

Artefacto Visual

Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos

Dossier

Visualidades y miradas por venir (II)

Coordinado por

Afra Citlalli Mejía
Claudia Solanlle Gordillo Aldana
Susana Rodríguez



Materialidad, cuerpo, escritura: análisis de cinco casos canónicos

María Fernanda Piderit

Universidad de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina

fernandapiderit@gmail.com

Andrade Kobayashi, Megumi. *Otras escrituras. Gestos, movimientos e inscripciones en el arte y la poesía contemporáneos*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2024, 249 páginas.

En este libro, Andrade Kobayashi aborda obras –a estas alturas ya canónicas– de Cy Twombly, Henri Michaux, Inoue Yūichi, Mirtha Dermisache y Mira Schendel en un período que abarca, mayoritariamente, toda la segunda mitad del siglo XX. Hoy podemos insertar este corpus en un género que se viene consolidando dentro del campo literario desde las vanguardias históricas de principios del siglo XX: la poesía visual, toda vez que la misma autora se propone abordar las obras de estos artistas “desde el orden de la escritura” (p.70); sin embargo, tal como lo indica en el título, Andrade Kobayashi ha preferido pensar las expresiones de su corpus como formas de “otras escrituras” en vez de poesía visual o literatura expandida. Desde el comienzo, entonces, nos podemos preguntar *¿otras escrituras* con respecto de qué? Esta pregunta teórica sobre la escritura se responde a lo largo del libro a través de la mención de pensadores como Roland Barthes, Julia Kristeva, Tim Ingold o Leroi-Gourhan, entre otros. Sin embargo, el principal anclaje de la autora para poder incorporar estas obras en el campo de la escritura es la definición de “subgrafemas” que hace James Elkins en su libro *The domain of images*:

Hay muchos tipos de superficies marcadas de forma relativamente desordenada –en los lienzos de artistas contemporáneos, así como acantilados, paredes de cuevas y vasijas– que crean la impresión de un esfuerzo concertado por escribir además de dibujar o pintar. (Elkins citado por la autora, p.14).

Esta cita corresponde a un párrafo del capítulo “Pseudoescrituras” del libro de Elkins arriba mencionado. Lo interesante de esta elección es que el crítico y teórico estadounidense parte de la base de que la escritura es, primero que nada, una *imagen* –ubicándonos así en el campo de los estudios de las relaciones entre imagen

y texto o, también, las artes comparadas-. A partir de ese supuesto, la pregunta que guía el capítulo de Elkins es ¿cómo podemos saber que una imagen es un sistema de escritura? Para ello, este autor enumera diez rasgos de una imagen que nos podrían indicar que ésta es una forma de escritura: (1) signos separados, (2) la existencia de espacios entre dichos signos, (3) signos que no se confunden con decorados, (4) signos que no se confunden con encuadres, bordes o líneas de registro, (5) signos de un tamaño más o menos uniforme, (6) signos relativamente simples, (7) signos que se repiten de manera más o menos parecida, (8) signos o marcas que están alineadas de alguna manera dentro de un marco de referencia, (9) la existencia de una variedad mínima de signos que se repiten y (10) la sensación de que existe alguna forma de sintaxis (Elkins, 2018; pp. 246-247). Sobre la base de estos diez rasgos descritos en el libro de Elkins, la autora irá analizando los casos de su corpus, de manera que, en el caso de Henri Michaux, nos recordará que

una imagen puede tener apariencia de escritura cuando [...] posee signos autónomos de un tamaño más o menos uniforme, [...] suficientemente simples; que exista distancia entre cada palabra y entre cada letra; y [...] cierta tendencia a una disposición alineada” (p.82)

