

Corpo-escrituras:

hacer visible el cuerpo
en la acción de la escritura

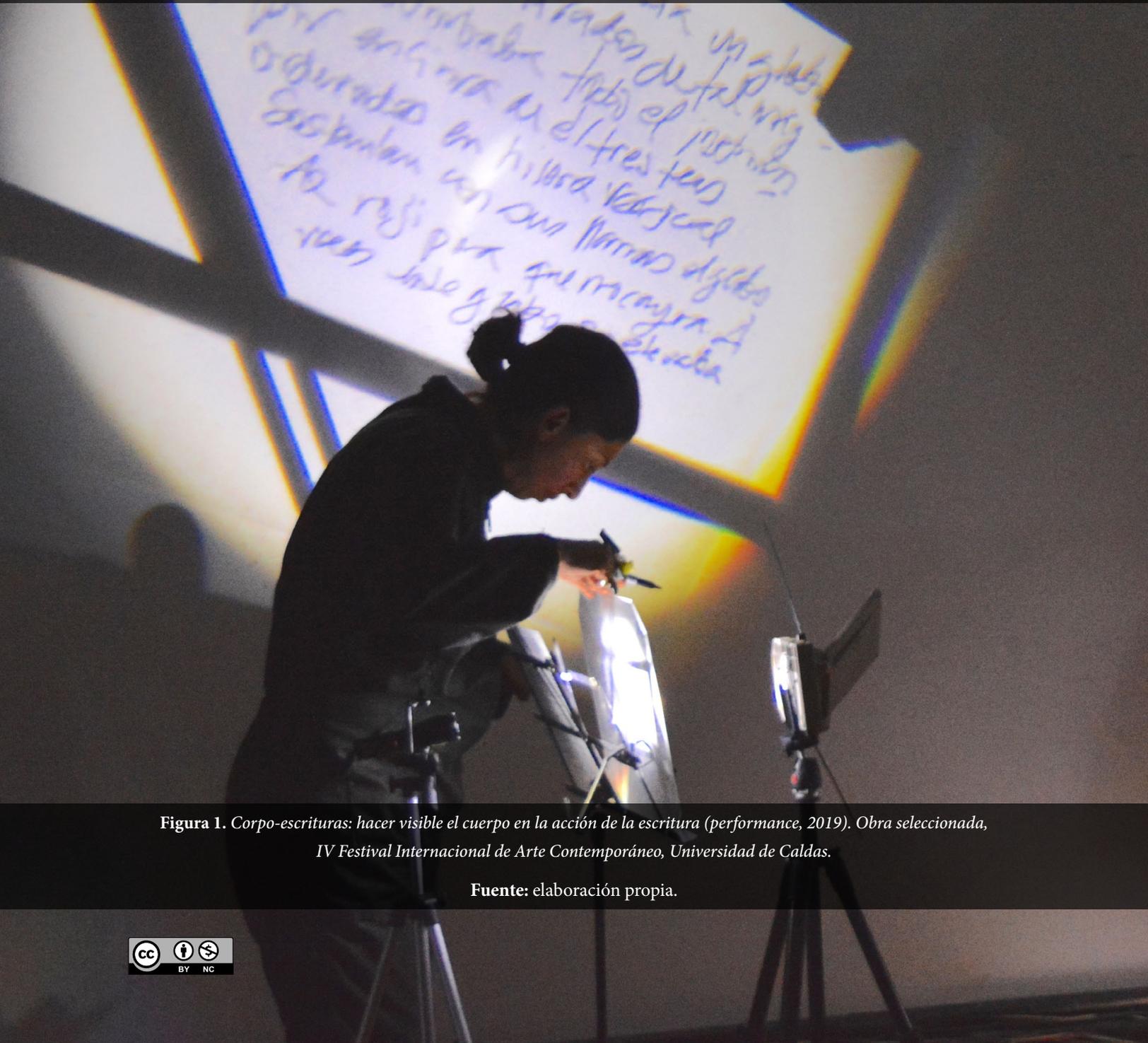


Figura 1. *Corpo-escrituras: hacer visible el cuerpo en la acción de la escritura* (performance, 2019). Obra seleccionada, IV Festival Internacional de Arte Contemporáneo, Universidad de Caldas.

Fuente: elaboración propia.

(palabra)

(pensamiento), (palabra)... Y obra

Aura Raquel Hernández Reina* 
Oscar Mauricio Cortés Arenas** 

* Magíster en Artes Plásticas y Visuales, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Docente de tiempo completo de la Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia. Adscrita al grupo de investigación La Ciudad y los Ojos: Arte, Pedagogía y Visualidad de la Licenciatura en Artes Visuales (UPN). arhernandezr@pedagogica.edu.co

** Magíster en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Docente de medio tiempo de la Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia. Adscrito al grupo de investigación La Ciudad y los Ojos: Arte, Pedagogía y Visualidad de la Licenciatura en Artes Visuales (UPN). omcortesa@pedagogica.edu.co

Resumen

El presente artículo es resultado del proyecto de investigación-creación “Corpo-escrituras: hacer visible el cuerpo en la acción de la escritura”. En este, se amplían los procesos y el debate sobre la investigación en artes basados en el *work in progress* o la obra como proceso. Por ello, no desarrollamos metodologías, sino modos de investigar con una serie de operaciones, estrategias y tácticas de acción en procesos abiertos o no lineales que respondieron acertadamente al objetivo del proyecto: “Desarrollar procesos de investigación-creación en torno a la co-observación de la experiencia del cuerpo en la acción de la escritura en ámbitos cotidianos del investigador-artista-docente”. Realizamos nueve laboratorios de investigación-creación en siete fases: desocultamiento; creación de *perspicillum*; obstrucción de la mirada; esculturas pétreas; dispositivos de la obstrucción de la mirada; proyectores análogos de visiones y revelación de la escritura. Concluimos que *corpo-escribir* se refiere a la práctica simultánea de acciones e imágenes que acontecen en el espacio y el tiempo con relación al cuerpo y a la escritura, y que son leídas por el espectador en su conjunto.

Palabras clave: investigación en artes; investigación-creación; *work in progress*; conocimiento sensible; corpoescrituras

Corpo-escrituras: Making the Body Visible in the Action of Writing

Abstract

This article is the result of the research project “Corpo-escrituras: making the body visible in the action of writing”. In this, the processes and debate of research in the arts are extended, based on the work in progress or the work as a process. For this reason, we do not develop methodologies, but rather ways of investigating a series of operations, strategies and tactics of action in open or non-linear processes that responded correctly to the objective of the project: “Developing research-creation processes around the co-observation of the body experience in the action of writing during the daily areas of the researcher-artist-teacher”. We made nine research laboratories in seven phases: Disclosure; Creation of *perspicillum*; Gaze obstruction; Petrean Sculptures, Devices of the obstruction of the gaze, Analog projectors of visions and Revelation of the writing. We conclude that *corpo-escribir* refers to the simultaneous practice of actions and images that occur in the space and time in relation to the body and writing, and that they are read by the viewer in general.

