



Artículo de Investigación

Escritura, cuerpo y gestualidad en Cy Twombly

Writing, body and gesture Cy Twombly

Recibido: 04-08-2020 Aceptado: 14-12-2020 Publicado: 30-06-2021

Megumi Andrade Kobayashi

 0000-0002-6004-1301

Universidad Finis Terrae
mandradek@uft.edu

Resumen: Este ensayo está dedicado a la serie *grey paintings* del artista norteamericano Cy Twombly (1928-2011). A partir de un análisis de *Panorama* (1955) y *Cold Stream* (1966), planteo que la serie se vincula a formas de inscripción asociadas, simultáneamente, a lo verbal y lo pictórico. Si bien no es posible identificar letras ni palabras, estas obras manifiestan un estrecho vínculo con una dimensión gestual y corporal de la escritura. En mi análisis establezco relaciones con inscripciones arcaicas, con la criptografía, y con procesos de alfabetización escolar.

Palabras clave: Cy Twombly – *grey paintings* series – arte contemporáneo – escritura e imagen

Citación: Andrade Kobayashi, M. (2021). Escritura, cuerpo y gestualidad en Cy Twombly. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 31(1), 40-60. doi.org/10.15443/RL3103



Abstract: This essay addresses the *grey paintings series* by the American artist Cy Twombly (1928-2011). Based on an analysis of *Panorama* (1955) and *Cold Stream* (1966), I propose that the *series* is linked to forms of inscription associated, simultaneously, with the verbal and the pictorial. Although it is not possible to identify letters or words, these works show a close link with a gestural and corporal dimension of writing. In my analysis I establish relationships with archaic inscriptions, with cryptography, with the practice of mantras, and with processes of school literacy.

Keywords: Cy Twombly - *grey paintings series* – contemporary art – writing and image

1. Introducción

Este ensayo está dedicado a la *greypaintings series* del artista norteamericano Cy Twombly (1928-2011). A partir de un análisis de *Panorama* (1955) y *Cold Stream* (1966), daré cuenta de que la serie se vincula a formas de inscripción asociadas, simultáneamente, a lo verbal y lo pictórico. Como veremos, si bien no es posible identificar letras ni palabras, estas obras manifiestan un estrecho vínculo con una dimensión gestual y corporal de la escritura. En primer lugar, estableceré vínculos con inscripciones arcaicas, luego, con la práctica de la criptografía y, para finalizar, con procesos de alfabetización escolar.

2. Grey paintings

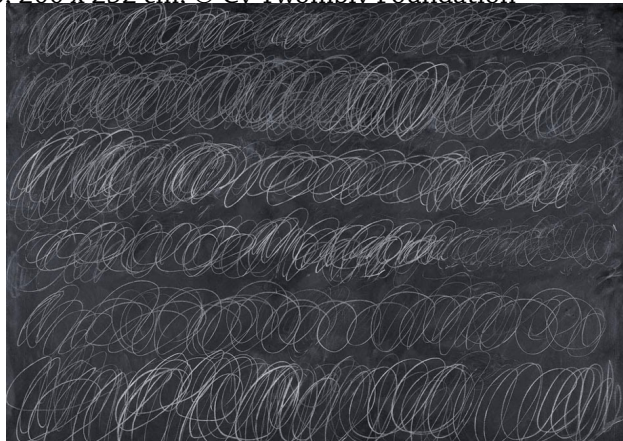
La fotografía fue tomada por Cy Twombly a mediados de los cincuenta en el estudio de Robert Rauschenberg, en la ciudad de Nueva York. Registra un conjunto obras de características similares que fueron realizadas a partir de materiales que serán recurrentes en su obra: pintura de muros, lápices de cera y tiza. Ya que visual y materialmente evocan a antiguos pizarrones de colegio, en los que, pasado cierto tiempo, el polvo y las rayas de tiza tienden a impregnarse para siempre, este conjunto inaugura una serie usualmente conocida como *blackboard paintigs* o *grey paintings*.

Figura 1. Cy Twombly. Estudio de la Fulton St., Nueva York, 1955, © Cy Twombly Foundation



Salvo la del fondo, titulada *Panorama*, todas fueron destruidas por Twombly al poco tiempo de haberlas hecho (Varnedoe, 2014). Pasarán diez años para que, a propósito de una exposición en Turín, Italia, vuelva a componer un conjunto de aspecto semejante: *Problem I, II, III, Cold Stream* y *Night Watch*. Si bien cuando se habla de las *grey paintings* se alude a las que realizó entre 1966 y 1971, algunos críticos como Mary Jacobus en *Reading Cy Twombly*, no dudan en situar el origen de la serie en aquellas de 1955.

Figura 2. Cy Twombly. *Cold Stream*. Roma, 1966, pintura de muros al óleo y lápiz de cera sobre lienzo, 200 x 252 cm. © Cy Twombly Foundation

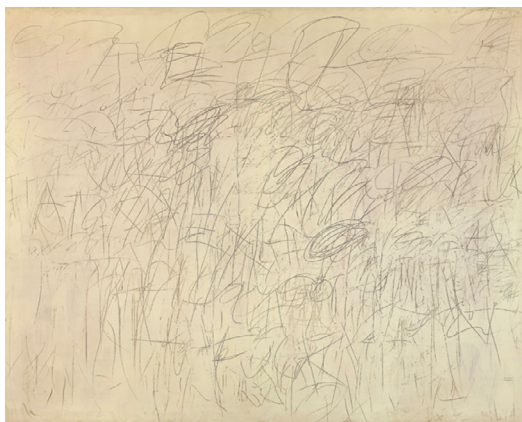


3. Pintor de escritura

Juegos de palabras, palabras cortadas, anagramas, palíndromos, citas, nombres de autores, inscripciones seudo-egipcias y seudo-japonesas. La obra de Twombly tiene un estrecho vínculo con la dimensión gestual de la escritura y la plasticidad del significante.

Como afirma Johanna Malt (2016): “Cy Twombly, perhaps more than any modern artist, was a painter of writing. Other artists may be more centrally interested in text, but Cy Twombly paints the process, the practice, the feeling of writing by hand” (p. 1).

Figura 3. Cy Twombly. *Academy*, Nueva York, 1955, pintura de muros al óleo, lápiz de mina, lápiz de color y pasteles sobre lienzo, 191.1 x 241 cm, © Cy Twombly Foundation



En 1955, el mismo año de *Panorama*, Twombly compuso *The Greeks*, *Criticism*, *Free Wheeler* y *Academy*. En todas ellas encontramos signos que podríamos reconocer fácilmente: cruces, triángulos, rectángulos. También algunos elementos del lenguaje verbal: letras (A, E, K, N, etc.) que forman parte palabras (como FUCK, en *Academy*), o lo que parecieran ser fragmentos de palabras, difíciles de identificar.

En estas y otras pinturas, es recurrente la tensión entre inscribir y deshacer, entre trazar y borrar o tachar. A causa de estas ambivalencias, de la aparición de pistas relacionadas con el lenguaje verbal, estas obras nos incitan a activar la lectura –proceso que, por supuesto, se nos niega–. En esta oscilación, en la cual la invitación a leer es tan importante como su negación, los títulos asumen un rol fundamental. La misma oscilación ocurre con las *grey Paintings*, solo que –como veremos– en ellas la invitación es mucho más ambigua. Algunas obras como *Olympia* (1957), *Arcadia* (1958) o *Leda and the swan* (1962), instan a que busquemos una posible correspondencia entre la imagen y las palabras del título, escrito, con toda claridad, en la ficha técnica de un museo, de un catálogo o de una página de internet. En estas obras de Twombly, los títulos nos trasladan directamente a la antigüedad, y con esto al mito, a narraciones de la tradición occidental. Esta posible correspondencia, no obstante, es rápidamente frustrada si lo que esperamos es identificar en la imagen una representación figurativa, digamos, de *Olympia*, de *Leda*, de un cisne¹.

