

LA METAFORICIDAD Y LA COPIA EN EL ARTE MÚLTIPLE
THE METAPHORICALNESS AND THE COPY IN THE MULTIPLE ART

Hortensia Mínguez García¹
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, (México)

Recibido: 1 de Septiembre de 2016
Aceptado: 30 de Septiembre de 2016

Resumen:

El presente texto indaga cómo el concepto de copia ha cambiado conforme al perspectivismo de cada época, primero desde una concepción peyorativa en la que la copia se delimitaba a los paradigmas de la filosofía clásica para la cual la verdadera experiencia estética sólo acontecía conforme a lo aurático de lo único, en contraposición con nuestro pensamiento actual inherente a la cultura de la copia. Finalmente, se anota cómo la relativización del concepto de copia es un tema recurrente para aquellos artistas que, a través del pensamiento metafórico, buscan generar discursos críticos acerca de las paradojas inmanentes a la cultura de la copia en la actualidad.

Palabras clave: Arte múltiple, gráfica múltiple, grabado, copia, metafóricidad.

Abstract:

This paper investigates how the concept of copying has changed under perspectivism, first from a pejorative vision in connection with the paradigms of classical philosophy, for which the true aesthetic experience is only possible through the aura of the unique piece, as opposed to our current thinking inherent to the Copy's Culture. Finally, it is noted how the relativization of the concept of the Copy is a recurring theme for those artists who, through metaphorical thinking, generate critical speeches about the paradoxes inherent to the copy's culture.

Abstract: Art multiple, Multiple Graphic art, printmaking, copy, metaphoricalness.

* * * * *

¹ Doctora en Bellas Artes *Cum Laude* por la Universidad Politècnica de València, (España). Actualmente, titular (PTC) en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores en México (SNI) y del grupo de investigación "Gráfica Contemporánea" (CAUACJ-65), del cual es la responsable. Contacto: hortemínguez@gmail.com

Sobre los mitos heredados en el arte de la gráfica múltiple

Para hablar de la relación dialógica de conceptos como Copia (en sentido peyorativo como opuesto a lo reproducido a partir de una matriz) y Multioriginal (como aquello reproducido que posee una doble naturaleza semántica como unidad multioriginal y a la par múltiple como copia), partiremos y sesgaremos nuestro discurso hacia la exposición de algunos mitos heredados preexistentes en el arte de la gráfica múltiple, popularmente conocido como el campo del Grabado, para a partir de este enclave, comprender algunas de las prácticas artísticas insertas en nuestra actual cultura de la copia.²

Esta disciplina, la del grabado, ha acarreado durante siglos la idea de que era un arte menor, dada su vinculación con los diferentes medios y sistemas de producción y reproducción de la imagen, como la calcografía, la xilografía, la serigrafía, la litografía, la gráfica digital, etc. Nuestros ancestros correlacionaron que, si el valor económico de la unidad tenía que ser menor para una estampa que para una pintura, (pues la primera era resultante de un proceso *per se* reproducible y la segunda no), todo producto artístico derivado del manejo de un sistema reproducible, debía poseer un estatus menor. Premisa muy simplista, que viabilizó que durante siglos, se hablara del Grabado bajo el concepto de copia, en lugar del de multioriginal.

El problema inicial tiene en parte su origen en el escaso interés por ahondar en lo múltiple desde un punto de vista teórico-filosófico hilado al concepto y la praxis del Arte del Grabado. Es común hallar infinidad de publicaciones relativas al manejo de las técnicas, a la historia del Grabado, mientras que los aportes teóricos al respecto son muy escasos.³ De hecho, salvo los aportes puntuales de algunos artistas punteros como Máxime Lalanne, Seymour Haden, William Hayter, Michel Melot, Fritz Eichenberg o William Ivins, no fue hasta el año 1998 cuando realmente podemos hablar de un interés por indagar a nivel ontológico, estético y poético en este campo. Huelga decir que fue Martínez Moro a quien le debemos una de las publicaciones más destacadas de los últimos veinte años, “Un ensayo sobre grabado a principios del siglo XXI”.⁴ Uno de los temas más interesantes que Moro abordó en esta publicación, y que consideramos todavía sigue vigente, fue la condición mítica del grabado.⁵ Al respecto, el autor comentaba:

(...), el mito del grabado se levanta sobre los fundamentos de su propia génesis, esto es, la de permitir la reproducción de una obra original o, en otros términos, la de plantear su

