

MIRTHA DERMISACHE: SENTIDOS Y NUEVAS INTERPRETACIONES SOBRE SU OBRA VISUAL

Lucía Cañada

canadalucia@gmail.com

RESUMEN

El presente trabajo aborda la obra visual de la artista argentina Mirtha Dermisache (Buenos Aires, 1940-2012) en un intento por pensar nuevas claves de lectura. Su trabajo se caracterizó -a lo largo de toda su vida- por el desarrollo de variados grafismos sobre papel. Estos -realizados con materiales y colores diversos- se plasmaron en cartas, diarios, libros y newsletters. Ello dio lugar a su pronta interpretación en términos de *escritura ilegible*.

Frente a esos análisis que discurren entre el carácter legible o ilegible de su obra, en esta ponencia indagamos sobre aspectos como el vínculo con el mercado, el rol asignado al público, el modo de exhibición, la importancia otorgada a la publicación y el carácter múltiple de la obra. Sin descartar aquellas primeras lecturas, pretendemos iniciar una indagación desde nuevos puntos de vista. Trabajamos para ello fundamentalmente con testimonios de la artista y en el análisis de los dispositivos elegidos.

Palabras clave: Mirtha Dermisache; Escrituras ilegibles; Público; Grafismos; Dispositivo

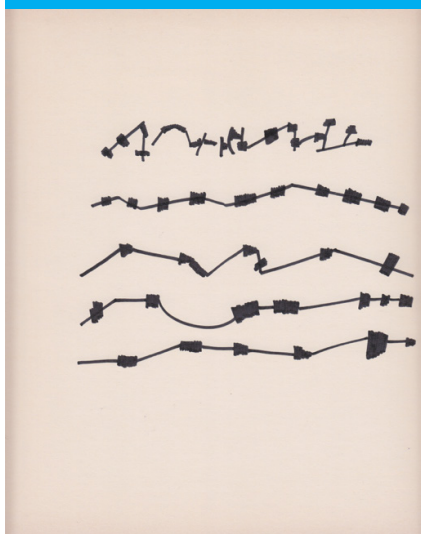
1. INTRODUCCIÓN

Mirtha Dermisache (en adelante MD) nació en la Ciudad de Buenos Aires en 1940 y murió en el año 2012 en la misma ciudad. A lo largo de toda su vida se dedicó tanto a la docencia (en su taller privado) como a la producción de su obra visual. Comenzó su carrera entre 1966 y 1967 "con la aparición de un grafismo aleatorio, suelto, con reminiscencias de garabato y mayormente en marcador de colores sobre papel"¹. En 1967 terminó su primera gran obra visual: un libro de 500 páginas, titulado "Libro N° 1".

A lo largo de su vida MD experimentó con diversos trazos, dimensiones, colores, materiales, tipos de líneas, manchas, formatos y composiciones sobre papeles de distintos colores. Las formas por ella elaboradas -producto de una búsqueda constante- son en su mayoría de carácter orgánico (una mezcla entre garabatos y grafías) que se destacan sobre fondos planos generando un gran contraste. Desde el comienzo su obra fue de carácter no figurativo, a pesar de que tomó el formato de libros, diarios, cartas, historietas, entre otros. Conjugó de ese modo el dibujo con la escritura y las artes visuales con la literatura en una búsqueda por comunicar sin recurrir a palabras, ni a la figuración; desafiando de ese modo la división entre las artes.

Su obra -caracterizada por Roland Barthes como "escrituras ilegibles" (1989)- mantuvo, con variantes, rasgos distintivos a lo largo de toda su carrera. Como sostiene Florencia Malbrán, MD exploró "los límites entre el dibujo y la escritura (...) trabajó con una idea, como anota Barthes, con el concepto mismo que supone el texto, su función comunicativa, la intimidad que implica tanto el acto de escribir como el de leer, su incidencia colectiva" (2012; 246). Sin embargo, sus búsquedas no se limitaron al grafismo en sí.

