



Débora Mical Acuña Flores

Mirar la escritura

Regresión hacia una cosmogonía personal

Trabajo de fin de máster
Máster Universitario en Arte: Idea y Producción
Facultad de Bellas Artes - Universidad de Sevilla
2018-19



Mirar la escritura

Regresión hacia una cosmogonía personal

Trabajo de Fin de Máster

para optar al Título de Máster Universitario en Arte: Idea y Producción

Universidad de Sevilla

Autor:

Débora Mical Acuña Flores

Firma del estudiante:

Tutor:

Dr. Santiago Navarro Pantojo

Vº.Bº del Tutor:

Sevilla, 27 de septiembre de 2019

RESUMEN

El presente trabajo para la finalización del Máster en Arte: Idea y Producción, plantea el concepto de escritura desde el campo de las artes visuales, entendiendo el proceso escritural como metáfora corporal fuera de la norma gramatical-funcional establecida por los sistemas de poder. Así, la escritura exige saber, pero no necesariamente entender.

A partir de las ideas de Roland Barthes y el análisis del trabajo de diversos artistas, nos enfocaremos fundamentalmente en la creación latinoamericana que permite argumentar la noción de escritura-imagen con el fin de dialogar en torno a las culturas primigenias, el grafismo, la idea de signo, abstracción y escritura ilegible. En suma, *desverbalizar* la imagen.

PALABRAS CLAVE

Escritura-imagen, grafismo, abstracción, signo, cultura primitiva, corporalidad, escritura asémica.

ABSTRACT

The present work for the completion of the Master in Art: Idea and Production, analyzes the concept of writing from the field of visual arts, understanding the scriptural process as a body metaphor outside the grammar-functional norm established by the power systems, to based on the ideas of Roland Barthes and the analysis of the work of various artists, focusing on the Latin American creation that allows us to argue the notion of writing-image in order to dialogue about primitive culture, graphics, the idea of sign, abstraction and illegible writing.

KEY WORDS

Writing-image, graphics, abstraction, sign, primitive culture, corporality, illegible writing

ÍNDICE

1.- INTRODUCCIÓN	9
1.1 <i>Objetivos generales y específicos</i>	11
1.2 <i>Metodología</i>	11
1.3 <i>Grado de innovación</i>	12
2.- PRIMERA PARTE (APORTACIONES ARTÍSTICAS)	14
2.1. Aportación 1: Autorretrato	15
2.1.1 <i>Aportación 1: Ficha técnica</i>	15
2.1.2 <i>Aportación 1: Proceso de creación-producción</i>	17
2.2. Aportación 2: Lecturas	19
2.2.1 <i>Aportación 2: Ficha técnica</i>	19
2.2.2 <i>Aportación 2: Proceso de creación-producción</i>	21
2.3. Aportación 3: Canto uno	23
2.3.1 <i>Aportación 3: Ficha técnica</i>	23
2.3.2 <i>Aportación 3: Proceso de creación-producción</i>	25
3.- SEGUNDA PARTE (ARGUMENTACIONES TEÓRICAS)	30
3.1 Consideraciones sobre el origen de la escritura	31
3.1.1 <i>El trazo: ritualidad y poder</i>	34
3.2 La pintura que escribe en Latinoamérica	37
3.2.1 <i>Un cambio de formas</i>	42
3.2.2 <i>La escritura como imagen</i>	45
3.3 La posición de la escritura	50
3.3.1 <i>Interfaces</i>	52
3.3.2 <i>Coreo-grafías</i>	55
4.- CONCLUSIONES	63
5.- FUENTES DOCUMENTALES	65
6.- ÍNDICE DE FIGURAS	68

1.- INTRODUCCIÓN

Mi desarrollo profesional comienza con la adquisición de un título que me define como Profesora de Lengua Castellana y Comunicación, insertándome en los paradigmas temáticos regidos por el organismo educacional imperante en mi país de origen: Chile, el cual es plenamente funcional, fundamentado en los niveles de lectura, escritura y oralidad desde la producción y la comprensión textual. Por esta razón, Mirar la escritura es un trabajo de reflexión e indagación sobre temas previamente tratados en el ámbito de la lingüística, la literatura y la educación, esta vez llevados al campo de las artes visuales con el fin de trazar una cosmogonía personal en torno al concepto de escritura, cuyo ejercicio suele vincularse sólo a su nivel funcional comunicativo, respondiendo a los parámetros de los actuales sistemas de poder. De esta manera, se pretende ahondar en el carácter corpóreo de la escritura, entendiéndola como significante, trazo y discurso, a partir del pensamiento estético y político de artistas dentro del contexto europeo y latinoamericano, como parte del proceso de investigación y creación actual enmarcado en el período de formación académica del Máster Oficial en Arte: Idea y Producción.

La lectura y el análisis de las ideas de Roland Barthes en torno a la escritura, desde su variante pictográfica hasta su condensación como aparato textual, permiten ir entretejiendo los saberes que sustentan las aportaciones artísticas presentadas en este trabajo, siguiendo la línea de los temas investigados en las asignaturas Desnudo, retrato y Construcción de Identidad; Cuerpo, Espacio y Acción en el Arte, así como Morfología, dinámica y distorsión, en las cuales se fueron abordando temáticas vinculadas a la Historia del Arte desde una visión fundamentalmente occidentalista, y en la mayoría de los casos, desde lo masculino, articulando un discurso que viene emitiéndose desde hace décadas, generando así una motivación personal por replantear las formas discursivas desde el lenguaje y la producción artística. Al respecto, se comenzaron a fijar conceptos clave: lengua, palabra, escritura, imagen, figuración e identidad, dando paso a la interrogante que da inicio al desarrollo de esta investigación: ¿En qué medida se vinculan arte y lengua, imagen y palabra? La primera respuesta a estas interrogantes fue un dibujo en el cual las palabras se transformaban en formas y viceversa. De esta manera, surgen las ideas que culminarán en la serie de aportaciones presentadas en este trabajo de indagación y reflexión teórico-creativa, utilizando la creación plástica como metalenguaje mediante la utilización de distintos medios: el cuerpo como soporte, gesto y forma primitiva de pulsión y trazo, o el libro y las posibilidades de generar textos y diferentes posibilidades de lecturas desde el uso del signo digital.

En primer lugar, este trabajo investiga en la escritura como corporalidad, gesto y trazo, desarrollando las ideas que Roland Barthes plantea acerca de la no funcionalidad de la escritura, y de la idea de escribir como ejercicio para la creación artística, fundamentando también esta noción con lo planteado por Arno Stern acerca de la semiología de la expresión: Las imágenes nacen, en un cierto momento, en la evolución del conjunto de la Formulación (Stern,2008:22), para luego ir indagando en los planteamientos que desde figuras como Vicente Huidobro (1893)

quien da inicio a la revolución formal de la poesía o Joaquín Torres García (1949), vinculando ciertos fundamentos estéticos del neoplasticismo europeo a partir del discurso universalista de las formas e imágenes pictóricas cuyo origen se encuentra en las culturas primitivas, en este caso, latinoamericanas. También se integra el trabajo de la artista argentina Mirtha Dermisache (1940) desde el cual se desprende la idea de libro y lectura ilegible, mencionando también otros artistas que lo han utilizado desde la noción de escritura asémica, generando un análisis reflexivo sobre la escritura como imagen y las implicancias que adquiere desde su contraposición a los discursos de poder, finalizando con la idea de coreografía, que reflexiona en torno a figuras como la artista Trisha Brown o Carolee Schneemann, quienes realiza una especie de traslado entre escritura y danza, para luego viajar en el tiempo hacia la cultura Selk'nam y sus manifestaciones pictóricas corporales donde se combina el gesto, la ritualidad y la expresión desde lo cotidiano, factor esencial en la semántica de la danza contemporánea.

Cada realidad de quienes habitan los paisajes del mundo se escribe mediante una lengua propia, pero actualmente los procesos mediáticos, políticos y económicos han ido generando la estructuración inquebrantable del modelo escritural, con un fin plenamente utilitarista. Ahora bien, volver la mirada hacia el pasado primitivo permite comprender el verdadero papel que juega la escritura a nivel social, desde el ritual, el secreto y el privilegio, elementos que ciertos grupos mantuvieron a pesar de los cambios ejercidos producto de los colonialismos, las guerras y los ejercicios de poder, y que los distintos grupos de resistencia política y también artistas vinculados a las vanguardias iniciadas en el siglo XX han ido vislumbrado por medio de sus obras.

A partir de lo planteado por el profesor Fernando Castro en su curso monográfico sobre Las filosofías del surrealismo, el presente trabajo funciona como un contraste del carácter de fondo de las ideas de la vanguardia europea (como ofensiva contra el racionalismo imperante en el sistema educativo francés fundamentado en la lógica de Descartes), con el pensamiento de la socióloga y activista peruana Silvia Rivera Cusicanqui, quien plantea realizar un cambio epistemológico de las estructuras humanas, desde la lengua y los conceptos con los que cada pueblo denomina y comprende la realidad, abordando la idea de resistencia y descolonización como la única forma de mantenerse a salvo del sistema, visualizando el mundo desde la raíz, mucho más simbólico, sensitivo y espiritual:

Yo quiero traer a colación la posibilidad de una casa del saber en que habite otro episteme, que no es el racional tal como lo conocemos, sino que acuda a conocimientos de otros sentidos, que rompa con el oculo-centrismo y con el binario cartesiano, y que nos ayude a pensar cómo caminar, respirar, y esto nos enseñan las lenguas oprimidas (Rivera,2015).

Finalmente, todo este traslado y diálogo entre Europa y América, acontecido desde el desarraigo y la hegemonía, iniciados desde el colonialismo y mantenido por los actuales sistemas económicos, tiene su punto de protesta, resistencia y unidad gracias a las aportaciones artísticas provenientes de diferentes contextos, siendo el arte, a fin de cuentas, quien permite reescribir una historia del saber desde significados múltiples, sensoriales, visuales, quien se apropia de lo ajeno para crear pertenencias.

1.1 *Objetivos generales y específicos*

Objetivo general

A nivel general, el objetivo de Mirar la escritura es indagar en las diferentes manifestaciones escriturales desde lo pictórico; reflexionar en torno a las nociones lingüísticas de la lengua y la escritura y repensar la idea de escritura desde lo visual, para *desverbalizar* los sentidos e ir más allá de lo comunicativo.

Objetivos específicos

- Analizar algunos puntos clave del desarrollo de la escritura, desde las primeras expresiones pictográficas hasta los actuales sistemas de inscripción.
- Comparar el trabajo de diferentes artistas, cuya base de creación es la escritura como imagen
- Indagar en diferentes interfaces de la escritura, para utilizarlos en la producción visual: el uso del papiro, el libro y los medios digitales.
- Trasladar la escritura a la expresión corporal, mediante la noción de coreografía y la indagación de recursos plásticos para su puesta en escena.
- Desarrollar un discurso propio, a partir de la idea de descolonización, utilizando como base algunos recursos expresivos de las culturas prehispánicas

1.2 *Metodología*

Para abordar el tema se plantea una investigación teórico-práctica que vincula el acontecer de la escritura desde su etapa primigenia hacia las diversas manifestaciones artísticas de referentes, en su mayoría, latinoamericanos, en contraste con las manifestaciones que desde Europa van ejerciendo una mirada occidentalista de los procesos creativos y sociales. Se indaga, como fuente principal, en estéticas y discursos desde el área de la lingüística, las ciencias sociales y el arte, comparando las ideas y referentes desde archivos de distintos museos, entrevistas, producciones audiovisuales y consultando material disponible en línea. La cercanía, desde el propio contexto, con las fuentes utilizadas, responde a la búsqueda discursiva manifestada en este trabajo, cuya documentación se desenvuelve siguiendo una estructura analítica-comparativa, para establecer, finalmente, una serie de reflexiones que justifican, a su vez, la elección de ciertos materiales para la producción de las obras aquí presentadas.

En relación con esto, las aportaciones se plantean desde la revisión de los distintos soportes en los cuales se puede inscribir la escritura y el contraste de discursos y obras cercanos a la temática propuesta. Esto conlleva un replanteamiento del quehacer propio como artista, generando obras que mantienen un vínculo desde lo narrativo superponiéndose a los aspectos formales de cada aportación, las cuales utilizan distintos formatos (pintura sobre papiro, impresión digital sobre libro intervenido, cuerpo, animación y videocreación), escogidos por sus simbolismos y significados sociales. Además, se desarrolla siguiendo un transcurso cronológico, al igual que la parte teórica, reflexionando en cada obra como parte de una temporalidad para contrastar lo pasado y lo presente.

1.3 Grado de innovación

Mirar la escritura es un trabajo teórico práctico donde el desarrollo plástico no busca una vía representacional, sino más bien quiere despojarse de ello para manifestarse como lenguaje en sí. Se considera que otro de los aspectos innovadores en cuanto a la interacción del saber reside en contraponer la visualidad sudamericana con la anglosajona, -acaparadora de la historia del arte reciente-, realizando una exposición somera desde algunas de las primeras manifestaciones pictográficas de origen sudamericano.

A partir del trabajo visual de diversos artistas, se plantea la escritura como una abstracción que no surge para traducir el habla que constituye un elemento fundamental para el establecimiento de las lenguas, sino como una especie de lenguaje independiente, con parámetros visuales que transitan desde la multiplicidad de signos y soportes, despojándola de la reglamentación hegemónica que transita desde la imposición idiomática, en cierto modo *desverbalizar* el signo escrito, acción fundamental para proponer nuevas miradas en torno a la escritura.



2.- PRIMERA PARTE
(APORTACIONES ARTÍSTICAS)

2.1 Aportación 1: Autorretrato

2.1.1 Aportación 1: Ficha técnica

TÍTULO: *Autorretrato*

AUTORA: Débora Mical Acuña Flores

AÑO: 2019

TÉCNICA: Transferencia de impresión y spray sobre papiro

DIMENSIONES: 32 x 40 cm

NÚMERO DE PIEZAS: 3



Fig. 1. *Autorretrato*. 2019, Transferencia de impresión y spray sobre papiro. Tríptico, dimensión de cada pieza: 32 x 40 cm



Fig. 2. 3. 4. *Autorretrato*. 2019, Transferencia de impresión y spray sobre papiro. 32 x 40 cm

2.1.2 Aportación 1: Proceso de creación-producción

La historia de la escritura comienza a avanzar según avanzan también las culturas, pasando por una etapa en la cual es parte de un saber privilegiado y especializado de quien la ejecuta, para luego ir trasladándose y democratizándose según las motivaciones religiosas, políticas y sociales. Al pasar desde una etapa expresiva, configurada desde la imagen y las posibilidades de representación y ritualidad, hacia la etapa funcional, la escritura se vuelve una especie de elemento simbiótico de la lengua. Entendida desde el ámbito comunicativo, su origen comienza a disgregarse en vías de establecer normas y procedimientos que la vuelven una parte del lenguaje, apareciendo las diferentes gramáticas y el desarrollo progresivo (aun en la actualidad) del diccionario. Desde el uso y propagación de un soporte como el papel, comienza toda una revolución y la escritura se vuelve un bien masivo, propiamente humano, necesario para el conocimiento de la realidad y la comunicación entre los habitantes del mundo. Sin embargo, los sistemas codificados cuyas formas circulan por un espacio ajeno a la mirada colectiva, son una especie de recordatorio de aquel origen primitivo, encriptado, de la escritura.

Autorretrato es una obra realizada en tres partes que se unen, cuyo fin es plantear el uso del sistema binario, aquel código numérico representado únicamente mediante las cifras cero y uno, en un soporte utilizado por las civilizaciones pasadas: el papiro (Fig. 5). Por lo tanto, constituye un elemento visual que interpela a los receptores mediante la coexistencia de materiales opuestos: el papiro, de origen vegetal, versus la pintura en spray, de origen plástico, tomando como ejemplo las escrituras egipcias expuestas en distintos museos del continente europeo (con la finalidad de asemejar un registro histórico de antaño), en contraste con la escritura binaria, que permite el funcionamiento y procesamiento de la información en los ordenadores, siendo el sistema utilizado por los medios digitales de la actualidad.

Sin embargo, las civilizaciones antiguas fueron las primeras en usar sistemas basados en números (los babilonios el sistema sexagesimal, los romanos el duodecimal, los mayas el vigesimal, entre otros) por lo cual esta propuesta simplemente retoma esas nociones y las expone a modo de prueba, de posibilidad, y también de reflexión en torno a la escritura.

La obra Codes (2007) de Ana Soler, es uno de los referentes en cuanto al uso del sistema binario para la producción visual, profundizando en la dicotomía de la cultura nipona en cuanto a su realidad hermética y fugaz (metaforizada en la transcripción binaria de un texto sobre la pared), contrapuesta a la vitalidad de sus costumbres, manifestada en la propia escritura que forma parte de la obra mediante una acción performativa en la que las pinceladas danzarinas de Kayo Kitakomi responden a una codificación primigenia nacida de los ideogramas kanji de un japonés original y antiguo (Soler,2008:45).

Así, esta primera aportación es un fragmento escrito para reflexionar sobre el carácter encriptado de los signos utilizados en los sistemas digitales, desde una visualidad primitiva, pero también actual. En ambos casos, el mensaje permanece oculto, dividido en tres soportes (Fig. 2,3 y 4), donde los códigos negros se traducen en un texto que define a la escritura desde un paradigma propio, fundamentado en las ideas investigadas a lo largo de este trabajo, y luego,

por encima, los códigos en color blanco, intentando seguir una especie de linealidad, cubren y descubren un nuevo concepto:

Texto negro:

El signo escrito cuenta las formas del pasado e intenta escribir el futuro. Lo que no existe aparece, surge a través de la escritura. Ritual, canto para los dioses, dibujo que trasciende, marca. El cuerpo es soporte. Material para comunicar, sentido. Existe en presente, y si es imagen del cuerpo, en pasado. Ritual, forma, gesto, el cuerpo habla, grita, huye, danza, escribe. Toda escritura necesita un cuerpo, pero no todo cuerpo necesita escritura. Por eso, escritura es elección, herramienta y distinción. Arma de los elegidos, demócrata por conveniencia. La escritura exige saber, pero no necesariamente entender. Comunicar es electivo. La escritura muestra, transgrede. Dibujo primitivo.

Texto blanco:

Yo

De esta manera, ambas nociones, desde lo textual-visual, reflejan una simbiosis entre lo que existe- la escritura - y aquello que le da vida, sentido —el pronombre personal “yo”. No existe el Yo sin escritura, ni escritura sin un Yo. Pero estas ideas, al igual que las interacciones lectoras binarias, permanecen codificadas en un sistema social que las determina. El yo es determinado por la cultura, y la escritura, por la lengua.

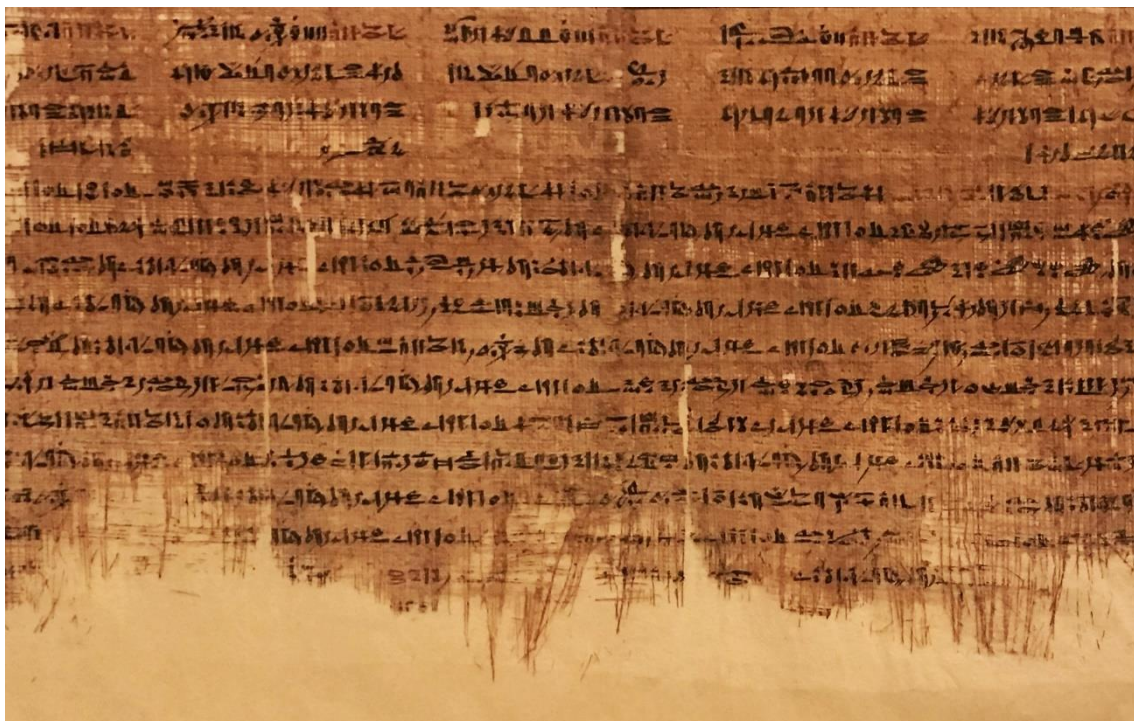


Fig. 5. Detalle *papiro*. 2019, fotografía de autor, Kunsthistorisches Museum, Viena.

