

DESDE Y SOBRE LA ESCRITURA. A PROPÓSITO DE LOS TEXTOS DE ARTISTA

FROM AND ABOUT WRITING. REGARDING ARTIST'S TEXTS

DAVID PÉREZ RODRIGO

Universitat Politècnica de València, España

<https://orcid.org/0000-0001-5168-7170>

davidperez@upv.es

Recepción: 30 de mayo de 2024

Aprobación: 14 de junio de 2024

DOI: <https://doi.org/10.36677/eot.voi18.23911>

RESUMEN

Aproximación al concepto de texto de artista y al carácter analítico y reflexivo que presenta. El estudio de la estrategia especulativa que posee esta tipología de textos, que se diferencia de los libros de artista, se efectúa desde un posicionamiento semiótico y fenomenológico. El objetivo de nuestro análisis se centra en mostrar cómo el texto de artista actúa como dispositivo lingüístico que surge dentro de unas determinadas coordenadas históricas. Unas coordenadas que muestran el nuevo rol social que asume el arte como discurso separado de lo artesanal. A partir del siglo XX, el texto de artista busca escapar de la descripción y de la traslación de la obra de un lenguaje a otro. Por este motivo, actuará como espacio de fricciones y realidad de interrogantes e incertidumbres.

Palabras clave: semiótica, aparato translingüístico, intertexto, lectura-escritura, arte-pensamiento

ABSTRACT

Approach to the concept of an artist's text and the analytical and reflective character it presents. The study of the speculative strategy that this typology of texts has, which differs from artists' books, is carried out from a semiotic and phenomenological positioning. The objective of our analysis focuses on showing how the artist's text acts as a linguistic device that arises within certain historical coordinates. Coordinates that show the new social role that art assumes as a discourse separate from craftsmanship. Starting in the 20th century, the artist's text seeks to escape the description and translation of the work from one language to another. For this reason it will act as a space for friction and reality for questions and uncertainties.

Keywords: semiotics, translinguistic apparatus, intertext, reading-writing, art-thought

¿EN QUÉ SENTIDO “TEXTO DE ARTISTA”? UNA INTRODUCCIÓN

Si partimos de una apreciación no restrictiva de la semiótica y, por ello, utilizamos una definición de texto que, desbordando los estudios filológicos de corte más académico, sea capaz de responder a un carácter pluridimensional que acoja la diversidad de procesos productivos de sentido, así como la multiplicidad de sus prácticas y la variedad de sus sistemas significantes, se puede apuntar que la producción artística en su integridad, sea cual sea su manifestación y contenido, se ajusta en sí misma a un trabajo —a un juego y a un modelo— de carácter textual.

Esta afirmación se basa en el hecho de que dicha producción —no necesariamente objetual— conlleva un hacer y un hacerse texto. Acción que, sustentada en una práctica significativa y significativa, posibilita que el producto obtenido, el proceso planteado o la propia situación generada, ya sea desde una perspectiva performática o relacional, pueda conceptualizarse, más allá de los códigos concretos utilizados y siguiendo la clásica definición de Julia Kristeva, como un texto, es decir, “como un aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua” (1974, p.15). Un texto —y, por tanto, una propuesta, una invitación y un hecho significativo— que sería tal dado que estaría actuando como mecanismo de significación y, consiguientemente, como dispositivo intertextual y como cruce interpretativo —“mosaico”, “absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1978, p.190)— en el que no solo confluyen lecturas y escrituras múltiples, sino también sentidos diversos y apelaciones a una permanente tarea transformadora, basada en la “infinitud de posibilidades estructurales” (Kristeva, 1974, p.24).