Imagen 1: Sin título, c. 1972. (Tinta sobre papel, 28, 2 x 23 cm)



1. Disponible en <http://mirthadermisache.com/decada.php?c=1>. Consulta febrero 2017.

En la presente ponencia nos proponemos abordar la obra visual de MD intentando avanzar sobre el análisis de aspectos de ésta que han sido poco estudiados aún. A lo largo de su trayectoria, su trabajo mereció la mirada de teóricos, escritores e historiadores del arte; sin embargo fue examinada centralmente en su carácter de escritura. Siguiendo -y en ocasiones discutiendo- a Barthes los investigadores pusieron el acento en el carácter legible o ilegible y en la posibilidad de significar -o no- de los grafismos realizados por MD. Otros aspectos, como el cuestionamiento implícito al mercado del arte, la importancia dada a la publicación y no únicamente a la exhibición, el interés por que el público juegue un rol activo frente a su propuesta dándole a su producción múltiples sentidos, los formatos y soportes múltiples que adquirió, el público al que estaba destinada, entre otros, quedaron por fuera de la mayoría de los análisis. De ellos nos ocuparemos en este trabajo.

No pretendemos realizar aquí un análisis de cada una de sus obras sino encontrar variables que nos permitan avanzar en el estudio de las intenciones, deseos y afanes que atravesaron la trayectoria artística de MD. Para ello recurriremos fundamentalmente a fuentes orales y escritas y, en menor medida, a su producción estética. Los testimonios aquí utilizados surgen de entrevistas realizadas por la investigadora a personas cercanas a la artista y de material publicado tanto en catálogos como en diarios y revistas. Es allí donde la palabra de MD cobra protagonismo permitiéndonos traslucir sus preocupaciones, ideas e inclinaciones. Asimismo, apelaremos a trabajos tanto académicos como periodísticos efectuados por otros investigadores, estos nos permitirán sumar otros puntos de vista.

Comenzaremos entonces sintetizando algunos de los aportes realizados por otros investigadores al estado del arte. Luego revisaremos zonas de la producción que han sido poco indagadas aún. Ello nos permitirá proponer nuevas claves de lectura. Cerraremos finalmente con algunas conclusiones provisorias.

2. INTERPRETACIONES SOBRE LA OBRA DE MIRTHA DERMISACHE

MD comenzó a trabajar con su obra personal a fines de la década del sesenta, su preocupación por entonces era conseguir el modo material de producir libros, un formato que recorrió toda su vida. A comienzos de los años setenta comenzó a participar de distintas muestras colectivas organizadas por el Centro de Arte y Comunicación (CAyC), un importante centro artístico de vanguardia porteño. Allí imprimió "Carta" (1971), hizo la primera edición del Diario N°1 (1972) (véase imagen 2) y publicó el Libro N°1. Fue a través de éste que también expuso sus primeras obras en muestras colectivas tanto en Argentina como en algunas importantes ciudades de Europa.

Imagen 2: "Diario N.º 1" (Tapa)



MD no participó de grupos o colectivos de artistas, una práctica muy común en el campo artístico porteño de la época. Ella afirmaba sobre sí misma: "En realidad, siempre fui un poco ermitaña. Trabajé sola. No pertenecía a ningún grupo. En general, nunca estaba con gente del ambiente. Yo comencé bastante tarde a trabajar. Fue en el año 67" (MD en entrevista con Rimmaudo y Lamoni; 2011:8). Sin embargo, sí trabajó junto a sus alumnos (y ex alumnos) en propuestas que superaban la instancia individual, como las Jornadas del Color y de la Forma², hito de gran importancia para su carrera.

Apenas comenzando su trayectoria como artista, el 28 de marzo de 1971, recibió una carta del reconocido teórico francés Roland Barthes desde París: "Estimada Srta: El Sr. Hugo Santiago tuvo a bien mostrarme su cuaderno de grafismos. Me permito simplemente decirle cuán impresionado estoy, no sólo 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

2. Experiencia artístico-pedagógica desarrollada en seis ocasiones en Buenos Aires entre 1976 y 1981. Para ampliar véase Cañada, L. (2015). ¿"Libre expresión gráfica" en dictadura? Las Jornadas del Color y de la Forma. Revista Question, Vol. 1, N.º 45, Pp 69-77.

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”³ (véase como ejemplo imagen 3). Esta primera y fundamental conceptualización de la obra de MD no solo la marcó personalmente, sino que también sentó precedente para los análisis por venir. A partir de entonces la mayoría de las investigaciones partirían de esa premisa inicial.