2.2 Aportación 2: Lecturas

2.2.1 Aportación 2: Ficha técnica

TÍTULO: Lecturas

AUTORA: Débora Mical Acuña Flores

AÑO: 2019

TÉCNICA: Modificación de objeto encontrado mediante pintura e impresión digital

DIMENSIONES: 21x30x3,5 cm y 21,5x31x4 cm

NÚMERO DE PIEZAS: 2

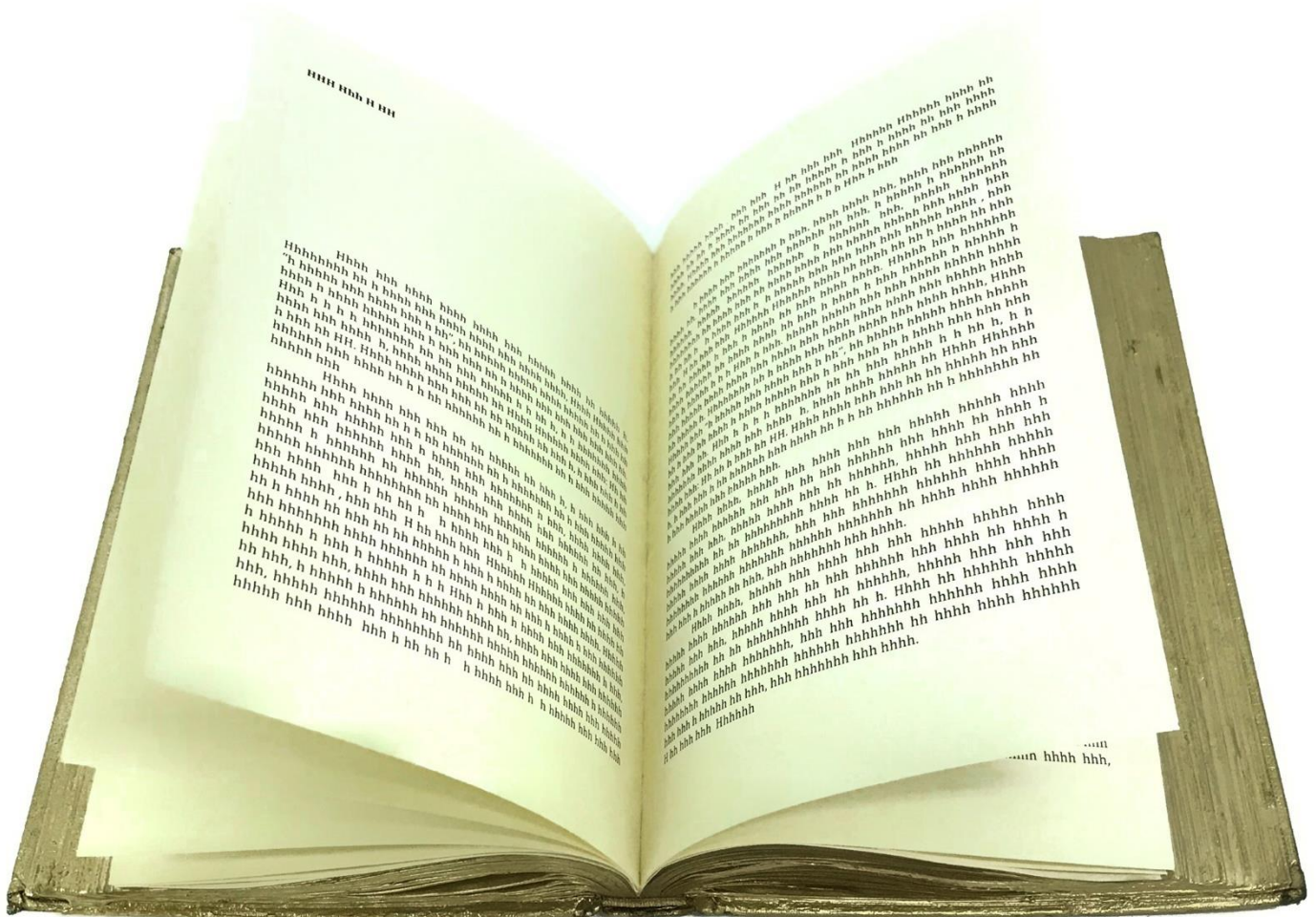


Fig. 6. *Manual para lectura silenciosa*. 2019, Modificación de objeto encontrado mediante pintura e impresión digital. 21x30x3,5 cm



Fig. 7. *Arma primitiva*. 2019, Modificación de objeto encontrado mediante pintura e impresión digital. 21,5x31x4 cm

2.2.2 Aportación 2: Proceso de creación-producción

A partir de la segunda mitad del siglo veinte comienza un proceso de experimentación poética, donde la poesía visual adquiere relevancia en cuanto manifiesta un cambio de formas, sentidos producción y lectura. También comienza a explorarse el sonido, la acción mediante el cuerpo y el uso de soportes multimediales, favoreciendo la creación de videopoemas y poesía digital, respectivamente. Estas ideas son aspectos contextuales de un formato de escritura donde predomina su valor formal por sobre lo textual, sin que por esto se niegue la elocución de un discurso personal y por ende, también político.

Así, mediante la unión de referencias, desde las escrituras ilegibles de Mirtha Dermisache, desarrolladas en distintos formatos editoriales (cartas, periódicos y libros), y el creador del concepto antipoesía, Nicanor Parra, y su poema Sonetos del Apocalipsis, desplegando un conjunto de cruces dispuestas sobre las páginas siguiendo la estructura poética del soneto (publicado en su libro Hojas de Parra, en 1985) surge la propuesta Lecturas, cuyo proceso de producción comienza con el uso del libro como objeto encontrado, para indagar en las distintas formas de abordar su contenido y visualidad.

Los artistas mencionados utilizan recursos manuales y digitales para ejecutar sus obras-textos, trasladando la escritura hacia el campo de la visualidad y lo ilegible. De esta manera, se gesta la idea de producir textos *desverbalizados*, siguiendo estructuras predefinidas capaces de interactuar con los receptores como si estuviesen frente a un libro de lectura.

Manual para lectura silenciosa (Fig. 6) es una respuesta al modelo educativo imperante en Chile, donde la enseñanza de la lengua y la literatura se ha vuelto un medio para el desarrollo de competencias comunicativas: lectura, escritura y oralidad. Desde su carácter asémico, el conjunto de letras “H, h” se distribuye entre las páginas siguiendo las reglas de redacción (párrafos, puntuación, mayúsculas, etc.) pero un quiebre en la semántica. Las palabras y los enunciados no dicen nada, y a la vez, pueden leerse, ya que es una letra conocida, pero muda. Así, la forma, el soporte y la rigurosidad de la escritura se contradice con el significado del mensaje, que permanece silenciado, oculto, bajo la funcionalidad propia de un manual de lectura.

Por su parte, *Arma primitiva* (Fig. 7) mediante una escritura en verso, sustituye las letras por símbolos: las distintas flechas que se utilizan para indicar dirección, origen y sentido en los teclados y funciones digitales, se transforman en el objeto que simbolizan: la flecha como arma primitiva. De esta manera, el título cumple un rol fundamental para determinar, en cierta medida, el discurso de esta obra, dejando abierta la posibilidad de entrever otra idea: el poema como arma, una metáfora de la escritura como mecanismo de defensa. A su vez, el resultado de disponer en un mismo espacio las diferentes posibilidades de dirección y sentido, es la desorientación e incluso, el sin sentido, por lo cual, *Arma primitiva* es un juego desde el determinismo de los sentidos textuales y la polisemia de las imágenes.

2.3 Aportación 3: Canto Uno

2.3.1 Aportación 3: Ficha técnica

TÍTULO: Canto Uno

AUTORA: Débora Mical Acuña Flores

AÑO: 2019

TÉCNICA: Videocreación

DURACIÓN: 1 minuto 54 segundos

Video realizado con la colaboración de Javiera Peralta (Chile, 1996) y Jessica López (Uruguay, 1987). El audio es un archivo de *Sonidos del fin del mundo. Rito, chamanismo y música Selknam*. Memoria Chilea: Biblioteca Nacional de Chile



Fig. 8. *Canto Uno*, 2019, Fotograma de la videocreación de 1 minuto 54 segundos de duración



Fig. 9. *Canto Uno*, 2019, Fotograma de la videocreación de 1 minuto 54 segundos de duración



Fig. 10. *Canto Uno*, 2019, Fotograma de la videocreación de 1 minuto 54 segundos de duración

2.3.2 Aportación 3: Proceso de creación-producción

En Sudamérica pervive una cultura nacida del colonialismo. Por esta razón, hay en las conciencias un estado de ser mestizo, combinando elementos propios de las culturas que habitaron el continente desde sus cosmovisiones indígenas (que cada vez se van difuminando más) con una forma de pensamiento occidentalista, arraigado desde el idioma y las prácticas sociales. En contraste, desde el siglo XX y a partir de la instauración de nuevas formas de producción creativa (como el caso de del videoarte) se plantea una dialéctica siempre presente entre la noción de autonomía y heteronomía con relación a las culturas europea y norteamericana. Esta noción, va más allá de las diferencias o la búsqueda de un origen propio, centrándose, desde la crítica, en metabolizar la cultura del otro, y de esta forma, tornarla híbrida (Mello,2006:178).

De allí que, el ser uno mismo, significa en realidad ser otro. Estamos constituidos desde la otredad, y así convivimos y nos comunicamos, con palabras aprendidas, ajenas, volviéndose propias. Esta forma de pensamiento da inicio a un afán por registrar una escritura que no existió, desde el canto ritual de una cultura víctima del genocidio durante la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX. Su denominación Selk'nam, es conocida por los habitantes de Sudamérica y el resto del mundo gracias a la investigación y el registro fotográfico de Martín Gusinde entre los años 1918 y 1924, y luego, gracias a las aportaciones de etnográficas de Anne Chapman, quien graba, en el año 1965 y luego en 1966, la voz y los cantos de Lola Kiepja, la última mujer chamán originaria de esta cultura (quien muere al poco tiempo después de haber sido documentada por Chapman, el año 1966):

A fines del invierno de 1966, en Tierra del Fuego, Argentina, murió Kiepja, más conocida como Lola. Su grupo étnico es generalmente llamado ona, aunque su verdadero nombre es selk'nam. El modo de vida de los selk'nam es el más antiguo de la humanidad: el de la edad de piedra, el Paleolítico de los cazadores, recolectores y pescadores. Con Kiepja desapareció todo testimonio directo de su cultura. (Chapman, 2002:21)

Canto Uno, apropiándose de las palabras traducidas al castellano y publicadas por Chapman gracias a la colaboración de Ángela Loji (desendiente Selk'nam que fallece en 1976), funciona como hipertexto, desde que establece los conceptos que transmite Lola Kiepja en su canto (Fig. 11) para luego recrearlos mediante una coreografía, utilizando como base para la composición los trazos dibujados previamente (Fig.12). Finalmente, se trasladan los trazos al cuerpo, funcionando como soporte y también como forma escritural, para posteriormente combinar ambos elementos mediante la videocreación presentada en esta aportación: 1 min 54 segundos de video, 1024 cuadros intervenidos con dibujos para constituir una obra multimedial, interactiva desde los aspectos técnicos de su formulación, producto de un trabajo en equipo y desde la decisión de reescribir elementos tomando en cuenta las nuevas formas de acceder a la imagen y la lectura.

La obra escribe, sin palabras, expresiones gráficas, ritmos y movimientos, sin la pretensión de castellanizar el canto original. Busca manifestar, desde recursos actuales, lo pasado, con el fin de extraer una cosmovisión distinta, ajena, pero en cierta medida originaria. Como plantea la pensadora indigenista Silvia Rivera Cusicanqui:

Desde antiguo, hasta el presente, son las tejedoras y los poetas-astrólogos de las comunidades y pueblos, los que nos revelan esa trama alternativa y subversiva de saberes y de prácticas capaces de restaurar el mundo y devolverlo a su propio cauce (2010:33).

Por consiguiente, Canto Uno es una videocreación, un poema visual asémico, una pintura digital coreográfica, donde el sonido es un canto que no volverá a ser cantado, un conjunto de formas que se mueven en un espacio con rasgos mítico, aunque también cotidianos. El registro fotográfico del proceso, y el video final presentado aquí como aportación, buscan mostrar la musicalidad de un canto indígena no por su valor "histórico" sino artístico, de una cultura que muchas veces se muestra solo desde su imagen "llamativa". Además, también pretende ser una reflexión sobre el lenguaje y la escritura, elementos nómadas por naturaleza, que existen en la medida que existen los cuerpos. Por esta razón, se extiende como un poema nuevo, escrito como imagen y coreografía.

Presencia
Ausencia
lugar
Seguir
Pasos
Cordillera
Cielo
Atroz
voz
infinito

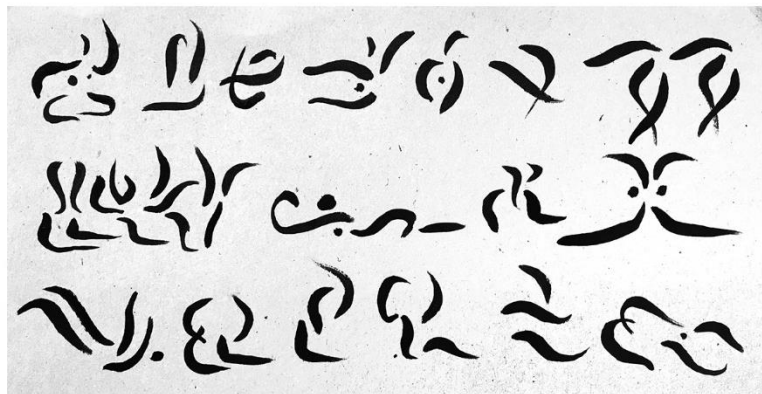


Fig. 11 y 12. Conceptos clave y dibujo trazado del canto de Lola Kiepja



Fig. 13. Esquematisaciones corporales de las ideas propuestas para Canto Uno

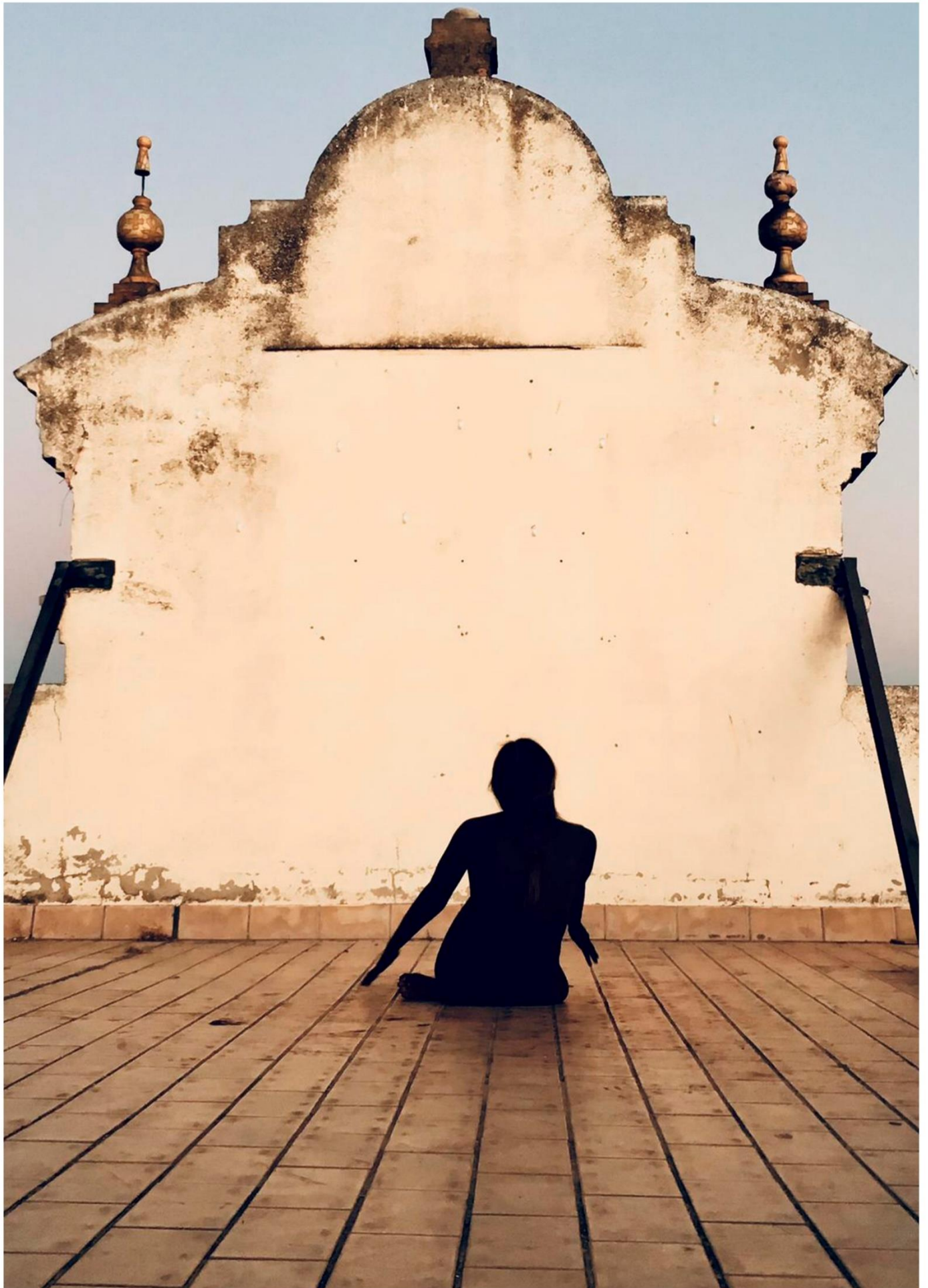


Fig. 14. Fotografía proceso del video para *Canto Uno*



3.- SEGUNDA PARTE
(ARGUMENTACIONES TEÓRICAS)

3.1 Consideraciones sobre el origen de la escritura

¿Nació la escritura como una representación de la lengua hablada o como mimesis del gesto? Frente a esta interrogante se plantean una serie de posibilidades; están las que apuntan a una lengua hablada primitiva cuyos elementos sígnicos comienzan a establecerse mediante las manifestaciones pictográficas de la escritura cuneiforme (mesopotámica) y las que establecen un primer lenguaje cinético y su traspaso a la escritura-pintura a través de ideogramas figurativos, luego al sonido y la codificación de esos elementos en abstracciones, estableciéndose así la escritura anterior al lenguaje oral. Esto puede estudiarse no solo en oriente y occidente, sino también en el continente americano, que producto de la colonización durante la época del renacimiento europeo, frena y enmudece casi todo el proceso escritural-pictórico dejando solo unos pocos rastros históricos en objetos, infraestructuras e identidades humanas.

De esta manera, es posible situar el nacimiento de la escritura de dos formas: Una de ellas es la escritura como representación (mediante el trazo) del habla, y otra, la escritura como representación gestual, esquemática, previa al concepto de "lengua". Así, aparece la pregunta: ¿habrán sido las señas, signos y símbolos un intento de figurar-ya sea esquemática o abstractamente- ciertos aspectos, independientes del habla? ¿o aparece como un intento de establecer códigos para traducir-gráficamente- el habla ya configurada en la especie humana? En ambos casos, existe un elemento innegable; el dibujo como primera técnica para fijar ideas, razón por la cual ambas nociones, escribir y dibujar, mantienen una misma raíz y significado en algunas lenguas "En lengua griega, el verbo *gráphein* significa al mismo tiempo escribir y dibujar; para los chinos, el término *sho du* alude indistintamente a la caligrafía y a la pintura" (Rabuñal, Perán, 2019: 9).

