

COMUNICA



UNIVERSITAT^{DE}
BARCELONA

COMUNICA

Evelyn Sevilla Alcalá
NIUB: 18052521

Trabajo de Final de Grado
Línea de Arte impreso y edición
Tutorizado por la Dra. Eugènia Agustí
Facultat de Belles Arts

Resumen / Palabras clave

Comunica propone una reflexión sobre el uso de la escritura como herramienta de comunicación que busca desligarla de la oralidad y de la convención social de la escritura tradicional. El proyecto presentado forma parte de un desaprendizaje que ha derivado en la escritura asémica plasmada en soportes y estructuras identificables por el espectador-receptor. La intención comunicativa va más allá de la denotación y connotación de las palabras, a la vez que muestra que no siempre existe necesidad de entender la literalidad de un texto para comprender su mensaje.

Comunicación
Escritura asémica
Publicación muda
Contenedores de palabras
Edición
Múltiple

Abstract / Keywords

Comunica proposes a reflection on the use of writing as a communication tool detached from the orality and social convention basic in traditional writing. The project presented is part of an unlearning process that has ended up in an asemic writing on supports and structures recognizable by the viewer-receiver. The communicative intention goes beyond the denotation and connotation of words while showing there is no need to understand the literality of a text to understand its message.

Communication
Asemic writing
Silent publication
Word containers
Edition
Multiple

Índice

Abstract / Palabras Clave

1. Introducción	8
2. Antecedentes	10
2.1. Lo absurdo es	10
2.2. Contesabsurds	11
3. <i>Comunica</i>	14
3.1. Referentes	14
3.1.1. Escritura asémica	14
3.1.2. Contenedores de palabras	18
3.1.3. La comprensión del lenguaje	20
3.1.4. Texto	24
3.1.5. Color y formato	26
3.2. Obra: <i>Comunica</i>	30
3.2.1. La libreta	35
3.2.2. Las palabras	38
3.2.3. Los cartones	42
3.2.4. Las cartas	46
3.2.4. Publicacion muda	54
4. Conclusiones	82
5. Bibliografía	84

1. Introducción

Los orígenes de esta obra presentada para el trabajo de Fin de Grado en Bellas Artes nacieron a partir de la lectura de *El mito de Sísifo* (1942) de Albert Camus, en la que se describe el absurdo como una desarmonía fundamental, como una incompatibilidad en nuestra propia existencia (Camus, p.18). Una paradoja que es el resultado de una confrontación entre el deseo humano de descubrir el significado de todo aquello que nos rodea y la forzosa banalidad del mismo acto, causada por la inevitable indiferencia del mundo hacia nosotros mismos como individuos. Al mundo, en su magnitud, no le importa lo que pensemos. A partir de esta suposición, empiezo a trabajar sobre la fragilidad que hemos otorgado a la identidad simbólica, al nombrarla o al escribir su nombre. Esta suposición me lleva a investigar acerca del significado mediante la búsqueda alternativa de otro sentido que supere la literalidad de las palabras, a través del gesto libre, casi inconsciente.

La búsqueda de un nuevo sentido a partir de la gestualidad irreflexiva me lleva a estudiar la obra de Mirtha Dermisache y su escritura ilegible, caracterizada por la presencia de signos comunicativos no convencionales que recuerdan vagamente las letras del alfabeto, pero en los que el espectador únicamente “lee” el gesto de la artista. Y de Dermisache, y de las fuentes que hablan sobre ella, llego a la lectura de Roland Barthes y su obra *Variaciones sobre la escritura* (1973) en la cual describe esta gestualidad ilegible como escritura asémica y explica que no podemos comprenderla no porque sea indescifrable, sino porque está simplemente fuera de dicho desciframiento (p.105). La describe también como una escritura ficticia, como la esencia de una práctica llevada al extremo, haciendo uso de signos, pero no de sentido. En este trabajo que presento la escritura asémica se entiende como un recurso comunicativo donde se da un vacío separador entre el receptor (incluido también el emisor) y el mensaje.

El signo lingüístico, y su representación escrita, es la forma más extendida de comunicación existente. Es necesario puntualizar que la comunicación existe gracias a la necesidad humana de explicar lo que vemos, vivimos y compartimos con los demás, es la manera en la que pensamos mayoritariamente, y la que frecuentemente nos ayuda a salvar la separación entre las personas como seres físicos independientes. El lenguaje y su comunicación crean conexiones que acortan las distancias entre las personas. Dicha comunicación se fundamenta en el uso de las palabras y estas tienen un sentido denotativo, común para todos los hablantes tal y como encontramos en los diccionarios, y otro connotativo, alusivo al significado de cada una de ellas en nuestro idiolecto personal, producto de nuestras vivencias y experiencias. Al despojar de símbolos gráficos la literalidad denotativa, todo pasa a ser connotación, sugerencia y, por lo tanto, interpretación. En este caso y con el uso de esta escritura como canal más fiel del lenguaje, la conexión tradicional que se da con los signos lingüísticos desaparece.

El filósofo irlandés George Berkeley declaró que “El sabor de la manzana [...] está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma”¹. Así pues, mi texto solo tiene “sabor” en contacto con el espectador, e igual que en el caso de la manzana, el autor de la escritura asémica tampoco es consciente de qué sabor tiene pese a que busque poder degustarlo. Al escribir de forma inconsciente, la mano se desplaza “sola” y para poder hacerlo ha tenido que liberarse del aprendizaje consciente del alfabeto buscando al escribir a lo largo y ancho del papel, un hábito que practico a través de la repetición.

Una vez acabada esta escritura, gracias a la técnica utilizada, el grosor del trazo, los colores, el espacio ocupado, etc. puedo llegar a dilucidar si la “manzana” será “dulce” o “ácida”, ya que puedo interpretar más o menos la percepción que tendrá el espectador sobre el texto y el formato usado, pero nunca podré tener conciencia de su “sabor”.

Con la finalidad de encontrar significado más allá de la literalidad de las palabras y de su sentido más denotativo, trabajo distintos recursos y técnicas basados en la escritura asémica que me ayudan a llegar a transmitir un mensaje al espectador mediante los diversos formatos, colores, trazos y disposición de la escritura, aún sabiendo que esta carece de mensaje.

En una primera aproximación, realizo cuatro fases de “desaprendizaje” mediante lo que titulo: *Las palabras*, *La libreta*, *Los cartones* y *Las cartas*. Una vez obtenido un cierto grado de fluidez en esta nueva escritura y habiendo experimentado con distintos formatos, materiales, tipografías, y creando una paleta de muestras, nace un interés por trabajar en lo que denomino “contenedores de palabras”. Estos tienen la característica de ser reconocibles por el espectador dada su cotidianeidad y son soportes repletos de significado extralingüístico en sí mismos. A partir de la utilización de plantillas predeterminadas, y con las páginas de un libro antiguo, trabajo las estructuras de dichos contenedores para realizar lo que llamaré posteriormente “publicaciones mudas”.

¹ Jorge Luis Borges parafraseando a Berkeley en el Prólogo de su obra *Poesía completa*. Destino. 2009

2. Antecedentes

En mi búsqueda por explicar lo inefable y retratar el desconcierto en que habitamos, el cual observo y me motiva, he trabajado en los proyectos presentados en los Talleres de Creación II y III (ambas en 2019) sobre la paradoja y el absurdo.

2.1. Lo absurdo es (2019)

Es un proyecto que pone en duda y cuestiona la identidad de todo aquello que nos rodea. A partir de descontextualizar y acumular objetos, se genera un imaginario sin sentido pero coherente, porque no consta de elementos fantásticos. No se concibe como posible en esta realidad, pero sí podríamos aceptarlo como verosímil en otras en las que el raciocinio humano no fuese el único decisor de la validez de las cosas y de su identidad.

Algunos de los elementos que le aportan autenticidad a esta serie, son los que se encuentran representados como imágenes superpuestas al dibujo, ocupando el espacio de la ilustración creada anteriormente.

La impresión de cada uno de los títulos a modo de leyendas, hace referencia a descripciones literales de los elementos más representativos de la composición. Estos se complementan con el título principal de la colección Lo absurdo es.

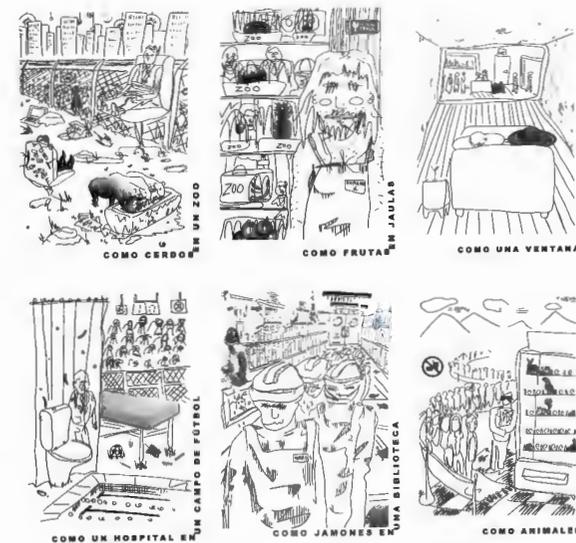
La serie engloba un total de nueve estampas realizadas con la técnica de serigrafía que muestran situaciones extrañas en las que nada está dónde debería estar si consideramos nuestra realidad como la única verdad posible, como una verdad absoluta.

Un ejemplo de este imaginario absurdo es *Como jamones en una biblioteca*. El contexto en el que sucede dicha situación es una biblioteca de donde cuelgan jamones, hay obreros avanzando en el centro de la composición y tortugas dispersadas por el suelo. En *Como frutas en jaulas* dónde se encuentran compradores en un “zoológico” dónde en cada jaula se encuentran frutas diversas.

Este conjunto de elementos conocidos y descontextualizados crea confusión e incertidumbre a la vez que, a causa del carácter sarcástico e irónico, una sonrisa en muchos de los espectadores.



Evelyn Sevilla. *Lo absurdo es*, 2019. Barcelona. Serigrafía en papel Basik de 180 g, 50 x 35 cm (c/u).



2.2. Contesabsurds (2019)

La siguiente serie, titulada *Contesabsurds*, se basa en poner en evidencia el absurdo mediante situaciones descritas en cuentos encriptados. Una vez que hemos descifrado la historia, la descontextualización de los temas y situaciones nos revela que esta carece de sentido en sí misma. No llegar a concebir una situación como posible es en sí absurda y por ende, el simple concepto de absurdo se convierte en absurdo. Todo ello, además, en unos cuentos que abordan preocupaciones humanas recurrentes de una forma atípica e inconcreta como son el feminismo, la fortuna, la monotonía que sufrimos a causa de los gobiernos y la religión. El punto de partida de cada historia se remonta a sueños entremezclados con historias, libros y películas vistas a lo largo de mi vida.

La obra consta de un total de cuatro estampas de las cuales cuatro se realizaron con la técnica de la serigrafía y una quinta con punta seca sobre plancha de brick. Esta última era el abecedario traducido para aquellos que quieren llegar a descifrar el mensaje. El texto que acompaña a las imágenes no sigue el criterio común. Las composiciones del texto respecto a las fotografías no tienen una orientación habitual, sino que aparecen de las fotografías según si es una descripción del contexto, una respuesta, etc. Todo ello dificulta su comprensión, redundando de nuevo en el absurdo. La idea inicial se fundamentaba en el

uso de fotografías de archivo propias, pero a medida que la obra evolucionaba, la aportación y creación de nuevas imágenes fue necesaria para relacionar los cuentos con su tema de manera coherente. La edición fotográfica realizada en las imágenes imposibilita saber con exactitud qué aparece, ya que están trabajadas mediante la repetición, secuenciación y superposición. Como recursos de edición de la imagen se ha trabajado con reflejos, repeticiones, superposiciones, la elección de elementos concretos de la imagen, etc. El uso de la trama también aporta confusión en estas imágenes. Para realizar la serigrafía se necesita usar un tramado de puntura bastante amplia que hace que sea más difícil reconocer la imagen inicial, con lo cual se convierte en un recurso útil para enmascarar la imagen en la escena.



Evelyn Sevilla. Abecedario de *contesABSURDS*, 2019. Barcelona. Grabado en plancha de brik en papel Fabriano de 300 g/m² 35 x 25 cm



Evelyn Sevilla. *contesABSURDS*, 2019. Barcelona. Serigrafía en papel Basik de 180 g/m², 70 x 50 cm (c/u).



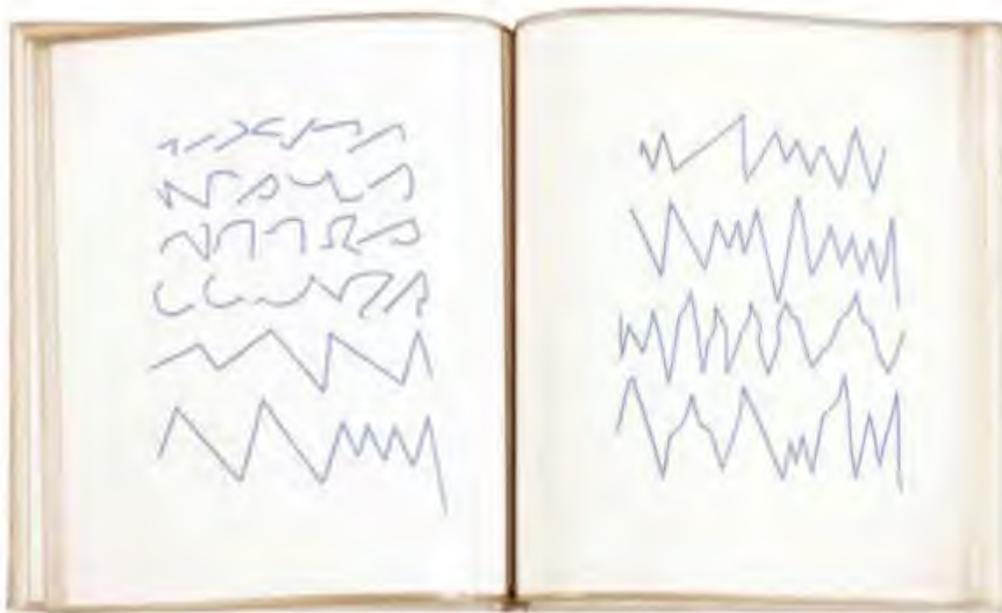
3. Comunica

3.1. Referentes

3.1.1. Escritura asémica

Los referentes plásticos considerados en este proyecto tienen en común el uso de la escritura como recurso artístico. Mi interés por esta y el estudio de los mensajes cifrados desembocó en la lectura del ensayo *Consideraciones sobre la escritura asémica: el caso de Mirtha Dermisache* de la escritora Belén Gache, incluido en el libro *Mirtha Dermisache Porque ¡yo escribo!* (2017). Gracias a este texto descubrí a Dermisache, cuya obra ha propiciado la dirección que ha tomado mi trabajo.

Lo más llamativo del trabajo de la autora argentina es que la libertad de su escritura asémica, con una semántica abierta que no utiliza palabras, obliga al lector a completarla e interpretarla para darle un sentido fuera del mensaje. La literatura también lo hace en ocasiones, pero aquí este proceso es radical porque esta escritura se encuentra próxima a trabajos cercanos a la abstracción.



Mirtha Dermisache. *Libro N° 5*, 1971. Marcador sobre papel, 29,3 x 26 cm. Firmado y fechado. Archivo Mirtha Dermisache (AMD) Fuente: https://post.at.moma.org/content_items/1182-sobre-el-lenguaje-y-sus-limites-las-escrituras-ilegibles-de-mirtha-dermisache (Fecha de consulta: 25 de marzo de 2020).