Figura 4. Cy Twombly. *The Italians*. Roma, 1961, óleo, lápiz y lápiz de cera sobre lienzo, 199.5 x 259.6 cm, © Cy Twombly Foundation



Twombly solía escoger títulos que remiten, simultáneamente, a varios referentes. Richard Leeman (2005) aborda estas ambivalencias a propósito de dos pinturas de 1952: *Solon I* y *Solon II*, que podrían sugerir el nombre de una ciudad del estado de Virginia, a Solón de Atenas, o un anagrama de “Olson”² (Leeman, 2005). Junto con Leeman, podríamos acordar que no es necesario escoger un sentido por sobre el otro; “because as the joke itself states, very simply and very directly, *beneath it all* –where Twombly himself is– *it is all the same thing*” (Leeman, 2005: 19)³.

Una vez que Twombly se instala definitivamente en Italia en 1957, su interés por la cultura antigua ingresó de manera patente en su obra; la Roma de su universo pictórico no es una Roma majestuosa, tampoco una Grecia apolínea. Como afirma el historiador del arte Simon Schama (2014), “his Rome consists of the pleasure of ruins; the attack of weedy nature on the defaced wreckage of the classical tradition” (p. 11). Esta particular mirada respecto de la herencia occidental se manifiesta en sus pinturas y dibujos a partir de la inscripción de nombres de personajes mitológicos (Narcissus, Leda), lugares (Athens, Roma) y autores, clásicos y contemporáneos (Virgil, Orazio, Rilke). Inscripciones de una caligrafía temblorosa, letras cortadas o parcialmente borradas por manchas de pintura y rayas de lápices.

De la vasta producción pictórica de Cy Twombly nos detendremos en dos obras de la *grey paintings series* en las que, a diferencia de las que acabo de mencionar, no es posible identificar letras, mucho menos palabras: *Panorama* (1955) y *Cold Stream* (1966). Antes de adentrarnos en ellas, revisemos las búsquedas y obsesiones que rondaron la composición de estas pinturas.

4. Al este: Italia y África

En 1952, Twombly ganó una beca otorgada por el Virginia Museum of Fine Arts en Richmond. En la carta con la que postuló en mayo de ese año destaca su interés por el pasado primitivo y las ruinas romanas (Leeman, 2005). En Nueva York, tres meses después, se embarca junto a Robert Rauschenberg, quien lo acompañaría en su travesía por Palermo, Nápoles, Roma y Marruecos.

Figura 5. Robert Rauschenberg. *Cy Twombly + relics*. Roma, 1952, © Cy Twombly Foundation



Twombly recordará este viaje como un punto de quiebre en su formación como artista. En una carta que le escribe al director del Virginia Museum, relata: “I’ve just returned from digging at a Roman bath with the Director of the Museum here –Northern Africa is covered with wonderful Roman cities and in this part they are just beginning in the last yr. to excavate... I can’t begin to say how Africa has affected my work” (Citado en Varnedoe, 2014: 19).

En Marruecos conoció glifos y objetos antiguos, y produjo cientos de anotaciones y bocetos con diversos motivos, colores (café oscuro, naranja, blanco), texturas y materiales (cuerdas, pieles, plumas, seda, etc.) (Leeman, 2005). Al final de este listado, que elaboró el mismo Twombly, encontramos una última anotación destacada con una línea recta: “CHALK WHITE” (Citado en Varnedoe, 2014: 19). Dos años después realiza la primera de sus *grey paintings*.

5. Criptografía

Antes de que eso ocurriera, a su regreso a Estados Unidos, por un breve período de tiempo que va de noviembre de 1953 a agosto del año siguiente, Twombly se vio obligado a realizar el servicio militar. Instalado en Augusta, Georgia, fue entrenado y tomó cursos de criptografía. Tanto Leeman (2005) como Jacobus (2016) destacan lo importante que fue esta experiencia para el desarrollo de su obra.

En paralelo a su trabajo como criptólogo, Twombly continuó dibujando, especialmente durante sus días libres, los que pasaba en un hotel. Según el propio artista, los dibujos que hizo durante esos meses marcaron el camino que tomaría su obra de ahí en adelante (Varnedoe, 2014). Al igual que Leeman (2005), Varnedoe (2017) destaca que para liberarse de los hábitos propios de una mano “entrenada”, Twombly se dedicó a dibujar de noche con la luz apagada. Algunos de estos dibujos ya contenían letras y, según Mary Jacobus (2016), lo que hizo fue poner en práctica las enseñanzas que había recibido de Motherwell, para quien “psychic automatism began with “doodling” or scribbling (...) pursued as a means of developing what was most personal to each artist” (p. 33). A propósito de estos dibujos, en lugar de la primacía del ojo aparece el tacto, tal vez el menos racional de los sentidos. A su vez, disuelta la distancia y el

control de la mirada, se establece una relación corporal con lo dibujado. En este punto encontramos una distinción respecto de la escritura automática de los surrealistas. A diferencia de ellos, que pretendían provocar el fluido constante de una línea motivada inconscientemente, el ejercicio llevado a cabo por Twombly pretendía reducir y limitar sus habilidades artísticas, lo que le permitió acercarse a algunas de las distorsiones propias de los dibujos hechos por niños (Varnedoe, 2014).

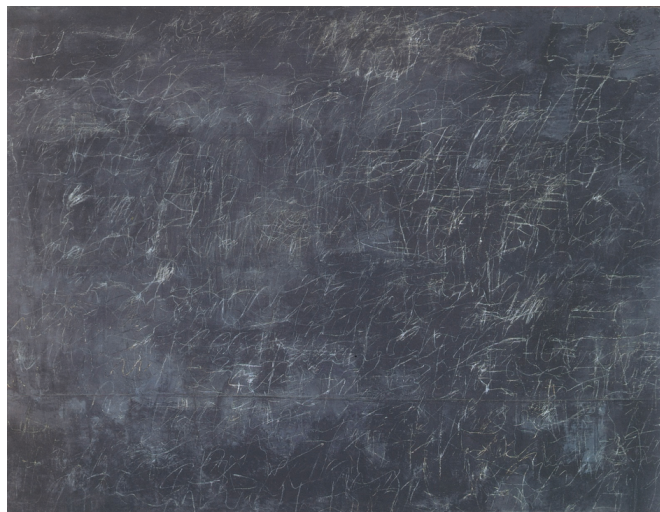
Figura 6. Cy Twombly. *Untitled*, 1954, lápiz, 48.2 x 64 cm, © Cy Twombly Foundation



5.1 *Panorama*

Mary Jacobus (2016) sostiene que el garabateo distintivo de la obra de Twombly emerge con los dibujos automáticos que realizó en su período en el ejército y con las *grey paintings* de 1955.

