MIRTHA DERMISACHE

POR QUE ¡YO ESCRIBO!

Mirtha Dermisache Porque ¡yo escribo!

Presentaciones

Eduardo F. Costantini
Presidente Malba

En 1973, Jorge Romero Brest se refería a los grafismos de Mirtha Dermisache (Buenos Aires, 1940-2012) como "escrituras insólitas, en un juego dialéctico entre lo real y lo imaginario". Y esa posición singular de sus piezas, de difícil clasificación, parece haber caracterizado también a la propia artista. Aunque estuvo vinculada al Grupo de los Trece, al Di Tella y al CAyC, Dermisache fue también una artista solitaria y con una producción de carácter intimista, que ella buscó hacer circular a través de sus ediciones. Su particular estilo y su consistencia le valieron el reconocimiento de sus pares en la Argentina y en el exterior.

En 2011, Dermisache organizó en Buenos Aires su último proyecto, en el Pabellón de las Bellas Artes de la Pontificia Universidad Católica Argentina, y, desde su fallecimiento, en 2012, sus herederos y su albacea emprendieron la labor y misión de conservar su archivo y catalogar su obra. Gracias a este esfuerzo, y a partir de una investigación de Agustín Pérez Rubio, director artístico de Malba, presentamos ahora *Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!*, la primera exposición monográfica de la artista en su país.

La muestra, exhibida en la sala "Silvia N. Braier", en el primer piso del Museo, continúa el programa dedicado a poner en valor la obra de artistas latinoamericanas, que Malba viene desarrollando desde 2015. Abarca la producción de Dermisache desde su primer libro, realizado en 1967, hasta sus últimos trabajos, de los años 2000, y se centra en su notable obra caligráfica, grafismos presentes en diversos formatos: libros, cartas, textos, diarios, postales, *newsletters* y otros tipos de piezas con los que experimentó.

La exposición también dará cuenta de sus procesos de creación, que incluyen textos legibles y ejercicios, así como de su extensa labor pedagógica, en el tAC (taller de Acciones Creativas) y en las seis ediciones que llegó a realizar de las Jornadas del Color y de la Forma (1974 a 1981).

Acompañando el proyecto expositivo, Malba edita esta publicación, que contiene textos inéditos especialmente comisionados para la ocasión y una extensa selección de imágenes de obras y material de archivo. Se trata de una coedición con la Fundación Espigas, que contó también con la colaboración del Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA).

Mi especial agradecimiento al Archivo Mirtha Dermisache y su equipo, y a los muchos colaboradores que han hecho posible esta importante exhibición, con la que esperamos contribuir a la difusión del legado de una artista notable.

Agustín Díez Fischer
Director Centro de Estudios Espigas

Son diversos los lazos de familiaridad que vinculan la obra de Mirtha Dermisache con un archivo. Por un lado, sus trabajos refieren a tipos documentales que habitualmente podríamos encontrar en un acervo: cartas, periódicos o libros que aparecen, en su caso, despojados de su rol comunicativo a través del lenguaje codificado. Por otro, si esas escrituras ilegibles se abren, como decía Arturo Carrera, hacia otros discursos que las interpreten, entonces el archivo –y especialmente el material conservado por la propia artista a lo largo de su vida– es también un lugar de posibilidad, el espacio que favorece nuevas lecturas y miradas.

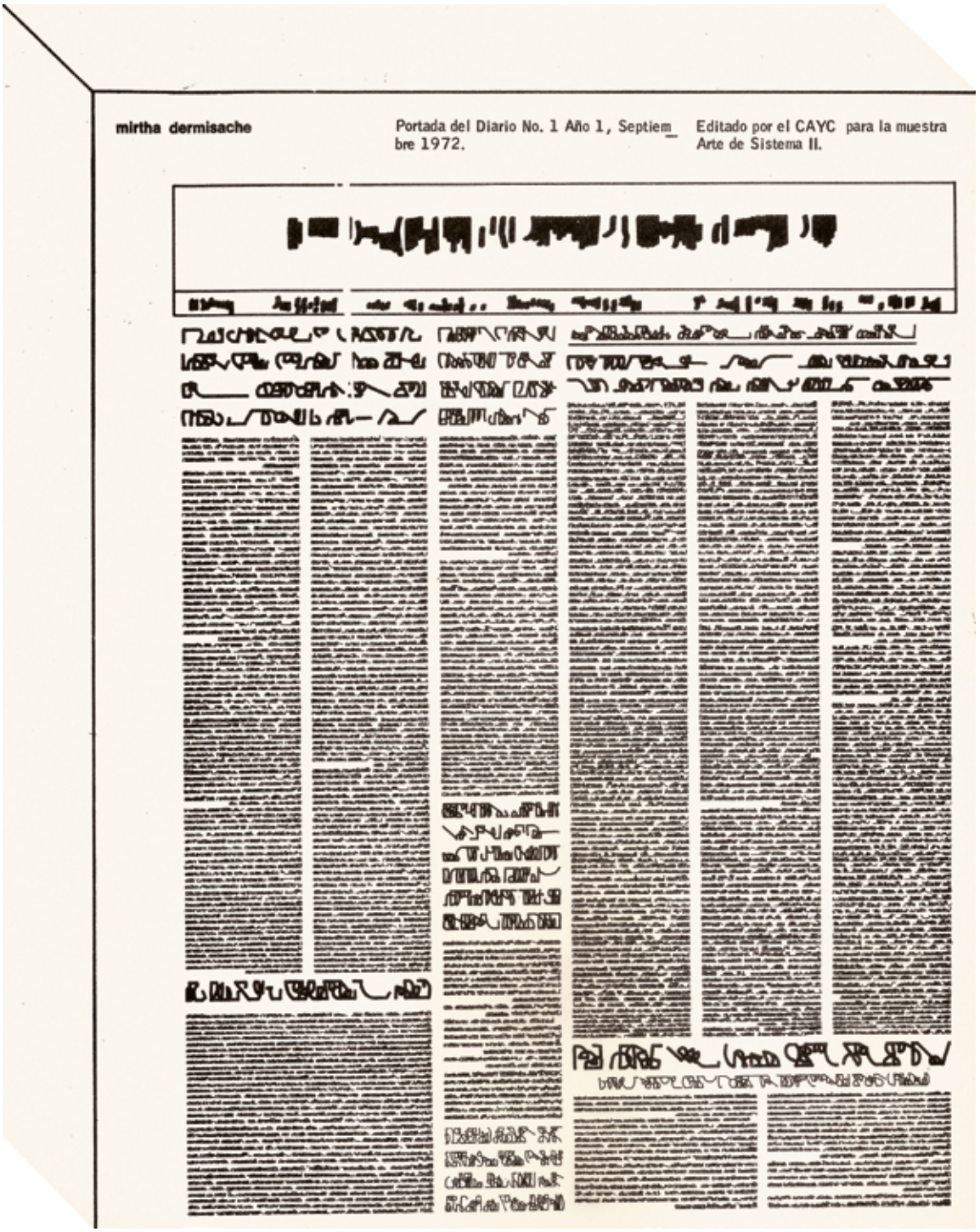
Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo! es un proyecto expositivo donde esas relaciones toman forma. En un trabajo conjunto entre el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, la Fundación Espigas y los herederos y la albacea de la obra de Mirtha Dermisache, se articuló un estudio sistemático de su archivo que se materializa en la exposición y en esta publicación. A partir de un examen detallado del material documental, se generaron nuevas lecturas sobre las grafías que la artista desplegó en líneas, manchas o marcas del cuerpo sobre el papel.

El proyecto se desarrolla en un momento especialmente importante en la historia de la Fundación Espigas. Por decisión de su Presidente y de los miembros del Consejo, el acervo documental conformado a lo largo de casi veinticinco años pasará a la custodia del Centro de Estudios Espigas, de Tarea - Instituto de Investigaciones sobre Patrimonio Cultural, perteneciente a la Universidad Nacional de San Martín, estableciendo así una alianza para la conservación de la memoria del arte argentino y latinoamericano. En este camino, Malba ha sido un apoyo constante para la labor de Espigas, siendo sede, por ejemplo, del festejo por los diez años de vida de nuestra Fundación con la muestra y el libro *Arte y documento. Fundación Espigas 1993-2003*.

Los herederos de la obra de Mirtha Dermisache y su albacea han decidido acompañar este acuerdo inédito entre la Universidad y la Fundación donando para su consulta pública el conjunto de cartas, ensayos, afiches, invitaciones y registros fotográficos –entre otros documentos– que la propia Dermisache conservó durante su vida como artista y docente; un material invaluable que, gracias a la generosidad de quienes hoy lo custodian, estará a disposición para investigaciones futuras.

Finalmente, si las grafías de Dermisache fueron una forma de transgredir los límites impuestos por las convenciones del lenguaje escrito, *Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!* se presenta en el momento exacto en que una nueva Espigas surge para explorar modos originales de pensar la existencia de un archivo. Que las líneas sísmicas que se despliegan en esta singular obra se conviertan así en el disparador creativo que nos siga conduciendo hacia formas novedosas de concebir las instituciones artísticas.

Índice



Intervención original de Mirtha Dermisache. “Portada del Diario Nº 1 Año 1, septiembre 1972. Editado por el CAYC para la muestra Arte de Sistema II”, sobre hoja del CAyC

Nota del editor

Agustín Pérez Rubio

Nunca resulta fácil emprender el estudio exhaustivo del trabajo de un artista. Menos aún después de su fallecimiento, pues, con él o ella, desaparece su contexto vivencial, que de este modo se vuelve enormemente complicado rastrear o imaginar. Y más todavía si la artista, como en este caso, ha colocado una gran barrera pública entre su trabajo y su vida personal, como en más de una ocasión manifestó. En su trayectoria hay varias Mirthas –diversas tipologías de trabajos que coexisten en el tiempo–, y este hecho es fundamental para entender la complejidad de una artista inusual por sus maneras *de hacer*, tanto en lo personal como en lo colectivo: de lo pedagógico a lo plástico, de lo musical a lo escritural, del control metodológico a la libertad creadora. Todas y cada una de estas facetas son el trabajo de Mirtha, que hay que comprender como un todo continuo, superpuesto, conflictivo pero perteneciente a una misma personalidad.

El proyecto *Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!* busca, por lo tanto, dar cuenta integralmente de su trabajo. Y para ello ha sido fundamental la labor de investigación que ha dado como resultado este libro y la exposición que acompaña –la primera individual de Dermisache en un museo y la primera retrospectiva desde su muerte–, teniendo en cuenta un doble fin: la muestra pretende situar y presentar al gran público la obra de una artista no muy conocida para los argentinos, y quizá muy desconocida en otros contextos de América Latina, y situarla donde corresponde; por su parte, la publicación es, hasta el momento, la más exhaustiva dedicada a su trabajo.

Gracias a que el Archivo Mirtha Dermisache (AMD) estaba ya fundado y su obra ya había sido catalogada, y a la tarea que hicimos en paralelo con las personas a su cargo, ha sido posible vislumbrar la manera en la que Mirtha trabajó, cómo clasificó y quiso dar a conocer su obra, y también cómo organizó y conservó aquello que consideraba parte de su proceso creativo: ejercicio o expresión. En este sentido, mi labor ha sido la de unir estas dos partes de su archivo –obra y documentos personales– en una única lectura, también a partir de otras piezas y documentos que no se encuentran en el AMD, y presentarlas como parte de un trayectoria dedicada a una misma búsqueda.

La intersección de estos dos campos ha dado también el resultado de la completa cronología que se incluye al final de este libro, elaborada por las profesionales que trabajan en la organización y preservación del Archivo, y, aunque sin duda hacen falta nuevas investigaciones que aborden la compleja obra de Dermisache a partir de la reunión y la puesta en relación de todos estos contenidos, esta publicación es un paso importante en esta dirección. Además de mi ensayo, que repasa la investigación desarrollada durante tres años en el Archivo, los otros tres textos que aquí se incluyen –encargados especialmente

para este proyecto– señalan perspectivas posibles de aproximación a Mirtha: la vivencia personal de una relación de amistad y la labor de edición e internacionalización de sus trabajos, en el caso de Guy Schraenen; la contextualización de su obra dentro de la genealogía de las piezas asémicas, en el de Belén Gache; el estudio de sus experiencias en las Jornadas del Color y de la Forma, en el de Lucía Cañada. Así, este libro no se plantea como un catálogo razonado de la obra de Mirtha Dermisache ni, por supuesto, pretende agotar todos sus aspectos. Intenta dar cuenta de los ejes de trabajo fundamentales en la amplia carrera de la artista y actuar como un primer acercamiento a algunos de los temas por los que se interesó y a las relaciones que estableció: su vínculo con Romero Brest y el Instituto Di Tella, su intercambio epistolar con Roland Barthes, sus trabajos con el CAyC de Jorge Glusberg, sus contactos internacionales con editores como Guy Schraenen, Marc Dachy, Roberto Altmann o Ulises Carrión, las experiencias pedagógicas en el tAC y en las Jornadas del Color y de la Forma, su proceso de arte por sumatoria o su estrecha relación con el editor Florent Fajole en los últimos años.

Respecto al modo en que aquí se presenta la obra, se ha tomado la decisión de seguir el criterio que Mirtha decidió y utilizaba, tanto para nombrarla como para guardarla, y que es el mismo con el que ha sido organizado posteriormente el Archivo. Esto ofrece a los investigadores la posibilidad de conocer la manera en que la artista clasificaba su propia producción y el tipo de relaciones que establecía entre ésta y sus papeles personales. Así, las obras reproducidas en el cuerpo general de imágenes han sido organizadas según la clasificación y nominación que Mirtha les dio. Además, se ha tenido en cuenta la fecha de aparición de las diferentes categorías, comenzando por los libros –el primero de los cuales se realizó en 1967– y finalizando con las piezas de formato mayor: *lecturas públicas, textos murales, instructivos* y *afiches explicativos* –que la artista incorporó a su repertorio de grafismos en los años 2000–. Entre unos y otros se encuentran el *Diario,* los *textos* y *boletines informativos,* y las *cartas, postales* e *historietas,* la mayoría de los cuales se produjeron durante los años 70. Independientemente de la fecha en que cada tipo de obra fue realizada por primera vez, es importante comprender que todas estas "series" convivieron en el tiempo; Mirtha continuó creando ejemplares de todas ellas tras haberlas incorporado a su producción. Dentro de cada apartado, a su vez, las piezas han sido ordenadas también cronológicamente, aunque en muchas ocasiones sus dataciones son aproximadas y amplias (una década entera, por ejemplo), ya que la artista no las fechó. Algunas obras se reproducen junto a los documentos, ilustrando los textos, para ayudar a su comprensión y enriquecer el libro con material visual puesto en relación con el contexto de su producción.

Por último, considero fundamental destacar que, por primera vez en la historia de la trayectoria de Mirtha Dermisache, se publican aquí sus *textos incomprensibles* y *legibles*. La decisión de incluirlos dentro de la sección de obra se debe a que Mirtha los guardó así en su archivo –con

esta misma denominación y junto con sus obras–, aunque nunca los exhibió ni publicó. Consta, sin embargo, que regaló fotocopias de algunos a amigos y conocidos, pero solo a comienzos de la década de 1970; luego los fue conservando durante años en sus carpetas. Cabe distinguirlos de lo que ella decidió exhibir como obra, y considerarlos más bien parte de las investigaciones de la artista, que luego se ven reflejadas en algunos otros trabajos, que sí presentó. Pese a esta distinción, me ha parecido pertinente incluirlos tal como lo hemos hecho, atendiendo a que, como ya se ha dicho, Mirtha misma los archivó junto con las obras (y no con sus papeles personales), pero también a la importancia que revisten para dar a conocer los diversos modos en que se acercó al terreno de la escritura, aunque siendo conscientes de que no son considerados obras en sí por decisión de la propia artista, que los mantuvo sin ver la luz desde principios de los años 70.

Es importante insistir en el carácter colectivo de un proyecto como éste. Quisiera agradecer especialmente a la albacea de Mirtha Dermisache, Leonor Cantarelli –una de sus más importantes amigas, alumna del tAC y coordinadora de las Jornadas del Color y de la Forma–, y a J. Alejandro Larumbe, su sobrino –que siempre ha estado disponible para cualquier consulta–, ambos responsables de haber fundado el Archivo Mirtha Dermisache junto con sus herederos. Allí, primero Jimera Ferreiro, y luego Cecilia Iida y Ana Raviña con la coordinación de Cintia Mezza, han trabajado arduamente en la catalogación de obra y nos han sido de gran ayuda durante la investigación.

Agradezco a mi asistente curatorial en esta investigación, Josefina Barcia, por su paciencia y dedicación en este largo proceso; a Victoria Giraudo, Jefa del departamento de Curaduría, y al resto del equipo curatorial de Malba, por su compromiso; a mi asistente personal, Daniela Rial, por su trabajo constante en la organización de un trabajo de más de tres años; y a Verónica Rossi por su tarea de archivo.

También este libro ha sido posible gracias a un trabajo conjunto. Un especial reconocimiento a los coeditores, Fundación Espigas, y al director del Centro de Estudios Espigas, Agustín Díez Fischer; al Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), y a su director, Ariel Aisiks, por su generosidad. Mi especial gratitud a Raúl Naón, cuya pasión por la obra de Mirtha me indujo hace mucho tiempo a mirar su trabajo con detenimiento, y quien me ha servido de confidente en esta labor; y a Mauro Herlitzka, gran admirador y conocedor de Dermisache, que ha sido un asesor permanente y quien, junto a Henrique Faria, actualmente representa su obra a nivel comercial. En Malba, quiero agradecer a quienes han estado día tras día trabajando en el libro: Guadalupe Requena, como Jefa de Comunicación y Publicaciones; Socorro Giménez Cubillos en la coordinación editorial; Leandro Chiappa en la concepción del diseño y Pablo Branchini en la diagramación.

Consideraciones sobre la escritura asémica: el caso de Mirtha Dermisache por Belén Gache

¡Escribir! ¿Palabras?
No quiero ninguna.
Abajo con las palabras.
Henri Michaux

La escritura asémica es una forma de escritura que no posee una dimensión semántica. Se trata de una escritura sin palabras que nos enfrenta con una serie de interrogantes. ¿Son verdaderas escrituras? ¿Existen acaso las escrituras falsas? ¿Esconden éstas un secreto? ¿Qué tipo de secreto? Esta clase de escritura ha sido utilizada a lo largo de los siglos con muy diferentes objetivos: místicos, esotéricos, criptográficos, contraculturales, utópicos. Su particular poder de fascinación deriva en gran parte de que pretendemos encontrar en ella un sentido oculto. En nuestra infructuosa búsqueda, concluiremos, en cambio, que no solo la lectura de la escritura asémica, sino toda posible lectura, quizás no sea más que una alucinación.

Una de las principales cultoras de esta escritura ha sido Mirtha Dermisache. Sus textos se despliegan en una serie de sistemas escriturarios diferentes en los que nos enfrentamos con unos trazos que se desarrollan a partir de los conceptos de repetición, alternancia, simetría, ritmo. En ocasiones, son agresivos y dentados; en ocasiones, circulares y ligeros. A veces, conservan las discontinuidades propias de las palabras; a veces, éstas se omiten y el texto aparece como continuo e ininterrumpido. Algunos guardan un orden riguroso; otros se construyen sobre la base de irregularidades y alteraciones. En todos los casos, sin embargo, la tendencia a conservar los renglones o cintas gráficas se mantiene, al igual que el juego del negro de la tinta sobre el blanco del papel (sus experiencias con el color fueron limitadas).

Sin título (libro), ca. 1970
Tinta sobre papel, sin encuadernar, 10 páginas
24,4 x 18,2 cm

Al respecto de las cintas gráficas, es interesante notar cómo algunos historiadores han barajado la hipótesis de que la invención de la escritura se dio a partir del establecimiento de la linealidad en los grafismos primitivos. André Leroi-Gourhan –el famoso arqueólogo en quien se basa en gran parte Jacques Derrida para desarrollar su concepto de *différance*– fue uno de los estudiosos del período de transición entre grafismos y escrituras. Investigó particularmente la etapa prefigurativa que tuvo lugar en el

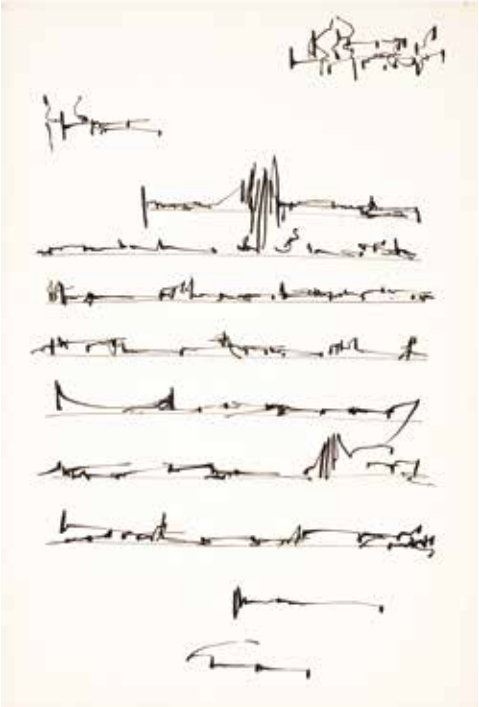
período paleolítico superior, basada en la repetición de rayas, trazos equidistantes y manifestaciones gráficas rítmicas. Según él, si bien toda escritura implica necesariamente un motivo visual, para constituirse como tal serán siempre necesarios un ritmo y un orden de repetición en el tiempo y en el espacio. Al respecto, será el propio Derrida quien sostenga que los gestos, su repetición, su ritmo, conllevan ya una voluntad de expresión prelingüística. Al asociar un trazo a un grafismo gestual, visual, pictórico, obtendremos los "gramas" o letras.[1] Entonces, las escrituras de Dermisache, ¿son trazos?, ¿son grafismos?, ¿son letras?, ¿son escrituras pre o poslingüísticas?

Además de las cuestiones sobre el estatuto de sus escritos, otro interesante aspecto a observar en sus obras es que están basadas en la mímesis de formatos de escritura ya establecidos, tanto en el nivel de la comunicación privada como en el de la pública. Así es como encontramos referencias a *cartas*, *tarjetas postales*, *fragmentos de historias*, *newsletters*, *diarios*. En sus *cartas*, por ejemplo, aunque sus escrituras son por completo ilegibles, los espacios destinados convencionalmente a la fecha, al saludo al destinatario y a la firma se conservan. Otras veces, su acción mimética parece tener por objeto el material gráfico, como en los *diarios* y *newsletters*. Éstos se presentan llenos de rayas breves, palotes o pequeñas figuras que semejan tipografías tachadas. Las páginas, en este caso, remiten a las maquetas de las páginas maestras de diseño editorial, que evidentemente la artista manejaba, donde las convenciones dadas por las cajas de diagramación, las columnas y las cuadrículas son respetadas.

La experimentación que realiza Dermisache con sus escrituras asémicas desplegadas en el espacio de la página tiene importantes antecedentes en la poesía moderna.

Hoy solemos reconocer, por ejemplo, el lugar que ocupa el poeta simbolista francés Stéphane Mallarmé en su rol de antecesor de la poesía visual del siglo XX. Sus búsquedas por expresar la totalidad del sentido a través de la poesía lo llevaban, más allá de las palabras, a experimentar con el aspecto visual del texto en el espacio. Estas indagaciones dieron por resultado un texto fundamental como *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, publicado en 1887. El poeta Paul Valéry, quien, influenciado por Mallarmé, privilegiaba igualmente la forma sobre el sentido y la inspiración en su voluntad de alcanzar una "poesía pura", subrayaba la importancia de lo geométrico en la diagramación gráfica del espacio de la página y comentaba cómo Mallarmé había estudiado cuidadosamente la eficacia de las distribuciones de lo blanco y lo negro en los diseños de la comunicación pública, incluso en los carteles y en los periódicos.[2]

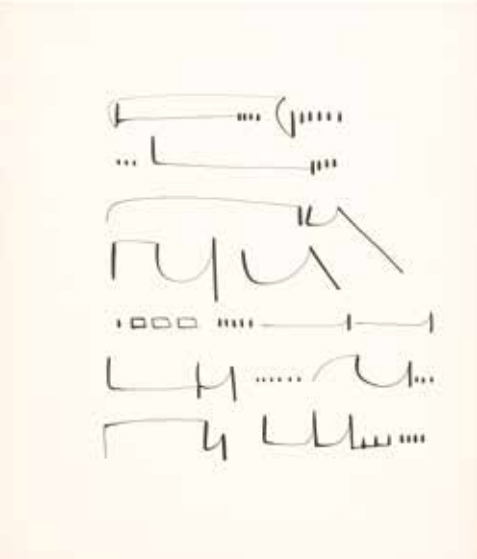
Mallarmé se nos presenta como el inventor del espacio moderno. Su influencia será omnipresente a lo largo del siglo XX.



Sin título (carta), ca. 1970
Tinta sobre papel
26,4 x 17,5 cm

1 Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1968.

2 Valéry, Paul, "Concerning a Throw of the Dice", en *Collected Works of Paul Valéry*, vol. 8, Princeton, Princeton University Press, 2015.



Sin título (texto), ca. 1970
Tinta sobre papel
28 x 23 cm

Sus experimentaciones con los espacios de la página y las alternancias de elementos blancos y negros de los impresos procuran configurar la experiencia visual del lector, "deconstruir" una lectura tradicional del poema, y se nos muestran como la misma "consagración de la impotencia del habla", tal como sostenía Octavio Paz.[3] Estas experiencias se excederán aún más, por ejemplo, con Marcel Broodthaers. En su obra de 1969, titulada igualmente *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard,* el artista belga reduce el poema de Mallarmé a su estructura visual y lo lleva al extremo de lo ilegible, al tachar directamente cada una de las líneas del texto original con una raya negra y convertirlo así en una imagen abstracta.

Desde comienzos del siglo XX, las vanguardias poéticas han intentado devolver su cualidad sensoria a la escritura. Dicha cualidad había sido minimizada, borrada, elidida durante la modernidad. Las tipografías de la imprenta moderna, normalizadas, institucionalizadas, repudiaban una materialidad de los signos contrapuesta a la inmaterialidad de los significados y de un logos cuasi sagrado. Así es como muchos fueron los poetas que abordaron las contradicciones entre la dimensión visual y lingüística de la palabra escrita.

Desde esta problemática, Dermisache desarrolló sus grafismos fuera de toda semántica constituida, experimentando con trazos, ritmos, formas, movimientos. Conservando siempre la linealidad, concibió incluso libros completos donde las cintas gráficas son fundamentales y redundan en el concepto de escritura sobre el de imagen. Porque, sin duda, lo que ella hacía era escribir.

A lo largo de este texto, nos aproximaremos a las escrituras asémicas desde distintos ángulos: la semiología, la lingüística, la antropología, la filosofía, la psiquiatría. Desde este contexto, retomaremos finalmente la producción de Dermisache arriesgando una hipótesis: no es que ella escribiera textos para no ser comprendidos, sino que sus obras trasmiten mensajes que los propios lectores fracasan al leer.

Del no decir todavía

Desarrollando principalmente su trabajo en el campo de las artes visuales, Mirtha Dermisache podría ser muy bien considerada una poeta. Sus textos, ¿son para leer o para mirar?

¿Qué sucede cuando nos enfrentamos con textos ilegibles? Una vez que la legibilidad de un texto se nos presenta como imposible, surge en primer plano su aspecto visual. Será precisamente en este doble estatuto legible-visible de todo signo escrito donde podremos encontrar una contradicción de base.

Al respecto, es interesante leer las reflexiones de Michel Foucault sobre la obra de René Magritte. En su ensayo sobre el

3 Paz, Octavio, "Los signos en rotación", en *El arco y la lira*, Colombia, Fondo de Cultura Económica, 1994.

artista belga, el filósofo analiza la división entre signo e imagen, entre palabra e ícono. A partir del estudio del cuadro *Esto no es una pipa*, repara en la capacidad de decir y representar al mismo tiempo que poseen los caligramas y en cómo éstos se sirven de las propiedades visuales de las letras. "El caligrama pretende borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización: mostrar y nombrar, figurar y decir, reproducir y articular, mirar y leer", dice Foucault. El caligrama aproxima lo más cerca posible texto e imagen. Hace decir al texto lo que la imagen representa y aloja el enunciado en el espacio de la figura.

Según Foucault, Magritte acentúa la arbitrariedad tanto de la imagen como de la nominación y pretende sacar los cuadros de una región familiar de lectura. Pero también reflexiona sobre la manera en que la pintura de Magritte evidencia una contradicción, ya que el caligrama nunca puede decir y representar al mismo tiempo. Desde el momento en que uno se pone a leer, la forma se disipa. "Cuando se lee, se calla la visión; cuando se ve, se oculta la lectura […] En el caligrama actúan uno contra otro un 'no decir todavía' y un 'ya no representar'".[4]


Le 23 septembre 1980
à partir de 17h

Inauguration de l'exposition réalisée par
Jérôme Peignot et Marc Dachy

Ecritures

Fondation Nationale
des Arts Graphiques et Plastiques
11, rue Berryer, 75008 Paris
du 23 septembre au 2 novembre 1980
de 12h à 19h sauf mardi

Invitación a la exposición *Écritures. Graphies. Notations. Typographies*, curada por Jérôme Peignot y Marc Dachy en la Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, París, 1980, en la que participó Dermisache

La verdad de la escritura

Más allá de Mallarmé con su tratamiento espacial de los signos, de Magritte y su posicionamiento en la frontera de los sistemas de codificación, de Broodthaers o de Dermisache, muchos fueron los poetas y artistas que problematizaron el signo a lo largo del siglo XX. En este campo, las escrituras asémicas tendrán un lugar privilegiado, en parte por la fascinación que, como antes mencionamos, producen sobre el lector.

En su estudio sobre la figuración de las palabras, Johanna Drucker se detiene en esta atracción que ejercen aquellas escrituras que no pueden ser descifradas (escrituras inventadas a partir de lenguajes personales, seudolenguajes, jeroglíficos, criptogramas, etc.). Se tiene la sensación de que estos alfabetos imaginados comportan un mensaje que no puede ser expresado por los lenguajes existentes. Esos trazos incomprensibles despiertan nuestro afán de comprenderlo todo.[5]

Este tipo de escrituras acodigales nos llevan a cuestionarnos acerca de la posibilidad misma de codificar e interpretar un sentido que escapa a los signos lingüísticos. Y, en todo caso, nos hace interrogarnos sobre qué es lo que determina que el sentido del mundo aparezca, como por arte de magia, a partir de determinados trazos. Las escrituras asémicas parecen significar aquello de lo cual las palabras no pueden dar cuenta.

Quizás buscando esa fuerza productora de un sentido pleno al que no tiene acceso lo lingüístico, los poetas han tratado siempre de

4 Foucault, Michel, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1981.

5 Drucker, Johanna, *Figuring the World*, New York, Granary Books, 1998.

Revista *Kontexts*, n° 8, Ámsterdam, 1975-1976, donde aparecieron grafismos de Dermisache

expresar lo indecible y encontrar palabras para el vacío y el silencio. Pero este tipo de escrituras sin código también ha sido abordado no solo para compensar la ineficacia de las palabras, sino también, como veremos más adelante, a partir de la desconfianza o incluso de la rebeldía contra el lenguaje establecido socialmente.

Las escrituras ilegibles han ocupado un importante rol en la poesía del siglo XX. Pero, ¿son verdaderamente escrituras? La pregunta está en el centro del problema: ¿acaso existen las escrituras verdaderas y las escrituras falsas? Roland Barthes dirá al respecto:

> Nada, absolutamente nada distingue a las escrituras verdaderas de las falsas. Somos nosotros, nuestra ley quienes decidimos el estatuto de una escritura dada. ¿Qué quiere decir esto? Que el significante es libre y soberano. Una escritura no necesita ser legible para ser una escritura en pleno derecho.[6]

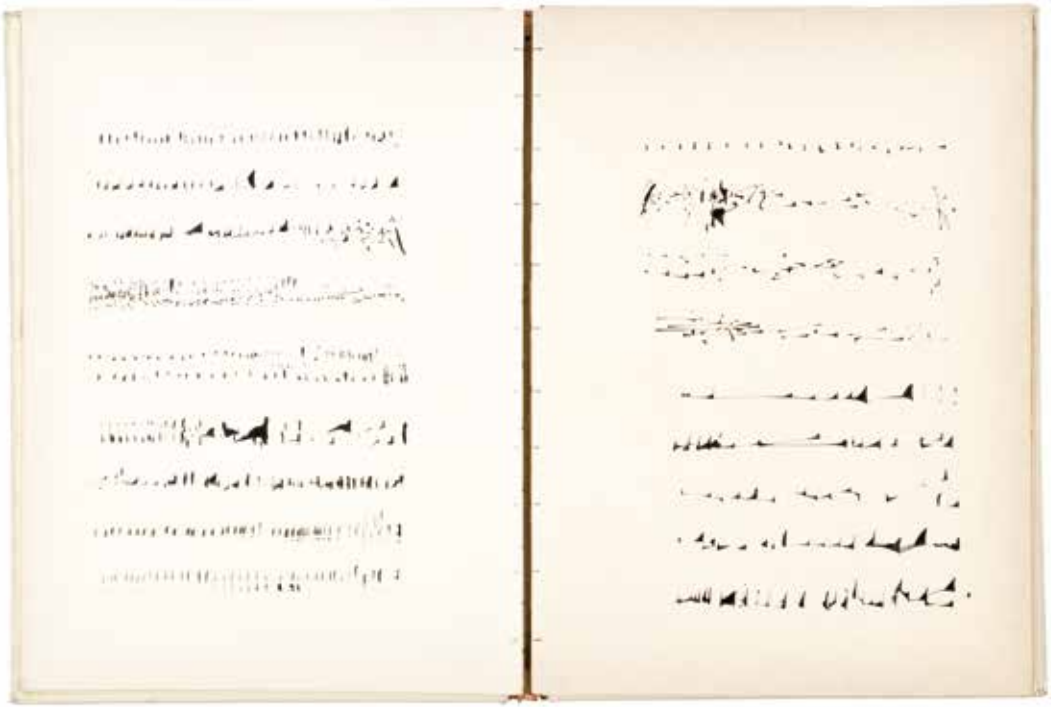
Escrituras para no leer

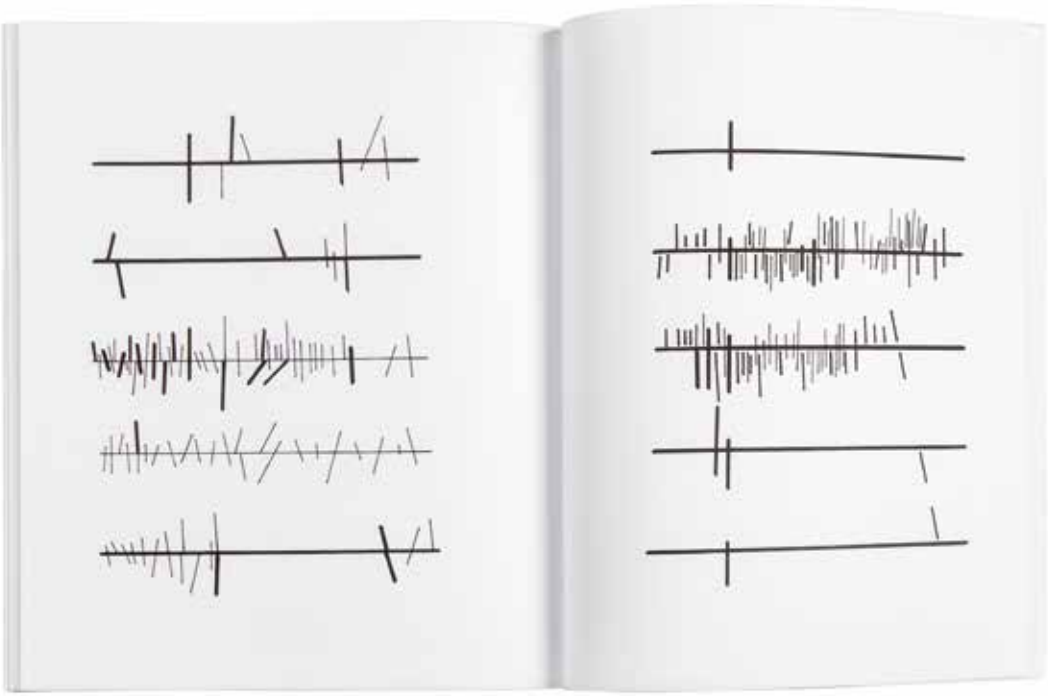
¿Los trazos de Dermisache son meros garabatos sin sentido? ¿Trasmiten un mensaje que no podemos entender? ¿Pretenden comunicarnos algo? En su ensayo *Variaciones sobre la escritura*, Roland Barthes denuncia el mito cientificista que existe detrás de la concepción de una escritura cuya función sería meramente comunicante. La lingüística tradicional sostiene que la función principal de la escritura es la de facilitar la comunicación entre los hombres. Pero según él, esta idea debe ser revisada ante la evidencia del frecuente uso tanto de escrituras cuyo fin es precisamente el ocultamiento de mensajes como de aquellas que se presentan directamente indescifrables. La escritura china, por ejemplo, habría tenido como origen funciones estéticas y rituales y no comunicantes. Podríamos citar también numerosos casos de escritos realizados con el expreso propósito de no ser vistos, como aquellos ubicados en determinadas cámaras mortuorias egipcias, en altas columnas alejadas de todo posible ojo humano, o en las bases de ciertos templos mesopotámicos. Evidentemente, no todas las escrituras tienen como meta ser leídas.

Las escrituras asémicas y las vanguardias

Numerosas experiencias, a lo largo del siglo XX, han hecho uso de escrituras acodigales poniendo en evidencia las limitaciones de la división propuesta por la lingüística clásica de corte saussureano entre significado y significante y haciéndonos reflexionar acerca de la relación entre los signos y sus referentes. Tanto desde el ámbito de la poesía sonora como de la visual, poetas y artistas han buscado a lo largo del siglo pasado escapar del orden lingüístico

6 Barthes, Roland, *Variaciones sobre la escritura*, Buenos Aires, Paidós, 2003.





Libro Nº 4, 1971
Tinta sobre papel
25 x 38 cm (abierto)

Libro Nº 2, 1972/2008
Impresión offset sobre papel, 74 páginas
Edición de Florent Fajole y Guillermo Daghero
28 x 46 cm (abierto)

Postal intervenida por Ulises Carrión, el artista mexicano fundador de Other Books & So, la galería en Ámsterdam dedicada a la edición de libros de artista. Dermisache colaboró en varios de sus proyectos
10,6 x 14,4 cm

dominante y han experimentado con lenguajes alternativos y formas acodigales.

En la primera década del siglo, lo acodigal tomó diferentes formas. Desde el contexto del futurismo ruso, por ejemplo, aparece como un lenguaje que se pretendía a la vez transmental y universal y se arrogaba la capacidad de ser portador de una expresión total. Éste es el caso del idioma experimental *zaum*, desarrollado por Velimir Khlebnikov y Alexei Kruchenykh, tanto en su aspecto gráfico como sonoro. Desde el futurismo italiano se imponían las formas libres, una ruptura radical con las convenciones sintácticas, las mezclas tipográficas, la dispersión gráfica en el espacio de la página o el uso de onomatopeyas. Por ejemplo, con las "palabras en libertad". Lo asémico muchas veces aparece en la disociación, el sinsentido y el absurdo del dadaísmo, como en la poesía sonora de Hugo Ball y sus *Verse ohne Worte* [Poemas sin palabras] o en los *Poèmes nègres* de Tristan Tzara.

Desde las artes visuales, se crea paralelamente un "espacio de escritura" con determinadas obras de Paul Klee o Wassily Kandinsky, quienes inscriben formas que se mantienen en un límite ambiguo entre pintura, dibujo y escritura. Klee aborda una serie de seudoescrituras que implican la disposición de grafismos y símbolos inventados colocados en líneas horizontales. A partir de diferentes formas sistemáticas y rítmicas, explora la noción de signo con títulos como *Pictograma secreto*, *Gráficos secretos*, etcétera. Kandinsky, considerado hoy otro precursor de las escrituras asémicas modernas, crea paradigmáticas obras como su *Historia india*, en la que unos signos sugieren la existencia de un mensaje escrito en un idioma desconocido. Kandinsky desarrolló, además, piezas sonoras asémicas con su serie de poemas *Klang*.

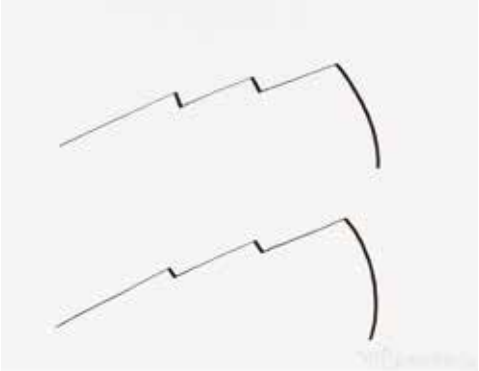
En la segunda mitad del siglo, el movimiento letrista jugó con la indescifrabilidad de los grafismos. Muchas de sus obras ponen adrede en jaque la legibilidad de los signos como una forma de subvertir las bases mismas del sistema simbólico occidental.

El letrismo terminó por expandirse hacia la idea de las "hipergrafías", sistemas escriturarios formados por letras no solo latinas, sino de alfabetos y signos extractados de otros sistemas, incluso algunos inventados. Las hipergrafías dieron lugar a novelas como *Les Journaux des dieux*, del propio Isou; *Canailles*, de Maurice Lemaître, o *Saint ghetto des prêts*, de Gabriel Pomerand.

Otro importante cultor de sistemas escriturarios ilegibles fue Henri Michaux, quien tematizó a lo largo de su obra el lugar frontera entre la escritura y el dibujo tanto en su serie de alfabetos como en sus *Mouvements*, sus *Mescaliniens* y sus diferentes tintas. Michaux, quien se refería a su propia obra como "escrituras asémicas basadas en gestos interiores", buscaba una lengua anterior a las palabras (*avant-langues)* que se opusiera al "lenguaje triste y asfixiado que

normalmente utilizamos". Sus escrituras perseguían liberarse de las normas sintácticas y guardaban, al igual que los ideogramas, una dimensión figurativa que permitía una lectura de libertad y errancia.

Además de los antes citados, encontraremos también a muchos otros poetas y artistas, como Brion Gysin, quien a partir de los años 50 creaba escrituras inventadas inspiradas en la letra cursiva japonesa o en las caligrafías arábigas, o Julio Campal, uno de los precursores de la poesía experimental y visual en el contexto iberoamericano, quien a sus escrituras ilegibles incorporaba igualmente material impreso de textos destinados a la comunicación de masas como diarios o libros, intentando subvertir el discurso monolítico de los medios corporativos.



Desarrollo de una idea (tarjetón), 1999 (detalle)
Tinta sobre papel, 3 tarjetones en sobre de papel blanco
15 x 20 cm

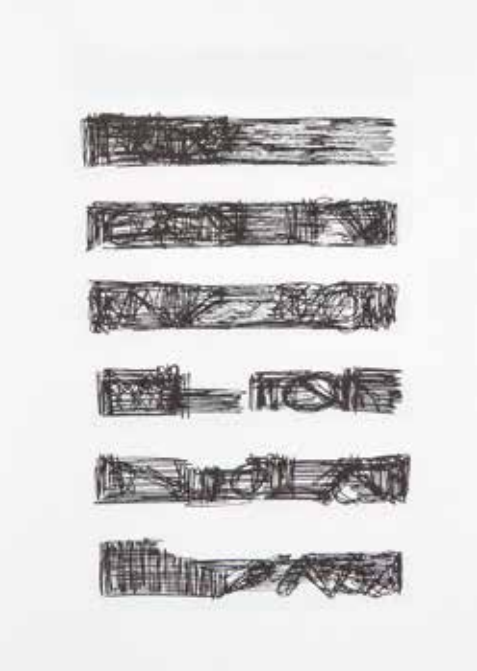
Más allá del mensaje, mensajes del más allá

La psiquiatría ha abordado asimismo las escrituras asémicas. En su ensayo *Théories du symbole*,[7] Tzvetan Todorov comentaba el famoso caso de Hélène Smith, la médium que se arrogaba ser la reencarnación tanto de María Antonieta como de una princesa hindú del siglo XV, y que sostenía ser una asidua visitante del planeta Marte, cuyos paisajes describía y cuyo idioma hablaba y escribía fluidamente. Este caso fue estudiado por diferentes psiquiatras, y llamó incluso la atención de Carl Jung, quien prologó el libro *From India to Planet Mars* [De la India al planeta Marte], aparecido en 1900, que el doctor Theodore Flournoy escribió sobre el tema.

El ejemplo de Hélène Smith es paradigmático tanto para la glosolalia como para la psicografía. El fenómeno de personas capaces de hablar con lenguajes carentes de significado, conocido como glosolalia, puede rastrearse hasta el cristianismo primitivo, donde se guardan registros de hombres y mujeres que de pronto comenzaban a enunciar vocablos incomprensibles. En aquel entonces se pensaba que era el espíritu divino el que se expresaba a través de ellos. A lo largo de la historia se han registrado también casos de personas capaces de trazar escrituras incomprensibles. Esta particularidad, llamada psicografía, induce a alguien a producir textos de manera automática, sin ser plenamente consciente de que está escribiendo, y se ha explicado muchas veces a partir de estar la persona poseída por una fuerza sobrenatural que dicta sus mensajes a través de ella.

Los humanos han manifestado desde siempre su voluntad por comunicarse con seres ocultos o inaccesibles y, con el fin de poder hacerlo, han desarrollado lenguajes especiales diferentes a los utilizados socialmente. Han intentado contactar con los seres de otros planetas, como en el caso de Hélène Smith, pero también con los muertos y con los dioses. El *Libro de los muertos* de los antiguos egipcios da ejemplo de talismanes que debían ser colocados entre

7 Todorov, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1985.



Fragmento de historia, 1974 (detalle)
Tinta sobre papel, 8 páginas
29 x 20 cm

las vendas de las momias para proteger a los difuntos. Muchos llevaban grabados igualmente textos mágicos de los que el libro da cuenta. En el *Bardo thodol* tibetano, por su parte, también se determinan una serie de mantras incomprensibles que deben repetirse una y otra vez para purificar el alma de los difuntos.

Existe una estrecha relación entre la voluntad de comunicación con dimensiones suprahumanas y la obra de ciertos poetas que participaron en los movimientos de las vanguardias históricas. Por ejemplo, con aquellos que practicaron el lenguaje *zaum* antes citado. Este lenguaje fue conectado por el lingüista Roman Jakobson con las lenguas extáticas de la secta rusa de los Khlysty, demostrando que los planteos de los futuristas rusos no eran por completo nuevos. Las palabras pronunciadas por los Khlysty no tenían significado alguno, pero se constituían a modo de fórmulas mágicas y conjuros.[8] El simbolismo y el misticismo todavía desempeñaban un rol muy importante en épocas de las vanguardias. El ya mencionado Kandinsky, por ejemplo, guardaba un gran interés por el fenómeno del chamanismo y era un conocedor de las corrientes místicas siberianas. El mismo rol del artista era identificado por él con el del chamán, intermediario entre los dioses y los hombres.

También se ha intentado comprender la lengua de los animales. Tanto la cábala y la alquimia como diferentes tradiciones mágicas, a lo largo de la historia, han considerado, por ejemplo, el lenguaje de los pájaros como perfecto y, a la vez, secreto. Éstos han sido tradicionalmente símbolo de sentimientos o propiedades humanas. Muchas historias nos cuentan, incluso, acerca de la facultad de palabra que poseen ciertas aves, facultad, sin embargo, ocultada a los hombres. Algunos pocos han podido, no obstante, compartir su secreto. Entre ellos, los magos Anaximandro, Apolonio de Tiana y el mismo Esopo. Los pájaros que dicen grandes verdades suelen aparecer desde la antigüedad en numerosas fábulas tanto orientales como occidentales. La mitología nos relata, por ejemplo, que el adivino Tiresias conocía a la perfección el lenguaje de estas aves porque Minerva, la diosa de la Sabiduría, se lo había enseñado. San Francisco de Asís, por su parte, dedicaba su prédica a los pájaros, dado que su palabra era apreciada por ellos más que por los hombres, obstinados en vivir en la ignorancia.

8 Jakobson, Roman, *The Sound and Shape of Language*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 2002.

Leyendo imágenes, signos, huellas de gaviotas en la arena

Para ciertas tribus pigmeas de Kalahari, el hombre blanco no sabía leer porque no era capaz de interpretar las huellas que dejaban los animales sobre la tierra. En Occidente, en cambio, ellos eran los considerados analfabetos, al ser incapaces de descifrar nuestros signos. Pero ¿qué es la escritura? ¿Cómo se constituyen los signos?

¿Cuándo comienza el ser humano a leer? Los orígenes de la escritura suelen ser relatados en las distintas civilizaciones a partir de mitos y leyendas. Se dice, por ejemplo, que fue en la antigua China donde un sabio, observando las huellas de las gaviotas en la arena mojada de una playa, comenzó a leer. También se sostiene que fueron los dioses los que enseñaron la lectura a los seres humanos. Según las concepciones que primaban en antiguas civilizaciones como Mesopotamia y China, Dios creaba la naturaleza y sus figuras, y estas imágenes eran interpretadas por los adivinos.

Las primeras lecturas fueron lecturas de imágenes. La revolución de los griegos fue la de introducir una correspondencia término a término entre un signo escrito y un sonido. Así fue como Occidente se alejó de una concepción visual de los signos. Nuestra escritura no tiene su origen en la mímesis visual, sino que posee una genealogía verbal.

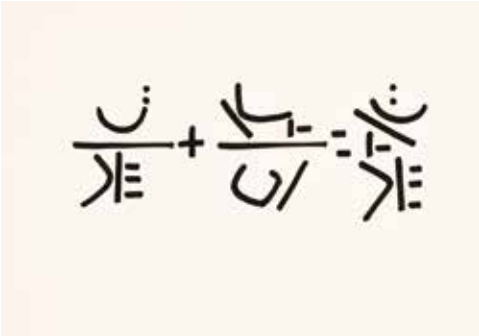
Fue recién el desciframiento de la piedra de Rosetta y sus jeroglíficos egipcios por parte de Jean-François Champollion, en 1822, el que dio un vuelco en la concepción occidental de la escritura, cuestionando el privilegio que hasta ese momento había tenido el alfabeto dentro del conjunto de signos escriturarios. Mientras que los jeroglíficos se constituían como imágenes que imitaban la apariencia de los objetos del mundo, el pensamiento de una escritura de modelo visual era totalmente extraño para nuestra civilización, que, tal como lo señala Derrida en su *De la grammatologie*, es logocentrista.[9] Un logocentrismo que implica, además, que la posibilidad de codificar signos dé lugar a una serie de pares de opuestos sobre los que se basa el pensamiento moderno: verbal-visual, sentido-sinsentido, legibilidad-ilegibilidad, desciframiento-incógnita.

Libro Nº 8, 1970/2003
Impresión offset sobre papel
Edición de Geneviève Chevalier, Florent Fajole y Jorge Santiago Perednik
28,3 x 23,6 cm

9 Derrida, Jacques, *op. cit.*

Lenguajes secretos, cifras y códigos

En los procesos de comunicación e información, un código se constituye como un conjunto de reglas que permiten traducir un sistema de información a otro. Pero existen, por ejemplo, códigos de encriptación que buscan oscurecer, enrarecer los mensajes y volverlos ilegibles y secretos. Por ejemplo, en el ámbito del espionaje. Éstos se caracterizan por un acuerdo previo para la decodificación entre el emisor y el receptor. Cuando nos encontramos, como en el caso de Mirtha Dermisache, frente a las escrituras ilegibles, a los lenguajes desconocidos o inventados, no podemos dejar de preguntarnos: ¿existe o no en ellos un código que no conocemos? Escrituras de codificaciones ocultas han sido utilizadas a lo largo de la historia, además de por los espías, por cabalistas, magos, alquimistas, templarios, gnósticos, sacerdotes y toda clase de criptógrafos, quienes preservaban secretos solo revelados a unos pocos.



Sin título (texto), ca. 1970-1971 (detalle)
Tinta sobre papel
12,5 x 24,5 cm

Hemos citado antes el caso de Hélène Smith, quien era capaz de transcribir supuestas escrituras marcianas. Desde la psiquiatría, el fenómeno de las escrituras inventadas es bien conocido. Se ha sostenido igualmente que, más que lenguajes sin sentido, algunos de estos pacientes poseen una lengua que solo ellos entienden. Es decir, que existe algún tipo de codificación detrás de los mensajes que el emisor se niega a compartir con sus receptores. Encontramos, entonces, ejemplos de códigos cuyo conocimiento es exclusivo de una sola persona que rehúsa compartirlo. Encontramos códigos que son compartidos solo por unos pocos, inaccesibles a la mayoría de las personas. Tal es el caso, por ejemplo, de las fórmulas mágicas, los conjuros, o de ciertos lenguajes incomprensibles ligados a ámbitos religiosos y místicos. Un interesante ejemplo es el de los talismanes del África oriental. Se trata de objetos cubiertos por unas escrituras herméticas, ilegibles o cuasi ilegibles, destinadas a no ser leídas. La mayor parte de estas escrituras talismánicas son inaccesibles incluso a su mismo portador, quien las lleva sobre algún objeto de su uso o incluso en la parte interior de sus vestimentas. El hecho de que él mismo ignore su significado es la condición para que el objeto mágico mantenga su efecto.

La existencia de esta clase de lenguajes secretos se debe, en ocasiones, a que las doctrinas que los trasmiten o bien no son aceptadas por el común de la sociedad o directamente se presentan como políticamente peligrosas. En todo caso, lejos de querer comunicar, ellos tienen por finalidad precisamente el ocultamiento de un saber escondido, reservado solamente a algunos iniciados que han jurado conservar su secreto.

"La ilegibilidad, lejos de ser un aspecto deficiente y monstruoso de la escritura, demuestra, en cambio, su verdad", decía Roland Barthes, señalando hasta qué punto la criptografía se radicaba en la base misma de la escritura.[10]

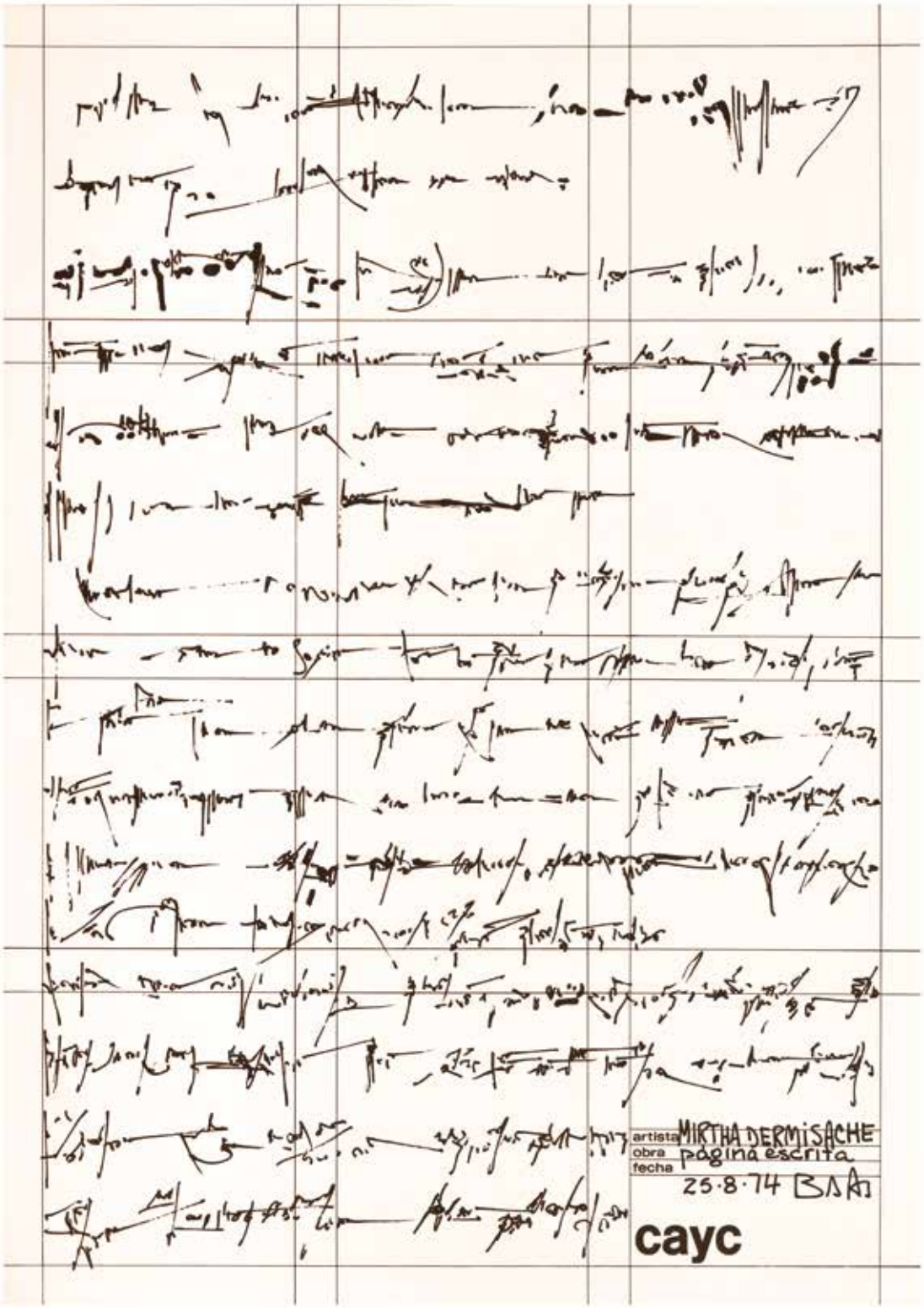
10 Barthes, Roland, *op. cit.*

Lo cierto es que, tanto en estos casos como en el de los códigos lingüísticos compartidos por toda una comunidad, cualquier codificación marca una frontera entre aquellos que conocen los códigos y los que no. Y esto da lugar a exclusiones, inclusiones, ejercicios de poder y contrapoder.

La cuestión del amo

Claude Lévi-Strauss da cuenta en una de sus notas, titulada "Una lección de escritura",[11] de un episodio que tuvo lugar en la Amazonia brasileña, en la década del 30, durante su encuentro con la tribu de los nambikuara, uno de los pueblos originarios de la zona. El antropólogo sospechaba que éstos no sabían escribir. A pesar de eso, distribuyó entre ellos lápices y papeles. Al principio, los nambikuara no hacían nada con ellos. De pronto, comenzaron

11 Lévi-Strauss, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Pocket, 2001.



Sin título (página escrita
sobre hoja del CAyC), 1974
Tinta sobre papel
30,3 x 21,5 cm

Sin título (carta), ca. 1970
Tinta sobre papel
28 x 22,7 cm

a trazar líneas horizontales y onduladas sobre las hojas. El jefe de la tribu, especialmente, dibujaba sinuosas líneas y se las presentaba a Lévi-Strauss como si éste pudiera descifrar en ellas un sentido. Para el antropólogo, el jefe había captado claramente el sentido de la escritura, y así, al mostrarle a él las rayas sobre sus papeles, quería demostrarle a su gente que era un aliado del hombre blanco y que participaba de sus secretos. Él había comprendido el poder que subyacía detrás de la escritura: el de dividir a las personas en aquellas que conocían el código y aquellas que no lo hacían. Este clásico texto de Lévi-Strauss sería, sin embargo, criticado décadas después por Derrida, quien señaló el hecho de que tachar a los nambikuara de iletrados solo demuestra el concepto tan estrecho que el antropólogo tenía de lo que es la escritura.

La cuestión del poder en la escritura es una de las tantas formas en las que éste se manifiesta en el lenguaje. En *Alicia a través del espejo*, por ejemplo, encontramos el siguiente diálogo entre Humpty Dumpty y Alicia:

> –Cuando uso una palabra –dijo Humpty Dumpty en tono más bien despectivo–, ésta significa exactamente lo que yo quiero que signifique, ni más ni menos.
> –La cuestión –dijo Alicia– es si usted puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.
> –La cuestión –dijo Humpty Dumpty– es quién es el Amo, eso es todo.

Lewis Carrol aborda en su obra la temática del lenguaje hegemónico: será quien tenga el poder quien maneje los sentidos de las palabras.

Todo lenguaje ejerce su control sobre los seres humanos, encerrándonos en patrones de percepción y pensamiento convencionales y reproduciendo sistemas de microcontrol social. Para analizar el significado de las palabras, de lo que se trata es de conocer los mecanismos del poder y su consecuente reflejo en el lenguaje.

Lo asémico como resguardo y resistencia

Muchas veces los lenguajes asémicos y las escrituras secretas han servido como una manera de resistirse a los significados asignados, a un lenguaje que define, nombra, diferencia, ordena, instaura parámetros a nivel social. Éstos han sido utilizados como forma de resistencia a los poderes culturales hegemónicos, y también como una eficaz estrategia para eludir la censura.

Las poesías sonoras y visuales, como vimos, abordan muchas veces lenguajes incomprensibles y palabras irracionales, y las

escrituras alternativas se transforman y desquician en su necesidad de escapar de los significados dados. La dimensión asémica se constituye como un lugar de resguardo y resistencia donde lo no dicho se presenta como un espacio inaccesible al otro. Las palabras recusadas evidencian la voluntad de no decir marcando su dimensión política y ética. Frente a la palabra del poder, los poetas se fuerzan a un silencio de sentido que retiene las palabras que no se quieren dar al otro.

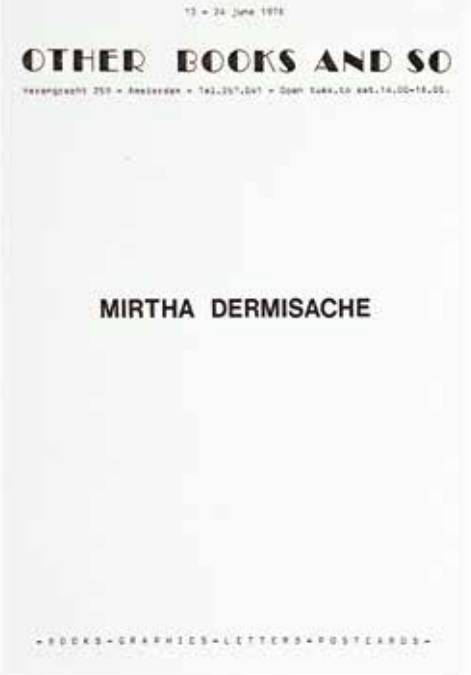
A veces, la necesidad de evadir la censura y comunicarse con lenguajes distintos a los del poder da paso a escrituras secretas como el Nü shu, sistema silábico utilizado por las mujeres de la región de Jiangyong, al sur de la China, entre los siglos X y XIX. Dado que el acceso a un aprendizaje letrado estaba vedado a su género, ellas habían desarrollado el Nü shu para poder intercambiar mensajes. Los caracteres, indescifrables para los hombres, se mimetizaban como puntos de bordado decorativo realizados a mano en abanicos, pañuelos y otras prendas de vestir de uso cotidiano.

También encontramos el ejemplo de los *quilts* de la Guerra de Secesión en los Estados Unidos. Entonces, los esclavos sureños utilizaban patrones predeterminados en el armado de sus mantas, que consistían en un código secreto que los ayudaba a planear sus fugas. Muchos de estos patrones tenían raíces en culturas africanas y habían sido trasmitidos de generación en generación. Los *quilts* eran colgados en las ventanas, a plena vista de todos, siendo su mensaje entendido únicamente por unos pocos.

Revista *Luna-Park*, París, n° 3, Nouvelle série, otoño de 2006. Dirigida por Marc Dachy. En este número apareció publicado el *Libro N° 8*, 1978, de Dermisache

La creación de mundos a nuestro alcance

La capacidad del lenguaje para modelar la cultura ha sido señalada reiteradas veces por pensadores provenientes de muy diferentes contextos. Para la tradición romántica de Wilhelm von Humboldt, el lenguaje se presentaba como un dominio tiránico del pensamiento capaz de modelar la cultura. Para Karl Marx, tal como lo afirma en *La ideología alemana*, el lenguaje se constituye como primera determinación del pensamiento. George Orwell, por su parte, se refiere en su libro *1984* a la neolengua, una estructura lingüística creada en el ámbito de una sociedad masificada, alienada y totalitaria. La idea de una posibilidad de lenguajes paralelos, por otra parte, era ya bien conocida en el marco de las utopías políticas. Thomas Moore, en su *Utopía*, publicada en 1516, incorpora en el texto frases en una nueva "lengua utópica". Las utopías del lenguaje forman parte de los tópicos vigentes en el ideario de los movimientos internacionalistas del siglo XIX; baste recordar aquí a Swift o a Fourier. Cambiar las leyes lingüísticas tendrá su correlato directo en un cambio de las leyes sociales. Así, los lenguajes alternativos pueden generan mundos alternativos.



Afiche publicitario de Other Books & So
13-24 de junio de 1978

Planteada la simetría entre la creación de lenguajes y la creación de mundos, la misma esencia poética no ha terminado nunca de perder su similitud con el conjuro animista. Así, todo proceso de simbolización semeja, de alguna manera, un acto mágico. En referencia a la poesía y al poder que ésta posee para evadir las leyes lingüísticas y forjar así nuevos universos, el poeta futurista ruso Velimir Khlebnikov dirá:

> Liberados de los poderes del lenguaje, extendemos ahora nuestra ley sobre el abismo; ya no nos distinguimos de Dios: incluso la creación de mundos está a nuestro alcance.[12]

Lectura y paranoia

Pero el sentido, lejos de estar centrado en la escritura, se despliega en la lectura.

En el siglo XX, especialmente a partir de lo que se conocería como "giro lingüístico", veremos sucederse diferentes consideraciones acerca de la lectura y la escritura. Marcel Proust, por ejemplo, decía que cada lector, mientras estaba leyendo, era más el lector de sí mismo que de un libro.[13] Jacques Derrida, por su parte, cuestionaba la noción tradicional según la cual la lectura de un texto debía develar una supuesta interpretación "correcta" de éste.[14] Ya no se trataba de una lectura autorizada a partir de la cual se cerraba un sentido único derivado de las intenciones del autor. Derrida descreía de un leer "verdadero" que solo podía surgir de una ilusión metafísica que buscaba un sentido "detrás de" o "más allá" del texto. La comprensión humana es múltiple y contingente y se hace posible a partir de la relación de los signos con otros signos, en una red de evanescencia sin fin. Así, nuestra relación con las palabras de los otros (en este caso, a partir de la lectura) estará siempre basada en la incomprensión y en la diseminación de sentidos.

Encontraremos reflexiones acerca de la interpretación de las obras no solo desde el ámbito de las letras, sino igualmente desde las artes visuales. En su famoso artículo "L'Âne pourri" [El asno podrido], Salvador Dalí[15] planteaba por primera vez su método "paranoico-crítico". A partir de este método, el artista buscaba reproducir en su obra procesos mentales paranoides donde se percibían imágenes que en realidad no existían; por ejemplo, mediante superposiciones o falsas perspectivas. Las figuras se presentaban así ambiguas y de múltiples lecturas. Los surrealistas celebraron la aplicación de esta técnica. André Breton mismo la calificó de "un instrumento de primera importancia tanto para la pintura como para la poesía, el cine, o cualquier tipo de exégesis". El método de Dalí despertó gran interés en el entonces joven

12 Khlebnikov, Velimir, *Collected Works of Velimir Khlebnikov: Letters and Theoretical Writings*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1987.

13 Proust, Marcel, *Sur la lecture*, Arles, Actes-Sud, 1993.

14 Derrida, Jacques, *op. cit.*

15 Dalí, Salvador, "L'Âne pourri", en *Le Surréalisme au service de la révolution*, nº 1, julio de 1930.

médico psiquiatra Jacques Lacan. Éste entendió inmediatamente que la postura de Dalí respecto de la paranoia se relacionaba estrechamente con la suya, y que ambas se oponían a las teorías aceptadas unánimemente por la psiquiatría de la época.
La paranoia, tanto para Dalí como para Lacan, era un proceso activo, con una dimensión fenomenológica concreta. Todo momento de la interpretación era ya de por sí un acto alucinatorio. Para ambos existía un claro paralelo entre interpretación y alucinación. Desde este punto de vista, la lectura es, sobre todo, una alucinación de sentidos.

Posliteraturas

Los textos de Mirtha Dermisache tienen como base el ritmo y la gestualidad de la escritura manuscrita. Pero sus obras se presentan reproducidas mecánicamente a partir de métodos digitales y de imprenta. De hecho, el aspecto de la reproducibilidad técnica es fundamental en algunas de sus propuestas estéticas como, por ejemplo, las *lecturas públicas* o los *newsletters*.

Es evidente que hoy no se puede hablar de escritura sin hacer mención a las nuevas tecnologías electrónicas. Tal como observaba Friedrich Kittler a mediados de la década del 80, desde la aparición de las máquinas de escribir, la escritura había dejado de ser la extensión natural de los humanos que traía su gestualidad y corporeidad a partir de lo manuscrito. Había sido arrancada a su natural reino de la mano. La posición de los humanos había cambiado "de ser agentes de la escritura a ser una inscripción de superficie de ésta".[16]

Para Kittler, en todo caso, con los nuevos medios, las estructuras materiales se privilegian sobre cualquier posible sentido de los mensajes que por ellos circulan. Toda información, sea sonido, imágenes, texto o voz, quedará hoy reducida a ceros y unos. Así, con la aparición de los medios digitales vemos bifurcarse la escritura en dos registros: la del alfabeto y la del código de computación. De hecho, estos últimos permanecen, para gran parte de las personas, ilegibles.

La escritura como imposibilidad

Con sus reticencias, evasiones, transgresiones, los textos asémicos evidencian la voluntad de no decir. Enfatizan la dimensión política de la escritura, se rebelan frente a los significados dados. Lejos de circular por los canales oficiales y legalizados del discurso, se convierten en escritos ilegales, contradiscursivos, que confrontan el poder hegemónico. Cada garabato sin sentido, cada símbolo asémico se constituye como un alto en el uso pretendidamente

Nueve newsletters y un reportaje, 2004 (detalle)
Impresión offset sobre opalina holandesa,
10 páginas
Edición de Geneviève Chevalier,
Florent Fajole y Olga Martínez
35,2 x 27,2 cm
Colección Malba, Museo de Arte
Latinoamericano de Buenos Aires

16 Kittler, Friedrich, *Gramophone, Film, Typewriter*, California, Stanford University Press, 1999.

"normal" del lenguaje, produce un detenimiento del discurrir de los sentidos institucionalizados que reproducimos una y otra vez sin ninguna distancia crítica, se presenta como un desafío al sistema hegemónico cultural, social, político.

Pero, ¿se puede realmente escapar de los sentidos dados? ¿O estamos, tal como creía William Burroughs, irremediablemente contagiados con el virus del lenguaje?

En el film experimental de 16 mm titulado *La Pluie (projet pour un texte)* (1969), el artista belga Marcel Broodthaers intentaba escribir un texto con tinta china bajo la lluvia. A la vez que es escrito, el texto va siendo borrado por el agua. El negro intenso de la tinta china se diluye formando diseños aleatorios sobre el papel. Broodthaers escenificaba así la escritura, la plasmación de un sentido mediante trazos, como imposibilidad.

Mirtha Dermisache, por su parte, nos da una nueva clave para descifrar su obra desde su archivo de *textos legibles*: no es que ella escriba con signos ilegibles por la proverbial incapacidad de éstos de dar cuenta de las verdades del mundo. Tampoco es que al enrarecer sus grafías quiera escapar del lenguaje instaurado buscando que el lector no pueda comprenderlas. Es el lector quien no entiende, quien no la entiende. No advierte que ella está escribiendo y solo consigue ver en sus escritos grafías incomprensibles. Finalmente, estamos ante un problema de códigos diferentes.

Tanto para Broodthaers como para ella, el mismo acto de escribir se presenta como una quimera.

Los textos de Dermisache son leídos/vistos. Como carecen de palabras, el lector solo puede mirarlos. Se trata de una escritura sin un contenido semántico preciso. El vacío de contenido debe ser llenado por las particulares interpretaciones de los lectores. Nos enfrentamos a un sistema sin referentes, a un código sin clave de desciframiento. Los abordajes de su obra son múltiples: podría tratarse de trazos sin sentido, de una escritura sin código, de una escritura con código que nos es desconocido, de un código que la artista se niega a compartir con nosotros. Nuestra hipótesis, como adelantamos antes, es que no es que ella escribiera textos para no ser comprendidos, sino que plasmaba mensajes que los lectores no conseguían leer. Mirtha registraba en su trabajo la incomprensión y la asimetría de códigos en una sociedad argentina convulsa. Así como buscó generar una "libre expresión gráfica" con sus Jornadas del Color y de la Forma en plena dictadura, su escritura demuestra una falta de código compartido con una comunidad minada por discursos de censuras, de autocensuras y miedo. El sinsentido no estaba en sus obras, sino en la sociedad. Ella no escribía con signos ilegibles. Era la sociedad la que no era capaz de entender lo que ella estaba diciendo.

Un *affaire* transatlántico por Guy Schraenen

Este texto narra una historia que se inició con mi primer encuentro con Mirtha Dermisache en Amberes, el miércoles 24 de abril de 1974, y terminó el 8 de noviembre de 2012, el día de su muerte en Buenos Aires. No es mi intención analizar su obra, sino más bien relatar una colaboración y una amistad de una intensa carga emotiva durante un período político turbulento. También deseo situar su producción tanto en el contexto internacional de su tiempo, una época rica en nuevos desarrollos artísticos, como en un contexto histórico general.

El 24 de abril de 1974, se inauguró la muestra itinerante *Art Systems in Latin America* en su primer lugar de exhibición, el International Cultureel Centrum (ICC) de Amberes. Había sido organizada por el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) de Buenos Aires. Este ambicioso proyecto de Jorge Glusberg presentaba obras de sesenta y dos artistas de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Perú y Uruguay. La exposición incluía instalaciones, videos, objetos, pinturas y obras gráficas de artistas tales como Antonio Caro, Guillermo Deisler, Antonio Dias, Carlos Ginzburg, Raúl Marroquín, Marie Orensanz, Clemente Padín, Liliana Porter, Ricardo Roux, Nicolás García Uriburu, Edgardo Antonio Vigo y Horacio Zabala. Y de Mirtha Dermisache. Fue exhibida en otros espacios en Londres y París y constituyó una revelación para el público europeo, así como para mí personalmente.

MD y Guy Schraenen en el taller de Guy Schraenen éditeur, Amberes, 1975
Archivo personal de Guy Schraenen

Tras haber dirigido una galería en Amberes durante los años 60 y 70, había fundado la editorial Guy Schraenen éditeur. Mi interés principal se centraba en dar a conocer obras inéditas tales como libros, piezas de sonido, grabados y películas, con el fin de ampliar la difusión del arte mediante diversas posibilidades de publicación y distribución. A la luz de mis nuevas actividades, el trabajo de Mirtha Dermisache me impresionó de inmediato. Ya estaba familiarizado con la mayoría de los tipos de libros de artista, un género que se había desarrollado desde principios de la década del 60. En los de Mirtha Dermisache descubrí una

Arriba
MD en una exhibición de Guy Schraenen éditeur, París, 1974
Archivo personal de Guy Schraenen

Centro
De izquierda a derecha: una desconocida, Marc Dachy, un desconocido, MD y Vital Schraenen, Amberes, 1978
Archivo personal de Guy Schraenen

Abajo
Anne Marsily, Guy Schraenen y MD, Amberes, 1975
Archivo personal de Guy Schraenen

producción hasta entonces ignorada por mí. Conocía los trabajos con el lenguaje de Eugen Gomringer, Paul de Vree, José Castillejo, Shohachiro Takahshi y muchos otros, así como las obras con signos abstractos de Henri Michaux, Roland Barthes o Jean Degottex. En este campo, el lenguaje desarrollado por Mirtha Dermisache me fascinó. Estando enterado de los múltiples problemas existentes en América Latina, en particular los de la Argentina, las implicaciones conceptuales, visuales y políticas de las ideas gráficas de su *Diario 1* me cautivaron.

Muchos de los artistas participantes estuvieron presentes en la inauguración y en las mesas redondas organizadas en esa ocasión. Busqué inmediatamente a Mirtha Dermisache para expresarle mi admiración por su obra e invitarla a reunirse conmigo al día siguiente. Ya tenía en mente una posible colaboración con vistas a publicar y exponer su trabajo en Europa.