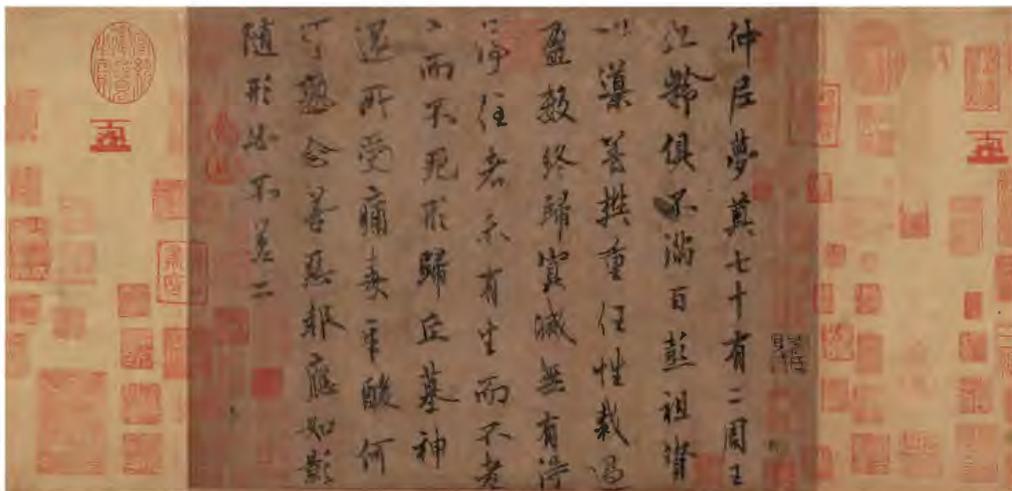
Aleksandr Rodchenko. *Variant cover design for Zaum'. Nestroché*, 1921. Libro con collage, linóleo e ilustración a lápiz de color, 17,6 x 14,1cm. Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/11229> (Fecha de consulta: 25 de mayo de 2020).

Desde las vanguardias se empiezan a hacer aportaciones en este sentido. Encontramos trabajo en las vanguardias surgidas en Rusia entre 1890 y 1930, lideradas por artistas plásticos como Kazimir Malevich y Vasili Kandisky y el constructivista Aleksandr Rodchenko. Uno de los procesos creativos que aparecieron fue el *Zaum*, una práctica poética que realizaban los artistas que se caracterizaba por ser poesía sonora. Esta se acompañaba de una imagen gráfica que introdujo muchos cambios en el signo, el significado y significante y generó un interés por transgredir los signos lingüísticos convencionales que abrirían las puertas para sus contemporáneos. Una tendencia posterior fue la de la escritura automática y los “cadáveres exquisitos” que cultivaron los surrealistas y los dadaístas de principios del siglo XX, ya que en ambos casos seguían utilizando signos tradicionales.

Pese a no ser, en términos del lenguaje, una escritura, vemos que la obra de Mirtha Dermisache está realizada en formatos reconocibles como pueden ser las cartas, los libros, las postales, etc. Es decir, están escritos sobre soportes o utilizando diseños repletos de significado extralingüístico en sí mismo. La artista crea sus textos en contenedores de palabras cotidianos que sugieren familiaridad al espectador que se acerca al escrito confiado porque dicho formato le invita a predecir cierto contenido. A simple vista, parece que podamos comprender lo que Dermisache nos intenta decir, ya que reconocemos el soporte en el que nos lo presenta, pero una vez nos adentramos en su “lectura”, nos damos cuenta de la imposibilidad de llegar a comprender la escritura de sus creaciones. El hecho de no usar signos conocidos ni convencionales no frena la fuerza comunicativa de la obra, ya que desde su inicio no pretende transmitir nada de forma tradicional.

La utilización de formatos reconocibles también forma parte de los intereses que comparto. El recurso de plasmar un texto en un formato o canal común proporciona una cierta información al lector sobre el contexto para el que ha sido realizado. Pese a que el mensaje no llegue a entenderse a la manera de un texto tradicional en ninguno de los dos casos, el espectador es capaz de discernir ambos contextos y dotarlos de significado atendiendo solo al soporte.

Este recurso resulta incluso un poco irónico, lo que lo enlaza con el hilo conductor de mis trabajos anteriores. La idea de que, a simple vista, parezca que se transmite un mensaje y solo cuando el espectador presta atención, se da cuenta de que no es lo que parecía. El contenido provoca un asombro inicial que lleva a un breve desasosiego que da paso a la curiosidad. Todo propiciado por la falta de conexión lógica obvia entre el continente y el contenido.



Ouyang Xun (557-641 d.C.). En memoria del sueño de Confucius. Obra maestra de la caligrafía china. Museo de la provincia Liaoning en Shenyang. Fuente: <https://www.comuseum.com/calligraphy/masters/ouyang-xun/#> (Fecha de consulta: 30 de abril de 2020).

La escritura asémica, y las cartas y cuadernos de Mirtha Dermisache son un ejemplo de ello, utiliza un lenguaje deconstruido, expresivo, único, en el que vemos gesto y no alfabeto. Sus signos, sus “palabras”, no pueden leerse, ya que no remiten a un significado convencional, como hacen los signos lingüísticos y van más allá de los usos y recursos de la escritura y la caligrafía como las conocemos. ¿Por qué deberíamos limitar la creación artística a un abecedario de 26 letras? ¿Cómo podemos reflejar dicha continuidad alfabética con los trazados asémicos? ¿Cómo es posible hacer entendible un mensaje indescifrable?

Al hilo de estas preguntas que nos pueden surgir, Roland Barthes, en su ensayo *Variaciones sobre la escritura*, discrepa sobre la función de la escritura entendida desde la lingüística tradicional ya que, no solo sirve para facilitar la comunicación entre los humanos, sino que, en muchas ocasiones, se usa con fines distintos a propios de comunicar e incluso, algunas tienen una finalidad de ocultamiento de mensaje.

Conocemos escrituras que nacen con el objetivo de no llegar a ser leídas pueden ser las de las cámaras mortuorias egipcias o las bases en templos mesopotámicos. Otras nacieron con un fin meramente estético y ritual, sin finalidad lingüística². De forma paralela, las inscripciones muestran que, dada la necesidad de un lenguaje escrito, se crearon grafías que pretendían ser representaciones figurativas de los objetos que designaban por medio de caracteres pictográficos.

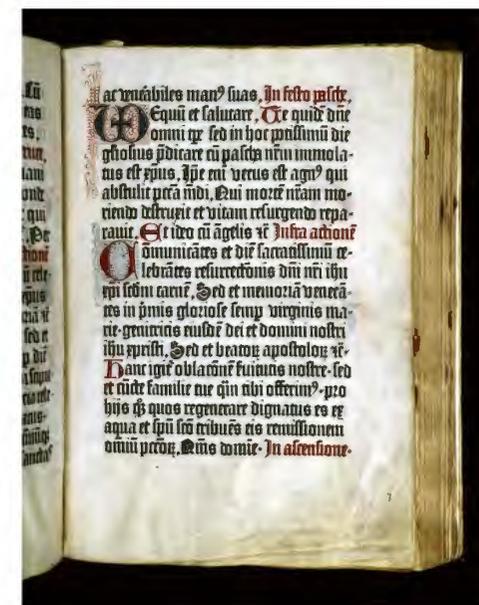
Para este trabajo, me baso en la idea legendaria de que la primera escritura china se desarrolló sin un trasfondo lingüístico. Se considera que esta escritura es un arte en sí misma y el mensaje que contiene queda en segundo plano porque prevalece la estética que proporciona el trabajo de afamados calígrafos.

En *Comunica*, se pretende dar a la escritura una visualidad que atraiga al espectador pese a no comprenderse la literalidad de lo que dice el texto.

Sería equivalente a leer un manuscrito chino sin conocer el idioma, únicamente disfrutando del texto como una obra pictórica.

Encontramos que durante los siglos XII y XIII la tipografía tuvo una gran presencia, siendo la caligrafía gótica la que dominaba la forma de escritura de los manuscritos. Las escrituras no fueron simplemente un recurso eclesástico limitado a los monasterios, sino que, por primera vez, también tomaban un cariz divulgativo en las grandes universidades, dónde los intelectuales acudían por razones tanto religiosas como culturales. La creciente demanda de estos textos generó un comercio en torno a los libros que provocó la creación de forma seriada de manuscritos con un carácter muy distinto al conocido hasta la fecha. El hecho de tener que producir y replicar los textos genera una nueva caligrafía que deja de ser espontánea, se transforma en más rígida, uniforme y estudiada. Debido a esta necesidad de producción en masa, se buscaba economizar al máximo el uso del papel, contrayendo las letras y verticalizando el trazo. Con ello, nació también un nuevo patrón para esta escritura; el uso de la pluma cortada por la punta de forma oblicua a la izquierda para permitir que los trazos horizontales y verticales fueran más gruesos y los oblicuos, finos y tenues³.

La variante de escritura gótica, conocida como gótica textura⁴, se caracteriza por ser la más cuidada y asociada a la riqueza. Con el paso de los años, esta variante ha sido finalmente la que ha prevalecido, quedándose como la más asociada a la escritura gótica. Su nombre proviene del latín *textum* que significa entrelazado o tejido y hace referencia a su apariencia, ya que al estar las letras tan juntas entre ellas e incluso tocándose, puede dar la sensación de que están tejidas.



Canon Missae, libro impreso por Peter Schöffer en 1484. Fuente: <https://dlc.library.columbia.edu/catalog/ldpd:113441> (Fecha de consulta: 30 de abril de 2020).

Con el uso de la plumilla, los textos asémicos que realizo quieren recordar a esa escritura gótica en la que los trazos verticales son más gruesos y los horizontales e inclinados más finos, recreando ese juego que realizaba la pluma cortada. Por otro lado, al realizar esa especie de “letra ligada asémica”, esta da una apariencia de tejido recreando un hilo que se mueve y se entrelaza por el papel. De la misma manera que sucede con el hipotético contenido o tema entorno al que surgen los textos.

1 Abecedario referenciado derivado del latín a causa de ser el más extendido mundialmente (65 idiomas). Hay un total de 12 abecedarios. Algunos de ellos son: el griego de 24 letras, el cirílico de 43 letras, el chino tradicional de 54.678 caracteres y el adaptado de 3.500, el hebreo de 22 caracteres, el brahmín de 52 letras y el árabe de 28 letras.

2 La invención de la escritura china se atribuye a Cang Jie, quien se dice se inspiró en las huellas de los pájaros en la arena para desarrollar un sistema completo de caracteres a petición del emperador Huangdi (2695-2598 a.C.)

3 García, J. (2017). *La escritura gótica. Siglos XII y XV (XX) d.C.* http://guindo.pntic.mec.es/jmag0042/escritura_gotica.pdf

4 Existen otras variantes de escritura gótica: Rotunda, Bastarda o Schwabacher y Frakturada o Fraktur.

3.1.2. Contenedores de palabras

Además del placer estético que proporcionaban la forma de las letras y las palabras, la función principal de los textos era la comunicación, y su primera expansión universal vino de la mano de la imprenta. McLuhan en su obra *La Galaxia de Gutenberg: Génesis del homo typographicus* (1962) expone la idea de globalización gracias a la invención tipográfica y afirma: “La tipografía quebró las voces del silencio” (1962: 355). Muchas formas de pensar antes de la aparición de la escritura quedaban ocultas, pero con su llegada, los pensamientos y conocimientos quedaron plasmados para generaciones futuras, alejándose así del anonimato y por primera vez, también, siendo transportables y facilitando su accesibilidad.

La imprenta resultó ser una revolución tecnológica que provocó a su vez una de tipo cultural. Esta propulsó la comunicación entre territorios y el nacimiento de los medios de comunicación, a los cuales quiero dirigir una crítica a la no reflexión de los mensajes que nos hacen llegar. Poco a poco, como sociedad nos hemos ido acostumbrando a recibir infinitos inputs inconscientemente y a través de múltiples canales.

Con este trabajo pretendo modificar lo que el receptor percibe haciendo incomprensible el mensaje. La sociedad ha llegado a un punto en el que ya no es capaz de procesar toda la información que recibe y nuestro cerebro filtra y escoge que quiere absorber y que olvida. Las campañas de marketing, televisión, radio, etc. tienen como reto no solo que el mensaje llegue al receptor y a su vez intentar cambiar la condición de este mismo. Para llegar a este punto es indispensable que el receptor haya interiorizado y comprendido el mensaje. En el supuesto de que este acto comunicativo se haga a través de la escritura asémica, esta comunicación no se establece con un lenguaje claro y por lo tanto, no llega a funcionar.

Al preguntarse por los procesos que sufren las creaciones humanas que tienen la finalidad de facilitar acciones realizadas por y para personas, McLuhan lo explica como respuestas a cuatro preguntas: ¿qué extienden las tecnologías?, ¿qué vuelven obsoleto?, ¿qué recuperan? y ¿en qué revierten?¹

Cada nueva tecnología extiende o amplifica una facultad del ser humano, gracias a este nacimiento, el primer recurso para satisfacer aquella necesidad queda obsoleto dada la conveniencia y facilidad que aporta el nuevo. Se llega a un punto en el que la sociedad revierte la nueva tecnología aparecida y se adapta o compensa algunas partes del recurso anterior. Finalmente, las tecnologías también tienen su ciclo vital, por causas internas o externas llegan a su límite, aparecen nuevos hechos que las revierten, modifican o matan. Internet ha forzado la casi desaparición de algunas formas de comunicación o ha provocado que sufrieran profundas metamorfosis (McLuhan, 1964, p. 26 - 28).

La decisión de usar los formatos de carta y periódico en mi obra viene dada en relación a dos aproximaciones de McLuhan. Por un lado, la invención de la tipografía y el concepto de la transportabilidad de mensajes a destinatarios lejanos mediante correspondencia escrita aportó un gran valor a la humanidad. Por otro lado, y viendo el uso de las cartas desde el punto de vista de “La Teatrada” y sus cuatro leyes, el nacimiento de internet y del correo electrónico dejó obsoletos otros medios de comunicación. Se ganaba así inmediatez, pero se perdía parte de la información sobre la personalidad del emisor y la adaptación según el receptor a quién va dirigido.

No se utiliza el mismo papel, tipo de sobre o de letra para una carta de carácter comercial que en una dirigida a un familiar cercano. Ahora se circunscriben a ocasiones especiales como puede ser la invitación a una boda. En el caso de las cartas, no se ha cumplido del todo hasta la fecha la cuarta ley de McLuhan (reversión), ya que conviven el uso de mensajería instantánea y la correspondencia.

Las cartas que utilizo como soportes en mi obra son una variación de las clásicas postales que han quedado prácticamente obsoletas con el advenimiento de la revolución digital. Están realizadas en papeles verjurados, escritas con plumilla y adaptadas a sus destinatarios intensificando así ese trato personificado que habíamos perdido en la segunda ley de McLuhan (obsolescencia).

Otros contenedores de palabras comunes sobre los que me ha interesado trabajar han sido los periódicos, que también se han visto muy afectados por el paso del tiempo. Antes todo el mundo compraba el diario por las mañanas mientras que ahora, solo los más melancólicos siguen leyéndolo en formato papel impreso.

Para desarmar el lenguaje es necesario conocerlo y para llegar a desestructurar un lenguaje o una forma de comunicación, hay que comprenderla previamente. Por tanto he querido recrear esa diagramación tan conocida por todos mediante el uso del editor de gráficos vectoriales Illustrator y partiendo de una plantilla. Aplicada sobre un modelo ya existente en el mercado, la escritura asémica se va trabajando con diferentes tipografías para llegar a articular un nuevo lenguaje, a modo del periodístico.