Figura 7. Cy Twombly. *Panorama*, 1955, Nueva York, pintura de muros, crayones y tiza sobre lienzo, 257 x 339 cm, © Cy Twombly Foundation



A diferencia de los dibujos que venía realizando hasta ese entonces, donde los trazos se encontraban más bien centrados, acá las líneas ocupan toda la superficie y aumenta la libertad gestual. En términos de disposición, longitud y definición, los trazos son irregulares, y parte importante de la superficie, de grandes dimensiones, contiene ligeras manchas blancas que intensifican el carácter atmosférico y envolvente de la obra. Si bien no es posible identificar letras ni palabras, las *grey paintings* plantean una interrogante respecto de las raíces de ciertas formas de inscripción asociadas, simultáneamente, a lo verbal y lo pictórico.

Richard Leeman (2005) asegura que Twombly realizó *Panorama* de pie y con la tela apoyada en la pared, información que, a primera vista, tensiona la posibilidad de comprender estas inscripciones desde el ámbito de la escritura. En un breve ensayo de 1917, Walter Benjamin nos recuerda: “pictures are set vertically and signs horizontally” (p. 82). Sin embargo, a propósito del dibujo de un niño, que resultaría extraño de mirar verticalmente, y los dibujos de Otto Gross, que para ser vistos deben ser puestos horizontales sobre una mesa, Benjamin (1917) cuestiona la común asociación entre la disposición horizontal y lo simbólico. “The cross section seems symbolic; it contains signs. Or is it when we read that we place the page horizontally before us? And is there such a thing as an original vertical position for writing –say, for engraving in stone?” (p. 82).

A pesar de su disposición vertical y de no contener signos verbales, *Panorama* logra acercarnos a la escritura en su dimensión manuscrita gracias a la manera en que, visual y materialmente, evoca a un pizarrón de colegio y por las características de sus trazos. Además de línea o raya, una de las acepciones en castellano de “trazo” está directamente relacionada con la escritura manual. “Cada una de las partes en que se considera dividida la letra de mano, según el modo de formarla”, es la definición que entrega el *Diccionario de la Real Academia Española*. En francés el significado es especialmente interesante: en el *Larousse* leemos que este remite, simultáneamente, a un “élément de dessin” y a “ce qui constitue un élément caractéristique, une marque distinctive”. En este sentido, un trazo puede ser expresión de una particularidad, la marca distintiva de algo o alguien y, a propósito de la expresión “les traits d’un visage”, *trait* (“trazo”) se traduce simplemente como “rasgo”. *Stroke* viene a ser la traducción al inglés de este término; si echamos una mirada a la definición en inglés de *brushstroke*, nos encontramos con “a movement of a pen, pencil, brush, or the like; a mark made by such a movement”. La traducción al castellano de *stroke* tiene un sentido agresivo que nos vincula directamente a “incisión” –etimológicamente relacionada con escritura, arte gráfico y glifo (Leeman, 2005)– y a “grafismo” (Leroi-Gourhan, 1971).

En relación con *Panorama*, es importante recordar la atracción de Cy Twombly por lo primitivo y por las superficies de artefactos arqueológicos. “I’m drawn to the primitive, the ritual and fetish elements”, escribió a comienzos de 1952 (Citado en Varnedoe, 2014, p. 14). A partir del viaje que realiza a Marruecos, este interés se intensifica al punto que se vuelve un problema central de su obra. Como relaté páginas atrás, en ese viaje estuvo en contacto con glifos y objetos antiguos; experimentó directamente lo que, hasta ese entonces, se restringía a un ámbito teórico. Cuatro años después de su regreso de Marruecos, declara: “Generally speaking my art has evolved out of the interest in symbols abstracted, but nevertheless humanistic; formal as most arts are in their archaic and classic stages, and a deeply aesthetic sense of eroded or ancient surfaces of time” (Citado en Varnedoe, 2014, p. 14).

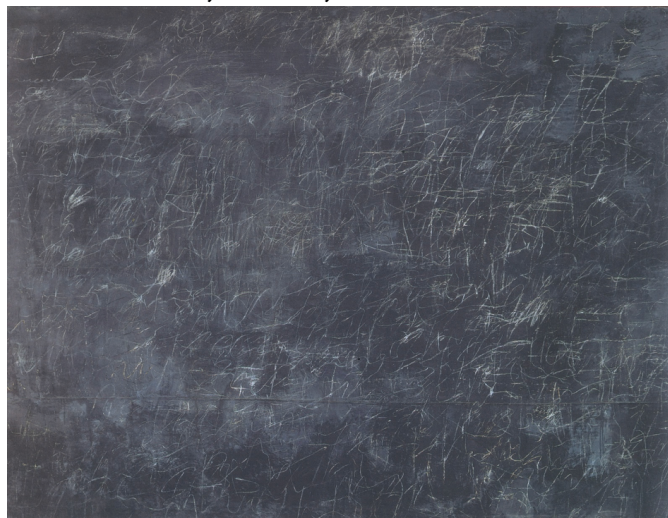
En las pinturas que resultaron de las anotaciones y los bocetos de viaje, Twombly comenzó a realizar pequeñas incisiones, arañazos que deshacían parte del contorno de las figuras (Leeman, 2005). Estos trazos, que serán un rasgo distintivo de su obra, dan cuenta de que su interés por las superficies y texturas arcaicas devino en una indagación respecto de los orígenes de la escritura, del arte gráfico, del glifo; en palabras de Leeman (2005), “three words associated etymologically with incision, the earliest known technique of inscription on a hard or soft support” (p. 22). El sentido de incisión lo podemos encontrar en el griego antiguo *γράφω* (*gráphō*), que significa “escribir”, “pintar”, “dibujar”, pero también, a propósito de su uso en La Iliada: “rasguñar”, “arañar”, “cortar”⁴. Si volvemos a mirar *Panorama*, observaremos que algunos trazos dan la sensación de ser rasguños o arañazos sobre la superficie. Su desorden y las manchas de polvo blanco –más intensas en unas zonas que en otras– remiten además a un proceso de composición más bien agitado, en el cual la punta del lápiz o tiza tiende a horadar, herir o rozar la superficie, más que recorrerla de manera estable y sostenida.