Keywords: research in the arts; creative research; work in progress; sensitive knowledge; body-writings

Corpo-escrituras: tornar o corpo visível na ação de escrever

Resumo

O presente artigo é resultante do projeto de investigação-criação “Corpo-Escrituras: tornar visível o corpo na ação da escritura”. Neste, os processos e o debate da investigação em artes se ampliam, com base no *work in progress* ou a obra como processo. Por isso, não desenvolvemos metodologias, mas modos de investigar uma série de operações, estratégias e táticas de ação aos processos abertos ou não lineares que responderam acertadamente ao objetivo do projeto: “Desenvolver processos de pesquisa-criação em torno da co-observação da experiência do corpo na ação da escrita em âmbitos cotidianos do pesquisador-artista-docente”. Fizemos nove laboratórios de pesquisa criação em sete fases: Desocultamento; Criação de *perspicillum*; Obstrução do olhar; Esculturas Pétreas; Dispositivos de obstrução do olhar; Projetores análogos de visões e Revelação da escrita. Concluimos que *corpo-escribir* se refere à prática simultânea de ações e imagens que ocorrem no espaço e no tempo com relação ao corpo e à escrita, e que são lidas pelo espectador em seu conjunto.

Palavras-chave: pesquisa em artes; pesquisa-criação; *work in progress*; conhecimento sensível; corpoescritas



Figura 2. *Corpo-escrituras: hacer visible el cuerpo en la acción de la escritura (work in progress, 2019).*

Fuente: elaboración propia.

Debería existir una pintura escrita totalmente libre de la dependencia de la figura forma – el objeto la palabra – que, como la música, no ilustra nada, no cuenta una historia y no lanza un mito. Esa pintura escrita se contenta con evocar los reinos incommunicables del espíritu, donde el sueño el cuerpo se convierte en pensamiento, donde el trazo la acción se convierte en existencia

MICHEL SEUPHOR

Introducción

El presente artículo de investigación presentará las reflexiones y el análisis del proyecto de investigación creación “Corpo-escrituras: hacer visible el cuerpo en la acción de la escritura”, un proyecto de investigación-creación subvencionado en el año 2019 por la Subdirección de Gestión de Proyectos CIUP de la Universidad Pedagógica Nacional. Este proyecto amplía los modos de investigar en artes basados en el *work in progress* o la obra como proceso, y aporta a los ejes epistemológicos de línea de investigación “Creación, cuerpo y territorio” del grupo de investigación La Ciudad y los Ojos: Arte, Pedagogía y Visualidad de la Licenciatura en Artes Visuales de la misma universidad.

En la primera parte, analizaremos dos referentes primordiales que atravesaron toda la investigación y que aportaron a los modos de observar la escritura a través de visiones místicas y el mundo en imágenes: Santa Hildegarda de Bingen y Juan Amos Comenio. En la segunda parte, se abordan los modos de investigación en artes como procesos interdisciplinarios. Su valor reside en su temporalidad, pues “la obra de arte es el proceso” o *work in progress*. Estos modos de investigar tienen como objetivo principal desarrollar procesos de investigación-creación en torno a la co-observación de la experiencia del cuerpo en la acción de la escritura en ámbitos cotidianos del investigadorx-artista-docente. Encontramos que la disposición de un conjunto de procedimientos creativos de exploración para registrar indicios de nuestra cotidianidad entre nosotros

dos como co-observadores, el uno del otro, nos interesaron para la creación de dispositivos sensibles y buscaron ampliar las posibilidades de la mirada para la creación plástica y performativa. Finalmente, la tercera parte presenta el hallazgo más importante: la integración de la conciencia del cuerpo en la acción de la escritura como producción de conocimiento sensible. Esto se logra al invertir la jerarquía de algo escrito por el cuerpo que lo realiza. A esto lo denominamos *corpo-escritura*. Por ella entendemos la práctica simultánea de acciones e imágenes que acontecen en el espacio y el tiempo en relación con el cuerpo y la escritura, y que son leídas por el espectador en su conjunto. Así, la escritura devino grafo, proyección de imagen y *performance*.

Corpo-escrituras fue expuesto en el II Encuentro de Experiencias de Patrimonio Cultural (2019), en el Museo de Arte Religioso Monguí, Boyacá —Dirección de Patrimonio y Memoria del Ministerio de Cultura de Colombia—, con un montaje del proceso y presentación del *performance*. El *performance* fue seleccionado en el IV Festival Internacional de Arte Contemporáneo (2019) de la Universidad de Caldas. Se presentaron avances de investigación en el Centro de

Extensión AVAM (2019), Artistas Visuales Asociados de Madrid y Oficinas do Convento, Associação Cultural de Arte e Comunicação (2019). Hasta el momento se han presentado tres ponencias en el marco de la Semana de la Investigación CIUP (2019), Universidad Pedagógica Nacional; la Semana LAV (2020), Universidad Pedagógica Nacional; y en el III Coloquio Internacional de Investigación en Artes (2020), Universidad de Caldas.

Visiones a través de los ojos de santa Hildegarda de Bingen y de Juan Amos Comenio

Para comprender mejor la *corpo-escritura* se abordaron diversos referentes que permitieron el desarrollo teórico y conceptual de la investigación. Estos se articularon con prácticas investigativas asociadas a un *work in progress*, en el que la experiencia de los mismxs investigadorxs permitió definir, nombrar y estructurar la investigación-creación. Este proceso de creación inició con una primera fase, llamada *desocultamiento*; luego le sucedieron *creación de perspíillum*, *obstrucción de la mirada*, *esculturas pétreas*, *dispositivos de obstrucción de la mirada*, *proyectores análogos de visiones*, y finalizó con *revelación de la escritura*.



Figura 3. *Corpo-escrituras: hacer visible el cuerpo en la acción de la escritura (work in progress, 2019)*

Fuente: elaboración propia.

Esta última tiene que ver de manera especial con el verbo que proponemos: *corpo-escribir*.

Dentro del propósito por hacer visible el cuerpo en la acción de la escritura, reflexionamos sobre algunas ideas de las tecnologías de la escritura y su relación con el mundo enciclopédico. Históricamente, las tecnologías de la escritura han sido un tema de interés revisado por autores como Alfredo Aracil (1998), quien muestra en su libro *Juego y artificio: autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración* unas primeras tecnologías de la escritura como los jeroglíficos y los caligramas, tecnologías en las que el *grafo* es el elemento principal de comunicación. Sin embargo, Aracil contextualiza que estas formas están en un tipo de escritura laberíntica que se dio a finales del Renacimiento y el Barroco, épocas en las que existió un interés por no hacer tan evidente la realidad: se trataba de una suerte de necesidad de tamizarla, de oscurecerla, y esa escritura es producto de este ocultamiento. Por eso, el caligrama se convirtió en un documento encriptado cuya apreciación la convertía en dibujo. Aracil complejiza este ejercicio encriptado hasta llevarlo al orden de lo laberíntico; es decir, el espacio tanto visual como escritural es de orden ficcional.