Imagen 3: Sin título, 1970 (Tinta sobre papel, 28 x 22, 5 cm)



En esa línea, Arturo Carrera (poeta y escritor argentino) analizó la obra de MD, en un texto pequeño que fue publicado en la revista Xul en 1981⁴. Allí sostiene que: “(...) las grafías de Mirta [sin h en el original] Dermisache se desentienden de la ley llena de restricciones, de la ortografía; y es por eso que hay algo de esencial también en esas grafías (...) Imagino las escrituras de Mirta también ligadas a la pintura. Como si oscilaran entre dos esencias que están emparentadas (al menos estéticamente). (...) Sus grafos no dicen nada y lo dicen todo, son la caligrafía del sueño, pero no su resolución en letras bellas y salpicaduras de oro. Ilegible, pero no impensable desde cierto punto en la escala del saber (2009:59).

Por su parte, Jorge Santiago Perednik cuestiona la categoría de “ilegible” aplicada a la obra de MD, aunque no descarta el término y continúa utilizando. Él afirma que: “(...) la escritura ilegible es sólo una voluntad, un objetivo o un gesto. Realizar finalmente la ilegibilidad es imposible porque cualquier escrito que se proponga ser leído por otros es de algún modo, en cierta parte, legible, pasible de provocar significaciones y apto para recibir las (...) La denominación “ilegible”, entonces, es objetable, aunque también es ilustrativa. (...) [los grafismos] ofrecen una legibilidad que su lector confirma cada vez que dice que esos trazos son más que trazos y les pone nombre: escritura, caligrafía, signos aparentes, grafías, etcétera, son todas maneras de leerlos e interpretar lo leído”. (Perednik; 2016;230). Finalmente Perednik sintetiza que la fórmula de esos grafismos está basada en la ilegibilidad de los signos y en la legibilidad de su puesta en escena dado que la combinación de formas y trazos nos permiten identificar que allí hay algo escrito que no podemos leer. Siguiendo esta línea de análisis podemos sostener que a pesar del carácter ilegible de los signos, las escrituras de MD se inscriben en formatos que nos invitan a leerlas, a buscarles sentidos que no son unívocos, a crear significados.

Algunas de las obras realizadas por MD han sido también publicadas, expuestas y analizadas como poesía visual experimental. Este es el caso de investigaciones como la de Jorge Santiago Perednik, quien en 1982 incluyó una obra de MD en una compilación sobre poesía concreta y le dedicó un apartado especial en su libro “El punto ciego de la escritura” (2016). También lo hizo Gonzalo Aguilar (2014), en un libro dedicado a la poesía visual argentina. Juan Carlos Romero y Fernando Davis la incluyeron recientemente en una muestra realizada en Fundación OSDE sobre poéticas oblicuas (2016).

Gonzalo Aguilar señala que MD se burla tanto de los cuadros como de las escrituras. Afirma: “El culto de la escritura legible, sobre el que se sostiene la civilización occidental, padece con Dermisache el más furioso de los ataques: porque no la observa desde un discurso crítico sino que la interviene desde su sensible mismo. La linealidad, otro tótem, se mantiene pero los grafismos impiden toda organización” (Aguilar; 2014: 13). Por su parte, Fernando Davis sostiene que en la obra de MD (al igual que la de Ferrari y Bonino) la escritura se libera de ser vehículo de significados y “al despojarse de toda posibilidad de ser interpretada dentro de un sistema de significación, donde cada grafo sea un signo y por lo tanto tenga significados convencionales, [la escritura] se vuelve visible, empieza a existir por sí misma (...) no hay desciframiento porque la escritura solo quiere decirse a sí misma” (2016:18-19).

3. Disponible en <http://www.ramona.org.ar/node/50232>. Consultado julio 2017.

4. En ensayo fue reescrito y reeditado en su libro “Ensayos Murmurados” (2009).

En síntesis, una serie de trabajos producidos desde comienzos de los años setenta hasta la actualidad⁵ centraron su análisis en la escritura, los trazos, las formas producidas por MD durante toda su vida en vínculo siempre con la escritura y/o la literatura. Se preguntaron sobre su carácter de ilegibilidad, sus posibilidades de lectura, su estatuto de escritura y sobre los cuestionamientos que la obra nos propone. Sin embargo, aspectos como la materialidad, el uso del color, las series posibles, entre otros aspectos de su obra quedaron excluidos de las observaciones.