“El trazo, por leve, ligero o incierto que sea, remite siempre a una fuerza, a una dirección; es un *energón*, un trabajo, que permite leer la huella de su pulsión y su desgaste” (Barthes, 1986: 197). En tanto “acción visible”, los trazos de *Panorama* dan cuenta de un proceso de inscripción en el cual la dimensión del lienzo (257 x 339 cm.) nos hace pensar en un cuerpo que se desplaza de un lado hacia el otro, de abajo hacia arriba o viceversa, probablemente con la ayuda de un escalera o piso para acceder a los extremos superiores, de la misma manera que lo haría un estudiante o un profesor enfrentado a la inmensidad de un pizarrón de colegio. No habría otra forma de recorrer toda la superficie más que involucrando el cuerpo entero. Al comparar *Panorama* con los dibujos que Twombly realiza por esos mismos años, Richard Leeman (2005) alude, precisamente, a una gestualidad que se libera a propósito del cambio de soportes; el cuerpo y la mano participan de otra manera, lo cual tiene efectos inmediatos en la cualidad de los trazos: “[the hand] recovered simultaneously the path of the figure and the seduction of the arabesque and in some cases was even reduced to cross-hatching, the most impulsive of marks, which became generalized in 1955” (p. 31). Observemos nuevamente la imagen; *Panorama* está repleta de este tipo de marcas esgrafiadas (“cross-hatching”). Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, esgrafiar consiste en “trazar dibujos con el grafo en una superficie estofada haciendo saltar en algunos puntos la capa superficial y dejando así al descubierto el color de la siguiente”. La definición de “grafo” no existe en ese diccionario, pero a partir de su origen italiano, *graffio*, llegamos a su traducción al castellano: “rasgado” y “marca de desgaste”. En 1955, el poeta y crítico Frank O’Hara escribió lo siguiente a propósito de las pinturas con fondo gris y trazos blancos que, por esos años, se encontraba realizando Cy Twombly: “A bird seems to have passed through the impasto with cream-colored screams and bitter claw-marks” (p. 34). Con esta metáfora, se vuelve de pronto visible la manera en que los trazos de *Panorama* evocan incisiones o erosiones causadas por garras de animales. En esta breve descripción, O’Hara imagina el origen de los trazos –y de la obra– a partir del cruce entre un animal y un objeto artístico, entre un pájaro y un lienzo que, con su impasto listo, está a la espera del encuentro. “Cream-colored screams and bitter claw-marks”. Recordemos las acepciones de “rasguñar”, “arañar”, “cortar”, que veíamos a partir de *gráphō*, o la afirmación de Barthes (2002) en relación con el sentido etimológico de la palabra “inscripción”: “trazar en el interior mismo de la materia mineral o vegetal” (p. 126). Por otro lado, a propósito de las dimensiones de los lienzos –y de los pizarrones de colegio que en parte inspiran estas obras de Twombly— es atractivo pensar en una dimensión aérea de la escritura: la altura a la que llegan las aves y la altura a la que pueden llegar las manos, con o sin la ayuda de una escalera. En *Notes Toward a History of*

Skywriting, Graham Burnett (2015) relata las reacciones que ocasionó, en 1922, una de las primeras escrituras aéreas de las que se tiene registro, que se llevó a cabo en el Derby de Epsom, Inglaterra. El periódico *The Daily Mail* anunció, al día siguiente, el inicio de una nueva era en la comunicación humana: “This remarkable achievement (...) tells us in words as plain as can be that a new era has opened in signalling from the air (...). We can now write orders to armies and navies on the sky as plainly as a schoolboy writes on his slate” (p. 23).

De regreso a *Panorama*, los trazos que se inscriben sobre la superficie, desgastándola, están directamente vinculados, entonces, al viaje que Twombly realiza a Marruecos e Italia. Antes no hay registro de ellos. En la biografía de la página de la Cy Twombly Foundation, se indica que en el Museo Etnográfico de Roma hizo varios dibujos cuyos títulos corresponden a ciudades y pueblos del norte de África como Quarzazat o Tiznit. De regreso en Estados Unidos, Twombly realizó una serie de pinturas en base a motivos y formas que aparecen en esos dibujos. Como aparece en el sitio web del artista: “for the first time, he *drew and scratched* into wet paint, creating a strongly lined surface”. *Scratch* significa “rasgar”, “arañar”, “raspar”, pero también “rayar”. Un año después, realiza *Panorama*.

Figura 8. Cy Twombly. *Panorama*, 1955, Nueva York, pintura de muros, crayones y tiza sobre lienzo, 257 x 339 cm, © Cy Twombly Foundation

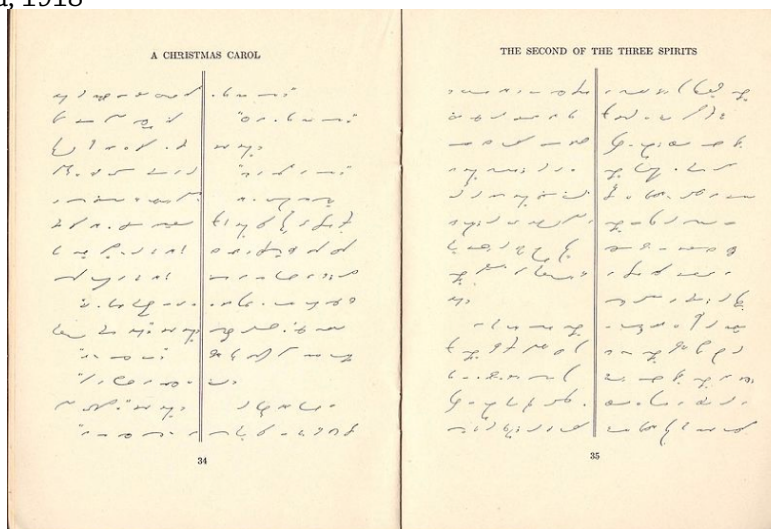


Además de libertad gestual, estos trazos dan cuenta de un cuerpo agitado que, en lugar de deslizar calmadamente la tiza o el lápiz sobre la tela, pareciera hacerlo a partir de movimientos rápidos y breves. En su calidad de huellas, remiten a un cuerpo en pleno proceso de inscripción y nos hacen pensar en procesos más que en productos; formas formándose en lugar de formas ya hechas. En *Semiótica 2*, Julia Kristeva (1981) plantea una conceptualización de “texto” que permite pensar en este predominio del proceso por sobre el producto: “El texto no es un fenómeno lingüístico (...) no es la significación estructurada que se presenta en un corpus lingüístico visto como una estructura plana. Es su *engendramiento*: un engendramiento inscrito en ese “fenómeno” lingüístico” (p. 97). A continuación, Kristeva propone un desdoblamiento de la noción de “texto” a partir de lo que entiende por “feno-texto” (superficie, estructura significada) y “geno-texto” (fondo, productividad significante). Lo importante, para lo que intento mostrar

aquí, es que el feno-texto contiene una especie de *efecto especular* que permite observar su propio engendramiento. Dentro de este esquema, el geno-texto no está basado en la estructura sino que en la estructuración. En este sentido es que podemos comprender los trazos de *Panorama* como un “feno-texto” que deja ver su propio proceso de constitución: el “geno-texto”, entendido como “fondo, productividad significante” (Kristeva, 1981: 97).

Tengo la impresión de que *Panorama* manifiesta, también, cierto desgano. Observemos la imagen una vez más; los trazos no están suficientemente recargados, tampoco son definidos. Aparecen y desaparecen, se pierden entre las manchas blancas de tiza. Esto se podría interpretar como una suerte de retirada, un no querer decir, y vincular su resistencia comunicativa al hecho de que, según Mary Jacobus (2016), estas inscripciones evocan signos estenográficos, método que Twombly aprendió durante su estadia en el ejército. Jacobus identifica, en particular, a qué sistema de abreviaciones se asemejan estas obras de 1955: “Pitman and Gregg shorthand both rely on combinations of hooks and strokes, but the cursive squiggles, curves, and loops of Gregg shorthand (more popular in the United States) are closer to Twombly’s “stenographic” signs” (p. 262).

Figura 9. Fragmento de *A Christmas Carol* de Charles Dickens, escrito con Gregg shorthand, 1918



Con esta información, la relación entre *Panorama* y la escritura se vuelve, de pronto, evidente, y se reafirma la idea de una retirada del yo que expresa y se expresa a través de su obra. Aparece, además, un aspecto que comentaré más adelante: ya que la estenografía supone “escribir tan deprisa como se habla, por medio de ciertos signos y abreviaturas” (DRAE), habría un vínculo con la dimensión oral del lenguaje. Finalmente, el desacato, la incorrección de Twombly al no utilizar el código *como debería*, nos traslada al carácter antisocial de la ilegibilidad. Como afirma Martine Reid (2019):

Illegible writing shows things to be what they are not. That is why it is “sanctioned” by whatever means possible (by various authorities, from school on). It is accused of trying to hide something, of being a disguise. It is “read” (by graphologists and others) as a gesture of refusal, as antisocial. (p. 6).

