

Otras escrituras

Megumi Andrade Kobayashi

OTRAS ESCRITURAS

Gestos, movimientos e inscripciones en el arte y la poesía contemporáneos

Colección Arte

© Megumi Andrade Kobayashi

Ediciones Universidad Alberto Hurtado
Alameda 1869 · Santiago de Chile
mgarciam@uahurtado.cl · 56-228897726
www.uahurtado.cl

Impreso en Santiago de Chile, por C y C impresores
Agosto de 2024

Los libros de Ediciones UAH poseen tres instancias de evaluación: comité científico de la colección, comité editorial multidisciplinario y sistema de referato ciego. Este libro fue sometido a las tres instancias de evaluación.

ISBN libro impreso: 978-956-357-494-4
ISBN libro digital: 978-956-357-495-1

Coordinadora Colección Arte
Ana María Risco

Dirección editorial
Alejandra Stevenson Valdés

Editora ejecutiva
Beatriz García-Huidobro

Diseño interior y portada
Alejandra Norambuena

Imagen de portada
Inoue Yūichi. *Obra E*, 1955, esmalte sobre papel Kent, terminado con gel medium, 104 × 153 cm, The National Museum of Modern Art, Kyoto, © UNAC Tokyo. Se agradece la generosa autorización de uso.



Con las debidas licencias. Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

COLECCIÓN ARTE

Otras escrituras

Gestos, movimientos
e inscripciones en el arte y la poesía
contemporáneos

Megumi Andrade Kobayashi

Índice

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introducción | 9 |
| I | |
| “Líneas, solamente líneas”: Cy Twombly | 17 |
| II | |
| “De ninguna lengua, la escritura”: Henri Michaux | 53 |
| III | |
| “De un solo trazo tacharlo todo”: Inoue Yūichi | 103 |
| IV | |
| “Yo los quiero como páginas de un libro”: Mirtha Dermisache | 143 |
| V | |
| “Una manera de decir otras cosas, más suaves —o no decir nada”: Mira Schendel | 189 |
| Bibliografía | 229 |
| Índice de figuras | 241 |
| Agradecimientos | 249 |

Introducción

Cuando niña, mis abuelos hacían tacos de papel con hojas de calendarios que les llegaban de Japón. Dependiendo del año, cada mes era regido por fotografías de arreglos florales, paisajes, templos o la familia imperial. Para no dañar la superficie, solían anotar las fechas importantes sobre pequeños autoadhesivos circulares que, cada enero, retiraban con lentitud y cuidado. Con la ayuda de una regla metálica y un corta cartón afilado, mi abuelo desfiguraba el orden de los días y, de paso, imponía cortes aleatorios pero precisos a flores, montes, altares y cuerpos imperiales. De esa manera lograba obtener cuadrados perfectos que luego apretaba con firmeza con la ayuda de un sujetador metálico. Del orificio del sujetador amarraba una cuerda blanca de algodón con la que aseguraba un lápiz pasta en su otro extremo. Cada vez que sonaba el teléfono, como un mesero frente a un grupo de comensales, mis abuelos tomaban nota de lo que alguien más les dictaba del otro lado de la llamada.

Recuerdo mirar con curiosidad lo que escribían sobre esos papeles. Como no leía japonés, lo único que podía reconocer eran los números que antecedían a algo que, sospechaba, eran letras, sílabas o palabras, pero a cuyo significado no podía acceder. Lo que sí sabía es que se trataba de listas de comidas, de personas y de lugares. El contexto me lo indicaba con claridad: mis abuelos tenían un restaurante de comida japonesa en su casa y, de lunes a viernes, hacían despachos a domicilio.

Crecí enfrentada a escrituras que no era capaz de leer, no solo con ellos, sino que en mi propia casa cuando mi mamá dejaba a la vista sus papeles del trabajo o algún libro a medio leer sobre el velador. En lugar de frustración, esa especie de clausura me producía una atracción que, por algún motivo, nunca se tradujo