¹ McLuhan (1964) “La Teatrada”, *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*.

3.1.3. La comprensión del lenguaje

Desde mi interés por estudiar sobre la escritura asémica y comprenderla mejor, considero necesario recurrir a Ferdinand de Saussure, padre de la lingüística moderna, conocido por abrir una nueva perspectiva en el estudio de la lengua en su *Curso de lingüística general* (1916).

En su texto aborda la oposición que existe entre los conceptos “lengua” y “habla”. Propone la lengua como el objeto de estudio de la lingüística por ser un sistema de signos que se encuentran en la mente de todos los individuos y no en la de uno solo, algo así como el promedio de lo que todos sabemos y conocemos. Entiende la lengua como un concepto social y homogéneo, mientras el habla es individual y heterogénea, el uso personal que cada miembro de una comunidad usa la lengua para hacerse entender.

Y es que en la asema los significantes y los significados no están relacionados íntima e indeliblemente. No son signos lingüísticos tal y como los definió Saussure: la asociación de una imagen acústica, el significante, y un concepto, el significado. El signo asémico no está asociado a ninguna imagen acústica, ninguna palabra resuena en nuestra cabeza cuando contemplamos este tipo de escritura.

Cuando nos acercamos a la “lengua” asémica, vemos que ni forma un sistema ni está en la mente de todos los individuos, no se la puede llamar una lengua propiamente, es directamente un habla, un idiolecto individual del creador. Y es que en la asema los significantes y los significados no están relacionados íntima e indeliblemente. No son signos lingüísticos tal y como los definió Saussure: la asociación de una imagen acústica, el significante, y un concepto, el *significado*¹. El signo asémico no está asociado a ninguna imagen acústica, ninguna palabra resuena en nuestra cabeza cuando contemplamos este tipo de escritura.

1 “Árbol” por ejemplo se entiende como signo lingüístico en el que se reúnen un significante, que es la representación fonológica de la palabra en sí misma (el signo gráfico remite a la palabra oral), y un significado, la idea que el concepto “planta con tronco y ramas” provoca en nuestro cerebro y que es lo que podríamos encontrar en el diccionario.

Lo que sí comparten el lenguaje asémico y el natural, ya sea oral o su reflejo escrito, es que la relación entre significante y significado es arbitraria², se aleja así del ícono o del índice (Saussure, 1916). La diferencia se basa en que el lenguaje asémico tampoco es convencional, su significado no proviene del acuerdo entre emisor y receptor, sino que aboga por una interpretación libre del mensaje.

Sobre esta misma idea, el escritor Peter Bichel en su cuento *Una mesa es una mesa* (1969)³ juega con la fragilidad de esa relación entre significante y significado. Abre las puertas a modificar los significantes de los significados de todo aquello que le rodea “a la cama le dijo cuadro, a la mesa le dijo alfombra, a la silla le dijo despertador, etc.”. El personaje del texto reflexiona sobre el hecho de que, en una lengua distinta, el francés, estos entienden cama como “li”, la mesa como “Tabl”, al cuadro lo llaman “tablo” y entre ellos se entienden igual. Esta reflexión se puede unir a la teoría de Saussure sobre “lengua” y “habla” antes mencionada.

Finalmente, el personaje de la obra de Bichel acaba utilizando un habla propia, en el que les ha dado nuevos significantes a todos los significados, ya no es un sistema convencional, solo lo entiende él y pierde la capacidad de interactuar con otros. Acaba perdiendo la facultad del habla con los seres de su misma lengua. Esto corrobora las alegaciones de Saussure, no se puede modificar una lengua desde la individualidad, esta corresponde a un uso colectivo.

El lingüista Jesús Tuson en *¿Cómo es que nos entendemos? (si es que nos entendemos)* (1999) sobre esta idea de las imágenes mentales de Bichel, categoriza el acto de cambiar los significantes de significado como “asemanticidad”. También apunta que una lengua asemántica no es una lengua porque rompe con el principio semiótico básico que nos dice

2 Nada en el sonido /mesa/ nos recuerda a una tabla horizontal elevada del suelo por cuatro patas. Nada en un gesto asémico nos recuerda obligatoriamente un concepto o idea.

3 Kindergeschichten (1969). Hay traducción española de Epigmenio León en <https://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/una-mesa-es-una-mesa/>

que todo signo tiene sentido. La idea principal que dibuja Tuson es la de explicar por qué los humanos nos entendemos y de qué forma lo hacemos. Para ello, presenta la creación de imágenes mentales que son el objeto o representación que aparece en nuestras mentes al recurrir al lenguaje, lo que Saussure definía como la asociación de una imagen acústica. Pese a que la lengua tiene un uso totalmente colectivo como he comentado anteriormente, dicha colectividad consta de un conjunto de individuos independientes. Las experiencias vitales y el pensamiento moral de cada uno de ellos, las imágenes mentales y la forma de expresarlas no serán iguales. Probablemente mi idea sobre el concepto de igualdad no sea la misma de alguien que vive en un país subdesarrollado. Es más, el hecho de la experiencia vital también hace que estas representaciones mentales sean de una u otra. Por ejemplo, en mi mente, al escuchar “libro”, me aparece un libro de tapa dura, con la portada roja y de unas 700 páginas (tal vez por las enciclopedias que recubrían la estantería de mi casa cuando era pequeña). Para otra persona, esta imagen mental puede ser un libro de bolsillo que se llevó a un viaje y que le transmite buenos recuerdos.

En mi obra trabajo la delicada identidad simbólica que le hemos atribuido a los significados por medio de indagar sobre el sentido, más allá de la significación de las palabras. Esta no se rige por la relación entre concepto e imagen acústica, sino que, mediante la utilización de escritura asémica, se guía a través del gesto libre e inconsciente. Si el espectador no es capaz de establecer ninguna relación entre significado y significante, ya que no existe deliberadamente, debe olvidar todo aquello que conoce sobre la lengua y la información que esta le aporta y sacar conclusiones a través de otros matices como son el formato utilizado, la técnica, el color, el grueso de la tipografía, la disposición de la escritura, etc.

Otro referente importante para la comprensión de los sistemas del lenguaje y que era ineludible incorporar es Roland Barthes. Fue él quien calificó la obra de Mirtha Dermisache, como “escritura ilegible”, resultando ser una denominación extendida para describir la obra de la artista. Barthes envió una primera carta a Dermisache dónde opinaba sobre sus creaciones y dónde le escribía “[...]Usted ha sabido producir una cierta cantidad de formas, ni figurativas, ni abstractas, que se podrían ubicar bajo la definición de escritura ilegible, lo que propone a sus lectores, no solo los mensajes o las formas contingentes de la expresión, sino la idea, la esencia de la escritura”¹. En su libro, *Variaciones sobre la escritura* (1973), Barthes presenta el concepto de ilegibilidad, no como un estado de “desfallecimiento” de la escritura, sino como “la esencia de una práctica tal vez en su extremo y no en su centro” y habla de las escrituras ilegibles como las que “nos dicen que hay signos, pero no sentido”, forzando así hasta el extremo los límites de la comunicación (Barthes, p. 91 - 105).

El filósofo y crítico francés describe el texto como un objeto perceptible por la vista, que trabaja constantemente y es unidireccional a nivel comunicativo, una forma de perdurar en la historia y de representar quiénes somos. Debido al paso del tiempo, el texto se reinventa sin parar, ya que los seres humanos son individuos cambiantes, y [...]no somos lo bastante sutiles para percibir el transcurso probablemente absoluto del devenir, lo permanente solo existe gracias a nuestros órganos toscos que resumen y reducen las cosas a planos comunes, mientras que nada existe con esa forma.

El árbol es a cada instante una cosa nueva, afirmamos la forma porque no captamos la sutileza de un movimiento absoluto” (Barthes, 1973, p. 154). Esta misma reflexión se puede extrapolar al texto, que pese a mantenerse en el tiempo de la misma forma, el entendimiento modula a causa del cambio de contexto temporal e incluso de las características del individuo mismo que lo percibe. No se comprenderá de la misma forma un texto del siglo pasado en la actualidad, que como se entendió en el momento de escribirse, al igual que no entendemos del mismo modo la moraleja del cuento de Caperucita roja cuando somos pequeños que si lo leemos de adultos.

Siguiendo las reflexiones de Barthes, todas las prácticas artísticas pueden generar texto, pero lo hacen de formas distintas. La música genera texto mediante la melodía y la voz, mientras que el pintor lo trabaja, no como producción textual, sino como un objeto. Mi obra trabaja esa misma idea. Se basa en una creación de texto asémico, carente de tema (o asunto) y no considera aspectos lingüísticos y gramaticales como podrían ser la coherencia y cohesión, pero mantiene la estructura y tiene en cuenta la audiencia a la que se dirige.

¹ Carta de Roland Barthes del 28 de marzo de 1971, reproducida en español en *Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!*. El archivo de Mirtha Dermisache (AMD) tiene registro de nueve cartas enviadas por Barthes entre 1971 y 1974.

3.1.4. Texto

Siguiendo la línea de artistas que trabajan sobre el lenguaje y el concepto de que no hay solo uno válido y que existen recursos fuera del uso de los signos lingüísticos, Ulises Carrión en su obra *El nuevo arte de hacer libros* (1980) lo denomina como un contenedor de cualquier lenguaje y sistema de signos. Lo identifica como una secuencia que ocupa el espacio dentro del objeto (las páginas) y que perdura durante el tiempo (Carrión, p. 33).

En su obra habla del lenguaje cotidiano como algo utilitario e intencional, con una función de “transmitir ideas y sentimientos, explicar, declarar, convencer, invocar, acusar, etc.” (Carrión, p. 36). Las características del lenguaje asémico son similares, excepto que este busca ser útil, no utilitario. Él mismo lo explica cuando afirma que “el lenguaje del nuevo arte es radicalmente diferente del lenguaje cotidiano. Olvida intenciones y utilidad, y retorna a él mismo, se auto-investiga, buscando formas, series de formas que hagan nacer, asocien, revelen, las secuencias espacio-tiempo” (Carrión, p. 36).

Sugiere, asimismo, un horizonte de comunicación utópico: “El libro más hermoso y el más perfecto del mundo es un libro con solo páginas en blanco, de la misma manera que el lenguaje más completo es aquel que se extiende más allá de las palabras que un hombre puede pronunciar” (Carrión, p. 36).

Y un tipo de lenguaje, alejado del natural, que coincide con el asémico: “Un lenguaje no-intencional es un lenguaje abstracto: no hace referencia a ninguna realidad concreta” que aparece de manera paradójica “para poder manifestarse a sí mismo de manera concreta, el lenguaje ha de convertirse primero en abstracto” (p.36).

Durante su reflexión, lista diferencias entre los antiguos libros y lo que él llama “el nuevo arte de hacer libros”. En el primero todas las páginas están estructuradas de la misma forma (novelas) menos en el caso de la poesía dónde, al componer con versos dentro de las páginas, permite que las estructuras varíen. Ulises Carrión pretende

mediante su investigación partir del uso del libro para cuestionar las estructuras utilizadas y generar arte. Para este proyecto trabajo sobre esa misma idea con un libro antiguo (*Naná* de Émile Zola) en el que hago desaparecer palabras a través de aplicar acetona, dejando solamente un rastro que permite intuir algunas. Con ello no se comprenden ni la construcción de la frase ni de lo que habla el libro. Una vez eliminado, trabajo la escritura asémica sobreponiéndola encima de las páginas borradas, subvirtiendo así el orden y las estructuras de cada hoja.

El segundo, en cambio, es aquel en que cada una es diferente a la anterior, que utiliza un lenguaje sin intenciones ni utilidades, es abstracto y no hace referencia a ninguna realidad concreta. Los distintos formatos utilizados en mi proceso siguen este paradigma en el que precisamente, no existe una pauta concreta, pero es importante durante la creación de la estructura del texto que identifiquemos y entendamos la función de sus elementos. Cada una de las páginas de la libreta, del estudio de las palabras, de los cartones, etc. tiene una estructura distinta y, por ende, interactúan de forma distinta con el espectador, ya que las percibe de maneras diversas según el formato.

No todos los textos son comprensibles por sus destinatarios, Carrión defendía que mientras la lectura clásica obligaba a la lectura total, este nuevo arte permitía una lectura parcial de la obra una vez se había comprendido, cosa que no todo el mundo puede hacer (Carrión, p. 38). Así pues, solo los que sean capaces de asimilarlo entenderán la creación de los signos en su totalidad sin importar su caracterización.

Las cartas del proyecto *Comunica* se crean una vez establecido el objetivo comunicativo, y en estos casos con destinatarios concretos de los que conozco su capacidad de descodificación, por lo que los mensajes se han realizado de una forma personalizada para cada uno de ellos. Son concretos, pero pretenden representar universales.



Ulises Carrión. *Dear reader don't read*, 1975. Impresión sobre papel, 26,5 x 35 cm c/u. Colección particular, París. Fuente: <<https://almudenabaeza.org/tag/ulises-carriion/>> (Fecha de consulta: 25 de marzo de 2020).

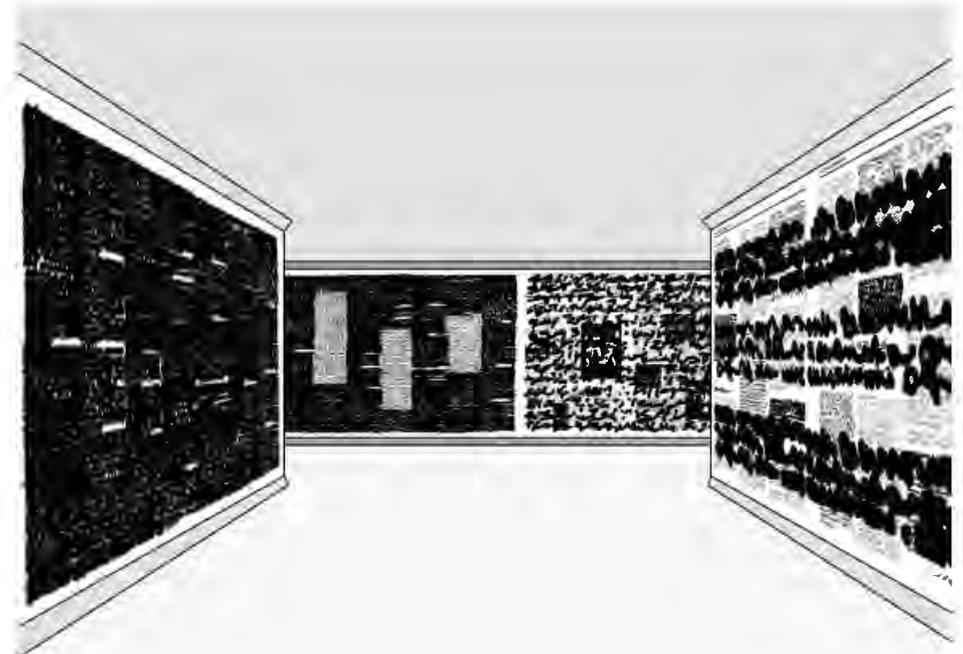
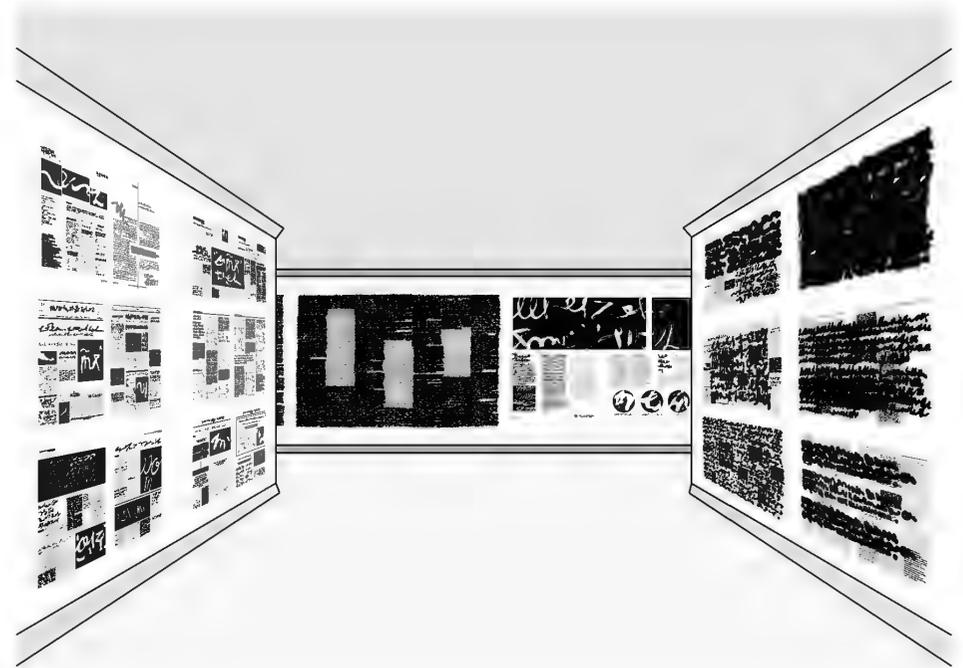
3.1.5. Colores y formatos

