

L. O. Q. U. E. ?

## **Poesía Visual. En busca de una definición**

Alejandro Thornton

**L. O. Q. U. E. ?**

**Poesía Visual. En busca de una definición**

**TESISISTA: Prof. Alejandro Thornton**

**DIRECTOR: Prof. Juan Carvajal**

**I.U.N.A.**

**Instituto Universitario Nacional de Arte**

**Departamento de Artes Visuales**

**2012**

## **Agradecimientos**

Desde estas líneas me gustaría manifestar mi reconocimiento hacia aquellas personas que, durante el desarrollo de este trabajo, me han brindado su apoyo y estímulo, en especial a mi familia y mis padres.

Considero un privilegio haber podido realizar este estudio en el ámbito de unas disciplinas artísticas por las que desde un principio me he sentido atraído como ser el caso de la poesía visual, algo que debo a Norberto José Martínez y posteriormente a Fernando García Delgado (director de Vortice Argentina por donde ingrese en el mundo del arte-correo y la Poesía Visual).

A Juan Carvajal director de tesis y profesor adjunto de la cátedra donde trabajo en el IUNA, un gran dibujante y gran tipo quien me brindó la oportunidad de compartir su conocimiento y experiencia. A Ana Fernícola quien me animo y me anima día a día en el trabajo de la cátedra donde desarrollo mi labor docente

A Gloria Bórdons, directora de la Fundación Brossa de Barcelona quien escribió el prologo de mi segundo libro "Problemas Gráficos" en donde generamos un dialogo a cerca de nuestras apreciaciones sobre las producciones del genero, en fin, por el apoyo, la amistad y sus valiosos aportes y miradas

Gracias, también, a Edgardo Antonio Vigo, Juan Carlos Romero, Clemente Padin, León Ferrari y otros grandes artistas por sus obras que han calado profundo en mi persona.

## Indice

1	Introducción. Territorio de investigación.....	6
2	Precedentes.....	9
	2.1 El Caligrama.	
	2.2 Las palabras en libertad. De Mallarmé a las primeras vanguardias.	
	2.3 El Futurismo.	
	2.4 El Letrismo.	
	2.5 Resonancias en nuestro país	
3	La necesidad comunicacional. De la escritura, al libro y del desarrollo de la imprenta al diseño .....	23
	3.1 Desarrollo de la tipografía.	
	3.2 El Afiche.	
	3.3 Las escuelas de diseño. La Bauhaus.	
	3.4 El artista y los libros. El libro de artista.	
4	El valor artístico de la Poesía Visual.....	40
	4.1 La Poesía Concreta.	
	4.2 Edgardo Antonio Vigo. El Poema para y/o realizar.	
	4.3 Clemente Padín. La Poesía Inobjetal o el arte de acción.	
	4.4 Guillermo Kreisler.	
	4.5 Leon Ferrari.	
	4.6 Nicanor Parra. Antipoemas y artefactos.	
	4.7 Juan Carlos Romero.	
	4.8 Un caso aparte. Joan Brossa.	
	4.9 Otras manifestaciones de la poesía experimental argentina.	
5	El arte conceptual. El uso de la palabra y su influencia en la poesía visual latinoamericana.....	91

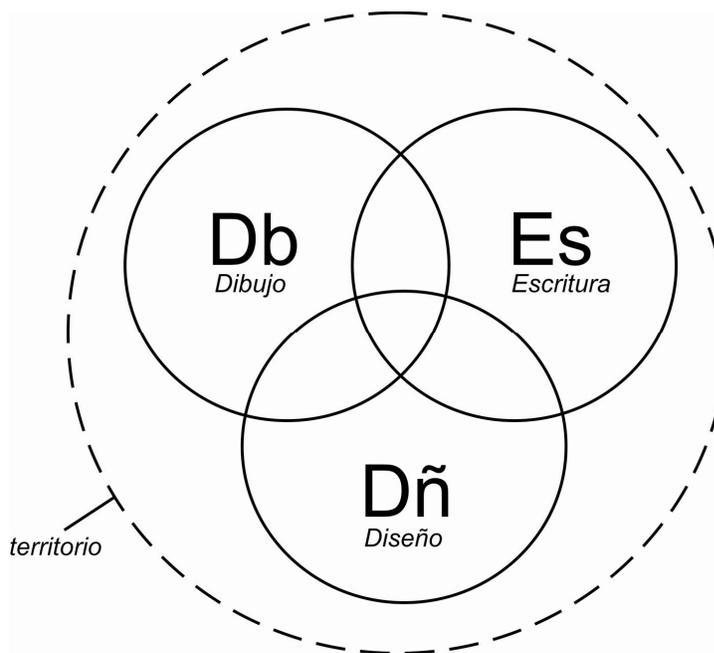
6	La cita, la apropiación y la intervención como modelo productivo.....	94
6.1	El Pop.	
6.2	El Arte-Correo o Mail-art.	
6.3	Otra estrategia: la instrucción.	
7	Antes de las palabras. La Poesía Visual en mi producción artística...	109
7.1	Poemas Gráficos. Gloria Bórdons.	
7.2	Humano. Juan Carlos Romero.	
7.3	Antes de la palabras. Fabiana Barreda.	
7.4	A de arte. Eduardo Pellejero.	
8	Para una introducción a la filosofía de la imagen en constante desarrollo tecnológico.....	123
9	El mundo global, las nuevas tecnologías y la practica poética en la cultura digital.....	126
9.1	Poesía Virtual.	
9.2	Eduardo Kac, La Poesía Holográfica.	
10	Conclusiones.....	137
10.1	Anexo	
11	Cronología de exhibiciones, publicaciones y proyectos de Mail-Art y Poesía Visual en los que he colaborado y/o participado.....	156
12	Bibliografía.....	160

## 1. Introducción

### Territorio de investigación

*“El poema visual es una criatura anfibia  
que vive entre dos elementos: el signo y la imagen, el arte visual, y el arte verbal.  
Un poema visual se contempla y, al mismo tiempo, se lee”  
Octavio Paz*

El tema de investigación propuesto se presenta bajo el título de “Poesía Visual, en busca de una definición”. Este trabajo de investigación se asienta fundamentalmente en el interés por abordar un terreno artístico de difícil delimitación como es el que interrelaciona la producción artística del tema antes mencionado. La noción de territorio en consecuencia nos permite delimitar de manera arbitraria los límites de este campo, es decir los bordes a partir de los cuales recorreremos el tema. Estos los podemos establecer a partir de 3 campos generales que son: el dibujo, la escritura y el diseño. Por otro lado también la noción de territorio favorece la ubicación de mi propia producción dentro del tema



Para especificar más la cuestión vale aclarar que los aspectos de la tesis se enmarcan en el ámbito de las artes visuales en un sentido amplio del término y de cara a las nuevas tecnologías con el propósito de explorar, analizar y confrontar las principales obras que han puesto en relación el lenguaje de las artes visuales y la literatura. Para Laura López Fernández, la poesía visual sería un “género”, dentro de la poesía experimental, “la poesía visual constituye un género en sí misma y a la vez es una manifestación que forma parte de la poesía experimental”. Aunque esta afirmación no es siempre compartida, ya que para muchos de sus autores sería un anti-género, o un movimiento combativo ante el concepto de género, como el sistema de regulación artística y literaria de una ordenación academicista, lo que ella misma denomina más tarde como “género iconoclasta”.

También contemple, el análisis a nivel histórico de material visual como lo es el desarrollo de la tipografía como elemento comunicacional y el desarrollo de la imprenta que condiciona directamente a las artes gráficas, las cuales están en permanente ruptura de los límites ya que muchas de las veces sus autores son creadores natos de poesía visual, arte correo, libro de artista, etc.

Bajo el término genérico de poesía visual podemos encontrar una gran variedad de manifestaciones artísticas de una enorme diversidad y heterogeneidad, conectadas a disciplinas que abarcan casi todo el abanico de posibilidades de la expresión artística y que siguen siendo en la actualidad terreno de encuentro de creadores con voluntad de ampliación de las fronteras de la creación y las manifestaciones artísticas.

El término de Poesía Visual funciona en sí como un espacio de confluencia donde se reúnen muchos comportamientos marginales o periféricos de las disciplinas plásticas y literarias.

Esta visión de, o, desde la frontera de los ámbitos de la expresión artística hace de la poesía visual un campo de investigación artística y documental de gran interés, por las miradas inéditas que plantea como campo de actuación y por su potencialidad polimórfica. En consecuencia me resulto de suma importancia incluir la producción artística visual con un somero análisis descriptivo de algunas obras de carácter internacional, nacional y local,

incluidas mis producciones para ejemplificar y aclarar sobre todo el carácter político de la poesía visual.

Dentro de la poesía visual hay complejidad de sentidos que entran en funcionamiento, ya no es solo la palabra como verbo, ahora hay una proyección visual, la nueva poesía como se la llamo en los años 60, una que integraba todas las dimensiones del lenguaje.

Los poemas visuales fueron desarrollándose estilísticamente desde nuestro registro más antiguo encontrado por el momento con los trabajos de Simias de Rodas para luego en la década del 50 dar un vuelco hacia el plus que caracteriza estas producciones que es el aporte de la incorporación de nuevos sentidos, ya no la que alude al texto sino la que le da ese espacio para la interpretación creativa.

## 2. Precedentes

*“Al imaginar el poema como una configuración de signos... pienso en...  
Constelaciones: Ideogramas. Pienso en una música nunca oída para los ojos, una  
música nunca vista. Pienso en un "coup de dés".  
Octavio Paz*

El término “poesía visual” tiene una historia como todas las manifestaciones estéticas, en cada una de ellas se encierra una óptica diferente, compleja y a la vez limitativa y excluyente del resto. Los Artistas plásticos y los productores culturales han elaborado poesía visual desde hace mucho tiempo aunque la denominación “Poesía Visual ” apareció en la escena del arte en los años 60 con “otra” poesía o la “nueva poesía” (en América Latina especialmente), para referirse a un tipo de obra que los artistas realizaban en post de la integración de los diferentes lenguajes, las características de tales obras diferían de lo que comúnmente se entendía como poesía, obra graficas, manifestaciones pictóricas, productos meramente literarios, etc. En ella se transgredían todos los límites de las disciplinas artísticas y los medios de difusión y comercialización del arte. Por lo antes mencionado estas obras estuvieron en un primer momento emparentadas con el arte correo (por donde se distribuyeron los productos), con el libro de artista, y se nutrieron también de otros antecedentes más primitivos como lo fueron los huesos tallados, las tablas babilónicas, las pieles pintadas, los papiros, los libros de oración, los manuscritos, y los códices mayas, las creaciones realizadas en la Bauhaus, el letrismo francés, Max Bill (Escuela de Ulm) y el diseño gráfico entre otros. Mallarme nos pone a reflexionar, se vale del espacio, de la tipografía, modificando los tamaños y los tipos de letra, lo siguieron Apollinaire, Hugo Ball, José de la Tablada, Vicente Huidobro,

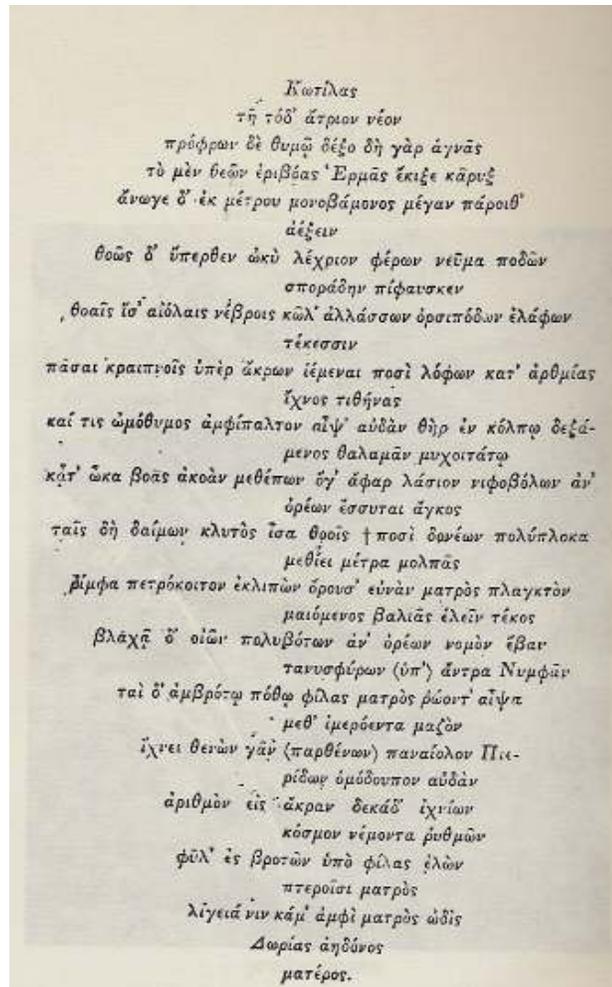
Toda la poesía es estructuralmente visual. Si entendemos la poesía como una práctica literaria que se diferencia de la prosa, esta diferencia está basada en aspectos formales que se manifiestan fónica y visualmente en el texto. Mirando unas determinadas escrituras las pre-definimos como prosa o verso, aun antes de ser leídas, por la disposición de textos en la página.

La poesía visual, por tanto, depende en alto grado de la apariencia física del texto, que es no sólo su soporte sino su misma razón de ser. Para Susan Sontag, se trata de un tipo de arte “cuya velocidad es tan rápida y su apelación tan directa, que la obra solo puede ser lo que es”

La poesía visual puede tener varias definiciones y manifestaciones pero existen unos puntos en común que la caracterizan. En un poema visual hay que tener en cuenta las relaciones que se establecen entre dos lenguajes como mínimo: el icónico y el verbal. Estos lenguajes se entrecruzan y forman una especie de metalenguaje que opera de manera diferente a la poesía verbal. En el estudio de un poema visual hay que tener en cuenta una serie de elementos funcionales tales como el uso de la disposición tipográfica, el uso del color o su ausencia, el uso del espacio, la inclusión del diseño gráfico, fotografías, dibujos, partituras, el collage y otros componentes plásticos que pueden crear caligramas, pictogramas, ideogramas, poemas objeto, etc. En general, lo verbal y lo icónico convergen en un arte sincrético que da preferencia al carácter plástico y no discursivo de la poesía creando una zona sin restricciones entre lo verbal y lo no verbal y siendo a la vez de fácil acceso a una audiencia cada vez más amplia. Nos hallamos pues ante un género iconoclasta destinado a romper actitudes convencionales en el arte.

## **2.1 El caligrama**

La poesía visual no ha sido inventada en el siglo XIX ni en las primeras vanguardias del siglo XX. Es tan vieja como la poesía escrita y así lo demuestra la existencia de caligramas y otros poemas figurativos. Pueden considerarse el inicio de la poesía figurada en verso los caligramas atribuidos al poeta griego Simmias de Rodas hacia el año 300 a.C. Su caligrama *El huevo* tiene que leerse alternadamente, el primer verso y luego el último, el segundo verso y luego el antepenúltimo, hasta terminar en el verso central.



**Huevo. Simias de Rodas. 300 a.C. Abajo el poema traducido**

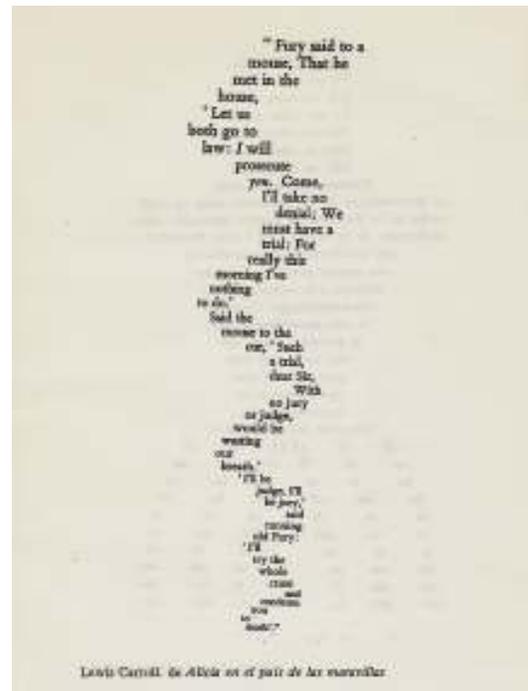
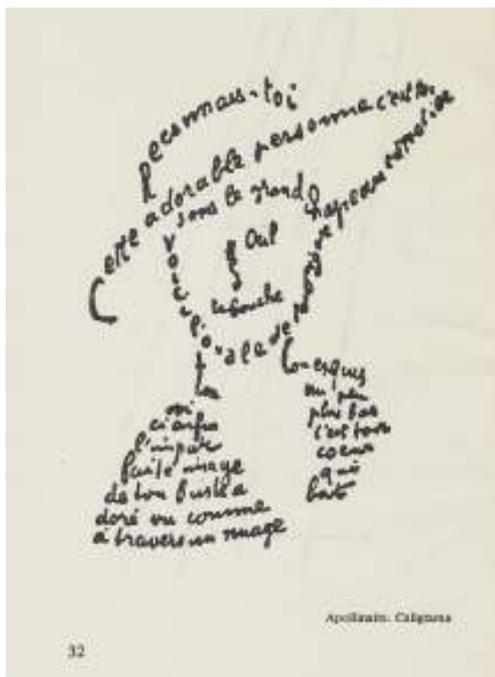
1	De gorseadora
3	he aquí este nuevo tejido
5	benévolo de corazón recíbelo: pues pura
7	y el heraldo de los dioses Hermes el de voz sonora lo condujo
9	y ordenó que mucho más y más acrecentase desde el metro de un pie
11	y rápido en lo alto con inclinación ligera y oblicua de los pies dispersos proclamó,
13	cambiando los miembros con las veloces cervatillas, ágiles hijas de las ciervas de pies ligeros:
15	todas, con pies apresurados, precipitadas sobre las elevadas colinas, sobre la huella de la nodriza amigable:
17	hasta que, de pronto, una bestia de fiero corazón, recibiendo el grito resonante en el más oculto repliegue de la guarida,
19	persiguiendo entonces el son del rumor, se precipita de prisa a través del frondoso valle de las montañas cubiertas de nieve;
20	y de inmediato, como impulsando los pies rápidos de aquellas, el dios renombrado emite las intrincadas medidas del canto.
18	saliendo prestamente del rocoso lecho del cubil, se lanzaba deseosa de capturar una cría errabunda de la madre moteada,
16	con vagidos iban por la pastura montañosa de las nutridas ovejas hacia la cueva de las ninfas de finos tobillos;
14	y aquéllas por el inmortal deseo de la querida madre corrían al punto tras el pecho apetecible,
12	cuando andaba el camino, el clamor de las Piérides, abigarrado y de sonido uniforme,
10	su número al del extremo diez, manteniendo el orden de los pasos rítmicos,
8	a las tribus de mortales, tomándolo de las queridas alas de la madre:
6	aguda lo trabajó con fuerza, materno fruto:
4	de un ruseñor dorio
2	madre

**Versión en español.**

Un caligrama es un texto, a veces una simple frase o palabra, generalmente poético en el que se utiliza la disposición de las palabras, la tipografía o la caligrafía para procurar representar el contenido del poema.

El caligrama («escrito bello»), en verso o en prosa, suele ser un texto figurativo mimético, en el que las líneas perfilan la forma del objeto referido y donde, sin embargo, siguen presentes ciertos elementos tradicionales, como la rima o el carácter lineal de la sintaxis.

Más modernamente, es Apollinaire quien hace revivir de nuevo el género con sus caligramas. El resurgimiento del ideograma, vía Apollinaire, Pound, Carrol, Huidobro, etc., buscara romper la sucesividad analítica de las lenguas occidentales.

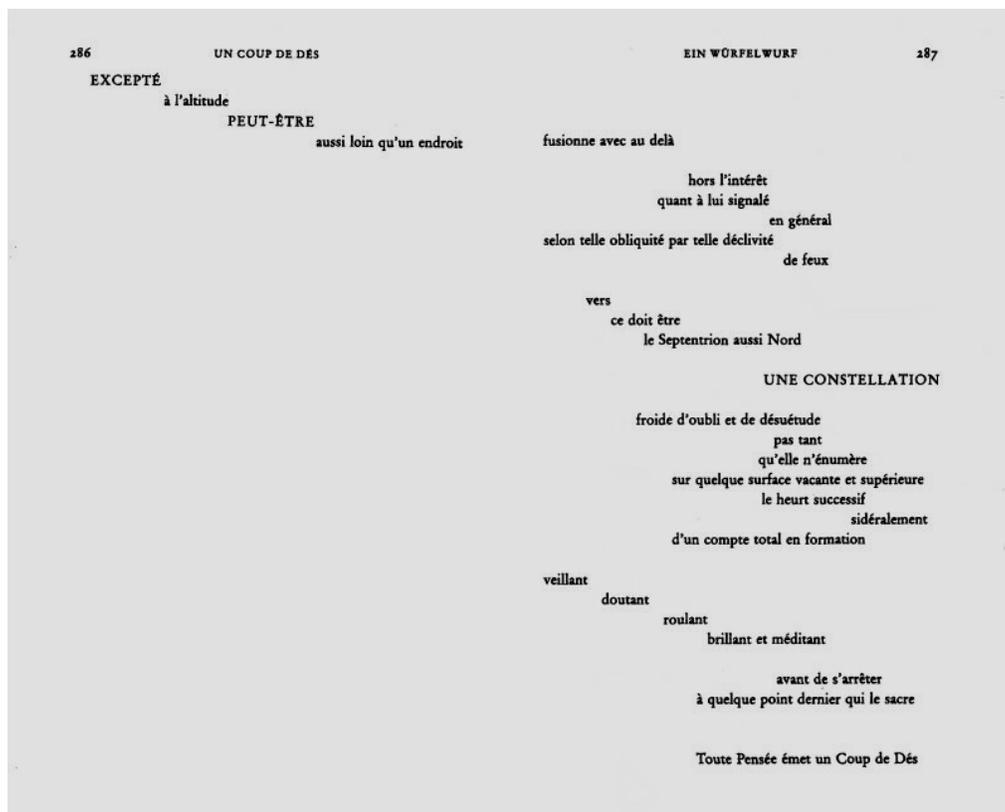


Caligramas de Apollinaire y Lewis Carroll.

## 2.2 Palabras en libertad. De Mallarmé a las primeras vanguardias.

La Poesía visual, se puede decir que nace de aquella consideración de los elementos significantes de la lengua a partir de Mallarmé y las vanguardias históricas.

El arranque de las nuevas formas visuales en poesía se produce con “*Una tirada de dados*” de Mallarmé. Las palabras y el espacio en el que se inscriben pasan a ser considerados como objetos posibles de autoexpresarse y no sólo en tanto que unidades significativas de un lenguaje particular. Mallarmé al hacer del espacio un elemento expresivo más en el poema. El espacio blanco, el vacío mallarmeano, es. Mallarmé nos enseñó su existencia, su utilidad, convirtiéndolo en lienzo, en espacio pictórico.



“Un golpe de dados no abolira el azar”. Mallarme 1897.

La doble página del texto, espacio en el que unos dados hubieran rodado dejando una estela o constelación de palabras, presupone la ruptura del discurso lineal: es necesario contemplar las páginas en su simultaneidad, apreciando el valor del silencio del blanco, de las diferentes direcciones que toman las líneas de verso y su prolongación, de las mayúsculas, de las letras que se agrandan y se achican según expresen el motivo principal o los secundarios.

El texto de Mallarmé, publicado en su primera versión en 1897, se convertiría muy pronto en referencia y punto de partida de no pocas corrientes literarias y artísticas del siglo XX. Los *Caligrammes* (1918) de Apollinaire y las *parole in libertà* del futurismo encarnaron en las primeras décadas del siglo estos afanes innovadores.

Los signos, liberados de su carga semántica, pasan a ordenarse de otras maneras. Así, a partir de la "Palabras en Libertad" de Marinetti, Hugo Ball y otros, desemboca en el grafismo gestual y exacerbado de los letristas franceses de fines de la última guerra mundial, Isidore Isou, Lemaitre, Bernard Heidsiek, etc., que propiciaría, hacia mediados de la década del 50, a la poesía visual que se vale de las letras como elementos plástico-expresivos y a la poesía fónica que obra con los significantes en cuanto sonidos.

A nivel de las artes plásticas o de la pintura específicamente recordemos sólo la valorización del plano en Cezanne, que daría lugar al cubismo o la liberalización de las formas en Kandinsky que propiciaría el arte abstracto.

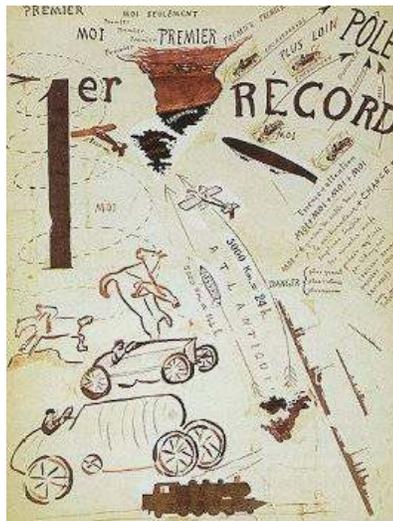
### **2.3 Futurismo**

Unos años antes de que se publicaran los caligramas de Apollinaire, *Le Figaro* sacó en París en febrero de 1909 el que sería el primer manifiesto futurista. En él Marinetti afirmaba su voluntad de liberar al lenguaje poético de las ataduras de la sintaxis y la ordenación lógica para que las palabras expresaran más directamente el dinamismo y la fuerza de la vida.

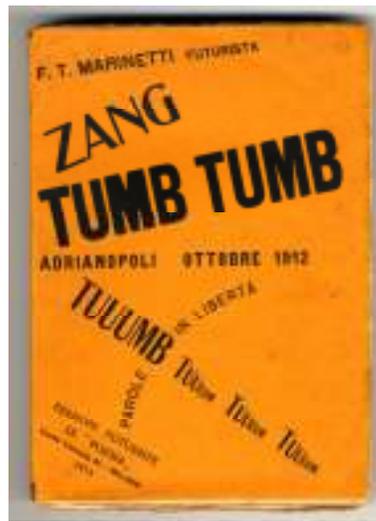
*"... la página se volvía un campo de acción, no una hoja de papel..."*,

Para Marinetti, las sensaciones de cambio, velocidad y movimiento son incompatibles con la construcción tradicional de la frase. Es necesario eliminar no sólo la puntuación, sino también los verbos en forma personal (en un intento de deshacerse del «yo» poético), los adjetivos y los adverbios (que implican una «meditación» contemplativa que entorpece el movimiento), y usar sólo sustantivos, que se engarzarán unos con otros según analogías inesperadas e incluso conflictivas.

El futurismo es una de las corrientes vanguardistas que mayor importancia ha concedido a los aspectos tipográficos del poema, como puede verse en las composiciones de Marinetti, Balla o Severini. El collage tipográfico de Gino Severini es una de las técnicas futuristas que admitirían ser definidas por igual como poema y como cuadro, tal como ocurre en *Cañón en acción*, donde lleva hasta el extremo los recursos que ya había empezado a explorar poco antes Marinetti en *Zang Tumb Tumb*, el primer libro que plasma el programa que había enunciado en el manifiesto.



1 er Record. Marinetti. Circa 1910



Primera edición de Zang Tumb Tumb. 1912



Una reunión tumultuosa. Marinetti. 1918

La obra de Marinetti es una buena síntesis de lo que los artistas futuristas aspiraban a lograr. Sus componentes claves son dos, las tangentes y el movimiento. Ambos elementos contribuyen a dar idea de velocidad, atributo esencial para los futuristas. Notamos que a través de las diagonales y de un uso del espacio en blanco como generador de sentidos ocultos se da una noción de *tempo* o ritmo. Además se aprovechan las posibilidades plásticas de las letras alterando su tamaño y dándoles un aspecto dinámico. De este modo se busca apoyar las cualidades visuales de la obra.

La influencia del Futurismo no sólo se manifestó en las artes plásticas, también se hizo sentir en el discurso poético y literario: El sistema de analogías verbales de Marinetti, que él desarrollara en sus palabras en libertad, produjo vigorosos resultados tanto en literatura como en tipografía.

Los rasgos de familia del futurismo se verían más adelante en el letrismo y la poesía visual contemporánea. El aporte del Futurismo al arte moderno es indudable y se reflejó en el Dadaísmo y también en el Surrealismo, así como en el Constructivismo y en la Bauhaus.

Los experimentos tipográficos de los futuristas fueron retomados por el movimiento dadaísta (en Zurich, Berlín y París) y aparecieron una y otra vez en sus revistas, panfletos y afiches. Estos se sumaron a diferentes técnicas como el collage o el uso del azar en las diagramaciones. Tristán Tzará solía incluso trabajar en base a “poemas encontrados” en una forma similar a lo que, décadas más tarde, haría el letrismo. Sin embargo, cabe resaltar que el uso de estos procedimientos por parte de dadá se relacionaba con propuestas muy diferentes a aquellas del futurismo: mientras que estos últimos buscaban en el desorden la belleza de lo nuevo, los poetas dadá, en cambio, resaltaban la crisis de la cultura occidental y la inutilidad de toda propuesta estética.

## **2.4 Letrismo**

El letrismo fue continuación de movimientos artísticos anteriores, como el futurismo y el Dada. Sus cultores creaban construcciones sonoras en las que sólo el valor estético de las palabras, las sílabas o incluso las onomatopeyas sin valor imitativo eran tomadas en cuenta, con lo cual acercaban a la poesía a

la música. Posteriormente, los cultores del letrismo intentaron que su movimiento abarcara todas las artes.

El letrismo fue un movimiento poético de vanguardia. Su creador, el poeta rumano Isidore Isou, publicó un manifiesto en 1945, en el que trabajó desde 1942, en el cual propugnó por un nuevo tipo de poesía atenta sólo al valor sonoro de las palabras, no a su significado. Este manifiesto comenzó a circular en su país natal, para posteriormente arribar a París, donde el *letrismo* vería su mayor desarrollo. Desde París, los letristas en 1946 y los situacionistas en 1957 propusieron diferentes formas de revolución. El primer grupo se llamó «letrista» porque quería hacer una revolución poética basándose en las letras. Cuando amplió su revolución a lo político, el grupo se tornó múltiple y cada nuevo grupo tomó un nombre diferente: externistas, Internacional Letrista e Isouistas, pero la Internacional letrista y los Isouistas siguieron llamándose Letristas. Cuando la Internacional letrista se alió con grupos extranjeros, su denominación común, Internacional Situacionista, designó la asociación de los que se esforzaban por modificar concretamente su situación. Las denominaciones caracterizaron la historia de aquellos grupos.

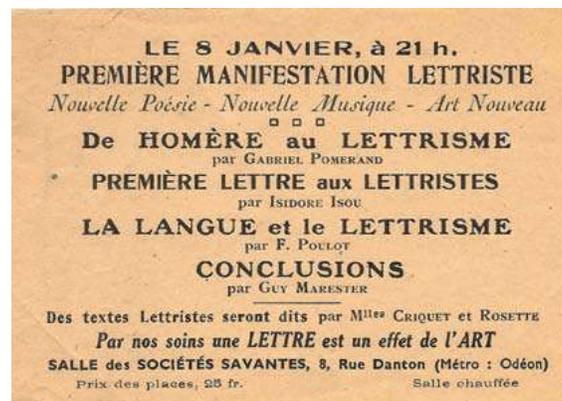
El 8 de enero de 1946 en París, la primera manifestación letrista puso en marcha «una nueva revolución poética». Gabriel Pomerand explicaba que la poesía, tras una fase de expansión, se encontraba en una fase de concentración que desembocaba en la destrucción concreta y práctica de la palabra. Con la palabra abatida, afirmaba Isidoro Isou, la letra cobraba un valor nuevo.

Para Isidore Isou, la materia de las letras debía considerarse valiosa en si misma. Esto lo llevó a recurrir a procedimientos como el uso de diferentes tipografías, diferentes alianzas de las letras y deconstrucciones del verso a partir de distintas cadencias y alianzas rítmicas. Isou intentaba buscar efectos análogos al los del cubismo plástico pero en el terreno de la literatura. El movimiento letrista jugó también con la indescifrabilidad de los grafismos como una forma de subvertir las bases mismas del sistema simbólico occidental.

Poco le llevó al letrismo expandirse hacia la idea de las “hipergrafías”. Las mismas contemplaban el uso de letras no solo latinas sino de alfabetos y signos de todo posible sistema escritural, incluso de sistemas directamente inventados. Isou expuso sus ideas en el manifiesto de la poesía letrista en 1947.

Este tipo de nociones dieron lugar, por ejemplo, a la llamada “novela hipergráfica”, en donde imágenes y palabras aparecen utilizadas en forma indistinta. Ejemplos de la misma son *Les journaux des dieux*, del propio Isou o *Canailles*, de Maurice Lemaitre, aparecidas ambas en 1950.

Mientras que en el período de postguerra el letrismo se presentaba como altamente autorreferencial, con el tiempo se involucró cada vez más a nivel social y político. En Francia, por ejemplo, se asoció con el existencialismo y, en la década de 1960, lo hizo estrechamente con el anarquismo y, en particular, con el situacionismo. De hecho, muchos de los afiches y panfletos del mayo francés estaban concebidos a partir de la estética letrista.



Primer cartel de una manifestación letrista en París, el 8 de enero de 1946. Gabriel Pomerand e Isidore Isou, sus principales cabecillas, llaman a una nueva realidad. “Una Letra es un efecto del Arte”.



Hipergráficas. Isidore Isou. 1964

Ya entrados los años 50 la aparición de las Ciencias de la Información y la Semiótica van a producir avances que han sido fundamentales para establecer estos puntos de vista. En primer lugar el descubrimiento de elementos estructurales similares en todos los lenguajes: las mismas leyes, procesos, estructuras, funcionalidad de signos, soportes, "ruidos", etc. Pequeños matices formales marcan las diferencias entre los diferentes lenguajes. Luego el establecimiento y necesidad de la actividad experimental a nivel de los lenguajes para examinar sus posibilidades expresivas y su grado de competencia a la hora de conceptuar lo desconocido a nivel poético.

En nuestro país van a ser Jorge Luis Borges, sobre todo por su labor de difusión, y Oliverio Girando los interesados en estas nuevas corrientes-

Oliverio Girando, poeta que no sólo se valió de las posibilidades expresivas que ofrece la oralidad lingüística a la manera de las "jijantáforas", estudiadas por el maestro Alfonso Reyes sino, también, explotó el espacio como ámbito privilegiado de expresión poética, ya sea adicionando imágenes como en el poema "Croquis en la Arena", ya sea interpretando lo verbal y lo visual en el poema, a la manera de los poemas ideográficos en los cuales la forma del poema va asumiendo la configuración del objeto expresado verbalmente como en el poema "Espantapájaros".



“Espantapájaros”, Oliverio Girando. 1932



“Trago Corto”, Gustavo Rossler

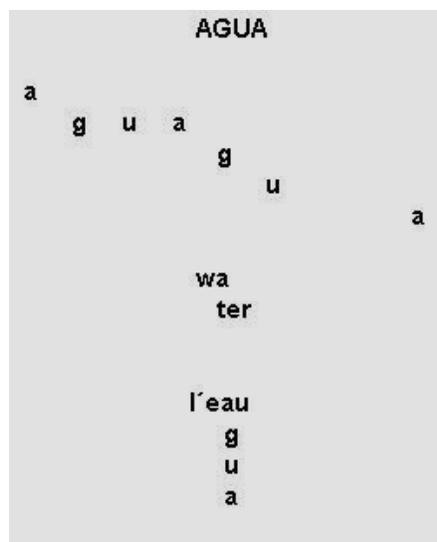
En este ítem debiéramos también incluir a Xul Solar, emblemática figura de los 30s., honrado por las nuevas generaciones, quien dio su nombre a una de las más renombradas revistas argentinas de poesía experimental de nuestros días: "XUL". En palabras de su director, el crítico y poeta Jorge Santiago Perednik:

*"Xul emprende el proyecto de hacer de la plástica un lenguaje articulado, un conjunto de signos pasibles de ser escritos y leídos. Un cuadro sería, así, un discurso impreso plásticamente; podría, por ejemplo, ser traducido a cualquier idioma o lenguaje verbal; cada uno de sus elementos constitutivos podría figurar en un diccionario ideal, en tanto sería pasible de significación, incluso con mayor precisión que el signo en el lenguaje verbal. Los textos pictóricos de Xul Solar -dibujos, acuarelas, óleos- son las realizaciones de este proyecto. También hay que recordar aquí su tarea experimental de inventor de lenguas, y luego de escritor de poemas en esas lenguas inventadas, entre ellas, el Neocriol, con una fuerte base de castellano y aportes del latín y otras lenguas romances, aunque léxica y sobre todo sintácticamente bastante distinto". ("La Poesía Experimental Argentina")*



**"Pareja" Xul Solar. 1923**

Los aportes más significativos de la poesía Madí, en el segundo momento de esta instancia renovadora, se concretan en particular, a nivel de la semántica lingüística: cambio de tópicos o redes diferentes de significación, características formales propias del desarrollo previsible de la poesía discursiva que escapan a este estudio. Sólo en algunos pocos poemas de Gyula Kosice, el más decidido impulsor del Madí, se aprecian elementos formales de ruptura, sobre todo en el manejo del isoformismo forma-contenido, barrera irrenunciable del concretismo literario que surgiría como veremos más adelante, a mediados de los 50s., en el Brasil. También se señala la huída espantada de cualquier posibilidad de "figuración", lo cual le diferencia de los poemas caligramáticos de los 20s.. El poema Madí no es susceptible de ser comparado con ninguna otra forma natural o preestablecida. Obsérvese el poema "Agua" del libro "Predimensión 1940-1942" de Gyula Kosice:



**"Agua". Gyula Kosice. 1942**

Como veremos más adelante será a partir de los años 60s que en nuestro país se hagan presentes las manifestaciones de la llamada nueva poesía a partir del nro. 20 de la revista "Diagonal Cero", editada y dirigida por Edgardo Antonio Vigo, fruto de la influencia de varias tendencias experimentales: desde el letrismo francés, vía el cubano Robert Altmann y la revista "Signos" e "Islas" de Santa Clara de Cuba editada por Samuel Feijóo a la poesía visual, sobre todo difundida desde México por el poeta alemán, nacionalizado mexicano, Mathías Goeritz en el campo abonado por el grupo

Madí del Río de la Plata y toda la tradición constructivista latinoamericana; desde el concretismo brasileño, con sus tres tendencias, estructural, metafísica y espacial a la poesía visiva italiana; desde el espacialismo de Pierre Garnier a la poesía fónica de raíz letrista que había cobrado nuevos bríos a raíz de la aparición, en el mercado, de los magnetófonos.

