

## Claudia del Río: líneas personales y acciones colectivas de una artista argentina contemporánea<sup>1</sup>

Silvia Dolinko<sup>2</sup>

Recibido: 20 de diciembre de 2022 / Aceptado: 3 de febrero de 2023

**Resumen.** Este trabajo analiza algunos aspectos de la obra de Claudia del Río, reconocida artista argentina contemporánea. Indaga en particular sobre su puesta en cuestión de los lugares comunes sobre la creación y sobre su aporte a una construcción social del arte a partir del establecimiento y el sostén de espacios de intercambio y de producción colectiva. Para ello, se abordan algunas instancias de sus prácticas artísticas desde los años ochenta hasta la actualidad, con especial atención en el dibujo y las líneas de trabajo dentro del campo de la gráfica expandida. Asimismo, se atiende a su actuación profesional dentro y fuera de las instituciones artísticas, entre la docencia en la Universidad Nacional de Rosario y la creación de espacios autogestivos, como el Club de Dibujo y la Pieza Pizarrón. El trabajo con fuentes primarias procedentes del archivo de Claudia del Río y con testimonios recogidos en las entrevistas realizadas con la artista se articula con referencias y reenvíos a su libro *Ikebana política*, fundamental para comprender su posición crítica, estética y ética respecto de la creación y la educación artística.

**Palabras clave:** arte contemporáneo; dibujo; instituciones; formaciones; gráfica expandida

### [en] Claudia del Río: personal lines and collective actions of a contemporary Argentinian artist

**Abstract.** This paper analyzes some aspects of Claudia del Río's work, a renowned contemporary Argentinian artist. In particular, it investigates her questioning of the commonplaces about creation and her contribution to art's social construction through the establishment and support of exchange and collective production's spaces. To this end, some aspects of her artistic practice from the eighties to the present day are addressed, with special attention to drawing and the lines of work inside the expanded graphics' field. Moreover, attention is paid to her professional performance inside and outside of artistic institutions, like the teaching at the Rosario National University and the creation of self-administered spaces, such as the Club del Dibujo and the Pieza Pizarrón. The work with primary sources from Claudia del Río's archive and with testimonies gathered from interviews with artists are articulated with references to her book *Ikebana politic*, which was fundamental to understanding her critical, aesthetic and ethical position in regards to artistic creation and education.

**Keywords:** contemporary art; drawing; institutions; cultural formations; expanded graphics

<sup>1</sup> El presente trabajo se enmarca en mi proyecto de investigación CIC-Conicet radicado en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP-UNSAM-Conicet, Argentina). Agradezco a Claudia del Río por su predisposición para las entrevistas y consultas realizadas, la apertura de su archivo para la investigación y, sobre todo, por los intercambios sostenidos a lo largo de años de trabajo y diálogos entre papeles y pizarrones.

<sup>2</sup> Universidad Nacional de San Martín (Argentina)  
E-mail: [sdolinko@unsam.edu.ar](mailto:sdolinko@unsam.edu.ar)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4121-8415>

**Sumario:** 1. Sumario 2. Estrategias de creación e intervención públicas: desalinear y desalienar 3. La acción grupal 4. Club del Dibujo y Pieza Pizarrón 5. Ikebana. 6. Conclusiones. Referencias

**Cómo citar:** Dolinko, S. (2023). Claudia del Río: líneas personales y acciones colectivas de una artista argentina contemporánea, *Arte, Individuo y Sociedad*. 35(2). 711-730 <https://dx.doi.org/10.5209/aris.85364>

## 1. Introducción

“Es artista y educadora”: con estas dos palabras, que sintetizan su labor profesional, se inicia el apartado biográfico de Claudia del Río en su libro *Ikebana política* (2016, p. 255). Efectivamente, creación y educación son dos de las líneas que, desde principios de la década de 1980, sostuvo esta artista argentina. Prolífica, polifacética y multidisciplinar, desarrolla su trabajo en creación visual, escritura y pedagogía, entre la imagen y el texto, entre el concepto y la materia, entre las orillas del río Paraná y el mapamundi. Graduada de la Universidad Nacional de Rosario (UNR) –muy reconocida institución argentina, donde comenzó a enseñar en 1989–, Del Río despliega su actuación artística y docente desde su ciudad natal de Rosario (provincia de Santa Fe, Argentina). Su obra, que ha sido objeto de reconocimiento dentro del circuito del arte internacional, en especial desde su participación en la Bienal de La Habana en 1997, tiene una sostenida valoración dentro del campo del arte argentino: se destaca en este sentido que, en 2022, Claudia del Río obtuvo el Premio Nacional a la Trayectoria Artística en el marco del 110° Salón Nacional de Artes Visuales, organizado por el Palacio Nacional de las Artes-Palais de Glace y la Secretaría de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación, máximo galardón artístico en la Argentina contemporánea.

El presente trabajo propone reflexionar sobre algunos aspectos de la obra de esta destacada artista argentina contemporánea, a partir de la hipótesis de lectura que sostiene que sus posicionamientos de puesta en cuestión de los lugares comunes sobre la creación y ciertas rigideces “academicistas”, sostenidos ya desde los inicios de su trayectoria, impactaron en el establecimiento y el sostén de espacios de intercambio y de producción colectiva en cuanto construcción social del arte. El artículo es resultado de una investigación basada en el relevamiento y sistematización de fuentes primarias procedentes del archivo de la artista en Rosario (en adelante, archivo CdR) consultado en sucesivos momentos entre 2014 y 2018 (Fig. 1). A partir de una especial atención a su trabajo en torno al dibujo, la obra impresa y la edición como modalidad de producción gráfica expandida<sup>3</sup>, se abordan –desde la metodología de la historia oral y su aporte de elementos para la reconstrucción de una biografía artística– los testimonios registrados en entrevistas con Del Río, realizadas en distintas instancias entre 2014 y 2022. El trabajo con fuentes hemerográficas y testimonios se articula con referencias y reenvíos al fundamental texto *Ikebana política* (Del Río, 2016) como síntesis de su posición crítica, estética y ética respecto de la creación y la educación artística.

<sup>3</sup> Entiendo con esta noción la perspectiva contemporánea que considera un universo gráfico amplio y diverso, más allá de las convenciones de la tradición del grabado (Dolinko, 2018).