La intención de investigar más allá del blanco y negro recurrente en trabajos anteriores, me acerca a la obra de Cy Twombly (1976). La pintura de este autor que trabaja de forma libre y casi caligráfica combina en sus obras escritura, pintura y grafiti. Tras la observación de su pintura, y en un formato más modesto por ahora, me lanzo a la utilización del color para dar ese paso. Empiezo a utilizar pinturas acrílicas, tintas al agua, lápices, rotuladores, fosforescentes y bolígrafos de distintos colores. Esta aplicación de color me permitirá romper aún más las normas textuales, reforzando mi crítica hacia las convenciones comunicativas establecidas, ya que por ejemplo no solemos encontrar un libro o un periódico escrito en tinta verde o subrayado en color fosforescente rosa.

Twombly pintaba lienzos de grandes formatos, y al igual que Dermisache, que escribía sin limitaciones, los dos llevan la palabra al extremo hasta un estado de máxima fragilidad. Interesado en el arte y la literatura antigua, Twombly entiende el arte como un avanzar retrocediendo, como un punto de anclaje entre el pasado y el proceso de creación. En el proyecto no he podido trabajar en grandes formatos, pero sí realizar una prospección trasladando esta nueva grafía a las paredes de aproximadamente 4,5 x 2,5 metros directamente, saliendo de los formatos por primera vez y trabajando con la técnica de serigrafía en la sala de exposiciones con unas medidas de. Esto me permite salir de las dimensiones acotadas del papel y de los pequeños formatos, aportando un mayor “desconcierto” e incluso un sentimiento de congoja debido a la gran acumulación y al tamaño que rodea al espectador. Este se siente pequeño y se adentra en un mar de tejidos ilegibles. Para poder entrever esta idea he realizado diversos montajes mediante el uso de programas como Illustrator y Photoshop.



Cy Twombly. *Six Latin Writers and Poets Virgilius*, 1976. Litografía sobre papel. Medida del papel: 65,5 x 50,7 cm. Medida de la matriz: 32,8 x 25,2 cm. Edición: 60 Esta obra forma parte de un portafolio de siete grabados. Fuente: <http://www.cytwombly.org/artworks/prints/8>. (Fecha de consulta: 25 de marzo de 2020).





Cy Twombly incorporaba en sus obras el devenir del proceso haciendo uso del palimpsesto¹. Este mismo recurso lo incorporo en mis escrituras (libreta, cartones y cartas) para conseguir dar significado a las creaciones, aportando mayor información al texto que aparece. Es aquí un soporte muy connotado, no es el neutro lienzo u hoja de papel: aporta la información de lo que había anteriormente y ha sido borrado, de cómo ha sido borrado, de lo que no fue borrado y por qué. Todos estos elementos complementan la obra y además añaden profundidad.

En mi proyecto utilizo el palimpsesto para reforzar la idea de “no comprensión”. En el caso de los periódicos, por ejemplo, una vez escogida la plantilla de un diario existente, coloco una capa superior y escribo de forma asémica cada uno de los párrafos y los versos. Una vez completada la página, superpongo a esta una nueva tipografía más gruesa que invade toda la superficie dado su color y opacidad. Este hecho crea un estado de incomprensión, dentro de la incomprensión inicial que nos aportaba la primera capa de texto ilegible. Intentando buscar una aclaración que no existe, recorro a la acumulación de contenido y saturación de este con un trazo encadenado y tupido. Con ello consigo desligar aún más el concepto de escritura y transformarlo a partir de las diagramaciones de los diarios en un objeto pictórico.

¹ Entendemos por “palimpsesto” un manuscrito que ha sido testigo de otra escritura anterior en la misma superficie borrada adrede para dar lugar a la que ahora existe. En el arte, lo encontramos como un proceso de trabajo por capas en el que las superiores imposibilitan la aparición total de las que se encuentran por debajo.

Comunica

El título del proyecto *Comunica* hace referencia al momento en el que llamamos a alguien por teléfono y automáticamente se cuelga porque el interlocutor ya está en una llamada anterior. El número está comunicando. El canal de comunicación no está abierto y la comunicación es imposible. La escritura asémica redundante justamente en este concepto al cortar los elementos de la comunicación: la codificación y la descodificación convencionales del mensaje.

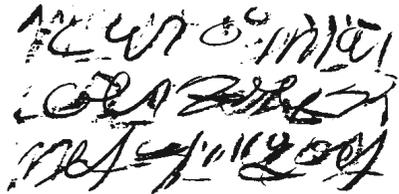
En el caso de la escritura asémica, el canal está abierto y no se impide la comunicación, pero el proceso padece algo de lo que en teoría de la comunicación se denomina “ruido”, un elemento que dificulta la transmisión de información (un volumen demasiado bajo, un texto casi borrado por el tiempo, una mala pronunciación de algunos fonemas, etc.). También se considera “ruido” un conocimiento escaso del código lingüístico, como cuando nos expresamos en una lengua de la que tenemos conocimientos mínimos. Dificulta la comunicación, pero también dota la conversación de matices nuevos, y en ocasiones de encanto. Para algún espectador la escritura asémica podría considerarse que tiene “ruido comunicativo” porque no hay codificación y descodificación convencionales del mensaje.

Siguiendo con el hilo conductor de mis proyectos, en los cuales recurro al absurdo, a la sátira o a la ironía, el título de este proyecto sigue dicho planteamiento ya que es una ironía en sí mismo. *Comunica* hace referencia a la comunicación oral, en cambio, en mi proyecto no aparece ninguna referencia a este tipo de interlocución hablada, sino que solamente se hace uso de la escrita. La publicación realizada es muda donde choca la comunicación en el sentido más esencial. Durante el recorrido todas las cuestiones comunicativas se han ido desplazando hasta llegar a una evidencia visual.

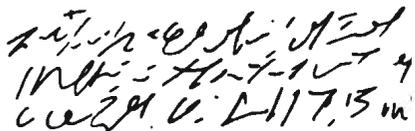
El proceso de aprender sobre esta nueva manera de codificar el mensaje, haciéndolo de una forma asémica, ha sido un proceso de depuración del poco texto que aparecía en mis obras anteriores a uno todavía más escaso, más alejado del código tradicional con la idea de reducirlo a su mínima expresión. Desaprender a escribir, liberar el gesto entrenado por años de escuela, ha sido un proceso que me ha acompañado durante este período de creación de principio a fin. El azar y el descontrol de esta escritura obliga a estar en constante desarrollo. Se trata de rebajar los elementos denotativos del trazo hasta el mínimo, hasta que la comunicación se resienta.

Una vez conseguido este trazo mínimo, he creado lo que se podría clasificar en ocho tipografías distintas que se han ido intercalando y utilizando según el formato, el mensaje y la disposición de este. La característica principal que diferencia a cada una de las supuestas nuevas “tipografías” es la herramienta utilizada para llevarla a cabo. Cada herramienta ayuda a definir el trazo y el movimiento encima del papel, creando así con la pluma aristas que dan una apariencia más recta y señorial, mientras que el rotulador genera trazos más redondeados y continuos, que recuerdan a los tags del grafiti.

PALETA DE MUESTRAS



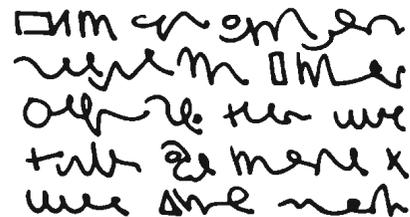
Carboncillo. Deja entrever el trazo desplazado y arrastrado con la mano.



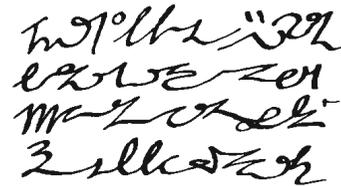
Plumilla de punta redonda. Tratado como si fueran palabras con espacios siguiendo una estructura gramatical (artículos, signos de puntuación, etc.).



Rotulador. El trazo está editado y aumentado con Illustrator aportando una sensación de "negrita".



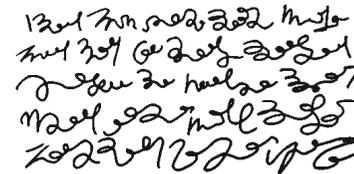
Rotulador. Tratado como si fueran palabras, pero redondeado, lo cual le da un aire más desenfadado.



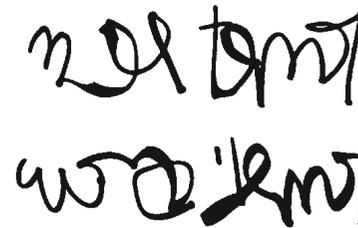
Plumilla de punta cuadrada. Genera aristas y sugiere un empaque más señorial.



Rotulador. Todo el trazo es una sola línea sin estructura y con aristas, aportando dinamismo.



Rotulador. Igual que el anterior, pero sin crear aristas e intentando entrelazar al máximo el trazo para dar continuidad visual.



Rotulador de punta cuadrada. Cada signo tiene separaciones y al realizarlo, a la vez que se desplaza por el papel, gira sobre su eje formando en el mismo trazo, distintos grosores.

Para “hablar” con mi obra, tenía que “entender”, y el proceso de aprendizaje que me llevaría a hacerlo ha tenido que pasar por distintas fases. En un primer estadio, he enfocado mis esfuerzos en intentar desaprender a escribir a la manera como se nos enseñó en el colegio. Una vez “conseguido”, el siguiente paso fue trabajar en distintos formatos reconocibles como hacía Dermisache. Las cartas y la libreta fueron mi primer acercamiento, ya que aportaban una referencia cotidiana identificable para el espectador. Seguido de esto, he dejado atrás la libertad de estructura que tenía y me he ceñido a la ya establecida por las normas convencionales. En mi obra más reciente, trabajo con las estructuras diagramadas de los periódicos, libretas de apuntes, cartas formales, porque permiten y aportan variedad. Pese a que el texto es desconocido para el lector, esta vez tanto el contenedor como la plantilla son reconocibles creando así una red de connotaciones significativas con el receptor. Cerrada esta primera etapa de desaprendizaje en cuanto a la escritura, y aprendizaje respecto a las estructuras y contenedores, doy un paso más y trabajo con un objetivo claro: escribir textos asémicos, en formatos reconocibles, con estructuras inadecuadas para su contexto. Nace así el concepto de “publicación muda”.

Para llegar a dicho concepto, primer he tenido que desarrollar mi propia escritura, realizando el trabajo de desaprendizaje antes mencionado, dividido en cuatro fases y métodos de trabajo: *la libreta*, *las palabras*, *los cartones* y *las cartas*. Estas han ido surgiendo a medida que se iba creando la obra hasta llegar al objetivo final; las tres cartas para tres destinatarios diferentes.



3.2.1. La Libreta

La libreta fue el primer soporte utilizado. En ella se recogen todos los tipos de escrituras de esta segunda fase. Estableciendo unas horas y unas páginas diarias de una escritura, este cuaderno recoge el proceso desde el inicio del proyecto, como registro de las variaciones obtenidas. Consta de 50 páginas elaboradas con técnicas secas como el lápiz, rotulador, bolígrafo, rotuladores fosforescentes, que me servirán para crear una base de muestras a la cual recurrir en función del uso que se vaya dando.

Como una especie de experimento cercano al “ensayo error”, indago con el grosor de las letras, la superposición entre frases y técnicas, y los colores.

Esta primera aproximación a la escritura asémica me aportó la soltura suficiente para poder plantear nuevas formas de experimentación que se desarrollaron en la segunda fase. Una vez adquirida la soltura en el gesto, trabajo aplicando color en una superficie de papel más grande, que me permite ampliar formas y separación entre “frases”.