MD en el taller
de Guy Schraenen éditeur, Amberes, 1978
Archivo personal de Guy Schraenen

Como habíamos convenido, nos visitó en nuestra casa, que era también la sede de nuestra editorial, taller de impresión y galería. Su vivacidad y su alegría crearon enseguida una atmósfera de complicidad y familiaridad, que incluyó a mi esposa, Anne, y a nuestros hijos, Nathalie, Vital y Stéphane. Parecía como si todos nos hubiéramos conocido desde siempre. Su visita fue el comienzo de una profunda amistad, un "*affaire*" enriquecedor y productivo. Yo establecía muy naturalmente relaciones amistosas y cercanas con la mayoría de los artistas con los que colaboraba como galerista y editor. La que trabé con Mirtha Dermisache fue probablemente la más intensa y la más compleja de ellas. Debido a factores tales como la distancia transatlántica, la situación política argentina y el problema del idioma, nuestro mutuo deseo de colaborar halló numerosos obstáculos. Yo era incapaz de hablar o leer español, Mirtha hablaba solo algunas palabras de francés y nada de inglés (más tarde asistió a cursos en el Institut Français de Buenos Aires para facilitar nuestra comunicación). Además, el correo era muy lento y los precios de las llamadas telefónicas resultaban exorbitantes. A pesar de todos estos impedimentos, nuestra amistad estaba sellada, y nuestro deseo de trabajar juntos era absoluto.

Nuestro primer encuentro fue muy provechoso, aun cuando hubo que resolver algunas discrepancias profesionales. Mirtha quería que publicara su obra, pero, antes de cualquier otra colaboración, insistía en su aspiración de lanzar una edición europea de su *Diario 1*, el cual ya había aparecido en la Argentina. Esto contradecía mi intención de publicar solo trabajos inéditos, pero accedí a su deseo, proponiéndole que se imprimiera en papel de diario común. Sin embargo, ella quería que se hiciera en papel blanco grueso. Más tarde me di cuenta de que tenía razón. El papel blanco creaba una distancia vital entre su obra y la estética de la prensa cotidiana.

Desgraciadamente, no pudimos llevar más lejos nuestra colaboración en el momento de nuestra primera reunión, porque ella tenía que partir al día siguiente. Nos separamos con la expectativa de reencontrarnos en un futuro cercano y la intención de que permaneciera con nosotros durante un período más largo para concretar nuevos proyectos y disfrutar de la visita sin la presión del tiempo.

Poco después de su regreso a Buenos Aires, Mirtha envió el material necesario para producir *Diario 1*. Tan pronto como estuvo impreso, le mandé algunas copias. Respondió, en una carta, lo feliz que estaba con el resultado, pero mencionó, en un agregado, ¡que la tapa había sido impresa invertida en espejo! Éste era un problema que ya había surgido en su primera edición argentina, debido a la escritura abstracta. Me sentí responsable del error, e inmediatamente hice reimprimir la obra.

En los años que siguieron, Mirtha nos visitó regularmente en Amberes. A veces fuimos juntos a otras ciudades, como París o Ámsterdam, donde yo trabajaba en proyectos y ella se encontraba con colegas y amigos. Estaba entre los asistentes cuando presenté *Encoconnage*, de Françoise Janicot y Bernard Heidsieck, en un espacio inusual, un típico quiosco de *bouquiniste* a orillas del Sena. En uno de esos viajes, fue a ver a Henri Chopin en Inglaterra. También trabó amistad con la galerista parisina Lilian Vincy, quien la visitó en Buenos Aires y organizó mi exposición *Texte-Son-Image*, que incluía obras de Mirtha. Lilian Vincy se ofreció a actuar como una especie de "buzón" para que conocidos de la Argentina pudieran entregar o recoger obras de arte, elementos personales y correspondencia entre Mirtha y nosotros. El disco *Tristezas de la calle Corrientes*, con música tradicional de tango argentino, por ejemplo, que recibí por ese canal, aún me acompaña. También se la presenté a Ulises Carrión, el artista mexicano fundador de Other Books & So en Ámsterdam, quien de inmediato le propuso una exposición en su librería-galería. Como ella no podía concurrir, pero me había dejado en consignación muchos de sus libros y obras originales, organicé en su nombre la muestra, que finalmente tuvo lugar en 1978. Ese mismo año, Ulises se alojó en su casa de Buenos Aires cuando fue invitado a dar una conferencia sobre "El nuevo arte de hacer libros" en el CAyC.

A partir de mediados de los 60, Mirtha produjo obras que llamó *textos gráficos*, *historias*, *newsletters*, *tarjetas postales* y *cartas*, pero también numerosos *libros* que, para mí, constituyen, con mucho, la parte más significativa de su producción. Varias de sus grafías son piezas únicas. Pero es muy importante señalar que su intención con respecto a estos libros era que cobraran vida solo como publicaciones múltiples, accesibles a un amplio público. Para contribuir a aumentarlo, siempre insistí en la importancia de que

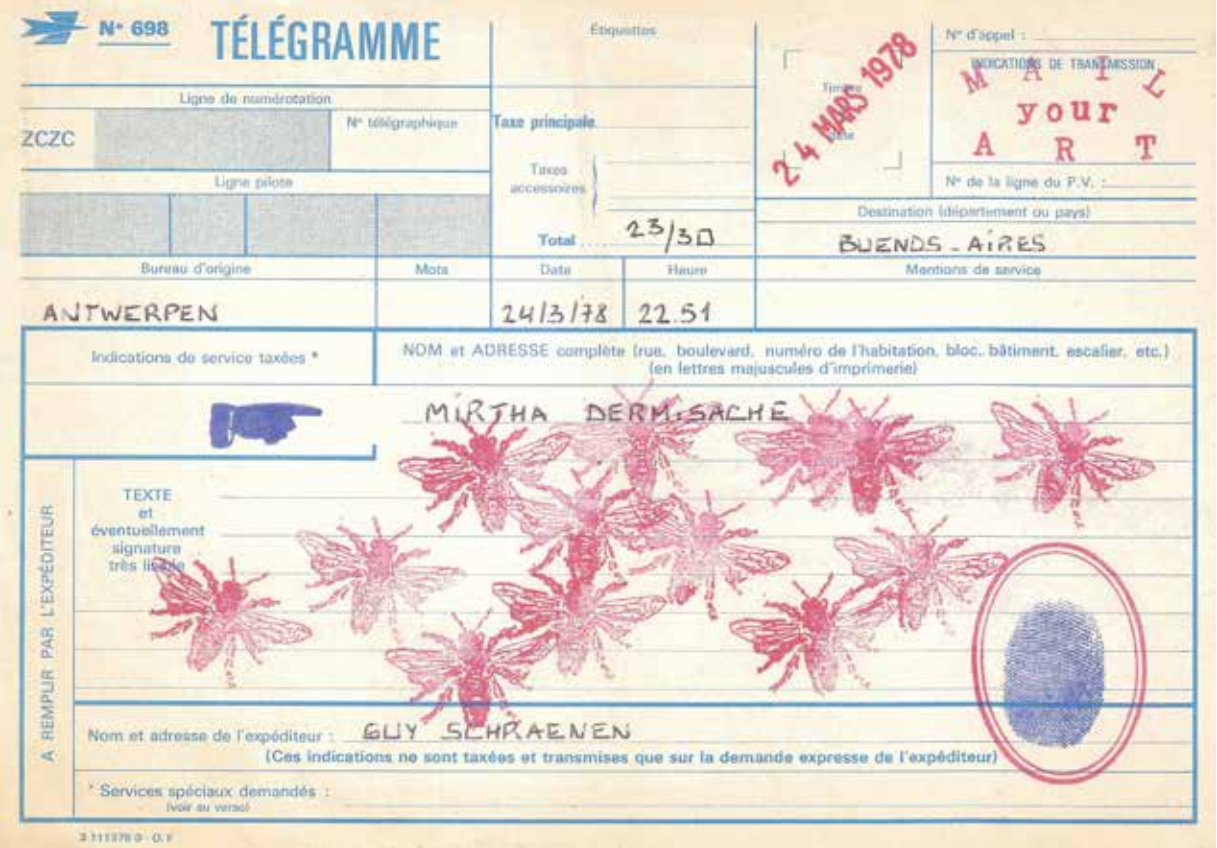
Obras de MD en la exposición *Metamorphosen des Schreibens*, Neues Museum Weserburg Bremen, 1994
Archivo personal de Guy Schraenen

Cahier n° 1, Guy Schraenen éditeur, Amberes, 1975
Impresión mimeográfica sobre papel, 20 páginas y papel carbónico
27,8 x 21,5 cm

su producción fuera difundida por distintos editores. En 1973, sus escrituras ya eran parte integrante de *Ciencia Nueva*, una revista de Buenos Aires. En 1974 su trabajo apareció en la revista italiana *Flash Art*. Marc Dachy, quien vino a encontrarse con ella en nuestra casa de Amberes, publicó sus grafías en 1976, junto con obras de Roland Barthes, Jean-François Bory, William Burroughs, Brion Gysin, Sophie Podolski y otros, en el número temático "Graphies" de su revista *Luna-Park*. Ese mismo año, aparecieron piezas suyas en la revista *Kontexts*, de Michael Gibbs, y en la francesa *Doc(k)s.* Además, Gérard de Cortanze publicó, también en 1976, ocho páginas dedicadas a sus obras en su importante antología *America libre*, junto con trabajos de Haroldo de Campos, Roberto Echavarren, Rodolfo Hinostroza, Severo Sarduy y Saúl Yurkhievich, entre otros. Roberto Altmann había prometido incluir dos de sus libros en sus *Apeïros Publications*. Todo estaba preparado, pero parece que nunca se imprimieron. Mientras tanto, yo había publicado varias obras de Mirtha. Después de *Diario 1* vinieron *Cahier nº 1* (1975), una serie de *Four Postcards* (1978) y *Article*, en mi *Revue AXE* nº 1 (1975), en la que había trabajos de Eduard Bal, Brion Gysin, Henri Chopin, François Dufrêne y John Giorno, entre otros. Una de sus escrituras originales con impresiones digitales apareció en mi *Guest Book* (1976-1978), junto con las de Antoni Muntadas, Artur Barrio, Antoni Miralda, Pieter Mol, Ulises Carrión, Jonier Marin y otros.

El libro *Cahier nº 1* se hizo en el taller de impresión conectado con mi editorial, que funcionaba ocasionalmente como residencia de artistas para la concepción y producción de serigrafías, pequeñas publicaciones en offset y trabajos mimeografiados. Sugerí que Mirtha creara un libro utilizando esta última técnica. Adquirimos un juego de herramientas para grabar en la película que servía como matriz de impresión. Sostenida por el revitalizador mate cebado en una calabaza –con la que, como muchos argentinos, siempre viajaba–, experimentó día y noche cada posible combinación de las herramientas y los vocabularios gráficos, hasta que halló la que consideró más apropiada. Se imprimió una prueba de cada combinación de herramienta y vocabulario gráfico, y conservo hasta ahora esas pruebas. Son testimonios de la infatigable determinación de Mirtha y de sus ansias por encontrar el resultado más satisfactorio. El producto de esta labor agotadora sigue siendo hoy, más de cuarenta años después, una de mis publicaciones favoritas. Dicho sea de paso, empleé esta técnica de impresión para producir los folletos de presentación de mis publicaciones y, más tarde, para el libro mecanografiado *Substitution* (1977), de la artista francesa Françoise Mairey.

Observando la forma de trabajar de Mirtha, vi que experimentaba muy cuidadosamente para dar con la combinación


N° 698 TÉLÉGRAMME

Étiquettes

Ligne de numérotation

ZCZC

N° télégraphique

Ligne pilote

Taxe principale

Taxes accessoires

Total 23/30

24 MARS 1978

N° d'appel :

INDICATIONS DE TRANSMISSION

MAIL your ART

N° de la ligne du P.V. :

Destination (département ou pays)

BUENOS - AIRES

Bureau d'origine: ANTWERPEN

Mots

Date: 24/3/78

Heure: 22.51

Mentions de service

Indications de service taxées *

NOM et ADRESSE complète (rue, boulevard, numéro de l'habitation, bloc, bâtiment, escalier, etc.) (en lettres majuscules d'imprimerie)

MIRTHA DERMISACHE

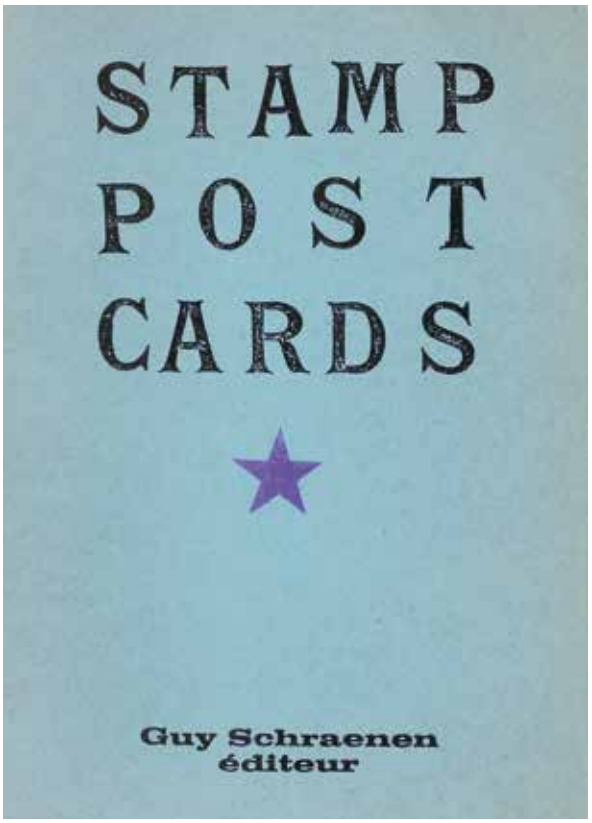
A REMPLIR PAR L'EXPÉDITEUR

TEXTE et éventuellement signature très lisible

Nom et adresse de l'expéditeur : GUY SCHRAENEN

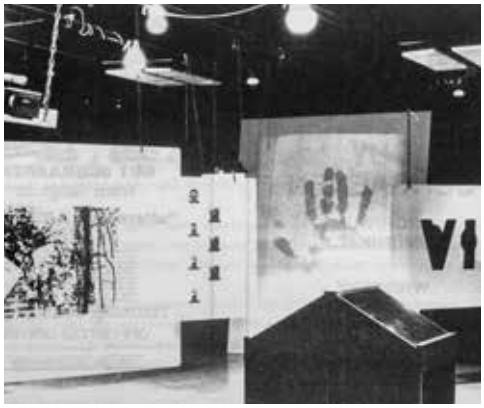
(Ces indications ne sont taxées et transmises que sur la demande expresse de l'expéditeur)

* Services spéciaux demandés : (voir au verso)



Guy Schraenen
Intervención original sobre hoja de telegrama,
24 de marzo, 1978
14,8 x 21 cm

Stamp Post Cards, Guy Schraenen éditeur,
Amberes, 1977
12 postales. Edición N° 48,
250 copias numeradas
14,6 x 10,8 cm



Obra de MD en la exposición *Éditions & communications marginales d'Amérique latine*, El Havre, 1976

Obra de MD en la exposición *Text-Sound-Image. Small Press Festival*, Gante, 1976
Archivo personal de Guy Schraenen

adecuada de herramienta y vocabulario para cada obra específica. Una vez que la había hallado, la desarrollaba con una aplicación extrema. Pienso que ningún otro artista creó un corpus de vocabulario tan variado. Muchos han intentado trabajar en escrituras ilegibles con letras como puros significantes estéticos. Muchos han experimentado con signos que escapan a la codificación dentro de las categorías aceptadas de símbolos comunicables. Pero ningún otro artista ha alcanzado una paleta y una diversidad de utensilios de escritura tan amplias. Hasta sus dedos se convertían ocasionalmente en herramienta, como en el antes mencionado *Guest Book*, donde el gesto artístico deja la huella del cuerpo de la autora. Muchas de sus piezas evidencian un gran lirismo. Algunas de sus marcas parecen grabadas con furia en la página. Cuando se libera de las ataduras de las reglas, se impone. Cuando elige no permitir que la ira se apodere de ella, su trabajo puede parecer mecánico. Pero nunca nos deja indiferentes.

Tengo la impresión de que la necesidad vital que sentía de expresar todo tipo de emociones, a menudo en una forma cercana a una narración abstracta, se apaciguó a partir de los años 90, después de una prolongada interrupción de su producción artística. Durante nuestros últimos encuentros, ese cambio fue el tema de controvertidas y animadas discusiones.

Tras haber realizado más de sesenta publicaciones entre 1973 y 1978, decidí poner punto final a mis actividades editoriales y dedicarme únicamente al Archive for Small Press & Communication (A.S.P.C.), que había fundado en 1974. Mirtha estaba muy decepcionada y me lo reprochaba con frecuencia. Pero yo sentía que había hecho todo lo que podía en el campo de las publicaciones y no me era posible hacer una excepción con ella. Coleccionar, preservar y exhibir publicaciones de artistas se convirtió en mi principal actividad, que a menudo incluía la obra de Mirtha. En 1976, junto con sus libros, presenté sus grafías, como grandes proyecciones, en la primera exposición organizada por el A.S.P.C., el *Text-Sound-Image. Small Press Festival*, un importante panorama internacional de las publicaciones de artistas contemporáneos, que tuvo lugar en Amberes, Bruselas y Gante. También exhibí su producción, junto con la de Paulo Bruscky, Ulises Carrión, Raúl Marroquín, Clemente Padín, etc., en la muestra *Éditions et communications marginales d'Amérique latine* (1977), en la Maison de la Culture du Havre, así como en el material impreso que la acompañaba, *Latin America Assembling*. En el contexto internacional de este período, me ocupaba tanto del medio artístico latinoamericano como del de Europa del Este. Debido a sus respectivas situaciones políticas, las formas en que los artistas de esas partes del mundo se expresaban y funcionaban tenían ciertas características en común. Me parecía pertinente

llamar la atención del público europeo occidental acerca del hecho de que la escena del arte puede ser animada y comprometida a pesar de las presiones de la política y el poder. Algunas de las obras de Mirtha también formaron parte de mi exposición *Kunst Enaars Publikaties* (1988), en la Universiteit Gent.

En el marco del A.S.P.C., abrí el Archive Space, dedicado a muestras de libros de artista, donde se organizó, en 1989, una exhibición individual de la producción de Mirtha. Fue la primera de la serie *12 x Artists' Books*, que integraron, entre otros, Dieter Roth, Ben, Paulo Bruscky, J.H. Kocman, Peter Downsbrough, Bernard Villers y Sol LeWitt.

Desde la década del 90, trabajé en varios museos como curador independiente, y fui responsable de la constitución de colecciones internacionales de publicaciones de artistas. Como el género de libros de artista no representaba aún una tendencia de moda, como lo es hoy, quería acercar esas obras a un público más amplio. Incluí los trabajos de Mirtha en muchas exposiciones; por ejemplo, *Kunstenaarsboeken uit het A.S.P.C.* (1990), en el Provinciaal Museum Hasselt, así como en la importante muestra *D'une œuvre l'autre* (1996), en el Musée royal de Mariemont. Esta última estaba centrada en diez creadores históricamente significativos de libros de artista: Christian Boltanski, Daniel Buren, James Lee Byars, Peter Downsbrough, Sol LeWitt, Richard Long, Jacques Louis Nyst, Dieter Roth, Bernard Villers y, por supuesto, Mirtha Dermisache. En 1999, su obra constituyó la columna vertebral de la exhibición *Metamorphosen des Schreibens*, en el Neues Museum Weserburg Bremen. También se presentó en otras muestras temáticas, como *Da escrita à figura* (2005), en el Museu de Arte Contemporânea de Serralves, de Oporto; *En los márgenes del arte. Creación y compromiso político* (2009), en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) (2009) y, en 2010, en el Museu de Serralves. Por supuesto, su trabajo apareció en exposiciones sobre el A.S.P.C.; por ejemplo, *Out of Print* (2001), en Bremen, Zúrich, Oporto, Barcelona, París y Liubliana; y *Un coup de livres* (2010), en la Fundación Juan March de Palma de Mallorca y Cuenca. En 2015, *Diario 1* estuvo en *Déjà-vu. Repetição e diferença*, en el Museu de Serralves, y *Cahier nº 1*, en *Prefiero llamarlos simplemente "libros"*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

En 2004, Mirtha tuvo un importante encuentro con Florent Fajole, quien publicó, con gran compromiso, varias de sus piezas y organizó numerosas exhibiciones en varios países, entre ellos la Argentina. Didier Mathieu hizo una muestra de la producción de Mirtha en 2008, en el Centre des livres d'artistes de Saint-Yrieix, Francia. Su obra forma parte de la colección del Centre Pompidou, y sus publicaciones se han presentado en este museo en varias ocasiones; por ejemplo, en la gran exposición de trabajos de más de

MD en el Archive for Small Press & Communication (A.S.P.C.), Neues Museum Weserburg Bremen, 1994
Archivo personal de Guy Schraenen

Guy Schraenen y MD en Potsdam, 1994
Archivo personal de Guy Schraenen

doscientas mujeres artistas del siglo XX *Elles* (2009). En 2014, su *Diario 1* fue elegido por Martha Wilson, para *Reading List*, como su libro de artista favorito de la colección de estas piezas del MoMA. Una selección de sus obras también integró la muestra *My Buenos Aires*, en La Maison Rouge, París, en 2016.

Mirtha se quejaba a menudo de que no tenía el reconocimiento que merecía. Es cierto que con frecuencia era relegada a los márgenes de la escena artística. Esto era, en parte –aunque no exclusivamente–, resultado de su actitud radical de negarse a participar en varios proyectos. Otra razón era el tipo y formato de su obra, centrada en una clase de trabajo sutil y elaborado que gusta a un público limitado. Su sofisticada singularidad simplemente no atrae al gran público, y no recibe la apreciación que le correspondería. Ésta es una característica que comparte con la mayoría de los artistas del campo del arte del lenguaje y la poesía visual y concreta. Por otro lado, a pesar de esto, sin duda alguna disfrutaba desde el comienzo de una considerable aceptación de sus pares, evidenciada, por ejemplo, en un artículo de Edgardo Cozarinski, en 1970, y en una carta que le envió Roland Barthes en 1971. Ambos valoraban la incomparable calidad e importancia de su obra. Más aún, sus trabajos ingresaron en las colecciones de museos internacionales y se exhibieron en muestras individuales y temáticas, principalmente en Europa, pero también, más tarde, en la Argentina.

La riqueza de las grafías ilegibles de Mirtha Dermisache le otorgará, indiscutiblemente, un lugar bien merecido entre los muchos artistas que han investigado este campo específico del arte desde principios del siglo XX. A partir de ese período, esos artistas intentaron explorar el ámbito del lenguaje verbal y no verbal rechazando el significado semántico de estos lenguajes. Entre los ejemplos de ello figuran las composiciones tipográficas de los dadaístas y futuristas Raoul Hausmann, Kurt Schwitters y Filippo Tommaso Marinetti, y de creadores más recientes como Clemente Padín y Edgardo Antonio Vigo; trabajos pertenecientes al terreno de la poesía visual y concreta de Ian Hamilton Finlay, Josef Hiršal, Gerhard Rühm, Augusto de Campos y Julio Plaza; las obras letristas de Gil J Wolman, Roberto Altmann e Isidore Isou; las piezas mecanografiadas de Henri Chopin, Bob Cobbing y Françoise Mairey; las composiciones dinamizadas de Marie Orensanz; las piezas circulares de Ferdinand Kriwet; los textos microscópicos de James Lee Byars; los sistemas de escritura de Hanne Darboven. Al igual que Mirtha Dermisache, ninguno de estos artistas trató de imponer un nuevo lenguaje, sino que buscaban liberar las infinitas posibilidades de expresión mediante la explotación de los aspectos visuales de signos semejantes a textos. Ya sea que sus obras resulten legibles o ilegibles, visuales o literarias,

todas ofrecen la posibilidad de descubrimientos, al llevarnos a explorar y tomar conciencia de las formas de lenguaje más allá de los límites de nuestro lenguaje convencional. Por medio de la creación de imágenes y significados inesperados en la escritura, estos artistas parecen generar un desorden; en realidad, reubican elementos para transformar el sentido general del sistema de escritura anquilosado y conformista que intenta dictar nuestro comportamiento y nuestras maneras de funcionar. La mayoría de tales artistas son considerados marginales. La falta de posibilidades de explotación comercial de su trabajo implica que están confinados a un oscuro gueto, lejos de la escena artística tradicional.

Pero volvamos a Mirtha. A pesar de las incertidumbres de la vida, la desastrosa situación política de la Argentina desde mediados de los 70 hasta mediados de los 80, la inseguridad financiera y la distancia entre aquel país y Europa, nuestra relación siguió siendo cercana. Hojeando mis archivos, encontré treinta y ocho cartas de ella, que son testimonio del mutuo interés en nuestras actividades. Sus fechas muestran las interrupciones en nuestros contactos debidas a todo tipo de circunstancias ajenas a nuestra voluntad. En algunas cartas Mirtha habla de los sufrimientos y el desaliento que experimentaba, como muchos otros que se veían enfrentados al horror y el miedo durante la dictadura. A continuación cito algunos pasajes de su correspondencia con Anne y conmigo que afirman su enfoque y sus actitudes ante el arte y la vida. Cabe mencionar que esas misivas eran, por lo general, traducidas por otras personas, porque ella no quería cometer errores idiomáticos. El resultado de ello es que la espontaneidad y el humor de Mirtha, que eran evidentes aun cuando estaba desesperada, se perdieron un poco.

> 1.7.1974
> Espero que estén todos OK, con la misma capacidad de trabajo que cuando me encontré con ustedes. Lamento no haberte mandado mis grafías para tu revista, pero lo haré esta semana.

> 27.10.1974
> Te envío adjunta mi obra. Espero que corresponda a tus deseos. Tengo la sensación de que si hubiera tenido más tiempo, estaría más satisfecha.

> 12.12.1974
> Espero que a esta altura mis dos libros, publicados por Roberto Altmann, ya hayan aparecido […] En tu última carta escribiste que la fecha de publicación de tu revista se había postergado hasta el 15 de febrero. Me alegro de la coincidencia, porque estaré en París en ese momento.

Obras de MD en la exposición *D'une œuvre l'autre*, Mariemont, 1996
Archivo personal de Guy Schraenen

Guy Schraenen y MD en la exposición *Dispositif éditorial*, Centre des livres d'artistes (cdla), Saint-Yrieix-La-Perche, 2008
Archivo personal de Guy Schraenen

Guy Schraenen y MD en el taller de MD,
Buenos Aires, 2007

Obras de MD en la exposición *Un coup de livres (Una tirada de libros)*, Museu Fundación Juan March, Palma de Mallorca, 2010

4.4.1975
Día soleado y 24 ºC !!!!!! y la VIOLENCIA sigue. […] Les prometí que cuando volviera a Buenos Aires les escribiría para explicarles todo lo que sentí cuando estuvimos juntos y no pude expresar. Pero de repente soy incapaz de encerrar en palabras esos momentos de una maravillosa experiencia de comunicación.

21.4.1975
Empecé a trabajar en la "información". Algunas páginas ya están hechas, pero no me siento muy satisfecha, a pesar de que me gusta mucho la idea. […] A veces pienso que, si estuviera con ustedes, me podrían transferir su capacidad para el trabajo y su dinamismo. De todos modos, trataré. Ya ven, no soy una artista muy diligente.

14.7.1975
La desesperanza entró en nuestro país […] ¿Qué puedo decirles? ¿Cómo puedo decirles? Que no he tenido siquiera la voluntad de trazar una línea en un papel, ni la tengo ahora […] Sé que si me fuerzo a hacer un trabajo solo para cumplir con sus deseos, esa obra sería una "mentira", y no puedo mandarles páginas de mentiras […] Es muy difícil y doloroso decirles todo esto, pero ésta es mi realidad…

25.7.1975
Soñé con ustedes dos anoche […] Alguien venía a decirme que dos personas me estaban esperando. Pregunté dónde estaban. Cuando los vi, me daban la espalda. No podía creer lo que veía, cuando me acerqué a ustedes los abracé y los besé muy fuerte. Estaba tan agitada y tan feliz que el *shock* me despertó. […] ¿Todavía reciben las terribles noticias sobre la Argentina? Pienso que la situación es peor de lo que creía. A veces tengo la impresión de que no tiene sentido seguir haciendo cosas. Es absurdo y obcecado y, por esas razones, estéril.

Marzo de 1977
Terminé 1976 con el siguiente diagnóstico médico: total agotamiento mental y físico. […] Muchas personas se han ido o están por hacerlo. Pronto no quedarán seres humanos decentes. Con cada persona que se va, se va una pequeña parte de mí.

23.4.1978
Habría querido escribirles más seguido, pero es un esfuerzo tan grande que soy incapaz de hacerlo por el momento.

Invitación a la exposición *Tegenspraak*, Bibliotheek Gemeentelijke Akademie van Waasmunster, Waasmunster, septiembre de 1992 - junio de 1993

Postal original Guy Schraenen éditeur, Galerie Shandar, París, s/f
14,5 x 10,5 cm

En algunas de sus cartas, Mirtha también escribe sobre los talleres que iniciaba, pero normalmente no quería que se los mencionara en relación con su obra artística. Sus cartas confirman su compromiso y entrega extraordinarios, así como las dificultades que implicaba crear y dirigir talleres. Esto es particularmente cierto en el caso del extraordinario proyecto Jornadas del Color y de la Forma, organizado anualmente desde 1974 hasta 1981, que en todas las ocasiones atrajo a miles de jóvenes y adultos y generó un enorme interés en los medios. Ella consideraba su función como la de una proveedora. Siempre insistía en que no quería enseñar dibujo o pintura, ni historia del arte, ni un sistema de composición y análisis del arte, sino solo técnicas para ayudar a los participantes a indagar y experimentar su creatividad. Al pasar, menciona que su dedicación a estas actividades artísticas libres le impedía desarrollar su propia obra. De hecho, hubo toda una década sin producción artística personal, durante la cual se centró en la enseñanza como formación y exploración libres. Nunca me explicó en detalle las razones exactas por las que dejó a un lado su trabajo de escritura durante este período. Tal vez tenía conciencia de las limitaciones de su arte frente a la situación política durante la crisis y el terror en la Argentina. Por cierto, sus cartas reflejan su padecimiento y desaliento durante la dictadura militar. Esto, así como su complicada vida privada, afectó en gran medida su trabajo personal, y sufrió por causa de ello. Pero si se considera su compromiso inquebrantable con el fortalecimiento de la creatividad y la libre expresión de los adultos como un cambio o una transición, también debe verse como un importante aspecto de su carrera artística.

En 1999, vendí mi colección y mi archivo al Neues Museum Weserburg de Bremen, Alemania. Tan pronto como se concretó la transacción, reservé una habitación para Mirtha en un hotel de París, donde me había instalado en ese tiempo, compré pasajes de avión desde y hacia Buenos Aires y se los envié. Mi para entonces ex esposa, Anne, con quien Mirtha se había mantenido en contacto y que aún vivía en Amberes, propuso que nos encontráramos con ella en el aeropuerto de Bruselas. No habíamos visto a Mirtha por muchísimos años. Pero, como en nuestra primera reunión, en 1974, nuestras relaciones fueron de inmediato amistosas y cálidas. Aunque Mirtha era un alma atormentada que a menudo sufría depresiones y resultaba difícil de contentar, su risa franca y su capacidad de disfrutar del momento presente eran únicas. Muchas de las numerosas fotos que elegí para ilustrar este texto dan testimonio de los momentos excepcionales que compartimos en medio de las dificultades y las tribulaciones de la vida.

Después de esa visita, nos mantuvimos en contacto por teléfono más frecuentemente, y nos vimos en otros lugares además de París. A principios de la década de 2000, por ejemplo,

Catálogo de la exposición *Out of Print. An Archive as Artistic Concept*, Neues Museum Weserburg Bremen, 2001-2002

Collextion 1, Guy Schraenen éditeur, Bélgica, 1976
10 publicaciones de artistas en caja, papeles impresos
15,8 x 11 x 2,4 cm

viajamos juntos a Bremen para visitar el museo donde yo había fundado el departamento A Museum in a Museum, dedicado a libros de artista, en el cual sus obras se habían expuesto en varias oportunidades y que alberga varias de ellas. Después de haber deseado durante muchos años ir a ver a Mirtha, finalmente viajé a Buenos Aires por una semana para encontrarme con ella en su ciudad natal, su estudio y su espacio vital. Pasamos momentos agradables y tuvimos muchas conversaciones animadas.

Nuestra relación continuó hasta el día de 2012 en que recibí un mensaje inesperado que anunciaba su muerte inminente. No había caído en la cuenta del desesperado estado de su salud. Le envié inmediatamente una larga carta para expresarle mi preocupación. En ella reiteraba mi admiración por su obra y manifestaba mi satisfacción por la creciente valoración que había recibido durante los últimos años. Lamentablemente, mi carta llegó demasiado tarde. Mirtha siempre será una parte importante de mi vida. Su obra permanece; su reconocimiento será cada vez mayor.

Las Jornadas del Color y de la Forma (1975-1981). El arte como praxis vital por Lucía Cañada

Afiche de la Primera Jornada del Color y de la Forma, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 4-6 de julio de 1975
Impresión blanco y negro sobre papel verde
40,5 x 30,5 cm

Una larga fila de personas espera junto al ascensor en el hall del Teatro San Martín. Es junio de 1976 y en la ciudad de Buenos Aires hace frío. Hace pocos meses una junta militar se instaló por la fuerza en el gobierno y afuera se imponen el terror y la disciplina. Sin embargo, más allá del invierno y de que la ciudad se halla nuevamente militarizada y bajo estado de sitio, adentro la gente espera con calma.

Muchos saben con qué se van a encontrar en el noveno piso del edificio y sonríen; comentan lo que hicieron allí otras veces o el año anterior. Otros, en cambio, simplemente se han dejado arrastrar por el afiche, que invita a transformar el museo "en un gran taller de acciones creativas", y aún no saben qué les espera. Hay quienes llegan por recomendación de algún amigo e imaginan algo de lo que allí sucede al ver bajar a otros con papeles pintados, todavía frescos, que dan algunos indicios.

En el noveno piso, el Museo de Arte Moderno ha sido trastocado. En vez de obras para *ver*, hay obras que *hacer*. Los paneles de exhibición están en posición horizontal y se han adaptado para funcionar como mesas de trabajo. Hombres y mujeres, jóvenes y adultos se sientan donde encuentran lugar para comenzar a trabajar. La atmósfera es de tranquilidad y alegría, de juego y expresión. Se observan rostros sonrientes y otros concentrados. Hay quienes trabajan solos y quienes lo hacen en equipo. Algunos se ponen de acuerdo para producir juntos; otros lo hacen por sumatoria. Los coordinadores explican cómo utilizar los materiales y dejan hacer, cada uno permanece produciendo el tiempo que quiere. Lápices, tintas, témperas, arcilla, estecas son algunos de los elementos que han sido dispuestos por los organizadores para que todos puedan *expresarse libremente*.

Hace frío en Buenos Aires, pero allí adentro, en las Segundas Jornadas del Color y de la Forma, el clima es de absoluta calidez. Allí, el objetivo principal es expresarse; se puede jugar, modelar, pintar, dibujar, grabar, desbastar, recortar. Allí "no hay trabajos

buenos o malos, lindos o feos, hay diferentes formas de expresarte".[1] Allí, a pesar de (y frente al) poder disciplinador del gobierno de facto, las personas se sienten en "una isla de expresión"[2] y la sensación de "libertad" aparece de forma recurrente entre los participantes.

No es la primera vez que Mirtha Dermisache y el taller de Acciones Creativas (tAC) que ella dirige organizan una actividad de este tipo. Ya en diciembre de 1974 habían realizado una *experiencia piloto* en la galería Carmen Waugh, que repitieron luego en julio de 1975 bajo el nombre de Jornada del Color y de la Forma en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, que funcionaba en el Teatro San Martín. En 1976 se llevaron a cabo dos ediciones; ésta, en junio, y otra en septiembre. Vendrían luego una en agosto de 1977, otra en octubre de 1979 y una última en noviembre de 1981.[3]

¿En qué consistían estas Jornadas que, en un contexto de violencia política, persecución y censura, promovían la libre expresión gráfica, el desarrollo de la creatividad y el trabajo colectivo? ¿Quiénes asistían y a qué? ¿Cómo se gestionaban? ¿Cuál era su propósito?¿Cómo fueron vividas por quienes participaron?

El contexto histórico

El 24 de marzo de 1976 se instaló en el país un gobierno dictatorial que llevaría adelante una política sistemática de intimidación, persecución, tortura y muerte. Las garantías constitucionales fueron suspendidas en todo el territorio nacional y la represión alcanzó a miles de personas. Las fuerzas armadas se ocuparon desde entonces de disciplinar a la sociedad, con la pretensión de "reorganizar" el país de acuerdo con los valores de dios, patria y hogar. Para ello se creó un planificado y sistemático procedimiento criminal que contó con una gran infraestructura de centros clandestinos de detención. Políticos, sindicalistas, cristianos de izquierda, intelectuales, jóvenes, estudiantes, periodistas, artistas, docentes, obreros y militantes de organismos de derechos humanos, entre otros, fueron perseguidos, secuestrados, torturados y desaparecidos.[4]

La censura rápidamente afectó a los medios masivos de comunicación. El mismo 24 de marzo las estaciones de radio y televisión de Buenos Aires y otras ciudades fueron intervenidas y luego repartidas entre las fuerzas armadas. Asimismo, cientos de libros y canciones fueron prohibidos, y muchos artistas se vieron obligados a partir hacia el exilio.[5] En ese momento de persecución y censura, pero también de resistencia y disidencia, continuaron desarrollándose las Jornadas del Color y de la Forma. En una entrevista realizada por Annalisa Rimmaudo y Giulia Lamoni a

1 Consigna que aparece en los afiches de las Jornadas.

2 Expresión tomada de una encuesta realizada al público durante las Quintas Jornadas por parte de los organizadores. Disponible en el Archivo Mirtha Dermisache (AMD).

3 La primera edición se desarrolló del 4 al 6 de julio de 1975, y la segunda, entre el 15 y el 19 de junio de 1976, ambas en el Museo de Arte Moderno (Teatro San Martín). Tres meses después se realizó la tercera, del 7 al 11 y del 14 al 18 de septiembre de 1976, en el Museo de Artes Visuales (fusión del Museo de Arte Moderno con el Museo Sívori). Casi un año después, del 3 al 7 y del 9 al 13 de agosto de 1977, se llevó a cabo la cuarta edición, nuevamente en el Museo de Arte Moderno. Las Quintas Jornadas del Color y de la Forma tuvieron lugar entre el 3 y el 14 de octubre de 1979. Hubo para esta edición un cambio de sede al Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori (Teatro San Martín). Nuevamente, pasaron más de dos años hasta que se efectuó la sexta y última edición (del 12 al 15, del 19 al 22 y del 26 al 29 de noviembre de 1981), en el mismo museo, pero que se había trasladado al entonces recientemente inaugurado Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (hoy Recoleta).

4 Si bien 1976 marca la aplicación sistemática del terrorismo de Estado a escala nacional, con un nivel de organización y planificación no alcanzado hasta el momento, la historiografía reciente coincide en señalar que para 1975 ya estaba en funcionamiento tal como se iba desarrollar después de marzo de 1976 (Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición. Campos de concentración en la Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 1998; Pontoriero, E., "En torno a los orígenes del terror de Estado en la Argentina de la década del setenta: cuándo, cómo y por qué los militares decidieron el exterminio clandestino", revista *Papeles de Trabajo*, vol. 10, nº 17, 2016, pp. 30-50). Por este motivo tomaremos el período 1975-1981 como un todo, sin desconocer los cambios que el golpe de Estado significó.

5 Judith Gociol y Hernán Invernizzi sostienen que, además de una estructura organizada para desaparecer cuerpos, se creó una compleja infraestructura de control cultural y educativo, la cual implicaba equipos de censura, análisis de inteligencia, abogados, intelectuales y académicos, planes editoriales, decretos, dictámenes, presupuestos, oficinas. Ver Gociol, Judith e Invernizzi, Hernán, *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, EUDEBA, 2002, p. 23.

"Trabajo de convivencia. Técnica microfibra sobre papel", Sextas Jornadas del Color y de la Forma, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (Museo Sívori), Buenos Aires, noviembre de 1981

Mirtha Dermisache, la artista sostenía: "No fue fácil hacer esos talleres públicos en contextos políticos de censura, de oclusión de las expresiones sociales, de represión".[6] Distintos testimonios dan cuenta de que la lista con los nombres de los coordinadores era controlada por las autoridades de la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) y que Dermisache misma fue interrogada antes de la última edición de las Jornadas. También se afirma que no estaba permitido realizar *pintadas* políticas, por ejemplo, en la sección de murales, y que de haberlas los coordinadores debían taparlas. Leonor Cantarelli –integrante del tAC, una de las organizadoras y colaboradoras cercanas, amiga personal de la artista y actualmente albacea del Archivo Mirtha Dermisache (AMD)– narra: "En esos murales, si se mandaban algo contra la dictadura, cualquier cosa que tuviera que ver con eso, con una cosa política, a la velocidad del rayo bajábamos […] y si ocurría lo sacábamos, pintábamos encima".[7]

Antecedentes

Un diario, una carta, un libro fueron los formatos elegidos por Mirtha Dermisache a principios de los 70 para exhibir en las muestras del Centro de Arte y Comunicación (CAyC). En ellos ya aparecen dos ideas que serán una constante a lo largo de su trayectoria: la importancia dada a la expresión y la noción de un arte para todos.

Entre 1970 y 1976, Dermisache intervino en distintas iniciativas del CAyC exponiendo su obra en la Argentina y en Europa. A pesar de ello, no formó parte activa del Grupo de los Trece,[8] sino que, por propia decisión, asistió como invitada. En 1971 participó de la muestra *Arte de sistemas I*, en la cual presentó cinco libros manuscritos originales (1967, 1968, 1969 y 1970) y catorce cartas (1970). Dijo entonces sobre su obra: "Lo mío no quiere decir nada. Únicamente cobra valor cuando el individuo que lo toma se expresa a través de él".[9] En 1972 integró *Arte de sistemas II*, realizada en el Museo de Arte Moderno. Allí se editó y exhibió su *Diario 1* (1972). Sobre la elección del formato libro, la artista cuenta:

> Desde el inicio pensé en crear libros. Mi primer trabajo fue hacer un libro […] En fin, permite que sea accesible para que cualquiera la pueda comprar o que esté en una biblioteca y que cualquiera la pueda manipular. Para mí, eso es lo importante. Por eso, es fundamental la impresión, para que no quede atrapada en una obra única y en una obra de arte. Es importante para que la obra pueda ir por todos lados. […] Lo fundamental es que llegue a la gente que no puede comprar el original.[10]

6 Rimmaudo, Annalisa y Lamoni, Giulia, "Entrevista a Mirtha Dermisache", en *Mirtha Dermisache. Publicaciones y dispositivos editoriales* (cat. exp.), Buenos Aires, Pabellón de las Bellas Artes de la Pontificia Universidad Católica Argentina, 2011, p. 16.

7 Entrevista de la autora a Leonor Cantarelli, realizada en octubre de 2015.

8 Grupo de artistas formado en 1971 en torno al Centro de Arte y Comunicación. Entre sus integrantes, que varían a lo largo de los años, podemos mencionar a Jacques Bedel, Jorge Glusberg, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Jorge González Mir, Leopoldo Maler, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Horacio Zabala, Luis Benedit, Víctor Grippo, entre otros.

9 *Arte Informa*, año 2, nº 7, julio de 1971, p. 2.

10 Rimmaudo, Annalisa y Lamoni, Giulia, *op. cit.*, p. 14.

La idea de un arte accesible a todos fue una de las preocupaciones que atravesó la trayectoria de Dermisache. A lo largo de toda su obra se observa la intención de ubicar al público como protagonista, como sujeto activo frente a su producción, la cual era –con ese fin– manipulable y objeto de múltiples interpretaciones. Ello permitiría la expresión de hombres y mujeres (la segunda de las inquietudes de la artista), acto que habilitaría a "poner en el mundo exterior aquello que está en nuestro mundo interior".[11] Tempranamente, la labor de Dermisache convoca al público a tocar, manipular, interpretar, dar sentido. El modo de sumergirse en sus obras era accionar.

El taller de Acciones Creativas

Corre el año 1971. En su casa, Mirtha le propone a un grupo de adultos que jueguen con el color, se olviden del tiempo y se dediquen a crear libremente; que le pierdan el miedo a la hoja en blanco. Les explica cómo usar los materiales y los deja hacer. De fondo se escucha música. Ellos solo se ocupan de experimentar, hacer formas, ensuciarse, probar, cortar, pegar, pintar, dibujar, gozar. Nace así el taller de Acciones Creativas, uno de los proyectos más importantes en la vida de Dermisache.

Este espacio de experimentación artística de carácter privado comenzó a funcionar en su casa y luego se trasladó a un ámbito propio. Hasta ese momento, Mirtha se había dedicado al trabajo con su obra personal, actividad que complementaba con la enseñanza de plástica en escuelas primarias. Fue a partir de esa experiencia que ideó para su taller un nuevo método de enseñanza del arte, basado fundamentalmente en el desarrollo de la creatividad y no de las habilidades técnicas. Al llegar al tAC cada semana, los alumnos se encontraban con un espacio ambientado y preparado para trabajar. Cada clase se explicaba una técnica nueva, para lo cual se acondicionaban todos los materiales, que iban desde esponjas, arcilla y tela hasta bencina, maicena, lápices de cera y herramientas para tallar. Dermisache no solo se ocupaba de que todo estuviera disponible y ubicado correctamente, sino también de que se generase el ambiente que ella consideraba propicio para esa tarea. Para ello decidía qué música se iba a escuchar en cada encuentro, cómo organizar el espacio, qué señalamientos debían hacer sus asistentes e incluso cuándo mantener silencio. Entre sus recomendaciones se encontraban no dar muchas indicaciones y utilizar frases como "Gocen con el color" o "No se preocupen por el resultado, tienen toda la vida para hacer esto; ahora, experimenten".[12]

Las clases eran semanales y sin límite de horario, y a veces las actividades se prolongaban hasta la madrugada. Una vez por

Hoja membretada "taller de Acciones Creativas. Mirtha Dermisache & otros", ca. 1978
Impresión color sobre papel

11 Mirtha Dermisache, manuscrito sin datar, disponible en el AMD.

12 Fichas técnicas disponibles en el AMD.

Taller público y gratuito que se convirtió en la experiencia piloto de las Jornadas del Color y de la Forma, galería Carmen Waugh, Buenos Aires, diciembre de 1974

"Técnica de anilina", Sextas Jornadas del Color y de la Forma, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (Museo Sívori), Buenos Aires, noviembre de 1981

semana funcionaba un taller libre o abierto, desde las siete de la tarde hasta las dos de la mañana, al que podía asistir cualquier persona que alguna vez hubiese participado del tAC. Los encuentros eran grupales (de no más de quince personas) y estaban a cargo de un coordinador y un asistente. Quienes acudían eran jóvenes y adultos, en su mayoría de entre 25 y 35 años.

En el tAC se partía de la idea de que los adultos no necesitaban recurrir a una educación sistematizada para expresarse gráficamente, sino que debían recuperar lo que había en su interior y producir, sin prestar atención a aquello que *pasaba en la hoja de papel*. Lo importante allí no era la producción en sí misma, su belleza o significado, sino el *proceso creador* y la *experiencia vivida*. El objetivo no era formar artistas, sino generar un espacio para el desarrollo de la *capacidad creadora* y *expresiva* a través de técnicas plásticas. Por ello, no se enseñaba historia del arte, composición ni teoría, sino técnicas que les permitían a los alumnos utilizar el material a disposición. Según escribe la misma artista: "Es el acto de expresión, la acción que pone el estado interno en el estado externo. Es la acción la que transforma un estado en otro […] Por alguna razón sentimos la necesidad de exteriorizar ese mundo interno".[13]

El tAC funcionó, con interrupciones, desde 1971 hasta la muerte de Mirtha. Pasó por tres espacios físicos (conocidos como *Juncal*, *Posadas* y *Cerviño*, por las calles en que se ubicaban) y cambió varias veces de coordinadores. Muchas fueron las personas y los grupos que circularon por allí. Algunos alumnos se mantuvieron por años, otros solo asistieron unos meses. Mirtha fue siempre la protagonista de ese proyecto. El tAC no era solo su taller, sino también la materialización de su modo de entender el arte; un arte que –como dijimos– debía estar al alcance de todos. Un arte que era herramienta de expresión y, por ende, de transformación de cada sujeto; un arte que inevitablemente estaba conectado con la vida.

Las Jornadas del Color y de la Forma

Al ingresar a las Jornadas, grandes mesas con materiales esperan a quienes se acercan. Al principio, allí no hay nada que *ver*. Luego, las paredes, pisos y rincones se irán cargando de trabajos terminados que se secan y exhiben desordenadamente, siempre que sus realizadores no se los lleven a sus casas. Al día siguiente todo vuelve a comenzar. La acción ocupa el centro de la escena. Es en ese hacer colectivo que las Jornadas cobran color, convirtiéndose de esa manera en un hecho artístico. Es en ese accionar para tallar sobre una inmensa pared de ladrillos o para modelar en una gigantesca masa de arcilla o para dibujar en un pequeño trozo de papel como las Jornadas encuentran su forma.

13 Manuscrito disponible en el AMD. Subrayado en el original.

Arriba / izq.
Afiche de las Segundas Jornadas del Color y de la Forma, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 15-19 de junio de 1976

Arriba / der.
Afiche de las Terceras Jornadas del Color y de la Forma, Museo de Artes Visuales, Buenos Aires, 7-11 y 14-18 de septiembre de 1976

Abajo
Afiche de las Primeras Jornadas del Color y de la Forma, Centro de Arte Di Tullio (anexo), San Carlos de Bariloche, Río Negro, 9-13 de enero de 1980

Allí no hay distinción entre público y obra, entre artistas y no artistas. Allí no hay trabajos buenos, ni malos. Allí todos pueden experimentar gráficamente por un rato. Allí todos pueden usar las técnicas plásticas como herramientas para expresarse libremente.

En 1974, según narra Jorge Luis Giacosa –integrante del tAC, uno de los coordinadores y organizadores de las Jornadas–, desde la galería Carmen Waugh, en Buenos Aires, a los integrantes del tAC les propusieron hacer una muestra de fin de año. La galería había sido inaugurada en 1969 y, tras la clausura del Instituto Di Tella en 1970, se había convertido en uno de los espacios de exposición para los artistas de la vanguardia argentina. Sin embargo, después de debatirlo, consideraron que el formato "muestra" no representaba el espíritu del tAC. La idea de que todos los adultos podían tener acceso a la *libre expresión gráfica* los llevó a realizar, en cambio, un taller de carácter público, abierto y gratuito, los días 26 y 27 de diciembre de 1974.

Esta experiencia, que los organizadores denominaron "piloto", funcionó como una versión ampliada y pública del tAC. Allí, los coordinadores explicaban distintas técnicas plásticas y el público creaba libremente de forma individual, grupal o por sumatoria. En los afiches que anunciaban el encuentro se leía: "¿Puede la gente grande expresarse plásticamente con las técnicas de los chicos? Nosotros creemos que sí. Lo haremos todos juntos".


Puede la gente grande expresarse plásticamente con las técnicas de los chicos? Nosotros creemos que sí.

EL 26 Y 27 DE DICIEMBRE
de 18 a 21 horas en la

GALERIA CARMEN WAUGH

lo haremos todos juntos

Los esperamos.

Mara Buratovich, Ana María Chrem, María Dávila, Mirta Dermisache, Isabel Duggan, Pino Farina, Elsa Ferrario, Jorge Luis Giacosa, Adriana Gutiérrez Vélez, Pepita López, Susana Muzio, Carlos Nessi, Marta Oks, Liliana Schvartz, Beatriz Torra, y Silvia Vollaro.

GALERIA CARMEN WAUGH
FLORIDA 948 - 1º Piso - Fondo
T. E. 31 - 4028 - BUENOS AIRES

Afiche de la primera experiencia piloto, pública y gratuita, de las Jornadas del Color y de la Forma, galería Carmen Waugh, Buenos Aires, 26-27 de diciembre de 1974

El éxito de la convocatoria provocó que se repitiese al año siguiente, con la misma dinámica pero bajo el nombre de Jornada del Color y de la Forma. Sería la primera de las seis ediciones que se efectuaron en la ciudad de Buenos Aires entre 1975 y 1981, y que fueron creciendo en cantidad de días, técnicas disponibles, coordinadores y público.

Las Jornadas eran abiertas y gratuitas, para adultos. Según la edición, eso significó que pudieran ingresar hombres y mujeres mayores de 15, 16 o 17 años. Este recorte se debía a que los organizadores consideraban que los menores ya tenían la posibilidad de acceder a la expresión gráfica en las escuelas, no así los adultos. Por lo tanto, entre la concurrencia se encontraban personas de variada edad, clase social y profesión.

Todas las ediciones se desarrollaron en espacios oficiales de la cultura de la ciudad de Buenos Aires, a pesar de que la iniciativa era privada y no tenía con subvención estatal. La gestión era realizada de forma privada por los integrantes del tAC, quienes no solamente trabajaban gratuitamente para ello, sino que se ocupaban, además, de conseguir la donación de todos los materiales necesarios (desde pintura y papel hasta lavandina y trapos). El equipo se reunía durante varios meses para organizar la difusión, planificar las mesas de trabajo, obtener los materiales, diseñar cómo iba a disponerse el espacio e, incluso, cada mesa.

Durante meses se mandaban cartas a empresas en las que se solicitaban donaciones, a medios de comunicación (diarios, revistas, radio y televisión) para realizar la promoción, e incluso a escuelas de arte pidiendo apoyo.

A través de afiches se invitaba a transformar el museo en "un gran taller de acciones creativas para adultos".[14] No se explicaba allí qué actividades se iban a hacer, ni a qué estaban vinculadas. Se informaba únicamente que era un taller, es decir, un espacio de producción. De modo que las personas se acercaban, después del horario laboral, sin saber con qué se iban a encontrar.

Las Jornadas reproducían la dinámica del tAC, pero a gran escala. Se instalaban en las salas del museo grandes mesas de trabajo, donde se disponían los materiales para el desarrollo de distintas técnicas plásticas: monocopia color, monocopia en blanco y negro, pintura con témpera, modelado con arcilla, individual o por sumatoria, tallado en ladrillo aislante, murales, entre otras. En cada mesa había coordinadores (pertenecientes al tAC) que explicaban cómo debían utilizarse los materiales y que los reponían en caso de agotarse. No daban indicaciones de estilo, forma, ni composición; tampoco realizaban juicios de valor sobre lo que cada participante hacía. En relación con el rol del coordinador, en la revista *La Actualidad en el Arte* se afirma: "Le sirve de guía, pero no va a interferir en el sentido estético, ni de escala de valores ni la de colores".[15]

Cada persona podía permanecer trabajando el tiempo que deseara, cambiar de mesa (y, por ende, de técnica) o tan solo observar, como también podía dejar o llevarse lo que había hecho. Mirtha Dermisache cuenta sobre la dinámica de trabajo: "Allí se le dan las herramientas de trabajo y los materiales sin ningún tipo de señalamiento previo en cuanto a la parte estética: allí está la materia, acciona con la materia".[16]

En términos artísticos, las Jornadas conjugaban elementos disruptivos con otros de carácter tradicional. Por un lado, proponían romper con la separación entre el público y la obra, al tiempo que subvertían el espacio del museo al convertirlo en un taller, práctica frecuente entre la vanguardia de los 60 y principios de los 70. Pero, por otro, proporcionaban herramientas para la realización, mayoritariamente, de una serie de técnicas plásticas tradicionales y simples, como el trabajo con témpera o el modelado con arcilla.

Asimismo, en un contexto en el que los artistas visuales volvían a trabajar en sus talleres, de manera individual y con formatos tradicionales (como la pintura de caballete),[17] Dermisache proponía una práctica colectiva, en el espacio público, y buscaba trastocar los lugares comunes asignados al arte, tales como la belleza. Aparece en la propuesta de las Jornadas su preocupación por un arte en el que todos son protagonistas y que es para ellos herramienta de expresión.

Afiches de las Cuartas (1977), Quintas (1979) y Sextas (1981) Jornadas del Color y de la Forma

14 Afiche disponible en el archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

15 *La Actualidad en el Arte*, octubre de 1979, p. 6.

16 *Clarín*, 24 de enero de 1980, p. 5.

17 El año 1976 aparece en la historiografía del arte como un momento de cambio de rumbo. En los años previos, según señala Longoni, un conjunto de artistas visuales había vuelto estratégicamente a los museos y galerías para instalar desde allí una denuncia sobre la situación que atravesaba el país. Sin embargo, esta táctica fue abandonada entre los días previos y posteriores al golpe, momento en el cual muchos artistas se refugiaron en la pintura de caballete, a través de la que "poco a poco pudieron articular un discurso que diera cuenta del terror". (Longoni, Ana, *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires, Ariel, 2014, p. 275).

"Técnica de arcilla grupal", Primeras Jornadas del Color y de la Forma, Centro de Arte Di Tullio (anexo), San Carlos de Bariloche, Río Negro, enero de 1980

A lo largo de las entrevistas y en los documentos de circulación interna que se conservan en el AMD se repite la idea de que la expresión es una necesidad innata de todos los hombres y mujeres, que en aquel momento se encontraba "latente", "oculta" y/o "retenida".[18] Dermisache proponía: "Rescatemos el mundo de formas que tenemos encerrado dentro nuestro y reconozcámonos en ellas"; "Prolonguemos nuestro gesto interno en la herramienta de trabajo. No importa lo que pasa en la hoja de papel, lo importante es lo que pasa adentro nuestro.[19]

Si ponemos este discurso, que propone "liberar el gesto interno", en diálogo con la vanguardia del período en que fue gestado (los primeros 70), aparece como conservador y tradicional. El arte estaba entonces al servicio de las urgencias de la política, era utilizado fundamentalmente como una herramienta de denuncia del estado de violencia que atravesaba el país. Incluso en momentos de radicalización, un grupo de artistas abandonó el arte para dedicarse exclusivamente a la militancia política, y solo volvió a producir tras el golpe de Estado (éste es el caso, por ejemplo, de Juan Pablo Renzi).[20] Sin embargo, al poner ese discurso en diálogo con el contexto de producción (dictatorial, e incluso en el año previo, donde el terror de Estado ya estaba instalado), puede resignificarse y adquirir un carácter renovado.

En este sentido, Jorge Luis Giacosa afirma:

> Lo nuestro era una isla de libertad, pasa que no se daban cuenta [en relación con las autoridades militares]. Realmente teníamos que tener muy en cuenta cómo lo hacíamos […] por ejemplo, al momento de hacer el afiche, quién quería estar y quién no, porque había que presentar el documento de cada uno y mucha gente ayudó absolutamente pero sin figurar; porque aparte a nadie le interesaba la historia de la figuración. Estábamos todos por la idea […] la revolución era justamente lo que estaba pasando ahí.[21]

El contexto actúa así sobre la práctica artística transformándola y resignificándola: construir una "isla de libertad" podía convertirse, en ese momento, en un gesto político.

Según trasmiten diversos medios de comunicación, la concurrencia a las distintas ediciones fue numerosa. Un artículo de la revista *La Opinión* observa sobre las Terceras Jornadas: "La fila [para ingresar] se iniciaba en el ascensor, se prolongaba hacia la puerta y doblaba saliendo a la calle".[22] En la revista *Propuesta*, Leonor Cantarelli afirma, sobre las Quintas Jornadas, que había alrededor de quinientas personas trabajando al mismo tiempo, entre las que predominaba la gente joven, y que, por momentos, había que hacer cola para ingresar.[23] Rodolfo Arze sostiene que en esa misma edición participaron alrededor de ocho mil personas "provenientes

18 Es preciso aclarar que los organizadores no se refieren con ello a las condiciones impuestas por la dictadura, dado que es un discurso previo, sino al modo en que se vivía el ser adulto, vinculado fundamentalmente a lo racional, y al modo en que se enseñaba arte en las escuelas. Las artes visuales aparecían entonces como una herramienta del individuo para alcanzar un fin mayor: el de expresarse y liberarse.

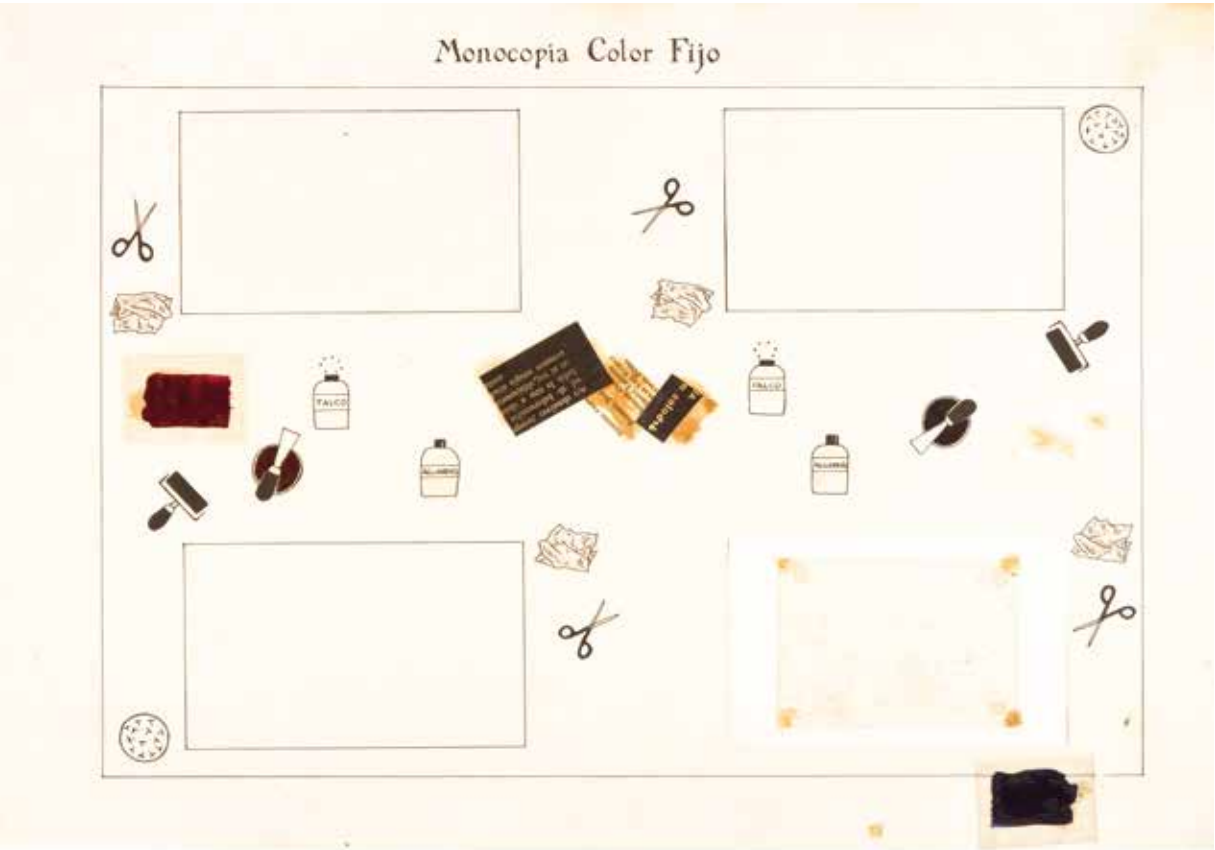
19 Afiche disponible en el Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones, Centro Cultural Recoleta.

20 Longoni, Ana, *op. cit.*

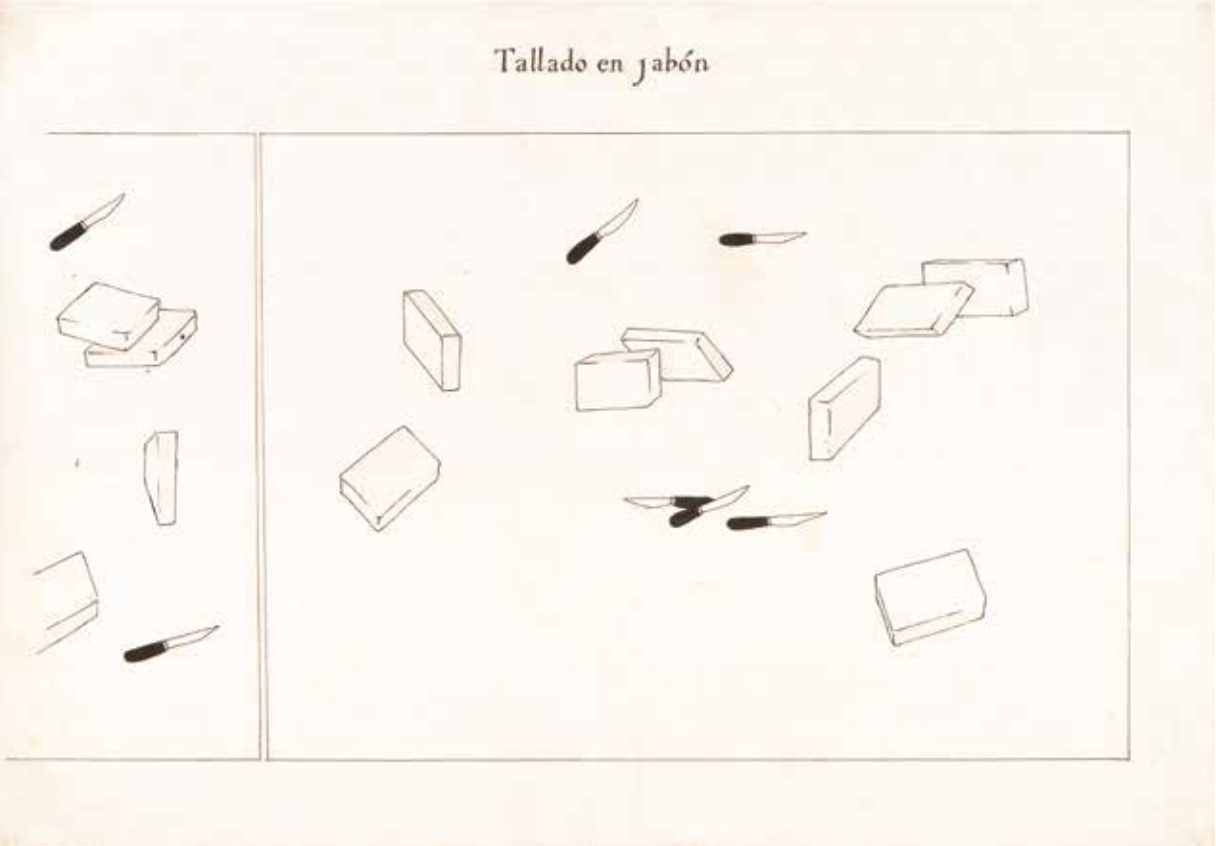
21 En entrevista realizada por la autora, octubre de 2015.

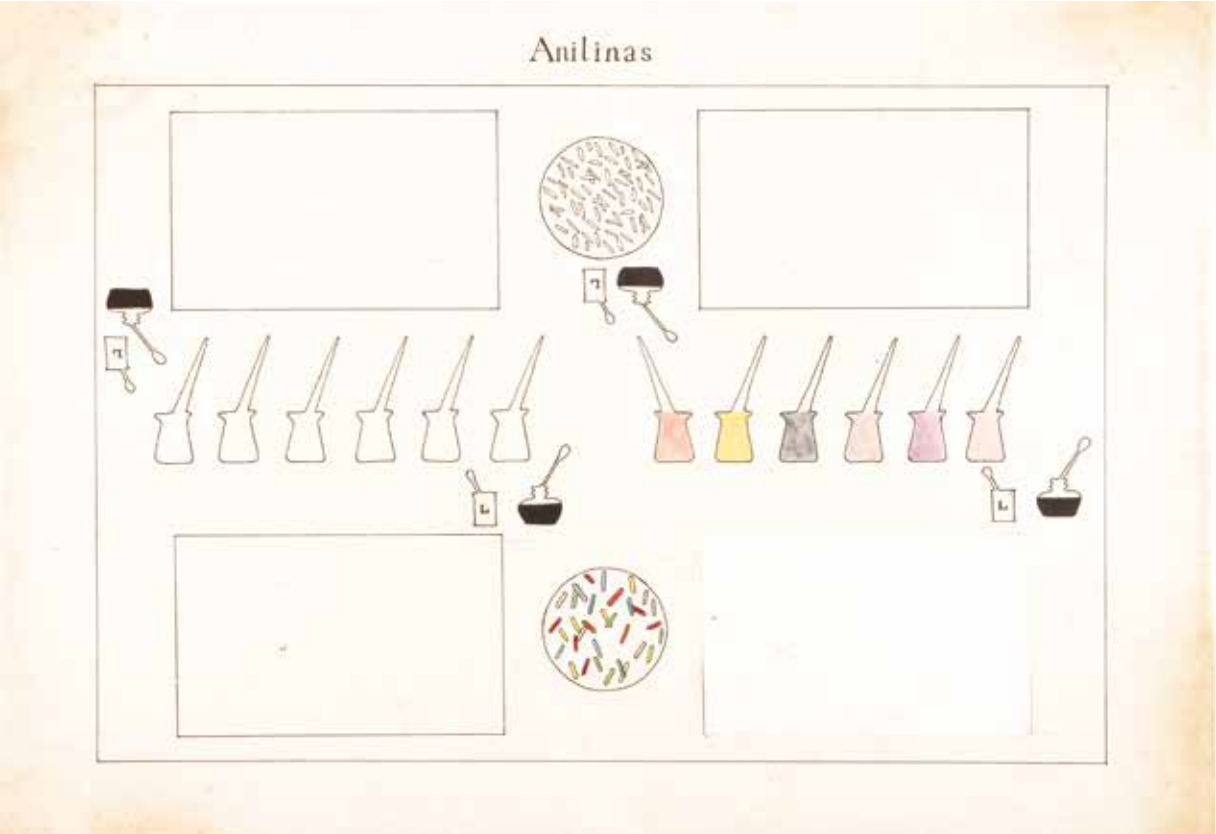
22 *La Opinión*, nº 13, 1976, p. 58.

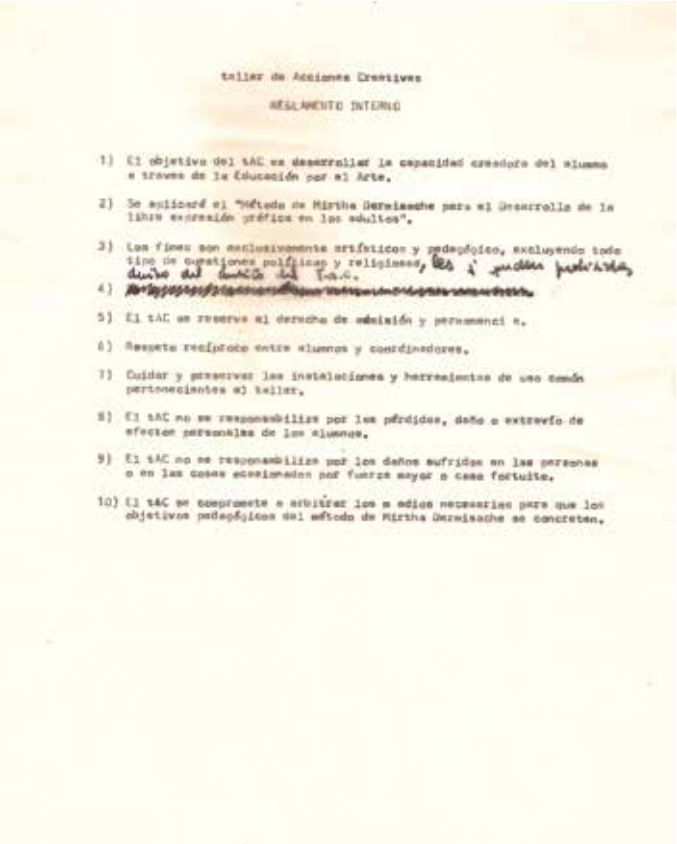
23 *Propuesta*, noviembre de 1979.



Instructivos ilustrados para el armado
de las mesas en las Jornadas.
Técnicas: monocopia color fijo,
tallado en jabón y anilinas
Ejemplares únicos de cartón plastificado
34,8 x 49 cm


Tallado en jabón


Anilinas



Taller de Acciones Creativas

REGLAMENTO INTERNO

1) El objetivo del tAC es desarrollar la capacidad creadora del alumno a través de la Educación por el Arte.

2) Se aplicará el "Método de Mirtha Dermisache para el Desarrollo de la libre expresión gráfica en los adultos".

3) Los fines son exclusivamente artísticos y pedagógico, excluyendo todo tipo de cuestiones políticas y religiosas, así ~~[illegible]~~ dentro del ámbito del T.A.C.

4) ~~[illegible]~~

5) El tAC se reserva el derecho de admisión y permanencia.

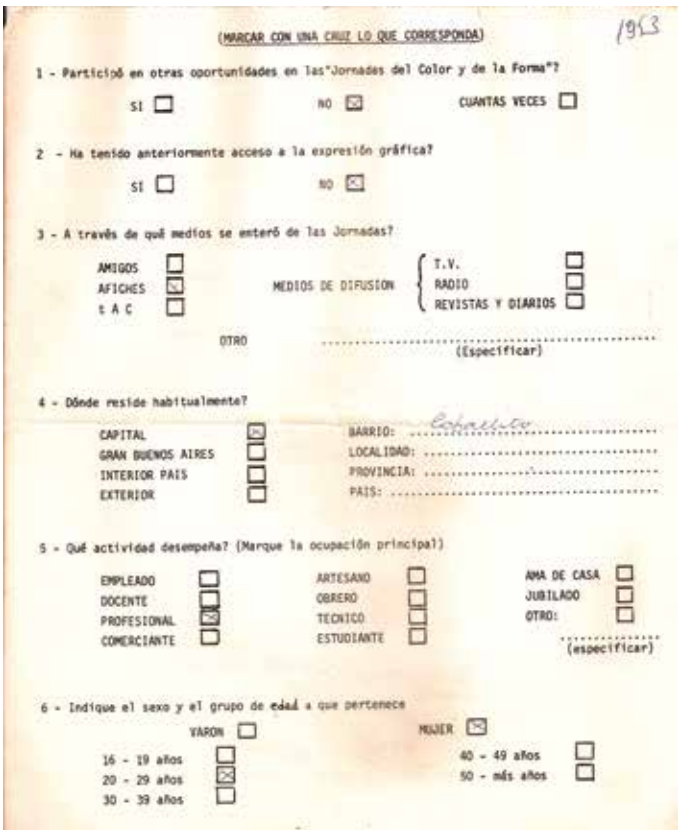
6) Respeto recíproco entre alumnos y coordinadores.

7) Cuidar y preservar las instalaciones y herramientas de uso común pertenecientes al taller.

8) El tAC no se responsabiliza por las pérdidas, daño o extravío de efectos personales de los alumnos.

9) El tAC no se responsabiliza por los daños sufridos en las personas o en las cosas ocasionados por fuerza mayor o caso fortuito.

10) El tAC se compromete a arbitrar los medios necesarios para que los objetivos pedagógicos del método de Mirtha Dermisache se concreten.



(MARCAR CON UNA CRUZ LO QUE CORRESPONDA) 1983

1 - Participó en otras oportunidades en las "Jornadas del Color y de la Forma"?

SI ☐ NO ☒ CUANTAS VECES ☐

2 - Ha tenido anteriormente acceso a la expresión gráfica?

SI ☐ NO ☒

3 - A través de qué medios se enteró de las Jornadas?

AMIGOS ☐
AFICHES ☒
t A C ☐

MEDIOS DE DIFUSION { T.V. ☐ RADIO ☐ REVISTAS Y DIARIOS ☐

OTRO ..... (Especificar)

4 - Dónde reside habitualmente?

CAPITAL ☒ BARRIO: Caballito
GRAN BUENOS AIRES ☐ LOCALIDAD: .....
INTERIOR PAIS ☐ PROVINCIA: .....
EXTERIOR ☐ PAIS: .....