En este punto, entre fijar y establecer códigos para la interacción, en primera instancia, del ser humano y la divinidad, entra en juego la categoría que algunos estudiosos establecen como norma: el lenguaje sirve para comunicar, la escritura, al ser una parte del mismo, para traducir, de manera gráfica, la lengua. Sin embargo, las nociones estudiadas y desarrolladas en el campo artístico escapan de toda funcionalidad predefinida de la escritura como instrumento del lenguaje, apuntando a dos elementos: lo pictórico de la escritura y la escritura como imagen, dibujo y en ciertos casos, sonoridad. Barthes plantea estas ideas como mitos del origen que se enfrentan en dos direcciones:

Una hace de la escritura una derivación de la figura (a través del gesto y del ideograma), y la otra confiere al signo abstracto una especie de origen absoluto, haciendo de la figuración solamente una derivación muy tardía. Lo que así se piensa son en cierto modo dos cuerpos: uno, más fetichista, recorta el gesto y lo figura, y el otro, más obsesivo, imprime en la piedra el ritmo puro del trazado repetido. De todos modos, los lazos originales entre escritura y el arte (figurativo o abstracto) son evidentes. (2002:101)

Así, entre escribir y dibujar, o aludiendo a ideas más objetuales: escritura y dibujo, existen innegables similitudes ya que mantienen un mismo origen, pero el transcurso de la historia ha ido disociando estos elementos con fines religiosos, económicos, sociales y políticos. Con el desarrollo de las siguientes líneas se pretende reflexionar en torno a las razones que unen y separan estos conceptos, y cómo mediante la creación artística se entremezclan, mimetizan y adquieren nuevos sentidos, sin dejar de lado la proclamación de un discurso sobre el poder.

Según los planteamientos de Roland Barthes en su texto *Variaciones sobre la escritura*, escrito en el año 1973, se puede comprender la escritura en un sentido metafórico como el conjunto de elementos del lenguaje a través de los cuales un escritor es responsable de su forma y mediante su trabajo verbal asume cierta ideología del lenguaje. Sin embargo, el punto central que defenderá el autor en el texto mencionado hace hincapié en el sentido manual de la palabra:

Lo que me interesa es la «scripción» (el acto muscular de escribir, de trazar las letras): ese gesto por el que la mano toma una herramienta (punzón, caña, pluma), la apoya sobre una superficie, avanzando apretando o acariciando, y traza formas irregulares, recurrentes, rítmicas (Barthes, 2002:87).

Escribir y dibujar, desde la acción misma, se vinculan y van más allá del uso y la funcionalidad que los seres humanos han ido estableciendo para fijar patrones y reglas de manifestación. El mismo autor señala cómo la escritura, a lo largo de la historia, ha sido una actividad contradictoria, articulada mediante dos pretensiones: como instrumento de segregación y poder, y como práctica de goce, “ligada a las profundidades pulsionales del cuerpo y a las producciones más sutiles y más felices del arte” (2002:88)

Así, el trazado para formar formas recurrentes, rítmicas, no es solo una acción de transcripción del habla ni un acto propiamente comunicativo. En sus inicios, la encriptación de estos elementos, como el caso de las ideografías cuneiformes, los jeroglíficos y las pictografías que servían para representar ideas de la realidad, responden a un carácter oscuro, denominado por Barthes como el reverso de la escritura, una verdad sustentada en el dominio, la separación de los iniciados en la escritura de los que no lo estaban, vale decir, la masa. La escritura como marca de propiedad y distinción, e incluso de clandestinidad de grupos humanos en los que la posesión de una escritura les permite generar sus propios códigos y mensajes. Este reverso es la verdad de la escritura, manifestación que algunos artistas han incorporado a su trabajo de diversas maneras, tomando como punto de referencia las esquematizaciones y formas primigenias que nos aportan los archivos de la Historia de la Escritura.



Fig.15. Detalle de un relieve de alabastro, cubierto con escritura cuneiforme. Nimrud, Siria. 883-859 a. C. The Walters Art Museum

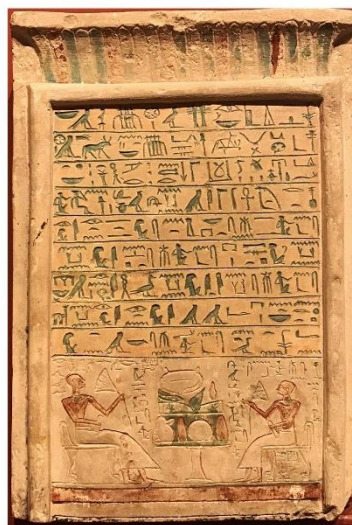


Fig.16. Estela del príncipe Seneb, cubierta con escritura jeroglífica. 1749-1747 a. C. Kunsthistorisches Museum, Viena

Al realizar un recorrido breve por los elementos centrales que articulan una historia de la escritura es posible justificar la idea de que el carácter comunicativo de ésta no ha sido su factor esencial, siendo más bien una herramienta de saber privilegiado que desde la técnica ha ido modificando sus formas y soportes. Tomando como referencia las ideas aportadas por Barthes, se puede hacer un recorrido comenzando por los grafismos de las cavernas y la escritura cuneiforme, cuya data se encuentra hace 35.000 años antes de nuestra era, pudiendo situar la escritura lineal (o escritura propiamente dicha) 2.500 años después de la aparición de los primeros pueblos en la sociedad humana. Los monumentos de la escritura egipcia (jeroglíficos) se corresponden con la aparición de escritura china aproximadamente al principio del segundo milenio anterior a nuestra era. La importancia del jeroglífico, para los egipcios, era su vinculación al mismo dios Tot (creador de esta escritura) mediante la cual se podían transmitir realidades concretas y abstractas: consejos medicinales, sobre agricultura, educación, derecho, literatura, oraciones, leyendas, formada por dibujos estilizados representantes de cosas o seres, combinando signos y fonogramas (Jean,1989:22).

Siglos más tarde comienzan los primeros alfabetos (fenicio, arameo y griego) y alrededor del siglo IV a. C se producen dos fenómenos conjuntos en Grecia y China: la unificación de las escrituras regionales y la aparición de una escritura cursiva. Alrededor del siglo I d. C aparece el papel en China y el pergamino en Asia menor, y dos siglos después se pasa del rollo del papiro al cuaderno de hojas. A este esquema lineal y muy reducido históricamente hablando, le siguen la reproducción manuscrita de textos (siglo VI), cifras árabes (siglo X), el uso de la pluma, el cero en la numeración, en el siglo XII, y dos siglos más tarde el trazado de palabras sin levantar la pluma. En Oriente, la escritura comienza a establecerse mediante la impresión de caracteres sobre papel delgado (China, finales del siglo VII) y las primeras impresiones xilográficas en Europa tienen lugar hacia 1420. A la puntuación y los acentos (siglo XVI) le siguen la universalización de la manuscrita y la creación de una Academia de Escritura en Francia. Finalmente, el siglo XIX instaaura el uso de la pluma metálica y la máquina de escribir (Barthes,2002:89-90).

A partir de lo señalado anteriormente, es posible generar una reflexión en torno a las primeras representaciones de la escritura, y generar preguntas sobre la motivación que llevó a tantos pueblos a trazar formas tanto figurativas como abstractas y cómo éstas fueron avanzando y transformándose con el paso del tiempo, en usos y soportes, hasta convertirse en alfabetos y la serie de signos estructurados que constituyen la lengua escrita actual. Al respecto, Barthes sostiene que

Resulta tan inesperado que es preciso repetir lo que ya se ha dicho, a saber, que, en el origen conjunto de la escritura y el arte, hubo un ritmo, el trazado regular, la puntuación pura de incisiones in-significantes y repetidas: los signos (vacíos) eran ritmos y no formas. Lo abstracto está en la fuente del grafismo, la escritura está en la fuente del arte (2002:132).

Ante esto, la creación de alfabetos, establecidos para regularizar las palabras o ideas mediante una escritura diferenciada según comunidades o regiones geográficas, respondería al carácter organizativo y funcional de la escritura: la comunicación. Los alfabetos son la serie de grafemas que no permiten variación si se busca escribir con sentido y siguen principios de clasificación en cuanto a sus formas, que pueden ser circulares, horizontales, verticales; y en cuanto a sus reglas de combinación. Por esta razón, es posible crear un alfabeto (en cuanto forma y combinación) utilizando formas elementales y estableciendo un orden de diferencias, pero dependerá del sistema imperante y las normativas que se impongan o decidan los distintos grupos humanos para dotarlos de sentido. La semánticidad de un escrito dependerá exclusivamente del conocimiento y legitimidad entre los interlocutores de un sistema con códigos predefinidos.

3.1.1 El trazo: ritualidad y poder

Al plantear este tema, cabe señalar que no todas las culturas han desarrollado alfabetos, y la masificación de éstos ha tenido más bien una finalidad educativa y de propagación de saberes vinculados a la convivencia de grupos humanos en la ciudad. Los primeros alfabetos corresponden a grupos cuya actividad principal era la navegación, por lo cual el intercambio comunicativo era constante y requería un sistema para ejercer sus fines económicos y políticos. Sin embargo, a pesar de la universalidad de los alfabetos occidentales como fuente de conocimiento y democratización del saber, la historia es distinta cuando se plantea a partir de los pueblos indígenas americanos y la hegemonía que el occidentalismo ejerció (y aún continúa ejerciendo). Al respecto, el sociólogo Boaventura de Sousa Santos plantea desde una sociología de las ausencias y ecología de los saberes cómo “el lenguaje permite que ciertas ideas sean explicadas, y otras no” (Santos, 2010:58) de tal manera que la escritura, desde lo comunicativo, responde a ciertas filosofías y verdades absolutistas desde la hegemonía cultural. Esto conlleva una serie de acciones que buscan plantear el saber sin *escribir de*, sino *escribir como*, aludiendo al conocimiento y empoderamiento de la causa indígena en Latinoamérica desde el lenguaje, vale decir, desde los conceptos que mueven la mente y la estructura social de los pueblos primitivos cuyo desarrollo fue anulado desde la llegada de Colón y la instauración del Nuevo Continente. Es la misma idea planteada por Silvia Rivera Cusicanqui, quien además establece una Sociología de la Imagen como medio para conocer y comprender los aspectos fundamentales de los pueblos indígenas que poblaron y aún siguen poblando el territorio americano, ya que la lengua establecida (castellana, en este caso) está permeada de los simbolismos y realidades occidentales, y por lo tanto, responde a un pensamiento hegemónico establecido desde poder -a través del signo lingüístico- con parámetros de pensamiento que la sociedad debería modificar para que se produzca la descolonización.

Así, desde una historia lineal de la escritura tomando como referencia el análisis de Barthes, es posible analizar y distinguir elementos característicos con una mirada plenamente occidental, la cual resulta necesario contraponer mediante una historia cautelosamente silenciada en términos de masividad y educación, en la cual la escritura no se despoja de la ritualidad y el saber va más allá del trazo en el papel: la escritura primitiva, los grafismos, pictogramas o imágenes de los pueblos indígenas.

Para esto, en primer lugar, hay que situarse en la época de los primeros acontecimientos que dieron lugar a la conquista concebida por la historia europeísta como “descubrimiento”. El traspaso obligatorio de la cultura occidental tanto a nivel religioso como cultural requirió un cambio en los modos de comunicación indígenas. La palabra, la lengua de la divinidad, ya no estaba situada en la figura del chamán, en la vocalización y coporalidad de los cantos o en la pintura y los trazos sobre sí mismos, sino en el papel: la lengua fijada, el habla trazada. De esta manera, la escritura se concibe de forma distinta para aquellos pueblos cuya voz era el canal que los unía al saber mediante el canto, la poesía y la pintura, elementos que permitían un

vínculo con los dioses. El signo escrito pasó a ser una nueva forma de visualizar lo sagrado, un medio que otorgaba innegable poder a quienes lo poseían, en este caso, los colonizadores.

Resulta interesante pensar cómo esta primera forma de poder establecida por la escritura a partir del colonialismo continúa manifestándose hoy en día de distintas maneras: el uso de la información por parte de los organismos de poder, los textos religiosos como fuente indiscutible del saber divino y la propagación de ideas a través de los medios de comunicación de masas. En el supuesto de que las comunidades indígenas hubiesen continuado su propio sistema de comunicación y expresión, la lengua y el arte se vería enormemente enriquecida por diversas manifestaciones y formas, libres de la rigidez y linealidad de la escritura occidental, hegemónica por antonomasia, la eterna e indiscutible enseñanza de todos los establecimientos educativos.

Ahora bien, ¿en qué medida la ritualidad se separa del carácter comunicativo de la escritura? Esta pregunta es una de las ideas iniciales para la búsqueda de establecer vínculos entre pintura, dibujo y escritura. El ritual es un contexto humano distante de la época actual, sin embargo, es posible admitir ciertos rasgos de éste que hoy en día se buscan mediante la expresión artística.

Abordar la escritura fuera de los paradigmas lingüísticos de la comunicación requiere viajar hacia el pasado, volver a lo primitivo para encontrar posibles explicaciones o incluso aún más preguntas. Un ejemplo de este carácter ritual es la escritura china, siendo en primer lugar una expresión estética/ritual para dirigirse a los dioses, y posteriormente, se vuelve funcional, es decir, adquiere la responsabilidad de comunicar, registrar. En este vaivén entre la divinidad y lo terrenal, se mueve la escritura, siendo el primero, completamente religioso, y el segundo, político (aunque hoy en día ambas nociones parecen no tener muchos puntos de separación).

Dejando de lados las funciones, se fijará atención en la acción misma, el trazo como fundamento del carácter puramente expresivo y simbólico de la escritura. Ante esto, Leroi-Gourhan distingue el grafismo de la escritura: el grafismo (anterior a la escritura) dataría de finales del período musteriano (35.000 años a. C) y fuera de toda semántica constituida, son rayas, trazos grabados sobre el hueso o la piedra, pequeñas incisiones equidistantes. En absoluto figurativas, parecen manifestaciones rítmicas. El grafismo entonces aparece no para imitar la realidad, sino como abstracción. Por consiguiente, esta teoría permite establecer el vínculo entre escritura y dibujo, mediante la noción de trazo cuyo foco es la idea de raya y transmisión, no un mensaje, sino una forma que en sí misma es un contenido o expresión, como lo señalado por el investigador francés Arno Stern refiriéndose al carácter funcional de las primeras manifestaciones artísticas en su investigación acerca de la semiología de la expresión:

“El adulto no dice solamente: «¡Hazme un dibujo bonito!», a continuación, pide al niño que le explique su dibujo. Y esto completa el desastre, porque esto hace que arraigue en el espíritu del niño la idea de que el dibujo sirve para comunicar.” (Stern,2016:33)

Estas formas primigenias mantienen una estrecha relación en cuanto a la idea de manifestaciones espontáneas que Stern propone mediante la Formulación, vale decir, aquellos trazos que se van desarrollando naturalmente en la infancia, fuera de toda noción estética aprendida. Para él, las primeras manifestaciones artísticas vinculadas al trazo corresponden a torbellinos (lo que algunos llamarían “garabatos”), trazos que paulatinamente van estableciendo la firmeza de la mano, y siguen un curso de mantención y fijación que permite luego formar líneas y figuras geométricas. Su teoría puede servir de punto de partida para comprender el proceso de escritura-pintura de los pueblos indígenas americanos, estudiados muchas veces como pinturas esquemáticas y no como sistemas de escrituras, debido a su carácter no-descriptivo y por ende, complejo de descifrar, como el caso de pinturas halladas en Perú, en el norte de Chile o la escritura *rongorongo* de Isla de Pascua (Fig. 17 y 18) cuya decodificación sigue siendo objeto de investigación.



Fig. 17. *Tablilla rongoro*. Rapa Nui. Alto: 36 cm Ancho: 18 cm Grosor: 11 cm. Antropológico P. Sebastián Englert.

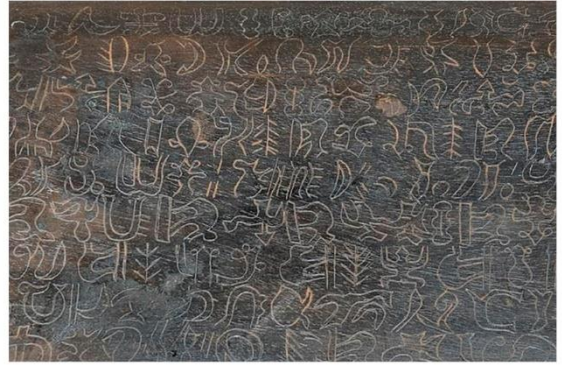


Fig. 18. *Kohau rongoro*. Detalle, Sin fecha. Alto 3.5 cm, Ancho 28 cm, Ancho 7.8 cm. Colección Isla de Pascua.

De esta manera, la Formulación correspondería al origen y la primera manifestación del trazo que con el paso del tiempo se irá transformando en escritura, o bien en dibujo. Ambas nociones permanecieron unidas para las culturas primitivas, ya que su conocimiento sobre la realidad no estaba permeado del pensamiento racionalista y la separación (o división) de elementos, semejante a lo que plantea Stern refiriéndose a los actuales procesos de enseñanza: “¿imagináis lo que supone la pérdida de la Formulación cuando una enseñanza funesta sustituye una manifestación espontánea por fórmulas estéticas?” (Stern, 2016:22)

Hacer incisiones, pintar el cuerpo, esculpir símbolos, trazas líneas, esquematizar formas, todo aquello pertenecía al campo de la expresión, a la interlocución espiritual, el establecimiento de etapas de vida, etc. El pueblo Selk`nam, habitante del extremo sur de América, supo conjugar estas nociones al utilizar el trazado de líneas rectas y puntos sobre su propio cuerpo no solo para los rituales, sino también para expresar estados de ánimo durante la cotidianidad.

Si se realiza una analogía sobre la pérdida de la Formulación por la enseñanza tradicional con la sustitución de las imágenes primitivas por el colonialismo, se puede comprender el vacío y la motivación hacia la búsqueda de una expresión artística originaria, que funciona de base para el imaginario de artistas visuales latinoamericanos del siglo XX, explorando en las formas geométricas, los trazos lineales y los matices de colores propios de la expresión visual de los primeros pueblos que habitaron el continente. El propio André Breton manifiesta ideas acerca de esto cuando viaja a México en 1938 y pasa una temporada en casa de los artistas Frida Khalo y Diego Rivera, repensando sus propias ideas acerca del surrealismo y el arte, resignificando el valor artístico de la iconografía mexicana que refleja no solo una identidad pictórica, sino toda una cosmogonía primitiva.

3.2 La pintura que escribe en Latinoamérica

Desde la escritura y su aspecto visual (como grafismo, trazo, línea, gesto), al carácter discursivo que ésta manifiesta en todas sus vertientes humanas, desde la ritualidad, los grupos de poder y la masificación, se encuentran artistas capaces de fusionar mediante la estética el devenir histórico de este elemento, cuyas bases, como ya se ha mencionado, se encuentra en las primeras imágenes que poblaron la historia de tantas culturas, imágenes esquemáticas de la realidad, pero también colmadas de elementos abstractos, realizadas en distintos formatos y soportes: muros, cerámica, textiles e incluso el propio cuerpo.

¿En qué medida la escritura entendida como grafismo y dibujo ha sido utilizada para la creación de obras de arte? Este proceso, oponiéndose a la figuración clásica como expresión artística, tiene sus vertientes en el surgimiento y desarrollo del arte abstracto y algunas de las vanguardias nacidas durante el siglo XX, vinculándose, a partir de lo postulado por artistas como Joaquín Torres García, a las manifestaciones visuales del arte primitivo, entendido en Latinoamérica como arte precolombino o prehispánico.

Para contextualizar, se denomina arte precolombino a toda expresión plástica originada antes del año 1492, es decir, antes de la llegada de Colón al continente americano. Es el conjunto de obras artísticas e intelectuales tales como escultura, arquitectura, arte rupestre, pintura, cerámica, textil, entre otros, en las que se encuentra la variedad de narrativas y poéticas que conformaron la existencia de los pueblos que habitaban el continente, dejando constancia de una gran variedad de objetos e inscripciones de lo que podría llamarse un primer acercamiento a la escritura.

