



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTE
ESCUELA DE ARTES VISUALES

DESPLIEGUES POÉTICOS

FERNANDA ALCALDE EGAÑA

Memoria presentada a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae
para optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, Mención Grabado.

Profesor Guía Taller de Grado: Natasha Pons Majmut
Profesor Guía Preparación de Tesis: Viviana Bravo Botta

Santiago, Chile

2014

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. Teoría de la fragmentación en las vanguardias del siglo XX.	4
1.1 Walter Benjamin y su mirada melancólica frente a la destrucción del aura.	5
1.2 El concepto de alegoría.	8
1.3 Obras inorgánicas, su contexto y su sistema de fragmentación.	10
CAPÍTULO 2. “Poesía visual”	14
2.1 Primeras formas de poesía visual, italianos.	15
2.2 Poesía visual chilena.	23
2.3 El fotomontaje: Dadaísmo, contexto y poesía.	35
CAPÍTULO 3. “Despliegues Poéticos”	39
3.1. Frases poéticas.	40
3.2 Camino hacia la visualidad.	47
3.3 Proyecto.	51
CONCLUSIÓN	55
BIBLIOGRAFÍA	57

Introducción:

Tal como el antipoeta Nicanor Parra llamó “Artefactos” a sus aeropostales, yo llamo a mis trabajos “Despliegues poéticos”. Luego de una tarde, de estar mirando con vigilancia un diccionario de sinónimos, me encontré la palabra “desplegar”. Sus sinónimos eran: extender, desdoblar y desarrollar. Dentro de esta palabra, percibo el acto que hago cuando despliego desde la palabra poética hacia la imagen visual. Es la manera en que me desplazo de un lado hacia otro. Asimismo abarca la materialidad que manipulo, es el modo en que intimo con ella. Utilizo el papel principalmente, este se pliega, se despliega, se extiende, se dobla, se desdobla. La segunda palabra es “Poéticos”, hace referencia a la utilización de la poesía tanto escrita como visual y como imagen poética. “poetizar”: idealizar, embellecer.

En el primer capítulo intentaré dilucidar y vincular las diferentes teorías existentes acerca de la fragmentación en las vanguardias del siglo XX. El filósofo alemán Walter Benjamin plantea una mirada melancólica frente a la destrucción del aura, esto quiere decir, que la obra de la vanguardia pierde el aura que contenían las obras clásicas. El aura en una obra de arte, se distingue por el carácter que tiene de ser única, por ende contiene una singularidad, fue creada en un determinado tiempo y ese lapso es único e irrepetible.

El arte ha sido siempre influenciado por su contexto histórico, es todo un resultado de lo que va sucediendo en las sociedades, lo que forja transformaciones en las políticas del arte.

Walter Benjamin representa de manera simbólica los pensamientos que contiene de la historia y teoría del arte en las vanguardias del siglo XX, lo trata alegóricamente. El concepto alegórico crea sentido al reunir todos esos fragmentos que fueron aislados de la realidad. Luego es el artista quien le da un nuevo sentido, que no necesariamente es el mismo sentido que ya tenía aquel fragmento.

*“Cuando el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía, deja escapar la vida, y queda como muerto, detenido para la eternidad. De esta manera se encuentra ante el artista alegórico, destinado a él para gracia y desgracia; es decir, el objeto es totalmente incapaz de irradiar sentido ni significado, y como sentido le corresponde el que le conceda el alegórico”*¹

Fue Peter Bürger, quien denominó obra inorgánica a la obra de la vanguardia. Estas obras inorgánicas no surgieron de la nada, si no que mas bien fue un proceso que se venía creando desde antes en la historia del arte. Dentro de este tercer punto en el capítulo 1, se explica el contexto en donde surgen estas obras inorgánicas, en qué se caracterizan y de qué manera funciona su sistema de fragmentación.

Lo poético en una imagen visual o poesía visual, contiene múltiples sugerencias e insinuaciones de sentido. Se podría entender como la semejanza que existe entre la palabra y la visualidad que se expresa con un efecto poético. Al buscar la teoría de la poesía visual, me encierro en la teoría, y el grado de indefinición que envuelve a esta poesía la hace más atractiva e inmejorable. La poesía ha sido territorio exclusivo de la literatura, pero la poesía pertenece al hombre y no a la técnica que lo manifiesta. Por lo tanto, la poesía puede ser manifestada a través de la imagen.

En el segundo capítulo, se profundizará en los diferentes métodos que se han utilizado para la creación de la Poesía Visual, cómo fue surgiendo este desplazamiento de la palabra a la visualidad y de qué manera conviven entre sí. Me centraré en Italia, especialmente en los Futuristas, quienes fueron los precursores de la poesía visual.

¹ Benjamin, Walter (1990). El origen del drama barroco alemán. España: Taurus.

Habr  un segundo punto, donde me centrar  en la poesía visual chilena. No en todos los poetas chilenos, si no que mas bien en los que realmente me influyeron, tales como: Vicente Huidobro, Nicanor Parra, Juan Luís Martínez. De qué manera estos poetas fueron cruzando desde la poesía convencional hasta la poesía visual. Cuáles fueron sus motivaciones y sus obras.

Y para cerrar el capitulo dos de "Poesía Visual", me centrar  en el fotomontaje. Su surgimiento en el movimiento Dadaísta, el contexto histórico en el cual fue abordado y, por último la unión que existió entre fotomontaje y poesía.

"Despliegues poéticos" cerrar  y englobará toda la información presentada en los capítulos anteriores, en una reflexión sobre la vinculación con mi trabajo. En él expondr  mis procedimientos técnicos y objetivos visuales.

Capítulo 1.

Teoría de la fragmentación en las vanguardias del siglo XX.

1.1 Walter Benjamin y su mirada melancólica frente a la destrucción del aura.

Walter Benjamin fue un escritor y filósofo alemán de los años 30'. Sus obras tienen dos ámbitos discursivos, tales como la teoría política marxista y por otro lado, la teoría e historia del arte. Fugitivo por ser de origen "judío" y luego "bolchevique", termina siendo exiliado en la ciudad de París -ciudad donde muchos artistas y escritores alemanes fueron también recibidos tras ser expulsados de la Alemania nazi-.

Para el escritor alemán el llamado "arte moderno" o las vanguardias del siglo XX las presenta de una manera muy extrema al momento de caracterizarlas. El contexto del escritor y la vida de exilio que llevó, no se distancia de la manera crítica y dura que tiene cuando trata la historia del arte.

Para muchos el arte moderno fue un hito en el mundo, cosa que cambió radicalmente en el siglo XXI, donde esa utopía estaba obsoleta. Pero formulado de la forma que lo hace Benjamin adquiere un aire de actualidad, lo cual llama la atención por el hecho de que fue capaz de captar y visualizar lo que sucedería en las vanguardias. Los ensayos que realizó sobre las obras de arte, le otorgaron mucho protagonismo a la relación existente entre la revolución política y las vanguardias. No separa una realidad de la otra, si no que más bien las hace convivir. En toda la historia ,el arte ha sido altamente influenciado por el contexto histórico y socio-político.

Convencido de que el arte en el siglo XX se encuentra en una metamorfosis, ya que pasa de ser "arte aureático" (el arte antes de las vanguardias contiene aura) a un arte meramente libertino, en el cual es mas importante que predomine el valor que tiene la exhibición o la experiencia.

El aura en una obra de arte, es determinada por el carácter que tiene de ser irreplicable, contiene una singularidad, en un momento determinado del tiempo fue concebida. Ese momento fue único. El acercarse a ella conlleva un ritual, por el hecho de que esa obra está en un lugar determinado. Por ende la obra tiene que ser auténtica para contener aura, cualquier reproducción de la obra, es profanación. Por otro lado, la obra profana, que vendría siendo la que no contiene aura, ya que es una reproducción de la obra aureática, no deja de ser única e individual pero puede ser repetible un sin fin de veces.

La conciencia que tenía Benjamin de vincular el arte con el contexto histórico se daba con el surgimiento del capitalismo, esto provoca una gran influencia en las políticas de las artes, comenzando por la “reproductividad técnica”. A pesar de que la obra de arte ha sido siempre reproducible, por ejemplo la técnica del grabado, del cuál se hace una edición que puede llegar a mas de 200 copias, dependiendo de la técnica. Es muy rápido el proceso de reproductividad que ha sufrido la obra de arte. El tiempo ha avanzado tan rápido, que sin darse cuenta, la obra de arte culminó en el cine.

El documental “Maneras de ver” en el capítulo I de John Berger, cuestiona la suposición hecha habitualmente sobre la tradición de la pintura europea entre los años 1400 hasta el 1900. Acota que cuando surgió la fotografía, hubo un cambio brutal en la manera de ver el arte y la manera en que observamos. Antes, para poder llegar a ver una pintura clásica, había que viajar e ir a un museo para visitarla. Se creaba el enfrentamiento directo con la obra, ya que tal como el ojo humano la pintura pueden estar en un lugar a la vez. Pero ya nada de eso es necesario luego de la existencia de la cámara fotográfica, la cual puede fotografiar la obra y ser reproducidas un sin fin de veces. Ahora, se puede tener una reproducción de un dibujo de Da Vinci en el comedor de tu casa.

Walter Benjamin habla de la autenticidad, menciona que *“incluso en la más perfecta reproducción una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra.”*² Por ende el concepto de autenticidad de una obra, está determinado por el tiempo, el presente. Las obras de artes no sólo tienen una autenticidad, por ser una materia original, también adquieren el carácter de testimonio histórico. Esto quiere decir que son una fuente real y fidedigna de un momento determinado en la historia de la humanidad, como mencioné anteriormente, el arte no se aparta de su contexto político social e histórico, es un reflejo de lo que sucedía en todos esos aspectos en un determinado tiempo. Dando un ejemplo de ello: las vestimentas utilizadas en la época renacentista se conocen a través de las pinturas de la época.

Volviendo al concepto de aura, éste se ve quebrado al momento de una reproductividad de la obra. El aura está en decadencia en la época del siglo XX, sucede que en este siglo comienza a ser muy usual la manera de apoderarse del objeto, copiarlo y reproducirlo.

La reproducción artística puede tener un sin fin de imágenes que están servidas en bandeja para quienes quieran apropiarse de ellas, mas aún con la fotografía, donde la exhibición de ellas hace que se pierda el valor ritual, como era en las obras antiguas.

Fueron los griegos quienes conocieron muy pocas maneras de reproducir una obra, por ende casi todas eran únicas e irrepetibles, esto provocaba que hicieran, como llamaban ellos, obras eternas. Esto se contradice con lo que es por ejemplo el cine, el cual está creado para ser perfeccionado una infinidad de veces. Las escenas se toman por separadas y se van armando según la narración. Se puede tomar miles de veces una misma escena hasta ser concluida. Son los directores de cine quienes deciden, cambian y estructuran una película.

² Benjamin, Walter (2003). La obra de arte en la época de su reproductividad técnica. México: Itaca. Pág.42

Para Benjamin, el aura en las obras de la vanguardia, se ha perdido, por todo lo mencionado anteriormente. Sin embargo, no considero que la manera de observar el desarrollo del arte haya sido una pérdida del aura. Si bien comprendo los puntos de vista del autor, no lo aprecio con mirada melancólica. O, es una pérdida del aura pero no necesariamente ha sido una desventaja para las artes. Las formas artísticas tienen su origen en un determinado contexto social. Ese vínculo es un motor de creación para el vanguardista. Fue el contexto que llevó al arte de las vanguardias a “perder el áurea”, pero era la etapa siguiente de lo que ya se venía haciendo. El artista necesita de una búsqueda, como una necesidad imperiosa. En esa búsqueda se encontraron distintas maneras de saciarla, maneras que fueron perteneciendo al campo del arte. Tales maneras como: reproducción de la obra, apropiación de imágenes, fragmentos, abstracción, entre otros.