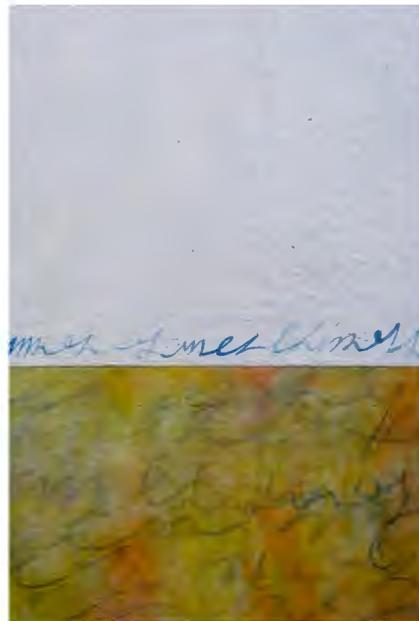
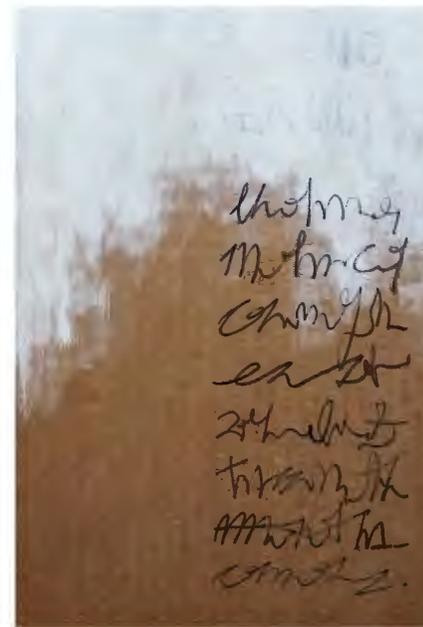


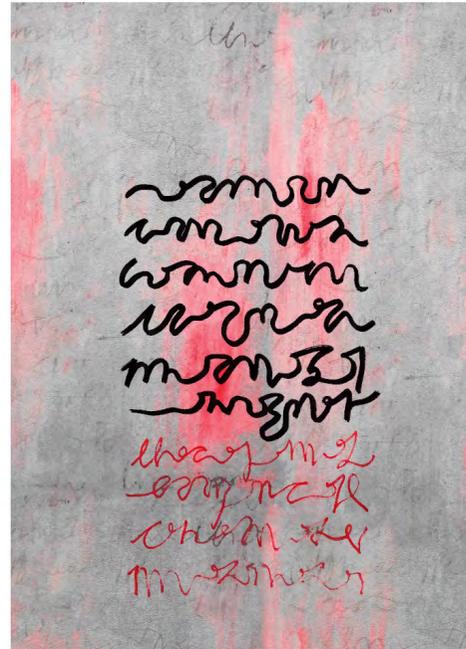
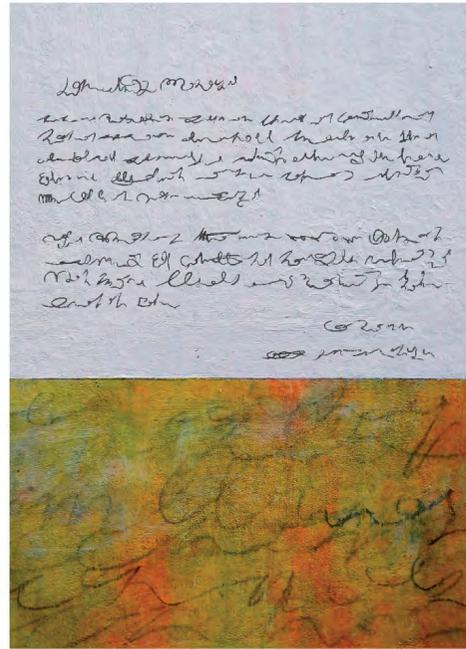
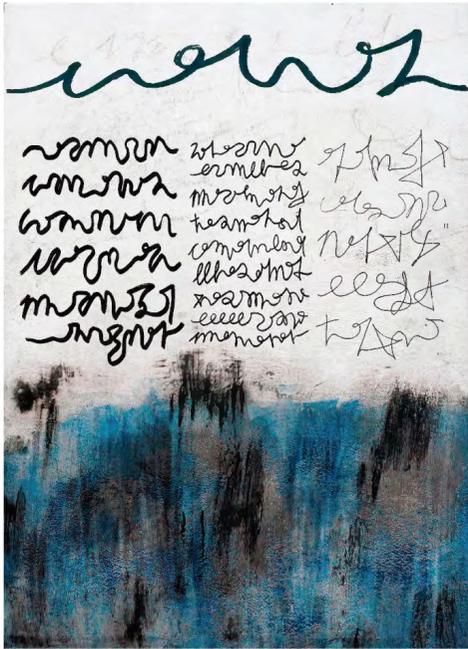
2019
2020
2021.

3.2.3. Los Cartones

Una vez concluido el estudio de las palabras y consiguiendo escribir de forma inconsciente, nace la necesidad de ir un poco más allá y hacer una primera aproximación al color para conseguir diferenciar los contextos mediante la utilización de un nuevo formato, los cartones. Con la influencia de Cy Twombly, trabajo en nuevos formatos mediante el uso de cartones de 20,8 x 29,7 cm con acrílico en el fondo mezclado con carboncillo para crear palimpsestos que aporten diferentes niveles a la obra. La escritura está realizada con plumilla y rotuladores y el proceso de creación se refiere, en la utilización de colores y en el trazo, a un lugar concreto en el que desearía estar ahora que me hallo confinada a causa de la pandemia en un espacio muy reducido: mi habitación, mi pueblo (Tona) y finalmente la playa de Cambrils (Tarragona).

Organizados por columnas, los dos primeros carteles hacen referencia a Cambrils, sus playas y la arena. El texto en azul y como si estuviera escrito en cursiva recuerda al oleaje del mar. En segundo lugar, el marrón terroso en el que se pueden entrever las líneas del cartón, evocan a los campos arados, y el verde del bosque, con sus distintas capas y tonalidades representan mi pueblo, Tona. En último lugar, mi rincón más personal, mi habitación de la infancia que empezó teniendo un color homogéneo y amarillento acorde con todas las estancias de la casa y que, con el paso del tiempo, hice mío pintándolo de mi color favorito, un rosa que consiguió, por primera vez que experimentara un sentido de posesión íntima y personal de algo de aquella casa.





Debido a la limitación de material dada la situación actual de emergencia, he realizado una segunda creación de cartones adaptada a programas de retoque fotográfico como sería Photoshop, que me ha permitido manipular los fondos realizados previamente en los cartones y experimentar un poco más con la escritura, llegando a variantes de esta muy difíciles de conseguir a mano. En esta segunda creación, he querido mantener las relaciones entre los espacios elegidos y la tipografía utilizada. Por un lado, el mar embravecido, expresado en cuatro tipografías distintas, y por el otro, la playa, escrita siguiendo la textura de la arena y finalmente dos versiones de la pared de mi habitación que reflejan mi evolución de vida. Durante mi niñez fui una chica más bien vergonzosa y callada mientras que en la adolescencia, afloró una faceta más artística que mostró un carácter fuerte, antes desconocido.

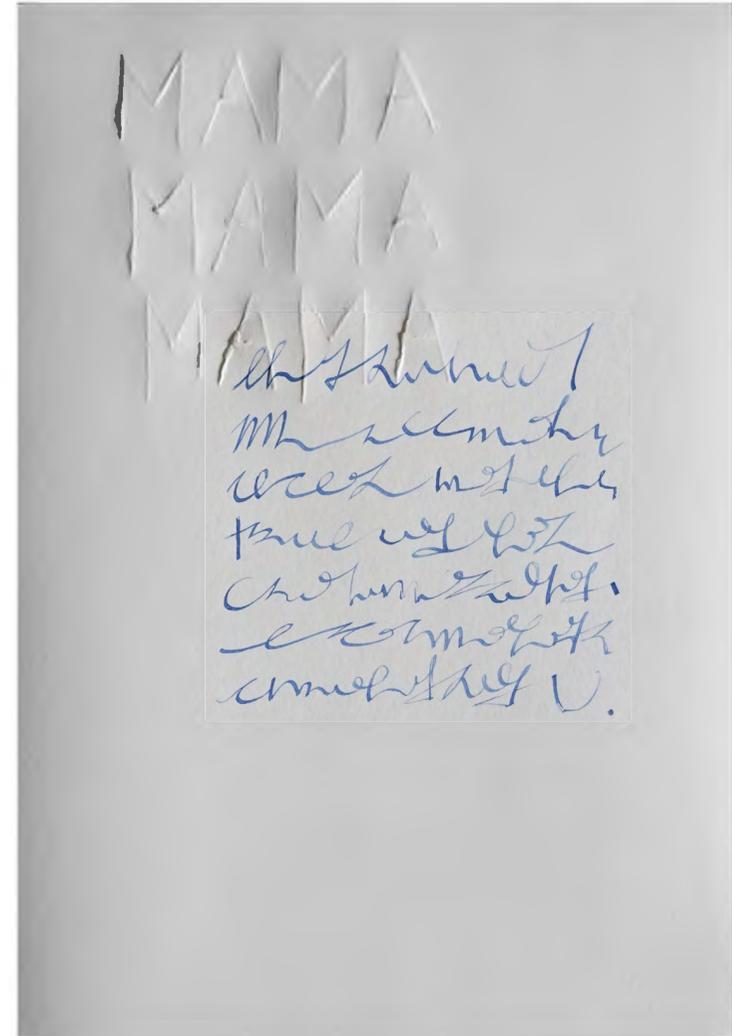
3.2.4. Las Cartas

Las cartas son el recurso que engloba todo el proceso de aprendizaje. Una vez elaborados los tres pasos anteriores, las cartas han sido el primer formato a trabajar para empezar a crear mi obra final. Se subdividen en tres formatos de creación distintos: las escritas con plumilla y tintas sobre papel verjurado, las gofradas creadas con los mismos materiales y las de palimpsesto, dónde se utiliza la plumilla, el lápiz y la goma.

En el taller de grabado el método utilizado para la creación del gofrado, hubiera sido el de una matriz de linóleo grabada con gubia, impresa en relieve en seco, sin entintar y ejerciendo presión sobre el papel y la matriz mediante el tórculo. Con los materiales de disponibles en casa, he trabajado el dorso del papel y he ejercido presión con una punta redonda sobre la hoja previamente colocada en una superficie blanda para que se adaptase sin romperse, creando así un gofrado de altorrelieve más orgánico si cabe el primero que involucraba más maquinaria. En el caso del palimpsesto, simplemente he borrado pero no en su totalidad las palabras que había escrito.

Al contrario que Mirtha Dermisache, mis textos sí tienen un receptor concreto. Los tres destinatarios para cada una de las cartas han estado cuidadosamente elegidos, ya que provienen de una cultura, clase social e intereses distintos. Esto me lleva a otorgar un trato distinto en cada una de las cartas según el destinatario que deberá leerlas. Cada uno recibe cuatro cartas entregadas por capas ordenadas según su medida; la más pequeña, en orientación vertical y con un pliegue central como el que encontramos en las cartas en un papel blanco de 165 g/m². La segunda, un pliego con orientación vertical y papel verjurado de 220 g/m² que recuerda a una postal como las que

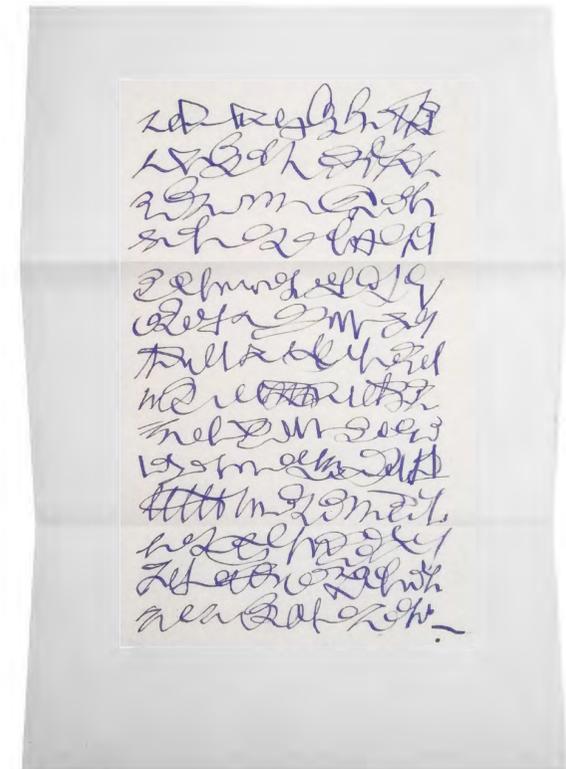
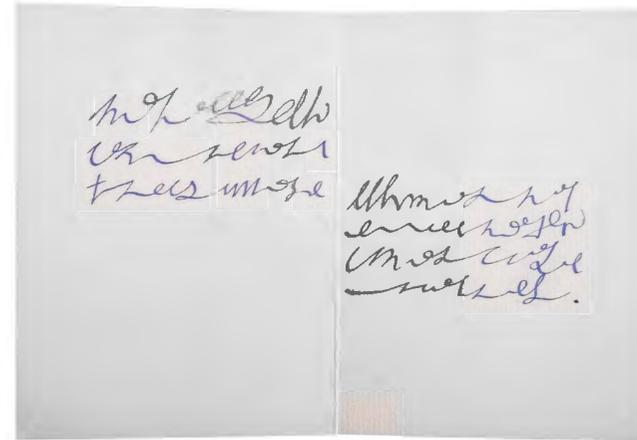
recibimos en nuestro cumpleaños. La tercera vuelve a ser en el papel blanco de la primera carta con la particularidad de que aparece el palimpsesto hecho a lápiz y borrado posteriormente dónde por primera vez y de forma literal, sabemos a quién va dirigida. Por último, la carta con el mismo papel, pero esta vez, de un tamaño 23 x 33 cm, tiene el mismo carácter que la anterior, pero recurriendo al uso del gofrado en vez del palimpsesto. La única vez que aparecerán signos del abecedario derivado del latín será en estas dos ocasiones. Se debe a la evolución del proceso y para representar el concepto, no era necesario recurrir al abecedario, incluso resultaría contraproducente, contaminaría la idea principal y el mensaje a transmitir.



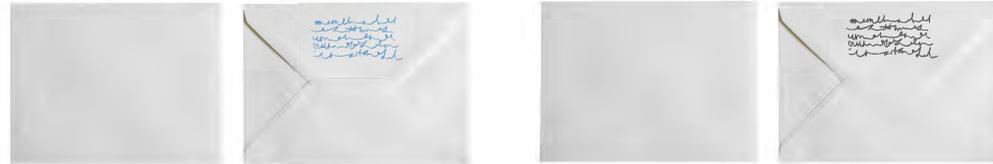
Acerca de los destinatarios: en primer lugar, se encuentra mi madre, quien durante muchos años ha sido mi única figura a imitar. A medida que han ido pasando los años y gracias a los estudios que me ha proporcionado, la necesidad de referenciarme en ella ha ido desapareciendo hasta el punto de invertirse los roles. La tecnología, los cambios y las incertidumbres que envuelven su vida diaria la persiguen y se apoya en mí para que la ayude en esta vorágine. Las cartas que le envió se caracterizan por su extensión y su trazo sencillo. Están escritas para que las pueda entender fácilmente.

El segundo destinatario es un señor jubilado de Estados Unidos con quién intercambiamos conocimientos sobre arte. Es un ingeniero peculiar al que le encanta el grabado y la cultura española, hacemos intercambio lingüístico mediante videollamada. Dedicamos las horas a hablar sobre artistas del mundo, técnicas de grabado, materiales, nuevas pesquisas en la industria y artistas emergentes de mutuo interés. Dada su formación y las conversaciones mantenidas, sus cartas son mucho más extensas y el gesto se visualiza más enrevesado. La tipografía en esta ocasión se diferencia por el trazo entrelazado sin pausas durante el verso, cubriendo o tachando ciertas partes.

Para aportar a esta correspondencia una apariencia más veraz, he realizado distintas pruebas como plegados, usar distintos tamaños de hoja e incorporarles un sobre que representa el contenedor dónde se reciben. Como en todo proceso, algunas de estas pruebas han sido descartadas, seleccionando las mejores recogidas en estas ocho cartas (cuatro para mi madre y cuatro para Bob).







Otro recurso importante ha sido el color. Para poder discernir entre espectadores o incluso destinatarios, un aspecto a considerar era sin duda el uso de tintas de distintos colores.

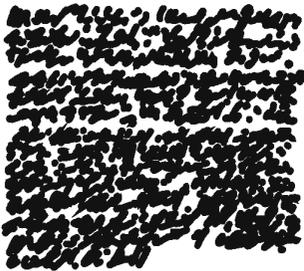
Las tintas azules y negras por ejemplo son las más recurrentes, mientras que los colores como el verde y el rojo aportan un aire más informal. Por otro lado, el color dorado aporta una seriedad y formalidad que evoca una idea de ocasión especial o conmemorativa.



Al igual que aprendemos a escribir y somos capaces de identificar ciertos formatos que van ligados a un tema (como sucedería con un periódico), también aprendemos a diferenciar entre los colores a nivel educativo y social que nos indican cuando un texto se utiliza con una u otra finalidad. El color azul recuerda vivazmente al bolígrafo y al uso que le damos a la escritura sobre diferentes soportes desde la lista de la compra, tomar apuntes o firmar una hipoteca. El negro, tal vez tenga un cariz más formal debido al recuerdo de la tinta impresa pese a que también lo usamos a diario con los bolígrafos. Por otro lado, el verde y el rojo son más infantiles, ya que se acostumbran a utilizar mayormente en el período educativo. El verde es un color muy usado para los títulos de las libretas y el rojo claramente es el color más extendido para marcar los errores en los exámenes, además del hecho contrastado que los colores vivos dificultan la concentración. Finalmente, el dorado es un color muy poco usual para escribir y seguramente por eso dé una apariencia más formal, como si el mensaje viniera de un personaje ilustre o una ceremonia de gala.