en un interés por aprender el idioma. No leer japonés me permitía —y me permite todavía— ver y sentir aspectos que normalmente pasan desapercibidos o que no solemos tomar en cuenta cuando nos enfrentamos a un texto que sí podemos decodificar. En el caso de las listas de mis abuelos recuerdo con vivez su superficie: un *couché* mate con líneas horizontales y verticales interrumpidas con uno que otro número, ideograma o letra entrecortada, un material particularmente grueso y costoso para algo tan ordinario como la orden de un almuerzo. También la herramienta de inscripción, un lápiz bic de punta gruesa cuya tinta azul me parecía infinita y, sobre todo, la expresividad gestual a propósito de la manera en que cada línea se desplegaba sobre el papel. ¿Dónde comienza y dónde termina cada trazo? ¿Cuál fue hecho primero? ¿Con cuánta presión se deslizó el lápiz? ¿Ese encuentro habrá tenido un sonido particular? ¿Será posible palpar la hendidura que generó la punta sobre el papel? ¿Es la letra de mi abuelo o de mi abuela? ¿Escribió de pie? ¿De prisa? ¿Hacía calor ese día? Estoy segura que de haber sabido —aunque fuera mínimamente— el idioma, no me habría fijado en tantos detalles, no le habría dado tanto espacio a la imaginación ni a posibles sentidos que se desprenden de indicios sensoriales y que no se agotan ni se detienen en un significado estable y predeterminado.

Décadas después, me encuentro escribiendo la introducción de un libro, este libro, que está dedicado a una serie de escrituras que tampoco puedo leer pero cuya ilegibilidad responde a otros motivos. A diferencia de las listas de mis abuelos, estas no tienen un rol notacional, como el de un idioma, real o inventado. Que ni yo ni ustedes puedan leerlas no responde a un error o descuido de parte de quien las creó, como suele pasar con la letra de los doctores, cuya mala caligrafía puede llegar a generar confusiones mortales, o porque el texto esté en malas condiciones materiales a causa de circunstancias climáticas, ambientales o por efectos del paso del tiempo. Tampoco porque se trate de un sistema de escritura antiguo que los expertos no han podido descifrar, como

el proto-elamita de Irán, o el rongo-rongo de Isla de Pascua. La ilegibilidad de estas “otras escrituras” responde a que son escrituras sin código y dicha cualidad es estratégica, consciente y radical. Este rasgo va de la mano con una de sus características más particulares: aparentan un impulso lingüístico que pareciera querer comunicar pero no lo hacen bajo los mecanismos habituales del lenguaje.

Sé que lo anterior puede sonar complejo y rebuscado pero es más común de lo que se podría pensar. Las alteraciones del alfabeto y del gesto de la escritura responden a un deseo poderoso e inmemorial, nos recuerda Roxane Jubert¹. Estas alteraciones y experimentaciones, que han ocurrido en diferentes momentos de la historia, encuentran en el arte y la literatura del siglo XX un territorio especialmente fértil. Durante las vanguardias artísticas, pasando por el Tachismo, el Art Informel, el Letrismo y el grupo CoBrA, numerosos artistas se interesaron por evocar formas primitivas de escritura, para lo cual desarrollaron una degradación de esta. Al hacerlo, abandonaron el uso de máquinas y tipografías sofisticadas, y dejaron de lado la claridad y comprensión en pos de lo que consideraban más auténtico. Los sesenta y setenta son también un período de experimentación con la materialidad del lenguaje, tanto en las artes visuales como en la poesía, particularmente visual y sonora, dominios en los cuales la ilegibilidad fue explorada con especial riqueza y provocación. Pienso, por ejemplo, en Carlfriedrich Claus, León Ferrari, Irma Blank o Guillermo Deisler. Desde los ochenta en adelante, máquinas de escribir, mimeógrafos, fotocopiadoras, escáners y computadores han sido herramientas cuyos usos convencionales suelen ser trastocados por artistas, poetas y escritores interesados en experimentar con la materialidad de la escritura hasta tensionar su legibilidad. El listado

¹ Roxane Jubert, “...visible, legible, illegible: around a limit...” en Marija Dalbello y Mary Shaw (eds.), *Visible Writings: Cultures, Forms, Readings*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2011, p. 331.

de nombres es tan amplio como sus contextos de producción, que han alcanzado un nivel global. En este marco, a fines de los noventa los poetas visuales Tim Gaze y Jim Leftwich adoptaron el término “escritura asémica”, con el fin de darle nombre al trabajo de varios artistas que, como ellos, habían comenzado a intercambiar sus creaciones por internet².

¿A qué responden estos esfuerzos por explorar, con tanto interés, las dimensiones de lo ilegible? ¿Qué dicen de sus respectivos contextos de creación? ¿Cómo estas escrituras interpelan nuestros usos habituales del lenguaje verbal? ¿De qué manera se manifiestan más allá del campo del arte y la literatura? ¿Qué propósito tiene estudiarlas? ¿Si no “dicen” nada, cómo nos acercamos a sus modos de producción de sentido? Estas son algunas interrogantes que subyacen y al mismo tiempo exceden los límites de este ensayo.