1.2 El concepto de alegoría:

La palabra alegoría tiene un significado confuso. Se define como: figura que consiste en usar metáforas para dar a entender una cosa expresando otra diferente. Conlleva a una representación simbólica de la realidad, puede ser por ejemplo, una obra literaria o artística de sentido alegórico. Razonándolo de tal manera, se deduce que Walter Benjamin representa de manera simbólica los pensamientos que contiene la teoría del arte en las vanguardias y específicamente el momento donde el artista del siglo XX comienza a fragmentar y cómo aquel fragmento muere al momento de ser extraído de su vida.

“Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función”³. La falsedad del total de la obra desaparece. Lo alegórico se crea cuando se reúnen esos fragmentos aislados de la realidad. Todos aquellos fragmentos pierden su sentido original pero se les vuelve a dar un nuevo sentido. Finalmente Benjamin interpreta lo alegórico como expresión de melancolía. “Cuando el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía, deja escapar

la vida, y queda como muerto, detenido en la eternidad. De esta manera se encuentra ante el artista alegórico, destinado a él para gracia y desgracia; es decir, el objeto es totalmente incapaz de irradiar sentido ni significado, y como sentido le corresponde el que le conceda el alegórico”⁴.

Se pueden distinguir dos focos claros en la producción de obra, por un lado, el trato que tiene el artista con la materia (fragmentando y separándolo de su contexto original), y por otro lado, es la fijación de sentido a esta reordenación de estos fragmentos, por ende, el nuevo sentido que le otorga el artista. A pesar de nombrarlos por separados estos dos focos son finalmente ensamblados, uno lleva al otro.

La melancolía está en la atención a lo singular, lo que conlleva a un fracaso seguro, ya que no responde a la realidad. El artista de la vanguardia comienza a observar de manera singular, particularmente en la manera de creación de la obra. Esto provoca, por ejemplo: la autonomía del arte, lo cual conlleva a la creación de la Abstracción. El arte ya no tiene que estar ligado a una mera representación de la realidad. Muchos artistas que participaron del desarrollo de la abstracción, estaban altamente comprometidos con las teorías neoplatónicas y místicas, con ideas muy alejadas de la racionalidad. La pintura moderna abandona la representación del espacio reconocible, mismo espacio que es habitado por objetos tridimensionales.

Este resultado melancólico también responde ante una estructura social que bloquea las expresiones libres de los individuos, según Benjamin.

Es importante reconocer las adversas críticas que se pueden obtener de la fragmentación del arte en el siglo XX. Sin esta fragmentación, como se menciona anteriormente, no hubiese nacido el arte abstracto y no tan sólo aquel movimiento, si no que la mayoría de las vanguardias del siglo XX, que dependieron y creyeron en la autonomía del arte.

^{3,4} Benjamin, Walter (1990). El origen del drama barroco alemán. España: Taurus. Pág. 131. Pág.204.

1.3 Obras inorgánicas, su contexto y su sistema de fragmentación:

El autor Peter Bürger, en el libro “Teorías de las Vanguardias”, se refiere a las obras de arte orgánicas: la clásica y simbólica. Las obras de arte inorgánica: las obras de las vanguardias.

Las obras inorgánicas no surgieron sin antecedentes previos, si no que mas bien, surgieron como respuesta de un proceso histórico (es por eso también el cambio rápido de tendencias artísticas). No surgen solo por la mera necesidad de llevar la contra a las tradiciones del arte (aunque el Dadaísmo así lo intentó), si no que responden a un proceso que se va forjando desde antes. Por ejemplo existieron varios artistas quienes dieron indicios de lo que sería mas adelante las vanguardias. Un ejemplo de ellos, es Cezanne con su aproximación al cubismo, fueron Picasso y Braque quienes lo concretizaron en el siglo XX.

Es difícil plantearse la idea que en el siglo actual, vuelvan a surgir las vanguardias, por el hecho de que las circunstancias de hoy no son las mismas que las de esas épocas. Hoy es muy difícil provocar un shock. Los happenings que podrían ser neo vanguardistas no tienen el mismo valor de protesta que tuvieron en su entonces los actos dadaístas, a pesar de que los happenings pueden ser mejores resueltos que los actos dadás.

Esto sucede por la fijación hacia “lo nuevo”, las obras para lograr impacto tienen que ser una presentación novedosa. La novedad es la ruptura de una tradición que va influenciada por el comienzo de la sociedad de consumo. En la sociedad de consumo la velocidad del tiempo se acelera por lo que produce cambios rápidos, por ende, tiene que existir una constante renovación, muy similar al proceso que vive el arte en estos momentos.

No tan solo se asemeja el proceso de la sociedad de consumo al proceso del arte, si no que también se comienzan a utilizar los medios de consumo como

referencia, se recurre a la apariencia y no a la esencia de la mercancía. El arte se empieza a colocar bajo presión, bajo el hecho de estar en constante transformación, misma presión que impone la sociedad de consumo. Dando un ejemplo de lo nombrado anteriormente es Warhol con la reproducción de 100 latas Campbell's.

Las obras inorgánicas de las vanguardias, no solo pretenden romper con los sistemas de reproducción heredados, sino que también aspiran a la superación de la institución en general. Esto lo llevan a cabo haciendo algo nuevo en la transformación de los sistemas de representación. Un ejemplo de ello, es la apropiación de objetos de la vida cotidiana como los ready-made de Duchamp ("El urinario", "Roda de bicicleta", entre otros).

Los movimientos de vanguardias pusieron mucha confianza en el azar. Fueron los Surrealistas quienes más lo utilizaron como medio de creación. Utilizaron el azar objetivo que es la selección de elementos semánticos concordantes en sucesos independientes entre sí. Es cuestionable si realmente eso es azar, ya que finalmente los surrealistas están escogiendo un elemento entre varios otros, por ende hubo conciencia en la elección. Es interesante lo que sucede en los textos surrealistas, a pesar de poner en duda su "azar" no se pone en duda que los mecanismos utilizados sean de una riqueza poética.

Un ejemplo de ellos fue lo que se llamó Cadáver Exquisito: una metodología que consistía en la participación de varias personas, el primero comenzaba escribiendo una frase breve, el segundo participante leía tan sólo la última palabra de aquella frase por lo que continuaba escribiendo. El resultado era un único cuento donde surgían relaciones y vinculaciones altamente poéticas. Se alejaban de una realidad concreta pero se acercaban a una belleza de la palabra y de su significado.

Observando las diferencias de una obra orgánica con una obra inorgánica, se encuentra una herramienta esencial que llamamos montaje, lo que coincide con elementos de la alegoría de Benjamín.

El artista que hace una obra orgánica maneja su material como algo vivo, esto quiere decir que respeta su significado. Muy por el contrario del vanguardista, quien utiliza el material solo como material y persiste en acabar con la vida de él. Esto lo logra a través del mecanismo de arrancarlo de su contexto. El artista de la obra orgánica maneja el material como una totalidad, mientras que el otro, separa el material de la totalidad de la vida, lo fragmenta, lo une con la finalidad de otorgarle un nuevo sentido.

El fragmento viene del latín «frangere», «romper». El fragmento más que reconocer el hecho de romperse, acepta su objeto. A diferencia del detalle, el fragmento, aún perteneciendo a un entero precedente, no contempla su presencia para ser definido, el entero está ausente. Los bordes del fragmento no se definen, son interrumpidos por una fuerza física accidental. El exceso de fragmento hace que el “todo” cambie su naturaleza, se transforma en un nuevo sistema, un nuevo lenguaje. Este sistema se compone de la parte y del todo, esto quiere decir que el uno no se explica sin el otro. La acción de cortar subraya el hecho de que el detalle se hace por el sujeto, por tanto su configuración depende del punto de vista de quien lo crea. El detalle es el gesto de resaltar el elemento respecto a su total, por ende, el detalle nos aproxima al entero. Si existe un exceso de detalle, este será transformado en un sistema único y se perderán las coordenadas de donde perteneció.

El termino montaje permite establecer con exactitud un determinado aspecto del concepto de alegoría, mencionado anteriormente en el punto 1.2. Es el montaje el cual supone la fragmentación de la realidad y describe la fase del total de la obra.

También sucede en el campo del cine, ya que la película resulta de la unificación de un sin fin de imágenes que no necesariamente fueron tomadas cronológicamente.

La utilización del montaje comenzó en el cubismo. Lo utilizaron por dos iniciativas: la primera fue por la búsqueda de un ilusionismo utilizando fragmentos de la realidad (como por ejemplo un papel pintado o un trozo de canasto). La segunda es la utilización del montaje para lograr llegar a la anhelada abstracción de los objetos representados, concluyendo en un intento de destrucción de las obras orgánicas que pretenden reproducir la realidad.

No se puede dejar de mencionar el tipo de montaje que utilizaron los dadaístas: el fotomontaje. El artista alemán Heartfield que perteneció al dadaísmo no creaba objetos estéticos si no que mas bien un conjunto de imágenes. Él utilizaba los emblemas con carácter de denuncia, como títulos descriptivos o como explicación. Es importante destacar que este tipo de fotomontaje aparece por primera vez en el campo de las artes, como una conjunción entre la palabra y la visualidad.

El fotomontaje se asemeja al cine por que en ambos casos, no es evidente el montaje mismo. Ésta es la razón principal por la que se diferencian el fotomontaje con los montajes cubistas, quienes sí dejan en evidencia el mecanismo.

El montaje no es tan sólo una renuncia a la obra orgánica, o una resignación a la relación de un cuadro con la realidad, si no que es una nueva realidad.

La aparición de estos métodos de creación en las vanguardias no influenciaron tan solo a las artes visuales, si no que también a la literatura. Las metodologías que crearon los Surrealistas y los Dadas para la ejecución de sus poemas y textos no se escapan de estas maneras de creación.

El rasgo de todos los elementos en armonía en las obras orgánicas, ya no existe en las obras inorgánicas. Tal negación del sentido, produce un shock en el receptor y es ésta la reacción que quiere provocar el artista de la vanguardia. A su vez se destaca la ruptura de los métodos formales y la obra de vanguardia obliga a un nuevo tipo de comprensión.

Capítulo 2.

“Poesía visual”.

2.1 Primeras formas de poesía visual. Los Italianos

Actualmente estamos invadidos de palabras que son para verse y de imágenes que son para leerse. El siglo actual está conformado por signos, de lo cual no sorprende a nadie. Pero hubo un momento en el siglo XX en donde no era así.

El máximo desarrollo de la poesía visual surge con la aparición de las vanguardias del siglo XX. Fue el poeta francés Guillaume Apollinaire, quien ejerció una influencia decisiva en lo que sería la poesía visual. El foco de su obra fue la poesía, a la que concebía como una rama del arte, que no debía separarse de las experiencias de la vida cotidiana. Un ejemplo de su obra fue los caligramas.

Las vanguardias operan tanto en las artes visuales como en la literatura, el muro que las separa se rompe. Por ejemplo: el Surrealismo y otros movimientos, abarcaron las artes visuales y la literatura. Todos los integrantes se juntaban y hablaban del mismo objetivo pero llevado a sus diferentes áreas.

Me centraré en las vanguardias italianas, que a la vez dan cuenta de lo que sucede en un espacio territorial más amplio, ya que fueron las que abrieron la vía para la poesía visual.