Fig. 1. Claudia del Río en su taller en Rosario, Argentina, 2014. Fotografía de la autora

## 2. Estrategias de creación e intervención públicas: desalinear y desalienar

Las líneas temblorosas del dibujo de Claudia del Río en la serie *Los aviones*, *las mujeres* y *la televisión*, de 1987-1988, parecen dar cuenta de cierta torpeza o dificultad en la resolución gráfica. Sin embargo, la imprecisión de estas imágenes no fue provocada por la duda o la impericia, sino, por el contrario, por el auto-desafío: dibujar con la mano izquierda, la mano “no acostumbrada” a esa labor para una persona diestra como ella, era una forma de desalienar la propia producción, en un nuevo entrenamiento o reeducación artística. Para esos tiempos, Del Río ya contaba con algunos años de actividad profesional –había egresado en 1980 de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR como Licenciada Nacional en Artes Visuales– y se encontraba en una especie de encrucijada creativa respecto de las reglas y pautas del “correcto” hacer plástico-académico que, sentía, condicionaban su producción. Esta situación la condujo a realizar experiencias con las que apuntaba a reformular su imagen: en ese sentido, el hecho de pasar la acción gráfica a la mano izquierda se presentaba como cambio de rumbo a través del cual –más que a los resultados en sí– apuntaba al proceso de trabajar sin el control de la manualidad convencional, para abrirse así a “un repertorio diferente de líneas y sentidos” (C. del Río, comunicación personal, 23 de febrero de 2014). (Fig.2) Respecto de las posiciones de la artista, resulta significativo señalar que esos trabajos –pensados como ejercicios más que como obra– nunca fueron presentados en una exposición y permanecen inéditos hasta el presente, con excepción de una única pieza de esta serie, que envió al 51° Salón Nacional de Rosario (Museo Castagnino, 1987) y por el que obtuvo el Segundo Premio no adquisición.



Fig. 2. Claudia del Río, sin título. Serie Los aviones, las mujeres y la televisión. 1988. Lápis graso, tinta china y lápiz sobre papel. Colección de la artista, Rosario

Aquel temprano ejercicio de dibujar con la mano izquierda da cuenta de los criterios de una artista que, ya desde los primeros años de su carrera, se cuestionaba por las derivas de su trabajo y proponía un giro en su praxis, con el objetivo de desalinéarla para adquirir libertades. También posibilita pensar cómo, ya desde aquel momento, Del Río cuestiona su práctica artística partiendo del dibujo como herramienta conceptual y de acción. A partir de entonces, la puesta en discusión de los lugares comunes sobre el arte es una de sus constantes, junto con el evitar la mecanización y los recursos cómodos y conocidos, y la propuesta de crear nuevos espacios, modos de producción, de circulación y de deshabitación de sus prácticas. Resulta interesante en este sentido asociar el planteo que, a principios de los años ochenta, había sostenido Juan Pablo Renzi –otro reconocido artista rosarino–: que la idea básica del vanguardismo era “la búsqueda de extrañamiento, la deshabitación. El arte como forma de conocimiento nos posibilita ver más en profundidad la realidad y las obras de vanguardia aportan una visión nueva de lo cotidiano” (Renzi en Longoni, 2006, p. 69).

Unos años antes de aquellos ejercicios con la mano izquierda del segundo lustro de los ochenta, Del Río había considerado la práctica del arte correo (Gilbert, 2014) como una salida frente a la inscripción de la obra dentro del sistema artístico convencional, puesto entonces por ella en cuestión. La artista comenzó a participar activamente en las redes artecorreístas a través de su vinculación con Edgardo Antonio Vigo, uno de los precursores y principales activistas latinoamericanos de ese circuito (Gustavino, 2019). Al apuntar al intercambio entre los propios productores y al cuestionamiento de la institucionalidad y el comercio del arte, la clave para esta práctica era la conformación de un circuito “sociopoético”. Craig Saper (2001) remarca de este circuito “the distribution and compilation machinery or social apparatus” (p. 11). Hacia el año 1996, el reconocido artista argentino León Ferrari planteaba que el arte postal era una “forma de alcanzar el conocimiento de la libertad en el arte”, y destacaba:

Claudia del Río hace un arte no convencional dentro del mundo vasto y complejo del arte correo [...] Es el arte postal, creo, que está tan alejado del mercado y de la crítica, que no está condicionado por antecedentes ni currículum, por censura o autocensuras, que no piensa ni en seguros ni en si es o no arte, que tiene al cartero, al sobre y la estampilla, al tren y al avión como auxiliares de su obra, lo que le ha dado a Claudia la libertad, la independencia de criterio que se desprende de su obra. (Carta de León Ferrari a la Fundación Antorchas, s. p., Archivo CdR)

Del Río puso en marcha por esos años distintas actividades en torno al arte postal, como el I Seminario de arte contemporáneo y exposición internacional de arte correo, en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia de Rosario, en 1984. También coordinó en 1990 la Acción postal internacional “No al indulto”, en oposición a las contemporáneas iniciativas oficialistas de sanción de leyes de perdón a los militares involucrados en los crímenes de la última dictadura en la Argentina; esta acción se llevó a cabo en el marco de Tomarte, Primer encuentro bienal alternativo de arte, en la Escuela de Bellas Artes de la UNR, del que Claudia integró la comisión organizadora.

La artista fue una activa participante del circuito de exposiciones de denuncia y de reclamo por el respeto de los derechos humanos desde fines de los años ochenta. Formó parte de una serie de exhibiciones de obra gráfica y su consiguiente publicación de libros colectivos que, impulsados y compilados por Juan Carlos Romero y Fernando Bedoya, eran sostenidos por un colectivo organizador compuesto por numerosos artistas: junto con Claudia, también participaron Diana Dowek, León Ferrari, Adolfo Nigro, Luis Felipe Noé, Hilda Paz, Graciela Sacco y Teresa Volco, entre otros destacados nombres. NO al indulto, punto final y obediencia debida (1989), 500 años de represión (1992), 20 años (1996), Nunca más (1997), Desocupación (1998) (Fig. 3) estaban basados en la publicación de imágenes impresas por fotocopias u otros medios de reproducción de bajo costo, desde donde se difundieron obras de numerosos artistas argentinos (Romero, 1999).



Fig. 3. Claudia del Río, *Todo va mejor con Coca-Cola*, 1998, impresión offset e intervención con microfibras negras. En *Desocupación*, CTA Central de los Trabajadores Argentinos (1998). Colección de la artista, Rosario. Fotografía de Claudia del Río

También en la lectura de Claudia sobre la relación entre arte y política se fue consolidando su voluntad de evitar el lugar común o, más bien, su puesta en discusión de algunos aspectos tópicos del arte político: “Me interesa seguir alimentando ciertos circuitos bien políticos como algunos libros de artistas, hacer una intervención en un espacio urbano o apostar a un tiraje múltiple de grabados por determinadas condiciones, pero no desde las imágenes con puños en alto”, comentaba en 1999 (C. del Río en Farina, p. 32, Archivo CdR). En forma paulatina, desde los años noventa, sus denuncias sobre las desigualdades sociales, sobre la violencia de género o sobre problemáticas identitarias fueron tomando distancia de la retórica de la representación y fueron expresándose cada vez más desde la sutileza o abordaje lúdico de la imagen, como así también a partir de la reflexión sobre la carga ideológica de los materiales y de las técnicas o estrategias de producción: “Dibujar es un hecho político en sí mismo. Estar quieto, concentrado, dibujando, buscando tu modo de dibujar, dispone al cuerpo y al ánimo contra la aceleración y la masividad. [...] El dibujo es capital social”, sostiene Claudia en el poético manifiesto-presentación del Club del Dibujo de 2002, proyecto que será retomado más adelante en este artículo.