5 - Qué actividad desempeña? (Marque la ocupación principal)

EMPLEADO ☐ ARTESANO ☐ AMA DE CASA ☐
DOCENTE ☐ OBRERO ☐ JUBILADO ☐
PROFESIONAL ☒ TECNICO ☐ OTRO: ☐
COMERCIANTE ☐ ESTUDIANTE ☐ ..... (especificar)

6 - Indique el sexo y el grupo de edad a que pertenece

VARON ☐ MUJER ☒

16 - 19 años ☐
20 - 29 años ☒
30 - 39 años ☐
40 - 49 años ☐
50 - más años ☐

Arriba / izq.
"Reglamento interno" del tAC, mecanografiado, con correcciones en manuscrito de Leonor Cantarelli, original, ca. 1978-1979

Arriba / der.
Alumnos trabajando en el tAC, ca. 1979

Abajo
Encuesta realizada al público en las Sextas Jornadas del Color y de la Forma, Buenos Aires, 1981

"Técnica de pintura mural", Primeras Jornadas del Color y de la Forma, Centro de Arte Di Tullio (anexo), San Carlos de Bariloche, Río Negro, enero de 1980

de diferentes medios y ocupaciones".[24] Entre los comentarios del público, aparecen afirmaciones tales como:

> …el ascensor siempre está lleno, desde adolescentes hasta gente de más de 70 años […] Parecía el clima de fiesta de algunos viejos recitales (B.A. Rock, p. ej.), pero acá no había ni espectadores ni actores.[25]

> …lo más lindo es ver las expresiones concentradas. Y el feliz rostro de algunos, que hacen su trabajo después del trabajo.[26]

> Útil como medio para recuperar aquello que perdemos al entrar a la edad adulta; la capacidad lúdica, no competitiva, que permite expresarnos con libertad sin temor a la necesidad de la apariencia. Importante como medio para reunirnos y compartir.

> …estimula la vida y alegría, me transporta como la buena música a sentir algo bello bello.
> Un momento de escape mediante la expresión plástica.
> Para mí fue hermoso: algo así como un antídoto al no deberías que paraliza.[27]

Tanto en diarios y revistas como en las encuestas se repiten expresiones como "alegría vital", "clima de fiesta", "gozar haciendo", "feliz rostro", "estimula la vida", que dan cuenta de una atmósfera evidentemente distinta a la que se vivía en el país. Estas imágenes reaparecen al dialogar hoy con personas que asistieron a las Jornadas y que se refieren a ellas como un "espacio de libertad", en el que "te olvidabas de lo que pasaba afuera": un espacio donde poder hacer sin una constante mirada censora, donde expresarse sin miedo, donde jugar y poner el cuerpo sin riesgo.

Derivas posibles

Finalizadas las Sextas Jornadas del Color y de la Forma, comenzó a rodar la idea de hacer unas séptimas al año siguiente. Existen testimonios de su organización e incluso de la disponibilidad del museo para su desarrollo; sin embargo, nunca se realizaron. El enorme esfuerzo que significaba ese despliegue, junto a la falta de financiamiento, hicieron de éste un proyecto inconcluso.

No obstante, existieron otros proyectos más pequeños (o menos ambiciosos) que sostuvieron y recuperaron el espíritu de las Jornadas. Actividades de tres días para adolescentes, los cumpleaños del color y la forma para niños, y pequeñas jornadas efectuadas en empresas dan cuenta de la intención de hacer llegar el arte a otros espacios y de otros modos.

24 *Clarín*, 24 de enero de 1980, p. 4.

25 *Expreso Imaginario*, noviembre de 1979, p. 18.

26 *La Opinión*, nº 13, 1976, p. 58.

27 Comentarios de los asistentes a las quintas y sextas Jornadas, disponibles en el AMD. Subrayado en el original.

En enero de 1980 tuvo lugar una jornada en la ciudad de Bariloche, durante la cual se reprodujo la experiencia de Buenos Aires, en un intento por llevar la propuesta a otros lugares. Para ello viajó un grupo de integrantes del tAC desde la capital a formar coordinadores locales. Otra de las derivas de estas experiencias fueron los proyectos por sumatoria que se llevaron a cabo tanto en el taller como fuera de él. En su interior se utilizaba desde el comienzo ese método (que consistía en continuar un trabajo iniciado por otro) con distintas técnicas. Pero al mismo tiempo se desarrollaron proyectos específicos por sumatoria. Éste es el caso de dos libros (1998 y 1999) para los cuales distintos integrantes crearon, a pedido de Dermisache, una o dos hojas que luego la artista ordenó y reunió en un volumen. En esta misma línea se encuentra el trabajo de postales por sumatoria que hacían los alumnos del tAC a partir de la intervención de ese soporte.

Asimismo, desde 2004 Dermisache generó, junto con Florent Fajole, una serie de dispositivos editoriales a través de los que el público podía darles forma a sus producciones, moverlas, armarlas, hacerlas suyas. Una serie de mesas dispuestas con material para que los asistentes manipularan, apropiándose de la obra, recuerdan el formato elegido por Dermisache ya años antes para las Jornadas. Desde entonces fueron constantes en su labor el cuestionamiento del papel del público como simple espectador, del original como ejemplar único y comercializable, del autor como creador exclusivo y del museo como espacio consagrado de exposición y conservación.

Todo indica que, a pesar de que no hubo continuidad con las Jornadas, el método de trabajo (y con él sus ideas motoras) siguió desarrollándose y multiplicándose. La pervivencia del tAC hasta el momento de la muerte de la artista es el mejor testimonio de ello.

Público en encuestas, Sextas Jornadas del Color y de la Forma, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (Museo Sívori), Buenos Aires, noviembre de 1981

Carga digital de encuestas, Sextas Jornadas del Color y de la Forma, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (Museo Sívori), Buenos Aires, noviembre de 1981

A modo de cierre

El proyecto artístico de Mirtha Dermisache atravesó su vida desde comienzos de los años 70, cuando ella era muy joven, hasta su muerte. Pero también marcó la vida de muchos otros que pasaron por su taller o participaron de las Jornadas. A pesar de ello, su influencia todavía no ha sido suficientemente estudiada ni valorizada por la historiografía del arte.

Las Jornadas del Color y de la Forma, tanto como el tAC y los proyectos por sumatoria, dan cuenta de un modo de entender el arte imposible de deslindar de la praxis vital. Un arte que, estando al alcance de cualquiera, era capaz de expresar un mundo interno. Un arte que para ser comprendido no requería un saber especializado. Si bien Dermisache nunca sostuvo que todos podíamos ser artistas, sí pensaba que todos podíamos tener

Carteles de ingreso, Sextas Jornadas del Color y de la Forma, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (Museo Sívori), Buenos Aires, noviembre de 1981

acceso al arte, y que ese acceso no debía ser a través de la simple contemplación, sino de la acción.

Entre 1975 y 1981 la violencia política fue una constante en la Argentina, hasta el extremo de la persecución, la tortura y la muerte. En ese contexto, los artistas utilizaron el arte como una herramienta de denuncia, antes de 1976 con un discurso abierto, y luego a través de metáforas o eufemismos. Sin embargo, la propuesta de Mirtha Dermisache fue otra. No denunció la censura, ni la persecución, a pesar de haber sido víctima de ellas. Ofreció, en cambio, en ese contexto de disciplinamiento y control de los cuerpos y las ideas, un espacio para jugar, para descontracturarse, para expresarse gráficamente. Fue también –o quizás por ello– un espacio en donde era posible sentir *alivio*, *reestructurarse y resistir*, diría Calveiro. En un contexto de avance del individualismo, la delación y la desconfianza del otro, Dermisache convocó a una propuesta colectiva para sentarse junto a otro, trabajar con él o al lado de él, continuar con su trabajo, hacerlo suyo, dejarlo sabiendo que alguien lo iba a continuar. Invitó a pensar acciones creativas, a jugar con el color, a conectarse con la praxis vital. Ése fue su mayor acto político, su apuesta, su gesto de vanguardia.

Metodología para una libre expresión por Agustín Pérez Rubio

Mirtha Dermisache con su *Libro Nº 1*, 1967
Buenos Aires, 1967

Proceso inverso de aprendizaje

En una entrevista temprana con Edgardo Cozarinsky, Mirtha Dermisache explicaba el surgimiento de sus grafías como si las hubiese encontrado casi de manera fortuita, por necesidad de expresión, a partir de un impulso incontrolado que dio lugar a una especie de balbuceo.[1] Mirtha ya entreveía que estaba comenzando un proceso, una cierta metodología, que derivaba en la formación de signos de tipo lingüístico, y que, sin embargo, se trataba de un lenguaje que escapaba al logos. Como escribe el psicoanalista Diego García Reinoso en su "Prólogo para un libro de Mirtha Dermisache", tras sus primeros seis años de práctica artística:

> La escritura de Mirtha Dermisache nos aparece como una formidable rebelión contra la hegemonía del logos y no solo como "palabra"; sino incluyendo también los derivados utilizados de "razón", "inteligencia", "razón universal" y "ley de todas las cosas".[2]

Desde el inicio, la obra de Dermisache aparece atravesada por la dualidad entre la búsqueda de libertad en la creación y el sometimiento a una serie de reglas, a una disciplina. Y, a la vista del conjunto de su trabajo desde 1967 hasta su muerte, esta dualidad va a ser una constante, indisociable de su tarea pedagógica, entendida como experiencia de un proceso inverso de aprendizaje: el *desaprendizaje* de ciertas ideas que impiden la libre expresión creativa. Esta noción va a enriquecer a la artista en todas sus facetas: sus grafismos, la modalidad de trabajo en el tAC y en las Jornadas del Color y de la Forma y una mayor libertad en los dispositivos de exhibición en el final de su carrera junto a su último editor, Florence Fajole. Todo su quehacer está atravesado por una misma búsqueda de libre expresión.

1 Cozarinsky, Edgardo, "Un grado cero de la escritura", *Panorama*, Buenos Aires, año VII, nº 156, abril de 1970, p. 51. El pasaje aludido se cita en la cronología incluida en esta publicación, pp. 259-261.

2 Texto mecanografiado inédito, marzo de 1973. AMD

En este sentido, resulta interesante comparar dos frases de la propia artista. En 1970, al comienzo de su andadura, refiriéndose a uno de sus primeros libros, decía: "Es un producto, lo quiero independiente de mi persona".[3] Y ya muy a finales de su trayectoria, a menos de dos meses de su muerte, en una de sus últimas entrevistas, hablando de las técnicas empleadas en el tAC y en las Jornadas del Color y de la Forma, señala:

> Para mí eso fue importante, en mi vida y en mi obra personal, que es lo mismo […] En realidad yo no digo nada, ni cuando hago los grafismos, ni los periódicos, que vos conocés… La lectura se hace a partir de quien la toma, ésa es la expresión […] tanto si estás en un taller y sale de ahí como si está en un museo.[4]

Mirtha tiene ya una visión de conjunto de su obra y su vida, y al referirse a ellas, integra como parte de un mismo proceso su producción personal y su experiencia docente, el trabajo colectivo en los talleres y las Jornadas. Es aquí donde me gustaría situarme para entender mejor la evolución de su trabajo.

En la misma entrevista, hablando sobre su "método", dice:

> He creado un método en otro lugar, un lugar de libertad total, es un método de los años 70. Yo no sé si ahora lo haría así. En realidad, recién estoy descubriendo el método que hice. Yo dije las consignas pero, ahora, al estar más tranquila y trabajar poco, lo que pasa es lo que pasa dentro de uno. No importa si el trabajo es bueno o malo, sino que hay formas de expresarse. Y yo descubrí, yo desarrollé un método en el terreno de la expresión. Me costó despojarme de la terminología aprendida, aprender a desaprender lo que se aprendió como lenguaje.[5]

El "lenguaje" al que Mirtha alude en esta última frase es el lenguaje técnico de la labor artística: nociones como la de volumen (en escultura), espacio o equilibrio de página; nociones que, según ella, es necesario desaprender para concentrarse en el acto mismo de autoexpresión. Lo que importa es "tratar de expresar lo que tenés adentro; lo que pasa en la hoja es totalmente secundario", decía.

Puesto que este *desaprendizaje* es observable tanto en su obra como en su pedagogía, y que, en definitiva, ambas son "lo mismo", este trabajo de investigación sobre la obra de Dermisache se afirma sobre la observación de que, a lo largo de toda su trayectoria y en todos los aspectos de su labor, Mirtha aplicó un único método, una combinación de disciplina –muchas veces hiperarticulada, rigurosa y tediosa en los procesos– y libertad creativa.

Estos aspectos contrapuestos se dan tanto en sus escrituras asémicas –en las que es el lector quien finalmente realiza el sentido

3 Cozarinsky, Edgardo, *op. cit.*

4 Entrevista de Sofía Zavala, "En el terreno de la libertad", realizada en noviembre de 2011. Archivo de audio conservado en el AMD.

5 *Ibid.*

Diario 1 Año 1, 1972
Tinta sobre papel
47 x 36,3 cm
Colección particular

Diario 1 Año 1, 5ª edición, 1972-1995
Impresión offset sobre papel
47 x 36,6 cm
Colección particular

de lo que allí se ha escrito– como en el método de expresión que comienza a desarrollar con sus alumnos en 1971, en el taller de Acciones Creativas. Desde el comienzo de su carrera, esta pulsión por una expresión casi primaria y a la vez reglada, un lenguaje que no dice, pero parece decir, destinado a un lector que deberá encontrar su propio modo de leer y su experiencia singular (un sentido), pone en relación sus escrituras con la apelación a la libertad de cada uno de los otros. Y esto es también lo que ocurre con sus alumnos en el ámbito de sus talleres. Es en las Jornadas del Color y de la Forma donde ella alcanza el punto culminante de su método; donde, luego de los años de trabajo en el tAC y de procesos personales y solitarios frente a la hoja de papel, consigue trasmitir más perfectamente su relación con las técnicas y con el lenguaje.

Como parte de esta misma voluntad, es fundamental destacar el carácter múltiple de sus piezas textuales. Mirtha siempre manifestó que lo que realmente le interesaba era la edición de sus originales, es decir que, como textos, circulasen lo más ampliamente posible para vincularse con otros. En pos de esta idea democrática y antimercantilista de obra, donde la unicidad no es lo importante, llegó a entregar a veces sus originales a cambio de que se imprimieran ediciones de éstos.[6]

Pero vayamos por partes, pues hay varias cuestiones en su carrera que nos dan pistas para sostener la tesis planteada.

Creando estructuras entre la simulación y la invención

Al acercarnos al legado de Mirtha vemos que, en los primeros trabajos, sobre todo en su primer libro importante –dividido en lo que ahora se conoce como *Libro Nº 1, 1967* y un fajo de hojas sueltas que se encuentran en el Archivo– y en sus primeros textos, hay mucha vitalidad: diferentes colores, líneas curvas, expresiones que, dentro del formato escritural, no son tan rigurosas y podrían, quizá, todavía ser asociadas al dibujo.

Poco después, ya durante la década del 70, para que la recepción de su obra pudiera ser comprendida como verdadera escritura por parte de sus lectores, Mirtha decide confeccionar toda una serie de dispositivos textuales que toman diferentes marcas tipológicas: libros, textos, cartas, postales, fragmentos de historias, historietas, etc. En algunas de sus piezas utiliza formas parecidas a las de nuestro alfabeto romano/latino, simula palabras (p. 194); en otras, las "palabras" son más enigmáticas, pero la intención textual se mantiene: se distinguen oraciones, capítulos en el caso de los libros, o incluso una narrativa que se desarrolla, y cuya grafía va aumentando la densidad de la trama del mismo modo que una novela se acerca a su desenlace (pp. 112-115).

6 Esto ocurrió, por ejemplo, con su famoso *Diario*, que Mirtha regaló a un impresor a cambio de una edición, y cuya portada original se perdió.

Sr. Roland Barthes
Estimado Sr.

Hace muy poco tiempo tuve su carta con: migo.

Quiero agradecerle y decirle que ello ha sido para mí el hecho más importante dentro de mi trabajo.

El Sr. Hugo Santiago le entregará un libro mío. La elección fué difícil. Ruego a Ud lo acepte. Es mi única, auténtica forma de estar con Ud.

Lo saludo cordialmente

Mitha Dermisache / Bs As 5 de setiembre de 1971

Carta manuscrita de MD a Roland Barthes,
5 de septiembre de 1971

Por otra parte, las libretas de notas personales conservadas en el Archivo dan testimonio del proceso creativo de Mirtha tras bambalinas: allí hacía garabatos e inventaba escrituras, realizando infinidad de formas gráficas y repitiéndolas hasta agotarlas, a modo de ejercicios. Luego va a conseguir que estas ideas, ya depuradas, se plasmen de una manera más directa en la retina del espectador.

Si se estudian sus piezas junto con sus notas personales, se vuelve evidente una intencionalidad de significación: la búsqueda de una relación entre forma y contenido. Aunque el significado de sus escrituras sea indeterminable, con menor o mayor contenido semántico, no cabe duda de que Mirtha escribe.

De lo ilegible a lo legible pasando por lo incomprensible

Durante la década del 70, dentro del dispositivo al que llamó, simplemente, "textos", Dermisache produjo diferentes tipos de grafismos: los *textos ilegibles*, grafías similares a manuscritos más bien continuos, dieron paso a otra serie, los *textos incomprensibles*, en los que aparecen relaciones formales con las matemáticas, la notación musical o los listados (que ella siempre hacía para todo: gastos, recordatorios, facturas, presupuestos), formas que son visibles también en trabajos como el *Libro Nº 5, 1972*.

Una tercera tipología de textos aparece en 1972: los *textos legibles*, que realizó durante poco tiempo y a los que nunca se refirió, ni quiso presentarlos como obras, pero que conservó dentro de sus papeles junto con aquéllas. Clasificados por la artista con esta denominación, los *textos legibles* –que se muestran por primera vez en esta exposición– nos dan importantes pistas para leer el trabajo de Mirtha. Son materiales borradores, de proceso, que la ayudaban a ejercitar el gesto, el trazo, y a comprender profundamente los mecanismos de la escritura.[7]

Si bien los *textos* están clasificados en estas tres tipologías, existen varios que se hallan a medio camino entre lo incomprensible y lo legible, pues comparten rasgos de ambas clases: son fórmulas, palabras o signos convencionales que aparecen junto a otros imposibles de descifrar. Vemos un signo más, o la forma de un logaritmo o de una ecuación, donde los números desaparecen y los signos son suplantados por otros inventados, acompañados de palabras o frases sueltas como "aburrido", "lo siento", "no sé". (pp. 189, 192). También vemos otras grafías similares a los dibujos de sus experiencias musicales en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), con Fernando von Reichenbach y otros compositores (1971), de las que se conservan unos rollos en el Archivo. Algunas de estas grafías parecen palabras estiradas a lo ancho en la página, y podrían ser leídas como imágenes de los sonidos de esas mismas palabras que se vislumbran. En una de ellas

7 El año anterior, Mirtha había recibido la admirada carta de Roland Barthes, en la que el semiólogo acuñaba el término *escrituras ilegibles*. A fines de esa década, seguía intercambiando correspondencia con él, e insistió durante mucho tiempo para que el teórico escribiese un texto para una publicación acerca de su trabajo, cosa que finalmente nunca sucedió. Sin embargo, el intercambio con Barthes fue un hito en la carrera de Mirtha, y tuvo una gran importancia en la consideración que ella hizo de su propia obra.

parece decir "Odio Malas Palabras", pero podría ser un espejismo del lector (pp. 190-191).

Dentro de los *textos incomprensibles*, y también en este pasaje entre lo incomprensible y lo legible, aparecen otro tipo de trabajos donde las escrituras son legibles, en el sentido en que se utilizan las letras del alfabeto latino, pero es imposible entenderlas. Así, se dan fragmentos de frases o palabras, como la que figura en una nota a pie de página donde dice "hulk", junto con otros términos incomprensibles (p. 193), textos corridos a modo de narración (p. 194), e incluso juegos que parecieran poemas concretos, que unen palabras y las van soltando, fragmentándolas y uniéndolas de nuevo en una especie de esfera o geometrismo letrado (p. 195). Es llamativo que estos trabajos, cuya visualidad se acerca a la de las formas poéticas, nunca dieran un salto directo en ese sentido. No hay, en las estructuras convencionales en las que Mirtha se centró para presentar su obra, ningún dispositivo llamado "poema". Quizá, paradójicamente, pensó que la poesía era una forma de escritura demasiado estética o "artística" en sentido visual, y que podría confundir o condicionar la manera en la que ella quería expresarse: como escritora. Aunque algunos de los *textos ilegibles* podrían ser poemas de cuatro frases, o tienen estructuras cercanas a lo poético, ella nunca tituló así sus escrituras, ni quiso utilizar la forma verso.

Todos estos trabajos, en su conjunto, inevitablemente plantean la cuestión no solo del sentido, sino también del significado. Y es que sabemos que Mirtha escribe, que realmente está poniendo en acto una escritura, su forma, incluso sometida a determinadas estructuras; y aunque ella siempre dijo que sus grafías no dicen nada, sino que el espectador es quien las determina, vemos que en algunas piezas conviven grafías asémicas con otras legibles semánticamente. El texto del que surge el título de esta publicación es un ejemplo de ello; comienza con una grafía enroscada, casi ilegible, pero en la que se puede leer la frase: "porque ¡yo escribo!", y hacia la mitad, con dificultad, podemos distinguir, entremezcladas con lo incomprensible, las palabras "yo escribo", que reaparecen luego, correctas y rotundas, hacia el final: "Pero ¡por Dios! No se dan cuenta que yo escribo?", para acabar con la firma de la artista (p. 197).

En estos ejemplos se puede apreciar también la rabia de Mirtha frente al contexto, las críticas, la reacción ante su trabajo, que no encajaba del todo en los estudios o procesos de aquella época. En junio de 1971, escribe: "Desde hace unos meses pienso que en mi trabajo estoy demasiado sola…" (p. 71).

Este texto, que lleva una firma que da la impresión de haber sido colocada después, pero que antecede a otros fechados en 1972-1973, parece haber sido escrito a modo de carta o diario

Desde hace unos meses pienso que en mi trabajo estoy demoriado sola.

A veces (a raiz de esto) pienso q' la meta (a pesar mio) será algo así como la locura. (O porq' no, la locura)

Ni siquiera leo, ni libros, ni diarios ni periódicos. Ni estudio nada. Ni me peino con grupos que "hagan algo", Cosa que parece ser muy importante en este momento en esta ciudad y especialmente para la gente del "corto circuito"[19].

Todos de alguna manera pertenecen a "algo". Y yo, no es que no quiera, pero me siento no perteneciendo a nada en especial (ahora pienso q' de una forma, diría: casi lamentable, tengo una manera para de pertenecer a todo)

En el nivel del trabajo, Mis cosas son totalmente rechazadas (con algunas excepciones) por los que escriben[20]. Por supuesto, ya hace tiempo que ni menciono el :- yo... escribo...-

(Quizás algún otro día siga con todo esto.

junio de 1971

[19] Barrio Norte y alrededores
[20] Por los q' no escriben también...

Arriba / izq. y der.
Sin título (texto legible), 1971
Tinta color sobre papel,
2 páginas

Abajo
Carta manuscrita de
MD al Grupo de los Trece,
diciembre de 1971

No sé cómo deba ser este grupo.

No sé qué objetivos deba tener.

No sé porqué lo integro.

Si sé que estoy en él en condición espectante.

En caso de que los demás integrantes no acepten mi participación en estos términos, es decir que de alguna manera sea un elemento que tenga un rol negativo para el desarrollo del grupo, creo que sería conveniente retirarme.

En caso contrario continuaré en él hasta centrar en mi incorporación activa por parte del grupo.

MARTHA DERMISACHE

Bsas. diciembre 1971

personal, quizá como un modo de exorcizar la realidad que la rodeaba. Es interesante que, poco después de escribirlo, Mirtha comenzara a desarrollar su actividad en el taller de Acciones Creativas, y también que, ya habiendo colaborado con el CAyC, recibiera la invitación de Jorge Glusberg, su director, para formar parte del Grupo de los Trece, del que fue la única integrante mujer. Entre su correspondencia se encuentra la carta de respuesta, donde su posición no queda del todo clara. Parece aceptar, pero también se manifiesta desconcertada acerca de su pertenencia a este grupo (p. 71). Esta especie de ambigüedad o contradicción es característica de Dermisache. Se quejaba con frecuencia de que no le prestaran suficiente atención, pero tampoco parecía estar cómoda con las invitaciones que le hacían. Efectivamente, formó parte del grupo, y fue Glusberg quien publicó por primera vez, en septiembre de 1972, su famoso *Diario*, que fue expuesto como parte de *CAyC al aire libre*, junto con trabajos de otros artistas.[8]

Sobre este tercer tipo de textos, los *textos legibles*, tal como ella los llamó, existen varios que tienen que ver también con el acto de contar o decir oralmente. Así, revelan una relación entre la escritura, el habla y la escucha. También es posible leerlos en relación con la personalidad de Mirtha y una cierta soledad o incapacidad de comunicarse, que busca expresar con frases como: "Yo quisiera ¿sabés? Yo quisiera pero no puedo…". En otras ocasiones parecen parte de un diario íntimo infantil –pues las grafías son grandes, o poco a poco se agrandan y redondean, expandiéndose en el espacio de la hoja, donde se repiten palabras–; letanías cercanas a poemas sonoros que funcionan por repetición; actos reflexivos de relación con la propia escritura y el habla unidas; discursos que se leen ante un público, al que incluso puede increpar, en un juego entre lo imperativo y la censura, y que no podemos saber si refiere a algún episodio personal, si se trata de una ficción o una denuncia.

Acerca de esta última posibilidad, esta increpación o denuncia (una forma política del decir), si bien es cierto que Mirtha nunca se pronunció públicamente al respecto, aparece un texto cargado de ironía, claramente dirigido al poder económico y de clase.[9]

También dentro de los *textos legibles* existen muchos ejemplos que muestran que los utilizaba simplemente como entrenamiento para ejercitar la mano, en los que practicaba escribiendo palabras que son típicas de las formas de despedida de las cartas –otro de los dispositivos escriturales de Mirtha–.

Este trabajo insistente, meticuloso, para aprender las formas y estructuras textuales convencionales (páginas, cartas, postales, discursos, listados, notas al pie, historietas, relatos, etc.) constituye una disciplina rigurosa que luego habrá que desaprender. Y solo este desaprendizaje posterior, que supone un conocimiento previo

8 Gracias a la investigación realizada en el Archivo, nos damos cuenta de que Mirtha actuaba muchas veces por prueba y error. La página 7 del *Diario* original, por ejemplo, no llevaba la historieta que añadió luego en una edición. El proceso de edición muchas veces le sirvió para rectificar, ampliar, descartar, corregir errores y conceptualizar mejor su obra.


Tengo hambre
Hoy tengo hambre de comida
rica. Si es posible comida caliente.
Si es posible comiéndola con alguien.
Les dedico este hambre, a vos,
los que por tener dinero siempre saben
CÓMO COMER y DÓNDE COMER.
y por qué no, también con quienes
comer.

Baño 17 de marzo 1973

Sin título (texto legible), 1973
Tinta sobre papel
Ejemplar único. Fechado, sin firmar y sin titular
28 x 23 cm

9 Mirtha se refirió muy poco de manera abierta al contexto político argentino. Lo hizo en relación con el homenaje a los muertos de Trelew, en su *Diario* y en la entrevista realizada por Sofía Zavala, inédita y ya citada, de la que se conserva el audio en el AMD.

Talón de arancel del tAC, ca. 1978 (detalle)

Obra de MD, parte de la instalación de Mederico Faivre *Escenas de la vida cotidiana o La gran orquesta*, en la exposición *Arte e ideología. Arte de sistemas II, CAyC al aire libre*, 23 de septiembre de 1972

ya incorporado, podrá dar lugar a la libre expresión de las formas, quizá, de un lenguaje "otro". Por ello no es azaroso el hecho de que, hacia fines de 1974 y principios de 1975, Mirtha dé un giro y alcance lo que considero un punto de inflexión en su carrera a nivel conceptual y, por otra parte, como ella misma diría, el cierre de una etapa de su obra: realiza el *Libro de vidrio* y el *Libro de espejo*, piezas en las que abandona por completo la grafía –el signo– para que sus lectores puedan leerse a sí mismos en total libertad.

Estas dos piezas resumen la investigación que Mirtha había llevado a cabo hasta entonces. Meses antes, la artista había comenzado asistir a los encuentros de pedagogía en el Brasil, y ya estaba poniendo en práctica el método pedagógico al que tanto se referiría años después, a partir del primer contacto directo con un público en la búsqueda de la experiencia artística. Es probable que, sin los diversos encuentros en el Brasil, sumados a sus actividades en el tAC, a la primera pre-Jornada del Color y de la Forma en 1974 (en la galería Carmen Waugh), y a la posterior formalización de su propuesta en las Primeras Jornadas del Color y de la Forma de 1975 (en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires), estas piezas no hubieran sido posibles. En este momento de la carrera de Dermisache, desde sus diferentes planos de investigación y pensamiento, todo su trabajo cobra un sentido integral. A partir de aquí, y durante los próximos años, su labor pedagógica y su obra se verán unidas en una misma manera de acercarse al otro y en una misma búsqueda de libertad. Continuará realizando ediciones de sus libros e implementando nuevas ideas para piezas textuales más estrechamente relacionadas con la comunicación y la conexión entre la gente (como los *afiches* o las *lecturas públicas*) y, paralelamente, seguirá desarrollando su actividad docente.

Una línea continua de trabajo hacia la libertad del otro

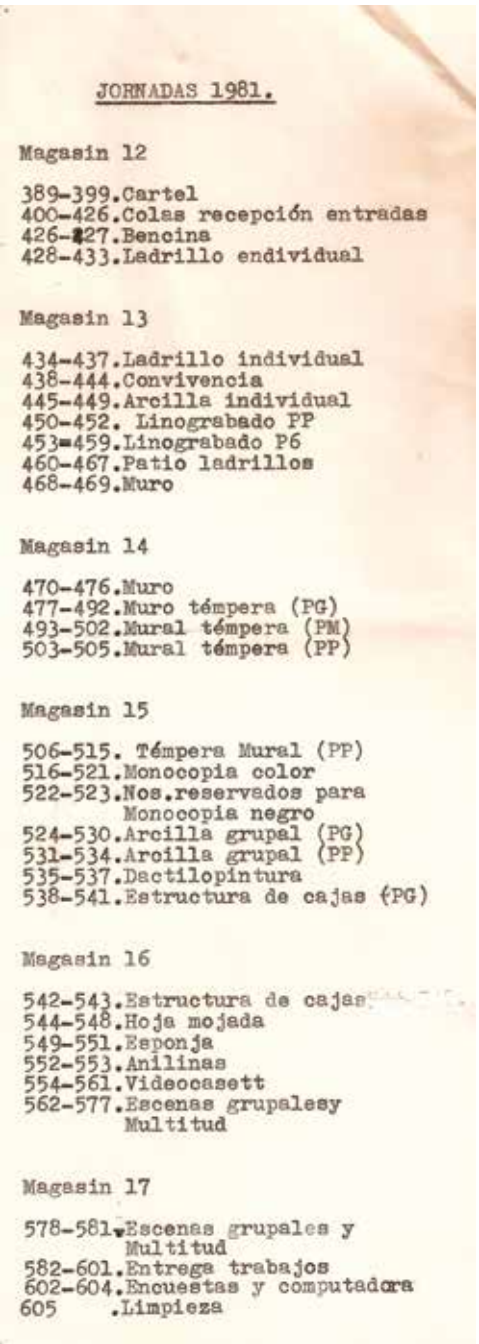
Se sabe que Mirtha fue centrándose cada vez más en su trabajo de taller, y todos los que asistieron a estas experiencias recuerdan su meticulosidad en los preparativos para la rutina de las sesiones: los horarios, los materiales, la música que se iba a escuchar; en fin, el control exhaustivo que tanto del tAC como de las Jornadas iba realizando. Aunque es evidente que ambos fueron también un modo de poder sobrevivir, invirtió en ellos su tiempo y su dinero, su dedicación, y se fueron convirtiendo poco a poco en la manera en que su arte se iba expandiendo. Hoy resulta sorprendente aquella puesta en práctica de nuevos medios, de nociones de experiencias musicales e informáticas, o asociadas al márketing y a las nuevas teorías de la comunicación, muy en boga junto a los conceptos del arte de sistemas que se impulsaban desde el CAyC .

“Lo que yo quiero es darle a la gente un territorio de libertad”, decía.[10] Y quizá entonces comenzaba a dársela también a sí misma. Entre 1975 y 1981, su obra, en el formato en que se la conocía, fue quedando relegada y, poco a poco, su método fue cobrando mayor importancia como trabajo artístico. Se ha dicho que en esos años dejó de producir. Pero éste me parece un razonamiento totalmente erróneo, pues supone que el trabajo artístico de Mirtha Dermisache consiste únicamente en sus grafismos, en sus escrituras. Sí es evidente que hubo un cambio, y que a partir de entonces ella convirtió su obra en una búsqueda activa de la creatividad de los demás, sin dejar de tener un control riguroso sobre este trabajo.

Para ella era fundamental prepararlo todo a conciencia para poder lograr el clima perfecto. En su archivo existe una apabullante cantidad de documentación de las Jornadas: afiches, planillas de los coordinadores, tablas horarias, fichas para cada técnica que se exploraba, registros de público, indicaciones para la posición de los materiales, listados, presupuestos, etc. También hay registros de actividades esporádicas puntuales y de los encuentros del tAC posteriores a las Jornadas, desde el 82 hasta fines de los 90.

Lo que quisiera destacar es que la artista no dejó de trabajar; ni siquiera decidió dejar de producir obra: fue plenamente consciente de su evolución, especialmente en sus últimos años. Como he indicado al principio de este texto, Mirtha trabajó desde el comienzo en la búsqueda y la creación de un método en el terreno de la expresión, y a ello se abocó hasta sus años finales. Éste fue el gran mérito de su arte.

Quizá muchos se pregunten dónde, entonces, está su obra de aquella época; dónde están sus formas expresivas. Creo que la respuesta es: ni más ni menos que en cada alumno, en cada una de las personas que asistían a las Jornadas del Color y de la Forma, en cada nueva pieza que allí se producía. En este sentido, el trabajo de Mirtha no está lejos de las *Instruction Pieces* de Yoko Ono (invitaciones para que le gente pudiera desarrollar una obra en conjunto con la artista), ni de otros modelos de producción colectiva, entre el happening y las acciones artísticas. Es elocuente, además, que el tAC, como su nombre lo indica, sea un taller de “acciones”, y es importante comprenderlo atendiendo al carácter performativo que conlleva. Mirtha pensaba estos talleres como acciones creadoras en sí mismas, que no se daban ya en la página en blanco, sino en el otro, en ese otro reflejado en el *Libro de espejo*, en cada uno de los otros que experimentaban con las técnicas que ella fue probando en su taller y que le sirvieron para volver a una suerte de estado creativo primario. Por eso ya no le bastó ensimismarse en su propio espacio de trabajo y expresarse únicamente en una hoja: tenía entonces el material humano,



JORNADAS 1981.

Magasin 12

389-399.Cartel
400-426.Colas recepción entradas
426-427.Bencina
428-433.Ladrillo endividual

Magasin 13

434-437.Ladrillo individual
438-444.Convivencia
445-449.Arcilla individual
450-452. Linograbado PP
453-459.Linograbado P6
460-467.Patio ladrillos
468-469.Muro

Magasin 14

470-476.Muro
477-492.Muro témpera (PG)
493-502.Mural témpera (PM)
503-505.Mural témpera (PP)

Magasin 15

506-515. Témpera Mural (PP)
516-521.Monocopia color
522-523.Nos.reservados para Monocopia negro
524-530.Arcilla grupal (PG)
531-534.Arcilla grupal (PP)
535-537.Dactilopintura
538-541.Estructura de cajas (PG)

Magasin 16

542-543.Estructura de cajas
544-548.Hoja mojada
549-551.Esponja
552-553.Anilinas
554-561.Videocasett
562-577.Escenas grupalesy Multitud

Magasin 17

578-581.Escenas grupales y Multitud
582-601.Entrega trabajos
602-604.Encuestas y computadora
605 .Limpieza

Lista de magazines musicales que contenían la música escogida para la producción de cada técnica en las Jornadas
Sin fechar

10 En entrevista con Sofía Zavala, *op. cit.*

Invitación a la exposición *Las camitas*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2002-2003

Postal por sumatoria para la exposición *Las camitas*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2002-2003
Impresión color sobre papel

enormemente rico, y sus utensilios fueron tanto las herramientas de las diversas técnicas como sus muchos y fervientes acólitos: sus alumnos y coordinadores, en quienes proyectó sus textos.

Puede parecer difícil de entender, pero la trayectoria de Mirtha está íntimamente ligada a la noción de fuerza interior, a una búsqueda tanto psicoanalítica como meditativa, incluso no lejana a métodos terapéuticos o de autoconocimiento. En este sentido, son notables los títulos de algunos de sus encuentros, como *Caminos de crecimiento*, y no lo es menos el hecho de que, en los años 90, en las piezas del tAC su firma aparezca como "Mirtha Dermisache & otros".

Desde entonces, las investigaciones acerca de las técnicas y prácticas pedagógicas abordadas como un quehacer artístico se han vuelto más frecuentes, pero Mirtha vio este vínculo mucho antes de que, en estas últimas décadas, se hablara del "giro pedagógico" o de la curaduría pedagógica en el territorio del arte. En el contexto latinoamericano, Luis Camnitzer es un ejemplo destacado en este ámbito, pero en la Argentina de los años 80 la pedagogía no solía ser parte de las investigaciones artísticas convencionales.

Leer los diversos aspectos de la producción de Mirtha a partir de su método permite situar su trabajo, según creo, independientemente de sus diferentes facetas y períodos, como una obra cohesionada por la búsqueda de una libre expresividad –la propia y la de los demás– que requiere un aprendizaje y un control previos. Si nos apoyamos en sus palabras, en sus acciones y en el modo en que eligió producir, hacer circular y preservar su obra, es evidente que la artista siempre estuvo preocupada por la tensión entre disciplina y creatividad, y por la relación entre creación individual y colectiva.

La práctica de "obra por sumatoria", que implementó en el tAC y en las últimas Jornadas, da cuenta de ambas relaciones. En los dos libros que produjo colectivamente mediante este tipo de experiencia, la labor de Mirtha fue propiamente la de una editora. Son otros ahora los que escriben los libros; cada uno una doble página que ella edita (recopila, organiza, encuaderna), para realizar una pieza común: libros, postales o, ya en la década de los 2000, proyectos como el de *Las camitas* en el Centro Cultural Recoleta.

Al comienzo del *Libro por sumatoria Nº 1*, escribe:

> *Así mi obra se re-sume en las obras de estos "autores" a los que acompañé en el conocimiento de una técnica y en generar un ámbito para la tarea.*
> *La idea de sumatoria está en el contexto de este libro.*
> *Libro que no requiere de una obra de mi "autoría".*

NOS INTERESA CONTAR CON SU OPINION SOBRE ESTA EXPERIENCIA

Utilice para ello el siguiente espacio y luego, por favor, llene el cuestionario incluído al dorso.

No tengo ninguna experiencia sobre expresión gráfica realizada en algún Taller de creación, pero he tenido profesores que siempre me indicaron que trabajo recargo, aunque yo no pueda hacerlo, no tuve poder de elección. Aquí hice lo que yo quiero pues no tengo la libertad creadora, o tal vez que yo que había ingresado solo a observar me uní a los distintos grupos de trabajo con el fin de hacer, bien o mal lo que yo quisiera lo que me dependió agradable el momento de satisfacción y real experimento

(Este formulario debe ser completado una sola vez a lo largo de las Jornadas)

3450

(MARCAR CON UNA CRUZ LO QUE CORRESPONDA)

1 - Participó en otras oportunidades en las "Jornadas del Color y de la Forma"?

SI ☐ NO ☒ CUANTAS VECES ☐

2 - Ha tenido anteriormente acceso a la expresión gráfica?

SI ☐ NO ☒

3 - A través de qué medios se enteró de las Jornadas?

AMIGOS ☒
AFICHES ☐
t A C ☐
MEDIOS DE DIFUSION { T.V. ☐ RADIO ☐ REVISTAS Y DIARIOS ☐
OTRO .....(Especificar)

4 - Dónde reside habitualmente?

CAPITAL ☒ BARRIO: CABALLITO
GRAN BUENOS AIRES ☐ LOCALIDAD: CAPITAL
INTERIOR PAIS ☐ PROVINCIA: .....
EXTERIOR ☐ PAIS: .....

5 - Qué actividad desempeña? (Marque la ocupación principal)

EMPLEADO ☐ ARTESANO ☐ AMA DE CASA ☐
DOCENTE ☐ OBRERO ☐ JUBILADO ☐
PROFESIONAL ☐ TECNICO ☐ OTRO: PILOTO MILITAR (especificar)
COMERCIANTE ☐ ESTUDIANTE ☐

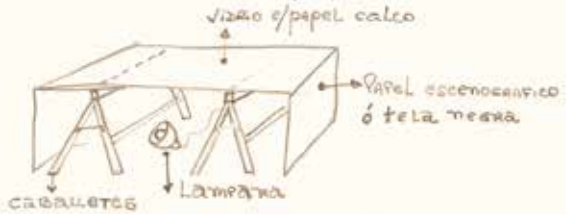
6 - Indique el sexo y el grupo de edad a que pertenece

VARON ☒ MUJER ☐

16 - 19 años ☐ 40 - 49 años ☐
20 - 29 años ☒ 50 - más años ☐
30 - 39 años ☐

VITRAL - 2do. Tiempo Hoja Nº 2

Armado mesa de luz: En el salon de atras se armará la mesa de luz de la siguiente manera: sobre los dos caballetes amarillos se colocará el vidrio ventana. Este ha sido cubierto en una de sus caras con papel calco. Debajo del vidrio y apoyada en el piso se pondrá la lampara. De esta forma queda armada una mesa con luz. Para que la luz no se filtre se cubrirán los costados de la mesa con papel escenografía o tela color negro, desde los bordes del vidrio hasta el piso.



Arriba / izq. y der.
Encuesta realizada al público,
Sextas Jornadas del Color y de la Forma,
Buenos Aires, 1981

Abajo
Fichas descriptivas sobre las técnicas
desarrolladas en el tAC y las Jornadas

Invitación a la exposición *Mirtha Dermisache. Livres. Florent Fajole. Dispositif éditorial*, Centre des livres d'artistes (cdla), Saint-Yrieix-la-Perche, París, 4 de octubre - 20 de diciembre de 2008

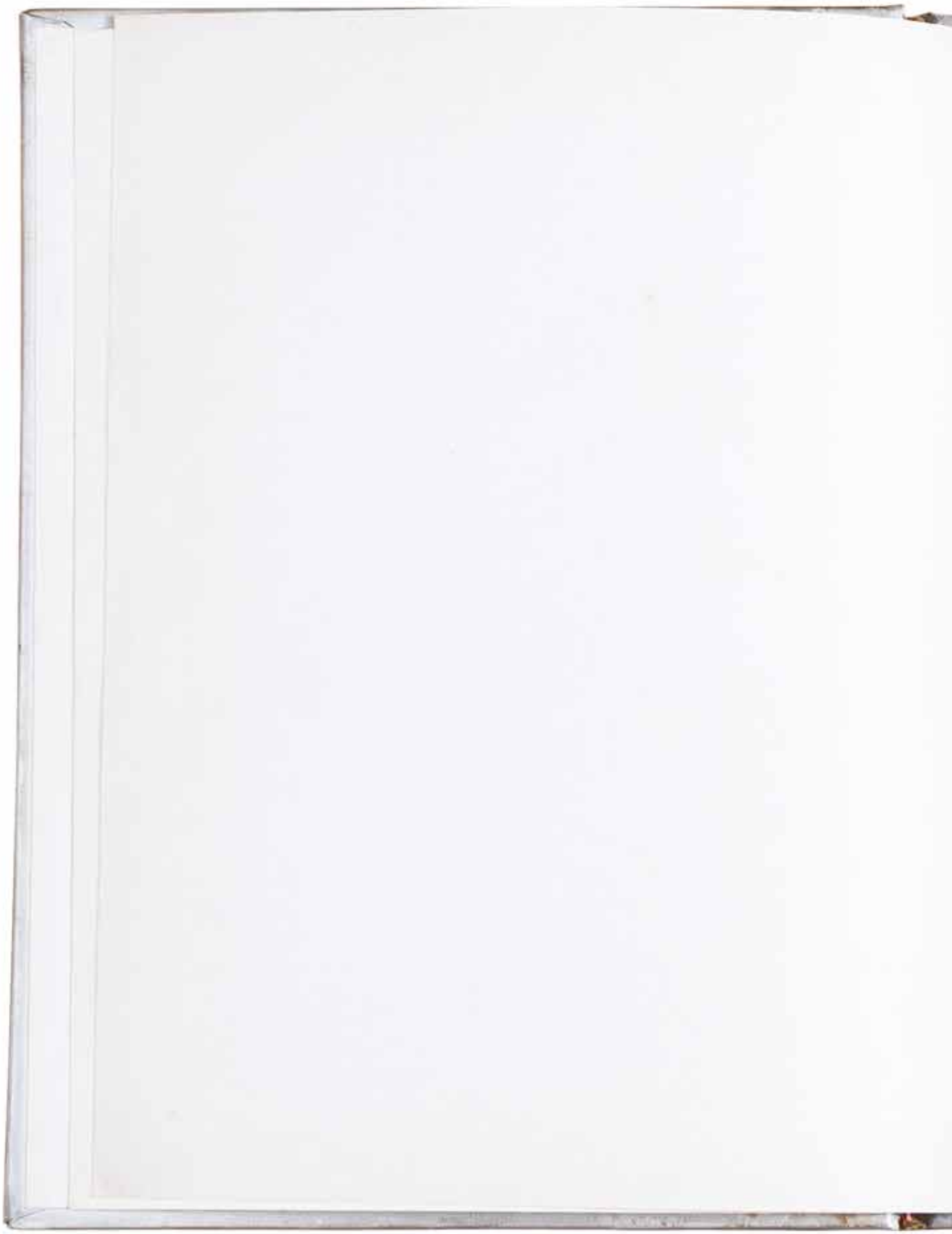
Porque este libro es mi obra puesta en otros.
Es el libro de la Suma.
Mirtha Dermisache

Es por decisión de la propia Mirtha, por lo tanto, que las obras por sumatoria no aparecen referidas en esta publicación. Ella ya había ido más allá de la autoría individual, se había convertido en una especie de virus de conexión, en un método, una forma pedagógica puesta al servicio no solo del lector, sino del otro ser creador, de cada uno de los que participaban de estas experiencias. Así, son claros los fundamentos de la continuidad que le hará seguir revisando sus grafías de los años 70, si bien no ya con tanta frescura, hacia fines de los 90, cuando las repite incansablemente –con una mano no tan suelta debido a su edad– y añade algunas nuevas. Sobre todo, las actualizará en el terreno de las ediciones –ese dispositivo que busca llegar a los otros– con la ayuda de Florent Fajole, su editor desde 2003 hasta la actualidad, quien comprendió bien la necesidad de difusión de los trabajos de Mirtha y colaboró con ella en la conceptualización de esta relación con los demás.
Un ejemplo notable fue *Lectura pública. Dispositivo editorial 2*, el proyecto que juntos realizaron en el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA) en septiembre de 2005. La gran vitrina de entrada estaba repleta de rollos que eran las copias de una de las *lecturas públicas* de Mirtha (la Nº 2), y los visitantes podían llevárselas.

En sus últimas piezas, tanto como en este tipo de formatos de exhibición, Mirtha se iba "vaciando" en los demás, desapareciendo en su propia obra libremente, con plena conciencia de su proceso de desaprendizaje, del largo camino que había recorrido desde aquellas primeras grafías.

Obras	Libros
	Cartas
	Textos ilegibles
	Textos incomprensibles
	Textos legibles
	Diario
	Historietas
	Fragmentos de historietas
	Fragmentos de historias
	Páginas escritas
	Boletines informativos
	Cahier
	Postales
	Newsletters
	Lecturas públicas
	Texto mural
	Instructivo
	Afiche explicativo