Sin rechazar este postulado inicial, y al margen de que todo quehacer artístico genera un texto y, por tanto, propicia de forma simultánea una escritura que deviene lectura y una lectura que supone una escritura, lo que no cabe duda es de que cuando se alude a las relaciones entre escritura y arte o, mejor aún, cuando se utiliza la idea de “texto de artista”, tendemos a referirnos a otro tipo de realidad conceptual a través de la cual lo textual se vincula, básicamente, a la palabra escrita y esta, a una apreciación discursiva cuyo objetivo se dirige a delimitar el texto de artista como una reflexión analítica o, si se prefiere, como una estrategia especulativa que —con independencia de que pueda ser introspectiva o no— se encuentra encaminada al examen crítico —o autocrítico— del hecho artístico o estético y a su consiguiente sistematización conceptual.

La constatación de este carácter analítico, tal como matizaremos más adelante, no implica necesariamente que el mismo actúe como requisito ineludible en toda la producción considerada como texto de artista, ya que podemos encontrarnos con dietarios, recopilaciones epistolares y cartas, pensemos, por ejemplo, en las tantas veces reeditadas *Cartas a Theo* (Van Gogh, 2024), cuyo objetivo prioritario no responde tan solo a una función analítica. Con todo, dicho sentido es el que nos permite trazar una primera distinción entre texto de artista y libro de artista, ya que este último, aunque comparte con cualquier

producción discursiva y editorial un carácter textual, lo que intenta es centrar sus intereses y objetivos discursivos en otro ámbito —y ello al margen de la diáspora significativa que presenta en sus multiformes tipologías y resoluciones (Pérez-Rodrigo, 2024)—. De este modo, el libro de artista otorga prioridad a cuestiones vinculadas con procesos de investigación y desarrollo plásticos, asumiendo así una naturaleza escurridiza y maleable, que especialmente es tal, si se compara la misma con otras manifestaciones artísticas dotadas de una mayor tradición académica.

En este sentido, la dispersión formal que poseen los libros de artista y que se observa en todos aquellos aspectos que conciernen a soportes, materiales y técnicas, fue lo que llevó al profesor Javier Maderuelo a cartografiar esta proteica realidad desde una amplia e interesante perspectiva taxonómica: aquella que se vincula a la noción de arte impreso. Noción que engloba, entre otras manifestaciones, una producción que comprende libros-obra, catálogos expositivos, *mail-art* y poesía experimental, objetos múltiples, publicaciones periódicas o efímeras —revistas, fanzines y tarjetas—, etcétera (Maderuelo, 2018).

DISRUPCIÓN, INTERROGACIÓN, DIÁLOGO —O CÓMO ESCRIBIR NO ES DESCRIBIR—

Las dos puntualizaciones efectuadas nos permiten establecer, al menos en un primer momento, tres núcleos discursivos en torno a la idea de texto de artista sobre, en los que consideramos que es necesario detenerse brevemente.

1. El primero de estos núcleos alude al hecho de la múltiple confluencia de escrituras y lecturas que concita todo texto —toda propuesta artística— y, por tanto, el propio texto de artista. Esta idea toma como punto de partida la referencia intertextual efectuada por la ya mencionada Kristeva, algo sobre lo que Roland Barthes también había incidido, si bien con otros propósitos, en unas breves reflexiones —bastante citadas en su momento— efectuadas en “La mort de l’auteur” y en “De l’œuvre au texte”, dos artículos, publicados originalmente en la revista *Manteia* (1968) y en la *Revue d’Esthétique* (1971), que quedarían recopilados en 1984 en la primera edición de *Le bruissement de la langue* (“El susurro del lenguaje”, 1994). En dichas reflexiones, Barthes señalaba que un texto no puede detentar, ni a nivel teleológico ni teológico, un único y privilegiado sentido, desde el momento en el que el mismo queda constituido

“por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original”, y ello debido a que todo “texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 1994, p.69). Desde esta perspectiva, se puede colegir que el texto de artista actúa, al igual que cualquier otro texto, como punto de confluencia y eje de fricciones, es decir, como espacio de reflejos y ámbito de solapamientos. Sin embargo, aquello que ahora nos interesa destacar radica no tanto en su función descriptiva, como en lo que se puede considerar como su situación disruptiva. En este sentido, más que describir, el texto de artista invita a escribir. A escribir no tanto sobre lo que se sabe que se hace, como sobre lo que se desconoce de ese hacer. Un desconocimiento, en definitiva, que es conocimiento de la propia incertidumbre.