Handwritten text in the top left quadrant of page 58, consisting of several lines of cursive script.



Handwritten text in the top right quadrant of page 58, appearing as a list or series of notes.

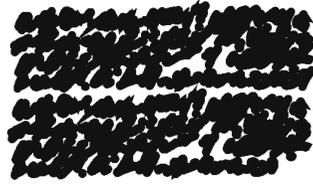
Handwritten text in the top right quadrant of page 58, continuing the notes or list.

Handwritten text in the middle right of page 58, including some larger characters and possibly a signature.

Handwritten text in the middle left of page 58, below the scribble.

Handwritten text in the middle right of page 58, below the signature.

Handwritten text in the bottom left of page 58, below the scribble.



Handwritten text in the bottom left of page 58, below the scribble.

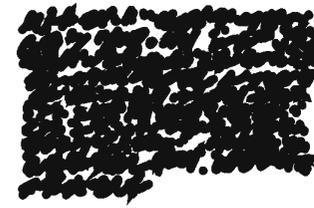
Handwritten text in the bottom right of page 58, below the scribble.

Handwritten text in the top left quadrant of page 59.

Handwritten text in the top right quadrant of page 59.

Handwritten text in the top right quadrant of page 59, possibly a separate note or signature.

Handwritten text in the middle left of page 59.



Handwritten text in the middle right of page 59, below the scribble.

Handwritten text in the middle of page 59, appearing as a list or series of notes.

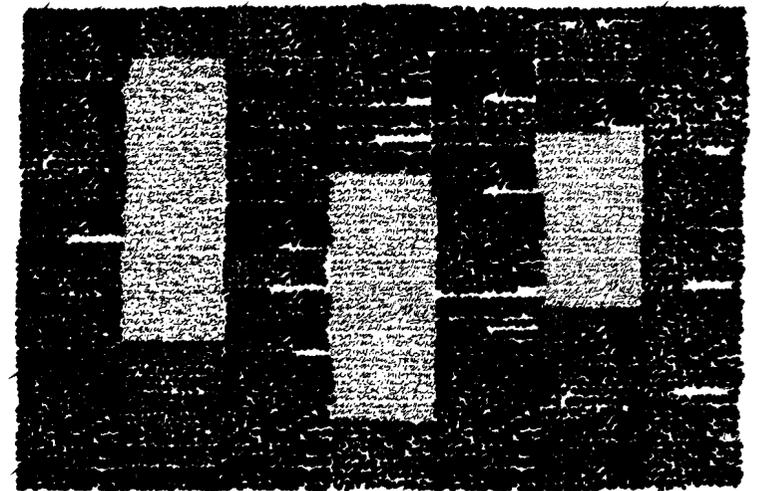
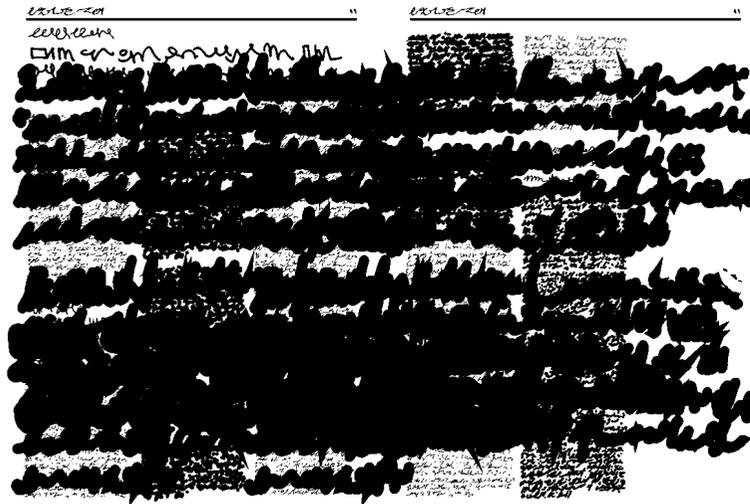
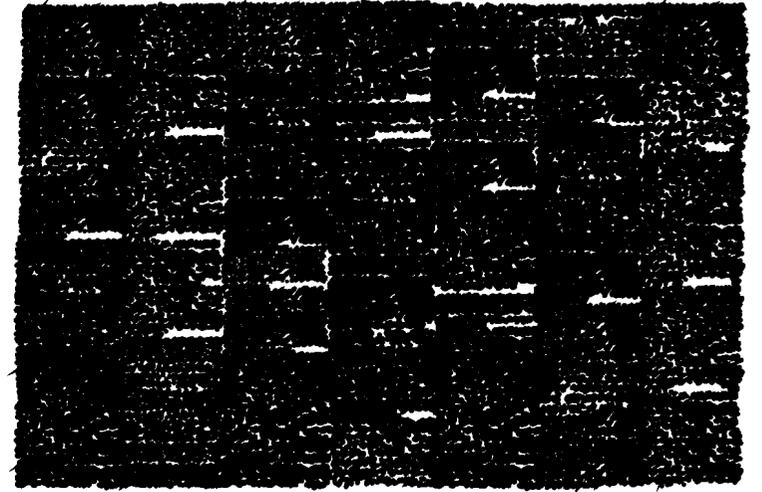
Handwritten text in the bottom left of page 59.

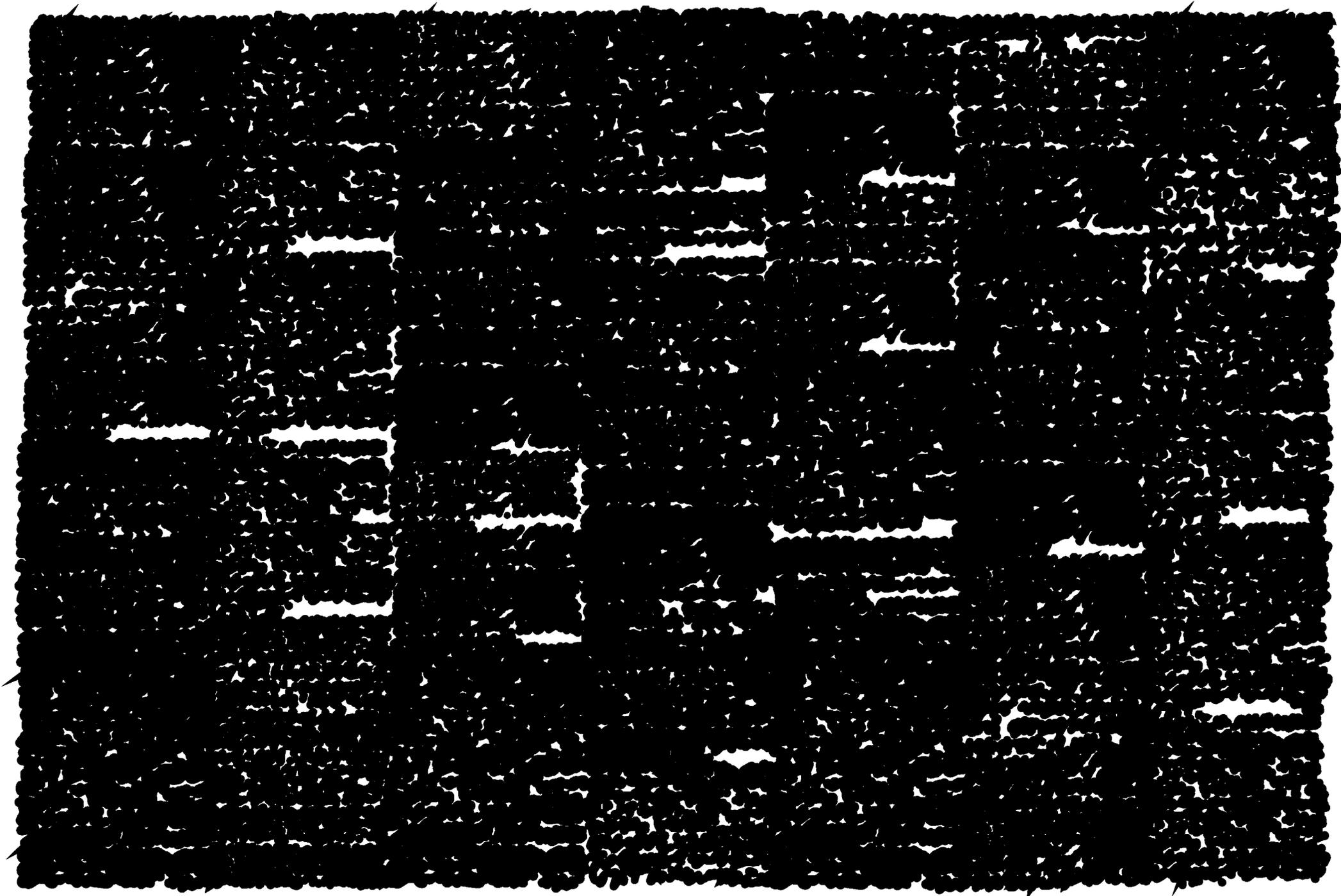
Handwritten text in the bottom right of page 59.

Handwritten text in the bottom right of page 59.

Handwritten text in the bottom right of page 59, possibly a signature or final note.

Una vez centrada ya en ese formato, se mezcla lo ya investigado con el aprendizaje del palimpsesto. Al recrear la plantilla en escritura asémica, el primer paso es cubrirla con más escritura sobredimensionada con un grueso totalmente invasivo. Sin la necesidad de borrar o bajar la opacidad de la capa inferior, la diagramación anterior queda como un "palimpsesto", ya que la mirada del espectador se centra en esta capa

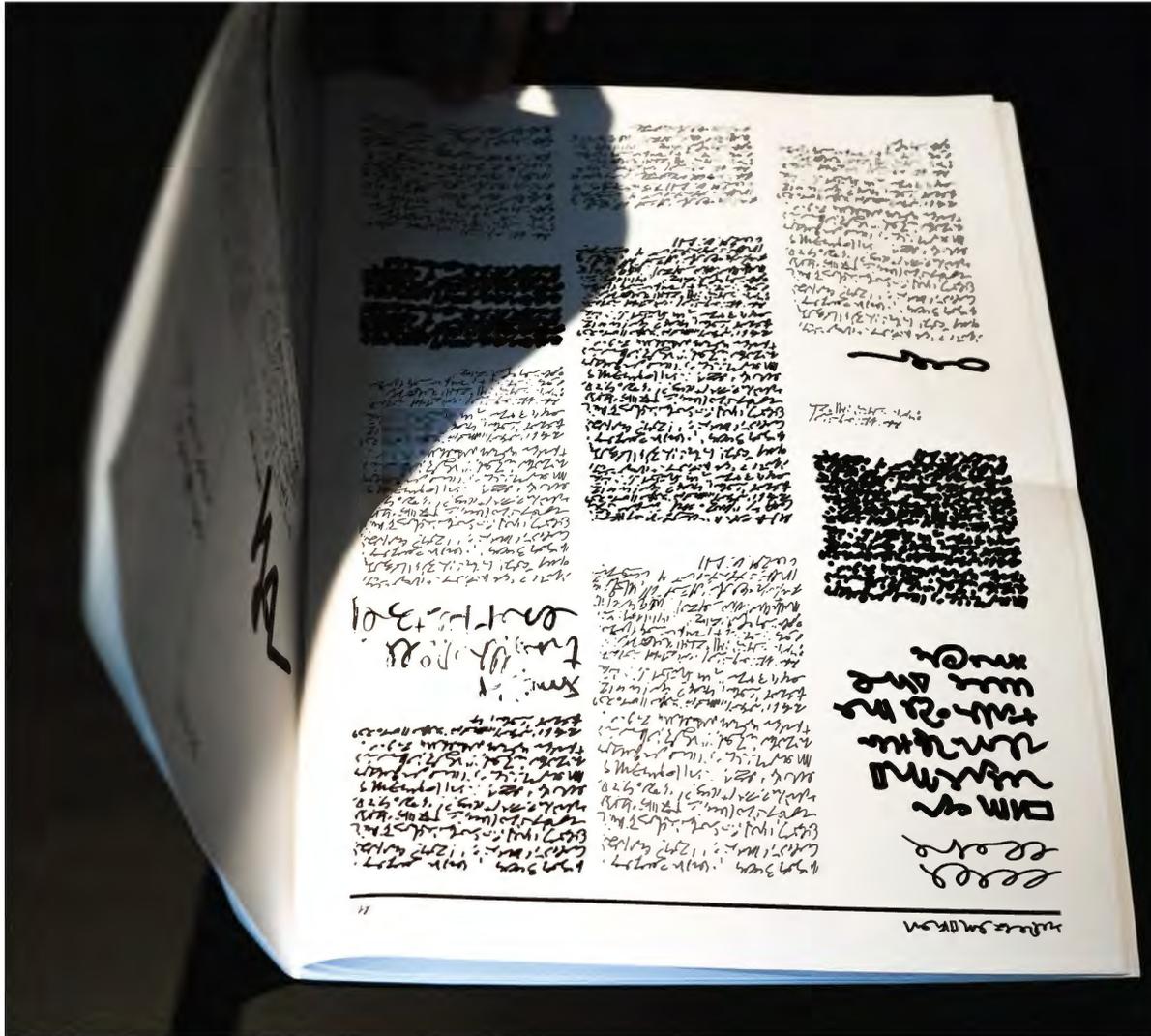




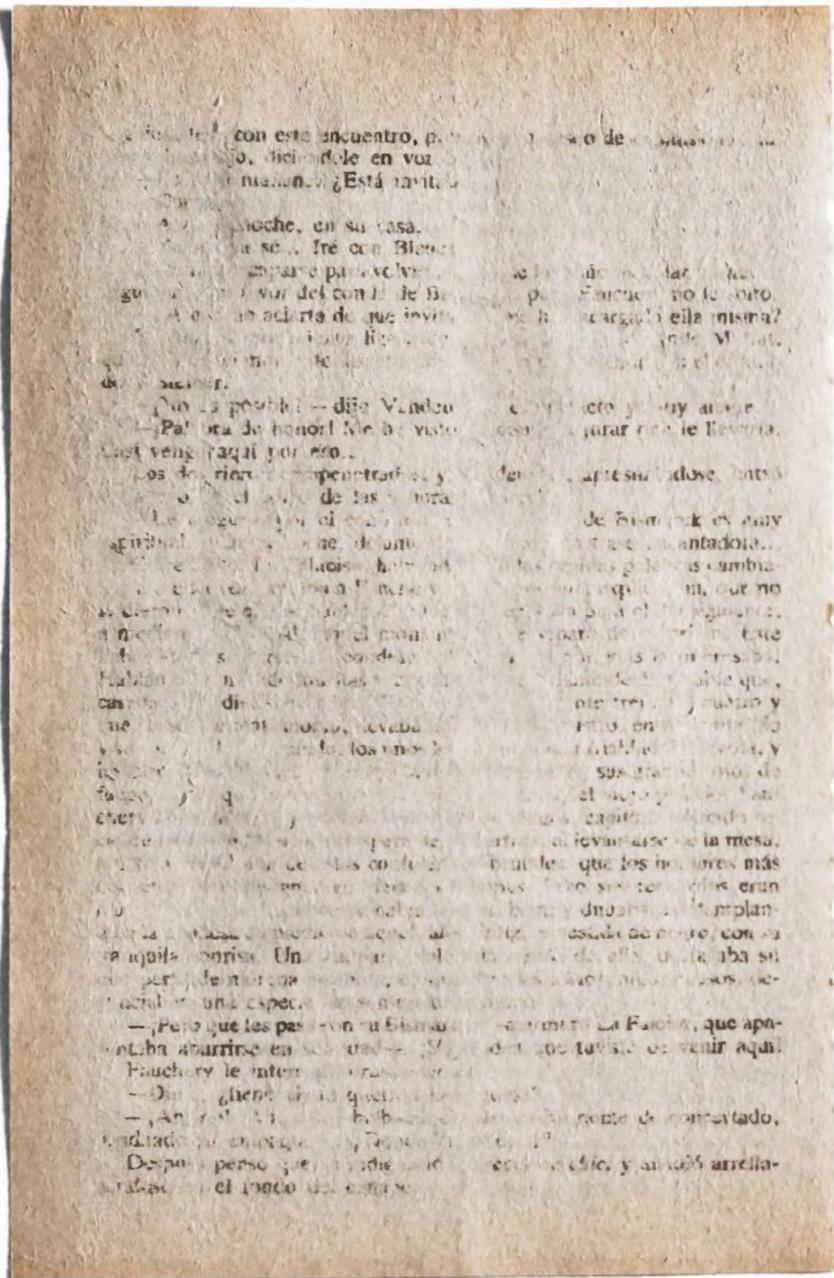
Handwritten text in a narrow vertical column on the left side of the page, appearing to be a list or index of entries.