Fueron los experimentos futuristas quienes se aproximaron a la poesía visual, lo hicieron a través de combinaciones de tipografías junto con dibujos. El objetivo de esta vanguardia fue crear un nuevo lenguaje destruyendo las formas correctas de la gramática y rompiendo con toda norma. El movimiento futurista fue de las primeras vanguardias del siglo XX y surgió en Milán, Italia. El precursor de esta vanguardia fue Filippo Tommaso Marinetti, quien escribió el *“Manifeste du futurismo”* en el año 1909. Los elementos principales del movimiento fueron: la poesía, la revolución, lo nacional, la exaltación de lo sensual, entre otros. Los futuristas se detuvieron con gran acierto en un objetivo literario, en la disposición diferente de lo escrito con el fin de lograr darle una expresión plástica.

El siglo XX se caracteriza por la existencia de una imperiosa necesidad de romper con toda convención. Tal como se menciona en el capítulo anterior sobre

el artista de la vanguardia, la obra literaria, donde habita todo evento verbal, también se convierte con las nuevas exigencias.

En un comienzo varios poetas italianos hicieron “poesía lineal”. Los “Novissimi” (Los novísimos. Poemas para los años 60, 1961) fue una antología poética creada por Alfredo Giuliani, en donde varios poetas italianos expusieron sus poemas. Dos años después se creó en Palermo, el “Grupo 63”. Este grupo de poetas no sólo cuestionó la poesía anterior, si no que mas bien toda la poesía del siglo. Estos movimientos llegan a su máxima influencia en los años 70, buscando llegar a una poesía total. Esto quiere decir que quieren lograr reunir en sí, todas las artes, sean visuales, sonoras, teatrales, etc....

Es importante destacar el “libro de artista”. El libro en sí tiene su propio lenguaje. Todos los libros tienen aspectos altamente visuales, incluso los que sólo tienen escritos y páginas en blanco. Todos ocupan un lugar en el espacio, son táctiles y su apariencia superficial es fundamental para su propio significado. En los “libros de artista” participan todos los elementos nombrados, pero, además se exagera lo visual: el peso de las hojas, los pliegues, el empastado... Todo influye en la experiencia del libro. Asimismo, agregan imágenes, colores, fotografías, narrativas, grabados, etc....

El “libro de artista” permite al espectador explorar alejándose de las lógicas del lenguaje y de las impresiones comunes de las paginas. Es por eso que surge esta manera de creación, por lo lejano a una lógica, principal preocupación de todas las vanguardias. Los primeros libros de artistas que surgieron fueron inspirados en los “libros ilustrados al estilo francés” del siglo XIX, en donde un artista interpretaba gráficamente escritos de otros autores, siempre bajo la lógica del autor del texto.

La creación de los “libros de artistas” hacen que el poeta comience a ser artista visual también. Esto da inicio a una nueva etapa del camino de la palabra.

“Zang Tumb Tuuumb”, fue el primer “libro de artista”, según la tradición occidental, creado en plena revolución tipográfica, del que el futurismo italiano fue su precursor. El autor del libro fue Marinetti, publicado en 1914 en la ciudad de Milán.

Cuando observé la cubierta del libro “Zang Tumb Tuuumb”, me percaté de que se trataba de un libro o de un objeto que llamaba mi atención: como se aprecia en la imagen 1, la cubierta es de cartulina de color amarillo, en ella aparecen impresas formas constituidas por palabras de color negro. La portada, el lomo y la contraportada, componen una lectura de una imagen total: un supuesto misil que es lanzado y explota al final de su narración. La firma del autor también está en forma de misil. Marinetti firmaba sólo cuando obsequiaba la obra a sus amigos o intelectuales de ese entonces. Todos los elementos que se observan tales como: el color, el texto, se supone que están creados para darle una experiencia sensorial, intelectual y de imaginación al lector.



Imagen 1. Marinetti, Filippo Tommaso, Zang Tumb Tuuumb. Adrianopoli octubre 1912. Parole in libertà, Milán, Edizioni futuriste di “Poesia”.

El futurismo comenzó agotarse en sí mismo ya a finales de los años 40. El crítico, artista y editor Carlos Belloli comienza con la tendencia de la poesía concreta. Esta poesía se caracteriza en que el significado de la palabra desea rememorar una imagen a través de la utilización de varios procedimientos gráficos. Pero, hay que mencionar las diferencias entre la poesía concreta y el poema concreto. Por un lado la poesía concreta connota un proceso de escritura muy diferente. Esta diferencia radica en el sonido y el potencial oral cuando es recitada, todo esto con fines estéticos. En cambio, un poema concreto se apodera del espacio en blanco que otorga la página, como una herramienta de mera expresión, hasta se introducen elementos que no sean del campo de la lingüística. El lector al no observar una gramática normal, acepta el espacio y las formas como parte del lenguaje escrito, por ende el espacio y la forma se convierten en palabras. En 1943 se registran las primeras poesías concretas, no tan sólo en Europa sino que también en Suramérica.

Belloli publica en el 1952 un libro que nombró “*Gabbianoteca*”. Este libro es muy particular ya que está impreso sobre corcho. Esta mezcla de elementos dentro de la poesía logra que sea aun más visual, por el hecho de que esté impreso en un determinado material y que dicha materialidad tenga directa relación con lo que se está diciendo. Se comienza a poner mayor atención en la construcción de la poesía, dándoles posibilidades visuales al mensaje.

El campo visual no fue el único invadido por la poesía, también lo fue la música. Fue Arrigo Lora Totino, poeta italiano, quien experimentó con la poesía sonora, se le llamó también poesía fónica. Ésta relaciona la música con la literatura, por ende el habla y el canto. Su surgimiento fue en el siglo XX junto con la vanguardias y gracias a la aparición de la cinta electromagnética.

Hay que recordar que muchos sucesos de las vanguardias del siglo XX surgieron por el contexto histórico, como indiqué en el capítulo anterior sobre la sociedad de consumo. La velocidad del tiempo se hace cada vez más rápida, por lo que los cambios necesitan constante renovación.

El poeta Arrigo Lora Totino, a parte de experimentar con la poesía sonora, experimentó con la poesía visual. Su obra consta de escritos hechos a maquina de escribir. Sobre las frases coloca figuras geométricas rígidas de color negro, que impiden ver algunas frases del fondo (imagen 2 y 3). Tiene mucho del concretismo pictórico. Uno de los métodos más utilizados en esta tendencia abstracta fue la seriación, esto quiere decir la organización de las imágenes a través de una repetición infinita de tan sólo un módulo formal. Totino dice que el poeta se convierte en el arquitecto del verbo.

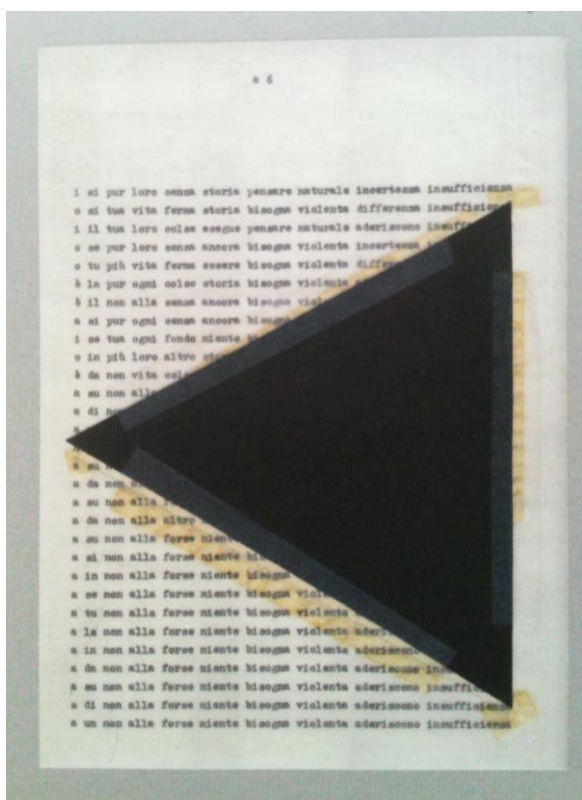


Imagen 2, Arrigo Lora Totino: *In-constante*. Turlín, 1962, paginas interiores del libro "In-constante".



Imagen 3, Arrigo Lora Totino: *In-constante*. Turlín, 1962, paginas interiores del libro "In-constante".

El poeta italiano Spatola es importante dentro de la investigación ya que trabaja con la poesía y su fragmentación. *“Escribir significa construir el lenguaje, no explicarlo” dice Spatola. “En poesie da montare, publicada en 1956, su lenguaje tiende a emprender una senda conceptual más experimental que anticipa y evoca gustos contemporáneos. Las páginas del libro y los fragmentos de texto impresos en dichas páginas pueden desmontarse de su orden inicial para recomponerse de mil formas diferentes: fragmentos de poesía y de imágenes dejados al libre criterio del lector. Merece la pena recordar igualmente la incesante labor de Spatola como crítico literario y productor editorial”*⁵. Ejemplos de poesía y fragmentación en imágenes 4 y 5.

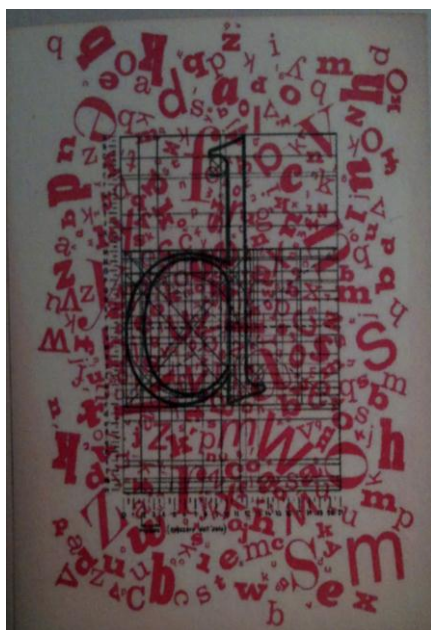


Imagen 4, Adriano Spatola, *Cantico delle creature. Tau/Ma, Reggio Emilia, 1976.*

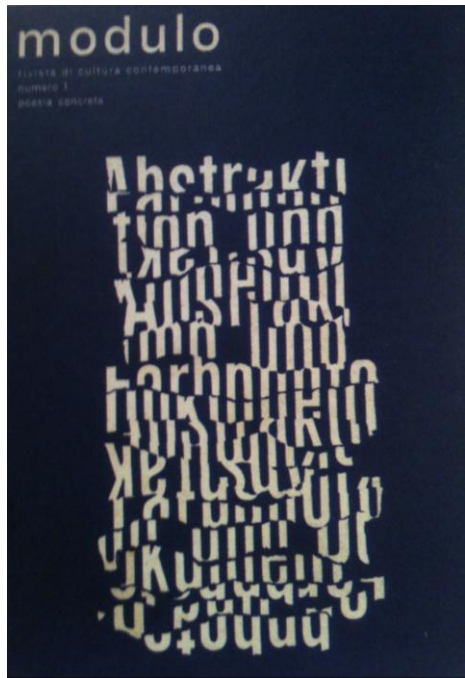


Imagen 5, Adriano Spatola, *Portada Revista Modulo. Génova, 1965*

En la poesía visual se comienzan a utilizar varios elementos que constituyen la base de la comunicación en las hojas impresas, por lo general elementos gráficos y verbales tales como: las letras, signos, color y forma. La intencionalidad de utilizar estos elementos es romper con toda linealidad del lenguaje.

⁵ Maffei, Giorgio y Scudiero, Maurizio (Agosto-Septiembre 2013). Poesía visiva e concreta. Arte y Parte, 106º, Pág.41

Hasta el momento he nombrado a poetas que se involucraron con la visualidad, poetas-artistas. Pero, también surgieron desde el arte, artistas-poetas. Ellos utilizan los mismos mecanismos que los poetas-artistas: rompen con las reglas y las prácticas habituales, pero dentro del campo del arte. Un ejemplo de ellos es el artista Mauricio Nannucci, quien en los 70' utilizó una manera de expresión altamente conceptual: hizo un "libro de artista" el que llamó "M40/1976". En la portada del libro -el cual es una caja que contiene las hojas- aparece una maquina de escribir, lo cual se puede traducir en un homenaje a la manera de escribir de los artistas-poetas de ese entonces. Aquí es importante destacar la ausencia de color como se puede apreciar en las imágenes 6, 7 y 8, está hecho sólo en blanco y negro. Se abandona la pintura y los medios tradicionales del arte.