² “La “cultura de la copia”, tomada como lugar de origen y partida de este texto, puede entenderse tanto desde el punto de vista de la fascinación “fetichista” –sobre todo en el plano occidental– de reiteración, de replicar, de duplicar e incluso falsificar nuestros productos culturales (materiales o inmateriales) (por ejemplo en Schwartz, 1996 o Dorfler, 2010), como también y sobre todo, el escenario que sustenta la hiperreproductibilidad técnica y la digitalización omnipresente, donde creador y receptor se entremezclan para formar parte de nuevas formas de producción simbólica y poéticas que remezclan, remasterizan, revisitan, rehacen, revisitan y alteran en diversas aproximaciones conceptuales y morfológicas.” MÉNDEZ, Carles, “De la Originalidad y sus Desplazamientos Artísticos. El Artefacto de la Copia y lo Abominable de lo Original.” En: Revista BRAC, Barcelona, Research, Art, Creation, 3(3), pp. 256-276. Barcelona, 2015, p. 272)

³ Cuando hablamos de escasez, obviamente nos referimos a aportes escritos publicados. Es más que sabido, que desde la práctica artística ha habido aportes muy prolíficos desde los años sesenta.

⁴ Otros autores que destacan por sus aportes teóricos son: Luis Camnitzer, Jesús Pastor, Stephen Bury, José Ramón Alcalá, Kako Castro y Ana Soler, entre otros.

⁵ Moro también utilizó el término grabado de manera genérica para referirse a los diferentes métodos, procedimientos y técnicas del campo de la gráfica múltiple.

mostración múltiple. Esto último atenta directamente contra uno de los pilares más sólidos de la cultura occidental, cual es la sacralización de la obra única y de sus rituales de presentación.⁶

Estos puntos anotados por Martínez Moro nos llevan a plantearnos la necesidad de reflexionar acerca de cuáles son los apriorismos básicos que rigen el mito del arte múltiple en general, y del grabado en particular. En este sentido, creemos interesante anotar que frente al mercado del arte e incluso, frente a la sociedad, el campo de la gráfica múltiple sigue doblegándose ante dos supuestos heredados desde hace siglos aún a pesar de haberse vueltos extemporáneos. Nos referimos, primero a la idea de que invariablemente *lo único es mejor que la copia* y, por lo tanto, lo múltiple siempre podría ser devaluado frente a la unicidad de lo único. Y por otra parte, que todo arte mediado por el manejo una tecnología que requiera del desarrollo de un proceso técnico complejo o de la planificación de ciertos pasos para la realización de una pieza, devendrá en un proceso lineal y carente de espontaneidad creativa. De momento, nos centraremos únicamente en el primer supuesto.

Como ya hemos venimos soslayando, la base ontológica del arte múltiple ha girado en torno a conceptos como original, matriz, huella, cóncavo, convexo, positivo, negativo, copia, múltiple, reproducción, serie, etc. Durante largo tiempo, estos fueron construidos al son de planteamientos filosóficos relativos a la estética clásica con Platón o Kant, e incluso con Walter Benjamin⁷ en nuestros tiempos y sus ideas sobre lo aurático. Supuestos clasistas tales como “la verdadera experiencia estética se produce a partir del original”⁸ que, posibilitaron durante cientos de años que el Grabado fuera considerado un arte menor, que la copia fuera vista como un producto de mercado devaluable frente a una pieza única, o lo que es lo peor, que el quehacer del grabador quedara exento de valor social respecto a otros medios artísticos por el simple hecho de que sus prácticas posibilitaban la reproductibilidad de una obra.

Esta peculiaridad del arte múltiple, como productora de copias, coadyuvó en el hecho de que muchos artistas recurrieran a este arte, más por sus posibilidades de reproductibilidad técnica que por sus inmanentes virtudes estéticas o poéticas. Sin embargo, hoy por hoy, todos estos supuestos ya han sido abandonados por la gran mayoría a sabiendas de que la calidad de un multioriginal no demerita el valor estético de una pieza de arte.⁹ Al fin, todo parece haberse relativizado en un mundo en el que ya

⁶ MARTÍNEZ MORO, Juan; *Un ensayo de grabado (A finales del siglo XX)* Ed. Creática, Santander, 1998, p. 17.

⁷ BENJAMIN, WALTER, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus, Discursos interrumpidos I, 1982.