### **3. La necesidad comunicacional. De la escritura, al libro y del desarrollo de la imprenta y al diseño.**

*“Admiten que los inventores de la escritura imitaron los veinticinco símbolos naturales, pero sostienen que esa aplicación es casual y que los libros nada significan en sí. Ese dictamen, ya veremos, no es del todo falaz.”*

*Jorge Luis Borges, La biblioteca de Babel*

*“escribir y dibujar son, en el fondo, idénticos.”*  
*Paul Klee*

La escritura se inventó entre el tercero y el cuarto milenio antes de nuestra era. Según Levis-Straus, El único fenómeno histórico coincidente con la aparición de la escritura es la fundación de ciudades e imperios, en otras palabras: la integración de un gran número de individuos en un sistema político y su división en castas y clases. "

La palabra escribir ha tenido siempre un sentido de representación, sin embargo, esta cualidad ha permanecido oculta bajo la capacidad ilocutoria de la escritura alfabética. El diccionario de la Real Academia Española, el más conservador libro de las palabras ya le otorga un sentido más amplio incorporando la representación de las ideas mediante el uso de letras u otros signos.

En un sentido estricto, escribir es representar las palabras o las ideas con letras u otros signos trazados en papel u otra superficie. La escritura, no sólo en castellano sino en general, se refiere a todo tipo de signos gráficos. Desde la convención matemática hasta la notación musical, pasando por los ideogramas y los jeroglíficos, los diagramas o los emblemas. La escritura no sólo es alfabética, no sólo representa el habla, sino que va más allá de la fonética y de la palabra para convertirse en una forma de representación del pensamiento y de las ideas como bien dice el diccionario de la RAE.

La escritura es una tecnología para preservar la memoria colectiva. Es una tecnología sofisticada que precisa de aprendizaje de códigos de escritura-lectura, de herramientas y de superficies que sirvan como soporte.

Las formas escritas del lenguaje evolucionaron progresivamente durante siglos, de pinturas a símbolos, hasta llegar a un complejo sistema en el que los

signos abstractos representan sonidos articulados. El primer pictograma del que tenemos constancia data del año 3.500 a.C. y es una tablilla en pieza caliza de la ciudad de Kish. Más adelante los sumerios desarrollaron ideogramas (símbolos que representan ideas asociadas menos concretas) en un número cercano a los 2.000. Comenzaron no sólo a asociar representación e idea, sino a equiparar el mismo símbolo a sonidos iguales.

Tras estos pequeños balbuceos, nace la esencia de un alfabeto: la escritura cuneiforme del año 2.800 a.C.

Al buscar Claude Lévi-Strauss los orígenes de la escritura sostiene que "Podría suponerse que su invención evocó cambios profundos en la vida de la humanidad... Pues la escritura multiplica por millas las posibilidades de adquirir y conservar conocimientos pero es posible decir que en el neolítico, la humanidad hizo enormes progresos aun desconociendo la escritura. Y, a pesar de su conocimiento, las culturas históricas de Occidente estuvieron estancadas durante largo tiempo" - "desde la invención de la escritura hasta el nacimiento de la ciencia moderna en el mundo occidental transcurrieron unos cinco mil años, durante los cuales los conocimientos, más que acumularse, cambiaron." Clave de esto fue la posibilidad de la comunicación en el traspaso e intercambio del conocimiento y las ideas.

Desde la antigüedad fue muy importante la difusión de las ideas así es como los romanos idearon la fabricación de sellos de arcilla con inscripciones alrededor del año 430 a.C. para difundir sus pensamientos con mayor eficacia.

También se estipula que los chinos tuvieron un modelo de imprenta con caracteres móviles, los que fueron fabricados en porcelana por el año 1040 aproximadamente este sistema debió de ser muy complejo debido a la complejidad de su sistema comunicacional y por sobre todas las cosas su forma de escritura.

Sin embargo en nuestra cultura el referente más directo en los adelantos sobre sistemas de impresión es Johannes Gutenberg ya que se considera que fue el padre de la imprenta moderna, por su aporte en el sistema de impresión, con el diseño de caracteres móviles lo que permitió que los textos publicados fueran confeccionados con mayor soltura creando así la idea de nuestra imprenta moderna. Su trabajo más importante fue la edición de una Biblia de 42

líneas con caracteres góticos. Comúnmente denominada también conocida como la *Biblia de 42 líneas* o *Biblia de Mazarino*



**Biblia de 42 líneas. 1450-1456**



**Detalle**

Los avances en el mundo de la impresión tienen como objetivo aumentar la velocidad, y fue durante el siglo XIX cuando se van a producir las mejoras necesarias para el desarrollo de la prensa. Gracias a Friedrich König, que inventó la prensa accionada por vapor que revolucionó toda la industria de la impresión. Una de las consecuencias fue la prensa de cilindro, que utilizaba un rodillo giratorio para prensar el papel contra una superficie plana. Con la rotativa, unos años más tarde, se iba a permitir la impresión simultánea por ambas caras del papel.

En 1822, después de que el francés Simon Ballanche concibiera la idea de construir una máquina automática para componer textos, el estadounidense William Church logra construir la primera máquina de este tipo, la componedora.

La idea era mecanizar y facilitar al máximo la complicada tarea de componer manualmente los tipos de plomo de la tipografía, uno a uno, formando textos completos, como se hacía desde Gutenberg. De todos modos, el hecho de que la máquina cometiera ciertos errores hizo que no se impusiera de modo universal. Habría que esperar la invención de la linotipia en 1884.

Cuando en 1829 surgen los estereotipos, que permiten fabricar duplicados de planchas de impresión ya compuestas, se incrementaron las ediciones de las publicaciones.

En 1846, el inglés Smart inventa una rotativa para la impresión litográfica, en la que todo el proceso se automatiza excepto para la entrada (alimentación) y salida (retirada) del papel. Surge así la primera imprenta de offset automática.

La confección de libros y ediciones ilustradas también incluyeron la técnica del grabados en especial con aplicación de la xilografía en un primer momento, la que nos ha hecho reflexionar en lo largo de la historia sobre las palabras, los mensajes, las producciones visuales y la idea de la multieemplaridad cosa que nos acerca permanentemente a la poesía visual y su desarrollo en el campo del arte y de la historia ya que durante el apogeo del movimiento expresionista se utilizó esta técnica para la confección de carteles y volantes que difundían las ideas políticas de los artistas y los grupos que ellos representaban.

Desde los comienzos la idea comunicacional estaba impulsada principalmente por las entidades religiosas y políticas quienes distribuían bloques de letras sin ningún tipo de reestructuración reflexiva académica a cerca del lenguaje, posteriormente el desarrollo de las artes gráficas fue incluyendo aportes estéticos en las producciones que se distribuían facilitando así la propagación de ideas.

El modelo antiguo más frecuentes fue –la caja texto- que se dividía en dos columnas de modo que el campo visual fuera de fácil captación para los lectores. Siempre con una marcada intención de transmitir mensaje visual. En estos tiempos cada ejemplar era un original muchas veces iluminado de forma manual en los monasterios.

Fue en Holanda y Alemania que se fabricaron libros xilográficos en donde la característica principal fue la matriz en base a un bloque de madera, lo que le da el nombre a la técnica; con el paso del tiempo se fueron realizando mixturas técnicas que enriquecieron los impresos.

El arte tipográfico evolucionó y llegó a crear obras maestras en la formación y estructuras de libros y ediciones especiales impresas. En la actualidad las técnicas de impresión han mejorado en calidad y costo con la

incorporación de las nuevas tecnologías facilitando la llegada del arte tipográfico en la complicación de fuentes en formato digital.

Con la imprenta electrónica ha habido una revolución visual cambio que afecto principalmente en el diseño de los libros aunque siga siendo de un elevado costo, pero hay gran variedad de métodos de impresión que resultan ser mas económicos como lo son la fotocopia, la duplicación electrostática y la imprenta digital, la que no solo ahorra tiempo sino costo lo que permite democratizar la información ya que el numero de ejemplares permite que las tiradas cortas también sean rentables posibilitando enviar los pedidos por correo electrónico.

En cuanto al diseño como tenemos que ya entrados en el siglo XX, el diseñador y tipógrafo William Addison Dwiggins fue el primero en definir el término “Diseño Gráfico” en 1922, pero fue recién algo mas adelante que el Diseño Gráfico se estableció como una profesión tal como la conocemos hoy, cuya actividad es la acción de concebir, programar, proyectar y realizar comunicaciones visuales, producidas en general por medios industriales y destinadas a transmitir mensajes específicos a grupos sociales determinados.

Esta es la actividad que posibilita comunicar gráficamente ideas, hechos y valores procesados y sintetizados en términos de forma y comunicación, factores sociales, culturales, económicos, estéticos y tecnológicos. También se conoce con el nombre de diseño en comunicación visual, debido a que algunos asocian la palabra gráfico únicamente a la industria gráfica, y entienden que los mensajes visuales se canalizan a través de muchos medios de comunicación, y no sólo los impresos.

### **3.1 Desarrollo de la tipografía**

Durante un periodo prolongado de la historia la poesía visual se fundo en el texto escrito aunque durante el desarrollo de la misma, los diferentes autores han prescindido o no del mismo, hoy nos vemos en el compromiso de rever históricamente la conformación de los caracteres ya que mucho de los artistas elegidos, se apropiaron de las fuentes para sus producciones y en mucho de los casos se inspiraron en ellas para luego reconstruirlas y volver a construir un

espacio diferente que rompía con las convenciones anteriores. El carácter lúdico de las producciones visuales es el que nos interesa por momento.

Para Stanley Morison, la tipografía es el “Arte de disponer correctamente el material de imprimir, de acuerdo con un propósito específico: el de colocar las letras, repartir el espacio y organizar los tipos con vistas a prestar al lector la máxima ayuda para la comprensión del texto.”

La tipografía es el arte de diseñar letras y componer textos de tal modo que pueden leerse de un modo fácil, eficaz y agradable. Algunos principios fundamentales subyacen en toda buena tipografía, ya sea de periódicos, revistas o libros, o bien de caracteres, envases o pantallas de ordenador. Estos mismos principios, establecidos primero en los tipos móviles de Gutenberg y desarrollado más tarde con las revoluciones visuales modernas, serán todavía válidos en la nueva era de los medios electrónicos, hipertextos e internet, sean cuales sean los foros que el futuro pueda traer consigo.

Los elementos básicos de la tipografía son las letras de caja alta, las letras de caja baja, los números y los signos de puntuación. Las letras evolucionaron a partir de los pictogramas e ideogramas prehistóricos para convertirse en los sofisticados signos del alfabeto latino, el sistema de escritura más ampliamente utilizado en el mundo en la actualidad.

Aunque durante siglos se han producido variaciones en algunos detalles, la estructura esencial de las letras y los números no ha sufrido ninguna transformación sustancial. Tanto grabada en piedra como escrita sobre papel, impresa en libros o pixeladas en un ordenador, las letras siempre han utilizado las mismas estructuras básicas que utilizaban los romanos.

Regresando un poco en el tiempo vemos que la tipografía de la Edad Media giro en torno al trabajo manual de los monjes cristianos realizado en los monasterios a los cuales se les dio el nombre de copistas.

En el renacimiento se utilizo un tipo de letra llamada texture, fraktur la misma tiene una impronta de carácter gótico también denominado estilo ingles antiguo que es la que utilizó Gutenberg en la Biblia de 42 líneas.

El periodo gótico propiamente dicho se caracterizo por una mayor producción de libros encargados por las clases pudientes en los nacientes gremios que se acababan de conformar dando paso así también a la

especialización ya que las letras mayúsculas tomaron cada vez más un carácter decorativo en este proceso netamente artesanal.

Cuando de diseño tipográfico y composición visual hablamos, también es importante tener en cuenta los aportes realizados por la Bauhaus en esta institución aquí destacamos la actuación de Moholy-Nagy quien había trabajado y dispuesto la tipografía de una edición de 50 tomos que planearon editar con Gropius (los llamados “libros Bauhaus”) sin embargo Moholy daba libertad a los autores invitados para diseñar y componer la portada a su gusto.

Otro aporte visual importante fue la revista cuatrimestral en la que se informaba sobre las actividades, nuevos productos y contratos. Pero los integrantes del equipo decidieron en 1924 escribir solo en letras minúsculas e imprimir según las normas D.I.N. (Instituto Alemán de Normalización). Las cartas comenzaron a aparecer con un pie que decía *“escribimos todo en minúscula por que así ahorramos tiempo. Además: ¿por que dos alfabetos, cuando uno es suficiente? ¿para que escribir mayúsculas cuando no pueden pronunciarse?”* Estos enunciados estéticos y filosóficos crearon una cierta resistencia en la comunidad que vivía entorno de la escuela puede que hoy después del tiempo transcurrido y la incorporación del diseño y la frecuente creación de imágenes publicitarias que nos invaden día a día hayan creado un hábito diferente de lectura incorporando estas propuestas en nuestra vida cotidiana.

Entendiendo la tipografía para texto como representación visual de la oralidad, muchas veces se desatiende el escenario de su función primordial: la dimensión del lenguaje. Una observación lingüística de la tipografía nos enfrenta a una rica serie de interrogantes: la problemática entre lo oral y lo escrito, la cuestión de los procesos de lectura, nuestro uso del lenguaje en función de mecanismos ligados a la ley del menor esfuerzo, la distinción visual de los diferentes idiomas a partir de sus diversas ortografías, la tipografía como heredera histórica de la evolución de la letra manual.

Todas estas problemáticas encuentran un nervio común en la noción de ritmo, un factor que, de aparente origen biológico, se evidencia esencial en nuestra interacción perceptiva y constructiva con la realidad. Tanto como en la música, la danza, el teatro, la poesía, la caligrafía y diversas manifestaciones expresivas, la recuperación de la idea de ritmo en tipografía puede aportar una

herramienta de alto valor para la creación y apreciación cualitativa de un alfabeto. La reconsideración del diseño de tipografías desde la perspectiva de esta doble dimensión, la del lenguaje y la visual, inaugura nuevas miradas sobre la inextricable visualidad de la palabra.

La tipografía y la estética están muy relacionadas. Transmitir su propia imagen a través de la comunicación visual es un gran reto tanto para diseñadores como artistas sobre todo teniendo en cuenta la sentencia de McLuhan *"El hombre racional de nuestra cultura occidental es un hombre visual."*

En los tiempos de medios digitales y del Internet, la escritura sigue siendo el transmisor de información más importante y por lo tanto también uno de los medios más importante para la creación de imagen.

### **3.2 El Afiche**

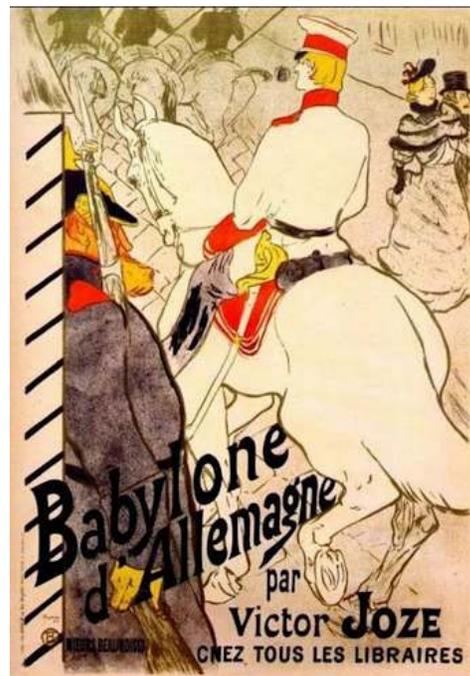
Fue en las calles de las ciudades que crecían vertiginosamente al final del siglo XIX donde se presentaron los carteles como una expresión de vida económica, social y cultural, compitiendo por la atención de los compradores de las nuevas mercancías y audiencias para las diversiones.

Los carteles llenos de colores, impresos en un actualizado sistema litográfico, atrapaban la atención de los transeúntes. Las ilustraciones, ayudadas por el texto, revelaban un contexto preciso, introduciendo una nueva estética de imágenes simplificadas ordenadas por los medios de reproducción gráfica.

El afiche fue entonces y lo es aún hoy una técnica de difusión de la información que permite llegar a gran cantidad de público, sin necesidad de invertir grandes recursos. Sus posibilidades comunicativas dependen en gran medida de su calidad técnica y estética y de su adecuada ubicación. Con el descubrimiento de técnicas de reproducción de la imagen como la xilografía y posteriormente la imprenta el cartel va a ir adquiriendo una enorme relevancia en el desarrollo del diseño y las artes gráficas.

En su libro "Introducción al diseño gráfico", Peter Bridgewater enfatiza la influencia de Toulouse-Lautrec, al utilizar la litografía a gran escala, en el desarrollo del diseño gráfico de los carteles:

*"Henri de Toulouse Lautrec (1864-1901) influyó notablemente en la elaboración del cartel moderno (poster). Entendía que los carteles eran un medio de comunicación con otras personas, que se dirigía a cierta audiencia. Descubrió la importancia de trasladar su trabajo a la imprenta, y aprovechó la litografía a gran escala. La tradición clásica de la tipografía centrada, usando varias formas de letras, tuvo sus orígenes en los letreros y en la caligrafía, pero hubo innovadores que estaban preparados para desafiar los valores existentes, en busca de una forma de comunicación más efectiva y original."*



Los artistas de todo el mundo miraban París como la capital del arte mundial y admiraban sus carteles. Sin embargo, Amsterdam, Bruselas, Berlín, Munich, Budapest, Viena, Praga, Barcelona, Madrid, Milán y Nueva York también nutrieron escuelas de artistas del cartel y brillantes diseñadores individuales. Milán produjo el número más destacado de creadores de carteles, cuya originalidad desafió a los de París.

Varios artistas estadounidenses integraron con éxito ilustraciones en el letrero en sus diseños. Will Bradley hizo un brillante trabajo al revivir el Art Nouveau, el manierismo de la Edad Media y el Renacimiento. Bradley absorbió la influencia no solamente de Francia, sino también de Japón e Inglaterra. Esta

época es un ejemplo del esfuerzo realizado para replantear el papel del arte en una sociedad industrializada.

En Inglaterra, William Morris y otros buscaron enfatizar el papel del artesano, hacia los modelos del Renacimiento y a un diseño más vigoroso. Los artistas de los carteles de este período demostraron que la osadía de la libertad estética primero exige un enfrentamiento con la innovación técnica en la producción y la reproducción gráfica. Desde esta época los artistas dejarán de agregar simplemente textos tipográficos y empezarán a dibujar tipos y a responsabilizarse de todos los elementos que deberían ser reproducidos, siendo entonces reconocidos como diseñadores gráficos.

Durante el siglo XIX el diseño de mensajes visuales fue confiado alternativamente a dos profesionales: el dibujante o el impresor. El primero estaba formado como artista y el segundo como artesano, ambos frecuentemente en las mismas escuelas de artes y oficios. Para el impresor tenía como arte el uso de ornamentos y la selección de fuentes tipográficas en sus composiciones impresas. El dibujante veía a la tipografía como un elemento secundario y prestaba más atención a elementos ornamentales e ilustrativos.

El movimiento Arts and Crafts y William Morris van a interesarse por la producción de libros, que se imprimirán en una variedad de formatos, con decoraciones xilográficas y un conjunto de letras, creadas a partir de especificaciones propias y sacadas de fotos de impresos del siglo XV. Estos y otros libros de editoriales privadas figuran entre los trabajos gráficos británicos más admirados en el continente europeo.

Estas nuevas ideas se discutieron y diseminaron por Austria, Alemania, Bélgica e Italia. Algunas revistas publicadas en Londres difundieron los trabajos del diseñadores de Glasgow (Charles Rennie Mackintosh, George Walton y Margaret y Frances Macdonald). Las influencias fueron absorbidas por diversos artistas, arquitectos y diseñadores de estos países.

El diseño de principios del siglo XX, al igual que las bellas artes del mismo periodo, fue una reacción contra la decadencia de la tipografía y el diseño de finales del siglo XIX.

El interés por la ornamentación y la proliferación de cambios de medida y estilo tipográfico en una misma pieza de diseño, como sinónimo de buen

diseño, fue una idea que se mantuvo hasta fines del siglo XIX. El Art Nouveau, con su clara voluntad estilística fue un movimiento que aportó a un mayor orden visual en la composición. Si bien mantuvo un alto nivel de complejidad formal, lo hizo dentro de una fuerte coherencia visual, descartando la variación de estilos tipográficos en una misma pieza gráfica.

Desde el inicio del siglo XX los desarrollos experimentados en el diseño de los carteles se extendieron a las tarjetas postales, etiquetas adhesivas, estampillas y embalajes. Esto fomentó la economía en el diseño y redujo el número de colores utilizados. En Alemania, los diseños desarrollaron una estética refinada y enérgica para anunciar los productos al consumidor. En Berlín, un grupo de diseñadores asociado con una firma de impresión (Hollerbaum und Schmidt) rompió una nueva barrera: sus carteles restringieron la imagen al objeto que se estaba anunciando, y las palabras a la marca del fabricante. Este estilo se conoce como cartel - objeto (Sachplakat).

Si el empujón principal al desarrollo del diseño gráfico después de la primera guerra mundial se centró en los movimientos de vanguardia y sus aspiraciones, una menos agitada, pero no menos brillante evolución, tuvo lugar en el cartel comercial.

La primera guerra mundial estableció la importancia del diseño gráfico. El gráfico, la ilustración y el letrero ayudaban a informar e instruir de un modo económico y directo. La identificación militar era un código que se entendía instantáneamente. Las insignias de los regimientos tenían mucho en común con el diseño económico y con las imágenes poderosas y lemas de los nuevos carteles. Los gobiernos los utilizaron en los anuncios públicos, así como en la propaganda y para exhortar a los ciudadanos a compartir el esfuerzo de la guerra.

Los movimientos artísticos de la segunda década del siglo XX y la agitación política que los acompañaba, generaron dramáticos cambios en el diseño gráfico. El Dada, De Stijl, Suprematismo, Cubismo, Constructivismo, Futurismo, y la Bauhaus crearon una nueva visión que influyó en todas las ramas de las artes visuales y el diseño. Todos estos movimientos se oponían a las artes decorativas y populares, así como también el Art Nouveau, que bajo la influencia del nuevo interés por la geometría evolucionó hacia el Art Decó. Todos estos movimientos aparecieron con un espíritu revisionista y trasgresor

en todas las actividades artísticas de la época. En este período también proliferaron las publicaciones y manifiestos, mediante los cuales los artistas y educadores mostraron sus opiniones.

Durante la década de 1930 se desarrollaron aspectos interesantes para la composición del diseño gráfico. El cambio de estilo gráfico fue trascendental porque muestra una reacción contra el organicismo y eclecticismo ornamentalista de la época y propone un estilo más despojado y geométrico. Este estilo, conectado con el constructivismo, el suprematismo, el neoplasticismo, y la Bauhaus, ejerció una influencia duradera e ineludible en el desarrollo del diseño gráfico del siglo XX. Otro elemento importante en relación a la práctica profesional, fue el creciente uso de la forma visual como elemento comunicacional.

### **3.3 Las escuelas de diseño. La Bauhaus**

Abril de 1919 es la fecha en que abrió sus puertas una de las escuelas más importantes del mundo. Asimismo, es también la fecha en que se institucionalizó una nueva forma de pensar, de ver el mundo y de atisbar el futuro de la floreciente industria. Catorce escasos años de existencia pudieron haber significado su pronto olvido, sin embargo, como toda buena obra del diseño, su legado ha trascendido generación tras generación.

Han pasado más de 80 años desde que en la Bauhaus se impartió el primer curso, lo que también significó que se establecieron nuevas líneas de pensamiento artístico, técnico y filosófico. Fue ésta una suma por demás creativa que ofreció, ante todo, un nuevo profesional adecuado a las nuevas tecnologías, que avizoraba un mundo industrializado con nuevos retos y, sobre todo, con un estilo de vida innovador.

Las consecuencias de la devastadora y creciente industrialización de finales del siglo XIX, surgida primero en Inglaterra y más tarde en Alemania, influyeron en la clase obrera y en la producción de los artesanos. El progreso tecnológico también trajo consigo un cambio en las estructuras sociales. Entre ellas destaca la proletarización de amplios sectores de la población pero también el hecho de que así se pudieron racionalizar y abaratar los costos de

producción de bienes. En el siglo XIX, Inglaterra se alzó como la potencia industrial más prominente de Europa.

Hasta bien entrados los años noventa del XIX, los ingleses se mantuvieron a la cabeza en lo que se refiere a adelantos técnicos y culturales, resultando los indiscutibles vencedores. Esto ya se anunciaba desde los años cincuenta, cuando reformaron los procesos educativos tanto para los artesanos como para las Academias. En éstas se enseñaba a los alumnos a diseñar por sí mismos en lugar de copiar modelos anteriores. Sin embargo, con este sistema no se lograba el propósito de las reformas, es decir, no se alcanzaba la creación de una cultura que llegara al grueso de la gente. Por ello, la afiliación al socialismo planteó una mejor solución. Lograr una cultura del pueblo y para el pueblo se convirtió en aquellos tiempos en el desafío de casi todos los movimientos culturales innovadores como la Bauhaus.

En Alemania se intentó alcanzar el mismo éxito logrado por los ingleses, por lo que al inicio de la década de los noventa se dio impulso a la importación de ideas y reformas desde Inglaterra. Más tarde, en 1896, el gobierno prusiano envió a Hermann Muthesius a Inglaterra por un periodo de seis años, en calidad de "espía del gusto". Su estancia tenía como finalidad estudiar las causas del éxito inglés.

Gracias a esto se establecieron en el país germano Escuelas de Artes y Oficios en las que diversos artistas modernos fungieron como profesores. En esas escuelas y talleres se producían principalmente enseres de casa, muebles, textiles y utensilios de metal. Estilísticamente, los productos alemanes de final de siglo no tenían parecido alguno con los producidos por los ingleses de las Arts and Crafts, movimiento profundamente arraigado durante el siglo XIX.

En esa década de 1890, Alemania adelantó a Inglaterra como nación industrializada, asegurándose ese puesto hasta 1914, cuando estalló la Primera Guerra Mundial.

En 1918, el gobierno alemán puso a cargo de Walter Gropius la dirección y administración de las dos escuelas más importantes de arte en Weimar, la Sächsischen Kunstgewerbeschule y la Sächsischen Hochschule für bildene Kunst.

Finalmente, tras la unión de ambas, el 12 de abril de 1919 Gropius fundó la Staatliches Bauhaus in Weimar, la escuela de arte más moderna en su tiempo. En un manifiesto de la Bauhaus distribuido por toda Alemania, Gropius aclaraba el programa y la meta de la nueva escuela: artistas y artesanos debían trabajar juntos en la construcción del futuro. Gropius declaraba los principios que, en su opinión, deberían regir la escuela desde su inicio. Se refirió a ellos en los siguientes términos retóricos, que evocan un ideal casi cercano a la Edad Media por unificar las artes alrededor del eje de la arquitectura:

*"Arquitectos, escultores, pintores, todos nosotros debemos regresar al trabajo manual [...] Establezcamos, por lo tanto, una nueva cofradía de artesanos, libres de esa arrogancia que divide a una clase de la otra y que busca erigir una barrera infranqueable entre los artesanos y los artistas. Anhelemos, concibamos y juntos construyamos el nuevo edificio del futuro, que dará cabida a todo a la arquitectura, a la escultura y a la pintura en una sola entidad y que se alzará al cielo desde las manos de un millón de artesanos, símbolo cristalino de una nueva fe que ya llega."*

Siguiendo las ideas del consejo, construir se convirtió para Gropius en actividad social, intelectual y simbólica. Reconcilió los oficios y especialidades, hasta entonces independientes, uniéndolos como trabajo en común en el que la construcción allana diferencias de condición y acerca a los artistas al pueblo.

Todas estas ideas y conceptos se aplicaron en talleres de la misma escuela, donde se daban cita actitudes estéticas en las que alumnos y profesores trabajaban en conjunto. Ahí se experimentaba con tejidos, trabajo de metales, diseño inmobiliario, fotografía, diseño escenográfico, pintura, escultura y arquitectura. Esto llevó a diseños incipientes, funcionales y eficientes.

Figuras del mundo entero se unieron a esta institución pedagógica que orientó el pensamiento de toda una generación de arquitectos, diseñadores y artistas hacia la creación de obras con utilidad social, producidas en serie. Entre éstos destacaron arquitectos como Walter Gropius, Mies van der Rohe y Marcel Breuer; los artistas Laszlo Moholy-Nagy, Gyorgy Kepes y Josef Albers; pintores de la talla de Paul Klee y Wassily Kandinsky..

Estas grandes figuras trabajaron en la primera sede de la Bauhaus, ubicada en la ciudad de Weimar, trasladándose en 1925 a Dessau. Un año más tarde tuvo lugar la apertura del edificio oficial, una obra maestra de la arquitectura diseñada por el mismo Walter Gropius. Este cambio de sitio se debió a que la ciudad de Dessau ofrecía mayor apoyo económico que Weimar y, al ser una ciudad industrial, tenía una relación más directa con la ideología de la escuela. Años más tarde, en 1931, la Bauhaus se vio obligada a cerrar sus puertas por motivos políticos pero Mies van der Rohe, el entonces director, decidió continuar el proyecto en Berlín. En esos años el Partido Nacional Socialista ya gobernaba en Alemania y, al no aprobar el intercambio cultural con artistas de otros países, estableció que el arte debía ser puramente alemán. Por ello, en 1933 la escuela fue definitivamente clausurada.



La Hochschule für Gestaltung (HfG) de Ulm fue otra institución clave en el desarrollo de la profesión del diseñador gráfico. Desde su fundación, la HfG se distanció de una posible afiliación con la publicidad. Al comienzo, el departamento en cuestión se denominó Diseño Visual, pero rápidamente quedó claro que su objetivo actual era resolver problemas de diseño en el área de la comunicación de masas, en el año académico 1956/57 el nombre se cambió

por el de Departamento de Comunicación Visual, según el modelo del Departamento de Comunicación Visual de la New Bauhaus en Chicago. En la HfG de Ulm, se decidió trabajar primordialmente en el área de la comunicación no persuasiva, en campos como el de los sistemas de signos de tráfico, planos para aparatos técnicos, o la traducción visual de un contenido científico. Hasta ese momento no se habían enseñado sistemáticamente esas áreas en ninguna otra escuela europea.

Hoy día la representación formal del lenguaje, que ya no sólo es la representación de la lengua hablada, sino que va más allá, aborda todo el manejo estructurado de signos y códigos. La legibilidad de su representación, que ya no se puede entender sólo como velocidad de lectura y facilidad de percepción, sino que debe extenderse a problemas que abarcan los nuevos medios y las nuevas formas de leer, como la expresión, los códigos, la interactividad, el lenguaje audiovisual, el contexto, la simulación y todos aquellos aspectos que inciden en una mayor comprensión no sólo del contenido de la información, sino también de su sentido y su uso.

EL profundo desarrollo de estas disciplinas y los cruces e intersecciones que generan entre si generan un campo extremadamente fértil para el desarrollo de la poesía visual tanto por partes de artista como diseñadores.

### **3.4 El artista y los libros. El libro de artista.**

También sería importante tener en cuenta más detalladamente, uno de las filiaciones también muy cercana a la poesía visual, el libro ilustrado y sobre todo el libro de artista. Así que tomamos como parámetro el estudio de Riva Castelman curadora del “Department of Prints and Illustrated Books at The Museum of Modern Art” selecciono una serie de obras que marcaron la producción de libros e influenciaron la producción de imágenes, en ella se pueden apreciar obras como las de:

- Paul Gauguin realizadas en base a su idea de crear un libro con sus impresiones de Tahití esas ilustraciones fueron concebidas como xilografías en el año 1894 y fueron publicadas en el libro Noa Noa; las mismas se encuentran

en el museo del Louvre el tamaño aproximado es de 20 por 35 centímetros y su soporte es papel japonés .

- Toulouse Lautrec quien creo 16 litografías sobre papel Arches para un texto de Gustave Geffroy titulado “Yvette Guilbert” sus medidas aproximadas son 37.5 por 38.5 centímetros.

- Pierre Bonnard trabajo conjuntamente con Paul Verlaine y Ambroise Vollard en la edición de “Parallement” en 1900 allí se incluían un total de 110 litografías. La edición supero los 200 ejemplares el tiraje se realizo en dos calidades diferentes de papel, menor porcentaje, fue realizado en papel de China el resto era papel Holandés.

- Odilon Redon en la Tentación de Saint Antoine

- Henry Matisse, con un trabajo editado por Emmanuel Teriade, que publicaba la revista “Verve”, uno de los métodos de trabajo del editor fue el collage; sus diseños se realizaban en base a catálogos con diversos tipos de imprenta y eso se vio en especial en el numero tres de esta publicación. Este editor trato por mucho tiempo de convencer a Matisse de que publicara un libro con sus papeles recortados y Matisse solo accedió a hacerlo en 1943, pero la dificultad para la reproducción del mismo “Jazz” le llevaría de espera de 1944 a 1947 para ver la culminación de su obra impresa, allí se utilizo pintura de fondo para aplicar las hojas recortadas en lugar de tinta de imprenta. Este libro manuscrito contiene 20 páginas a color.

- Otros nombres que se relacionaron al libro y a la creación de imágenes con más o menos intensidad son los de: Salvador Dalí, Fernand Leger, Max Ernst, Joan Miro, Larry Rivers, Robert Motherwell, Aubrey Beardsley, Edward Burne –Jones, Henry Van de Velde, Oscar Kokoschka, Georges Braque, Marc Chagall, Alexandre Calder, Roberto Sebastián Matta, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Louise Bourgeois, Jean Dubuffet, Pierre Alechinsky, Jasper Johns, Robert Rauchenberg, Wilfredo Lam, Henry Moore, Andry Warhol.

En esta curaduría en el MOMA Riva Castleman plantea una serie de relaciones como ser la de Artistas con los autores, Artistas como autores Artistas para los autores, Artistas sin los autores.

En el primer caso se presenta a un artista que se relaciona con un autor literario para embellecerle las palabras del escritor su rol no va mas allá que el rol que pudiesen tener el diseñador, o el tipógrafo.

En el segundo enunciado, los artistas son artífices de textos e imágenes y los ejemplos más relevantes son algunas de las obras de Klee, Duchamp y Moholy-Nagy entre otros.

Un artista para los autores, es un plástico que elige ilustrar un texto que posiblemente se encuentre elaborado con anterioridad, así también podrán tomarse textos como base para nuevos trabajos.

La ultima categoría es la que Castleman propone como, los orígenes del libro de artista moderno y que engloba los conceptos vistos en el texto introductorio, autonomía total del artista para la realización de una obra.

En el libro de artista la imagen y el texto se conjugan, predominando en general aquella sobre éste. A veces se trata de ejemplares únicos, pero otras se producen en pequeñas ediciones. Otras veces se trata de objetos intermedios entre la pintura y/o el grabado, y la escultura. Otras, el carácter lo aporta el hecho de tratarse de intervenciones sobre libros ya editados, lo que se conocen como libros alterados. En resumen podríamos decir que el libro de artista es una forma de expresión, simbiosis de múltiples posibles combinaciones de distintos lenguajes y sistemas de comunicación.

En un recorrido por la Historia del Arte, de la Prehistoria a nuestros días, encontramos infinidad de obras, de todas las épocas y culturas que, aunque creadas con muy diferentes fines son precursoras del concepto actual de los libros de artista: huesos tallados, tablillas babilónicas, papiros egipcios, libros de oración tibetanos, libros de la cultura cristiana como el Codex de Kells o el Beato de Liébana, etc. Una sucesión de obras hasta llegar al concepto actual del libro como obra de Arte.

Este concepto comienza a concretarse con Mallarmé (Una tirada de dados nunca podrá suprimir el azar, 1897), Apollinaire (Caligramas de 1914); El Lissitzky (Dyla Golosa, 1923. Las cuatro funciones aritmétricas, 1928); Francis Picabia (391, 1924); Dieter Rot (Kinderbuch, 1954-57; Picture Book, 1956); hasta llegar a las obras actuales de artistas como Beuys, Brossa, Cage, Lewitt, etc.

En 1934 los trabajos de Marcel Duchamp marcaron un camino al ser presentados en edición de 300 “La mariee mise a un par ses celibatieres, meme” lo que posteriormente se llamo “La caja verde”, estas se firmaron con el seudónimo de “Rose Selavy” la misma se compone por aproximadamente 100 paginas sin encuadernar, trozos de papel, pergamino, fotografías y una selección de notas de sus trabajos junto a todo lo que en ese momento paso por las manos del artista. Algunos críticos opinan que este fue el primer libro de artista. Sin embargo otros opinan que el artista Dieter Roth, alrededor del año 1954, hace los primeros libros de artista al imprimir trabajos en offset, con edición limitada y controlada por el mismo artista aunque luego este se parodiara así mismo haciendo un sello con su propia firma.

Artistas como Ray Jhonson y el Grupo Fluxus (con sus reproducciones baratas, las que se utilizaron para difundir manifiestos, postales, afiches, libros y objetos) jugaron un rol determinante en ello; encabezados por John Cage, trabajaron en los años 60 paralelamente en Alemania, Francia, Japón, Nueva York y California además de otras grandes capitales de Europa. El Grupo Fluxus nunca se constituyo formalmente pero si ciertas personalidades y autores desempeñaron un rol determinante. Fluxus era un estado de espíritu, una cultura totalmente nueva con expresiones dispares llenas de acciones y de happenings emparentándose en ciertos aspectos con el arte conceptual, su arte en gran parte efímero tuvo que plasmarse en publicaciones económicas que costeaban los propios artistas deseosos de producir y difundir sus obras y espectáculos musicales, muchas de ellas se vendieron por un dólar en las librerías y hoy en día son artículos codiciados por los coleccionistas.

