

DIBUJO V

UNA PRÁCTICA DE TALLER

Ma. Cristina Pérez, Valeria Gericke y Patricia Spessot

Equipo de cátedra de Dibujo V com. A, Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, UNR

María Cristina Pérez nace en Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina. Obtiene su título en la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Es docente investigadora. Dirige el proyecto en curso *El Dibujo es*. Ha sido Directora de la Escuela de Bellas Artes. En la actualidad es Consejera Directiva titular en el Consejo Directivo de la Facultad de Humanidades y Artes, UNR. Es docente titular concursada en “Dibujo III”, “Dibujo V”, y “Taller de Pintura II” (Especialidad). Coordina conjuntamente con la Licenciada María Laura Carrascal; el Ciclo de Complementación Curricular de Licenciatura en Indumentaria, Moda y Arte. Participa en congresos y jornadas nacionales e internacionales. Ha publicado en el ámbito nacional e internacional. Expone desde 1983 en muestras grupales e individuales. Ha participado en numerosos salones obteniendo premios y menciones. Su muestra más reciente: *Dibujo Instalado* tuvo lugar en noviembre de 2014 en el Espacio Cultural Universitario de la Universidad Nacional de Rosario (ECU).
Correo electrónico: mcperez@unr.edu.ar

Valeria Gericke es Licenciada en Bellas Artes por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Se desempeña allí como docente investigadora en la cátedra "Dibujo V" (Comisión "A"). Cursa la Maestría en Estudios Culturales por el Centro de Estudios Interdisciplinarios de la misma Universidad. Actualmente ocupa el cargo de Secretaria Técnica de la Escuela de Bellas Artes de la UNR. Expone desde 1993 en muestras colectivas e individuales en el ámbito local, nacional e internacional. Ha sido acreedora de becas de estímulo y de la beca del Programa ESCALA-PIMA, AUGM. Sus trabajos recientes incluyen "Com-parencias" exhibido en la muestra colectiva *Dibujo Instalado*, Espacio Cultural Universitario de la Universidad Nacional de Rosario (ECU), noviembre-diciembre de 2014 y la muestra individual *Click, punto, línea et al.*, Sede de Gobierno de la UNR, agosto de 2013.

Correo electrónico: vgericke@fhumyar.unr.edu.ar

Patricia Spessot es Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Desde el año 2008 trabaja en la cátedra "Dibujo V", a cargo de la profesora María Cristina Pérez, Bellas Artes, UNR. Asiste a clínicas de obra, talleres de escritura y seminarios de doctorado. Desde el 2003 participa en muestras colectivas en la ciudad de Rosario. Entre sus obras más recientes se encuentran "Alguien me dio otro significado de la palabra amor" (2014) en *Quimera del Arte*, Capital Federal, y *Cuando quedarse también es esperar* (2014), Espacio Cultural Universitario de la Universidad Nacional de Rosario (ECU).

Correo electrónico: spessotpatricia@yahoo.com

Siendo la premisa de esta revista en su número inaugural dar cuenta de las "Emergencias de lo político en las prácticas del arte" damos por implícito que el declarar la ideología que la cátedra sostiene acerca de la disciplina, el dibujo y la dialéctica de su praxis en el taller –entendida como una práctica de reflexión y acción transformadora– es una declaración y un manifiesto.

Introducción

La presente comunicación intenta sintetizar críticamente el recorrido conceptual de las prácticas en un taller de dibujo ubicado curricularmente en el último año de la Licenciatura en Bellas Artes¹: DIBUJO V comisión A.

El dibujo se presenta como la actividad fundamental a desarrollar en este proyecto académico (que comprende docencia, investigación y producción plástica personal) que conducimos en continuidad desde hace ocho años. En tanto actividad fundamental, es ésta una herramienta natural de aprendizaje, pesquisa y disfrute.

En el año 2003 poníamos en escritura la asignación al dibujo de un rol ambivalente dentro de la historia del arte. Exponíamos algunos conceptos de Eduardo Stupía referidos al lugar de la pintura frente a disciplinas contemporáneas y su consecuente hibridación que la han llevado a compartir el escenario con “otras” disciplinas consideradas “no pictóricas”. En relación a este hecho, el dibujo parece no ser parte de esa discusión, aun cuando está presente en muchas disciplinas tanto pictóricas como no pictóricas.