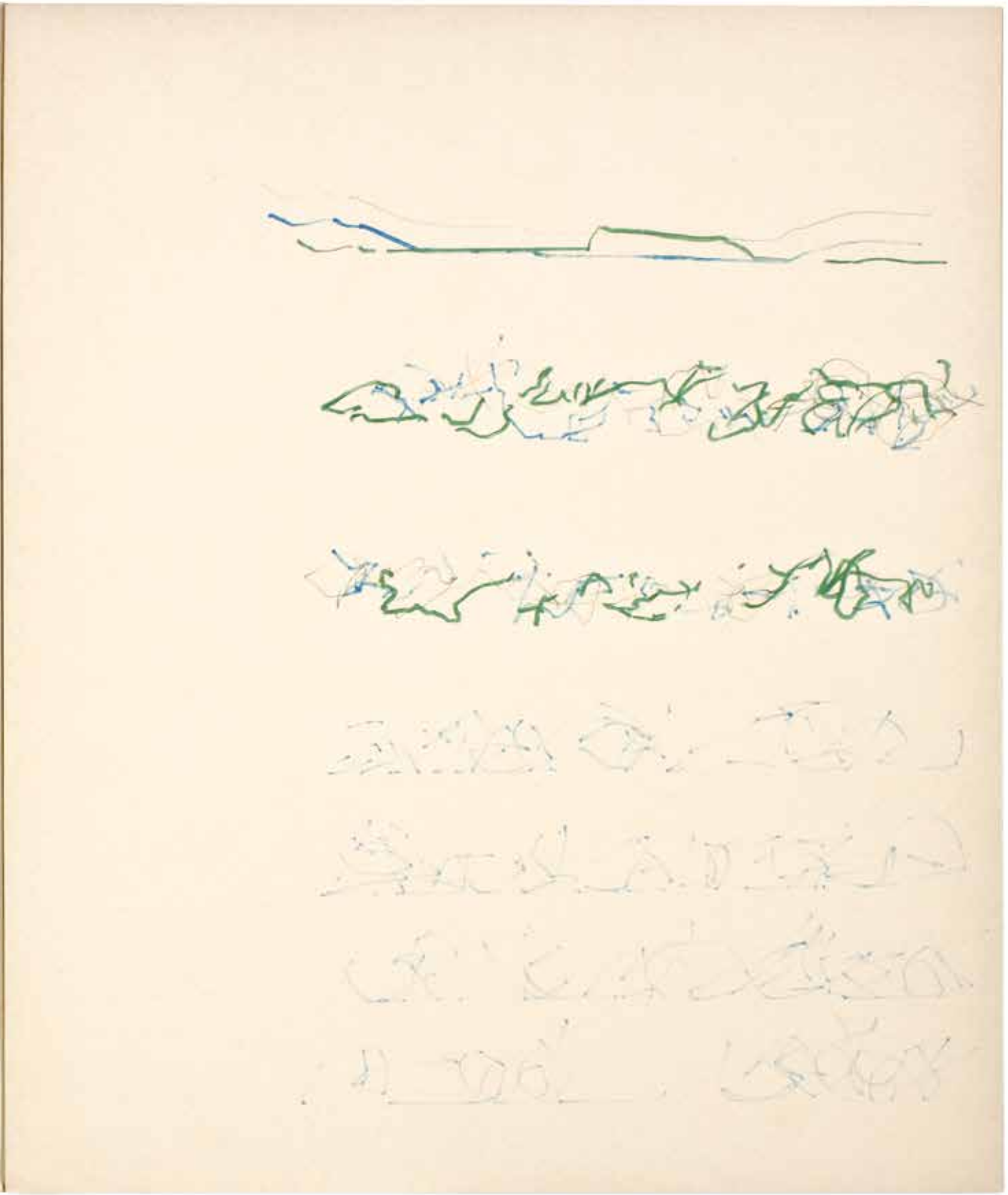
Libro Nº 1, 1967

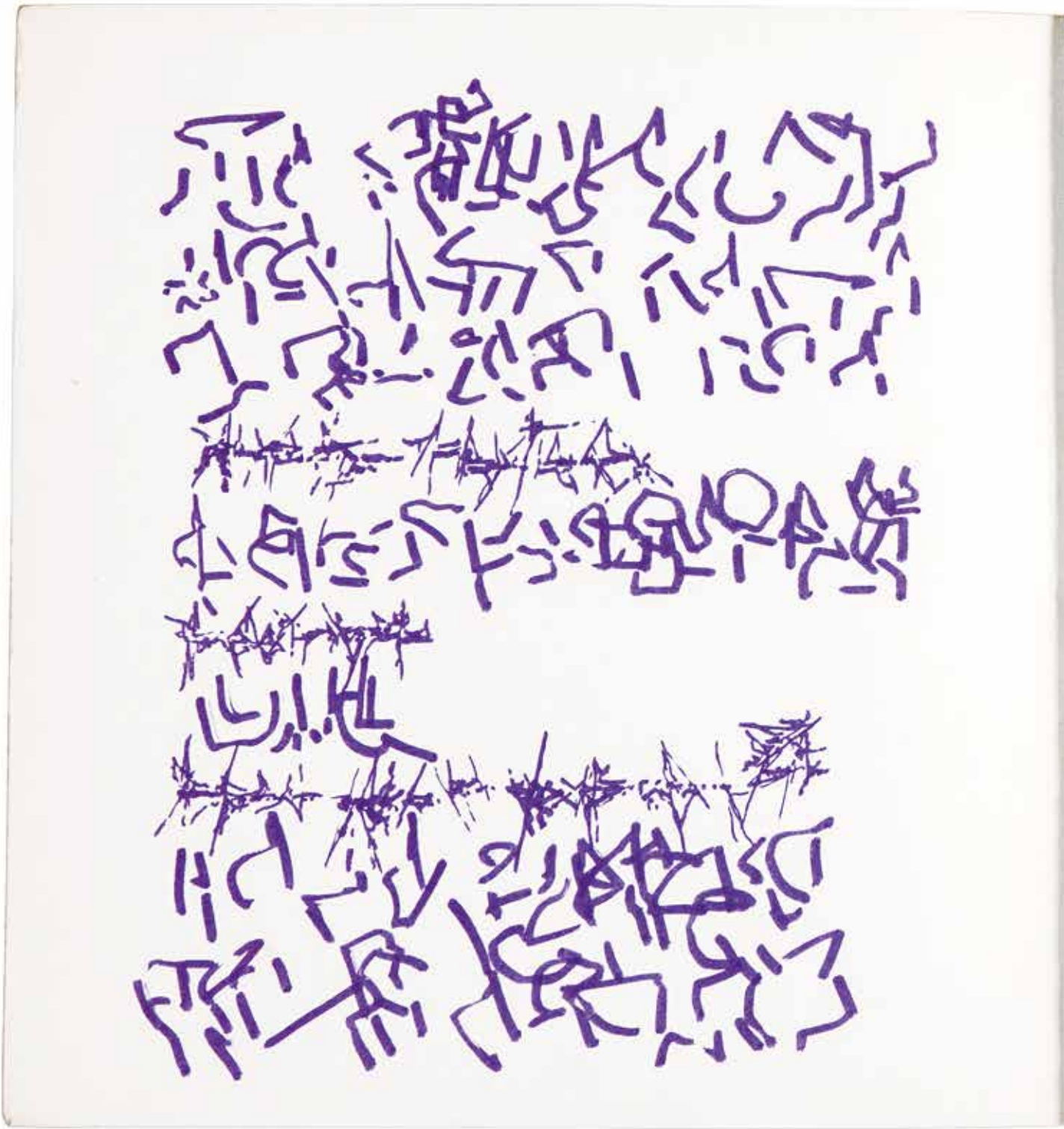


Sin título (libro), 1967

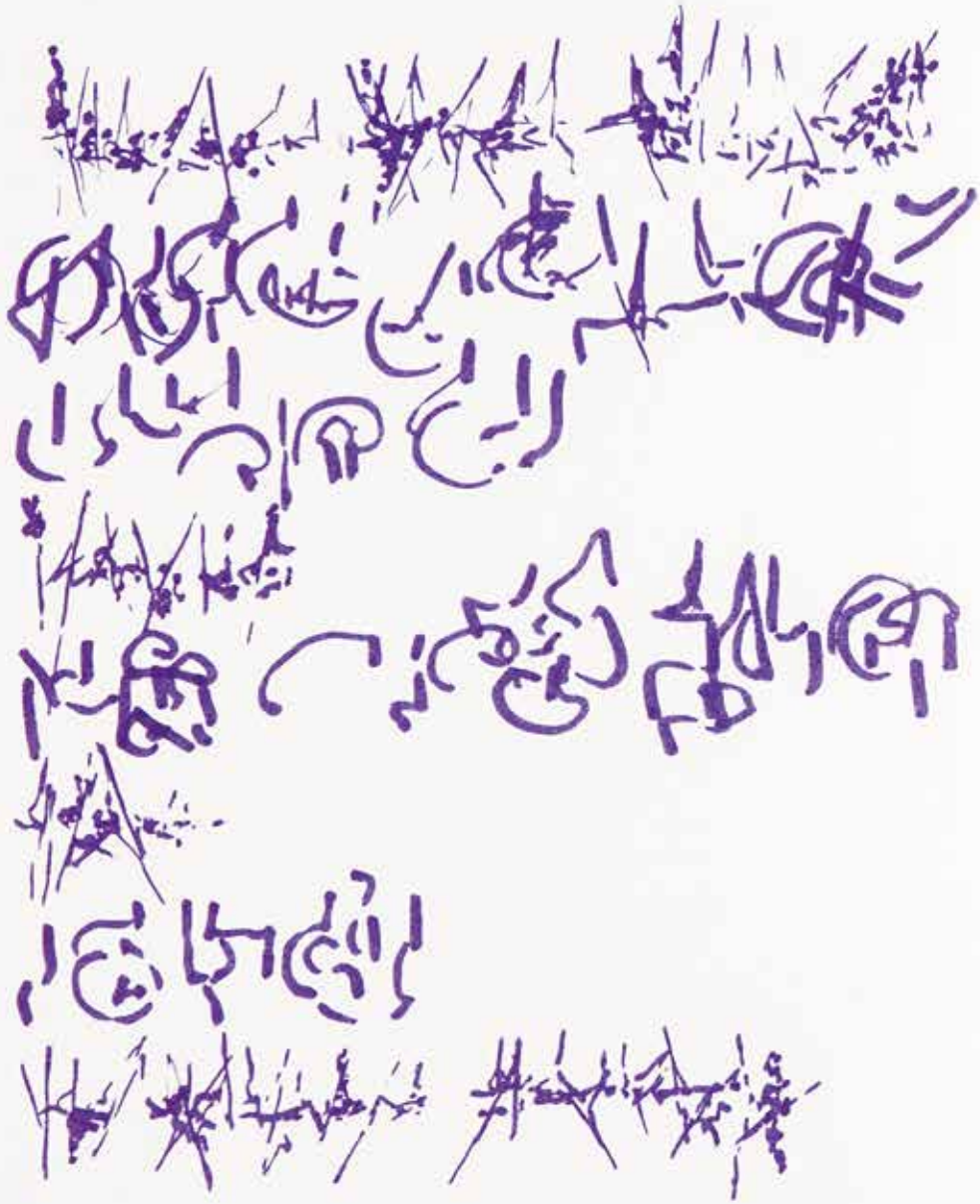
Libro Nº 2 u *Obra de teatro*, 1968

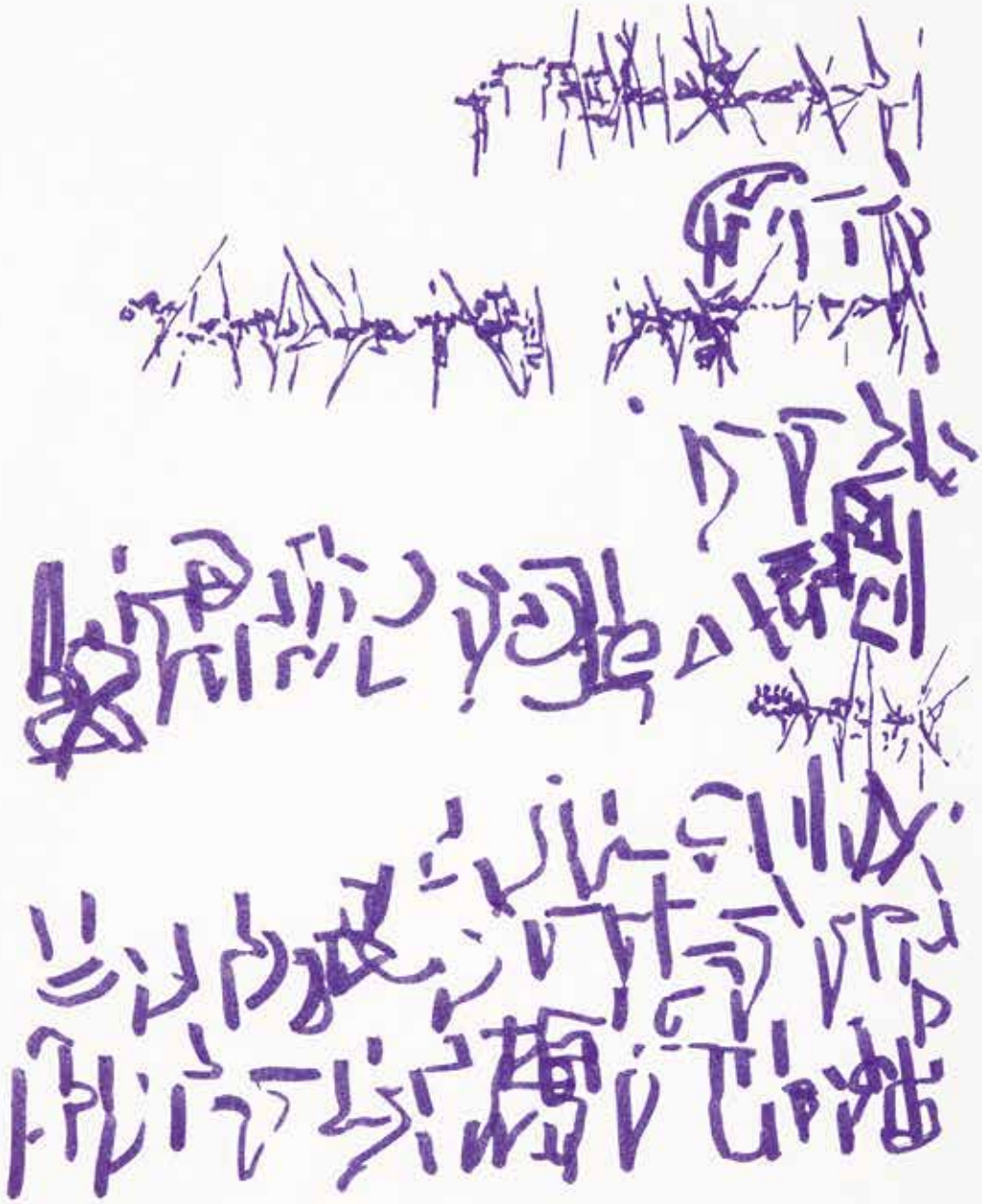
Libro Nº 3, 1968

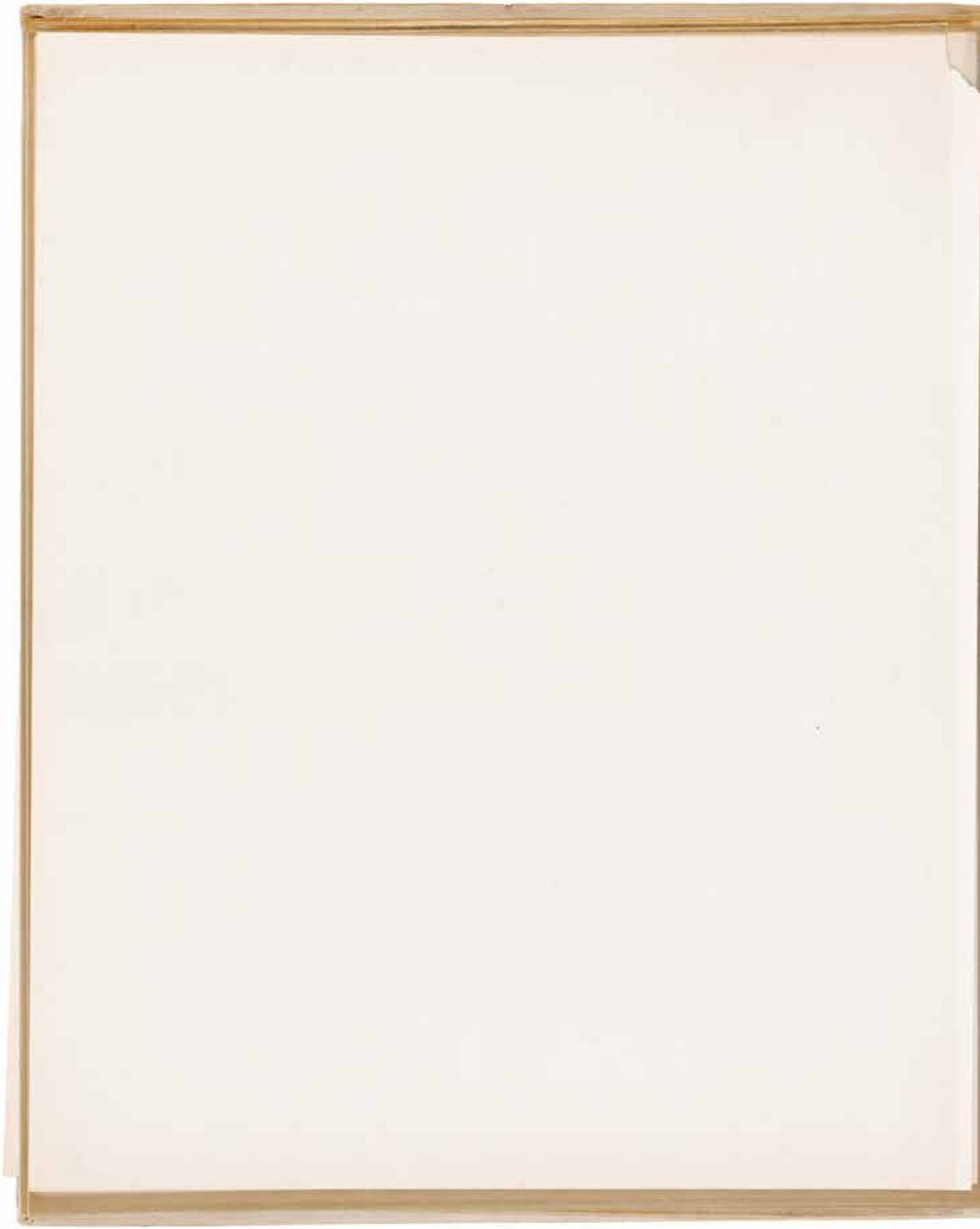




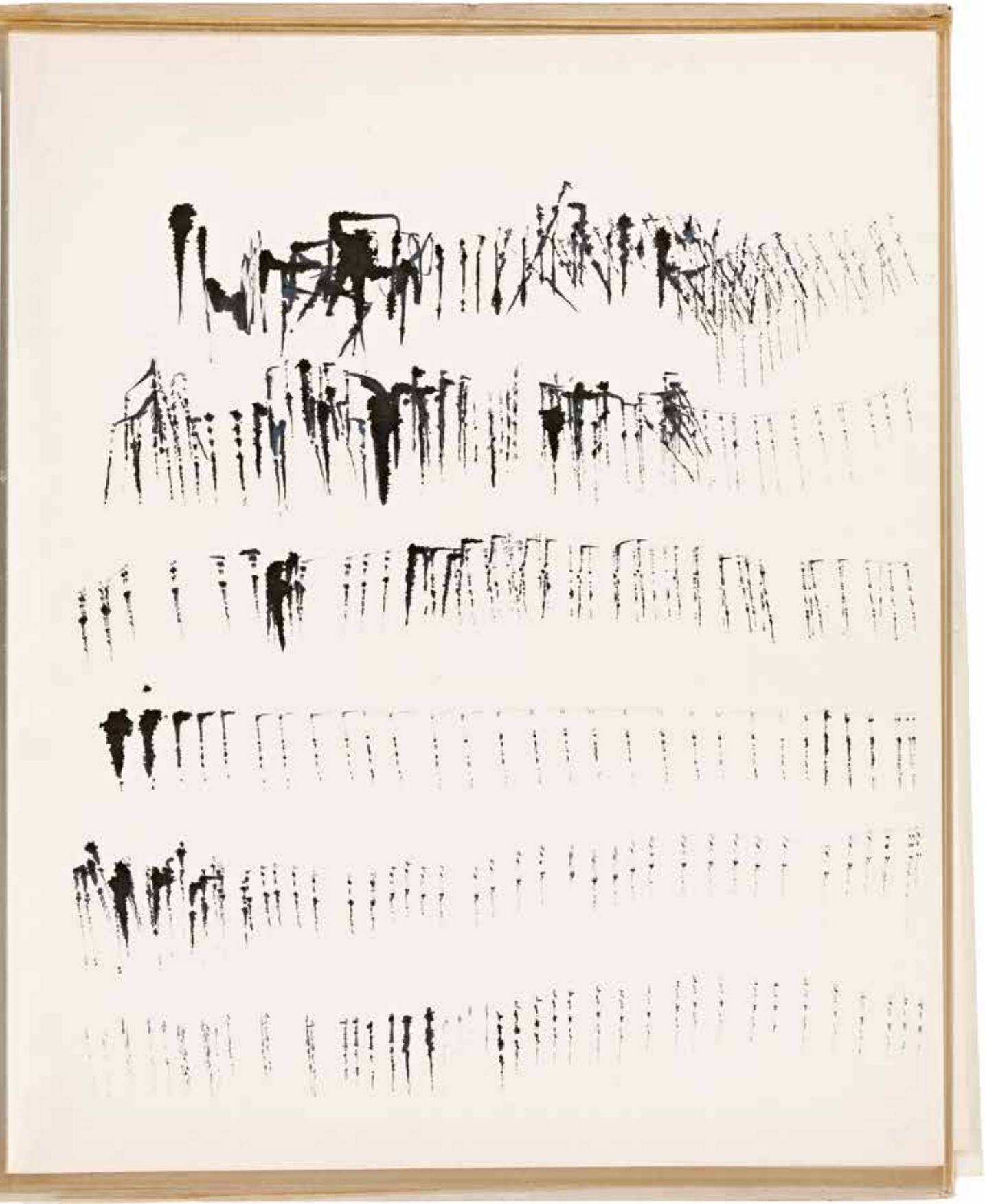
Sin título (libro), ca. 1968-1979

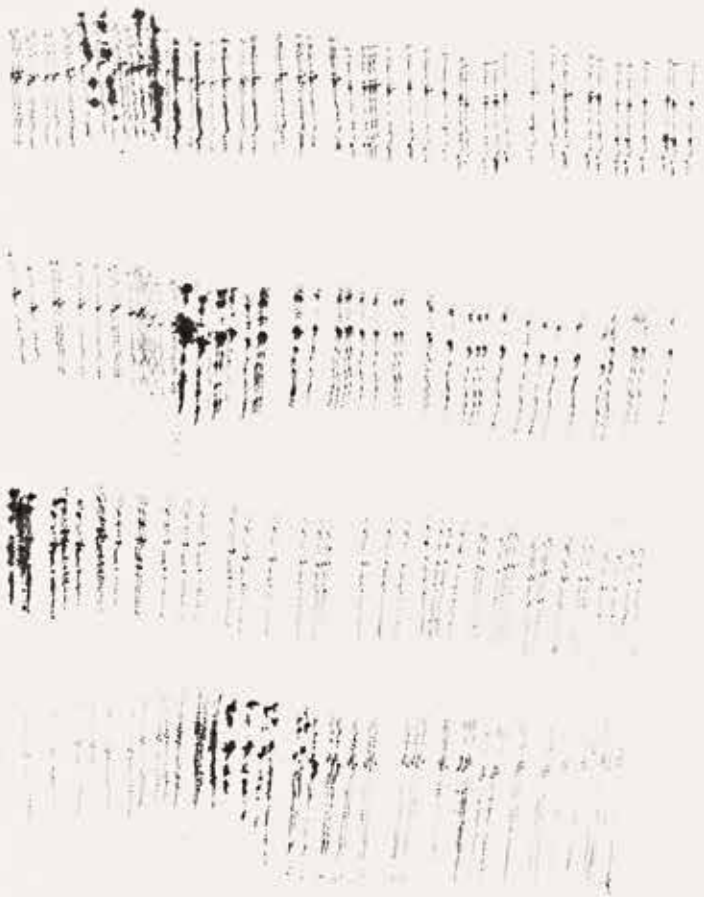






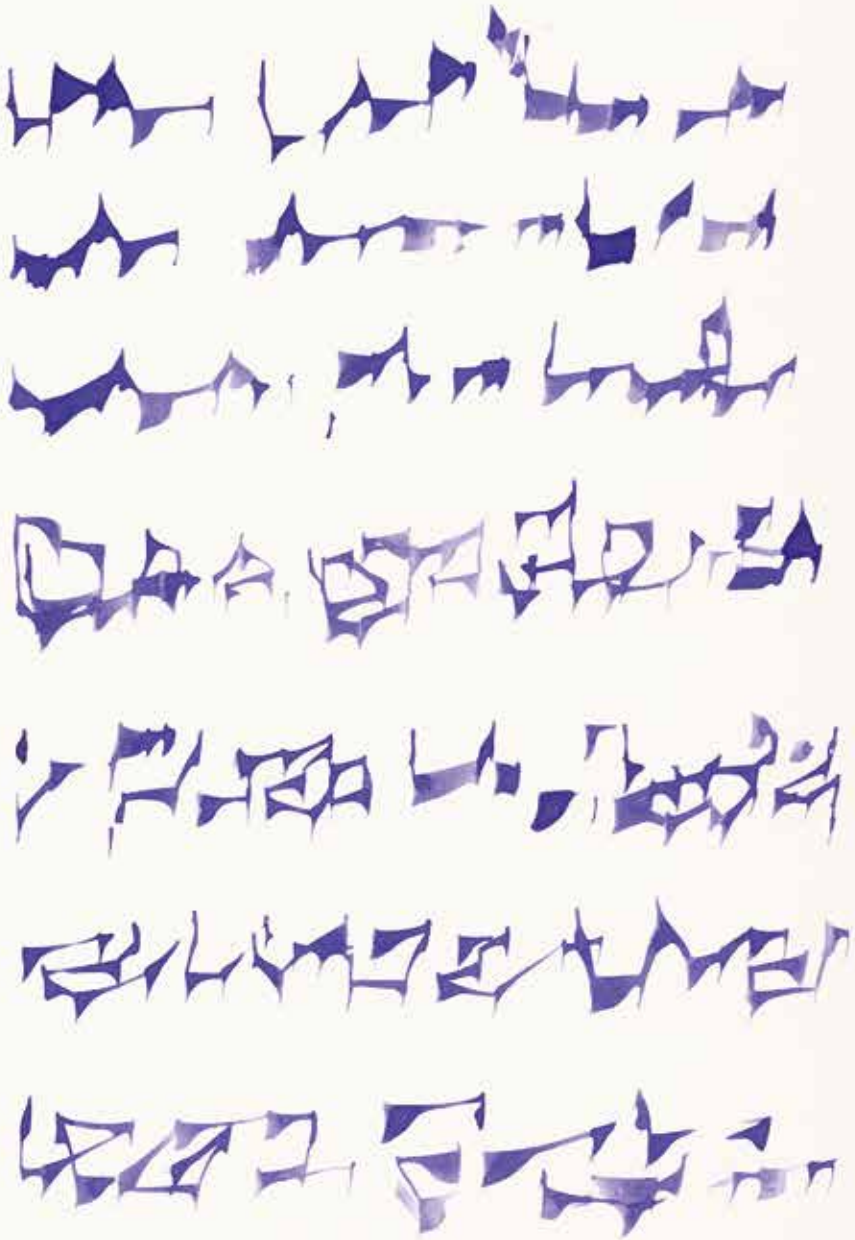
Libro Nº 2, 1969



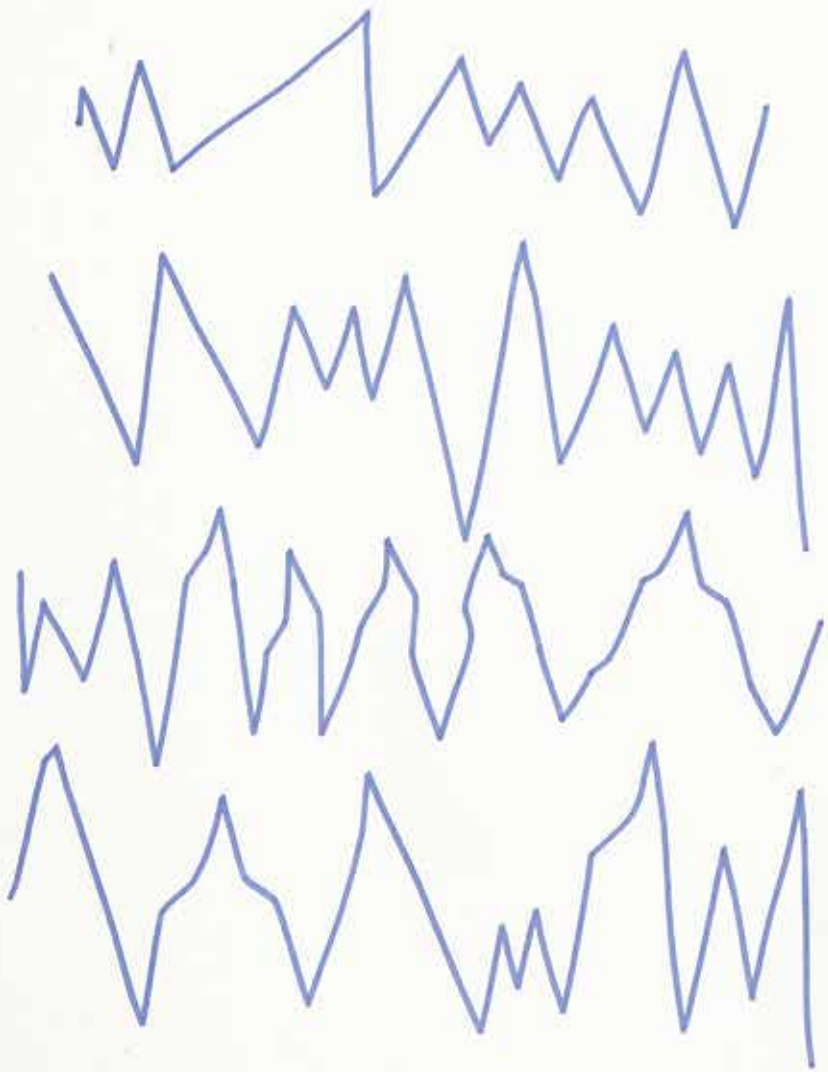


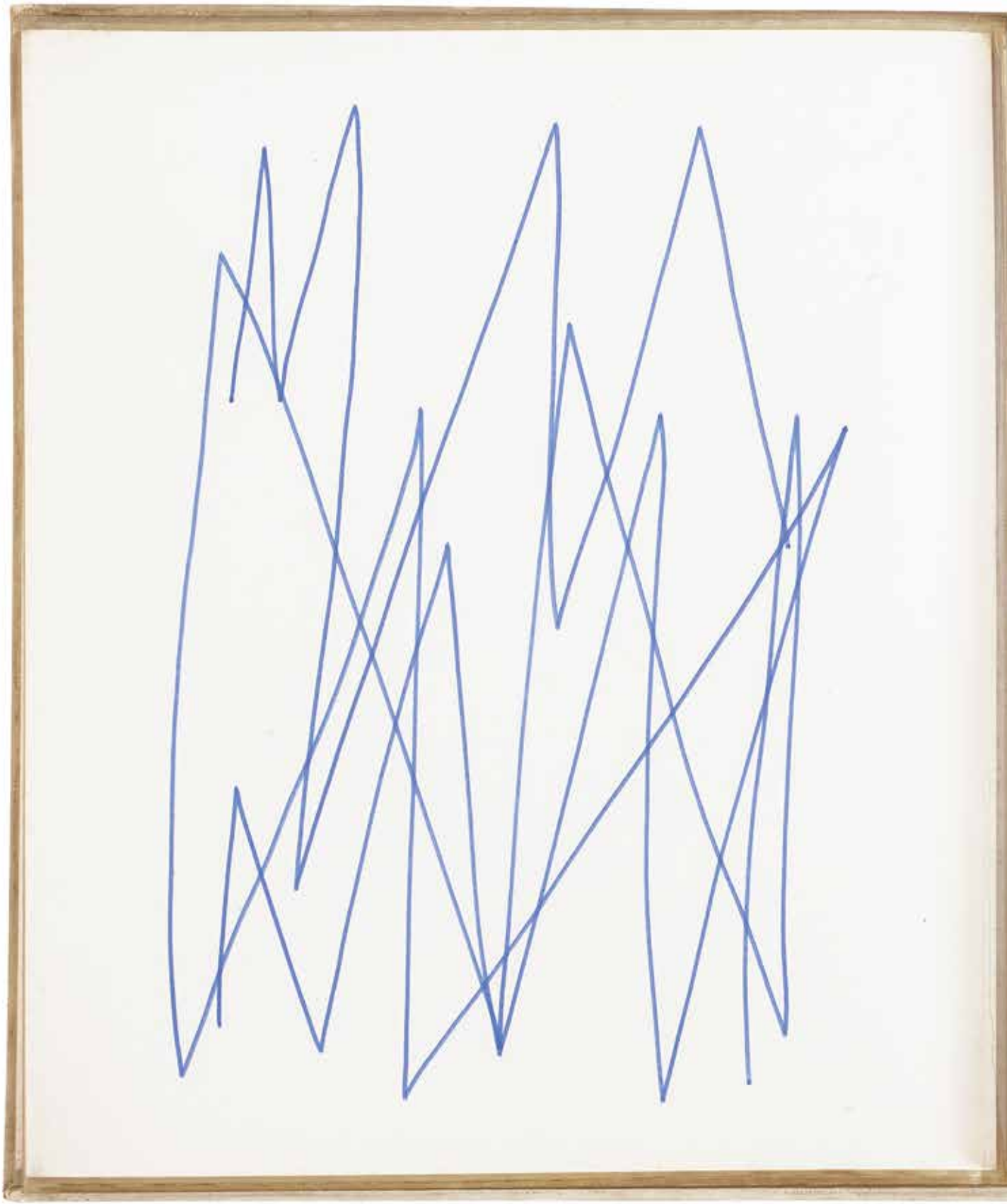
Libro Nº 2, 1970

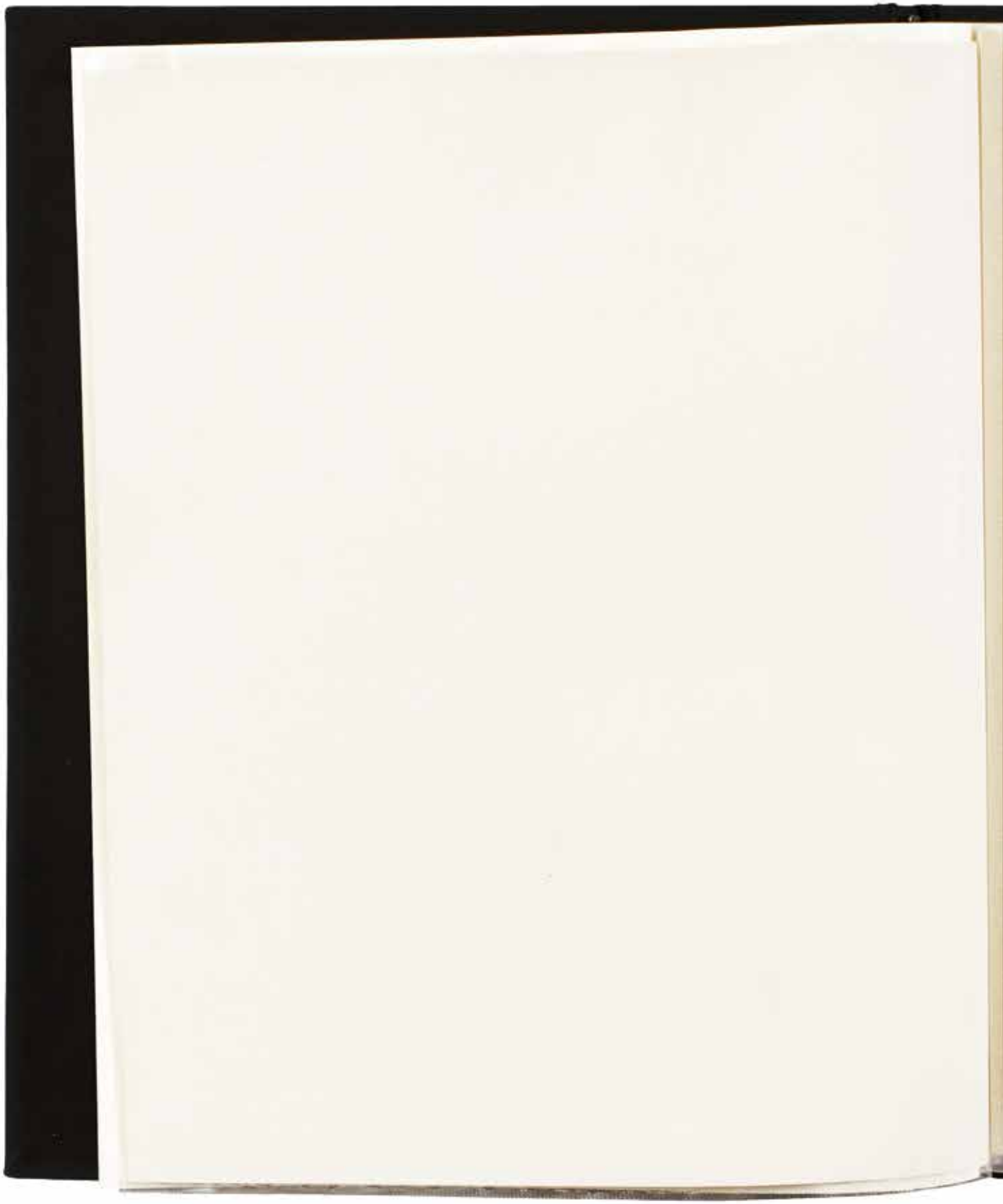
Libro Nº 3, 1970



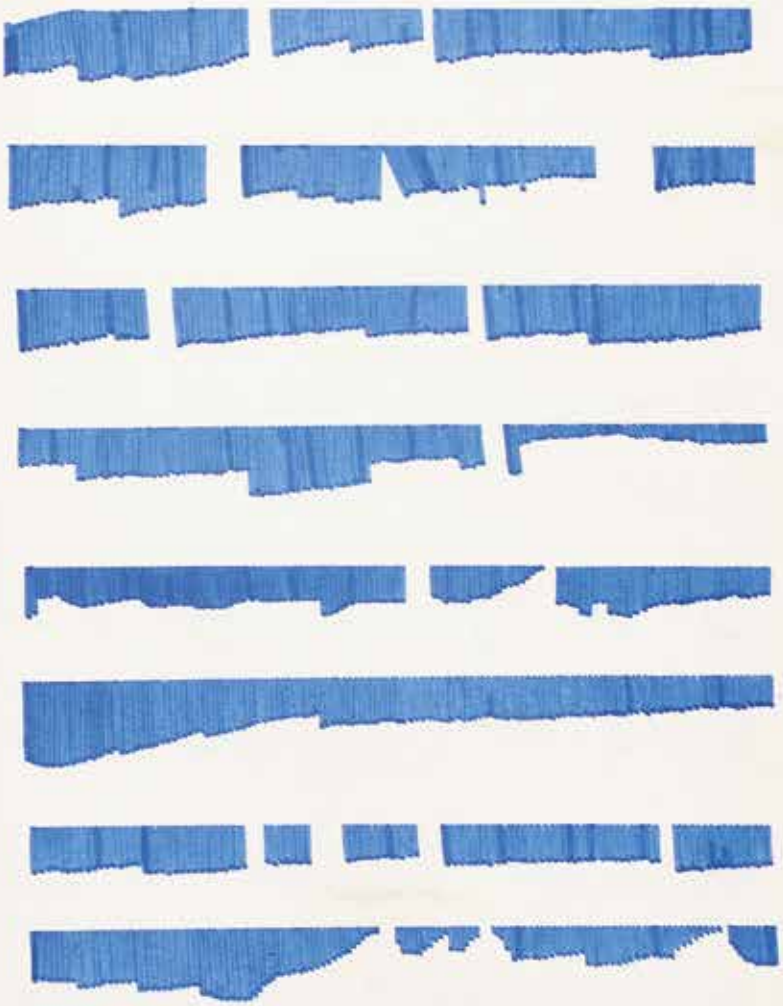
Libro Nº 5, 1971

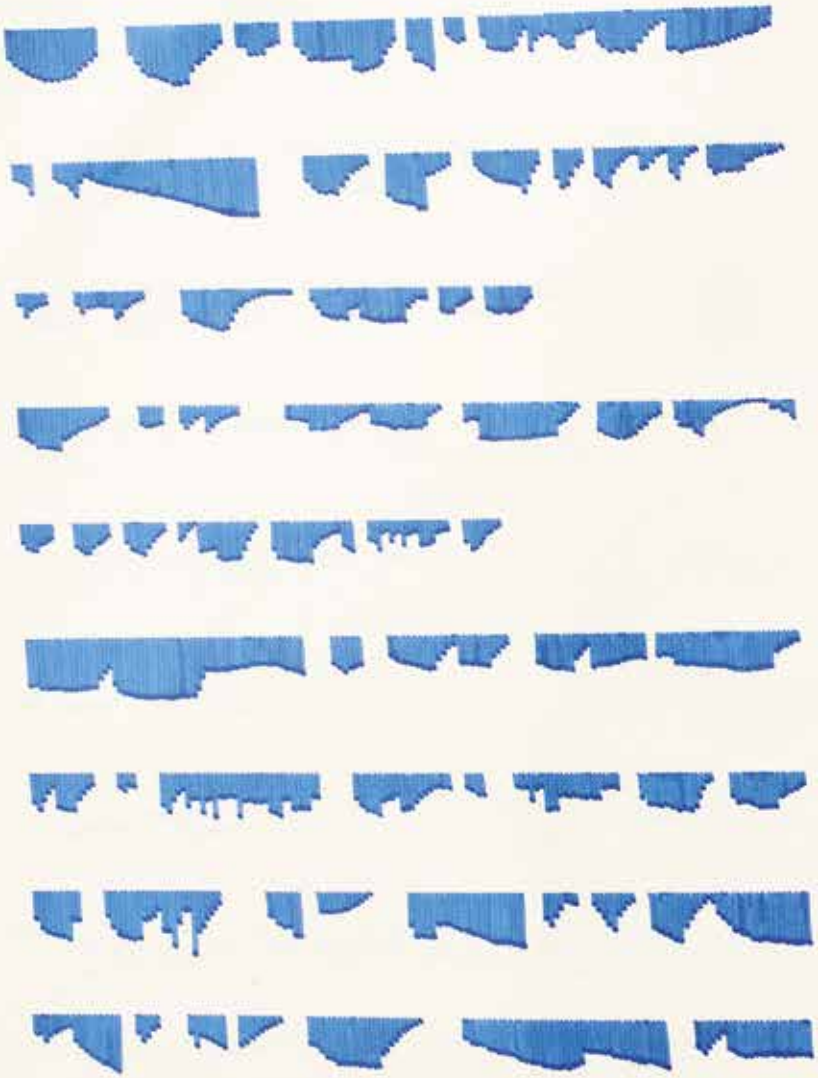


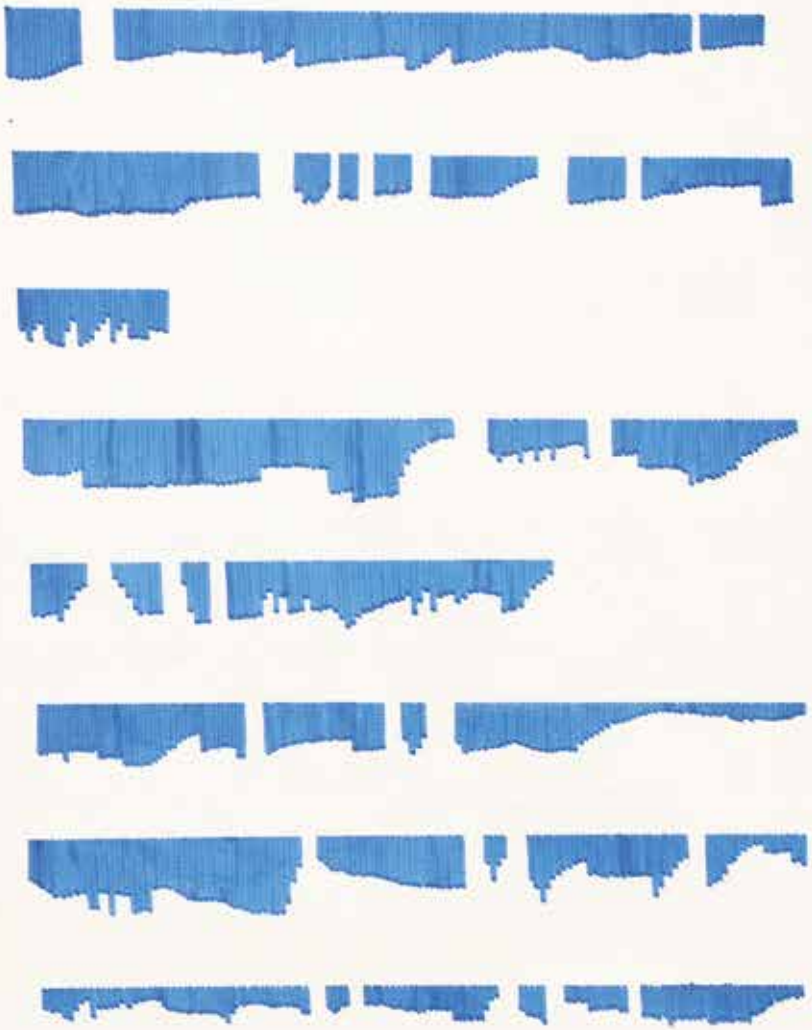




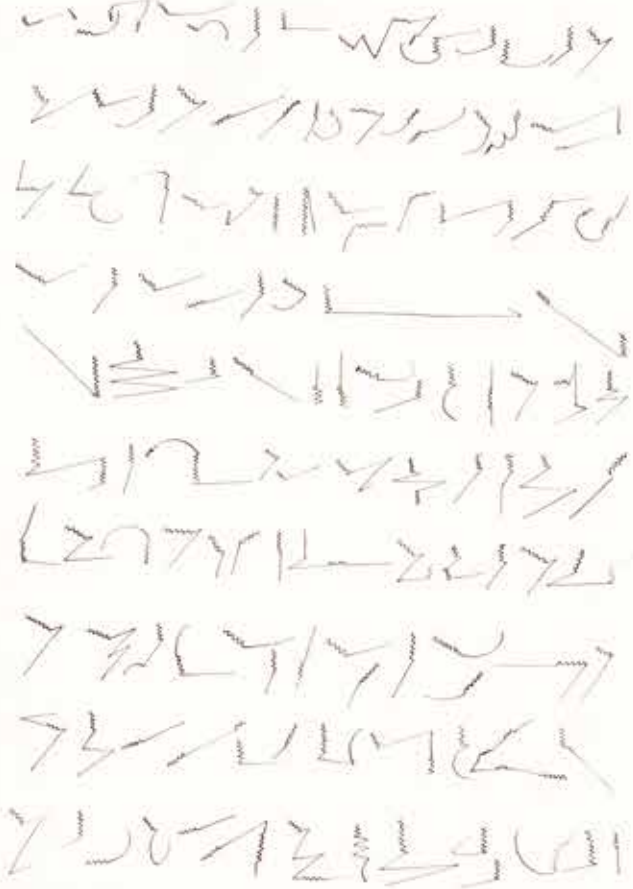
Libro Nº 6, 1971

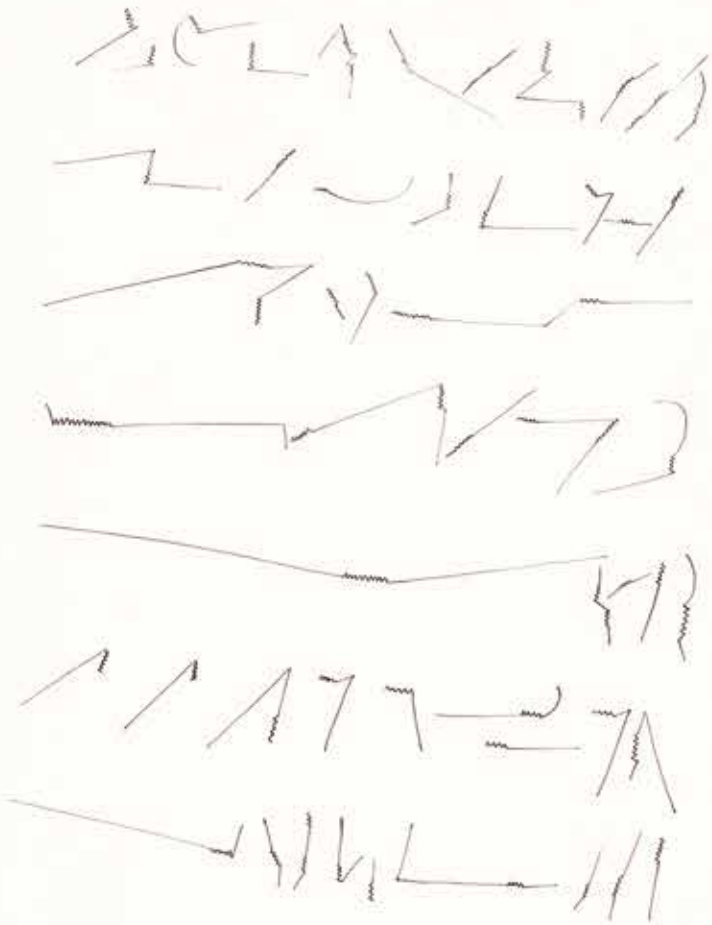


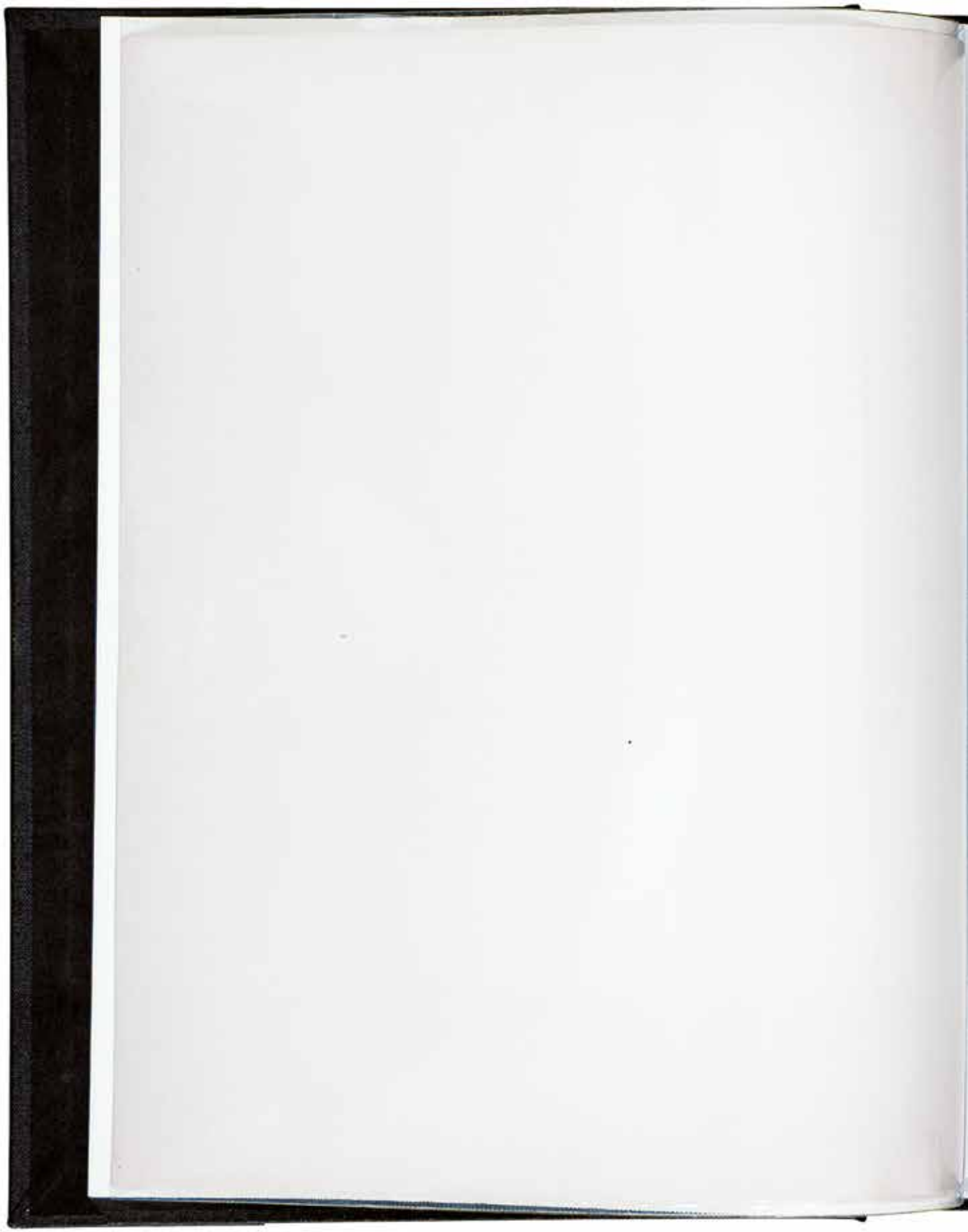




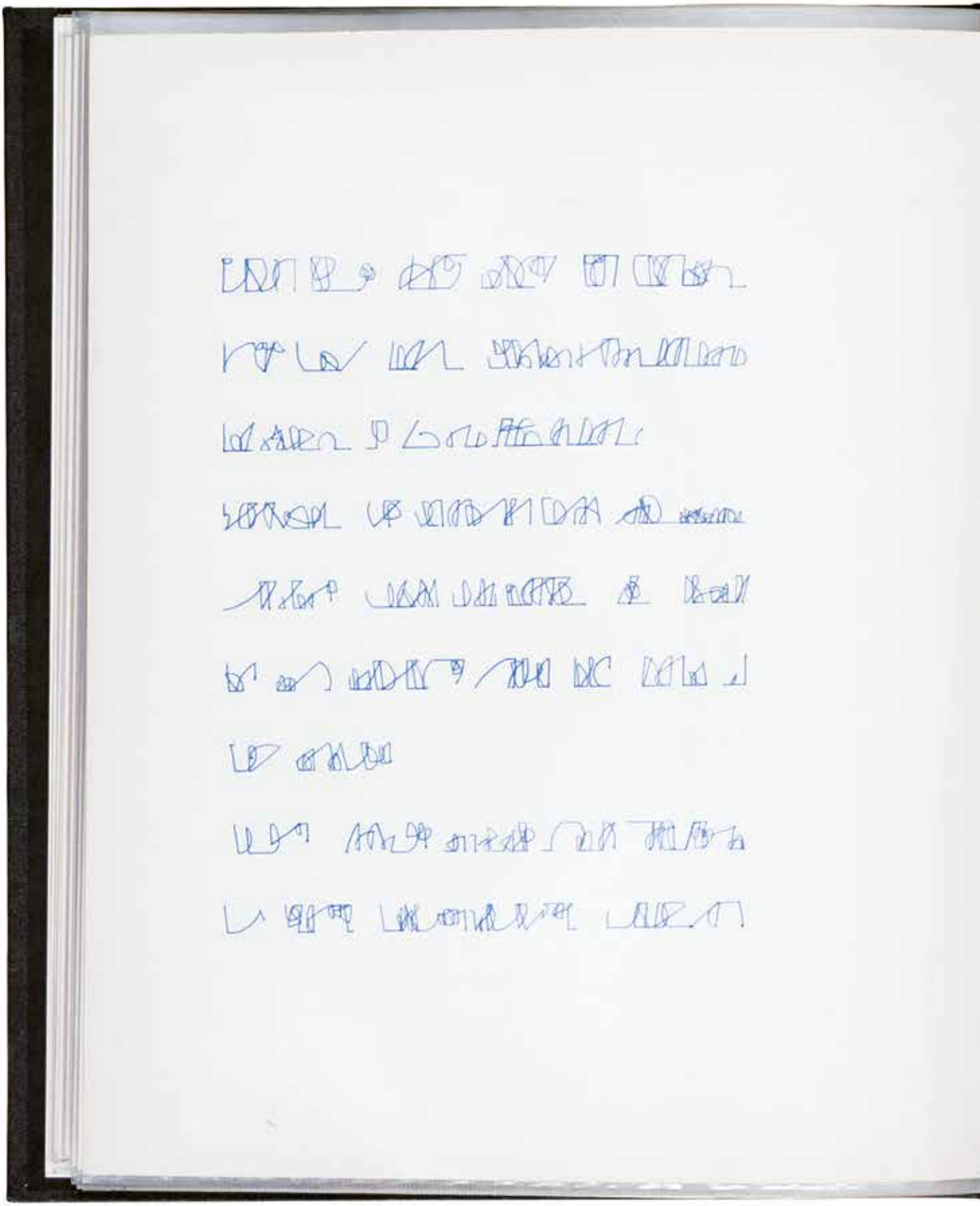
Libro Nº 8, 1971



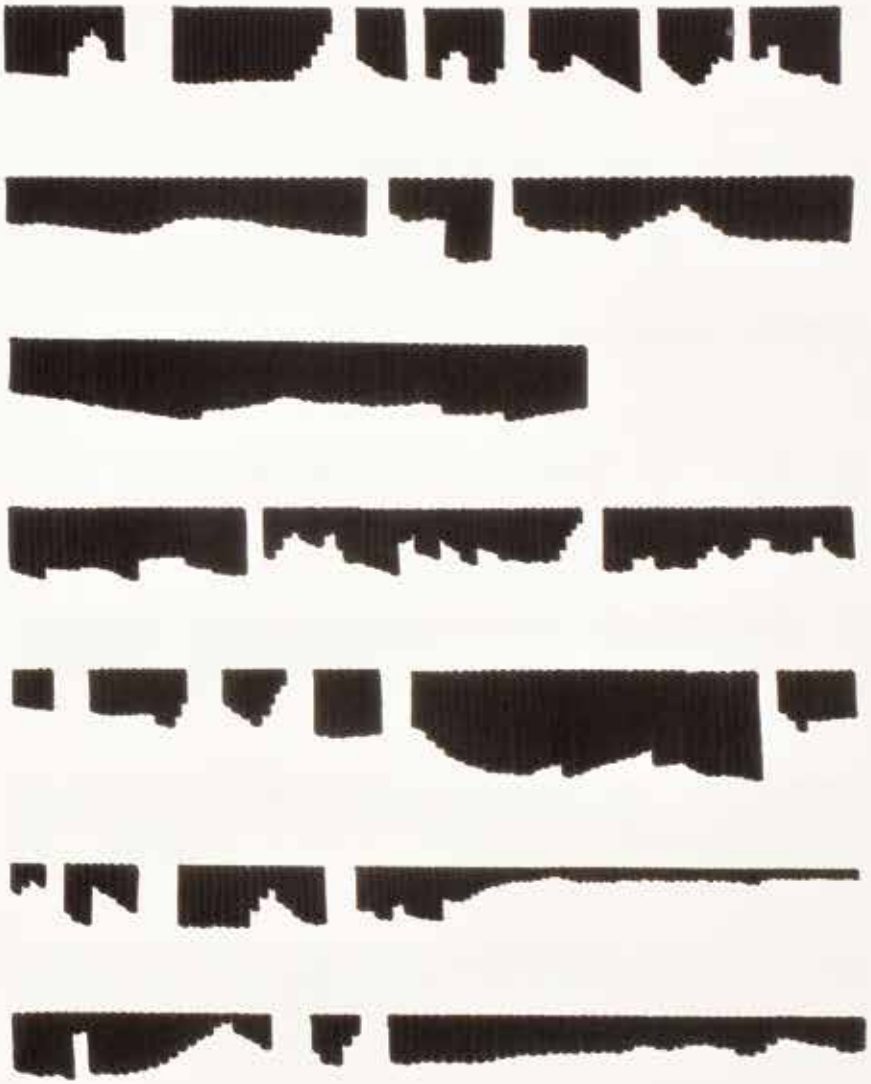


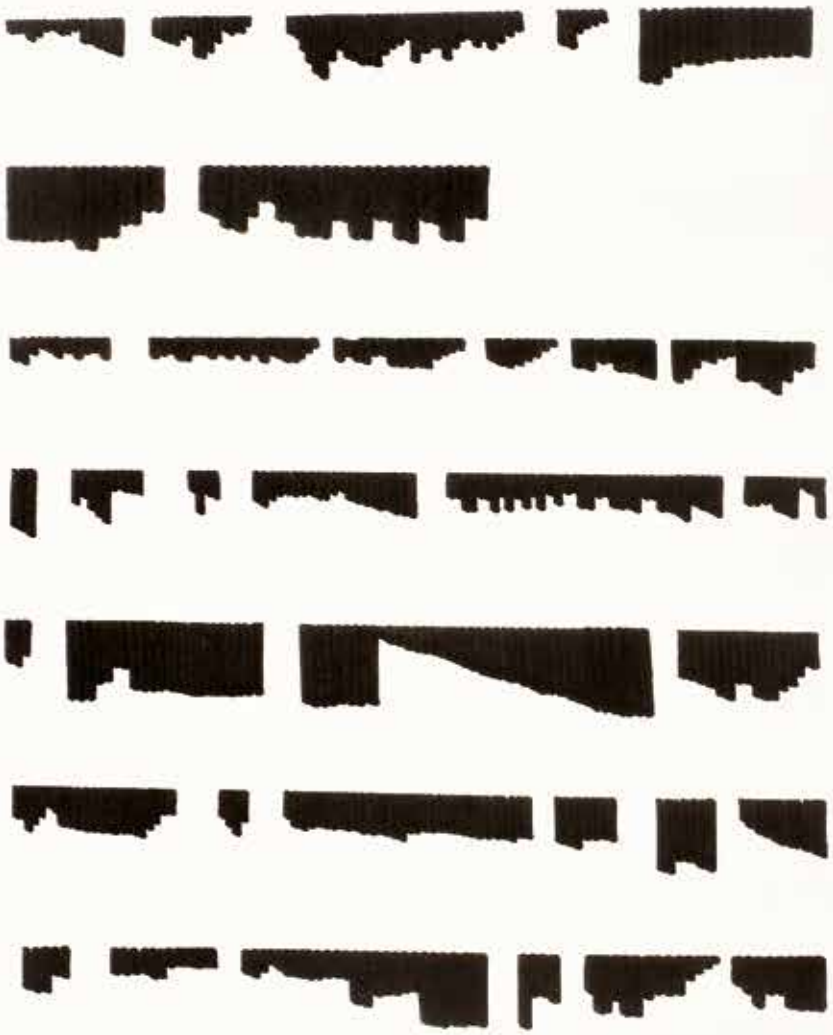


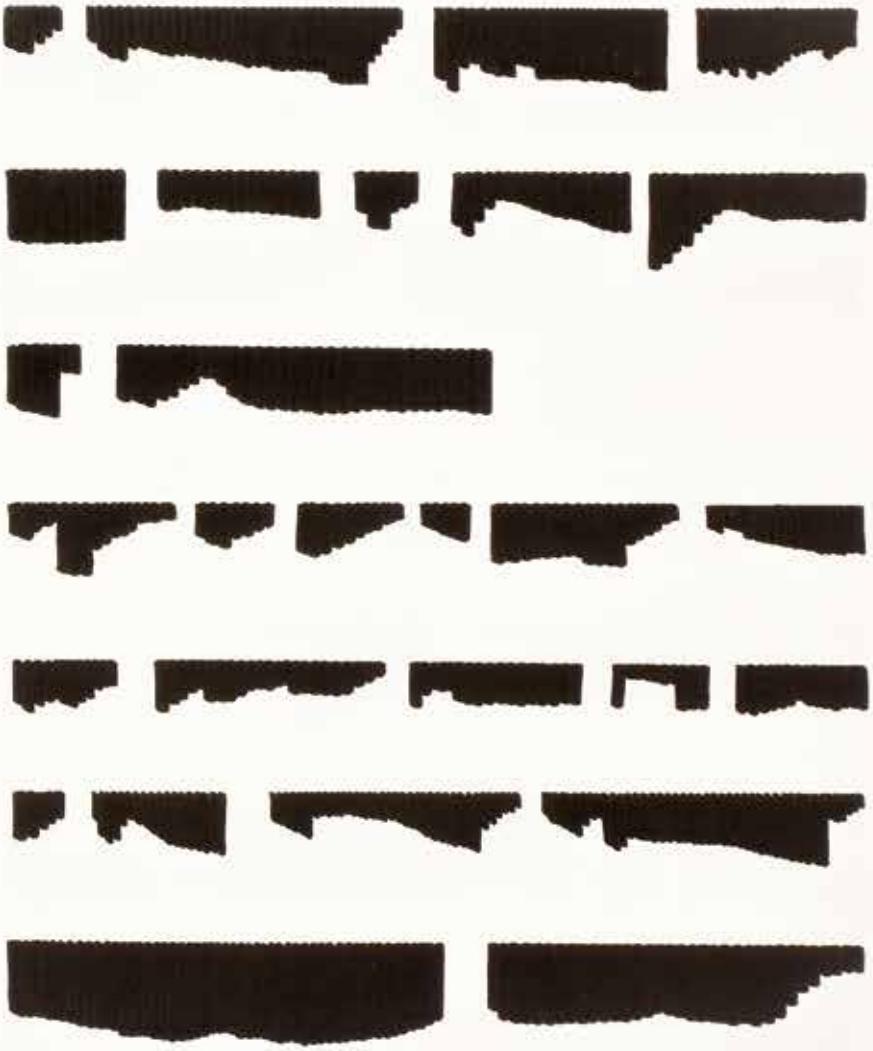
Sin título (libro), 1971



Libro Nº 1, 1972/2010

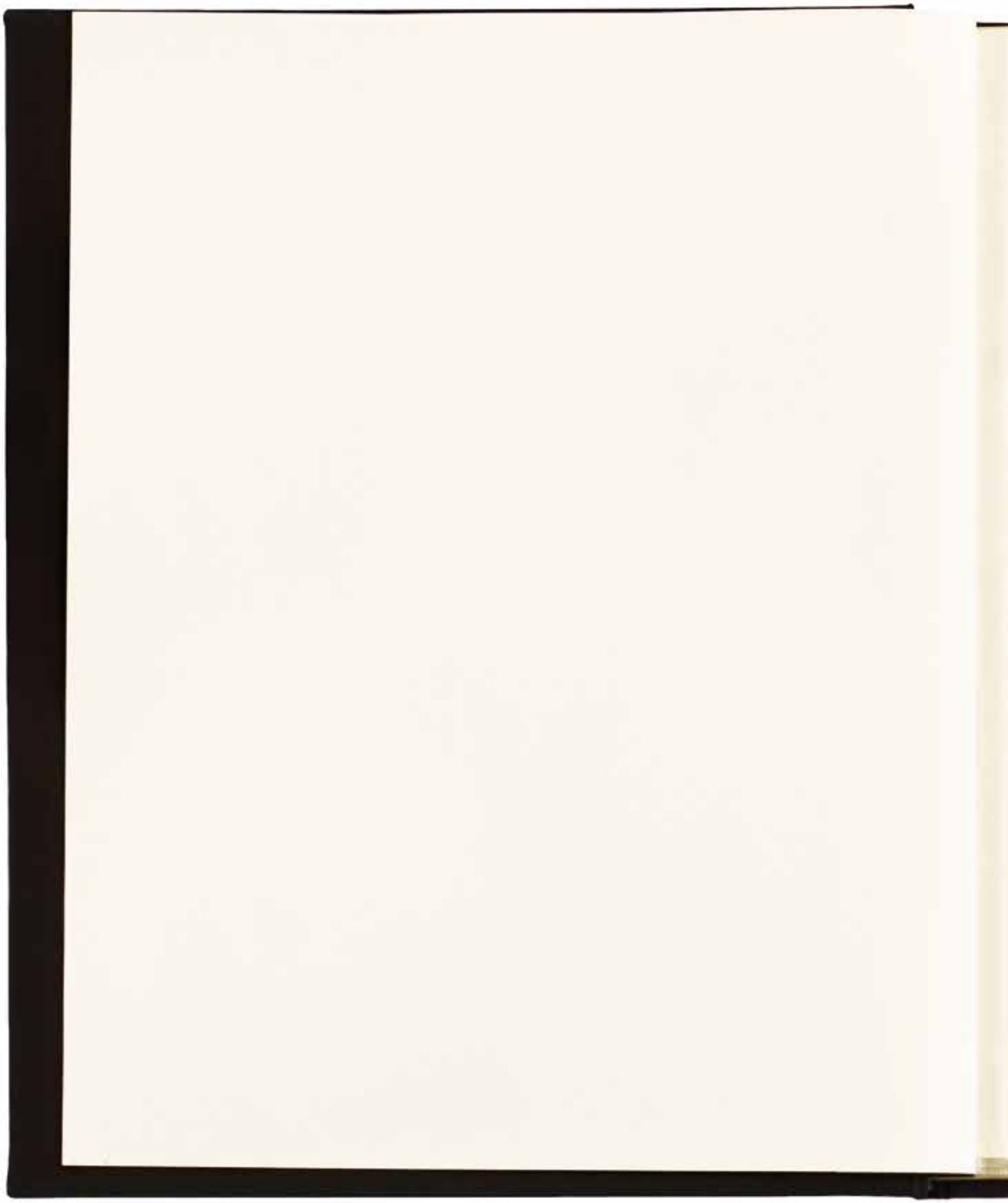






Libro Nº 4, 1972

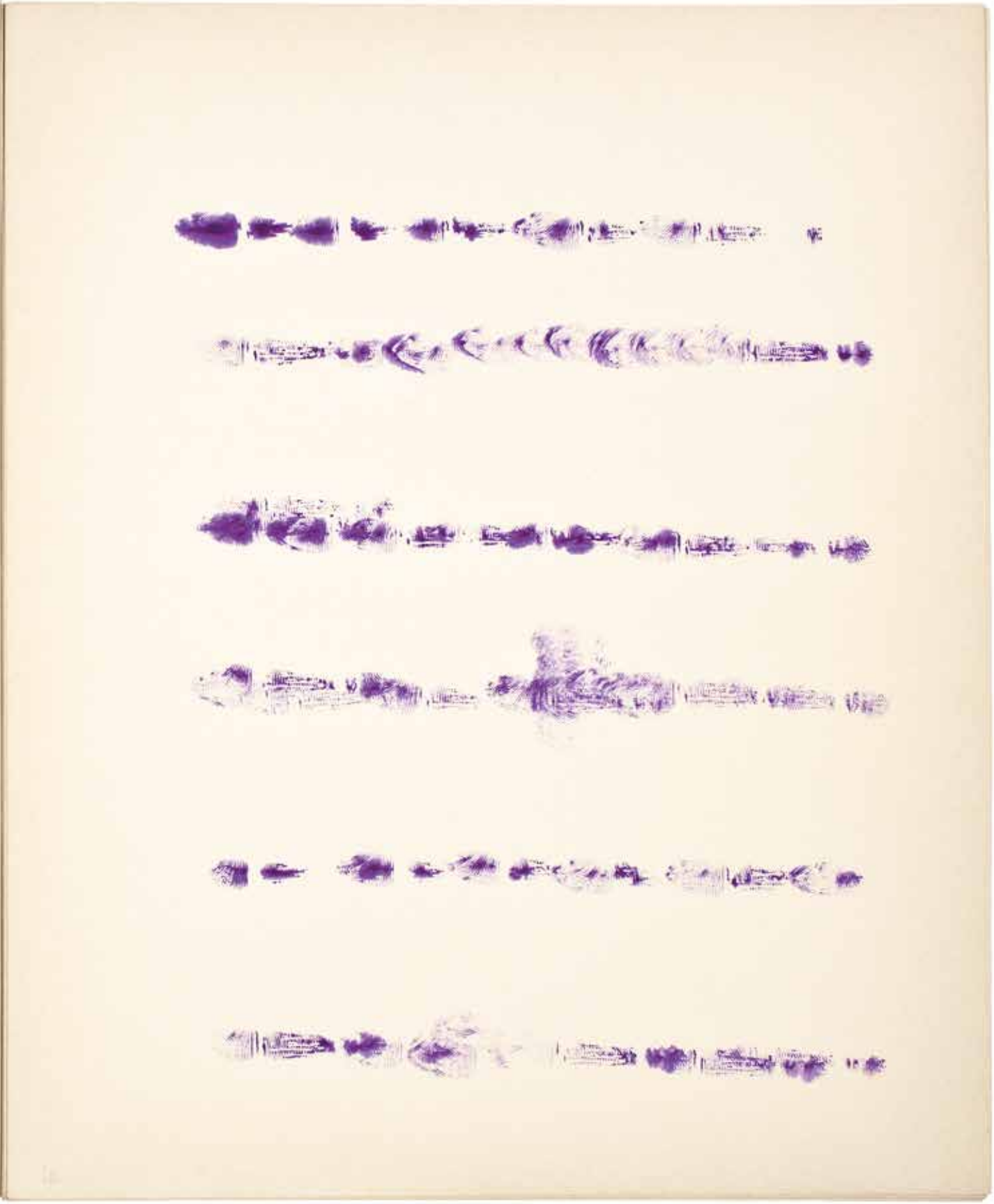
1



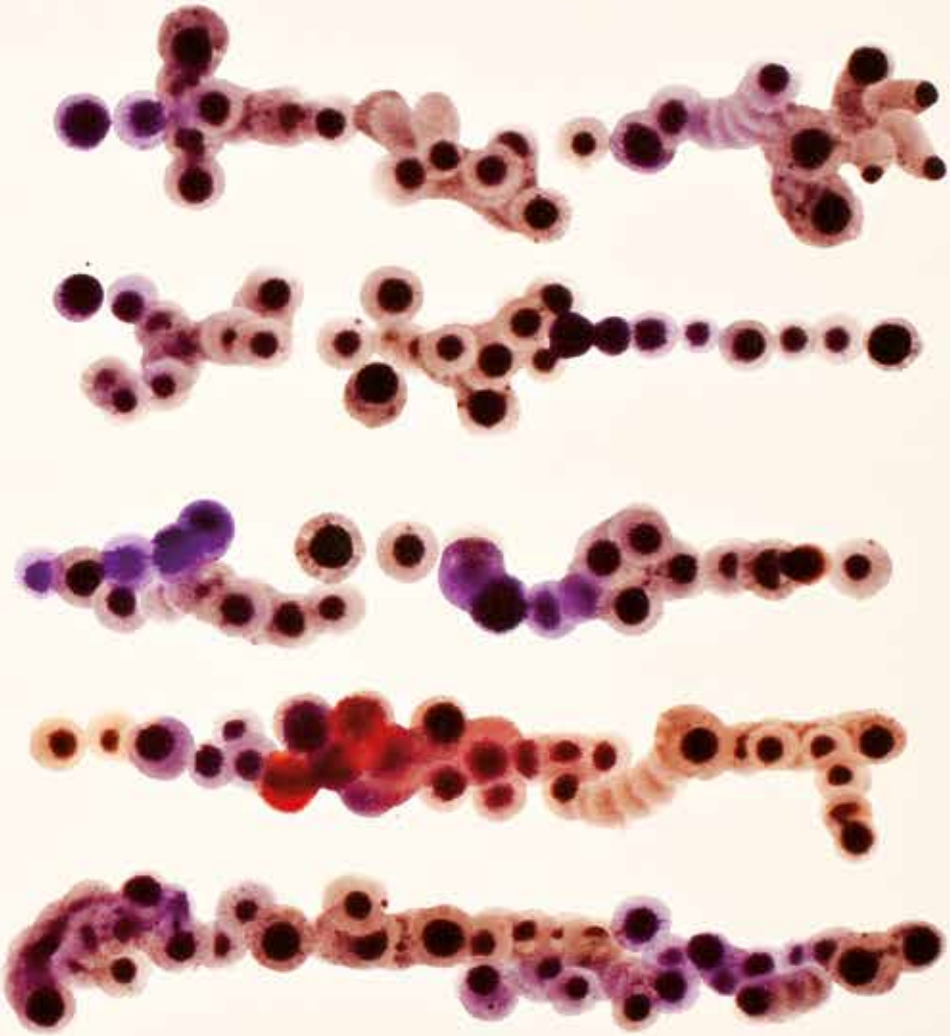
Libro Nº 5, 1972

Sin título (libro), 1973

Libro Nº 7, 1974



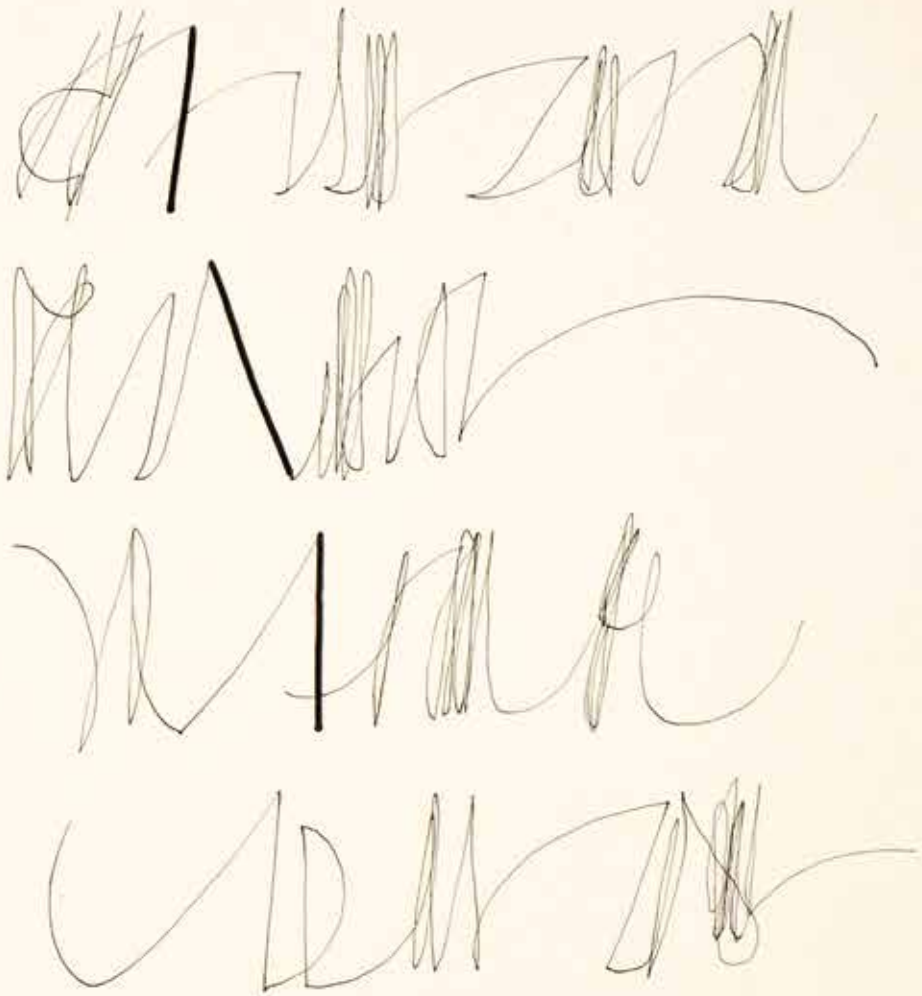
Sin título (libro), 1974

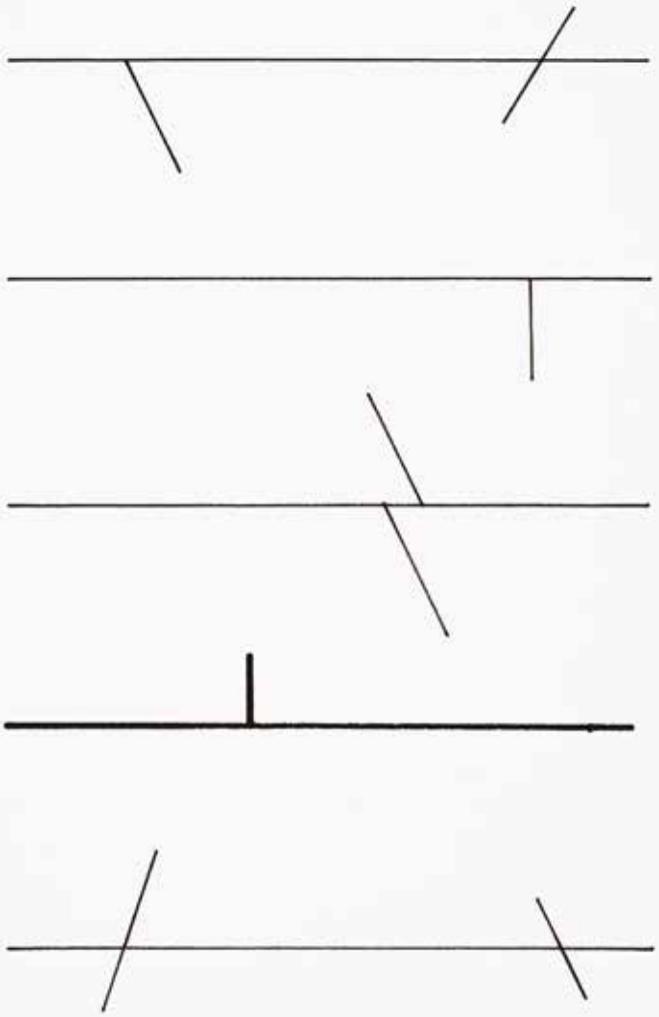


Libro de vidrio, 1975

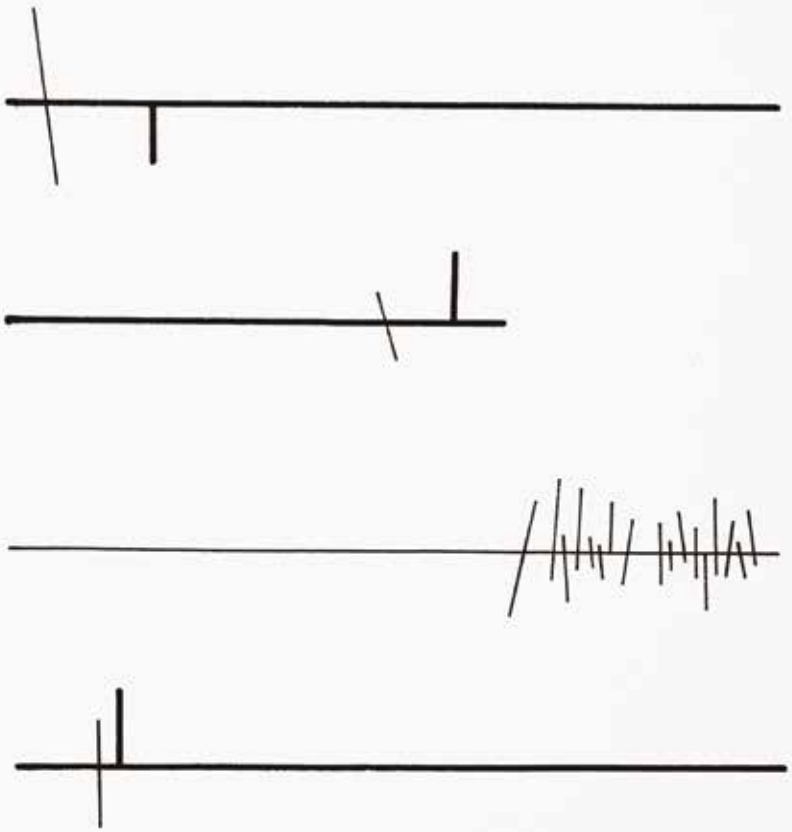
Libro de espejo, 1975

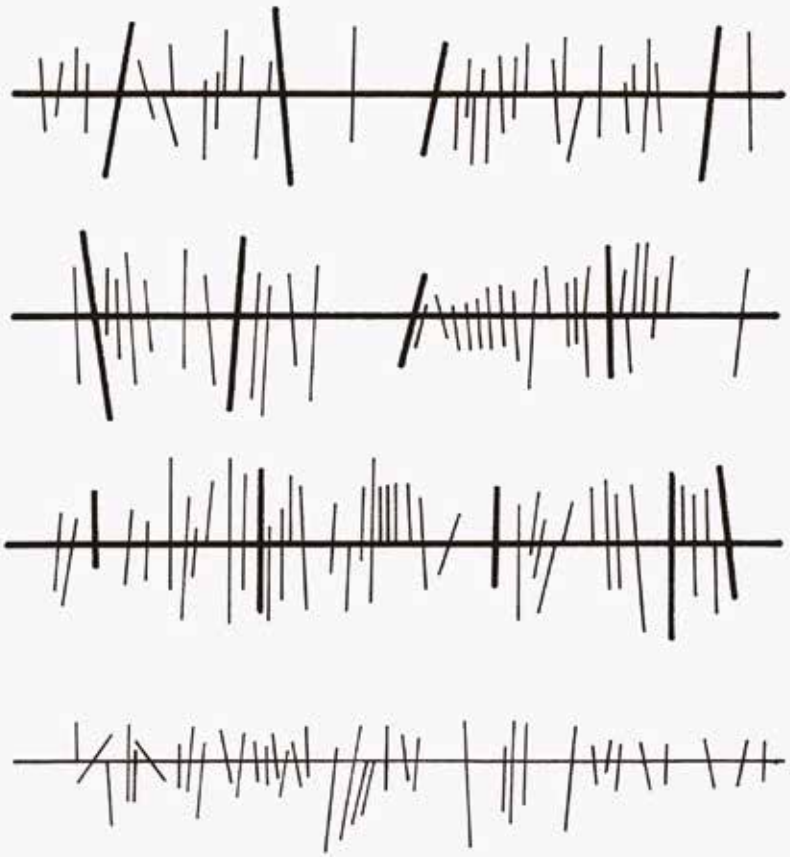
Sin título (libro), década de 1970

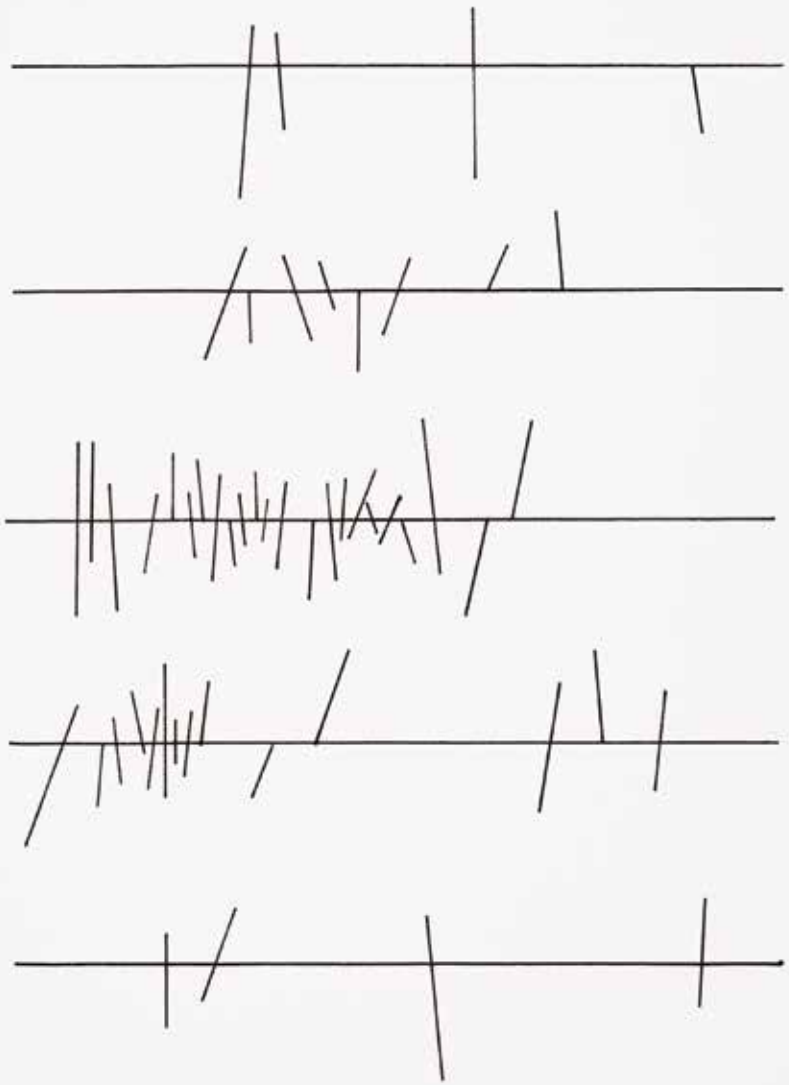




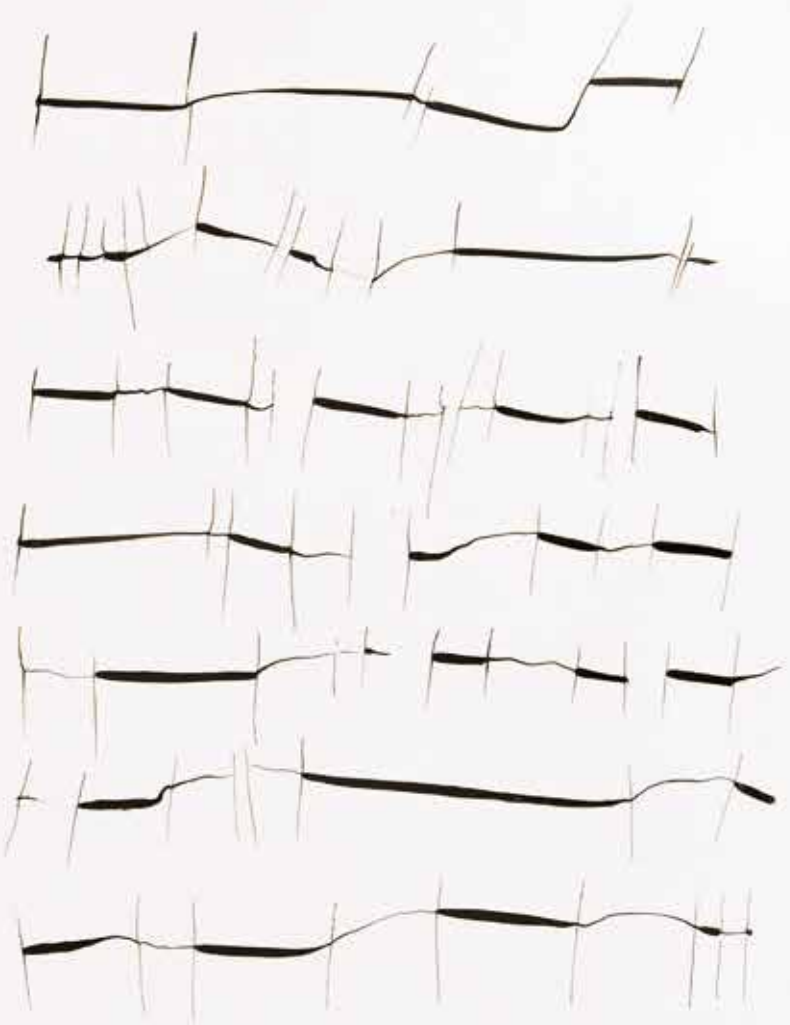
Libro Nº 3, 1978

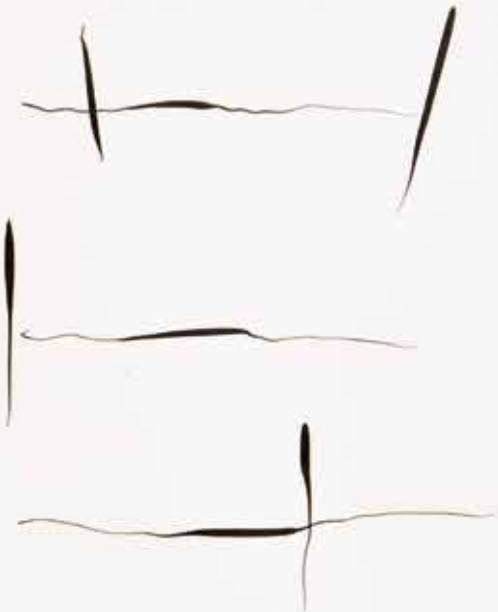


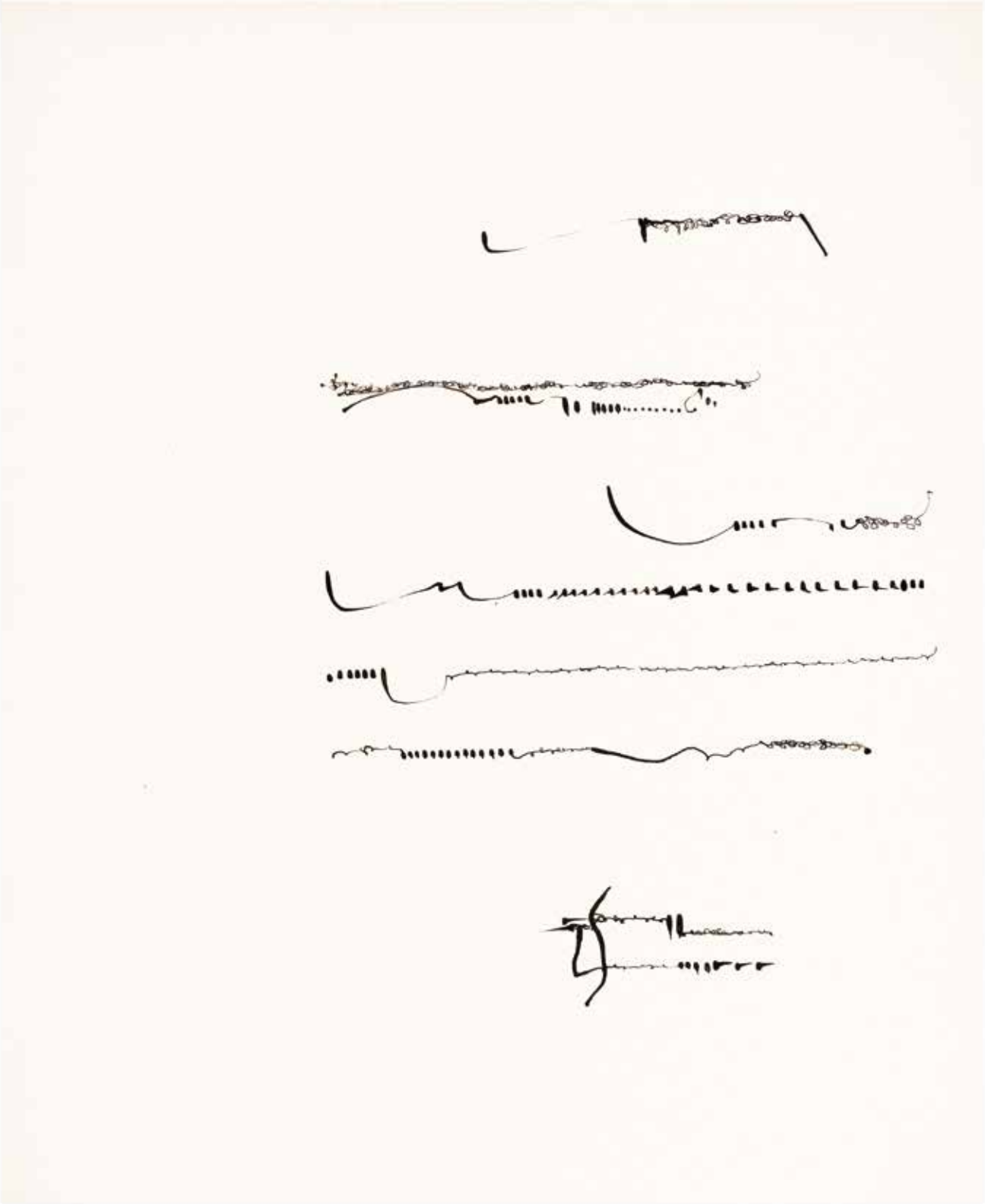




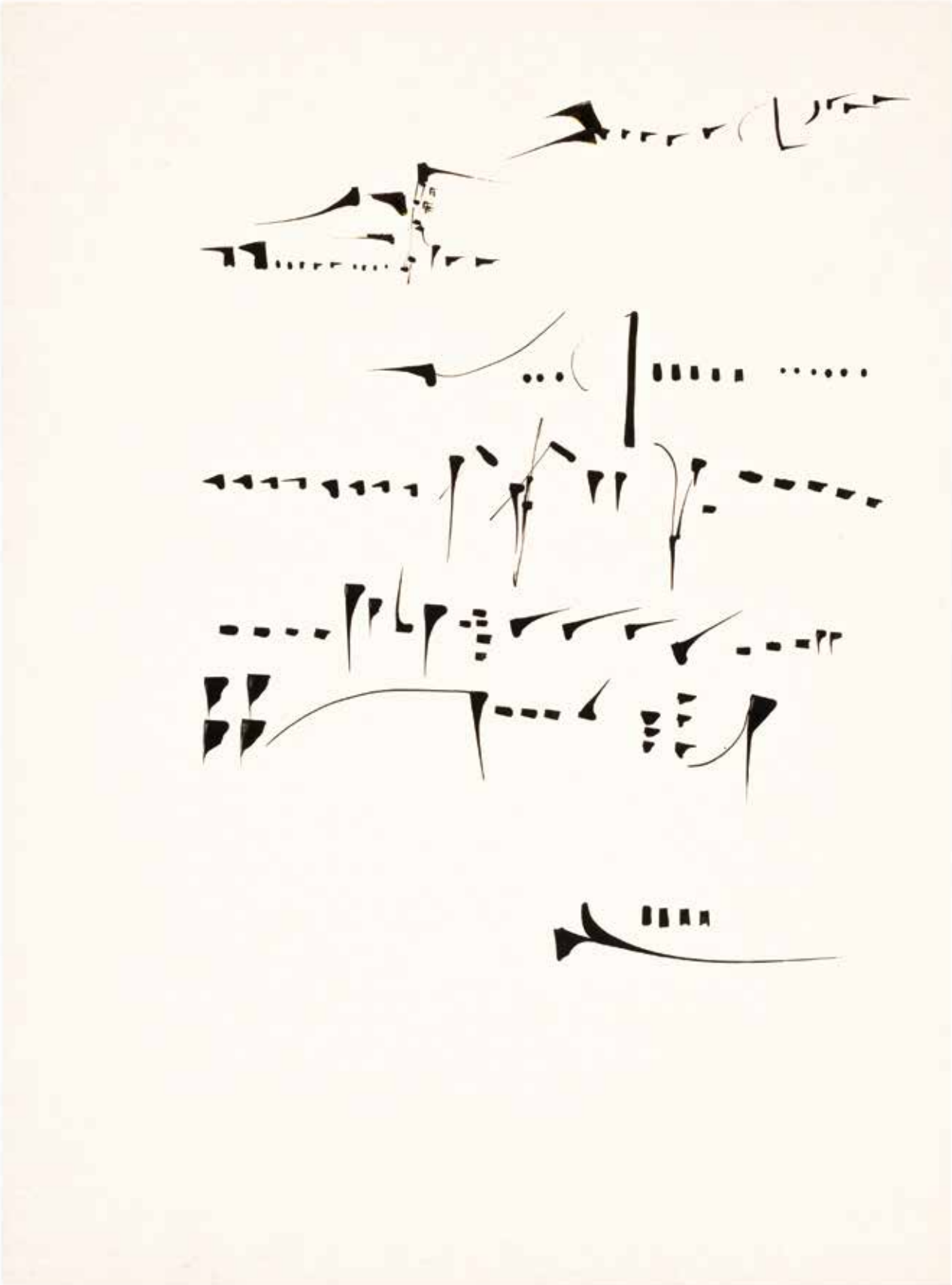
Libro Nº 1, 1997



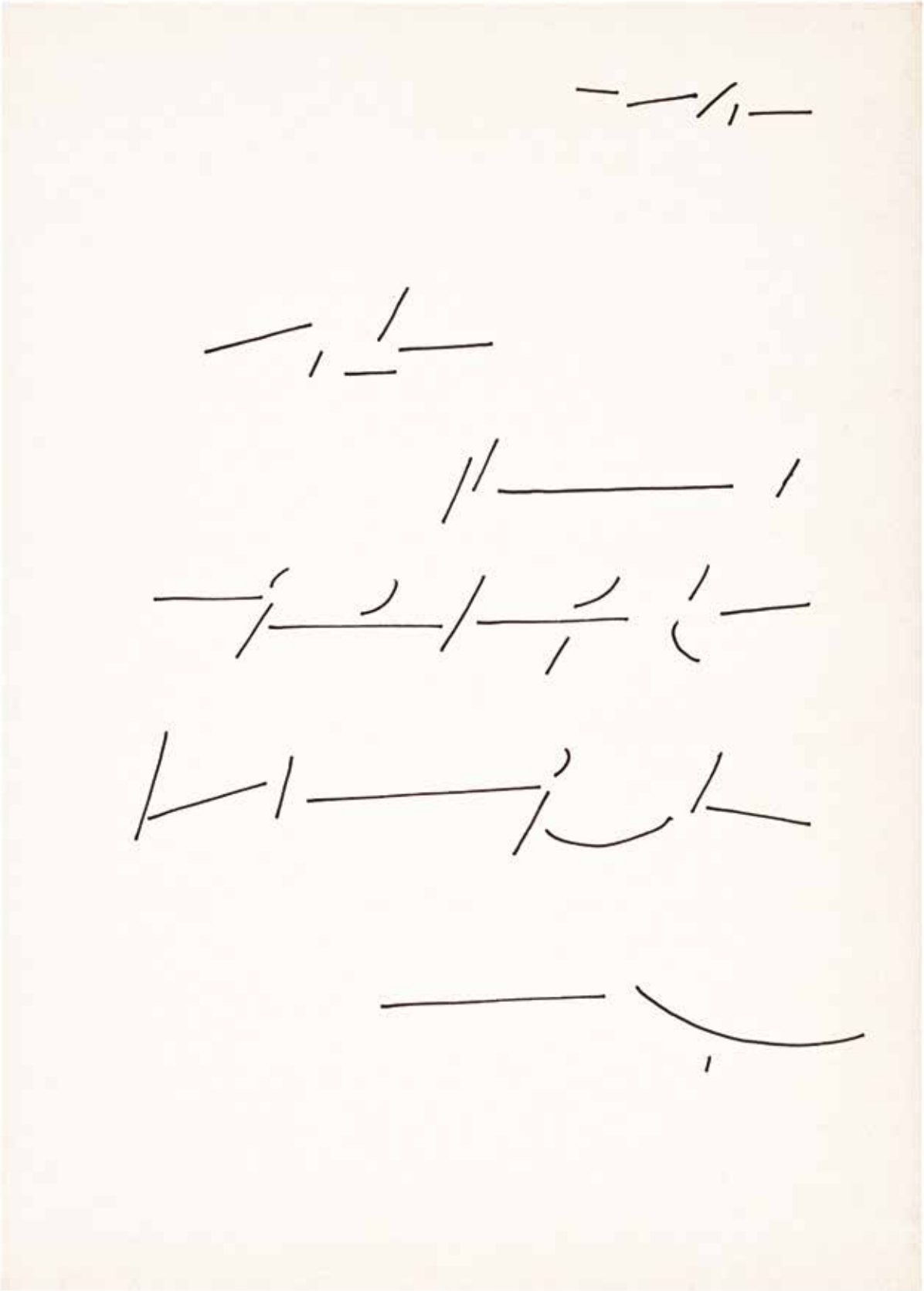




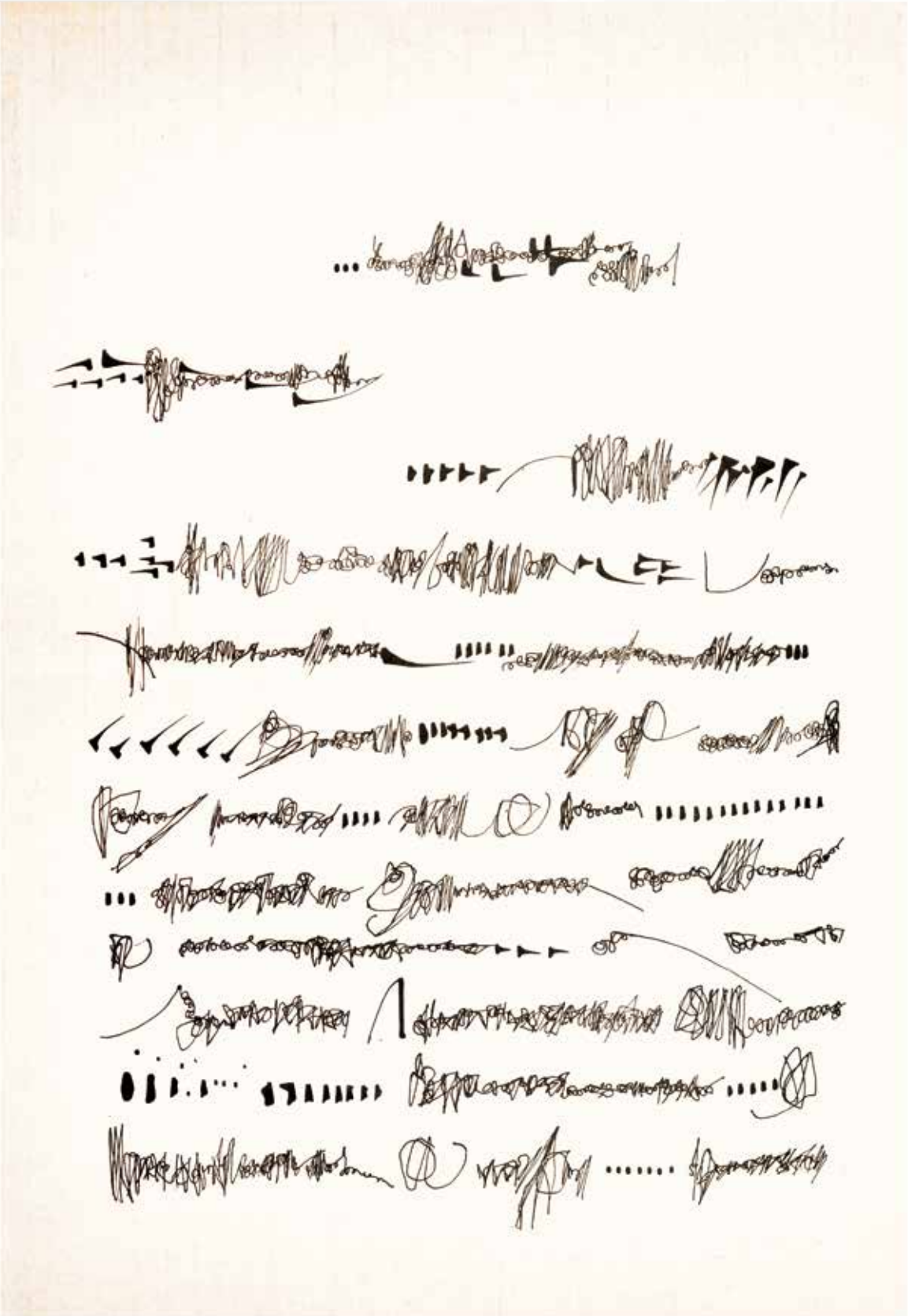
Sin título (carta), década de 1970



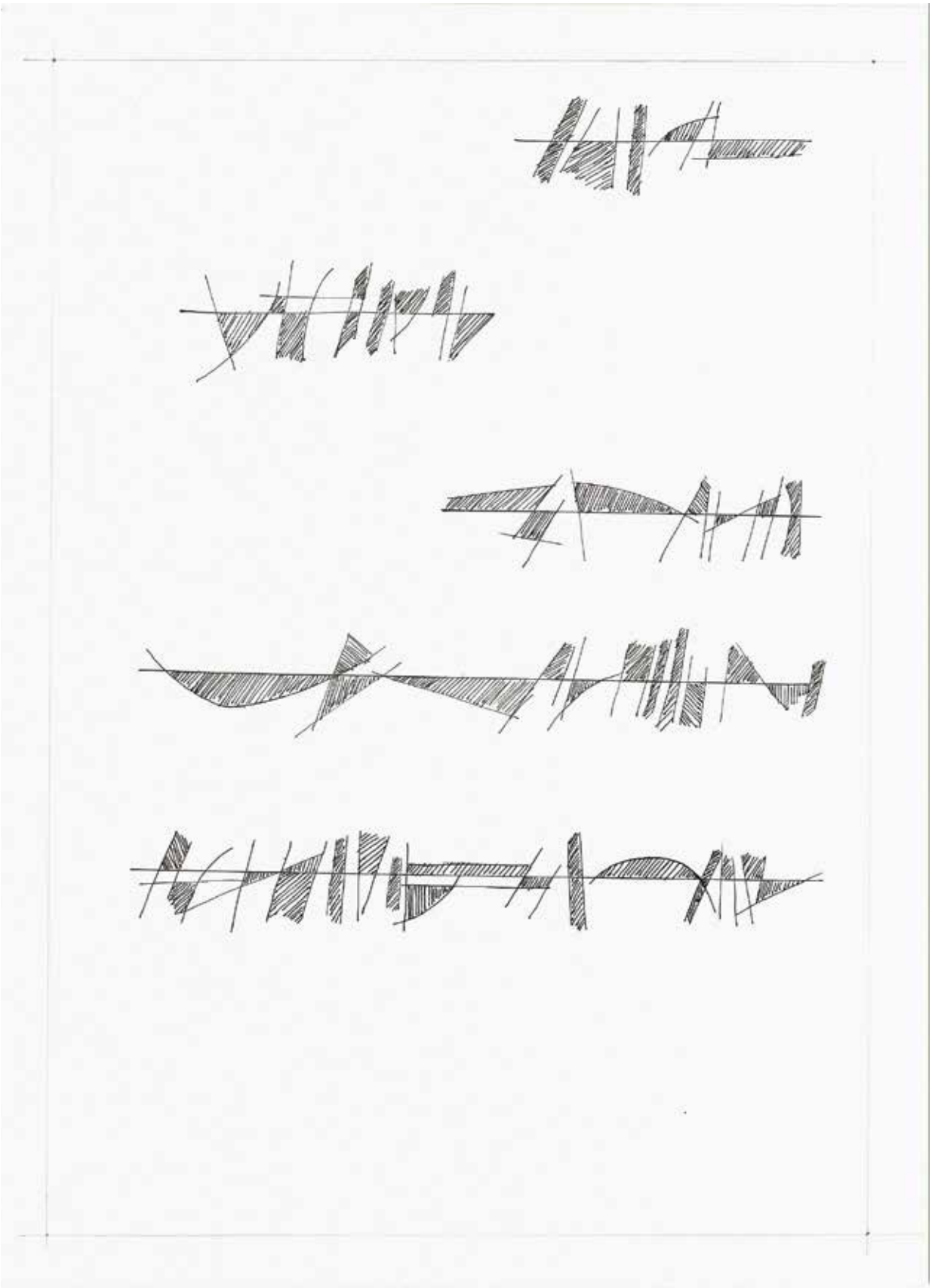
Sin título (carta), década de 1970



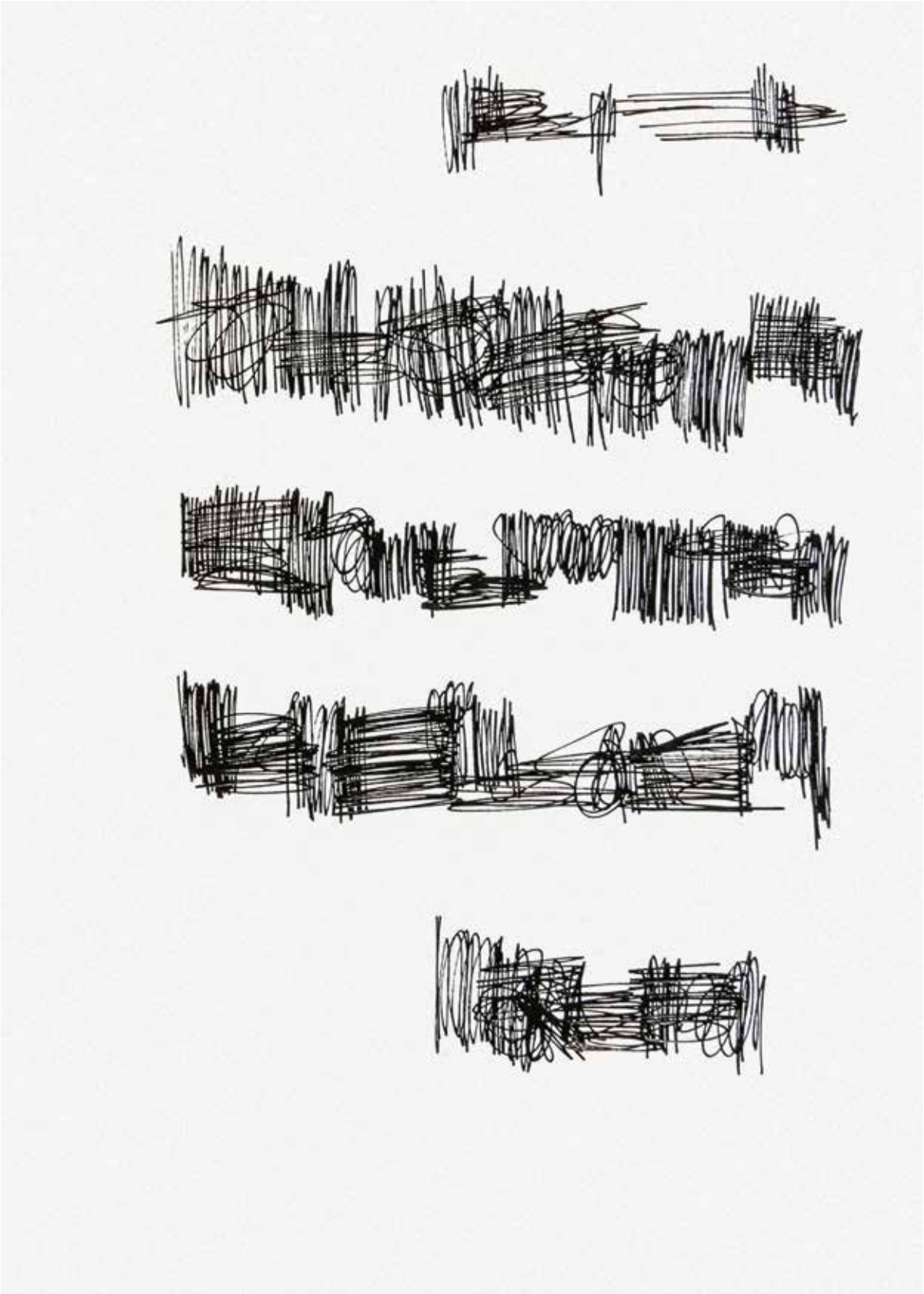
Sin título (carta), década de 1970



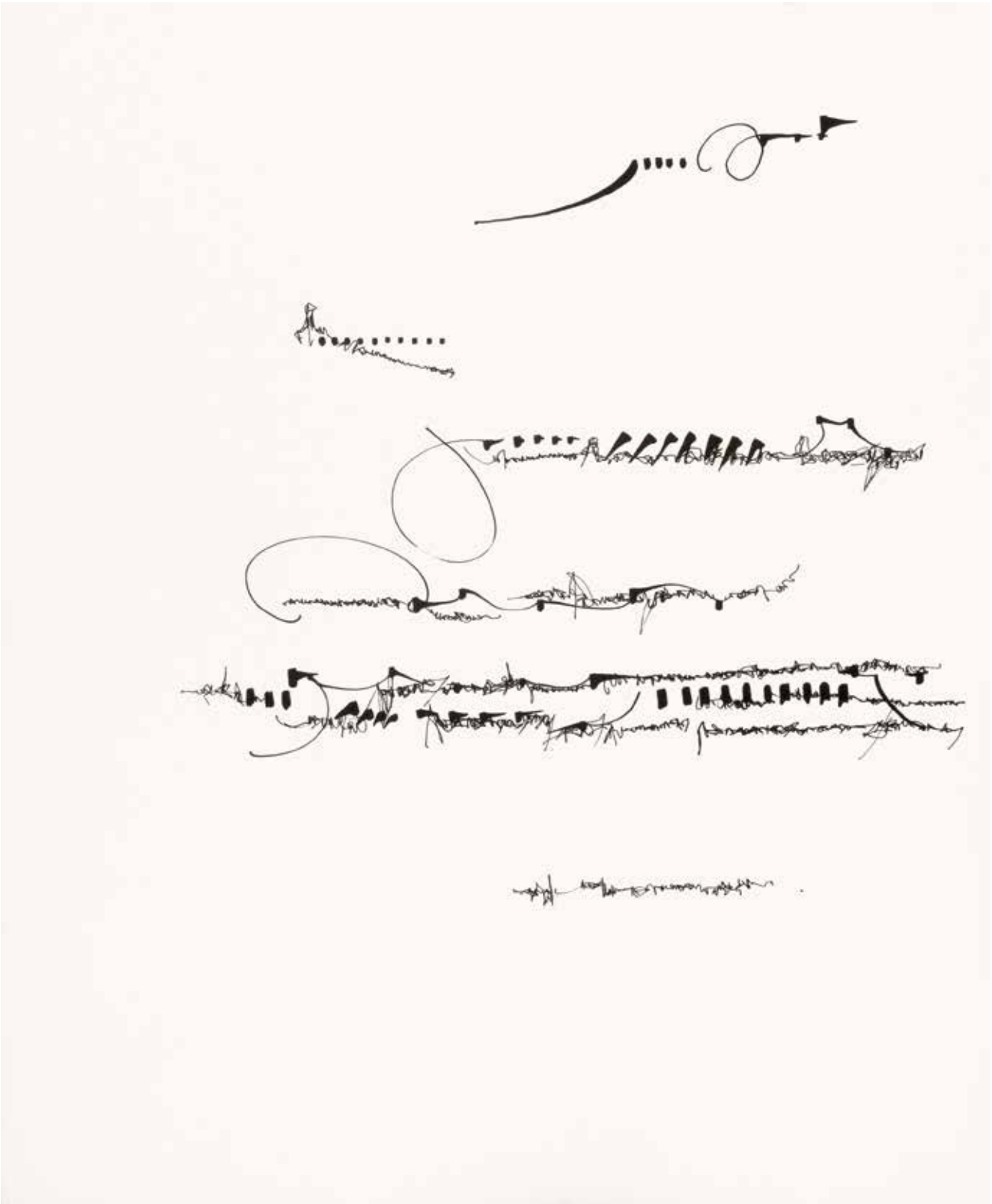
Sin título (carta), 1971



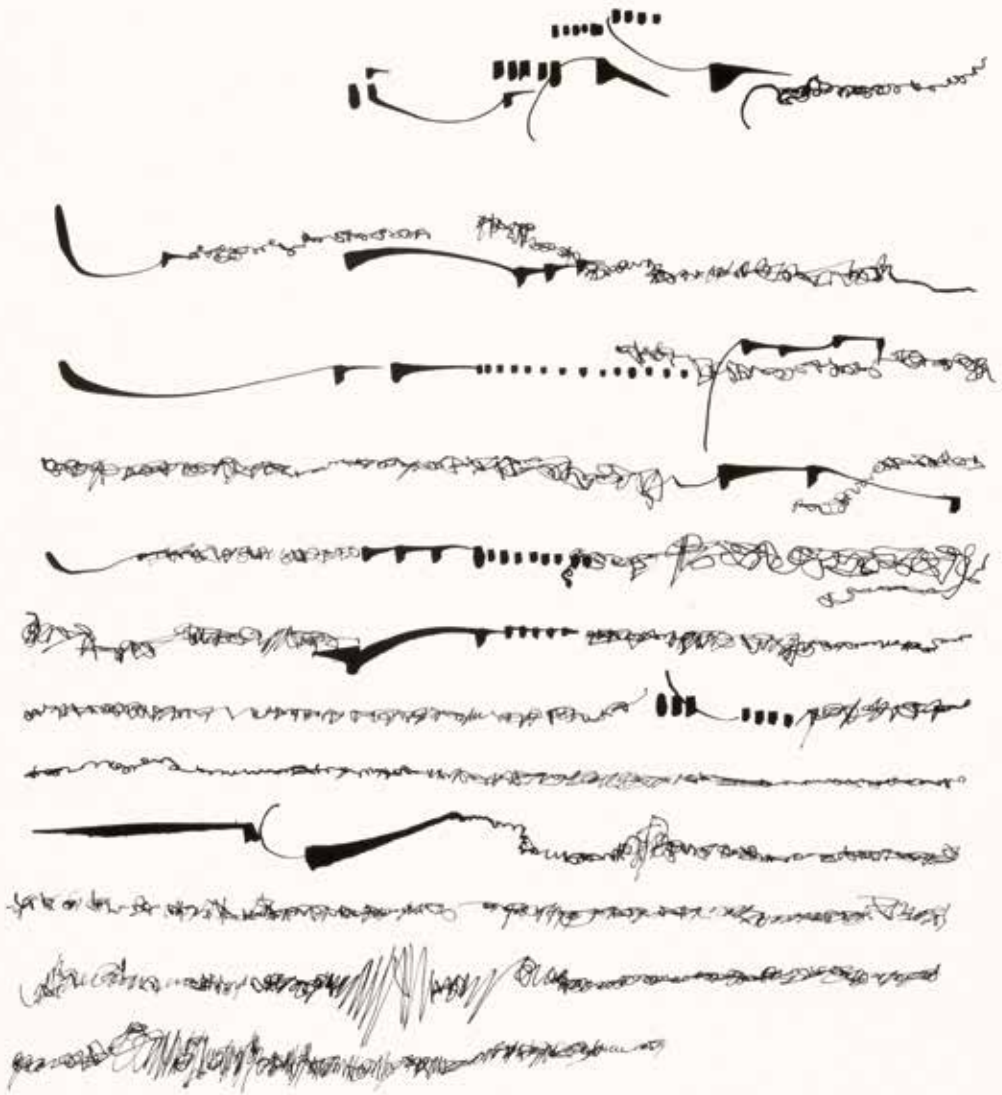
Sin título (carta), 1974

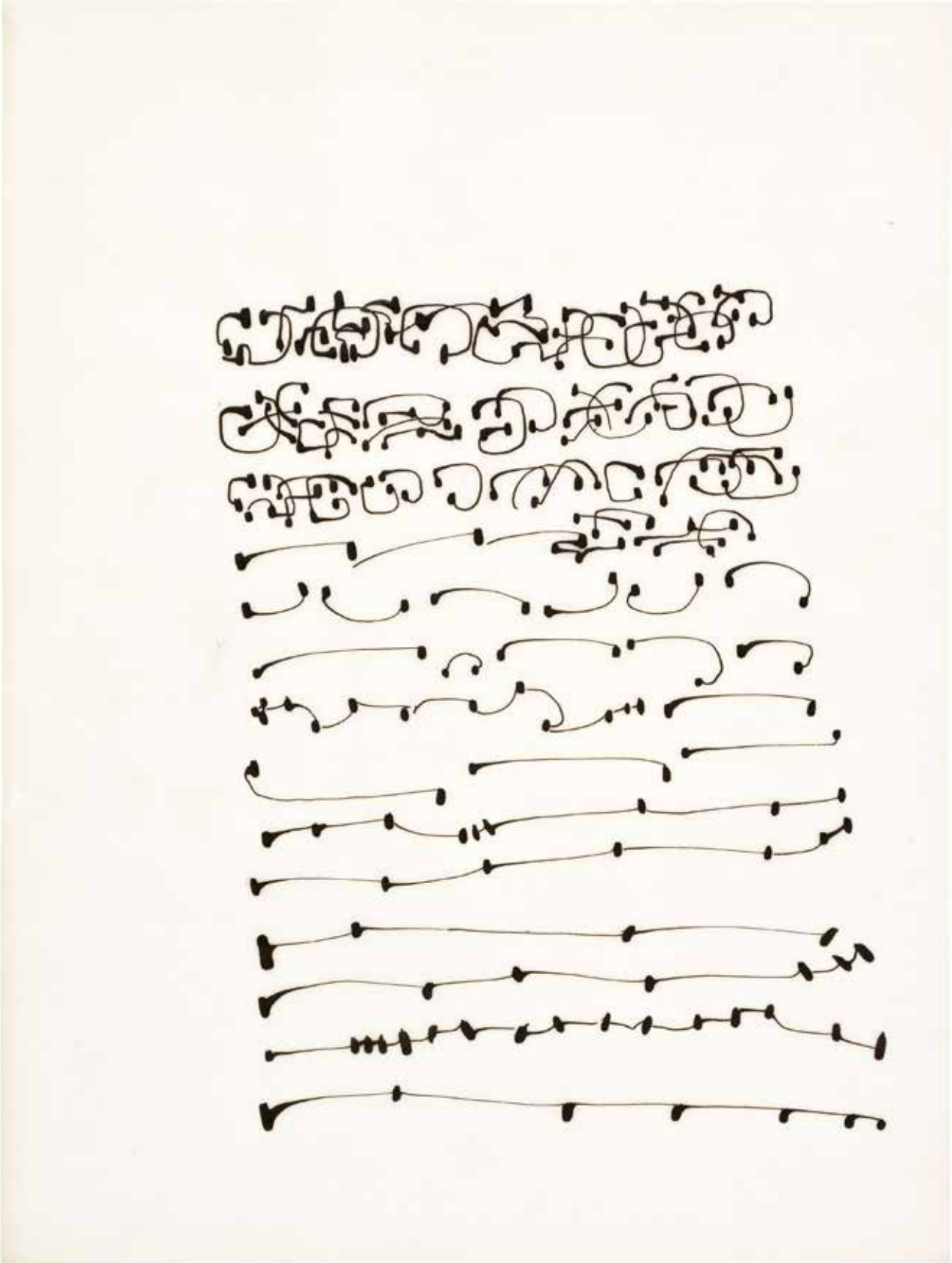


Sin título (carta), ca. 1970

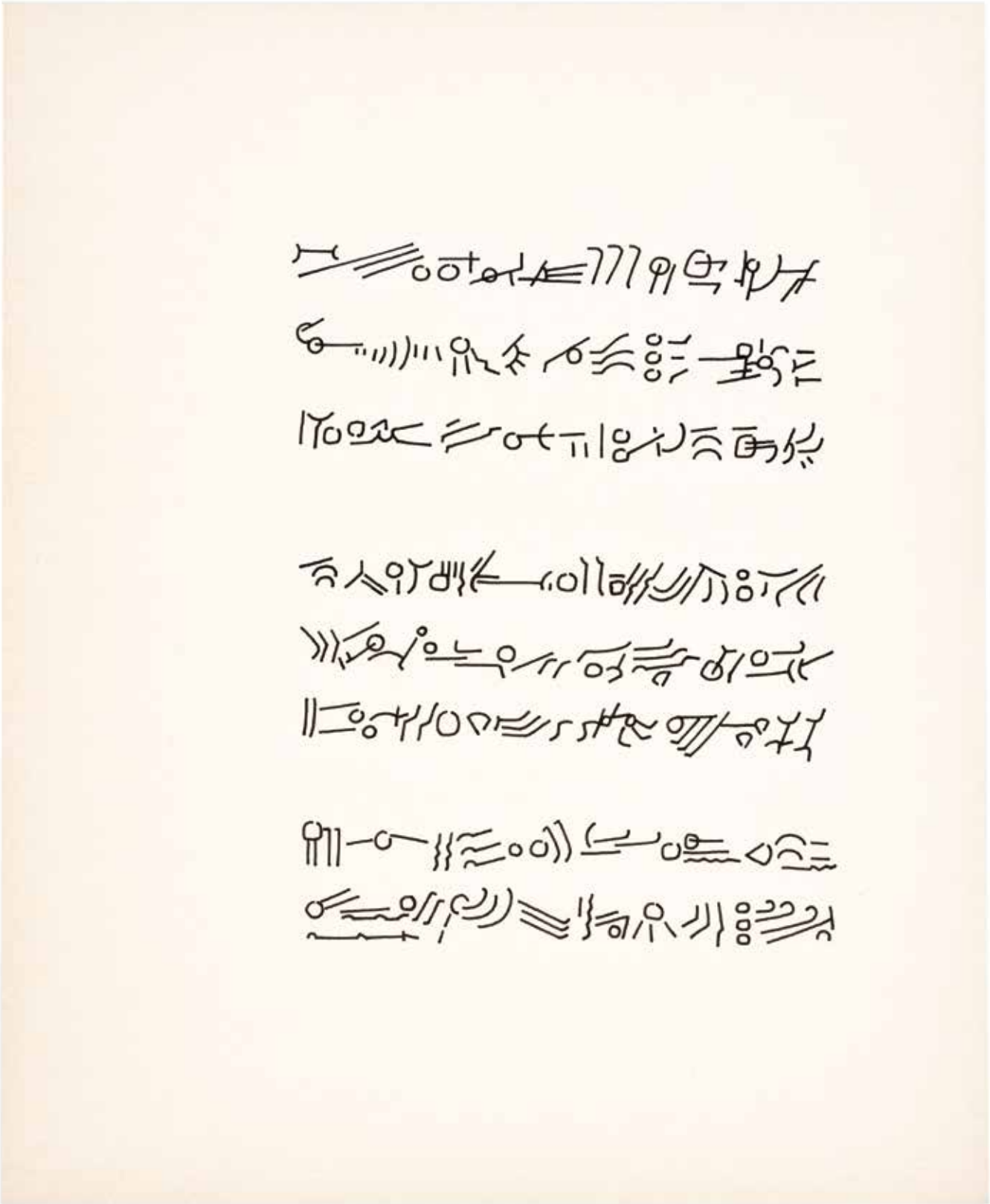


Diez cartas, 1970-2010. Cartas para mandar. En homenaje a la idea original del arquitecto Amancio Williams, 2012 (fragmento)

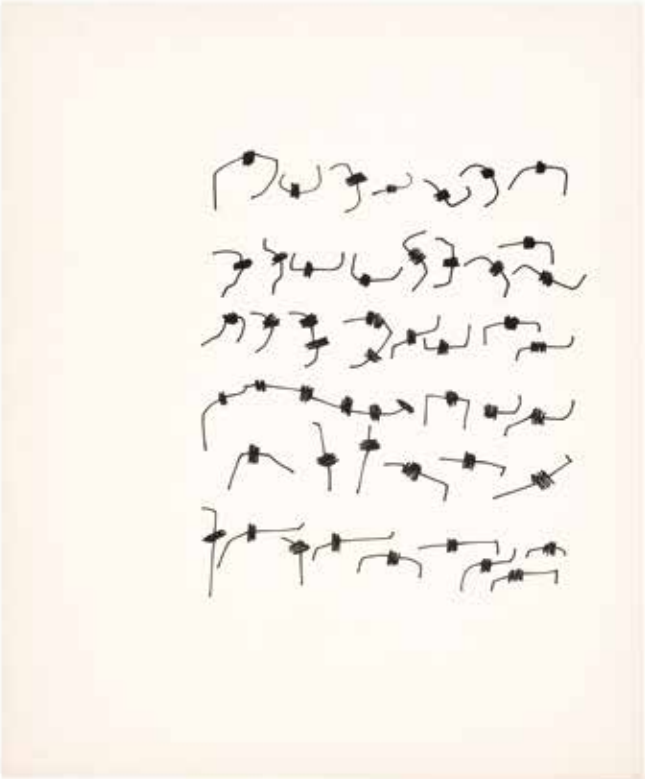


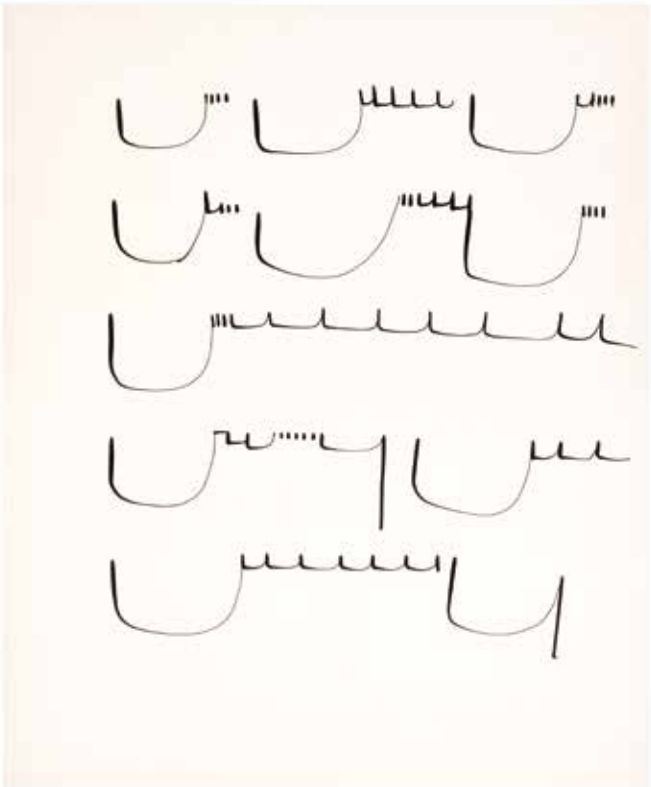


Sin título (texto), década de 1970



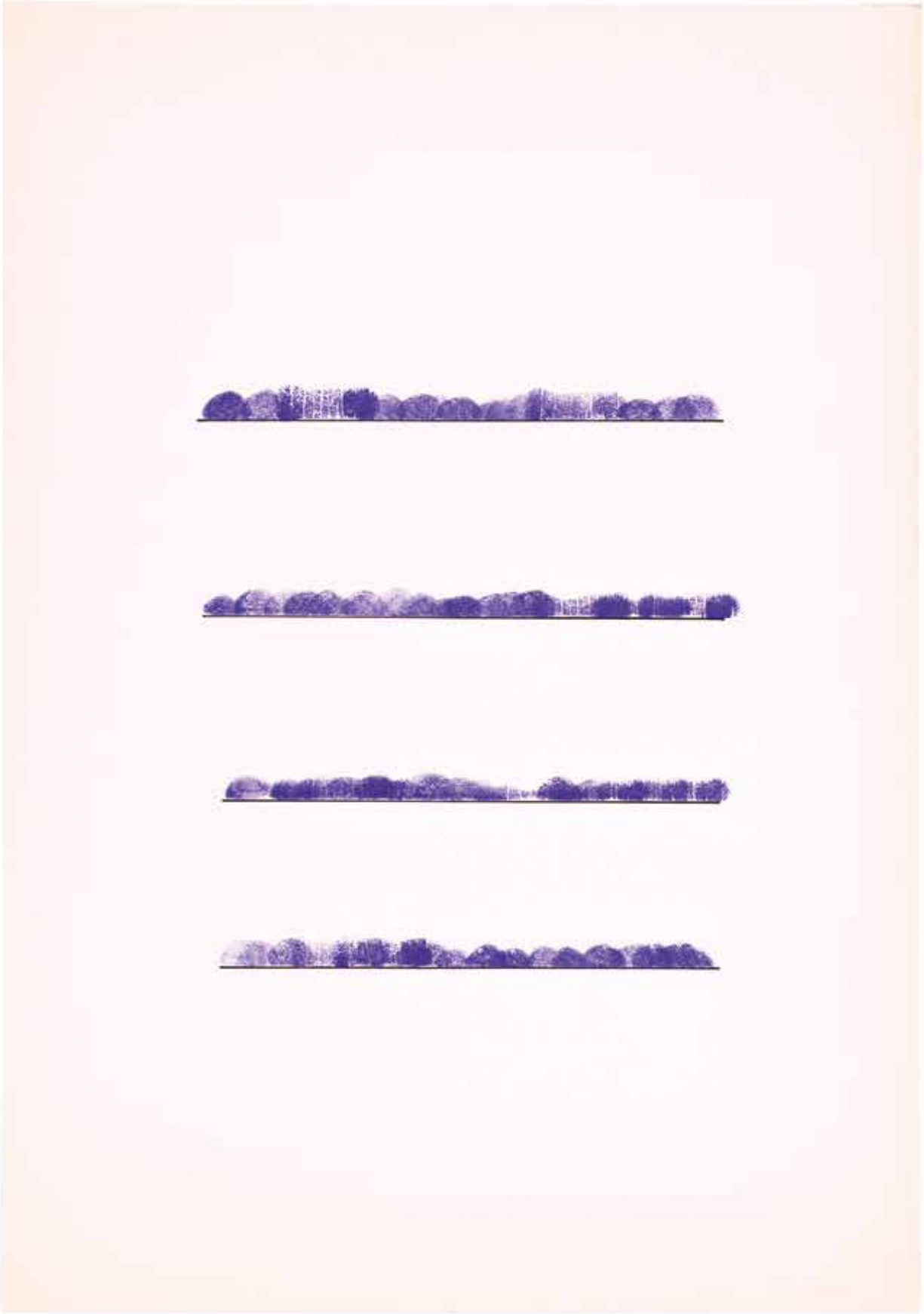
Sin título (texto), década de 1970





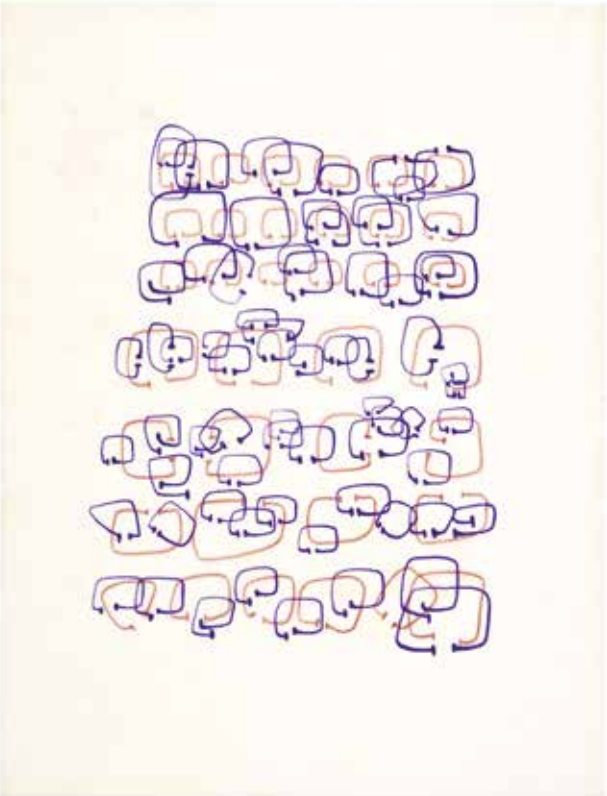
Sin título (textos), década de 1970

Sin título (textos), década de 1970

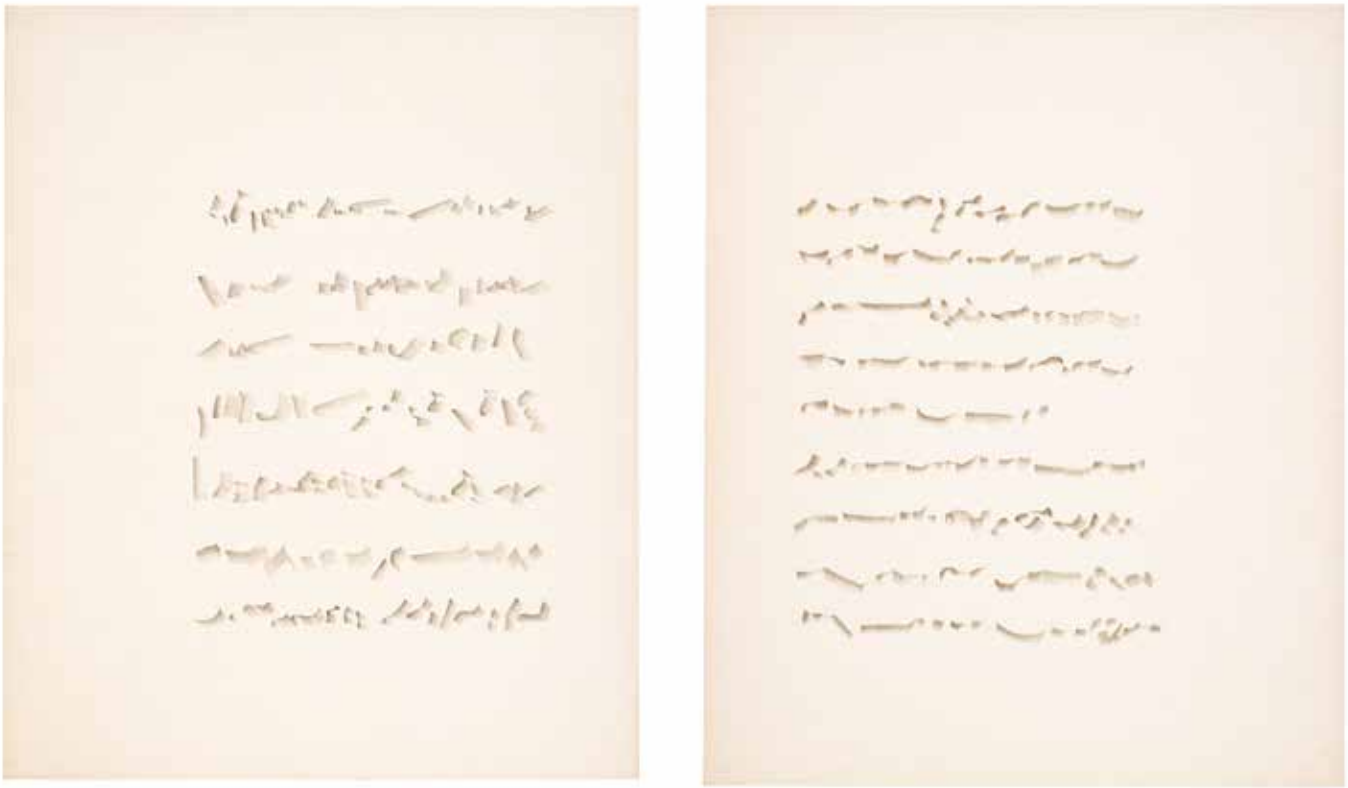


Sin título (texto), década de 1970

Sin título (texto), década de 1970

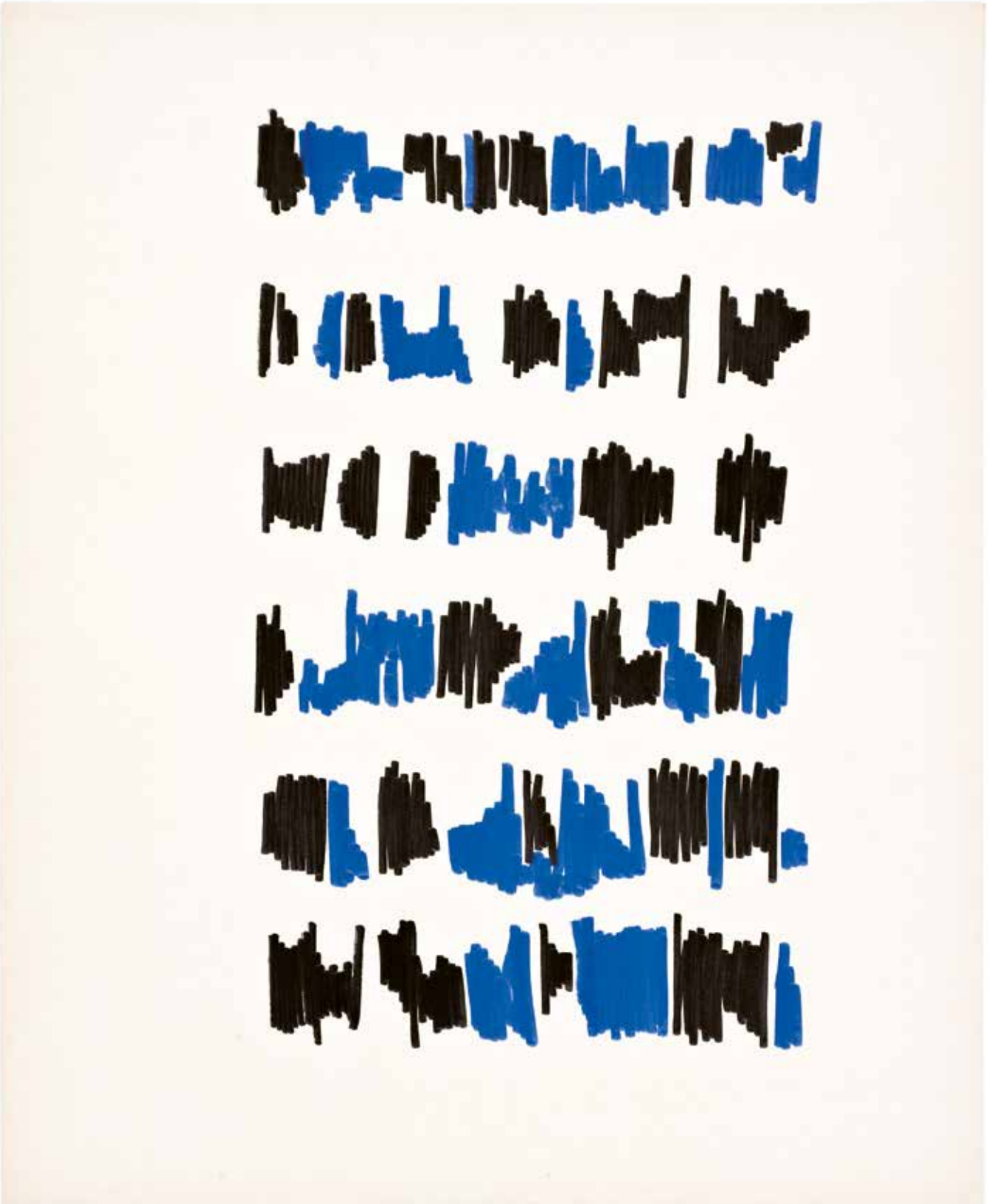


Sin título (textos), década de 1970



Sin título (texto), década de 1970

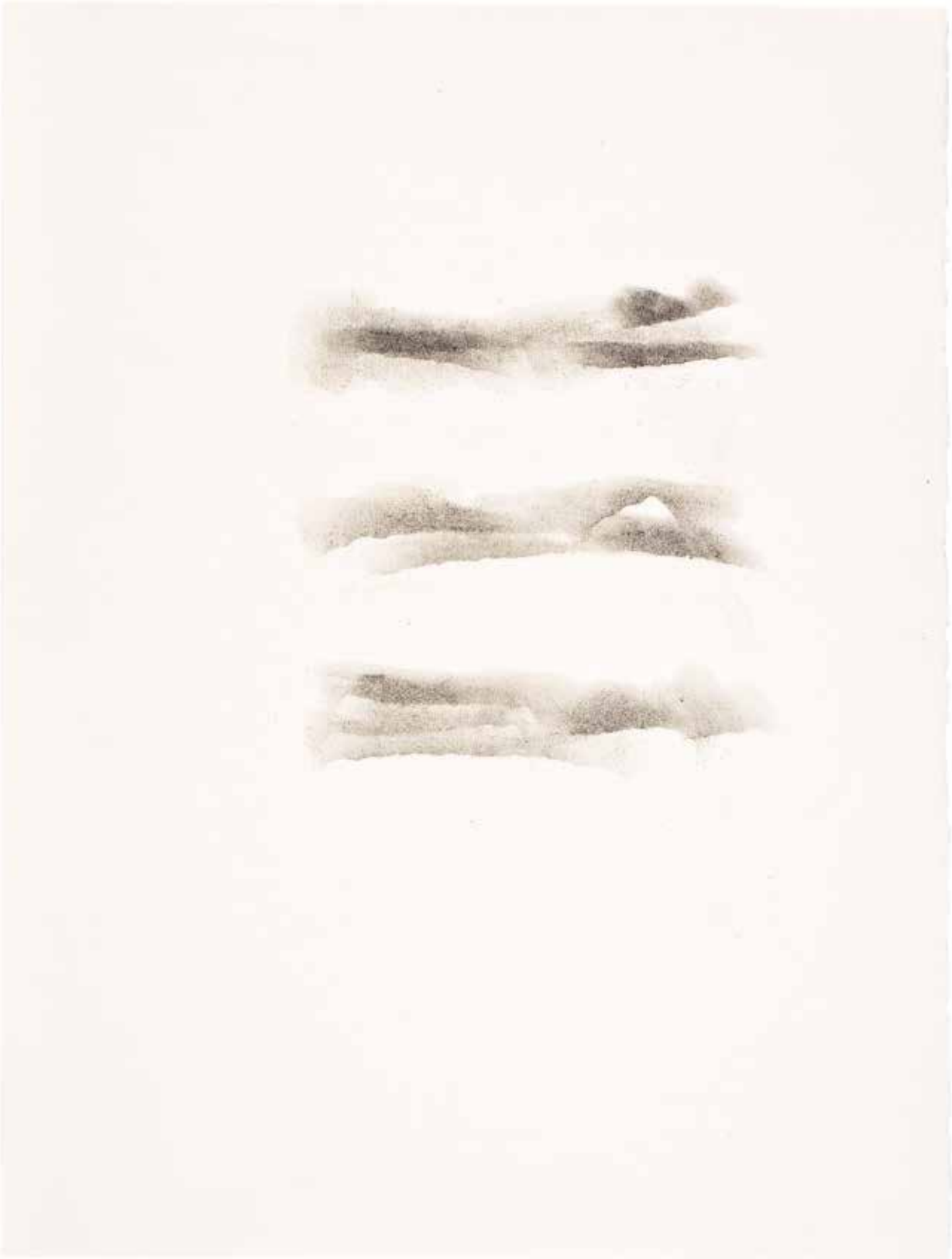
Texto 17, 1974



Sin título (texto), década de 1970

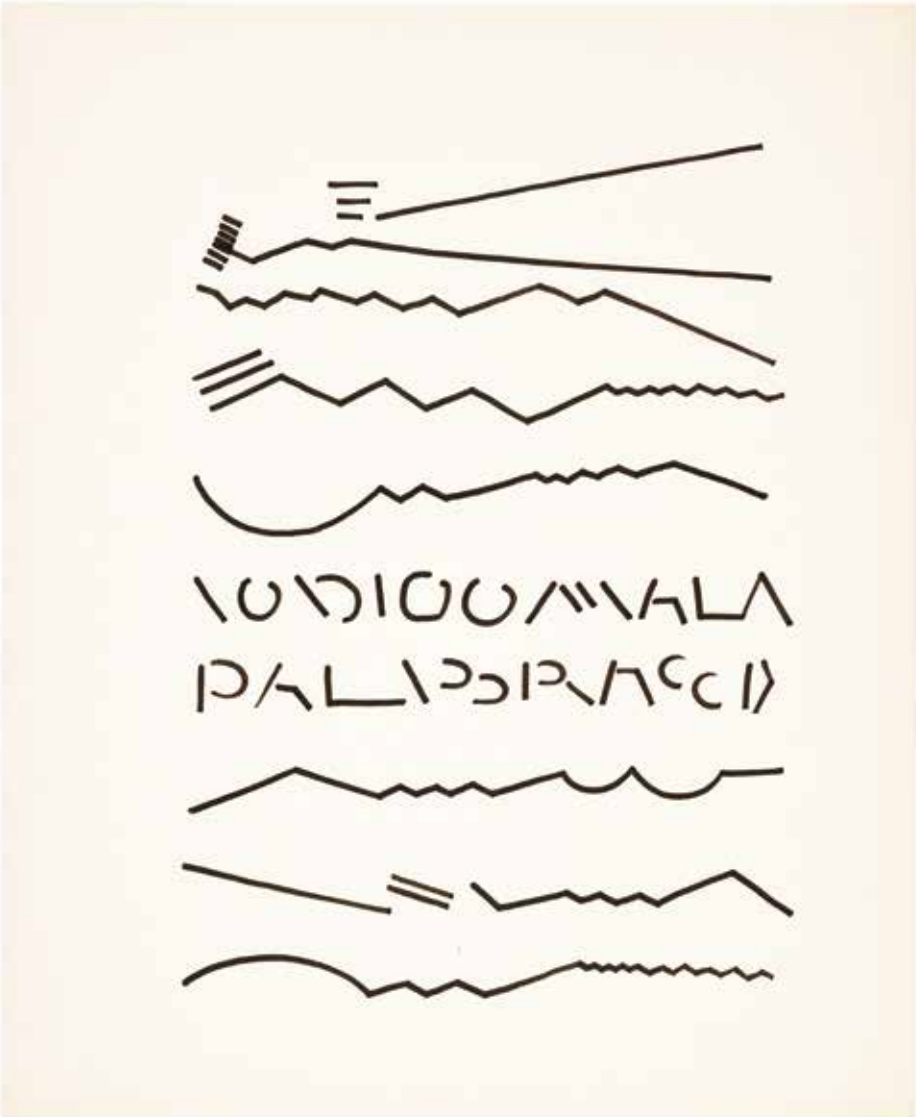
Cuatro textos, 1978