A partir de la noción de trazo, estas escrituras ilegibles de Twombly son también la huella de un gesto, bajo la comprensión de lo gestual como lo que va más allá de la palabra escrita, y que involucra una remisión a un tiempo y un espacio específicos. Como escribe Kristeva (1981): “la gestualidad, más que el discurso (fonético) o la imagen (visual) resulta susceptible de ser estudiada como una actividad en el sentido de un *gasto*, de una productividad anterior al producto, y por lo tanto anterior a la *representación* como fenómeno de significación en el circuito comunicativo” (p. 121). Hemos visto que *Panorama* evoca una gestualidad de movimientos agitados, veloces, pero también inestables en términos de intensidad, despreocupados e incluso lánguidos. Esta ambivalencia tiene que ver con algo que señalé anteriormente: en la obra de Twombly es recurrente la tensión entre inscribir y deshacer, entre trazar y borrar o tachar. Finalmente, podemos pensar en estas escrituras en relación con Louis-Jean Calvet y su *Historia de la escritura*, libro en el que estudia lo gestual y lo pictórico como dimensiones del lenguaje. Para Calvet, lo gestual estaría vinculado a la condición efímera propia de la oralidad, mientras que lo pictórico sería la generación de marcas permanentes. Como hemos visto, *Panorama* tensiona esta oposición: los trazos que conservan las huellas de su proceso de constitución hacen convivir lo gestual con lo pictórico.

5.2 *Cold Stream*

En lugar de rasguños o incisiones, las *grey paintings* que Twombly realiza entre 1966 y 1971 están compuestas a partir de trazos más definidos, fluidos y extensos. Además, aparecen con mayor evidencia rasgos emparentados con la escritura manual: en algunos casos, un sentido de progresión de izquierda a derecha, y garabatos amontonados en lo que parecieran ser líneas horizontales. Debido a sus deslizamientos y repeticiones, podemos comprender algunas de estas obras en relación con el concepto “pseudo-escritura”. En *The Domain of Images* James Elkins (1999) reúne bajo este término a distintos tipos de inscripciones que encontramos en determinadas pinturas de arte contemporáneo pero también en las paredes de cuevas y acantilados; superficies que, por distintos motivos, dan la impresión de un esfuerzo conjunto tanto de escribir como de dibujar o pintar. Si bien no todos los rasgos que enumera Elkins se encuentran en las *grey paintings*, a partir de algunos aspectos de su listado es posible comprender por qué varias de ellas nos remiten de un modo tan directo no tanto al acto de escribir, sino que –como advierte Roland Barthes (1986)– a la idea de escribir. Detengámonos en una de ellas.

Figura 10. Cy Twombly. *Cold Stream*. Roma, 1966, pintura de muros al óleo y lápiz de cera sobre lienzo, 200 x 252 cm, © Cy Twombly Foundation



Tal vez lo primero que salta a la vista de esta pintura respecto de *Panorama* es su relativo orden: vemos seis conjuntos de espirales dispuestos horizontalmente y, entre ellos, un espacio que nos permite identificar que se trata de unidades autónomas. En lugar de una línea continua, la mayoría de estos bucles están compuestos a partir de trazos interrumpidos y superpuestos por capas, algunas más definidas que otras. Todas tienen, además, una leve pero evidente inclinación hacia la derecha, lo que permite conjeturar el sentido en que fueron realizadas; una mano diestra, de izquierda a derecha.

Si los trazos de *Panorama* nos hicieron imaginar un gesto agitado, tembloroso y desganado, en *Cold Steam* estos aluden más bien a una gestualidad veloz, insistente pero al mismo tiempo ligera. Lo primero se explica gracias a la delgadez de las líneas y, especialmente, por su inclinación; “en el antiguo grafismo, la cursiva nace de la necesidad (económica) de escribir de prisa: levantar la pluma cuesta dinero” (Barthes, 1986: 168). La superposición de los trazos, por su parte, revelan insistencia en el proceso de composición, pero no en el sentido de presionar el lápiz en el lienzo sino de reiterar, una y otra vez, el recorrido horizontal. Repetición como manera de “soltar la mano”, tal vez, pero también como vía de acceso a un estado de calma, incluso de abandono. Tomando esto en cuenta, la insistencia de los bucles podría relacionarse con la práctica de los mantras, que consisten en repetir incesantemente una palabra o conjunto de palabras al punto de que su sentido inicial se disuelve por completo. A propósito de esta disolución del lenguaje, el erudito en sánscrito, Govinda Gopal Mukhopadhyay, escribió: “The words melt, leaving only a continuous flow of sound in the consciousness or experience of the aspirant” (Citado en Beck, 1993: 132). En *Cold Stream* no estamos ante un elemento verbal que pierde sentido, pero sí ante una pseudo-escritura que conjuga reiteración con bloqueo a la significación. En este sentido, se podría plantear una particular cercanía entre los espirales de *Cold Stream* y los mantras tántricos que, según Frits Staal (1975) en *Exploring Mysticism*, no tienen significado convencional y por lo tanto no se vinculan al uso expresivo del lenguaje. Este vínculo no quieren decir, en ningún caso, que Twombly haya estado interesado por esta práctica, o que su intención haya sido transmitir un mensaje espiritual a través de sus pinturas. Lo que me interesa es indicar puntos de conexión, afinidades que, considero, permiten iluminar nuevos alcances de su obra, especialmente si tenemos en cuenta que los trazos de *Cold Stream* terminarán convirtiéndose en un rasgo característico de sus pinturas

(Jacobus p. 82). Para finalizar el recorrido de este ensayo, nos acercaremos a las *grey paintings* desde una última orilla.

6. Método Palmer

Según Richard Leeman (2005), pinturas como *Cold Stream* nos remiten de forma tan directa a una sala de colegio porque los espirales realizados con tiza evocan a un modelo de escritura bastante popular en Estados Unidos, y bajo el cual el mismo Twombly fue educado: el método Palmer, creado por Austin Palmer alrededor de 1888, y publicado seis años después bajo el título *Palmer's Guide to Business Writing*. Uno de los principales factores que motivaron la creación de este método fue nada menos que la máquina de escribir, cuya velocidad y precisión amenazaba, por esos años, reemplazar la labor de miles de trabajadores que dedicaban parte importante de sus días a copiar y transcribir documentos al interior de empresas e instituciones. “We have to have a modern 20th century script for modern 20th century business conditions –fast, efficient” fue el objetivo que movilizó a Palmer, según relata Tamara Plakins Thornton (1996). En ese entonces, el sistema de escritura dominante en Estados Unidos era la caligrafía Spencer –en honor a su creador, Platt Rogers Spencer– la cual tenía la desventaja de ser demasiado recargada y lenta de realizar, sobre todo si se piensa en las exigencias del acelerado mundo empresarial de fines del XIX.