Imagen 6 Mauricio Nannucci: M40/1967, Ámsterdam, 1976. Portada de libro de 188 Pág. 21 x 15 cm.

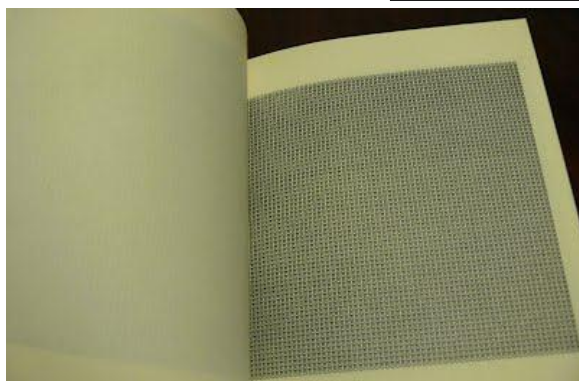


Imagen 7. Mauricio Nannucci: M40/1967, Ámsterdam, 1976. Interior de libro de 188 Pág. 21 x 15 cm.



Imagen 8. Mauricio Nannucci: M40/1967, Ámsterdam, 1976. Interior de libro de 188 Pág. 21 x 15 cm.

Todos ellos, sean poetas-artistas o artistas-poetas, buscan la “poesía visual”, que finalmente es la utilización artística de imágenes y textos descontextualizados. Las imágenes que se utilizan también son descontextualizadas, son extirpadas de otros contextos, como por ejemplo: de periódicos, revistas, publicidad y comics. Son extraídas de un contexto no poético. La palabra también puede proceder de las mismas fuentes que las imágenes, como los eslogan publicitarios ó expresiones culturales. Todo deviene de un contexto que es extraído y colocado en una nueva realidad, una realidad poética.

Hay que agregar que las obras de arte de esa época, estaban sumamente sumergidas en las lógicas editoriales.

En ese tiempo la poesía ya no necesita del libro, ya no es necesario una editorial quien te auspicie para publicar tus poemas. Se inicia una búsqueda de parte de los poetas de plasmar sus poemas dentro de elementos que estén mas relacionados con las personas o que sean de uso cotidiano, por ejemplo: imprimirlo sobre globos y echarlos a volar, sobre entradas para el fútbol, entre varios otros.

La vinculación entre poesía y visualidad genera una tercera opción a la que algunos le pusieron mayor interés. Se trato del contexto político. Muchos utilizaron esta vía como manera de denuncia social o plataforma para plantear sus ideales políticos o sus anti ideales. También otro elemento importante de destacar es la ironía. Un ejemplo de ello, fue la obra del artista alemán Jonh Heartfield, ponía personajes políticos junto con frases polémicas a modo de fotomontaje.

2.2. Poesía visual chilena.

Tal como en Italia surgió la poesía visual, luego se fue expandiendo para toda Europa y hasta llegar a Sudamérica, Chile. Dentro de la escena poética chilena hubo algunos poetas que se sumergieron en las riquezas de la poesía visual, como Huidobro, Parra y Martínez.

En los años 20' surge la obra de Vicente Huidobro: Los manifiestos Surrealistas, el dadaísta de Tzara y el manifiesto de Huidobro, coinciden con varios puntos. Sucede esta coincidencia por que crearon en casi los mismos contextos históricos y en una época en donde las vanguardias ardían. Los puntos en lo cuales concuerdan y según dice el propio poeta son: *“En una lógica sobrestimación de la poesía y en un también lógico desprecio del realismo”*⁶. Huidobro explica que al referirse con desprecio del realismo se refiere al sentido tradicional de la palabra, por ende, él niegan las normas de la realidad. La negación de la realidad es el comienzo de la verdadera acción artística, en donde el artista o poeta niega la verdad de la vida y crea su propia verdad.

Huidobro dice en su manifiesto, refiriéndose a los manifiestos surrealistas, que el automatismo psíquico puro (dictado automático donde la mente no ejerce ninguna selección), no propone el verdadero funcionamiento de la mente y del pensar. Lo cuestiona porque dice que puede ser ese el real funcionamiento del pensar, como también un sin fin de otros funcionamientos que no necesariamente están ligados al automatismo psíquico. Hasta la palabra “pensar” invoca un control sobre la mente. Frente a estos cuestionamientos, es difícil pensar que existe algún poema que haya sido extraído del automatismo puro, es dificultoso especular que dentro de ese inconciente (el cual hablan los surrealistas) no existan prejuicios previos. No se puede separar un elemento del otro, ni dividir o aislar las facultades del pensar. Uno mismo es un cuerpo compuesto de una mente, en donde todo se vincula y relaciona.

⁶ Maffei, Giorgio y Scudiero, Maurizio Agosto-Septiembre 2013). Manifiesto de manifiestos. Arte y Parte 106°, Pág. 59.

“Lejos del poeta la fría razón; pero hay otra razón que no es fría, que mientras el poeta trabaja se halla al unísono con el calor de su alma, y de la que pronto hablaré” ⁷. El profundo y sincero relato de Huidobro hace deducir que la figura del poeta no es individual frente a todas las partes del pensar (como así lo postulan los surrealistas) si no que mas bien es capaz de conectarse con todo lo que lo conforma, desde lo más físico hasta lo mas profundo de su ser.

“¿Acaso creéis que un hombre dormido es mas hombre –o menos hombre– que uno despierto?” ⁸. La manera en que observa el poeta chileno los actos Surrealista hace pensar, que no se puede negar que sí existen actos automáticos, pero, que realmente no tienen un sentido tan profundo, si no que mas bien son actos bastos.

Luego de un análisis áspero frente a lo que postulan los Surrealistas sobre el automatismo puro, Huidobro comienza a describir cuales son las motivaciones de un poeta. *“La poesía ha de ser creada por el poeta, con toda la fuerza de sus sentidos más despiertos que nunca. El poeta tiene un papel activo y no pasivo en la composición y en el engranaje de su poema.”* ⁹ Según se entiende la poesía es algo serio, no tan sólo un acto de improvisación, si no que mas bien, al momento de hacer una poesía, tiene que existir una superconciencia. En ese estado de superconciencia el poeta enfrenta su conciencia y su imaginación, siempre con la ayuda de la razón, ya que es ella quien ayuda a la organización de ese hecho nuevo que el poeta está produciendo.

Para Huidobro la imagen (ya hablando de poesía visual) es el cierre que unifica, es luz y revelación. *“Para el poeta creacionista será una serie de revelaciones dadas mediante imágenes puras, sin excluir las demás revelaciones de conceptos ni el elemento misterio, la que creará aquella atmósfera de maravilla que llamamos poema.”* ¹⁰

⁷⁻¹⁰ Maffei, Giorgio y Scudiero, Mauricio, Agosto-Septiembre 2013). Manifiesto de manifiestos. Arte y Parte, 106º, Pág.64. Pág.60. Pág.59. Pág.61.

Para él un poema tiene que ser inhabitual, por el contrario, no produce absolutamente ningún sentimiento de emoción. Tiene que ser inhabitual pero dentro del campo de las cosas que manejamos cotidianamente, cosas que suceden cerca de nosotros. Si el poema se compone de hechos inhabituales pero lejanos a uno, nos producirá asombro, pero no nos llegará a emocionar. Lo que nos asombra no nos transporta a otra dimensión, no nos guía el espíritu hasta lo más alto, como dice él. Lo más difícil de un verdadero poeta es lograr darle vida a las cosas que están en nuestra cotidianidad y hacer conexiones tales que lleguen a emocionar.

Huidobro comienza a experimentar con poesía concreta y a colocar lo escrito sobre un dibujo que hace referencia a la poesía. Por ejemplo la poesía “piano” del año 1901 como se observa en la imagen 9, está escrita sobre una representación de un libro extendido y bajo este libro abierto hay un teclado de piano. Esta obra fue realizada a mano por el poeta, utilizando la técnica del collage. Luego de varios años la hicieron serigrafía, paso de ser una obra única a ser una obra gráfica y reproducida varias veces. Es importante mencionar este hecho ya que deja en evidencia lo que se plantea en el capítulo 1, sobre la reproductividad de la obra de arte.



Imagen 9, Vicente Huidobro: Piano. Salle XIV, primera edición, 2001. Serigrafía, 73 x 53 cm. Colección particular.

A continuación se puede apreciar en las imágenes 10 y 11, cómo Vicente Huidobro comenzó a experimentar con recursos pictóricos, es por eso que esta serie de poemas los llamó “Poemas pintados”. En la imagen 10, queda evidenciado el uso del color y la materialidad de la pintura. En las imagen 10 y 11, las poesías están escritas alrededor del dibujo que las contiene y tienen directa relación con lo que está escrito. La visualidad y la palabra juegan el mismo rol, uno observa y lee.



Imagen 10, Vicente Huidobro: Moulin. Salle XIV, primera edición, 2001. Serigrafía, 73 x 53 cm. Colección particular.

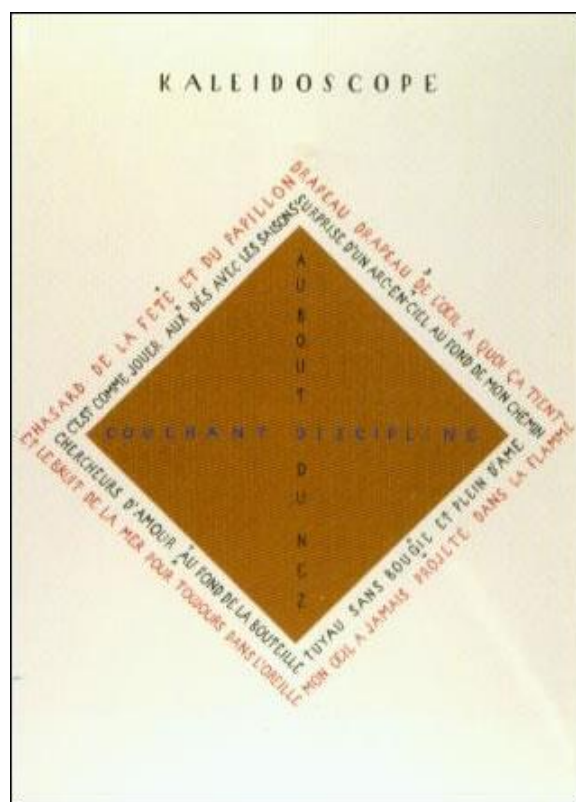


Imagen 11, Vicente Huidobro: Kaleidoscope. Salle XIV, primera edición, 2001. Serigrafía, 73 x 53 cm.

A continuación me voy a referir al segundo poeta nombrado en la poesía visual chilena: Nicanor Parra (1914-) Este poeta ha intentado expresar a través de su poesía y sus obras, la convicción de que la palabra nos formula promesas, el lenguaje que nos facilita y nos acoge, finalmente nos da la espalda. Su poesía o antipoesía, tiene un lenguaje irónico y polémico. Parra comienza a hacer una reflexión sobre el lenguaje, el poeta logra llegar a esa preocupación de manera muy original, ya sea de manera visual y poética.