Sin título (texto), ca. 1997-2006



Texto 1/1, 1998

Sin título (textos), ca. 1970-1971



Sin título (textos), ca. 1970-1971

Sin título (texto), ca. 1970-1971

Intanc ekw dunlep
hat.(•)

(•) hulk

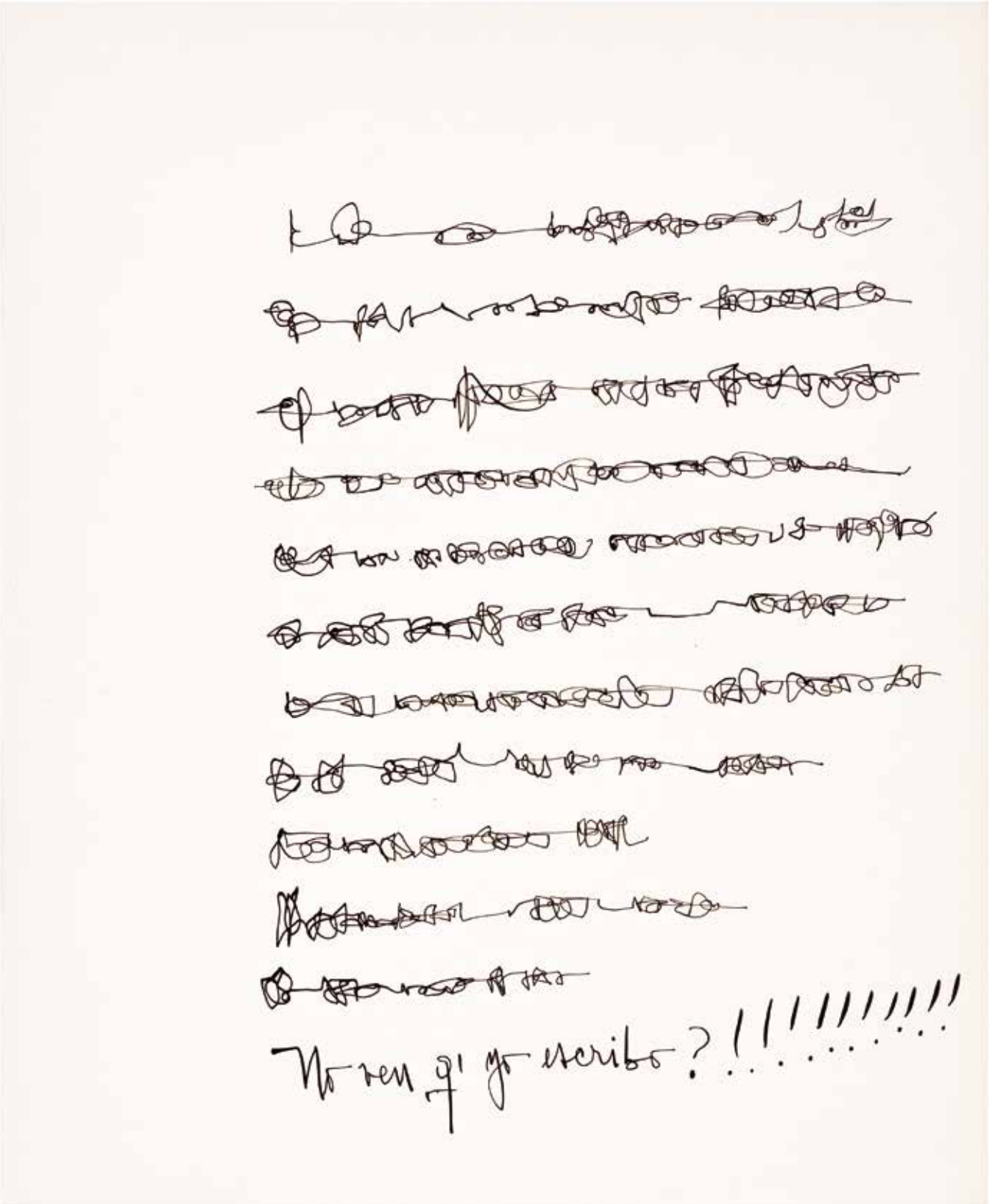
Sin título (texto), ca. 1970-1971

Blida tuste chagkle tuc
Imanoca jun fintoset
buc tas cres tenaparac.
Ducles rospe altum.
Cinquel clameja umnec
Torispelsu remurac tunem
Dusco usalet oponi nock
hemeligor tunor ananasec
suc hurfa galilecant
hacayet ferun sumka
lut prerot junfanot
penoca tetrero dichienc
gus papleot genolecac

Sin título (texto), ca. 1970-1971

Centreloschivay
Cen tre los chi vay
Centreloschivay
Cen tre los chi vay
Centreloschivay

Sin título (texto), ca. 1970-1971



Sin título (texto), ca. 1970-1973

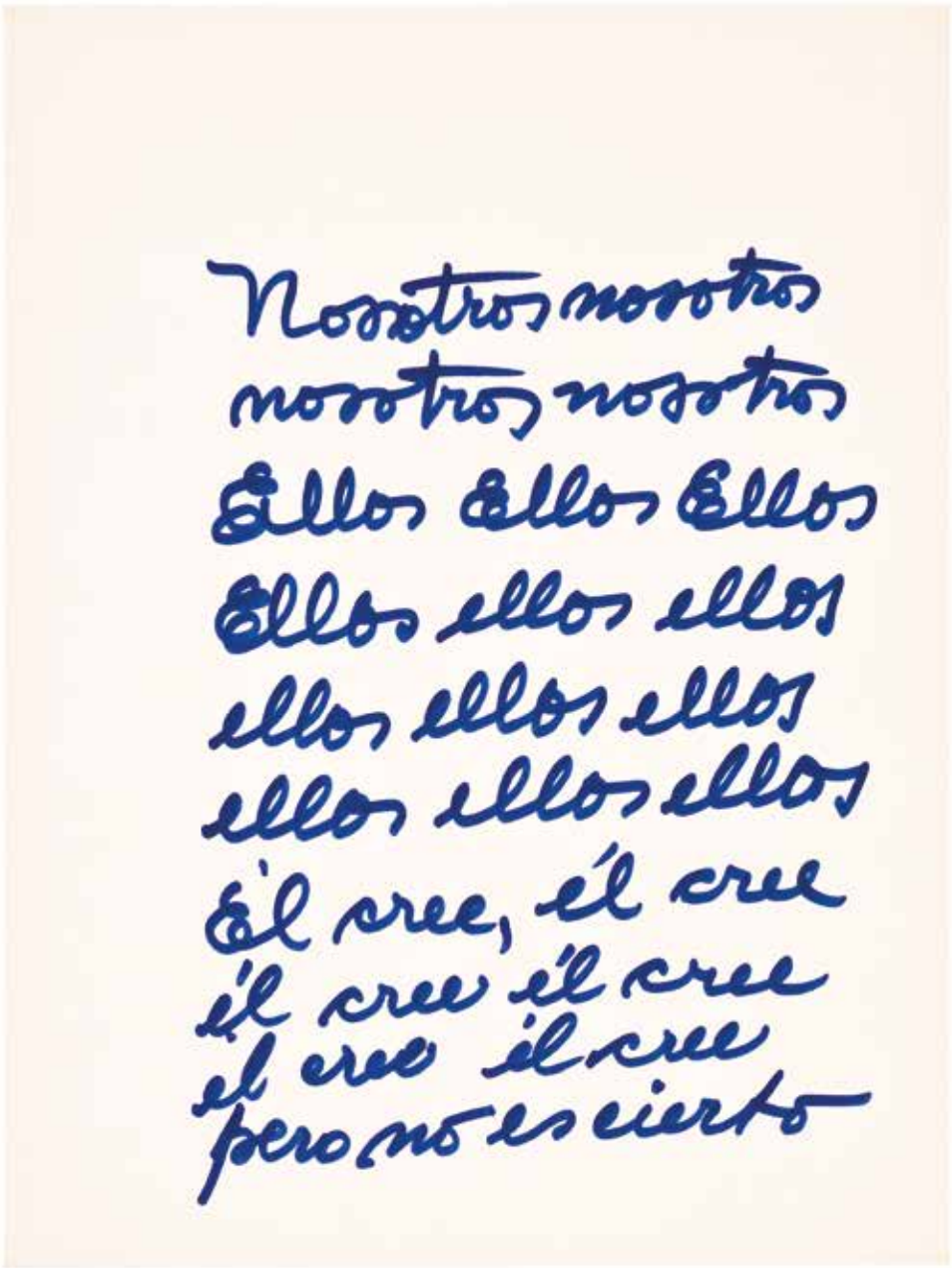
¡porque, yo escribo!

yo escribo

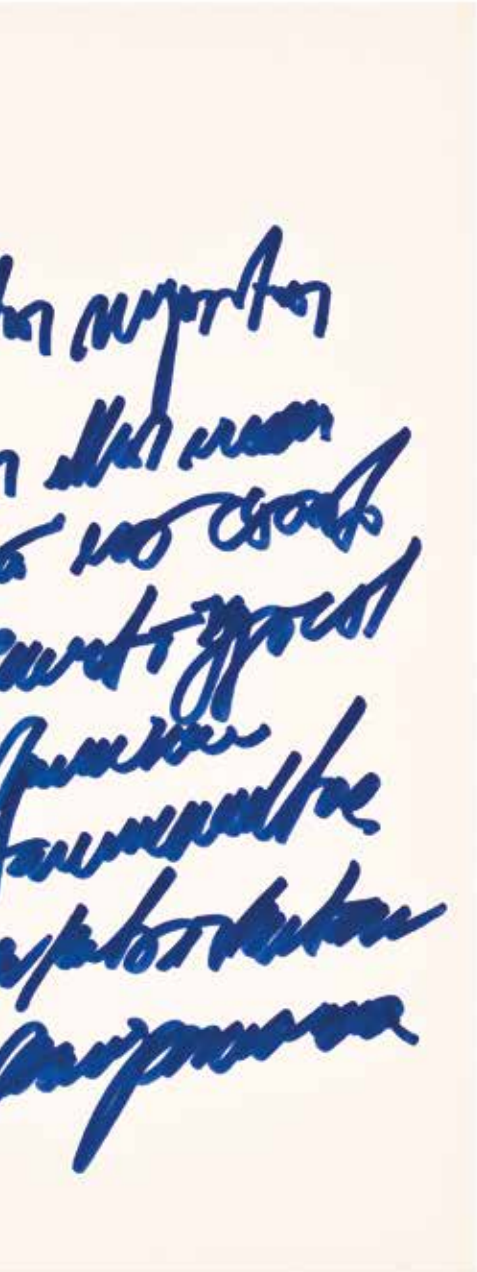
escribo

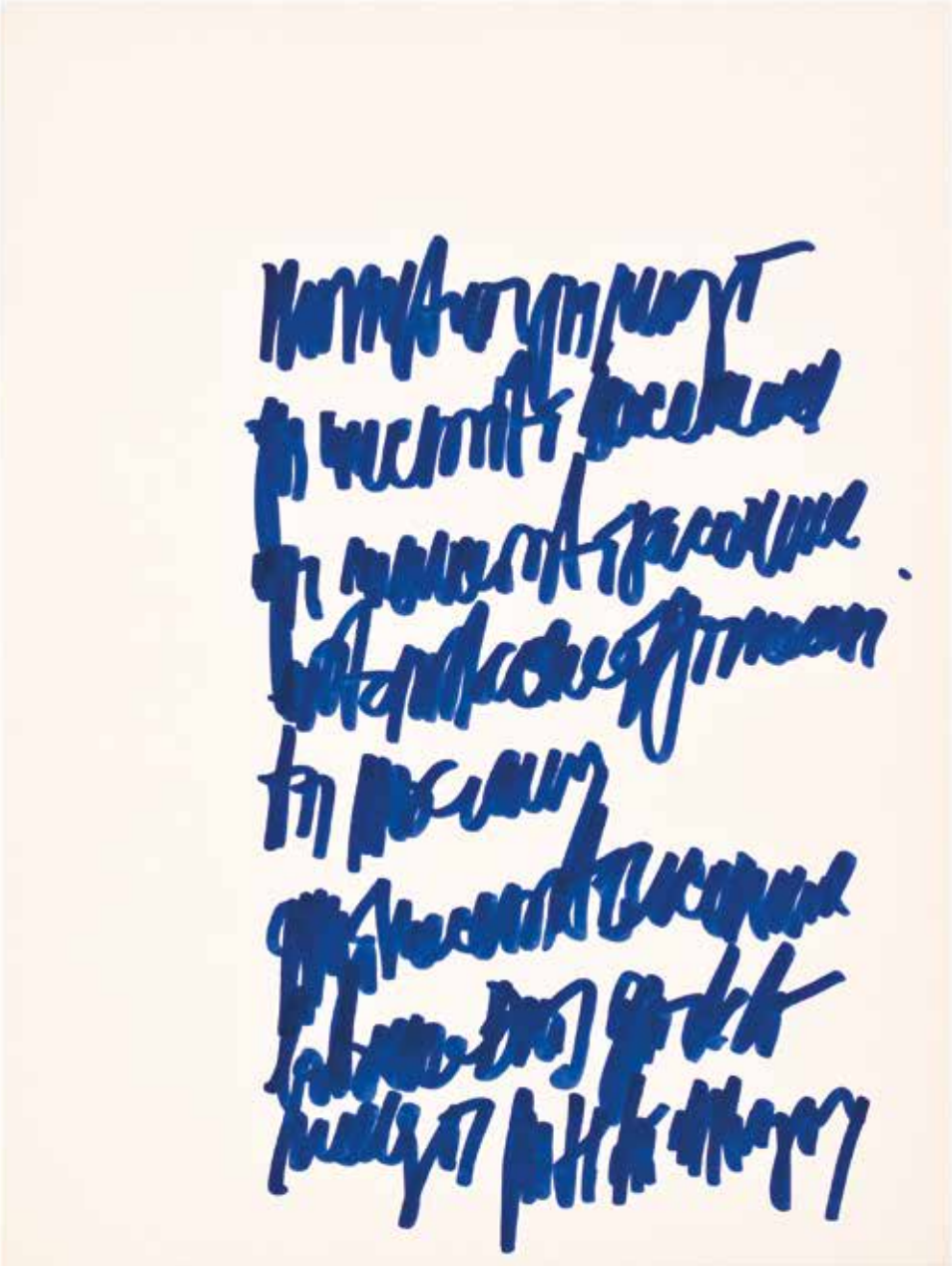
Pero ¡por Dios!
No se dan cuenta que
yo escribo?

Sin título (texto), ca. 1970-1973



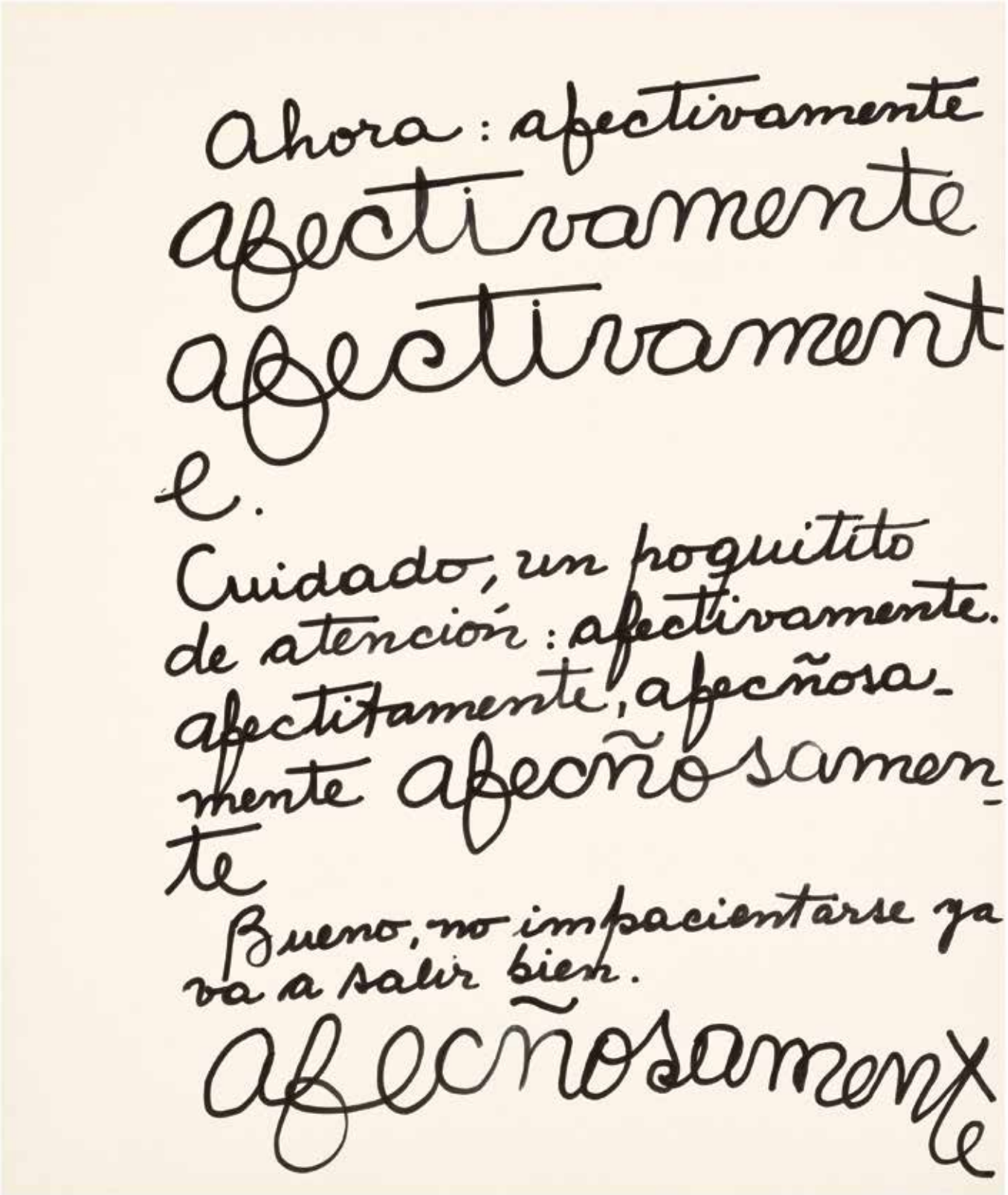
Sin título (texto), ca. 1970-1973





Hoy comenzaremos
por: afectuosamente.
¿A ver?
Afectuosamente
afectuosamente, afec-
tuosamente, afectuo-
samente, afectuosamente
Bien, sigamos, cariño-
samente.
cariñosamente cariño-
samente cariñosamente
cariñosamente
Otra vez...
cariñosamente

Sin título (texto), ca. 1970-1973



ahora: afectivamente
afectivamente
afectivamente
e.
Cuidado, un poquitito
de atención: afectivamente.
afectitamente, afeñosa-
mente afeñosamen-
te
Bueno, no impacientarse ya
va a salir bien.
afeñosamente

Sin título (texto), ca. 1970-1973

Buenas noches a todos
a cada uno de ustedes
muy buenas noches.
Ante todo quería decir-
les que me encuentro
muy feliz en este lugar.
Que es ésta una de
las más hermosas ciuda-
des que he visitado y don-
de más feliz me he sen-
tido. Sus hombres verda-
deramente hospitalarios
Me comparten con una
generosidad sin límites

y ahora con uds. la dulce,
la sutil, la enigmática,
la GRANDE, la grande
por encima de todas las
cosas, la muy Gran-
de: Soledad
Comprendo la emoción
de cada uno de uds de
estar en este privile-
giado momento con
ella.
Se preguntarán uds
para tan magnífica
presentación ¿porqué he
elegido a la querida

Sin título (texto), ca. 1970-1973

ciudad de Buenos
Aires? Si si, sé que
eso me lo preguntarán
Pues bien, dejaré pasar
un instante más.

Ya ven, ahora la emo-
ción es mia. Pero por
favor no se acerquen
tanto yo puedo verlos
a todos. Y ella si
es necesario hablará
más alto, o gritará
no se acerquen tan-
to por favor Atención
podria asfixiarse.

O podrian asfixiarse
uds. y moririan Pero
señores calma. Ella tie-
ne capacidad como pa-
ra estar con todos ustedes.
Su sabiduria, recibida
de generación en generación
es la que le permite poder
estar hoy aqui entre noso-
tros.
Permitámosle hablar
unos instantes Será
un dia inolvidable.
Lo aseguro.

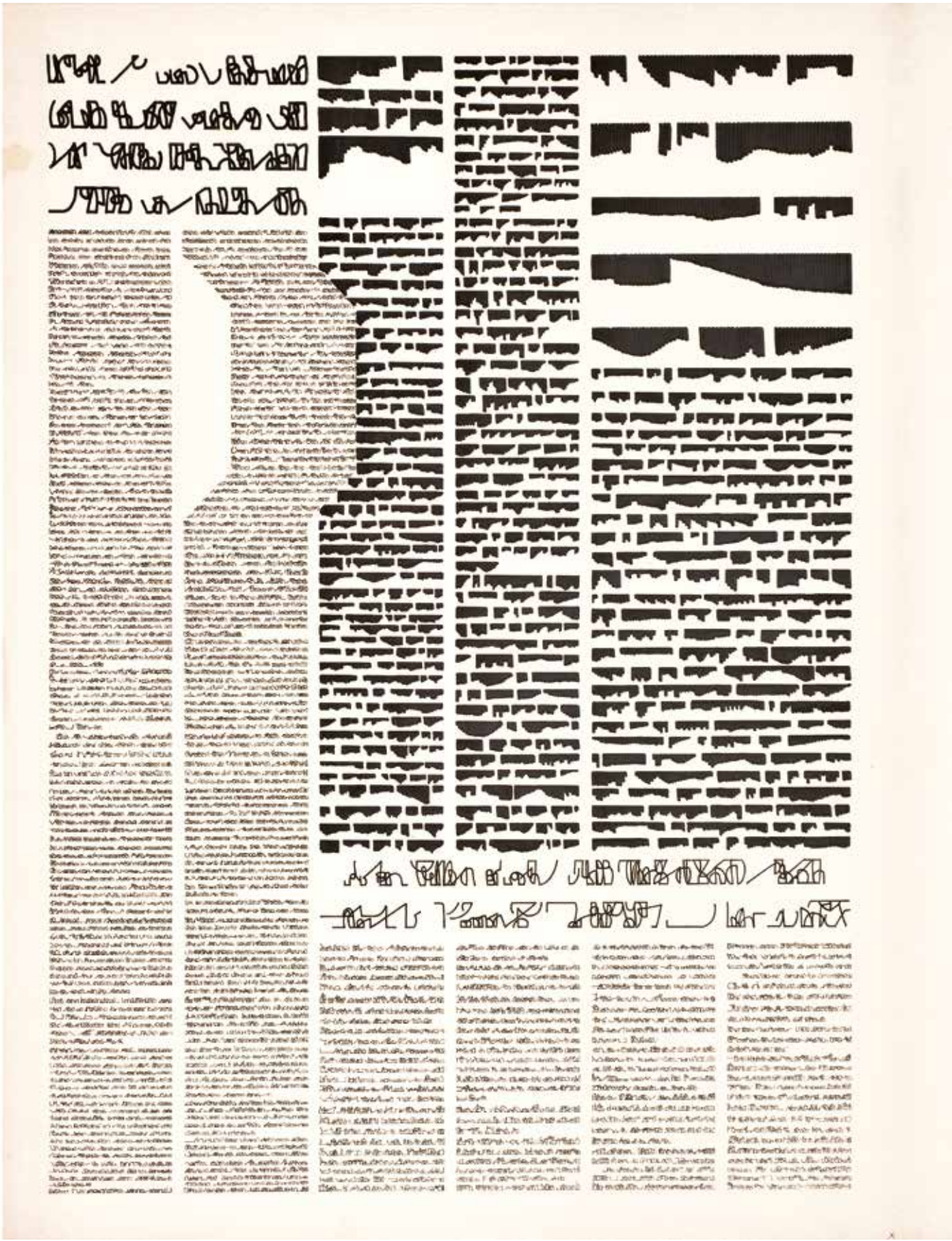
Decime Decime
decime decime
deci deci deci
decilo decilo
decilo
no te calles
no te calles
no te calles
no te calles
no te calles

Sin título (texto), ca. 1970-1973

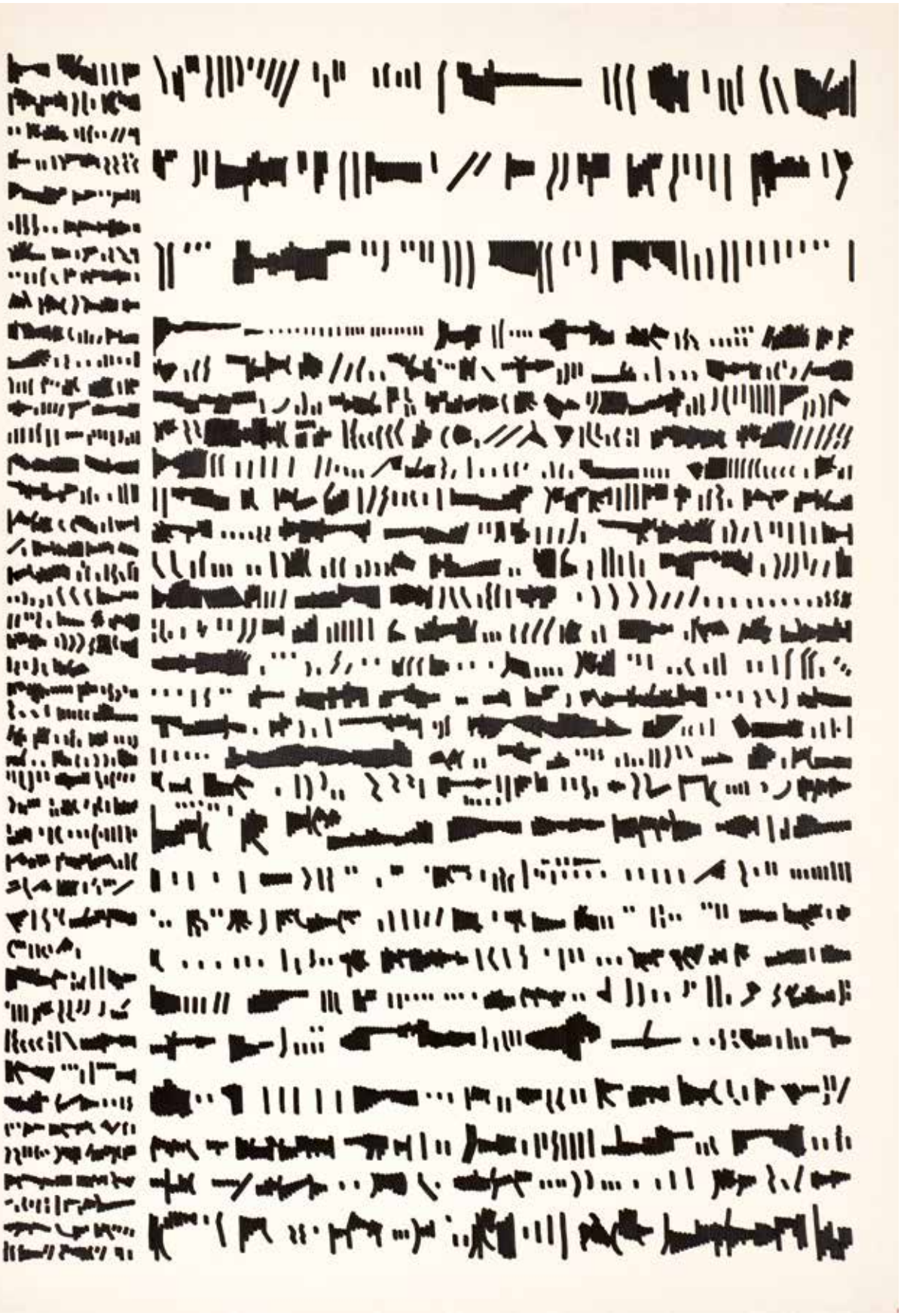
Escuchá, escuchá. A veces
es un poco de música, otras
palabras y palabras y más
palabras y se habla y se habla
se habla se habla
se habla se habla
se habla se habla
se habla se
habla se ha
bla.