El papel del dibujo en la historia del arte fue siempre clave: desde la academia se lo consideraba germinal. Los pintores apreciaban al dibujo como la arquitectura previa para la pintura y tuvo en el Renacimiento una complejidad y desarrollo extraordinarios. La escena se pensaba dibujando.

Las reflexiones que Cézanne plasma a fines del siglo XIX, proponiendo que “a medida que se pinta se dibuja” e invitando a “pensar antes y después de pintar, nunca durante...” (Gasquet 1998, 204), refuerzan aquella de “el arte es cosa mental” de Leonardo hacia el siglo XVI; no obstante, la autonomía del dibujo recién parece obtener sus credenciales con las vanguardias del siglo XX. Es posible encontrar en Wassily Kandinsky (2003) una puesta en valor de este ángulo de mirada cuando, al exponer la necesidad de un “espíritu verdaderamente sistemático” para reflexionar acerca del “nebuloso laberinto” del comienzo de las investigaciones que “sirvan de base a la nueva ciencia artística”, plantea que:

1 La mencionada Licenciatura se encuentra radicada en la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

La primera pregunta oscura se refiere, naturalmente, a los elementos artísticos, que son el material de construcción de cada obra y variarán por lo tanto según cada género artístico.

Se deben distinguir los elementos básicos, es decir, aquellos sin los cuales un género artístico no podría existir. (Kandinsky 2003, 18)

Sin embargo, ese lugar de la autonomía del dibujo al que alude Stupía (2007) al decir “hoy nos interesa volver a poner al dibujo en un plano autónomo; la línea es autónoma, entonces el dibujo también lo es. Todos los componentes del dibujo pueden ser tratados con una autonomía expresiva y discursiva” se tropieza con la continuas hibridaciones disciplinares de las que el dibujo es partícipe. Cornelius Castoriadis (2001, 45) sostiene que “el proyecto de autonomía es fin y guía y no nos resuelve situaciones reales y concretas”.

Conforme a la tradición de ambivalencia del dibujo, Dibujo como asignatura se extiende troncalmente a lo largo de la licenciatura y el profesorado de Bellas Artes, ocupando un lugar central o fundacional en esta disposición curricular. Es así una asignatura que se encuentra en todos los ciclos de la carrera, en todos los años, siendo en el nivel al que hacemos referencia un taller en el que confluyen alumnos de todas las especialidades². Y considerando las prácticas del dibujo como una manera de *pensar-abordar-delinear* el proceso creativo personal de cada artista, como estrategias constructoras de la obra en tanto *procesos de hacer-pensar*, es la precisa pertinencia del lugar de las asignaturas Dibujo en la currícula de la carrera en general, y la de la asignatura Dibujo V en particular el hecho que demanda la reflexión acerca de nuestra propia práctica docente.

La cuestión se nos presenta claramente: ¿Cómo inscribir las prácticas del dibujo en el aula-taller, teniendo en cuenta la capacidad del mismo para producir la visión y la mediación entre los diferentes elementos que conforman la obra de manera inmediata y sintética, y a la vez como escritor de la memoria de los procesos de producción?

2 La currícula de la carrera de Bellas Artes posee un ciclo básico de tres años y establece un ciclo de especialización de un año de duración para el Profesorado y dos años de duración para la Licenciatura, en cuatro áreas disciplinares: Pintura, Grabado, Escultura y Teoría y Crítica.

Apelando a narraciones

Si, como decíamos, el dibujo ha sido pensado comúnmente como “la madre de las artes”, la base matriz de la pintura y la escultura, como el campo en el que las otras artes se han originado, esto no le ha otorgado ningún poderío sino, por el contrario, le ha conferido un estatus reducido. Quizás su relación estrecha con las otras disciplinas ha motivado el ser considerado como subalterno o subsidiario. Proponemos desde el taller, como forma de sortear ese lugar asignado, actualizar este espacio que se ha pensado en tanto relaciones de jerarquías entre las prácticas y sus conceptualizaciones, y asumirlo como horizontal desde la reflexión acerca de nuestra propia currícula y nuestra práctica cotidiana.

Para establecer itinerarios en los que resuenan formulaciones que nos permiten pensar de esta manera al Dibujo y sus prácticas, apelamos a momentos precisos en la Historia del Arte³.