Otras investigaciones efectuadas recientemente se han propuesto avanzar sobre otros ejes; entre ellos vincular la obra de MD con la de otros artistas y/o corrientes estéticas. Sin distanciarse de las interpretaciones anteriormente mencionadas, buscan problematizar sobre aspectos no abordados de su obra. Estas miradas nos permiten pensar la obra de MD relacionadamente, con la obra de otros artistas, con el campo artístico en general y con el público.

Entre ellas, la investigadora Mariana Di Cío reflexiona sobre aspectos como la originalidad, la institución arte y la autoría en la obra de MD. En ese sentido asegura que: "(...) sin ser estrictamente literaria, su obra entabla un diálogo permanente con lo escrito, al tiempo que revisita y reactualiza problemas en torno a nociones como autor, legibilidad, recepción, circulación, y hasta la misma noción de obra (...) la obra de Dermisache es el resultado de una actitud a la vez radical y provocadora, que busca desacralizar, cuestionar, reordenar. Cambiantes, revocables, modulables, sus textos sin letras se asientan en soportes desarmables y transformables, en hojas que diseñan una escritura cifrada y enigmática, que pueden leerse del derecho o del revés, y de adelante hacia atrás" (2012:2).

Por su parte, Laura Casanovas (periodista y crítica de arte) observa sobre las escrituras de MD: "Intrigan, desconciertan, atraen. Y al no imponer ningún sentido abren un abanico de posibilidades, un espacio de libertad. (...) cuestionan distintas convenciones del mundo del arte occidental, como la importancia del original, la forma expositiva sobre una pared, el artista como autoridad que monopoliza la creación" (Revista Ñ, 5 de julio de 2011). Tanto Di Cío como Casanovas resaltan el cuestionamiento al campo artístico que la obra de MD plantea al romper con la idea del original único, así como con el rol de artista como único creador.

Florencia Malbrán (2012) sitúa la obra de MD dentro de las prácticas artísticas conceptuales⁶ de fines de los años sesenta y principios de los setenta. Según afirma la autora, en ese momento la idea se convirtió en el centro del arte, para ello un grupo de artistas se volcó al uso del lenguaje. Entre otros Malbrán ubica en esa corriente a MD, Marie Oresanz y León Ferrari. Cada uno a su modo, según la autora, habrían hecho uso del lenguaje escrito para contar.

Quizás sea la obra de León Ferrari (artista visual argentino, 1920-2013) la que dialogue más de cerca con la de MD. Ferrari experimenta con escrituras ilegibles, deformadas, sobreformadas, reformadas y utilizándola en colaboración con una imagen para formar la obra (Perednik; 2016). Este tipo de propuestas fue desarrollada por el artista hacia 1962, con obras como "Cabellos rizados" y "A la Línea". Fernando Davis también analiza la obra de MD en diálogo con la de León Ferrari dado que ambos generan un diálogo entre las artes plásticas y la escritura a través de el desarrollo de grafismos superpuestos con caligrafías ajustadas (Davis; 2016).

Sin embargo, a diferencia de Ferrari, el interés de MD se centró en la publicación de sus trabajos, y no solamente en la exhibición. Esto se debió a que la consideraba de especial relevancia para el acercamiento a un público más amplio. En una entrevista realizada por Laura Casanovas para la revista Ñ, MD afirma: "Siempre supe que quería que se editara mi trabajo. No quiero que la idea quede atrapada en un original" (Casanovas; 5 de julio de 2011).

Este interés por la edición de sus trabajos se explicaba por su afán de que éste fuese un objeto accesible a todos. La artista esperaba incluso que sus libros estén disponibles en bibliotecas, saliendo de ese modo del espacio restringido del museo o galería como espacios de exhibición y conservación. En esa línea la artista relata: "Para mí, se cierra, se completa la obra cuando está impresa. Lo importante para mí es que se imprima. Pero ¿por qué? Porque impresa va llegar a una cantidad de gente muy grande o más grande. 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" (MD en entrevista con Rimmaudo y Lamoni; 2011:14). Ello evidencia también un desinterés por la obra única y original, capaz de ser vendida y coleccionada.