O que la obra analizada de Mirtha Dermisache se puede entender como *texto* por su “disposición alineada”, en un “eje horizontal”, donde se identifican “recurrencias” en los trazos, con “suficiente espacio entre cada reglón y entre el conjunto conformado por los trazos y los márgenes de la hoja” (p.164). En el caso de Mira Schendel nos dice que los trazos de una de sus monotipias pueden situarse en el campo de la escritura por “el hecho de que respeten la horizontalidad de los renglones” (p. 205). En cada uno de estos extractos, podemos ver que Andrade Kobayashi mantiene una coherencia formal a lo largo de todo el libro para identificar ciertas imágenes como formas de escritura o, siguiendo a Elkins, de “pseudoescrituras”; sin embargo, quizás uno de los aportes más interesantes de la autora es la inclusión del gesto corporal en el análisis de las obras. Aunque no lo hace explícito desde el punto de vista teórico, podríamos afirmar que la autora toma una posición materialista (en el sentido de una tendencia hacia los llamados *nuevos materialismos*) cuando se enfrenta a cada uno de los casos que analiza desde lo corporal y lo háptico. A lo largo de todo el libro, y más allá de los variados soportes y técnicas que se le presentan (lienzos grandes y medianos, diferentes tipos de papel suelto o libros, con tintas, esmaltes, tizas óleos o incluso tejidos), insiste en la importancia de la gestualidad del cuerpo, gestualidad que, tal como indica el título del libro, implica movimiento, pero no solo los movimientos sugeridos por los trazos de las líneas y formas presentes en las obras, sino principalmente la forma en que se involucra el cuerpo de los artistas a la hora de

producir sus trabajos. En este sentido, podemos decir que el análisis está más centrado en los productores de las obras que en los receptores. En el caso de Cy Twombly (capítulo 1), el tema de la gestualidad del cuerpo está enfocada principalmente en las formas de disciplinamiento corporal que implicaban algunos métodos en la enseñanza de la escritura, donde la autora recupera el concepto de “estrategias anatomopolíticas” de Foucault cuando dice que estos métodos “suponen una moralización por medio de diversos dispositivos disciplinarios que controlan el cuerpo y su disposición en el tiempo y en el espacio” (p.47). Aparte de Twombly, que no incluye ningún retrato del pintor, en todos los otros casos de estudio, la autora analiza fotografías de los artistas que se refieren a esta gestualidad de los cuerpos. Frente a la secuencia fotográfica de Henri Michaux (capítulo 2), nos dice que el “conjunto genera una sensación de continuidad, muy a la manera en que las composiciones fotográficas de Eadweard Muybridge sugieren *movimiento*” (p.55; subrayado mío). En el caso de Inoue Yūichi (capítulo 3) nos presenta retratos fotográficos del artista calígrafo; en el primero lo describe en los siguientes términos:

Con las rodillas dobladas e inclinado a ras de suelo, Inoue presiona con fuerza un pincel que agarra con ambas manos. Al igual que la pared, sus pies, brazos, manos y pantalones están manchados con esmalte negro. La expresión de su cara y la torsión de su *cuerpo* sugieren un *movimiento* hacia adelante [...] (p. 103, cursivas mías).

Y ante la secuencia fotográfica más adelante en el mismo capítulo sobre Inoue Yūichi, nos señala que “el *movimiento* del *cuerpo* y del pincel es claramente más fluido” (p. 13; subrayado mío). El capítulo dedicado a Mirtha Dermisache (capítulo 4) también incluye retratos donde la autora se ocupará de describir las formas de habitar de su cuerpo en el taller de trabajo, en este caso destacando el reposo que sugieren las fotografías: Dermisache mirando fuera de cuadro, fumando, con el codo apoyado sobre un escritorio donde hay un libro, pero no rastros de pinceles ni tintas (p. 143); o Dermisache inclinada sobre “la mesa de dibujo permite que su cuello y su columna no se esfuerzen demasiado; con el *cuerpo* en reposo y la cabeza gacha” (p. 144. subrayado mío). Finalmente, en el último apartado dedicado a Mira Schendel (capítulo 5), describe la secuencia de una tira de contacto con fotografías de la artista con una suerte de escultura tejida con papel arroz entrelazado: “Se cubre la cara, la boca, el cuello, el torso. Se esconde, mira, sonríe, levanta, estira, enreda, envuelve” (p.189). En este caso, es la enumeración de acciones que hace Andrade Kobayashi a partir de la tira de contacto la que nos sugiere la idea de movimiento, a pesar de que a propósito de la fotografía del taller de la artista que nos comparte, señala que es “un espacio ordenado” donde “es probable que, al igual que Dermisache” trabajara “sentada, apoyada sobre una mesa” (p.207), es decir, en una actitud de reposo corporal.