En el Renacimiento, el dibujo servía para plasmar la idea a través de la línea que luego constituiría la base para la pintura. Los manuales de dibujo determinaban así la imagen en función de la representación de una escena.

El dibujo era la estructura de la representación –su configuración–, y utilizaba técnicas y materiales simples que permitían el trazo y la corrección: la punta seca, la carbonilla, el grafito o la aguada.

Estos conceptos sobre el dibujo resuenan en el contexto de los años 60 y los 70, y como consecuencia, dentro de esas ideas y formas de hacer arte. Las mismas incluyen una serie de lugares críticos: el rechazo al reclamo de la técnica y la composición, el rechazo a las convenciones, el replanteo de la relación entre herramientas artísticas y materiales, el estatus o anti-estatus del arte en ese período.

Asociado el concepto de proceso a la escultura y a la instalación en los años 60 y 70, se observa cierta caducidad de los procedimientos formales y compositivos, siendo estos casuales, imprecisos y no determinantes.

Los artistas “minimalistas” han explicitado los procesos formativos de sus obras, siendo estos una invitación al espectador a la continuación de la obra que no es concebida como un sistema cerrado, sino como un sistema permeable, provisorio, reformulable.

3 Nos referimos a un recorte dentro del devenir de la práctica y la reflexión de las artes, esto es, a una Historia del Arte centrada en Europa y Estados Unidos.

Esas relaciones: obra-medio ambiente-espectador, producen la desmaterialización del objeto, adquiriendo preponderancia las fases de su constitución: lo que importa es el proceso, no el resultado final. Desde fines de los 60, los minimalistas se volcaron, en pos de esa desmaterialización, al arte de la idea.

Lo procesual aparece como un rasgo semejante o común a todas las manifestaciones de las vanguardias de los 60, que nos interesa destacar por su alusión a los procesos y transformaciones en el tiempo. En estos procesos de transformación, la forma artística debía moverse por fuera de las lecturas gestálticas (consideradas agotadas). A pesar de su rechazo al formalismo, el arte procesual se institucionalizó hasta convertirse en una clase de estilo.

¿Cuál es el lugar del dibujo en el arte procesual? Sin dudas, aquel relacionado con el interés en la temporalidad. Dibujo, proceso y temporalidad: el dibujo registra el proceso del hacer del artista. Si observamos los dibujos de Leonardo, veremos que las líneas de contorno y dintorno, las zonas oscurecidas por la acumulación de carbonilla, tiza o grafito, revelan el tránsito de la mano del artista sobre la superficie. Sus trazos, sus movimientos nos cuentan sobre las decisiones de su mano, la velocidad o la morosidad, la insistencia y el arrepentimiento.

Un ejemplo muy visitado de lo procesual en el dibujo son los bocetos y obras inconclusas del Alto Renacimiento. Los mismos ubicarían el origen del arte como proceso en objetos que aparecen como no terminados. Esta estética de lo no terminado, popular durante el Renacimiento, da cuenta de la teorización del dibujo desde hace mucho tiempo en Occidente, como un proceso de mediación abierto. Para Cennino Cennini⁴ y Giorgio Vassari⁵, el dibujo era un acto que mediaba virtualmente entre lo particular concreto y la razón universal, en este acto, el residuo gráfico servía como evidencia.

Decimos que si una de las tendencias actuales en el campo artístico ha sido la renuncia al objeto-obra en su aspecto material y formal para privilegiar el proceso productivo del cual surge el hecho artístico, esta desmaterialización de la obra de arte que ha impactado fuertemente en disciplinas tradicionales como la pintura y la escultura, no lo ha hecho de igual manera en el dibujo.

4 El Libro dell'Arte, de Cennino Cennini (siglo XV), es un texto práctico de recetas acerca del dibujo, que supone la idea del dibujo como un ejercicio cotidiano que tiene como eje principal la imitación de modelos a seguir.

5 Giorgio Vassari funda y organiza la Academia como institución en Florencia en la segunda mitad del siglo XVI, teniendo como objetivo formar artistas planteando la enseñanza del arte centrada en el dibujo como actividad articuladora.

