

LA MÁQUINA LEPIDÓPTERA: EL CUERPO FEMENINO EN OBRAS RECIENTES DE GABRIELA CARMONA SLIER

**The lepidopterus machine: feminine body in recent works of
Gabriela Carmona Slier**

Carolina Benavente Morales

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 10/08/2019

Fecha de aceptación: 04/19/2020

Resumen:

En este artículo se aborda la obra reciente de la artista visual chilena Gabriela Carmona Slier en tanto máquina estética. Por su particularidad, esta obra es abordada desde la perspectiva esquizoanalítica de Félix Guattari y Gilles Deleuze. Se discute cómo la artista contribuye a deconstruir y, al mismo tiempo, a reproductivizar el arquetipo de la mujer-mariposa, al desplazar su atención hacia el proceso metamórfico del lepidóptero. En la conexión de la máquina artística, la máquina feminista y la máquina decolonial, la artista produce un devenir insecto, a la vez alterno y menor, que permite agenciar una transformación de la mujer. Por medio de una máquina estética plástica y performativa, el cuerpo de la artista se hace cuerpo con otros cuerpos femeninos. Así, genera una poética de repliegue y despliegue que sugiere que la mutación del insecto-mujer en la interioridad de su crisálida es tan crucial como el aleteo de imago o mariposa que la suele opacar.

Palabras clave:

Gabriela Carmona Slier, máquina estética, cuerpo femenino, arte contemporáneo, instalación

Abstract:

This article addresses the recent work of the Chilean visual artist Gabriela Carmona Slier as an aesthetic machine. Due to its particularity, this work is approached from the schizoanalytic perspective of Félix Guattari and Gilles Deleuze. The article discusses how the artist contributes to deconstruct and, at the same time, reinvigorate the archetype of the butterfly-woman, by shifting her attention to the metamorphic process of the lepidoptera. In the connection of the artistic machine, the feminist machine and the decolonial machine, the artist produces an insect development, both alternate and minor, which allows the transformation of women. Through a plastic and performative aesthetic machine, the artist's body is made body with other female bodies. Thus, it generates a poetic of withdrawal and deployment that suggests that the mutation of the insect-woman inside its chrysalis is as crucial as the fluttering of imago or butterfly that usually obscures it.

Key Words:

Gabriela Carmona Slier, aesthetic machine, feminine body, contemporary art, installation

Biografía de la autora:

Carolina Benavente Morales. Investigadora experimental en arte, literatura y cultura. Carolina Benavente Morales (Santiago de Chile, 1971) es Dra. en Estudios Americanos mención Pensamiento y Cultura por la Universidad de Santiago de Chile y Lic. en Historia y en Ciencia Política por la Universidad Católica de Chile. Entre 2015 y 2018, fue editora en jefe de Panambí. Revista de investigaciones artísticas. Es organizadora con Ana Pizarro de África/América: literatura y colonialidad (Santiago: FCE, 2014), autora de Escena menor. Prácticas artístico-culturales en Chile, 1990-2015 (Santiago: Cuarto Propio, 2018) y editora de Coordinadas de la investigación artística: sistema, institución, laboratorio y territorio (Valparaíso: Cenaltes, 2020). Web: www.therealcarolin.cl. ORCID: 0000-0002-9246-5934.

Quintus Horatius Flaccus, conocido como Horacio, fue un poeta lírico y satírico de la antigua Roma. De sus escritos destaca *Ars Poética o Epístola a los Pisones*, donde formula la famosa locución latina *Ut pictura poesis*, que significa “la poesía como la pintura” o “como la pintura así es la poesía”, y ha abierto una serie de interpretaciones que van más allá del tiempo y del espacio donde fue escrita. El poema posee un total de 467 hexámetros que tratan diferentes temáticas relacionadas al arte de la escritura. Por ejemplo, en el hexámetro número 410 se afirma:

Se ha discutido si el poema debe su mérito a la naturaleza o al arte. Por mi parte, no alcanzo a ver de qué sirve el esfuerzo sin una vena copiosa, ni el talento sin cierto cultivo; de tal manera una cosa requiere la ayuda de la otra, y con ella se conjura de manera amistosa. (Horacio, 2008, pp. 407–408)

El hexámetro, lejos de mostrar una comunión entre la poesía y el arte, destaca las afinidades que existen entre ellas; es decir, los puntos de choque e intimidad. Empero, la locución ha sido víctima de una serie de interpretaciones y críticas que se han posicionado de manera dicotómica y han fomentado el debate. La primera defiende el carácter autónomo de cada una de las artes, mientras que la segunda se adhiere a la disolución de sus fronteras. Estos posicionamientos aparecen y desaparecen en diversos momentos de la historia y espacios geográficos.