En este sentido, Aracil (1998) explica que en 1621 Juan Amos Comenio utilizó la metáfora del laberinto a través de una narración escrita en verso, *El laberinto del mundo y el paraíso del corazón*, en cuya historia el narrador discurre sobre las travesías de un peregrinaje acompañado de unos personajes fuera de lo común y que lo llevan a ponerse unas gafas denominadas *perspicillum*. Extraemos el fragmento, que nos llamó poderosamente la atención, para desarrollar teórica y formalmente nuestro proyecto. A partir de allí realizamos una serie de interpretaciones de orden simbólico para la elaboración de nuestros laboratorios de creación:

De repente el Espejismo se me acercó por el otro costado. “Y yo te regalo estos anteojos, a través de los que contemplarás el mundo a partir de ahora”. Y me colocó en la nariz unas gafas a cuyo través empecé a ver de inmediato todo distinto. Esas gafas (*perspicillum*) producían en efecto de que, cuando a través de ellas se miraba un objeto muy alejado, este parecía estar cerca, y lejos uno que estuviera cercano; uno veía hermoso lo feo y feo lo hermoso; lo negro, blanco y lo blanco, negro, y así todo. Y comprendí lo bien que le venía el nombre de Espejismo, por saber fabricar unas gafas como esas y ponérsola a los hombres sobre la nariz. (Comenio, 2009, p. 104)

Identificamos en esta cita los elementos formales y conceptuales de nuestra investigación-creación (además de otros) y, motivados por indagar más sobre la obra de Comenio, nos interesamos

por *Orbis Sensualium Pictus, hoc est, Omnium fundamentalium in Mundo Rerum, & in Vita A actionum Pictura & Nomenclatura* [El Mundo en imágenes, esto es: imágenes y nombres de todas las cosas fundamentales en el mundo y de las actividades de la vida], escrito que data de 1658 y se caracteriza por su alto valor estético y visual. Este fue uno de los primeros libros didácticos que se ilustraron para los niños en el siglo XVII. Tenía como fin ser una guía para la enseñanza de los maestros desde la rigurosidad enciclopédica, lo que, según la usanza de la época, se debía aprender del mundo y su orden de las cosas.

Dicho libro, escrito casi cuarenta años después de *El laberinto del mundo y el paraíso del corazón*, también recoge elementos conceptuales y creativos que el mismo Comenio había ya planteado en su *Didáctica Magna*, escrito también a los inicios de su obra. De ese modo, se puede decir que *Orbis Sensualium Pictus* es su obra culmen. Esta retoma aspectos que buscan promover en los niños de la época la autonomía en el aprendizaje y les invita a un viaje por el lenguaje, gran mediador entre la realidad y el ser humano (Rodríguez, 2017).

Orbis... establece, además, un puente con la escritura en sus valores plásticos y visuales —su primera edición estuvo en latín, alemán y húngaro—. En el prefacio de la versión española de su obra, Comenio (2017) traduce: “Nada tenemos en el entendimiento que no estuviera antes en los sentidos” (p. 5). Después del prefacio hay una invitación que usa la imagen clásica del maestro y el niño, en la que unos destellos del sol atraviesan la cabeza del primero e iluminan su rostro. Pese a que el maestro de la ilustración usa términos de proveniencia aristotélica, como el de la imitación y el de la representación de las cosas del universo para que sean aprendidas por su discípulo, también acude al aspecto sensible que hoy en día podríamos comprender en su dimensión performativa al referirse a un *vivum et vocale alphabetum* [‘alfabeto viviente con sonidos vocales’] que los animales saben formar (p. 18).

Vocal por vocal, Comenio muestra, por ejemplo, *Cornix cornicatur* [‘la corneja grazna’] *A a á á*, que el viento sopla *F ffi fi*, o que el búho ulula *U u ú ú*. Como se puede ver, es la dimensión sensorial de lo escrito en su enfoque didáctico. En el caso del *Orbis...*, esto se expresa a través de onomatopeyas que se ponen desde el sonido al texto (palabras), y del texto a la imagen (dibujo o forma). Dado el claro contexto religioso de la época de Comenio, la sabiduría proviene de una luz inaccesible referida a Dios y que,

en el *Orbis...*, está referida a la primera ilustración del libro —evidente en todo el texto—.

Dios es representado por Comenio como una órbita perfecta, con unas líneas concéntricas de menor grosor que enmarcan una segunda órbita más pequeña que acoge otras tres, llamadas *hipostas* y *trinus* [‘la trinidad’], que remiten al símbolo, pero en su figura y síntesis formal remiten a la pupila del ojo humano. Así, el ojo, la luz de la sabiduría y la escritura para Comenio son medios que buscan construir el intelecto del discípulo; para el caso de esta investigación, los revelamos al/a la espectadorx por medio de la acción performativa. Tal figura se relaciona también con el conocimiento hermético, del que extraemos a continuación del *Opus Magnum* la importancia de los elementos alquímicos que más adelante nos permitirán articularlos con la obra de Santa Hildegarda de Bingen:

Representada “La Trinidad manifiesta” de la diestra parte luminosa de Dios en el sistema de Boehmbe, “el reino del amor”. Es ella la que da existencia y luminosidad vital al sombrío y dinámico substrato natural de la parte izquierda, a la “rueda de la angustia” hecha de sal, azufre y mercurio. (Roob, 2019, p. 382)

Esta relación de la representación del sentido de la vista, el ojo, con el orden del mundo o noción de Dios, la encontramos estrechamente vinculada con la escritura como un fragmento de comprensión de la totalidad del cuerpo y la cuestión óptica. La apropiación de estos términos permitieron la creación de *perspicillums* a través de los cuales se realizaron ejercicios de exploración que buscaban diversas formas de obstruir, ampliar y distorsionar la mirada sobre el cuerpo que ejecutara la acción de escribir. Encontramos que el ocultamiento y desocultamiento va en la misma dirección: ampliar la experiencia de la escritura. Así, optamos por la transcripción e intervención (tachadura) de una cita que hizo Clarice Lispector a Michel de Seuphor en su libro *Agua Viva*, en la que se hace la pregunta acerca de los límites del lenguaje:

Debería existir una pintura totalmente libre de la dependencia de la figura —el objeto— que, como la música, no ilustra nada, no cuenta una historia y no lanza un mito. Esa pintura se contenta con evocar los reinos incommunicables del espíritu, donde el sueño se convierte en pensamiento, donde el trazo se convierte en existencia. (Lispector, 2009, p. 2)

En el ejercicio de realizar una apropiación crítica de esta cita como estrategia de creación artística, la hemos intervenido para nuestros propósitos como un gesto del *ready-made* y le otorgamos nuevos significados que cambian los valores de la escritura:

Debería existir una pintura escritura totalmente libre de la dependencia de la figura forma – el objeto la palabra – que, como la música, no ilustra nada, no cuenta una historia y no lanza un mito. Esa pintura escritura se contenta con evocar los reinos incommunicables del espíritu, donde el sueño el cuerpo se convierte en pensamiento, donde el trazo la acción se convierte en existencia. MICHEL SEUPHOR.
(Lispector, 2004, p. 2)

De ahí que sean reemplazadas *pintura por escritura, figura por forma, objeto por palabra, sueño por cuerpo y el trazo por acción*. Se modifica su significado, y en la tachadura, el sentido se potencia, pues del pensamiento de un pintor como Michel Seuphor, buscamos que el tachado sobre el texto se convierta al mismo tiempo en un dibujo. En su contenido importa precisamente que aquella operación “no ilustre nada, no cuente una historia y no lance ningún mito”; solo que esa escritura busque “evocar los reinos incommunicables del espíritu”. Es evidente que no se trata de un ejercicio de imitación aristotélica, tampoco de comunicación, sino de cierto *desocultamiento* del cuerpo que nosotros identificamos al valorar su origen sensible a través de los sentidos.



Figura 4. *Corpo-escrituras: hacer visible el cuerpo en la acción de la escritura (work in progress, 2019)*

Fuente: elaboración propia.