Al respecto de una metodología

Es así que el dibujo, en tanto fundacional o periférico, central o marginal y ostentando esta ambivalencia como sello distintivo se trasladaba (y traslada) al aula-taller de dibujo, al momento de problematizar nuestra práctica y preguntarnos: *¿Qué es el dibujo?, ¿cómo se enseña dibujo? o ¿se puede enseñar y aprender a dibujar?*

Estas cuestiones hacen su aparición desde el primer año de la carrera de Bellas Artes y se extienden durante todo el cursado, incluso hacia los otros talleres –Pintura, Grabado o Escultura–, emergiendo algunos supuestos –apresurados– como por ejemplo: *El problema es que no saben dibujar o ¿qué les enseñan en dibujo?*

De las definiciones de la palabra “enseñar” en la RAE⁶, destacamos la que refiere “indicar, dar señas de algo”, definiendo desde aquí el lugar que la cátedra se propone: indicar posibilidades de itinerarios productivos, desde un lugar de tutores y testigos de esos procesos, siendo así que el trazado final de ese itinerario y su ritmo está configurado en conjunto con el itinerante-alumno. El contrato entre el cuerpo de cátedra y los alumnos está en la aceptación de esta propuesta, y la puesta en juego de esos lugares.

Buscamos indicar esos posibles trazados de itinerarios poniendo a disposición de los alumnos herramientas para la organización de los procesos de producción, y lo hacemos a través/con la consigna –que es el disparador para entrar en diálogo y rubricar ese contrato.

Damos consignas no para que se obedezcan sino para que se multipliquen en cuerpos, sonidos, gestos, dibujos, imágenes y escenas. Damos consignas para saber qué está pasando y con lo que pasa consignar nuevos mapas. Las consignas no enseñan, las consignas no saben. Hasta se podría decir que de tan simples son insulsas. Lo que brilla de la consigna es un cuerpo que la hace respirar.⁷

A partir de estos conceptos desarrollamos la cuestión del proceso en el dibujo. Si la definición de proceso expresa progreso, adelanto y transcurso del tiempo, lleva implícito un acto que comienza a ser o es a través del transcurrir del tiempo. He ahí, entonces,

6 <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=ense%C3%B1ar>

7 Fernando Castelli, “¿Qué es una consigna?”, *Equipo Interdisciplinario PASO* (blog), 24 de septiembre de 2007, <http://eipasoblogspot.com.ar/2007/09/que-es-una-consigna.html>

el valor que asignamos a la consigna como interrogante de los momentos del proceso de obra.

Desde el apunte inicial hasta el dibujo final, todos son ejemplos de procesos que se suponen lineales. En el arte actual los procesos del dibujo no se ajustan a esta linealidad. Son procesos rizomáticos: descentrados y no jerárquicos. Son procesos en capas sincrónicas: por transparencia, los reconocemos como simultáneos. Los procesos de otrora no son siempre compatibles con los procesos actuales (sobre todo los que no están asociados con la representación mimética del objeto), pero aun así los procesos de otrora están presentes en los actuales como relatos estructurantes –por acuerdo o franca oposición– de una manera de ver y hacer en la obra, en el mundo.

El dibujo es un proceso de abstracción tan extremo que la materia se reduce casi hasta la desmaterialización. Pero aún volátil, sigue siendo materia y puede ser controlada, comprimida, expandida y dividida sobre el papel, cobrando así vida. John Berger (2011, 88) expone esta condición al decir que “una página en blanco de un cuaderno de dibujo es una página vacía. Hagamos una marca en ella, y los bordes de la página dejarán de ser simplemente el lugar por el que se cortó el papel; se habrán convertido en los límites de un microcosmos.”

De cómo la consigna articula una práctica

Si afirmamos, por ejemplo, que el dibujo es el boceto de una obra de arte, le restamos al mismo su completud visual y conceptual como obra. Si, por el contrario, el dibujo se asume después de la obra propiamente dicha (explicitada como tal por los respectivos actores), este dibujo funciona como un doble de su fuente original, como un registro dependiente. En ambos casos, el estatus del dibujo se reduce o bien a inicio o a eco reminiscente.

Si profundizamos en la tradición académica, caracterizamos al dibujo como el actor invisible que “organiza la obra”, o sea que tiene predeterminada una representación definitiva y el estilo personal del artista.