En 1890, al observar a un grupo de empleados de oficina que, apremiados por el tiempo, debían escribir lo más rápido posible, Alan Palmer descubrió la receta para superar la anticuada caligrafía Spencer. Se percató de que, para aumentar la velocidad, los empleados mantenían el brazo derecho apoyado sobre el escritorio, y que las letras no eran formadas a partir de los dedos de la mano, sino que, gracias a un movimiento circular del brazo, realizado con la fuerza de los músculos que se encuentran más cercanos al hombro⁵.

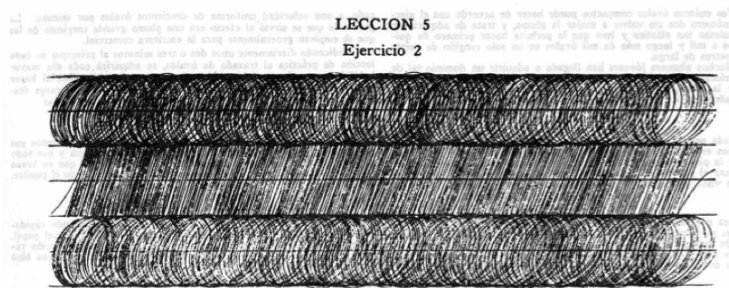
Además de la génesis empresarial del Método Palmer, de su implantación en la enseñanza escolar, que es donde quisiera detenerme en las páginas siguientes, tiene interesantes connotaciones. El enorme y rápido éxito que tuvo, en particular en los colegios de Estados Unidos, está relacionado con la congregación *The Sisters Servants of I.H.M.*, cuya madre superiora le solicitó personalmente a Palmer que recopilara sus lecciones en una sola publicación. Fue así como estos ejercicios –que hasta ese entonces circulaban de manera aislada– tomaron la forma de libro: *Palmer's Guide to Business Writing*. Debido a que en ese entonces las *Sisters of I.H.M* manejaban numerosos colegios, el Método se comenzó a expandir rápidamente, hasta convertirse en el sistema de escritura más popular dentro de Estados Unidos y en otros países donde fue enseñado.

En el prólogo al *Método Palmer de Escritura Comercial* (1949), el autor entrega una serie de indicaciones que el estudiante debe seguir para alcanzar el éxito; una actitud de rigurosidad y obediencia a los modelos son la clave para producir una “letra clara, rápida, fácil y descansada” (p. 2). Debido a que lo fundamental del método consiste en manejar con destreza un particular movimiento muscular de los brazos, la posición del cuerpo en la silla y la disposición en el pupitre, están completamente codificadas. Palmer sugiere al lector: “estudie todos y cada uno de los detalles del grabado, desde la coronilla hasta la punta de los pies. Observe sobre todo de una manera muy especial los brazos y la posición de cada uno de ellos con respecto al otro, la manera de sentarse, la distancia del cuerpo al pupitre y las posiciones de los dedos antes de tomar la pluma”

(p. 4). Según Palmer, una “posición desgarrada, forzada y poco saludable” (p. 4) no solo harían imposible alcanzar el éxito que promete su método sino que, además, una posición corporal de tales características está directamente vinculada a una mala “actitud mental” (p. 5). No precisa qué sería lo primero (la “posición” o la “actitud”), pero da a entender que existe una íntima relación entre cuerpo y ética.

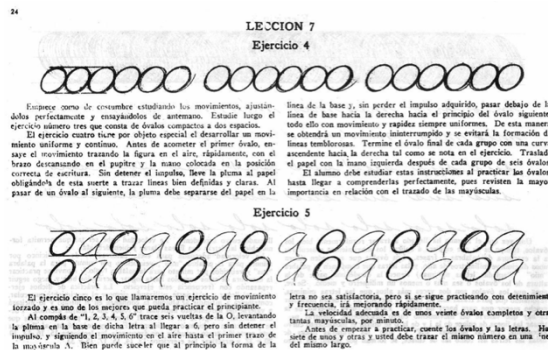
El manual continúa con diferentes lecciones que avanzan de manera gradual: comienza con “las primeras muestras”, a partir de las cuales –eventualmente– se podrá contrastar el avance del alumno, siguiendo con cómo abrigar el brazo derecho, que está en permanente contacto con la superficie de la mesa, qué artículos de escritorio se deben usar, la posición de los alumnos al interior de la sala de clases, la posición de la mano, de los dedos, del papel, del portaplumas, hasta llegar a la lección cinco, en la que encontramos un ejercicio que nos conecta con *Cold Stream*. Luego de insistir en la importancia de la velocidad adecuada para lograr un trazado regular de las letras, el autor indica: “Los ejercicios de líneas rectas y óvalos, número uno, dos y tres, se harán a razón de doscientos trazos descendentes por minuto; cien en medio minuto y se mueve el papel” (p. 20).

Figura 11. Método Palmer de Escritura Comercial, 1949



Cada ejercicio debía durar al menos cinco minutos, transcurso en el cual –para no perder la cuenta –se recomendaba contar “1, 2, 3, 4...” hasta doscientos. Lo que se buscaba con este ejercicio era robustecer el brazo derecho para que el estudiante, eventualmente, pudiera alcanzar suficiente rapidez y precisión. Después de reiteradas prácticas, y solo si se lograban realizar con suficiente regularidad, era posible avanzar hacia la conformación de letras y palabras.

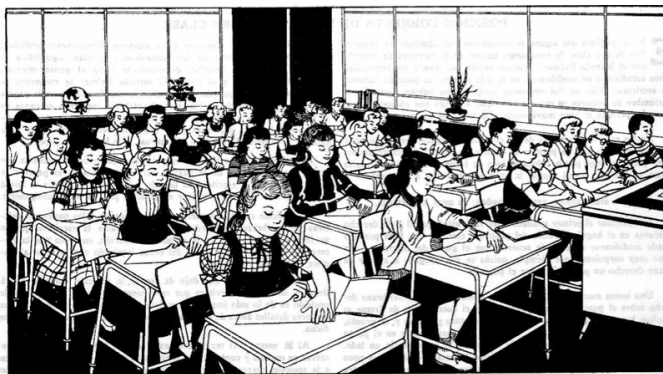
Figura 12. Método Palmer de Escritura Comercial, 1949



Si, por un lado, esta repetición constante de bucles estaba destinada a que el cuerpo se acostumbrara a realizar un movimiento continuo de manera uniforme, su aplicación estaba también dirigida a impulsar un disciplinamiento moral. Se sobreentendía que un niño capaz de seguir instrucciones y realizar un ejercicio físicamente demandante y repetitivo, era un niño obediente, amoldable, bueno. “Penmanship could reform delinquents, (...) Penmanship could assimilate immigrants. Penmanship could do just about everything except cure acne”, afirma Tamara Plakins Thornton (1996) a propósito de Palmer y su creencia en que una estricta reglamentación podía crear mucho más que una buena letra.

En *La nación de papel: textos escolares, lectura, y política*, la historiadora Patricia Cardona (2007) estudia el problema del disciplinamiento que se encuentra implícito en los procesos de alfabetización. Según la autora, una vez que a partir de fines del siglo XVIII la escritura se democratizó, constituyéndose en una especie de huella de existencia histórica para los sujetos, de manera simultánea esta se transformó en un medio perfecto para establecer control sobre los cuerpos. Si observamos una de las láminas del libro de Palmer en la que aparece cómo debe ser la disposición de los alumnos en una sala de clases, nos podemos hacer una idea de lo que plantea Cardona.