El camino que recorrió Nicanor Parra para llegar a la antipoesía fue muy largo. En enero de 1932, teniendo 18 años de edad, se marcha de su casa y deja atrás a su familia y a su pueblo natal Chillan, para dirigirse a probar suerte en Santiago. Realiza sus últimos estudios de colegio en la capital y luego ingresa a estudiar matemáticas y física a la universidad de Chile, aun que nunca se aleja de la poesía. Antes de ingresar a la universidad ya había tenido acercamientos hacía ella, sobre todo cuando conoció algunas amistades que lo guiaron en ese arte. Gran parte de su vida la dedicó a la docencia, su primera publicación fue "*Cancionero sin nombre*" (año 1937).

Los primeros antipoemas de Nicanor Parra lo publicó en el año 1948, dentro del libro "*13 poetas chilenos*" de Hugo Zambelli. Luego mas adelante publica "*Poemas y antipoemas*" (1954) y le sigue "*La cueca larga*" (1958), "*Versos de salón*" (1962), entre otros.

Parra siempre fue un explorador. En esa constante búsqueda de nuevos caminos y formas de lenguaje llegó a la conexión de la palabra con la imagen.

Fue en 1952, donde Parra junto con Enrique Lihn, Alejandro Jodorowsky, entre otros, comienzan a hacer el "Quebrantahuesos", que consistía en un periódico mural con claras muestras de sarcasmo y de sátira, y era realizado con recorte de diarios de esos momentos sobre puestos a modo de collage. Los textos eran descontextualizados y colocados en una nueva realidad, aquella realidad siempre

fue muy alejada de la coherencia pero a la vez muy cercana a una crítica de la sociedad en general. El nombre “Quebrantahuesos” surgió con el objetivo de no dejar a nadie libre de esos actos de sátira, la finalidad era quebrar los huesos. Se publicó durante varias semanas, en dos puntos de Santiago, ambos lugares estaban en la zona central. El “Quebrantahuesos” tiene la apariencia de parecerse a un acto Surrealista por el nivel de incoherencia y de azar en la creación de sus textos, pero sin embargo, los objetivos son diferentes. En el caso de los Surrealistas es llegar a algo meramente poético y distinto, en cambio Parra y sus compañeros buscaban provocar y no dejar a nadie con cabeza.

El “Quebrantahuesos” es un hito fundamental en la vida de Nicanor Parra, pero también es primordial en el ámbito de la poesía y de las artes visuales de Chile. Abajo las imágenes 12 y 13 del “Quebrantahuesos”.



Imagen 12, Nicanor Parra, Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn, El “Quebrantahuesos”, 1952, Collage, 55 x 35 cm. colección particular.



Imagen 13, Nicanor Parra, Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn, El “Quebrantahuesos”, 1952, Collage, 58 x 35 cm. colección particular.

En los años 70, Parra realiza los “Artefactos”. El escenario político estaba siendo complejo, imperaba el gobierno de Salvador Allende y comenzaban muchos enfrentamientos políticos. Los “Artefactos” eran 121 tarjetas postales en donde aparecían textos breves y dibujos que ilustraban aquellos textos. Según el poeta esta creación era la explosión máxima de la antipoesía. *“Una configuración lingüística autosuficiente, que se basta a sí misma”* ¹¹. El objetivo de Parra con estas tarjetas postales, es llegar a tocar lo mas sensible del lector. En una entrevista, Parra comenta de lo sorprendido que había quedado de los grafitis callejeros de Estados Unidos, según él, los “Artefactos” son grafitis. *“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”* ¹². Nicanor era quien escribía los textos de los “Artefactos” y Guillermo Tejeda, diseñador y grafista, fue quien ilustró con toda libertad los textos. Imágenes a continuación.

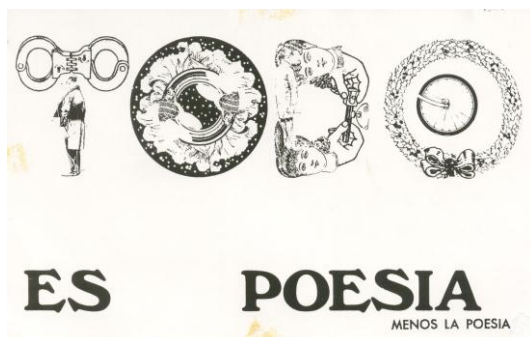


Imagen 14, Nicanor Parra y Guillermo Tejeda, “Artefactos”, 1972, poesía con ilustración, 10 x 15 cm. Colección particular.



Imagen 15, Nicanor Parra y Guillermo Tejeda, “Artefactos”, 1972, poesía con ilustración, 10 x 15 cm. Colección particular

¹¹⁻¹² Echeverría, Ignacio (2014). Exposición Voy & vuelvo. UDP: Biblioteca Nicanor Parra UDP. Pág. 49. Pág. 50.

Los “Trabajos Prácticos” al igual que los “Artefactos”, funcionan “*En la intersección de la imagen con la palabra*”¹³. Estas obras están compuestas de dos elementos visibles, por un lado el objeto, generalmente sacado de la vida cotidiana (al estilo Readymade de Duchamp) y por otro lado, la palabra, ambos elementos convergen entre sí, la palabra le da un nuevo significado al objeto, le otorga mas valor o menos valor del que ya tenía.

El primer “Trabajo Práctico” lo llamó “La Mamadera Mortífera” (imagen 16 abajo), el texto hace que el objeto explote de significados, y uno como espectador quede asombrado frente a la vinculación que crea el poeta. Tal como se mencionó anteriormente, en el manifiesto de Vicente Huidobro; el poeta es quien es capaz de generar emoción a través de la utilización de elementos cotidianos, tal como lo logra Nicanor Parra con todas sus obras.

La metodología de creación de los “Trabajos Prácticos”, se basa meramente en las circunstancias del momento. La operación está bajo la tutela de un impulso lúdico, que generalmente sucede en un ambiente doméstico, sea en su cocina, en su pieza o baño. Según el poeta, el trabajo práctico viene hacia uno sorpresivamente e inesperadamente. Hace ya años que él venía haciendo estas obras dentro de su hogar. No las mostró hasta ya finales de los 80 y desde entonces, no se ha dejado de exhibir en varias ocasiones a nivel nacional como internacional.



Imagen 16, Nicanor Parra, “Trabajos prácticos”, 1969, objeto con frase. Colección particular.

¹³ Echeverría, Ignacio (2014). Exposición Voy & vuelvo. UDP: Biblioteca Nicanor Parra UDP. Pág. 57.

Dentro de las últimas obras de Nicanor Parra están las “Tablitas de isla negra” (1976). Tal como lo menciona su nombre, el poeta estaba en su casa en Isla Negra y recogió maderas de diferentes tamaños de las sobras de los materiales utilizados en la construcción. Sobre estas maderas comenzó a dibujar con lápiz negro. En un acto espontáneo y rápido expulsaba todo lo que pensaba y creía. Intentó probar con el dibujo, cosa que nunca antes lo había experimentado o por lo menos publicado. La mayoría de los dibujos sobre estas tablas de madera son una representación de Cristo y del Quijote de la Mancha.

Por último, lo que llamó “Bandejitas de la Reina”, ya entrando en los años 90, Nicanor Parra estaba viviendo en Santiago, en una casa ubicado en la comuna de La Reina. Cerca de ahí estaba esperando en un restorán de empanadas su pedido y fue en ese instante en donde un admirador le pide un autógrafo, como no tenía papel, utilizó una bandejita del local. Notó que aquella bandejita donde se sirve la empanada se veía como un cuadro con su propio marco. Fue así como el poeta comenzó a utilizar este material para seguir plasmando sus dibujos y sus antipoemas. El dibujo más frecuente en estas obras es un personaje que inventó y llamó “Mr. Nobody”. Este es un corazón con ojos, brazos y piernas, un dibujo sin mayores pretensiones, y con aspecto infantil. Se puede observar en la imagen 17.



Imagen 17, Nicanor Parra, “Bandejitas de la reina”, 1990, bandeja de cartón dibujada, 30 x 25 cm. Colección particular

A continuación y por último me voy a referir a Juan Luís Martínez, el tercero de los poetas chilenos que elegí. Juan Luís Martínez nació en Valparaíso en 1942. Cuando asistía al colegio, fue expulsado y terminó sus estudios en su casa. Esta manera de aprender solo lo llevo a tener un lenguaje autodidacta, hecho que marcó por completo la particular manera que tubo de expresarse como poeta. Al igual que Parra, le otorgó mucha atención a las matemáticas, también a la filosofía y al arte.

Se dice que la biblioteca del poeta era un mundo gigante de revistas y libros de todo tipo, desde las más excéntricas hasta las más convencionales áreas. En una de las pocas entrevistas que proporcionó dijo: *“En mi primera juventud fui un sujeto bastante rebelde y llevé mi vida hasta los márgenes sociales. Buscaba algo que ni siquiera sabía bien qué era y la poesía me mostró otra vida que me permite la aventura en el plano verbal, y la transgresión de los códigos de ese plano”* .

Martínez fue un personaje muy excéntrico. Lo llamaban el “loco Martínez”, en su juventud robaba autos y los utilizaba para carreras. En una de esas tantas, sufrió un grave accidente. Éste lo llevo a estar mucho tiempo postrado en una cama. Del ocio surgió un acercamiento íntimo con la literatura, principalmente con las obras de Vicente Huidobro y Lewis Carroll. Desde esa anécdota, un tanto caótica, no dejó de leer y así mismo de formarse como un prometedor poeta visual.

Una de sus primeras publicaciones fue en 1971, el libro “Nueva poesía joven de Chile”, este libro se caracteriza por tener una fuerte influencia Dadaísta. En este mismo año, en el mes de junio, la Universidad de Chile de Valparaíso ejecutó un encuentro poético en donde Martínez asistió con gran elocuencia. Este encuentro permitió que el poeta se pusiera al tanto de lo que ocurría en la poesía en ese entonces y se amistara con jóvenes poetas. El contexto en el cual ocurrió este encuentro fue en plena Unidad popular, lo que tuvo una gran influencia en él.

Ya en ese entonces el poeta estaba preparando lo que sería su gran y reconocida obra "*La nueva novela*", obra construida a base de poemas del autor y citas de grandes filósofos o pensadores de la historia. Este proyecto se lo presento a la Editorial Universitaria, pero no pasó un día para ser rotundamente rechazada por ser un libro de alto costo, impensable para los presupuesto de la época.

A pesar del rotundo rechazo, lo público en 1977, con la ayuda de Ronald Kay (poeta, teórico del arte y figura fundamental de la vida intelectual de la segunda mitad del siglo XX en Chile) quién lo ayudó en el orden y diagramación del libro. La obra no tuvo ningún éxito, ya que según críticos del momento, no la comprendieron.

Cuando tuve el privilegio de encontrarme con uno de los pocos ejemplares de esa obra, no importó la comprensión ya que tan sólo con abrir cada página y encontrarme con un mundo de imágenes poéticas, me llené de emoción. Era atractiva su capacidad de observación, su manera de expresión tanto con la palabra como con la imagen y el alto nivel de vinculación generado entre elementos que pueden parecer tan ajenos a simple vista. Esta obra es para mí una gran obra literaria y una gran obra de arte. Uno como lector y espectador se mueve a impulsos por zonas impredecibles a través de un laberinto bien administrado que oculta las propias reglas del autor. Es importante decir que las críticas negativas que recibió esta obra fueron debido a que en esos tiempos, pocos se atrevían a romper esquemas. Ahora, ya pasado más de 30 años, no hay quien no la encuentre una gran obra.

Martínez se casó y tuvo dos hijas. La vida que llevó fue relativamente convencional. Optó por llevar una vida retirada, pocos supieron que fue escritor y nunca se ocupó de otra cosa mas que de escribir. Se demoró ocho años en trabajar "*La nueva novela*" y dieciséis años en otro libro que no alcanzo a terminar por que murió.