⁸ MARTÍN MARTÍN, Jesús Ángel, “Adiós al original. Ideas en defensa del valor estético de las reproducciones de arte valor estético de las reproducciones de arte” en *Revista Arte y Mercado*, sección Artículos Arte, España, 2005, s.p. Disponible en: http://www.arteymercado.com/adios_al_original.html Consultado en 02/04/2015 a las 12:25

⁹ A colación de la conferencia “Gráfica contemporánea: del grabado matérico a la gráfica intangible” presentada en diciembre de 2011 en la Universidad de Pontevedra dentro del “Encuentro de Interacción Gráfica”, apuntábamos lo siguiente: “Hoy en día, aceptamos que un multioriginal tiene un valor económico menor que el de una pieza única de la cual no existe edición; pero ello no implica que tengamos que dejar que se infravalore su valor estético. Por ejemplo, imaginemos que poseemos con gran admiración un dibujo original (al cual le otorgaremos un valor económico y uno estético determinado), y que posteriormente descubrimos que no se trata de una pieza única, sino de una litografía de la cual existe una edición con otros veintinueve ejemplares. Obviamente, podríamos aceptar que el valor económico de la pieza disminuiría en el mercado del arte, pero ¿por qué deberíamos pensar que la pieza ha perdido valor estético? ¿Acaso, ha dejado de tener la “capacidad” de transmitirnos la misma experiencia estética? ¿O es que al disminuir su valor económico se ve afectada nuestra “capacidad” para valorarla estéticamente con el mismo entusiasmo que teníamos cuando creíamos que era una pieza única? Esta serie de preguntas nos llevan hacia la identificación de un axioma muy simple: la inevitable admiración que el hombre occidental tiene ante los productos únicos en detrimento de lo múltiple. Una admiración, si cabe, antropológicamente arraigada a nuestra idea de

podemos hiper-reproducir cualquier matriz (sea objeto o imagen) con gran fidelidad tanto en términos cuantitativos como cualitativos. Acaso, ¿no es en la práctica, con el uso cuando la pieza es resignificada cualitativa y simbólicamente por el individuo independientemente de su estatus de copia u original? Entonces, ¿para qué seguir contraponiendo o buscando asignaciones de valor entre las copias y el original, o las copias entre sí, si algunos medios prácticamente pueden ofrecernos objetos idénticos a nivel formal? A lo cual añadiríamos, ¿acaso no es a través de nuestras prácticas e ideas cómo generamos un proceso de singularización y dación simbólica en lo producido bajo esquemas masivos o múltiples? No hay más que remitirse a planteamientos conceptuales como los warholianos con sus Sopas Campbell, sus Cajas Brillo, etc. Ejemplos que nos ayudan a visualizar cómo la experiencia aurática no sólo puede ser independiente de la calidad de univocidad de una pieza de arte sino que, además, dicha experiencia se constituye a partir de las cualidades cualitativas que los sujetos atribuyen a las cosas, más que al carácter seriado de la cosa en sí.

En este tenor, el interés por lo múltiple se ha venido ramificando desde perspectivas muy heteróclitas. En la actualidad, los artistas no sólo piensan en la multiplicidad a partir de la premisa de poder reproducir una matriz (modelo de reproducción inductivo), sino también de la creación de una serie como piezas, o el manejo de la reproductibilidad de una imagen para la creación de algo nuevo desde el concepto de la serendipia. Por ejemplo, mientras que en los años ochenta podemos hablar de una tendencia hacia la degeneración de la imagen -tal y como hacían artistas como José Ramón Alcalá y Fernando Canales (Alcalacanales) a través de medios electrográficos, copiando la copia de la copia-; actualmente, hallamos propuestas como las del japonés Kouseki Ono (1979), quien destaca por su particular forma de comprender el proceso creativo de la impresión. En su caso, Ono, imprime sobre el mismo papel cientos de veces la misma matriz. Su objetivo, alcanzar calidades escultóricas a través del lenguaje gráfico y la poética de lo múltiple.