El dilema que subyace a esta problemática se encuentra en las raíces mismas del significado de arte. Ahora más que nunca es perceptible lo que Theodor Adorno (2004) afirmó hace unos años: “(...) ya nada referente al arte es evidente, ni en sí mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. La pérdida de que no le fuera necesaria la reflexión o no causara problemas no ha sido compensada por la infinitud abierta de lo que se ha vuelto posible, a la que la reflexión debe enfrentarse” (p. 19).

No se puede otorgar una definición fija de lo que es el arte, ni tratar de conceptualizarlo a partir de sus orígenes o mediante cánones; por el contrario, es necesario centrar la reflexión en su aspecto transformativo, lo que hace que su significado se mueva hacia contenidos que antes no poseía (Adorno, 2004, p. 21). En este sentido, Ludwig Wittgenstein acierta cuando ve que “el significado de una palabra es su uso en el lenguaje” (Wittgenstein, 1999, p. 23). Antes de buscar fijar “un rótulo a una cosa”

(p. 17) con base a la similitud que tiene con otra a la que ya se le ha otorgado el nombre de arte, se trata de “(...) mostrar el radio de acción y las interconexiones de los variados juegos que jugamos con esa palabra” (Casals, s.f.).

El utilizar la palabra arte para una pintura de Leonardo Da Vinci y, siglos más tarde, para el video *B.B.P. Barcelona Brutal Performance (1980)* de Jordi Benito, no denota una banalización del término, sino su desplazamiento, una manera de encadenar y conectar cosas distintas. Al no definirlo, el único límite del arte es el impuesto por el ser humano en ese momento (Casals, s.f.). Lo mismo sucede con el concepto de literatura, que a partir de los siglos XIX y XX empieza a abarcar ámbitos que hasta el momento eran inexplorados como es el caso de los poemas objetos, poemas visuales y poemas urbanos del catalán Joan Brossa o la antipoesía del chileno Nicanor Parra.

El desplazamiento de dichos términos se observa con más fuerza en lo que se denomina vanguardias artísticas. Estas vienen de la palabra francesa *avant-garde*, la cual es utilizada para referirse a la parte delantera o a las primeras líneas de un ejército de las fuerzas armadas, que son las encargadas de explorar o chocar con las tropas contrarias. Por su parte, dentro del arte y la literatura, las vanguardias aluden a un grupo de individuos que indagan nuevas técnicas y maneras de hacer arte, con el propósito de renovación y cambio¹.

De esta forma, las vanguardias son consideradas como revolucionarias y transgresivas porque rompen con los cánones utilizados en el pasado. Ya no se trata de eliminar las fronteras entre las artes, sino de experimentar, lo que provoca una fricción o choque entre artes plásticas y literatura. De manera que, en palabras de Carolina Corbacho (1998), encuentra otras formas expresivas que se distancian del canon clásico regido por la *imitatio* (p. 179). Así, la vanguardia no quería solo representar la realidad, sino “darle la vuelta y exhibir sus entresijos, criticar sus mentiras, reírse de sus trampas” (Monegal, 2001, p. 389). Es un mirar diferente del mundo que se

1 Francisco Calvo Serraller (2014) afirma que un término importante para comprender las vanguardias artísticas y los cambios producidos desde el siglo XVIII hasta la actualidad es la palabra “moderno”. Esta implica un cambio constante donde el arte es temporalizado, ya que no posee reglas fijas y aporta innovaciones tanto prácticas como teóricas que no pueden prever el futuro (pág. 68).

posiciona en la rebelión y la transgresión de la prohibición artística y literaria que había reinado.

Según Georges Bataille, la transgresión se encuentra ligada a la prohibición, y la regla, a la violación. Son inconciliables la una de la otra, pero separadas son inentendibles. Para él, “la transgresión (...) levanta la prohibición sin suprimirla” (Bataille, 1997), es decir, la superamos porque abre una entrada que va más allá de los límites ordinarios (Bataille, 1997). Si bien el autor realiza el análisis centrado en el erotismo y la religión, la transgresión funciona de la misma forma en otros ámbitos de experiencia del ser humano como son las artes.