5. Otros investigadores como Olga Martínez (2010); Javier González (2011), Cecilia Cavanagh (2011) trabajaron también en esa línea.

6. Cuando Rimmaudo y Lamoni le preguntaron a MD sobre el carácter conceptual de su obra respondió: "Generalmente la gente me dice: 'lo que vos haces es arte conceptual'. Yo digo: ok, bueno, sí. Pero si bien yo creé esta idea, desarrollé esta idea, nunca pensé en el arte conceptual" (MD en entrevista con Rimmaudo y Lamoni; 2011:12).

Imagen 4: Libro n°6, 1971 (25 grafismos, 18 páginas de 30 x27 cm.)



En el año 2001 MD participó -junto a otros 36 artistas- de una convocatoria realizada por Vórtice Argentina para producir la segunda serie de estampillas de artistas en conmemoración del Día del Arte Correo⁷. Se imprimieron entonces 1000 planchas “en papel ilustración de 115 grs, con puntillado de corte y selladas con el matasellos de la fecha realizado por la Gerencia de Filatelia y Sellos Postales del Correo Argentino”⁸. Cada uno de los 37 artistas diseñaron una estampilla original para la ocasión que se transformaron en 1000 obras originales. El artista vienés Hundertwasser decía sobre los sellos postales que eran la única obra de arte que por su tamaño y bajo costo podía llegar a todas las personas, incluso a quienes estaban presos: “El sello no conoce fronteras. Llega a nosotros hasta las cárceles, los asilos y los hospitales, y a cualquier parte de la tierra donde nos encontremos. Los sellos deberían ser embajadores del arte y de la vida (...)” (1990). La preocupación por llegar a un público amplio y heterogéneo lleva a la artista a explorar en formatos diversos, como el diseño de un sello postal (véase imagen 5), cartas, diarios, lecturas públicas y newsletters.

Imagen 5: Estampilla diseñada por MD, 2001.



Asimismo, MD esperaba que el público fuese un sujeto activo frente a su obra, no un simple espectador. En 1971 postulaba: “Lo mío no quiere decir nada. Únicamente cobra valor cuando el individuo que lo toma se expresa a través de él” (Arte Informa N°7; Año 2; Jul. 1971. Pág. 2). Sus obras pretendían romper con la interpretación lineal a fin de ubicar al lector en el lugar de creador, de sujeto activo frente a la obra, de cazador furtivo (De Certeau; 1996). Es ese el ejercicio que nos propone MD con toda su obra. Nos invita a leer un diario “ilegible”, a encontrarle uno o muchos sentidos, a manipular y desacralizar la obra que ella produjo, pero sobre la cual no pretende imprimir un sentido único, ni unificado.

De Certeau sostiene que “leer es peregrinar en un sistema impuesto (el del texto, análogo al orden construido de una ciudad o de un supermercado)” (1996:181), un sistema que espera sus sentidos del lector. Por lo tanto, los lectores son productores

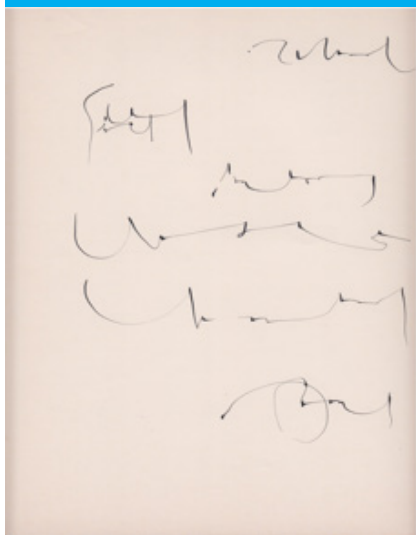
7. El arte correo apareció en Argentina en la década del sesenta. Su desarrollo se centra en el uso de los medios de comunicación como tema o soporte de las manifestaciones artísticas. Utiliza el correo como herramienta de distribución y medio de comunicación. Las obras no comparten criterios estéticos, es por ello que no puede ser considerado una corriente artística. (Gache; 2005B)

8. Disponible en: <http://vorticeargentina.com.ar/proyectos/dac/2001/index.htm>. Consultado diciembre 2016.

de infinitos significados para aquellos textos que no han escrito. La lectura es entendida por De Certau como una “táctica”, aquella que “aprovecha las ‘ocasiones’ y depende de ellas, sin base donde acumular los beneficios, aumentar lo propio y prever las salidas” (1996:43). Las “tácticas” le posibilitan al lector desvíos de sentidos, (re)significaciones y (re)apropiaciones.