Las poesías visuales de estos tres poetas nombrados en esta segunda parte del capítulo tienen diferencias con las poesías visuales italianas. Estas diferencias serían debido a la diversidad de países de los cuales provienen.

Se puede apreciar más en la obra de Parra y Martínez una crítica política hacia la sociedad e idiosincrasia chilena. Sus obras hablan del pueblo chileno. Huidobro se aleja de esto por que estuvo años viviendo fuera del país. La vinculación que tienen estos tres poetas chilenos con los poetas italianos, es la búsqueda constante de lograr una reflexión sobre el lenguaje y de la visualidad de éste, logrando alcanzar maneras de expresión altamente innovadoras en sus respectivas épocas. Fueron buscadores de nuevas formas de lenguaje que llegaron a toparse con la poesía visual.

2.3 El fotomontaje: Dadaísmo, Contexto y Poesía.

Según la investigación que hice, los dadaístas creían que el artista era meramente un producto de una sociedad burguesa, porque hasta ese entonces el artista dependía de los burgueses para concretar sus obras, en cuanto a que eran los propios burgueses quienes las compraban. El artista estaba atrapado en el ciclón de la sociedad. Lo que daba por resultado obras que no venían de lo profundo de cada artista. Además los dadaístas querían aparentemente jugar con el público mientras dejaban en claro que ellos no estaban dentro de ese “juego”. Toda expresión se basó en la furia y la frustración. Ya que todos los dadaístas eran poetas o artistas, eran ellos mismos quienes dependían de todo este “juego”. Para ser aun más irónico, la sociedad encontró fascinante estas nuevas ideas de los dadaístas, pagando caro por las obras e incluyéndolas dentro de la escena del arte.

Este movimiento Dadaísta se dio en varias partes de Europa, en cada localidad había una diferencia en la manera de tomarse el dadaísmo. Fue Zurich donde este movimiento fue bautizado como Dadá. El Dadá en París fue encabezado por el manifiesto de 1918 de Tzara. Pero es el surgimiento del Dadá en Alemania el cual convoca mi investigación ya que fue aquí donde el dadá tiene relación con el fotomontaje. Uno de los acontecimientos más exitosos de estos artistas alemanes fue una exposición que realizaron en el patio de una cervecería en donde se ingresaba por la cocina. El día de su inauguración había una joven mujer que estaba vestida de primera comunión y recitaba poemas obscenos. (Información libro dada)

Dentro del dadaísmo alemán surgió un club Dadá cuyos miembros eran Ana Höch, George Grosz, John Heartfield, entre otros. Las obras de estos artistas consistía en transformar sus collages en fotomontajes. Éstos se llamaron “monteurs” (ajustadores o montadores). De esta manera fueron capaces de crear un nuevo lenguaje para la polémica visual.

El fotomontaje se entiende como la utilización de fotografía como medio plástico. La acción que ocupa la foto reemplaza al dibujo o a la pintura. El significado cambia, ya que la fotografía es más exacta y esa exactitud da en el espectador una relación mas directa que sería imposible conseguirlo con una representación gráfica. Por ejemplo la obra de Heartfield la imagen 18 (abajo), es más inmediatas ya que al momento de utilizar una fotografía de Hitler en vez de una gráfica, se hace mas claro el mensaje hacia el espectador.



Imagen 18, Jonh Heartfield, "Dolf, the Superman, Swallows Gold and Spouts tin", 1932, Nueva York,(ARS).

Lo que comenzó a pasar en Rusia, en Europa ya estaba siendo presente hacía una década con el cubismo, Picasso había aplicado la técnica del pegar papeles, lo que se llamó collage. Luego resultó en el fotomontaje de los dadaístas alemanes. En Rusia no hay que olvidar que las primeras aproximaciones de querer superar el limitado espacio experimental de la pintura comenzó con Malevich, años anteriores.

El primer “libro de artista” “*Zang Tumb Tuuumb*” de Marinetti, del que hablé en páginas anteriores, se aproxima muchísimo a la técnica del collage ya que utiliza varios elementos tipográficos impresos, recortados y luego pegados en las superficies de las hojas del libro.

Así, ya avanzado el tiempo en esta técnica del fotomontaje era de uso oficial y masivo, comenzó a darse con fines editoriales. El fotomontaje comienza a ser parte de los recursos que definen el constructivismo. Lo que comienza a conllevar una relación con la poesía.

La revista “Lef”, siglas en español de “Frente de Izquierda de las Artes”, fue una revista de vanguardia rusa de los años 20’. Tal como su título lo indica, fue cargada de una postura política específica. Sus objetivos fueron aclarar la ideología del arte de izquierda e intentar incrementar el desarrollo del comunismo. Los fotomontajes comienzan a invadir esta revista. También en los carteles de las películas del cine, pero sobre todo en los libros, principalmente en los literarios y poéticos. La estética de estos fotomontajes, era altamente atractiva, la composición generada a través de un juego de escalas es sin duda admirable. Abajo, se puede apreciar la imagen 19 y 20 dos fotomontajes realizados en los años 20 en la ciudad de Moscú, Rusia.



*Imagen 19, Cubierta de la revista “Lef”,
Diseño de Aleksandr Rodchenko, Moscú,
1923.*



Imagen 20, Página de revista "PRO ETO", texto de Vladimir Mayakosky, fotomontajes de Aleksandr Rodchenko, Moscú-Leningrado, 1923, 23 x 16 cm. Colección particular.

Capítulo 3

“Despliegues Poéticos”.

3.1 Frases poéticas:

Mis trabajos los llamo “Despliegues poéticos”. En la palabra “despliegues” percibo el acto que realizo desde la palabra poética hacia la visualidad. Y para esto utilizo el papel principalmente por que este se pliega, se despliega, se extiende, se dobla y se desdobla.

Utilizo la palabra “Poéticos”, por venir de la poesía porque viene de poetizar: idealizar, embellecer.

La poesía ha sido espacio exclusivo de la literatura, pero la poesía pertenece al hombre y no a la técnica que la expresa. La poesía puede ser manifestada a través de la imagen como ha quedado demostrado con ejemplos.

Mi trabajo consiste principalmente en la técnica del collage o en la recopilación de fragmentos. Utilizo esta técnica, porque me permite vincular varios elementos de mi interés. Estos elementos me encargo de fragmentarlos y descontextualizarlos de sus formas originales. Finalmente, aquellos fragmentos los vínculo, generando una nueva realidad proveniente de una “frase poética”.

El primer elemento que trabajo es la poesía. Las “frases poéticas” son breves expresiones escritas que tienen un contenido poético. Hay varias metodologías que utilizo para crearlas, la primera fue la creación de un léxico de 100 palabras, extraídas de los poemas que mas me interesaban, poetas como: Juan Luís Martínez, Enrique Lihn, Gonzalo Millán, Federico García Lorca, Jorge Luís Borges, entre otros.

Estas frases al ser breves, son precisas pero no claras, esto quiere decir que dejan una libre interpretación de su significado. Dentro de estas acotadas palabras, describo sensaciones, espacios físicos, sentimientos a modo de metáforas y cosas que suceden cerca de nosotros. Tal como postula Huidobro, en su manifiesto, si el poema se compone de hechos inhabituales pero lejanos a uno no nos llegará a emocionar. Lo mas difícil de un verdadero poeta, es lograr darle

vida a las cosas que están en nuestra cotidianidad y hacer conexiones tales que lleguen a emocionar.

La utilización de la poesía como motor de creación tiene como finalidad convertir la visualidad en un lenguaje poético. No hago una representación literal, si no que más bien, busco vinculaciones entre elementos que a primera vista son distanciados entre ellos. La imagen y el texto arman contexto, tal como el ejemplo de los “Artefactos” de Nicanor Parra, en donde dice que son: *“Una configuración lingüística autosuficiente, que se basta a sí misma”* ¹⁴

Estas vinculaciones y “frases poéticas” hablan de mí, de cómo me siento y estoy el día que me senté a escribir y a crear. Uno actúa como filtro de lo que observa y de lo que quiere representar, es por eso que toda obra tiene relación con el gestor, quizás no de una manera tan biográfica. Observando las constantes de mis trabajos, noté que lo más nombrado, sea metafóricamente o directamente, es el fin de la vida, la muerte. Entrando ya en mi subconsciente -sea sueños y recuerdos de niñez- he tenido un gran temor hacia ella, me acompaña desde que tengo noción de que estoy viviendo y que todo esto, de pronto y sin saber, se termina. Unos ejemplos de esas “frases poéticas” a las que me refiero son:

**Al vivir,
mi sombra
amortigua el azar.**

En esta “Frase poética”, intento hablar de manera metafórica sobre la ausencia y la muerte. En un sentido mas figurado, mi sombra es quién me protege de este azar. Cuando hablo de azar me refiero al destino azaroso en el cual vivimos, nadie sabe cuándo, cómo y dónde sucederá el final de nuestras vidas. A la vez, si yo viviera sin sombra, no estaría viva. Es la sombra la que me asegura mi existencia.

Esta frase y todas las “Frasas poéticas” tienen el fin de ser transformadas en una visualidad (en el punto 3.2 del capítulo 3, hablo de ese camino hacia la visualidad, de qué manera lo abordo y percibo)

**Se me desvanecen las piernas
caminando hacia el vacío.**

Interpretando mis versos digo qué agonía sentir cómo las piernas se te convierten en hilos cuando te enteras de algo desafortunado, es una sensación de pérdida del control de tu propio cuerpo. Se me desvanecen las piernas se refiere a esa sensación angustiosa que te impide estar en pie. Esta sensación angustiosa es generada por saber que estás caminando derecho, en círculos, o como sea pero, tendrás un vacío que te recibirá y la caída será eterna.

El vacío lo comencé a abordar desde el principio del año. Investigué acerca de Ives Klein y su obra “Bloque de sensibilidad pictórica inmaterial”. Esta obra se hizo en la galería Iris Clert. La vacío por completo y blanqueó todas las paredes con el fin de demostrar que el arte puede trabajar con lo invisible. Para Klein este espacio era un lugar espiritual ya que el espectador podía meditar, relajarse de la estimulación visual en la que vive y tomar en cuenta aspectos que antes pasaban desapercibidos. A continuación (imagen 20) muestro un trabajo propio donde expongo una interpretación del vacío.

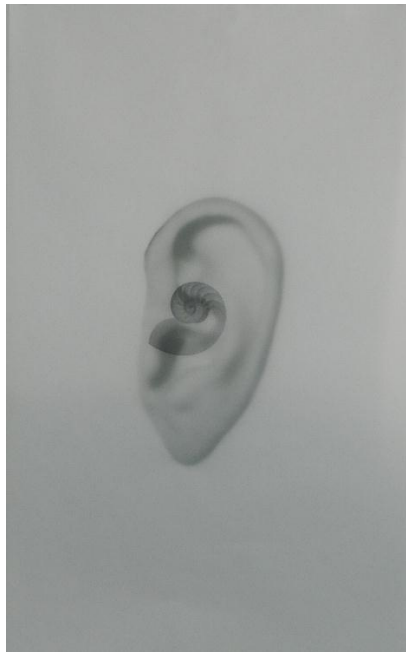


Imagen 20, Fernanda Alcalde, Sin título, Santiago de Chile, 2014, collage, papel bond y papel mantequilla, 1, 20 X 60 cm.

Este trabajo (imagen 20) lo realicé al comienzo del año y quise agregarlo ya que fue el comienzo a la fragmentación de imágenes y vinculaciones de ellas. Aquí hago una analogía del vacío y de la forma que tiene una caracola con la similitud de mi oreja. Ese sonido que compone el caracol cuando uno se lo aproxima al oído es el sonido del vacío generado por la estructura espiroidal del caracol.