La representación mimética-realista inamovible y el dibujo de estilo conformarían los principales supuestos culturales a partir de los cuales se va a problematizar la idea de dibujo. Sin desdeñar la representación transitiva apostamos a una representación reflexiva: presentar representando algo.

Proponemos como estrategia de cátedra, un abordaje de la práctica que encarne toda la potencialidad del dibujo. En el arte contemporáneo, el dibujo se piensa vincu-

lado al proceso, ya sea de manera autónoma o para dar cuenta de los procesos en la escultura, las instalaciones o los objetos; permitiendo en estos casos la pre-visión del resultado final o dando cuenta de su temporalidad. No habría jerarquías en sentido de *valor* entre una práctica y otra: ni entre el dibujo y la escultura, ni entre el boceto-proyecto y el dibujo ¿terminado?

En este sentido, Paulo Sergio Duarte escribe acerca de la obra de Amílcar de Castro que “en ellas se hace evidente cómo el dibujo las realiza, cómo el dibujo las forma y les da cuerpo, cómo el gesto del dibujo, así como el tiempo, habitan su espíritu y vuelven su cuerpo denso. Vemos, entonces, que por detrás de la espesura de las esculturas más recientes, en madera, en piedra, o, incluso, en el hierro anterior, y, antes, en las esculturas monumentales que en el corte y en el pliegue inventaban el espacio, además del tiempo, quien las habitaba primero, era el dibujo” (Alves 2005, 206)

Esto conlleva considerar al dibujo como práctica estructurante en todo proceso de enseñanza-aprendizaje artístico y portador de un conocimiento necesario para llevar a cabo cualquier procedimiento de representación. El dibujo supone el dominio de una metodología propia: el manejo de un lenguaje visual. Espacio para viabilizar las ideas y conceptos que el alumno trae, referidos a sus vivencias y su relación con el contexto social y cotidiano y las mediaciones con que accede a los sentidos de su propia vida. El dibujo sería, desde esta perspectiva, algo así como una huella digital: propio de cada uno y distinto de los demás.

“Hacer música no es una forma de expresar ideas, es una forma de vivirlas” (Frith 2003, 187): desde aquí pensamos y exponemos la dimensión experiencial que proponemos para el dibujo, en tanto que es la experiencia misma del *hecho-dibujo* la que impulsamos, donde paralelamente se dan cuestiones de representaciones reflexivas-transitivas. Trabajamos a partir de esta *dicotomía*, modelo de análisis de la práctica de generación de imágenes bajo el manto de dar protagonismo a ese hecho-dibujo.

“No hay ninguna manera de hacer un dibujo: solo hay el dibujar.” (Serra 1994, 51). Con esta breve oración Richard Serra refuta la noción de significado del dibujo, los caminos convencionales transitados por los artistas y los académicos, siendo sobrepasados por la acción del gesto en sí mismo: dibujar. Las técnicas son atravesadas por la condición de su actualidad. solo es dibujo, es eso.

La revisita a modelos ya clásicos en el proceso del arte actual es pertinente en tanto podemos concluir que la práctica del dibujo siempre refiere a lo rebelde e incontenible y que el trazo material de la actividad no es simplemente un dato de su ejercicio sino su propio resultado. En este argumento se inscribe la temporalidad del proceso en el dibujo. Como vemos la cuestión del tiempo no ha sido exclusiva del arte procesual de los 60,

aun cuando éste haya enfatizado en ella. En esa década, desde las nuevas tecnologías, la noción de temporalidad invadió las estrategias de producción artística, –el “tiempo real”– de las que el arte procesual ofrece una perspectiva más.

En la actualidad, si bien el dibujo posee una cualidad mediadora, la misma está recodificada a través de un acercamiento no jerárquico al hacer artístico.

Entendemos entonces a la obra no como sistema cerrado ni acabado sino –tal lo aludido– como un sistema permeable, provisorio, reformulable. Este ángulo de visión inaugurado por diversos movimientos artísticos y extra-artísticos, establece que la pauta y su puesta en juego –la consigna, el inicio del diálogo, el contrato– tome formas demoradas en los procesos *formativos* de las obras en el trabajo en el aula-taller.