2. El segundo núcleo discursivo que cabe resaltar guarda relación con lo señalado por Jacques Derrida en “La pharmacie de Platon” (“La farmacia de Platón”), cuya primera versión apareció en dos números consecutivos de la revista *Tel Quel* (1968). Este ensayo, aunque revisado, formó parte en 1972 de *La dissémination* (“La diseminación”, 1975). En el mismo, nada más iniciar su análisis, el autor nos indica que la primera característica de cualquier texto cabe hallarla en su propia ocultación, en tanto que “un texto no es un texto más que si esconde a la primera mirada, al primer llegado la ley de su composición y la regla de su juego”. Ahora bien, el escamoteo de sus reglas, así como la paralela ocultación de sus leyes —es decir, las paradójicas imperceptibilidades iniciales sobre las que necesariamente se constituye— “no se esconden en lo inaccesible de un secreto”, puesto que las mismas “no se entregan nunca, en el *presente*, a nada que rigurosamente pueda ser denominado una percepción” (Derrida, 1975, p.93). De este modo, el texto, transformado en auténtico organismo vivo gracias al proceso que activa cada lectura, termina reconstituyendo y “regenerando indefinidamente su propio tejido”. Una regeneración que, al tomar como punto de partida la ineludible “unidad de la lectura y de la escritura” —tal “como fácilmente se piensa hoy en día”—, nos está posibilitando poner de relieve cómo la acción de “leer y escribir” responde, en verdad, a “un solo gesto, pero desdoblado” (Derrida, 1975, p.94). Esta no separabilidad que se detecta entre la escritura y la lectura y que cuestiona la dualidad de un indisociable proceso, nos ayuda a concebir el texto de artista como un hacer que se despliega en direcciones simultáneas. Si con anterioridad hemos aludido al sentido confluyente que detenta este tipo de textos, así como a su carácter disruptivo en tanto que dispositivo de incertezas, la existencia de este gesto unitario que, sin embargo, elude una “confusión indiferenciada” (Derrida, 1975, p.94), suscita un doble movimiento. Un movimiento a través del cual se lee, que se escribe y se escribe que se lee. Hecho que conlleva incidir en ese sentido no descriptivo del texto

de artista al que ya nos hemos referido, dado que el mismo termina no tanto por explicar o explicitar, sino por interrogar.

3. Por último, el tercer núcleo discursivo sobre el que deseamos incidir va a ayudarnos, en parte, a poner de relieve el carácter de esa reflexión analítica que entraña el texto de artista. Una reflexión que, separándose del describir, no por ello busca ni reescribir ni traducir la propia obra a otro lenguaje, ya que el resultado discursivo obtenido resalta una promiscua condición: la derivada del hecho de que el texto de artista, siempre y cuando actúe no tanto como registro autobiográfico, sino como reflexión sobre el propio hacer, se construye a partir de una escritura que, a su vez, está escribiendo en torno a una escritura previa —en torno a un hacer preexistente y también propio—. Debido a ello, el texto escrito lee el registro de una interlocución. O, si se prefiere, la caligrafía de un diálogo que, siendo rastro de una plática, se emite desde una voz y desde una lengua. Voz que, al ser proferida, genera una pluralidad de voces y de hablas. Desde esta perspectiva, el decir que el o la artista elaboran desde y sobre el propio discurso, asume una híbrida condición, ya que aunque el texto no sea algo ajeno ni a quien lo produce ni a su obra —dado que ambas prácticas comparten un idéntico sujeto enunciador—, ello no anula el hecho de que dicho sujeto se vea simultáneamente escindido y multiplicado. El resultado que se alcanza, por consiguiente, se configura como paradójico coloquio, como invitación analítica y apunte inacabado que se superpone a esa otra propuesta de diálogo plural que suscita la propia obra artística. Una propuesta, esta última, que a través de la reflexión escrita, no tiene, en última instancia, por qué encontrar en el texto su oportuna corroboración, explicitación o reafirmación, puesto que este se escribe asumiendo la pluralidad de voces y hablas que lo habitan y conforman.