Como veremos más adelante el arte correo, con sus peculiares características, hace uso de esta modalidad creativa, produciendo pequeñas ediciones de libros intervenidos, alterados, o editados con intervención de medios como el grabado, los medios digitales, la fotocopia, o simplemente a mano.

En América, Ulises Carrión, Felipe Ehremberg, y otros como, el Taller Arte dos grafica de Colombia aportaron también para el desarrollo de la poesía visual y del libro de artista en el campo del grabado y a la vez que organizaron la difusión de estas obras , los editores que trabajan desde los 70 organizaron exhibiciones acerca del tema y ayudaron como muchos otros

emprendimientos a divulgar e instruir al público en general lo que es la producción en este campo apropiándose de la tecnología reproductora de imágenes; aplicándola a las artes plásticas y así enriquece las obras incorporándolas a la corriente de la neográfica, (termino acuñado por Felipe Ehreberg y que circula corrientemente en México desde fines de los setenta). Estas técnicas de producción de imágenes son las que recurren a instrumentos y métodos no utilizados anteriormente por la gráfica tradicional y que buscan establecer lenguajes visuales novedosos. Según Ehreberg aquí se aglutinan medios de reproducción multiejemplar, (es decir que permite una edición múltiple) pero no elegidos por esa condición, ya que estas obras son por lo general ejemplares únicos, es decir no hay tiraje.

Angel Parra plantea en su artículo “Cuando el libro es un objeto de Arte” que los libros de arte de gráfica, van realizándose en Bogotá con personalidades de la cultura de Argentina como Luis Felipe Noé o de Brasil como Rubens Gerchman, y más allá de las características técnicas de los mismos nos muestran un pensamiento acerca de la realidad, de cómo esta formada nuestro continente en más de 33 páginas llenas de litografías y serigrafías realizadas por el artista, con partes sin descubrir y sin conquistar como lo sería el caso de Yuyo, o tal vez formado por una “Doble identidad” como la que atesora Rubens en sus 10 o 12 pasaportes que guarda como testimonio de los viajes que nos depara la vida y que posteriormente imprime en una edición de 150 ejemplares.

Estas producciones y las distintas manifestaciones de las que hablamos en estas páginas precedentes son las que ayudaron a definir el perfil de un movimiento experimental latinoamericano, el literario concretista con tres marcadas ramas, la derivación estructuralista del grupo invención de San Pablo, la poesía Neoconcreta de Ferreira Gullar y la tendencia espacial de Wladimir Dias-Pino. Marcando una línea propia el Río de la Plata se centro en la figura de Edgardo Vigo y en la poesía Inobjetual de Clemente Padín.

#### **4. El valor artístico de la poesía visual.**

*"Un poema se hace con ideas y no con palabras"  
Wladimir Dias-Pino*

Lo que hoy conocemos como poesía visual es producto de los movimientos neovanguardistas y de un grupo de artistas que supieron imponerse hasta conseguir el reconocimiento de la crítica especializada. Estos artistas provenían de grupos que trabajaban con poesía concreta, con libro de artista, y el arte conceptual entre otros.

Vimos que en 1897 el poeta Stephane Mallarme escribe el poema "Un coup de des jamais n abolira le hasard ", este aporte de romper con la forma tradicional de organizar el verso y modifica el cuerpo de las letras, ubicando las líneas en un cierto orden, creando espacios nuevos en el texto literario; es lo que inspiro posteriormente a literarios como Marinetti y Apollinaire. La producción literaria de muchos de estos autores que manifestaban una total independencia de pensamiento y acción. Impactando en el campo de las artes plásticas y es aquí cuando las divisiones tajantes de las diferentes especialidades comienzan a desdibujarse al unirse estas disciplinas en pos de un discurso y el desarrollo de una obra.

##### **4.1 La Poesía Concreta**

Igualmente siempre se ha tendido a considerar a la poesía visual como una consecuencia formal surgida del concretismo, alrededor de los años 50/60.

El concretismo literario surge, más o menos, simultáneamente, en Europa y en Latinoamérica: en 1952 se funda el grupo Noigrandes; en 1953 aparece el manifiesto "For Concrete Poetry" de Oyvind Flashtrom en Suecia y en 1953 aparecen las "Constelaciones" de Eugen Gomringer, poeta suizo nacido en Cachela Esperanza, Bolivia. Fueron precisamente Gomringer y Decio Pignatari, poeta brasileño, los que acuerdan llamar Poesía Concreta al naciente movimiento poético, en 1955.

En cuanto a lo visual / plástico específicamente es importante tener en cuenta la figura de Max Bill, pintor abstracto continuador de los neoplasticistas

holandeses, sobre todo Mondrian y director de la Escuela de Ulm en Suiza, que destacaba prioritariamente las unidades expresivas del lenguaje plástico: la línea, la forma geométrica, el color, el espacio, dando pie conjuntamente con los planteos similares en otras artes, al nacimiento del concretismo.

La influencia del arte concreto será esparcida a partir de 1951, con el triunfo de Max Bill en la 1er. Bienal de San Pablo. Se empiezan entonces a estrechar importantes lazos de trabajo, colaboración y difusión de estas tendencias en nuestro continente. Ya en 1953 aparecen las primeras obras de los poetas concretos que, más tarde, en 1956, a propósito de la Exposición Nacional de Arte Concreto, presentada en San Pablo y Río de Janeiro, daban nacimiento a una de las corrientes artísticas más influyentes en nuestros días. En 1956 se realizan las históricas exposiciones de Arte Concreto en el Brasil que harían conocer los primeros poemas concretos latinoamericanos dando comienzo a uno de los movimientos de mayor predicamento en el mundo en esta segunda mitad de siglo.

El concepto de poesía concreta lo emplea, por vez primera, Gomringer, tras su encuentro con Decio Pignatari, miembro fundador del grupo brasileño de poetas concretistas Noigandres, en 1955, en Ulm, cuando aquí trabajaba (1954-57) como secretario de Max Bill, en la Escuela Superior de Diseño. El concepto de lo concreto existía ya en las artes plásticas desde 1930, año de aparición del "Manifiesto del arte concreto", formulado por Theo van Doesburg, cuyas ideas recogiera Max Bill y precisara más tarde en sus trabajos teóricos. El concepto de poesía concreta fue acuñado por Gomringer en analogía con aquel concepto desarrollado en el arte concreto, y es documentado por las innumerables concordancias y paralelismos entre los escritos de Bill y Gomringer.

Desde sus comienzos la Poesía Concreta brasileña fue una propuesta dividida en tres tendencias, separadas por sutiles diferencias. La vertiente de mayor irradiación mundial, el grupo Noigandres de San Pablo, fue fundado en 1952 en torno a la revista *Invenção* e integró a Decio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos y, posteriormente, a Ronaldo Azeredo, Jose Lino Grünewald, Luis Angelo Pinto y otros. Los mayores aportes vanguardistas de esta tendencia "estructural" de la Poesía Concreta fueron: la descalificación del verso en tanto soporte de la poesía (para centrarse en la palabra) y la

valorización del "espacio gráfico como agente estructural", procurando la expresión "directa-analógica", no lógico-discursiva, Como ejemplo veamos el poema "Terra" de Decio Pignatari y "Silencio" de Eugen Gomringer.

silencio silencio silencio  
silencio silencio silencio  
silencio silencio  
silencio silencio silencio  
silencio silencio silencio

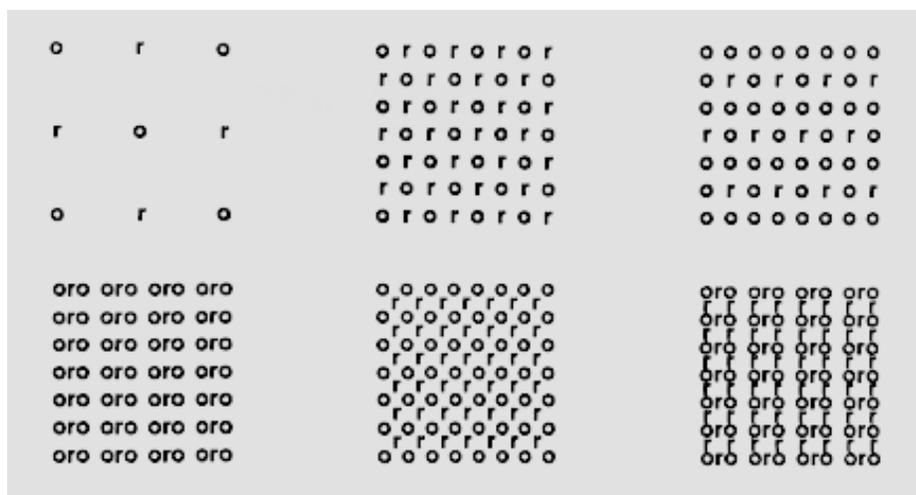
"Silencio". Eugen Gomringer. 1956

**ra terra ter  
rat erra ter  
rate rra ter  
rater ra ter  
raterr a ter  
raterra terr  
araterra ter  
raraterra te  
rraraterra t  
erraraterra  
t erraraterra**

"Terra". Decio Pignatari. 1956

Para esta tendencia centrarse en la palabra significa estudiarla en todas sus dimensiones: en tanto significación, en tanto sonido y en tanto forma gráfica que establece relaciones estructurales; junto a otras palabras en el blanco de la página. Esta inter-relación se expresa en lo que en el Plan se denomina totalidad comunicativa de la lengua.

Históricamente, en una primer etapa, la estructura se organiza siguiendo la figura o la forma del objeto expresado verbalmente. En la siguiente, decididamente no-figurativa, se concreta en un isoformismo entre la estructura visual y la verbal (fase geométrica-isomórfica). Como ejemplo de esta última etapa, específicamente concreta, veamos el poema visual de Mathías Goeritz.



**“Oro” de Matias Goeritz**

Su plataforma está contenida en el "Plan Piloto para la Poesía Concreta", revista Noigrandes, No.IV, 1958 (reeditado en "Teoría de la Poesía Concreta, 1975). Esta corriente, también conocida como del "rigor estructural", generó la tendencia poética que significa una vuelta al verso lineal poniendo el énfasis en la proximidad analógica y semejanza de las palabras. No en vano, según el Plan, "el poema concreto, valiéndose del sistema fonético (dígitos) y de una sintaxis analógica, crea un área lingüística específica -verbivocovisual- que participa de las ventajas de la comunicación verbal". La nueva estructura visual se interrelaciona con la estructura semántica, coincidiendo las informaciones provenientes de ambos campos.

Otro buen ejemplo es el poema "Vai e Vem" de José Lino Grünewald en donde la estructura visual se metaformiza en la estructura verbal, es decir, donde se concreta el isoformismo espacio-temporal. La correspondencia entre el significado (el movimiento del vaivén) y la expresión visual se conjugan en una única estructura y, también, se conjuga con la expresión oral o fónica (alternancias vocálicas armónicas y rítmicas y consonantes fluidas). Además, la corespondencia "verbivocovisual" se realiza en todas direcciones sobre el eje de la conjunción copulativa "e".

<b>vai</b>	<b>e</b>	<b>vem</b>
<b>e</b>		<b>e</b>
<b>vem</b>	<b>e</b>	<b>vai</b>

**Vai e Ven. Jose Lino Grünewald. 1958**

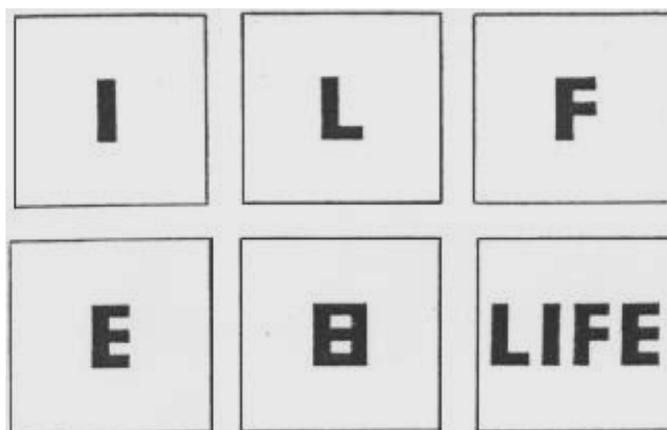
<b>com</b>	<b>can</b>	
<b>som</b>	<b>tem</b>	
<b>con</b>	<b>ten</b>	<b>tam</b>
<b>tém</b>	<b>sao</b>	<b>bem</b>
	<b>tom</b>	<b>sem</b>
	<b>bem</b>	<b>som</b>

**Tensáo. Augusto de Campos. 1956**

A mediados de la década de los 60 nacía la poesía semiótica a impulsos de Wladimir Dias-Pino y, más tarde, de Decio Pignatari y eran los primeros esfuerzos por lograr una poesía sin palabras, estableciendo claves de similitud conceptual entre elementos plásticos y verbales; es decir, sacando al poema del ámbito exclusivo de la lengua.

Lo que llamamos poema semiótico es el poema en el cual las palabras son sustituidas por figuras o íconos ordenados de tal o cual manera que pudieran configurar un sentido, para el cual se adjunta un código explicatorio.

El poema semiótico se convertirá en la bisagra que articula el cambio entre la poesía concreta (1956) que, al abolir el verso debe centrarse en la palabra y las corrientes poéticas posteriores. Al poema semiótico, le es necesario una sintaxis o un ordenamiento en unidades discretas como en el pensamiento lógico o el lenguaje discursivo.



**"LIFE" de Décio Pignatari. 1956**

Por último, la tendencia "espacial" o "matemática" que, más tarde, hacia 1967, daría lugar al movimiento Poema/Proceso, surgido merced a la lectura crítica de las obras presentadas por Wladimir Dias-Pino, "A Ave" (1954) y "SOLIDA" (1956). "A Ave" (1956) es un libro-poema en el sentido de que el poema sólo existe gracias a la existencia física del libro. La fisicalidad, su índole objetual, las páginas, etc., son partes integrantes e intransferibles del poema: es imposible transponer el poema a otros lenguajes o a otros soportes.

El poema se construye y se "lee" en tanto se manipula: la textura del papel, su grosor y tamaño, su transparencia y color, el número y forma de las páginas, las perforaciones, las líneas que intentan orientar la lectura, etc., son elementos primordiales, custodios de la significación que el "lector" debe descubrir o, mejor dicho, recrear a partir de su repertorio de conocimientos y vivencias. La información contenida en el poema está íntimamente ligada a las propiedades físicas del libro y ella hace que sea su exclusivo canal.

```

      cor
    cor cor
  cor cor cor
    cor asa
      asa
      asa cor
      asa cor cor
      asa cor cor cor
    cor ave

      ave
      ave ave
      ave ave ave
    ave voo
      voo
      voo ave
      voo ave ave
      voo vae vae vae
    ave vae

      vae

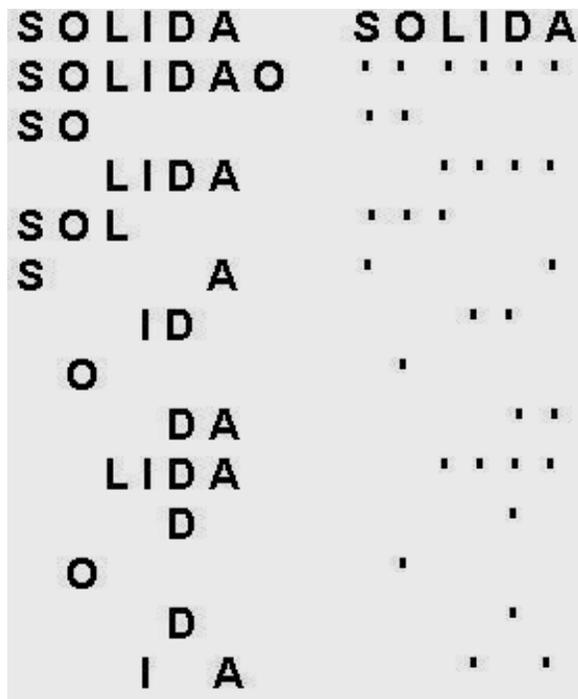
```

**“Ave”. Waldemar Dias-Pino. 1956.**

En este poema, el espacio no significa por sí mismo ni regula la sintaxis del poema como en las otras tendencias de la poesía concreta sino que organiza el proceso de la numeración en código romano clásico. Así, cor corresponde a I (1), asa a V (5), ave a X (10), voo a C (50) y vae a M (100). El propio poema conlleva la expresión semántica de las palabras utilizadas y el proceso ínsito del conteo mediante recursos lingüísticos.

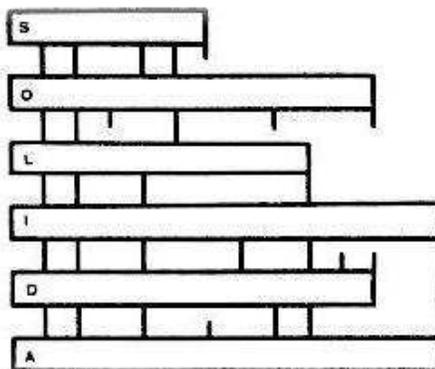
Por ejemplo: para decir 48 diríamos cor cor voo. Dias-Pino, ya en 1954, preanunciaba los algoritmos que habría de utilizar la naciente computación.

El otro poema capital que presentó Dias-Pino fue Solida (1956), base del concepto de "versión" desarrollado por el Poema/Proceso.



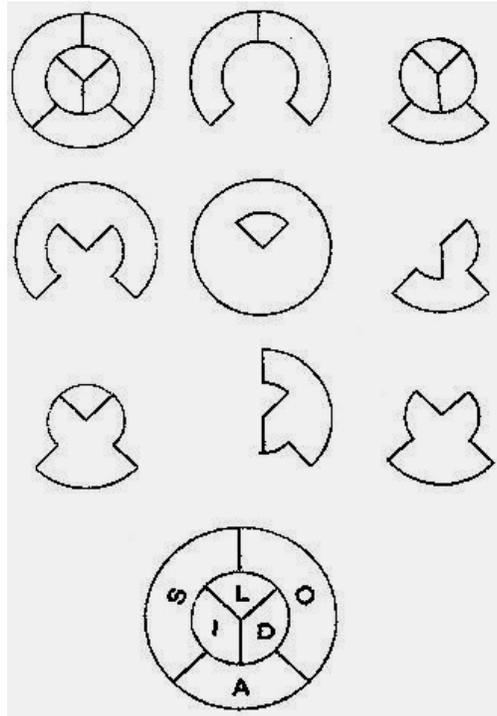
“Solida”. Waldemar Dias-Pino. 1956.

De la palabra "solida", matriz, surgen diferentes versiones: "solidao", "so", "lida", "sol", etc. Su ubicación en el espacio-soporte va desarrollando relaciones que pueden establecerse estadísticamente, de acuerdo a la frecuencia del uso de las letras en el poema como, por ejemplo en estas otras versiones:



Estas versiones gráfico-visuales que intentan la codificación a través de las graffías se aplican, sobre todo, al estudio exhaustivo de las posibilidades de lectura del poema, explorando los aspectos semióticos del lenguaje verbal. Por

último, la versión esclarecedora, netamente espacial, nos ilustra el pasaje nítido de lo verbal a lo visual. Como se verá, la forma geométrica pudiera ser otra (de hecho Wladimir Dias-Pino realizó otra versión utilizando un cuadrado): este concepto básico, de índole formal, será la piedra angular del futuro Poema/Proceso.

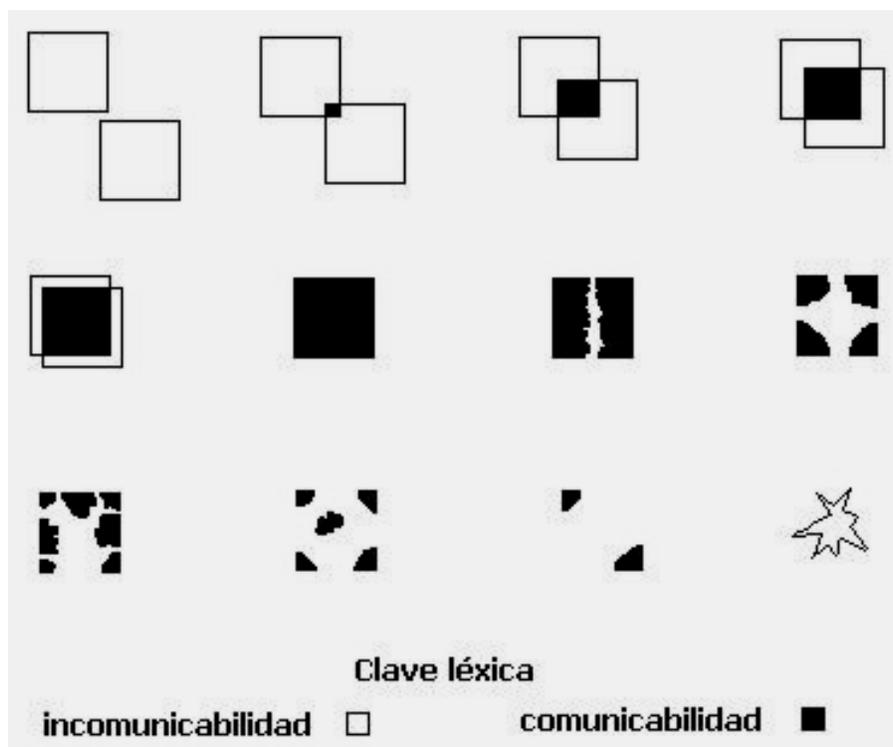


En este ejemplo se incluye la clave del poema para su correcta interpretación que Dias-Pino no cede en virtud de que su intención es demostrar que es posible el poema sin palabras. Esa "clave léxica" es el distintivo del poema semiótico.

La elaboración radical de las propuestas de Wladimir Dias-Pino que hemos examinado parcialmente dio origen hacia 1962 a la formación poética constituida por íconos y palabras que darían sentido a aquellos. Dos años más tarde, en 1964, en la revista *Invenção*, nro. 4, los poetas paulistas Luis Angelo Pinto y Decio Pignatari proponen algo similar que Augusto de Campos llamó "poemas pop-cretos", creyendo ver en ellos manifestaciones del Pop Art, de moda en aquellos años. En virtud de su inmensa irradiación mundial el grupo Noigrandes quedó como creador del poema semiótico y de su derivación natural, el poema proceso (ya que, en opinión de algunos críticos el

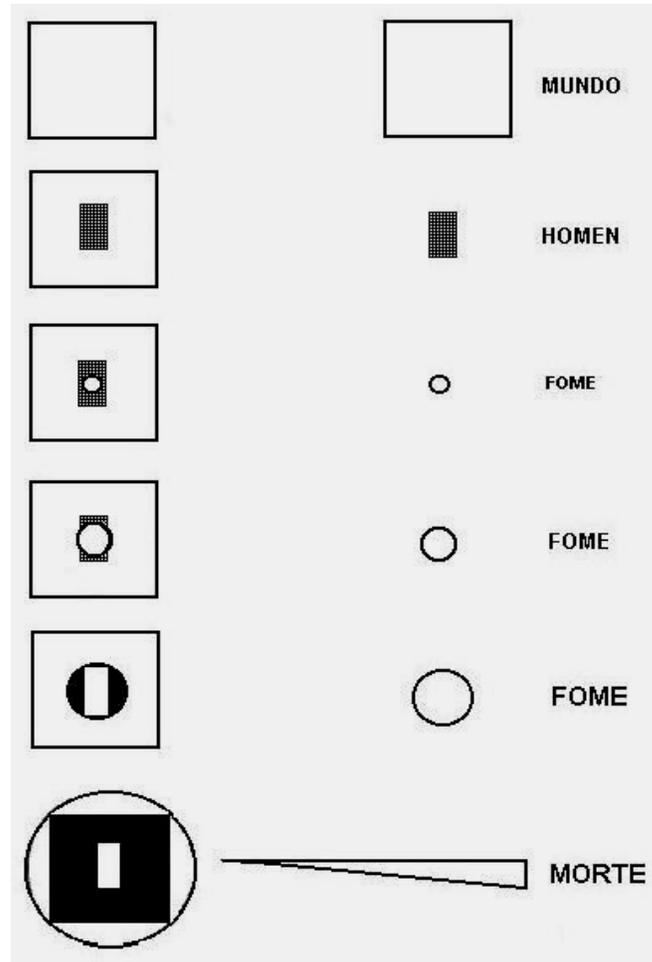
Poema/Proceso no es más que el poema semiótico sin clave léxica), lo que, en realidad, corresponde al poeta cubano Dias-Pino. Más tarde el propio Decio Pignatari, reconoce públicamente estos hechos pero su rectificación no tuvo la debida difusión.

Veamos, como ejemplo, el siguiente poema semiótico de Dailor Varela (1967) en el cual podemos seguir todas las vicisitudes de la comunicación / incomunicación, es decir, todas las formas que puede asumir la relación entre dos entidades opuestas que explicita la clave léxica de traducción iconográfica:



Dailor Varela. 1967

Otro buen ejemplo es el poema de José de Arimathea, publicado en Vozes No. 64 de 1970:



En este poema se privilegia lo visual, siendo el código lingüístico un descifrador intersemiótico del código pictórico propuesto. Pero no sólo la presencia de lo lógico-discursivo está presente en el significado de las claves indicadas sino en la propia "historia" que narra: el crecimiento espacial de uno de los símbolos, "hambre", en detrimento de los otros, "mundo" y "hombre". El proceso que dinamiza la estructura se realiza a través del crecimiento del espacio ocupado por el ícono "hambre". Primero se apodera del espacio del ícono "hombre" y, luego, hace lo propio con el ícono "mundo". El ícono "hambre" pasa a ocupar todo el espacio significativo del poema y se correlaciona, finalmente, con el ícono "muerte". El ícono "muerte" se relaciona con la figura final del poema que se caracteriza por la ocupación del espacio semántico de "hombre" y "mundo" con el ícono "hambre".

En una primera etapa, ambos sectores, es decir, la narración y la clave (en este caso actuando como si fuera el repertorio total) no se mezclan ni interponen respetando las reglas de lo representante/representado. Pero, más adelante, el código no sólo interviene en la "narración" de los íconos sino que, incluso, se metaformosea en el texto, llegándose a construcciones de gran riqueza estética en virtud de la autorreflexibilidad extrema que suelen alcanzar (como finalmente acaece con el Poema/Proceso). Si la poesía tiende hacia la indistinción y la pérdida de sentido entonces, el poema semiótico fue una avanzada que concluiría, en el Poema/Proceso, con el abandono parcial de la palabra.

El Poema/Proceso, surgido en 1967, en Río de Janeiro, Brasil, es la consecuencia radical de los planteos teórico-prácticos de la poesía concreta.

El Poema/Proceso dinamiza la estructura monolítica del poema, estableciendo la participación creativa del espectador, interesando no su información estética sino su carácter de consumible ("lógica de consumo"). Esta corriente realiza el isoformismo espacio-tiempo en un continuo que aporta nuevas informaciones ajenas al proyecto artístico propuesto, según la versión que provoca en el espectador. La estructura es codificada por el proceso, inaugurando nuevas líneas de comunicación: El código intercambiable contra la rigidez de la estructura inamovible. Los elementos del Poema/Proceso se influyen unos a otros, en la estructura se integran monolíticamente.

Empieza a percibirse una separación neta entre Poesía (problema ligado a la lengua, de naturaleza abstracta) y poema, objeto, producto visual o táctil (ligado a los lenguajes de naturaleza material).

En América Latina estas corrientes se consolidan hacia 1969, con las primeras exhibiciones de la Nueva Poesía (así se llamaban los movimientos de poesía experimental de aquellos años), organizadas por Edgardo Antonio Vigo en Argentina y por Clemente Padín en Uruguay. También hay que anotar la dinamización de los temas poético-experimentales que llevaban a cabo, desde años atrás, el circuito de revistas latinoamericanas alternativas de la época: Diagonal Cero y Hexágono 70 dirigidas por Vigo en la Argentina; Signos de Samuel Feijóo en Cuba; La Pata de Palo en Venezuela, conducida por Dámaso Ogaz; Ediciones Mimbre en Chile, por Guillermo Deisler; Ponto, Totem

y Processo, en el Brasil, dirigidas por Joaquim Branco y Wladimir Dias-Pino y, en el Uruguay, Los Huevos del Plata y OVUM 10, dirigidas por Clemente Padín.

Hablar de la década del 60 es hablar de un momento de cambios radicales en las estructuras sociales, políticas, sexuales, educacionales y culturales. La década del sesenta, con sus luchas y sus proyectos, su irreverencia y su desafío de todo lo tradicional, dio lugar en muchas partes del mundo a visiones y también a estilos muy diversos, siendo a veces clasificada como la década de los Beatles, el pop art, la minifalda y el bikini, los hippies, la píldora anticonceptiva.

En América Latina además existía, especialmente entre los jóvenes, una ferviente entrega a una nueva visión política, se respiraba a utopía, a sueños colectivos, a un mundo mejor y más justo para todos. Ahora bien, si nos ceñimos al contexto latinoamericano podemos apreciar cómo la revolución cubana de 1959 dio ímpetu y origen, entre otras cosas, a ese "utopismo visionario" mencionado, que se tradujo de maneras muy variadas en las distintas sociedades, tales como la insurrección a través de la guerrilla en algunos países o una nueva percepción de un latinoamericanismo unido por un pasado común y un proyecto de redención. En cierta medida, tanto en la conciencia como en el inconsciente colectivo de la gente se revivió la posibilidad del sueño bolivariano.

En el ámbito de la literatura, sin lugar a dudas el llamado *boom* de la narrativa latinoamericana tuvo una fuerte repercusión e influencia en el nuevo modo de plantearse la labor del escritor en el continente, como también la aparición de nuevas expresiones en lo poético. Para tener una idea podemos tomar las palabras de Clemente Padín, cuando afirma que:

*"En aquella época, a fines de los 60s, el centro de nuestra actividad artística era el cuestionamiento de los lenguajes, sobre todo del lenguaje verbal. Le atribuíamos la desgraciada función de afianzar el régimen cubriendo con un velo las lacras y malformaciones sociales que provocaba el sistema económico vigente. Pensábamos que, a través de su prístina función de representación de la realidad, ejercía, sobre la verdad, una deformación que se ajustaba como un guante a las necesidades de legitimización del sistema, es decir, se había convertido no en un instrumento de comunicación sino en un instrumento de sujeción del pueblo, al servicio de los sectores sociales que se beneficiaban con tal situación."*

La poesía latinoamericana entonces vive su cambio de paradigma cuando abandona la palabra como único y exclusivo medio de expresión e ingresa en un complejo de significación en el que alternan signos de otros lenguajes.

Es en este punto que resulta pertinente presentar y analizar las producciones de artista paradigmáticos de la poesía visual como ser: Edgardo Antonio Vigo, Leon Ferrari y Juan Carlos Romero de Argentina, Clemente Padín de Uruguay, y Guillermo Dreisler y Nicanor Parra de Chile.

### Nunca seré extranjero entre amigos



## 4.2 Edgardo Antonio Vigo. Poemas matemáticos y el "Poema para y/o a Realizar".

*"No más 'CONTEMPLACIÓN' sino 'ACTIVIDAD'.  
No más 'EXPOSICIÓN' sino 'PRESENTACIÓN'"*

E.A. Vigo.

(El destacado en mayúsculas pertenece al original)

Dentro del marco de renovación de fines de la década de los 60s., hay que considerar esta tendencia promovida Edgardo Antonio Vigo (La Plata 1928- 1997), a la consecución de un arte participativo y total.

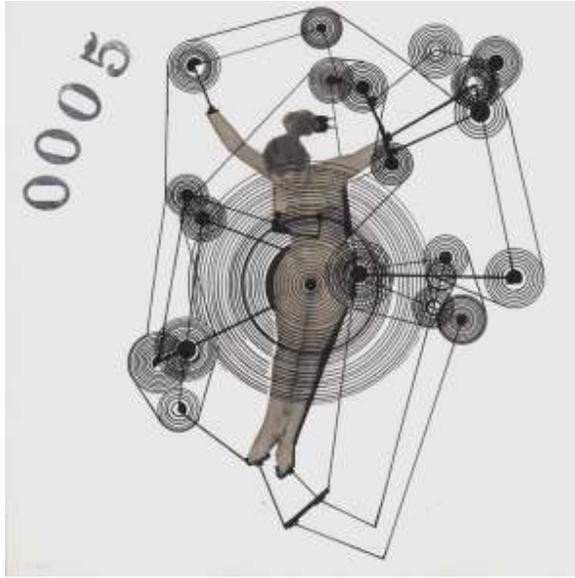
Vigo es un artista periférico, tanto por su lugar de origen como por el circuito de exposiciones que el mismo generó: la calle, la correspondencia postal y publicaciones, contextos pero también textos que devienen sin puntos fijos, sin centro. Una situación que puede ser trasladada a muchos artistas y poetas visuales que en la actualidad trabajan fuera de los grandes centros urbanos y en los mismos dentro del inmenso espacio público.

Artista, compilador, y editor de poesía visual, ensayista del arte contemporáneo y curador, Edgardo Antonio Vigo es una figura relevante del conceptualismo político de Latinoamérica.

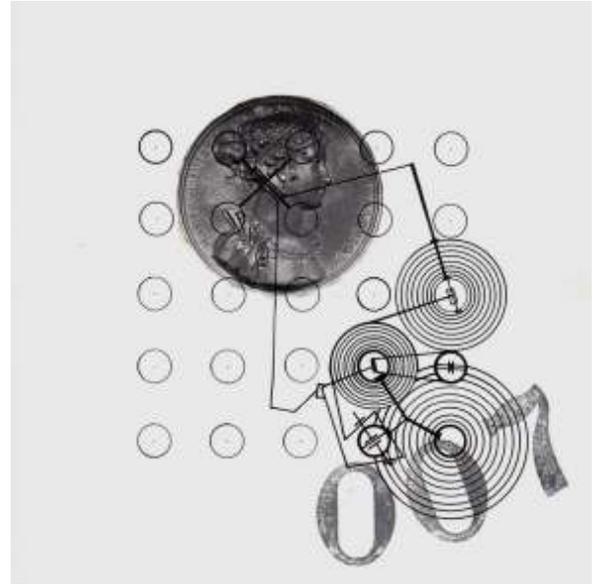
Su inventiva absurda y su humor crítico dan cuenta a través de composiciones lúdicas de un posicionamiento en un muestrario complejo de definiciones categóricas: la práctica artística consiste en fallas, deslices, y fracturas respecto a delimitaciones purificadoras del lenguaje.

Fruto de un análisis exhaustivo de las modalidades de consumo y creación de la obra de arte, Vigo destaca, en su libro "De la Poesía/Proceso a la Poesía para y/o a Armar" (Editorial Diagonal cero, La Plata, Argentina, 1970), las etapas más significativas desde la participación-condicionada" a la creación a cargo de un "participante-activo" que, según Vigo, pasa de "recreador" (interpretación de la cosa) a "creador" (modificante de la imagen), propia del Poema/Proceso. De allí al "Poema para Armar" y, finalmente, al "Poema para y/o Realizar" en donde el "consumidor pasa a categoría de creador".

En su ensayo "De la Poesía/Proceso a la Poesía para y/o a Realizar" analiza los grandes cambios que van ocurriendo en el consumo de la obra de arte. Primero la participación condicionada:



El 13% de aventuras deseadas del Sr E.A.V. 1957



El 12% de aventuras deseadas del Sr E.A.V. 1957



Teorema Fundamental. 1960

*"(...) En su comienzo, la participación estuvo condicionada por un rector (el artista) que contra la línea tradicional del estatismo contemplativo, buscó y consiguió una reactivación de las bases del fenómeno artístico que ya no se presentaba como un objeto intocable, lleno de misterios intocables y fuera del contacto de nuestros sentidos. Estamos entonces en la etapa de la participación-condicionada, llena de propósitos pero con intencionalidades no cumplidas. Las consecuencias de estas limitaciones se vieron rápidamente y, en forma acelerada, el artista trató de concretar -vía tecnológica- objetos que por sus características formales y técnicas permitieron una ampliación del terreno de la participación"*

Luego de analizar diversas experiencias en torno al fenómeno de la "lectura y la participación" se explaya en torno al aporte que, en su concepto, ha desarrollado el Poema/Proceso:

*"(...) uno de los movimientos más activistas y revulsivos de la poesía, donde nos encontramos con una toma de conciencia ante este fenómeno, desencadenando imágenes poéticas por intermedio de claves (palabras, imágenes poéticas, objetos) que permiten el agregado de otros elementos heterogéneos o el quite de algunas de las mismas por un participante-activo que pasa de recreador (interpretación de la cosa) a creador (modificante de la imagen). Un objeto poético de Wladimir Dias-Pino, Hugo Mund Jr., Neide y Alvaro de Sá básicamente cuenta con una serie de elementos cuya disposición final, sin ningún esquema previo (generalmente los elementos vienen envueltos en una bolsa, colocados sin respetar composición constructiva alguna se vuelven -sentido de la libertad- no respetándose ningún orden cronológico o composicional establecido - orden cerrado-) deben ser compuestos por el público a quien se incita a quitar o a agregar elementos no computados -pero sí computables en el resultado final- por el poeta".*

El próximo paso formal, la Poesía para Armar, se define como la obra en la cual el "observador-participante" debe realizar la obra pero siguiendo el "concepto centrador un tanto tiránico de la cosa". Cuando se habla de "poesía para armar (...) estamos limitando la conducta del participante. No debemos olvidar que ésta está condicionada a un plano determinado, del cual no podrá salirse. Existe la construcción de un objeto-poético o de poema novísimo determinado por un programador de proceso o de poema para armar".

Por último, como fruto de todos los sucesivos avances, la Poesía para y/o a Realizar:

*"Procedimiento válido y accesible que se basa en la solución de una participación activa para llegar a la ACTIVACION MAS PROFUNDA DEL INDIVIDUO: la REALIZACION por él del poema. El apoyo de los elementos dados (poema/proceso), la necesidad de un plano previo (poema para armar) cede ante el proyecto de una idea que crea el revulsivo para que cada uno a su vez al recibirla construya un poema que llegará a convertirse en "su" poema. Esta propiedad adquirida por el desarrollo libre luego de la recepción de la idea-revulsivo, nos pone delante de un "creador" y no de un "consumidor" (...) La posibilidad del arte no está sólo en la participación del observador sino en su ACTIVACION-constructiva, un ARTE A REALIZAR". Y, de éste a un arte total: "En él llegaremos a la conquista de que el CONSUMIDOR pase a categoría de CREADOR".*

A esta conclusión llega luego de la etapa previa (hacia 1968) de los Señalamientos con los cuales propone, según sus propias palabras: "(...) no construir más imágenes alienantes sino SEÑALAR aquellas que no teniendo intencionalidad estética como fin, la posibilitan.