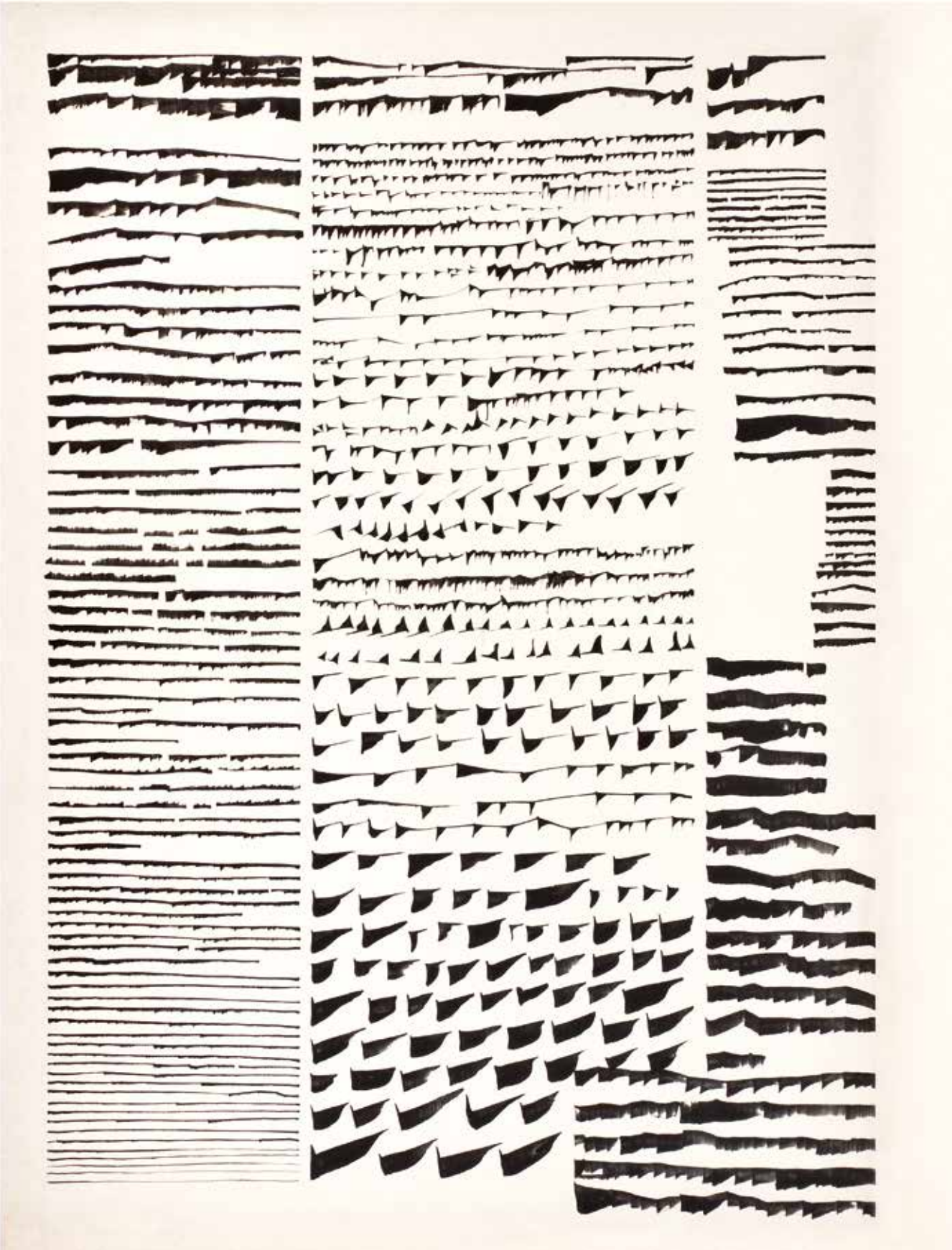
Sin título (texto), ca. 1970-1973

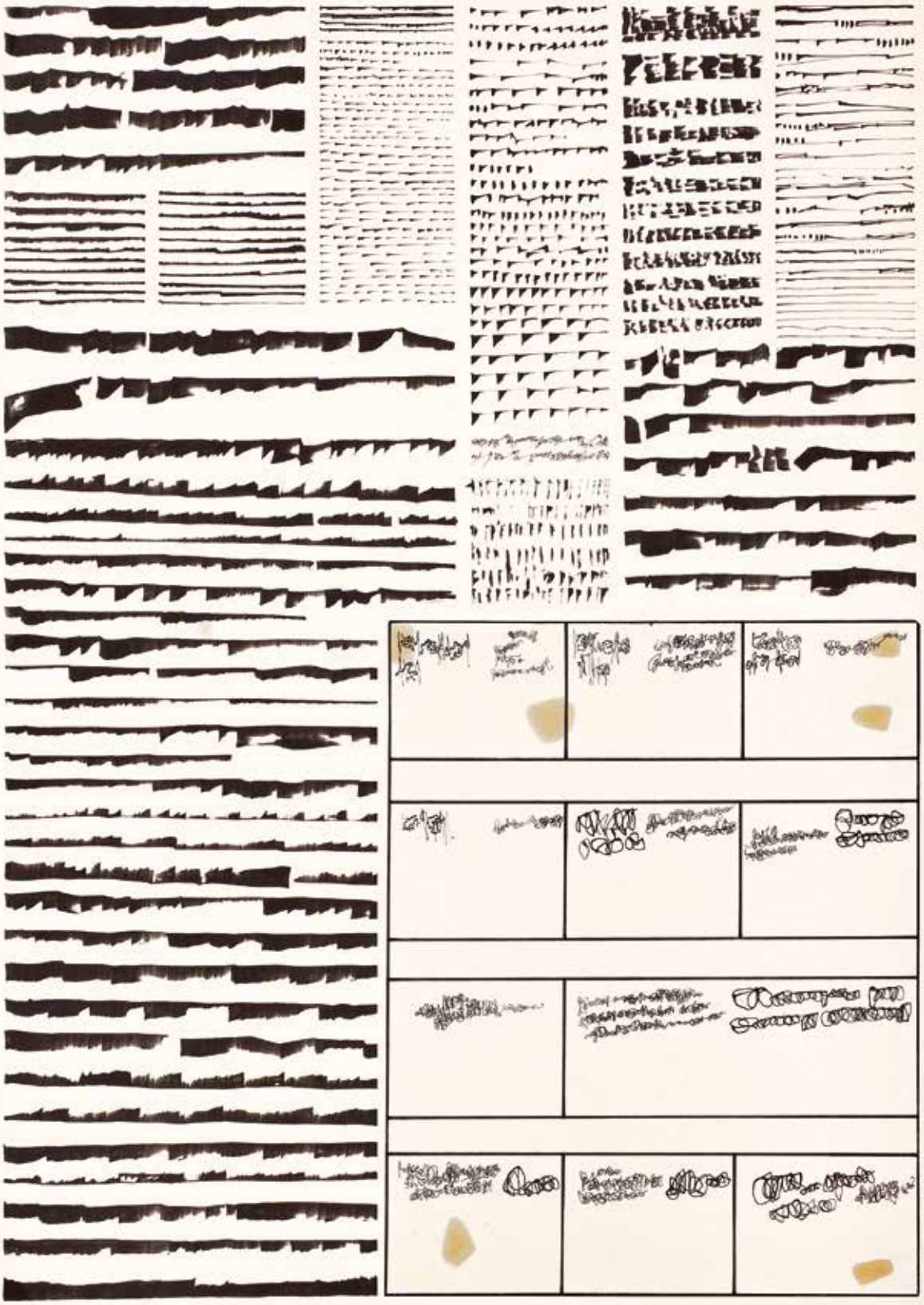
Diario 1 Año 1, 1972/1995 (tapa)

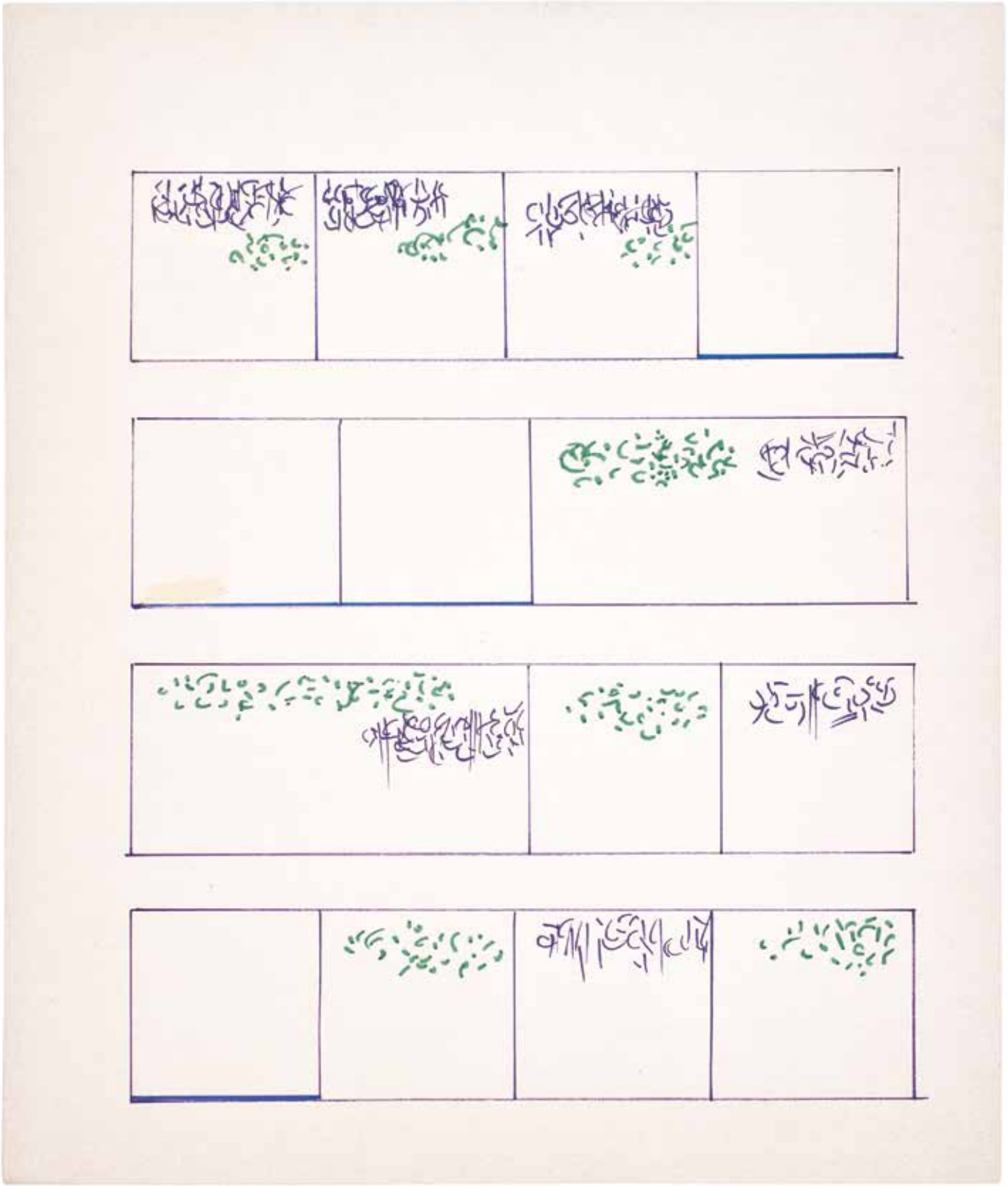


Diario 1 Año 1, 1972 (interior)

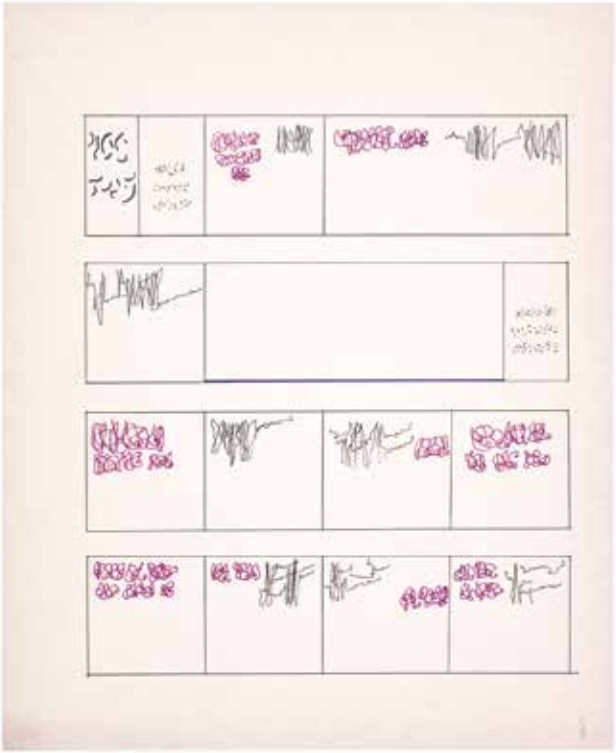


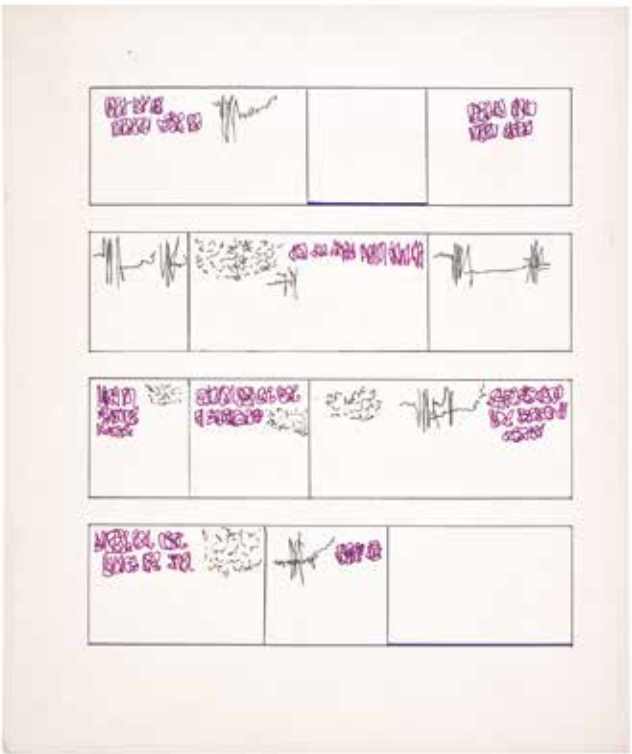


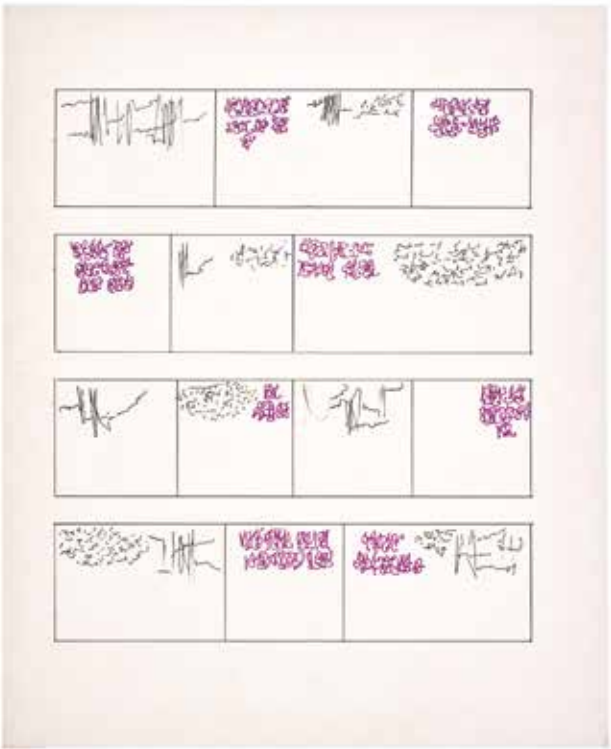




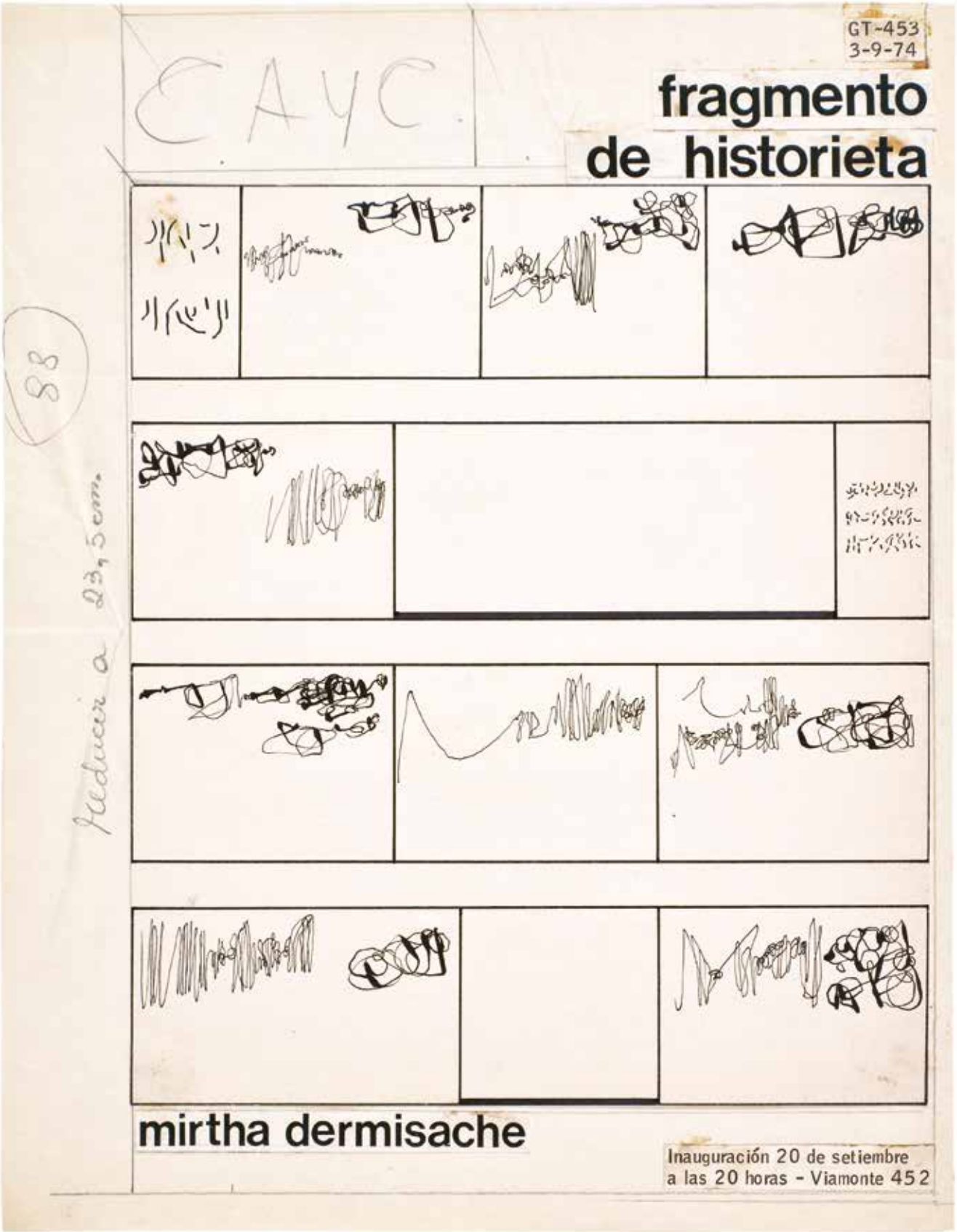
Sin título (historieta), ca. 1972-1974



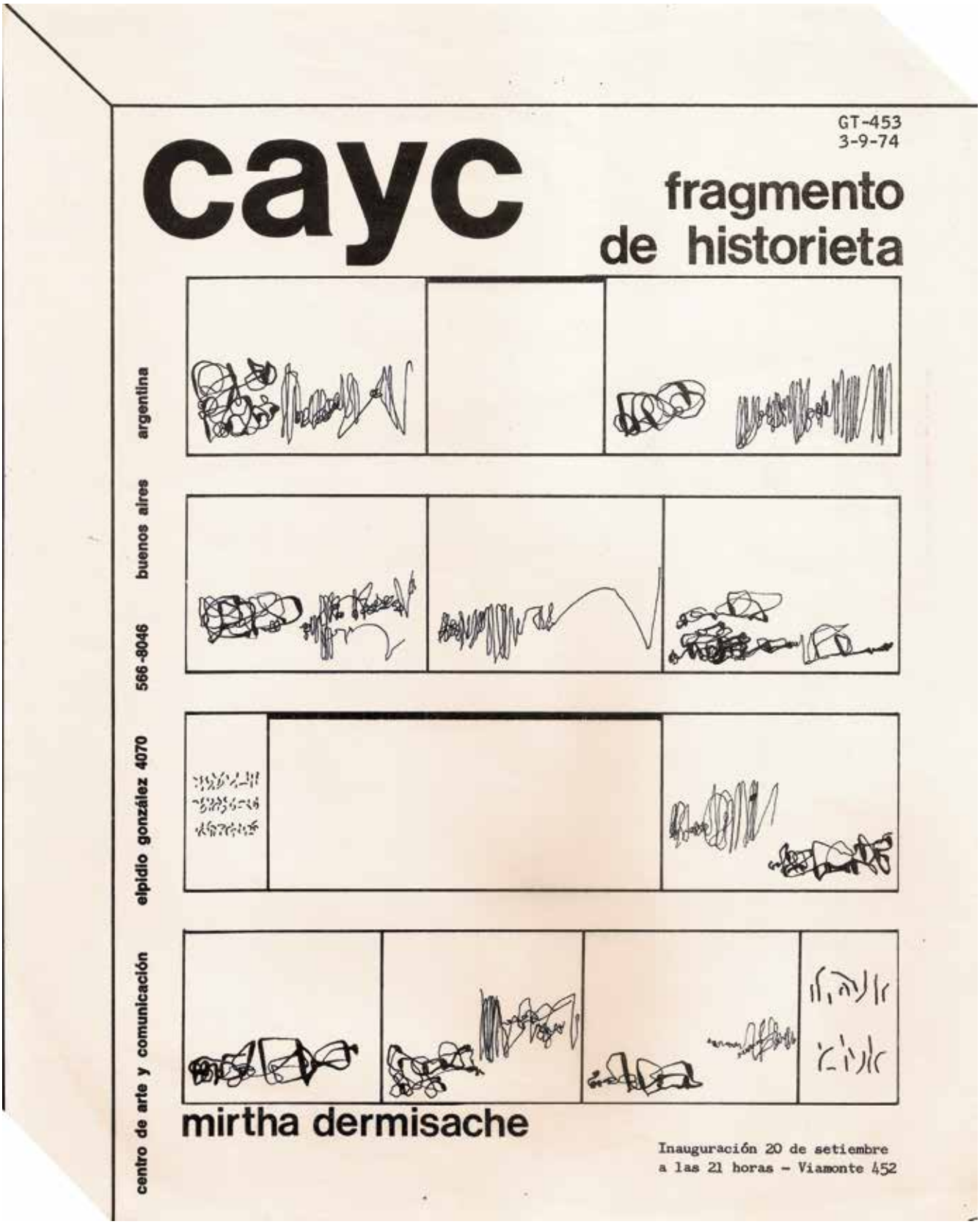




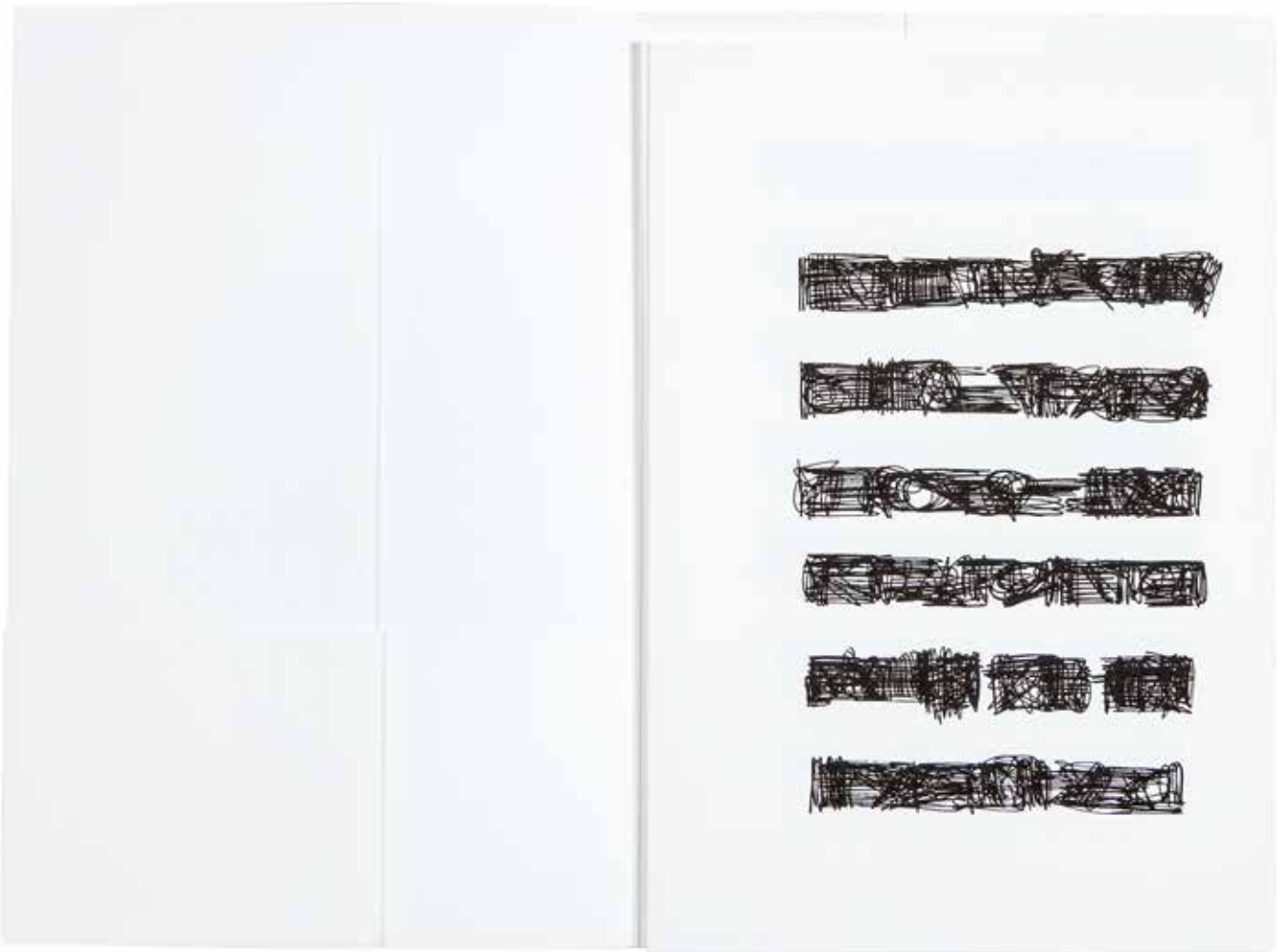
Arriba
Sin título (historieta), ca. 1972-1974
Abajo
Sin título (historieta), ca. 1972-1974



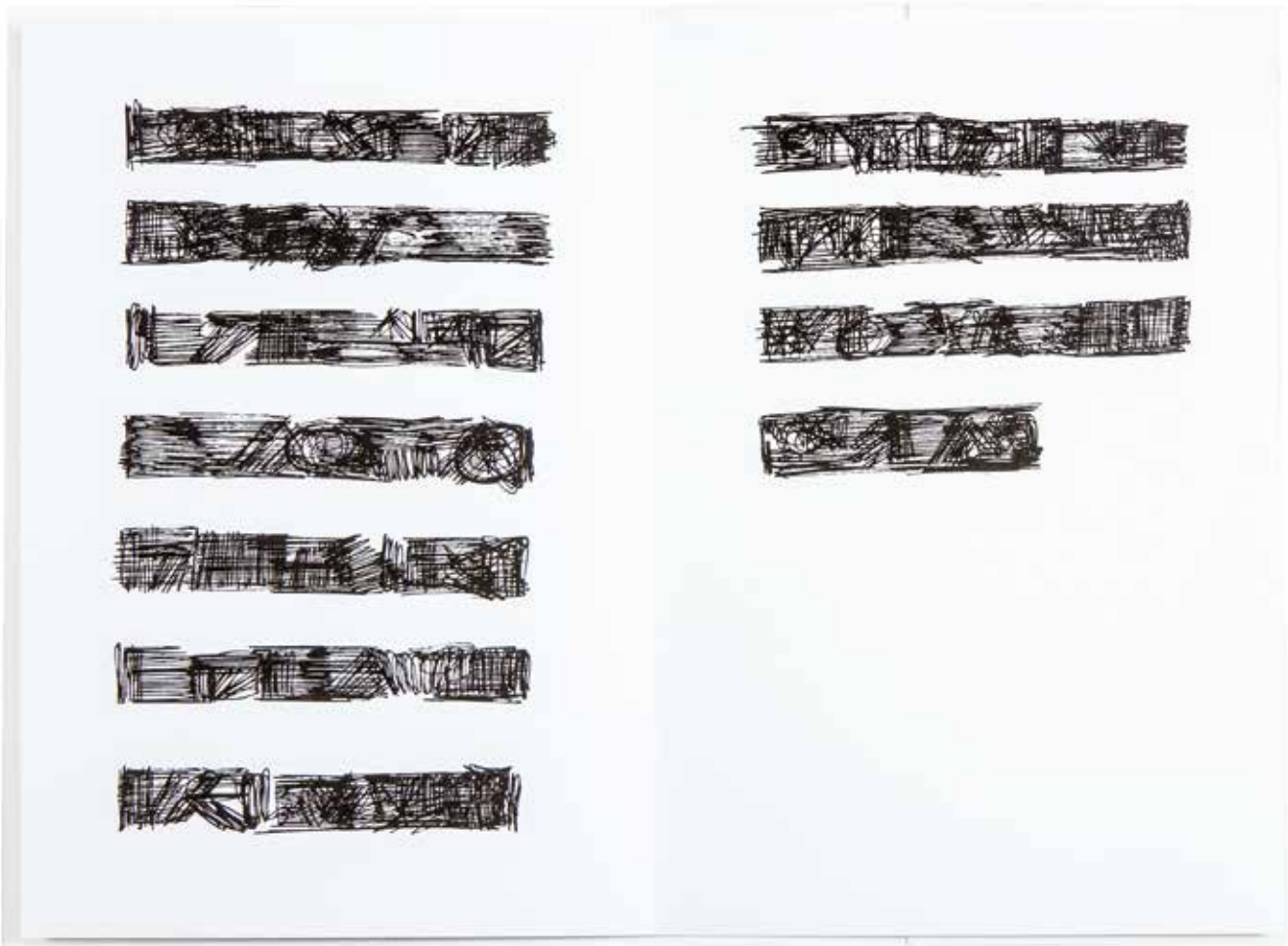
Fragmento de historieta, 1974

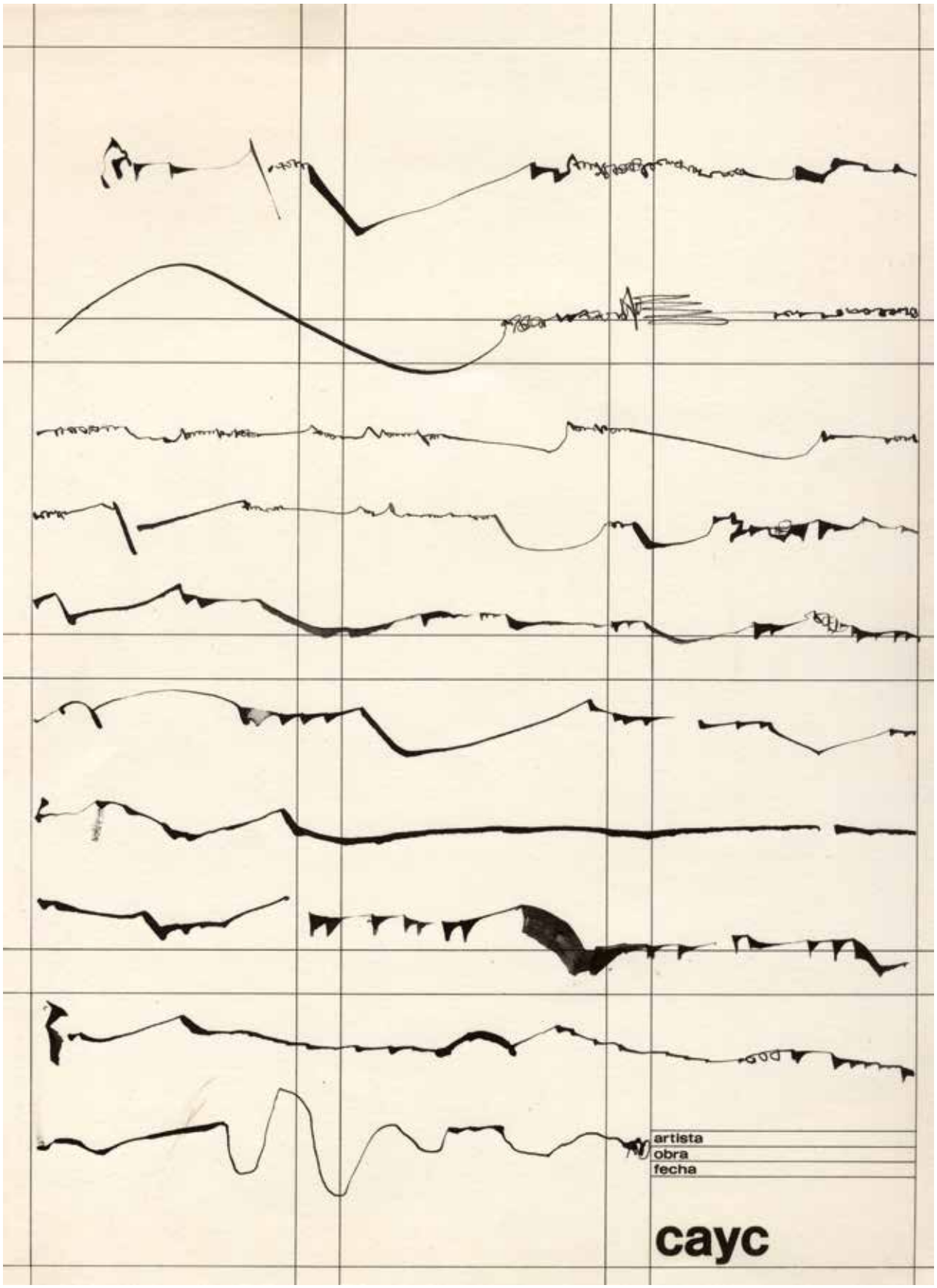


Fragmento de historieta, 1974

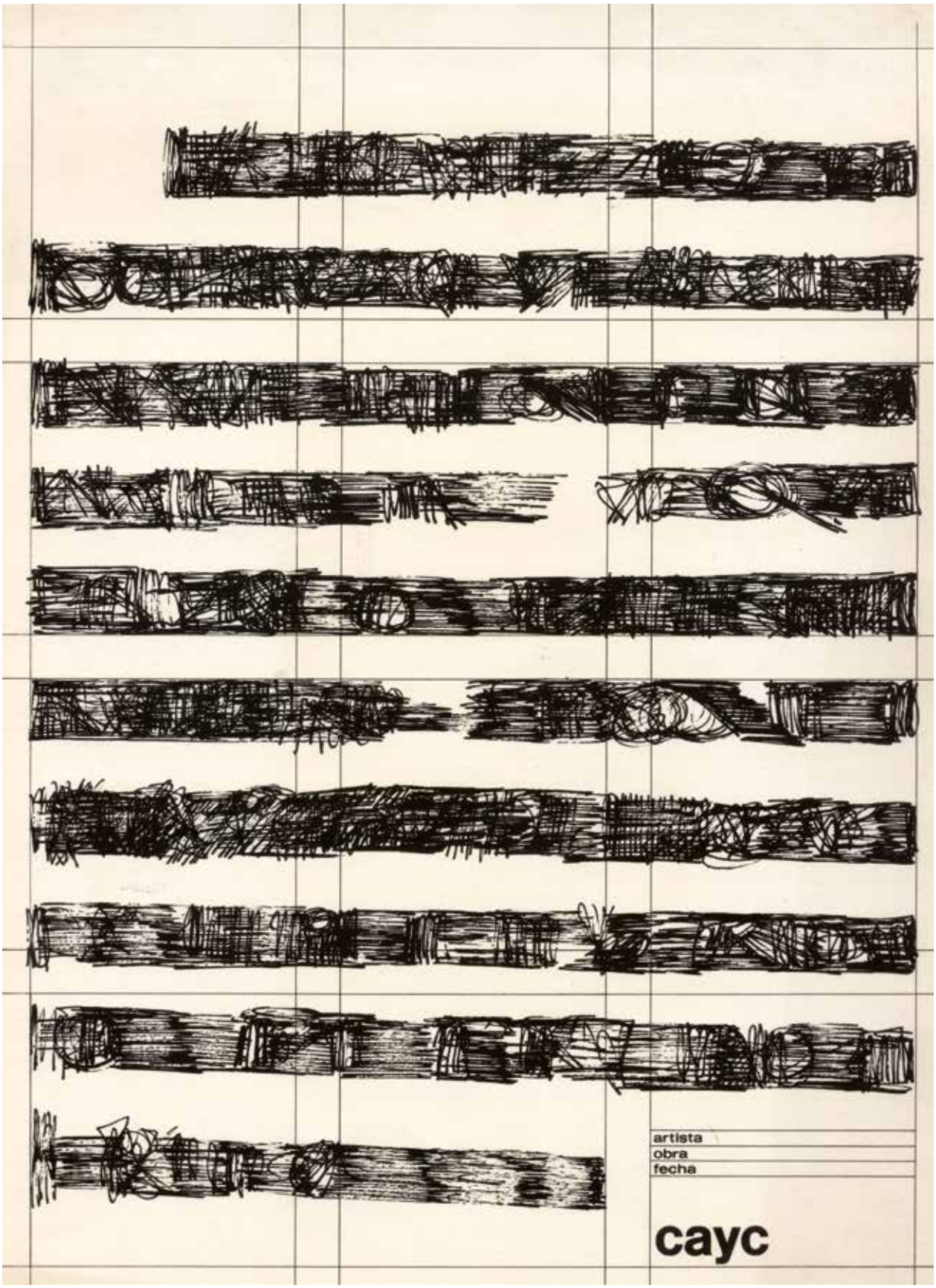


Fragmento de historia, 1974

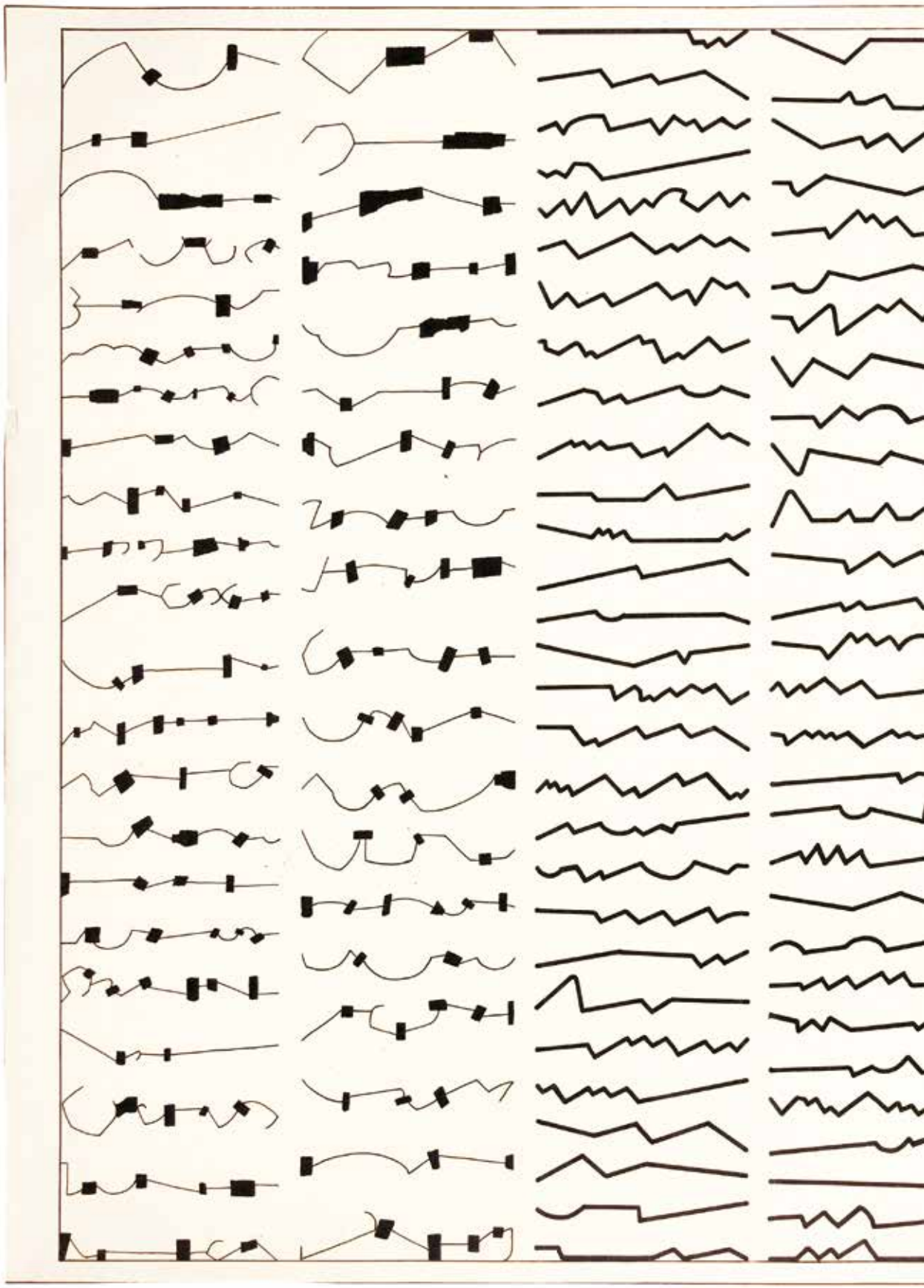




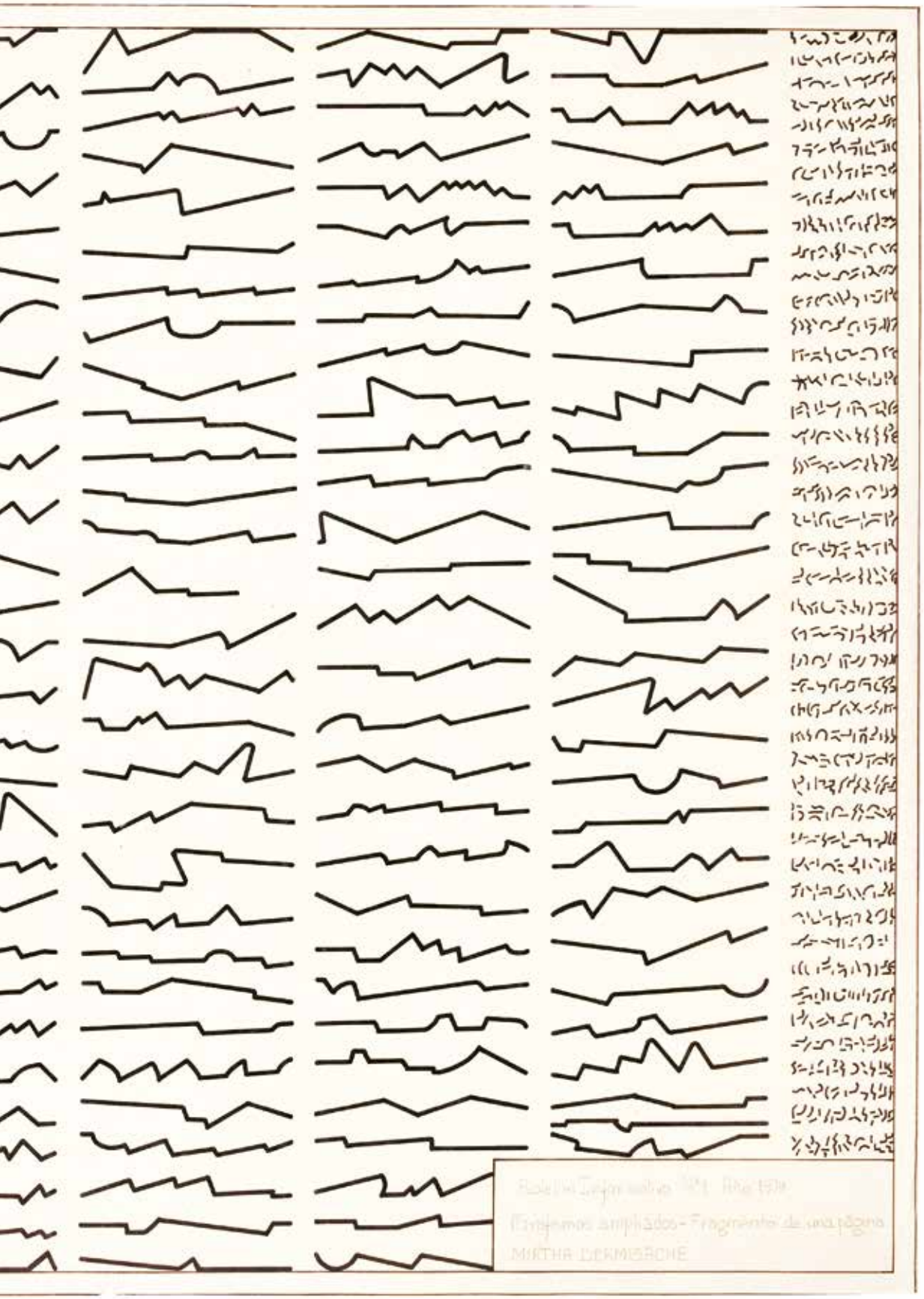
Página de un libro, 1974



Página de un libro, 1974

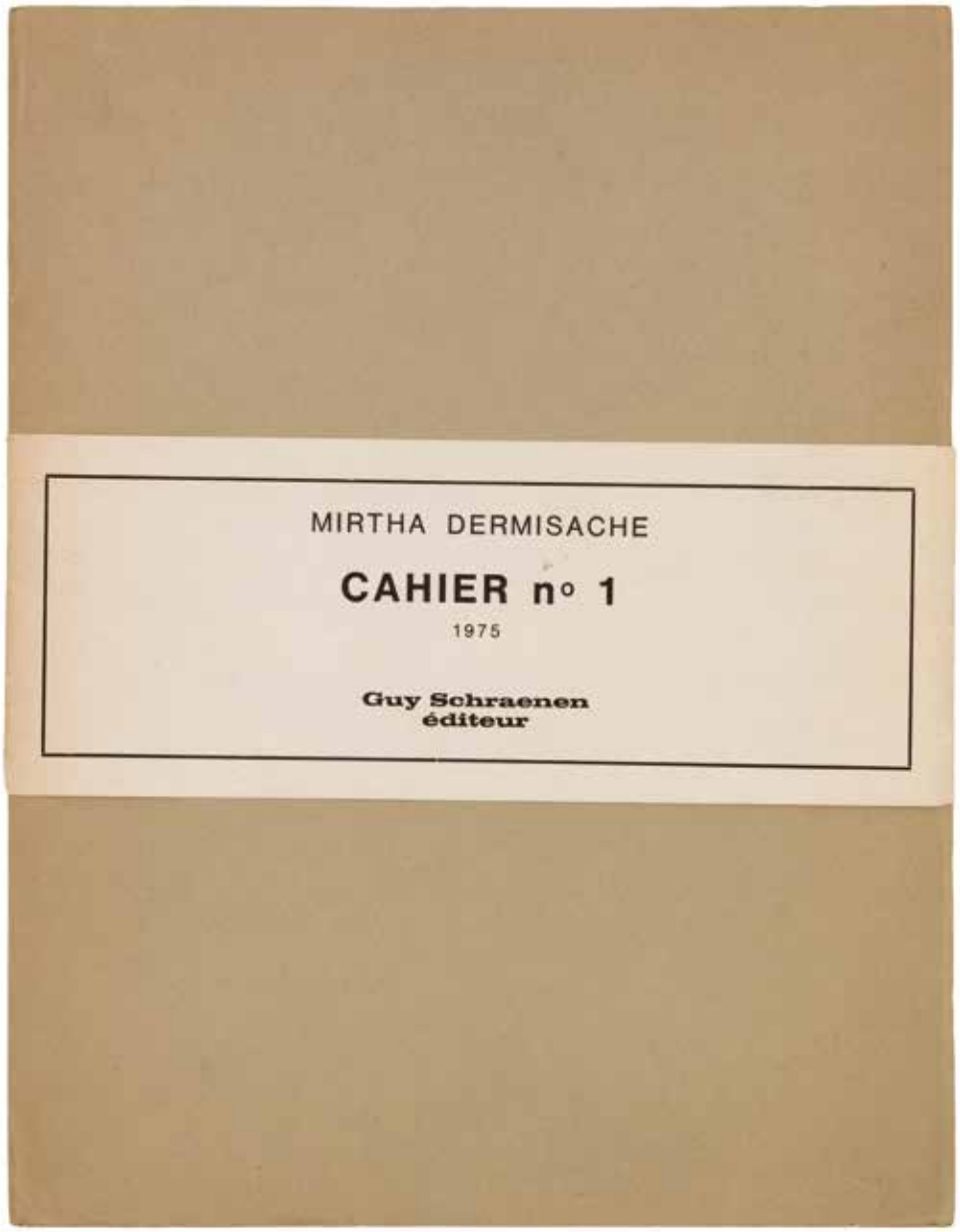


Boletín informativo Nº 1 (grafismos ampliados - fragmentos de una página), 1974

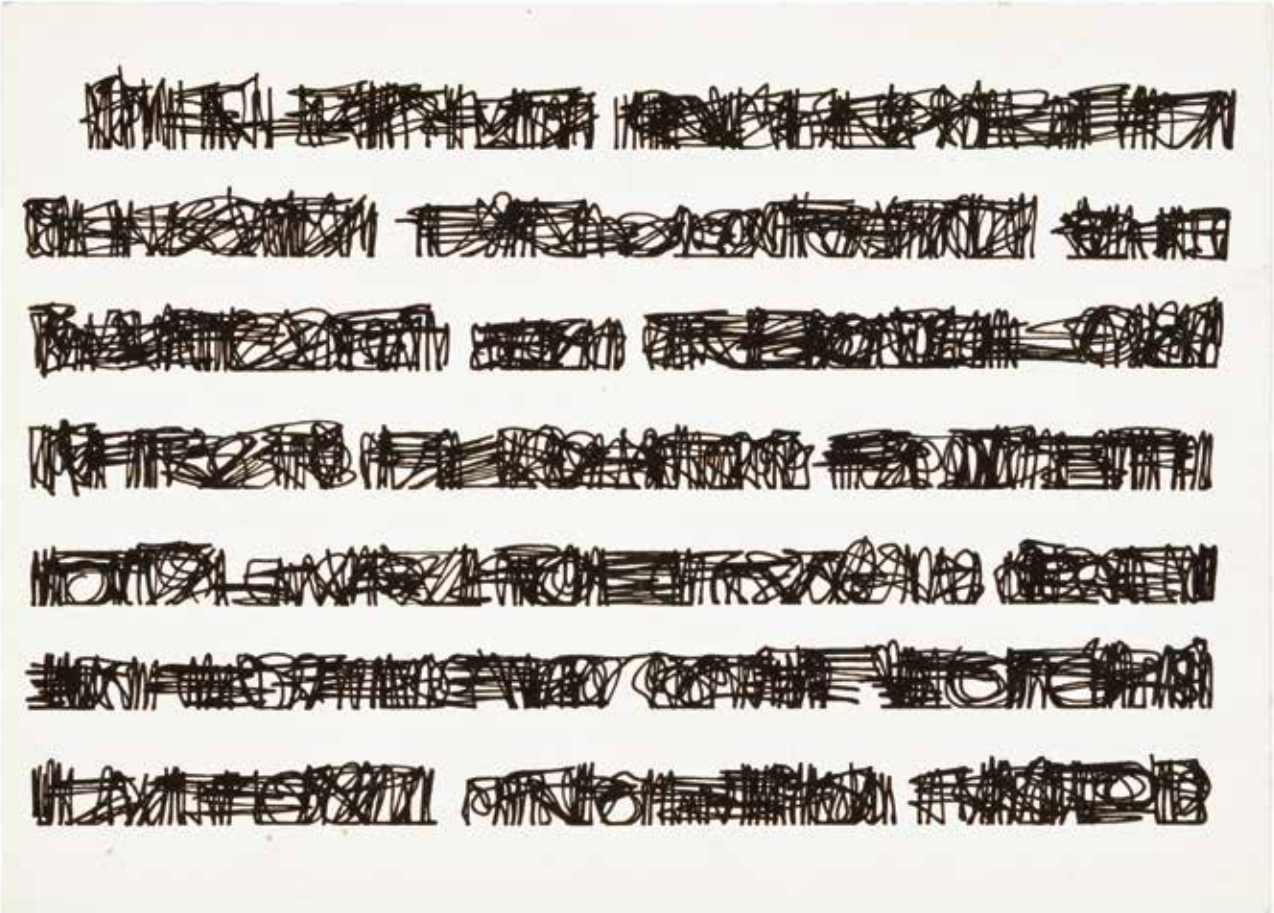


Poema Tipográfico Nº1 Año 1970
Fragmento ampliado- Fragmento de una página
MARTHA DERMISACHE

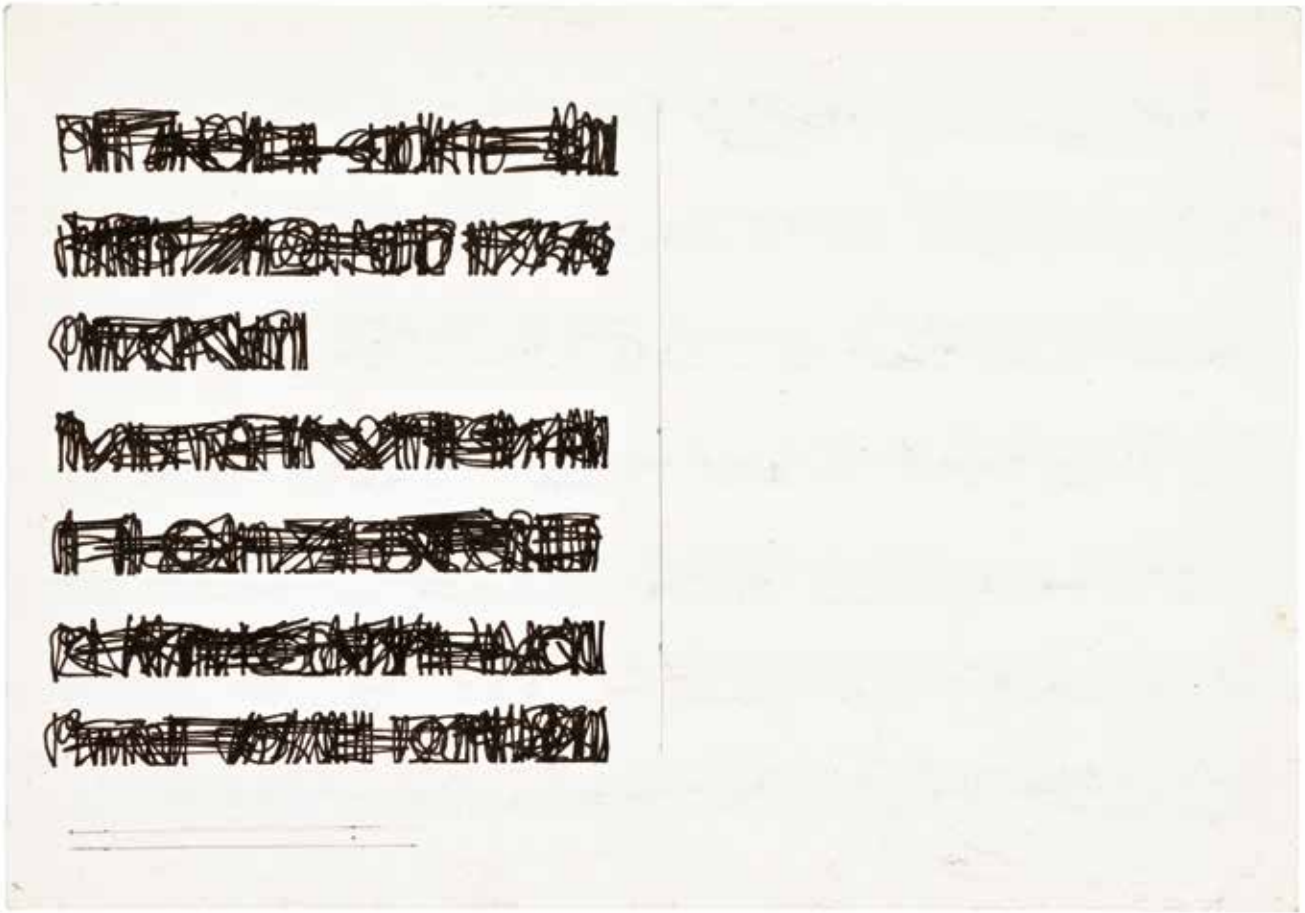
Boletín informativo
(fragmento ampliado de una página), 1974



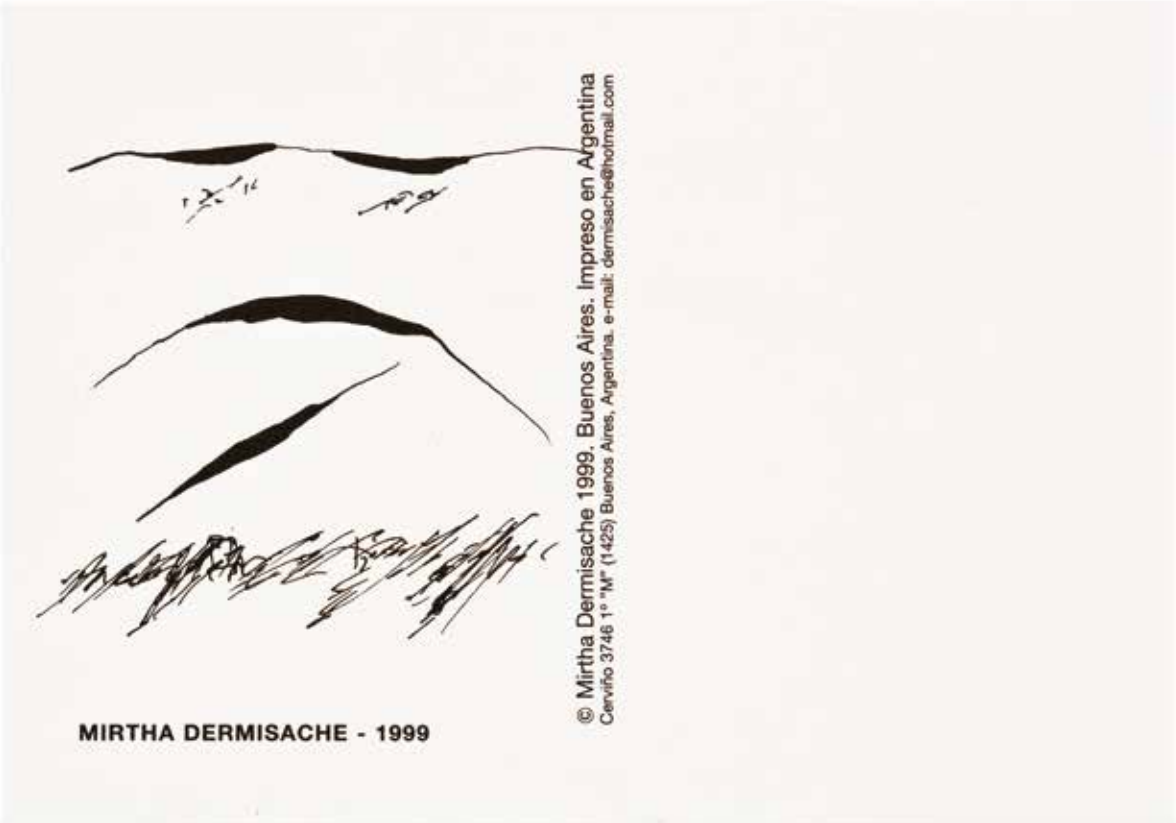
Cahier nº 1, 1975



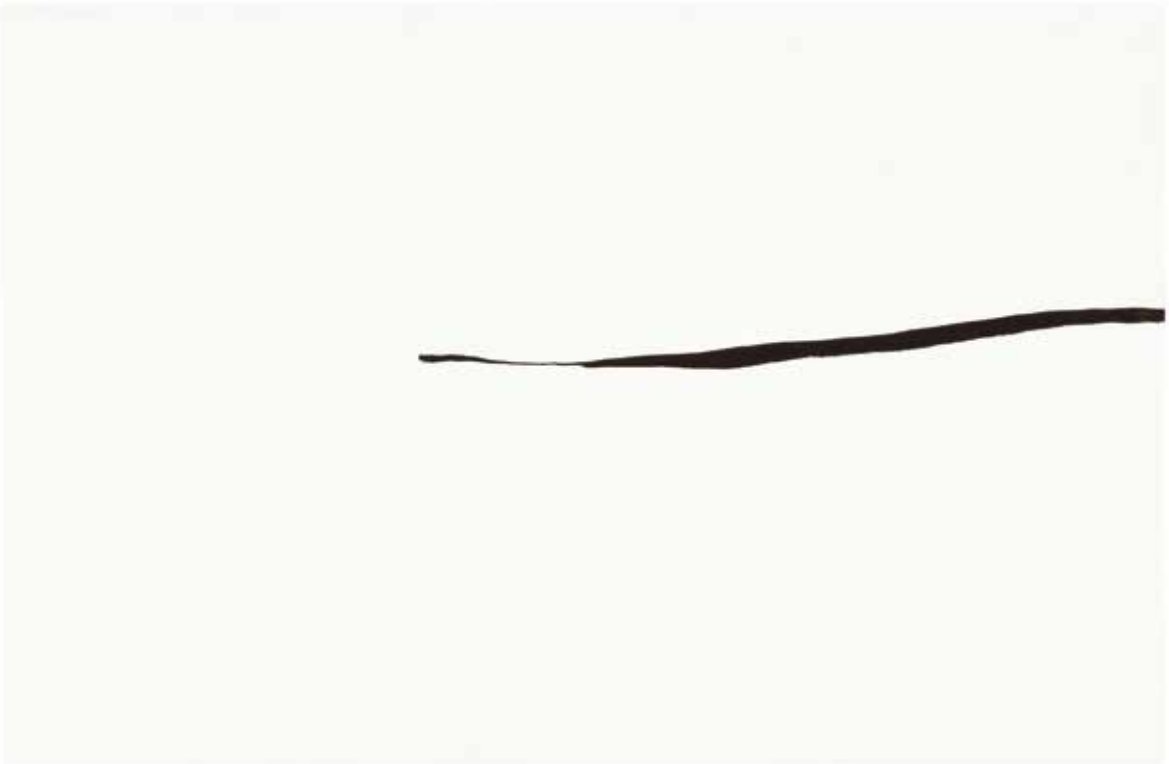
Sin título (postal), ca. 1975



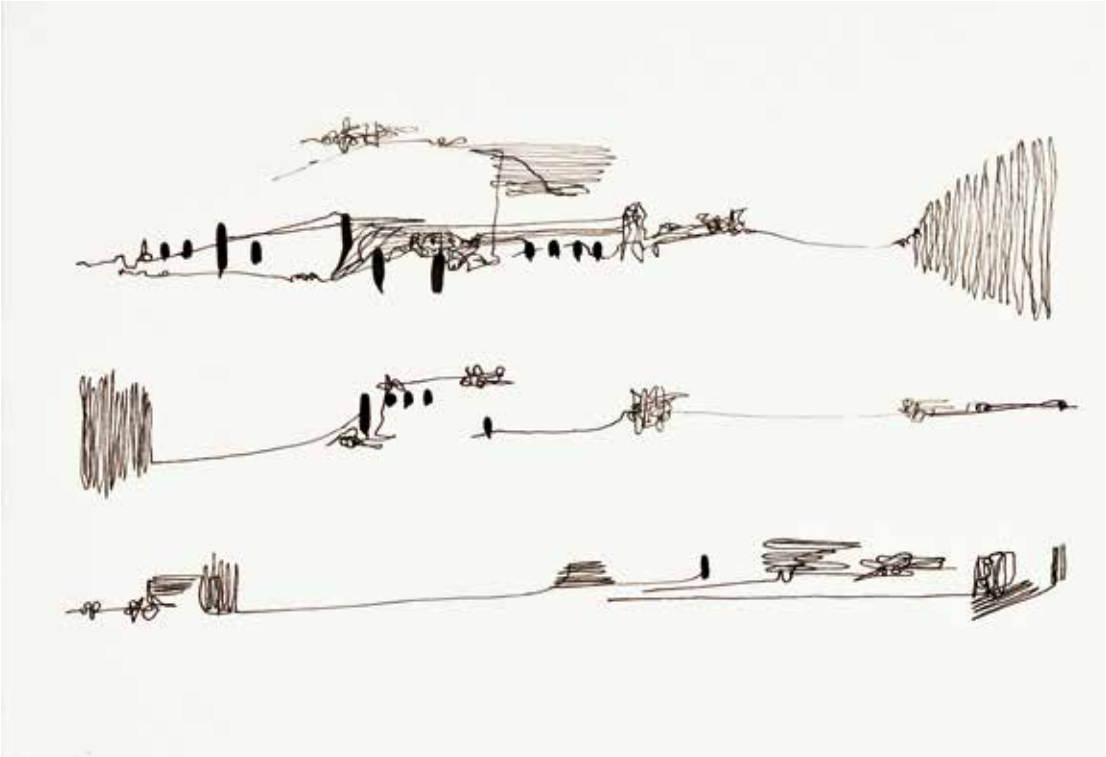
Sin título (postal), ca. 1997-2011



Sin título (postal), ca. 1997-2011



Sin título (postal), ca. 1997-2011



centre international de poésie
Marseille

Mirtha Dermisache

Écritures [:] Multiples

Exposition
du vendredi 10 septembre
au samedi 16 octobre

Vernissage
en présence Mirtha Dermisache
suivi d'une rencontre-débat
avec Florent Fajole et Nicolas Tardy

le vendredi 10 septembre 2004 à 18 h 30

Manifestation proposée par *mobil-home*.