De este modo, el texto, situándose más allá de una pretendida función especular —por medio de la cual lo escrito actuaría como espejo que refleja el sentido de la obra y que explica su supuesta verdad—, puede llegar a contradecir e, incluso, a ignorar o desatender lo planteado en la misma. Algo que el autor de *Le Grand Verre* se encargará de poner de relieve en la breve alocución que efectuará en el mes de abril de 1957 en la American Federation of the Arts. Una intervención, *The Creative Act*, en la que, bajo el concepto de “coeficiente artístico” (Duchamp, 2019, p.235), incidirá en los desajustes y tensiones existentes entre lo proyectado e intencional y lo inexpresado e inintencional.

En relación con esta simultaneidad de contradicciones enunciativas y con la paralela —y también no menos contradictoria— necesidad que la escritura posee para algunos autores y autoras —puesto que la misma se ve acompañada por la conciencia sobre su hipotética redundancia—, Piet Mondrian, artista plenamente involucrado y comprometido en el análisis de su propia pintura y en el requerimiento didáctico que la misma demandaba, nos ofrecerá una reflexión de la que no podemos desentendernos.

Consciente de las dificultades que entrañaba la lectura de la nueva imagen (*nieuwe beelding*) y del uso simbólico-teosófico sobre el que su posicionamiento pictórico se sustentaba, Mondrian incidirá, parcialmente, entre los años 1917 y 1918, en esta idea antidescriptiva que venimos comentando. Y lo hará a través de una serie de reflexiones que, publicadas inicialmente por entregas en la revista *De Stijl*, quedarán agrupadas con posterioridad en el volumen *De nieuwe beelding in de schilderkunst* (“La nueva imagen en la pintura”). En la quinta de estas entregas el pintor neerlandés escribirá textualmente —y respetamos las cursivas utilizadas—: aunque el estilo pictórico propugnado “se revele solo y únicamente por su *propia* manifestación artística” —y ello debido a que “la obra de arte no necesita ninguna explicación en palabras”—, esta circunstancia no puede ignorar el hecho de que “muchas cosas *alrededor* de la imagen” deben discernirse “por medio de la palabra” y, por tanto, “aclararse por medio del razonamiento” (Mondrian, 1983, p.44).

A pesar de la aporía que plantea Mondrian —contradicción que recoge la necesidad que se tiene de significar y la paralela imposibilidad de hallar un significado—, ello no nos impide reconocer que obras y escritos generan realidades textuales diferenciadas que, en sí mismas, pensemos, por ejemplo, en los casos de las entrevistas o de los manifiestos, son paralelamente connotativas y denotativas, científicas y poéticas, divulgativas y militantes. Ahora bien, junto a ello, estas realidades también responden a unas circunstancias históricas concretas. Circunstancias que sitúan el texto de artista dentro de unas determinadas coordenadas culturales, históricas e ideológicas.

LA APELACIÓN A LA PALABRA Y A UN RENOVADO ESTATUS

La modernidad occidental será la encargada de dotar de un carácter secularizado al trabajo artístico. Esta circunstancia, sin embargo, no debe hacernos olvidar cómo en una fecha relativamente cercana, que podemos cifrar en torno al siglo XV europeo, será cuando comience este proceso. Un proceso que se configurará con la aparición de un nuevo rol —por supuesto, dotado de género— vinculado al surgimiento de «el» artista —no de «la» artista, ya que esta surgirá casi cinco siglos después— y a la consiguiente emancipación que el mismo protagonizará en relación con su subordinación al ámbito artesanal. Una cuestión que, por ejemplo, el deslizamiento terminológico que conlleva pasar del concepto de maestro de obras al de arquitecto, permite mostrar con una más que evidente elocuencia.