Más allá, para Flusser (1994), “escribir es más bien una manera de pensar. No hay ningún pensamiento, que no se articule a través de un gesto” (p. 37). Por lo tanto, la *corpo-escritura* se entiende en este proyecto

como evidencia del cuerpo a través del gesto. Si el propósito por hacer visible el cuerpo en la acción de la escritura se mantuvo de principio a fin en la intencionalidad de la investigación, es porque a través de la gestualidad del propio cuerpo se realizan dichos diálogos o desplazamientos.

En otro sentido, el espectador es quien hace lecturas abiertas del *performance* que se produce en simultáneo y, así como la escritura tradicional, requiere de ciertos factores para su existencia: papel, lápiz, signos, convenciones ortográficas y gramaticales, ideas. La corpo-escritura requiere de un tiempo de contemplación que solamente se constituye en el transcurso de un *performance* en el que se operan en simultáneo múltiples lenguajes, como la transcripción de textos proyectados en una pared, la lectura en voz alta a modo de dictado, el canto sacro y el calco o dibujo de piedras transparentes proyectadas.

Los materiales que se usaron para el *performance* permitieron llegar a la revelación de la escritura y también al sentido místico que los mismos materiales preceden: *In principio omnes. Ordo virtutum* (Ca. 1151) [*Al principio todo. El orden de las virtudes*], uno de los cantos sacros compuestos por Santa Hildegarda de Bingen [Hildegard von Bingen 1098-1179]. De ella interesó para esta investigación su carácter revelador e irreverente para la época. Del primer carácter, eminentemente religioso, se manifiesta luego una sensibilidad gestual. La partitura musical es compleja pues ningún compás se repite exactamente igual, pero se mantiene cierta sonoridad que hace que el canto sea contemplativo a la escucha. A ello se suma un contenido en el que sobresalen aspectos alquímicos, que comparte Comenio, como la dimensión óptica y la corporal: “Y entonces decidiste que tu ojo jamás se cerraría, hasta ver mi cuerpo cubierto de gemas”.¹ A continuación presentamos la versión en latín y español de *In principio omnes* de Hildegarda, en la que se encuentran resaltados los textos que se usaron durante las primeras presentaciones del *performance* y que ponen en evidencia el vínculo entre los aspectos teóricos y prácticos:

Tabla 1. Hildegard von Bingen (1151). *In principio omnes*

Al principio de todo El orden de las virtudes	In principio omnes Ordo virtutum
En el principio, todas las criaturas cobraron lozanía Luego las flores florecieron;	In principio omnes creaturae viru erunt in medio flores floruerunt Postea viriditas descendit.
Finalmente la fecundidad disminuyó. El guerrero [Cristo] vio esto y dijo: “Lo sé, pero aún no está completo el número áureo”.	Et istud vir proelior vidit et dixit: “Hoc scio, sed aureus numerus nondum est plenus”.
Así pues Tú, mírame, Espejo del Padre: En mi cuerpo sufro el cansancio, Y mis hijos también se debilitan.”	Tu ergo, paternum speculum aspice: in corpore meo fatigationem sustineo, parvuli etiam mei deficiunt.”
Ahora recuerda que la plenitud creada en un principio, no debió secarse, y entonces decidiste que tu ojo jamás se cerraría Hasta ver mi cuerpo cubierto de gemas.	Nunc memor esto, quod plenitudo quae in primo facta est, arescere non debuit, et tunc in te habuisti, quod oculus tuus numquam cederet usque dum corpus meum videres plenum gemmarum.
Me atormenta que todos mis miembros estén expuestos a lo irrisorio. Padre, mírame, te enseñe mis heridas.	Nam me fatigat quod omnia membra mea in irrisionem vadunt. Pater, vide, vulnera mea tibi ostendo.
Y ahora, hombres todos, arrodillense ante su Padre, para que Él extienda su mano hacia ustedes.	Ergo nunc, omnes homines, genua vestra ad Patrem vestrum flectite,

Nota: traducción libre del latín, adaptado por los investigadores.

Fuente: Bingen (1151).

En nuestro *performance* también transcribimos algunas de las visiones de Hildegarda en las fases de *dispositivos de la obstrucción de la mirada y revelación de la escritura*. Es de destacar su alto contenido descriptivo, particularmente en la “III Visión: El Universo”, en la que hace referencia a diferentes estados de la materia que se le manifiestan a Hildegarda a través de tempestades y de “afiladísimas piedras, grandes y pequeñas”:

1 Bingen, H. de. (1151). *In principio omnes* (traducción libre del latín adaptado por los investigadores).

Luego vi un gran instrumento redondo y umbroso, semejante a un huevo, estrecho por arriba, ancho en su mitad y algo más ceñido en la parte inferior; por fuera rodeaba todo su contorno un brillante fuego, con una piel de tinieblas bajo él. En ese fuego había un globo de rojizas llamaradas y de tal magnitud que alumbraba todo el instrumento; por encima de él, tres teas ordenadas en hilera vertical sostenían con sus llamas el globo para que no cayera. A veces este globo se elevaba; entonces, una gran cantidad de fuego iba a su encuentro y lanzaba llamas más largas;

otras veces, el globo descendía y acudían a él raudales de frío, por lo que sus llamas se amortiguaban. Pero del fuego que rodeaba este instrumento irrumpió una ráfaga de aire con torbellinos, y de la piel bajo él salió rebullendo otra ráfaga con torbellinos, que se extendieron por doquier en el instrumento. En esa misma piel había un fuego tenebroso, tan terrible que ni siquiera podía mirarlo, y que fustigaba con su ímpetu la piel toda, lleno de estampidos, de tempestades y de afiladísimas piedras, grande y pequeño. (Bingen, 1999, p. 47)



Figura 5. *Corpo-escrituras: hacer visible el cuerpo en la acción de la escritura (work in progress, 2019)*

Fuente: elaboración propia.

Al realizar una lectura simbólica de estos documentos encontramos una profunda comprensión del universo y la creación, en la que se ponen de manifiesto, así como vimos en la anterior cita, estados, movimientos e imágenes. Lo usual en la época es que estos textos escritos a mano, que fueron dictados por Hildegarda a un monje de confianza, están *iluminados*, es decir, acompañados de ilustraciones. En la “III Visión: El Universo”, Hildegarda lo describe con relación a una figuración, es decir, reconocer figuras en las visiones como las de “un huevo achatado en la parte superior e inferior”, forma que hace bastante alusión a su origen como un ente femenino en el que rescatamos su relación corpo-escritural entre la visión y la imagen del cuerpo del monje copista.

Hildegarda temió de ser tildada de bruja y guardó celosamente sus visiones desde niña hasta que entró al convento. A sus cuarenta y dos años pidió que se transcribieran estas visiones bajo la gracia divina y el permiso de la orden sacerdotal para luego ser publicadas junto con sus otros libros. Es destacable la costumbre del manuscrito en monasterios de la época medieval. Estos modos de la escritura —o como nosotros lo denominamos, *corpo-escrituras*— se muestran en ilustraciones en las que varios monjes están transcribiendo sentados en escritorios como representación de este acto *corpo-escritural*, mientras hay un monje, o en este caso, Hildegarda, haciendo el dictado: “Hablar y escribir: dos actos poco comunes entre las mujeres de su mundo. Por un lado, la escritura estaba identificada en el sexo masculino y, además, con la vanidad” (Cirlot y Garí, 2008, p. 51).