Al momento de transgredir, el ser humano experimenta el pecado, y esta experiencia es la que conduce a la “transgresión acabada” y a la “transgresión lograda”, pero manteniendo lo prohibido para gozar de él (Bataille, 1997). En las vanguardias sucede algo parecido, el arte y la literatura siguen siendo autónomos y conservan sus fronteras, empero, conocen la norma y esto es lo que les permite transgredirla, situarse más allá de ella (Monegal, 2001, p. 389). En ese momento se produce un desplazamiento de los límites, y de la forma en que artistas y literatos encadenan cosas diferentes. Las transgresiones que se producen internamente en el mundo artístico y literato, así como de uno respecto al otro, van a afectar el concepto de arte, pues este también se mueve.

Esta transgresión de los límites del arte y la literatura, uno respecto al otro, es la que produce el choque o la fricción entre ambas, más no la comunión. Chocar significa un encuentro agresivo, un impacto que permite que entren en un diálogo abierto que, en principio, está prohibido. Es colocarse en la frontera y cuestionarla. Esta intimidad se refleja en algunas formas literarias y artísticas, como son la écfrasis y el rebus.

ÉCFRASIS

La écfrasis ha sido un tema bastante discutido y ha tenido mayor o menor importancia histórica. Una de las tendencias, como lo señala Antonio Monegal (1998), ha sido la de afirmar una dependencia de la poesía respecto a la pintura (p. 41), y otra es la de dotar de adjetivos a cada una: arte=espacial y literatura= temporal². A pesar de

que muchas de estas ideas han sido aceptadas o criticadas, los debates actuales se enfrentan a un desafío mayor, el cual consiste en redireccionar la forma de comprender y analizar la écfrasis hacia su trasfondo primigenio que es el de la representación.

Antonio Monegal afirma que, si se entiende la écfrasis como la descripción de una obra artística, la cual, a la vez, representa una cosa, esa mediación abre un camino hacia el proceso de la representación (Monegal, 1998, pp. 41–42). Siguiendo este lineamiento, James Heffernan define a la écfrasis como “la representación verbal de la representación gráfica”³, es decir, es un medio de representación que representa otro medio. Esta no tiene relación directa con la naturaleza y los seres humanos, sino con el objeto de arte. Empero, no deja de ser literatura. La ventaja de una definición cerrada como esta es que excluye de su ámbito a otros conceptos como la iconicidad.

Si entendemos la écfrasis como lo hace Heffernan, la relación entre arte y literatura se vuelve mucho más compleja. En esta se transgreden sus fronteras desde la representación. Sin embargo, no es un acto revolucionario actual, sino que data de la antigüedad. Las vanguardias no lo invalidan o rechazan porque es una “invitación a poner de manifiesto cómo funciona la ilusión -la ilusión de la poesía y de la pintura” (Monegal, 1998, p. 43). No se trata de representar la realidad de forma objetiva, sino de representar su pantalla. En este punto es inevitable mencionar a René Magritte, quien con la famosa inscripción *Ceci n'est pas une pipe* pone de manifiesto que el arte puede mantener una semejanza con el objeto, pero no es el objeto, es una representación. De manera que los poemas u obras literarias que hablan de un cuadro no son el cuadro, *per se*, sino una representación.

Las Vanguardias fracturan y cuestionan la tradicional representación de la realidad y muestran que el arte es un modo de comprender el mundo, de acercarse a él desde diferentes miradas que pueden o no corresponder con lo tangible, y de otorgarle sentido. La écfrasis es una forma no solo de representación de la obra artística, sino de acercamiento y comprensión de esta y del mundo que

Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía realiza una reflexión sobre la relación entre literatura y arte y otorga a la primera la noción de temporalidad, mientras que a la segunda la de espacialidad.

² El representante de aquellos que apoyan dicha división es Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) quien en su libro

³ T. Autor. Cita original: “ekphrasis is the verbal representation of graphic representation”; en (Heffernan, 1991, p. 229)

representa.

El análisis de écfrasis no se reduce a la representación literaria de una obra gráfica, Heffernan acierta al extender su análisis, por un lado, hacia el título de la imagen, y, por otro, hacia los escritos que acompañan la obra de arte. Estos tienen en común con la poesía y la narrativa que, también, son una representación verbal de la pintura (Heffernan, 1991, p. 303). El problema de esta afirmación es que la palabra «título» para la obra de algunos artistas, no es el adecuado. Por medio del título se da a conocer el nombre o el asunto de una pintura o un dibujo específico, otorgándole un carácter descriptivo. Empero, la écfrasis no sólo describe, sino que representa.