Ahora bien, lo más interesante de este capítulo es que Andrade Kobayashi escapa casi por completo de la definición de escritura sobre la que se ha apoyado a lo largo de todo el libro, es decir, aquella basada en los diez rasgos formales descritos por James Elkins, para desplazarse hacia una definición más conceptual de *escritura* basada en el origen etimológico de la palabra *texto*. Ya había ensayado esta aproximación en el capítulo cuatro, cuando relaciona el *nudo* que Dermisache siente dentro de sí (“un día sentí un nudo que se desataba dentro de mí”) con “la imagen del nudo que remite, además, al sentido etimológico de la palabra texto: *textus*, ‘cosa tejida’, de la raíz del pasado participio *texere*, ‘tejer, unir, trenzar’” (p.153). Sin embargo, es en este último capítulo sobre Schendel donde desarrolla con mayor amplitud esta relación frecuentemente citada a propósito de la escritura, tomando distancia de la escritura definida desde el punto de vista de un sistema alfabético lineal que se expresa sobre alguna superficie (papel, lienzo o tablilla). Respecto de *Droguinhas*, tejidos escultóricos de Schendel hechos con papel arroz, la autora afirma que “la etimología compartida entre texto, textil y tejido me permite sostener su sentido escritural” (p.220). La relación, por supuesto, no es arbitraria, recordemos que también desde los estudios de los textiles se establece esta relación:

La relación entre los textiles y la escritura es particularmente significativa [...]. Con o sin inscripciones, los textiles sugieren toda clase de “textos” [...]. Muchos estudios antropológicos y etnográficos sobre los textiles se proponen enseñarnos cómo leer estos lenguajes de nuevo: la “trama” nos la proveen los elementos socialmente significativos; la sintaxis, la construcción [de estos textiles]. (Schoeser, 2003, p. 7-8/ traducción mía)

Desde este punto de vista, *Droguinhas* se puede pensar dentro del cada vez más reconocido arte textil (observemos cómo hoy se valora cada vez más la obra textil de Cecilia Vicuña, por nombrar un solo caso que se arrastra también a lo largo de la segunda mitad del siglo XX). De esta manera, en el último capítulo, la autora nos abre generosamente la puerta para seguir pensando la escritura desde otros lugares: *otras escrituras* o los textiles como otras formas que no se restringen a la escritura alfabético-silábica, tal como la han señalado en su momento Walter Mignolo o Elvira Espejo Ayca, entre otros. Por último, podemos decir que este libro, que nos presenta casos canónicos de poesía visual u “otras escrituras” dentro de una diversidad geográfica a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, se puede poner en diálogo con otros libros que abordan la literatura como un arte expandido que ayuda a entender los devenires de algunos casos contemporáneos de la poesía “en expansión” en el contexto chileno (ver reseña de Acosta Díaz en este mismo número de la revista).

Referencias bibliográficas

Elkins, J. (2018). *The Domain of Images*. Cornell University Press. <https://doi.org/10.7591/9781501723902>

Schoeser, M. (2003). *World Textiles: A Concise History*. Thames & Hudson. <https://books.google.com.ar/books?id=9zx1QgAACAAJ>

Cómo citar este artículo:

Piderit, F. (2024). Materialidad, cuerpo, escritura: análisis de cinco casos canónicos [*Reseña de Otras escrituras. Gestos, movimientos e inscripciones en el arte y la poesía contemporáneos de M, Andrade Kobayashi*]. *Artefacto visual, Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos* 8(15), 283-287.