En la búsqueda de estéticas que comprendan la acción de hablar y de escribir, en la configuración de nuestras propias *corpo-escrituras*, encontramos un aporte de Kenneth Goldsmith (2015), puesto que la relación entre la escucha, el dictado y la transcripción, así como lo realizó Hildegarda, sigue siendo vigente y fue esencial para nuestro propósito. Consideramos que el gesto de transcripción que expone Goldsmith en el libro *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital* es un ejercicio exigente para hacer visible el cuerpo en la acción de la escritura, pues a cada movimiento consciente le devenía un texto escrito en tercera persona: conciencia de cuerpo. En este sentido, para Raquel Hernández (2018), la conciencia de cuerpo en un *performance*

no es rito sino acción corporal: una acción pura, en sí misma, que adquiere su significado en el momento de ser consciente de ser realizada y de tener conciencia de cuerpo para realizarla. Así

mismo, quien observa la acción del *performer* adquiere, al contrario del acto contemplativo de una obra de arte convencional, conciencia del lugar que ocupa su cuerpo y del lugar desde donde observa esta acción, según sus relaciones simbólicas y resignificaciones, a diferencia del acto ritual que es un acto repetitivo cuyo resultado es el mismo. (p. 72)

En nuestro caso, durante la primera presentación en público durante el IV Festival Internacional de Arte Contemporáneo (2019) de la Universidad de Caldas, el cuerpo, nuestro cuerpo, se expuso a la incomodidad de la transcripción en un tiempo prolongado, lo que exigió mucho al espectador, como mencionamos antes del acto contemplativo. El cuerpo que apareció estaba agotado, en una postura disfuncional, pues el plano escritural cambió la escala y la mirada del espectador se concentró en el cuerpo en este espacio y en las esculturas pétreas intervenidas en las manos al escribir.

La intencionalidad de la potencia de la transcripción de textos, como lo explica Goldsmith, es un gesto de apropiación que, como antes mencionamos, equivale al gesto de resignificación del objeto artístico o *ready-made* de principios de siglo XX o al apropiacionismo crítico, derivado de los lenguajes del arte moderno —y que sufre un proceso de resignificación—. Para ello, volvamos a Goldsmith —quien cita a Walter Benjamin, de quien retoma esta idea—:

La fuerza de una carretera varía según se la recorra a pie o se la sobrevuela en aeroplano. Así también, la fuerza de un texto varía según sea leído o copiado. Quien vuela solo ve cómo la carretera va deslizándose por el paisaje y se desdevana ante sus ojos siguiendo las mismas leyes del terreno circundante. Tan solo quien recorre a pie una carretera advierte su dominio y descubre cómo en ese mismo terreno, la carretera, en cada una de sus curvas, va ordenando el despliegue de lejanías, miradores, claveros y perspectivas como la voz de mando de un oficial hace salir a los soldados de sus filas. Del mismo modo, solo el texto copiado puede dar órdenes al alma de quien lo está trabajando, mientras que el simple lector jamás conocerá los nuevos paisajes que, dentro de él, va convocando el texto, esa carretera que atraviesa su cada vez más densa selva interior:

porque el lector obedece al movimiento de su Yo en el libre espacio aéreo del ensueño, mientras que el copista deja que el texto le dé órdenes. (Benjamin, citado en Goldsmith, 2015, p. 220)

Este ejercicio de transcripción tiene, para Comenio, una importancia reflexiva en los procesos de enseñanza de la escritura y, para nosotros en las artes visuales, significa la oportunidad de expandir los lenguajes y dotar así la escritura con otro sentido: uno sin presunciones comunicativas sino gestuales, en el sentido de que el trazo, resultado de este gesto corpo-escritural, es la culminación de todo este proceso del cuerpo en la acción de la escritura.

El otro gesto corpo-escritural que resaltamos de Goldsmith (2014) y que va en esta misma línea de ideas, fue el realizado un 16 de junio, cuando transcribió todas las acciones que realizó su cuerpo a lo largo de ese día. Esteban Pujals, prologista de *Inquieto*, otro libro de Goldsmith (2014), describe la instrucción performativa:

Vas a procurar que sea un día sencillo, para que te dé tiempo a decirlo todo, para que dé tiempo a trasladar todos los movimientos de tu cuerpo al habla, con un micrófono inalámbrico que te han prestado; y luego la grabación de lo que has dicho que has hecho la volverás a traducir, a transcribir otra vez, la convertirás en una escritura que publicarás como libro, el libro que registra todo lo que decías que hacías aquel día a medida que lo ibas haciendo. (Goldsmith, 2014, pp. 5-6)

Extraemos un fragmento de esa transcripción de la acción performativa, entendida como si fuera un dispositivo de ampliación de la mirada, como un microscopio:

15: 00. La mano izquierda agarra. La mano derecha agarra. La mano izquierda tira. Se libera. La mano izquierda agarra. El brazo derecho barre a la derecha. La mano izquierda recula. Codo fuera. Se da la vuelta. La mano derecha sierra. El brazo y el codo se acercan al cuerpo. El brazo y el codo se alejan del cuerpo. Cerca del cuerpo. Lejos del cuerpo. Las yemas de los dedos sujetan. Van y vuelven. Van y vuelven. La mano derecha se libera y agarra. La mano derecha se libera y agarra. La mano izquierda deja caer. La mano derecha cepilla

las yemas de los dedos de la izquierda. La mano izquierda se mueve, girando del cuerpo entero. El brazo derecho se extiende. La mano derecha agarra. (Goldsmith, 2014, p. 71)

En esta mirada microscópica de la acción de la escritura entendemos que hay una integración del cuerpo y la letra. Hemos cambiado la pintura por escritura, como un trazo corpo-escritural; hemos cambiado la figura por la forma y la visión mística que se proyecta en las paredes; hemos cambiado el objeto digital por la palabra escrita a mano; hemos cambiado el sueño por el cuerpo como el dispositivo corpo-escritural en el que ampliamos la construcción misma de este cuerpo, y hemos cambiado el trazo por la acción corpo-escritural, ampliada, observada y potente más allá de la pretensión comunicativa. Calmels (2014) afirma que “el gesto no solo comprende la mímica, los ademanes de los brazos y la mirada, sino también las acciones materiales que dejan huellas persistentes sobre un objeto: como sucede con el papel, que funciona como soporte del trazo” (p. 20). Para nosotros como artistas contemporáneos, esto significa ampliar la construcción del cuerpo que escribe en esos gestos microscópicos para destronar el cuerpo canónico representante de belleza.

La obra de arte es el proceso: *work in progress*

De acuerdo con la lógica del proceso de investigación-creación que llevamos a cabo, concluimos que una *metodología* va en contravía de la naturaleza de la investigación en artes, pues esta última “deambula, fluye a la deriva, es un proceso líquido, cambiante, adaptable” (Gil y Laignelet, 2014, p. 74). Por tal razón, nombramos con el término *modos* a los procedimientos de la experiencia de la creación, ya que están profundamente permeadas por la subjetividad y la experimentación.