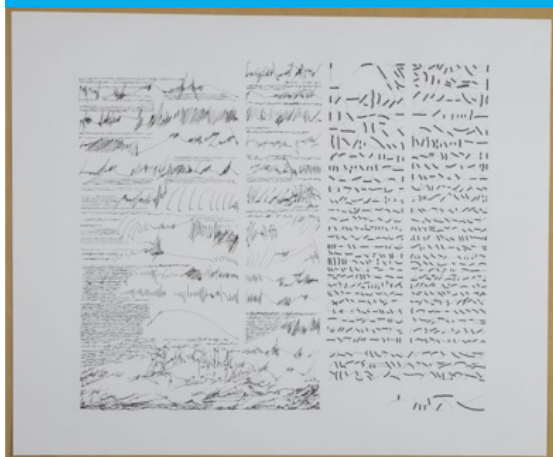
Las obras de MD nos invitan a leer furtivamente, a irrumpir en territorios ajenos y buscar nuestros propios sentidos. Al acercarnos inventamos nuevos significados, interpretamos y re interpretamos, nos apropiamos de ella para subvertirla, re inventarla, desterritorializarla. Las escrituras de MD esperan sus sentidos del lector, son entonces modificadas por éste (De Certeau; 1996). Solo a modo de ejemplo podemos mencionar las cartas que produjo a comienzos de los años setenta, la composición nos permite reconocer una carta: el lugar y la fecha alineados a la derecha, el destinatario abajo a la izquierda, el cuerpo del texto y luego una firma nuevamente alineada a la derecha. No sabemos a dónde y cuándo fue escrita, a quién está dirigida, ni por quién está firmada; pero el formato nos invita a otorgarle sentido(s) y significado(s) (véase imagen 6).

Imagen 6: Sin título, c. 1970 (Tinta sobre papel, 28 x 22, 9 cm)



A comienzos de los años noventa MD elaboró lecturas públicas, tarjetones y obras con diversos formatos. Florent Fajole manifiesta sobre el primer formato: “Al modo del Libro, Diario, Artículo, Texto, de la Historieta, o de la Postal, etc., la Lectura pública es un formato de producción que indica el tipo de comunicación y por tanto el carácter de la relación entre el lector o el público y la obra. De ahí, la voluntad inicial de Mirtha de darle a esas ‘Lecturas’ un formato de afiche que le diera y le comunicará enseguida al lector su dimensión de acto público”⁹ (véase imagen 7).

Imagen 7: Lectura Pública 3, 2006 (Tinta y lápiz sobre papel Opalina Holandesa, 59, 1 x 71, 7 cm)



Profundizando su búsqueda por una mayor participación del público, desde 2004 MD produjo, junto con Florent Fajole, una serie de dispositivos editoriales a través de los que el público podía darle forma a sus obras: moverlas, armarlas, hacerlas suyas. Saccomanno narra sobre una exposición con este formato realizada en el año 2004 en la Galería El Borde en la Ciudad de Buenos Aires: “Distribuidos sobre mesas de un blanco immaculado hay a disposición del público cuatrocientos ejemplares de hojas, nueve newsletters y un reportaje, todos formalizados con sus grafismos, sin una palabra legible. Florent Fajole y Genevieve Chevalier, que la asisten, llaman al conjunto un ‘dispositivo’. ¿Qué es un ‘dispositivo’? Un acto poético en el que intervienen tan-

9. En correspondencia personal con la investigadora, enero 2017.

to el espacio como el movimiento, y la libertad que tiene cada uno para agarrar las distintas hojas y darles el orden que más le guste. Esta libertad es una acción concreta de afirmar la subjetividad" (Saccomanno; 2004). La propia MD sostiene unos años después sobre este formato: "El dispositivo editorial es una forma adecuada de presentar la obra en el ambiente artístico, porque precisamente se difunde en su condición editorial. Lo veo como un acto sintético porque se trata a la vez de una instalación artística y de una manera de difundir la obra editada. Lo que propone Florent es aplicarle al objeto editorial la característica de un medio cambiante como lo son mis propias escrituras" (MD en entrevista con Rimmaudo y Lamoni; 2011:14).