Figura 13. *Método Palmer de Escritura Comercial*, 1949



Los niños a un lado y las niñas al otro, todos con el papel dispuesto de la misma manera, todos con la cabeza gacha, concentrados y en silencio, con las rodillas juntas y la mano izquierda sosteniendo el manual que –como una especie de puesta de abismo– indica todo aquello de lo cual la lámina es el perfecto ejemplo.

Para Michel Foucault (2002), estaríamos ante estrategias anatomopolíticas, las cuales suponen una moralización por medio de diversos dispositivos disciplinarios que controlan el cuerpo y su disposición en el tiempo y el espacio. En *Vigilar y castigar*, leemos: “un cuerpo bien disciplinado forma el contexto operatorio del menor gesto. Una buena letra, por ejemplo, supone una gimnasia, toda una rutina cuyo código riguroso domina el cuerpo por entero, desde la punta del pie a la yema del dedo índice” (p. 157). Para ejemplificar esta idea, Foucault cita a continuación un largo fragmento de *La Guía de las Escuelas Cristianas* (1828) de J. B. de La Salle, un estricto manual de escritura que guarda numerosas similitudes con el método de Palmer: tuvo gran éxito a nivel escolar, está vinculado a una enseñanza de tipo religiosa, y prescribe detalladamente cómo debe ser la disposición corporal del alumno al momento de escribir.

Figura 14. Método Palmer de Escritura Comercial, 1949

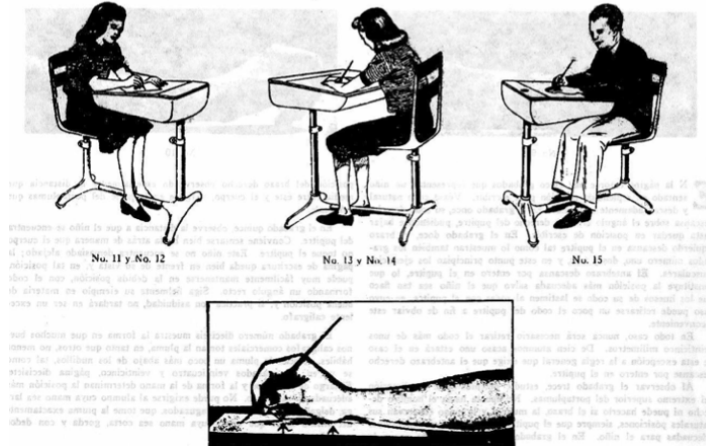


Figura 15. Método Palmer de Escritura Comercial, 1949



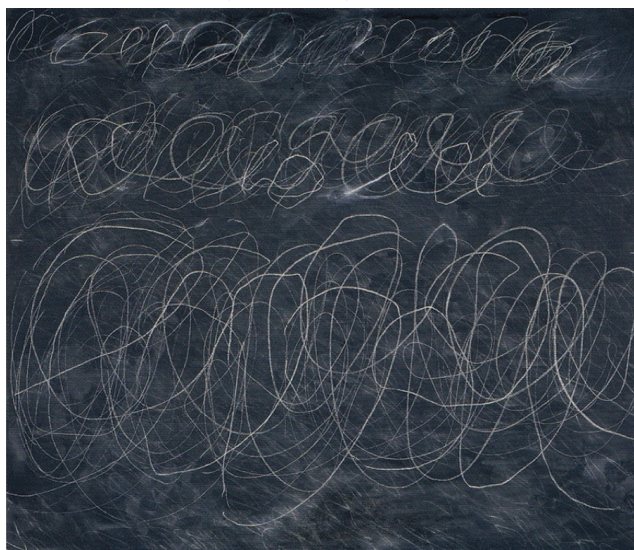
El problema de la corrección es fundamental para comprender la tensión que genera el cuadro de Twombly en relación con el fenómeno de la alfabetización. A primera vista, los trazos de *Cold Stream* parecieran imitar el ejercicio preparatorio del Método Palmer, instancia de precalentamiento de una escritura conforme, eficiente. También, a la idea de un castigo en el contexto de la sala de clases. De hecho, esta es una interpretación reiterada por parte de los especialistas de su obra, análisis que, usualmente, se lee en clave nacionalista y patriarcal. En términos de Richard Leeman (2005),

the rediscovered Americanness of Twombly’s painting –simple, rudimentary, elementary, masculine– resembled a return to the Palmer Method, with the exercises assuming the appearance of a punishment: “Again and again”, said Robert Pincus-Witten, “Twombly seems to be writing: ‘I will not whisper in class anymore’” (p. 174).

Si bien esta lectura del castigo es sugerente, si observamos con atención, la recurrencia de los trazos, su poca precisión y la intermitencia de las líneas, permiten pensar en otra cosa: los trazos de Twombly sugieren, más bien, desorden e incorrección. Así como *Panorama* evoca al sistema estenográfico Gregg sin cumplir con su sistematicidad, tengo la impresión de que *Cold Stream* se aleja de la imagen de un estudiante sumiso que cumple con un castigo al pie de la letra. Además de desorden y falta de prolijidad,

no hay progresión lineal; a la manera de un palimpsesto, quedan a la vista los trazos anteriores y es difícil identificar cuál fue hecho primero. En un breve texto de 1982, Henri Michaux escribe: “El niño a quien se le pone un pedazo de tiza en la mano, va a trazar desordenadamente en la hoja de papel, líneas en círculo unas casi encima de otras. Lleno de ánimo las hará, las rehará, ya no se detiene” (p. 43). Esta escena, que pareciera describir el proceso de composición de las *grey paintings*, da inicio a una narración aforística en la que Michaux expone características y alcances de dibujos hechos por niños (liberados, claro está, de la mirada rectora de la disciplina escolar, del adulto). En plena sintonía con la descripción de Michaux, las inscripciones circulares de *Cold Stream* son el resultado de un acto espontáneo, de una “alegría gesticuladora desordenada” (p. 45). “Los círculos perfectos de dibujantes y geómetras no le interesan al niño”, escribe más adelante Michaux. Y a continuación: “Los círculos imperfectos del niño no le interesan al adulto. Los llama garabatos, no les ve lo principal, el impulso, el gesto, el recorrido, el descubrimiento, la reproducción exaltante del acontecimiento circular en el que una mano todavía débil, inexperta, se afirma” (p. 45). Con sus “líneas trazadas a tontas y a locas” (p. 45), la mano de Twombly le dice no a la sala de clases, no al castigo, a la eficiencia del método Palmer. Los espirales son incapaces de reformar y no están hechos para eventualmente convertirse en signos. Alejadas de una escritura sostenida en un código, y por lo tanto con un valor notacional, con su desorden, las grafías de Twombly se quedan atascadas, felizmente, en el momento justo antes de ingresar al “a, b, c...”. Escritura que no apunta a un disciplinamiento corporal y que, de paso, con su alboroto, exhibe resistencia. ¿Y el cuerpo de Twombly? También es porfiado. Escribe de pie, el movimiento de su brazo no es constante ni uniforme, y en una pintura como la que vemos a continuación, utilizó la ayuda de alguien más, de otro cuerpo, para realizar los trazos.