Con el ánimo de retomar las ideas planteadas en el anteproyecto de *corpo-escrituras*, especificamos la *co-observación* como uno de los *modos* de investigar en las artes que consiste en la disposición de un conjunto de procedimientos creativos de exploración para registrar indicios de nuestra cotidianidad y la creación de dispositivos sensibles y que buscan ampliar las posibilidades en la mirada de un artista-investigador-docente. La co-observación se aplicó sobre y contra nosotros mismos, definiéndonos como sujetos y objetos de estudio, de modo tal que nos posibilitara una mayor interacción y nos dispusiera en relación dialéctica.



Figura 6. *Corpo-escrituras: hacer visible el cuerpo en la acción de la escritura (work in progress, 2019)*

Fuente: elaboración propia.

Estos modos de investigar en las artes se nutren, a su vez, del *work in progress*, que se ocupa de los procedimientos de la obra de arte por fases —una estrategia flexible que permite la experiencia sensible—. Estos modos de investigar en artes son importantes, pues no buscan como fin una obra de arte concreta o acabada. En este sentido, *la obra es el proceso*, es todo aquello que se ha documentado para la creación o, como señala Borgdorff (2010), “la producción artística es en sí misma una parte fundamental del proceso de investigación, y la obra de arte es, en parte, el resultado de la investigación” (p. 25).

De acuerdo con lo anterior, esta obra de arte como proceso tiene en cuenta el diálogo, las intuiciones y la reflexión; es un proceso líquido, cambiante; permite el azar, la deriva, el acontecimiento y las circunstancias que envuelven el intercambio de saberes y experiencias entre nosotros como artistas-docentes-investigadores. Todas

estas son prácticas pertinentes para la creación artística y, como veremos más adelante, también son prácticas de creación de símbolos porque autorizan múltiples interpretaciones. En general, nos sitúan en la “investigación en las artes”, ampliamente explicada por Javier Gil y Víctor Laignelet (2014), quienes se basan en los aportes de Henk Borgdorff (2010) consignados en un documento titulado *El debate sobre la investigación en las artes*. En él se distinguen claramente la *investigación sobre las artes* —teorizaciones sobre el arte, estudios históricos, pedagogía del arte, etcétera—, la *investigación para las artes* —estudios al servicio de las artes, por ejemplo, investigaciones acerca de la iluminación de una obra de danza— y la *investigación en las artes*. Extraemos aquí la totalidad de la definición de esta última:

Investigación en las artes es el más controvertido de los tres tipos ideales de investigación

[...]. Se refiere a la investigación que no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que esta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación. Este acercamiento está basado en la idea de que no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes. Después de todo, no hay prácticas artísticas que no estén saturadas de experiencias, historias y creencias; y a la inversa, no hay un acceso teórico o interpretación de la práctica artística que no determine parcialmente esa práctica, tanto en su proceso como en su resultado final. Conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entrelazados con las prácticas artísticas y, en parte por esta razón, el arte es siempre reflexivo. De ahí que la investigación en las artes trate de articular parte de este conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo. (p. 64)

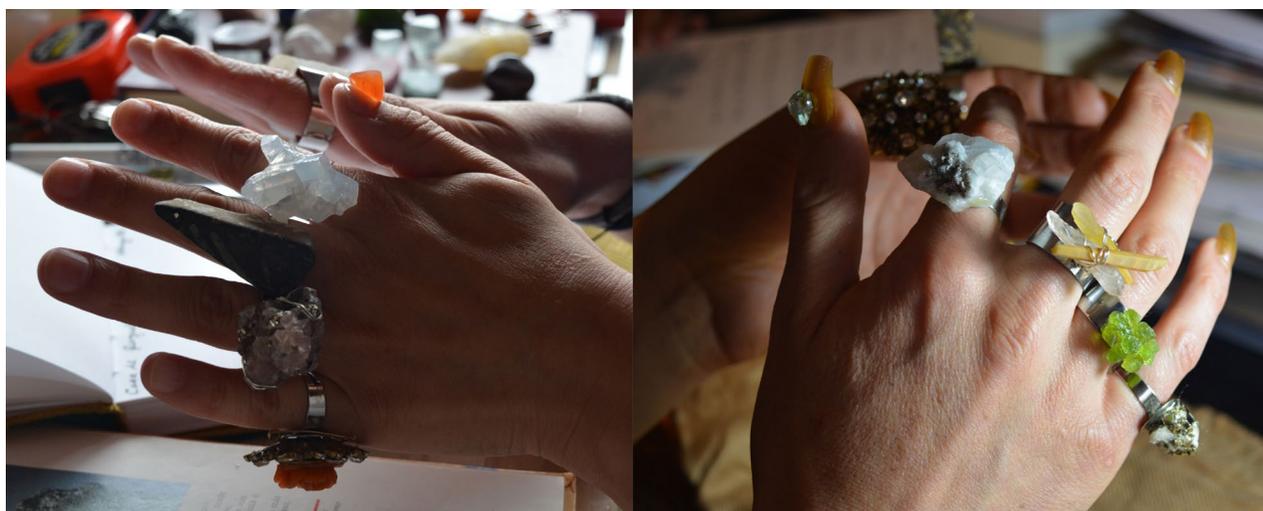


Figura 7. *Corpo-escrituras: hacer visible el cuerpo en la acción de la escritura (work in progress, 2019)*

Fuente: elaboración propia.

Por lo anterior, el *work in progress* como modo de investigación en las artes recoge una serie de operaciones, estrategias y tácticas de acción, todas ellas relacionadas con procesos abiertos, no lineales, en los que, como se mencionó antes, el sujeto —en este caso nosotros como artistas-docentes investigadores— no separa las prácticas que se llevaron a cabo para entender el modo en que el cuerpo aparece en la acción de la escritura. Por ello, los hallazgos no son objetos terminados o fijos, en donde el acto de la escritura es un proceso de acción, más allá de la escritura literaria en su amplia definición. En otras palabras, es más importante el gesto que crea la escritura, que la escritura misma.

Definimos *operaciones* a aquellas acciones que nos permitieron recopilar indicios. Entre ellas encontramos: registros fotográficos, registros en audio, registros en video, dibujos, etiquetas en objetos y espacios, y la acción del dialogar, es decir, compartir, intercambiar percepciones de las experiencias durante la recolección de estos indicios, formular preguntas desde la revisión de teorías y experiencias, y derivar con las ideas las experiencias y los pensamientos.

Solo la continua o paulatina conversación entre nosotros como investigadores acerca del universo del otro, de las referencias artísticas y teóricas, y de las experiencias y otras materialidades, permitió desembocar en reflexiones. En el texto *Sobre la paulatina consolidación de los pensamientos a través de la conversación*, de Kleist (1878), el autor explica cómo dos sujetos se enfrentan a la presencia inquietante del otro, para que la mente pueda organizarse en cada uno de ellos y la solución a un problema o la determinación de un criterio se manifieste en nuevos conceptos:

Lo que pasa es que, puesto que yo tengo una idea oscura que se halla en alguna lejana conexión con aquello que busco, entonces la mente, por solo atreverme a dar con esa oscura idea el toque inicial, mientras la conversación avanza, y debido a la necesidad de encontrarle al inicio una conclusión, transporta aquella idea confusa a la más completa claridad. (Kleist, 1878, citado en Hoyos, 2011, p. 175)

Todas las conversaciones reflexivas fueron grabadas digitalmente en audio y posteriormente fueron transcritas en texto de manera que pudieran recogerse hallazgos o claridades que indicaran el criterio a seguir o evolucionar alrededor de la pregunta por hacer visible el cuerpo en la acción de la escritura. De esa manera, ambos nos dispusimos como un espejo del otro con el fin de hacer consciencia de la sensibilidad manifiesta en el espacio a modo de reflexión.