La pintura mural es uno de los elementos característico de las culturas primitivas, sin embargo, una visita a los distintos museos y colecciones de arte precolombino deja ver la gran cantidad de objetos en los cuales se plasmaban códigos estéticos propios de cada cultura, siendo la cerámica uno de los materiales preferidos por los muchas de las civilizaciones antiguas, según la información recopilada al respecto

es en la forma que les imprimieron-cerámicos esculpidos y semi esculpidos o en las decoraciones policromas con que los revistieron, en donde a falta de una escritura de la que carecía el antiguo americano, con excepción de los jeroglíficos empleados por los Olmecas, Mayas, etc., en México y Guatemala, que identificamos a sus dioses, sus tipos de mandatarios, sus animales favoritos, sus alimentos, sus casas, sus templos y, fundamentalmente su panteón, sus ideales religiosos. En una palabra, nos es dado leer en los dibujos con que la adornaban o sobre las formas que le imprimieron(Campa, 1963:69).

Esta motivación de las culturas primitivas por dar a leer su cultura mediante dibujos y formas en distintos soportes, genera la simbiosis de los conceptos “pintar y escribir” descrito a lo largo de este trabajo. El surgimiento de escrituras pictográficas de pinturas representativas unidas a signos y símbolos abstractos dan paso a los jeroglíficos e ideogramas, lo cual insta a pensar en el valor comunicativo de la pintura como tal, utilizada, primitivamente, como extensión de la escritura (Elliot,1976:15)

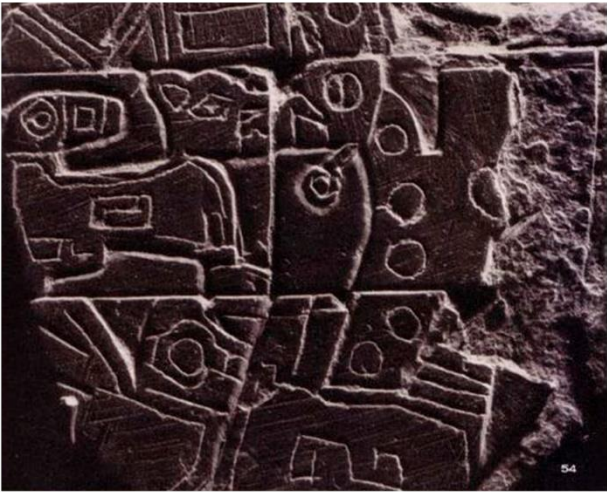


Fig. 19. Detalle de una tableta de pizarra, Tiahuanaco, Bolivia



Fig. 20. Vaso de cerámica, 100 mm. Nazca, Perú

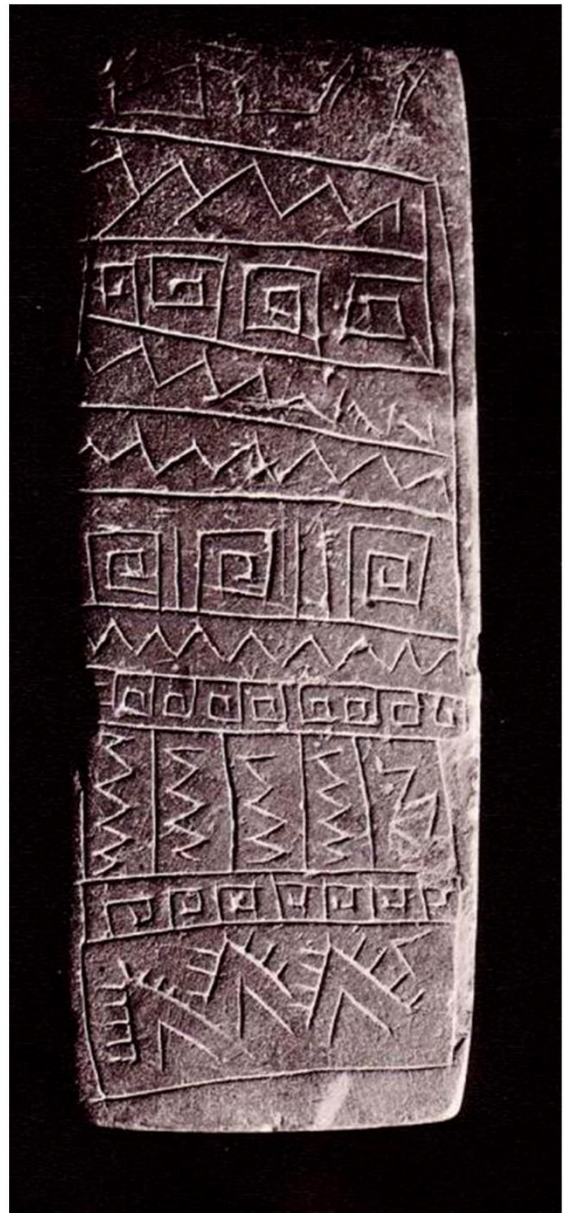


Fig. 21. Tableta de piedra, 170 mm. Apurlek, Perú

Esta “pintura de conceptos”, enmarcada en el transcurso histórico de lo primitivo, se vuelve muy distinta con la instauración de una cultura en vías de hegemonizar todo el espacio indígena, generando muertes a causa de enfermedades, enfrentamientos y genocidios, así como una reformulación del espacio geográfico, donde la madre tierra cambia su imagen de cerro para transformarse en una virgen vestida con grandes trajes, comenzando paulatinamente a desvincular todo rasgo intuitivo propio de la cosmogonía indígena hasta dar paso a culturas occidentalizadas, insertándose una nueva epistemología de todo lo que ya existía. Es el proceso de colonización que posicionó el pensar de Latinoamérica desde sus inicios, y actualmente sigue ejerciendo, desde los distintos sistemas de gobiernos, el nuevo orden establecido: la hegemonía de Occidente (y Norteamérica).

Así, las nuevas sociedades comenzaron a asentarse a partir del proceso de transculturación, aunque también sería preciso cuestionarse si debiese ser llamado aculturación, debido a que no fue un mero traspaso y combinación de culturas, sino más bien una plantación corrosiva de una cultura sobre otra, generando el devenir histórico propio de los sistemas capitalistas mediante las dualidades dominante-dominado, opresor-oprimido, entre otras. De esta manera, los

pueblos originarios comenzaron a transformarse, dejando atrás su propia episteme, a saber, la forma en que conocían y daban a conocer el mundo mediante su lengua, su arte y sus códigos sociales. Estos simplemente pasaron a ser nuevos sistemas, la tierra dejó de ser sagrada y la figura del Rey y sus banderas se transformaron en el motivo de subsistencia, comenzando a surgir nuevas identidades híbridas, de las cuales forman parte la mayoría de los habitantes del continente americano, católicos, de lengua castellana, el ganado sumiso de los paradigmas occidentales.

Sin embargo, la creación artística va a retomar las imágenes del pasado, desde una estética contrapuesta al renacimiento y neoclasicismo imperante debido a todo el proceso colonizador de los primeros siglos en que se establece el nuevo continente. La pintura que escribe reaparece, esta vez, desde la figura de artistas que relativizan los ideales formales de las artes visuales y la poesía. Reaparece, casi como ironía, cuando cruzan las fronteras de sus propios continentes y conocen, a partir de los años veinte, las ideas vanguardistas que comienzan a gestarse en Europa, fundamentadas en ideas y conceptos abstractos, en detrimento de la representación figurativa de la realidad visible.

Figuras como Wassily Kandinsky, Paul Klee, Henri Michaux o Hilma af Klint, son representativas dentro del contexto de Europa en cuanto a la pintura abstracta y también como referencia del automatismo planteado por Bretón y llevado a la expresión visual mediante el trabajo de André Masson o Joan Miró. Este último, plantea suprimir todas las trabas racionales antepuestas al proceso de creación, para así poder expresar las imágenes del subconsciente. Esta forma tiene sus raíces en el espiritismo del siglo XIX, fundamentalmente en la figura de los médiums, cuya expresión era dictada por figuras sobrenaturales (idea que la artista Hilma af Klint mantiene como base para la creación de sus pinturas). Sin embargo, tanto escritores como pintores comenzaron a desarrollarla mediante la libertad psíquica y corporal, dejando avanzar el trazo manual sin las restricciones propias del pensamiento racionalista.

Las imágenes surgidas mediante esta forma de expresión tienen una estética común: el movimiento, las formas ondulantes, geométricas, el trazo firme, la no correspondencia con figuras reales. Por esta razón, la abstracción y el automatismo son parte de la estética surrealista, vanguardia que a su vez se nutre de las ideas psicoanalíticas de Sigmund Freud: lo desconocido, aquello que está en la oscuridad de la mente humana, es tan real como lo que acontece afuera, lo aparentemente tangible. Así, se está frente a una visión humana que busca su verdad en las profundidades del ser, fuera del ámbito de la conciencia, más cercana al mundo de los sueños.

Los artistas que salieron del continente latinoamericano vivenciaron esta nueva forma de pensar la realidad, dejando atrás las ideas de una pintura mimética de la realidad tangible, para comenzar el viaje creativo del subconsciente. Recordando lo planteado por Stern sobre la Formulación, ¿existirán formas archivadas en la mente humana, fuera de toda racionalidad o aprendizaje? Formas, que tal vez, tengan una raíz más espiritual del ser, que se arrastren desde tiempos primitivos, lo cual permitiría comprender por qué se repiten siempre las mismas formas, desde la infancia, la expresión pictográfica de los pueblos primitivos, hasta las obras de arte de la actualidad. O valiéndose de lo señalado por Octavio Paz:

El cuadro es un sistema de relaciones, valores y signos; y cada cuadro es una investigación y una crítica de sí mismo. El arte moderno es una crítica de la significación y una tentativa por mostrar el reverso de los signos (Paz,1991:23)

Unos de los artistas que intentó vislumbrar este reverso de los signos mediante su análisis visual y pictórico fue Joaquín Torres García, quien, mediante su teoría del Arte Constructivo entorna un viaje hacia la raíz de las formas e imágenes del subconsciente, estableciendo un paralelo entre las culturas prehispánicas latinoamericanas y la antigua civilización mediterránea. Nacido en Uruguay el 28 de Julio de 1874, se radica junto a su familia en Cataluña, España, durante la

mayor parte de su vida (cuarenta y tres años), regresando finalmente a su país de origen donde continuará promoviendo sus ideas sobre el arte y la creación, creado una conciencia cultural identitaria desde lo artístico sudamericano. En 1928, visita en París una exposición de arte precolombino llamada *Les Arts Anciens de L'Amérique*, organizada por el Museo de Louvre, incorporando, a partir de ese momento, nuevos símbolos a su obra y dando también inicio a su investigación sobre el arte primitivo. Él mismo, en su texto *Historia de mi vida* plantea cómo llega a constituir sus fundamentos artísticos, los cuales son de gran relevancia para el acontecer del arte de aquel entonces:

Paró un día y piensa: a lo abstracto, debe corresponder la idea de una cosa, algo también abstracto. ¿Qué puede ser esto? Tendrá que ser para ser figurado gráficamente, o bien el nombre escrito de la cosa, o la imagen esquemática lo menos aparentemente real posible: tal como un signo. Y hace eso. Pone, en la construcción a cuarteles a modo de pared de piedras y en cada compartimiento, el diseño de una cosa. ¡Y ya está! debe ser eso. (Rank, 2018:2)

Su vida en Europa le permite establecer vínculos con Piet Mondrian, por lo cual existe una clara influencia del neoplasticismo en su desarrollo visual. Sin embargo, las posturas de ambos artistas difieren y Torres García plantea el uso de la geometría como representación del orden del cosmos, utilizando como referencia el ya mencionado arte primitivo, fundamentalmente en sus formas abstractas, las esquematizaciones de la realidad y la linealidad de ciertos trazos y símbolos. Para él, la naturaleza (en cuanto orden universal) y el hombre (humanidad) se hayan a través del esquema simbólico y la representación geométrica, vale decir, las bases del Universalismo Constructivo, entendido como el concepto que engloba la estructura racional, la emoción o intuición y las referencias simbólicas de la Naturaleza.

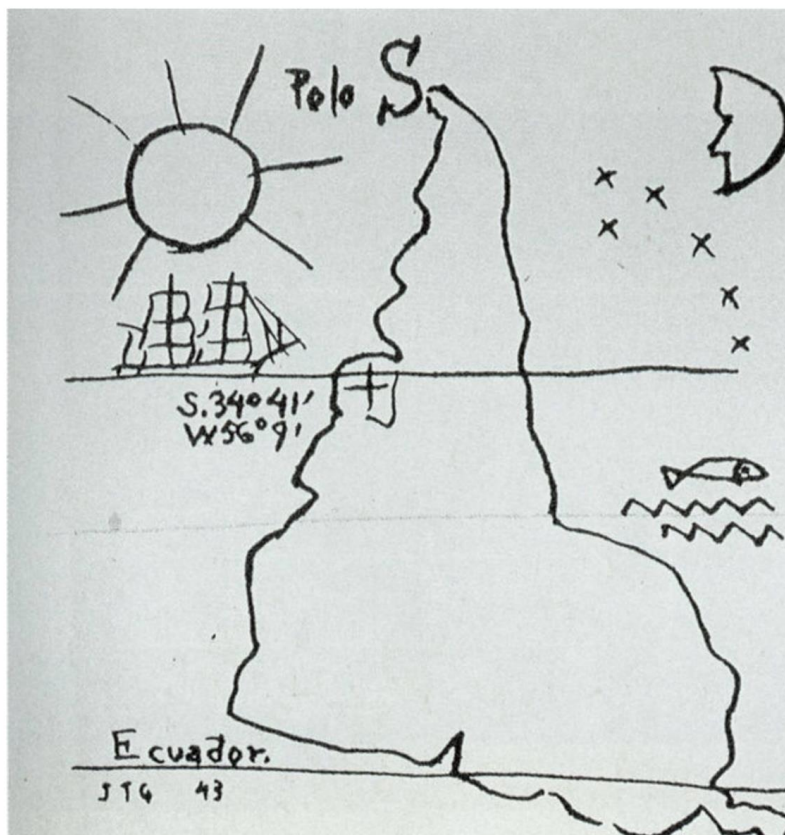


Fig. 22. América invertida, Joaquín Torres García, 1943.

Las ideas aportadas por Torres García constituyen una mirada hacia el origen la escritura pictórica, fundamentalmente a partir del uso de los símbolos. Los documentos publicados para inaugurar su Escuela del Sur incluyen la frase Nuestro norte es el Sur, ilustrada mediante un mapa invertido de América (Fig.22) la cual explica en su libro *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana* con el fin de establecer un vínculo con la cultura preincaica, considerada como el modelo estructurado de cultura integral, autóctona, y por ende, sirve de base para la unificación Latinoamericana.

A partir del Arte Constructivo se plantea una toma de conciencia sobre la identidad cultural latinoamericana, ya que fusiona no solo la cultura precolombina, sino además la africana y la europea como fuerza dominante, instando a los artistas a empaparse del espíritu de las primeras culturas creadoras, no desde la apropiación de sus elementos formales, sino desde el trabajo innovador, diferenciándose de la tradición europea agotada por los movimientos de vanguardia. El trabajo de este artista es una pieza clave para el desarrollo de una estética latinoamericana, sobre todo desde los movimientos que comienzan a gestarse con el fin de reestablecer el quehacer creativo, que, hasta ese entonces, comenzaba a separarse del academicismo europeo promovido en las escuelas de artes. De una manera singular, el trabajo teórico y plástico de Torres será fundamental para instaurar los nuevos paradigmas estéticos en países vecinos, siendo uno de los pioneros en el manifestar la separación del arte objetivo con la generación de nuevas formas que den cuenta de una realidad intrínseca y primigenia de la humanidad.

Joaquín Torres establece composiciones en base a estructuras geométricas y celdas donde inserta signos esquemáticos, números y grafismos, tomando elementos del conocimiento universal, volviéndolos propios: símbolos alquímicos, antiguos o incluso primitivos, del cristianismo o de la cultura precolombina, para utilizar sus formas y componer su propio lenguaje, desde lo plástico.

Así, la idea de una pintura que escribe, tan propia de las primeras civilizaciones que ocuparon el espacio del mundo, es un tópico que mediante el arte Latinoamericano del siglo XX comienza a gestarse desde la abstracción y el simbolismo, aludiendo a la propia Historia de la Escritura expuesta brevemente al inicio de este trabajo. Las manifestaciones escriturales de los primeros pueblos, plenamente vinculadas al arte, desde los grafismos y las pictografías, dan cuenta de cómo la escritura ha nacido desde la misma matriz que el arte, entendido como gesto, creación, idea y materia.

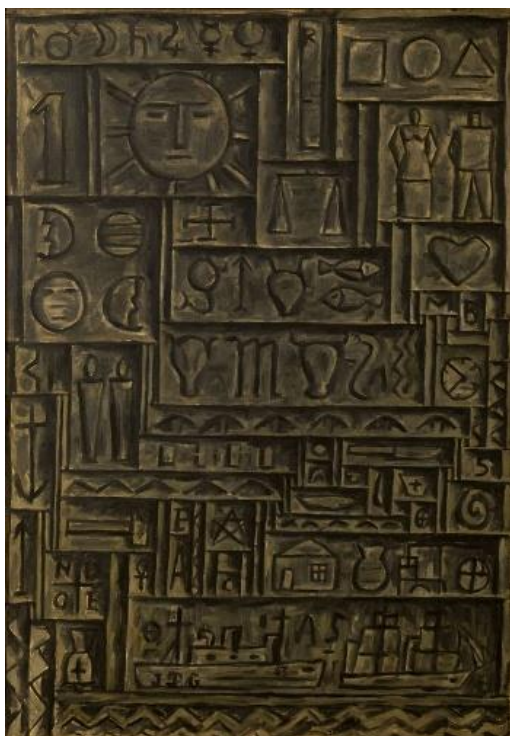


Fig.23. *Arte Universal*, Joaquín Torres García, 1943. Óleo sobre tela, 106 x 75 cm.

3.2.1 Un cambio de formas

Esta nueva fase creativa, ligada plenamente a las ideas neoplásicas trasladadas a lo latinoamericano de Torres García y su teoría acerca del Arte Constructivo, propiciaron un escenario nuevo en países como Chile, en el cual los artistas comenzaron a tomar conciencia, desde principios del siglo XX, sobre el cambio de paradigmas de la creación artística. Una de las figuras esenciales para este proceso es el poeta Vicente Huidobro, quien comenzó a establecer manifiestos para sustentar sus ideas estéticas y políticas frente al arte. En su poema *Non Serviam* (1914) interpela a la naturaleza con la idea del artista revolucionario, capaz de desarrollarse en su libertad creadora, anti mimética:

El poeta dice a sus hermanos: «Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos?»

Así, el autor plantea alejarse de toda contemplación y descripción de aquello que lo rodea y volver el valor y la mirada hacia sí mismo, generando nuevos elementos, la interdependencia de lo creado por el ser humano con la creación existente en la naturaleza. Por esta razón Huidobro es considerado el precursor del Creacionismo, y sus ideas traspasan el ámbito poético-literario, acercándose al arte visual que desde 191 comienza su revolución en Chile: la abstracción.

En este sentido, la obra de Ramón Vergara Grez, así como todo el conjunto de obras desarrolladas desde la década de los años veinte en América del Sur, responde a esa libertad creadora, capaz de indagar en las diversas formas geométricas que se desplazan en un plano uniforme, no solo en el ámbito de la pintura sino también en la escultura, forman parte toda una generación que sustenta su estética en un discurso creacionista, pero a su vez influenciado por las ideas constructivistas y el discurso acerca de las culturas prehispánicas como el lugar hacia donde se debe buscar el norte (y no en occidente, según el paradigma colonialista).

En su participación como gestor del grupo Rectángulo, Vergara Grez desarrolla un conjunto de obras visuales en las que plantea la noción de escritura desde la forma, creando líneas dispuestas sobre el espacio de la tela a modo de texto. En títulos como *Carta abierta a Europa*, *Lo que no dije en carta abierta a Europa*, *Carta al sol* y *Carta sin palabras* se desplazan líneas rectas en distintas direcciones, entretrejiendo una imagen que se construye al igual que un texto, mediante un conjunto de signos trazados en una superficie, siguiendo un ritmo, el carácter discreto, la aparente linealidad. Las obras remiten incluso a la idea de cohesión, ya que cada elemento se relaciona correctamente, tal y como si fueran elementos lexicogramaticales: existe un orden, una correspondencia visual entre los componentes de cada obra. Sin embargo, la coherencia, vale decir, el sentido otorgado por estos recursos visuales no está determinado solo mediante el análisis de los componentes visuales de la obra, sino por su título.