No sólo promueve una mayor dinamización en relación obra-espectador, ya que "la posibilidad del arte no está sólo en la participación del observador sino en su ACTIVACIÓN CONSTRUCTIVA" hasta lograr que de consumidor se transforme en un auténtico creador en base a la propuesta de un "ARTE A REALIZAR" que tendería a un arte total, sin géneros específicos.

*"Un tarjetón indicando una CLAVE MINIMA y un elemento (que puede ser sustituido) nos invita a realizar un acto que podemos simplemente modificar por otro. Basado en su lectura, la realización de nuestro PROPIO ACTO. Expliquemos: tomar una tiza, marcar una cruz (o cualquier otro centro geométrico o no), dentro de ese centro o alrededor del mismo, hacer un giro de 360 grados (que puede ser menor o plural), sumar una variante respecto al horizonte que podemos variar al ponernos en puntas de pie o en cuclillas (¿por qué no descender y apoyar nuestro cuerpo literalmente en el suelo?), con cualquiera de estas posibilidades y su ejercitación usted ha realizado UN PASEO VISUAL A LA PLAZA RUBEN DARIO" ("La calle: escenario del arte actual,*

*Edgardo Antonio Vigo, OVUM 10, nr. 6, marzo, 1971, Montevideo, Uruguay)*

Hasta 1997, año de su fallecimiento, Vigo practicó distintas experiencias artísticas dentro del Arte Conceptual, el Arte Correo, la Xilografía, la Poesía

Visual, y la edición de revistas y objetos. Trabajó junto a Horacio Zabala y Juan Carlos Romero, Grupo de los Trece (CAyC), Juan Bercetche, Eduardo Leonetti y -bajo la firma *G.E.Marx-Vigo*- junto a Graciela Gutiérrez Marx, durante siete años. Mantuvo correspondencia con Gyula Kosice, Líbero Badii, Clemente Padín, Guillermo Deisler, Julien Blaine, Augusto y Haroldo de Campos, entre otros. Fundó el Museo de la Xilografía (1967), museo ambulante sin sede fija, contenido en cajas y valijas (listo para “montarse” en cualquier espacio) del cual se consideraba co-director junto a los artistas que donaban sus estampas al acervo.

Realizó 19 *Señalamientos* (1968-92), editó sus *Poemas Matemáticos Barrocos* en Francia (1967), organizó la primera muestra internacional de Poesía Experimental en el Instituto Di Tella (1969), participó de muestras internacionales e intercambió obras y ediciones con poetas visuales del mundo, editó revistas (*Hexágono '71*), carpetas de xilografías, manifiestos y ensayos (*Hacia el arte del objeto, Hacia un arte tocable; Un arte a realizar; La calle: escenario del arte actual; De la poesía-proceso a la poesía para y/o a realizar*).

Su producción en el Arte Correo (que prefería denominar *comunicación a distancia*) tuvo su etapa más prolífica desde mediados de los '70 hasta principios de los '90, con la edición de veinte números de *Nuestro libro internacional de estampillas y matasellos* y tres del *Libro internacional*, la participación en convocatorias y exposiciones de todo el mundo y la organización, junto a Zabala, de la primera exposición de arte correo en nuestro país (que titularon *Última exposición de arte correo*). Junto a Deisler (Chile) y Padín (Uruguay) lidera esta disciplina en el Cono Sur. En 1994 integró el envío oficial argentino a la XXII Bienal de San Pablo junto a Líbero Badii y Pablo Suárez. Actualmente Edgardo A. Vigo es considerado un precursor y referente nacional de la poesía visual y el arte correo.



“Set Free Palomo”

Sello postal apócrifo con motivo de la desaparición de su hijo Palomo durante la dictadura. 1976



Eemplares de Diagonal Cero.

Como los dadaístas, Vigo concibe a sus revistas, así como otros productos maquinísticos, como elementos vitales de acción visual y educativa, y propone que *el “artista” debe respetar los productos mecánicos como elementos capacitados de transportar esa fuerza vital del hombre: SU PODER CREATIVO*

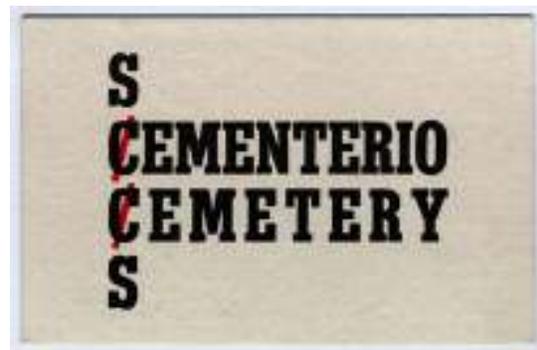


Impreso en sobre con xilografía.



“Apostar al futuro”

Postales enviadas por Vigo. (dorso). 1997



“Apostar al futuro”

Postales enviadas por Vigo. (Frente). 1997

#### 4.4 Clemente Padin. La "Poesía Inobjetal" o el arte de la acción (Lascano, Uruguay. 1939)

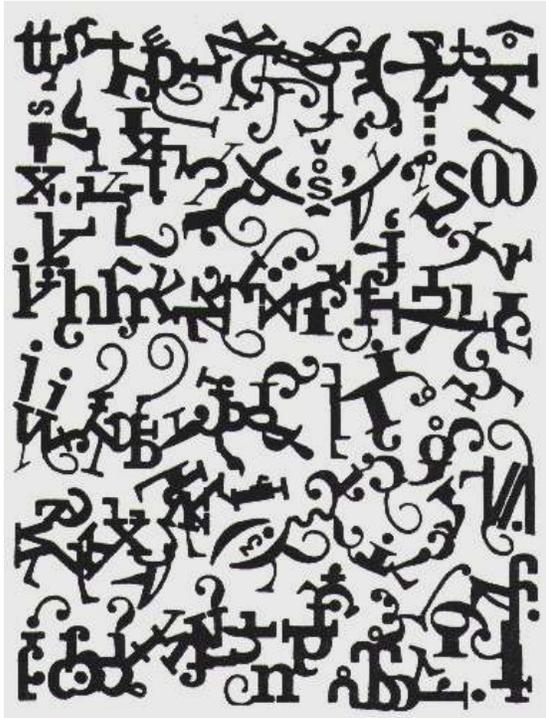
*"Para que lo poético-experimental exista y se justifique es necesario que produzca nuevos productos o conceptos en base a nuevas informaciones"*  
Clemente Padin

Clemente Padín desempeñó un papel fundamental dentro de la poesía experimental y vanguardista latinoamericana de los años setenta. Iniciado en la literatura su proceso de trabajo lo llevo desde esa primera época, donde se dedicó a la poesía tradicional, pasando por su incursión en la Poesía Visual hasta su posterior etapa consagrado a la creación y fundamentación teórica, a través de manifiestos y comunicados, de su propuesta de un arte inobjetal.

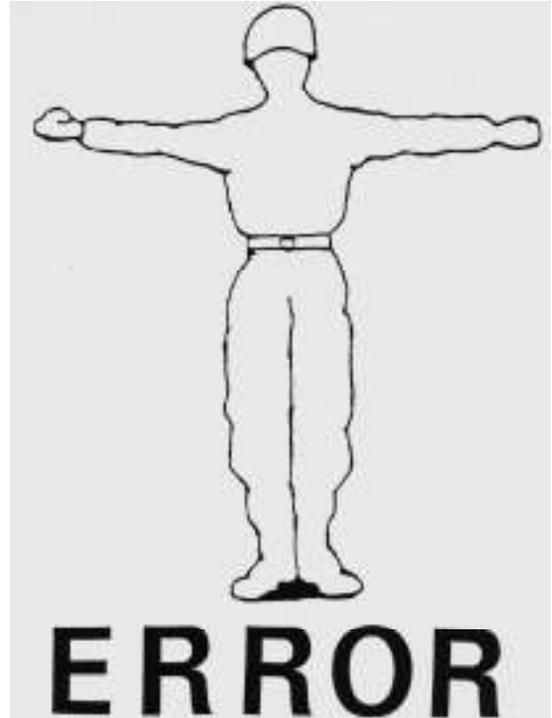
Padín dirigió y colaboró en revistas de enorme trascendencia para la poesía experimental rioplatense. Fue director de las revistas Los Huevos del Plata (1965-1969) y Ovum 10 (1969-1972). Esta última conoció una segunda etapa, con el nombre Ovum (1973-1976). Además colaboró con las revistas Señal (1966-1967), O DOS (1982-1985) y Grafo (1985). De todas ellas, Ovum 10 fue la que tuvo un papel destacado como difusora de la "Nueva Poesía" defendida por Padín, fue el principal órgano de difusión de la poesía experimental latinoamericana: el Poema/Proceso, la Poesía para y/o Realizar, la Poesía Inobjetal, y del arte vanguardista en general: el Conceptualismo, etc.

En 1970 ("La Nueva Poesía II", revista OVUM 10, nro. 4, set.70, Montevideo, Uruguay) expresaba:

*"El signo sustituye el objeto y la acción. La información no podría ser transmitida si necesitaríamos tener presentes los objetos y las circunstancias de la acción sobre las cuales versa. Esa condición, imprescindible para la comunicación verbal y trasmisión de conocimientos, se ha convertido en instrumento de opresión por deformación de su finalidad esencial: la representación ha dejado de servir al hombre para servir al motor de la sociedad en la que se mueve, en nuestro caso la concentración de las fuentes productivas en pocas manos y el freno al desarrollo coherente de esas fuentes por traslación de su esencia...La realidad es reemplazada por su representación lingüística y la misma representación asegura, por hábito conceptual, su predominio sobre la verdad y la vida."*



Texto VI. Clemente Padin. 1968



Terror. Clemente Padin. 1968



Amor/Odio. Clemente Padin. 1968



Pan. Clemente Padin. 1968

También, en relación al manejo ideológico de los lenguajes:

*"En la medida en que el lenguaje afiance y aumente la incognoscibilidad del mundo exterior mediante la deformación de su función esencial en beneficio de aquella fuerza determinante, en la medida en que la falsa información que difunde, no por traslación de su valor de verdad exclusivamente sino por la autoridad del "como se dice" de la representación instalada como un medio de relación imprescindible entre el individuo y el mundo exterior, en la misma medida asegurará el orden que lo utiliza en su provecho" (id.)*

El aporte de Padín es que quiere destacar el papel del significante en la nueva poesía experimental donde se dejarán de lado los sentidos y los conceptos; desaparecerá la tradicional relación lector-oyente ya que sobre ambos recae la responsabilidad de la realización del acto poético. Como afirma Padín: *"...ahora las palabras han dejado de ocultar el arte, retoman su primigenia condición de actos, de objetos. (...) La poesía es acto, no pensamiento"*. Las palabras y la poesía, entonces, son materia, actos, objetos y no pensamientos y abstracciones comunicados mediante la obra, sino la relación entre el individuo y la realidad. Dicho de otro modo, la realidad del individuo ante la realidad de la obra.

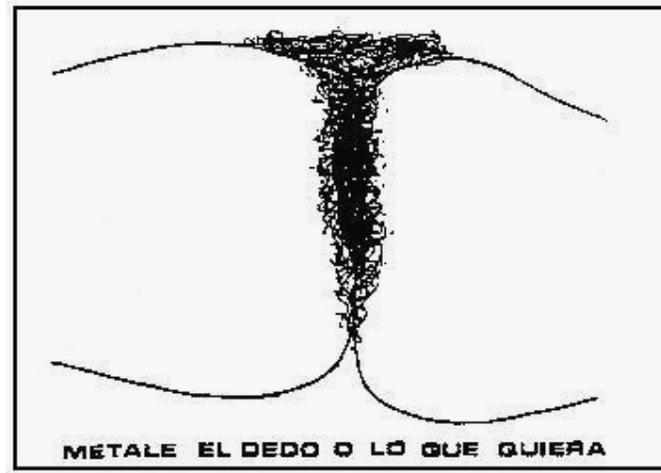
Desde aquel entonces ya se caracterizaba el núcleo de donde partiría la innovación: los elementos estructurales de los lenguajes. No se niega la función expresiva del lenguaje, gracias a la cual los hombres han podido comunicarse a través de los siglos, pero se necesita que las palabras actúen tal cual son y no que sigan una serie de reglas o convenciones de uso.

Según Padín, la Poesía Concreta (1956) rompe con varios esquemas de la poesía tradicional: *"...libera la poesía de lo algebraico, lo lineal, instauro la estructura geométrica, la implosión conjunta de forma y significado."*

Posteriormente, en relación a su operatividad en la vida social y, también, como consecuencia del desprestigio del "objeto artístico", Padín se palnteará lo que dio a llamar Poesía Inobjetal, poesía "sin objetos", que intenta privilegiar al acto, a la acción como instancia determinante en la expresión poética. A comienzos de 1971, Clemente Padín difunde, vía postal, cuatro manifiestos en donde expone sus ideas y, más tarde, en 1975, compendia y analiza su propuesta en el libro *De la Représentation à L'Action* (Edic. Polaires, Marsella, Francia). Su primer performance o "poema público", *La Poesía Debe ser Hecha por Todos*, data de 1970 y, es la que mejor resume sus ideas. Padín parte de la comprobación de que "el arte le brinda un sustituto de la realidad para que Ud.

pueda escapar de ella. Arte es lo que Ud. hará en relación directa con lo que le rodea y no en relación a un sistema representativo de esa realidad"

### INOBJETAL 1



"Métale el dedo o lo que quiera y sienta el vacío y la frustración que le espera detrás de la hoja, no de otra manera opera el arte: le brinda un sustituto de la realidad para que Ud. pueda escapar de ella. Arte es lo que Ud. hará en relación directa con lo que lo rodea y no en relación a un sistema representativo de esa realidad" (OVUM 10, nr. 10, Montevideo, Uruguay, abril, 1971)

### INOBJETAL 2

(Una hoja impresa doblada en cuatro partes y engrampada a otra que decía "prohibido" en varios idiomas). En la hoja se lee

"Si Ud. lee esta nota, ha comprendido: que ha realizado un acto al intervenir sobre un objeto cuyo único propósito fue desencadenar la sinapsis pensamiento/acción; que Ud. resolvió adecuadamente la supuesta contradicción pensamiento/acción o concepción-del-acto/ejecución-del-acto pese a la prohibición de realizarlo; que el acto realizado liberó la tensión fruto de la contradicción y que esa resolución es agradable; que, pese a la presión alienante del sistema que le impone la separación entre pensamiento/acción, Ud. puede proponerse y ejecutar otros actos que atenten contra el sistema de la misma manera que no atendió la orden de "prohibido"; que el ARTE INOBJETAL propone justamente eso: actuar sobre la realidad y no sobre un sustituto de esa realidad como lo son los lenguajes artísticos conocidos; y, que Ud., al no acatar la prohibición demostró tener una personalidad no-dependiente y que todo depende de Ud. y todo es posible entonces..." Mayo, 1971

#### 4.5 Guillermo Diesler (Santiago de Chile, 1940 - Halle/Salle, 1995)

*"All is poetry. Everybody has a different definition of what poetry is"*  
Guillermo Deisler, 1989

Escenógrafo, poeta visual, xilógrafo, diseñador gráfico, docente y artecorreísta, editor de libros de artistas y otras publicaciones, Deisler fue un activo impulsor de proyectos colectivos, a través de los cuales apostó a construir otros circuitos para el arte, fuera de sus canales establecidos.

La producción de Guillermo Deisler se inscribe en una serie de iniciativas colaborativas de artistas centradas en la edición, circulación e intercambio de publicaciones experimentales. Surgidas de manera coincidente en diversos puntos de América latina y Europa a lo largo de la década del 60, estas diversas publicaciones articularon una potente trama de comunicación y cooperación creativa, ampliamente extendida en los años siguientes en la práctica del arte correo.

En 1963 inició el proyecto de ediciones Mimbres, publicó bajo este sello hasta su cierre tras el golpe de Estado de 1973, más de cincuenta libros y carpetas de poesía y cuento, ilustrados con xilografías, junto con libros de artista y ediciones de poesía visual y experimental, de corta tirada y producción artesanal.

Mantuvo un sostenido intercambio con artistas y poetas latinoamericanos como Edgardo Antonio Vigo, Clemente Padín, Wladimir Dias-Pino, Álvaro y Neide de Sá, Paulo Bruscky y Dámaso Ogaz, que se movilizaron por esos años en proyectos similares. Fruto de esto, fueron las colaboraciones en varias de algunas publicaciones ya mencionadas, como las revistas *Diagonal Cero* y *Hexágono '71*, editadas por Vigo ( El primer número de *Diagonal Cero*, publicado en 1966, correspondió a Deisler) o y *OVUM 10*, publicada por Padín en Montevideo.

Las prácticas de la poesía experimental (o "nueva poesía", como se la llamó entonces) alcanzaron una difusión destacada en estas diversas iniciativas editoriales. En 1972 Deisler publicó el libro *Poesía visiva en el mundo*, primera antología de poesía experimental aparecida en América latina. Ese mismo año editó sus *Poemas vivos y proposiciones a realizar*, donde el poema era desplazado por una serie de instrucciones o "proposiciones a

realizar” por parte del lector. Deisler desarrolló sus “proposiciones” en proximidad con los planteos de una “poesía para y/o a realizar” o “inobjetal”, sostenidos en esos mismos años, por Vigo y Padín. En 1971 Deisler había participado en la *Expo/Internacional de proposiciones a realizar*, que Vigo organizó en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires.

Tras el golpe militar que derrocó el gobierno de Salvador Allende, se exilió, sucesivamente, en París (Francia), Plovdiv (Bulgaria) y Halle/Salle (ex República Democrática Alemana), ciudad en la que se estableció en 1986.

Desde el exilio Deisler mantuvo un permanente intercambio con artistas latinoamericanos y del resto del mundo e impulsó nuevos proyectos editoriales a través del arte correo. En 1977 Deisler publicó *Packaging Poetry*. Establecido en Halle, trabajó como escenógrafo en el Landes Theater y editó la caja de poemas visuales *Make-up* (1988) y el libro *Unlesbar und Sprachlos* (1989). También entonces inició la publicación del portfolio de poesía visual y experimental *UNI/vers(:)*, autodefinido como “Peacedream – Project”, cuyos 35 números salieron entre 1987 y 1995, reuniendo, bajo el formato de la revista cooperativa, las propuestas de artistas de la ex República Democrática Alemana y otros países del este socialista, con las de artistas del resto de mundo.

“Poetry Factory”, fue el nombre que Deisler creó para su taller/biblioteca e inscripción que multiplicó en sus envíos postales, donde concentra asimismo la apuesta política por un arte fuera de las distinciones entre productores y consumidores, movilizándolo su tenor crítico en la exigencia por incidir en la transformación colectiva de los modos de vida.





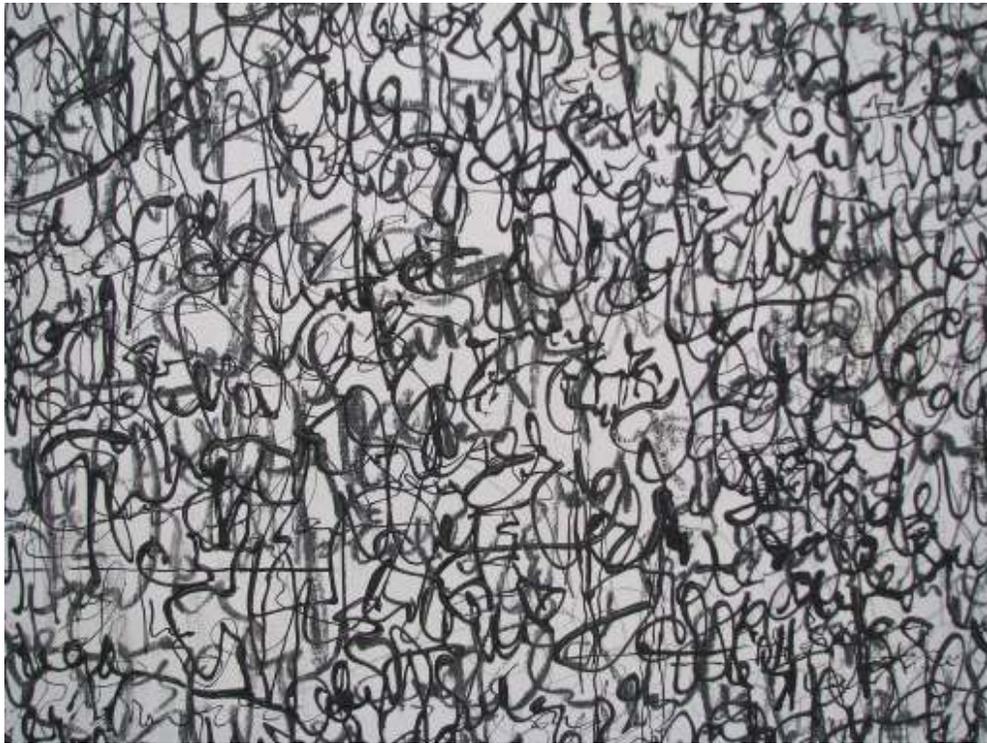
Obras presentadas en diciembre de 2011 en la Galería 11x7. Buenos Aires

#### 4.6 León Ferrari (Buenos aires, 1920)

León Ferrari ha utilizado un amplio repertorio de medios artísticos, desde cerámica a cine, pasando por escultura, dibujo, ensamblaje, grabado, arte postal, pintura, y sonido. Mientras vivió temporalmente en Italia, en los años 50, realizó esculturas en cerámica, estilísticamente vinculadas a la abstracción europea de aquel tiempo. De retorno a Argentina comenzó una significativa producción de esculturas de alambre antes de realizar sus trabajos sobre papel y las pinturas, esculturas e instalaciones posteriores, desarrollando formas orgánicas y gestuales que constituyen un repertorio abstracto y, a la vez, una exploración de códigos, caligrafías y escrituras. Profundamente preocupado por el rol ético del artista, Ferrari ha vinculado el interés por las formas de vanguardia con un contenido de denuncia política. Aún activo en la escena contemporánea del arte argentino, vive actualmente en Buenos Aires.

La obra de León Ferrari está atravesada por el furor del lenguaje. Un furor proteico que ha adquirido en el innumerables formas o voces, desde la mudez voluntaria hasta la afasia, pasando por el susurro, la plegaria, la denuncia, la oración, la didascalia, el diálogo, la cita, la poesía, el tartamudeo, el grito, la onomatopeya, el *collage*, el argumento, el alfabeto.

Posiblemente, 1964 fue un hito para Ferrari, produce entonces su "*Cuadro Escrito*", tras una intensa práctica dibujística que lo llevó de la abstracción a sus escrituras deformadas e ilegibles y de éstas a la sofisticada caligrafía, no menos hermética, de sus dibujos escritos. Estos años coinciden también, en el mundo europeo y norteamericano, con el surgimiento de una forma de arte opuesto a la idea de género artístico; un arte en el que, al decir de Sol LeWitt, "la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra". Como ya hemos comentado en puntos anteriores, el discurso autorizado del arte conceptual estaba enfocado a lo que llegaría a ser uno de sus mitos originarios, el asunto de la desmaterialización del objeto artístico que el conceptualismo llevaba implícito.



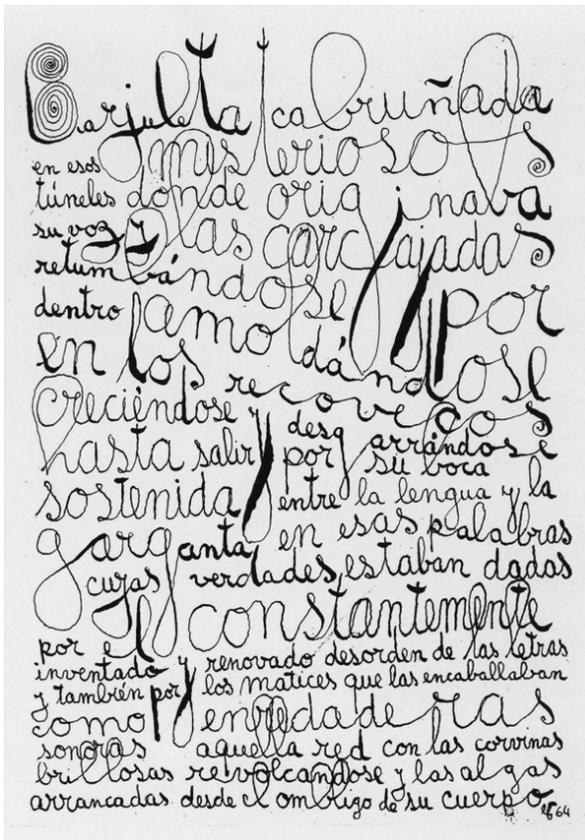
**Cuadro escrito. 1964**

Quizá lo que distingue a las obras de Ferrari del conceptualismo es precisamente que mientras éste es un arte centrado en el protagonismo ideal del lenguaje, Ferrari es un artista interesado en el *aspecto* del lenguaje, cuyo trabajo manifiesta y muestra el lenguaje encarnado y vinculante, el lenguaje como materialidad escrita y como huella, el lenguaje como temblor de una mano y como estremecimiento de un cuerpo: el lenguaje estremecido, como sujeto irrepetible y como vicario de la voz.

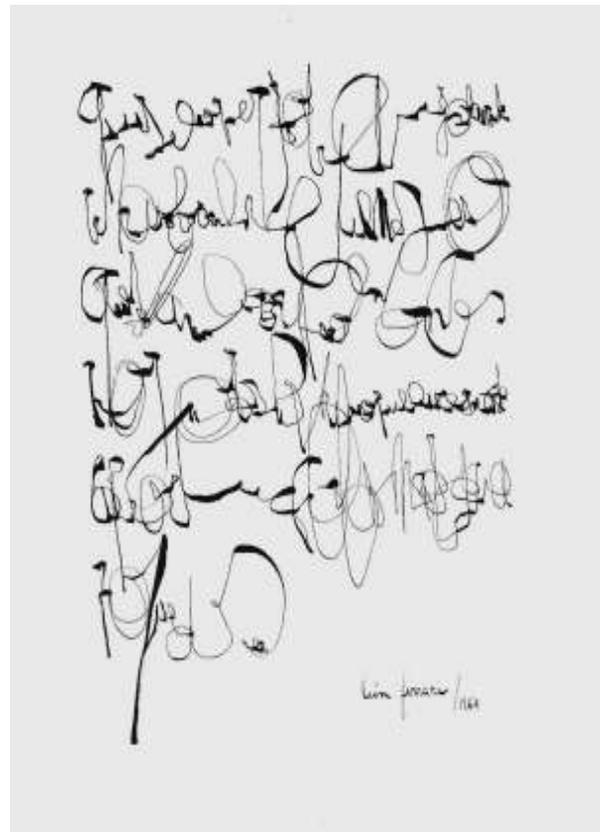
Ferrari es un artista visual que nunca abandona el oficio del verbo; al contrario, lo erigen en el centro de su operación productora de imágenes, incluso de las más despojadas y silenciosas. Pero más allá de un asunto de lenguaje, lo que se manifiesta en sus trabajos, hasta en aquellos donde no es posible identificar la materia lingüística, es precisamente la escritura en el sentido barthesiano de “acto muscular de escribir, de trazar las letras”, su radical reducción material y, por lo tanto, su capacidad para funcionar en la imagen como una representación visual de la enunciación.

No es la lengua, en fin, lo que allí brilla sino la escritura, abstracta o textual, alfabética o arquitectónica, deformada o ínfima, nominal o transitiva y, por encima de todo, la materia de su cuerpo: el gesto gráfico.

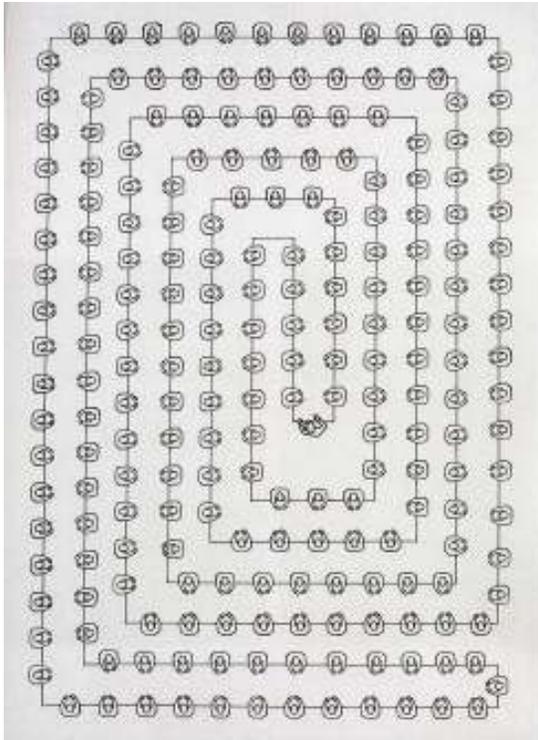
Si los dibujos abstractos representan uno de los más álgidos momentos de carácter puramente estético en la obra de León Ferrari, sus dibujos escritos comienzan a ser el soporte de contenidos y discursos objetivos en los que el artista señala el mundo con sus contradicciones y absurdos, reflexiona sobre el arte y hace sarcasmo de los poderes constituidos de la Iglesia y el Estado.



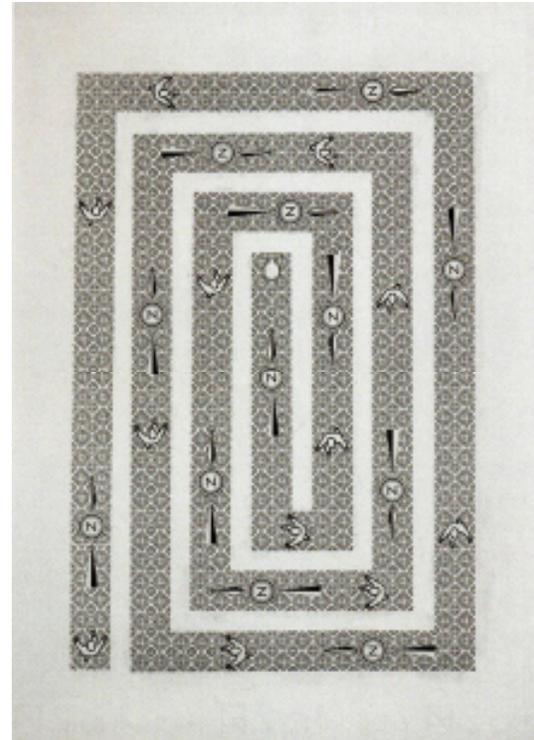
Brujuleta cabruñada. 1964



Escritura deformada. 1967



**Sin Titulo. Serie Hombres. 1980**



**Brújula. Serie Hombres. 1980**



**Unión libre. 2004 Poema de André Breton impreso Braille sobre fotografía**

#### **4.7 Nicanor Parra. Antipoesía y artefactos (Alico, Chile, 1914).**

En los manuales de literatura hispanoamericana, se reconoce a Nicanor Parra como uno de los poetas irónicos y más influyentes de la literatura chilena, creador de una nueva escritura para la poesía: la antipoesía.

Parra reacciona contra el exclusivismo de la poesía hasta entonces practicada (pensemos en Vicente Huidobro y Pablo Neruda como ejemplos), pero, en esa negativa, también libera capacidades expresivas, representativas, referenciales alternativas para el lenguaje. Según Mario Benedetti “representa, en términos chilenos, algo así como un anti-Neruda”. El antipoema vendría a ser, así, una contradicción, un contratexto.

La estrategia que consiste en llegar al lector de una manera directa, aguda y casi incisiva ha sido una constante en el discurso antipoético. La publicación en 1954 de *Poemas y antipoemas* revolucionó la poesía y la manera de poetizar en todo el mundo hispano hablante, debido al uso de un lenguaje que operaba en la vida real: en la calle, en los almacenes y en los barrios. El método fue provocar reacciones en el lector, con un discurso que respondiera y asumiera la realidad de sus tiempos. Sin embargo, la antipoesía terminó, quizá como todas las apuestas rupturistas, siendo absorbida por las instituciones tradicionales e incorporada en el canon poético.

Así, a finales de los 60s, en momentos de una gran polarización ideológica en Chile, la necesidad de comunicación con el lector se hizo, para Parra, nuevamente apremiante: la velocidad de la ciudad, el lenguaje publicitario, el caos y las comunicaciones. Todo eso era el referente cultural que Parra proponía dismantelar con sus *Artefactos Visuales*. De esta manera comienza a trabajar con objetos de desecho, basuras que deja la sociedad de consumo y que él recicla dándoles un carácter poético a través de una frase que también ha sido reciclada de por ahí. Su planteamiento se basa en la superposición de elementos cotidianos ya existentes, como huevos, mamaderas y ataúdes. Slogans lingüísticos y visuales que constituyen símbolos de la cultura occidental, materia sobre la cual Parra reflexiona críticamente.

Según Leonidas Morales “Parra busca, con el artefacto, la misma eficacia que tiene un aviso de diario” y también sostiene que “los artefactos resultan de la explosión del antipoema”

En estas piezas Parra retira, de su contexto habitual, objetos que, acompañados de un pequeño texto, son vistos como obras de arte. Botellas de Coca-cola y restos de vidrio, papel higiénico, fotos de personalidades, libros de Marx y Engels junto a Hitler etc. Imágenes del papa y crucifijos de madera retoman la obsesión religiosa que atraviesa toda la obra de Parra: bajo un Cristo crucificado, se lee “El que pierde gana” y, bajo un crucifijo sin Cristo, “Voy & vuelvo”.

En una entrevista, de 1970, concedida a Elisabeth Pérez-Luna, el poeta relaciona los artefactos no sólo con los diarios y propagandas comerciales, sino también con el género de escritura que había conocido en los Estados Unidos y que le dio margen para exponer un contenido más politizado: el graffiti. Afirma Parra:

*“Me llama mucho la atención la literatura mundial estudiantil. Los graffiti revolucionarios [...]. Porque me interesa esta actividad literaria-política, privada e impersonal e irresponsable, que tiene su razón de ser muy profunda. Las cosas que se escriben en los muros son gritos del corazón. Gritos que vienen desde muy adentro”*

En 1992, con Joan Brossa, Parra participa de “Dir poesía/ mirar poesía”, una muestra de artefactos organizada en Valencia, habiendo sucedido una segunda muestra en mayor escala en 2001, en Madrid. Titulada *Artefactos visuales*, en esa exposición pudieron ser vistos los Antipoemas y varios de sus “trabajos prácticos”.

En 2006, Nicanor Parra fue tema de una tercera, y hasta aquí última exposición: “Obras públicas”, realizada en el, Centro Cultural Palacio La Moneda en Santiago de Chile donde se acerca decididamente a lenguajes más propios de las artes visuales. La muestra comprende una serie de instalaciones de gran tamaño donde el artista despliega toda su ironía como continuador de las búsquedas dadaístas y surrealistas.



Del la serie Bandejas de la Reyna 1994-2002



De la serie Trabajos Practicos. 1969- 2002



**“Obras publicas”**  
Exposición en la Casa de la Moneda, Santiago de Chile  
Vista del *hall* central. 2006

#### **4.7 Juan Carlos Romero (Buenos Aires, 1931).**

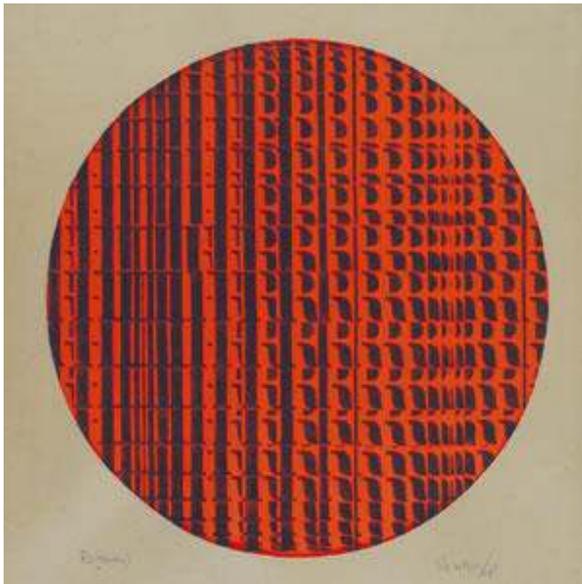
La producción de Juan Carlos Romero se inscribe en zonas de intervención diversas y superpuestas: grabador y performer, poeta visual y artista-correo, editor de revistas experimentales y otras publicaciones autogestionadas, artista grupal, docente y militante.

En las estrategias poético-políticas que activa, la producción de Romero cruza diferentes problemáticas. La puesta en cuestión del grabado en sus fundamentos conceptuales y técnicos y la opción de la imagen múltiple como dispositivo político en la transformación de los modos de vida. La intervención en espacios alternativos a los circuitos artísticos institucionales y la búsqueda de una mayor participación del espectador. Las interferencias mutuas entre grabado artístico, imagen mediática y gráfica popular. La palabra como registro opaco, abierto a turbulencias de la significación que desorganizan los pactos de sentido hegemónicos fijados por la "transparencia" neoliberal. La incorporación del cuerpo como territorio de inscripción de las relaciones (conflictivas) de poder que reglamentan el orden individual y social. Romero interpela estos problemas en un conjunto de obras que abarca más de cuarenta años de la producción del artista.

Es clave en la obra de Romero la relación entre arte y política en sus recíprocas interpelaciones, fuera de su cómoda reducción como ámbitos mutuamente excluyentes. Lo político en el arte no constituye, desde esta perspectiva, una dimensión preexistente que la obra sólo incorpora (al nivel de sus contenidos), sino que se inscribe de manera compleja en el tejido múltiple de estrategias poéticas, artificios retóricos y tácticas interlocutorias que la obra enciende y moviliza en la interpelación de la escena en la que proyecta (y negocia) sus efectos de sentido.