De este amplio periodo temporal, escogí una selección de obras de cinco artistas que, me parece, se enfrentaron con especial agudeza y sensibilidad a este problema. Ellos son el pintor, fotógrafo y escultor norteamericano, Cy Twombly (1928-2011), el poeta y pintor belga nacionalizado francés, Henri Michaux (1899-1984), el calígrafo japonés de vanguardia, Inoue Yuichi (1916-1985), la artista argentina, Mirtha Dermisache (1940-2012), y la artista brasileña de origen suizo, Mira Schendel (1919-1988). A pesar de su notoria distancia contextual y geográfica, espero que mi selección y análisis logre hacer visibles puntos de convergencia, resonancias que irán mostrando, poco a poco, que entre estas obras y estos artistas existe una conexión tan profunda como conmovedora. La misma secuencia en la que dispuse los capítulos busca proponer un recorrido en el cual iré hilando estas relaciones hasta conformar

² Para ahondar en el problema de la ilegibilidad en el arte y la literatura, sugiero revisar, entre otros, a: Craig Dworkin, *Reading the Illegible*; Peter Schwenger, *Asemic: The Art of Writing*; Nick Thurston, “Amodern 6. Reading the Illegible”; Roxane Jubert, “...visible, legible, illegible: around a limit”; Johanna Drucker, “Anthology of the Illegible”; Fernando Pérez Villalón, “Varias maneras de no decir nada”.

una trama que permitirá percibir, en el amplio sentido de la palabra, una manera compartida de explorar y concebir la escritura.

Como iremos viendo, en sus procesos de producción y disposición visual, las obras de estos artistas se acercan estrechamente al dominio de la escritura, ya que han sido compuestas con materiales y soportes que evocan el acto de escribir a mano, como tizas, lápices, tinta, pinceles de caligrafía, pizarrones o papeles de arroz. Algunas también imitan formatos como cartas, periódicos, ejercicios de caligrafía escolar o quipus. Aparentan y, al hacerlo, invitan a que las percibamos como escrituras. Al mismo tiempo, sin embargo, distorsionan, critican y disuelven las características de una escritura convencional pues no tienen un rol notacional y no significan de manera fija. Esta “apariencia de” es fundamental pues, cuando algo se nos presenta como escritura pero no existe un código de por medio, dicho encuentro obliga a que establezcamos otro tipo de acercamiento. En la medida en que son obras que se resisten a una interpretación de tipo hermenéutica, será necesario que agucemos la mirada y nos preguntemos con atención cuáles son las superficies y herramientas involucradas en los procesos de inscripción, cómo participa el cuerpo, qué pasa con la dimensión gestual, cómo se manifiesta la intensidad y recurrencia de los trazos, cuáles son sus lógicas de exhibición o circulación, y qué dicen o callan sus títulos.

Creo que, analizadas de forma conjunta, estas obras harán aparecer nuevos problemas, más complejos que los que plantean de manera aislada. Como veremos, el hecho de ponerlas en relación y percibir sus entrecruzamientos, permitirá percibir una serie de rasgos que no están presentes en una escritura convencional. En algunos casos, manifiestan un particular interés por el movimiento y el dinamismo, y una especial cercanía con lo primitivo y lo infantil. También le dan una mayor importancia a los procesos por sobre los resultados, ofrecen protagonismo a la dimensión corporal a partir de lo gestual y lo performativo, y suelen manifestar una negativa a todo tipo de psicologismo. Además de estas características de orden estético, la lectura que propongo irá haciendo emerger aspectos

más bien políticos, como una resistencia al disciplinamiento corporal y ético asociado a los procesos de alfabetización escolar, y un rescate de la capacidad comunitaria y social de una escritura que no está limitada por restricciones idiomáticas.

James Elkins nos invita a pensar en las relaciones entre escritura, dibujo o pintura cuando afirma: “Hay muchos tipos de superficies marcadas de forma relativamente desordenada —en los lienzos de artistas contemporáneos, así como en acantilados, paredes de cuevas y vasijas— que crean la impresión de un esfuerzo concertado por escribir además de dibujar o pintar”³. Una imagen puede tener apariencia de escritura cuando posee, entre otros rasgos, signos autónomos de un tamaño relativamente uniforme y que sean lo suficientemente simples, cuando existe distancia entre cada “palabra” y entre cada “letra”, y la posibilidad de advertir cierta tendencia a una disposición alineada. Como lo hace notar Elkins, si una imagen tiene estas características, estamos ante una “seudoescritura”. La lista de características es extensa y se requiere la concurrencia de las obras y las formas singulares para tratarlas en detalle. Lo que me interesa recalcar aquí es que, cuando identifique algunos de los rasgos de las “seudoescrituras”, será fácil comprender por qué estas obras remiten tan directamente al acto y sobre todo a la idea de escribir.