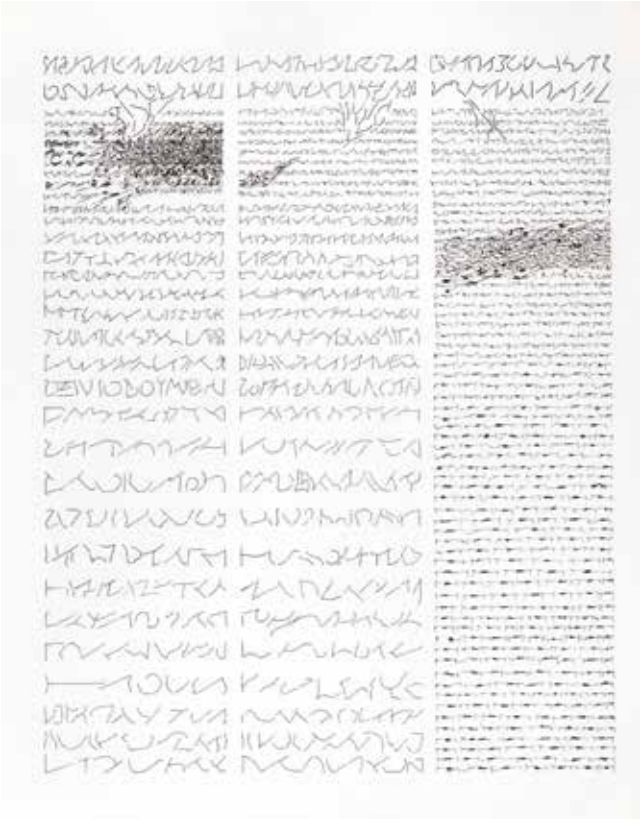
centre international de poésie *Marseille*
2, rue de la Charité 13002 Marseille - www.cipmarseille.com

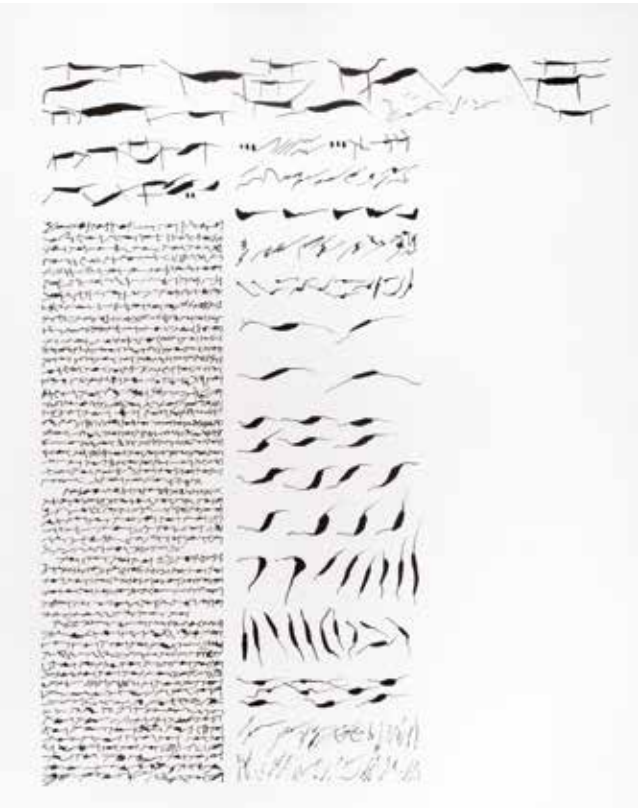
c i
p *M*

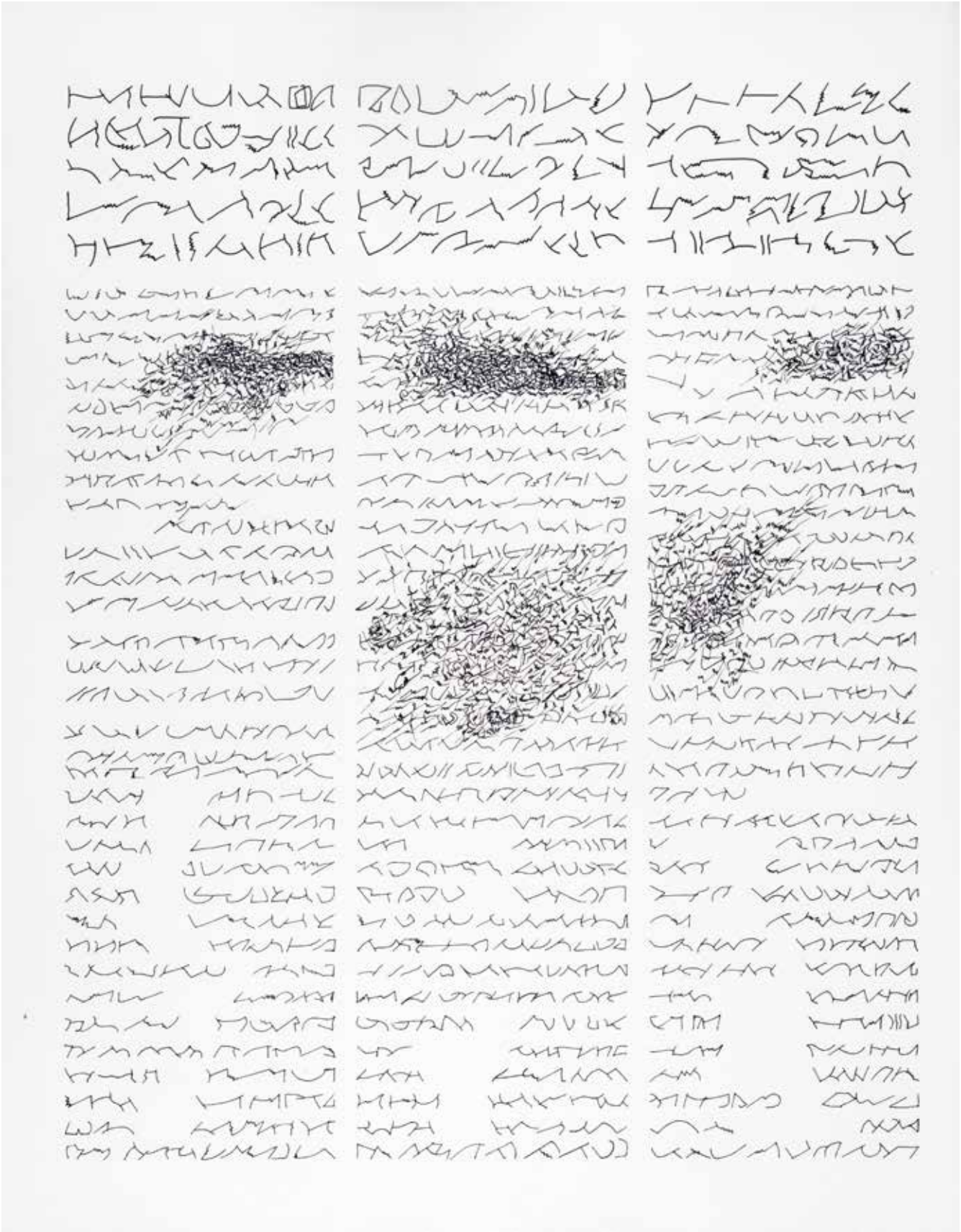
Sin título (postal), 2004

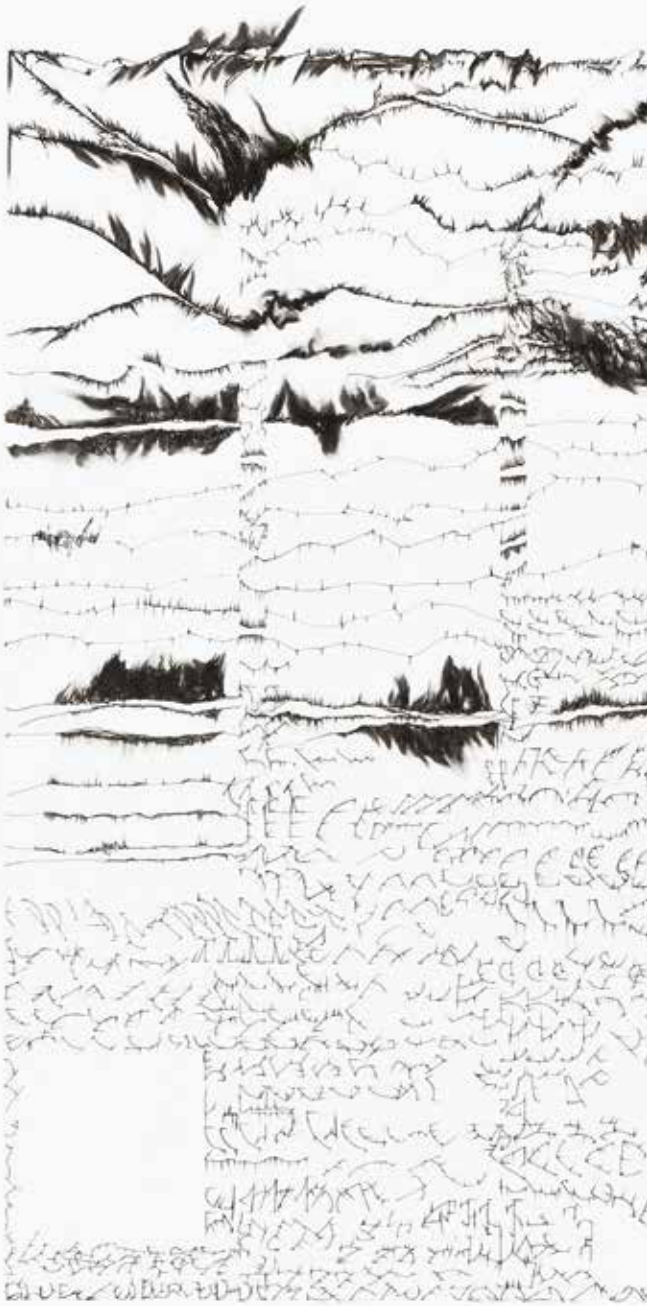
7 Tarjetas postales, 1999

Nueve newsletters y un reportaje, 2004

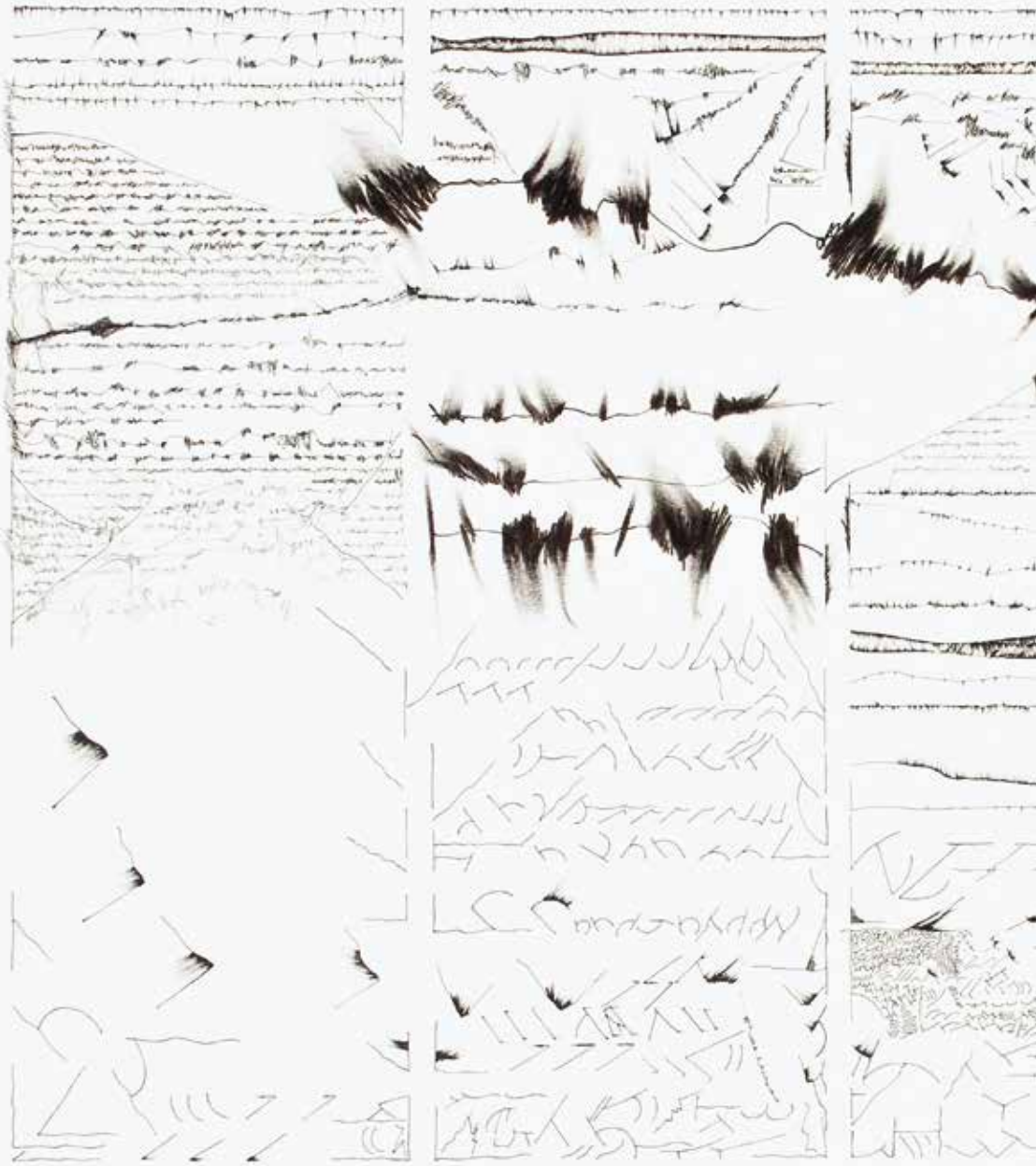




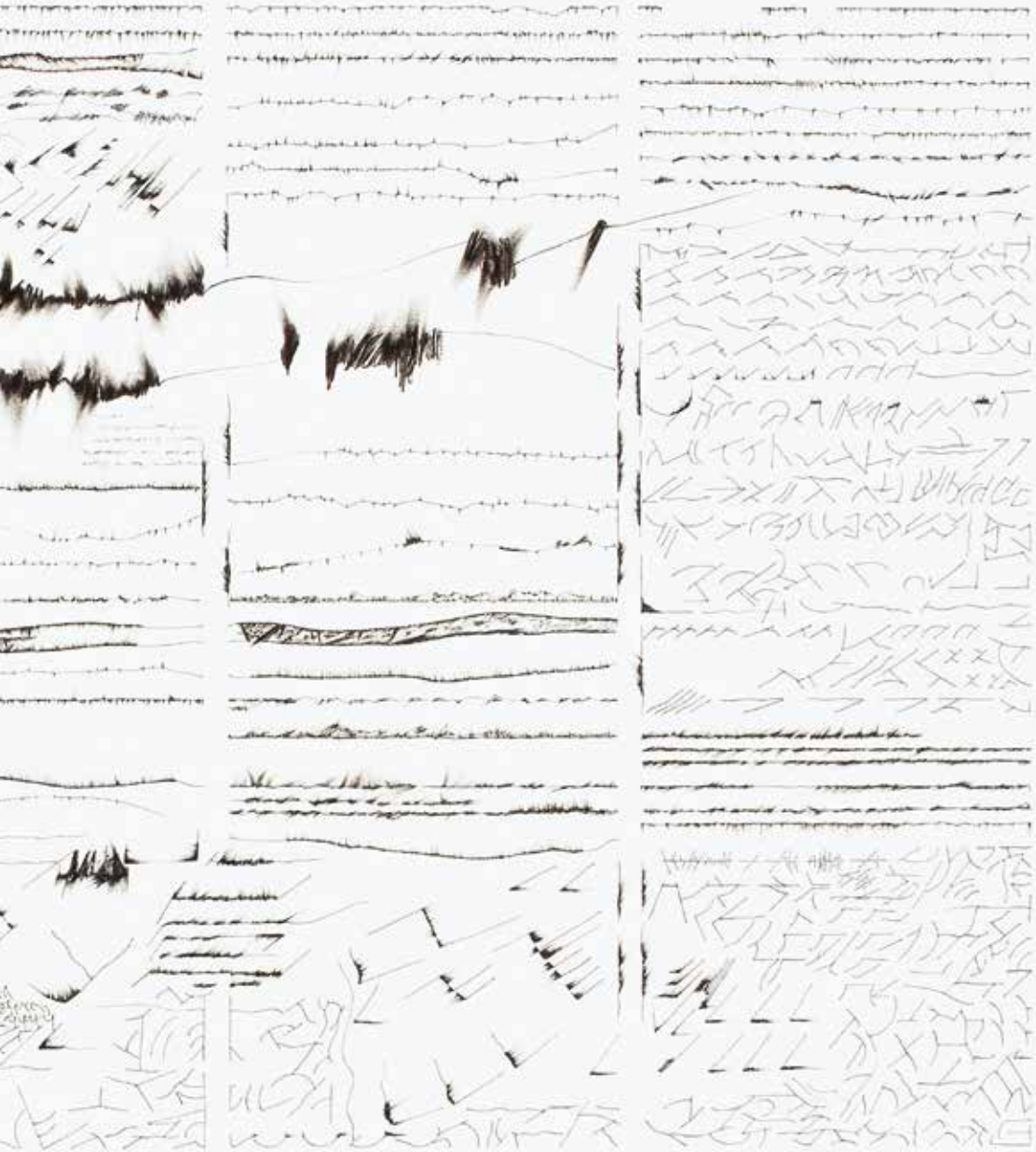




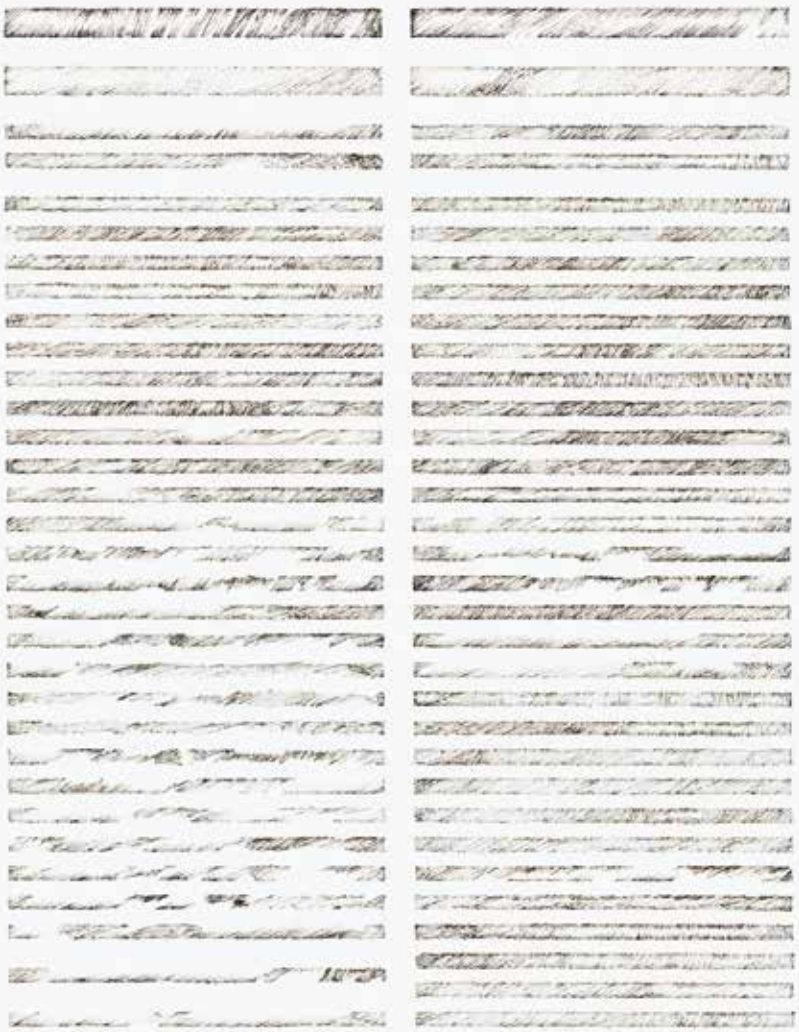
Sin título (lectura pública), 2009



Texto mural 3, 2007



Instructivo 4, 2010



Afiche explicativo, 2010

Mirtha Dermisache, vida y obra 1940-2012 por Cintia Mezza, Cecilia Iida y Ana Raviña

Introducción

Mirtha Dermisache falleció en enero de 2012. Por testamento había nombrado herederos y designado una albacea testamentaria. Leonor Cantarelli, amiga y alumna, como albacea; Alejandro Larumbe, sobrino y heredero, como representante de sus hermanos, Gabriel, Pablo y Facundo Larumbe; y el ahijado de la artista, Félix Matarazzo, crearon el Archivo Mirtha Dermisache (AMD) para continuar con la difusión de su obra y mantener vigente su legado.

A partir de ese momento, se convocó a un equipo profesional para la catalogación de obras y organización del Archivo Documental, cuyos componentes fueron clasificados manteniendo la lógica y el orden interno otorgados por la artista y sirvieron como fuente principal para su biografía y currículum. Cintia Mezza (coordinadora del AMD), Cecilia Iida y Ana Raviña (responsables del AMD) redactaron la cronología biográfica que a continuación se despliega, lo cual implicó cruzar información de los distintos materiales que posee el archivo: diversos currículum vítae, inventarios de obras y registros de ventas elaborados por Mirtha, junto a otros documentos y material audiovisual de su carrera, que habían sido cuidadosamente guardados: correspondencia, fotografías, artículos de prensa, entrevistas, textos, prólogos de catálogos y libros, sus escritos metodológicos para los talleres, los temas de su biblioteca personal, y otros objetos significativos que se hallaron al desarmar su última casa-taller.

Para esta cronología se propone una lectura activa, que incluye algunos de los recursos que a Mirtha le interesaba incorporar a sus talleres. La música fue un elemento clave en sus viajes y procesos creativos personales, y la empleó como herramienta de trabajo en su original método de enseñanza. En sus talleres se programaban *playlists* para cada actividad y técnica, como también, muchas veces, se trabajaba con la música que proponían los alumnos o recuperando el silencio. La cronología integra una serie de temas

musicales y álbumes recuperados del AMD, para acompañar la lectura de cada episodio de vida y obra. Otro recurso es la palabra de la artista, que también aparece destacada.

Todas las imágenes que acompañan la biografía pertenecen al Archivo Mirtha Dermisache, y para ampliar información sobre exhibiciones individuales y colectivas, publicaciones y obras en colecciones, puede consultarse su sitio web.

Agradecemos la atenta lectura y los aportes de todos los integrantes del AMD, los entrevistados, los investigadores y los colegas Olga Martínez, Natalia March y Fernando Davis.

Episodio 1
1940-1966
Aprender para *desaprender*

Selección musical para leer este episodio
Milton Nascimento, *Travessia*, 1967
Leonard Cohen, "Winter Lady", Leonard Cohen's Songs, 1967
Deep Purple, *The Book of Taliesyn*, 1968

Mirtha Dermisache[1] nació el 16 de febrero de 1940, en el barrio de Lanús, hija de José María Dermisache, comerciante de lanas y cueros que tocaba el acordeón a piano, y de Filomena Mattera, pianista y dedicada al cuidado de Mirtha y su hermana Beatriz, así como a las artesanías en tela y a la pintura.

De personalidad inquieta pero sumamente reservada, Mirtha estudió en el Colegio San José, de Quilmes; luego cursó Magisterio en la Escuela Normal Nacional Almirante Brown, Magisterio en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano, y estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, actual Departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Paralelamente, participaba de talleres en la Escuela Superior Ernesto de la Cárcova. Desde los 17 años integró la Subcomisión de Teatros de Títeres, a través de la Asociación Gente del Arte de Avellaneda, y fue convocada para la organización de un retablo de títeres que daría funciones en la sala de la entidad y en asociaciones, clubes y hospitales.

En 1958 publicó un escrito sobre Ernesto de la Cárcova en la revista trimestral *Vuelo*, que editaba la misma Asociación Gente del Arte de Avellaneda, y dos años más tarde comenzó a enseñar arte en escuelas públicas de Bernal, Lanús y Quilmes. En 1968 ingresó al Instituto Nere-Echea (en vasco, Nuestra Casa), fundado, entre otros, por Susana Fortunato. Pionero en concebir la educación como medio para el desarrollo individual y social, fue la primera escuela argentina en implementar el plan de Filosofía para Niños y los "campamentos educativos", según la concepción de "aprender

Revista *Vuelo*, nº 51, Buenos Aires, octubre de 1957

1 Se llamaba Mirtha Noemí Dermisache, pero le disgustaba su segundo nombre, jamás lo usaba.

haciendo". Mirtha trabajó allí cuatro años como asesora en Educación Visual, y desarrolló, junto con los alumnos, experiencias de murales grupales que partían de sus propios intereses. En el patio de la institución todavía permanece una fuente realizada con los estudiantes y donada a la escuela. Cemento, piedra y un revestimiento de mosaicos a partir de azulejos reciclados conformaron una experiencia enriquecedora,[2] que para Mirtha fue el origen de la pregunta de por qué los niños pueden aprender de esta manera y, en cambio, si un adulto se inscribe en un taller de arte, se le "enseña" a dibujar o pintar con métodos antipedagógicos como la copia. A partir de este cuestionamiento, elaboró una propuesta pedagógica propia, influida por los escritos de Herbert Read y la experiencia de Sunnyhill,[3] para liberar la capacidad creadora en adultos. Su método, revolucionario en su tiempo, lo trasladaría en unos años a los talleres de Acciones Creativas (1972), y luego a las Jornadas –públicas– del Color y de la Forma (1975-1981).[4]

Entre el 16 y el 22 de septiembre de 1965, Mirtha formó parte del elenco del espectáculo *Ultra Zum!!, 15 hechos en un solo acto*, presentado por Celia Barbosa en el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT). El programa de mano del evento, cuyo prólogo firmaba Roberto Villanueva, exponía las principales características de este trabajo experimental:

> Aquí, un grupo de gente muy joven, que viene de la danza, del cine, de la música, de las artes plásticas, realiza un espectáculo a la búsqueda de un espectáculo diferente y actual, ubicándose en las fronteras de todos los géneros y utilizando las técnicas de todos […] Desde la parodia a los géneros "serios" de la danza y el teatro, la creación de objetos y audiovisuales, la referencia a los desfiles de moda, la puesta en escena al estilo del happening, la cita a estrellas de Hollywood como Buster Keaton o del cuento popular como Caperucita Roja, la música clásica de Vivaldi para hablar de las pastillas anticonceptivas, el homenaje a los Beatles y el llamado a la psicodelia y a vestir "con toda la imaginación" de que el espectador sea capaz…[5]

Los espectáculos fueron diversos y, al mismo tiempo, "muy próximos en su repertorio de temas y procedimientos, en su sensibilidad estética y cultural. El Di Tella continuó apostando a estas líneas de experimentación a lo largo de la década".[6] En referencia a aquellos años en el ITDT, Mirtha expresaba:

> Sí, era mi lugar preferido. No solamente por las exposiciones, sino también por todas las otras actividades, las experiencias de teatro, música, danza, y la Escuela de Altos Estudios Musicales. Participé en algunas de ellas.[7]

2 Ver https://www.youtube.com/watch?v=CHyrQjNjSCA

3 Sunnyhill fue la escuela pionera de la educación en libertad, creada en 1950 por Alexander Sutherland Neill, educador progresista escocés descontento con la pedagogía convencional oficial británica. La biblioteca de Mirtha Dermisache tiene numerosos volúmenes sobre educación artística e infancia, de orientación progresista. Para ampliar, consultar el AMD.

4 En entrevista del AMD con Leonor Cantarelli y Jorge Luis Giacosa (2015), se menciona que Susana Fortunato fue una gran colaboradora de Mirtha, encargada de la supervisión general durante las Jornadas del Color y de la Forma.

5 Villanueva, Roberto, "Un experimento", en *Ultra Zum!!* (programa de mano), Centro de Experimentación Audiovisual, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, septiembre de 1965.

6 Ampliar en Pinta, María Fernanda, "Pop! La puesta en escena de nuestro 'folklore urbano'", en revista *Caiana*, nº 4, primer semestre de 2014 (http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=139&vol=4).

7 Citado en Rimmaudo, Annalisa y Lamoni, Giulia, "Entrevista a Mirtha Dermisache", en *Mirtha Dermisache. Publicaciones y dispositivos editoriales* (cat. exp.), Buenos Aires, Pabellón de las Bellas Artes de la Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA), 2011, p. 8.

MIRTHA DERMISACHE CON LIBRO

UN PROCESO GRADUAL: DESTRUIR ESCRITURA Y PLASTICA.

PLASTICA

Un grado cero de la escritura

El libro tiene tapas duras, coloradas, y encierra no menos de quinientas páginas, que alguna vez estuvieron en blanco. Su artífice es Mirtha Dermisache, una muchacha pálida, de voz tenue y acento reflexivo, que no siente coherentes sus datos personales con ese libro: "Es un producto, lo quiero independiente de mi persona".

Lo que guardan esas páginas es el testimonio de una empresa única, cuyo sentido en cualquier planteo actual de las relaciones entre escritura y semántica, entre artes plásticas e inscripción gráfica, es relevante: a partir de la página como espacio convencional, de los renglones sucesivos como ordenación igualmente convencional, los signos en ellos inscriptos se alejan de la escritura y rehúsan acercarse a la plástica. La instantánea, poderosa fascinación que ejercen sobre el "lector", sin embargo, proviene de las constataciones que establecen con los dos ámbitos. Suerte de discurso rigurosamente pensado, perfectamente inteligible, ha conquistado, y quitado, su sentido en un espacio propio.

"Empecé hace tres años, en hojas sueltas", confiesa pudorosamente Mirtha Dermisache. "Había estudiado artes plásticas, un año de filosofía, y estaba viajando: un día sentí que una especie de nudo se desataba dentro de mí, que empezaba un proceso cuya manifestación aún no vislumbraba. Tres días después, sentada en un patio, empecé a trazar garabatos sobre un papel madera, como rulos de lana enmarañada, pero con títulos y párrafos separados. Luego, en serio, letras. Entonces decidí que era necesario hacer encuadernar este libro: una medida y un volumen arbitrarios, pero elegidos conscientemente."

Que sea un libro importa. Romero Brest, a quien interesó profundamente la empresa, llevó a la autora a la Editorial Paidós, donde el volumen estuvo a punto de editarse: la dificultad reside en su extensión, casi inasimilable para las relaciones establecidas entre producción y consumo dentro de la industria editorial.

"Hubo gente que me propuso presentar una carpeta, con una introducción y, digamos, veinte reproducciones. Pero eso sería darles a estas páginas la categoría de grabados, de objetos cuyo sentido y uso son diferentes. Ya los quiero como páginas de un libro, de un objeto con tapas, cosido por un lado y abierto por otro. Si alguien quiere pegar una de esas páginas a la pared, que la rompa, que le dé a su gesto el sentido de arrancar una página de un libro y ponerla en otro lado." Es fácil imaginar la mezcla de estupor e incomprensión con que editores menos avanzados que Jaime Bernstein estudiaron el proyecto.

La Dermisache no sabe si seguirá en lo mismo. Quizá intente algo más chico, con un planteo distinto. En el libro hay cosas que ya no considera válidas, formas que se han desviado a la decoración, trabajos con tintas de colores que se acercan a una idea trivial de la plástica. Y ella evita celosamente la confusión.

Es indudable que en esta elección humilde pero nada inocente de sus referencias lingüísticas (la línea, la página, el libro como espacio que impone sus límites y manejo) la Dermisache está pisando donde otros ángeles no se atreverían. Su libro, que será editado en Europa o en los Estados Unidos, no tendrá (no deberá tener) una sola palabra impresa; sólo una nota de presentación en la contratapa, desprendible, precedida por la instrucción "para tirar".

La misma autora puso por escrito hace tiempo sus intenciones: porque quería que estuvieran formuladas con frescura e intuición, como en ese momento podía decirlas, antes que la experiencia posterior las tornara más complejas o que la repetición verbal las modificara insensiblemente. Con sencillez, esas páginas que lleva consigo y muestra a quien quiera verlas dicen: "Lo mío no quiere decir nada. Unicamente cobra valor cuando el individuo que lo toma se expresa a través de él". ◆

PANORAMA, ABRIL 21, 1970

51

Arriba / izq.
MD en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, ca. 1958-1960

Arriba / der.
Programa de mano del espectáculo *Ultra Zum!!, 15 hechos en un solo acto,* CEA, ITDT, Buenos Aires, septiembre de 1965

Abajo
Texto de Edgardo Cozarinsky "Un grado cero de la escritura", *Panorama*, Buenos Aires, año VII, n° 156, abril de 1970, p. 51

Entre 1965 y 1967 incursionó en estudios de Filosofía, y entre 1968 y 1969 viajó durante varios meses por Europa y África, donde su trabajo artístico cambió de garabatos o dibujos desordenados a grafismos más similares a algún tipo de escritura. Sobre este proceso, Mirtha comentó:

> …yo nunca pinté ni dibujé, yo estudié dibujo y pintura, y grabado, historia del arte. Y lo que no me enseñaban en Bellas Artes lo iba a aprender en otros lados […] ¿Qué hice con todo eso que aprendí? Me sirvió mucho para emprender el camino inverso, para juntar todas esas partes mías y un día sentarme a escribir, a desaprender.[8]

8 Citado en Pomiés, Julia, "Mirtha Dermisache. El mensaje es la acción", *Uno Mismo*, Buenos Aires, nº 105, marzo de 1992, p. 49.

Según el relato de Julia Pomiés, "Mirtha Dermisache se casa con Carlos Donnelly entre los 20 y 30 años, se separan entre los 30 y 40, y a los 50 se casan de nuevo". [9] Ni la familia ni sus alumnos han podido reconstruir las fechas exactas, pero confirman que ambas uniones se realizaron en Uruguay. Carlos, a quien todos conocían como Sonny,[10] era ingeniero. Fue su gran compañero y colaborador en la administración y organización de los talleres y jornadas.

9 *Ibid.*, p. 51.

10 Carlos era descendiente de irlandeses, y Sonny era su apodo familiar, "hijito", en inglés.

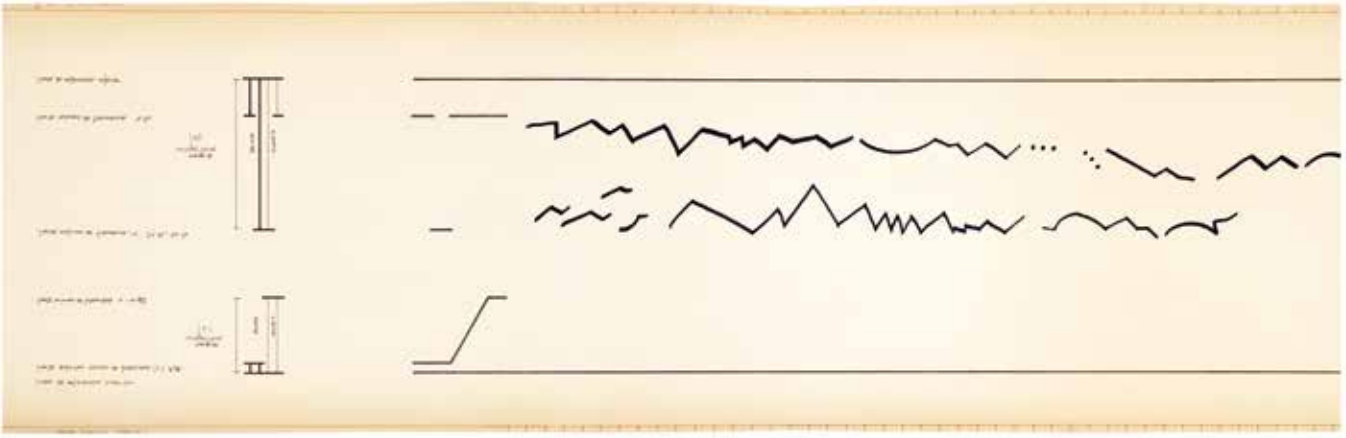
Episodio 2
1967-1974
Del garabato al "*grado cero de la escritura*"
y de Lanús al mundo

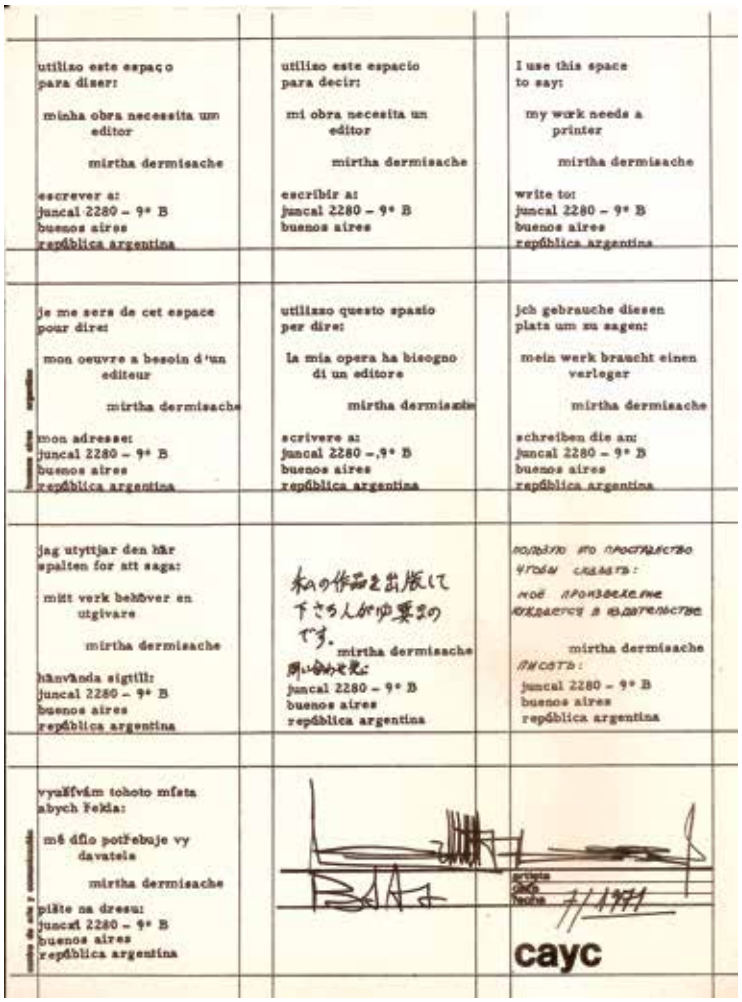
Selección musical para leer este episodio
Astor Piazzolla / Horacio Ferrer, *Balada para un loco*, 1969
Robert Fripp, *Preludio*: *La canción de las gaviotas*, 1971
Naná Vasconcelos / Agustín Pereyra Lucena,
El increíble Naná con Agustín Pereyra Lucena, 1971

En 1967, Mirtha organizó por primera vez sus grafismos en formato libro. Edgardo Cozarinsky le realizó una entrevista, publicada en 1970 en la revista *Panorama*,[11] en la cual Mirtha relata el proceso de creación de una de sus obras fundantes: el *Libro Nº 1*:

11 Cozarinsky, Edgardo, "Un grado cero de la escritura", *Panorama*, Buenos Aires, año VII, nº 156, abril de 1970, p. 51. El título refiere al concepto de escritura de Roland Barthes, desarrollado en su primer ensayo, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953).

> Había estudiado artes plásticas, un año de filosofía, y estaba viajando; un día sentí que una especie de nudo se desataba dentro de mí, que empezaba un proceso cuya manifestación aún no vislumbraba. Tres días después, sentada en un patio, empecé a trazar garabatos sobre un papel madera, como rulos de lana enmarañada, pero con títulos y párrafos separados. Luego en serio letras. Entonces decidí que era necesario hacer encuadernar este libro: una medida y un volumen arbitrarios,





Arriba
Traducción sonora de grafismos de Mirtha, ca. 1970
Tinta sobre papel de tipo heliográfico
23 x 214 cm

Centro / izq. y der.
Fragmento del catálogo de *From Figuration Art to Systems Art in Argentina,* Londres, Center of Art and Communication in Candem Arts Centre, 1971

Abajo
Página del catálogo de *Arte de sistemas I*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1971

Libro Nº 1, 1967
Tinta y marcadores de color sobre papel
25,7 x 20,8 cm

> pero elegidos conscientemente […] Yo los quiero como páginas de un libro, de un objeto con tapas, cosido por un lado y abierto por otro. Si alguien quiere pegar una de esas páginas a la pared, que la rompa, que le dé a su gesto el sentido de arrancar una página de un libro y ponerla en otro lado.[12]

En el AMD se registran tres libros realizados en 1967.[13] Desde entonces Mirtha hizo y numeró sus libros de modo consecutivo, comenzando por el número 1 nuevamente cada vez que cambiaba el año. Conformó ediciones hasta 1978, y luego retomó la práctica en los años 90. Los grafismos no remiten a un alfabeto existente; su técnica se desarrolló, por lo general, en diversas tintas sobre papel, y su objetivo siempre fue editarlos, multiplicarlos, difundirlos. Jorge Romero Brest se refiere a su obra como "una mosca blanca",[14] por la singularidad de su producción en la época. Interesado por el *Libro Nº 1*, Romero Brest acercó a Mirtha a la editorial Paidós para que emprendiera la edición, y el volumen estuvo a punto de editarse, pero se detuvo ante la dificultad de las 500 páginas que originalmente contenía. Por consejo de Carlos Espartaco,[15] Mirtha dividió el libro en dos partes para superar el problema de la extensión; encuadernó con tapas de cuero marrón una de ellas, que hoy se conoce como *Libro Nº 1*, de 1967, y la otra con tapas duras blancas, la cual tituló *Libro Nº 2*, del mismo año, y una tercera permanece sin editar ni encuadernar en el AMD, en el orden que la artista le otorgó. Posteriormente se registra la edición de al menos tres libros en 1968, cuatro en 1969 y ocho en 1970, año en el que incorpora a su producción de grafismos los formatos de escritura: *texto*, *carta* y *frase*.

Hacia 1971 inició una etapa de participación en exhibiciones y proyectos, de inserción en la escena artística contemporánea. Se conservan registros de la realización de once libros ese año. En febrero, fue invitada a intervenir en la exposición colectiva *From Figuration Art to Systems Art in Argentina*, CAyC (Centro de Arte y Comunicación), en el Camden Arts Centre de Londres, con la organización de Jorge Glusberg, donde exhibió libros. En julio, integró la muestra *Arte de sistemas I*, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, también curada por Glusberg. Mirtha expuso libros realizados entre 1967 y 1970, junto a catorce cartas de 1970. En el catálogo, incluyó una especie de aviso clasificado en busca de editor, en diez idiomas:

> Utilizo este espacio para decir: mi obra necesita un editor. Mirtha Dermisache. Escribir a: Juncal 2280 - 9º B, Buenos Aires, República Argentina.

De sus libros y su voluntad de editarlos para que el público pudiera interactuar cotidianamente con ellos, dice:

12 *Ibid.*, p. 51.

13 Los tres son partes divididas por la artista a partir de un primer libro único de 500 páginas, como se explica más adelante en este episodio.

14 Romero Brest, Jorge, "Una mosca blanca", *Crisis*, Buenos Aires, nº 27, julio de 1975, pp. 74-75.

15 Según el recuerdo de sus alumnos, el consejo pudo ser de Carlos Espartaco, Jorge Romero Brest o Jorge Glusberg, pero en el AMD no consta fuente escrita que confirme la información.

> Yo exponía directamente los originales para que el público pudiera tocarlos. Las hojas estaban protegidas [...] era importante que el público pudiera tocar y manipular la obra. En realidad las exposiciones no me importan tanto como la edición del trabajo.[16]

En diciembre, tras la convocatoria de Glusberg para participar en un "taller laboratorio", surgió el Grupo de los Trece.[17] La incorporación de Mirtha a la primera formación de éste se evidencia en un manuscrito de ese momento y de su autoría, donde comenta:

> No sé cómo debe ser este grupo. No sé qué objetivos deba tener. No sé por qué lo integro. Sí sé que estoy en él en condición expectante […] continuaré en él hasta sentir o no, mi incorporación activa en función del grupo.[18]

A finales de 1971, tres hechos marcaron la dirección de su carrera: comenzó una nueva etapa en la docencia creando un espacio de taller para la estimulación de la creatividad en adultos;[19] preparó un proyecto y un plan de trabajo detallado para solicitar la prestigiosa Beca Guggenheim, y comenzó un intercambio epistolar con Roland Barthes,[20] quien fue clave en la conformación de la identidad de los grafismos en la obra de Mirtha.

El taller de Acciones Creativas (tAC) funcionó, en una primera etapa, en su departamento de Juncal y Larrea. Luego surgió la necesidad de ampliarse y, junto con un grupo de alumnos, adquirió un espacio en Posadas 1209, donde se constituyó el "taller de Acciones Creativas, de Mirtha Dermisache y otros". La propuesta consistía en vivenciar, experimentar y trabajar con distintas técnicas con el objetivo de desarrollar la capacidad creadora y la libre expresión gráfica en los adultos. Las clases eran grupales, y los más diversos materiales y herramientas –no necesariamente artísticos– estaban disponibles para trabajar. Su consigna era clara e innovadora:

> Se armó un grupo piloto de 8 o 9 personas y ahí empecé. Les dije: yo no les voy a enseñar el lenguaje plástico, sino que quiero darles las técnicas para que puedan acceder a ese mundo, a la emoción a partir del trabajo con los materiales, a eso que pasa adentro y que es previo al lenguaje. Y así empezó el programa.[21]

Entre agosto y septiembre creó una serie de obras a las que ella misma se refiere como "escritos incomprensibles", cuyos grafismos extendidos en hojas apaisadas tienen reminiscencias de fórmulas matemáticas, aunque visiblemente inventadas.

Postal del tAC, 1997

16 Mirtha Dermisache, en Rimmaudo, Annalisa y Lamoni, Giulia, *op. cit.*, pp. 10-11.

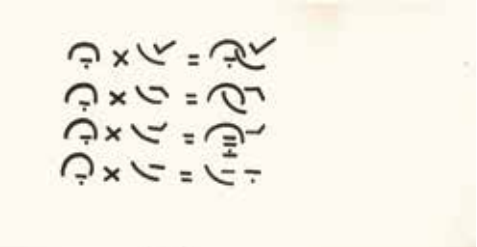
17 Integraron el Grupo de los Trece, según se documenta en un impreso del CAyC en AMD, en su primera formación, en 1971: Jacques Bedel, Luis Benedit, Mirtha Dermisache, Gregorio Dujovny, Jorge Glusberg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Luis Pazos, Juan Carlos Romero y Julio Teich. El grupo inicial fue cambiando y, según comentó en consulta el investigador Fernando Davis, el "taller laboratorio" se inspiró en las ideas del director de teatro polaco Jerzy Grotowski, quien había dado una charla en el CAyC. Mirtha había sido convocada a asistir a aquel encuentro y figura en la primera formación del grupo, cuyo objetivo fundamental era el de aunar pensamiento y producción para impulsar el arte de sistemas promovido por el CAyC.

18 Manuscrito de Mirtha Dermisache sobre sus expectativas de participación en el Grupo de los Trece, texto que la mayoría de los integrantes de éste también había redactado, Buenos Aires, diciembre de 1971.

19 Hay discrepancias en los registros del AMD sobre la fecha de inicio; 1971 y 1972 figuran alternativamente.

20 Roland Barthes (1941-1980), filósofo, escritor, ensayista y semiólogo francés, autor de *Le Degré zéro de l'écriture*, 1953; *Éléments de sémiologie*, 1965; *L'Empire des signes*, 1970, entre otros títulos que teorizan sobre la obra-texto.

21 Pomiés, Julia, *op. cit.*, p. 49.



Sin título, ca. 1971
Tinta sobre papel
12,5 x 24,5 cm

Sin título, ca. 1971
Tinta sobre papel
12,5 x 24,5 cm

El 5 de octubre, junto con Fernando von Reichenbach y los compositores José Ramón Maranzano, Gabriel Oliverio Brnčić Isaza y Ariel Martínez, inició una experiencia musical en relación con sus grafías en el Laboratorio del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del ITDT, que se extendió hasta 1971. Utilizando un "convertidor gráfico", los músicos tradujeron los grafismos a sonido. En palabras de Von Reichenbach:

> Un día los grafismos de Mirtha se convirtieron en sonido. Hicimos una extraña experiencia en el Instituto Di Tella, logrando articular sonidos, sintetizados en base a un rollo dibujado por ella. Como desconocía las reglas de funcionamiento del aparato, giros sonoros inesperados aparecieron.[22]

En el AMD se conservan piezas en papel heliográfico con textos que parecen ser una propuesta sonora sobre la base de sus escrituras, resultados de las experiencias.[23]

Ese mismo año, Mirtha experimenta, juntamente con el ingeniero Ricardo Ferraro, director de programadores, ingenieros y analistas del CAyC, exponiendo sus grafismos al procesador de una computadora IBM 1130-16K y *plotter* Calcomp, que los traducía a grafismos computarizados, los cuales se podían imprimir sobre papel. Se presume que pudo ser un ensayo para editar –y multiplicar– las obras de Mirtha, uno de sus objetivos, siempre.

Mientras tanto, mantenía un extenso intercambio con el cineasta Hugo Santiago, quien, en uno de sus viajes a París, le había entregado uno de los libros de la artista a Roland Barthes.[24] En 1971, en una carta que sería la primera de un intercambio que continuaría hasta 1974, el semiólogo definió como "escritura ilegible" la producción de Mirtha. La carta, hoy histórica, en la que Barthes expresa la frase fue reproducida y es en la actualidad una prestigiosa referencia a la hora de abordar la obra de Dermisache:

> 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 lleva a proponer a sus lectores, ni puntualmente los mensajes ni tampoco las formas contingentes de la expresión, pero sí la idea, la esencia de la escritura.[25]

En una de las últimas entrevistas que Mirtha brindó para el catálogo de su exhibición individual en 2011, aún recuerda con

22 Ensayo inédito de Fernando von Reichenbach sobre Mirtha Dermisache, Buenos Aires, 11 de mayo de 1973. Existen copias en el AMD y el Archivo von Reichenbach, Universidad Nacional de Quilmes.

23 La licenciada Cecilia Castro, del Archivo von Reichenbach, Universidad Nacional de Quilmes, cotejó la información disponible en el AMD. Luego de las experiencias en el Di Tella, en 1972, el CLAEM ya había sido trasladado al Centro Cultural General San Martín y formaba parte del Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología.

24 Entre 1970 y 1972, y con Silvia Sigal como intermediaria, Mirtha mantuvo un intercambio epistolar con Hugo Santiago. En 1972, éste le entregó a Barthes un libro y una carta de parte de Mirtha y, tiempo más tarde, el *Diario 1 Año 1*. A partir de este vínculo, Mirtha estableció un contacto directo con el filósofo.

25 Carta de Roland Barthes, París, 28 de marzo de 1971.

intensidad la recepción de las primeras palabras del lingüista, quien comprendió, avaló y auspició su obra como nadie antes:

> Fue increíble, porque a partir de ese momento, entendí lo que estaba haciendo. Para mí, fue como que él me explicaba a mí misma lo que yo hacía. Esto fue muy importante […] El día que recibí la carta de Roland Barthes, en 1971, sentí que después de tantos años diciendo: "Yo escribo", cuando leí la parte donde él dice: "Usted supo producir una cierta cantidad de formas […] que se podrían nombrar bajo el término de escritura ilegible", fue tan importante que por primera vez alguien llamara escritura a mi trabajo, que por supuesto, no pensé ni un instante en otra cosa.[26]

La intensidad de las palabras de Barthes dio como resultado que Mirtha, esa misma noche del 28 de marzo de 1971, iniciara y terminara, sin pausa, el *Libro Nº 3* de 1971.[27]

Paralelamente, preparaba los extensos formularios para la Beca Guggenheim, solicitando a críticos y artistas de la época ensayos o cartas de recomendación que se conservan en el AMD. Escribieron para ella Carlos Espartaco, Roland Barthes, Diego García Reynoso, Gregorio Klimovsky, Jorge Romero Brest, Fernando von Reichenbach y Jorge Prelorán, entre otros. Su proyecto *Investigación y creación de grafismos y su aplicación interdisciplinaria* proponía explorar un área intermedia entre las comunicaciones visuales y las artes plásticas, y desarrollar especialmente el *boletín informativo*, un formato de escritura nuevo en su producción. En la presentación, Mirtha organizó por primera vez su trabajo y formuló por escrito en qué consistía, sistematizó materiales, ejemplos, y presentó ideas sobre cómo crecer y expandirse hacia otros medios, de modo interdisciplinario. En sus propias palabras:

> ¿En qué consiste mi trabajo con grafismos? No es fácil para mí dar una explicación fundamentada de ellos. Mi trabajo de elaboración se inició hace ocho años, pero la etapa de su manifestación o producción comenzó en 1967. A partir de ahí se dio todo un proceso de evolución y proyección casi inimaginables, tanto a nivel estético como a nivel proposicional. En mis grafismos, además de la importancia de su continuidad, desarrollo, relación y dinámica, son importantes sus formas y, en algunos casos, sus colores. Podría decir entonces que mi actividad reconoce conexiones con: la gráfica, la plástica, la lingüística y la escritura, en tanto y en cuanto a los elementos que hacen al objeto en sí, de mi creación.
> […]
> Estos grafismos son formas originales. Son "significantes" sin "significado", aunque no podría aplicárseles el adjetivo de

Sobre de la carta de Roland Barthes a MD fechada el 5 de abril de 1973

26 Citado en Rimmaudo, Annalisa y Lamoni, Giulia, *op. cit.*, p. 8.

27 Según refiere Olga Martínez en entrevista del AMD, Buenos Aires, 20 de noviembre de 2016.

Sin título (texto legible),
ca. 1970-1973
Tinta sobre papel
28 x 23 cm

arbitrarios. […] Sirven de soporte, de "estructura vacía" para que el otro, desde su interior, vierta en cada significante vacío sus propios significados y constituya su propio relato.
[…]
Yo "escribo" (inscribo) mis libros, que son perfectamente ilegibles, y esa estructura tenue de "vacíos" se llena en cuanto llega al "lector", y recién entonces podría decirse que lo que "escribo" se constituye en "mensaje" y los "significantes vacíos" en signos.
[…]
En la práctica, y si bien lo primordial fue y es la investigación dentro de los grafismos, los apliqué, en conjunto con otros creadores, interdisciplinariamente […] busco profundizar sus propias posibilidades de expresión. Sus posibilidades de generar otros tipos de manifestación visual y/o audible.
[…]
De la investigación de las probabilidades cinematográficas de expresión de mis grafismos puede derivarse la realización de un cortometraje.[28]

El proyecto no fue seleccionado. La carta que recibió de los organizadores de la beca en junio de 1972 alegaba "recortes presupuestarios" y la alentaba a seguir trabajando. La negativa tuvo un gran impacto en Mirtha, aunque concluyó el año con un gran camino recorrido, habiendo desplegado una amplia red de contactos y dado a conocer su obra, habiéndola expuesto a la mirada aguda de intelectuales y conformado su primer aparato crítico, en un proceso fundamental de autorreconocimiento de su propia labor y con la certeza de su potencial interdisciplinario.

Se conservan registros de la realización de al menos seis libros fechados en 1972, y ese mismo año hizo una serie breve a la que se refería como *textos legibles*, de los cuales se registran algunos fechados entre 1972 y 1973. También inició una serie titulada *páginas*, *páginas escritas* o *páginas de un libro*, en la que continuaría trabajando a lo largo de su carrera, especialmente en las décadas de los 70 y 90. Se trata de escrituras efectuadas directamente sobre hojas membretadas y estructuradas del CAyC, en su típico formato.

El 12 de mayo participó de la "Encuesta acerca de arte e ideología Jasia Reichhard - Jorge Glusberg", CAyC. El 21 de septiembre inauguró la exhibición *Arte e ideología. CAyC al aire libre*, con la curaduría de Glusberg.[29] El proyecto original, según consta en la carta de éste a la Municipalidad en la que solicita el uso del espacio de la plaza, era inaugurar antes y con el título *Escultura, follaje y ruidos I y II*, pero el episodio conocido como "la masacre de Trelew", del 22 de agosto, dio un viraje ideológico al proyecto. La propuesta presentaba obras en diálogo en la vía pública, como

28 Proyecto presentado por Mirtha Dermisache para la Beca John Simon Guggenheim Foundation, 1971.

29 La muestra formaba parte de un conjunto de dos exhibiciones tituladas *Arte de sistemas II*, una realizada en la plaza Rubén Darío y la otra en el Museo de Arte Moderno.

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE

ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES

VIe SECTION - SCIENCES ÉCONOMIQUES ET SOCIALES

SORBONNE

54, RUE DE VARENNE, PARIS 7e

TÉL. : 222. 68-20

PARIS, LE 28 Mars 1971 19

Chère Mademoiselle,

M. Hugo Santiago a bien voulu me communiquer votre cahier de graphismes. Je me permets de vous dire très simplement combien j'ai été impressionné, non seulement par la haute qualité plastique de vos tracés (ceci n'est pas indifférent) mais encore et surtout par l'extrême intelligence des problèmes théoriques de l'écriture que votre travail suppose. Vous avez su produire un certain nombre de formes, ni figuratives, ni abstraites, que l'on pourrait ranger sous le nom d'écriture illisible — ce qui revient à proposer à vos lecteurs, non point les messages ni même les formes contingentes de l'expression, mais l'idée, l'essence d'écriture. Rien n'est plus difficile que de produire une essence, c'est à dire une forme qui ne renvoie qu'à son nom; des artistes japonais n'ont-ils pas mis toute une vie à savoir tracer un cercle qui ne renvoie qu'à l'idée de cercle? Votre travail s'apparente à une telle exigence. Je souhaite vivement que vous le continuiez et qu'il soit publié.

Je vous prie de recevoir mes voeux de succès, de travail et de croire à mes sentiments très cordiaux

Mlle Mirtha Dermisache

Roland Barthes

Carta manuscrita de Roland Barthes a MD
fechada el 28 de marzo de 1971

Diario 1 Año 1, 1972/1995, 5ª edición
Impresión offset sobre papel
47 x 36,6 cm

continuación de las experiencias del CAyC realizadas en la plaza Rubén Darío en 1970. Mirtha exhibió su *Diario 1 Año 1*, editado por Glusberg para la ocasión, que se expuso en el marco de la intervención *Escenas de la vida cotidiana o La gran orquesta*, del artista Mederico Faivre, montada dentro de un colectivo, transporte público de línea. La artista mencionó luego el rectángulo negro de la columna izquierda del *Diario* como luto, aludiendo a los muertos de Trelew.

> La única vez que me referí a la situación política de mi país fue en el *Diario*. La columna de la izquierda que está en la última página es una alusión a los muertos de Trelew. Esto fue en 1972. Fuera de esta masacre, que sí me impactó, como impactó a muchos, nunca quise dar un sentido político a mi obra. Lo que hice, y sigo haciendo, es desarrollar ideas gráficas con respecto a la escritura, que en el fondo, creo, tienen poco que ver con los acontecimientos políticos pero sí con las estructuras y formas del lenguaje. Pero al mismo tiempo nunca profundicé el tema a nivel teórico.[30]

A partir de esta edición, el *Diario* se reeditó en diferentes oportunidades: 2ª edición, Mirtha Dermisache, Buenos Aires, 1973; 3ª edición, Guy Schraenen éditeur, Amberes, 1975; 4ª edición (facsímil 4 páginas), Silvia de Ambrosini, revista *Artinf*, Buenos Aires, 1995; 5ª edición, Mirtha Dermisache, Buenos Aires, 1995.

El 12 de marzo de 1973, Gregorio Klimovsky dedicó un ensayo a su obra y la definió como un desafío intelectual que proponía un método de comunicación "abierto". El autor comparaba su trabajo con la utilización del método axiomático en matemática moderna y con la construcción de la línea musical sobre la base de la partitura. El mismo año, Oscar Masotta planteaba pensar la escritura de Mirtha como un canal, un medio, aislado del mensaje, diciendo: "Su arte se aísla, como un animal testarudo y salvaje, en tal inusitado territorio. Hay en esa testarudez una estructura que los semiólogos no han descrito y que sería preciso estudiar".[31] En este contexto, Silvia de Ambrosini, directora de la revista *Artinf*, escribió "Mirtha Dermisache hoy",[32] hecho a partir del cual ambas desarrollaron una amistad que continuó en los años sucesivos.

En julio, publicó su obra en la revista *Ciencia Nueva*,[33] para la cual realizó tacos –matrices– para la impresión masiva, en sintonía con una serie de piezas identificadas por ella como *Reportaje*. Se conservan registros de al menos cuatro libros datados en 1973, y un curioso retrato (¿o autorretrato?), también fechado ese año. Integró como miembro el área de Comunicación del CAyC, y asistió allí a diversos seminarios ("Teoría del signo artístico", dictado por el profesor Carlos Espartaco, y "Diversas aplicaciones

30 Rimmaudo, Annalisa y Lamoni, Giulia, *op. cit.*, p. 15.

31 Masotta, Oscar, carta-ensayo para Mirtha Dermisache, Buenos Aires, marzo de 1973.

32 El artículo definitivo se publicó más tarde en "Dermisache. El libro ausente", revista *Artinf*, Buenos Aires, nº 91, 1995, pp. 22-23, a partir de la aparición, en el nº 90 de la revista, de la 4ª edición del *Diario 1 Año 1*.

33 *Ciencia Nueva. Revista de ciencia y tecnología*, Buenos Aires, año III, nº 24, julio de 1973, p. 48.

de los modelos lingüísticos" y "El análisis científico de los fenómenos de comunicación", ambos por el licenciado Armando Levoratti). También fue invitada a intervenir en la 12ª Bienal de San Pablo, de la cual finalmente no participó.[34] De todas maneras, a comienzos de 1974 viajó a San Pablo, donde el 12 de enero fue conferencista en el I Congresso Brasileiro de Educação Artística de esa ciudad. Su ponencia se tituló "Desarrollo de la libre expresión gráfica en los adultos".

En 1974, según los registros del AMD, realizó al menos ocho libros, e incorporó a su producción de grafismos los formatos de escritura *fragmentos de historias* e *historietas*, y una serie de obras de grandes dimensiones que había sido parte del plan de trabajo de la Beca Guggenheim: el *Boletín informativo*. En este año publicó *Libro Nº 1, 1969*, que había sido editado en diciembre de 1973 por Glusberg para el CAyC. Paralelamente, fue invitada por esa institución a tomar parte en diversas actividades, publicaciones y exhibiciones colectivas, como *Kunsystem in Latijns-Amerika*, organizada en el International Cultureel Centrum (ICC), Amberes. En el marco de la muestra se desarrolló la Semana Latinoamericana en Amberes, con mesas redondas, proyección de films y conciertos de música electroacústica. El 24 de abril participó en la mesa redonda sobre "El arte y la cultura en los países del Tercer Mundo". La exposición continuó itinerando por el Palais des Beaux-Arts de Bruselas y, con el título *Art Systems in Latin America*, por el Institute of Contemporary Arts de Londres. A partir de estas exhibiciones, Mirtha conoció a Guy Schraenen y Marc Dachy, curadores expertos en libros de artistas que se interesaron en su producción, y recibió la propuesta de publicar, junto a Guy y su esposa, Anne Schraenen, la edición del *Cahier nº 1*, lo cual se concretó al año siguiente. Guy se convirtió en un nuevo pilar en su carrera; fue su primer editor en Europa y asesor en sus ediciones, de quien aprendió sobre el cuidado en la elección de materiales y tiradas.

El 20 de septiembre de 1974, el CAyC inauguró la exposición *Arte en cambio II*. Mirtha participó con *Fragmento de historieta*; y del 28 de noviembre al 6 de diciembre expuso en *Latin American Week in London*, Institute of Contemporary Arts (ICA), Nash House, Londres.

En diciembre, la galería porteña Carmen Waugh le ofreció su espacio para que los alumnos del taller pudieran exhibir sus obras. Mirtha dudó sobre la propuesta, dado que su taller no pretendía formar artistas, sino trabajar en la libertad creadora de los adultos. Finalmente, organizó en la galería una extensión del tAC, y ofreció allí clases gratuitas, abiertas a todo público. La experiencia fue, de algún modo, el piloto que daría origen a las Jornadas del Color y de la Forma. En los afiches que promocionaban la actividad, se leía:

Libro N° 1, 1969, exhibido en el CAyC, Buenos Aires, 1974

34 Los artistas convocados renunciaron a intervenir, según explica Glusberg en el artículo "Por qué resolví participar con *Art Systems* en la Bienal de San Pablo y ahora desisto".

I Congresso Brasileiro de Educação Artística

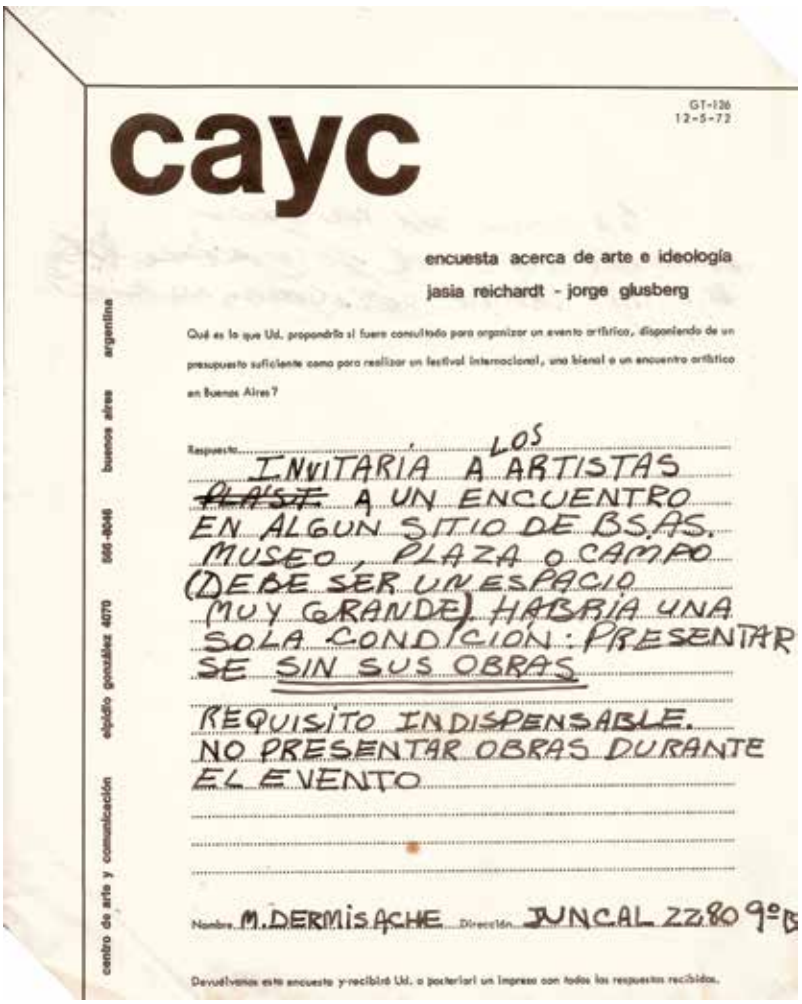
Certificado

Certificamos que

participou do I Congresso Brasileiro de Educação Artística promovido pela A.P.E.M.A (Associação dos Professores de Educação Musical e Artística do Estado de São Paulo), pela A.S.P.E.C. (Associação Paulista de Educação e Cultura) e S.B.E.M. (Sociedade Brasileira de Educação Musical), no período de 7 a 12 de janeiro de 1974, D. O. de / / , com duração de 48 horas.

São Paulo,

Presidente da APEMA — Presidente da A.S.P.E.C. — Presidente da SBEM



GT-126
12-5-72

cayc

encuesta acerca de arte e ideología

jasia reichardt - jorge glusberg

Qué es lo que Ud. propondría si fuera consultado para organizar un evento artístico, disponiendo de un presupuesto suficiente como para realizar un festival internacional, una bienal o un encuentro artístico en Buenos Aires?

Respuesta: INVITARIA A LOS ARTISTAS ~~PLÁSTI~~ A UN ENCUENTRO EN ALGUN SITIO DE BS.AS. MUSEO, PLAZA O CAMPO (DEBE SER UN ESPACIO MUY GRANDE) HABRIA UNA SOLA CONDICION: PRESENTARSE SIN SUS OBRAS

REQUISITO INDISPENSABLE. NO PRESENTAR OBRAS DURANTE EL EVENTO

Nombre: M. DERMISACHE Dirección: JUNCAL 2280 9°B

Devuélvanos esta encuesta y recibirá Ud. a posteriori un impreso con todas las respuestas recibidas.

centro de arte y comunicación eduardo gonzáles 4079 555-4048 buenos aires argentina

Arriba / izq.
Revista *Artinf*, Buenos Aires, año 23, n° 105, invierno de 1999

Arriba / der.
Certificado del I Congresso Brasileiro de Educação Artística, APEMA - ASPEC - SBEM, San Pablo, 7-12 de enero de 1974

Abajo
"Encuesta acerca de arte e ideología" completada por MD para el CAyC, Buenos Aires, 12 de mayo de 1972

¿Puede la gente grande expresarse con las técnicas de los chicos?
Nosotros creemos que sí.
Lo haremos todos juntos.[35]

Episodio 3
1975-1981
***Escribir*, hasta desaparecer…**

Selección musical para leer este episodio
John Cage, *Empty Words*, 1973/1974
Brian Eno, *Música para aeropuertos*, 1978
Mike Oldfield, *Tubular Bells*, 1979

En el AMD se conserva, de este período, un conjunto de *Libros de apuntes* –identificados así por la artista– que evidencian la rutina de trabajo que mantuvo durante toda su vida. Según el relato familiar, Mirtha solía llevar varios de estos cuadernos en su cartera, y hacía grafismos cotidianamente.

En 1975 participó de *Art Systems in Latin America*, en Espace Cardin, París (que itineró luego al Institute of Contemporary Art, Londres), y de *Arte de sistemas en Latino América*, en la Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara. El mismo año publicó el *Cahier nº 1*, con una tirada de ciento cincuenta ejemplares, de los cuales veinte incluyen una obra original en papel carbón, numeradas del 1 al 20, y dos pruebas de artista marcadas A y B; e inició el formato *carte postale*, obras con las dimensiones y estructura de una postal y escritura ilegible, que Ulises Carrión publicó el su diario mensual *Ephemera*, en un número especial que reunía material de arte correo.[36]

Tras el éxito de la experiencia del taller en la galería, el tAC, bajo la coordinación de Mirtha, organizó las primeras Jornadas del Color y de la Forma, los días 4, 5 y 6 de julio, en el Museo de Arte Moderno –que funcionaba en el noveno piso del actual Teatro San Martín–. De carácter gratuito, estaban destinadas a adultos, con formación artística o sin ella, que buscaran experimentar con diversas técnicas. En el espacio, abierto de 17 a 20.30, se distribuían materiales diversos en grandes mesas, y los colaboradores –alumnos de los primeros talleres de Mirtha– explicaban cómo debían utilizarse, con una consigna fundamental: no realizar juicios estéticos sobre lo que se hacía. Todo fluía en un clima de juego y distensión, apto para la creatividad.

Mirtha cerró el año con nueva producción; participó de la Bienal de París y produjo el *Libro de vidrio* y el *Libro de espejo*:

En una exposición con Minujín, Peralta Ramos, Grippo, Kennedy, Clorindo Testa […] yo decidí hacer un libro de vidrio

Libro de espejo, 1975
Espejo, pegamento
28 x 23,2 cm
Colección particular

35 Afiche de las Jornadas del Color y de la Forma, galería Carmen Waugh, Buenos Aires, diciembre de 1974.

36 Ulises Carrión (Veracruz, México, 1941 - Ámsterdam, 1989), escritor, editor y artista experimental que abandonó al mismo tiempo México y la literatura ortodoxa para iniciar en Europa su obra de arte contemporáneo.


II Congresso Brasileiro de Educação Artística
CERTIFICADO

Certificado del II Congresso Brasileiro de Educação Artística, APEMA - SBEM - FIAM, San Pablo, 5-10 de enero de 1976

y otro de espejo. No tenían muchas páginas, por un problema de estructura y fragilidad. Tenían un diseño bien clásico. La tapa era de vidrio traslúcido, y la gente al abrirlo se encontraba con que cada página era transparente. Y al abrir el de espejo, el que leía se leía a sí mismo, al entorno […] Años después me di cuenta que en esa última obra de esa serie yo dejé de producir incluso el significante, tal vez para que el lector pusiera todo. Esos dos últimos libros que hice cerraron un ciclo.[37]

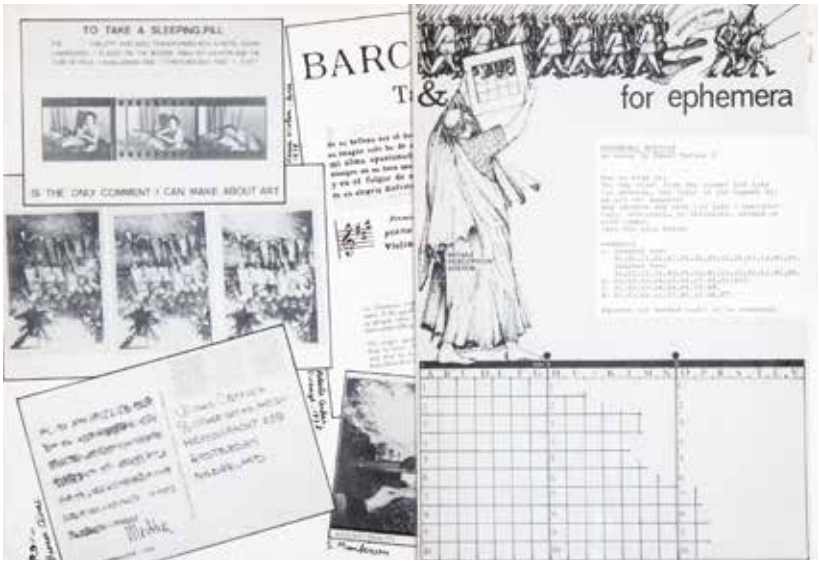
Comenzó 1976 interviniendo como conferencista en el II Congresso Brasileiro de Educação Artística, en San Pablo; en abril realizó una publicación en la revista *Luna-Park*, y apareció "Articles for Kontexts by Mirtha Dermisache 1975" en *Kontexts Publications*, Holanda.

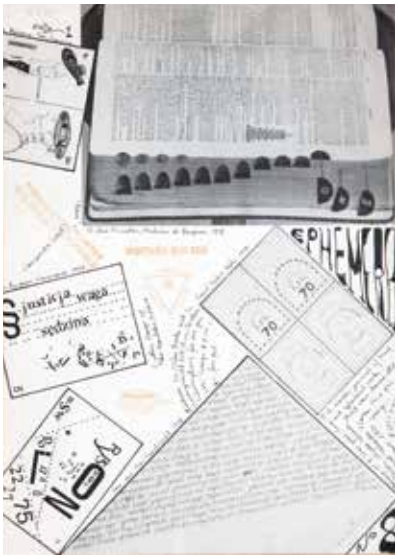
En junio, entre el 15 y el 19, se llevaron a cabo las Segundas Jornadas del Color y de la Forma, que también tuvieron lugar en el Museo de Arte Moderno. El público fue convocado con el lema "El museo se transforma en un gran taller de acciones creativas, solo para adultos".[38] Algunos conocían la experiencia de ediciones anteriores, otros llegaban por recomendación de un amigo, por los afiches, o simplemente por la larga fila que se formaba en la puerta. Adentro, algunos solo observaban y otros se sumergían en las técnicas propuestas. En septiembre se efectuó la tercera edición, en el mismo ámbito y horario. En esta ocasión, nueve grandes mesas de caballetes, cada una con sus coordinadores y materiales, ocupaban el salón. En las paredes que rodeaban el espacio se encontraban colgados trabajos anteriores en proceso de secado, tan variados como los asistentes que se multiplicaban con cada nueva jornada.

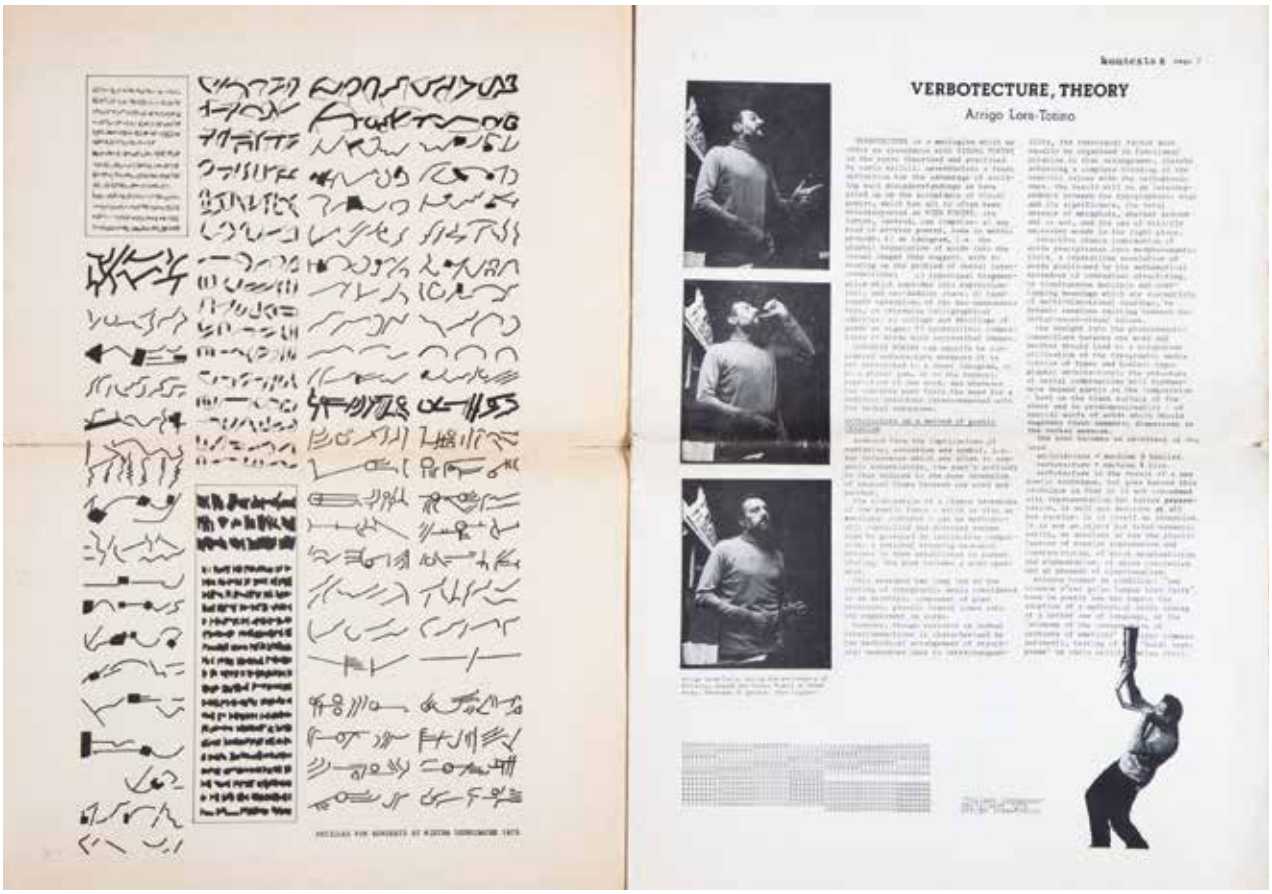
En junio, Mirtha exhibió en *Arte en cambio 76* y en *¿Hay vanguardia en Latinoamérica? Respuesta argentina*, ambas en el CAyC, presentando los libros de vidrio y espejo; y participó de *Text-Sound-Image. Small Press Festival*, muestra itinerante en los Países Bajos, organizada por Guy y Anne Schraenen en la Galerie Kontakt, Amberes. A partir de noviembre, su obra se sumó al proyecto colectivo *Zeitungskunst*, en la Verlaggalerie Leaman, organizado por Guy y Anne Schraenen; y a *Newspaper Arts Arts Newspaper* en Other Books & So, espacio (galería, tienda, y más tarde un archivo, Other Books & So Archive –OBASA–) creado y dirigido por Ulises Carrión en Ámsterdam. Continuó participando de proyectos colectivos sobre arte de sistemas en varias ciudades europeas, y, junto a Schraenen, integró muestras grupales sobre libros de artista y otras formas de arte y comunicación, como *Éditions et communications marginales d'Amérique latine*, Maison de la Culture du Havre, entre otras. En diciembre, cerró el año brindando una charla –con proyecciones– en galería Artemúltiple, sobre las últimas Jornadas de 1976.

37 Pomiés, Julia, *op. cit.*, p. 51.

38 Afiche de las Segundas Jornadas del Color y de la Forma, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, junio de 1976.

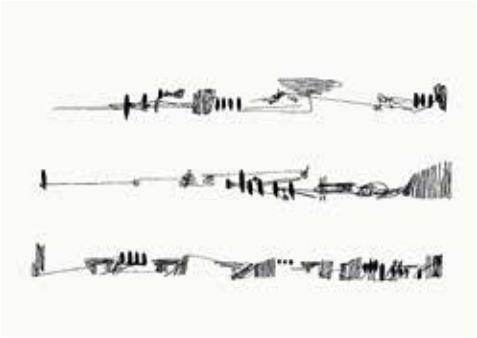


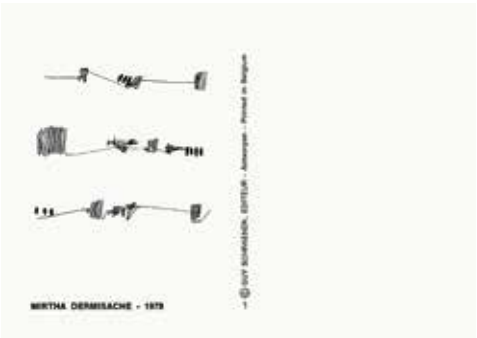




Arriba / izq. y der.
Revista *Ephemera*, año 8, n° 8, junio de 1978

Abajo
"Articles for Kontexts by Mirtha Dermisache 1975", *Kontexts*, Ámsterdam, n° 8, primavera de 1976, p. 6





4 Cartes postales, 1978
Impresión offset sobre papel
Edición de Guy Schraenen
4 postales, 1 ficha con datos de edición, carpeta sin solapas
10,5 x 14,7 cm

39 Consignas expuestas en el afiche de las Cuartas Jornadas del Color y de la Forma, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, agosto de 1977. Datan de 1975, y fueron utilizadas como pautas conceptuales tanto en las Jornadas, como en el taller de Acciones Creativas.

40 Entre otros, participaron Guillaume Apollinaire, Roberto Altmann, Frédéric Baal, Roland Barthes, Marcel Broodthaers, André Breton, Documents DADA, Marcel Duchamp, Max Ernst, Brion Gysin, Jasper Johns, Henri Lefebvre, El Lissitzky, René Magritte, Sophie Podolski, Henri Matisse, Piet Mondrian, Man Ray y A. Rodtchenko.

En agosto de 1977 se llevaron a cabo las Cuartas Jornadas del Color y de la Forma, en el Museo de Arte Moderno. La convocatoria creció, y también la cantidad de colaboradores. En esta ocasión, una serie de consignas renovadas se entregaban en un tarjetón de mano:

> Con nosotros no van a aprender ni a dibujar, ni a pintar, ni historia del arte, ni sistema de composición y análisis de obra. Sólo les explicaremos técnicas.
> ¿Todos los que somos adultos hemos tenido acceso a una libre expresión gráfica durante nuestra infancia?
> ¿Por qué cuando el adulto tiene ganas de expresarse gráficamente debe recurrir a un aprendizaje racional y sistematizado?
> Rescatemos el mundo de formas que tenemos encerrado dentro nuestro y reconozcámosnos [sic] en ellas.
> Para nosotros no hay trabajos buenos o malos, lindos o feos, hay diferentes formas de expresarte. Prolonguemos nuestro gesto interno en la herramienta de trabajo.
> No importa lo que pasa en la hoja de papel: lo importante es lo que pasa dentro nuestro.[39]

Se conservan registros de la realización de al menos tres libros de grafismos en 1978, mientras su obra continuaba legitimándose en la escena internacional. Expuso en la colectiva *Typographies. Écritures*, en la Maison de la Culture de Rennes, con la curaduría de Christian Dotremont. La muestra reunía a artistas del siglo XX y de diversos países, conectados por la intención de la escritura en sus obras.[40] En marzo, participó de la exhibición *Tecken. Lettres, Signes, Écritures*, en Malmö Konsthalle, curada por el artista Roberto Altmann; en junio, Guy Schraenen presentó en Bélgica la edición de *4 Cartes postales*, con 4 múltiples que incluían un original firmado.

El 27 de septiembre de 1979, Dermisache, junto con Martha Susana Buratovich, Silvia Vollaro y Jorge Luis Giacosa, registró la marca Jornadas del Color y de la Forma, y en octubre realizaron la quinta edición, del 3 al 7 y del 9 al 14, en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori. En este caso, fueron auspiciadas por empresas que donaban material para trabajar (pintura, arcilla, trapos, esponjas, tinta, papel). Hubo alrededor de quinientos asistentes por sesión, y en ocasiones tenían que hacer una larga fila para ingresar.