Suscitar una mirada provocativa de los lugares comunes, desalienadora, ya era parte de sus intereses cuando, en 1979, siendo aún estudiante de la Facultad de Humanidades y Arte, fue convocada por Rubén de la Colina, entonces director del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino –el más importante de la ciudad de Rosario y uno de los principales del país– para desempeñarse como acompañante didáctico en esa institución. Al desplegar por las salas su investigación sobre los “maestros precursores”, Del Río ponía en discusión las visitas guiadas convencionales; en cambio, oscilaba entre distintas obras y espacios a partir del movimiento del grupo de asistentes al museo, cuestionando así el discurso historicista y lineal sostenido desde la institución.

Poco después, a principios de los años ochenta, desarrolló su tesis de licenciatura junto con Andrea Ronco; partiendo de la pregunta por la función del arte y de su trabajo de campo en el neuropsiquiátrico Fracassi, el tema del escrito era “La expresión plástica en el esquizofrénico” (Del Río en Rangel, 2021, p. 251). El “arte de los locos” ya había sido una de las fuentes para la ruptura del pintor francés Jean Dubuffet respecto de las formas tradicionales del hacer artístico en el contexto de la salida de la Segunda Guerra Mundial: frente a los intentos de recomposición de la cultura del logos, Dubuffet sostenía al art brut como nueva categoría para expresar el rechazo de la cultura erudita y atribuía altos valores a la “cultura salvaje” como modo de oposición al canon occidental. Así, en el marco de la crisis del lenguaje proclamada por Jean-Paul Sartre (1970 [1945]), y frente a la cultura occidental en la posguerra vista como “poisson fosile” (Dubuffet, 1966, p. 83), el arte de los alienados aparecía como una de las vías de acceso a una nueva “autenticidad”. No solo fueron las imágenes del pintor francés las que impactaron en Claudia, sino, muy especialmente, sus textos. La adquisición de un ejemplar del libro *Escritos sobre arte* de Dubuffet y su cuestionamiento del *savoir faire* tan caro a los establecimientos de enseñanza artística fueron determinantes para la joven artista.

Es esta una de las líneas argumentativas que Del Río estudia, retoma y reformula desde entonces. Si la producción del “arte de los locos” aparecía en su tesis como una temprana instancia de interés, este se prolongó hasta años recientes, con la labor que inició en 2004 en el taller de arte de la Colonia Psiquiátrica de Oliveros, en la provincia de Santa Fe –espacio entonces dirigido por la artista rosarina Fabiana Imo-

la-, y su proyecto Enciclopedia Oliveros, acervo de la producción de dicho taller, llevado adelante entre 2013 y 2018. Como resultado de esta experiencia pueden consignarse sus intervenciones curatoriales en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Marco) con la exposición Enciclopedia Oliveros, en 2014 (con cocuraduría de Imola y Max Cachimba), o la más cercana participación como curadora del núcleo homónimo dentro de la exposición Terapia en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Del Río, 2021). Este arco trazado entre sus primeras experiencias en relación con el “arte de los locos” y la reciente curaduría de Enciclopedia Oliveros –intervenciones en dos de los más destacados museos argentinos contemporáneos– permite dar cuenta de cómo la artista va retomando, revisando y resignificando, en distintos momentos de su trayectoria, intereses, inquietudes e imágenes, dentro y fuera del sistema artístico, dentro y fuera del “mundo del arte”.

### 3. La acción grupal

En uno de sus numerosos cuadernos de apuntes, la artista escribió que las claves de todo están en la infancia (Archivo CdR). Esta idea-fuerza de la raíz infantil echa luz sobre su persistencia en torno a la noción de proto-instituciones y su vinculación con el plano de lo afectivo que organiza gran parte de su derrotero. En efecto, ese interés puede rastrearse hasta los años de la niñez, con el establecimiento de una biblioteca y un teatro que la pequeña Claudia del Río desarrollaba entre sus actividades caseras, o su afiliación hacia 1967 al Club de Correspondencia del Instituto Alemán para el intercambio cultural. Desde esas instancias fundantes ha sostenido, hasta la actualidad, su gusto por el arte en clave lúdica, la centralidad del libro y las prácticas performáticas<sup>4</sup>. También ha persistido su atracción por el establecimiento de los vínculos que surgen de la actividad asociativa o grupal: “instituciones menores”, “instituciones de autor” o, como define al Club del Dibujo, “institución boca a boca”.

“Me gustan las instituciones y el poder pensar que podemos ‘fabricarlas’. Cada uno de nosotros podría ser una micro institución. Redes, agenciamiento, economía que regula las ambiciones. Estas instituciones de autor son modos ecológicos de acción del artista en la sociedad” (Del Río, 2016, p. 132). Este interés por lo afectivo de las “instituciones no institucionales” surge de una aspiración de Claudia del Río por generar comunidad y comunicación; como la define Francisco Lemus, ella es una “artista imán. A través de su obra, sus clases, sus libros, sus proyectos grupales crea un campo de atracción en el que las personas entran y salen llevándose algo con ellas” (Lemus, 2022, p. 7).

Claudia ha desarrollado estas propuestas “no institucionales” en contrapunto y a la vez en sincronía con su prolongada labor académica en el marco de una de las principales instituciones oficiales de su ciudad: la Universidad Nacional de Rosario,

<sup>4</sup> Si bien la artista no ha desarrollado proyectos en los que indague específicamente sobre la relación con la pedagogía y su importancia en la primera infancia en forma sostenida, puede considerarse como ejemplo en este sentido su reciente experiencia de artista-curadora en ¡Buen día, te amo! Es 2022, un palacio visita y vive un tiempo en un museo-escuela (Buenos Aires, Museo de Calcos y Escultura Comparada, Universidad Nacional de las Artes y Palais de Glace, 2022), en tanto “exhibición inspirada y dedicada a lxs niñxs”, o algunas de las instancias del proyecto Pieza Pizarrón –que se abordará en el siguiente punto del trabajo–, donde invitó a intervenir a estudiantes de nivel primario de escuelas públicas, como en el caso de la exposición *Cooperativa gráfica* (Buenos Aires, Casa de la Cultura, Fondo Nacional de las Artes, 2013).