Reflexiones sobre Metaforicidad a través de la Copia

Hoy, nuestra realidad es muy diferente. De hecho, si bien no podemos negar que existe un amplio plantel de artistas que gustan de la práctica del Grabado más por su tecnicismo, o a veces, por su quehacer alquimista, riqueza técnica o por la bellísima estética y poética que tanto la caracteriza como disciplina; otros, abogan por enaltecer el concepto de copia como pensamiento (“copy as thought”)¹⁰, como una forma de comprensión holográfica de nuestra realidad actual, cada vez más anclada al perspectivismo,¹¹ a la trasgresión del pensamiento moderno, y al estatus globalizado, tecnológico y heteróclito de nuestra forma de vida actual.

propiedad en analogía con sentimientos y convenciones como “poder” o “dominio”. Véase, MÍNGUEZ, Hortensia “La gráfica múltiple en la cultura de la copia. Una aproximación fenomenológica”, en CASTRO, K., HEYVAERT, A., MÉNDEZ, C., MÍNGUEZ, H., SANTIAGO, J.A., SOLER, A., *Originalidad en la cultura de la copia. Encuentro de Interacción Gráfica*. Universidad de Vigo, Pontevedra, España, p. 79.

¹⁰ Recomendamos la lectura de MÉNDEZ, C. Y MÍNGUEZ, H. (2015) “Graphical territory. Series and memory”. London: Journal of Fine and Studio Art. Volume 5 Number 1 September 2015, ISSN 2141-6524. <http://www.academicjournals.org/journal/JFSA/article-full-text-pdf/66CC3755549>

¹¹ Concepción filosófica que parte del supuesto del nómada, es decir, de la idea de que toda representación y noción de realidad depende del punto de vista del sujeto que la vive, que la observa. Una concepción leibniziana posteriormente, abordada por Nietzsche y otros autores como Ortega y Gasset, entre otros.

Por ende, la resignificación de la práctica artística actual se manifiesta *ad hoc* con este estado complejo y rizomático, en el que cada vez impera más el quehacer multi e hipermedial, lo intertextual, el apropiacionismo, lo antiprogramático y disidente, y que tanto ancora a que la copia, -como reflejo de nuestro desarrollo actual- es un algo que posibilita procesos de *metaforicidad*,¹² pues por medio de su explicitación, muchos artistas han podido generar discursos que propician en el espectador múltiples lecturas y traslaciones a varios niveles simbólicos, de corte universalizante: desde un Andy Warhol que, con sus “Cajas Brillo” (1964), evidenció irónicamente cómo nuestra antigua forma de entender lo aurático, la sublimidad de la creación y los procesos de legitimación del Arte habían llegado a su fin (fig. 1); a artistas activistas de la talla de Ai Wei Wei quien con la instalación “Sunflower Seeds” (2010) nos rememora la necesidad de luchar por la libertad de los derechos humanos invocando a nuestra individualidad como semillas de la revolución. (fig. 2-4)



Fig. 1. Andy Warhol, “Brillo Box” (Soap Pads), (1964) Serigrafía sobre cubo de contrachapado. Fotografía: Richard Winchell en National Gallery of Canada, 2008.

¹² Recomendamos la lectura de la obra del filósofo mexicano Mauricio Beuchot en relación al pensamiento analógico-icónico y la Hermenéutica analógica. Beuchot Puente Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica*. Ed. UNAM, México, 2000. Y, *Hermenéutica analógica y del umbral*. Ed. San Esteban, Salamanca, 2003.

Por ejemplo, aunque la instalación de Ai Wei Wei no se relaciona directamente con el mundo del grabado, recurriremos a ella para explicar cómo algunos artistas contemporáneos apelan al concepto de la copia para posibilitar diferentes procesos de metafóricidad.



Fig. 2. “Sunflower Seeds” (2010) Ai Weiwei. Tate Modern Turbine Hall. Fotografía tomada en Blackfriars Road, Londres, Inglaterra. Fotografía: Loz Pycock.

La instalación de “Sunflower Seeds” (2010) se compone de un total de cien millones de pipas de porcelana pintadas a mano, una a una, por artesanos de la ciudad Jingdezhen de China con métodos tradicionales. En un primer nivel identificamos que, Ai Wei Wei, nos habla de los límites difusos existentes entre –autor único, coautor, colaborador– y –artista, artesano–, del mismo modo, del poder significativo del artista al tomar algo tan banal como una semilla de girasol, ahora hecha Arte. En otro nivel, Ai Wei Wei, nos remite a un estado de *metafóricidad por analogía*: Las semillas de girasol, una comida común y ordinaria en muchas sociedades, constituye un símbolo para muchas juventudes.