En 1968 Romero comienza a utilizar letras caladas como matrices en la impresión de estenciles abstractos. Si en los años siguientes estas mismas letras serán usadas para imprimir o dibujar palabras o frases, los primeros estenciles, se orientan en las exploraciones formales del arte óptico y cinético. El recurso del estencil prolonga estas exigencias en la impresión repetida y

sistemática de la geometría de la letra por la mediación de la matriz calada, configurando una apretada trama de resonancias cinéticas. La letra impresa, fragmentada y dispersa en los órdenes ortogonales del plano, opera como forma visual abstracta y unidad mínima del sistema reticular.



Stencil. 1968



"Unidad serial", Volante:  
impresión offset, 28 x 22cm. 1971.

La poética de Romero se inscribe en un programa crítico más amplio centrado en la opción del grabado como dispositivo privilegiado de un arte "popular", problemática sostenida en esos años desde diferentes iniciativas y estrategias que, impulsadas por diversos actores del campo artístico e inscriptas en proyectos estéticos y políticos muchas veces contrarios, coincidían, sin embargo, en promover una mayor difusión y visibilidad del grabado y una renovación de sus prácticas. En 1970 Romero funda, junto a Horacio Beccaría, César Ariel Fioravanti, Julio Muñeza, Marcos Paley y Ricardo Tau. El grupo Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires. En la apuesta por multiplicar la circulación de la obra impresa fuera de las posiciones y trayectos administrados por la institución arte, las demostraciones prácticas de las técnicas y procedimientos del grabado en plazas y otros espacios alternativos al circuito artístico, como fábricas y centros barriales, constituyen, dentro del programa auspiciado por el grupo, su actividad central.

La obra *Unidad serial* extiende las premisas “democratizadoras” exigidas al grabado en esos años condensadas en la consigna “arte para todos” en una doble dirección que, al mismo tiempo, tensiona los límites del grabado y los de la institución artística.

Con los militares en el poder quedo interrumpido de manera brutal el incipiente camino en el que práctica artística y política parecieron ir a un mismo sentido, el arte necesitó articular nuevas estrategias ante la urgencia de resistir o sobrevivir al horror. En 1977 realiza secretamente un libro de artista en el que recupera una serie de registros presentes en su producción de los primeros años de la década. En primer lugar, un afiche similar al que en 1973 había utilizado en la instalación *Violencia* en el CAYC. El afiche destinado a la circulación pública, adopta en este caso una nueva configuración que lo relega a un uso privado en la acotada edición del libro de artista. La palabra “violencia”, contenida (reprimida) por los márgenes del libro, se hace legible cuando el objeto se despliega horizontalmente, interrumpida en su continuidad por otros registros que forman parte del repertorio gráfico de Romero de esos años como: el volante, la imagen reiterada de un rostro anónimo trastocado en un grito sordo y, en una obvia cita a Marx, la impresión de un sello de goma con el texto “Violencia. Partera de la historia”.



“Violencia”. Libro de artista. Impresión tipográfica, fotocopia e impresión de sello de goma, 28 x 22 (cerrado), 28 x 168,8 (desplegado). 1977

En 1995 Romero realiza el libro de artista *5 poesías pobres*. En la secuencia visual e interrumpida que diagraman las palabras “desocu”, “exclusi”,

“carenc”, “margin”, “extinc”, cuyo orden en la serie es susceptible de ser alterado por el lector, el objeto activa resortes de sentido que introducen las marcas de la desocupación y la exclusión social como problemáticas que la obra interpela desde la condición precaria de su materialidad. Una materialidad “pobre” que el libro de Romero asume en el formato sin encuadernar y en la elección de la fotocopia como tecnología barata de impresión, en contraste con el excedente semántico que moviliza cada una de las poesías visuales en el corte de la palabra incompleta.

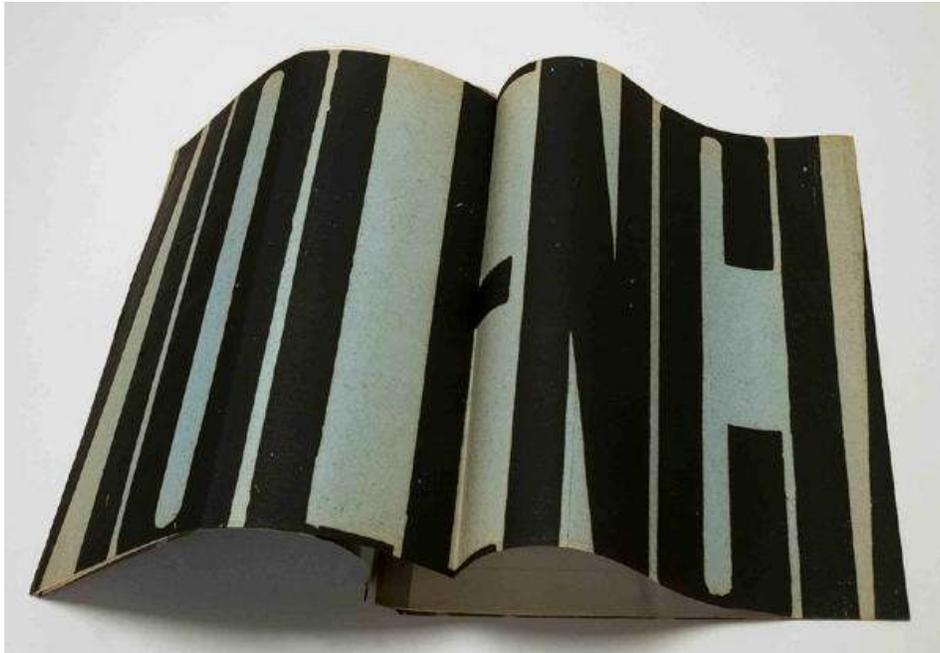
Entre 1996 y 1999 Romero realiza un nuevo libro de artista que titula *Enciclopedia*, una caja con doscientas veintisiete páginas, donde extiende y desborda la estrategia apropiacionista ampliamente explorada en su obra gráfica, en la recolección asistemática de todo tipo de materiales impresos, de diversa filiación y procedencia: recortes y fotografías de diarios y revistas, publicidad comercial, gráfica popular, fotocopias, *collages*, poesías visuales y textos intervenidos. En tal sentido, la *Enciclopedia* de Romero es, antes que nada, una inversión de la misma enciclopedia como dispositivo, en tanto elude irónicamente su orden sistemático y sus pretensiones de universalidad con el propósito de hacer explícito, al mismo tiempo, el carácter contingente, históricamente construido, de toda clasificación.

La repetición de una o varias palabras constituye la marca constante de las intervenciones gráficas con afiches que Romero realiza a partir de *La desaparición*, la instalación de 2001 en la *24th International Biennial of Graphic Arts* de Ljubljana (Eslovenia). En *La desaparición*, el corte que interrumpe la continuidad de la palabras y su repetición en la trama que diseña la obra, desarregla la lectura con el propósito de activar en el espectador una interpretación crítica capaz de desnaturalizar el uso que hacemos de términos como “desocupación”, “marginalidad” y “exclusión” que la lógica homogeneizadora del capitalismo incorpora sin conflicto al paisaje cotidiano, al vaciarlos de su perturbadora contingencia.

La utilización de procedimientos y recursos gráficos alternativos así como su interés por la palabra y la comunicación constituyen una constante en la producción de Romero.

Actualmente integra el Grupo de Artistas Plásticos Solidarios y la Red Conceptualismos del Sur. Coedita dos revistas dedicadas a la poesía visual,

*Vortex*, con García Delgado (desde 1997) y *La Tzara*, con Hilda Paz (desde 2003). Desde 1999 participa en la organización del *Día del Arte Correo* y de los *Encuentros de Poesía Visual, Sonora y Experimental*, impulsados desde Vórtice Argentina.



Violencia. 1977



“El glamour es el aura de los imbéciles”. J.C. Romero y A. Thornton. 2012

#### 4.8 Otras manifestaciones en la poesía experimental argentina

Si bien no tienen que ver específicamente con el campo de estudio de la presente tesis, no se podía dejar de comentar al menos sintéticamente otro de los procesos que se dieron en el campo de la poesía experimental vinculados a su rama fónica y sonora.

Otra etapa cronológica de este proceso de subversión del lenguaje poético verbal ocurre con la aparición, hacia mediados de los 80s., del grupo bonaerense "Paralengua", propulsores de la *Ohtra Poesía*, integrado por Ricardo Castro, Roberto Cignoni, Fabio Doctorovich y Carlos Estévez, siendo sus portavoces la revista "XUL", dirigida por Jorge Santiago Perednik y las diversas acciones y performances poéticas organizadas por el colectivo junto a otros poetas, no menos experimentales, desde 1989.

La mejor caracterización de "Paralengua, la Ohtra Poesía", la encontramos en la nota homónima de Carlos Estévez, transcrita en XUL, nr.10, dic/93:

"PARALENGUA, la Ohtra Poesía Paralengua es un espacio poético aglutinador de aquellas propuestas que intentan una alternativa frente a la "tradicional técnica" del soporte libro y la escritura en los modos usuales. Se habla de la otra poesía a partir del empleo de un soporte diferente (escenario, cinta magnetofónica, papel para gráfica, voz, etc.) y de una diferente técnica interpretativa (gestualidad, oralidad, graficalidad, etc.). De esta manera a los modos clásicos pero aggiornados del teatro, dibujo, canto, tridimensionalidad, danza, fotografía, recitación, tipografía, se suman los más novedosos como el video, la multimedia, la computación, las grabaciones y todas sus combinatorias posibles. Paralengua se convierte así en un imán de poéticas y, por igual razón, en un crisol hiperactivo producto de esa atracción/interacción. Esto la torna insumisa a sí misma y pareciera perfilar una estética propia basada en la dinámica del cambio.

También "la otra poesía" implica la modificación de los espacios relacionales, pues éstos pueden tornarse más inmediatos y compartibles, generando formas de participación directa como en los poemas lúdicos de R. Castro, los coreados de F. Doctorovich o los dialogados de Cazenave-Cignoni. La utilización tanto de espacios abiertos o cerrados, de tecnologías actualizadas, de medios masivo de comunicación y de creciente participación del público, le otorgan, a Paralengua, un carácter no marginal (a pesar de que su difusión sea escasa o sus apariciones muy esporádicas) prefiriendo un perfil de frontalidad con respecto al resto del cuerpo social. Quizá por ello aparezcan, en gran parte de las obras presentadas, fuertes componentes referenciales, aún cuando éstos hayan sido cribados hasta la sugerencia sutil o sepultados bajo engañosas ilegibilidades.

La ampliación del concepto de lo poético, la redefinición de su especialidad, la corporeidad poética, la disolución de los límites entre la poesía y las restantes disciplinas artísticas, son algunas de las cuestiones que se derivan de las premisas expuestas.

En síntesis, Paralengua posee un carácter abarcador y protéico al cual no debe retaceárcele lo desprejuiciado, lo festivo, lo intelectual, lo sensitivo y, primordialmente, la pasión con que se apropia de todas las dimensiones de la palabra.

#### 4.9 Un caso aparte. Joan Brossa (Barcelona, 1919- 1998)

*“Ser poeta es un compendio entre ser subversivo y prestidigitador”  
Joan Brossa*

La producción de Joan Brossa surge estrechamente marcada por la disolución de las formas artísticas promovida por los movimientos vanguardistas que emergieron en Europa a comienzos del siglo XX.

Brossa se introdujo en el mundo de la literatura y el arte a partir del surrealismo. Sus maestros, Foix y Miró, así como la biblioteca de Joan Prats en la que se formó, le llevaron a los movimientos de vanguardia que formaban parte de la cotidianidad artística de Cataluña, entre los cuales destacaba el surrealismo.

Una mirada general de su obra muestra la gran variedad de registros que Brossa practicó: poemas (para decirlo de alguna manera, literarios), poemas visuales, objetos, instalaciones, libros de artista, carteles, fotos de poemas corpóreos, cine y, aunque en muy poca medida, teatro. En una entrevista realizada por Carlos Vitale el año 1990, Brossa confesaba:

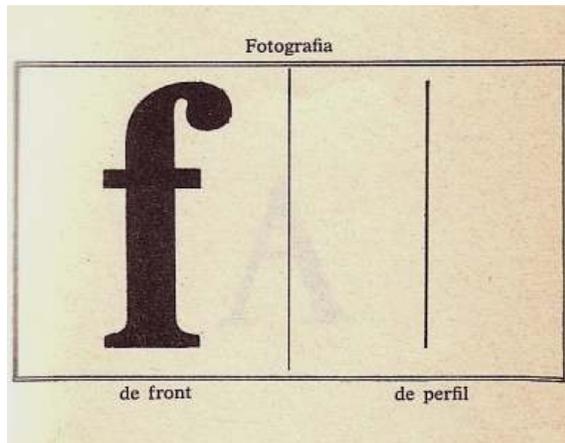
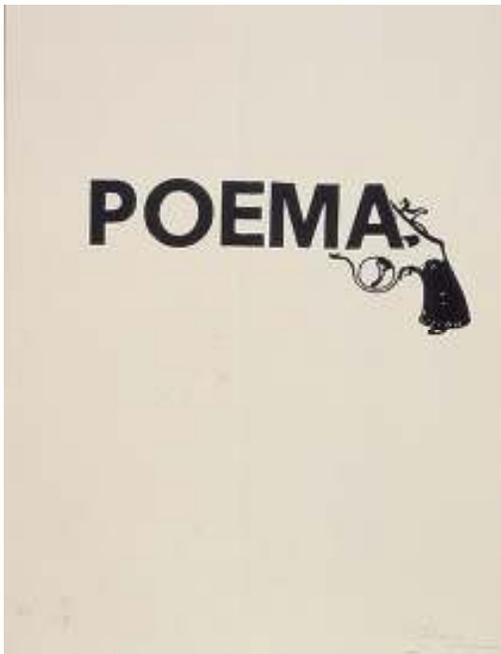
*“Mi obra ha sido siempre muy libre. Como para muchos críticos soy inclasificable, no existo. Un poeta actual –actual de hecho, no de edad-, dispone, si quiere y puede, de una paleta con muchos colores”.*

Esta libertad y, al mismo tiempo, actualidad le llevó a considerarse siempre “poeta”, independientemente de los registros que usara. De ahí que su concepto de poesía fuese más allá del que normalmente se acepta. El mismo lo describe:

*“Creo en la compenetración mutua del arte y la literatura y no comprendo el caso de ciertos críticos que se interesan exclusivamente por un solo género. Los géneros artísticos significan medios diferentes para expresar una realidad idéntica. Son los lados de una misma pirámide que coinciden en el punto más alto”.*

Uno de los recursos más explotados por Brossa es el de los encuentros imposibles. El impacto y sorpresa que produce en el lector o espectador la yuxtaposición de elementos distantes provoca la creación de nuevas realidades, distintas según sean las miradas y las experiencias. Como dijo Alexandre Cirici, “el concepto de cada poema se desprende de una dialéctica

interior. Es el lector o espectador, quien lo tiene que pensar”. En algunas de estas asociaciones la interpretación es enigmática y totalmente libre. En otras, en cambio, hallamos una relación irónica y semántica entre los dos elementos puestos de lado. Se trata de un pequeño guiño, casi de un chiste.



#### Poemas visuales. 1970-1978

En el proceso de simplificación y acercamiento a la realidad, Brossa va reduciendo cada vez más sus poemas hasta llegar a un par de palabras: “El firmament” (Poemes irregulars, 1957-58), “Guant / Mà” (Poemes civils, 1960). La frase dejará el lugar a la palabra. El poema se convertirá en una reflexión sobre el objeto y la palabra que lo designa. Las definiciones de diccionario serán uno de sus materiales preferidos, para realizar contrastes o hacer reflexionar al lector sobre los significados. Esta relación entre las palabras y las cosas se convertirá en una constante de su obra a partir de los sesenta.

De esta forma, la palabra en Brossa no es sólo palabra, esto es, escritura; la palabra será fecundada por otras artes como el teatro, la pintura, la escultura, la música, la fotografía, hacia su transustanciación y configuración como objeto artístico. Brossa intenta dar vida a las palabras más allá de su distribución en líneas versos, párrafos-poemas y páginas-libros.

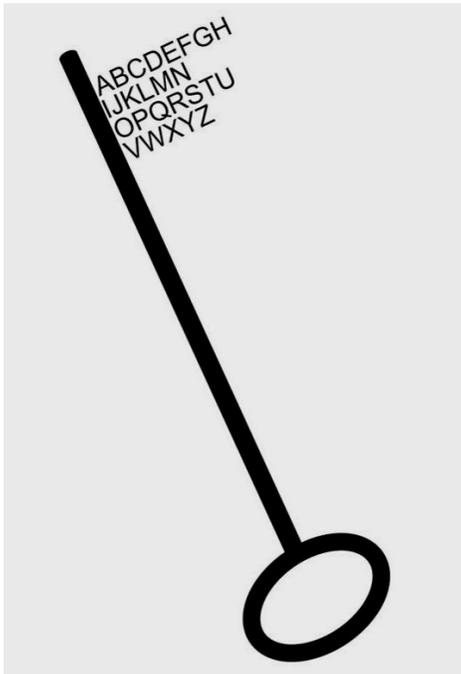
En ese proceso de “minimalismo” y condensación, Brossa entrará de lleno en la poesía visual. Es un proceso derivado, por un lado, de esa concentración casi oriental en el lenguaje y esa imposibilidad del verbo para reflejar la esencia de las cosas; y, por otro lado, es la consecuencia del trabajo artesanal que venía realizando desde 1959 con lo que él llamó Suites de poesía visual. Se trataba de pequeños libros (hay un total de treinta y tres entre esta fecha y 1969), contruidos a mano, y realizados a partir de recortes de periódico, letras, ilustraciones y objetos caseros, como agujas, palillos, hilos, cordeles, billetes, etc.

En estos libros, al igual que en la suite Arlequins de 1968, las protagonistas indiscutibles son las letras, hasta el punto de convertirse en el eje de las secuencias que se plantean. Esta experimentación esencial con las letras se prolongará en los Poemes habitables, un conjunto de cuarenta y cuatro libros de poesía visual, realizados el año 1970. De estas carpetas irá sacando Brossa la mayor parte de los poemas visuales que convertirá en serigrafías durante las décadas de los setenta y ochenta, pero como libros enteros todavía hoy la mayoría permanecen inéditos debido a la dificultad de edición.

Las letras, para Brossa, son portadoras de múltiples significados y nos permiten descubrir realidades que a simple vista nos pueden pasar desapercibidas. En el discurso de los Juegos Florales de Barcelona del año 1985, confesaba que la finalidad de este tipo de poesía era “la búsqueda de un nuevo terreno entre lo visual y lo semántico”. Cuando estas experiencias se trasladan a los objetos es cuando el Brossa se acerca a otros artistas del arte conceptual.

Por otra parte, su temprana dedicación a las acciones espectáculo (desde los años cuarenta, lo cual le convierte en un auténtico precedente de las performances), sus transgresiones de géneros como los stripteases o los conciertos (realizados básicamente en la década de los sesenta), así como el conocimiento de la poesía concreta brasileña y los contactos establecidos con poetas destacados de la poesía experimental internacional le permitieron ser considerado desde los años setenta un exponente fundamental de la poesía y arte experimental internacional.

En 1971 Brossa participa, junto a Guillem Viladot y Josep Iglesias del Marquet, en la primera exposición de poesía visual de España, esto le hace todavía más conocido y le permite formar parte de la célebre antología realizada por Francisco Millán y Jesús García Sánchez titulada “La escritura en libertad” que fuera publicada en Madrid en 1975 por Alianza Editorial, junto a los grandes autores de la poesía experimental internacional (Belloli, Bense, Beuys, Blaine, los hermanos Campos, Fahlstrom, Hamilton, Garnier, Gomringer, Isou, Kolar, Melo e Castro, Padín, Pignatari, Vigo, etc.).



**Poema Visual. 1971-1982**



**Elegia al Che. 1969-1978**

A partir de las exposiciones de 1986 y 1991, en la Fundació Joan Miró de Barcelona y en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía en Madrid, Brossa empezó a ser conocido y reconocido internacionalmente. Esto le permitió disponer de más medios para realizar objetos o instalaciones que tenía diseñados o simplemente pensados. De entre los encargos, el de un poema para ser colocado en un espacio abierto, el Velódromo de Horta, el año 1984, le inició en un nuevo formato: el del llamado poema corpóreo (ya que creía que no se trataba de escultura, la cual consideraba como una obra artesanal y no

conceptual). A partir de esta fecha y ya sin descanso, muchos fueron los proyectos para ese nuevo tipo de “poemas”.

Las variadas formas y experimentaciones continuaron hasta el último momento. Los temas seguían siendo los que siempre le preocuparon: el compromiso, el juego, el arte, el humor, la amistad, pero con un incremento de la reflexión vital. Desde que el Brossa empezó a sufrir las primeras “averías”, como él llamaba a los achaques propios de una determinada edad, esta temática empezó a ser más frecuente.



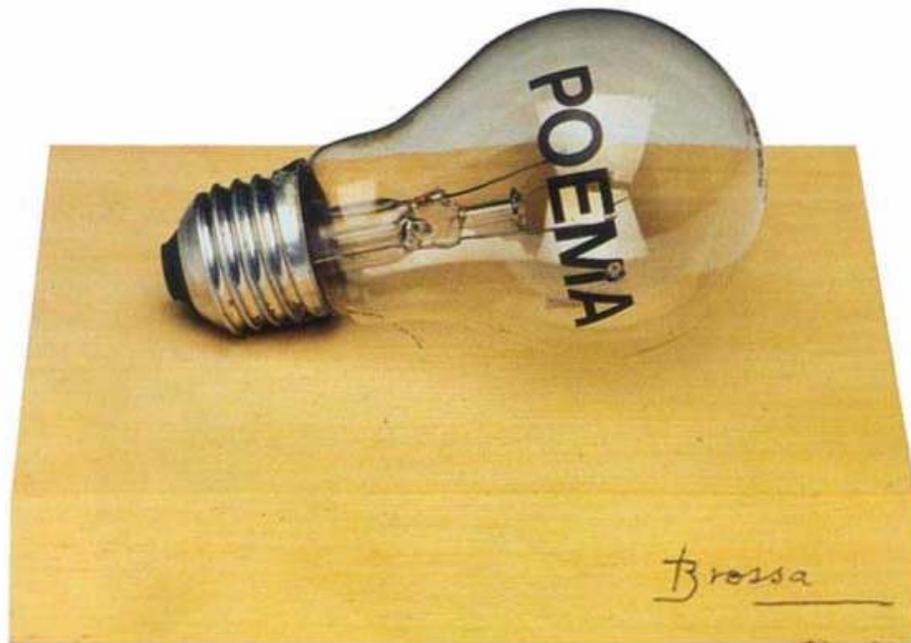
**Serpiente. 1971-1982**



**País. 1986-1988**



**El empleado. 1989**



**Poema. 1967-1982**

## **5. El arte conceptual, el uso de la palabra y su influencia en la poesía experimental de América Latina.**

El arte conceptual surge en los Estados Unidos a mediados de la década de los 60s. para luego expandirse por el mundo, como reacción radical a la excesiva comercialización del arte, sobre todo, a la burda objetualización que convertía cada obra en una mercancía y a cada artista en un asalariado al servicio de las grandes corporaciones previstas para esta rama de la actividad humana, irrumpe esta corriente artística como una instancia auténtica para aquel medio.

Su carácter exclusivamente reactivo, con demasiado énfasis en la "idea", por oposición al objeto, jugará un rol decisivo en los años siguientes marcando a fuego todo el desarrollo del arte de nuestros días. Entre sus principales representantes podemos nombrar a: Marina Abramovic y Ulay, Ant Farm, Art& Language, John Baldessari, Robert Barry, Iain Baxter, Joseph Beuys, Mel Bochner, Daniel Buren, Victor Burguin, James Kee Byars, John Cage, Hanne Darboven, Terry Fox, Sol Lewit, General Idea, Dan Graham, Hans Haacke, Allan Kaprow, Joseph Kosuth, Dennis Oppenheim, entre otros.

El arte, ahora dirigido al proyecto y a la ideación más que al objeto artístico en sí, se vuelve a la explicitación de sus medios en una práctica comunicativa autorreferente haciendo tambalear viejos esquemas tales como los conceptos "bueno y malo" es decir, la supuesta mayor o menor esteticidad, el criterio maleable y personal con que los críticos endiosaban o destrozaban artistas acompasando situaciones de poder social, de represión y censura a nivel ideológico y, también, el propio concepto de estilo o corriente artística pues, ahora, los medios no están al servicio de la representación de la realidad sino a la presentación de sí mismos, perdiéndose toda referencia a modelos o a códigos más o menos similares de operar lenguajes.

Este arte cuestiona la vigencia de lo formalista y la naturaleza objetual de la obra de arte. El padre del arte conceptual es sin duda alguna Marcel Duchamp, quien con sus ready-mades cuestiona la noción de obra de arte, reflexionando sobre la construcción, el papel del autor y el papel que ocupaba el observador.

Surgido de la corriente más reflexiva del arte minimal, de aquella que privilegio los componentes conceptuales de la obra sobre su proceso de fabricación y construcción de la misma tuvo varios giros estilísticos y es sobre dos de ellos en los que nos detendremos para comprender un momento del arte que aporto a la producción del tema de estudio.

La primera cosas significativa fue el planteo de que se puso al arte conceptual entre la filosofía y el lenguaje y fueron, el estadounidense Joseph Kosuth y los artistas británicos agrupados bajo el nombre de Art & Language. El primero de los artistas trabajo durante un tiempo con investigaciones lingüísticas donde las definiciones del diccionario fueron su principal fuente de inspiración en la producción de su obra, en el segundo de los ejemplos antes mencionados los integrantes del grupo se propusieron trabajar con obras y proyectos con sistemáticos programas de análisis de los códigos lingüísticos artísticos de representación del mundo real.

En segundo lugar se cultivo la consideración de palabras como arte, o lo que en el entorno del arte conceptual se denomino Word-art (arte-palabra) esto implico que el texto, la palabra en tanto elemento discursivo en un contexto literario y el titulo como elemento visual grafico se trasformaran en un nuevo significante. La palabra durante este periodo fue la protagonista de las instalaciones que no en todos los caso eran provenientes del campo del arte conceptual.

El arte conceptual no se agoto en la delimitación de un espacio netamente marcado sino que se caracterizo por su diversidad donde se alojan diversas y múltiples creaciones varias de ellas relacionadas al lenguaje poético.

Muchas de estas ideas sirvieron de base no solo en la producción de la poesía visual internacional sino también en la poesía experimental en América latina relacionada principalmente al multimedia y a la comunicación, en nuestro caso el multimedia no reverenciará exclusivamente al material soportado en la computadora sino también a todas aquellas formas de expresión en cualquier soporte imaginable donde posiblemente confluyan más de un lenguaje.

En Latinoamérica, el movimiento fue impulsado por el Instituto Di Tella, dirigido por Jorge Romero Brest en la Argentina pero, muy pronto, al conjuro de la agudísima crisis social, dejó de lado el aspecto meramente eidético de sus orígenes, para sumarse con armas y bagajes, a la lucha que vastos sectores

populares estaban llevando a cabo para mejorar su suerte. El compromiso social, la permanente búsqueda de formas inéditas de comunicación, el planteo formal indisolublemente unido a los contenidos que día a día iba generando el proceso histórico latinoamericano son características sobresalientes de artistas como Luis Pazos, Horacio Zabala, Juan Carlos Romero, Edgardo Antonio Vigo, Roberto Duarte, Jorge Gamarra, Eduardo Leonetti, Víctor Grippio, Juan Bercetche, Alfredo Portillos y tantos otros.

Volviendo a nuestro tema de estudio, fue la poesía concreta la que se encargó de borrar los límites entre imagen, sonido y semántica; así es como para Dick Higgins, la poesía intermedium, se movía entre la literatura y las artes visuales. La poesía comenzó a construirse tanto de palabras como de fonemas que pasaron a conformar esas palabras en algunos casos con recursos del campo de las artes musicales (poesía fonética o sound poetry.)

La poesía experimental en nuestra región comenzó a plantearse como proyectos de investigación con una codificación y una recodificación donde el medio incluía cada vez más códigos alternativos pensando en las variadas formas emergentes de creación, consumo o recepción de las mismas; donde el creador puso en tela de juicio las anteriores producciones y el dominio técnico le permitió hacer una obra haciendo de las nuevas tecnologías un instrumento de comunicación.

## 6. La cita, la apropiación y la intervención como modelo productivo.

Mucha de la obra de la poesía visual producida en estos últimos años estuvo influenciada por un fenómeno apropiativo, estas imágenes compuestas por otras imágenes extraídas de un archivo, cobran otro significado en la obra sobre todo si el elemento tiene carácter fotográfico mediante los fenómenos de expropiación, apropiación, intervención, reproducción y hasta manipulación se cuestionan el significado de las producciones.

Para Clemente Padin, retomar viejas propuestas, no debidamente comprendidas en su contexto histórico y reformularlas en la actualidad con nuevas tecnologías puede llegar a ser la fuente de una nueva información, ya que los movimientos “neo...” son de gran importancia y actualidad. En ejemplo de esto sería el fluxus art de los 60 es una continuidad de dada al que después llamamos neodadaísmo.

En 1919, Marcel Duchamp presentó uno de sus tantos ready-mades “corregidos” o “asistidos”, consistente en una reproducción de la *Gioconda* de Leonardo Da Vinci a la cual le había dibujado unos bigotes. Esta obra se convertiría para la historia del arte en la expresión más pura de la negación dadaísta y en la representación del más claro gesto dadá de iconoclasticismo estético



LHOOQ – Marcel Duchamp

Una “posproducción” de la Gioconda de Da Vinci, en la que el artista se “mofa” del máximo ícono de la pintura occidental en cuanto representa un modo de entender el arte y sobre todo, a los artistas: el Renacimiento es el período en el cual los artistas se separan de los artesanos y se sientan las bases de la noción de autor tal como se consolida en el siglo XIX bajo la figura del “genio”.

En los 60s las llamadas *neovanguardias* retoman algunos postulados de las vanguardias históricas y vuelven sobre la crítica a la autoría, la originalidad, la autenticidad y sus mitos derivados, pero influenciados por la inmediata presencia de los medios de comunicación de masas, y la naciente sociedad de consumo.

La cita a artistas u obras ha sido un procedimiento muy recurrido en la historia del arte, en cuanto estudio u homenaje al maestro o como forma de sugerir su superación.

La apropiación de imágenes o recursos formales de otros autores o incluso géneros fue un procedimiento usado ampliamente en el pop-art, que tomó de la iconografía de los medios de masas (cine, diarios, publicidad) producciones concebidas para circular masivamente en afiches, noticias o packaging de productos, convirtiéndolas en objetos únicos del arte de élite. Nótese que la operación opuesta a la que las vanguardias históricas aspiraban en la intención de usar medios de comunicación potencialmente masivos como la fotografía o el cine, buscando llegar a múltiples espectadores a costos reducidos.

En este mismo espíritu, el situacionismo realizaría años más tarde una serie de obras basadas en la técnica del “détournement”. Esta palabra francesa significa bifurcación, desvío, distorsión, cambio de rumbo o de sentido. El método de “détournement”, ya conocido en épocas de las vanguardias, consistía en la reutilización de elementos preexistentes para combinarlos en nuevos contextos y darles así nuevas significaciones. En ocasiones, el cambio de contexto podía ser lo suficientemente drástico como para que la significación preexistente se perdiera por completo.

La intervención de imágenes o textos ajenos y el reciclado de textos previos está presente igualmente en la noción de “cut up” acuñada por el escritor norteamericano William Burroughs. Se entiende por “cut-up” un modelo mecánico de yuxtaposición en el que el escritor corta pasajes de sus propias obras y también de obras de otros escritores y luego vuelve a ensamblar los fragmentos de forma aleatoria. En 1960, Burroughs presentó sus primeras experiencias con cut ups en varias revistas literarias independientes. Según él, el arte debía dedicarse a crear armas imaginarias para resistirse a los poderes

establecidos, a los lenguajes establecidos y a las significaciones fijadas de antemano que la sociedad pretendía imponer.

Técnicas como los cut ups o el détournement han dado lugar, por otra parte, a importantes propuestas artísticas y literarias. El pintor surrealista Max Ernst, por ejemplo, realizó 3 novelas-collage (*La femme 100 têtes* de 1929, *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* de 1934 y *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* en 1930), en las que escogía fragmentos de grabados reproducidos en diferentes revistas, enciclopedias y libros del siglo XIX y luego los disponía en combinaciones inéditas.

Esta misma lógica fue utilizada por los letristas Guy Debord y Asger Jorn en sus libros *Fin de Copenhague* y *Mémoires* compuestos enteramente a partir de textos e imágenes preexistentes. *Mémoires*, por ejemplo, (realizado a partir de citas de Huizinga y Karl Marx, propuestas del letrismo y del situacionismo, etcétera) posee, además, la particularidad de que sus tapas están realizadas en papel de lija. Esto provoca, a la hora de colocarlo en una biblioteca, una cierta violencia hacia otras publicaciones vecinas.

El clima de activismo político y social registrado en la década del 60, junto a la proliferación de ediciones independientes y a la aparición de nuevos dispositivos como, por ejemplo, el mimeógrafo, dieron lugar a una profusión de trabajos en los que, en un directo ataque a los principios básicos de la imprenta institucionalizada, se producían tirajes reducidos de textos alterados o remixados, imbricados con imágenes y hasta en ocasiones, directamente ilegibles.

La obra *Tibetan Stroboscope* (El Estroboscopio Tibetano) fue creada en 1968 por el poeta norteamericano D. A. Levy y se haya compuesta a partir de una publicación periódica independiente tamaño tabloide, intervenida y convertida en un verdadero libro de arte. Su autor, acostumbrado al trabajo con mimeógrafo, respondía a la característica estética contracultural militante de los años 60, en la que las publicaciones independientes (denominadas entonces "mags" y no "zines") eran corrientes y se oponían a los medios gráficos institucionales, a su criterio portavoces de un "estado censor y policiaco". Para este autor, la técnica del collage era esencial. Se ocupaba de alterar el texto a partir de elementos extraídos de otras publicaciones, subvirtiéndolo o

convirtiéndolo en ilegible. Su particular estética psicodélica convirtió a Levy en un icono de la poesía alternativa de los años 60.

En la misma época, el artista británico Tom Phillips produce su libro *A humument: A Treated Victorian Novel*, un libro intervenido basado en una novela victoriana que el autor compró en un mercado de pulgas por dos peniques. *A humument* se presenta como una obra en proceso. Nacida a mediados de los años 60 como publicación independiente, fue en los 80 editada por una conocida editorial inglesa siendo cada una de sus sucesivas ediciones una alteración de la precedente. Con un espíritu muy posmoderno, reproduce desde manuscritos miniados medievales hasta poesía experimental o narrativas no lineales.

Un caso paradigmático es la famosa “obra derivada” (avant la lettre) de la fotografía de Marilyn Monroe que hiciera Andy Warhol. La fotografía a partir de la cual Andy Warhol hizo la obra en 1962 pertenece al fotógrafo Gene Korman y fue tomada para el cartel de la película Niagara (1953). Sin embargo, nadie recuerda al fotógrafo. Esta obra refleja dos fenómenos: por una parte, el procedimiento de derivar la obra de arte que empieza a hacerse más frecuente en el arte contemporáneo, y por otro cierta impunidad de los artistas respecto del uso de material bajo copyright.



## 6.1 El Pop

El Pop fue un movimiento clave del siglo XX que se caracterizó por el empleo de imágenes de la cultura popular tomadas de los medios de comunicación, tales como anuncios publicitarios, comic books y objetos culturales «mundanos».

El arte pop (de popular) surge a fines de los años cincuenta en el Reino Unido, caracterizado por el empleo de temáticas, iconografía y técnicas de la cultura de masas, la publicidad y la sociedad de consumo.

Puede afirmarse que el arte pop es el resultado de un estilo de vida, la manifestación plástica de una cultura (pop), caracterizado por la tecnología, la democracia, la moda y el consumo, donde los objetos dejan de ser únicos para producirse en serie. En este tipo de cultura también el arte deja de ser único y se convierte en un objeto más de consumo (*La razón por la que pinto de este modo es porque quiero ser una máquina*, según Warhol) o el deseo de Richard Hamilton de que el arte fuera efímero, popular, barato, producido en serie, joven e ingenioso (cualidades supuestamente equivalentes a las de la sociedad de consumo).

Los orígenes del pop se encuentran en el dadaísmo y en su desprecio por el objeto. Sin embargo, el pop descarga de la obra toda la filosofía anti-arte de Dada y encuentra una vía para construir a partir de imágenes tomadas de la vida cotidiana como lo había hecho Duchamp con sus *ready-mades*.

El arte pop, como la música pop, buscaba utilizar imágenes populares en oposición a la elitista cultura existente en el Bellas artes, separándolas de su contexto y aislándolas o combinándolas con otras, además de resaltar el aspecto banal o kitsch de algún elemento cultural, a menudo a través del uso de la ironía. El arte pop y el «minimalismo» son considerados los últimos movimientos del arte moderno y por lo tanto precursores del arte postmoderno, aunque inclusive se les llega a considerar como los ejemplos más tempranos de éste.

Hamilton es considerado el artista que creó la primera obra del arte pop: el *collage* titulado *¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan llamativos?*, que fue expuesto en la exposición titulada *Esto es el mañana* en la Whitechapel Gallery de Londres en 1956. El arte de Hamilton toma sus fuentes de las industrias del consumo y del ocio, de la publicidad y también de la historia del arte. Puede decirse que el pop Hamilton es culto y altamente intelectualizado, casi hermético en un sentido que no es el del pop habitual.

En Estados Unidos, el pop entra en escena en 1961 y arraiga con más fuerza que en ningún otro lugar, a pesar de las reticencias de algunos críticos

como Harold Rosenberg al principio, dada la fuerza que el expresionismo abstracto tenía en todas las instancias de la industria del arte. Sin embargo, la imaginería pop era fácilmente asimilable como algo puramente estadounidense y esto era importante en aquel país pues siempre, tanto artistas como coleccionistas, estaban de un cierto modo en lucha o competición con lo europeo.