donde –como se ha señalado– inició muy temprano sus tareas docentes, que continuaban hasta la fecha. “La práctica docente es parte de lo que me hace feliz, no es algo quieto ni estanco, es la curiosidad misma allí, y transmitir eso..., que puedas encontrar tu imponderable. Nunca sé exactamente qué ocurre en una clase, o qué va a ocurrir en una clase, apenas un esquema de palabras, pero la acción se desata allí con los cuerpos, hasta en pandemia fue así”, reflexiona (C. del Río, comunicación personal, 23 de noviembre de 2022). La práctica docente tiene un lugar central dentro de los intereses y prácticas de la artista. Las aulas de la Facultad de Humanidades y Artes, en la calle Entre Ríos 758 de la ciudad de Rosario, son el espacio de intervención que Del Río denomina, poéticamente, “el Teatro”:

El Teatro es la clase de pintura, de dibujo. En las funciones algo de esto espero que venga, viene a suceder, está sucediendo. Porque la clase es una representación situada en un contrato a veces, en el declive otras, en la retirada también [...] debería aclarar que la pieza de aprendizaje primera (didáctica conmigo misma) es aquella que ejecuto conmigo misma. [...] Abrir escenas. El trasvasamiento de la mudanza de los espacios, es una cierta pieza de aprendizaje (Del Río, 2016, p. 76).

Muchas veces, trascendiendo las prácticas colaborativas performáticas o de gestión, la artista también ha materializado su impulso a lo colectivo en la edición de libros o de obras impresas, considerando la noción de la producción serial y su eventual posesión múltiple. De hecho, edición, en términos amplios, resulta una palabra central para Claudia del Río, tanto en el sentido de la multiplicación de trabajos como, por el contrario, de la selección (de ideas, de imágenes, de palabras). Una primera instancia de trabajo a partir de la producción y gestión grupal en torno a la cualidad de lo múltiple fue el colectivo *Hacia un arte grupal*, la primera formación –en el sentido que Raymond Williams (1994) da al término– en la que participó Del Río, en donde se aunaban arte gráfico con base en la xilografía y el campo del por entonces incipiente videoarte. Activo en Rosario entre 1981 y 1983, este grupo estuvo integrado, en distintos momentos, por el músico Claudio Lluan, el técnico especialista en video Luis Miotto y, como artistas visuales, Claudia Molteni, Jorge Orta, Verónica Orta y Graciela Sacco, además de la participación sostenida de Claudia del Río. En 1982, en relación con la intervención de *Hacia un arte grupal* en la galería rosarina Bounarroti, sostenían que su objetivo era

(...) contrarrestar la acción degradante que el mercado inversionista impuso a la obra de arte, mediante la difusión de la estampa multiejemplar. Se han dispuesto en un carretel 250 grabados originales numerados y firmados en forma de banda continua, separados entre sí por una línea puntillada de corte. Tanto la actitud de participación como el montaje físico conforman una única obra, la que se irá disolviendo y fragmentando de acuerdo a la demanda del público, que se llevará además de un grabado, una parte de la obra total. El espectador interesado en “adquirir” un grabado original deberá proceder a cortar por la línea de puntos una de las obras, la que por este solo acto pasará a ser de su “propiedad”. (*Hacia un arte grupal*, 1982, s. p.)

En el marco de la actividad de este grupo, se llevó adelante la acción *Testigos blancos*, que consistió en el envío de cruces de madera envueltas en tela estampada

en xilografía a un conjunto de habitantes de Rosario, con la invitación a participar, en los días siguientes, en un encuentro en la plaza Santa Cruz. Allí también se montaron cruces envueltas con trapo, acompañadas del reparto de “estampitas” con motivos similares (Fig. 4); la acción fue decodificada, certeramente, como referencia a los desaparecidos por la dictadura militar aún en el poder, tal como rememora la artista (Del Río y Dolinko, 2020, 25’19” al 31’04”). También en la serie de ediciones intervenidas con recortes de papel y estampillas en xilografía que realizó la agrupación (Crónicas gráficas, 1981-1983) (Fig. 5) se suceden referencias a diversos hechos de la época: letras, signos, rostros o manos se conjugan con alusiones a la represión, a decretos económicos que tenían impacto en lo social, a la guerra de Malvinas o a las elecciones presidenciales de 1983 con las que se retornaba a la democracia (Dolinko, 2013, p. 52).



Fig. 4. Claudia del Río y Hacia un arte grupal, Testigos blancos. Xilografías, 1982. Colección de la artista, Rosario. Fotografía de la autora



Fig. 5 Hacia un arte grupal, Crónica gráfica (detalle), 1982. Xilografía, impresión offset y collage. Colección particular, Buenos Aires. Fotografía de la autora

Desde entonces, Del Río ha formado parte de distintos emprendimientos colectivos. Entre 1984 y 1986 participó de Artistas Plásticos Asociados (APA), que contaba con Gabriel González Suárez como presidente, Daniel García como secretario y una comisión directiva integrada por Claudia del Río, Ricardo Pereyra, Sergio Mazzini, Patricia Espinoza, Graciela Sacco, Silvia Andino, Gabriel Serrano, Malva Leale, Silvia Chirife, Rubén Valdemar y Miguel Mazzocato. APA organizó en 1984 la exposición 1966/1968 arte de vanguardia en Rosario en el Museo Castagnino, en la que se sostuvo una temprana revisión de la vanguardia artístico-política rosarina de los años sesenta, junto a la realización de unas jornadas con la participación de los protagonistas de aquellos relevantes sucesos artísticos del segundo lustro de los sesenta (Longoni y Mestman, 2000). El historiador del arte Guillermo Fantoni –referente de la nueva historia del arte en Rosario– fue el coordinador de las jornadas, suscribió el texto y la cronología del catálogo.

Ya entrado el siglo XXI, Del Río participó en otros espacios colectivos, como las muestras itinerantes y la publicación de fanzines del grupo PintorAs que, convocado por las artistas Paola Vega y Adriana Minoliti en 2009, tuvo su primera exposición en el museo Macro de Rosario en 2010. Entre ese mismo año y 2020, Claudia conformó el Dueto Trulalá junto con su colega Carlos Herrera; entre la exploración matérica, el aprendizaje de técnicas de producción artesanales y la praxis como comunión artística, incursionaron en la tradicional Cristalería San Carlos, en la provincia de Santa Fe, para desarrollar esculturas presentadas en la exhibición ¿Cuánto pesa el amor?, en la galería rosarina Darkhaus (Martínez Quijano, 2011, p. 107). Las tareas curatoriales desarrolladas por la artista también pueden incluirse dentro de sus actividades entendidas como emprendimiento colectivo: la gestión como obra. En este sentido, pueden destacarse exposiciones como La novela del dibujo (Centro

Cultural Parque de España, 2009), Traducción (dibujos). Si la traducción fuera labor de humanos (Fondo Nacional de las Artes, 2008), La disfunción de los escritores 1. Ensayo moderno sobre cierta entrañable relación entre el dibujo y la escritura (Museo Castagnino, con cocuraduría de Maximiliano Massueli y Ana Wandzik, 2013), Construcción de un museo (Marco, con cocuraduría de Federica Baeza, Leandro Tartaglia y Santiago Villanueva, 2015), Secretorama o Una colección del tamaño de un hombre: Luis León de los Santos (1897-1970) (Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, 2016) y ¡Buen día, te amo! Es 2022, un palacio visita y vive en tiempo en un museo-escuela (Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova-Universidad Nacional de las Artes y Palais de Glace, 2022), entre otras.