A lo largo de su vida MD apostó por una práctica que llegara a todos y que esos todos pudieran ser sujetos activos frente a su obra, que la cargaran de sentido, que le imprimieran una forma, que la leyera aunque pareciera ilegible. Para ello no solo diseñó estampillas, sino también diarios, afiches, cartas, libros e incluso se propuso imprimirlos y multiplicarlos. Su intención fue siempre incorporar el arte y la expresión a la vida cotidiana de los adultos.

3. CONCLUSIÓN

A lo largo de esta ponencia nos propusimos analizar brevemente la obra y los recorridos artísticos de MD, así como también las interpretaciones que se han realizado sobre estos. Como hemos anticipado, la mayoría de los trabajos se han centrado en la cuestión de los grafismos y su carácter de escritura ilegible, proponiendo sobre ellos distintas interpretaciones.

Entre las ideas que surgen de este breve análisis encontramos su rechazo a la obra de arte como objeto único e irreplicable. Por el contrario, a lo largo de su vida se preocupó por editar e imprimir múltiples ejemplares a los que pudieran tener acceso quienes se acercaran a ver/leer su obra.

Asimismo, pretendía que su obra no sea un objeto acabado sino que permita la multiplicación de sentidos los cuales eran otorgados por aquel que entraba en contacto con su producción. Ello supuso una relación conflictiva con el mercado. Si bien sus trabajos son hoy vendidos y cotizados en el mercado del arte, e incluso expuestos de modo tal que el público no puede tocarlos, ello entra en tensión con su intención de producir obras múltiples (como el "Diario N.º 1" del cual se imprimieron quinientos ejemplares) que eran entregadas en sus exhibiciones. La preocupación de MD no estuvo puesta centralmente en vender su obra.

En relación al rol del público, MD pretendió siempre que éste fuese activo y no un simple espectador. Su trabajo, según ella misma aseveraba, adquiriría valor cuando alguien lo utilizaba para expresarse. Tocar, manipular, interpretar, dar sentido son algunas de las acciones a las que la obra de MD convoca al público. Accionar era el modo de sumergirse en las experiencias que la artista proponía. Esa noción de público llevaba implícita una concepción de arte particular, aquella que lo entiende no para una elite, sino para cualquiera que tuviera contacto; un arte para todos. MD afirmaba sobre sus intenciones: "Lo que yo quiero es darle a la gente un territorio de libertad" (Citado en Saccomanno; 2004).

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, G. (2014). Rastros en la poesía visual argentina. En C. Mangifesta, H. Paz & J. C. Romero, Rastros de la poesía visual argentina (pp.13-15). Quilmes: Tiempo Sur.
- Archivo Mirtha Dermisache: <http://mirthadermisache.com/decada.php?c=1> Consultado febrero 2017.
- Barthes, R. (1989). Variaciones sobre la escritura. En R. Campa, La escritura y la etimología del mundo (pp.11-78). Buenos Aires: Sudamericana.
- Cañada, L. (2015). ¿"Libre expresión gráfica" en dictadura? Las Jornadas del Color y de la Forma. Revista Question, Vol. 1 (N.º 45), pp. 69-77.
- Cavanagh, C. (2011) Mirtha Dermisache. Publicaciones y Dispositivos Editoriales. En C. Cavanagh (curadora), Mirtha Dermisache Publicaciones y dispositivos editoriales (pp.5). (Catálogo). Buenos Aires; Pontificia Universidad Católica Argentina.
- Carrera, A. (1981). La escritura ilegible de Mirta Dermisache. En: Revista Xul Signo viejo y nuevo, N.º 3. pp. 33
- Carrera, A. (2009). Sobre las escrituras ilegibles de Mirta Dermisache. En A. Carrera, Ensayos murmurados (pp.57-59). Buenos Aires: Mansalva.
- Casanovas, L. (5 de julio de 2011) "Imágenes escritas". En revista Ñ. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/arte/Mirtha-Dermisache-Imagenes-escritas_0_509949040.html.
- Davis, F. (2016). Poéticas Oblicuas. En: J.C. Romero y F. Davis (curadores), Poéticas oblicuas. Modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental (1956-2016) (pp.9-45). Buenos Aires: Fundación Osde.
- Davis, F. (2014). Desbordamientos de la poesía experimental: objetos, cuerpos, propopsiciones a realizar". En C. Mangifesta, H. Paz & J. C. Romero, Rastros de la poesía visual argentina (pp. 17-21). Quilmes: Tiempo Sur.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano I, Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Dermisache, M. (1971). No se cómo debe ser este grupo (Manuscrito). Disponible en Archivo Mirtha Dermisache.
- Dermisache, M. (1971). Sin título. En: Catálogo Arte de Sistemas (CAyC). Buenos Aires. MAMBA.
- Di Cío, M. "Los abecedarios reversibles de Mirtha Dermisache", Jornada de Estudios Internacionales: Vanguardias poéticas hoy: retornos, límites y relecturas, organizada por la Universidad Paris III-Sorbonne Nouvelle, I-Université Paris IV-Sorbonne, I-Université Paris 8 et I-Université de Caen (Paris, Institut Cervantes, 17 marzo 2012)
- Gache, B. (2005A). Poesía y signos de puntuación. Disponible en: <http://www.findelmundo.com.ar/belengache/signos.htm> Consulta marzo 2017