Los artistas pop ironizaban sobre la caligrafía y el gesto característicos de los expresionistas pensemos en las obras de Lichtenstein en las que amplifica una pincelada esquematizada gráficamente.

Para este trabajo es importante destacar la figura de Robert Indiana quien en sus obras emplean símbolos y palabras de la vida diaria pintados con los colores vivos propios del pop art, y representan la cultura y la vida estadounidense de forma irónica, conteniendo a menudo críticas políticas a la sociedad de dicho país. Sus primeras obras fueron series inspiradas en señales de tráfico, máquinas tragaperras y logotipos comerciales antiguos. Durante los primeros años 60 realizaría assemblages escultóricos, al mismo tiempo que comenzaría a desarrollar un estilo frío y multicolor utilizando letras, números o palabras cortas como EAT, HUG y LOVE, en el que jugaba con la simetría y con los elementos cromáticos.



**“Love”. Robert Indiana. 1975**

Retomando el tema podemos citar que entre sus artistas mas destacados del pop estadounidense se encuentran Andy, Jasper Johns y Robert Rauschenberg Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Jim Dine, Robert Indiana, Tom Weselman y Oldenburg entre otros tantos.

A pesar de esta categorización todos son diferentes entre sí. Warhol pretendía eliminar de la obra de arte cualquier traza o signo de manualidad; muchas de sus obras están hechas a partir de fotografías proyectadas sobre el lienzo. Lichtenstein toma sus motivos de las tiras de historietas y los amplía a enormes dimensiones dejando visibles los puntos que resultan del proceso de impresión. Dine combina objetos reales con fondos pintados. Oldenburg fabrica objetos de la vida cotidiana (hamburguesas, navajas, etc.) a tamaños descomunales que instala en ocasiones en espacios al aire libre. Indiana pinta rótulos gigantes que nos reclaman la atención y nos amonestan, a diferencia de otros representantes del pop art, Indiana ha estado más interesado en la identidad y cultura estadounidense que en los mass media y la cultura del consumo. La principal diferencia con sus coetáneos radicaba en su relación personal con Estados Unidos y con su estilo de vida. Sus obras se

basaban en los factores que marcaron la cultura estadounidense de la segunda mitad del siglo XX: la identidad nacional, la agitación política y social, el estancamiento frente a ella, el auge del consumismo, las presiones de la historia y en definitiva, el llamado sueño americano.

Auto-restringidos al ámbito del museo, algunos artistas sostendrán esta tradición de la autocrítica a la autoría jugando con límites cada vez difusos en la “realización” de la obra. La obra de Sherry Levine tiene en ese grupo, un lugar relevante. Ella reproduce algunas obras “clásicas” de la fotografía “pura” de los años 30 en EEUU, exactamente iguales y se las adjudica como propias.



Izq: Walker Evans. Fotos de la FSA. 1936. Der: Sherry Levine. After Walker Evans. 1979

Juega con el límite que le permite el museo en cuanto obra conceptual, intentando señalar dos problemas: por un lado, el desbalance entre el anonimato de los personajes retratados por el fotógrafo original -Walker Evans-, a quien esta serie tornó muy reconocido como autor, y el hecho de que la misma operación (fotografiar) se juzga de modo diferente cuando se hace sobre la realidad directa, que cuando se hace sobre una reproducción de una realidad previa, registrada a nombre -como propiedad- de otro.

La diferencia entre la propuesta de Levine y el simple plagio es que ella elige una obra muy conocida públicamente y su “creación” consiste en hacerle preguntas a través de un acto tan simple como fotografiarla nuevamente con

precisión archivística. No pretende atribuirse el contenido original para sí, sino que busca cuestionar el punto en el cual ciertos objetos y/o personas están sobrevalorados según nuestra noción de autor.

En el arte con nuevos medios, la cuestión de la autoría y las copias ha estado presente desde el inicio, en cuanto retoma estos planteamientos originados por la fotografía y el cine y los lleva a su extremo práctico: distancia *cero* entre original y copia, autoría compartida en cuanto la obra interactiva es un potencial que el "receptor" debe actualizar.

Algunos autores han trabajado críticamente el tema, proponiendo abiertamente la intervención o colaboración del receptor en la creación, invitando a la desacralización del medio, deconstruyéndolo lúdicamente, habilitando interfases de creación. Tal como sucede también en el arte-correo y en la poseía visual contemporánea.

## **6.2 El arte correo o Mail-art**

El Arte-correo también representara una línea de gran importancia en el desarrollo y circulación de la Poesía Visual donde se manifestaran muchas de este tipo de estrategias

Fue a inicios de los años sesenta, cuando se empezaba a perfilar lo que sería después el arte povera y el conceptual, el momento en que se iniciaría esta modalidad que luego se conocerla con el nombre de "Arte Correo", "Correspondence Art", "Postal Art" o "Mail Art" que es la denominación más empleada.

Ray Johnson fundó en 1962 la primera escuela de arte por correspondencia que se llamaría "New York Correspondence school", estableciéndose, de ese modo, como un precedente claro de la nueva modalidad. Johnson enviaba obras inconclusas a sus amigos para que las terminasen. Su objetivo siempre fue la comunicación y la interacción.

Tuvo un primigenio impulso de disrupción y remoción de valores y hoy se asiste a una paulatina institucionalización, absorción y banalización, por parte del *stabliment*, de los principios que consagraban a la comunicación como única gestora de nuestro arte, por encima de las volubles y antojadizas modas artísticas, las más de las veces impuestas por el mercado del arte.

La descentralización del arte es un fenómeno implícito en el arte correo porque no se trata de una corriente de expresión artística específica centralizada en un "ismo" (como el surrealismo o el abstraccionismo, etc.) sino de una forma artística que admite cualquier medio o soporte y cualquier corriente estética conocida y por conocer



Algunos ejemplos de obras de arte correo.

Las ideas en torno al Mail Art y a los que lo practican son realmente muy diversas y pueden plantearse desde múltiples puntos de vista: desde una actividad con claras connotaciones sociológicas hasta incluso de carácter psicológico. Tampoco pueden olvidarse toda una serie de aspectos puramente formales en relación con la apariencia del Mail Art en si. El aspecto de la obra varía enormemente y puede presentarse tanto bajo una fórmula de austeridad implacable como llegando a sorprender por su exagerado barroquismo. Todo se halla en función de cómo aparecen los mensajes escritos (si los hay), la tipografía empleada, los sellos y matasellos, los pequeños dibujos o esquemas adjuntos, así como un repertorio de múltiples y diversos pequeños objetos que van desde cualquier cosa cotidiana, por más trivial que pueda parecer, hasta elementos marcados por su carácter sofisticado y raro. El color o los colores de todas estas obras de Mail Art contribuyen también en no poca medida a determinar el conjunto de la obra.

El intercambio que se establece entre los diferentes artistas que practican el Mail Art ha dado como resultado en los últimos tiempos un circuito

artístico que crece sin parar y que además presenta numerosas posibilidades nuevas, paralelas a los avances tecnológicos.

La idea de máxima libertad de expresión, inherente al Mail Art es, sin duda, uno de los factores que más atractivos lo han hecho para muchos artistas. Al no existir dinero de por medio, el Mail Art se erige como algo atípico en una sociedad en la que todo se halla supeditado al poder económico. En la medida en que un artista de una parte del mundo puede establecer contacto con otro de una zona cultural sociológica y geográficamente muy distante, se vencen los obstáculos para que entre ellos exista comunicación. Así, a través del Mail Art se conecta con gente de ideologías y tradiciones culturales diferentes, se anulan barreras, se acortan distancias y se hallan soluciones más allá de los canales habituales por los que se rige la sociedad y que siempre suelen estar marcados por la política imperante en cada país. Optar por la comunicación y, no por el mercado, fue una opción política que definió desde sus comienzos al Arte Correo, desde fines de los 60s.



**“Hay cosas que el dinero no puede comprar”, A. Thornton. 2009**

En América Latina, las primeras manifestaciones de este movimiento datan de 1969 a cargo de Liliana Porter y Luis Camnitzer en la Argentina y de Clemente Padín, en Montevideo (edición de postales creativas). También es importante la actividad de Pedro Lyra en el Brasil quien, en 1970, publicara un manifiesto de Arte Postal. Además, el intercambio postal del intenso intercambio entre las revistas alternativas latinoamericanas. Es recién en los

70s, a partir del "Festival de la Postal Creativa" (Montevideo, 1974, primera exposición documentada de Arte Postal en Latinoamérica) que el movimiento se dinamiza y las grandes muestras comienzan a sucederse, sobre todo en la Argentina, a partir de la "Ultima Exposición Internacional de Arte Postal" realizada por Edgardo Antonio Vigo y Horacio Zabala, en la Plata, 1975, y en el Brasil, con la "Primeira Exposicao Internacional de Arte Postal" organizado por Paulo Brucksy e Ypiranga Filho en Recife, Pernambuco, 1975.

Tanto en nuestro país como en el resto de Latinoamérica las tradiciones sociales de solidaridad ante el sufrimiento y la sensibilidad por la suerte del vecino, siempre han teñido nuestros actos y definido nuestras conductas. Durante el lapso de las dictaduras el Arte Correo se volcó totalmente a la denuncia y explicitación de la situación mediante la difusión masiva de sellos de correos -que los artistas postales del resto del mundo en actitud solidaria pegaban en sus sobres y postales- y otros artilugios propios de este medio como ser sellos de goma, cadenas de intercambios, propuestas, etc., por lo cual algunos de sus representantes hubieron que pagar un duro precio en pos de la redemocratización del país junto a vastísimos sectores de la población que debieron sufrir la clandestinidad y la sangrienta represión de los militares con su secuela de muertos, desaparecidos, torturados, encarcelados, etc. Así asistimos a la clausura de la "Exposição Internacional de Arte Postal" organizada por Paulo Brucky y Daniel Santiago en Recife, 1976, por los militares brasileños; al destierro del artista correo Guillermo Deisler a partir del golpe de Pinochet y las transnacionales norteamericanas contra Allende; a la desaparición de Palomo Vigo, hijo del artista correo argentino Edgardo Antonio Vigo; a la tortura y encarcelamiento de los artistas correo uruguayos Jorge Caraballo y Clemente Padín por ejemplo y a la opresión y arbitrariedad que los artistas, en general, hubieron de vivir junto a sus pueblos.

Las razones de su supervivencia a través de más de 40 años y el número varias veces milenario de sus cultores en todo el mundo le hacen la corriente de expresión artística más grande y extensa de las conocidas hasta el momento. Una de las razones de esa permanencia ha sido el respeto tácito a una serie de reglas que se fueron dando espontáneamente: no se produce para el mercado del arte, por lo cual no se vende ni hay jurados que seleccionen las obras; no hay límites en relación a las técnicas empleadas ni en relación a las

corrientes de expresión estética; no hay devolución de obras que pasan a integrar el archivo del receptor; el género artístico, ya sea literario, plástico, musical, fotográfico, etc. es irrelevante pues lo que interesa es la comunicación y no su contenido. Tampoco hay categorías, ni encumbrados, ni principiantes, ni líderes ni sumisos, ni obligaciones de ninguna naturaleza. Se puede ingresar y salir de las redes de comunicación cuando se quiera sin ningún problema.

Hoy día en los hechos ya estamos asistiendo al nacimiento de algunas formas híbridas entre el Arte Correo y el Net Art (o Arte en la Red), grupos que se van formando, más o menos espontáneamente, que combinan el intercambio físico de obras (sobre todo postales) y la comunicación instantánea de Internet. Como ser los grupos de Facebook o el recientemente creado IUOMA (International Union of Mail-Artists) que recobra en el cyberspacio el mismo instituto de los 90 creado por Ruud Janssen. El trabajo que antes cumplía el azar ahora está en manos de algún promotor (o equipo de promotores) que organiza los mensajes y trata de mantener un cierto orden en las comunicaciones que incluyen, no sólo textos sino también imágenes de todo tipo y, también, algún que otro video de poco peso. Estas nuevas formas reproducen en parte los viejos esquemas del Arte Correo: la gratuidad, privilegiar la comunicación, su carácter efímero e intrascendente y la multitudinaria presencia de artistas de cualquier género.

### **6.3 Otra estrategia: La instrucción.**

Al comenzar la década del 60, muchos escritores y artistas comenzaron a buscar medios de expresión para todos aquellos que, en un flujo unidireccional de mensajes sociales, quedaban sin voz, especialmente a partir del fenómeno de la masificación de medios como la radio y sobre todo la televisión. Para ellos, la comunicación debía basarse en un espacio recíproco de intercambio. Fue entonces cuando surgieron una serie de propuestas que implicaban diferentes dispositivos que iban desde los graffitties en las paredes de la ciudad hasta el arte correo, desde la xerografía (con la posibilidad de publicar libros y revistas de bajo presupuesto), hasta el video arte. Recordemos que cuando surgió este último, se lo recibió como una suerte de “antitelevisión

contracultural” capaz de representar una excelente manera de sublevarse contra el establishment de las cadenas de la televisión comercial.

No casualmente, en esa misma década, asistimos a una serie de experimentos literarios basaron en la noción de “instrucción”, que se constituía como una estrategia privilegiada en la búsqueda de una interacción con el lector. Por ejemplo, los experimentos del grupo Fluxus, cuyos *event scores* se presentan en ocasiones como verdaderas piezas de poesía conceptual. El libro *Grapefruit* de Yoko Ono (artista perteneciente al grupo Fluxus), publicado en 1964, es hoy considerado como una de las primeras obras de una artista visual llevadas a cabo en terreno exclusivamente lingüístico. En la famosa exhibición realizada en 1962 en el Sogetsu Art Center de Tokyo, Yoko Ono presentó, en lugar de obras plásticas en un sentido tradicional, directamente una serie de instrucciones registradas en hojas de papel blanco. A partir de estas instrucciones, Ono publicaría en 1964 su libro *Grapefruit*. Es interesante notar tensión que se produce en estos trabajos entre la concepción y la materialización de las obras. Por ejemplo, en esta propuesta:

*PIEZA PARA VER LOS CIELOS (1961)*

*Taladrar dos agujeros en un lienzo.*

*Colgarlo donde pueda verse el cielo.*

*Cambiarlo de lugar.*

*Probar las ventanas del frente y las de atrás para ver si los cielos son diferentes.*

En estos modelos, cada lector es alentado a producir sus propias versiones de las obras a partir de consignas brindadas de antemano por el escritor. Así, se revé tanto la noción de “autor” (dado que es el lector quien, en cada caso, pone al texto o a la acción en acto) como la noción de obra de arte única. (la obra, se vuelve en estos casos siempre múltiple y cambiante). La forma “instrucción” dio lugar a una serie de manifestaciones de similar concepción como, por ejemplo, los “poemas para armar” de Emmett Williams, los “poemas para realizar”, del argentino Edgardo Vigo, o los “ poema proceso” brasileños. Estos últimos tomaban como base la poesía concreta de Wladimir Dias-Pino y estaban basados en una concepción creativa de la lectura donde el lector devenía participante del texto. La noción de versión aparece como clave.

El lector crea su propia versión del poema de acuerdo a sus particulares saberes, experiencias de vida, deseos.

Con respecto a los nuevos dispositivos digitales, por su parte, los mismos se presentan, por las propias características, como ideales para este tipo de propuestas, ya que en relación a un texto impreso, un texto digital puede fácilmente copiarse, enlazarse, reutilizarse y recrearse.

Esta situación permite trabajar en diferentes sentidos. Uno de ellos, por ejemplo, es la intervención de los códigos. En los medios digitales, la intervención de códigos se utiliza no sólo a fin de hackear páginas en la red sino igualmente con fines estéticos.

Otra forma de utilización de las características del dispositivo digital se da, por ejemplo, en lo que se conoce como “net poesía”, basada en la interactividad, el dialogismo, la participación y el juego. La net-poesía ha sido fuertemente influida por el concretismo, las experiencias del collage y, en general, por las neovanguardias. Su “ser en proceso”, sus obras puestas en acto por el lector, tienen raíces en las poéticas experimentales de los años 60 y 70. La noción de instrucción, por otra parte, está implícita en la naturaleza programable de las computadoras y, por ende, son connaturales a estas manifestaciones.

En este tipo de textualidades, la obra se pone en acto al ser activada por el lector, a partir de sus acciones y elecciones y reescrituras. Proyectos como los de la web llamadas 2.0, de hecho, llevan este borramiento al extremo implicando tipos de escrituras colaborativas, de acceso libre y no jerárquico. Lo que se debe tener en cuenta es que, más allá de las particulares posibilidades del medio, de lo que se trata aquí es de crear una nueva forma de pensar tanto la comunicación como la creatividad.

## 7. Antes de las Palabras. La Poesía Visual en mi producción artística

*“...vi a un tiempo cada letra de cada pagina (de chico solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche),...”*  
*El Aleph, J. L. Borges*

En este punto intentare reflexionar sobre mi producción visual y mi forma de comprender y llegar a la poesía visual.

Una de los hechos que me acerco primeramente a la poesía visual fue una invitación a participar en una convocatoria de arte correo por parte de Norberto José Martínez quien era profesor mio ya en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, y con quien compartiamos algunos de los cursos de Extensión Cultural que la escuela daba por los años 90. La propuesta bajo el titulo “504 Aniversario del Ultimo día de libertad en América” sonaba sumamente atractiva y ya me iluminaba sobre cierta otra forma de pensar el mundo. Por otro lado había sido en mi niñez de aquellos chicos que coleccionaban y recolectaban casi cualquier cosa; desde estampillas, a piedras, autitos, lapiceras (gusto heredado de mi padre y que conservo), latas importadas de gaseosa o cerveza y claro, figuritas de futbol o del héroe del momento.

El mundo del arte correo me fue fascinando con su libertad de expresión, la posibilidad del intercambio (seguramente una practica fijada en el ser por cambio de figuritas) y sobre todo, la comunicación. En esos tiempos, alrededor de 1998, que empiezo a participar activamente en este mundo del mail-art, no solo acudiendo a convocatorias, sino también generando algunas como lo fueron “*El club del Rinoceronte de goma*” convocatoria que hacia centro en las estampas realizadas con sellos de goma que y generaba a partir del intercambio de obras un pequeña publicación a modo de página de artista; La “*Muestra Internacional en Homenaje a Alberto Greco*” cuya inauguración fue con la excusa de un cumpleaños en el living de mi casa transformada para tal evento en la Rubber Rhino’s Gallery.

La posibilidad el intercambio y sobre todo la comunicación entre pares/colegas de distintas y diversas partes del mundo que en muchos casos

solo compartíamos el dibujo como lenguaje común creo fue facilitando que muchos de los mailartistas nos termináramos acercando en mayor o menor medida a la poesía visual. Podría decirse que ahí compartíamos un mismo idioma; teníamos cierta lengua madre (el dibujo) y ciertos elementos comunes: todas las letras y algunas palabras.

Con el tiempo estas prácticas las seguí desarrollando, generalmente en paralelo a otras actividades más tradicionales dentro del circuito artístico en Buenos Aires.

Mi gusto e interés por el dibujo y la línea sobre todo, se fue profundizando y me sirvió de método o forma de aproximación a cuestiones que he ido tratando en series anteriores como con la construcción de la identidad, la simulación, la repetición, etc...

El desarrollo de estas prácticas más la combinación y advenimiento de todas las nuevas tecnologías, la realidad virtual no solo modificaron cuestiones técnicas de la práctica artística, sino que también replantearon o pusieron sobre la mesa ciertas problemáticas que ya me venía planteando en mi mundo analógico previo al salto tecnológico.

He decidido poner en este punto los textos escritos por Fabiana Barreda, Eduardo Pellejero, Juan Carlos Romero y Gloria Bordons con respecto a mi labor artística y que ha sido utilizados en las exhibiciones de mi obra *Antes de las palabras*

Estos textos surgen de la charla en el taller y de la reflexión con sus hacedores. Muestran de buena manera y de forma bellamente poética, sin duda mejor de lo que yo podría hacerlo, mis profundos intereses con respecto a la visualidad de las letras y la palabra, es decir a lo que considero poesía visual.

Todo lo otro que puedo decir en primera persona sobre mi producción artística y sobre los intereses que me vinculan con esta práctica esta en esta tesis no solo por lo que dice textualmente sino también por los distintos ángulos de abordaje al tema, la selección caprichosa de ellos, y sobre todo en como se construye este relato. La forma en que cuento mis reflexiones sobre la poesía visual es una definición, obviamente, de lo que pienso de ella. El resto esta en las imágenes de acompañan este punto.

**7.1 Humano.** Juan Carlos Romero. Buenos Aires, Noviembre de 2007  
Prologo para el libro Poesía Visual de Alejandro Thornton (noviembre 2007)

Cuando las palabras comienzan a dejar de ser “serias” inician un camino que difícilmente quieran dejar y es el de salir del rol y la forma que le dieron los diseñadores históricos de la tipografía.

La belleza de diseño unida a la legibilidad le dió a las letras la tarea que posibilite a los lectores tener la menor cantidad de dificultades al leer textos de los más diversos orígenes, que unas veces están llenos de misterio, otras de poesía, de tragedia, por no hablar de los difíciles textos filosóficos o de la complejidad científica. Ese es el rol de las palabras desde la historia de la escritura: democratizar el conocimiento.

Pero también los hechos nos dicen que algunos artistas descubrieron que la palabra, fuera de su significado semántico, puede convertirse en una imagen a la cual se la use como un signo o un símbolo pictórico al que cada uno le ira agregando, arbitrariamente, los significados más ocurrentes. Así Simias de Rodas, contemporáneo de Euclides, se propuso jugar con las letras y de este modo produjo textos que se asemejaban a objetos, que no interferían la lectura, sino que más bien la conceptualizaban y la enriquecían con el valor agregado de ser imágenes visuales.

Esta presentación de los usos no tradicionales de la letra y la palabra está asociada a esa forma de expresarse que llamamos *poesía visual* y con la que trabaja Alejandro Thornton en su obra gráfica.

Como decíamos al principio, liberada la letra de ser una herramienta del texto, comienza a jugar con los malabarismos que le dan las posibilidades de su forma y es donde el artista la convierte en personaje de sus ideas. Ahora la letra se ha convertido en protagonista: la tan vapuleada **Ñ** sueña con una nube en su cabeza y la **O** se muestra displicente haciendo una ironía del grito de Munch o la **A** que se hace acompañar con la imagen de una osa y el titulo que nos remite a Joan Brossa, una verdadera superposición de imágenes que además necesitan del titulo para poder cerrar la conjunción de osa, Brossa y asombrosa. Original poética del artista.

En esta obra son imprescindibles las dos herramientas posibles de su creación: estarán siempre las imágenes y los títulos juntos e inseparables, a

veces contradictorios, otras irónicos, algunos con una carga política sutil o trágicos, sin dejar de reírse, en algunos casos, de todo y de todos.

Una trama invisible nutre estos trabajos poéticos y es la que pudo hacer que se produzcan en forma compacta y es que la mayoría está comprometida con la situación del hombre en el mundo.

**Humano** es uno de los poemas que con una economía de imágenes produce el sentido buscado por el artista cuando a cada uno le agrega cualidades y calificativos que si bien los diferencia, terminan siendo todos iguales frente al resto. Diferentes pero iguales. En ese punto reside la estética de la poesía visual de Alejandro Thornton.

Todo tan humano y tan poético, que al ver los trabajos solo se podrá decir que la vida y el arte en la obra de este artista, están muy bien asociados para el placer de quien que se acerque a mirar y “leer” este libro.

## **7.2 Poemas Gráficos. Gloria Bordons. El Papiol, Barcelona. Enero 2008**

Prologo para el libro Poemas gráficos de Alejandro Thornton. Editorial Edita-T (España).

Alejandro Thornton es un joven artista argentino que practica distintas disciplinas (dibujo, pintura, poesía visual, intervenciones, etc.). Como sucede habitualmente, su dedicación a la pintura ha tenido más repercusión que sus propuestas de poesía visual. Quizás esto se deba al carácter fronterizo de este registro, lo cual lo convierte en una disciplina inclasificable.

Según ha confesado el mismo Thornton, llegó a la poesía visual a partir del Arte Correo, que conoció en 1997-1998. En Argentina este tipo de arte ha tenido una gran repercusión, gracias a las experiencias realizadas por Edgardo Antonio Vigo y Liliana Porter desde 1969. Su carácter subversivo y su inmediatez lo convirtieron en una herramienta ideal en el período de la dictadura militar argentina. Su herencia fue recogida y divulgada por el grupo Vórtice, que desde 1996 está generando una gran actividad alrededor de esta disciplina y de la poesía experimental en general.

El Arte Correo usa muchísimas técnicas, entre las cuales la poesía visual. Según manifiesta Belén Gache<sup>1</sup>, este tipo de poesías, por el hecho de estar formadas en muchas ocasiones por palabras inconexas y especializadas, se convertían en eficientes mensajes encubiertos.

Pero la poesía visual va mucho más allá. En múltiples obras como las de Miró, Magritte o Broodthaers podemos constatar cómo el arte se ha acercado a la poesía, y como la poesía ha servido para dinamizar prácticas artísticas en un diálogo constante. Pero desde la poesía futurista, la dadaísta y, más posteriormente, la concreta o la visual, ni la crítica literaria ni la de arte han acabado de tener en cuenta y considerar dignamente este tipo de poesía que no se ofrece en el contexto usual, el del libro.

En una respuesta a una pequeña entrevista<sup>2</sup>, Alejandro Thornton confesaba que su dedicación a este tipo de poesía nace de su interés por la imagen de las letras y, en especial, en la manera como las letras, gracias a las distintas tipografías, pueden expresar una multiplicidad de cosas, mucho más allá de la textualidad.

---

<sup>1</sup> GACHE, Belén, "Arte correo: el correo como medio táctico", en El Arte Correo en Argentina. Buenos Aires: Vórtice Argentina Ediciones, 2005, p. 17.

<sup>2</sup> Incluida en [www.viulapoesia.com](http://www.viulapoesia.com).

Efectivamente, dentro de las distintas técnicas usadas por la poesía visual, el poeta argentino escoge especialmente la del juego con las letras, combinándolo con los dibujos y el uso de unos determinados símbolos. Esto le sitúa en la línea de la tradición de Joan Brossa, hasta el punto de homenajear explícitamente al poeta catalán en el poema “Asombrossa”, en que una gran A (la letra más utilizada por Brossa) enmarca un oso (osa) potenciado por su sombra. Un simple juego de palabras, a través de cuyo humor y uso de una determinada tipografía rinde homenaje al maestro. Otros poemas parten del mismo tipo de juegos con las letras, como “El bostezo”, ejemplificado por una gran “Oh”, que ve multiplicadas sus haches; “Enie”, una “n” con una nube encima, con lo cual se asimila a una “ñ”, sin serlo; o “Silencio”, con una “H”, a partir de la cual se proyectan múltiples eses. En todos estos casos (y muchos más), la tipografía (tipo de letra, tamaño, disposición, etc.) es una parte fundamental de lo que se quiere expresar. La veneración por esta disciplina por parte de Thornton se pone de manifiesto en “Fetiché tipográfico”, donde la deformación de un ocho conduce a la visión de otras posibles imágenes escondidas. Con gran parte de estos poemas, podríamos formar una auténtica “Poesía tipográfica”<sup>3</sup>, como Jaume Maymó tituló una antología de poemas visuales de Joan Brossa, centrados en las letras y en los números. No en vano, el título de este poemario que presentamos es “problemas/poemas gráficos”, adaptando el título de un poema de Nicanor Parra: “Poema/problema” (El poema dice lo siguiente: “ciento 4 civiles en un cajón / cuántas orejas y patas son”) y destacando el aspecto gráfico / tipográfico del juego. Cabe destacar ahí esa intención de presentar la imagen letrista como un enigma a resolver por parte del receptor.

Esta apelación al espectador para que solucione el problema presentado, sitúa a Thornton en una dimensión que va más allá del puro ludismo. Muchas de sus propuestas tienen un carácter de denuncia social y política, como “War is suicide” o “La unidad latinoamericana a los ojos del mundo / El juego del ahorcado”. Este carácter no excluye la belleza, ya que a través de símbolos y dibujos puede conseguir efectos de gran plasticidad, como en el sorprendente “No Money to be happy” o en “Bosque”. En los poemas de este tipo abunda el

---

<sup>3</sup> BROSSA, Joan. *Poesía tipográfica* (a cura de Jaume Maymó). Barcelona: Ajuntament de Barcelona y Fundació Joan Brossa, 2004.

uso de símbolos como pueden ser el de ciertas monedas (el dólar, el yen, el peso, etc.), u otro tipo de emblemas o iconos contemporáneos, que, aislados de su contexto, pueden llegar a convertirse en un arma y al mismo tiempo un enigma (como el código de barras usado en “Bosque” o la triple “X” de “Dirty Chat”). El humor y la ironía se unen aquí con una gran dosis de crítica, confirmando la subversión que puede tener la poesía visual.

En algunos de estos poemas hallamos también el uso de figuras humanas, todas ellas iguales, como exponentes de la persona anónima, unificada por una sociedad que nos quiere a todos clonados. La reflexión alrededor de las diferencias, la esencia humana o la convivencia parece ser uno de los temas por los cuales el artista argentino siente predilección. “Convivencia”, “El menos pensado” o “No a la pena de muerte” son buenos ejemplos de poemas visuales, efectivos tanto desde el punto del mensaje emitido como desde el resultado plástico. En otras ocasiones, Thornton combina la tipografía con el *collage*, como sucede en “Pinochet Killer”. El uso de esta técnica nos lleva a una estética mucho más abierta, en la cual ya no existen las fronteras textuales y lingüísticas y que otorga claramente a la poesía visual el carácter de obra abierta que le corresponde.<sup>4</sup>

Esto último nos muestra la formación artística de la que procede Thornton y nos lleva a una de sus opiniones: “En general, las ideas que voy desarrollando parten de estar sentado con un lápiz en la mano y una pila de papeles, es decir, del dibujo como forma de pensamiento no verbal. Todos mis trabajos comienzan a gestarse de esta manera, para luego ir desarrollándose, puliéndose y buscando la resolución técnica (tanto el soporte como los materiales) que mejor funcione con la idea a desarrollar”<sup>5</sup>. Su pensamiento “visual”, unido a la militancia dentro del Arte Correo y su pasión por Joan Brossa, dan como resultado un libro que une plástica y poesía para comunicarnos una determinada reflexión sobre el mundo globalizado que nos ha tocado vivir.

### **7.3 Antes de las palabras. Fabiana Barreda. Buenos Aires, marzo 2008.**

Texto que acompaño el catálogo de la muestra del mismo nombre realizada en Angel Guido Art Project (marzo 2010).

---

<sup>4</sup> Recientemente O. Quintyn, en su obra *Dispositifs / Dislocations* (París: Al Dante-Transbordeurs, col. Questions Théoriques / Forbidden Beach, 2007) define al *collage* como una “técnica o estrategia compositiva resultante de la copresencia crítica de formas, simultaneidades y presentaciones” p. 19.

<sup>5</sup> Entrevista realizada por Carolina Lara y publicada en *Arte al límite*, mayo 2007.

Existe el sonido del instante poético, su vibración se encarna en la letra como cartografía corporal del artista. Caligrama, grafema, subjetivema, jeroglífico, ideograma todos son territorios visuales donde el sentido nace de la unión entre dibujo y escritura.

La obra de Thornton se funda en esta proximidad original, cercanía amorosa de palabra e imagen. A, origen del alfabeto, grado 0 de la escritura, aleph borgiano, se disemina sobre el vacío de la tela. La letra como dibujo diagonal, sensibilizada por la delicadeza del color y su flotación en la nada, va creando un mapa binario una Matrix de intermitencia de sentido.

Varias líneas se trazan en esta serie de obras muestra, la letra como poesía visual en diálogo con el maestro Joan Brossa, Fluxus, Mira Schendel y los artistas de la poesía concreta brasilera.

Otra dirección es la grafología de repetición mántica del grafito como conexión del cuerpo del artista con el soporte en blanco, delineando con el gesto un estado de creación meditativo. Esas piezas de carácter emocional están en red con artistas como Ernesto Ballesteros, Cy Twombly, Gabriel Orozco hasta las instalaciones matemáticas minimalistas de Sol Lewitt. Este gesto lo percibimos también en los dibujos y en las serigrafías donde la tipografía arial es acompañada por intervenciones sensibles y líricas del tacto y el color.

Y otro vector nos orienta a la escritura en su carácter filosófico y esotérico, desde Platón hasta “El nombre de la rosa” la letra emerge como ficcionalización de lo real, verdad mítica inaugural, sello lacrado de un secreto laberinto de sentido, como el anagrama visual del apellido Thornton en la tapa de su libro “Poesía Visual”.

En estos múltiples sitios la obra de Alejandro expande su imperio. En el cruce de estos vectores nace el territorio anterior a la palabra alfabetización mántrica de la mano que dibuja, enigma corpóreo nombrado por el aliento del corazón y tocado por la mirada, punto ciego del origen del universo poético.

#### **7.4 A de Arte.** Eduardo Pellejero. Natal (Brasil) marzo 2010

Texto que acompaño el catálogo de la muestra del mismo nombre realizada en Angel Guido Art Project (marzo 2010).

La primera referencia que nos viene a la cabeza ante esta serie de obras de Alejandro Thornton es la traducción de una obra de George Perec (*La disparition*, 1969) que en 1997 emprendieron Marisol Arbués, Mercè Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda y Regina Vega, y de cuyas 270 páginas fuera elidida totalmente la letra «a».

Ese lipograma excesivo que, imponiendo un límite artificial al juego literario, conducía a una exploración extraordinaria de la lengua, encuentra en las telas y las serigrafías de Thornton una contrapartida casi perfecta. La aliteración compulsiva, cacofónica, a-significante, desborda los valores lingüísticos asignados a la letra «a», inscribiéndola en un nuevo universo de sentido, donde el color, la disposición, e incluso el tipo, constituyen dimensiones fundamentales para la reconstrucción de las relaciones diferenciales que hacen una lengua.

Así, por ejemplo, la elección del tipo «Arial» (el tipo más simple y neutro), o su transposición plástica según dos segmentos diagonales y un segmento horizontal, e inclusive su reducción a un garabato o trazo expresivo, todas esas decisiones gráficas, funcionan como fuentes formales o principios figurativos de una obra que, excediendo la poesía visual por defecto, sienta las bases de un idioma naciente.

Esa impresión de comienzo, de punto de partida, es inevitable tratándose de una nueva etapa en la obra de Thornton (donde las repeticiones se despersonalizan por completo, después de la serie de los rostros, y en la cual lo gráfico y lo pictórico se entrelazan en un proyecto común).

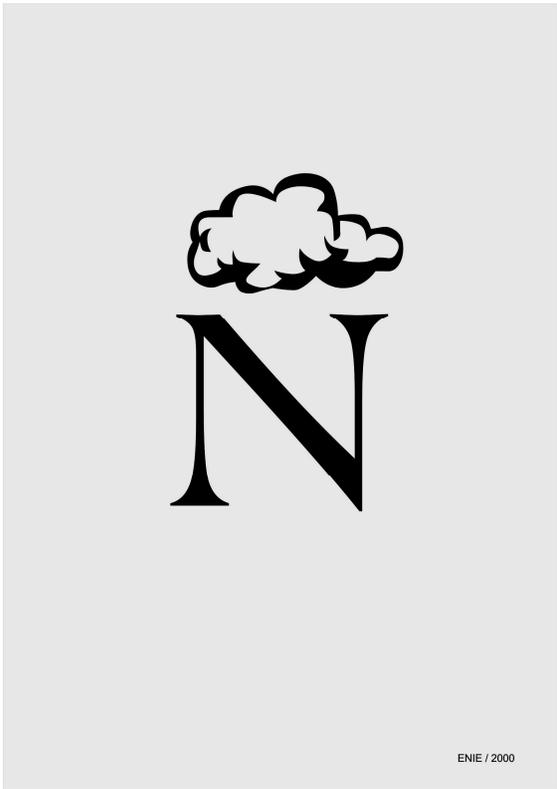
Menos evidente, menos inmediato, más interesante por eso, tal vez, es ver en estas obras una nueva instancia de resignificación de un universo que ya asociamos naturalmente al trabajo de Thornton.

Una última referencia es inevitable.

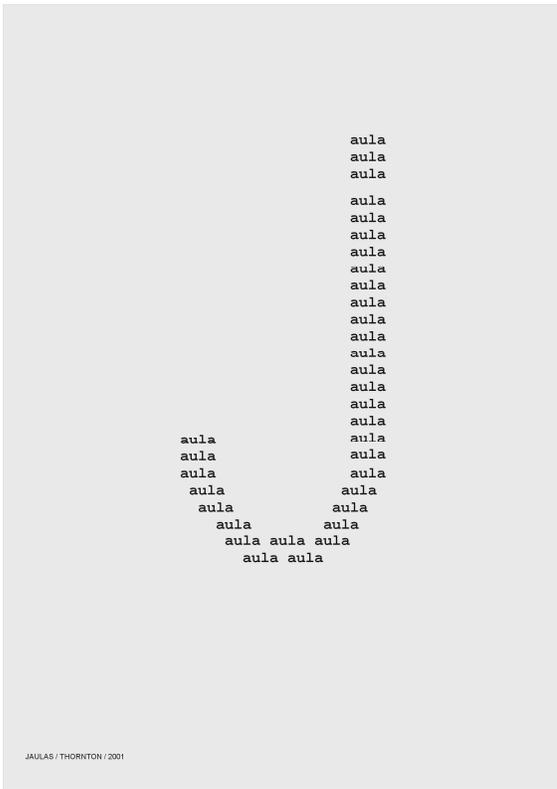
Entre los signos que heredamos de nuestra literatura, existe otra «a», que disimulada bajo el prestigio de un alfabeto milenario, conjura, en un sótano de la calle Garay, «el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos». Esa visión de una forma poética en la

que se condensan todas las cosas del mundo no es extraña a la obra de Alejandro Thornton, incluso si su tradición no es directamente la de Borges, ni su medio la escritura.

El propósito de Thornton es menos fantástico, pero no es menos ambicioso. Porque en el juego de repeticiones, de redundancias y de asociaciones que nos propone en *Antes de las palabras*, pretende dar un paso más en la búsqueda que lo define como artista desde sus primeras obras. Esa búsqueda que tiene por objeto la instauración de un nuevo lenguaje visual.