Más allá, entendemos las *estrategias* como proyecciones concretas que acompañan el proceso de la corpo-escritura y que determinan las *tácticas de acción* que están inmersas en nuestra subjetividad, pues devienen de los hallazgos y la interpretación de nuestras derivas conceptuales. Entre estas *estrategias* encontramos: acopio de bibliografía pertinente; referentes teóricos, artísticos y cinematográficos; inspección de nuestras propias casas en la ausencia del otro para develar la cotidianidad que acompaña al proceso de la co-observación, y la transcripción de textos al azar, que nos permitió observar el cuerpo en la acción de la escritura.

Por último, llamamos *tácticas de acción* a los procedimientos concretos en los cuales articulamos las operaciones y las estrategias para la concreción de objetos-artísticos u objetos-proceso: compilación de materiales para la elaboración de estos objetos, que llamamos *dispositivos de obstrucción de la mirada* y *dispositivos de obstrucción de la escritura*. Los primeros, denominados *perspicillums*, son objetos construidos por nosotros mismos con el fin de hacer consciente la acción de mirar preguntando ¿qué miro? y ¿cómo lo miro? Para Oscar Cortés (2018), en su ensayo “Proyecto Ubicar, asignatura Innovación Social: hacia una arquitectura performativa”, “ver y verse ver son manifestaciones que responden al acto de visión compleja que sitúa tanto al observador como al sujeto de observación dentro de un mismo problema” (p. 169). Los segundos dispositivos son objetos que se ponen en los dedos de las manos, cuya función es obstaculizar la acción de la escritura para hacerla consciente.

Por todo lo anterior, el *work in progress* nos permitió avanzar orgánica y progresivamente hacia la concreción de las fases de creación. Finalmente, la producción de conocimiento situado y sensible, que es una apuesta de esta investigación, nos llevó a la elección de escrituras diversas como transcripciones, escrituras de observación, entre otras, que no necesariamente se desarrollan desde la lógica de la escritura académica.

Todos estos procedimientos fueron aplicados durante el proceso de creación que se fue realizando de manera evolutiva a través del desarrollo de nueve laboratorios, entendidos como procesos prácticos de experimentación en los que valoramos medios como el espacio, la imagen, la luz, los objetos, el tiempo, la voz y el cuerpo. Estos son: Laboratorio de desocultamiento, Laboratorio de desocultamiento de la escritura, Laboratorio de creación de *perspicillums* o dispositivos para la obstrucción de la mirada, Laboratorio de co-observación con *perspicillums*, Laboratorio de creación de esculturas para los dedos de las manos o dispositivos para la obstrucción de la escritura, Laboratorio de co-observación con anillos, Laboratorio de activación de ejercicio Gutai, Laboratorio de creación de proyectores de visiones análogos, Laboratorio curatorial.



Figura 8. *Corpo-escrituras: hacer visible el cuerpo en la acción de la escritura (montaje final, 2019). Museo de Arte Religioso, Monguí, Boyacá*

Fuente: elaboración propia.

Conclusiones: hallazgos corpoescriturales

Los procesos de creación en corpo-escrituras estuvieron en el orden de la experiencia y la subjetividad

Sorteamos los formalismos de legitimización institucional para hacer válido el conocimiento generado a través de un proceso de investigación en las artes que estuvo enmarcado en la definición de un tema, un marco teórico, unos objetivos y un alcance. Sin embargo, cuando inició el proyecto, no era posible determinar cómo sería el resultado final en aspectos propios de la creación artística: espacialidad, plástica, acción, imagen, tiempo, etcétera, porque todo ello contribuye a un proceso rizomático. Por su lado, hubo afinidad interdisciplinaria entre nosotros como artistas y docentes investigadores, ya que esto permitió la construcción conjunta y dialógica de todos los procesos. Lo mismo sucedió con la selección de los autores teóricos, los referentes artísticos y los modos de investigar.

Nuestra subjetividad medió e impulsó cada uno de los momentos del proceso investigativo. De esa manera se construyó un acto de confianza y compromiso personal a lo largo de la experiencia del proceso de creación artística:

La creación artística es del orden de la experiencia, de la implicación personal, de involucrar la subjetividad, el cuerpo y las distintas facultades conscientes e inconscientes del mismo sujeto. Se crea desde lo que me afecta, desde una alteridad [...]. El sujeto de la experiencia es el que sabe enfrentar lo otro en tanto que otro y está dispuesto a perder sus coordenadas y dejarse arrastrar en una dirección desconocida. (Gil y Laignelet, 2014, p. 72)

Lo anterior se constató al ampliar el debate de la investigación en las artes y los mismos contenidos de la investigación con relación a la producción de un pensamiento crítico en cada una de las etapas de “Corpo-escrituras...”.

Lo sensible en el pensamiento crítico

La validación de la sensibilidad de cada investigador a lo largo de este proceso surge como desafío al subvertir las metodologías de investigación tradicional, pues,

como ya lo explicamos en el acápite anterior, abordamos modos de investigar. Ambos nos dispusimos al encuentro creativo conjunto asumiendo espacialidades y materias emergentes, y la experiencia investigativa con relación a la creación artística personal.

Por ejemplo, Oscar desarrolló un interés estético por las formas y cualidades de las piedras semipreciosas que encontró en la casa de Raquel durante el proceso de la co-observación. Por su parte, Raquel desarrolló un interés estético por lo objetos cotidianos de carácter óptico en la casa de Oscar y que conjuntamente dieron como resultado procesos escultóricos.

Además, desarrollamos procesos del dibujo expandido como otro hallazgo casi alquímico entre la diversidad de cristales en la casa de Raquel, con el deseo genuino del dibujo lineal-arquitectónico de Oscar por querer dibujarlas. Encontramos cualidades ópticas en estos elementos y, por lo tanto, desarrollamos una analogía simbólica entre las ideas de Hildegarda y Comenio para la construcción de diferentes dispositivos ópticos que llamamos *perspicillums*. Así se hallaron conexiones disímiles, como la del dibujo lineal, la identificación de geometrías en las inclusiones de las piedras semipreciosas, un canto sacro que habla sobre la completud del número áureo y la imagen del cuerpo cubierto de gemas —del *Ordo Virtutum* de Hildegarda—.

También se desarrolló una operación similar con los autores teóricos y artísticos, entre quienes inicialmente no existía ninguna relación aparente: de las visiones de Hildegarda, un monje realizó transcripciones a inicios del siglo XII, lo cual nos llevó a retomar el gesto no creativo

de Kenneth Goldsmith de la transcripción y selección de textos tanto de Hildegarda como de Comenio. Tales resignificaciones y conexiones suceden a través del pensamiento crítico al volver a revisar fuentes y procesos para generar nuevas sensibilidades y construir conceptos otros desde lo rizomático, pero, sobre todo, desde la práctica creativa.