Las residencias y clínicas –sistema de intercambios que alienta la comunicación entre pares a partir del trabajo en proceso y colaborativo– tuvieron gran eclosión en la escena mundial a partir de la década de 1990. Claudia del Río, activa participante de este circuito, ha reflexionado sobre estas instancias clave de la escena del arte contemporáneo:

Las residencias ponen en cuestión la vida misma, es un teatro sin serlo. Vida artificial. Es antigua la ambición de comunidad. [...] Cuál queremos que sea la afectividad de las instituciones. ¿Son las residencias el colmo de la afectividad? Si la política de las distancias es la regulación permanente de nuestro mundo con otros, en las residencias se pone en práctica de manera intensa (Del Río, 2016, p. 13).

Entre 1994 y 1995, Del Río participó de la Beca para Artistas jóvenes, taller de arte en Buenos Aires dirigido por Guillermo Kuitca; este espacio –que, gracias al impulso y sostén brindado por este prestigioso creador argentino, fue luego conocido como Beca Kuitca– fue una instancia inaugural en la implementación en la Argentina del sistema de clínicas (Katzenstein, 2003). Sin embargo, fue a partir del nuevo siglo cuando la artista intervino de forma más sostenida en ese circuito: en 2000-2001 participó como tutora y artista invitada en Trama, programa independiente de cooperación entre creadores; en 2004 fue residente en Arteleku (San Sebastián, España), y en 2006 formó parte del primer encuentro de RIAA (Residencia Internacional de Artistas en Argentina, proyecto creado por Diana Aisenberg, Melina Berkenwald, Marcelo Grosman, Graciela Hasper y Roberto Jacoby) en la ciudad de Ostende (provincia de Buenos Aires, Argentina); un año después fue invitada a Residencia Simple, en Santa Cruz de la Sierra (Bolivia) y también a la Residencia Fundación Valparaíso en Mojácar (España), donde hizo un primer ensayo para la que, algunos años después, fue su serie de dibujos Tin Tin, algunos de los cuales han sido recientemente reconocidos con el Premio a la Trayectoria en el 110° Salón Nacional, ya mencionado al inicio de este trabajo. A partir de la experiencia adquirida en estas residencias, en 2007 Del Río inició RUSA (Residencia para Un Solo Artista), proyecto con el que, como en tantas otras circunstancias, apuntó a la comunicación desde la esfera de lo vincular: situada en una habitación de su domicilio particular, esta residencia/albergue asociaba lo personal y lo comunitario desde la relación cara a cara y en su propia casa ( del Río C., comunicación personal, 23 de abril de 2018)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Posteriormente, también participó de otras residencias, entre ellas: en Taller 7, MDE11, por invitación del Museo de Bellas Artes de Antioquia, Medellín, Colombia, 2011; Sala\_Dobradiça, Santa María, Brasil, 2013; Casa

Este mapeo de actividades grupales y, en gran medida, autogestivas, ya sostenidas por la artista hace décadas, puede leerse a partir de desde la perspectiva de las estrategias de “la gestión plural e independiente, colectiva y autónoma como una cualidad diferencial de buena parte de la producción artística actual que pretende lograr una inscripción sitio específica y mantener una distancia saludable con la mercadotecnia ‘sin fronteras’ del arte contemporáneo” (Plante y Usubiaga, 2013, p. 32).

#### 4. El Club del Dibujo y la Pieza Pizarrón

Ya se ha comentado que, a lo largo de su extensa trayectoria, es posible trazar distintos arcos que aúnan –temática, conceptualmente– diversos momentos de la producción y las acciones de Claudia del Río. En ese sentido, el interés por el dibujo y el cuestionamiento de las instituciones con “falta de deseo, el colesterol, la corrupción que tienen a veces” (Del Río, 2016, p. 47) vinculan aquella instancia desalienadora que se planteaba en los ejercicios con la mano izquierda de mediados de la década de 1980 con la propuesta del Club del Dibujo, que la artista sostiene desde inicios de este siglo (C. del Río, comunicación personal, 29 de noviembre de 2022).

El objetivo de articular lo individual y lo social, central en toda la trayectoria de la artista, también da sustento al Club del Dibujo, proyecto de gestión e intercambio iniciado en 2002 por Claudia del Río en Rosario, y Mario Gemin en Mar del Plata: “el dibujo es un medio que parece de baja tecnología, no necesita virtuosismo para ser practicado, ni estará a la moda. Nos interesa su capacidad de rápida disponibilidad, estés donde estés podés dibujar”, afirmaban a modo de presentación de este espacio que también ha contado con la colaboración de Ana Wandzik, María Ibáñez Lago, Lisandro Carreras y Virginia Negri, entre muchas otras personas. El Club es concebido como punto de encuentro entre artistas, amateurs y público, en cuanto “espacio de pensamiento y acción” en torno a esta disciplina cuya naturaleza política económica, entienden, es de restricción y sencillez. Podría considerarse como uno de esos espacios de encuentro en torno a la “cultura de la amistad” y, a la vez, de construcción de “poéticas de archivo” a partir de los lazos del trabajo y la afectividad (Depetris Chauvin y Taccetta, 2019). De este cruce surge una colección de dibujos construida desde lo vincular, y que nuclea un conjunto de imágenes diversas, enlazadas desde la cercanía afectiva y el interés compartido por la expresión gráfica. “Más de dos hacen un CLUB, les digo, así fundás todo lo que te importa”, sostiene con énfasis la artista (Del Río, 2016, p. 16) (Fig. 6).

---

B, Museo Artur Bispo do Rosario, Polo de Convivência Pedro Branca, Colonia Juliano Moreira, Río de Janeiro, Brasil, 2015; Estúdio Apotheke, UDESC, Florianópolis, Brasil, 2017, y Programa Do Largo Das Artes, Espaço Vazio y Cooperativa de Mulheres Artistas, Río de Janeiro, Brasil, 2019.