**Enie. 2000**



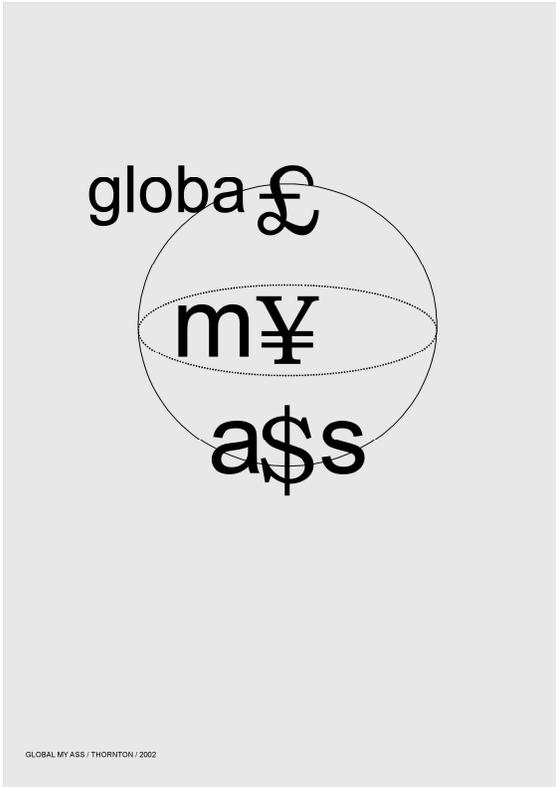
**Jaula. 2001**



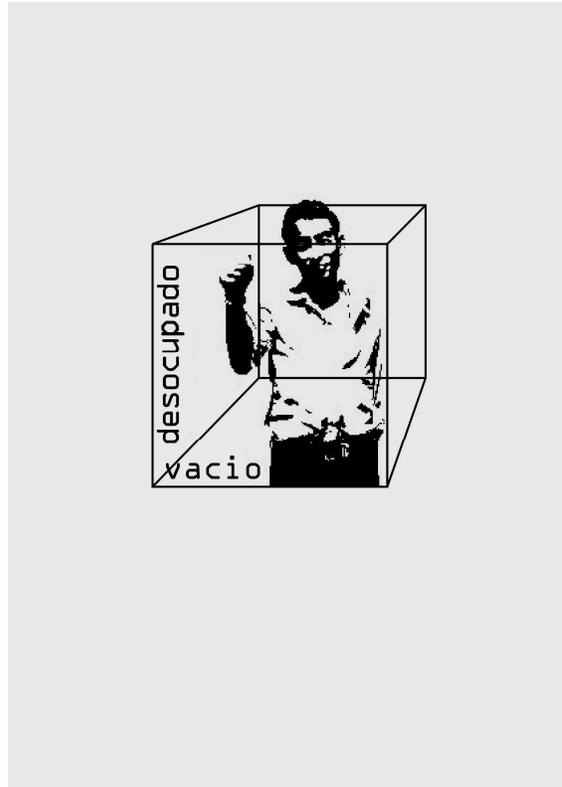
**Bosque. 2003**



**Marginales. 2002**



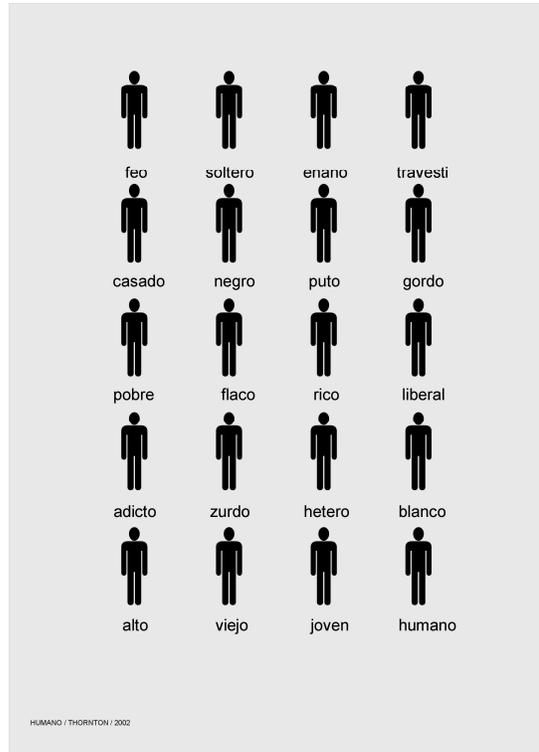
Global my ass. 2002



Desocupado/Vacio. 2002



No Money to be happy. 2003



Humano. 2002





A resguardo. 2010



The Visual Poetry Machine. 2010



Oda a la T toda. 2011



No va!. 2012

## **8. Para una introducción de la filosofía de la imagen en constante desarrollo tecnológico.**

*“Todo es música y todo es arte. Solo hay que mirar y escuchar”*

*John Cage*

Para abordar el tema que nos compete debemos tener en cuenta algunos conceptos claros como ¿Qué es la comunicación visual?, ¿Qué es la percepción? y ¿Cómo es el proceso y la eficacia de la comunicación? Y sobre todo a un nivel filosófico ¿Cómo pensar la imagen?

Toda percepción es un acto de búsqueda de significado, y, en este sentido, es un acto de comunicación o de búsqueda de comunicación. La función biológica de la percepción visual es la de proveer información acerca del medio ambiente en función de asegurar la subsistencia. La percepción en general y la percepción visual en particular fueron desarrolladas no para gozar la belleza del ambiente sino para entenderlo, en otras palabras, para interpretar los datos de los sentidos en función de construir contextos significantes. De esta manera la percepción está conectada con el más poderoso de los instintos animales: el instinto de conservación. Teniendo esto en cuenta, y considerando que el hombre es fundamentalmente visual, es fácil entender la fuerza que los mensajes visuales pueden tener, aunque su contenido no sea importante: es el canal lo que concede la potencia.

Podríamos decir que en el aspecto perceptivo hay dos componentes fundamentales: 1) búsqueda de significado, y 2) encuentro de significado sobre la base de la organización de los estímulos visuales en una configuración significativa (esta organización se hace fundamentalmente sobre la base de los principios de segregación e integración, que relacionan y separan componentes sobre los ejes de semejanza, proximidad y similitud, las leyes básicas de la percepción establecidas por la escuela de la Gestalt).

La función significativa de la percepción es esencial e inmediata en el proceso perceptivo. La falta de satisfacción de esta función significativa genera tensión, ansiedad, miedo, fatiga, o aburrimiento, de acuerdo con las circunstancias. Esta función significativa, a veces más racional y objetiva, a veces más emotiva, siempre actúa.

Toda forma genera una respuesta, sea ésta cognitiva o emocional. De aquí la importancia del control que ejerza el artista o diseñador sobre el aspecto significativo de los componentes que selecciona para sus obras (no solo sobre el aspecto estético) y sobre las configuraciones que usa para organizar esos componentes. Pensar que organización visual es una cosa y significado es otra cosa independiente, es perder de vista la esencia de lo que significa la comunicación visual. En algunos casos la organización visual de los componentes puede no tener función significativa sino solo la de facilitar accesos a la información, como son las imágenes o productos visuales surgidos en el campo del diseño, como por ejemplo en horarios, carteles catálogos, programas y otros ejemplos de diseño para la información.

Cuando la imagen se trata desde el campo filosófico frecuentemente se nos plantea una pregunta ¿que fue primero, la palabra o la imagen? ¿Cómo pensamos la imagen? Posiblemente es a una pregunta que tendrá muchas respuestas pero la reflexión de la misma es lo que importa como aporte a la poesía visual y sus canales comunicativos.

Aquí hay una importante relación entre el lenguaje verbal y el lenguaje escrito. Habitualmente nuestra cultura trata de contraponer la idea de las imágenes y las palabras y es muy posible que en el acto de la producción de la poesía visual trate uno de suvertir este orden, siempre tratando de equilibrar la primacía de la palabra sobre la imagen o viceversa.

Sin embargo el objetivo principal de esta tesis es contribuir a la construcción y desarrollo del estudio sobre la poesía visual.

Con tal finalidad pasaremos a analizar algunos puntos de vista sobre la alfabetización en la imagen en especial en relación a las nuevas tecnologías.

Antoine Vallet, en su "Lenguaje Total", ha afirmado que "de cara a la comunicación de masas, la mayor parte de la población es analfabeta". El mismo Vallet destaca el peligro evidente de esta situación de la incorporación de nuevos medios y la falta de instrucción para la recodificación de los mismos. La poesía visual experimenta así una investigación sobre codificación y recodificación pensando en las posibilidades de consumo o recepción de las mismas.

Paulo Freire como tantos otros ha denunciado en innumerables ocasiones problemas que resultan comunes para la alfabetización en la letra impresa y en

el lenguaje de los medios audiovisuales, que son los que nos interesan para nuestro tema. Freire destaca la existencia de muchas personas para quienes la alfabetización es sólo una cuestión técnica y pedagogía, "que no debe mezclarse con la política". Todos sabemos que sobre todo en América latina la práctica de la poesía visual está netamente marcada por las implicancias políticas de sus productores quienes plasman sus pensamientos en obras de alta calidad plástica.

El autor de la Pedagogía del Oprimido señala que "no hay educación ni alfabetización de adultos que sea neutral". Así como me gustaría afirmar que no hay producción de poesía visual que sea neutral. Estas obras de poesía visual llevan según Julián Alonso una complicidad con el espectador sobre todo por la carga emotiva de las mismas en un intento de la universalización del lenguaje en todas sus dimensiones.

Nazareno Taddei afirmaba, ya a comienzos de la pasada década, que "por la típica naturaleza de su lenguaje, los nuevos medios de comunicación (especialmente los destinados a la masa, y llamados por eso mass-media), son masificantes, alienantes, desinformantes". Nace así el problema de la educación para la imagen. Educar para la imagen significa, de hecho, simplemente educar, puesto que educar para la imagen se presenta hoy como el único medio verdaderamente útil y eficaz para resolver el problema del analfabetismo audiovisual planteado en esta época de los mass-media y de una aplicación radical de nuevos medios donde confluyen directivas electrónicas y algorítmicas y aquí podemos destacar la obra del poeta argentino Ladislao Pablo Gyori quien a creado poemas virtuales o Vpoemas como el los denomina.

Educar para la imagen significa prácticamente educar para "leer" la imagen-, es decir, para recoger, no sólo la información material o narrativa que contiene, sino también el pensamiento directo o indirecto (el trasfondo mental) del autor de la imagen.

La educación para la lectura comprende una parte nocional: el conocimiento de la naturaleza de las diversas imágenes, del fenómeno de la comunicación audiovisual, etcétera; pero, además es necesario obrar de suerte que estas nociones nos lleven en seguida a una actitud operativamente crítica frente a la imagen, de manera que no sean las comunicaciones inadvertidas (lo impuesto),

sino las conscientes ideas captadas, las que guíen después al hombre en su conducta.

Así es como la poesía visual necesita un receptor participativo y capaz de dar respuesta a los mensajes que recibe.

Un creador-emisor de sus propios mensajes audiovisuales, que le va a permitir comunicarse mejor con otras personas, y conocer con mayor profundidad su propio entorno.

Para Clemente Padín, en su texto: Multimedia y poesía Experimental en América Latina, la multimedia es un fenómeno típico de fin de siglo y la conjunción de lenguajes es posible de ser modificados y/o alterados en infinitas direcciones, no solo en el ámbito restringido de la pantalla de la computadora sino también, vía impresión, en cualquier soporte imaginable. Abriendo así frontera entre los géneros y formas poéticas y los lenguajes no verbales.

## **9. El mundo global, las nuevas tecnologías y las prácticas poéticas en la cultura digital.**

*En su evolución más reciente, los límites entre los distintos géneros de arte confluyen entre sí o, para ser más exactos: sus líneas de demarcación se diluyen.*  
Theodor W. Adorno, 1966

El arte contemporáneo no escapó al torrente globalizador e informático y está ya ineludiblemente ligado a las nuevas tecnologías, las que han roto con las categorías de la estética tradicional, llevando a su última instancia algunas tendencias que habían sido esbozadas por las vanguardias (como la desmaterialización del objeto) y permitiendo el desarrollo de nuevas estrategias artísticas que no se basan en lo real sino en su apropiación y reproducción, proponiéndonos la recreación de un mundo que se vive a través de sus sustitutos.

Paralelamente, la repercusión mediática de los acontecimientos artísticos redujo el carácter nacional de las producciones estéticas, desvaneciendo parcialmente las identidades artísticas nacionales. Estos movimientos circulares dieron fundamentos para creer que el arte y la cultura tendían a homologarse en patrones culturales cosmopolitas, los que, contruidos sobre

bases euro-céntricas, creaban una especie de estilo internacional que -lanzado desde Estados Unidos- aplanaba y manipulaba las diferencias culturales.

Metafóricamente hablando, gran parte de la humanidad se sintió como la Santa María de Colón, un navío que zarpa para corroborar la redondez de la tierra e integrar los nuevos mundos. En este sentido se pensaba que la globalización nos volvería tan próximos que se podría imaginar una convergencia hacia una humanidad más solidaria.

En la otra vereda -frente al Postmodernismo, el Neoliberalismo y las globalizaciones brutales- se produjo un fenómeno inverso: en los países desarrollados empezaron a percibirse corrientes culturales latinizadas, africanizadas, asiaticadas y femeneizadas desde adentro de sus sociedades. Este fenómeno indujo a pensar que, simultáneamente, lo global ayudaba al surgimiento de nuevos sujetos sociales, dando paso a una conciencia de multiculturalidad que permitiría las trans-territorializaciones culturales. Sin embargo, mientras proclamaba con optimismo que lo que se percibía como diferente podía ser motivo de aceptación, la nave madre descubridora de nuevas relaciones se transformó rápidamente en el Titanic, en el que se celebraban banquetes mientras el buque naufragaba, sin botes salvavidas suficientes para todos.

La globalización ayudó a multiplicar las diferencias, engendró desigualdades, desencadenó migraciones masivas y enfrentamientos inter-étnicos los cuales, sumados a la pobreza de las áreas periféricas, no auguraban un futuro de convergencia sino de fracturas y segregaciones.

Una de las formas infalibles de transgredir los códigos de cualquier lenguaje, es decir, sus mecanismos de emisión, transmisión y recepción de mensajes (escritura/soporte/lectura) y, así, generar mayor cantidad de información -en virtud de la impredecibilidad de los contenidos que conllevan- es utilizar soportes o canales nuevos.

En general la acción del nuevo medio incide espectacularmente a nivel de la forma de la expresión, verdadero inductor de lo poético en tanto ocurran lo que Humberto Eco llamo "reajustes del contenido". Cuando sólo se ejerce a nivel de la forma del contenido se cae en la simple transposición de un lenguaje a otro, sin mayores cambios ni acrecimientos informativos. Según Padin "Lo

que los nuevos medios suelen aportar no son nuevos lenguajes sino nuevas maneras de codificar los ya conocidos”.

El poema visual, a través de la incorporación de la espacialidad y de los elementos típicamente pertenecientes a las artes visuales (imagen, diseño, color, textura, tridimensionalidad), desde sus inicios, podríamos decir tenía por objeto conseguir en el lector-espectador un efecto de percepción inmediata, apartándose así de la idea de la literatura como arte temporal, como arte que transcurre en el tiempo.

Las propuestas más recientes de poesía visual, es decir, aquellas creadas desde los años ochenta a la fecha, hacen uso de las posibilidades que ofrece la tecnología (ciberpoesía, videopoesía) y la ciencia (biopoesía, holopoesía), desplazando el papel como espacio de inscripción para incorporar movimiento, sonido, luz y una nueva noción de tiempo y espacio, con lo que se ha enfatizado el efecto de inmediatez del poema visual contemporáneo, siendo este un reflejo del mundo actual y de sus paradigmas: la velocidad, la fugacidad, la inestabilidad, lo transitorio, lo efímero.

Desde los caligramas y los collages letristas hasta los holopoemas y la ciberpoesía, generaciones de poetas visuales han recorrido un largo camino de experimentación e innovación con temas, técnicas, materiales y variados soportes. Con ello, los autores han revolucionado nuestra concepción tradicional de que la literatura se encuentra en los libros, materializada a través de tinta y papel, y han flexibilizado aún más los ya de por sí ampliados límites entre las artes plásticas y la literatura, a la vez que también atacaron la noción de autoría como parte de sus tácticas de crítica institucional, y también como prácticas alternativas de creación y circulación de sus producciones. En muchos casos, se valieron del potencial crítico de la tecnología para explotar sus tensiones y contradicciones con el estatus artístico, y generar rechazo y provocación en su contexto histórico. En otros casos, exploraron además específicamente las posibilidades de crear obra apoyando estructuralmente el proceso creativo en la mediación técnica.

En el siglo XX los materiales dejaron de ser un simple vehículo para crear forma, color o diseño y se convirtieron en un medio de expresión en sí mismos. Por ejemplo, el uso de materiales efímeros e incluso perecederos. Por citar un caso, podríamos mencionar la obra sin título de Jannis Kounellis, de

1969, perteneciente a la colección del Museo Kaiser Wilhem, en Krefeld, en donde el artista colgó repisas con café molido con la finalidad de que el aroma llenara la sala del museo, de modo que la experiencia sensorial no se limitara a la vista sino apelara al olfato, y detonara recuerdos en la memoria individual de los asistentes.

En cuanto al uso de materiales radicales, podemos citar el caso del artista Hélio Oiticica, quien en los años setenta, en Nueva York, comenzó a crear obras de arte empleando cocaína, como “Quasi-Cinema Block Experiments in Cosmococa, CC3 MARILYN”, de 1973, en donde vemos la reproducción del emblemático rostro de la actriz norteamericana Marilyn Monroe (símbolo de frivolidad y cultura pop) con los labios, las cejas y la línea de los ojos cubiertos de cocaína. El material empleado en esta obra es en sí mismo el elemento de ruptura, de subversión, pero, yuxtapuesto a todo lo que representa Marilyn Monroe, se convierte en una crítica a los excesos de la sociedad consumista y a los ídolos de esa misma sociedad con sus nuevos valores puestos en la droga, la imagen, la belleza (una sola belleza, la prototípica) y la falta de humanidad. En esta obra, la clave no está en la configuración de los elementos, sino precisamente en la cocaína empleada como material, ya que si el espectador no supiera que se trata de cocaína quizá haría una lectura muy distinta de la obra.

Así pues, los artistas comenzaron a utilizar y mezclar en sus obras todo tipo de materiales e incluso emplearon el vacío como “material” generador de sentido, Como ejemplo de este último elemento podemos citar la exposición de Yves Klein titulada precisamente “Le Vide” (1958), en la Galería Iris Clert, París, donde el artista quitó todos los muebles y pintó las paredes de blanco, creando así un “vacío” o “zona de sensibilidad pictórica invisible”. El vacío se convirtió en material, vehículo y tema de la obra de arte para las artes plásticas (de la misma manera en que los blancos activos del papel cobraron carácter significativo en la poesía visual a partir de Mallarmé).

Los poemas visuales ya no se inscriben únicamente en la blancura (o el color) del papel, sino también exploran nuevas texturas y dimensiones. El poema visual ocupa espacios urbanos al inscribirse en los muros de las ciudades, en bardas y edificios, con lo cual no sólo se aleja de los límites de

tamaño del libro, por grande que éste sea, sino que cobra dimensiones que en ocasiones llegan a ser monumentales.

Un ejemplo de ello es el poema-mural de Mathias Goeritz “Pocos cocodrilos locos”, esculpido en alto relieve en una pared, el cual, en una tónica plenamente intermedial, es también un poema sonoro de 1.22’ de duración. Al salir de la página y ubicarse en este tipo de espacios, muy grandes en comparación con las dimensiones comunes del libro, los poemurales son muestra de una nueva relación entre la poesía y el espacio.



**“Pocos cocodrilos locos”. Mathias Goeritz. 1967**

También los poetas visuales han empleado la “inmaterialidad” como “material” del poema visual. Este es el caso de la holopoesía, también llamada poesía hologramática o poesía holográfica. El término “holopoesía” fue acuñado en 1983 por Eduardo Kac para referirse al nuevo tipo de poemas que se encontraba creando en ese momento. Por otro lado, tanto la videopoesía como la ciberpoesía emplean como soporte una pantalla o monitor y como material la luz proveniente de la máquina, así como el movimiento, el color y el sonido que permite incorporar una computadora.

Como todo soporte, lo virtual o electrónico, ofrece sus inéditas y aún inexploradas posibilidades de expresión: En particular el espacio virtual, definido como un espacio lógico, parecido al real aunque drásticamente diferente, en donde confluyen directivas electrónicas y algorítmicas

programadas coordinadamente que dan cuenta de situaciones imprevistas a las cuales hay que reajustar toda la experiencia creativa.

El tipo de recepción que caracteriza a las obras con tecnologías digitales es su carácter potencialmente “interactivo”, dialógico y participativo ya que proponen relaciones abiertas, lúdicas y que muchas veces requieren acciones físicas como parte de la cooperación interpretativa del receptor.

El poema virtual, al igual que su congénere real, responderá siempre de la misma manera, puesto que contiene en sí toda la información necesaria para su realización en tanto poema. Sin embargo, al tratarse de un objeto virtual, ya que sólo es un conjunto de datos inscriptos en un programa o memoria, se le puede aplicar la física que se desee y que pueda programarse (incluso la física real). No sólo pueden leerse en consonancia a programas precisos y determinados sino que, también, pueden responder a situaciones provocadas por el lector, consagrando la interacción entre poeta, obra y lector.

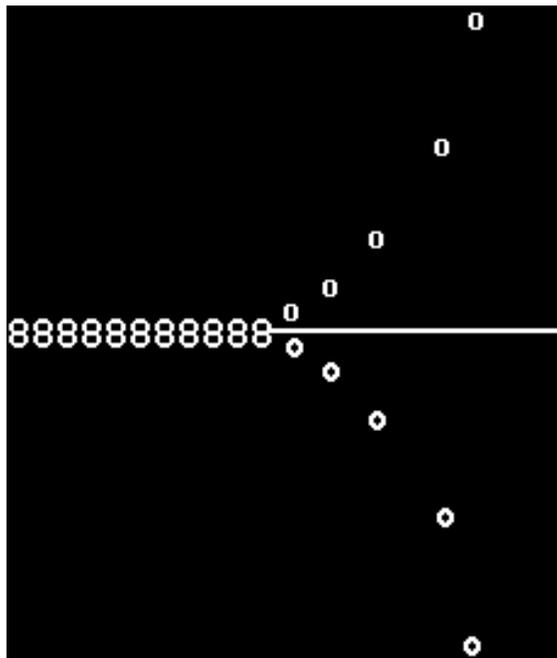
Lamentablemente no hay forma de poder apreciar lo que es un poema virtual si no es en un espacio virtual. La poesía virtual es posible en razón de dos características propias de la computación: 1) puede engendrar los signos tridimensionales dentro del espacio virtual y 2) puede programar sus comportamientos. Es decir, se necesita un diseño en tres dimensiones que haga posible lo que normalmente realizamos con un objeto cuando le queremos conocer: manipularlo en todas las direcciones y todos los puntos de vista posibles.

Ahora bien, me parece importante hacer una salvedad y pensar lo siguiente: inaugurar procesos informacionales en algún sentido podría remitirnos a la idea de construcción y exploración de lenguajes. De modo tal que el camino que va del poema/proceso a la tecnopoesía contemporánea podría ser pensado como un camino exploratorio/constructivo, esto es, un camino de experimentación acerca de las maneras de hacer más que de los resultados obtenidos a partir de ellas.

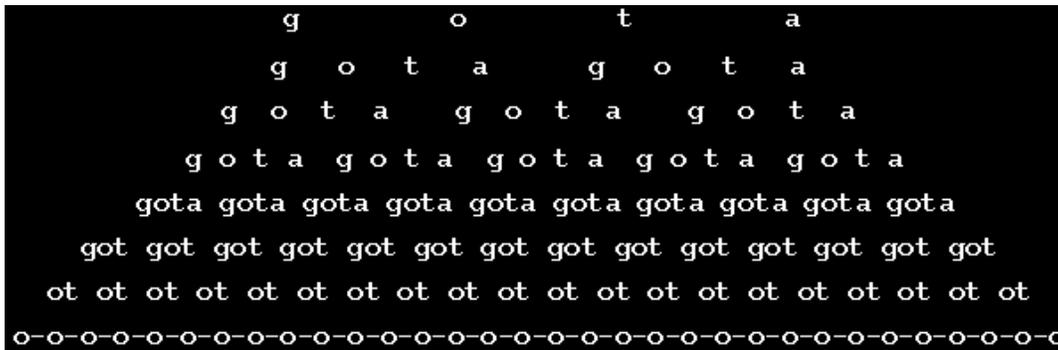
## **9.1 La Poesía Virtual**

Una de las primeras artistas en realizar este tipo de poemas fue Ana María Uribe. Nacida en Buenos Aires (1944), donde cursó estudios de Filosofía,

en 1970 obtuvo la beca Saint Exupéry, que le permitió continuar estudiando en París. A fines de la década del 60 se incorporó, con su serie Tipoemas, al movimiento de Poesía Visual, género que practicaría hasta el final de sus días en Marzo de 2004. En 1997 comenzó una serie de poemas visuales animados con base en Internet, los Anipoemas, en los cuales retomó algunas de las ideas expresadas en sus Tipoemas o poemas tipográficos. Esos anipoemas son una serie de animaciones en las que utiliza a las palabras o letras para representar formas de seres y objetos. La primera incursión de 1998 puede verse en *Sirenas en cardúmen* y en *Centauros en manada*. En la primera juega con la tipografía de la letra “t” para que parezca, con imaginación y sobre todo movimiento, la silueta de una sirena. Y en la segunda hace lo mismo con la letra “h”, dándole un ritmo de animal que galopa. Lo antropomórfico también se incluye. Uribe utiliza las formas de las letras para darles características humanas en actividades cotidianas, como hacer ejercicio, por ejemplo, transformando la “P” en “R”. O, más complejo, en Circo, donde las palabras asumen diferentes roles dentro del circo: payasos, malabaristas, equilibristas, animales, zancos. Si bien acá reproducimos algunos a modo de ejemplo, su correcta visualización debe hacerse en el website: <http://amuribe.tripod.com/>



Poema cortante, Ana Maria Uribe



Se largo a llover

Otra artista y escritora que ha desarrollado este tipo de prácticas es Belén Gache quien ha publicado numerosos e importantes ensayos de literatura y artes analizando los vínculos entre estas, los nuevos medios y la cultura digital. Desde 1996, ha realizado obras de literatura experimental y expandida tales como video poemas, instalaciones sonoras, poesía electrónica y proyectos mixtos. Su libro de poemas *El libro del fin del mundo* (2002) incluye un CD con obras interactivas. Gran parte de su trabajo puede verse en [www.belengache.net](http://www.belengache.net)

## 9.2 La Poesía Holográfica. Eduardo Kac

En las primeras décadas de nuestro siglo, en el pleno fulgor de los movimientos de vanguardia, el desarrollo del lenguaje cinematográfico llevó a Guillaume Apollinaire a sostener que la era de la tipografía había llegado a su fin y que, en el futuro, el poeta conocería libertades que en aquel momento no eran ni siquiera imaginables. Si Apollinaire pecó de taxativo sobre la futura simbiosis entre la poesía y las artes gráficas, no se equivocó al sentenciar proféticamente que la poesía aún tomaría por caminos imprevisibles. De la misma manera que la galaxia de Gutenberg provocó profundas alteraciones en la cultura humana, la electrónica, en plena era de telemática, es responsable igualmente de cambios radicales: la holografía trajo un decisivo cuestionamiento de las formas convencionales de la percepción visual y, al introducir un método de registro tridimensional, abre posibilidades totalmente nuevas en los campos de la expresión artística y del conocimiento científico.

La holografía nace en 1948 cuando el científico húngaro Dennis Gabor (futuro Premio Nobel de Física), tratando de mejorar el alcance microscópico

electrónico, idea la posibilidad de la reproducción en tres dimensiones. Sólo después de la invención del LASER (Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation) es que los norteamericanos Emmet Leith y Juris Upatrieks y el ruso Denisyuk logran las primeras imágenes tridimensionales holográficas (holos = todo). La imagen holográfica no sólo transmite las características visuales de los objetos sino, también, su espacialidad. Ello ocurre porque el holograma señala cada punto de la superficie del objeto haciéndonoslo ver desde diferentes puntos de vista al mismo tiempo. Por otra parte el holograma está condicionado por la paralisis binocular y, además, por la posición relativa del espectador con respecto al mismo. De allí que crear textos poéticos, estructurados luminosamente en el espacio, respete cabalmente la fisiología humana mucho más que el texto escrito en un espacio bidimensional, puesto que aprovecha la visión binocular y las facultades mentales adscriptas a la percepción de los objetos, no en un plano, sino en el espacio.

Al concebir el poema, el poeta debe estudiar todas las posibilidades combinatorias entre las letras (objetos tridimensionales) y los ángulos de visión del espectador (paralasis) que se orientan vertical y horizontalmente. En este sentido, surge la nueva sintaxis visual que, en oposición al blanco mallarmeano, articula el poema a partir de volúmenes invisibles, agujeros negros tridimensionales. Es por esta razón que el poema adquiere independencia del soporte y, pensando en términos de imagen real, permite que el espectador pase la mano entre la página y su proyección holográfica.

El poema holográfico u holopoema, es un poema concebido, hecho y presentado holográficamente. Esto significa, primero que nada, que dicho poema es organizado de manera no lineal en un espacio inmaterial tridimensional y que, inclusive mientras el lector o espectador lo observa, cambia y da lugar a nuevos significados. De este modo, mientras el espectador lee el poema en el espacio -esto es, se mueve alrededor del holograma- modificará constantemente la estructura del texto. El holopoema es un evento espacio temporal: evoca procesos mentales y no su resultado.

El holopoema no se compone de líneas de verso que se integran a un holograma, ni tampoco es un poema concreto o visual adaptado a la holografía. La estructura secuencial de una línea de verso corresponde al pensamiento lineal, mientras que la estructura simultánea de un poema visual o concreto

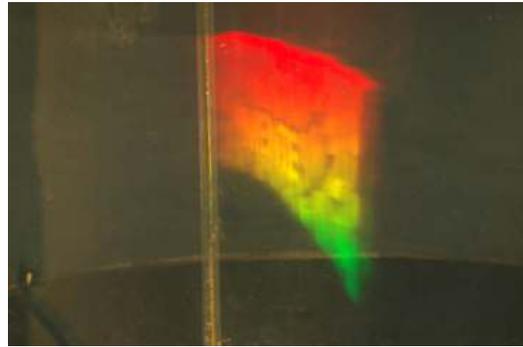
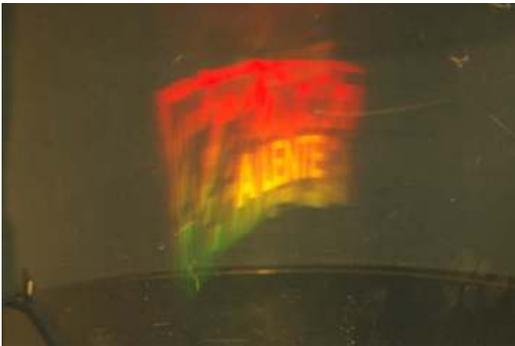
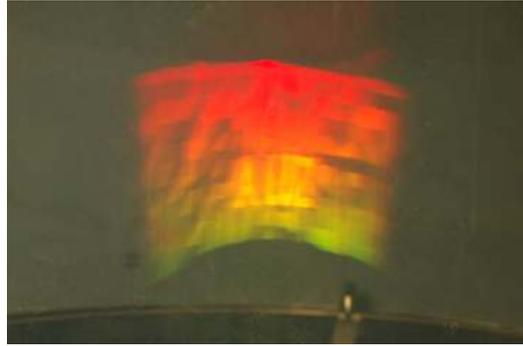
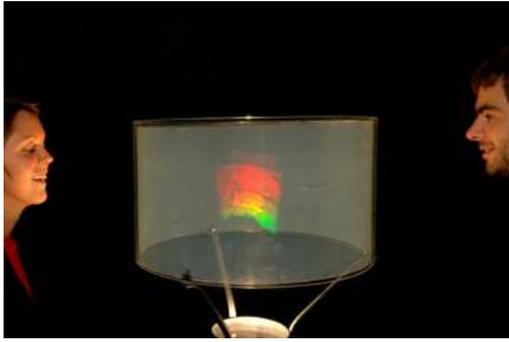
corresponde al pensamiento ideográfico. El poema escrito en líneas, impreso en papel, refuerza la linealidad del discurso poético, mientras que el poema visual libera a las palabras en el papel. Siguiendo esta tradición, y al mismo tiempo abriendo un nuevo camino, la holopoesía inició en 1983, liberando a las palabras de la página.

Uno de los artistas que se ha destacado en la producción de este tipo de obras es el brasilero Eduardo Kac. Tomemos sus palabras al respecto para intentar entender el proceso de creación de un poema holográfico.

*“Mi primer poema holográfico fue realizado en diciembre del 83, con Fernando Eugenio Catta-Preta, en su laboratorio de San Pablo. El anagrama paronomástico HOLO / OLHO fue holografado (caja alta, cuerpos grandes y pequeños) cuatro, cinco veces. Después realicé una especie de holocollage, fragmentando y levantando las cuatro imágenes pseudoscópicas del poema. Una imagen pseudoscópica es el revés de la imagen que reproduce el objeto tal como fue holografado (también se le llama imagen ortoscópica). De esta manera, el poema es la interpretación tridimensional de las palabras esculpidas en luz.”*

Cada fragmento es concebido simétricamente para formar una lectura en círculo: las dos palabras poseen cuatro letras y las dos primeras letras de OLHO (cuerpos pequeños) forman olho con las dos últimas de HOLO (cuerpos grandes). Todo esto sin hablar de la iconización de los dos pares de O, que sugieren ideográficamente los ojos humanos. Mediante una instalación adecuada es posible hacer que las letras permanezcan en movimiento constante (holokineticismo), en tanto el espectador puede permanecer parado y observar el comportamiento del poema. Las posibilidades, en fin, son infinitas.

En resumen, la holopoesía pertenece a la tradición de la poesía experimental, aunque trata a la palabra como forma inmaterial, esto es, como un signo que puede cambiar y disolverse en el aire, rompiendo su rigidez normal. Liberada de la página y de otros materiales palpables, la palabra invade el espacio del lector y lo fuerza a leerlo de manera dinámica; el lector debe moverse alrededor del texto y encontrar significados y conexiones que las palabras establecen entre ellas en el espacio vacío.



Observación de un halopoema de Eduardo Kac. 1986

## 10. Conclusiones

*“Un lenguaje diferente implica una forma diferente de ver el mundo”  
Ludwig Wittgenstein*

Podríamos ya decir con cierta seguridad, que la poesía visual crece en los márgenes de una poesía aún imposible por lo que es clave llegar a una conclusión que no solo se base en un análisis formal o morfológico del tema.

La Poesía Visual, hemos visto, comprende a la palabra no como un signo que refiere a algún objeto particular del mundo sino como un objeto en sí misma, autorreferente y autosuficiente. Los artistas que se dedican a esta práctica establecen un género híbrido que transita los bordes entre la escritura y la pintura, y trabajan con las oposiciones básicas entre el leer y el ver. Al utilizar elementos lingüísticos e icónicos, el texto de la Poesía Visual deviene en imagen y la imagen en texto; esta deriva de la imagen textualizada quiebra el orden lineal del discurso y con él, la cosmovisión moderna occidental, para la cual, el pensamiento de una escritura de modelo visual es totalmente extraño.

La Poesía Visual desafía las reglas de escritura establecidas. Crea alfabetos y, con ellos, crea nuevas formas de significar. En su intento por quebrar el lenguaje de la significación, muchos poetas visuales ponen incluso en jaque la propia legibilidad de los textos. Al producir un cortocircuito desde los mismos signos, la Poesía Visual, ejerce una violencia radical en el lenguaje.

El poeta visual rompe la convención de palabras y letras y les confiere sentidos nuevos y únicos. William Burroughs señalaba hasta qué punto el lenguaje controla, determina y restringe los significados de las cosas.

*“El lenguaje ejerce el control sobre los seres humanos y los encierra en patrones de percepción y pensamiento convencionales”.*

En este sentido, la propuesta de la Poesía Visual es una propuesta política, de la misma manera que es una propuesta política la de la Poesía de Acción o la del Arte Correo. Si escribimos diferente, leeremos diferente y pronto, entenderemos al mundo de diferente manera. La Poesía Visual se ve así convertida en una suerte de máquina de guerra del lenguaje.

Ya sea proveniente de la literatura, del arte o el diseño, la poesía visual establece proyectos radicales de escritura y/o lectura impulsada por la búsqueda y producción de nueva información. No se trata de manipular los signos del repertorio propio de cada lenguaje en una fruición redundante de soluciones ya conocidas y aceptadas por el establishment. Se trata de generar información que problematice al lenguaje empleado (y, por ende, el resto de los lenguajes) y, también, a la sociedad que los sustenta, cuestionando y obligando a rehacer sus estructuras a la luz de los procesos que despierta el nuevo conocimiento. Estos reacomodamientos, en los variados y distintos repertorios, no solo artísticos sino sociales, generaran, a su vez, nuevos planteos y cuestionamientos que revertirán y modificaran aquella información, provocando nuevos avances en el conocimiento.

Tanto en nuestro país como en Latinoamérica, ante el desafío que provocan los reordenamientos económicos, los artistas y poetas no han permanecido ajenos y, hoy día, se suman al esfuerzo que significa para nuestros pueblos modificar radicalmente sus "maneras de hacer y pensar" aunando esfuerzos en las áreas productiva y social de nuestros países tratando desde (y no con) su actividad creativa de dar a luz las nuevas formas simbólicas y los nuevos valores que expresen rigurosamente nuestra época, fundadas en las formas y valores que se generaron desde el comienzo de nuestra historia y que caracterizaron y sellaron para siempre nuestra identidad.