Por otra parte, el nombre propio es un sustantivo que designa a personas u objetos y que posee el carácter de irrepetibilidad. Este es un signo que, como representación, nos trae a la mente alguna cosa⁴, por tanto, no solo designa, también significa (Barthes, 1983, p. 177). Así, está cargado de sentido, razón por la que, como afirma Barthes, ningún uso puede reducirlo o aplastarlo.

Cuando Barthes (1983) habla sobre el “nombre” en la obra de Proust, afirma que el novelista tiene la “libertad (pero también el deber) de crear nombres propios, inéditos y ‘exactos” (p. 181), se puede afirmar que lo mismo sucede con el artista. El nombrar sus obras, antes o después de pintarlas, es una de las tareas más difíciles, puesto que significa representar de manera escrita o verbal, aquello que se ha pintado o se pintará. El acto de nombrar neutraliza la separación entre los sentidos (p. 184), y permite que tanto la vista (ver la obra) y el sonido (pronunciar su nombre) vuelvan a juntarse.

Por ejemplo, el acto de nombrar en Joan Ponç⁵

4 En el libro *La aventura semiológica*, Roland Barthes retoma las palabras de San Agustín cuando afirma que el signo es una cosa que hace venir a la mente alguna otra cosa; existiendo una relación entre este y lo que representa. Así, el signo se presenta como la unión entre un significante (está en el plano de la expresión como sonido, objetos e imágenes) y el significado se encuentra en el plano del contenido (representación psíquica de una cosa).

5 Joan Ponç (1927-1984) fue un pintor catalán de la vanguardia artística de la postguerra española. Junto a Joan Brossa, Arnau Puig, Antoni Tàpies, Modest Cuixart y Joan-Josep Tharrats fundaron la revista *Dau al Set*, la cual es fundamental para comprender las transformaciones estilísticas de la época.

es transgresivo, ya que interroga las fronteras que existen entre las artes y las dota de sentido desde sus límites. Ponç, afirma Mar Corominas, concebía su obra en series o suites, las cuales abarcan un número de trabajos que poseen algo en común⁶, entre ellas se encuentran: *Ocells*, *Groga*, *Joan Ponç-Joan Brossa*, *Quadrada petita A*, entre otras. *Suite* es un término que, tradicionalmente, está ligado a la música, y que, de hecho, es definido como una forma musical que está constituida por diversos movimientos. Al dotar de este nombre a sus obras, Joan Ponç muestra los puntos de cruce y de choque que existen entre las diversas artes y cuestiona la separación temporal y espacial entre ellas; convierte a sus obras en espacio, tiempo y sonido a la vez.

REBUS

Las palabras no siempre han existido y las formas de comunicación han ido cambiando y transformándose con el paso del tiempo. Algunos historiadores de la escritura llaman preescritura a una de las primeras formas de comunicarse, donde las personas disponían de una serie de signos, que podían o no ser pictogramas, que representaban los objetos a los que se referían. No obstante, Jesús Mosterín (2002) afirma que no es hasta la invención de la escritura en que se pueden representar todos los objetos y pensamientos (p. 31).

El paso de la preescritura a la escritura se produce por medio del principio de rebus, el cual consiste en el uso de “signos logográficos que representan ciertas palabras o morfemas distintos, pero que se pronuncian de un modo igual o parecido” (Mosterín, 2002, p. 31). En realidad, el rebus nace de la carencia de lo que se conoce como letras para escribir la palabra y de la existencia de pictogramas que la representan, en partes o totalmente. Por ejemplo, en lugar de escribir «soldado» se dibuja un sol y un dado o se dibuja un sol e inmediatamente se escribe dado. El principio permitió a las civilizaciones antiguas comunicar mensajes complejos que actualmente se convierten en un acertijo a descifrar.

6 En la introducción que realiza la viuda de Ponç, Mar Corominas al libro de R. Lubar, indica que la dificultad de catalogación de la obra de Joan Ponç radica en el hecho de que el artista podía comenzar una *suite* mientras se encontraba realizando otra. Sin embargo, siempre se cree conveniente mostrar las *suites* completas, a pesar de que la fecha puede variar, porque solo se las entiende en su conjunto. (Lubar, R. S., & Ponç, J., 1994, p.7)

Al aplicar el principio de rebus los pictogramas o logogramas se convierten en sonidos, es decir en fonogramas. Ya no se los relaciona con una cosa específica, sino con un sonido determinado. El momento en que se pudieron expresar todos los fonemas, por medio de este principio, se puede representar gráficamente casi todo lo que se quiere comunicar. Nace la escritura. Es un proceso de abstracción muy complejo. En la actualidad se ha eliminado casi por completo el rebus, es así como de la misma forma que a las civilizaciones antiguas les costó transformar estas representaciones en palabras, a nosotros nos es complicado leer un texto que contenga dicho lenguaje.