Mencioné anteriormente el mecanismo del léxico para generar las “Frasas poéticas”. Otra manera de crear que utilicé es simplemente sentarme concentrada y ponerme a escribir. Muy similar a lo que postularon los surrealistas al decir que el verdadero funcionamiento de la mente y del pensar es el automatismo psíquico puro. Pero, como nombré en el capítulo II, esto es cuestionable ya que el real funcionamiento del pensar puede ser ese como también un sin fin de otros funcionamientos que se escapan de un mero automatismo psíquico. Cuando me siento y escribo estoy pensando, por lo tanto invoco a un control sobre mi mente. En ese acto surgen aciertos como desaciertos para posteriormente filtrar y quedarme con lo bueno, ya sea gramaticalmente o estéticamente.

La “Frase poética” por lo general está visualmente en mi obra. Genero un montaje con las palabras y las imágenes. Otras veces no está presente. Luego de construir muchos trabajos y luego de la investigación, concluí, que no siempre

tiene que estar la palabra para que sea poesía visual. Se puede también crear una imagen con contenido poético.

En un comienzo, los futuristas, con sus primeros experimentos de poesía visual, estaban muy apegados a la palabra (muy lógico ya que eran poetas-artista). Pero al pasar el tiempo surgieron los artistas-poetas. Y es en ellos donde se da una mayor importancia a la visualidad por sobre la palabra. Como sucede con el artista Mauricio Nannucci y su “libro de artista” llamado “M40/1976”. En este libro, no aparece ninguna palabra que tenga significado, si no que más bien, la palabra solo importa por su visualidad (más que por su contenido). También hay hojas del libro en donde sólo aparecen imágenes, sin textos. Esto no deja de ser poesía visual ya que la obra en sí es un libro que contiene palabras. Es una obra altamente ligada a las lógicas editoriales a partir del siglo XX.

En mis trabajos le otorgo mayor importancia a la imagen. A pesar de que todo surge a partir de una frase, mi objetivo es la visualidad poética. A continuación muestro dos de mis trabajos y su explicación (imágenes 21 y 22)

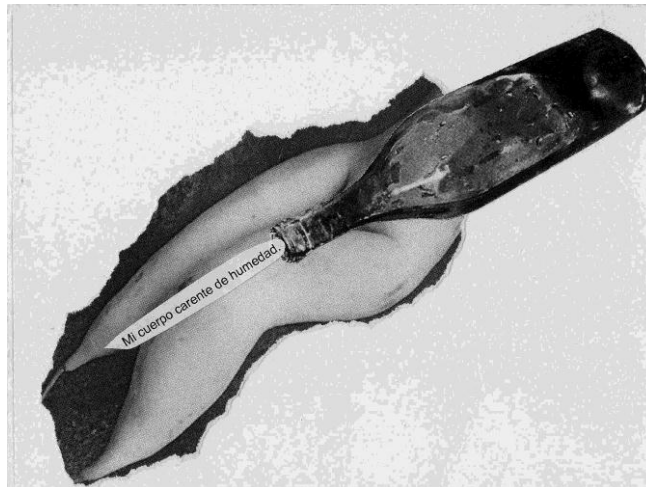


Imagen 21, Fernanda Alcalde, una de las 14 postales, Santiago de Chile, 2014, técnica del collage, 15 x 10 cm. La frase poética dice: “Mi cuerpo carente de humedad”.

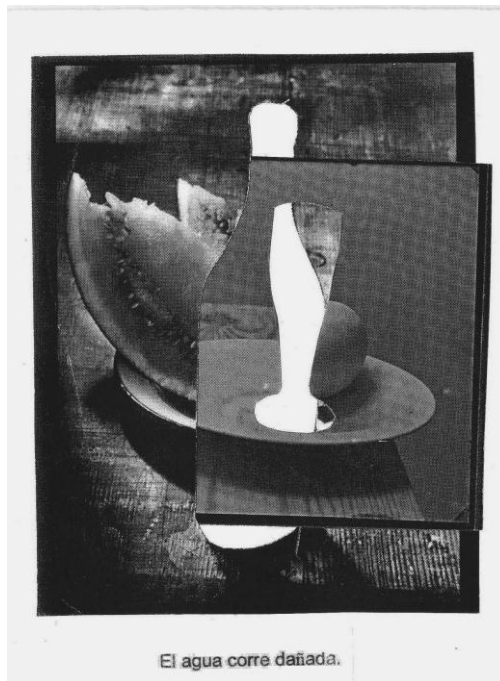


Imagen 22, Fernanda Alcalde, una de las 14 postales, Santiago de Chile, 2014, técnica del collage, 15 x 10 cm. La frase poética dice: "El agua corre dañada".

Las imágenes anteriores son dos de las 14 postales que realicé para una entrega durante el año. Me surgió la idea de hacer varios collages de este tamaño y con el formato de postal, debido a que fui a ver la exposición "Voy & Vuelvo" de Nicanor Parra en la biblioteca que lleva su nombre de la universidad Diego Portales. Y una vez que ingresé en la sala lo primero que captó mi mirada y mi atención fueron los "Artefactos", 121 tarjetas postales en donde aparecían textos breves y dibujos que ilustraban aquellos textos. El objetivo que dice tener Parra con estas tarjetas postales es llegar a tocar lo más sensible del lector. La vinculación que generé en mis propias postales, no fue tan sólo con el tamaño, si no que también con una imagen poética que se encierra en sí misma. Esta imagen tiene múltiples interpretaciones, la palabra también, y ambas unidas duplican el nivel de interpretación y así se genera una contemplación en la cual el espectador se detiene, lee, observa e interpreta.

Nicanor Parra aborda la "Poesía Visual" a su manera, es altamente política y por sobre todo irónica. La manera en que lo abordo yo es diferente. Si bien hay veces en que me topo con la ironía, mi constante es la ausencia, la muerte, el vacío, que surgen fortuitamente. Estos elementos nombrados son finalmente un solo concepto, aun que hay distintas maneras de abordar "ausencia", "muerte" y "vacío", para mí hablan de lo mismo. La ausencia detona la muerte, la muerte lleva al vacío, el vacío te mata, la ausencia te vacía, la muerte te ausenta.

La elección de la imagen 21 dentro de las 14 postales, se hizo porque percibí que es la imagen que mas se encierra en sí misma, porque la frase y la imagen están altamente vinculadas. La relación que hice en "*Mi cuerpo carente de humedad*" es la de un cuerpo que puede estar sin vida, un tubérculo vegetal que si no es regado muere. Ósea un cuerpo carente de humedad es un cadáver. Continuando con la misma imagen, pareciera también ser este un cuerpo femenino al que se le sumo una botella justo en la parte del supuesto pubis, haciendo alusión a los órganos sexuales masculinos y femeninos. Decir carente de humedad dice también relación con no tener deseos sexuales.

Elegí también la imagen 22 por un capricho. Un capricho visual principalmente, porque me parece interesante que esta imagen la conformen dos fotografías. La primera fotografía es la de una botella, la segunda es la de un vaso, y ambas contienen un plato de fondo. Para hacer este trabajo vacié la botella y el vaso minuciosamente. Posteriormente calcé las fotografías de manera que el plato pareciera uno solo. La frase poética "*El agua corre dañada*" fue construida porque me pareció interesante lo que uno se puede imaginar al leerla. Es decir un agua que corre uniforme puede ser dañada en el camino por algún obstáculo. Este trabajo demuestra que yo no pretendo aspirar a algo muy pretencioso, porque las vinculaciones son cercanas y la manera de interpretarlo visualmente y materialmente es sencilla.

3.2 Camino hacia la visualidad:

Luego de haber creado las “frases poéticas” comienzo con la búsqueda visual. Tal como se planteó en el capítulo 1 acerca de la obra inorgánica y su sistema de fragmentación, busco fragmentos ajenos para apropiármelos de tal manera que se pierda su contexto. Los bordes de los fragmentos no se definen, solo son interrumpidos por mi fuerza física. El exceso de fragmento hace que el “todo” cambie su naturaleza y se transforme en un nuevo sistema, un nuevo lenguaje.

Las fotografías que utilizo para destruir la naturaleza provienen de fotógrafos de los años 30 y 40 tales como: Imogen Cunningham, Bill Brant, Cartier Bresson, Josef Sudek, Alfred Eisenstaedt, entre otros. La elección de aquellas fotos se hace por la atmósfera generada debido a la precariedad de las cámaras antiguas. La belleza del blanco y el negro logra que uno como espectador fije su mirada en la forma de lo retratado y no se distraiga por el color. A pesar del avance tecnológico de las cámaras fotográficas digitales de hoy por mucho que se quiera acercarse a una fotografía antigua, no lo logran, porque lo más artístico se capta con la analógica. Sólo una cámara analógica logra ese aura que me inspira.

Es importante mencionar la relación que existe en la investigación del capítulo 1 con este período de utilizar fotografías ajenas en esta etapa de mi trabajo. Recopilar fotografías ajenas de fotógrafos antiguos y utilizarlas, otorgándole un lenguaje contemporáneo, es un gran cambio que ya hubo en las vanguardias del siglo XX. De lo que surgen dos hechos fundamentales, la reproductividad de la fotografía y la fragmentación en la obra.

Al manejar aquellas fotos surge un elemento importante dentro de mi obra: el cromatismo. Al utilizarlas sólo en blanco y negro surgió la idea de continuar trabajando con esa misma gama, es decir mis trabajos no tienen color. El trabajar sólo con la gama infinita de negros, blancos y grises me permite vincular los collages entre ellos. Todo termina siendo homogéneo. Junto con las fotografías en

blanco y negro agrego papeles de estas mismas tonalidades, los recorto geoméricamente y orgánicamente buscando generar espacios y contrastes.

Tuve dos razones para llegar a trabajar sólo con el blanco y el negro. La primera, la fotografía que escogía me llevo a eso, como nombré anteriormente y la segunda, un capricho imperante de no aceptarme utilizar color. Lo comprendí cuando noté que la obra gráfica por lo general es regida por el blanco y el negro. Escogí la mención de grabado, por lo cual tengo una gran influencia de ello. A continuación (imagen 23 y 24) dos grabados de Eduardo Chillida.

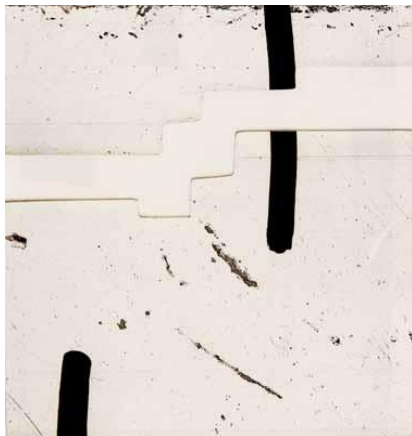


Imagen 23, Eduardo Chillida, "Argi V", 1988, Aguatinta, 75 x 54 cm, tamaño plancha 14 x 13 cm, edición de 50, 10 PA, 5HC.



Imagen 24, Eduardo Chillida, "Homenaje a Eusebio Sempere", 1988, Aguatinta, 65 x 100 cm, tamaño plancha 34 x 27 cm, edición de 50, 10 PA, 5 HC.

La decisión de mostrar dos obras del artista español Eduardo Chillida, es meramente de aspecto formal. Las reflexiones que realizo en mis trabajos no tienen que ver con los objetivos del artista español. Eduardo Chillida menciona que en sus obras gráficas trabaja sólo con el blanco y el negro para generar espacios y volúmenes, lo cual tiene directa relación con el hecho de que gran parte de su vida, se dedicó a la escultura.

En la imagen 23, se aprecia una línea recta, interrumpida por un breve zigzag. Esa particular línea, está realizada con la técnica del gofrado, esto quiere decir, que es una huella de la matriz, sin tinta. Este mecanismo también lo utilizo en mis trabajos.