Figura 16. Cy Twombly. *Untitled*, 1970, Roma, pintura de muros al óleo y lápiz de cera sobre lienzo, 345.5 x 495.3 cm © Cy Twombly Foundation



La noticia nos la entrega Kirk Varnedoe (2006): debido al monumental tamaño del lienzo, Twombly fue cargado en los hombros de un amigo para alcanzar la parte superior y poder realizar esas líneas. “Like a giant typewriter carriage, across the top

of the picture and then returned to the next row and the next, until he could stand on the floor to do the bottom” (p. 225). Con esta imagen, podemos recordar la escritura aérea, la imagen del pájaro en los versos de Frank O’Hara (2002). Pero si desobedece, ¿es escritura lo que vemos en *Cold Stream* y en *Untitled, 1970*? ¿Qué hay en ellas que remite de un modo tan directo al acto y sobre todo a la idea de escribir? Como hemos visto, los materiales y los procesos de inscripción, y las características de los trazos. También, porque estamos comprendiendo el fenómeno de la escritura primordialmente como un acto físico y material. Más allá de si significa, lo que importa es la inscripción significativa de trazos en una superficie, “el acto muscular de escribir, de trazar las letras: ese gesto por el que la mano toma una herramienta (punzón, caña, pluma), la apoya sobre una superficie, avanza apretando o acariciando, y traza formas regulares, recurrentes, rítmicas” (Barthes, 2002: 87). Si miramos *Cold Stream* desde este punto de vista, deja de ser simplemente un conjunto caótico de espirales, y se convierte en una de las indagaciones más sutiles y fascinantes de los límites de la escritura verbal.

7. Cierre

En 1976, Marcelin Pleynet escribió que la obra de Twombly nos invita a mirar y pensar de un modo distinto; genera una nueva síntesis de mirada y pensamiento. En esta síntesis, como hemos visto, la dimensión corporal toma particular protagonismo. Esto ocurre en varios sentidos. En primer lugar, a propósito de la importancia de lo gestual y por la manera en que los trazos –en tanto huella visible– nos remiten a un cuerpo en pleno proceso de inscripción. En segundo lugar, es posible pensarlo a propósito de su recepción, en la medida en que, al rechazar el sentido y la figuración, las *grey paintings* nos obligan a involucrarnos corporalmente a partir de un intensificación de la mirada, y también –si nos sentimos atraídos por ellas– desde lo pulsional. Finalmente, si con Leroi-Gourhan (1971) y Barthes (2002) consideramos que pintura y escritura comenzaron con el mismo gesto, un gesto que no fue ni figurativo ni semántico sino simplemente rítmico, podemos pensar que los trazos de Twombly no son sino un testimonio, una huella que nos arrastra hasta antes de que apareciera la distinción entre escritura y pintura, pero también al acto (¿instintivo? ¿animal?) de rasguñar, arañar y cortar. Si bien en muchas de sus pinturas hay una clara persistencia de lo humano, de una mano que escribe en círculos, de un trozo de tiza sobre un pizarrón, estas tienen que ver, también, con esa otra dimensión. Y es que, sin decidirse por ámbito o el otro, muchas de las *grey paintings* parecieran no guardar mayor distancia con una pared rayada en una habitación alguna vez ocupada por un niño, o con los arañazos de un gato en una puerta que se mantiene cerrada.

Agradecimientos y financiamiento

Este artículo forma parte del proyecto de investigación doctoral “Escrituras ilegibles: perspectivas comparadas” del Doctorado en Estudios Americanos IDEA-USACH, línea Pensamiento y Cultura. Beca Conicyt Doctorado Nacional 2016.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1986). Cy Twombly o Non multa sed multum. En R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 183-203). Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2002). Variaciones sobre la escritura. En R. Barthes, *Variaciones en torno a la escritura* (pp. 87-135). Barcelona: Paidós.

- Beck, G. (1993). *Sonic Theology. Hinduism and Sacred Sound*. Columbia: University of South California.
- Benjamin, W. (1996). Painting and the Graphic Arts. En W. Benjamin, *Selected Writings. Volume 1: 1913-1926* (pp. 82-83). Cambridge: Harvard University Press.
- Burnett, G. (2015-2016). *Notes Toward a History of Skywriting. Cabinet (60)*. Recuperado de <http://www.cabinetmagazine.org/issues/60/burnett.php>.
- Cordona, P. (2007). *La nación de papel: textos escolares, lectura, y política. Estados Unidos de Colombia, 1870-1876*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (2008). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Coward, H. & Goa, D. (2004). *Mantra. Hearing the Divine in India and America*. New York: Columbia University Press.
- Cy Twombly. (s.f.). *Sitio oficial de Cy Twombly*. Recuperado 12 Nov. 2016, de www.cytwombly.info.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Greub, T. (2014). Cy Twombly's Inverted Archeology. En N del Roscio (Ed.), *The Essential Cy Twombly* (pp. 227-236). Nueva York: D.A.P/ Distributed Art Publishers.
- Jacobus, M. (2016). *Reading Cy Twombly*. New Jersey: Princeton University Press.
- Katz, S. (1992). *Mysticism and Language*. New York: Oxford University Press.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos.
- Leeman, R. (2005). *Cy Twombly. A Monograph*. Londres y Paris: Thames & Hudson, Flammarion.
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Malt, J. (2016). Cy Twombly: Sign, Meta-Sign and Sense. *Sillages critiques* (21). Recuperado de <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/4671>.
- Michaux, H. (2002). Ensayos de niños. Dibujos de niños. En H. Michaux, *Desplazamientos* (pp. 43-68). Desprendimientos. México: Fractal/CONACULTA.
- O'Hara, F. (2002). Cy Twombly. 1955. En N. del Roscio (Ed.), *Writings on Cy Twombly* (pp. 34-34). Munich: Schirmer/Mosel Publishers.
- Pleyne, M. (2002). Designs in Letters, Numbers and Word or Painting by Ear. En N. del Roscio (Ed.), *Writings on Cy Twombly* (pp. 74-87). Munich: Schirmer/Mosel Publishers.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Recuperado

de <http://www.rae.es/rae.html>

Reid, M. & Turner, N. (1994). Editor's Preface: Legible/Visible. *Yale French Studies* (84). Recuperado de www.jstor.org/stable/2930175.

Schama, S. (2014). Cy Twombly. En N. del Roscio (Ed.), *The Essential Cy Twombly* (pp. 11-14). Nueva York: D.A.P/ Distributed Art Publishers.

Staal, F. (1975). *Exploring Mysticism: A Methodological Essay*. California: California University Press.

Thornton, T. (1996). *Handwriting in America*. New Haven: Yale University Press.

Twombly, Cy. (1979). *Cy Twombly. Paintings and Drawings 1947-1977*. New York: Whitney Museum.

Varnedoe, K. (2017). Inscriptions in Arcadia. En K. Varnedoe, *Cy Twombly: a retrospective* (pp. 9-64). Nueva York: The Museum of Modern Art.

Varnedoe, K. (2006). *Pictures of nothing. Abstract art since Pollock*. Princeton: Princeton University Press.

Vihan, J. (2016). *Language, Likeness, and the Han Phenomenon of Convergence* [Tesis doctoral no publicada]. Harvard University.

Notas

1. Para profundizar en estas relaciones texto e imagen, véase: *Las palabras y la pintura* de Michel Butor.
2. Por Charles Olson (1910-1970), poeta norteamericano.
3. Para ahondar en el problema del divorcio entre imagen y palabra, véase: *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte* de Michel Foulcault.
4. Véase en la entrada a *γράφειν* en *Perseus Digital Library* <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/>
5. Esta anécdota se encuentra en la biografía de Palmer alojada en el sitio *The Penmen Archives*: <http://www.zanerian.com/Penman.html>