M. (2020). “La dimensión espacial de las imágenes visuales”. En Ciafardo, M. “La Enseñanza del Lenguaje Visual”. La Plata: Papel Cosido. p. 199, 200.

vista, se trata en realidad de un proceso en el que el espectador interactúa con la obra, poniendo en juego estructuras internas simbólicas y psicológicas.

“Es ciertamente un estado de quietud y calma en el que se fija la atención para poder captar el objeto libre de la agitación y del desasosiego de la búsqueda; es también un estado de suma receptividad, en el que se deja estar al objeto en su total independencia, precisamente para captarlo sin falsear ninguno de sus detalles.”¹¹

El autor sostiene que durante este momento, la interpretación se transforma en una actividad de suma profundidad que recorre la obra en todo su haber, interrogándola, reflexionando en torno a ella, observándola desde distintas perspectivas, el espectador interpretará la obra el tiempo que le sea necesario, hasta llegar a la contemplación. Este estado sucede una vez que la obra aparece como un resultado, una conquista, la contemplación se trata de “[...]la paz que culmina una aspiración [...]la quietud del hallazgo y del éxito, la serenidad de la satisfacción y del contento.”¹² La cualidad de contemplación tiene factores imprescindibles que la hacen posible, de un lado se encuentra el espectador, que es quien realizará la interpretación, y del otro se encuentra la obra, que deberá encontrarse exhibida al ojo hermenéutico. Es necesario destacar que la obra debe tener una búsqueda previa a la hora de ser exhibida, necesita de un montaje planificado y justificado, para reforzar aquello que trabaja, lo que propone. Como es el caso de la presente obra.

Montaje

Para la realización del montaje se rescató como base, una reinterpretación personal del concepto de “Espacio Blanco” que trabaja Liliana Porter a lo largo de

¹¹ Pareyson, L. (1966). “La contemplación de la forma”. En Pareyson, L. “Conversaciones de Estética”. Colección La Balsa de La Medusa. Madrid: Antonio Machado. p. 23

¹² Pareyson, L. (1966). “La contemplación de la forma”. En Pareyson, L. “Conversaciones de Estética”. Colección La Balsa de La Medusa. Madrid: Antonio Machado. p. 23

sus obras, en una entrevista que brinda a Canal Encuentro explica el porqué de la presencia tan fuerte de este recurso:

“El espacio vacío, el espacio donde suceden las cosas, en general mis obras [...] suceden no en un lugar determinado o en un tiempo determinado sino en un espacio que no tiene tiempo ni geografía, eso a mi me interesa porque me parece a mi que la relación con lo que presento, con el objeto es más directa, pues el contexto siempre describe a la obra, y si uno la presenta sin contexto hay algo mucho más directo, mucho más real [...]”¹³

Si bien el eje central de la obra se trata del tiempo, y dentro del espacio blanco que propone Porter no existe la temporalidad, la obra reinterpreta en consonancia con el eje central, el no-tiempo del espacio en blanco. El montaje y la disposición de las producciones se encuentran esparcidas concéntricamente a lo largo de una pared blanca, existen vacíos entre producción y producción, los cuales se van acercando a medida que llegan al centro, marcando un ritmo visual en el que la suma de todas las producciones hacen a la obra común. Se propone un recorrido visual que hace hincapié en la observación meticulosa del detalle, rescatando lo íntimo, lo sutil. No se busca una pregnancia, sino la totalidad misma. En esa totalidad de la obra aparece la carga temporal, el espacio blanco que se rescata de Porter termina cargándose temporalmente, surge un tiempo que no es pasado, ni futuro, es el tiempo ficcional que le es propio a la obra. Allí el espectador se encontrará con la obra y su temporalidad de manera mucho más directa, más explícita, posibilitando el tiempo espectral mencionado anteriormente, consiguiendo un intercambio espectador-obra que buscará desarticular esas estructuras internas ligadas a los conceptos femeninos preestablecidos que viven en el imaginario colectivo.

¹³ Porter, L. [Canal Encuentro]. (2017, Sep, 4). Los visuales II: Liliana Porter [Video]. YouTube. <https://youtu.be/j2uNcXxdZfE?t=1128>

Conclusión

El presente proyecto construye la temporalidad a través de la plasticidad. Para esto se nutre de recursos como la materialidad, la técnica y la iconografía, seleccionados en base a una propuesta que toma la visión estereotipada y prejuiciosa que constituye al imaginario social respecto de lo femenino. Es así que se abordan ciertas iconografías, colores, técnicas y materialidades que evocan lo delicado, lo sutil, de una manera hiperbólica, exagerando lo socialmente establecido como “femenino” con el fin de desarticular este imaginario. Entendiendo también, como sostiene Nelly Schnaith, que la percepción del imaginario, su forma de ver y comprender el mundo, no es algo natural, sino que surge de la cultura en la que se encuentra inserto, siendo la nuestra una cultura occidental patriarcal que históricamente ha priorizado la mirada del hombre blanco cishetero alfabetizado.