En la asignatura Dibujo V comisión A, lo que interesa es el proceso y su aparición en el *resultado final*, encomillando la palabra final, precisando que el alcance de esa palabra se asocia a ese momento en que –como Gerard Richter dice– “...concluyo que no hay nada más por hacer. Cuando, de acuerdo a mis estándares, ya nada está mal, me detengo” (Belz 2011, 55’53”-56’04”).

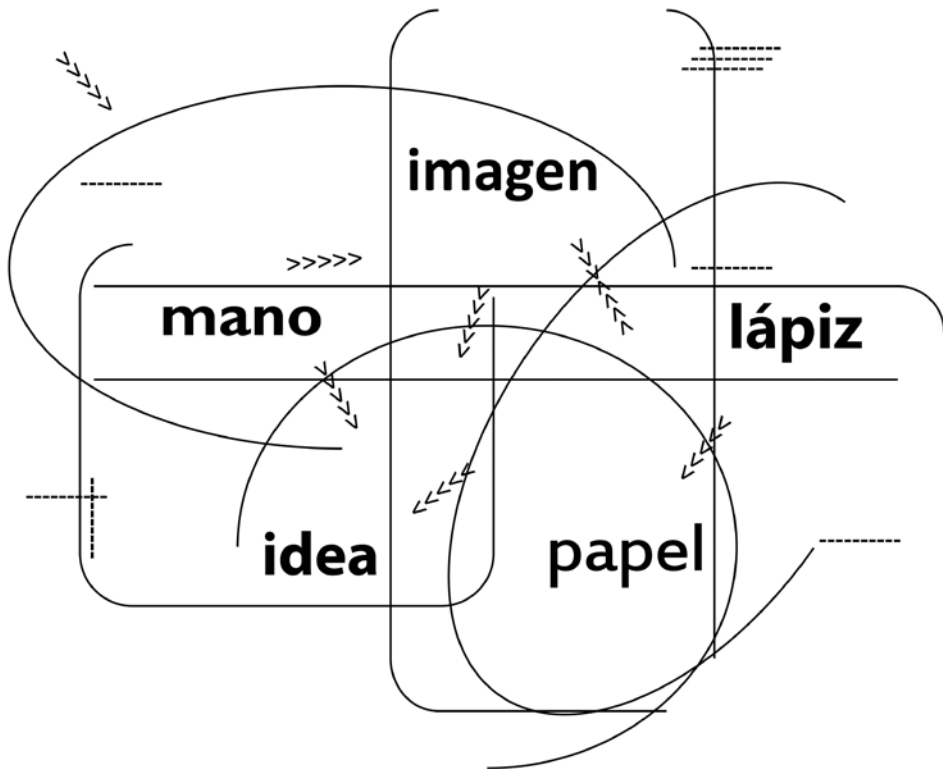
Pensando con el dibujo –la inmediatez, la economía de recursos materiales, el tiempo veloz o el tiempo “en retardo”, la síntesis, la materialidad mínima y precaria, frágil y fluida, su autonomía, subjetividad, bi dimensionalidad y estado procesual permanente, la demolición de la antinomia acto mental/acto manual, acto sentido/acto pensado... Estos aspectos nos convocan a pensar en un modo de conexión-ejecución particular en términos de idea-mano-lápiz-papel-imagen.

Suele pensarse esa conexión como:

idea → mano → lápiz → papel → imagen

Considerando la ruptura de la linealidad de idea a imagen, proponemos convivencias de toda esa serie en un mismo nivel descentrado y sin jerarquías. Suplantamos entonces también las antinomias –en tanto binomios que se contradicen, por polinomios que participan de estos procesos: actos mentales-corporales-manuales-culturales-históricos-políticos.

Entonces,



todos los componentes de esa serie establecen acciones recíprocas en un ambiente dinámico, marcando direcciones, interrumpiendo flujos, generando trayectos, reconfigurando experiencias.