De esta manera, el artista se mantiene bajo las nociones de la pintura abstracta, pero también integra la idea constructivista al realizar una composición dinámica, dotada de una especie de geometría andina, para generar una pintura que escribe desde una grafía propia, no castellana, ni pasada, nacida en el contexto de la guerra fría y la inminente llegada del mundo moderno y

sus tecnologías. Al respecto, el académico del departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile Arturo Cariceo realiza un homenaje posterior a la muerte del artista (2013), frente a la obra “Carta abierta a América” en el Museo Nacional de Bellas Artes, planteando algunas ideas acerca del carácter y discurso de Vergara Grez:

Carta abierta a Europa es una pintura tradicional en su factura pero etno-cibernética en su conceptualización. El artista inventó morfologías con reminiscencias andinas y alusiones a lenguajes encriptados tecnológicamente. Ninguno de los signos dispuestos ordenadamente en la tela es idéntico, gesto programático para crear la tensión espectral de estar ante un lenguaje que debe ser descifrado (Cariceo, 2013).



Fig.24. Ramón Vergara Grez, Carta abierta a Europa, 1959. Óleo sobre tela, 1609 160 cm.

Otra de las artistas cuya obra se enmarca en el contexto de la década de los cincuenta es la uruguaya María Freire (1917), especialmente en su trabajo acerca del signo, abordándolo desde 1957 como parte fundamental de su discurso plástico, cuyos orígenes se vinculan con la geometría, el constructivismo y neoplasticismo mencionados anteriormente por medio del artista Joaquín Torres García. Freire, al igual que la mayoría de sus contemporáneos, tiene la posibilidad de viajar a Europa y conocer de cerca los movimientos vanguardistas en sus inicios, consolidando un trabajo desde los planos, las formas y el ritmo, fundando, junto al artista José Pedro Costigliolo el grupo de Arte No Figurativo (1952), cuya primera exposición expresaba, en una parte del catálogo, que “la ausencia de representación que se puede advertir, obedece a un propósito consciente de crear con prescindencia de toda otra finalidad: visualizar por la forma la intención del alma”, dándose a entender el sentido de la expresión artística para el conjunto de artistas que constituyeron este período, ante lo cual la misma artista señala, en cuanto

plantea el uso del signo a nivel plástico, y desde la ejecución de las series *Sudamérica* y *Capricornio* (fig. 25 y 26):

sentí que el artista no puede ser esclavo de una idea, de una tendencia, ni ser infiel a las transformaciones de su pensamiento, de su sentimiento, de su actitud conceptual. Fue en esa época cuando el signo como elemento expresivo y pictórico me fascinó. El signo como pensamiento real, que significa por sí mismo (Moreno,2016 :15)

Con estas palabras, queda al descubierto su postura frente a la creación visual, en donde el signo adquiere valor en cuanto forma, con sentido propio, sin la necesidad de “ser en lugar de” algún elemento de la realidad tangible (como lo plantea la definición de signo: objeto, fenómeno o hecho que, por una relación natural o convencional, representa o evoca otro objeto, fenómeno o hecho). En sus trabajos pueden verse las influencias visuales representadas por los pueblos primitivos, a partir de las formas geométricas y su disposición en el espacio, combinando la abstracción, el monocromatismo, la repetición y el signo en cuanto forma.

Desde esta perspectiva, es posible analizar la obra de muchos de los artistas que plantean la autonomía de la forma frente al contenido, intentando llegar a lo profundo de la creación, semejante a la noción plástica la escritura, desde el grafismo y los trazos primitivos o las representaciones geométricas dentro de una propuesta compositiva que concibe un desplazamiento espacial rítmico del signo escrito.

Las problemáticas sociales, la postguerra, las dictaduras y el avance de la tecnología y los nuevos accesos de información repercuten en el cuestionamiento de la labor artística no solo en cuanto a forma, sino apuntando también a los medios, a la idea de museo, consumo y cultura de masas. Es así como comienzan a aparecer obras que cuestionan el uso formal del lienzo, los materiales y la estética de una obra diseñada para ser un objeto de “consumo”. La escritura, en el ámbito de las artes visuales, comienza a adquirir nuevas formas y sentidos, a partir del espacio y las figuras primitivas retomadas por los movimientos de arte no figurativo, los discursos de poder y los nuevos planteamientos que combinan los procesos de lectura-mirada.

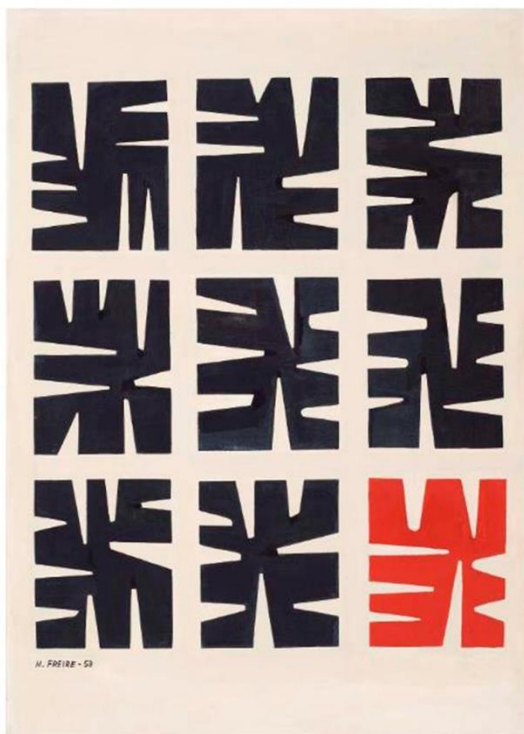


Fig. 25. Serie *Sudamérica*, María Freire 1958.
Acrílico sobre tela 73 x 53cm.

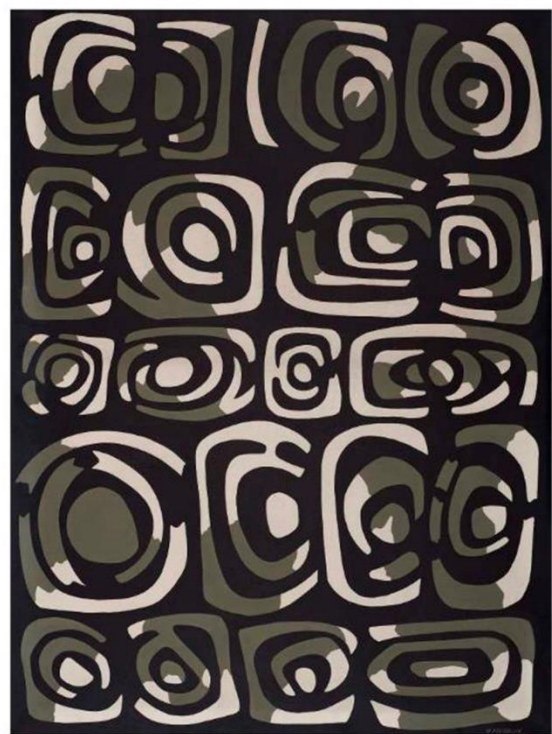


Fig. 26. *Capricornio 266*, María Freire, 1966.
Pintura plástica sobre tela 146 x 108 cm.

3.2.2 La escritura como imagen

Frente a la historia de la escritura, se pueden establecer hipótesis sobre las formas tanto pictográficas como abstractas que los primeros humanos fijaron en las paredes de piedra, las columnas y los objetos que los rodeaban, las que luego fueron dotando de sentido, hasta volverse escritura, rígida, estructurada y plenamente rigurosa en cuanto a mantener la dualidad significado-significante, propuesta por el Ferdinand de Saussure siglos más tarde y de esa manera sentar las bases de nuestra gramática universal. Ahora bien, ¿en qué medida las distintas manifestaciones artísticas fueron capaces de repensar estas nociones? Octavio Paz plantea que el signo escrito no reposa sobre un espacio fijo, como en el caso de la pintura, sino en una superficie que, por ser una imagen del tiempo, *transcurre* (Paz, 1991:16)

Esta postura, manifiesta cómo socialmente al hablar de escritura suelen aparecer en la mente imágenes vinculadas a un texto en determinados soportes, o al acto de trasladar ideas mediante una determinada lengua. Así, la escritura siempre avanza en conjunto con la lectura; es esta acción la que otorga sentido a lo que se dice mediante palabras. Todas estas ideas son comprensibles y contienen reglas que regulan el uso y funcionamiento de cada lengua, para así establecer la comunicación humana de manera eficaz. Sin embargo, al llevar estas nociones al campo artístico se produce un quiebre y aparecen nuevas formas de escritura y lectura. Es imposible describir y analizar a cabalidad todo el conjunto de obras que entran en esta categoría, por lo cual se abordarán solo aquellas que se vinculan con las ideas propuestas en este trabajo: escritura, cuerpo, ilegibilidad, grafismo.

En primer lugar, una de las artistas que permite repensar estas nuevas formas de entender la dualidad del signo lingüístico (significado y significante) es Mitha Dermisache (Buenos Aires, 1940). Su obra consiste en una serie de escrituras – entre ellos libros (Fig.27) y textos pertenecientes a tipologías reconocibles: periódicos (Fig.28), cartas, postales, fragmentos de historias (Fig.29), tiras de cómics- todos ellos asémicos en cuanto a norma lingüística, ya que no manifiestan ninguna de las lenguas existentes en el mundo. Por lo tanto, su trabajo plantea una escritura sin palabras, entendiendo las palabras como el conjunto de caracteres agrupados conforme a las reglas sintácticas regidas por una lengua determinada.

Dermisache vivió tres fases en cuanto a su desarrollo profesional: la primera, desde 1976 cuando inicia su taller de acciones creativas, dedicando gran parte de esa etapa a la expresión libre enfocada en la enseñanza para adultos, lo cual ella misma fue registrado en sus archivos personales, así como material escaneado, fotográfico, videos de temas experimentales y textos donde desarrollaba sus ideas. Desde los años ochenta y hacia principios de los noventa se enfocó en el desarrollo de sus cuadernos y grafías, pero sin dejar de lado su carácter pedagógico llevado a cabo no solo en los talleres para adultos, sino también con niños y adolescentes. Su mayor auge como artista comienza en los años 2000 cuando la galerista Olga Martínez realiza una muestra individual de sus trabajos y luego, en su participación del proyecto en Librería Proa, lo cual significó llevar la obra al contexto que le pertenecía, vale decir, el de un sitio de lectura, y no las paredes de un museo: libros sumergidos en el mundo de los libros, textos mezclándose con otros textos, desde el formato de la gráfica y el mundo de lo ilegible. (MALVA, 2017)

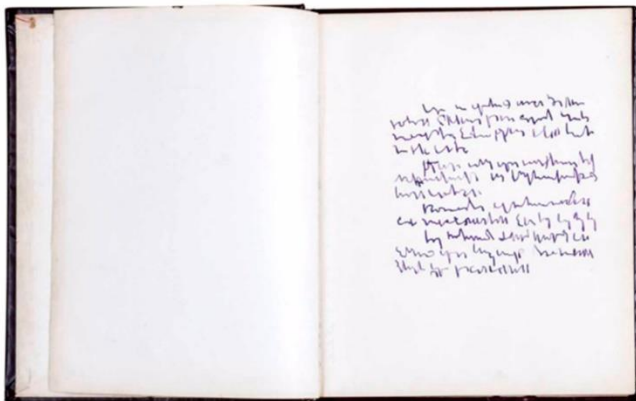


Fig. 27. *Libro N° 1*, Mirtha Dermisache, 1967. Tinta y marcadores de color sobre papel. 25,7 x 39,7 cm (abierto), 25,7 x 20,8 cm (cerrado). Ejemplar único de 108 páginas.



Fig. 28. *Diario N° 1. Año 1* (tapa), Mirtha Dermisache, 1972. Impresión offset sobre papel, 47 x 36,6 cm.

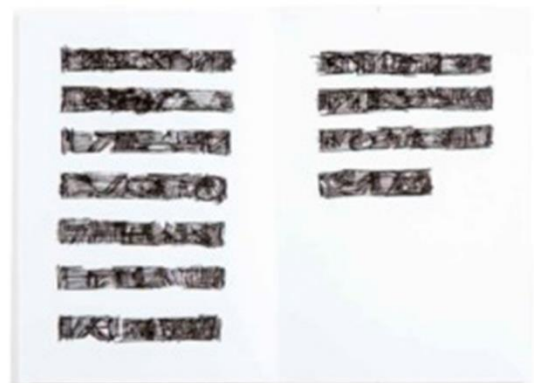


Fig. 29. *Fragmento de historia*, Mirtha Dermisache 1974/ 2010. Impresión offset sobre papel, en carpeta blanca, 30 x 41 cm (abierto) 30 x 20,3 cm (cerrado). Edición de 8 páginas, 6 imágenes.

El arqueólogo André Leroi-Gourhan analiza el período de transición histórica del grafismo y la escritura, estableciéndose esta última a partir de la linealidad de las primeras formas representadas gráficamente en la época primitiva. Esta repetición de rayas, trazos y manifestaciones rítmicas equidistantes con un orden de repetición en el tiempo y en el espacio es lo que da paso a la configuración de las letras, y luego, todo el sistema gramatical establecido para la escritura de una lengua. A partir de esta idea, el trabajo de Mirtha Dermisache correspondería a sistemas escriturarios, cada uno con formas visuales diferentes, pero que mantienen la idea de repetición, alternancia, simetría y ritmo, así como el factor de linealidad, cuya existencia es lo que establece el paso del grafismo primitivo a la idea de escritura. El mismo Roland Barthes, tras conocer el trabajo de la artista, le envía una primera carta el año 1971

expresándole su admiración y la profundidad discursiva que se manifiesta a partir de sus trabajos:

Me permito simplemente decirle cuán impresionado estoy, no solo por la gran calidad plástica de sus trazos (esto no es irrelevante), sino también, y sobre todo, por la extremada inteligencia de los problemas teóricos de la escritura que su trabajo supone. Usted ha sabido producir una cierta cantidad de formas, ni figurativas, ni abstractas, que se podrían ubicar bajo la definición de escritura ilegible, lo que propone a sus lectores, no solo los mensajes o las formas contingentes de la expresión, sino la idea, la esencia de la escritura.

Al analizar el concepto de “esencia de la escritura” planteado por Barthes a partir de la obra de Dermisache, se comprende cómo la criptografía sería la vocación misma de la escritura, y la ilegibilidad, lejos de ser el estado desfalleciente, monstruoso, del sistema escritural, sería al contrario su verdad (Barthes,2002) De esta manera, la artista es una de las exponentes más lúcidas frente al concepto de ilegibilidad, ya que realiza con plena conciencia, escritos que contienen la estructura convencional de ciertos textos, manteniendo reglones, espacios destinados a cierta información (como el caso de las cartas) manifestando su conocimiento y un discurso sobre los medios de comunicación y de manejo de la información, por ejemplo, al seguir la norma del diseño editorial en la realización de periódicos y páginas con trazos que asemejan tipografías, columnas e incluso cuadrículas, permitiendo interpretar su obra mediante la división, aparentemente opuesta, entre signo e imagen, vale decir, lectura- mirada.

Frente a la idea de texto ilegible, surgen interrogantes sobre cómo enfrentarse a ellos; ¿se leen o se miran? En el caso de la poesía visual o cinética, por ejemplo, las primeras manifestaciones o antecedentes, serían los caligramas y luego, aquellos poemas que trasladan de lugar las palabras, letras, estableciendo un juego en el espacio más allá de las convenciones del texto inscrito sobre el papel, cuyos mayores referentes serían el francés Stéphane Mallarmé o el poeta Paul Valéry en el continente europeo, y la figura de Vicente Huidobro como referente latinoamericano, quienes establecieron estas primeras transgresiones literarias al dar mayor relevancia a la disposición en que el poema transcurre sobre el papel, asemejándose a una partitura, es decir, “una configuración de signos que, al leer, oímos” (Paz, 1991:16). Sin embargo, las palabras continuaron siendo palabras, dentro de la lógica del sentido-significación, por lo cual Mirtha Dermisache puede entrar en la categoría de poeta, así como de artista visual, ya que escribe, pero sus escrituras son imposibles de leer. Una especie de escritura callada, cuyo silencio permite vislumbrar el sentido primigenio de sus signos.

Por consiguiente, las escrituras ilegibles de Mirtha Dermisache pueden considerarse un discurso sobre el poder, como una forma de rebeldía contra la lengua establecida, dotada de utilitarismo e incuestionable verdad. Sin embargo, esta noción es una interpretación fundamentada en el contexto de producción de este tipo de obras, vinculadas al ámbito de la edición y la masificación del contenido mediante el papel: libros, periódicos, cartas, y cualquier otro tipo de texto cuyo soporte permita una reproductibilidad masiva, desde la técnica. La propia artista plantea en una de sus entrevistas que el objetivo de sus libros era generar múltiples lecturas, en las cuales cada significado será otorgado de manera subjetiva, según quién lea y cómo se enfrente a la visualidad de su obra. Y tal vez obra ni siquiera sea la palabra que Dermisache hubiese utilizado, ya que quería que sus libros fuesen eso: libros, con los cuales las personas pudiesen interactuar, desde el tacto, la visión y luego, el entendimiento, dotado de plena libertad. Una lectura para todos, al contrario de los textos especializados o las escrituras legibles, cuyo sentido está predeterminado y normado en cuando a las posibilidades de interpretación.

La escritura asémica, concepto que engloba a todas las creaciones textuales visuales donde el significante es el significado, transgrede la dualidad ejercida por el signo lingüístico donde ambas nociones conforman las palabras y los sentidos. La arbitrariedad de estos elementos, la razón por la que ciertas formas se refieren a ciertos contenidos en el ámbito del lenguaje escrito, es

un aspecto que algunos artistas han ido abarcando mediante un proceso creativo que traspasa el elemento central de toda la cultura: el lenguaje.

¿Tiene sentido cuestionar las formas en las que están constituidas las palabras? ¿Se relacionan las formas con el sentido, y por ende, con la realidad? Al parecer, estas interrogantes podrían haber movido la mente de artistas cuyas obras, dotadas de ilegibilidad, pero no de textualidad, circulan por el mundo de los libros y las hojas de papel, como si intentaran decir algo, plantear conceptos que ninguna gramática ha construido, y que al encontrarse frente a ellas, sus escrituras, es como si se estuviera frente a aquellos primeros grafismos, las enigmáticas inscripciones que las primeras civilizaciones plasmaron en muros, objetos o papeles, según sea el caso. Tal es el efecto que artistas como María Lai (1919), León Ferrari (1920) Irma Blank (1934), Pepe Gimeno (1951) o Bernardo Ortiz (1972) han expresado mediante sus obras, desde el uso del libro intervenido mediante una escritura cosida o entretejida (Fig.30), la inscripción de escrituras mediante el trazado, las pinceladas, el uso de rotuladores y técnicas experimentales (Fig.31 y 32). En el caso de las escrituras propuestas por el argentino León Ferrari (Fig.33) se desarrollan en un contexto de producción donde escribe en paralelo “desplegando en la construcción del discurso, en lo específico de la escritura, dispositivos equivalentes a aquellos que activan las imágenes” (Giunta,2008:64). El mismo autor señala, en uno de sus textos titulado Nacimiento:

Con esta página se inicia una serie de obras mixtas, retratos de hechos reales o imaginarios, estudios de situaciones, dudas, vacilaciones, casamientos de palabras con dibujos, espacio, fotografías, reflexiones sobre el uso de formas o líneas, encarceladas en algunas hojas de papel, repetidas cien veces en fotocopias, o mil veces en libros o cien mil veces en diarios (Ferrari,2008:95).