Fig. 6. Claudia del Río, Club del Dibujo, diseño digital, 2002. Registro de la autora

La idea del dibujo como herramienta de comunicación, placer, memoria y auto-conocimiento signa desde sus inicios al Club del Dibujo, proyecto coexistente con algunas estrategias de interacción comunitarias de aquellos tiempos: “caminaba mucho entre los clubes de trueque en Rosario que aparecieron a partir del diciembre negro de 2001”, recuerda Claudia (Del Río, 2012)<sup>6</sup>. En efecto, a fines de ese año, las calles y las plazas argentinas se vieron ocupadas por marchas y “cacerolazos” en protesta por la crítica situación económica y política. Se produjo entonces una eclosión de clubes de trueque, asambleas populares y organización de agrupaciones barriales (Luzzi, 2006); la crisis también tuvo como respuesta una particular e intensa actividad creativa, con numerosos grupos que pusieron en juego nuevas estrategias de producción e intervención (Giunta, 2009).

Fue en esa coyuntura donde comenzó a gestarse el Club del Dibujo, proyecto que nació, y se desarrolla desde entonces, como una asociación informal dedicada al estudio, cuidado y promoción del dibujo. Su definición parte de un anclaje social y humanista del término club, tal como sostiene el manifiesto de la agrupación:

(...) los clubes son formas genuinas de asociacionismo, cooperación y amistad. El Club es un tipo de formación que tiene más de 100 años en nuestro país, que está altamente incorporado a los modos de vida de nuestra sociedad, de comprobada eficacia simbólica y donde las políticas de la amistad encuentran un formato fluido de desarrollo. [...] Pensamos que estos modos de agrupación y gestión son algunas de las formas del arte del siglo XXI. (<https://clubdeldibujo.wordpress.com/club-del-dibujo/>)

<sup>6</sup> No fue casual, en este mismo sentido, la realización de la muestra *Trueque*, curada por María Eugenia Spinelli en el Museo Castagnino del 19 de julio al 18 de agosto de 2002, donde se proponía el intercambio de ideas y proyectos entre artistas de Rosario y Buenos Aires, y de la que participaron Claudia del Río, Juliana Iriart, Daniel García, Tulio de Sagastizábal, Román Vitali, Laura Glusman, Silvina Sicoli, Daniel Joglar, Magdalena Jitrik y Carlos Herrera.

Sus intervenciones tienen lugar tanto en instituciones formales como en espacios de sociabilidad alternativos, periféricos o, directamente, por fuera del circuito artístico. En este sentido, es una “institución portátil”: plazas, orilla del río Paraná, aulas, barcos, bienales, centros culturales, agrupaciones barriales, espacios institucionales son escenarios para los encuentros de ejecución de dibujos, canje de obras, charlas o exposiciones. Desde su acción en espacios comunitarios y su apelación a la circulación fluida del hecho gráfico, el Club establece diálogos en forma diacrónica con el manifiesto “Promoción Internacional para el estudio y la práctica autodidacta del dibujo”, de Norberto Chávez y América Sánchez, suscripto en Barcelona en 1979, y con las experiencias del artista Edgardo Antonio Vigo, impulsor desde los años sesenta de la “comunicación a distancia” y del ambulante Museo de la Xilografía de La Plata, cuyo acervo, conformado por Vigo a través del canje o donación de obras de artistas, cuenta con estampas de Claudia del Río (Dolinko, 2013).

Pensando en un público amplio, no necesariamente especializado, Del Río lleva adelante desde el Club del Dibujo una valoración del gesto gráfico individual y su impronta en lo social. Desde esa plataforma colaborativa ha organizado reuniones de grupos de artistas, estudiantes o público general para realizar dibujos en vivo, jornadas de intercambios abiertos o trueque de piezas gráficas, tanto en ámbitos públicos como en casas particulares. Otra actividad impulsada por Claudia han sido los entrenamientos y la Escuela Lenta de Dibujantes –en alusión y contraste con la Escuela Dinámica de Escritores de Mario Bellatin en México (C. del Río, comunicación personal, 22 de febrero de 2014). Como contracara de esas experiencias gráficas fugaces, Del Río custodia los más de 700 dibujos sobre papel de unos 300 autores que conforman la colección del Club.

Como parte del proyecto asociativo del Club del Dibujo, la artista inició en 2006 un proyecto particular, la Pieza Pizarrón, un dispositivo pensado para el desarrollo de la práctica del dibujo; desde una perspectiva amplia que considera su despliegue en el espacio, esta propuesta podría incluirse dentro del universo de la gráfica expandida contemporánea (Dolinko, 2018). Su presentación se produjo en la edición de aquel año de la principal feria de arte de la Argentina, arteBa. Una fotografía registra el evento: en ella se observa a Claudia del Río dibujando con tiza fucsia, sumergida en un continuum de líneas ondulantes sobre paredes oscuras; líneas enredadas, abigarradas, que fluyen en la superficie y que, con la acción del cuerpo en el acto de dibujar, parecieran expandirse al espacio circundante (Fig. 7). Desde aquella instancia, la artista viene desplegando en distintas ciudades de la Argentina y de otros países versiones de esa pieza de dibujo o *Lehrstück* negra: son distintos escenarios –y, en relación con el anclaje performativo de la propuesta, el término no es aquí casual– para una propuesta que permite articular lo individual y lo colectivo. “¿Cómo los dibujos pueden volverse actos? Pensando acerca de mi relación con el teatro y la performance, es que la Pieza Pizarrón es un espacio de proceso, improvisación y aprendizaje entre personas que a veces no se conocen” (Del Río, 2016, p. 124).



Fig. 7. Claudia del Río en Pieza Pizarrón. Intervención de Claudia del Río y Ernesto Ballesteros. Buenos Aires, arteBa, 2006. Fotografía de Mario Gemin

Claudia creó y sostiene esas piezas de dibujo, espacios cerrados, de paredes amplias y totalmente ennegrecidas, donde las personas convocadas –en grupo o en forma individual– llevan adelante obras efímeras con tizas blancas o de colores. La escala reducida del dibujo se transmuta por el registro espacial ampliado: la Pieza Pizarrón desafía la tradición del dibujo de pequeño formato, de obra de gabinete o estudio, y se asocia a un dispositivo escenográfico. No es un dato menor, en este sentido, la vinculación con las Piezas de aprendizaje de Bertolt Brecht. La cuestión de la escala y del espacio resulta así central en el planteo de las Pieza Pizarrón, ya que allí es fundamental el despliegue del gesto y de lo performático, lo que contradice el histórico horizonte del pequeño formato para la práctica gráfica. Entonces, en la pieza de dibujo, no se trata tan solo del proceso de realización y del resultado de las imágenes en las paredes, sino más bien del desplazamiento y la apropiación del espacio que se va reconfigurando con las líneas en los muros. “Un cuarto de paredes pizarrones es una sala de ensayos. Un dispositivo específico para plantear procesos y problemas, pero siempre con la particularidad de la acción performática, ya que el espacio es lo dibujable y resulta imposible sustraer el cuerpo de ese lugar” (Del Río, 2013, p. 7). El cuerpo, como en tantos otros de sus trabajos, también resulta aquí una clave de sentido (Fig. 8).