Tales intercambios no estuvieron determinados; surgieron todo el tiempo hasta lograr un entramado performativo-cognoscible que permitió llegar a la *corpo-escritura* como acción simultánea y compleja, y como dispositivo de exposición museográfica. Estos intercambios evidenciaron aspectos críticos, en la medida en que se constituyeron dos procesos también simultáneos que podríamos explicar desde Gerald Raunig: el primero es la *suspensión del juicio*, es decir, cómo estar dispuesto a observar y dejarse sorprender desde los sentidos por las distintas materialidades; el segundo, la *recomposición*, no es sino otra manera de invención sobre los mismos materiales para crear unos nuevos:

“La crítica no tiene que ser la premisa de un razonamiento que terminaría diciendo: esto es lo que tienen que hacer. Debe ser un instrumento para los que luchan, resisten y ya no soportan por más tiempo lo existente. Debe ser utilizada en procesos de conflicto, de enfrentamiento, de tentativas de rechazo. No tiene que dictar la ley a la ley. No es una etapa en una programación. Es un desafío a lo existente”. [Michel Foucault, *Table ronde du 20 mai 1978, Dits et Écrits II*, 1976-1988]. (Raunig, 2008, p. 1)



Figura 9. *Corpo-escrituras: hacer visible el cuerpo en la acción de la escritura (montaje final, 2019)*. Museo de Arte Religioso, Monguí, Boyacá

Fuente: elaboración propia.

***Work in progress* y nombrar lo nuevo**

El *work in progress* como obra de arte inacabada se ocupó de los procedimientos que permitieron producir la *corpo-escritura*, a través de fases que permitieron la experiencia sensible. La obra es el proceso y, desde ese punto de vista, el desocultamiento, la creación de *perspicillums*, la obstrucción de la mirada, las esculturas pétreas, los dispositivos de la obstrucción de la mirada, los proyectores análogos de visiones y la revelación de la escritura, son, cada uno, fragmentos de un conjunto de productos de investigación claramente caracterizados, dada su procedencia práctica y soportados en teorías y referentes. Todos ellos surgieron desde una serie de operaciones, estrategias y tácticas de acción relacionadas con procesos abiertos, no lineales, donde los artistas-docentes-investigadores mediaron con aspectos a los que se les fue dando un nombre a medida que fueron creándose.

Para Comenio, en pleno siglo xvii, estaba bien presentar un libro didáctico al que refiriera “el Mundo en imágenes, esto es: imágenes y nombres de todas las cosas fundamentales en el mundo y de las actividades de la vida”. Entendimos que el objetivo didáctico de sus textos correspondía al orden del mundo. En esa medida, el deber ser del conocimiento, según Comenio, y los nombres que se le atribuían a las cosas, responden al contexto enciclopédico de su época. Sin embargo, para los procesos de investigación-creación contemporáneos, y especialmente en lo tocante al *work in progress*, se trata, más bien, del aprendizaje que exige saber nombrar algo que antes no existía:

Si bien aprendemos lo nombrado, nunca aprendemos explícitamente a nombrar las cosas. El consenso general confunde el aprendizaje con la enseñanza, en lugar de pensar que aprender es descubrir y especular. Es esa actitud la que declara que la ignorancia es un campo negativo que hay que borrar a favor de lo desconocido y de lo ya nombrado. Esto es una consecuencia de la estrategia de la conservación del poder. La ignorancia es el campo de lo innombrado, justamente, el lugar en donde gracias al aprendizaje real, se expande el conocimiento en lugar de conservarlo. La ignorancia es el continente que todavía no está en el mapa, donde lo único que sabemos con seguridad es que allí vive el arte, uno de los instrumentos fundamentales utilizados para nombrar las cosas, y el único que tiene el permiso para desnombrarlas una y otra vez. (Camnitzer, 2018, p. 32)

Así, un proceso de creación como el que nosotros presentamos no solo pone en la competencia del artista-docente-investigador enseñar las cosas que deben ser —o que algo se debe hacer de una manera u otra—, sino que también lo dispone para el aprendizaje. Una experiencia de este tipo nos dio flexibilidades para que en otros campos de la enseñanza-aprendizaje de las artes se tenga la disposición para nombrar lo nuevo, suscitar la reflexión sobre el proceso creativo y aportar de esos *modos* a la investigación en las artes.

Referencias

- Aracil, A. (1998). *Juego y artificio: autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Cátedra.
- Bingen, H. de. (1151). In *Principio Omnes* [fragmento]. En *Ordo virtutum* [partitura]. Abadía de Eibingen, Alemania.
- Bingen, H. de. (1999). *Scivias: conoce los caminos*. Trotta.
- Bingen, H. de. (2009). *Physica. Libro sobre las propiedades naturales de las cosas creadas*. Akron.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: Revista de Ciencias de la Danza*, 13, 25-46. <http://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2018/12/cairon-13.pdf>
- Calmels, D. (2014). *El cuerpo en la escritura*. Biblos.
- Camnitzer, L. (18 de febrero al 14 de abril del 2018). *Los nombramientos* [instalación]. NC-Arte, Bogotá, Colombia.
- Cirlot, V. y Garí, B. (2008). *Escritoras místicas y visionarias de la Edad Media*. Siruela.
- Comenio, J. (2009). *El laberinto del mundo y el paraíso del corazón*. Biblioteca Nueva.
- Comenio, J. (2017). *Orbis Sensualium Pictus. El mundo en imágenes*. Libros del Zorro Rojo.
- Cortés, O. (2018). Proyecto Ubicar, asignatura Innovación Social: hacia una arquitectura performativa. En G. Montenegro (ed.), *Arquitecturas insurgentes. Academia, resistencia y prácticas artísticas en arquitectura y urbanismo* (pp. 159-174). Pontificia Universidad Javeriana.
- Flusser, V. (1994) *Los gestos, fenomenología y comunicación*. Herder S. A.
- Gil, F. y Laignelet, V. (2014). Las artes y las políticas del conocimiento: tensiones y distinciones [ponencia]. *II Encuentro. Creación, pedagogía y políticas del conocimiento*, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia.

- Goldsmith, K. (2014). *Inquieto*. Ediciones la Uña Rota.
- Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Caja Negra Editora.
- Hernández, R. (2018). Instrucciones para (enseñar) aprender a tener un cuerpo. En VV. AA., *Arte y Pedagogía: ensayos sobre una lectura interdisciplinar de las artes visuales* (pp. 63-74). Universidad Pedagógica Nacional.
- Hoyos, L. (2011). Heinrich von Kleist. Sobre el teatro de marionetas y otras prosas cortas. *Ideas y Valores*, 60(146), 165-182. <http://www.scielo.org.co/pdf/idval/v60n146/v60n146a08.pdf>
- Lispector, C. (2013). *Agua viva*. Siruela.
- Raunig, G. (2008). ¿Qué es la crítica? Suspensión y recomposición en las máquinas textuales y sociales [entrada de blog]. *Transversal.at*. <https://transversal.at/transversal/0808/raunig/es>
- Rodríguez, A. (2017). *La vigencia de Comenius*. Libros del Zorro Rojo.
- Roob, A. (2019). *El museo hermético: alquimia & mística*. Taschen.

Fecha de recepción: 12 de abril de 2022

Fecha de aprobación: 11 de noviembre de 2022

Para citar este artículo:

Hernández Reina, A. R. y Cortés Arenas, O. M. (2023). Corpo-escrituras: hacer visible el cuerpo en la acción de la escritura. (*pensamiento*), (*palabra*). *Y obra*, (30), 144 -163. <https://doi.org/10.17227/ppo.num30-19035>