Entre el 9 y el 13 de enero de 1980 se llevaron a cabo las Primeras Jornadas del Color y de la Forma de Bariloche, experiencia única fuera de Buenos Aires. Para ello, un grupo de integrantes del tAC viajó previamente, con la intención de formar a veinticinco personas que ayudarían en la coordinación y que en el futuro podrían oficiar como agentes multiplicadores. Fueron

auspiciadas por Aerolíneas Argentinas y por las direcciones de Turismo y de Cultura locales. Se desarrollaron en el anexo del Centro de Arte Di Tullio, y se implementaron las técnicas de hoja mojada, esponja, arcilla individual, arcilla por sumatoria grupal, témpera mural, tallado en ladrillo y monocopia negro y color. La experiencia fue sumamente concurrida y valorada por la comunidad. Leonor Cantarelli recuerda:

> Llegué al taller de Mirtha con 22 años, en 1976, un año antes que se creara la sede de Posadas, que llegó a tener hasta 130 alumnos, […] Cuando fuimos a preparar las jornadas de Bariloche, en las que estuve comprometida en toda la organización, nos veían como (¡y nos decían!) los "apóstoles", porque Mirtha era muy exigente desde el minuto cero hasta la finalización del taller […] tenía un absoluto respeto por cada paso, como la música que elegía especialmente para acompañar cada técnica. Prepararse para ser asistente o coordinador dentro del taller era un curso estricto y que no solo implicaba manejar la técnica en todos sus pasos, a la perfección, sino que abarcaba todo, desde el momento que lo recibías al alumno o participante de las jornadas hasta el momento que le abrías la puerta para irse.[41]

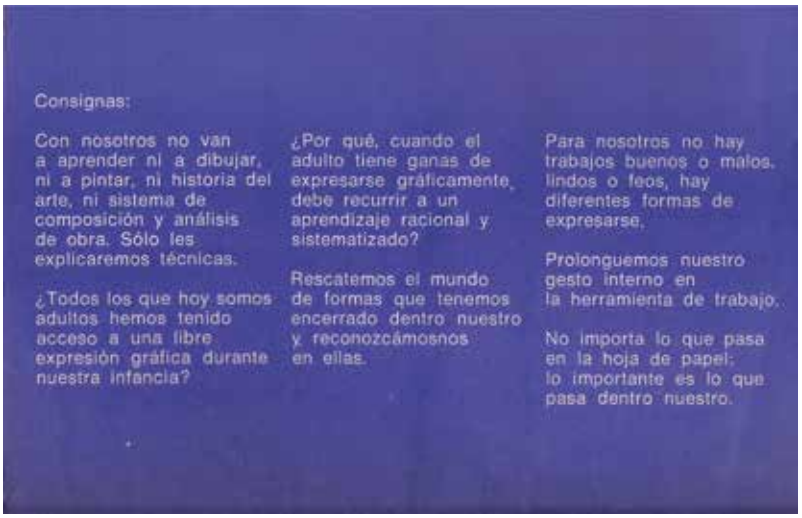
Entrada a las Primeras Jornada del Color y de la Forma, Centro de Arte Di Tullio, Bariloche, enero de 1980

En 1981, Mirtha continuó participando de propuestas impulsadas por Guy Schraenen, como *Libellus*, publicación de arte correo mensual editada por el ICC de Amberes. Mientras, se organizaban las Sextas Jornadas del Color y de la Forma.[42] Contaron también con el auspicio de Aerolíneas Argentinas, y en los créditos se observa: "Proyecto y Dirección de Mirtha Dermisache" y "Coordinación General de Jorge Luis Giacosa", quien recuerda:

> En el tAC nos unía una mística, una magia que después se trasladaba a las Jornadas en forma multitudinaria. Las Jornadas eran una fiesta, y especialmente las últimas en el Centro Cultural Recoleta, donde todo era descomunal. ¡Había una montaña de arcilla de 8 toneladas! […] El taller era una especie de "jardín de infantes del arte" donde la cosa pasaba por jugar, por pasarla bien con los materiales de la plástica. No apuntaba a que te convirtieras en "artista", de hecho casi nadie luego lo fue. Los que habíamos sido alumnos y luego trabajábamos como coordinadores, lo que hacíamos era facilitar en el otro esa misma libertad que habíamos vivenciado […] El taller de Mirtha, donde yo entré con veinticinco, tenía dos genialidades: una era el manejo del tiempo, era importante la puntualidad para empezar todos juntos, cuando se explicaba

41 Entrevista del AMD a Leonor Cantarelli, Buenos Aires, 17 de octubre de 2015.

42 Se realizaron en el entonces recién inaugurado Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (hoy Centro Cultural Recoleta), donde se ubicaba el Museo Sívori, del 12 al 15, del 19 al 22 y del 26 al 29 de noviembre. Fueron conocidas como las "últimas Jornadas", no porque se propusieran ser las últimas, sino porque el proyecto no siguió adelante, según los ex alumnos por dificultad de fondos. En el AMD se conserva correspondencia con Nelly Perazzo y con la Gerencia de Aerolíneas Argentinas para organizar las Séptimas Jornadas, pero no consta ninguna documentación que verifique el motivo por el que no se llevaron a cabo.



Consignas:

Con nosotros no van a aprender ni a dibujar, ni a pintar, ni historia del arte, ni sistema de composición y análisis de obra. Sólo les explicaremos técnicas.

¿Todos los que hoy somos adultos hemos tenido acceso a una libre expresión gráfica durante nuestra infancia?

¿Por qué, cuando el adulto tiene ganas de expresarse gráficamente, debe recurrir a un aprendizaje racional y sistematizado?

Rescatemos el mundo de formas que tenemos encerrado dentro nuestro y reconozcámosnos en ellas.

Para nosotros no hay trabajos buenos o malos, lindos o feos, hay diferentes formas de expresarse.

Prolonguemos nuestro gesto interno en la herramienta de trabajo.

No importa lo que pasa en la hoja de papel: lo importante es lo que pasa dentro nuestro.

ARTEMULTIPLE

10 de diciembre de 1976

ARTEMULTIPLE, tiene el agrado de invitar a Ud. a la proyección y charla sobre las "3ª Jornadas Del Color y De La Forma", dirigidas y proyectadas por Mirtha Dermisache, en el Museo de Artes Visuales, durante el mes de setiembre de 1976.

Los días: jueves 16 y viernes 17 de diciembre, a las 19 y 20.30 horas y sábado 18 a las 11 y 13 horas, en nuestra Galería.

Arriba / izq.
Muro por sumatoria en las Sextas Jornadas del Color y de la Forma, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, noviembre de 1981

Arriba / der.
Afiche de las Cuartas Jornadas del Color y de la Forma, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, agosto de 1977

Abajo
Programa de las Terceras Jornadas del Color y de la Forma, galería Artemúltiple, Buenos Aires, 10 de diciembre de 1976

la técnica, y la mayoría de las veces se trabajaba primero en forma grupal, pero el horario de terminación lo decidía uno. En palabras de Mirtha: "La clase termina cuando termina en cada uno la necesidad de expresarse", y eso podía ocurrir a medianoche. Otro tema fundamental era que no había ningún tipo de evaluación verbal o análisis de obra o de compartir lo que habías sentido, la cosa pasaba por el puro hacer. También descubrí el valor incalculable del orden desde el punto de vista de la coordinación, algo clave en las Jornadas. Para que funcionara todo ese fluir creativo, tan expansivo, tan libertario, esa fiesta absoluta del color y de la forma, hacía falta atrás una estructura aceitadísima, y todos los que estábamos en la trastienda –que éramos más de 150– funcionábamos como un relojito trabajando para la libertad expresiva del otro, ¡que ahí era una multitud![43]

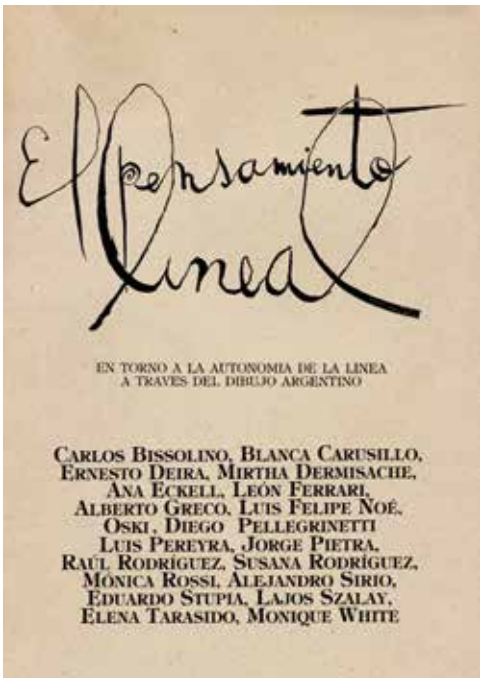
MD y coordinadores en las Primeras Jornadas del Color y de la Forma, Centro de Arte Di Tullio, Bariloche, enero de 1980

43 Entrevista del AMD a Jorge Luis Giacosa, Buenos Aires, 17 de octubre de 2015.

La amplitud del espacio hizo posible la incorporación de nuevas técnicas; entre ellas, experimentaron entregando a los participantes cámaras de video. Trabajaban también con hoja mojada, esponja, anilina, bencina, monocopia negro, monocopia color, arcilla por sumatoria, arcilla individual, témpera grupal, dactilopintura y tallado en ladrillo. Se calcula que asistieron alrededor de 18.000 personas, con gran repercusión en los medios. Al año siguiente, Mirtha, Lucía Capozzo y Carlos Donnelly reflexionaban sobre la experiencia de las Jornadas en una entrevista para la revista *Summa*:

Existen las técnicas de desarrollo individual y las grupales. Otras, como el tallado sobre el muro de ladrillos y la mesa de arcilla, no coincido en definirlas como grupales sino como "técnicas por sumatoria". La gente va sumando su trabajo a una obra total generada por la adición de pequeños –algunos no tanto– esfuerzos individuales […] El objetivo de la incorporación de video fue el de intentar lograr que el público tomara contacto con el sistema y aprendiera a expresar imágenes a través de este medio o lenguaje […] En realidad las Jornadas son como una obra-acontecimiento cuyo alcance está limitado sólo por la capacidad creativa de cada una de las personas que participan. Es como arrojar semillas. Allí donde prendan se dará el verdadero objetivo de las Jornadas. Yo pongo las bases, los materiales y el espacio para una aventura interior. Cada uno responde en su medida y descubre el gozo de poder plasmar en un trozo de arcilla, en una hoja o en un mural su verdadera interioridad […] Cuando digo obra-acontecimiento me refiero a que el público no concurre a ver una obra sino que ese mismo público, trabajando, es la obra.[44]

44 "Mirtha Dermisache", en *Summa. Revista de arquitectura, tecnología y diseño*, Buenos Aires, Ediciones Summa S.A., nº 178/179, septiembre de 1982, pp. 69-80.



Catálogo de la exposición *El pensamiento lineal. En torno a la autonomía de la línea a través del dibujo argentino*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 17 de octubre - 13 de noviembre de 1988

45 Programa: Viernes: Cortometraje *Sextas Jornadas del Color y de la Forma*, de Carlos Garciarena, en Súper 8 (color, sonoro, sobre las Sextas Jornadas). Mesa redonda con la participación como oradores: Jorge Romero Brest, Gregorio Klimovsky, Silvia Puente, Emilio Renart, coordinación: Emilio Stevanovich. Emisión simultánea por monitores VCR de la mesa redonda. Exposición de fotografías de Antonio Zaera. Viernes a domingo: Proyección del cortometraje de Carlos Garciarena. Proyección sin fin de un videotape sobre las mismas Jornadas realizado por Carlos Dulitzky. Tape de la mesa redonda. Sábados y domingos: Experiencia de taller empleando algunas técnicas utilizadas en las Jornadas a fin de una experiencia personal directa. Promoción de la concurrencia de representantes de los medios de comunicación.

46 Archive for Small Press & Communication (ASPC) fue un centro de documentación, preservación y exposición de publicaciones de artistas, fundado por Guy Schraenen en 1974 en Bélgica.

Episodio 4
1982-1997
Un tiempo entre-tiempos

Selección musical para leer este episodio
Vangelis, *Spiral*, 1977
Empire Centrafricain, *Musique Gbáyá / Chants à penser*, 1980
UDU Chant / Mickey Hart, *Planet Drum*, 1991

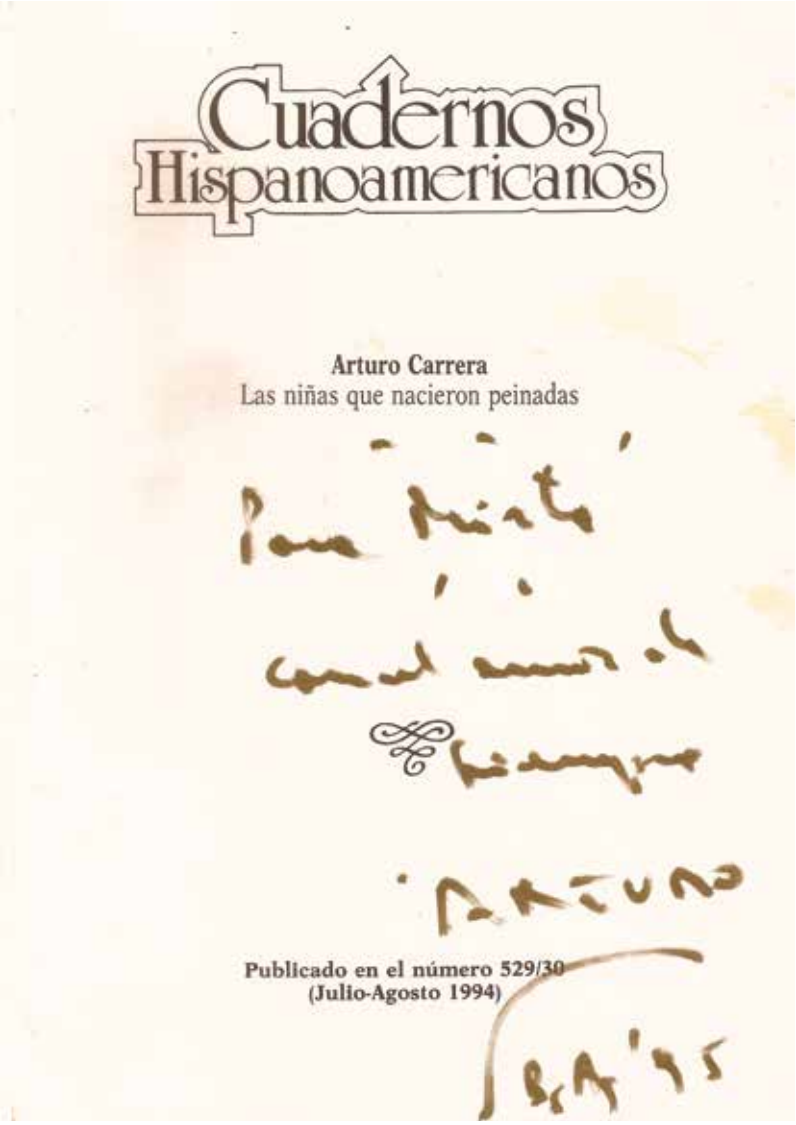
El 29 de abril de 1982 se creó la Asociación Civil Taller de Acciones Creativas, y del 2 al 11 de julio se realizó un encuentro sobre las Jornadas del Color y de la Forma en la Fundación San Telmo. El programa lo presentaba como un "Evento múltiple 'Color - Forma - Gente - Hoy', multidisciplinario, con proyecciones, mesas redondas y exhibición fotográfica".[45] La intención era evaluar los logros de las Sextas Jornadas. Entre los participantes estuvieron Jorge Romero Brest, Gregorio Klimovsky, Nelly Perazzo y Emilio Renart. El debate giró en torno a si las Jornadas podían ser consideradas un hecho artístico o no, y si podían pensarse como una forma de conocimiento.

En paralelo, el tAC inauguró los festejos de cumpleaños para niños con un taller; nuevamente, se trataba de una acción precursora. A partir de esta época, Dermisache desarrolló su obra y la docencia en una suerte de tiempo más lento, en una etapa en la que continuó formando parte de numerosas exhibiciones y proyectos, pero puso su producción en suspenso. Sus allegados mencionan problemas de salud de su marido y un profundo agotamiento por la producción de las Jornadas como posibles razones.

A lo largo de la década intervino en proyectos colectivos, como la *Muestra internacional de libros de artistas*, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (1984); *Rencontres autour de la revue Luna-Park*, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, París (1987); *El pensamiento lineal. En torno a la autonomía de la línea a través del dibujo argentino*, Fundación San Telmo, Buenos Aires (1989).

En este período, Guy Schraenen continuó teniendo un rol importante en la edición y difusión de su obra, y la invitó a participar en diferentes proyectos en Bélgica, como *Je est un autre*, Galerij van de Akademie, Waasmunster (1986); *Kunst Enaars Publikaties*, Centrale Bibliotheek Rijksuniversiteit, Gante (1988); *Mirtha Dermisache*, Archive Space, Archive for Small Press & Communication (ASPC),[46]Amberes (1989); *Kunstenaarsboeken*, Provinciaal Museum Hasselt; *Van Boek Tot Beeld*, Cultuur- en ontmoetingscentrum de Warande, y *Livres d'artistes*, Provinciaal Museum Hasselt (1990).

Se iniciaban los años 90, y Héctor Libertella citaba la obra de Dermisache en sus estudios sobre la muerte de la lingüística, los



Arriba / izq.
Arturo Carrera, "Las niñas que nacieron peinadas", *Cuadernos Hispanoamericanos,* Vanguardias Iberoamericanas, n° 529/30, ICI, julio-agosto de 1994

Arriba / der.
Catálogo de *Kunstenaarsboeken*, Provinciaal Museum Hasselt, 26 de febrero - 28 de marzo de 1990

Abajo
Invitación a la exposición de fotografías de Antonio Zaera sobre las Jornadas del Color y de la Forma, Fundación San Telmo, julio de 1982

límites de la pura oralidad y del puro grafismo. En relación con el *Diario 1 Año 1*, expresaba:

> Partiendo de un hecho admitido de comunicación escrita, ella vacía las expectativas clásicas del receptor por una operación de desarme del medio, mostrándolo como el número cero de lo que pudo haber sido un periódico, y devolviendo las bases de su trabajo –el empleo del grafismo– a su momento límite: función cero, embrión, maqueta de diario, que es decir maqueta del lenguaje concebido como un elemento sólo posible de comunicación.[47]

Más adelante, en 2000, incluyó el *Diario 1 Año 1* como contratapa de su libro *El árbol de Saussure. Una utopía*;[48] y en 2006 publicó *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*,[49] e imprimió un set de grafismos bajo el título "Mirtha Dermisache lee a Libertella" y "Libertella lee a Mirtha Dermisache".[50] El autor define la escritura de Mirtha como un trabajo organizado sobre la base excluyente del "grafismo a-semántico", que, como también expresa Arturo Carrera, es "legible en tanto práctica que se desentiende del saber: ilegible en tanto 'precipitado de visibilidad' del pensamiento".[51]

En 1992 el tAC retomaba fuerzas, se extendía y convocaba a otros docentes. Sobre su *impasse* y el regreso, Mirtha escribía a sus contactos:

> Hola! Estoy enviando esta carta a todos aquellos que alguna vez pasaron por mi taller, […] cuando nos constituimos en el "taller de Acciones Creativas, de Mirtha Dermisache y otros". Fueron diez años de facilitar al adulto la libre expresión en el campo de las artes visuales. Lo hicimos en forma individual y grupal; y hasta multitudinaria cuando llevé a cabo, con la colaboración de todos ustedes, las sucesivas "Jornadas del Color y de la Forma". Ese ciclo que comenzara en el año 1972, cuando nadie trabajaba aún, aplicando este método con adultos, terminó con el cierre de ese lugar en el '82. Vino luego para mí todo un tiempo de reflexión, de reposo y trabajo interno. De maduración de otras ideas en el terreno de la educación por el arte.
> Y el motivo por el que hoy te escribo es simplemente para contarte que he reabierto el t.A.C. (nuevamente el primer piso de una vieja casona, pero esta vez por Cerviño y Ugarteche, en Palermo), desde ya manteniendo la línea de trabajo esencial que lo caracterizará desde su inicio.
> Las clases, ahora, enteramente coordinadas por mí, pueden ser individuales o grupales; y contaría, por otro lado, con profesores de Dibujo y Grabado para los que quieran investigar

47 Libertella, Héctor, "La muerte lingüística", en *Ensayos o pruebas sobre una red hermenéutica*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, Colección Escritura de Hoy, 1990, p. 24.

48 Libertella, Héctor, *El árbol de Saussure. Una utopía*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2000.

49 Libertella, Héctor, *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2006.

50 Libertella, Héctor, "Mirtha Dermisache lee a Libertella", en *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*, capítulo "Lo que se cifra en el nombre", *op. cit*., pp. 70-71.

51 Libertella, Héctor, "La muerte lingüística, Los límites de la pura oralidad y Los límites del puro grafismo", en *Ensayos o pruebas sobre una red hermenéutica*, *op. cit*., p. 31.

en esas técnicas específicas. La idea es profundizar el camino personal, el mundo gráfico propio de cada uno.
También está en funcionamiento un atelier infantil, que mantiene el estilo del taller pero con el énfasis puesto en pintura. […]
Por cualquier información, si el proyecto te interesa o si querés simplemente venir a conocer mi nuevo espacio, llamame […]
Siempre será un gusto charlar un rato otra vez.
De cualquier manera aprovecho ahora estas líneas para saludarte después de todo este tiempo.
Afectuosamente, Mirtha Dermisache
Taller de Acciones Creativas.[52]

Como parte de las actividades extendidas del "nuevo" tAC, diversos docentes invitados dictaron seminarios teórico-prácticos, y, en noviembre de 1993, se concretó "Mirtha Dermisache & otros, taller de Acciones Creativas. IV Encuentro Caminos de Crecimiento", en el Centro Cultural General San Martín, experiencia en la que continúa el desarrollo de la capacidad creadora.[53]

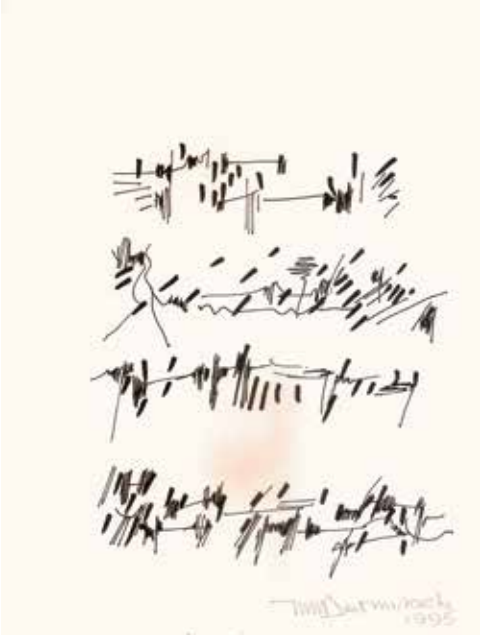
En 1994 Arturo Carrera publicó "Las niñas que nacieron peinadas", un ensayo en el que analiza la obra de Oliverio Girondo, de Antonio Edgardo Vigo y la escritura ilegible de Dermisache. Al respecto, refiere:

> La escritura. Grafos voluminosos. Negro sobre blanco o blanco sobre negro, esta escritura serenamente ilegible remite a una "forma" de pensamiento "visible"; su silencio esponjoso nos empuja hacia la escritura misma, su estado-estable secreto.[54]

En 1995, Mirtha reeditó en dos oportunidades el *Diario 1 Año 1*: primero a modo de facsímil en la revista *Artinf*, y luego en lo que sería su quinta edición, a cargo de la propia artista y expuesta en *Mirtha Dermisache*, Galería de Arte Bookstore, Buenos Aires, donde se realizó una mesa redonda de presentación con Arturo Carrera, Silvia de Ambrosini, Roberto Elía y Eduardo Stupía.[55] Ese mismo año, produjo nuevos *textos ilegibles*, trabajos que continuó haciendo hasta aproximadamente 2006. También siguió participando en exhibiciones colectivas que Schraenen organizó en Alemania y Francia.

Episodio 5
1998-2011
Escrituras múltiples y lecturas públicas

Selección musical para leer este episodio
Schumann / Grieg, *Conciertos para piano*, Filarmónica de Berlín, dirigida por Krystian Zimerman



Sin título (texto ilegible), 1995
Tinta sobre papel
27,5 x 22,4 cm

52 Carta de Mirtha Dermisache, taller de Acciones Creativas, s.d.

53 Coordinaban el taller Alicia Machta, Armando D'Angelo, Adriana Alesanco, Eugenia Cudisevici, Clarisa Szuszan, Natalia Kazah, Maya Ballen, Silvia Gennaro, Sandra Plitt, Ivana Martínez Vollaro, Lucía Cardin.

54 Carrera, Arturo, "Las niñas que nacieron peinadas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 529/30, julio-agosto de 1994, s.p. (http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1005722&posicion=1&registrardownload=1).

55 Ampliar en Carrera, Arturo, "Sobre signos y esencias", revista *Artinf*, sección Noticias de Aquí y Allá, Buenos Aires, año 19, nº 92, primavera de 1995, p. 42.

Sin título (tarjetón), ca. 1990-2000 (detalle)
Tinta sobre papel
2 piezas en sobre de papel blanco
20 x 15 cm

Bach, *Aire* y otras suites orquestales, Orquesta de Cámara, Stuttgart, dirigida por Karl Münchinger

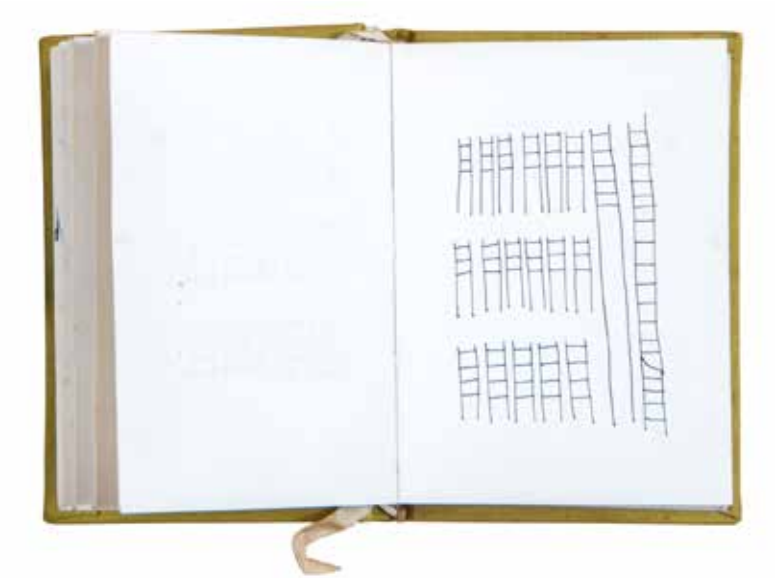
Desde 1997, Mirtha retornó a su obra con renovada energía. Hizo *libros* y *textos ilegibles* en los que aparecían nuevos grafismos y ensayaba "retomar" algunas de sus grafías de la década del 70. También creó nuevas *libretas de apuntes*.[56]

En 1998 realizó dos libros y una extensa producción de *postales* y sus matrices para posibles ediciones. Entre 1998 y 1999 participó en proyectos colectivos enfocados en la legitimación de la edición artística de libros, como *Libros de artistas III*, curada por Juliano Borobio Mathus, Enrique Horacio Gené y Pedro Roth, en la Biblioteca Nacional, Buenos Aires; *Books from the End of the World. Artists's Books from Argentine in Philadelphia*, Foundation for Today's Art/NEXUS; *Libro de artista*, Fundación Telefónica, Chile; *Libros de artistas IV*, Museo Eduardo Sívori, Buenos Aires, y *Studienzentrum für Künstlerpublikationen*, Neues Museum Weserburg Bremen. Cabe destacar dos exhibiciones efectuadas en México y curadas por Martha Hellion, esposa de Ulises Carrión, que dan cuenta no solo del interés de la pareja por la obra de Mirtha, sino también de la voluntad de difusión del género libros de artista y su universo en Europa y Latinoamérica. Las muestras fueron *El arte de los libros de artistas*, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca y Biblioteca Francisco de Burgoa del Centro Cultural Santo Domingo, Oaxaca, México (1998); y *Ulises Carrión. Cuatro décadas. El arte de los libros de artistas*, Biblioteca de México, Distrito Federal, México (1999). También en 1999 produjo *tarjetones*, un tanto mayores que las postales, y elaboró un nuevo formato: el *newsletter*. También publicó en *Artinf* una *Tarjeta postal* y editó *7 Tarjetas postales*, con una tirada amplia y una edición de siete ejemplares que incluían, cada uno, un original firmado. La propuesta ya aparecía sugerida en la edición del *Cahier nº 1* y se aproximaba a la idea de "edición partida" que desarrollaría posteriormente.

El libro *Andes*,[57] de Juan Carlos Romero, concretó una publicación colectiva en la cual Mirtha colaboró. Ya a comienzos del nuevo siglo, intervino en numerosas exposiciones colectivas en Buenos Aires, entre las que cabe mencionar: *Siglo XX argentino. Arte y cultura*, Centro Cultural Recoleta (1999-2000); *Libros de artista*, galería Arcimboldo (2000); *Instantes gráficos. El libro de artista*, Fundación Rozemblum (2001), y *Palabras perdidas. Escrituras y caligrafías en el arte argentino* (2001), Centro Cultural Recoleta. En esta última participaron también Ernesto Deira, León Ferrari y otros artistas contemporáneos que por primera vez se reunían en una pesquisa alrededor del sentido –o su pérdida–, entre la palabra y la imagen, explorando todos los formatos: papel, tela, objetos, instalaciones, video, etc. Paralelamente, Mirtha se sumó

56 Mirtha nunca exhibió sus *textos legibles* o *incomprensibles*, ni sus libretas de notas. Según Olga Martínez en entrevista del AMD, Buenos Aires, 20 de noviembre 2016, se los mostró a ella una vez, pero "los mantenía incluso escondidos, sin exhibirlos ni a la vista en su taller". Así permanecieron hasta que se organizó el AMD.

57 Romero, Juan Carlos, *Andes*, Santiago de Chile/Buenos Aires, p. 7.



Arriba / izq.
Catálogo de la exposición *Palabras perdidas. Escrituras y caligrafías en el arte argentino*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 29 de noviembre - 30 de diciembre de 2001

Arriba / der.
Libro de apuntes N° 2, 1997

Abajo
Vista de sala de *Mirtha Dermisache. Escrituras [:] Múltiples*, El Borde Arte Contemporáneo, Buenos Aires, 2004

a la edición de estampillas organizada por Vórtice Argentina en el "Día del Arte Correo", en el Palacio Central del Correo Argentino.

Durante este período continuaron las muestras en el exterior, como *Out of Print. An Archives Artistic Concept*, presentada en Bélgica, Francia, España, Eslovenia, Croacia, Portugal y Alemania (2001), y *Verlage-wie keine anderen / Publishers as No Others*, Teil 5, Eine Ausstellung (2002), ambas curadas por Schraenen; y *Outside of a Dog. Paperbacks and Other Books by Artists*, curada por Clive Phillpot en el Baltic Centre for Contemporary Art, Gateshead (2003-2004). Asimismo, la obra de Mirtha integró proyectos grupales en Buenos Aires, como *Las camitas* del Centro Cultural Recoleta (2002-2003), una exposición donde quinientos artistas recibían una pequeña cama de metal para intervenir. La muestra, organizada por artistas nucleados en la Asociación de Artistas Visuales de la República Argentina (AAVRA) –como Elda Cerrato, Diana Dowek, Margarita Paksa, Nora Correas, Ana Maldonado, Leo Vinci, Ricardo Longhini y Marcelo Cofone–, fue un plan solidario para ayudar al Hospital Paroissien de La Matanza en la compra de insumos. Mirtha fue invitada, y su propuesta consistió en trabajar a partir del concepto por sumatoria, es decir que ella misma, a su vez, convocó a treinta y tres artistas a intervenir pequeñas sábanas para las camas. Al proyecto se sumó la imprenta Latingráfica, que también realizó quinientas postales con imágenes de las obras que se vendían para recaudar más fondos. En esos años, Mirtha también participó en publicaciones como *El Surmenage de la Muerta*[58] y "Página de Artista", sección coordinada por Eduardo Stupía en el *Diario de Poesía*, del cual era el director de arte.[59]

Vista de sala de *Mirtha Dermisache. Escrituras [:] Múltiples*, El Borde Arte Contemporáneo, Buenos Aires, 2004

En 2003, tres sucesos fueron relevantes en el devenir de su producción gráfica y la visibilidad de su obra en Buenos Aires, un contexto en el que Mirtha estaba olvidada. Por una parte, la escritura de dos nuevos libros, que son las últimas dos piezas encuadernadas, tituladas y firmadas en este formato. Por otra, el vínculo con los editores Geneviève Chevalier, Florent Fajole[60] y Jorge Santiago Perednik, con quienes Mirtha creó nuevos formatos que desafiaban las formas tradicionales de edición y exhibición. Juntos publicaron el *Libro Nº 8, 1970* (2003), en el cual los datos editoriales se ubican en una etiqueta autoadhesiva –colocada en la faja plástica que cubre el volumen–, que deja al lector la posibilidad de conservar el dispositivo o, simplemente, desecharlo. Asimismo, dieron a conocer el *Libro Nº 1, 2003*, con el que se creó el concepto de "edición partida", un formato que implicaba la inclusión de una página original *entre copias*. En 2004 editaron *Nueve newsletters y un reportaje* (1999-2000), ocasión por la cual se realizó la primera exhibición individual de Mirtha en la Argentina, bajo el título *Mirtha Dermisache. Escrituras [:] Múltiples*, en la galería El Borde Arte Contemporáneo, curada por Olga Martínez, su directora.

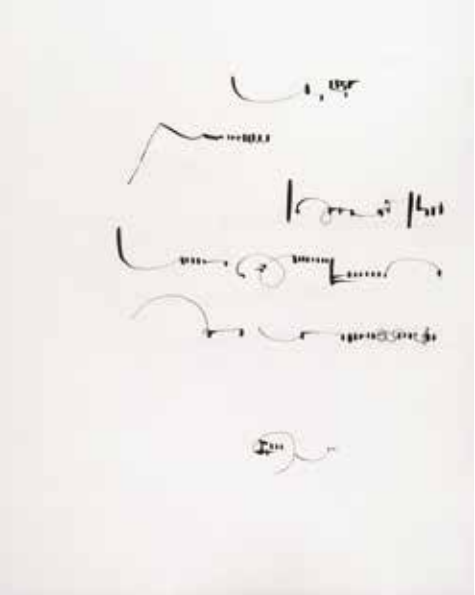
58 *El Surmenage de la Muerta (San Sartres en artes)*, Buenos Aires, año 2, nº 6, diciembre de 2002, y año 3, nº 7, mayo de 2003. Aquí Mirtha intervino la publicación remplazando una página completa por uno de sus textos ilegibles. En el número 7 del año 2003 intervino en la tapa y en otras secciones, manteniendo la estructura del diario, pero con texto no legible.

59 "Página de Artista", en *Diario de Poesía. Informacion. Creación. Ensayo*, Buenos Aires/Rosario, periódico trimestral nº 62, diciembre de 2002, p. 26, y nº 71, diciembre de 2005 a abril de 2006, pp. 1, 11-20. Mirtha participó, entre artículos de otros autores, con sus textos ilegibles o con reproducciones del *Diario 1 Año 1*.

60 Florent Fajole, editor francés que llegó a Buenos Aires a inicios del nuevo milenio, al Archivo de Abraham Vigo, donde conoció la obra de Mirtha Dermisache y de Horacio Zabala.

En este contexto surgió el concepto y formato de exhibición "dispositivo editorial". Fajole rememora:

> En 2004, Olga Martínez le hizo a Mirtha Dermisache la propuesta de realizar una muestra [...] y en vez de armar una muestra convencional, propuse disponer la integralidad de la tirada común de 400 ejemplares sobre diez mesas correspondientes al número de trabajos editados y acompañadas de doce sillas para indicar que éstas pueden moverse. Para calificar este modo de instalación, asocié las palabras dispositivo y editorial. La palabra dispositivo, porque remite a la vez al hecho de disponer y a la dimensión objetal de la publicación. Como tal se trata de una configuración espaciotemporal como lo es cualquier tipo de publicación y de la misma forma ofrece una circulación en un contexto delimitado. La palabra editorial, porque no se trata de exponer originales sino de presenciar la última etapa de producción de la obra. Este protocolo también permite la implicación directa del lector en el proceso último de la obra. El público puede circular libremente entre las mesas, sentarse, manipular los impresos, multiplicar sus recorridos y en definitiva reconfigurar la edición según sus criterios al salir del lugar con su propia selección/edición.[61]



Diez cartas, 2007/2009 (detalle)
Impresión sobre papel Starwhite Hi Tech Tiara en carpeta blanca y envoltorio en papel vegetal
28 x 23 cm
Colección Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

El formato *reportaje* había sido editado anteriormente solo por Gabriel Levinas en *El Porteño*, revista mensual, Buenos Aires, año 1, nº 3, mayo, segunda época, editorial El Porteño. Continuando con la producción, en 2004 el dispositivo de los *newsletters* y el reportaje fueron expuestos nuevamente, con la curaduría de Fajole y Nicolas Tardy, en el Centre International de Poésie Marseille. La definición "dispositivo editorial" marcó la producción de Mirtha de los últimos años, dando finalmente a su obra un empuje hacia las ediciones, su gran objetivo de siempre. Entre 2004 y 2006, integró diferentes exposiciones colectivas en Argentina, Italia, Francia y Portugal. Paralelamente, su obra fue incluida en diversas publicaciones, como *New Magazine. International Visual and Verbal Communication*, donde participó con *newsletters* (2004),[62] y la revista *Luna-Park*, donde publicó el *Livre nº 1, 1978* (2006).[63] El número 10 de *OEI* estuvo dedicado a su trabajo.[64]

A partir del 2005 comenzó a desarrollar el formato *lecturas públicas*, piezas de grandes dimensiones con grafismos encolumnados, y dio inicio a otras series de gran tamaño, como *textos murales* (desde 2007), *instructivos* y *afiches explicativos*, estos últimos pensados en 2010 para intervenir el espacio público.[65] También realizó nuevas ediciones junto a Florent Fajole, como la *Lectura pública 1*, en ocasión de exposiciones individuales como *Mirtha Dermisache. Dispositivo editorial 2. Lectura pública*, Centro

61 Fajole, Florent, "El trabajo de Mirtha Dermisache editado por Florent Fajole. Aspectos de una relación creativa", artículo hallado en el AMD, s.d.

62 *New Magazine. International Visual and Verbal Communication*, Bélgica, nº 1, agosto de 2004, pp. 124-135.

63 "Livre nº 1, 1978", en *Luna-Park*, Paris, nº 3, Nouvelle série, otoño, pp. 153-173.

64 "Mirtha Dermisache", en *OEI*, Marseille, éditions du VELO, nº 10, octubre de 2006.

65 Rimmaudo, Annalisa y Lamoni, Giulia, *op. cit.*, p.12.

Afiche de la exposición *Sintonías. Elba Bairon, Alejandro Cesarco, Mirtha Dermisache, Esteban Pastorino, Alejandra Seeber*, Fundación PROA, Buenos Aires, 23 de enero - 31 de marzo de 2010

Cultural de España en Buenos Aires, y *Lectura pública 3*, que presentó luego en una muestra homónima en El Borde.

En 2006, junto con Fajole y Guillermo Daghero, publicó el *Libro Nº 2, 1968*, edición que se expuso en *Mirtha Dermisache. Editorial Device Nº 3*, Bookartbookshop, Londres. En 2007 Fajole editó *Diez cartas*, que formó parte de *Mirtha Dermisache. 10 Cartas (y otras escrituras). Dispositivo editorial 4*, Instituto Italo-Latino Americano, Roma; y en 2008, *Libro Nº 2, 1972*, presentado en *Mirtha Dermisache. Livres. Florent Fajole. Dispositif éditorial*, proyecto curado por Didier Mathieu en el Centre des livres d'artistes de Saint-Yrieix-la-Perche.

En 2009, apareció el *Libro Nº 1, 1972* en Centre d'art Le 19, Crac, Montbéliard, y se reeditó *Diez cartas*, con la coordinación editorial de Olga Martínez. En esta ocasión, las cartas iban acompañadas por sobres para que pudieran ser despachadas y, de este modo, otorgarles a las grafías el sentido deseado por quien envía y para quien recibe. El conjunto se conoce como *Cartas para manda*r.
Al respecto, cabe recordar las palabras de Mirtha: "Lo mío no quiere decir nada. Únicamente cobra valor cuando el individuo que lo toma se expresa a través de él".[66]

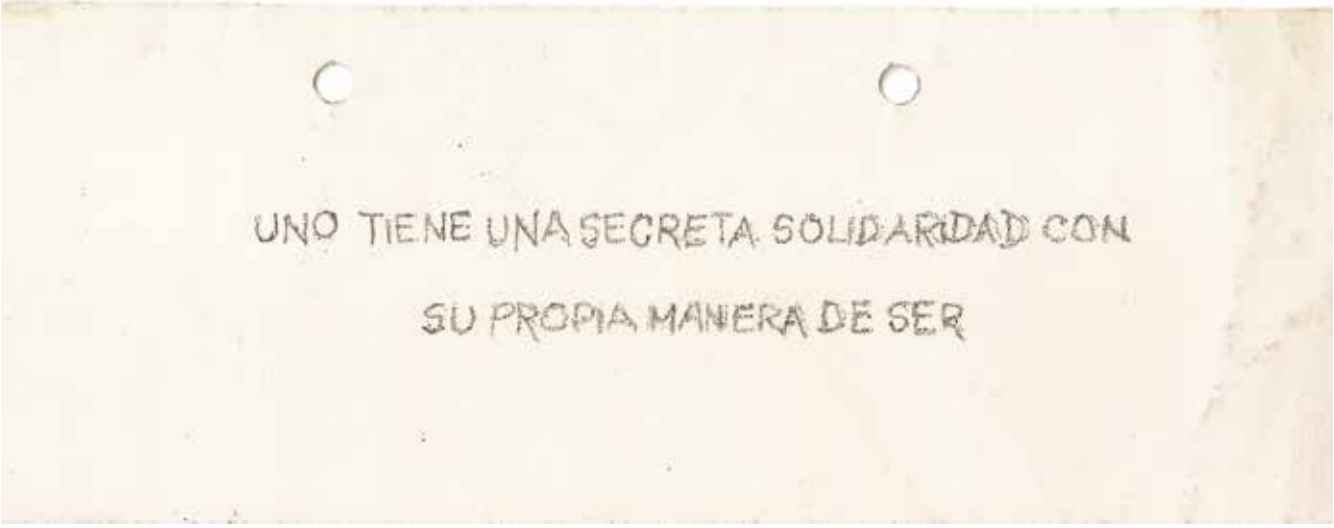
En 2010, estas cartas fueron presentadas por Mercedes Casanegra y Edgardo Cozarinsky en el Centro Cultural de España, Buenos Aires.[67] Hacia el cambio de década, Dermisache integró muestras colectivas invitada por Guy Schraenen: en 2009 en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), y en 2010 en el Museo de Arte Abstracto Español - Fundación Juan March de Cuenca.

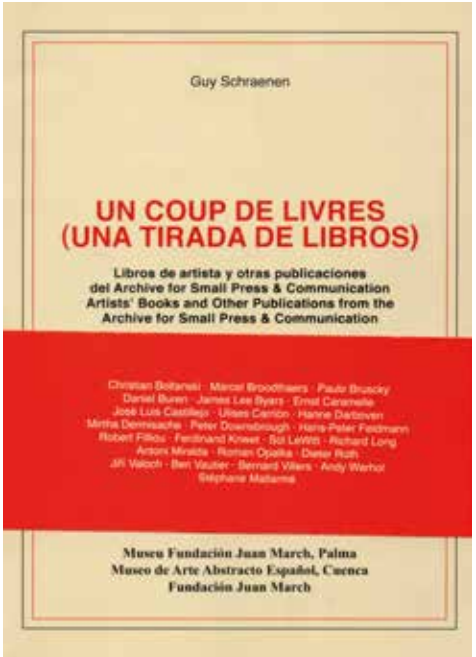
Entre 2009 y 2011 participó de dos exhibiciones que resultaron una bisagra para el reconocimiento de su obra, tanto en un sentido conceptual como comercial, ya que le permitieron integrarse por primera vez al mercado de arte contemporáneo, local e internacional. Por un lado, la exposición internacional *elles@ centrepompidou. Artistes femmes dans les collections du Musée national d'art moderne*, curada por Camille Morineau. Y, por otro, una sección individual curada por Olga Martínez en Fundación PROA, en el marco del proyecto *Sintonías. Elba Bairon, Alejandro Cesarco, Mirtha Dermisache, Esteban Pastorino, Alejandra Seeber*, donde las ediciones de Mirtha se presentaron en la librería de la Fundación, intercaladas con libros y otras publicaciones, tal como la artista siempre esperaba, como si fueran un libro más. En palabras de la curadora:

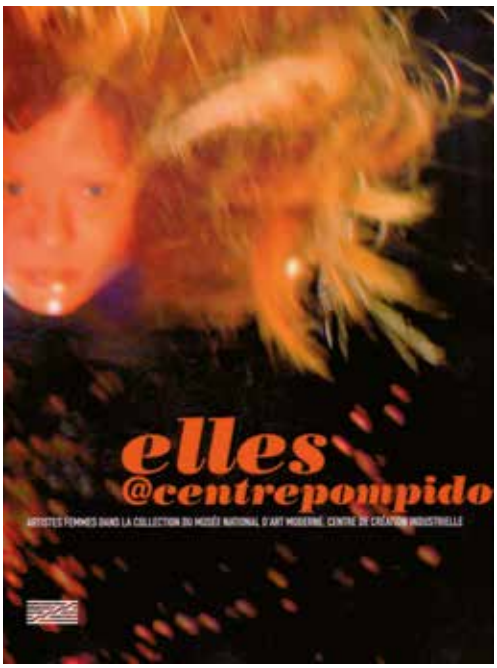
> Es aquí donde la obra cobra todo su sentido, cuando alcanza este punto en el que la publicación desplaza al original –manuscrito– para comenzar su derrotero por los canales

66 Citada en Jorge Glusberg, "Organización y proyecto de arte de sistema", en *Artinf*, Buenos Aires, año 17, nº 86, 1993. Número especial dedicado a la Bauhaus.

67 Video con la presentación (http://www.cceba.org.ar/v3/ficha.php?id=62#modulo171).







Arriba
MD, documento del taller, Buenos Aires, s/f

Abajo / izq.
Catálogo de la exposición *Un coup de livres (Una tirada de libros)*, Cuenca, Archive for Small Press & Communication, Museo de Arte Abstracto Español - Fundación Juan March, 18 de junio - 31 de octubre de 2010

Abajo / der.
Catálogo de *elles@centrepompidou*, París, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 27 de octubre de 2009 - 21 de febrero de 2011

> del mundo editorial. Es así como en la librería se venderán publicaciones recientes de la artista, puestas a disposición del visitante que puede tocarlas, leerlas y también comprarlas, creando un espacio vinculante entre la publicación y el espectador/lector.[68]

68 Martínez, Olga, *Más allá de la escritura*, Buenos Aires, Fundación PROA, 2010. (Disponible en http://www.proa.org/esp/exhibition-sintonias-mirtha-dermisache-1.php#1).

Luego de estas participaciones, la producción de Mirtha fue solicitada en ferias y los museos se interesaron por integrar sus trabajos a sus colecciones. Es a partir de este momento cuando acuerdan con Olga donar ciertas piezas a museos, para contribuir al interés y la difusión de la obra.

Entre 2010 y 2011, junto a Fajole y Daghero, Mirtha publicó *Fragmento de historia de 1974* (2010); *Texto de 1974* (2011), y *Cuatro textos*, piezas realizadas entre 1970 y 1998. Estas últimas dos son ediciones limitadas, realizadas mediante la técnica "cromopaladio", que, como explica Florent Fajole, es "un proceso fotoquímico mixto con el cual se proponían explorar esta dimensión del proceso, poniendo en evidencia la diferencia entre reproducir y copiar sin empobrecer la calidad del tiraje, para crear singularidades múltiples".[69]

69 Fajole, Florent, *op. cit*., p. s/n.

En 2011 se organizó la exposición retrospectiva *Mirtha Dermisache. Publicaciones y dispositivos editoriales*, curada por Cecilia Cavanagh y presentada en el Pabellón de las Bellas Artes de la Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA). La muestra recorría diferentes momentos de su producción y fue su último proyecto individual antes de su fallecimiento, en enero de 2012.

Episodio 6
Mirtha después de Mirtha

Silencio, para leer este episodio

Mirtha Dermisache falleció el 23 de enero de 2012. En su taller, mientras se comenzaban las gestiones para preservar su archivo, permanecieron durante largo tiempo su última obra sobre el tablero de dibujo y las frases inspiradoras de su pizarra.

Cinco años más tarde, el crítico francés Philippe Cyroulnik, editor de los 500 afiches explicativos para la muestra *PLC Punto, línea y curva* (Centro Cultural Borges, 2011), recapitulaba:

> La sutileza y el rigor de su trabajo de escritura sin palabras, de tipografía sin texto y de dibujos sin imágenes hacen de Mirtha Dermisache una de las artistas fundamentales no solo del arte argentino, sino también de lo que hemos llamado en el plano internacional poesía visual.[70]

70 Citado en María Paula Zacharías, "Mirtha Dermisache. La esencia de la escritura", *La Nación*, domingo 15 de enero de 2017. (Disponible en http://www.lanacion.com.ar/1975292-mirtha-dermisache-la-esencia-de-la-escritura).

En 2012 se le otorgó el Premio Konex a las Artes Visuales,[71] y en 2013 se comenzó a catalogar su obra y a organizar su archivo, que se consolidó como Archivo Mirtha Dermisache (AMD). Alejandro Larrumbe, su sobrino, comenta:

> Como sobrinos, crear el Archivo es una forma de homenajear a nuestra tía y exquisita artista, con el propósito de que su obra recorra el mundo y perdure, porque sentimos que sus grafismos son un mensaje a la humanidad; solo cuando una persona los contempla puede darles el significado para sí, en un proceso de re-creación, de libertad, personalísimo. El Archivo es una forma de mostrar el reconocimiento a su vida, volcada al trabajo con dedicación e inspiración.[72]

MD y Florent Fajole en la exposición *Mirtha Dermisache. Publicaciones y dispositivos editoriales*, Pabellón de las Bellas Artes, UCA, Buenos Aires, 2011

La obra de Mirtha Dermisache continúa siendo legitimada nacional e internacionalmente. Curadores y artistas la solicitan en préstamo para diversos proyectos. Su producción se ha integrado a la galería Henrique Faria, en Buenos Aires y Nueva York, y participa de exposiciones y ferias. Ejemplos de ello son el *Solo Project* de ARCO en 2014 y su inclusión como artista representante de la Argentina en 2017, en la misma feria. En 2014, su trabajo formó parte de la exhibición colectiva *Drawing Time, Reading Time*, en el Drawing Center de Nueva York, ocasión en la que el AMD inició su política de donación a instituciones, como parte de su misión. En 2015 el AMD concluyó la catalogación y organización del Archivo. En 2016 su obra tuvo un espacio destacado en Fundación OSDE, con curaduría de Fernando Davis y Juan Carlos Romero, para la muestra *Poéticas oblicuas. Poesía concreta, escritura automática, conceptualismo*.

Leonor Cantarelli, amiga de Mirtha y su albacea, reflexiona, a modo de cierre y despedida:

> Me unió a Mirtha una amistad tan fuerte como misteriosa. Nuestras vidas y gustos a veces no coincidían. Pero siempre el humor nos acercaba: me gustaba hacerla reír. Era una persona delicada, de gustos exquisitos, pero austeros, como sus grafismos. Era un ser de rituales, con la preparación del café, los tés aromáticos, la presentación de las mesas, la preparación de las técnicas artísticas a sus alumnos, el recibimiento y la despedida en sus talleres. Amaba la tecnología, pero estaba siempre temerosa de perder sus datos, sus contraseñas o archivos, por lo que escribía prolijamente en cuadernos y agendas el paso a paso para acceder a ellos. Todas las situaciones le merecían respeto y dedicación. Mirtha era una persona frágil, provocaba siempre un deseo de ayudarla. Parecía no estar hecha para este mundo…[73]

71 Diploma al Mérito. Arte Conceptual: Quinquenio 2002-2006; Fundación Konex, Buenos Aires.

72 Entrevista del AMD a Alejandro Larrumbe, Buenos Aires, 12 de marzo de 2016.

73 Entrevista del AMD a Leonor Cantarelli, Buenos Aires, 17 de octubre de 2015.

Obras reproducidas

Libros

pp. 80-83
Libro Nº 1, 1967
Tinta y marcadores de color
sobre papel
Ejemplar único de 108 páginas;
108 imágenes
25,7 x 20,8 cm
Archivo Mirtha Dermisache

pp. 84-87
Sin título (libro), 1967
Tinta china, marcador, pastel
graso y lápiz sobre papel,
encuadernación en tapa
dura blanca
Ejemplar único de 192 páginas;
98 imágenes
Firmado, titulado y fechado
25,1 x 20,1 cm
Archivo Mirtha Dermisache

pp. 88-91
Libro Nº 2 u *Obra de teatro*, 1968
Tinta color sobre papel,
encuadernación en tapa
dura blanca
Ejemplar único de 38 páginas;
30 imágenes
Firmado, titulado y fechado
27,6 x 20,8 cm
Archivo Mirtha Dermisache

pp. 92-95
Libro Nº 3, 1968
Lápiz y marcador de color sobre
papel, sin encuadernación
Ejemplar único de 26 páginas;
21 imágenes
Sin firmar, titulado y fechado
en nota adjunta
28,2 x 23 cm
Archivo Mirtha Dermisache

pp. 96-99
Sin título (libro), ca. 1968-1979
Tinta color sobre papel,
sin encuadernación
Ejemplar único de 16 páginas;
15 imágenes
Sin firmar, sin titular y sin fechar
23 x 21,4 cm
Archivo Mirtha Dermisache

pp. 100-103
Libro Nº 2, 1969
Tinta china y tinta sepia
sobre papel
Firmado, titulado y fechado
sobre la retiración
30,2 x 26,8 cm
Colección particular, Nueva York

pp. 104-107
Libro Nº 2, 1970
Tinta china sobre papel
Firmado, titulado y fechado
sobre la retiración
28,6 x 23 cm
Colección particular, Nueva York

pp. 108-111
Libro Nº 3, 1970
Tinta violeta sobre papel
28,6 x 23 cm
Firmado, titulado y fechado
sobre la retiración
Colección particular, Nueva York

pp. 112-115
Libro Nº 5, 1971
Marcador sobre papel
Firmado y fechado
29,3 x 26 cm
Colección particular, Buenos Aires

pp. 116-119
Libro Nº 6, 1971
Marcador sobre papel
25 grafismos; 18 páginas
30 x 27 cm
Colección Malba,
Museo de Arte Latinoamericano
de Buenos Aires

pp. 120-123
Libro Nº 8, 1971
Tinta sobre papel, encuadernación
en tapa dura blanca
Ejemplar único de 74 páginas;
34 imágenes
Firmado, titulado y fechado
29,5 x 26,4 cm
Colección Eduardo F. Costantini,
Buenos Aires

pp. 124-127
Sin título (libro), 1971
Tinta color sobre papel,
encuadernación en tapa
dura negra
Ejemplar único de 48 páginas;
36 imágenes
Firmado y fechado, sin titular
30 x 27 cm
Archivo Mirtha Dermisache

pp. 128-131
Libro Nº 1, 1972/2010
Impresión offset sobre papel,
encuadernación en tapa
dura blanca
Edición de 44 páginas;
37 imágenes
Sin firmar

Philippe Cyroulnik (ed.),
Montbéliard; Le 19, Centre
régional d'art contemporain
(CRAC), 2010
29 x 23,6 cm
Colección particular, Buenos Aires

pp. 132-135
Libro Nº 4, 1972
Tinta azul sobre papel
30 x 27 cm
Encuadernado, tapa dura negra,
41 páginas; 71 grafismos
Firmado, titulado y fechado
Colección Eduardo F. Costantini,
Buenos Aires

pp. 136-139
Libro Nº 5, 1972
Tinta sobre papel
Tapa dura negra
Libro original firmado
y fechado; reencuadernado
en 2000
30 x 26,7 cm
Colección particular, Buenos Aires

pp. 140-143
Sin título (libro), 1973
Tinta sobre papel,
sin encuadernación
Ejemplar único de 170 páginas;
83 imágenes
Firmado y fechado, sin titular
28, 5 x 23 cm
Archivo Mirtha Dermisache

pp. 144-147
Libro Nº 7, 1974
Tinta color sobre papel,
sin encuadernación
Ejemplar único de 14 páginas;
7 imágenes
Firmado, titulado y fechado
28,1 x 23 cm
Archivo Mirtha Dermisache

pp. 148-151
Sin título (libro), 1974
Tinta color sobre papel,
sin encuadernación
Ejemplar único de 30 páginas,
13 imágenes
Fechado, sin firmar y sin titular
28,2 x 23 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 152
Libro de vidrio, 1975
Vidrio, pegamento
28 x 24 cm
Colección particular, Buenos Aires

p. 153
Libro de espejo, 1975
Espejo, pegamento
28 x 23,2 cm
Colección particular, Buenos Aires

pp. 154-157
Sin título (libro),
década de 1970
Tinta sobre papel,
sin encuadernación
Ejemplar único de 28 páginas;
12 imágenes
Sin firmar, sin titular y sin fechar
24,6 x 18,3 cm
Archivo Mirtha Dermisache

pp. 158-161
Libro Nº 3, 1978
Tinta china sobre papel
32,5 x 25 cm
Sin encuadernación; firmado y
fechado en la primera página
Colección particular, Nueva York

pp. 162-165
Libro Nº 1, 1997
Tinta china sobre papel,
encuadernación en tapa
dura blanca
Ejemplar único de 42 páginas;
16 imágenes
Firmado, titulado y fechado
34,5 x 29 cm
Archivo Mirtha Dermisache

Cartas

pp. 166
Sin título (carta), década de 1970
Tinta sobre papel
Ejemplar único
27,9 x 22,2 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 167
Sin título (carta),
década de 1970
Tinta sobre papel
Ejemplar único
24,4 x 18,2 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 168
Sin título (carta),
década de 1970
Tinta sobre papel
Ejemplar único
28,3 x 20,3 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 169
Sin título (carta), 1971
Carta de Mirtha Dermisache
para la muestra *Arte de sistemas*
(CAyC), Museo de Arte Moderno
de Buenos Aires
Impresión offset sobre papel
29,5 x 21 cm
Colección particular, Buenos Aires

p. 170
Sin título (carta), 1974
Tinta sobre papel
Ejemplar único
Fechado, sin firmar y sin titular

21,8 x 16 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 171
Sin título (carta), ca. 1970
Tinta sobre papel
Ejemplar único
28,5 x 20,2 cm
Archivo Mirtha Dermisache

pp. 172-173
Diez cartas, 1970-2010. Cartas para mandar. En homenaje a la idea original del arquitecto Amancio Williams, 2012 (fragmento)
Impresión sobre papel.
Edición 41/100
1ª edición, Reims, 2007;
2ª edición, Buenos Aires, 2009.
Proyecto original y editor: Mirtha Dermisache.
Coordinación editorial: Olga Martínez. Diseño: Florencia Reina para Ambiente 3
Colección Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Textos ilegibles

p. 175
Sin título (texto), década de 1970
Tinta sobre papel calco
Ejemplar único
19,1 x 25,5 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 176
Sin título (texto), década de 1970
Tinta sobre papel
Ejemplar único
28,1 x 23 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 177, arriba / izq.
Sin título (texto), década de 1970
Tinta sobre papel
Ejemplar único
28,1 x 23 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 177, arriba / der.
Sin título (texto), década de 1970
Tinta sepia sobre papel
Ejemplar único
24,3 x 18 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 177, abajo / izq.
Sin título (texto), década de 1970
Tinta sobre papel
Ejemplar único
28 x 23 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 177, abajo / der.
Sin título (texto), década de 1970
Tinta sobre papel
Ejemplar único
28 x 23 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 178, izq.
Sin título (texto), década de 1970
Marcadores sobre papel
Ejemplar único
28 x 23 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 178, der.
Sin título (texto), década de 1970
Tintas de color y pastel graso sobre papel
Ejemplar único
28,2 x 23,1 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 179
Sin título (texto), década de 1970
Tinta color sobre papel
Ejemplar único
29,8 x 20,8 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 180
Sin título (texto), década de 1970
Tintas color sobre papel
Ejemplar único
28,2 x 23,1 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 181, izq.
Sin título (texto), década de 1970
Marcador sobre papel
Ejemplar único
28 x 23 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 181, der.
Sin título (texto), década de 1970
Tintas de color sobre papel calco
Ejemplar único
25,5 x 19,2 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 182
Sin título (texto), década de 1970
Lápiz sobre papel
Ejemplar único, con imagen en anverso y reverso
28,1 x 23 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 183
Texto 17, 1974

Tinta color sobre papel
Ejemplar único
Firmado, titulado y fechado
28,3 x 23,2 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 184
Sin título (texto),
década de 1970
Marcadores sobre papel
Ejemplar único
28 x 23 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 185
Cuatro textos, 1978
Tinta sobre papel Fabriano
Ejemplar único, 4 páginas;
4 imágenes
Firmado y fechado
32,6 x 25 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 186
Sin título (texto), ca. 1997-2006
Tinta sobre papel
Ejemplar único
32,3 x 24,4 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 187
Texto 1/1, 1998
Grafito sobre papel
Ejemplar único.
Firmado, titulado y fechado
32,5 x 24,3 cm
Archivo Mirtha Dermisache

Textos incomprensibles

p. 189, arriba
Sin título (texto), ca. 1970-1971
Tinta color sobre papel
Ejemplar único
12,5 x 24,5 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 189, centro
Sin título (texto), ca. 1970-1971
Tinta sobre papel
Ejemplar único
12,5 x 24,5 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 189, abajo
Sin título (texto), ca. 1970-1971
Tinta sobre papel
Ejemplar único
12,5 x 24,5 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 190
Sin título (texto), ca. 1970-1971
Tinta china sobre papel
Ejemplar único
28 x 22,7 cm
Archivo Mirtha Dermisache

pp. 190-191
Sin título (texto), ca. 1970-1971
Tinta china sobre papel
Ejemplar único
28 x 22,7 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 191
Sin título (texto), ca. 1970-1971
Tinta china sobre papel
Ejemplar único
28 x 22,7 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 192
Sin título (texto), ca. 1970-1971
Tinta china sobre papel
Ejemplar único
28 x 22,7 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 193
Sin título (texto), ca. 1970-1971
Tinta sobre papel
Ejemplar único
24,3 x 18 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 194
Sin título (texto), ca. 1970-1971
Tinta color sobre papel
Ejemplar único
24,3 x 18 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 195
Sin título (texto), ca. 1970-1971
Tinta color sobre papel
Ejemplar único
24,3 x 18 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 196
Sin título (texto), ca. 1970-1973
Tinta sobre papel
Ejemplar único
28 x 23 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 197
Sin título (texto), ca. 1970-1973
Tinta sobre papel
Ejemplar único
Firmado, sin fechar y sin titular
28 x 23 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 198-199
Sin título (texto), ca. 1970-1973
Tinta color sobre papel
Ejemplar único de 3 páginas;
3 imágenes
24,5 x 18,3 cm
Archivo Mirtha Dermisache

Textos legibles

p. 200
Sin título (texto), ca. 1970-1973
Tinta sobre papel
Ejemplar único

28 x 23 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 201
Sin título (texto), ca. 1970-1973
Tinta sobre papel
Ejemplar único
28 x 23 cm
Archivo Mirtha Dermisache

pp. 202-203
Sin título (texto), ca. 1970-1973
Tinta sobre papel
Ejemplar único, 4 páginas
28 x 23 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 204
Sin título (texto), ca. 1970-1973
Tinta color sobre papel
Ejemplar único
28 x 23 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 205
Sin título (texto), ca. 1970-1973
Tinta sobre papel
Ejemplar único
28 x 23 cm
Archivo Mirtha Dermisache

Diario

p. 207
Diario 1 Año 1, 5ª edición,
1972/1995
(tapa)
Impresión offset sobre papel
47 x 36,6 cm
Colección particular, Buenos Aires

pp. 208-214
Diario 1 Año 1, 1972 (interior)
Tinta sobre papel
47 x 36,3 cm
Colección particular, Buenos Aires

Historietas,
fragmentos de historietas
y de historias

p. 216
Sin título (historieta),
ca. 1972-1974
Tintas de color sobre papel
Ejemplar único. 28 x 23 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 217, arriba
Sin título (historieta),
ca. 1972-1974
Tintas de color sobre papel
Ejemplar único con imagen en
anverso y reverso
28 x 23 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 217, abajo
Sin título (historieta),
ca. 1972-1974
Tintas de color sobre papel
Ejemplar único con imagen en
anverso y reverso. 28,1 x 23,2 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 218
Fragmento de historieta, 1974
Tinta sobre papel
Ejemplar único. 28,1 x 21,8 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 219
Fragmento de historieta, 1974
Impresión offset sobre papel
Edición realizada por el Centro
de Arte y Comunicación (CAyC),
Fragmento de historieta (exp.),
CAyC, Buenos Aires, 1974
30 x 22,2 cm

pp. 220-221
Fragmento de historia, 1974
Tinta sobre papel,
sin encuadernación
Ejemplar único de 8 páginas;
6 imágenes. Firmado, titulado y
fechado. 29 x 20 cm
Archivo Mirtha Dermisache

Páginas escritas

p. 222
Página de un libro, 1974
Impresión offset sobre papel,
realizada por el Centro de Arte
y Comunicación (CAyC),
GT-592, Buenos Aires,
1º de diciembre de 1975
Edición de época. 27 x 21,7 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 223
Página de un libro, 1974
Impresión offset sobre papel,
realizada por el Centro de Arte
y Comunicación (CAyC),
GT-592, Buenos Aires,
1º de diciembre de 1975
Edición de época
27 x 21,7 cm
Archivo Mirtha Dermisache

Boletines informativos

pp. 224-225
Boletín informativo Nº 1
(grafismos ampliados - fragmentos
de una página), 1974
Tinta sobre papel
Ejemplar único. 59 x 86 cm
Archivo Mirtha Dermisache

pp. 226-227
Boletín informativo
(fragmento ampliado de
una página), 1974
Tinta sobre papel
Ejemplar único. 74 x 109 cm
Archivo Mirtha Dermisache

Cahier

pp. 228-229
Cahier nº 1, 1975
Impresión offset sobre papel y original sobre carbónico
Edición de época de 20 imágenes
Numerado y firmado
Edición de Guy Schraenen, Amberes, Bélgica
27,8 x 21,5 cm
Archivo Mirtha Dermisache

Postales

pp. 230-231
Sin título (postal), ca. 1975
Tinta sobre papel
Ejemplar único con imagen en anverso y reverso
10,5 x 14,7 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 232
Sin título (postal), ca. 1997-2011
Tinta sobre papel
Ejemplar único, imagen en el anverso y reverso
9,8 x 15,7 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 233
Sin título (postal), ca. 1997-2011
Tinta sobre papel
Ejemplar único, imagen en el anverso y reverso
9,8 x 15,7 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 234
Sin título (postal), ca. 1997-2011
Tinta sobre papel
Ejemplar único
9,8 x 14,7 cm
Archivo Mirtha Dermisache

p. 235
Sin título (postal), 2004
Impresión offset sobre papel, realizada para *Mirtha Dermisache. Écritures [:] Multiples*, Centre International de Poésie Marseille, 10 de septembre - 16 de octubre de 2004, anverso y reverso
10,5 x 11 cm
Archivo Mirtha Dermisache

pp. 236-237
7 Tarjetas postales, 1999
Impresión offset sobre papel
Edición de 7 tarjetas postales en carpeta blanca. Mirtha Dermisache (ed.), Buenos Aires, 1999
14,7 x 10,5 cm
Archivo Mirtha Dermisache

Newsletters

pp. 238-241
Nueve newsletters y un reportaje, 2004
Impresión offset sobre opalina holandesa, en un sobre blanco
Edición de 10 páginas; 10 imágenes. Geneviève Chevalier, Florent Fajole y Olga Martínez (eds.), Buenos Aires, Marsella, Nîmes; El Borde, Mobile-home, Manglar, agosto de 2004
35,2 x 27,2 cm
Colección Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Lecturas públicas

pp. 242-243
Lectura pública 4, 2006
Tinta sobre papel
Ejemplar único
Firmado, titulado y fechado
70,3 x 100,5 cm
Colección José L. Puricelli, Buenos Aires

pp. 244-245
Lectura pública 9, 2007/2017
Impresión offset sobre papel Rives Tradition White 320 g
Edición 1/100, Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, julio de 2017
69,8 x 98 cm

pp. 246-247
Sin título (lectura pública), 2009
Tinta y grafito sobre papel
Ejemplar único
Firmado y fechado, sin titular
70 x 100 cm
Archivo Mirtha Dermisache

Texto mural

pp. 248-249
Texto mural 3, 2007
Tinta y grafito sobre papel
Ejemplar único
66 x 101,6 cm
Archivo Mirtha Dermisache

Instructivo

pp. 250-251
Instructivo 4, 2010
Tinta sobre papel Fabriano
Ejemplar único
60,5 x 80,5 cm
Archivo Mirtha Dermisache

Afiche explicativo

pp. 252-253
Afiche explicativo, 2010
Tinta sobre papel
Ejemplar único
66 x 101,8
Archivo Mirtha Dermisache

Socios corporativos

Auspiciantes

Colaboradores

Medios asociados

Exposición

Mirtha Dermisache
Porque ¡yo escribo!
Del 11 de agosto
al 9 de octubre de 2017

Curador
Agustín Pérez Rubio

Coordinación general
Victoria Giraudo

Asistente curatorial
Josefina Barcia

Coordinación de Montaje
Mariano Dal Verme

Montaje
Heriberto Ramón Rodríguez
José Luis Rial
Andrés Toro

Archivo y documentación
Verónica Rossi

Conservación
Victoria Filipelli

Producción y edición audiovisual
El Pampero Cine

Publicación
En coedición con
Fundación Espigas

Editor
Agustín Pérez Rubio

Coordinación editorial
Socorro Giménez Cubillos

Diseño gráfico
Bruno Fernández

Diagramación
Pablo Branchini

Corrección de textos
Alicia Di Stasio
Mario Valledor

Traducción al inglés
Jane Brodie

Traducción del inglés
Alicia Di Stasio

Posproducción fotográfica
Juan Béccar Varela

Impresión
Platt Grupo Impresor

Agradecimientos
Ariel Aisiks, Claudio Caldini, Carolina Castro (Archivo von Reichenbach), Claudia Dosoretz, Marcela y Debbie Frydman, Mauro Herlitzka, Narcisa Hirsch, Olga Martínez, Raúl Naon, Leticia Obeid, José Luis Puricelli, Henrique Faria Buenos Aires. Guy Schraenen agradece a Maike Aden por su investigación.

Obras
A menos que se indique otra cosa, todas las obras reproducidas son de Mirtha Dermisache.
© Archivo Mirtha Dermisache

Fotografías
A menos que se indique otra cosa, todas las imágenes reproducidas proceden del Archivo Mirtha Dermisache (AMD).
© Nicolás Beraza: pp. 15-17, 20 arriba, 22, 24-27, 29-30, 37, 49, 54, 56, 58-59, 67, 71 arriba, 72, 92-95, 112-123, 128-157, 162-169, 175-218, 224-237, 244-251, 258 arriba der., 260 arriba y centro, 265, 270, 281
© Bettina Brach: pp. 36, 41 arriba, 43 abajo
© Fernanda Gomes: p. 43 arriba
© Gustavo Lowry: p. 288
© Anne Marsily: pp. 33-34 arriba
© Didier Mathieu: p. 42 abajo
© Jorge Miño: pp. 20 abajo, 23, 80-91, 96-99, 124-127, 171, 220-221, 261
© Arturo Sánchez: pp. 100-111, 158-161
© Guy Schraenen: pp. 34 centro, 35, 39
© Gustavo Sosa Pinilla: pp. 172-173, 238-241, 284
© Barbara Wien: p. 41 abajo
© Antonio Zaera: pp. 51, 53 abajo, 62-63, 275 izq.

Imagen de retiración de tapa:
Retrato de Mirtha Dermisache con su *Libro Nº 1*, 1967

ISBN
Gache, Belén
Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo! / Belén Gache; Guy Schraenen; Agustín Pérez Rubio; contribuciones de Lucía Cañada; Cintia Mezza. -1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: MALBA; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Espigas, 2017.
304 p. ; 28 x 22 cm.
Traducción de: Alicia Di Stasio.
ISBN 978-987-46496-1-4
1. Arte. 2. Arte Argentino. 3. Arte Contemporáneo Argentino. I. Schraenen, Guy. II. Pérez Rubio, Agustín. III. Cañada, Lucía, colab. IV. Mezza, Cintia, colab. V. Di Stasio, Alicia, trad. IV. Título.
CDD 730

Fundación Costantini
Museo de Arte Latinoamericano
de Buenos Aires

Presidente
Eduardo F. Costantini

Director Artístico
Agustín Pérez Rubio

Asistente
Daniela Rial

Gerente General
Emilio Xarrier

Curaduría

Coordinadora Ejecutiva
Victoria Giraudo

Coordinación de Proyectos
Josefina Barcia

Registro
María Florencia Cambón

Gestión de Colección
Angeles Devoto

Gestión y Coordinación de Montaje
Mariano Dal Verme

Producción y Montaje
Andrés Toro

Iluminación y Multimedia
Heriberto Ramón Rodríguez

Asistente Técnico
José Luis Rial

Comunicación y Publicaciones

Coordinadora Ejecutiva
Guadalupe Requena

Coordinadora de Publicaciones
Socorro Giménez Cubillos

Editor Web
Fernando Bruno

Diseñador Gráfico
Pablo Branchini

Responsable de Prensa
Soledad Álvarez Campos

Programas Públicos

Coordinadora Ejecutiva
Lucrecia Palacios

Asistente
Maite Paramio

Coordinadora
de Educación
Renata Cervetto

Gestión y Programación
Laura Scotti

Educadores
Solana Finkelstein
Diego Murphy
Daniela Seco

Asistentes de Educación
Fiorella Talamo
Gabriela Santagostino

Coordinador de Cine
Fernando Martín Peña

Asistente
Maximiliano Basso Gold

Ayudante de Sala
Francisco Lezama

Proyectorista
Manuel Pose

Coordinadora
de Literatura
María Soledad Costantini

Gestión y Programación
Carla Scarpatti
Magdalena Arrupe

Tienda

Coordinador
Facundo De Falco

Asistentes
Horacio Cornejo
Elías Paz Villegas

Atención al Público
Clara María España
Tomás García
Soledad Viscarra Claros

Administración y Finanzas

Coordinador
Adrián Lanzós

Asistentes
Sabrina Lemos
Gabriela Lemos

Coordinadora Recursos Humanos
Paula Cantariño

Recepción
Marisabel Del Fiore

Cajas y Atención al Público
Lucila Posada
Lucía Rebagliati
Silvia Lucero
Mónica Lizzi
Gabriela Albornoz
Noel Rivera
Leonardo Belvedere
Carolina Barton
Ángela Eslava Ortega
Clara Marchetti
Anahí Ochmichen
Nieves Sánchez
Priscila Rojas Albornoz
Juan Valenzuela Cruzat
Carla Villamizar
Laura Lara

Eventos
Romina Pérez

Sistemas
Coordinador
Ricardo Lasa

Intendente
Gonzalo Miguel

Auditorio
Andrés Smith

Jefe de Mantenimiento
Juan C. Carrizo

Técnicos de Mantenimiento Edilicio
José Barreto
Christian D'Alessandro Morales
Nelson Vargas
Nicolás Verón

Maestranza
Laly Largo Torres
José Insaurralde
Julio César Calgaro

Comité de Adquisiciones y Programas Públicos

Coordinadora Ejecutiva
Elena Nofal

Asistente
Daniela Picciotto

Comité Científico Artístico

Victoria Giraudo
Andrea Giunta
Julieta González
Inés Katzenstein
Adriano Pedrosa
Agustín Pérez Rubio
Octavio Zaya

Malba Amigos

Comisión Directiva

Presidente
Horacio Areco

Vicepresidenta Primera
Amalia Monpelat

Vicepresidenta Segunda
Josefina Maxit

Tesorero
Luis M. González Lanuza

Secretario
Mario Zirardini

Prosecretaria
Elena Nofal

Vocales Titulares
Silvina Lage
Clara Torresagasti

Vocal Suplente
Sofía Aldao

Comisión Revisora de Cuentas

Miembros Titulares
Alicia Costa
Myriam Costa
Timothy Gibbs

Miembros Suplentes
Luis Orellano
Antonio Lanusse

Asistente Ejecutiva
Belén Redondo

Atención Amigos
Florencia González Moreno

Coordinadora de Malba Joven
Belén Pena

Este libro se terminó de imprimir en agosto de 2017,
en los talleres gráficos de Platt-Grupo Impresor,
Santa María del Buen Ayre 456, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Coeditado MALBA FUNDACIÓN ESPIGAS Con el apoyo de ISLAA

9 789874 649614