Metafóricamente consideramos que, con esta instalación, el autor buscaba invocar al espectador a recordar aquellos carteles que ilustraban a Mao Tse-tung como el sol y a toda la masa del pueblo siguiéndole como girasoles durante la época de la Revolución Cultural entre 1966–76. Es decir, a nivel subliminal, Ai Wei Wei nos ofrece diversas lecturas: por un lado, resignifica el valor de la copia por medio de procesos artesanales para establecer un proceso analógico entre lo insignificantes que somos como hombres, pero el poder que como individuos (como pipas) tenemos en masa. Anclajes que, desde nuestra perspectiva, resignifican el concepto de “autor” de “copia” mediante procesos de metafóricidad puesto que, se evidencian las paradojas inmanentes a nuestras formas

de producción y valores como hombres; a lo cual, “lo que hace el artista, sorprendiéndonos con la articulación tensional de la metáfora, es volver a poner las cosas en el centro para que, concentrándonos en ellas, podamos tener una experiencia”¹³, en el sentido más amplia de la palabra.



Fig. 3. Detalle de “Sunflower Seeds” (2010) de Ai Wei Wei. Fotografía: Mike Peel

Al hilo, huelga decir cómo algunos artistas como Ai Wei Wei –tal y como hizo en su día Andy Warhol, Marcel Broodthaers¹⁴ o el uruguayo Luis Camnitzer– han generado nuevas formas de comprender el concepto de copia, a través de este tipo de discursos estratégicamente fundamentados en el pensamiento metafórico como modo de intelección. Al cabo, no olvidemos que la metáfora lo que posibilita es que, “lo que en el mundo aparece separado, con límites fijos, inamovibles, renace fluidificado en un mismo espacio mental. Así, la metáfora da evidencia de un rasgo esencial del pensamiento: el ir de una cosa a la otra para trascender sus propios límites”¹⁵

Conclusiones

Si bien no podremos negar que una copia es una copia, debemos sustraer la negatividad al campo semántico que le hemos otorgado durante tanto tiempo. Al fin, lo interesante de la copia es que hoy, es un concepto emergente *sine qua non* de la cultura de la copia, lo cual la hace espacialmente maleable y versátil. Así, la copia en el arte, y más concretamente en el arte múltiple se ha vuelto en un enclave posibilitador de la

¹³ OLIVERAS, Elena, *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Ed. Emecé Arte, Argentina, 2007, p. 46.

¹⁴ Una de las obras que mayor grado de criticidad generó en los años sesenta hacia la misma conceptualización de lo múltiple previa a esta época, es “La signature”, Serie I, de tiraje ilimitado de 1969. Como bien sabemos, una obra que básicamente constituye la litografía de su propia firma reproducida 153 veces. Imagen de aspecto reticular que, a posteriori, Broodthaers firmó a lápiz como señal de autenticidad pero bajo los términos de edición ilimitada. Al cabo, una crítica hacia las propias dinámicas que los propios artistas ejercen y asumen para la tasación cuantitativa y cualitativa del arte y su posible mercantilización.

¹⁵ OLIVERAS, Elena, *La metáfora en el arte ...*p.144.

liminalidad que tanto caracteriza a la psique humana en pleno siglo XXI, pues del mismo modo que abogamos locamente por la individualidad, somos parte de un mundo invocado constantemente a alinearnos a las tendencias genéricas, a la moda y las convenciones que marcan los medios de masa, etc. Así, sincrónicamente pudiéramos hablar de que los conceptos de matriz – origen – copia – múltiple – único – multioriginal; se permean entre sí, negándose y aceptándose paralela y sincrónicamente, del mismo modo que nosotros nos proyectamos como individuos sociales, en un eterno retorno de naturaleza eminentemente liminal en dónde el límite demarcador entre qué es una cosa y qué es otra, se ha vuelto borroso.¹⁶



Fig. 4. Cartel propagandístico típico de la época de la Revolución Cultural entre 1966 – 1976 representando a Mao Tse-tung como el Sol y al pueblo como girasoles guiados por su luz.

¹⁶ En relación al tema de la liminalidad consideramos lectura obligatoria la obra del barcelonés Eugenio Trías con *La Lógica del límite* editado en Barcelona en 1991; y la de Bart Kosko, en cuanto a su idea del pensamiento borroso. Véase al respecto: KOSKO, Bart, *Pensamiento borroso: La nueva ciencia de la lógica borrosa*. Ed. Crítica, Barcelona: Crítica, 1995.