De este modo, transfigurado en creador —papel que hasta el momento quedaba reservado a la divinidad—, el artista se liberará de sus ataduras manuales. En relación con ello, el mencionado introductor del *ready-made* comentará en la conocida entrevista mantenida en la primavera de 1966 con Pierre Cabanne: “la palabra «artista» se inventó cuando el pintor se convirtió en alguien” (1972, p.17) o, en función de la traducción que

utilicemos, “cuando el pintor se convirtió en un personaje”; es decir, cuando superó su condición y rango social, hecho que supondrá alcanzar “en la sociedad actual” la consideración de “un señor” (2013, p.11). Debido a esta circunstancia, el ya periclitado artesano tendrá que intelectualizar y ennoblecer —y, curiosamente, volver a sacralizar— su nueva función estamental. Y lo hará, en parte, gracias al desempeño de una tarea que no podrá quedar supeditada al ámbito de un simple oficio.

Esta mutación traerá consigo que el remozado ascenso social requiera desplazar discursiva e ideológicamente la justificación argumentativa sobre la que se asentará su naciente papel. Justificación que ya no se someterá al dominio y destreza de una técnica, sino a la posesión de un saber que solo será tal en tanto que saber-poder de creación. Gracias a este desplazamiento, heredero de la tradicional dicotomía existente en la cultura occidental entre el mundo de lo teórico y especulativo —el ámbito de lo espiritual e inmaterial— y el mundo de lo práctico y físico —la realidad corporal y material—, el arte ennoblecerá su estatus potenciando el discurso de lo semántico frente al recurso de lo somático.

En este sentido, si los escasos textos de artista publicados durante la época medieval, tal como sucede con *El libro del arte* de Cennino Cennini (2015), responden a una intencionalidad eminentemente procedimental derivada de la transmisión del recetario implícito a la cocina que conlleva el oficio pictórico, a partir de la etapa renacentista y de la implícita aparición del artista, la escritura del hacer reclamará un hacer de la escritura que correrá paralelo no solo a la firma del hacer y a su rúbrica, sino también a la reafirmación que genera. En función de lo señalado, la actividad artística, revestida, además, del valor simbólico de la creación, quedará integrada —y aceptada de pleno derecho— dentro del dominio de lo reflexivo y, por tanto, en el interior de un territorio reservado tan solo, desde el destierro operado por Platón, para quienes pueden acceder a la verdad de lo incorpóreo. El texto de artista, por consiguiente, tenderá a justificar la nobleza de una acción que básicamente será posible desde la teoría. Un buen ejemplo de ello lo constituirán las comparaciones renacentistas —los denominados *paragone*— entre las diversas artes y el valor intelectual otorgado por autores como Leon Battista Alberti a cada una de ellas.

La apelación a lo teórico incidirá tanto en el hacer de lo artístico, como en el propio acto del ver y al proceder especulativo que conlleva. Una circunstancia que alude a la propia perspectiva —a su saber ver correcto— y a la consiguiente fascinación que ejercerán los artilugios ópticos, algo que llevará al propio René Descartes, figura relevante dentro del paradigma racional occidental y su deriva oculo-centrista (Jay, 2007), a publicar en 1637 un estudio, la *Dióptrica*, que curiosamente se editará en un mismo volumen junto al *Discurso del método*.

Ahora bien, si construir el ver supone utilizar una ciencia óptico-perspectiva, hacer ver que la misma se domina, supondrá transformar la mirada en ejercicio y laboratorio

de la mirada, hecho que acarreará una doble consecuencia. En primer lugar, que el acto de la mirada vaya unido a un saber sobre el mirar —y ahí el texto de artista ofrecerá la oportunidad de mostrar la necesidad de ese saber—. Y, en segundo lugar, que al propiciar dicho saber, se allane el camino de la futura —y ya moderna— autonomía estético-artística. Una autonomía, adelantamos, que siquiera sea indirectamente, requerirá una nueva justificación argumentativa.