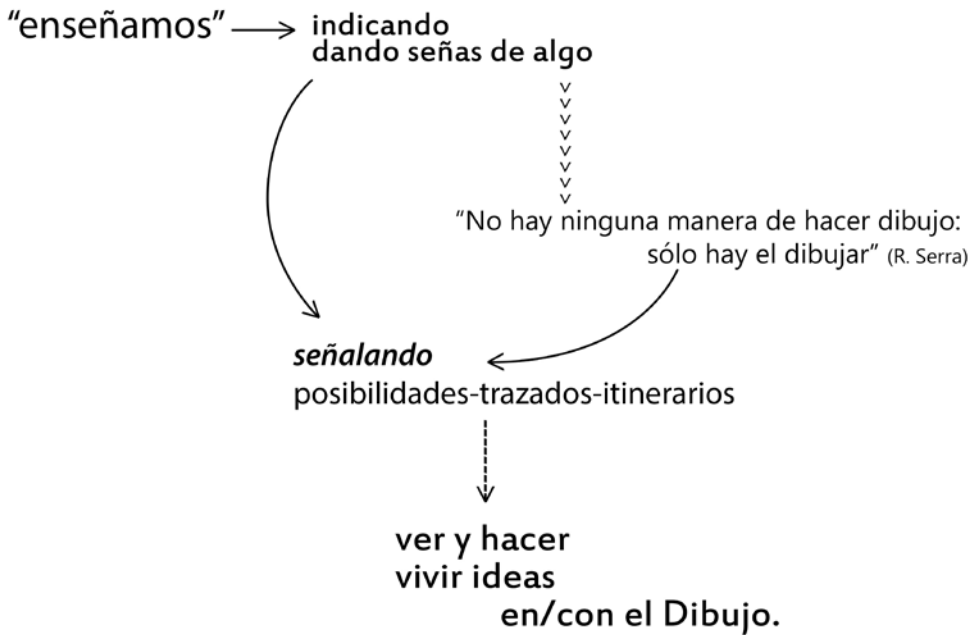
Y dibujando, al decir de Luis Felipe Noé (2007, 143), proponemos pensar y pensamos en:

... el dibujo y yo: si le doy mucha importancia a la imagen comienzo a olvidarme del pensamiento lineal. Si le doy mucha importancia a este último, me envuelven las líneas y me come la imagen. Me interesa que el pensamiento lineal y la imagen se recuperen mutuamente. Que la imagen sea tan libre como la línea y la línea tan cargada de sentido y de comunicación como la imagen. Me interesa la imagen como un elemento plástico más, y los elementos plásticos como imágenes.

Ensayo –de conclusión

Los caminos implican tiempo, es ineludible la dimensión temporal, la idea de diario de viaje, bitácora, caja negra, lo íntimo puesto en lo público, las formas en que lo íntimo participa de lo público, las memorias, la memoria, encuentran en el dibujo la fertilidad para manifestarse. El cuaderno de secretos del ilusionista se ha develado.

Así,



La propuesta de la cátedra de Dibujo V comisión A es inscribir de esta manera las prácticas del dibujo en el aula-taller desde su específica dimensión experiencial, abordando los modos del dibujo como visibilizaciones de conjuntos de procedimientos que participan, junto a otros, de la experiencia. Como cuerpo de cátedra, nos ubicamos en esos lugares desde los que articular señalamientos diversos, marcaciones de itinerarios otros, y la propia experiencia.

Referencias

- Alves J.F. 2005. *Amílcar de Castro: uma retrospectiva*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul.
- Belz, C. dir. 2011. *Gerard Richter - Painting*. Nueva York: Kino Lorber distribuidora, Zero One Film - Terz Film WDR MDR productoras.
- Berger, J. 2011. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Castoriadis C. 2001. *Hecho y por hacer*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Frith, S. 2003. *Música e identidad. Cuestiones de identidad cultural*, compilado por Hall S. y du Gay P. Buenos Aires : Amorrortu.
- Gasquet J. 1988. *Cézanne*. Grenoble: Cynara.
- Kandinsky W. 2003. *Punto y línea sobre el plano*. Buenos Aires: Paidós.
- Noé, L.F. 2007. *Noescritos sobre eso que se llama arte: 1966-2006*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Serra R. 1994. *About Drawing. An interview*, entrevista con Lizzie Borden. Richard Serra Writing, Interviews. Chicago: The University of Chicago Press.
- Stupía, E. *La línea piensa. Un proyecto para el dibujo*, entrevista con Melisa Lett, septiembre 2007, Arte al día News Argentina n° 148, http://www.arte-online.net/Periodico/148_Septiembre_2007/LA_LINEA_PIENSA (acceso 20 de mayo de 2010)