Handwritten text in a vertical column in the center of the page, containing several paragraphs of dense script.

Handwritten text in a vertical column on the right side of the page, continuing the list or index of entries.



Evelyn Sevilla. *Comunica*, 2020. Barcelona. Impresión sobre papel de diez pliegos de 120 g/m². 42 x 59,4 cm. Vídeo disponible en: <https://vimeo.com/426681865>



Una vez realizada esta intervención digital vuelvo a las páginas de un libro original impreso, *Naná* (Emile Zola 1880), de mi biblioteca personal. Este presenta dos características necesarias para el proyecto: el tamaño debía ser parecido a un libro de bolsillo y sus páginas debían ser lo suficientemente antiguas y con un color amarillento para trabajar mejor con la acetona y conseguir el aspecto deseado. Otra característica importante es el hecho de que precisamente el libro *Naná* es de segunda mano. Esto significa que no conozco su procedencia y que seguramente ha pasado por múltiples lectores antes de llegar a mis manos. Sus antiguos propietarios gozaron de la lectura de Zola y su historia mientras que los futuros espectadores recibirán una completamente distinta.

Para la elaboración he desencuadernado el libro extrayendo la portada, lomo y contraportada para eliminar los restos de cola que unen las páginas hasta poder separarlas y una vez conseguido, he trabajado en un conjunto de páginas seleccionadas al azar. La única condición para la selección era que no fueran las primeras páginas, que recogen la bibliografía del autor, no siguen la estructura convencional y no han sido escritas por él, ni principios de capítulo, ya que la estructura empieza a mitad de página. Mediante el uso de acetona y cinta adhesiva, eliminando la capa superficial dónde se encuentra la tinta del texto, intento enmudecer las palabras de Zola para aquellos pliegos en los que es necesario debido a la transparencia de la tinta.

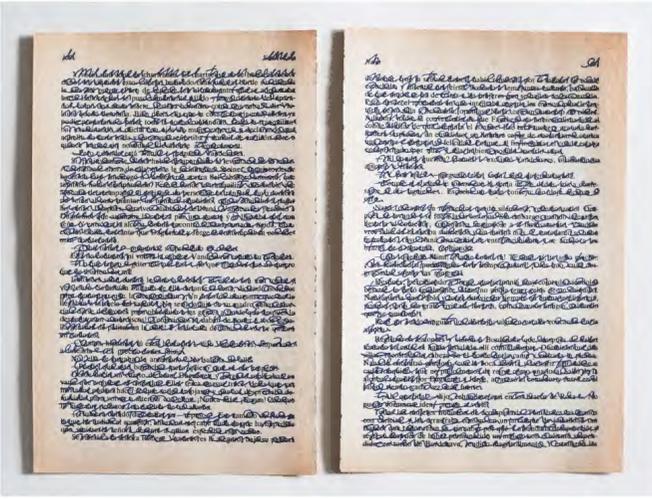
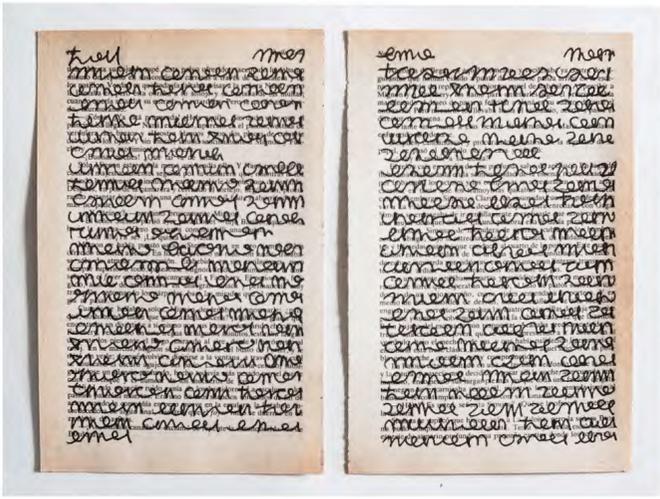
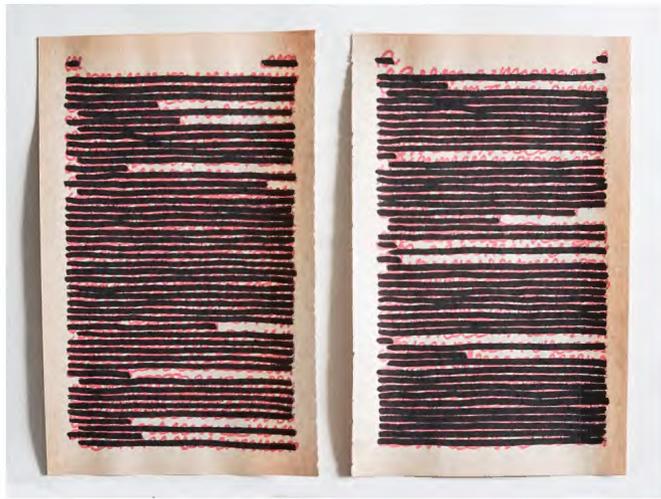
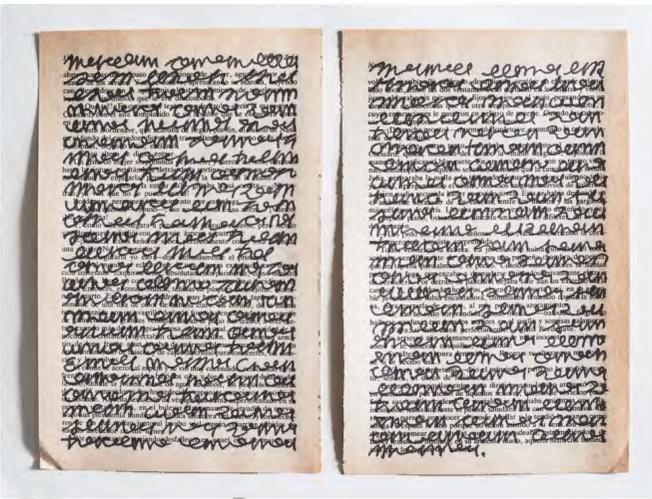
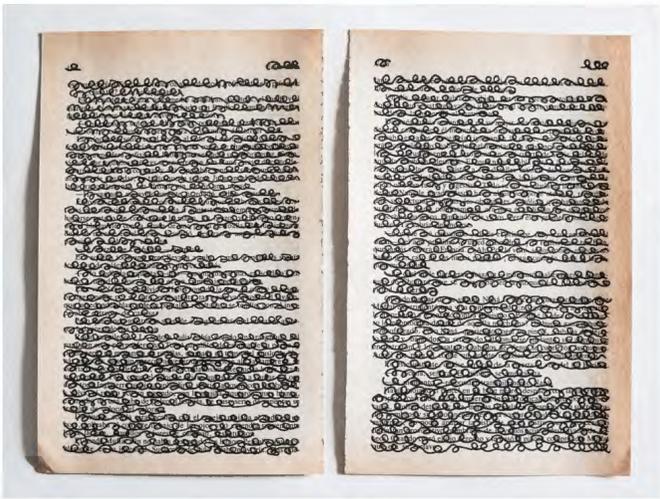
Una vez “desvanecido” el texto existente en el libro, subvierto mi propio texto asémico en cada una de las páginas. Como el contenedor es el mismo para toda esta parte del proyecto (páginas de un mismo libro), utilizo la tipografía y el color para diferenciar a los lectores. Esta segunda creación de cartas se puede subdividir en dos tipos según si el trazo está o no cortado. Aquellos de trazo continuo se entrelazan, se presentan como pequeños círculos de distintos groesos y tamaños según si ocupan dos o tres líneas del texto. Las de trazo cortado recuerdan a un abecedario real. Da la sensación de que se pueden

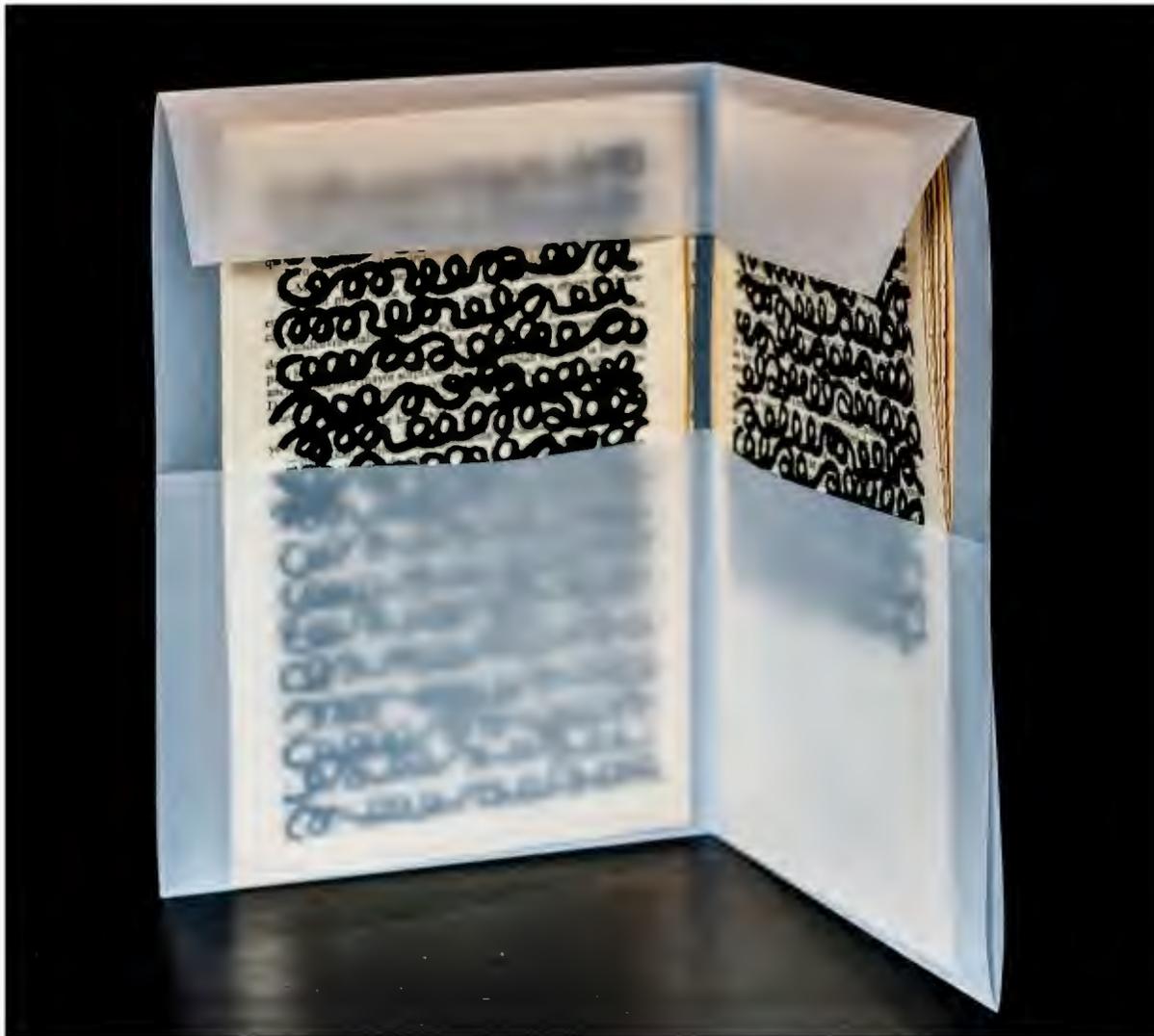
leer y que hay una historia escrita encima de Naná e incluso podríamos llegar a pensar que están escritas en otro idioma.

Si determináramos a los lectores según la tipografía usada, podríamos decir que los del trazo continuo, pese a no parecer un idioma, dadas la redondez y la sencillez del trazo serían para un lector menos experimentado. Por otro lado, el trazo entrecortado tiene un carácter más técnico, ya que simplemente parece un idioma desconocido, complejo y con un trazo entrelazado.

Con estas distinciones consigo dar un contenido concreto según el interlocutor, manteniendo siempre el mismo continente. Vuelvo así a la idea de “publicación muda”, presentada anteriormente.

Todo el proceso de desaprendizaje y reaprendizaje se ve reflejado en el resultado presentado. Las palabras, la libreta, las cartas, los cartones, las diferentes ediciones y juegos de color, la tipografía, el trazo, la estructura, etc. han conseguido aportarme distintos resultados, que me han llevado a un recopilatorio final que engloba el concepto de *Comunica*.