La obra recupera la carga temporal de cada uno de estos recursos mencionados, encontrando en ellos distintas temporalidades como el tiempo congelado, el tiempo del proceso y el tiempo espectral, entramandolos en una temporalidad que le es propia a la obra, que corre en paralelo al tiempo real, el tiempo ficcional. Un tiempo que se construye desde la plasticidad de la obra.

Anexo: Imágenes de la producción

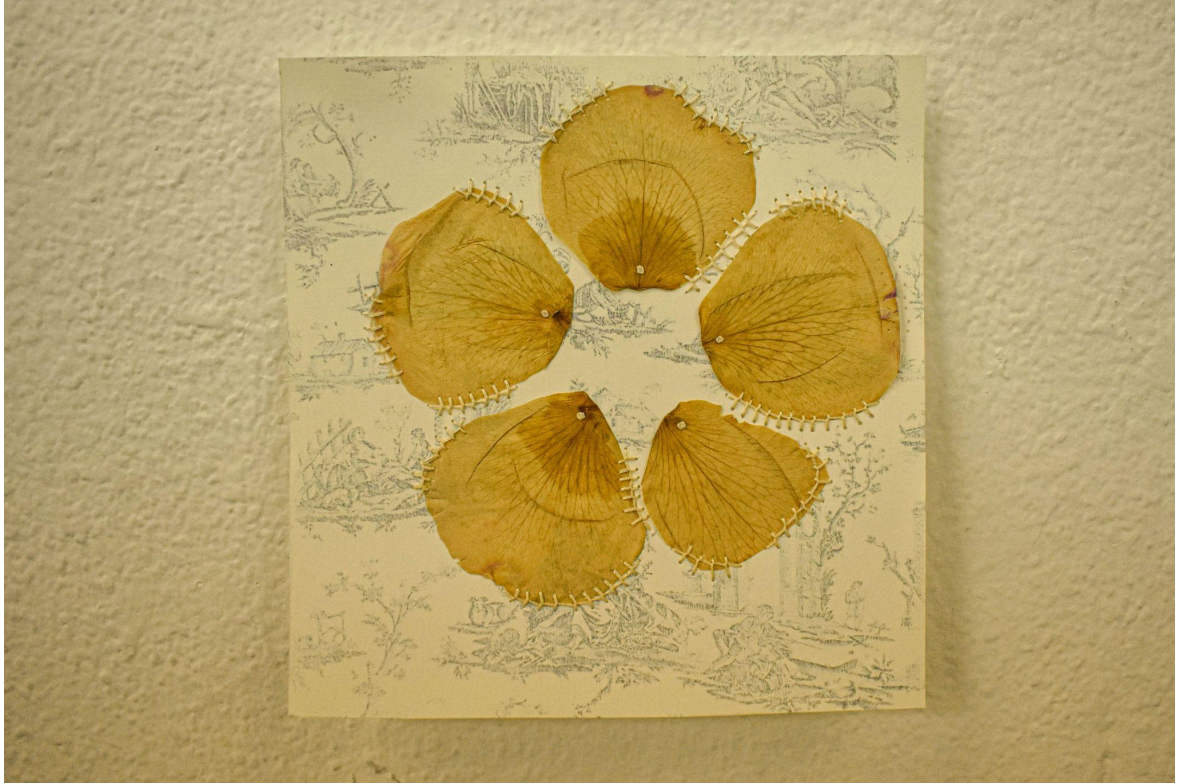
Fotografías por Giuliano Di Maria (@giuli.dm_)











Bibliografía

Ávila, Marjorie. (2007) 'El espacio y tiempo en las artes', Revista Escena, 30.
Disponibile en: file:///C:/Users/user/Downloads/8178-Texto

Ciafardo, Mariel. (2020). "La dimensión temporal de las imágenes". En Ciafardo , M "La Enseñanza del Lenguaje Visual".La Plata: Papel Cosido. p. 221.

De Beauvoir, Simone. (1949). *El Segundo Sexo*. Penguin Random House Grupo Editorial.

Pareyson, Luigi. (1966). "La contemplación de la forma". En Pareyson, L. "Conversaciones de Estética". Colección La Balsa de La Medusa. Madrid: Antonio Machado

Porter, Liliana. [Canal Encuentro]. (2017, Sep, 4). Los visuales II: Liliana Porter [Video]. YouTube. <https://youtu.be/j2uNcXxdZfE?t=1128>

Schnaith, Nelly; (1988). "Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual"; Revista Tipográfica; N° 4