La utilización del gofrado surgió porque me pareció interesante la intersección del collage con una técnica del grabado. El gofrado en sí tiene muchas particularidades, como no contiene tinta es una huella que queda sobre el papel, un vacío o un bajorrelieve. La sobre posición de capas, los bajorrelieve o gofrados, el extraer y vaciar, son mecanismos que frecuento. A continuación muestro un gofrado propio (imagen 25).



Imagen 25, Fernanda Alcalde, Sin título, 2014, sobre posición de papeles y gofrado sobre papel del algodón, 15 x 15 cm.

En esta obra (imagen 25) sólo utilicé el papel blanco, los grises se generan por las sombras que produce el efecto de sobre posición de papeles y el gofrado de la superficie. Aparece un sombrero, pero no es un sombrero como objeto, si no que mas bien, aquel sombrero se lo extraje a un señor en una fotografía. Como

mencioné anteriormente, prefiero la ausencia. La manera en la cual interpreto visualmente la “ausencia” es extrayendo los cuerpos, dejando tan sólo los pelos, la ropa, pero nada de piel visible. Lo que genera cuerpos vacíos, pero que a la vez ese vacío se activa con el blanco del papel, entonces, uno se imagina a alguien. A continuación un trabajo (Imagen 26).



Imagen 26, Fernanda Alcalde, Sin título, 2014, collage, tinta china, sobre cartón entelado, 15 X 10 cm. La frase poética dice: “No habito la superficie, habito la inmensidad”

Este collage (imagen 26) tiene muchos elementos interesantes. La superficie del collage es tela, la cual está pintada con tinta china, la “peluca” activa el gris del fondo, generando un cuerpo que está pero no está. La boca parece correr del lugar de donde corresponde y detenerse en la frase que la impide seguir. Hay una narración que comienza en el rostro de la mujer y termina en la boca. Este trabajo fue el empuje para continuar con esta manera de interpretar la ausencia, a pesar de que en este trabajo aparece una boca, fue un indicio en la preparación de los siguientes trabajos.

3.3 Proyecto.

En un intento fallido, coloqué todos mis trabajos en el muro, me percaté que el muro de la sala estaba siendo un contenedor de mis obras, como una gran bandeja, los cuales se veían flotando y no activaban la espacialidad de la sala ni tampoco se lograba generar un montaje acorde a lo que expresaban mis trabajos. Frente a esta problemática, noté que mis trabajos me estaban exigiendo desplegarse, tal como su nombre lo indica. Planteándome esta idea, surgió utilizar la pared como soporte de mis fragmentos. La pared ya no contendría papeles, que en ellos estén mis collages, si no que el collage sería la pared. Dividí en cuatro partes mi trabajo, todo lo que se expondrá será la continuación de la investigación realizada durante el año, pero de manera mas trabajada. Utilice como referencia algunos collages ya realizados que desarrollé mas acabadamente. En el desarrollo del año y en las tantas entregas, surgió un collage que realicé con la frase poética “*Desnudez precoz de mis huesos*”, en este trabajo (imagen 27) , surgió algo muy interesante, como se puede aprecia en la imagen inferior, el balde tiene una capa de cola fría la cual pareciera ser agua y a la vez el reflejo del cielo.



Imagen 27, Fernanda Alcalde, Sin título, 2014, collage, tinta china, cola fría, sobre cartón entelado, 20 X 25 cm. La frase poética dice: “Desnudez precoz de mis



Detalle del balde de la imagen 27.

Este es el primer collage (imagen 27) que decidí tomar como referencia y abordarlo en el montaje del examen. Opté por utilizar el balde y descartar todos los otros elementos. La “Frase poética” que contenía, no me hacía sentido al desprenderme de los otros elementos, por ende opté por cambiarla y ponerle la ya nombrada anteriormente: *“Al vivir, mi sombra amortigua el azar.”* Aquella frase tiene mas relación con la sombra que se proyecta en el balde, es un intento de hablar metafóricamente sobre la ausencia. La manera en la cual conecté la frase ya hecha, con una visualidad también realizada, tiene relación con la manera en que trabajo: reunir fragmentos aislados y otorgarles un nuevo sentido. Entonces el balde contendrá la nueva frase poética, a modo de collage, también se utilizará este efecto que otorga las capas gruesas de cola fría y por último el trabajo será de un tamaño mayor y sobre un soporte de PVC espumado blanco.

Hay un segundo trabajo donde ahondo y extremo la constancia que hay de extraer y sobreponer papeles. En la imagen 25, se aprecia un sombrero realizado a través de muchas capas de papel cortadas de la misma forma. Bajo el sombrero hay un gofrado en forma de círculo.

En el tercer trabajo del montaje, utilicé como referencia el trabajo de la imagen 26, en la cual como ya dije fue el empuje para continuar eliminando todo el cuerpo y dejar sólo el pelo y la ropa, haciendo siempre alusión a las constantes de mi trabajo. En este caso quise extremarlo, colocando sobre el muro 170 pelucas o mejor dicho pelos de mujeres de las fotografías que utilizo (imagen 28). En este caso no son resultados directos de una “Frase poética” pero como mencioné anteriormente, no necesariamente tiene que estar presente la palabra para que sea poesía visual.



Imagen 28, Obra de la autora, Sin título, 2014, collage sobre muro, 2 metros x 3 metros.

Por último, expondré un “libro de artista”. Luego de la investigación sobre los comienzos de la poesía visual, fue de suma importancia la aparición del “libro de artista”. Fue en ese momento en donde los poetas comenzaron a ser artistas también. El libro en sí tiene su propio lenguaje, todos los libros tienen aspectos altamente visuales, incluso los que solo tienen escritos y páginas en blanco. Todos ocupan un lugar en el espacio. Son táctiles y su apariencia superficial es fundamental para su propio significado. Por ende en los “libros de artistas” participan todos los elementos nombrados, pero, además se exagera lo visual: el peso de las hojas, los pliegues, el empastado, todo influye en la experiencia del libro. En los “libros de artistas” se agregan imágenes, colores, fotografías, narrativas, grabados, ect...



Este “libro de artista” (imagen 29) lo realicé durante el año. Haré ahora algo similar en el que ocuparé la “Frase poética”, “*Se me desvanecen las piernas caminando hacia el vacío*”, frase que nombré anteriormente y comenté su significado.

Conclusión

Al comienzo de la investigación tenía dos premisas que primaban en mi obra. Por un lado, la técnica que utilizaba recolectando fragmentos aislados y generando una nueva visualidad, la que derivé en la teoría de la fragmentación en las vanguardias del siglo XX. Y por otro lado, la poesía visual. Me sorprendió encontrarme que un elemento no se aparta del otro, todo lo contrario, surgieron y coexistieron juntos. Uno es la consecuencia del otro. Sin la existencia de esta fragmentación creada en el arte de las vanguardias, la poesía visual hubiese sido otra cosa de lo que fue, ya que muchos aspectos de este tipo de poesía surgen de esta lógica fragmentaria. Muchos poetas y artistas trabajaron con esa lógica, como quedó demostrado en los capítulos anteriores.

La fragmentación y la poesía visual nacieron en las vanguardias del siglo XX, donde surge una necesidad de parte del artista y poeta de buscar nuevas maneras de crear. No tan sólo eso, si no que también de interesarse por la creación (“rama”) cercana, como llamé en la investigación, poetas- artistas y artistas-poetas.

El siglo XX es una etapa irrepetible, donde surgen grandes precursores de las artes y la poesía. Comenzaba la globalización, por ende, todo estaba más conectado que antes. Lo invisible se conecta y lo que surge va siendo un antecedente de lo que viene. El contexto histórico fue pieza clave para la influencia sobre las políticas del arte. Tal como se menciona en el capítulo 1 en donde el surgimiento del capitalismo irrumpe en el arte con la reproductividad técnica. Es muy rápido este proceso que ha sufrido la obra de arte. Es de la reproductividad técnica de lo cual la poesía visual y mi trabajo se vieron influenciados.

De pronto y sin darme cuenta mi investigación se fue uniendo poco a poco. Todas las teorías presentadas en el capítulo 1 fundamentan e interpretan al artista

o poeta de las vanguardias. Fueron los mismos artistas y poetas quienes se aproximaron e impulsaron la poesía visual.

El capítulo 1 sirve como explicación de las lógicas, desde la perspectiva histórica, política y social que determinaron esos tiempos. Luego el capítulo 2 explica cómo funcionaron aquellas lógicas en las obras realizadas centrándome en la poesía visual.

Es importante mencionar que la poesía visual se investigó en dos territorios claves. Por un lado en Italia por el Futurismo, movimiento precursor de este tipo de poesía. También hago alusión a lo que sucede en el territorio chileno, del cual me siento parte. De este territorio chileno menciono tres poetas visuales, los cuales me influenciaron y fueron piezas claves para hacer el trabajo que realizo.

Finalmente la investigación incluye ambos fundamentos históricos, los que se ven reflejados en los procesos, maneras de creación y construcción de mi propia obra. Por último, la investigación concluiría con una presentación de mis procesos creativos y la relación existente entre estos y lo investigado.

Bibliografía

Ades, Dawn. (1991). *El dada y el surrealismo*. Madrid, España: Labor. S.A..

Baldassarri, Rita. (1997). *Ojos de gato y otros poemas*. Barcelona, España: Icaria & poesía.

Benjamin, Walter. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. España: Taurus.

Benjamin, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. México:Itaca.

Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia del siglo XX*. España: Península.

Calíbrese, Omar (1994). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

Echevarría, Ignacio. (2014). *Exposición Voy & Vuelvo. Nicanor Parra*. Chile: Universidad Diego Portales

Ferrer, Rita. (2002). *Yo, fotografía*. Universidad of Texas: Ediciones de La Hetera.

Huidobro, Vicente. (Agosto-Septiembre 2013). Manifiesto de manifiestos. *Arte y Parte*, (106), 59-73.

Maffei, Giorgio. (agosto-septiembre 2013). Poesía visiva e concreta. El caso italiano. *Arte y Parte*, (106), 39-57.

Martínez, Juan Luís. (1977). *La nueva novela*. Chile: Ediciones Archivos.

Tagg, John. (2005). *El peso de la representación*. Barcelona, España: Gustavo Gili, SA.

Anexo de imágenes.

- Imagen 1, “Arte y Parte” nº.113, octubre-noviembre 2014.Pág.17
- Imágenes 2 y 3 “Arte y Parte” nº 106, agosto-septiembre 2013.Pág.19
- Imágenes 4 y 5 de “Arte y Parte” nº 106, agosto-septiembre 2013.Pág.20
- Imágenes 6, 7, 8 <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com>.Pág.21
- Imagen 9, <http://www.ceciliadetorres.com>.Pág.25
- Imágenes 10 y 11, <http://www.ceciliadetorres.com>.Pág.26
- Imágenes 12 y 13, Catalogo exposición “Voy y vuelvo” biblioteca Nicanor Parra. Universidad Diego Portales. Pág.28
- Imágenes 14 y 15, Catalogo exposición “Voy y vuelvo” biblioteca Nicanor Parra. Universidad Diego Portales. Pág.29
- Imagen 16 , Catalogo exposición “Voy y vuelvo” biblioteca Nicanor Parra. Universidad Diego Portales. Pág.30
- Imagen 17, Catalogo exposición “Voy y vuelvo” biblioteca Nicanor Parra. Universidad Diego Portales. Pág.31
- Imagen 18, <http://www.getty.edu>.Pág.36
- Imagen 19, <http://constructivis.blogspot.com>.Pág.37
- Imagen 20, <http://constructivis.blogspot.com>.Pág.38