Las vanguardias se encuentran estrechamente relacionadas con las civilizaciones antiguas y el regreso a las formas más primitivas. Objetos y lugares como las Cuevas de Altamira, las máscaras y muñecos africanos van a ser trascendentales dentro de esta nueva forma de hacer arte. La utilización del principio de rebus como un medio de comunicación o en la creación artística acrecentó la intimidad entre arte y literatura. No es de extrañarse que en el intercambio epistolar entre artistas se encuentren cartas escritas con la mezcla de dibujos o recortes y sílabas o palabras.

No se puede asegurar con exactitud la fecha de la primera carta escrita, sin embargo, una de las más antiguas data del año 1500 a.C. en la antigua ciudad Amarna en el Alto Egipto. Eran grabados de escritura cuneiforme sobre tablillas de arcilla⁷. Esta forma de comunicación permite acortar distancias entre dos personas y su intercambio se ha convertido en un elemento fundamental para comprender los distintos intercambios e interrelaciones que existieron entre literatos, pintores, músicos, políticos, etc. Nos llevan a profundizar en su pensamiento y en su obra.

Un ejemplo destacado es el del pintor Joan Ponç, quien retoma el principio de rebus para escribir algunas cartas dirigidas a su amigo Joan Brossa. Este hecho posee una trascendencia vital, ya que dibujos y palabras vuelven a chocar, creando una relación estrecha y dinámica. Empero, si entendemos las epístolas, ante todo, como un documento histórico, se pierde de vista el análisis lúdico y mágico, dejando la relación entre arte y literatura relegada

a un segundo plano. Por lo tanto, es menester pensar este tipo de correspondencia como historia, pero, también, como una representación, que combina texto e imagen de una palabra ausente.

Las dos formas lingüísticas y artísticas expuestas en el presente ensayo, écfrasis y rebus, nos muestran que en las vanguardias existen varios focos de choque e intimidad entre arte y literatura, que permiten un diálogo abierto y nuevas formas de creación. En este contexto, la experimentación es clave ya que hace posible transgredir, mas no romper, la rígida frontera ente ambas. A su vez, exhiben la trascendencia de comprender que no solo son descripción o comunicación, sino representación, puesto que también significan. Así, se produce un desplazamiento de los límites del arte y se rompe con cánones dominantes, y logran ampliar y dinamizar el campo de reflexión y las conexiones entre ambas disciplinas.

Referencias

- Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- Barthes, R. (1983). *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos* (4a ed) : Siglo Veintiuno Editores.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Casals, J. (s.f.). Wittgenstein y el arte. *Josep Casals*. Recuperado de <http://www.josepcasals.net/articles/wittgenstein-y-el-arte/>
- Corbacho Cortés, C. (1998). *Literatura y arte: el tópico Ut pictura poesis*; Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Heffernan, J. (1991). Ekphrasis and Representation. *New Literary History*, 22(2), 297–316. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/469040>
- Horacio. (2008). Arte Poética. In *Sátiras, Epístolas, Arte Poética* (pp. 334–410). Madrid: Editorial Gredos.
- Lubar, R. S., & Ponç, J. (1994). *Joan Ponç*. Barcelona: Polígrafa.
- Monegal, A. (1998). *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos.

⁷ La escritura cuneiforme es la expresión escrita más antigua que el ser humano tiene conocimiento. Se encuentra relacionada al principio de rebus, ya que utilizaba pictogramas y objetos que representaban palabras y cosas, pero no ideas más abstractas.

Monegal, A. (2001). La transgresión de las fronteras de la poesía. In *Joan Brossa o la revuelta poética* (pp. 388–391). Barcelona: Fundació Joan Brossa, Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Miró.

Mosterín, J. (2002.) *Teoría de la escritura* (Segunda ed). Barcelona: Icaria Editorial.

Calvo Serraller, F. (2014). El arte contemporáneo. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

Wittgenstein, L. (1999). *Investigaciones Filosóficas*. España: EDICIONES ALTAYA S.A.