Fig. 8. Pieza Pizarrón. Intervención de Florencia Vecino, Guillermo Kuitca, Sofía Borthling, Carlos Huffman y Carlos Herrera, con curaduría de Claudia del Río, en la muestra *Cooperativa gráfica*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2013. Fotografía de Miguel Ángel de León

Como sucede en otros de sus planteos, el pizarrón se enlaza en la obra de la artista con reminiscencias infantiles y familiares: por una parte, remite a la pizarra escolar de su madre, que ella usaba desde chica; por otra parte, se asocia con la actividad de su abuelo que, oriundo de Oviedo (España), había llegado a la Argentina a principios del siglo XX para fundar una escuela en el campo. Y en la escuela, claro está, el pizarrón era el elemento fundamental para transmitir y compartir saberes, traducidos en palabras e imágenes. En este sentido –y asociándolo a su propia labor docente en la universidad– cabe destacar que, en distintas instancias de su presentación biográfica pública, Del Río define la Pieza Pizarrón como un “dispositivo de dibujo, teatro y pedagogía”.

Desde la particular apertura de Claudia a los tableros, papeles o pizarrones del Club del Dibujo y de la Pieza Pizarrón, los gestos gráficos de centenas de personas –artistas emergentes y consagrados, adultos y niños, curiosos y fans– fueron trazando un entramado simbólico que conecta virtualmente distintos puntos del mapamundi: Rosario, Mar del Plata, Córdoba, Buenos Aires, Lima, Tucumán, Florianópolis, Viña del Mar, Porto Alegre, Medellín, entre otras ciudades. La experiencia más reciente fue en el marco de la Aichi Triennale, en Japón, en 2022 (Fig. 9). Así, las distintas versiones de la Pieza Pizarrón concretadas desde 2006 permiten a Del Río reunir sus áreas de interés y acción: la producción artística, la gestión, la docencia.



Fig. 9. Pieza Pizarrón en la Aichi Triennale, Japón, 2022. Fotografía de Claudia del Río

## 5. Ikebana

En el inicio, y también en distintos momentos de este trabajo, se ha hecho referencia a Ikebana política, el libro de textos de Claudia del Río lanzado en octubre de 2016. Se trata de un trabajo fundamental para comprender la perspectiva estética y la posición ética de la artista, desplegada a través de un recorrido por diversas temáticas recurrentes en su obra, su reflexión y sus acciones. Considerando que este libro de 250 páginas de textos, sin imágenes, publicado por un pequeño sello independiente rosarino, tuvo en 2022 su tercera edición, puede sostenerse que se trata de un particular fenómeno editorial (Fig. 10).

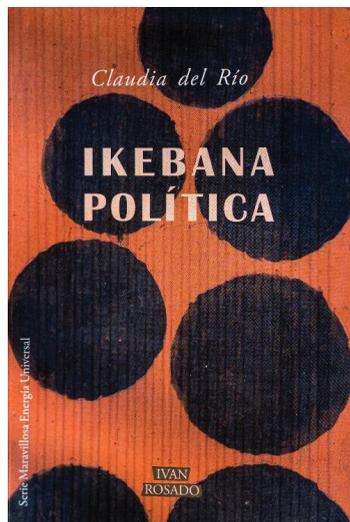


Fig. 10. Claudia del Río, *Ikebana política*. Tapa de la primera edición (Ivan Rosado, 2016). Fotografía de Milena Pazos

Edición de manuscritos de la artista desplegados en sus libretas y cuadernos entre 2005 y 2015, ante la pregunta sobre qué significa para ella esta publicación, Del Río sostiene:

Ikebana fue la posibilidad de ser el reflejo, el trabajo, el placer de un elemento formativo en mi juventud como el género diario de artista; lo estaba haciendo yo, era mi vida era mi obra, todo enlazado sin preguntarme si estaba bien escrito o no, ser sincera sí. Por eso es que Ikebana sigue pues es un ejercicio que me “sale solo” como esas cosas que no te dan trabajo, son constitutivas de tu naturaleza y de tu formación. En la escritura yo pienso, vuelvo al tiempo, a las personas, a los sitios, a la abstracción, a lo cercano, al ánimo, y a estar quieta; sólo se escribe quieta. (C. del Río, comunicación personal, 23 de noviembre de 2022)

En Ikebana política, Del Río va enlazando nombres y eventos desprendidos (editados) de sus cuadernos de apuntes personales. De acuerdo con Alberto Giordano, Ikebana política puede leerse como “el ‘archivo sentimental’ de una vida de artista y una obra de madurez, un dispositivo para la recreación de sí mismo” (2018, p. 132). Por su parte, Irina Garbatzky remarca que “los vectores que atravesaron el campo cultural y artístico de Argentina desde la crisis de 2001 en adelante, encuentran su espacio en los cuadernos” (2016, p. 11). Así, nuevamente, el libro en tanto enunciación individual también alude a lo colectivo.

Algunas temáticas amplias articulan los fragmentos textuales sobre intereses o inquietudes de la artista presentes en las distintas páginas del libro. En el enlace entre años de escritura y de reflexiones, se suceden referencias a la infancia, con alusiones al cuaderno como espacio de edición, a la mesa como escenario y a la familia como primer núcleo amoroso; al viaje y a los lugares de la relación arte-vida de esos años (Mojácar, Bella Vista-Bolivia, Berlín, Río de Janeiro, Santa María, Montevideo, Medellín, La Habana, Córdoba, Salto, Asunción, Santa Rosa, Ushuaia); a los materiales (“uso la ficción, los animales, platos, el gesto del dormir, el boxeo, el fieltro, mapas, copas, jabones, tela bordada, latas de coca-cola, casas, pizarrones” (Del Río, 2016, p. 17); a lo nominal, con nombres y apellidos, diminutivos o iniciales de personas, de barcos, de obras: “imagino una Historia del Arte sólo de nombres de obras, nada de imágenes. Sería un cuento” (p. 103); a las genealogías, los homenajes y las citas.