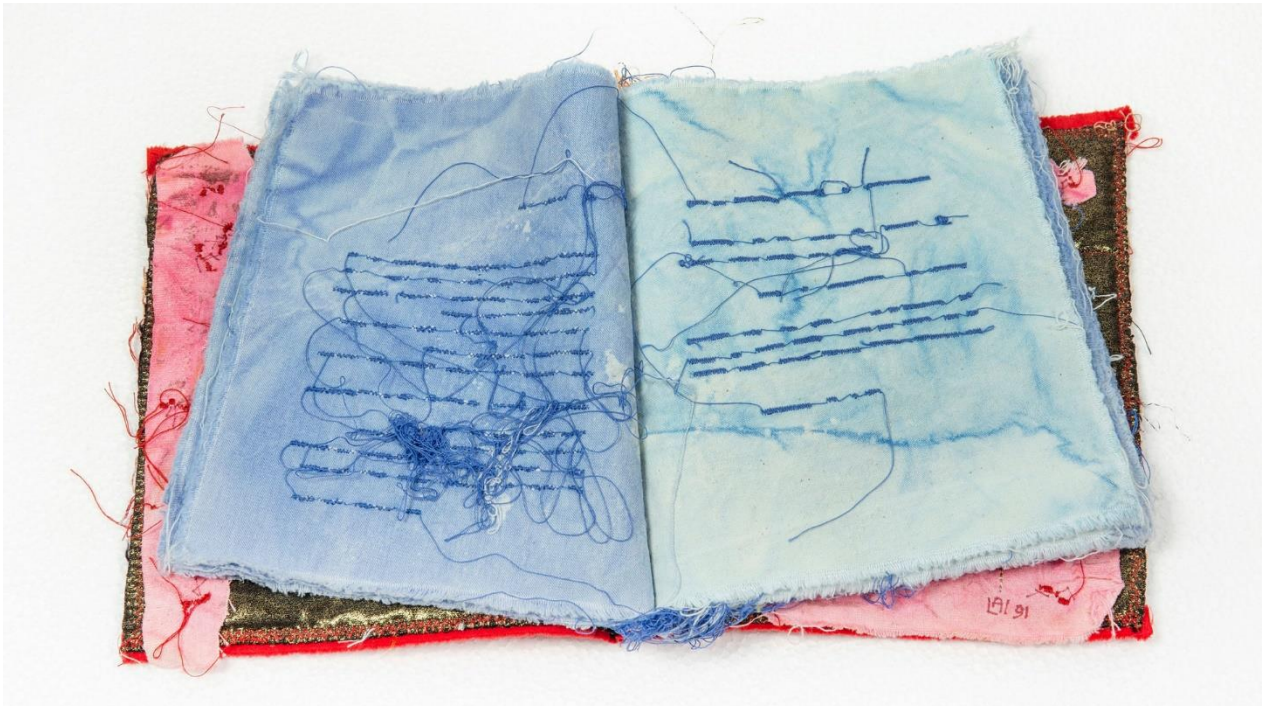


Fig. 30. *Sin título*, María Lai, 1991. Hilo, paño, témpera. 17 x 19 x 2,5 cm.



Fig. 31. *Gehen, Second life H*, Irma Blank, 2018. Marcador rojo sobre papel transparente, página doble, 29,5x42 cm.

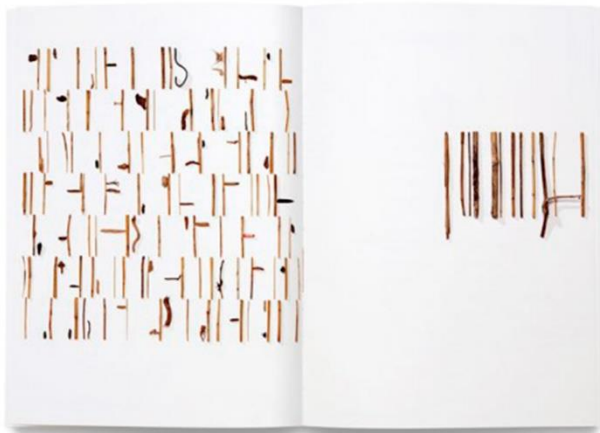


Fig. 32. *Grafía callada*, Pepe Gimeno, 2003

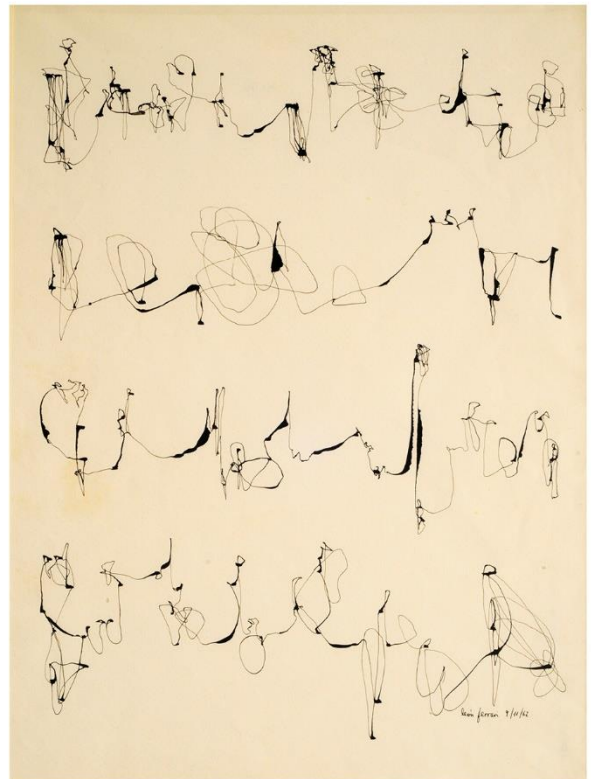


Fig. 33. *Sin título*, León Ferrari 1962, Tinta sobre papel, 70X56 cm.

3.3 La posición de la escritura

Como se ha visto, la escritura tiene sus inicios en la manifestación plástica, independiente de que sus finalidades hayan sido, en primera instancia, elementos de contabilidad, jerarquización y ritualidad dentro del contexto de las primeras civilizaciones humanas, dando paso a la normatividad (con la estructuración de los alfabetos o las categorías ideográficas) que permite su establecimiento, en primera instancia, a partir de los escribas (grupos selectos) y luego, hacia los demás sectores de la sociedad.

De esta manera, el arte ha logrado mover la escritura, luego de todo un período de instauración de normas y leyes sobre su uso, a un plano distinto. Ha tomado la abstracción, la línea, el trazo, la forma, los soportes y el significante, para volver a ese primer estado, al parecer, desfalleciente, de lo indescifrable. Algunos plantean que esta época corresponde a la primacía de la imagen, siendo las palabras, la escritura, desplazadas por aquello que se mira, pero no se lee. Al respecto, Barthes sostiene lo contrario, y señala

Hoy en día parece ser que, en cuanto a la comunicación de masas, el mensaje lingüístico está presente en todas las imágenes: bien bajo forma de titular, texto explicativo, artículo de prensa, diálogo de película o globo de cómic; esto muestra que no es demasiado exacto hablar de una civilización de la imagen: aún constituimos, y quizá más que nunca, una civilización basada en la escritura (Barthes,1995:35).

Esta idea fundamenta ese temor por lo incierto, por establecer un límite de significado, siendo el mensaje lingüístico una de las formas técnicas más utilizadas para combatir la polisemia de las imágenes que día a día aparecen en cada elemento informativo o de comunicación de masas. Así, la palabra permite decir qué son las cosas, a qué se refieren y qué finalidad persiguen, llegando a establecerse nuevos emoticonos y una multiplicidad de imágenes simbólicas preestablecidas para denotar ciertas emociones (alegría, amor, enojo, tristeza, sorpresa, entre otras) simplificando la tarea de la lectura y la escritura a nivel digital. Las redes sociales parecen ser un mecanismo por el cual solo se mueve el mundo de la imagen, pero ninguna imagen existe independiente de su mensaje. Ambos elementos-imagen y palabra- se mezclan y parecen ser uno solo, modificándose la tradicional estructura de lectoescritura por una visual-lecto-escritura, sin mencionar los elementos auditivos que se involucran también en este intercambio comunicativo.

En este contexto multimedial, donde escritura convive con imagen, parece difícil diferenciar cuándo se mira y cuándo se lee. En ambos procesos, se decodifica un contenido, y las distintas tipografías que adquieren las producciones textuales o también denominadas poemas visuales generan una simbiosis entre palabra-imagen. Esta unión es uno de los puntos que ilustran artistas como Massin (1925) en el ámbito del diseño gráfico y la tipografía; y desde la poesía visual destacan figuras como Nicanor Parra (1914) -quien además crea el concepto de Antipoema-, Joan Brossa (1919), Amanda Berenguer (1921) y Clemente Padín (1939), cuyos trabajos combinan elementos tipográficos para plantear la visualidad de una letra, las posibilidades de transformación de las palabras como objetos y formas, y la crítica social mediante el uso de las tipografías, símbolos y caracteres propios de la lengua escrita, a veces en

combinación con objetos y elementos figurativos, transmitiendo la primacía de la forma en la configuración de poemas-objetos que se miran, pero también se leen, ya que, en palabras de Octavio Paz:

Toda lectura de un poema, cualesquiera que sean los signos en que esté escrito, consiste en hablar y oír con los ojos. Una recitación silenciosa que es igualmente una visión: al leer, oímos, y al oír, vemos (Paz, 1991:17)

Cabe mencionar, en este punto, el movimiento Letrista fundado en Francia, 1946 por Gabriel Pomerand (1925-1972) e Isidore Isou (1925-2007) ya que su planteamiento instauró la idea la letra como “sonido” y posteriormente como “imagen”, extendiendo estos cambios de relaciones al cine, la cultura y la sociedad, no solo desde lo estético, sino también como movimiento político. La idea primera del Letrismo fue dar relevancia al sonido de las palabras, en cuanto poesía, más allá del significado, por lo cual estaría dentro de la categoría de poesía visual y experimental, usando los signos lingüísticos o matemáticos como elemento visual, físico, que en ese entonces era el elemento fundamental de la propaganda (período entreguerras), siendo base del movimiento letrista el uso de la letra, independientemente de las palabras. Esta misma idea es retomada por Massin en el desarrollo de sus grafías, fundamentando su trabajo en la letra independiente del abecedario y del fonema. La letra por sí misma, en cuanto forma y contenido, no semántico, sino visual: rectas y curvas que han comprimido todo un lenguaje, retomando ciertos elementos que los movimientos de vanguardia ya habían comenzado, como el uso de la letra independiente de la construcción textual.

De esta forma, la letra se convierte en una imagen más en el tapiz del mundo (Barthes,1995: 105) posicionándose como mensaje lingüístico y también como imagen, entrando en una fase multimodal de información, en términos de acceso y también de producción. Al respecto, la instalación *The Living Room* (1969) del artista uruguayo Luis Camnitzer (1937) refleja esta frontera cada vez más difusa entre lo visual y lo textual, utilizando una sala completamente vacía de objetos y cosas materiales, donde es posible ver los elementos que la constituyen a través de la lectura de mensajes textuales que se despliegan por el suelo y las paredes, dejando de manifiesto cómo, al leer, la mente decodifica los signos, crea una imagen acústica y reproduce el sentido: es la lectura determinando la mirada de lo que acontece en la realidad. De esta manera, se asume la visión del poema como un arte verbal, teatro de la palabra, gemelo de la música y la danza: elemento temporal que transcurre, no en un libro que los contiene, sino en la voz interna que deja escuchar la escritura (Paz, 1991:17)

3.3.1 Interfaces

La escritura necesita un soporte para existir, ya que, entendida como *scripción*, no es otra cosa que una manifestación corporal, ya sea mediante un objeto y el movimiento de la mano al realizar los trazados, con las yemas de los dedos y mediada por un teclado e incluso mediante el cuerpo en su totalidad. De esta manera, los receptores se enfrentan a distintas formas de mediación, lo que conlleva nuevas formas de interactuar con textos e imágenes, ya no desde la linealidad característica de una lectura de libro, sino desde los múltiples movimientos que la pantalla permite reflejar desde la llegada del mundo digital:

La pantalla es una página múltiple y que engendra otras páginas: muro, columna o estela. Inmenso lienzo único sobre el que podría inscribirse un texto en un movimiento análogo, aunque inverso, al de un rollo chino que se despliega (Paz, 1991: 18).

Tomando en cuenta que la técnica afecta la transmisión y recepción de los contenidos visuales, cabe señalar la noción de interfaz para comprender los distintos modos de interactuar con la escritura. La interfaz no es otra cosa que la mediación establecida entre lo escrito y el receptor, por lo cual existe desde que el ser humano utiliza un medio como el muro, los objetos, el papel y los libros para inscribir signos, símbolos y toda representación gráfica en la medida de lo posible:

los soportes minerales, animales o vegetales para proyectar, pintar y grabar imágenes o grafías no son otra cosa que interfaces, mediadoras entre la idea, el sonido y el signo. Se puede decir que todas estas interfaces son pantallas que han evolucionado desde la piedra hasta la tecnología touch (Escandón, 2013:68).

Hoy en día la pantalla es la interfaz que más interacciones tiene, siendo la pantalla televisiva uno de los medios que mayores repercusiones sociales ha tenido comprendiendo el desarrollo de la sociedad de la información (o desinformación, como la llaman algunos teóricos). Uno de los trabajos artísticos donde se utiliza la pantalla como interfaz visual es la performance *Fire Writing* realizada por la artista estadounidense Mary Lucier (1944), en la cual utiliza la cámara tal como si fuese un lápiz que realiza dibujos, en este caso, dejando ver una luz intensa que atraviesa por el tubo vidicón, realizando escrituras en el aire que se pueden mirar desde la pantalla de los televisores dispuestos en la sala. A medida que escribe, mientras la cámara pasa continuamente a través de un área específica, la luz de láser permite grabar aquella especie de texto, quedando un tubo cubierto de quemaduras caligráficas.

La artista utilizaba las quemaduras realizadas al foco de la cámara como recurso estético, ya que generaban manchas que usaba para luego ir formando dibujos caligráficos, estableciendo una técnica de grabación mediante las nociones de tiempo y movimiento, trazos de luz solar y láser, los cuales permiten establecer el fundamento matérico de la imagen creada mediante la tecnología del video. Mary Lucier desarrolla su propuesta en una década en la que el video arte comienza a surgir mediante la experimentación y la puesta en escena a partir de la instalación.



Fig.34. *Fire Writing*, Mary Lucier, 1978. Performance. New York

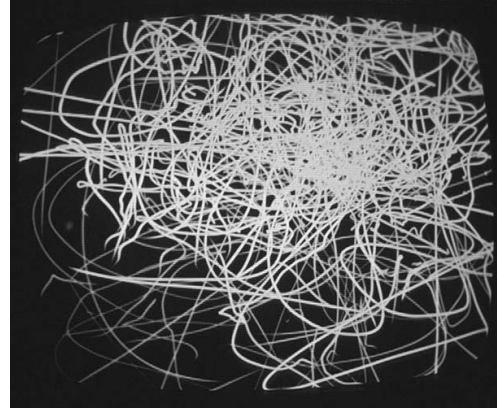


Fig.35. *Fire Writing*, Mary Lucier, 1978.

En cuanto al uso del libro, a pesar de ser una interfaz menos interactiva en cuanto a la imagen y la información que se despliega, sigue siendo utilizado como elemento performativo, instalativo o como soporte para la pintura o el desarrollo de técnicas experimentales. Derrida plantea la visión desde la cual se puede comprender el discurso detrás de obras en las que se continúa utilizando el libro como medio y soporte para la difusión de nuevos planteamientos, ya no desde lo textual-lingüístico, sino desde lo textual-visual:

La idea del libro, que remite siempre a una totalidad natural, es profundamente extraña al sentido de la escritura. Es la defensa enciclopédica de la teología y del logocentrismo contra la irrupción destructora de la escritura, contra su energía aforística, y, como veremos más adelante, contra la diferencia en general. Si distinguimos el texto del libro, diremos que la destrucción del libro, tal como se anuncia actualmente en todos los dominios, descubre la superficie del texto (Derrida, 1967: 25).

Otros de los referentes en el uso del libro es William Kentridge (1955), artista sudafricano conocido por sus collages, dibujos, grabados, obras multimediales, óperas y películas animadas, quien, pasando por diferentes contextos de aprendizaje (el teatro, la escenografía, la producción cinematográfica) ha incorporado el libro de una manera distinta a las ya mencionadas: desde lo multimodal. Sus obras no pretenden evocar la majestuosidad del libro como objeto de conocimiento y creación manual, sino más bien los utiliza combinando las posibilidades de interfaces, mediante la animación de sus dibujos hechos con carboncillo que circulan por las páginas de un libro (Fig.36), las cuales a su vez traslada a otros elementos compositivos, pero configurando explícitamente la idea de escritura y trazo como el video *Automatic writing* (Fig.37) en donde realiza el ejercicio de escritura automática pero dentro de un mundo dibujado por él mismo, con elementos figurativos de la realidad: personas, edificios, una ciudad que se enmarca en el contexto de los conflictos sociales.

Estas producciones permiten plantear las nuevas formas de lectura en el contexto de los nativos digitales, donde el libro pasa a ser un objeto de colección, o de acceso a la información cuando es mediada por un ente externo (docentes, por ejemplo), pero que en la práctica cotidiana parece distanciarse, debido a las cualidades interactivas del mundo digital, “donde cada tecnología constituye una propuesta de modelos de comportamiento” (Gubern,2010: 89).

La información que se mueve, o que permanece estática, pero se despliega en distintas formas, colores, acompañadas de fotografías, sonidos y distintas fuentes a las cuales acceder desde un mismo instrumento (una computadora, por ejemplo) genera una forma distinta de lectura, y por ende, de escritura. Ante esto, el mismo Kentridge señalaba “creo que uno piensa con sus manos. Creo por eso que para mí el teclado no es un buen lugar para pensar” (Kentridge,2010),

aludiendo a su afán por dibujar y recortar él mismo, sin la mediación de instrumentos digitales. Para él, el cerebro es capaz de generar cosas de manera mucho más significativa a partir del propio cuerpo, sin embargo, esta idea es compartida y entendida por quienes no nacieron con intermediarios para la ejecución de las antiguas tareas manuales: teclados, cámaras, móviles personales, hoy en día se ve el mundo a través de la interfaz pantalla, y no solo para acceder a la información mediante la lectura de textos multimediales, sino además como interfaz de las relaciones humanas. La escritura, en este sentido, adquiere forma de conversación, y la lectura, es una decodificación de íconos, sonidos, estructuras gramaticales e imágenes, no solo desde las grafías, sino también desde la figuración y los símbolos que se adquieren y masifican mediante las redes sociales.



Fig.36. *Soft dictionary*, William Kentridge, 2016. Fotograma video

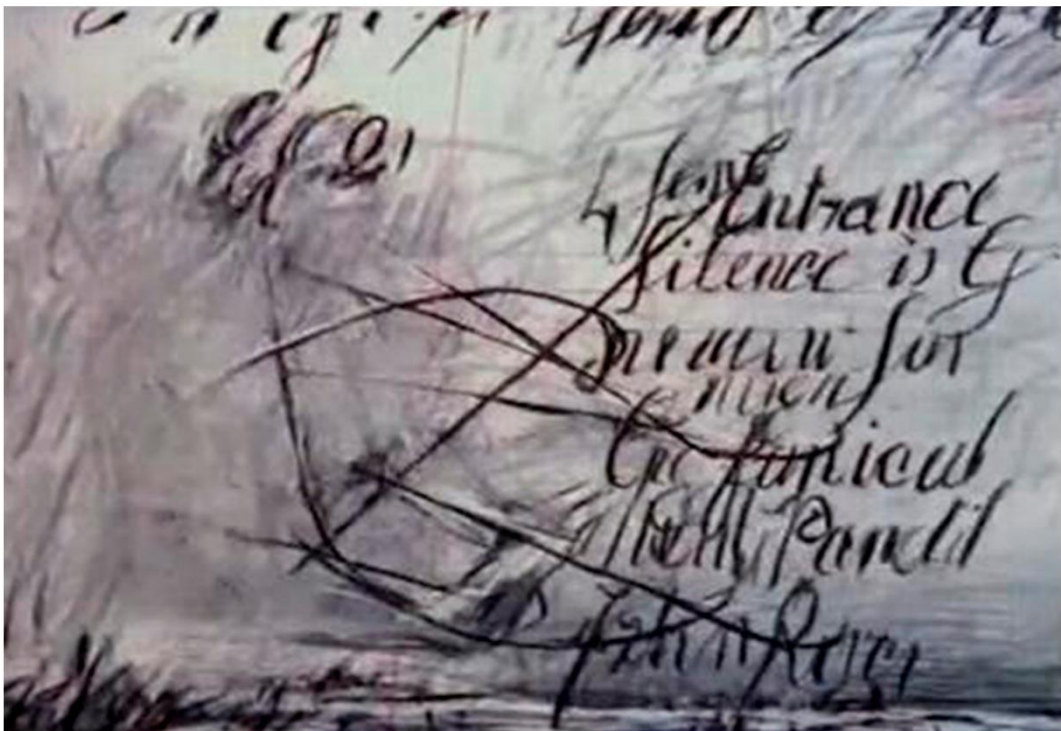


Fig.37. *Automatic writing*, William Kentridge, 2003. Fotograma video

3.3.2 Coreo-grafías

Hay por lo tanto una escritura buena y una mala: la buena y natural, la inscripción divina en el corazón y el alma; la perversa y artificiosa, la técnica, exiliada en la exterioridad del cuerpo (Derrida,1967:24)

Uno de los conceptos que desde su etimología conlleva la acción de escribir, es la coreografía. Danza, baile, movimiento escrito. Existe una correspondencia entre escritura y expresión corporal, lo cual puede verse desde las manifestaciones primitivas del ser humano, cuya gestualidad y ritualismo se mezclaba con elementos cercanos a la idea de grafía tal como es entendida actualmente: cuerpos pintados con trazos y figuras rítmicas, o la misma forma y movimiento que los grafismos hechos a mano (o mediante un punzón) fueron inscribiéndose en aquello que los rodeaba.