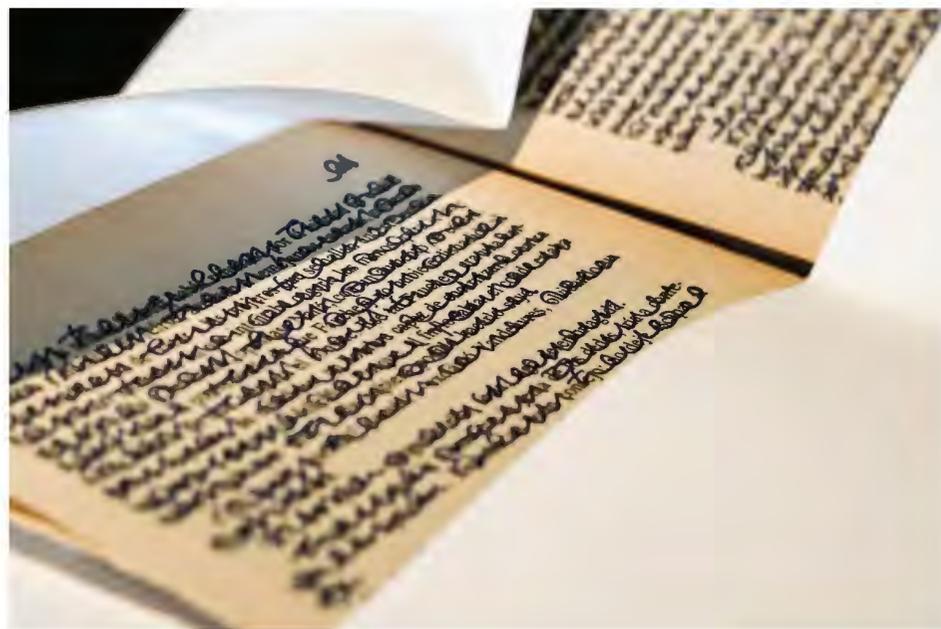
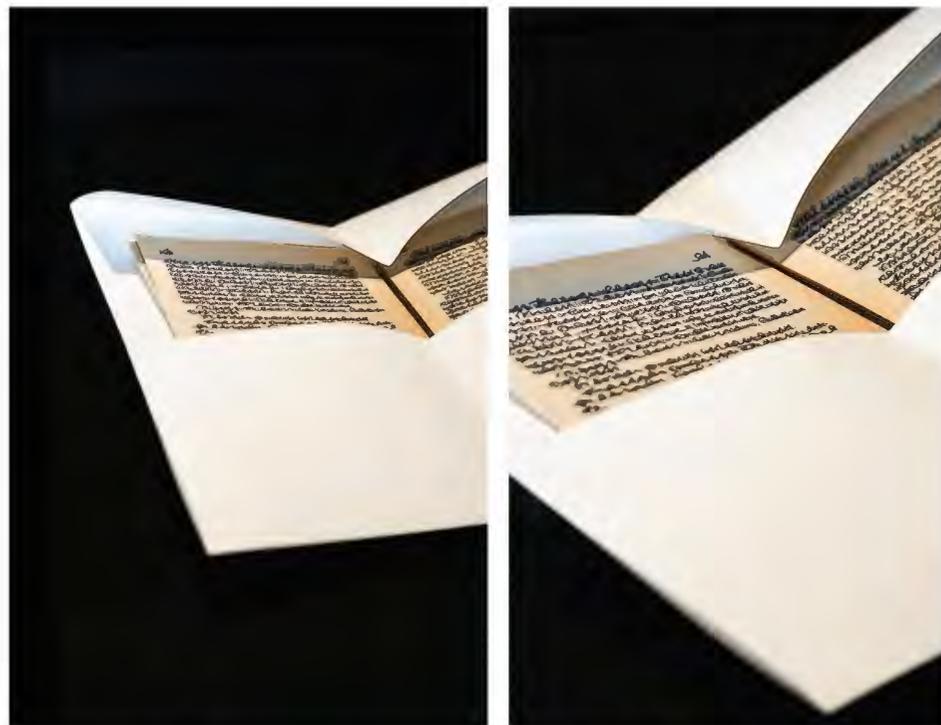
Evelyn Sevilla. *Comunica*, 2020. Barcelona. Doce pliegos escritos con plumilla y rotulador extraídos del libro *Naná* de Émile Zola y borrados con acetona. 20 x 29,5 cm. Vídeo disponible en: <https://vimeo.com/426681865>

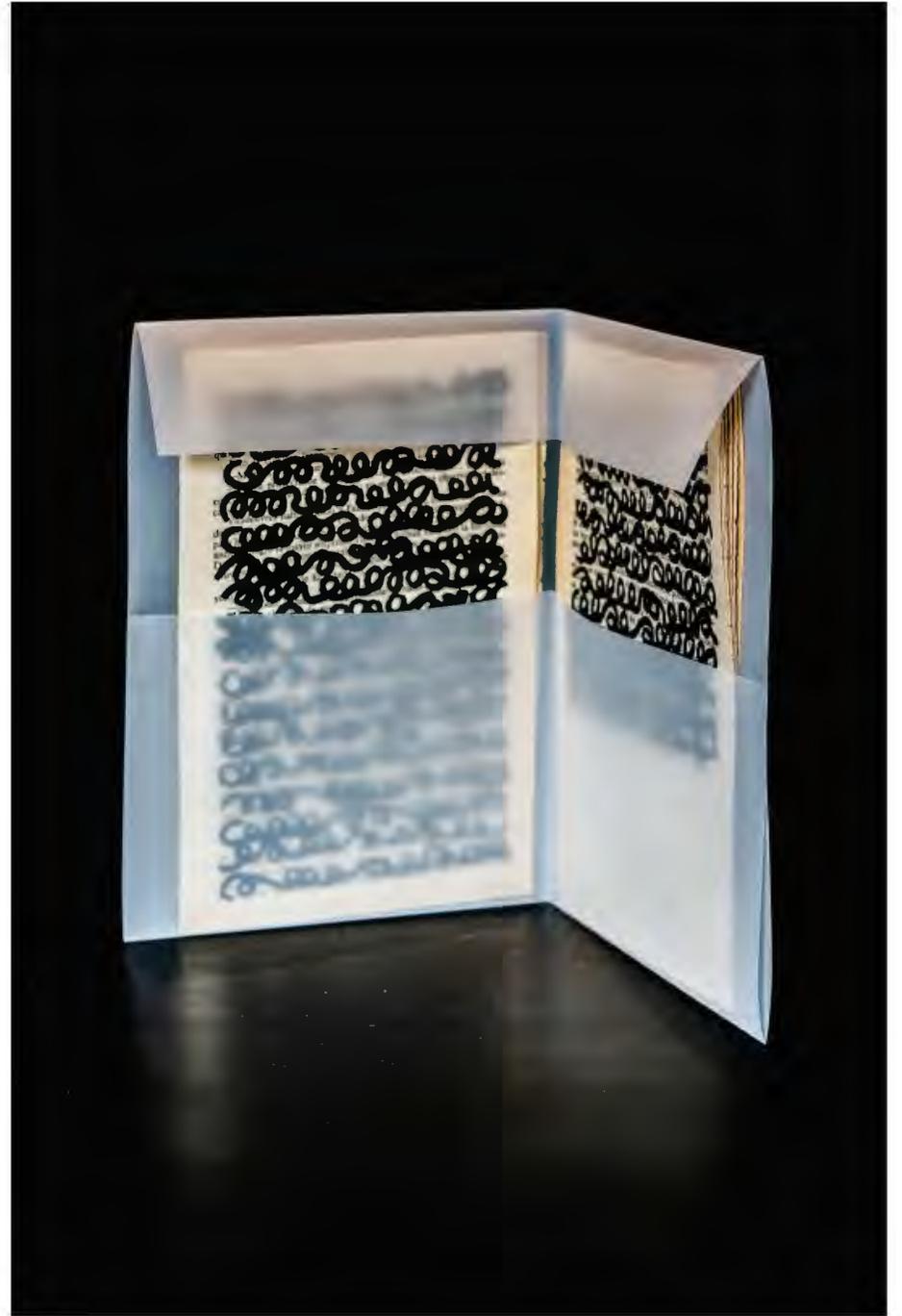
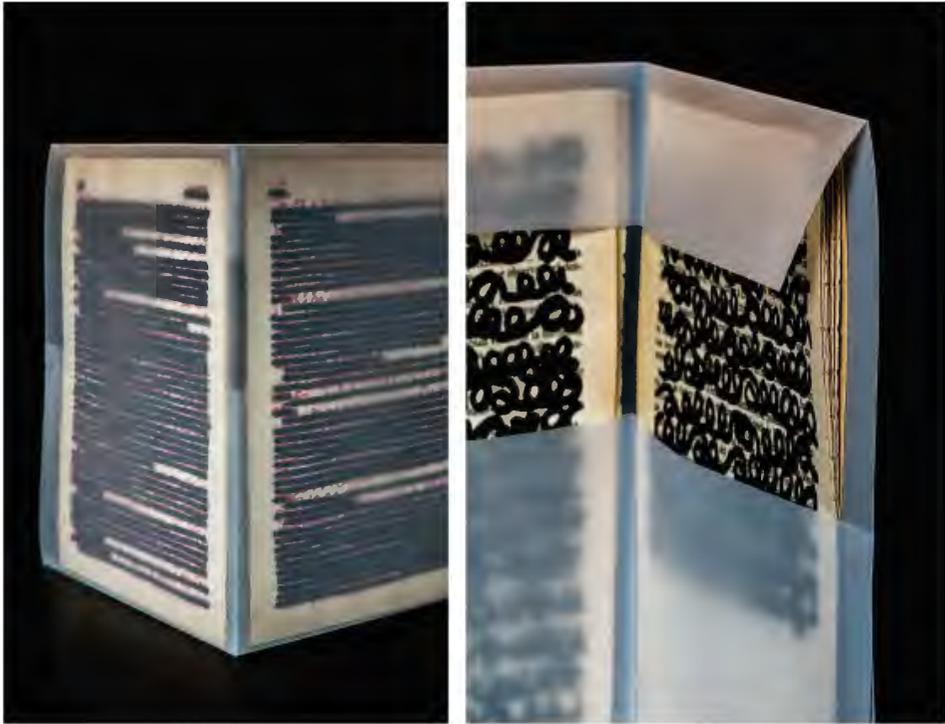
Debido a la imposibilidad de reproducción con estampación, la presentación actual se propone en dos partes. La parte física recogerá las páginas del libro borradas y subvertidas con escritura asémica en una especie de reencuadernación. Se presentan en un libro de pliegos de poliéster traslúcido que permite entrever la intervención. La característica que me ha llevado a escoger este contenedor de cartas es porque permite presentar las hojas del libro de dos en dos como el libro *Naná* antes de tratarlo, se pueden extraer las cartas para poder verlas y “leerlas” y a su vez puede presentarse de pie dada la semi-rigidez del material.

Por otro lado, la intervención digital se presenta como una edición maquetada en la que figuran impresos los pliegos de periódico. La idea es recrear una publicación a modo de diario impresa en formato DIN A2 con ocho páginas a doble cara.

Así pues, con estas dos ediciones presento las “publicaciones mudas” que recogen en primera instancia el desaprendizaje del código escrito, y el aprendizaje posterior realizado hasta la fecha.







4. Conclusiones

Comunica es un trabajo todavía en proceso que partió del interés sobre el concepto de absurdo, y ha ido evolucionando hasta la creación del concepto de “publicación muda”. Toda la obra se encuentra planteada como una crítica al uso de la escritura invasiva. La escritura, que se desarrolló por la necesidad de una comunicación perdurable en el tiempo y como un código secundario, durante el proceso de realización esta idea, la comunicación, su transmisión mediante una escritura posible, se ha convertido en algo omnipresente y casi podríamos denominarlo como invasivo. Estamos rodeados por tanta escritura que encontrar información significativa en ella se ha convertido en un arte.

Mi intención con *Comunica* es mostrar que no tiene por qué darse una necesidad imperiosa de comprender un texto literalmente para entender su mensaje. Gracias a la utilización de contenedores de palabras y de estructuras presentes en los medios de comunicación, en la sociedad y la tradición, el espectador es capaz de entrever la intención del emisor, desvelando el mensaje pese a que no parezca ser legible.

A lo largo del transcurso de este proyecto, la escritura asémica empezó siendo la base troncal y ha ido creciendo hasta traspasar la literalidad y la finalidad del texto para dar un paso más y, a través del uso de distintas tipografías, colores, texturas y creaciones libres editadas en Illustrator o trabajadas manualmente, llegar a producir una obra que combina el uso de tecnología con una apariencia más pictórica que lo conecta con la tradición de la que no quiere desligarse.

Durante el proceso de investigación y creación han aparecido nuevos referentes y líneas de trabajo que pueden aportar nuevas conclusiones y caminos para realizar trabajos posteriores. La creación de

cartas con un destinatario concreto podría derivar por ejemplo en una colección de correspondencias reales entre emisor y receptor mostrando así el acto comunicativo en su estado más físico, bidireccional. Otro camino a explorar es el del uso de pintura con acrílicos en grandes formatos o seguir trabajando en el concepto de publicación muda a través de la edición de ejemplares de los periódicos mediante serigrafía o la encuadernación del libro *Naná*, intervenido nuevamente con un mensaje completamente distinto.

Al igual que le ocurría a Dermisache, mi intención desde el primer momento era no tanto presentar las grafías de forma individual como en una exposición de pintura u obra gráfica sino recogerlas y realizar una edición para su posterior distribución. En el caso de haber tenido acceso a los talleres, la propuesta hubiera sido planteada como una entrega de originales en fascículos y una edición completa de todas las estampas digitalizadas. Cada destinatario de estos fascículos recibiría una recopilación de aproximadamente 30 páginas entre las cuales se encontrarían cartas, páginas de la libreta, pliegos de diarios, y páginas del libro en ese orden. La lectura que puede hacer el espectador de esos fascículos (ejemplares) es la variedad en la investigación no solo en cuanto al uso de la escritura asémica como método comunicativo, sino también en el uso de las tipografías, el gesto, los colores, el palimpsesto, etc. para transmitir un mensaje. La edición completa de las estampas digitalizadas sería una especie de catálogo ordenado por formatos y tipografías dónde se recogería todo el proceso desde las primeras escrituras asémicas hasta el libro deconstruido y los ocho pliegos del periódico.

Todo empezó con la idea de tratar el absurdo a partir de una escritura que no se pudiera leer y evolutivamente ha ido creciendo gracias a los referentes y al proceso creativo en una dirección más abstracta y personal.

5. Bibliografía

- Barthes, R. (2002). *Variaciones sobre la literatura*. Barcelona: Paidós.
- Borges, J. (2018). *Poesía Completa*. Barcelona:Lumen
- Camus, A., & Benítez, E. (2012). *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carrión, Ulises. (1980) *El nuevo arte de hacer libros*. Amsterdam: "Second Thoughts", Void Distributors
- Gache, B. (2017) *Consideraciones sobre la escritura asémica: el caso de Mirtha Dermisache*. Buenos Aires. Recuperado de: http://belengache.net/pdf/Mirtha_Dermisache_Belen_Gache.pdf. (Consultado: 11 de febrero de 2020).
- McLuhan, M. (2009). *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- McLuhan, M. (1962). *La galaxia Gutenberg: Génesis del homo typographicus*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Saussure, F., Bailly, C., Sechehaye, A., Riedlinger, A., & Armiño, M. (2013). *Curso de lingüística general*. Madrid: Akal.
- Tusón, J. (1999). *¿Com és que ens entenem? (si es que nos entendemos)*. Barcelona: Empúries.

Fuentes

- Bruno, F. (2018). *Sobre el lenguaje y sus límites. Las escrituras ilegibles de Mirtha Dermisache* [en línea]. Fuente: <https://post.at.moma.org/content_items/1182-sobre-el-lenguaje-y-sus-limites-las-escrituras-ilegibles-de-mirtha-dermisache> (Fecha de consulta: 18 de febrero de 2020).
- García, J. (2017). *La escritura gótica. Siglos XII y XV (XX) d.C.* [en línea] Cáceres. Fuente: <http://guindo.pntic.mec.es/jmag0042/escritura_gotica.pdf> (Fecha de consulta: 30 de abril de 2020).
- Larreira, S. (2016). *Poesía Sonora, Poesía Fonética*. [en línea]. Madrid. Fuente <http://www.cilajoyce.com/sites/default/files/documentos/2016_Larriera_poesia.pdf> (Fecha de consulta: 25 de mayo de 2020).
- Solís, M. (2014). *Historia de la escritura china*. [en línea]. CEAO. Fuente: <<https://www.ceao.es/historia-de-la-escritura-china/>> (Fecha de consulta: 30 de abril de 2020).
- Vicente, A. (2017). *Cy Twombly, el garabato genial*. [en línea]. EL PAÍS. Fuente: <https://elpais.com/cultura/2017/01/07/actualidad/1483805796_407010.html> (Fecha de consulta: 25 de marzo de 2020).