La recurrencia de reflexiones o comentarios sobre lo pedagógico, la enseñanza y el aprendizaje como camino dinámico es clave en el recorrido de Ikebana política: “Siempre en crisis con lo enseñable [...]. Enseñar una práctica para estar en contra, a favor, sin, a, ante, bajo, con, contra” (Del Río, 2016, p. 61); “Lo que la pedagogía debe asumir es una situación de cierta ceguera, de no dar respuesta, de suspenso [...] reflexión acerca de los propios medios, de cómo enseñar y junto a quiénes, de los vivos y de los muertos, el contexto local, el virtual, las ambiciones y los deseos” (p. 124). En particular, en el libro puede encontrarse una especie de listado-síntesis de sus intereses e inquietudes artísticas, un mapeo de tópicos existenciales y sensibles:

La relación con la idea de profesionalidad. Con circuitos y canales. El mercado. La escena física de producción. Las tecnologías. La información. La vida. El cuerpo. El tiempo. El movimiento. El propio yo. Los pares. Otras disciplinas. El pasado, presente y futuro. Las referencias genealógicas. Con el arte popular y con ser popular. Con la artesanía. Los métodos. La disciplina como organización sistemática.

El archivo. El inconsciente. El tamaño de las obras. La muerte (Del Río, 2016, p. 89).

Presentación del pensamiento, las acciones y las selecciones de esta artista argentina, el libro *Ikebana política* permite, también, dar cuenta de un estado de la cuestión del campo cultural contemporáneo. En la publicación de los apuntes personales, el cuaderno individual puede funcionar ahora como bitácora pública.

## 6. Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha pretendido aportar una lectura respecto de algunas prácticas y posicionamientos de Claudia del Río que la sitúan en un lugar central de la escena artística actual. Si su libro *Ikebana política* condensa su pensamiento en clave textual, su diversa obra visual y de gestión entretiene materiales y perspectivas respecto de lo social, entendiendo este término desde una posición amplia y sensible, alejada de las retóricas cristalizadas acerca de esta noción y de ciertos tópicos de la relación entre arte y política. En este sentido, sus planteos respecto de que “dibujar es un hecho político” o que “el dibujo es capital social” no resultan meros slogans sino, por el contrario, posicionamientos específicos.

Su cuestionamiento de las perspectivas convencionalizadas sobre la creación y la formación artística ha redundado en la conformación de plataformas de intercambio y construcción grupal –incluyendo prácticas de dibujo, de intervención gráfica y editorial– que posibilitan una particular reflexión sobre las variables del rol social del arte en la escena contemporánea.

La desalienación, la discusión de cánones académicos o disciplinares, el impacto de lo colaborativo, el rol de lo vincular constituyen aspectos fundamentales de su propuesta dinámica, que sostiene una puesta en tensión del statu quo, sin concesiones hacia los lugares “cómodos”, pero a la vez siempre desde una perspectiva afectiva y sensible. A través de una reflexión crítica sobre la creación, la institución, la educación y el afecto, los discursos y los posicionamientos de Claudia del Río construyen eslabones de prácticas estéticas y genealogías, entre su historia y su presente, entre la introspección y la construcción social.

## Referencias

- Del Río, C. (2021). Cuaderno de laborterapia. En G. Rangel (Ed.), *Terapia*. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- (2016). *Ikebana política. Libretas y cuadernos 2005-2015*. Ivan Rosado.
- (2013). *Pieza Pizarrón*. Club del Dibujo.
- (5 de febrero de 2012), Hace 10 años. *Club del Dibujo*. <https://clubdeldibujo.wordpress.com/2012/02/05/hace-10-anos/>
- & Dolinko, S. (23 de octubre de 2020). *Gráfica/grabado. Derivas y expansiones de la imagen impresa*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=G-S3ahJF8M9A>
- Depetris Chauvin, I. & Taccetta, N. (2019). *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplina*. Prometeo.

- Dolinko, S. (2018). Gráfica expandida: sobre algunas relaciones entre espacio público, imágenes y textos. En Krieger Olinto H., Schollhammer K. E. & Depes Portas D. (Orgs.), *Linguagens visuais: literatura, artes, cultura* (pp. 341-354). PUC-RJ.
- (2013). Cooperativa gráfica: un recorrido por algunos colectivos de la Argentina. *Estampa II* (3-4). Universidad Nacional de Cuyo.
- Dubuffet, J. (1966). Notes pour les fins-lettrés. *Prospectus et tous écrits suivants*. Gallimard.
- Farina, F. (6 de septiembre de 1999). “La mirada retínica es tramposa, por eso hay que ver desde otros lados”. *La Capital*, Suplemento Arte, p. 32.
- Garbatzky, I. (2016). Dibujante es quien dibuja. En del Río C., *Ikebana política* (pp. 7 – 12). Ivan Rosado.
- Gilbert, Z. (2014). Genealogical Diversions: Experimental Poetry Networks, Mail Art and Conceptualisms. *Caiana. Revista de historia del arte y cultura visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* (4).
- Giordano, A. (2018). Cómo se traza una vida. Notas sobre *Ikebana política* de Claudia del Río. *La palabra*. Tunja, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Paidós.
- Gustavino, B. (Ed.) (2019). *Órbita Vigo: trayectorias y proyecciones*. Facultad de Bellas Artes-Universidad Nacional de La Plata.
- Hacia un arte grupal (1982). *Crónica gráfica*. Galería Buonarroti.
- Katzenstein, I. (2003). Algunas consideraciones sobre Guillermo Kuitca en Buenos Aires. En *Guillermo Kuitca. Obras 1982-2002*. Malba-Fundación Eduardo Costantini.
- Lemus, F. (2022). Claroscuro latinoamericano. *Yulinda IV*. Walden.
- Longoni, A. (2006). El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo. En Usubiaga, V. & Longoni, A., *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX* (p. 61 – 106). Fundación Espigas.
- & Mestman, M. (2000). *Del Di Tella a «Tucumán Arde»*. *Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Ediciones El Cielo por Asalto.
- Luzzi, M. (2006). ¿El trueque es lo mismo para todos? Dimensiones de la participación en la experiencia de los clubes de trueque. En Acuña C., Jelin E. & Kessler G. (Dirs.), *Políticas sociales y acción local: diez estudios de caso* (pp. 217-250). Prometeo Libros.
- Martínez Quijano, A. (2011). Amor de diseño. *Anuario. Registro de acciones artísticas, Rosario 2011*.
- Plante, I. & Usubiaga, V. (2013). Sobre proyectos colaborativos en la república del arte contemporáneo argentino. *Blanco sobre blanco. Miradas y lecturas sobre artes visuales* (5).
- Romero, J. C. (1999). *La desaparición: memoria, arte, política*. Centro Cultural Recoleta.
- Saper, C. (2001). *Networked art*. University of Minnesota Press.
- Sartre, J. P. (1970 [octubre de 1945]). Présentation. *Les Temps modernes* (1). Reed. Kraus reprint.
- Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Paidós.