Así, comprender la escritura como un organismo de significación autónomo, independiente del fonema, permite colmarla de una especie de plasticidad, quitándole el peso de la rigidez del lenguaje y la comunicación para dejarla circular libre por el rumbo de la creatividad y el arte. A lo largo de este trabajo se han ido planteando diversos puntos en los que la noción de cuerpo es un elemento central para la escritura, ya que tanto la mano como la vista han ido generando su camino, pero no se ha indagado todavía en cómo el cuerpo y su movimiento, forma y disposición en el espacio es también una forma de escritura, o una coreografía, como se ha dicho al inicio de este apartado.

De esta manera, la danza contemporánea es uno de los elementos clave para comprender las nociones mencionadas, ya que involucra un desarrollo de la expresión de los cuerpos más allá de los cánones preestablecidos por las academias de danza y ballet anteriores a los movimientos de vanguardia y el expresionismo del siglo XX. Pina Bausch (1940) es una de las artistas que desde los años setenta se libera de la rigidez textual para escribir sobre el escenario emociones tan reales como poéticas que transmiten la realidad del ser humano. En la creación audiovisual dirigida por el cineasta alemán Wim Wenders es posible comprender las nociones que la bailarina y coreógrafa tenía acerca del movimiento y la gestualidad, donde circulan frases como: "Es todo un lenguaje, que puedes aprender a leer", "Pina era pintora" o "Ella nos enseñó a representar lo que hacemos, en cada gesto, cada paso y cada movimiento. (Pina,2011)

Otra de las figuras que asume la libertad del cuerpo y el movimiento desde lo cotidiano frente a las técnicas académicas rígidas que le antecedían fue Trisha Brown (1936), asumiendo el rol democrático de la danza como un lenguaje propio al que todos pueden acceder. Sus coreografías rompen con el espacio tradicional, para aplicar técnicas aprendidas desde el ámbito de la música, donde la partitura juega un papel central en el vínculo que la artista realiza entre danza y grafismo, realizando una serie de composiciones que luego aplica a sus coreografías, como un acto performativo. La serie *Sin título* (Fig.38 y 39), se constituye por dibujos que van formando un alfabeto hecho de líneas y formas simples, capaz de traducirse mediante el cuerpo en la composición coreográfica, proporcionando gestos a partir de letras que finalmente traducirá en movimientos. También desarrolla obras mediante el trazo que deja su propio cuerpo sobre el

papel (Fig.40 y 41) estableciendo la danza como una forma artística capaz de resignificar la más primitiva y cotidiana de las nociones humanas: el gesto.

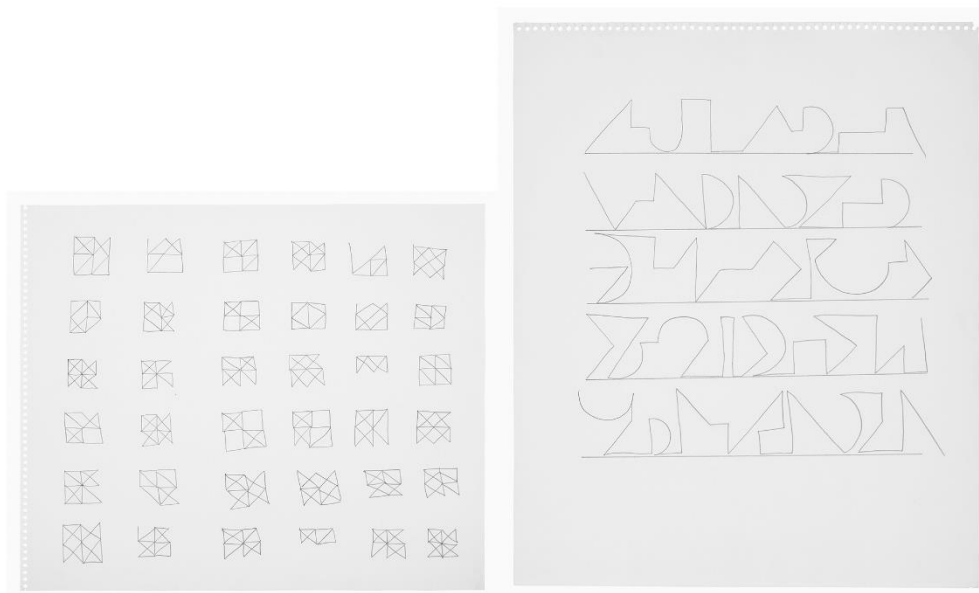


Fig.38 y 39. Sin título, Trisha Brown, 1973. Grafito sobre papel

La danza, desde una concepción coreo-gráfica, es decir, como aquella expresión, gesto y movimiento, vincula todos los elementos planteados en cuanto a forma, trazo, signo independiente, al tiempo que genera discursos, emociones, recuerdos, o evocaciones. La relación de la escritura es la relación con el cuerpo, lo cual tiene implicancias culturales desde el instante en que escribir es parte fundamental de la comunicación, y por ende, de la enseñanza:

En Occidente, en la educación, la escritura del joven escolar se ha sometido comúnmente a leyes: reducción de las escrituras permitidas a unos pocos tipos codificados, uso de cuadernos pautados, sujeción a modelos; no se trataba de producir una escritura estética, sino una escritura conforme. (...) renovar el aprendizaje de la escritura es procurar que todo el cuerpo, en la complejidad de sus coordinaciones, se emplee en ella (Barthes, 2002:122).

Será esta la razón por la cual tantos artistas han incorporado sus cuerpos como manifestación artística, a modo de contraescritura: la artista Carolee Schneemann (1939), por ejemplo, realiza acciones utilizando su propio cuerpo como soporte y mensaje, como parte de su discurso antihegemónico sobre la concepción del cuerpo femenino y el rol de la mujer en el arte de los años setenta, llevándola a experimentar en el área de la coreografía para el Judson Dance Theater (1962-1964), siendo una de las primeras artistas, junto con Trisha Brown, en vincular arte visual, performance y coreografía. *Tracking* (Fig.42) es una de sus acciones en las que, colgada de un arnés, genera dibujos en el espacio a partir del movimiento de su propio cuerpo, vinculándose al trabajo planteado anteriormente por Trisha Brown.



Fig.40. Performance *It's a Draw/Live Feed*, 2003. Philadelphia Museum of Art



Fig.41. Performance *It's a Draw/Live Feed*, 2003. Philadelphia Museum of Art

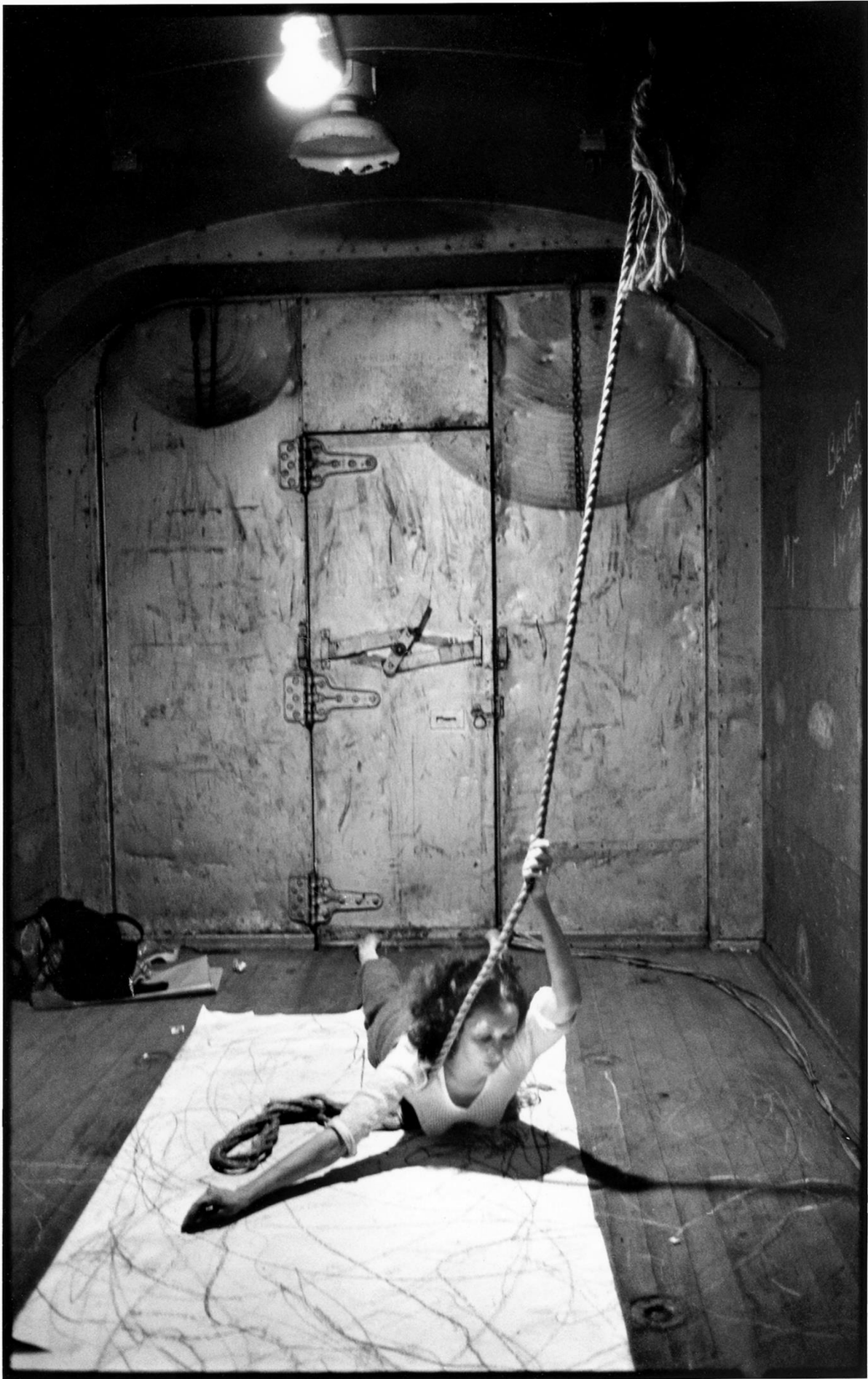


Fig.42. Performance *Trackin*, Carolee Schneemann 1937

La coreógrafa y académica Susan Leigh Foster (1949) plantea una lectura de la historia a partir de la coreografía, entendiéndola como una escritura del cuerpo, el movimiento y la acción que acontecen en determinados contextos, y por lo tanto, son capaces de transmitir una visión de mundo:

Un cuerpo, tanto si está sentado escribiendo como si está de pie pensando o de paseo y hablando o corriendo y gritando a la vez, es una escritura corporal. Sus hábitos y posturas, gestos y demostraciones, toda acción de sus diversas regiones, áreas y partes, todo ello emerge de prácticas culturales, verbales o no, que construyen significado corpóreo. Cada uno de los movimientos del cuerpo, como en toda escritura, traza el hecho físico del movimiento y también un conjunto de referencias para entidades y acontecimientos conceptuales (Leigh,1998:12).

Escribir la historia mediante las lecturas del cuerpo resulta más simple, en sus planteamientos, que mediante la escritura mecanizada que se realiza a través de la pluma. Sin embargo, resulta necesario profundizar en el origen de los gestos, para lo cual, la teoría de Marcel Mauss (1872) plantea una perspectiva que desde la sociología permite vincular la expresión y evolución del gesto corporal. Su teoría se mueve en el paradigma del gesto aprendido, analógico, como resultado de la acción social-educativa sobre los individuos. Así, los movimientos y expresiones corporales responderían a ciertas conductas aprendidas, el gesto como un hecho social externo, impuesto. El cuerpo, desde esta perspectiva, se convierte en un cuerpo analógico capaz de comportarse de formas similares en ámbitos diversos. Esta noción sociológica del gesto discrepa, en cierta medida, de la capacidad de utilizar gestos transferidos desde un ámbito de la experiencia hacia otro, mediante una búsqueda consciente de formas más allá de la imitación. Los elementos que tomará la creación artística a partir del gesto y el movimiento transcurren entre aquello que se observa socialmente, vale decir, lo cotidiano, con aspectos formales sobre el uso del espacio, los dibujos que es capaz de generar el cuerpo, y todo el conjunto de sensaciones y pensamientos que desde el interior se manifiestan a través del movimiento y la expresión, desde una concepción corporal previamente adquirida.

¿Qué escribe la danza? ¿Cómo poder realizar lecturas a través de ella? Si se analiza el gesto y las expresiones corporales de manera sociológica o incluso psicológica, pueden llegar a establecerse innumerables sentidos: existen movimientos que surgen desde la rutina laboral, la emocionalidad, las relaciones sociales, familiares, los medios. Todos ellos circulan por el mundo. Todos los cuerpos son gestos, sea cual sea su condición, elementos significantes capaces de transmitir el estado de las cosas. Esto es lo que la danza escribe. El estado del mundo, interior y exterior.

Haciendo una retrospectiva hacia algunas manifestaciones coreográficas primitivas, es innegable la importancia que los pueblos indígenas le otorgaban al movimiento y la expresión rítmica del cuerpo, en el plano de su cosmogonía frente a la propia existencia. Ante esto, cabe señalar el uso pictórico del cuerpo en las culturas prehispánicas, investigado a partir de escritos y documentación gráfica generadas por misioneros, etnógrafos y viajeros que estuvieron en contacto con las comunidades entre el siglo XVI y XX, entre los cuales destaca el acercamiento íntimo que pudieron mantener investigadores como Martin Gusinde o la antropóloga Anne Chapman con la cultura Selk'nam.

La cosmogonía Selk'nam, así como la Yámana (ambos habitantes de Tierra del Fuego) poseían distintas formas de expresión para vincularse a la tierra, los espíritus y para comprender la propia existencia, siendo una de las más representativas (a nivel sudamericano) al momento de plantear el uso del cuerpo y la expresión pictórica, reconocidos por el carácter simbólico de su propia imagen corporal, usando la pintura tanto en situaciones cotidianas como ceremoniales, mediante trazos lineales y circulares en color blanco, rojo y negro, variando en tonalidad y forma dependiendo de cuáles sean los motivos sociales: duelos, embellecimiento, para expresar estados de ánimo, roles sociales, danzas y ceremonias (Fiore,2005: 120)

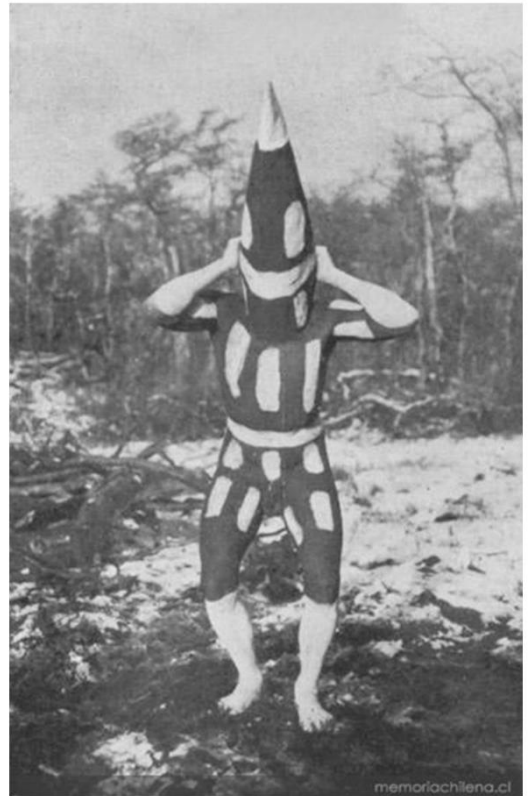


Fig.43,44 y 45. Yámana pintado en señal de duelo. *Mátan*, espíritu del Klóketen Selk'nam. Hombres selk'nam pintados con *tari*, dibujos totémicos usados en la danza del *Kewánix*, hacia 1920. Fotografías del registro realizado por Martin Gusinde.

La gama cromática guarda directa relación con la disponibilidad de las materias primas y las posibilidades técnicas de procesarlas para lograr dichos colores: raspado, molido, masticado, quemado y mezclado con agua, saliva, aceite o grasa. En relación a esto, los colores eran obtenidos a partir de la naturaleza o de su propia sangre.

En cuanto a las ceremonias rituales, estas eran acompañadas de cantos cuyas palabras albergaban, según el etnomusicólogo Erich von Hornbostel, un sentido esotérico o puramente sonoro, es decir, “cantos sin significado”, asociando los mensajes sonoros de este pueblo con imágenes libres, palabras y gestos matéricos, dotados de una consistencia rítmica, los cuales podrían denominarse como una “danza de la garganta” ya que se afirman y regulan a través de la repetición (Flores, 2009). El antropólogo jesuita Marcel Jousse asoció estos elementos vinculados a la danza, con la psicología del gesto y los mecanismos verbomotores:

Los rasgos de esos motivos rítmicos tienen que estar en armonía con la conducta motora general de la raza. Esos rasgos, con sus profundas raíces psicológicas, son tan fáciles de reconocer cuando se observa al individuo en movimiento como cuando se escuchan sus cantos. Pero casi es imposible describirlos con palabras (Flores, 2009: 376).

Esta idea no fue tomada por Anne Chapman, quien indagó en el sentido de los cantos chamánicos que ella misma recolectó (asociados al espiritismo, el trance y los rituales de iniciación de las culturas primitivas) traduciéndolos al español gracias al registro fonético de la chamana Lola Kiepja y el aporte de Angela Loji, descendiente también de la cultura Selk'nam. La investigadora plantea la dificultad que tuvo al intentar aprender esta lengua, debido a la complejidad fonética de sus palabras. En cuanto a los aspectos corporales, o de performance poética del canto, se plantea

Quando canta su melodía, el chamán está sentado en su lecho, con las piernas recogidas y el cuerpo inclinado hacia adelante. El cuerpo se mueve a guisa de péndulo de un lado a otro, lentamente. Los ojos orientados hacia abajo permanecen fijos en el mismo punto y los brazos cuelgan libremente. Este comportamiento, que se establece durante el cantar y el soñar, unido a una ejercitación en la concentración de todas las fuerzas anímicas, es suficiente para producir el estado sugestivo del xo'on (Chapman, 2002:168).

Asimismo, esta cultura configuró su existencia desde una serie de elementos expresivos, tanto pictóricos, como teatrales, coreográficos y musicales. Una de sus principales ceremonias era el Hain, donde se ejercía el cambio a la etapa adulta. Cabe señalar que esta ceremonia, en su génesis, se planteaba desde el matriarcado, donde las mujeres planteaban su hegemonía espiritual y social frente a lo masculino. Esto fue gracias a la capacidad de ficción mantenida mediante el disfraz, el uso de máscaras y la pintura corporal que utilizaban las mujeres durante el transcurso de la ceremonia. Sin embargo, los hombres se dieron cuenta del engaño y realizaron un femicidio masivo de todas las mujeres, excepto las más pequeñas, dando inicio a la sociedad patriarcal que siguieron manteniendo hasta su exterminio en la época colonialista. La última ceremonia Hain realizada por esta cultura, en el año 1923, y la documentación realizada tanto por Gusinde como por Chapman, dio cuenta de la serie de elementos que en el arte corporal Selk'nam se representan a nivel de sociedad: los siete Shoort como símbolos del Sol, los Hayílan “payasos eróticos”, Hashé y Wakús “la pareja revoltosa”; las escenas sexuales que simbolizaban la Luna, su muerte y nacimiento, Tanu “la enigmática”, las danzas de Kulpush, de la serpiente o la de cuerpos desnudos, los rituales fálicos, o el ritual para atraer el buen tiempo, así como parodias y pantomimas.

De esta manera, la cultura Selk'nam reúne todas las ideas mencionadas en este texto: el trazo, las manifestaciones rítmicas, las formas abstractas (líneas rectas, puntos y formas circulares), cuya interfaz sería el propio cuerpo, soporte donde la escritura acontece, se eleva a un nivel no conocido, que solo una investigación exhaustiva otorgaría un mayor grado de comprensión. Ninguno de los pueblos que poblaron el territorio sudamericano siguió el curso natural para el desarrollo y establecimiento de sus lenguas, quedando sólo el registro pictográfico, las figuras,

grafismos y escrituras asémicas, que hoy se estudian y analizan en español, pero que desde la producción artística (pintura, danza, teatro, música) y los movimientos sociales (indigenismos, postcolonialismos, y grupos izquierdistas) intentan coexistir y plantear nuevos significados, a la manera que Rivera plantea en una entrevista refiriéndose a su último libro *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*:

Lejos de la fusión o de la hibridez, se trata de convivir y habitar las contradicciones. No negar una parte ni la otra, ni buscar una síntesis, sino admitir la permanente lucha en nuestra subjetividad entre lo indio y lo europeo (Rivera, 2019).