Al ocaso del presente texto, estas reflexiones sobre la relación original–copia nos ayudan a visualizar que para abordar el estudio de la gráfica o el arte múltiple contemporáneo (y del arte en general), deberíamos olvidarnos de los apriorismos conceptuales y filosóficos heredados y aprender a distinguir con claridad que, a nivel ontológico ambos conceptos no se construyen epifenomenológicamente, es decir, que estos varían dependiendo del contexto histórico, ideológico, económico, etc., que los abrace. Al cabo, aquello que a nivel ontológico debemos comprender hoy por hoy, es que existe una gran diferencia entre el valor de una obra en el mercado y el valor conceptual y/o estético que lo múltiple posibilita cuando no lo emparejamos a la idea de la reproductibilidad en sentido cuantitativo.

De este modo, el potencial y creciente valor de lo múltiple en el arte se vertebra con la posibilidad de generar discursos de *metaforicidad*. Un tipo de estrategia discursiva y de intelección que se sustenta en el distanciamiento histórico entre lo que se cree saber y se hereda acerca de algo y lo que se proyecta hacia adelante pues, como diría Max Black,¹⁷ para fines exegéticos, “para que la metáfora funcione el lector ha de atender conjuntamente al antiguo significado y al nuevo.”¹⁸ A la postre, la instalación de “Sunflower Seeds” (2010) no es más que una de las miles de piezas de arte que refractan, en analogía con la actual cultura de la copia, cómo los artistas buscan construir una cultura cada vez más libre, renovada y ecuánime.

¹⁷ Iniciador de las teorías del uso de modelos analógicos en ciencia. Véase, BLACK, Max, *Models and Metaphors*. Cornell University Press, Ithaca, New York. 1962. Versión española: *Modelos y Metáforas*, Tecnos, Madrid, 1966.

¹⁸ Black, M., *Modelos y metáforas*. Ed. Tecnos, Madrid, 1966, p. 49.

Referencias bibliográficas

- BENJAMIN, WALTER, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus, Discursos interrumpidos I, 1982.
- BEUCHOT PUENTE, Mauricio. *Hermenéutica analógica y del umbral*. Ed. San Esteban, Salamanca, 2003.
- BEUCHOT PUENTE, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica*. Ed. UNAM, México, 2000.
- BLACK, Max, *Models and Metaphors*. Cornell University Press, Ithaca, New York. 1962. Versión española: Modelos y Metáforas, Tecnos, Madrid, 1966.
- KOSKO, Bart, *Pensamiento borroso: La nueva ciencia de la lógica borrosa*. Ed. Crítica, Barcelona: Crítica, 1995.
- MARTÍN MARTÍN, Jesús Ángel, “Adiós al original. Ideas en defensa del valor estético de las reproducciones de arte valor estético de las reproducciones de arte” en *Revista Arte y Mercado*, sección Artículos Arte, España, 2005. Disponible en: http://www.arteymercado.com/adios_al_original.html Consultado en 02/04/2015 a las 12:25.
- MARTÍNEZ MORO, Juan, *Un ensayo de grabado (A finales del siglo XX)* Ed. Creática, Santander, 1998.
- MÉNDEZ LLOPIS, Carles, “De la Originalidad y sus Desplazamientos Artísticos. El Artefacto de la Copia y lo Abominable de lo Original.” En: *Revista BRAC, Barcelona, Research, Art, Creation*, 3(3), pp. 256-276. Barcelona, 2015. Disponible desde: <http://hipatiapress.com/hpjournals/index.php/brac/article/view/1567> Consultado en 07/10/2016.
- MÉNDEZ, Carles y MÍNGUEZ, Hortensia, “Graphical territory. Series and memory”. *Journal of Fine and Studio Art*. Volume 5 Number 1 September 2015, London. Disponible desde: <http://www.academicjournals.org/journal/JFSA/article-full-text-pdf/66CC37555498> Consultado en 07/10/2016 a las 11:27.
- MÍNGUEZ, Hortensia, “La gráfica múltiple en la cultura de la copia. Una aproximación fenomenológica”, en Castro, K., Heyvaert, A., Méndez, C., Mínguez, H., Santiago, J.A., Soler, A., *Originalidad en la cultura de la copia. Encuentro de Interacción Gráfica*. Pontevedra: Universidad de Vigo, España, 2012. Pp. 69-86. Disponible desde: <http://webs.uvigo.es/grupodx5/IMG/pdf/originalidad.pdf> Consultado en 07/10/2016.
- OLIVERAS, Elena, *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Ed. Emecé Arte, Argentina, 2007.