La crítica, la historia del arte y los propios artistas y escritores han sugerido numerosos términos con los que han pretendido denominar un fenómeno como este, esquivo tanto en términos disciplinares como interpretativos. “Una escritura desintegrada”; así es como el curador y crítico Alfred Pacquement describe la obra de Cy Twombly. Los historiadores Simon Schama y Thierry Greub optan, en cambio, por “protocoligrafía”. Michaux sobre su propio trabajo alude a “grafismos” y “ensayos de escritura”. Para describir los libros de Mirtha Dermisache, el curador Guy Schraenen habla de “grafías”.

³ James Elkins, *The Domain of Images*, Ithaca, Cornell University Press, 2001, p. 144.

A propósito de Saul Steinberg, Roland Barthes utiliza el concepto “simili-escritura”. Nuevamente Pacquement, pero sobre Bernard Réquichot: “falsa escritura”. “Otros términos aparecen por aquí y por allá —asegura Roxane Jubert— tales como ‘pseudografía’, ‘pseudoescrituras’, e incluso ‘contraescrituras’”⁴. Esta copiosa terminología da cuenta del interés que han generado este tipo de obras pero también advierten del riesgo de desorientarnos con facilidad. Además de superponerse entre sí, algunos de estos conceptos no han sido formulados teóricamente y, en ocasiones, tienden a cierto grado de contradicción. Un término que me parece relativamente más adecuado, aunque no libre de complejidades, es el de “escritura ilegible”, que utilizaré de vez en cuando para referirme a las escrituras de este libro. Como parte de su esfuerzo por cuestionar un modelo semiológico de interpretación, en 1973 Barthes proclama: “Una escritura no necesita ser legible para ser plenamente una escritura”⁵. Según Barthes, dicha plenitud se sostiene en su rechazo a la instrumentalidad del lenguaje, que ocurre al “disminuir el significado hasta lo imperceptible” y acercarnos “al significante, convertirlo en gigante, en un monstruo de presencia”⁶. El presupuesto que sostiene la idea de que la legibilidad no es una característica *sine qua non* de la escritura es que el significante “libre, soberano”, existe más allá de su significado⁷. Esta es, sin duda, una afirmación contradictoria en la medida que sería una escritura a la que

⁴ Roxane Jubert, “...visible, legible, illegible: around a limit ...” en Marija Dalbello y Mary Shaw (eds.), *Visible Writings: Cultures, Forms, Readings*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2011, p. 321.

⁵ Roland Barthes, “Variaciones sobre la escritura”, *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 105.

⁶ Roland Barthes, “Réchinot y su cuerpo”, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 256.

⁷ Roland Barthes, “Variaciones sobre la escritura”, *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 105. El mismo Barthes produjo numerosas escrituras ilegibles, y a través de ensayos, cartas y comentarios expresó fascinación por la obra de Twombly y Dermisache.

le falta un atributo central: desde una perspectiva saussureana, la unión entre concepto e imagen acústica. Si bien son afirmaciones complejas y ambiguas (¿una escritura que no es legible, es igualmente escritura?; ¿es posible concebir el lenguaje sin la dualidad significante-significado?), me gustaría atraerlas, precisamente, porque están en sintonía con las tensiones que presentan las escrituras de Twombly, Michaux, Inoue, Dermisache y Schendel.

Por motivos que se me escapan, y que tal vez tienen mucho que ver con las listas de mis abuelos, llevo un buen tiempo atraída por intentar sortear la opacidad de estas escrituras. Mi invitación es a que las observemos con calma, paso a paso, entendiendo que —a pesar de su resistencia— son una huella, un registro cuya existencia se separa de su creador pero que sigue conectada con un tiempo, un lugar, una finalidad, una expresión. Este libro puede llegar a ser de especial interés para quienes estén interesados en observar las relaciones, posibles e imposibles, entre visualidades y textos. También para quienes tengan la inquietud de acercarse a comprender la producción y transmisión de sentido más allá del orden de lo semántico y de la zona iluminada del lenguaje verbal. En lugar de detenernos a interpretar temas, motivos o caracteres, en estas páginas tendrán especial protagonismo los movimientos de la mano, la cercanía entre distintas materialidades, el enfretamiento de herramientas y superficies de inscripción, y, muy especialmente, el contacto posible entre nuestra percepción corporal, siempre ambigua e irreductible, con aquello que se nos presenta como imagen en su encuentro y diferencia con la escritura.