Desde lo formal, la poesía visual contemporánea se caracteriza por la flexibilidad de sus propuestas. Nuevos materiales, nuevas configuraciones, nuevas lecturas, nuevas reflexiones. Papel, tinta, óleo, recortes, madera, vidrio, plexiglás, metal, cielo, humo, viento, luz, pantallas, piel, etc. son solo algunos de los materiales que los artistas han empleado para comunicarse y enriquecer la poesía visual. Se trata de materiales que nos hablan sobre cómo pensamos el arte, cómo concebimos el espacio y utilizamos la materia, cómo reflexionamos sobre nuestro entorno y cómo interactuamos con él.

La inclusión de nuevos materiales y soportes en la poesía es una revolución tan grande para la literatura como la que se dio cuando se empezaron a hacer poemas caligramáticos a comienzos del siglo XX. Es una revolución porque se trata de la desmaterialización de la página, la cual durante siglos fue el único y exclusivo soporte del texto literario, y porque estas

propuestas son cada vez más intermediales e interdisciplinarias. Es una revolución total porque, al abandonar el papel e incluir nuevos elementos, la poesía visual contemporánea está generando una nueva noción de lectura y está produciendo un nuevo tipo de lector. La recepción de la obra y sus componentes es totalmente nueva. El binomio papel-libro y sus características (color, dimensión, tamaño, textura) no sólo fueron reemplazados por nuevas alternativas, sino que, en ocasiones, verdaderamente se diluyeron y perdieron cuerpo físico, material. Las propuestas de la poesía visual contemporánea son transgresoras y radicales en sus postulados siendo innegable que ofrecen mucho material para reflexionar sobre el arte, sobre la poesía y sobre el mundo contemporáneo.

Las propuestas de poesía visual contemporánea, al ser cambiantes y transitorias, son frágiles. Algunas por haber cobrado un cuerpo físico y otras, precisamente por emplear nuevos soportes, como el vacío o la pantalla de una computadora.

Los poetas visuales han sabido aprovechar e incorporar a su obra los avances de la ciencia y la tecnología. De modo que, a medida que estas áreas del conocimiento sigan avanzando, seguramente se seguirán produciendo nuevos lenguajes artísticos que generarán diversas experiencias estéticas y múltiples interrogantes críticas. Las formas de la poesía visual contemporánea, a través del diálogo constante con diversas disciplinas, a través del uso de procedimientos de la ciencia y de la tecnología, a través de la exploración con diversos soportes y materiales ponen de manifiesto la necesidad de continuar experimentando con nuevas formas de expresión.

Como hemos dicho en estos párrafos, todas las formas que ha asumido el poema visual contemporáneo generan interesantes reflexiones sobre el arte, la literatura, el papel del autor, las nuevas tareas que debe llevar a cabo el receptor, pero sobre todo, todas ellas representan un gran cambio en nuestra manera de ver y leer.

## **10.1 Anexo**

A continuación a modo de cierre y visionado se presentan aquí algunas obras de artistas/poetas contemporáneos que trabajan en Poesía visual, junto con unas expresamente sintéticas palabras realizadas a pedido mío, de lo que ellos entienden como poesía visual.

Estas definiciones se recolectaron durante el año 2010 a partir de la comunicación y trabajo con estos colegas en diversos proyectos poéticos y de mail-art.

**José-Carlos Beltrán (España 1922-2006)**

*"La poesía visual es el ojo  
por el que vemos la vida en sus múltiples manifestaciones...  
Cada vez que un parpadeo nos ofrece una imagen, allí hay un poema visual".*



**Poeta experimental.**

**Cesar Reglero (España)**

*“A la búsqueda de un lenguaje universal  
vamos encontrando poesía en nuestras vidas y tratamos de plasmar  
estas sensaciones para compartirlas con los demás”*



**Imagen apropiacionista. 2010**

**Toni Prat (España)**

*“La poesía visual para mí, no es más que poesía...y poesía para mí, es aquello que tiene la capacidad de conmover el consciente y el inconsciente de las personas, que remueve las emociones y las convicciones y que sorprende con su elocuencia abstracta y exquisita...”*



**Elocuencia (2008)**

**J.M. Calleja (España)**

*"La poesía visual es un híbrido de imagen y texto, frontera o, mejor dicho, territorio compartido entre la literatura y la pintura, artificio crítico y lúdico a la vez, espacio donde el metalenguaje poético es un virus en constante expansión"*



**Eco (1979)**

**Gustavo Vega (España)**

*“Poesía realizada con recursos visuales.  
Es decir, obras poéticas captables por los ojos.”*



**Poema. (2004)**

**Antonio Gomez (España)**

*“Mirar y ver es una forma de leer. Poesía visual es aquella que con una simple mirada es capaz de comunicar”*



**Valor en alza.**

**Clemente Padin (Uruguay)**

*“Poesía Visual: parte de la poesía experimental que se expresa, sobre todo, aprovechándose de las dimensión visual del lenguaje verbal.”*



**Teatro y memoria 2009**

Fernando Garcia Delgado (Buenos Aires)

*“Es una forma experimental de creación poética caracterizada por contener componentes plásticos en íntima relación con el texto.”*

**3**  
**VORTICE** EXPRESS **002**

*«dudo que un artista sea digno de ser libre a menos que pueda andar por sí mismo sin ser guiado como una vaca»*

*all products phlegmatics*  
*(diseased BY feminine) VANITY*

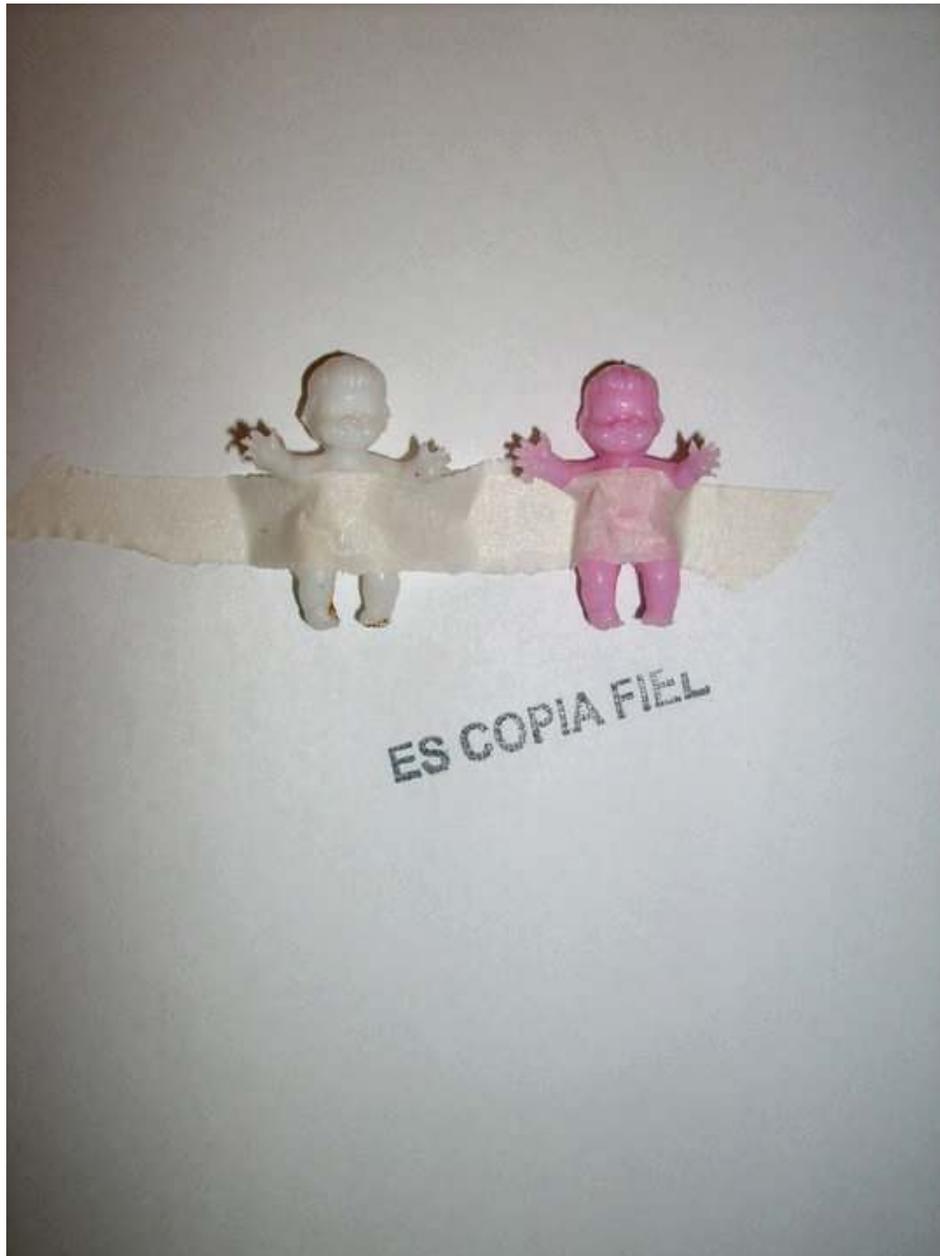
admits **SNOBBERY**  
**ON SINS** OF **HUMANITY**  
hidden **ON LOCKERS...**

 **PAIDEUMA Nº 247·30.7-PF**

VORTICE EXPRESS - Paideuma 247-30-7 PF

**Nelda Ramos** (Buenos Aires)

*"La poesía no es suficiente"*



**Es copia fiel**

**Omar Omar** (Buenos Aires)

*“La forma del contenido”*



**Y. (2008)**

**Ariel Gangi** (Buenos Aires)

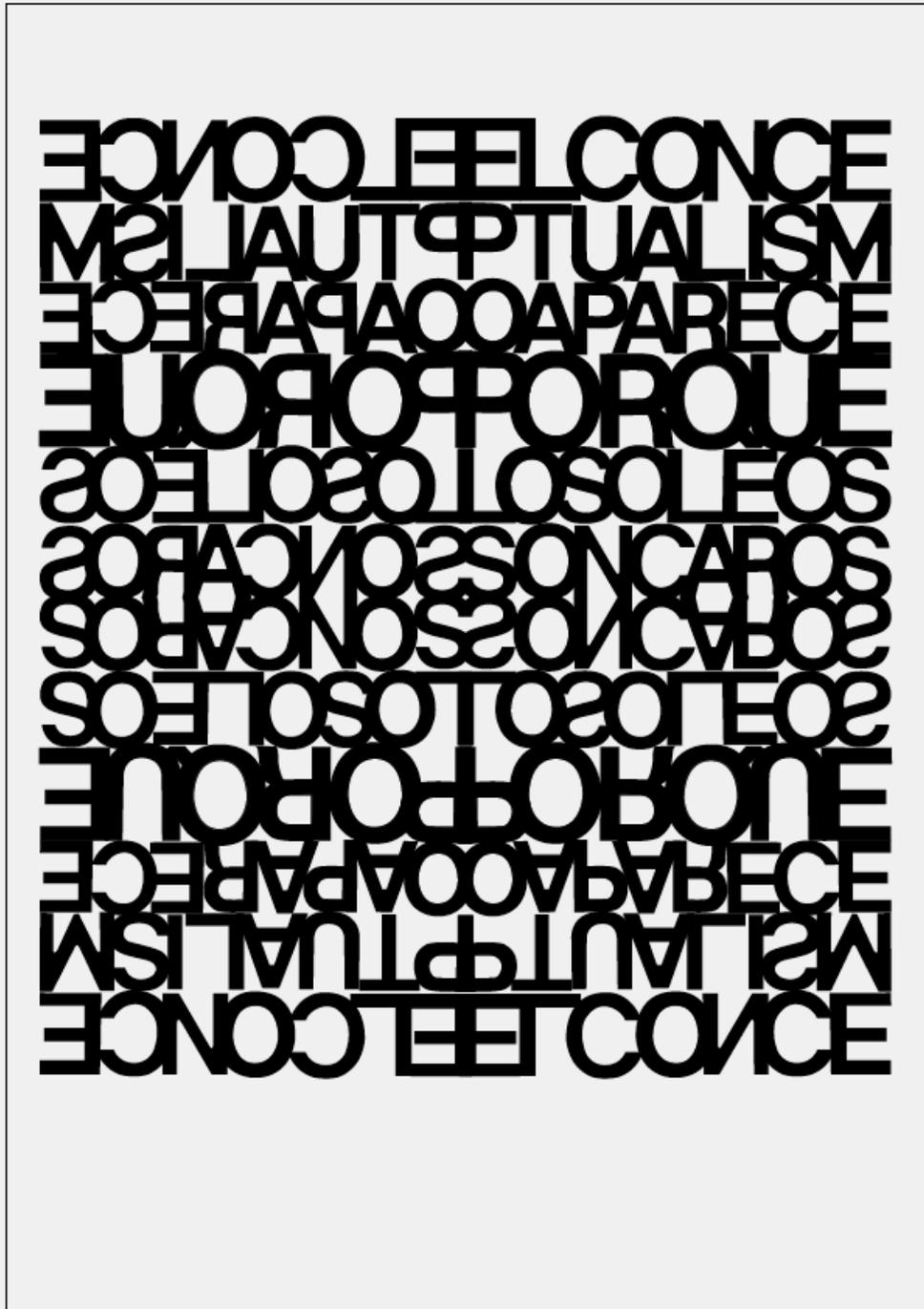
*“Entiendo a la poesía visual como una derivación de un proceso literario. Una vertiente de la denominada poesía experimental, con su tradición e historicidad. Un híbrido de dos oficios que se amalgaman en pos de un decir: el uso de la imagen pictórica -en el juego entre significado y significante- como signo para la realización de un mensaje poético-conceptual.”*



**La sombra de la victoria. (2010)**

Alberto Mendez (Buenos Aires)

*"pintura sin pintura" "en lo ilegible siempre asoma un lenguaje".*



El conceptualismo (2009)

**Hilda Paz** (Buenos Aires)

*“La poesía visual es un impulso huracanado que arrastra imágenes con palabras contra las paredes, movilizando ideas y perplejidades”*



**Niebla (2010)**

**Maria Rosa Andreotti** (Buenos Aires)

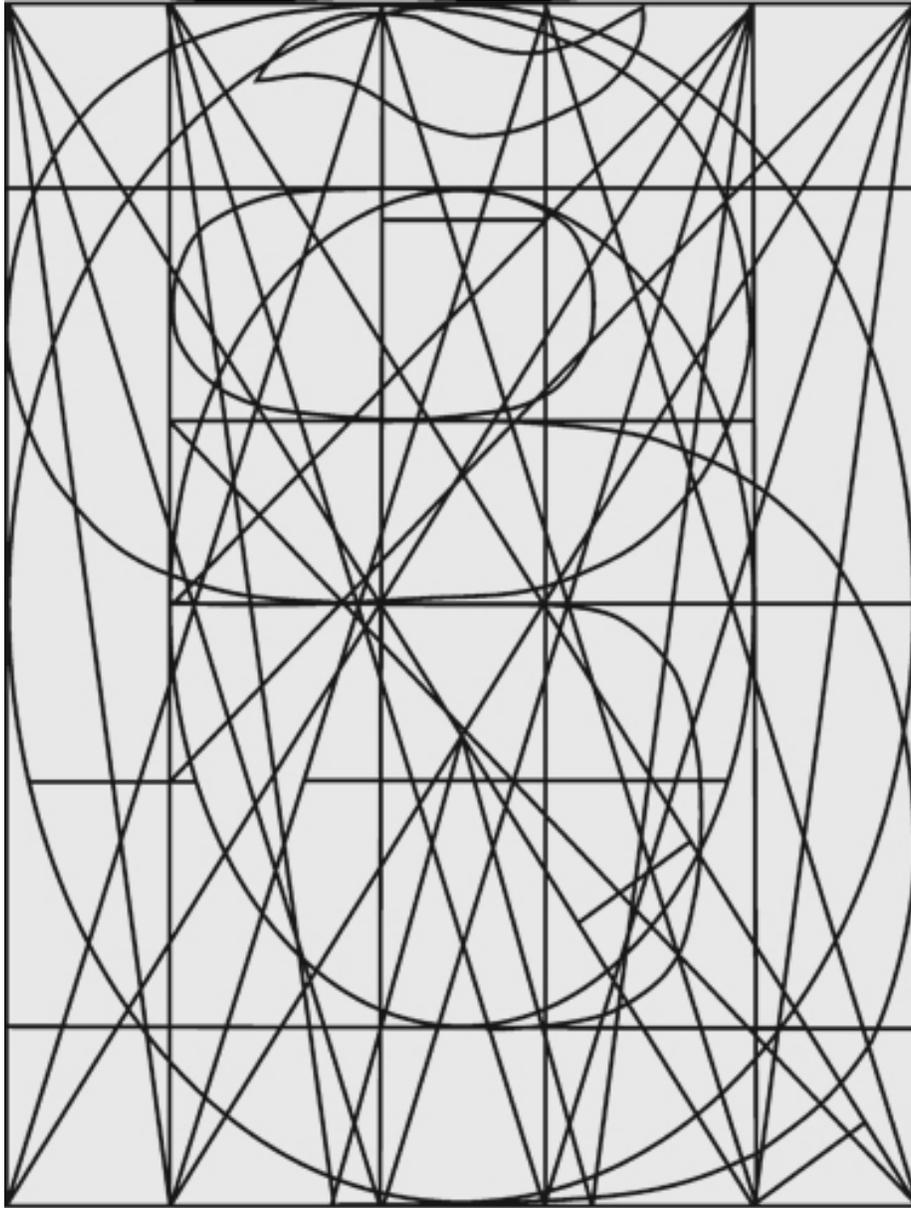
*“Poesía visual es el concepto que vincula lo abstracto y lo concreto, que se erige entre la representación y la cosa. Es un territorio suspendido, un intervalo, entre la palabra y la imagen, un espacio entre lo cotidiano y lo extraordinario.”*



**Retrato.**

**Luis Espinoza** (Buenos Aires)

*“La Poesía Visual pone al ojo en el lugar de la observación de imágenes, pero no se resuelve en la inmediatez del golpe de vista sino que invita a un ejercicio de lectura en su cualidad de texto, que no se deja leer sin completarse con el ejercicio de la inmediatez del golpe de vista.”*



**Poema Absoluto (2009)**

## **11. Cronología de exhibiciones, publicaciones y proyectos de Mail-Art y Poesía Visual en los que he colaborado y/o participado.**

- 2012 - 1er. Premio Internacional de Poesía Visual “Juan Carlos Erguillor”. Centro de Escritores de Euskadi, España.
- 2011 - “L.O.Q.U.E.? Poesia Visual”, La Puerta espacio de Arte, San Miguel de Tucumán.
  - “Bottles - Mail Art”. Rosa Garvino, MAC Museo de Arte Cañareño, Cañada de Gomez, Santa Fe.
  - “Un libro de gatos”. Gato editor Boquel / Martinez / Zanardi. Buenos Aires, Argentina.
  - “K(ALT)er Liebe(R) Verletzt(ER) Mensch, Mailart – aktion und Ausstellungen”. Diakonisches Intitut, Alemania.
  - “Arbeirs Weltem / Working worlds”. Gylsboda Art Center, Suecia.
  - Mail 2 Maastrich. Holanda.
  - Revista Grisu (n.16). Centro de Poesía Visual, Cordoba, España.
  - “Toros en Sevilla”. Miguel Jiménez El taller de Zenón, Sevilla, España.
  - “Poemcs and Mail-art”, National Library. Warsaw, Polonia.
  - “Land Art on Mail Art”, Javier F. Granda. Salas, Asturias-Esapña.
  - 1er Internacional Mail-Art Exhibition “Postal Art Trinidad y Tobago”. Puerto España, Trinidad y Tobago.
  - “1962-2012. 50 YEARS OF MAIL ART in homage to Ray Johnson”. Anna Boschi, Italia.
  - Burnt Books Mail Art , Nextbook Press. New Cork, USA.
  - Save UPS. NY, USA.
- 2010 - Exposia. 3er. Biental de Poesía Experimental de Euskadi. Bilbao, España.
  - Revista Veneno (n.169), Centro de Poesía Visual, Córdoba, España.
  - “81 / Muestra Internacional de Arte Correo”, Las Esmeraldas, Fundación Madres de Plaza de Mayo + La mejor flor, Buenos Aires.
  - “10x15. Espacio de Libertad. Muestra Internacional de Arte Correo”, Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados, Departamento de Artes Visuales, IUNA. Galería Palermo H. Buenos Aires.
  - “Mi lugar en el mundo Convocatoria Internacional”, Claudia Ligorria, Buenos Aires.
- 2009 - “Horizontes” Libro de Artista. Corral de Piedra + Vortice Argentina
  - Revista Aura Poesia visual. No.12. Buenos Aires, Aregntina.
  - Revista El Surmenage “Novisima Poesia”. Año II, No.3. Buenos Aires.
- 2008 - Revista Vortex #16. “1998-2008. 10 años de la Barraca Vorticista”, Vortice Argentina.
  - Alt! Creativa 2008. Comune di Rignano, Firenze, Italia.
  - “Art in Woodstock”, Oxfordshire Museum. Woodstock., USA.
  - Miembro del IUOMA International Union Of Mail Artist. [www.iuoma.org](http://www.iuoma.org)
- 2007 - “Octubre libre, Primera Antología de Poemas Mail-Art”, Editorial Corona del Sur, Málaga, España.
  - “Dulce de Leche” Libro de Artista. Espacio Editor. Boquel / Martinez .Buenos Aires.

- 2006 - “Desde Barcelona al Nuevo Mundo”, Muestra antológica de Joan Brossa, Fundación Joan Brossa, Barcelona. Presentada en Santiago de Chile, Bahía, (Brasil), Rosario, Buenos Aires y Lisboa.
  - Propuestas Poéticas para Brossa, C.C. Recoleta. Buenos Aires
  - Día del arte correo, Vórtice Argentina. Buenos Aires.
  - Revista La Tzara, Poesía Visual y Experimental. N. 4/5 y 6. Juan Carlos Romero / Hilda Paz, Buenos Aires.
  - Mai-Art Muestra Homenaje a Valdor, Galería Antonio Moreno, Barcelona, España.
  - “La Lectura”, Corporación Semiótica Gallega, Biblioteca Pública Municipal de Caldas De Reis. España.
  - 7ma. Fira Mágica 200, Santa Susana, España.
  - 47ma. Semana de Porto Alegre, Exposición Internacional de Arte Postal “O Mapa”, Prefeitura de Porto Alegre, Secretaria Municipal da Cultura. Brazil.
  - Le salon du timbre & l’écrit, Parc Floral de Paris, Francia.
  - “Mickey goes mail-art”, Christa Behmenburg, Neufahrn, Alemania.
- 2005 - NUC 2005-, “Por una nueva cultura del agua”, Biblioteca Pública “Trinitari Fabregat”, Alcanar, España.
  - “400 Years with Don Quijote”. Escuela de Arte Superior y Diseño de la Rioja, España.
  - 6ta. Fira Mágica 2005. Santa Susana, España.
  - 1st International Turkische Art Biennial, Mali-art Call. Ankara, Turquía
  - (S:L:K) Scents:Locks:Kisses, by Guy Bleus. Z33 Art Center, Hasselt, Bélgica
  - What is mail-art?. Administration Communale Lorentzweiler, Luxemburgo.
  - “Clair-Obscur”, Atrium de Cheville. Francia.
  - “Intercultural”. Ayuntamiento de Alcalá de Xivert, España.
  - 8vo. Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental, C. C. Recoleta.
  - Día del arte correo, Vórtice Argentina.
  - Revista LaTzara, Poesía Visual y Experimental. N. 3; J. C. Romero e Hilda Paz, Argentina.
- 2004 - “Universalitzaó del Bienestar”, Acte Associat Forum Barcelona 2004. Antigua Audiencia de Tarragona, España.
  - “Billets de Banque”. Maison Godenir, Hottón, Bélgica.
  - “Delices de Chine”, Mediatheque Villeneuve-les-Salines, La Rochelle, Francia.
  - “La Locura. Cartas a Artaud”. Centro Cívico Barceloneta, Barcelona, España.
  - 7mo. Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental. Vortice Argentina + C.C. Recoleta.
  - Encuentro Internacional de Mail-art “Libertad para América latina”. Museo Municipal de Arte Angel M. De Rosa, Junín.
  - Revista HOMO de arte postal n.4, Barcelona, España.
  - Antena Nepo, Multilingual Poetry Review, Issue #2. U.S.A.
- 2003 - Revista HOMO de arte postal n.3, Barcelona, España.

- Muestra Internacional de Arte Postal. Festival d'Avignon, Francia.
- 6to. Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental, Vortice Argentina C.C. Recoleta.
- 2002- -Mac 21, Muestra de e-mail-art, Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Marbella, España.
- "El autorretrato en el arte correo". Galería Espacio Esmeralda. Buenos Aires
- "La Plata ciudad de las diagonales", Arte correo en homenaje a Vigo. Museo Municipal de Bellas Artes de La Plata, Buenos Aires.
- Correos del Sur/Southern Post, N.13, Clemente Padin, Uruguay.
- 5to. Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental, Vortice Argentina + C. C. Recoleta.
- 2001 - "La Naranja". Sala de exposiciones La Marina, El Puig, Valencia, España.
- 4to. Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental, Barraca Vorticista.
- 2000 - "Artbiorix Mail-Art Networking", Guy Bleus- T.A.C. 42.292. Bélgica.
- Kreuz Aktionen, Wilfred Nold. Frankfurt, Alemania.
- The Shopping Trolley Gallery, The 2000 group show. Beckenham, Inglaterra.
- 1999 - Libertad de enseñanza en las Artes, Expo itinerante Europa-America, AU+MA. Escola d'art i Disseny, Diputació de Tarragona, España.
- Gezelle 1899-1999. Cultuurcentrum Brugge, Alemania.
- "Salvador Allende In Memoriam", Exposición Internacional de Arte Postal. La Casa en el Aire Arte Bar, Santiago de Chile, Chile.
- Astrazione: Ordine, Istinto o Entrambi, Rassegna d'Arte Contemporánea y Mail-art. Centro Esposizioni Pisa Arte, Italia.
- "Le Monde!" Exposition d'art Postal. La Maison du Grand Nord, Lompret, Francia.
- "Rinoceronte de Goma 2" Libro de artista. Editores Alejandro Thornton y Paula Pellejero, Buenos Aires.
- Día del Arte Correo, Vórtice Argentina, Buenos Aires.
- "100 años 1 mes" Muestra Internacional de Arte Correo. Homenaje a Jorge Luis Borges. Centro Cultural General San Martín, Buenos Aires.
- Homenaje Alberto Greco, Muestra Internacional de Mail-Art. Rubber Rhino's Gallery, Alejandro Thornton y Paula Pellejero, Buenos Aires.
- Cuerpos Hechos a Mano. Museo Municipal de Bellas Artes Fernando F. Amador, Lujan, Buenos Aires.
- IRELAND TODAY, Fan Mail Luxembourg. Editions PHI, Irlanda.
- "Cats and Dogs", Barry Linda. Italia.
- "Brain Cell- Fractal". Ryosuke Cohen, Japón.
- "Rose/eros", Pascal Lenoir. Francia.
- "L'autre femme", JNP, Canada.
- 1998 - Chiapas "La 1er. revolución social del tercer milenio", Clemente Padin, Galería Aebu,

- Montevideo, Uruguay.
- “Glottz Nicht so romantisch”, zum 100. Geburtstag von Bertolt Brecht. Annaberg-Buchholz, Alemania.
  - Mostra Nazionale d’ arte Contemporanea-Rassegna Internazionale di mail-art”. Academia d’Arte di Pisa, Saletta Kinzica Art Gallery, Italia.
  - “Libertad – Diversidad – Pluralismo”, Museo Arte Contemporáneo (MAC), Universidad de Chile, Santiago de Chile.
  - “Rinoceronte de Goma” Libro de artista. Alejandro Thornton, Buenos Aires.
  - “Headlines”. Rabbit Press, Inglaterra.
  - IM98 Incogruos Meetings 1998. Vittore Baroni, Italia.
  - Propia copia, Asociación Coclea + Merzmail, España.
  - Altern/Growing old, Henning Mittendorf, Alemania.
  - 1997 - “ Brik & Brak” (n. 13), A1 West Paper Company, Inglaterra.
  - “1 von 20 “, Jorg Seifert, Alemania.
  - “ The exuberant torpedo tube ”, A1 West Paper Company, Inglaterra.
  - “Rice a Roni-The meaning of San Francisco”, Jilly Jargon, Inglaterra.
  - Proyecto Terra, Arte Correo, Galería Roberto Martín Arte Contemporáneo.
  - 1996 - Muestra por el “504 Aniversario del ultimo día de libertad en América”, Norberto José Martínez, Galería del Registro, Paso del Rey, Buenos Aires.

## 12. Bibliografía

1. Alfredo Espinosa. "En el corazón del sinsentido". Colección Flor de Arena. Dirección de Difusión y Extensión Cultural Universidad Autónoma de Chihuahua. México, 2007.
2. Andrea Giunta, "León Ferrari. Cronología", Dossier de prensa exposición del mismo nombre en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2009.
3. Andrea Giunta, "León Ferrari. Textura del dibujo", en "Ferrari-Michaux, Un dialogo de signos". Libro-catálogo Galería Jorge Mara / La Ruche"
4. Andrea Giunta, Rodrigo Naves y Luis Pérez-Oramas, "León Ferrari/ Mira Schendell. El alfabeto enfurecido", Dossier de prensa exposición del mismo nombre en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2009.
5. Antonia Javiera Cabrera Muñoz, "Nicanor Parra y la poesía visual: artefactos visuales".
6. Arte Correo en Argentina. Ediciones Vórtice 2005.
7. Arthur Efland, Ferry freedman y Patricia Stuhr, "La educacion en el arte posmoderno". Editorial Paidos. Buenos Aires, 2003.
8. Augusto de Campos, "Poemas, Selección, traducción y estudio critico de Gonzalo Aguilar". Ediciones Gog y Magog. 2012
9. Belen Gache, "El texto como ready-made asistido" en [www.belengache.net](http://www.belengache.net)
10. Belen Gache, "Inventando signos: Poesia Visual y escritura anémicas", Revista El surmenage. Cap.II, Año 2, No.3. Buenos Aires 2009.
11. Breno Onetto Muñoz, "Una mirada escéptica a la poesía concreta. Eugene Gomringer ¿Publicista o poeta?". Instituto de Filosofía y Estudios Educativos. Universidad Austral de Chile. Chile, 2000.
12. Carlos Espartaco, "Estético Provisorio", Fundacion F.J. Klemm Editora. Buenos Aires, 1998.
13. Carlos Granés, "El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales" Editorial Taurus. Buenos Aires 2011.
14. Castleman Riva, "A Century of Artist Books, The Museum of Modern Art, New York ". New York. 2000.

15. Clemente Padin, "El arte correo hoy día". 2004
16. Clemente Padin, "El arte correo y su consecuencia natural: el arte en la red o net art",
17. Clemente Padin, "Informe sobre la poesía experimental latinoamericana" 1996.
18. Clemente Padín, "La poesía es la poesía". Ediciones Imaginarias. Uruguay, 2003.
19. Clemente Padin, "Recordando a Edgardo Antonio Vigo en los 10 años de su fallecimiento" Revista Malabia, arte cultura y sociedad. Año 4 Número 35, Buenos Aires 2007.
20. Clemente Padin, "vanguardia y experimentación poética"
21. Constante W Glenn, "El arte pop americano: la invención de un mito". En Arte Pop, Museo Nacional Reina Sofía. Ed. Electa, España 1992.
22. David Jury, "Tipos de Fuentes. Regreso a las normas tipográficas" Index Book. Barcelona, 2002.
23. Edgardo Antonio Vigo, "De la Poesía Proceso a la Poesía para y/o realizar". Revista Diagonal Cero, La plata, Buenos Aires, 1970.
24. Edgardo Antonio Vigo. "La zona visual de la poesía argentina ".Revista "XUL", Revista de literatura, Buenos Aires, Dic.1993.
25. Eduardo Kac. "Obras Vivas y en red". Libro-catálogo Fundación Telefónica, (2006)
26. Eduardo Pellejero, "A de Arte". Catálogo muestra "Antes de las Palabras, Alejandro Thornton". Angel Guido Art Project. Buenos Aires 2010.
27. Eduardo Pellejero, "Caldo de Cultivo". Catálogo muestra "Unthinkable", Obra reciente. Alejandro Thornton. Pabellon4 Arte contemporáneo. Buenos Aires, 2011.
28. Eduardo Pellejero, "Mail Art. El artista llama siempre dos veces". Revista " Ramona". Número 40 Buenos Aires, 2004.
29. Entrevista con Ana Maria Uribe por Jorge Luis Antonio. Brasil, 2003.
30. F. Millan, A. Thornton, X. Canals y otros. Revista Veneno. "Centro de Poesía Visual" Peñarrosa, Cordoba, España no.169. 2010.
31. Fabiana Barreda, "Antes de las palabras". Catálogo muestra "Antes de las Palabras., Alejandro Thornton". Angel Guido Art Project. Buenos Aires, 2010.

32. Fernando Davis, "Guillermo Deisler: Poetry Factory", Catálogo muestra "Guillermo Deisler", 11x7 Arte contemporáneo. Buenos Aires, 2011.
33. Fernando Davis, "Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra", Libro catálogo Fundación OSDE. Buenos Aires, 2009.
34. Fernando Davis, "Prácticas revulsivas. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo"
35. Francisco Aliseda. "Edición homenaje a Nel Amaro (1941-2011)". Revista Veneno. "Centro de Poesía Visual" Peñarrosa, Córdoba, España no.174. 2010.
36. François Letailleur, "Letrismos Situacionistas 1946-1968", Revista Carta primavera verano, 2011. [www.elbomerang](http://www.elbomerang)
37. Gloria Bordons, Sergio Gonzalez Valenzuela y otros: "Joan Brossa desde Barcelona al nuevo mundo". Fundación Joan Brossa, Barcelona, España. 2005
38. Gloria Bordons. Prologo para "Problemas gráficos" de Alejandro Thornton". Ed. Edita-T, 1er. Edición. España, 2008
39. Industrias Mikuerpo, "GENEALOGÍA DEL MAIL-ART EN ESPAÑA-MERZ MAIL", Publicado en Archivo Situacionista Hispano. (1999)
40. Jorge Frascara, "Diseño Gráfico y Comunicación", Ed. Infinito. Buenos Aires, 1996.
41. Jorge Lopez Anaya, "Estética de la Incertidumbre", Fundación F.J. Klemm Editora. Buenos Aires, 1999.
42. Jorge Santiago Pererednik y Juan Carlos Romero, "Tesis sobre historia de la poesía experimental Argentina". Revista El surmenage. Cap.II, Año 2, No.3. Buenos Aires 2009.
43. Jorge Santiago Pererednik, "Vigo dice que es un poema experimental", Revista El surmenage. Cap.II, Año 2, No.3. Buenos Aires 2009.
44. José Emilio Antón, "El libro de artista". Catálogo exposición: El libro de artista, el libro como obra de arte. Instituto Cervantes de Múnich, Múnich, 1994.
45. José Luis Campal Fernández, "EL MAIL ART". Texto publicado originalmente en el site: [www.boek861.com](http://www.boek861.com)

46. Juan Carlos Romero y Hilda Paz, "Revista La Tzara", Numeros 3/4/5 (2005 a 2006). Buenos Aires.
47. Juan Carlos Romero, "Palabras", Catálogo Premio Trayectoria Artística Fondo Nacional de las Artes 2010. Editado por Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires 2011.
48. Juan Carlos Romero, "Poesía Visual" Texto para el 4to. Encuentro de Poesía Visual, Sonora y Experimental, 2001.
49. Juan Carlos Romero, Prologo del Libro "Poesía Visual de Alejandro Thornton". Edición independiente, Buenos Aires, 2007.
50. Leonidas, Morales. "Conversaciones con Nicanor Parra". Ed. Tajarar, Santiago de Chile, 2006.
51. Lucy Lippard. "Seis años. La desmaterialización del objeto artístico desde 1962 a 1972". Ediciones Akal. Madrid, 2004.
52. Luis Camnitzer. Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano. Ed. Hum + CCE + CCEBA. 1era. Edición. 2008.
53. Luis Felipe Noe. *NOESCRITOS*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo. 2007.
54. María Inés Zaldívar, "El contexto de Guillermo Deisler en Chile y la generación poética de los 60" en "Retrospectiva de Guillermo Deisler: exposición, seminario y catálogo". Valparaíso, Chile, 2007.
55. María José Herrera y Horacio Zabala, "Edgardo Antonio Vigo". Libro-catálogo Fundación Telefónica (2004).
56. María José Herrera, "E.A.Vigo: El prestigio de la duda".
57. Maribel Martínez, "De la diversidad cultural; para una construcción de una poesía experimental actual".
58. Mario H. Gradowczyk, "Maquinaciones. E. A. Vigo: trabajos 1953-1962" Catálogo muestra del mismo nombre en Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA). Editado por CCEBA + Centro de Arte Experimental Vigo, Buenos Aires 2009.
59. Mirta Colangelo, "La Poesía Visual", Revista Vox, N.3/4 Bahía Blanca Argentina, 1999.
60. Nikos Stangos, "Conceptos de Arte Moderno". Madrid. 1989.
61. Omar Omar, "Icono=Icon". Proyecto Ed.12ena, Buenos Aires. 2008.

62. Philadelpho Menezes, "Poesía interactiva: Perspectivas de Intersigno para la poesía experimental". en Poesia Intersignos - do visual ao sonoro e ao digital. Ed. Paço das Artes, São Paulo, 1998.
63. Rodrigo Alonso, "El poema visual, entre la simultaneidad y el lenguaje". Catálogo del 7mo. Encuentro de Poesía Visual, Sonora y Experimental.
64. Sarat Maharaj, "La farmacología del Pop: el kitsh, los artículos de consumo y los símbolos". En Arte Pop, Museo Nacional Reina Sofía. Ed. Electa, España 1992.
65. Stanley Morison, "Principios fundamentales de la tipografía". Madrid, 1929.
66. Thomas Klein, "FLUXUS", Ed. Thames and Hudson, New York, 1995.
67. Tristan Tzara, "Siete Manifiestos Dada", Tusquets Editores, 1999.
68. Yoko Ono, "En trance - Ex it", Catálogo muestra del mismo nombre, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. Valencia, 1997.