El progresivo descrédito al que se someterán las pautas miméticas, unido al interés suscitado por una poética emocional basada en lo expresivo —recorrido operado durante el siglo XIX a través del movimiento romántico—, propiciará que el artista, y también las “primeras” artistas, tras haber consolidado su rol social —ese ya citado “ser alguien”—, se permitan cuestionar e, incluso, despreciar, las limitaciones inherentes a una situación que respondía a los nuevos ideales impuestos por la sociedad burguesa. Unas limitaciones, atrincheradas en el discurso academicista, que serán objeto de una crítica que, sin embargo, caerá en el paradójico discurso de sacralizar —desde el posicionamiento de una enaltecida individualidad y de la hipertrofiada expresividad asociada a la misma— el papel del artista como rebelde social y, se nos permite el guiño rimbaldiano, como vidente. Es decir, como augur de una verdad —vinculada a su yo y a su obra y, por ello, a su emotividad y a su inapelable condición— de la que será taumatúrgico depositario.

Transmutado el hacer artístico en registro emotivista y en simultáneo sismógrafo de una autenticidad destinada a trazar la convulsa caligrafía del yo, vamos a asistir, desde finales del siglo XIX y, en especial, desde comienzos del XX —coincidiendo con la correspondiente eclosión vanguardista y con la etapa previa a la institucionalización y canonización de las mismas— a una proliferación textual llevada a cabo por los propios y las propias artistas. Proliferación que destacará, desde un primer momento, por emparentar dos tradiciones y dos cometidos: por un lado, una voluntad de autoafirmación cuya genealogía será de origen romántico y, por otro, un acentuado sentido social de carácter crítico y transformador que entroncará con las posiciones políticas revolucionarias aparecidas tras lo que el historiador Eric Hobsbawm calificó como “la primavera de los pueblos”. De esta forma, la actividad artística, reconociéndose como autónoma e independiente —acción reflexiva y autorreflexiva—, se sabrá, a su vez, motor de cambio —es decir, verbo que se conjugará de manera transitiva y recíproca—.

DECIR PARA TRANSFORMAR: UNA POSIBLE CONCLUSIÓN

A raíz de lo señalado, podemos apuntar que el incremento operado en el número de textos y escritos de artistas responderá a un autoimpuesto deber que, si retomamos lo apuntado por Albert Camus en 1957, se ha de vincular con “la fecundidad del arte verdadero”, es decir, con el sentido que posee aquel arte que nos habla y nos cuestiona y “cuya vocación es la de reunir” (2022, p.30). Un reunir, añadimos nosotros, que para ser tal requiere que tengamos que compartir un mismo código. O, si se prefiere, unas similares pautas de lectura.

De este modo, la prolija y variada aparición de textos de artista en las décadas iniciales del siglo XX nos va a permitir incidir en cinco cuestiones con las que deseamos finalizar. Unas cuestiones que, con independencia de lo apuntado hasta el momento, desean complementar el discurso que hemos venido planteando.

1. El texto de artista responde en la contemporaneidad a múltiples registros semánticos y a variadas opciones conceptuales. Constatar esta circunstancia pone de relieve la dificultad que conlleva concebir el texto de artista de una manera unitaria, puesto que este no encierra una definición estable, sino una diversidad productiva y semántica que remite a modalidades divergentes. Unas modalidades en las que, sin que la obra de arte se vea suplantada, esta se multiplica al actuar como un decir sobre lo ya dicho. Es decir, al actuar como palimpsesto inacabado e inacabable.
2. Asumir esta diversidad textual no impide el hecho de que pueda ser llevado a cabo un intento taxonómico no cerrado ni prescriptivo que busque no tanto el establecimiento de un conjunto de pautas textuales invariables a las que subordinar la producción escrita, como la identificación y documentación de sus posibles registros (Pérez-Rodrigo, 2012, pp.78-109). El objetivo de esta cartografía orientativa va, por ello, más encaminado a constatar la variedad de caminos que pueden recorrerse, que a delimitar fronteras. Unos caminos que, al margen de la existencia de textos que se inscriben en el ámbito del libro de artista o que se incluyen en otros géneros literarios ampliamente reconocidos a nivel institucional —tal como sucede con la poesía o la novela—, lo que nos están posibilitando es establecer una aproximación que contempla:
 - Textos originalmente de carácter privado:
 - Cartas y epistolarios.
 - Diarios, cuadernos de viaje, memorias y anotaciones
 - Textos elaborados con una finalidad pública:
 - Entrevistas.
 - Conferencias, intervenciones y comunicados.