De esta manera, el viaje hacia el pasado y el conocimiento de ciertos aspectos vivenciales de las culturas más antiguas es un modelo para la interpretación e interpolación posible de realizar en tiempos actuales. Toda representación responde a un ideal político, aprendido, manifestante. Es imposible crear o representar algo sin transmitir un ideal, una forma específica, colectiva, de abordar el cuerpo, que al igual que la piedra, el papel y la pantalla, es capaz de inscribir sus trazos y a modo de escritura, transformándose en soporte y discurso, muchas veces encriptado, tal vez debido al poder que es capaz de evocar en una sociedad colmada de imágenes y palabras con significados preestablecidos, para no caer en el abismo de lo inexplicable, o para limitar los conceptos que, como es sabido, han ido adquiriendo un rol fundamental como registro de la realidad.

4.- CONCLUSIONES

Reflexionar en torno a la escritura requiere moverse entre el presente y el pasado, ya que forma parte de una de las expresiones humanas más vigentes, y a la vez, primitivas. Como se ha visto, las nociones lingüísticas desde las cuales proviene la formación y el desarrollo profesional de su autora -sobre el uso de la lengua a nivel escrito y hablado- difieren, en la mayoría de los casos, con el trabajo visual que diversas figuras han desarrollado mediante la pintura, la poesía, la instalación, la performance, la danza y la videocreación.

Las reflexiones aquí presentadas se fueron configurando para señalar cómo la escritura puede construirse de distintas maneras: cocida, pintada, bailada o trazada, renunciando a ser el recurso dependiente del habla. Desde su carácter abstracto en cuanto a forma, y asémico en cuanto a contenido, la escritura se analiza desde la mirada. Esta no significación, lejos de ser un problema, permite redescubrir nuevos sentidos, despojándose de la linealidad rígida, muchas veces castrante, de la escritura funcional, permeada de estructuras y significados “inquebrantables”, que, desde una mirada crítica, es un mecanismo muy cercano al manejo del discurso de los sistemas de poder:

Los discursos públicos se convirtieron en formas de no decir. Y este universo de significados y nociones no-dichas, de creencias en la jerarquía racial y en la desigualdad inherente de los seres humanos, van incubándose en el sentido común, y estallan de vez en cuando, de modo catártico e irracional (Rivera,2010 :20).

Así, todo el conjunto de obras recopiladas en este trabajo, y también las aportaciones expuestas al inicio, representan ese estallido, catártico e irracional, una metáfora de la motivación para crear, de producir ese algo que diga, como un lenguaje independiente, aquello que no se dice, que está oculto, y a fin de cuentas, es la razón por la cual el arte no deja de conmocionar y adquirir nuevos adeptos. Octavio Paz, situándose en la historia robada de Latinoamérica, plantea cómo el mundo precolombino parece ser otro, y el idioma español una incertidumbre:

los hispanoamericanos se ocultan en las palabras, creen que el lenguaje es una vestidura. Si la desgarramos, nos desollamos: descubrimos que el lenguaje es el hombre y que estamos hechos de palabras, dichas y no dichas, unas banales y otras atroces. Pero para saberlo hay que hacer una prueba de desollamiento y pocos se han atrevido (Paz,1991:179)

Mirar la escritura ha sido eso: el inicio del desollamiento de la escritura, un encuentro con lo que esconde y deja ver.

5.- FUENTES DOCUMENTALES

BARTHES, Roland, 1995, *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós Ibérica

BARTHES, Roland, 2002, *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós Comunicación 137

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE, 2018. "Rito, chamanismo y música Selknam". En: Memoria Chilena [en línea] [consulta: 22 de septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3687.html#audiovisual>

CAMPA SOLER, Raúl, 1964. "Reseña arqueológica" [en línea] Montevideo: Museo de Arte Precolombino [consulta: 20 de septiembre de 2019]. Disponible en: http://franciscomatto.org/pdfs/arte_precolombino/1964_arte_precolombino_coleccion_matto.pdf

CARICEO, Arturo, 2013. Arturo Cariceo: *Vergara Grez fue un artista intuitivo, romántico y polémico*, entrevistado por Isis Díaz López [en línea]. 1 de octubre de 2013 [consulta: 9 de septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.artes.uchile.cl/noticias/95037/cariceo-vergara-grez-fue-un-artista-intuitivo-romantico-y-polemico>

CHAPMAN, Anne, 2002. *Fin de un mundo: los Selk'nam de Tierra del Fuego* [en línea]. Santiago: Taller Experimental Cuerpos Pintados [consulta: 2 de septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0043450.pdf>

CHAPMAN, Anne, 2017. *Hain: Ceremonia de iniciación de los Sel'knam de Tierra del Fuego*. Santiago: Pehuén

DERRIDA, Jacques, 1986. *De la gramatología* [en línea]. México DF: Siglo Veintiuno [consulta: 10 de septiembre, 2019] Disponible en: <http://eltondeaquiles.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2017/05/derrida-jacques-de-la-gramatologia-compressed.pdf>

ELLIOT, Jorge, 1976. *Entre el ver y el pensar, La pintura y las escrituras pictográficas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica

ESCADÓN MONTENEGRO, Pablo, 2013. "La pantalla, un papiro evolucionado". *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación* [en línea], nº121, pp. 68-72 [consulta: 15 de septiembre de 2019]. Disponible en: <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/454/454>

FERRARI, León, 2008. *Textos: Nacimiento*. México DF: Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil

FIORE, Dánae, 2005. "Pinturas corporales en el fin del mundo. Una introducción al arte visual Selk'nam y Yamana". *Chungara, Revista de Antropología Chilena* [en línea], vol 37, nº 2, pp. 109-127 [consulta: 12 de septiembre de 2019]. Disponible en: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/chungara/v37n2/art02.pdf>

- FLORES, Enrique, 2009. "Anne Chapman en Tierra del Fuego. Cantos chamánicos e iniciáticos selk'nam". *Revista de literaturas populares* [en línea] nº2, pp. 360-387 [consulta: 12 de septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.journals.unam.mx/index.php/rlp/article/view/31378/29037>
- GIUNTA, Andrea, 2008. *Líneas, planos y el dibujo del sonido. León Ferrari, Sao Paulo, 1979-1986*. México DF: Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil
- GUBERN, Román, 2010. *Metamorfosis de la lectura*. Barcelona: Anagrama
- JEAN, Georges, 1989. *La escritura, archivo de la memoria*. Madrid: Aguilar Universal
- LEIGH FOSTER, Susan, 2013. "Coreografiar la historia, Manifiesto para cuerpos muertos y móviles". En *Isabel De Naverán y Amparo Écija. Lecturas sobre danza y coreografía*. [en línea]. Madrid: ARTEA, pp.11-28 [consulta: 17 de septiembre de 2019]. Disponible en: <https://loinsignificante.files.wordpress.com/2014/07/lecturassobredanzaycoreografiaok.pdf>
- MELLO, Christine, 2006. "El videoarte en Brasil y otras experiencias latinoamericanas: 1970-1980". Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- MORENO, Inés, 2016. "María Freire: la pasión por la forma" [en línea] Montevideo: Museo Juan Manuel Blanes [consulta: 15 de septiembre de 2019]. Disponible en: http://blanes.montevideo.gub.uy/sites/blanes.montevideo.gub.uy/files/articulos/descargas/fr_eire_catalogo.pdf
- MUSEO, Malba. 21 de noviembre de 2017. Mirtha Dermisache, Presentación libro "Porque ¡yo escribo!" [consulta: 6 de septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=x9OdCrwZPWU>
- PAZ, Octavio, 1991. *El signo y el garabato*. Barcelona: Seix Barral
- PINA, 2011 [Documental]. Documental dirigido por Wim Wenders. Alemania: Gian-Piero Ringel
- RABUÑAL, Anxo; Martí PERAN, 2019. *Escribir y dibujar, en el fondo, no son lo mismo*. España: Ediciones Asimétricas
- RANK, Anna, 2018. "Torres García y el arte precolombino". *Artelogie* [en línea], 12 | 2018 [consulta: 21 septiembre de 2019]. Disponible en: <http://journals.openedition.org/artelogie/2456;DOI:10.4000/artelogie.2456>
- RIVERA CUSCANQUI, Silvia, 2015. "Historia oral, investigación-acción y sociología de la imagen" En: Conferencia en el marco del XXII Simposio de Educación [video en línea]. 9 de agosto de 2015. Guadalajara, Jalisco, México: ITESO, [1 hr 17 min.] [consulta: 22 de septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=r48b5RCoyBw&t=1197s>
- RIVERA CUSCANQUI, Silvia, 2010. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* [en línea]. Buenos Aires: Tinta Limón [consulta: 6 de septiembre de 2019]. Disponible en: https://sentipensaresfem.files.wordpress.com/2016/09/rivera-cusicanqui-ch_ixinakax-utxiwa-20101.pdf
- RIVERA CUSCANQUI, Silvia, 2019. "Silvia Rivera Cusicanqui: Tenemos que producir pensamiento a partir de lo cotidiano", entrevistada por Kattalin Barber [en línea] 17 de febrero de 2019 [consulta: 9 de septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.elsaltodiario.com/feminismo-poscolonial/silvia-rivera-cusicanqui-producir-pensamiento-cotidiano-pensamiento-indigena>
- SANTOS, Boaventura de Sousa, 2010, *Descolonizar el saber, reinventar el poder* [en línea]. Montevideo: Trilce- Extensión universitaria. Universidad de la República [consulta: 23 de septiembre de 2019]. Disponible en: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Descolonizar%20el%20saber_final%20-%20C%C3%B3pia.pdf

SOLER, Ana, 2008. "2005-2007 Cicatrices invisibles". Galicia: Museo de Arte Contemporáneo Union Fenosa

TORRES GARCÍA, Joaquín, 1939. *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana*, [en línea]. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo [consulta: 6 de septiembre de 2019]. Disponible en: <https://jtorresgarciaobraedita.files.wordpress.com/2015/07/metafisicadelaprehistoriaindoamericana1.pdf>

KENTRIDGE, William, 2010. "Anything Is Possible" [en línea] Art21 [consulta: 15 de septiembre de 2019]. Disponible en: <https://art21.org/series/william-kentridge-anything-is-possible/>

6.- ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 Autorretrato. 2019, Transferencia de impresión y spray sobre papiro. Tríptico, dimensión de cada pieza: 32 x 40 cm

Fig. 2 Autorretrato #1, 2019, Transferencia de impresión y spray sobre papiro, 32X40cm

Fig. 3 Autorretrato #2, 2019, Transferencia de impresión y spray sobre papiro, 32x40 cm

Fig. 4 Autorretrato #3, 2019, Transferencia de impresión y spray sobre papiro, 32x40 cm

Fig. 5 Detalle papiro, fotografía de autor, 2019, Kunsthistorisches Museum, Viena

Fig. 6 Lecturas #1: Manual para lectura silenciosa, 2019, Modificación de objeto encontrado mediante pintura e impresión digital

Fig. 7 Lecturas #2 Arma primitiva, 2019, Modificación de objeto encontrado mediante pintura e impresión digital

Fig. 8 Canto Uno, 2019, Fotograma de la videocreación de 1 minuto 54 segundos de duración

Fig. 9 Canto Uno, 2019, Fotograma de la videocreación de 1 minuto 54 segundos de duración

Fig. 10 Canto Uno, 2019, Fotogramas de la videocreación de 1 minuto 54 segundos de duración

Fig. 11 Conceptos clave del canto de Lola Kiepja

Fig. 12 Dibujo trazado del canto 1

Fig. 13 Esquemalizaciones corporales de las ideas propuestas para Canto Uno

Fig. 14 Fotografía proceso de video para Canto Uno

Fig. 15 Detalle de un relieve de alabastro, cubierto con escritura cuneiforme. Nimrud, Siria (883-859 a. C.) The Walters Art Museum. Foto de Babylon Chronicle. [consulta: 22 de septiembre de 2019]. Disponible en: <https://tammuz.tumblr.com/post/133657156592/detail-of-an-alabaster-relief-depicting-a-pail-of>

Fig. 16 Estela del príncipe Seneb. Reino Medio, reinado de la dinastía 13 de Sebekhotep III, 1749-1747 a. C. Presumiblemente de Abydos Limestone 1821, comprado por Ernst August Burghart en Egipto AS 135. Fotografía de autor, Kunsthistorisches Museum, Viena

Fig. 17 Tablilla rongo rongo. Rapa Nui. Alto: 36 cm Ancho: 18 cm Grosor: 11 cm. Antropológico P. Sebastián Englert. Fotografía Nicolás Aguayo. https://www.museorapanui.gob.cl/679/w3-article-89556.html?_noredirect=1

Fig. 18 Kohau rongo-rongo. Detalle, Sin fecha. Alto 3.5 cm, Ancho 28 cm, Ancho 7.8 cm. Colección Isla de Pascua. N° de inventario: 74. Fotografía: Romina Moncada. [consulta: 22 de septiembre de 2019]. Disponible en: https://www.mhmv.gob.cl/636/w3-article-48918.html?_noredirect=1

Fig. 19 Detalle de una tableta de pizarra, Tiahuanaco, Bolivia [consulta: 21 de septiembre de 2019]. Disponible en:

http://franciscomatto.org/pdfs/arte_precolombino/1964_arte_precolombino_coleccion_matto.pdf

Fig. 20 Vaso de cerámica, 100 mm. Nazca, Perú [consulta: 21 de septiembre de 2019]. Disponible en:

http://franciscomatto.org/pdfs/arte_precolombino/1964_arte_precolombino_coleccion_matto.pdf

Fig.21 Tableta de piedra, 170 mm. Apurlek, Perú [consulta: 21 de septiembre de 2019]. Disponible en:

http://franciscomatto.org/pdfs/arte_precolombino/1964_arte_precolombino_coleccion_matto.pdf

Fig. 22 Joaquín Torres García, 1943, América invertida [consulta: 21 de septiembre de 2019]. Disponible en: <https://journals.openedition.org/artelogie/2456>

Fig. 23 Joaquín Torres García, Arte Universal, 1943, óleo sobre tela, 106 x 75 cm, Archivo MNAV. [consulta: 21 de septiembre de 2019]. Disponible en: <http://mnav.gub.uy/cms.php?o=3881>

Fig. 24 Ramón Vergara Grez, Carta abierta a Europa, 1959, óleo sobre tela, 1609 160 cm. Archivo MNBA / DIBAM [consulta: 22 de septiembre de 2019]. Disponible en: <http://centronacionaldearte.cl/glosario/abstraccion-y-geometria-sur/>

Fig. 25 María Freire, Serie Sudamérica, 1958, Acrílico sobre tela 73 x 53cm, Colección particular. [consulta: 22 de septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.jcmac.art/artists/freire-marie/>

Fig. 26 María Freire, Capricornio 266, 1966, Pintura plástica sobre tela 146 x 108 cm, Colección privada. [consulta: 22 de septiembre de 2019]. Disponible en: <http://centronacionaldearte.cl/glosario/abstraccion-y-geometria-sur/>

Fig. 27 Mirtha Dermisache. Libro N° 1, 1967. Tinta y marcadores de color sobre papel, 25,7 x 39,7 cm (abierto), 25,7 x 20,8 cm (cerrado). Ejemplar único de 108 páginas. Cortesía Archivo Mirtha Dermisache (AMD) [consulta: 20 de septiembre de 2019]. Disponible en https://post.at.moma.org/content_items/1182-sobre-el-lenguaje-y-sus-limites-las-escrituras-ilegibles-de-mirtha-dermisache

Fig. 28 Mirtha Dermisache. Diario N° 1. Año 1 (tapa), 1972. Impresión offset sobre papel, 47 x 36,6 cm. Primera Edición Jorge Glusberg, Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación (CAyC), 1972. Cortesía Archivo Mirtha Dermisache (AMD) [consulta: 20 de septiembre de 2019]. Disponible en: https://post.at.moma.org/content_items/1182-sobre-el-lenguaje-y-sus-limites-las-escrituras-ilegibles-de-mirtha-dermisache

Fig.29 Mirtha Dermisache. Fragmento de historia, 1974/ 2010. Impresión offset sobre papel, en carpeta blanca, 30 x 41 cm (abierto) 30 x 20,3 cm (cerrado). Edición de 8 páginas, 6 imágenes. Firmado. Florent Fajole & Guillermo Daghero (Ed.) Nîmes: Edición de la Mangrove (Manglar), 2010. Cortesía Archivo Mirtha Dermisache (AMD) [consulta: 20 de septiembre de 2019]. Disponible en: https://post.at.moma.org/content_items/1182-sobre-el-lenguaje-y-sus-limites-las-escrituras-ilegibles-de-mirtha-dermisache

Fig.30 María Lai, Sin título, 1991, hilo, paño, témpera, 17 x 19 x 2,5 cm © Archivo Maria Lai por SIAE 2019 [consulta: 18 de septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.maxxi.art/en/events/larte-e-il-gioco-degli-adulti/>

Fig. 31 Irma Blank, Gehen, Second life H, 2018, marcador rojo sobre papel transparente, página doble, 29,5x42cm [consulta: 18 de septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.p420.it/en/artisti/blank-irma>

Fig.32 Pepe Gimeno, 2003, Grafía callada [consulta: 18 de septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.arteinformado.com/agenda/f/hushed-writing-grafia-callada-115431>

Fig. 33 León Ferrari, Sin título, 1962, Tinta sobre papel, 70X56 cm [consulta: 20 de septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/10663/>

Fig.34 Mary Lucier, Fire Writing, 1978. Performance at The Kitchen, New York Courtesy the artist and the Columbus Museum of Art [consulta: 22 de septiembre de 2019]. Disponible en: https://www.academia.edu/30983250/_The_Renegade_Video_Artist_Interview_with_Mary_Lucier_in_Aperture_

Fig. 35 Mary Lucier, Fire Writing, 1978 Courtesy the artist and the Columbus Museum of Art [consulta: 22 de septiembre de 2019]. Disponible en: https://www.academia.edu/30983250/_The_Renegade_Video_Artist_Interview_with_Mary_Lucier_in_Aperture_

Fig. 36 William Kentridge, Soft Dictionary, video 2016 [consulta: 22 de septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/william-kentridge-basta-sobra>

Fig. 37 William Kentridge, Automatic writing, 2003 fotograma del video Automatic writing William Kentridge, publicado el 22 de febrero de 2013 por New Museum [consulta: 22 de septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=05ctqgShjMs>

Fig.38 Trisha Brown, Untitled, 1973, grafito sobre papel. Colección de la artista. [consulta: 22 de septiembre]. Disponible en: <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/>

Fig.39 Trisha Brown, Untitled, 1973, grafito sobre papel. Colección de la artista [consulta: 22 de septiembre]. Disponible en: <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/>

Fig. 40 Trisha Brown, performance It's a Draw/Live Feed, 2003, Philadelphia Museum of Art. Fotografías: Kelly & Massa Photography, Filadelfia. [consulta: 22 de septiembre]. Disponible en: <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/>

Fig. 41 Trisha Brown performance It's a Draw/Live Feed, 2003, Philadelphia Museum of Art. Fotografías: Kelly & Massa Photography, Filadelfia. [consulta: 22 de septiembre]. Disponible en: <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/>

Fig. 42 Carolee Schneemann performance Tracking, 1973. ©2013 Artist Rights Society (ARS) New York. Fotografía: Peter Moore ©2013 Estate of Peter Moore/VAGA, NYC. [consulta: 22 de septiembre]. Disponible en: <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/>

Fig. 43 Yámana pintado en señal de duelo, hacia 1920. [consulta: 20 de septiembre de 2019]. Disponible en: <https://www.elciudadano.com/pueblos/exposicion-fotografica-de-martin-gusinde-el-espiritu-de-los-hombres-de-tierra-del-fuego-selknam-y-yagan-kawesk-5348/09/28/>

Fig. 44 Mátan, espíritu del Klóketen Selk'nam, hacia 1920 . [consulta: 20 de septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3602.html#imagenes>

Fig. 45 Hombres selk'nam pintados con tari, dibujos totémicos usados en la danza. [consulta: 20 de septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3602.html#imagenes>