- Gache, B. (2005B). Arte Correo: el correo como medio táctico. En F. García Delgado & J. C. Romero (recopiladores). El arte correo en Argentina (pp.15-47). Buenos Aires: Vórtice.
- González, J. R. (2011). La escritura en busca de su semanticidad primigenia. En C. Cavanagh (curadora), Mirtha Dermisache Publicaciones y dispositivos editoriales (pp.5-6). (Catálogo). Buenos Aires; Pontificia Universidad Católica Argentina.
- Hundertwasser, F. (1990). Manifiesto sobre arte correo y diseño de estampillas. Sin datos de edición.
- Malbrán, F. (2012). Conceptualismo y performance en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. En L. Buccellato (Dir.) Museo de Arte Moderno Patrimonio 2012 (pp. 236-167). Buenos Aires: MAMBA.
- Martínez, O. (2010). Mirtha Dermisache: Más allá de la escritura. Disponible en <http://www.arteenlared.com/2010/mirtha-dermisache-mas-alla-de-la-escritura.html> Consultado octubre 2016.
- Perednik, J. S. (1982). Poesía Concreta. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. (Nº 225), Colección Biblioteca Básica Universal (2da Edición).
- Perednik, J. S. (2016). El punto ciego. Antología de la poesía visual argentina de 7000 a.C. al Tercer Milenio. San Diego: San Diego State University.
- Rimmaudo, A y Lamoni, G. (2011). Entrevista a Mirtha Dermisache. En C. Cavanagh (curadora), Mirtha Dermisache Publicaciones y dispositivos editoriales (pp.8-16). (Catálogo). Buenos Aires; Pontificia Universidad Católica Argentina.
- Romero, J. C. (2016). "Como nació la poesía visual".: En J.C. Romero y F. Davis (curadores), Poéticas oblicuas. Modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental (1956-2016) (pp.5-7). Buenos Aires: Fundación Osde.
- Saccomanno, G. (15 de agosto de 2004) "El imperio de los signos". Suplemento Radar. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1604-2004-08-15.html> Consulta abril 2017.

CURRÍCULO

Lucía Cañada

(Buenos Aires, 1982) es egresada de la carrera de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y se encuentra finalizando la maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano en el Instituto de Altos Estudios en Ciencias Sociales (UNSAM). Es becaria doctoral por la Universidad de Buenos Aires, siendo su área de interés el vínculo entre prácticas artísticas y dictadura. Forma parte del Grupo de Estudios Arte, Cultura y Política en la Argentina Reciente (IIGG-UBA) dirigido por Ana Longoni. Entre 2015 y 2017 se encontró a cargo de la catalogación de la colección de gráfica política del Archivo de Artistas Juan Carlos Romero, becada por la Fundación Museo Reina Sofía. Se desempeña también como docente en la UBA.