- Manifiestos.
- Manuales técnico-académicos o didácticos.

Ensayos histórico-estéticos, reflexiones, comentarios y artículos críticos. El valor de los textos, en tanto que instrumentos de configuración reflexiva depende, más que del registro utilizado en su elaboración, de los datos que los mismos ofrecen y de los análisis a los que invitan. Algo que, recogiendo la herencia moderno-ilustrada, manifiesta su dependencia, siquiera sea tangencial, respecto al posicionamiento articulado en 1795 por Friedrich Schiller en sus aportaciones sobre la educación estética de la humanidad y a la consiguiente voluntad pedagógico-reformadora que ha de asumir el arte. Desde esta perspectiva, recordémoslo, la educación estética actuará como esencia de la libertad y fundamento de la moral. Un fundamento que será tal, dado que dicha educación tendrá que apelar, desde su inicio, a “la más perfecta de las obras de arte”, es decir, a la relacionada con “la construcción de una auténtica libertad política”, una libertad encaminada a actuar como eje de una imprescindible “unidad moral” capaz de “solucionar el problema político en la práctica” a través de “la vía estética” y ello desde el instante en el que “el camino de la belleza” es el único que “conduce a la libertad” (Schiller, 2018, pp. 9, 11 y 20).

3. A su vez, el determinante giro conceptual operado a partir de Marcel Duchamp, supondrá un desgajamiento del arte de la pura visualidad, hecho que, si parafraseamos al arquitecto y fenomenólogo Juhani Pallasmaa (2010), supondrá un necesario pensar sobre la mano que piensa. Un pensar en el que, como sugería Octavio Paz (1989) en su análisis sobre el citado Duchamp, las obras dejan de ser hechuras para devenir actos. Acciones que requieren palabras y palabras que se transforman en acciones.
4. Finalmente, el texto de artista, en su permanente registro de la incertidumbre, va a dejar abiertas unas heridas que no va a poder suturar. Unas heridas que reabren las que toda obra provoca

REFERENCIAS

- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós. <https://ayciunr.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/04/barthes-roland-el-susurro-del-lenguaje.pdf>
- Cabanne, P. (1972). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Anagrama.
- Cabanne, P. (2013). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. This Side Up/Fundación Helga de Alvear.
- Camus, A. (2022). *Crear peligrosamente. El poder y la responsabilidad del artista*. Gustavo Gili.
- Cennini, C. (2015). *El libro del arte*. Akal.
- Derrida, J. (1975). *La diseminación*. Fundamentos. <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2011/08/derrida-jacques-la-diseminacion.pdf>
- Duchamp, M. (2019). *Escritos*. Galaxia Gutenberg.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del Siglo XX*. Akal.
- Kristeva, J. (1974). *El texto de la novela*. Lumen. <https://es.scribd.com/document/510706239/El-Texto-de-La-Novela>
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica*. Vol.1. Fundamentos.
- Maderuelo, J. (2018). *Arte impreso*. La Bahía.
- Mondrian, P. (1983). *La nueva imagen en la pintura*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Pallasmaa, J. (2012). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Gustavo Gili.
- Paz, O. (1989). *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Alianza Editorial.
- Pérez-Rodrigo, D. (2012). *Dicho y hecho. Textos de artista y teoría del arte*. Artium; Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo.
- Pérez-Rodrigo, D. (2024). Performatividad y experiencia corporal en la lectura de los libros de artista. *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, (13), 27-40.
- Schiller, F. (2018). *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Acantilado.
- Van Gogh, V. (2024). *Cartas a Theo*. Alianza Editorial.