

Inauguración y seminario de la X (la última) BIENAL DE POESÍA EXPERIMENTAL

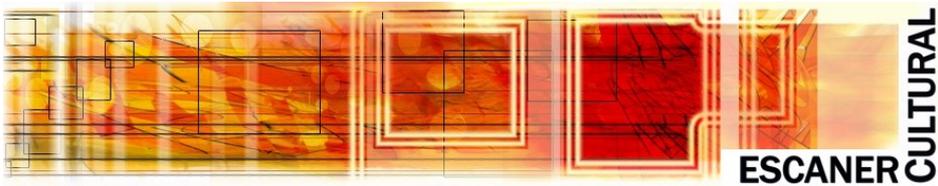
César Horacio Espinosa



investigación
conocimiento



medicambiente



REVISTA VIRTUAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO Y NUEVAS TENDENCIAS

ENTRE RAYOS Y CENTELLAS

(y calaveras del montón...):

inauguración y seminario de la

X (la última) BIENAL DE POESÍA EXPERIMENTAL

En homenaje al pionero y teórico latinoamericano

de la Poesía Experimental: Clemente Padín



Clemente Padín, Araceli Zúñiga y César Espinosa

Homenaje

*Clemente:
no clemente es
espadín
clemente no
mente es
di
padín
inclemente
di
no
di
es
Clemente Padín
inclemente
espadín
mente
es
él
es
él es
el inclemente
él
Clemente Padín.*

ROBERTO LÓPEZ MORENO
(2009)

Desde México: César Horacio Espinosa V.



La fiesta de apertura: 30 de octubre.

A pesar de la tromba que (tuvo a bien) caer(nos) ese día en la ciudad de México, el 30 de octubre se inauguró con un público nutrido (empapado y chorreante, pero súper valedor@s) y participante, la **X Bienal Internacional de Poesía Experimental**. ¿Qué pasó y quiénes “pintaron su calavera”?...

Esta décima bienal queda rodeada por la tachadura o borradura de la **X**: ¿muere, desaparece, o se transforma? Bueno, efectivamente, cambia de piel y pasará a otras tareas de promoción de la poesía experimental, de coordinación de

proyectos, de investigación y docencia en el ramo; de clasificar y ordenar los archivos y los acervos que se acumularon a lo largo de veintitantos años de existencia (aunque la burocracia cultural mexicana nunca la registró como existente). En el marco de esta X Bienal tuvieron lugar dos etapas, una primera en 2008 (ver *Escaner Cultural* N° 111, diciembre de 2008), y la que aquí reseñamos, la etapa postrera y cierre definitivo del formato que tuvieron las diez bienales.



Performance de inauguración: Los artistas César Martínez y Víctor Sulser.

Hubo un "maratón" de performances coordinado por Pancho López, que comenzó con los artistas Víctor Sulser (¡a sus órdenes, señor presidente!) y César Martínez, que se dio un tiempito de cuates para estar con nosotros, para seguir con el performance/ cuadernodedoblerraya de Mónica Mayer y Víctor Lerma "Abrazos y Aplausos" (fuera totalmente de programa y como un "regalo especial a la Bienal"...); les siguió Ivette Román, de Puerto Rico, con su estrujante performance *Humus Terroristas Todos*; J.M. Calleja, de España, Clemente Padín (el homenajeado), de Uruguay; Katnira Bello, (rosasrojaspunzocortantes), Emma Lejarazu, Celia Fanjul, Janice Alva, Laura García y Said Dokins, y de nuevo Víctor Sulser con Araceli Zúñiga en un "Performance de Clausura" (de la apertura).



Intervención de Araceli Zúñiga

Araceli Zúñiga dio la bienvenida a los participantes en esta X Bienal y agradeció la presencia de los directivos y representantes institucionales; a continuación, parte de su intervención:

"Propongo el reconocimiento de la Poesía Visual como un cuerpo permeable y en constante cambio. Graciela Kartoffel."

Y sí. Estoy de acuerdo. Y como una muestra de este cuerpo permeable y en constante cambio que nos plantea nuestra querida amiga (Graciela, crítica de arte y promotora de estos espacios, zonas de arte), decir zonas de arte es decir Clemente Padín, un poeta e investigador congruente con su obra y con su vida misma. Estamos hoy aquí reunidos para ofrecer este sencillo homenaje al pionero del arte-acción y de la poesía visual en el mundo. Bienvenido a este reconocimiento, compañero Clemente Padín, te hemos convocado, junto con otras y otros artistas, nacionales e internacionales, para dar comienzo a la décima y última Bienal Internacional de Poesía Experimental. ¡Qué bueno contar con su presencia generosa!



Performance de Katnira Bello



Cerramos ahora un ciclo, damos vuelta a la página, doblando la esquina, cambiando el paso, mirando hacia otros horizontes, rasgándonos la boca para que nuestras palabras salgan (también) desgarradas. En rebelión. Transgredidas. Otras. Diferentes. En busca de los nuevos alfabetos y de las otras formas que nos representarán a partir de este momento con otros formatos.



Performance "Regalo a la Bienal", de Mónica Mayer y Víctor Lerma.

Terminamos un ciclo de veinticuatro años con experiencias múltiples, con encuentros, desencuentros y muchos afectos, naturales en este tipo de actividades paralelas a las artes convencionales en México y en el mundo. Hemos sido y somos una Bienal Internacional real. Hemos convocado a muchos artistas extranjeros y hemos recibido trabajos que hoy conforman un amplísimo archivo, único en México, de poesía manifestada en una amplia variedad de múltiples y sinestésicas posibilidades de experimentación.



Performance de Janice Alva

¿Qué pasará con este archivo de poesía sonora, visual, libro objeto, libros y textos teóricos en torno a la experimentación de la palabra multidimensional? No lo sabemos, pero sí es verdad que tendremos que ponernos en coordinación con una institución, pública o privada, para su preservación y clasificación, en calidad jurídica de comodato o en autorregulación con otros archivos de artista, como lo ha propuesto Pinto Mi Raya.



Ivette Román, de Puerto Rico, performance *Humus Terroristas Todos*

Nos acompañan en este evento nuestros anfitriones de esta última etapa, la directora del Museo del Chopo de la UNAM, maestra Alma Rosa Jiménez, acompañada por Pancho López, responsable de eventos especiales del museo y promotor de Performagia; así como la maestra Susana Quintero, directora de la Casa de Cultura Reyes Heróles, acompañada del maestro Juan Carlos García Núñez, subdirector de Planes y Proyectos de Cultura de la Delegación de Coyoacán), concluyó Zúñiga.



La directora del Museo del Chopo de la UNAM, maestra Alma Rosa Jiménez, acompañada por la maestra Susana Quintero, directora de la Casa de Cultura Reyes Heróles



Performance de J.M. Calleja (España)



Intervención de Roberto Keppler (Brasil)

Los días 31 de octubre y 1º de noviembre tuvo lugar un seminario con el tema "*La imagen (utópica) inteligente*", donde participaron los artistas invitados internacionales, incluyendo a Roberto Keppler, de Brasil, y Beatriz Ramírez, de Argentina (Presidenta del Club de Fans de Clemente Padín), así como el poeta Víctor Sosa, la maestra Josefina Alcázar, la investigadora Patricia Cabrera, el maestro Carlos Pineda, la pionera (una de ellas) del arte correo en México María Eugenia Guerra, el artista e investigador Víctor Muñoz, así como varios artistas participantes en la inauguración y otras personas más. (Algunas de las ponencias o pasajes de éstas, van en la parte final de este reporte.)



En la convocatoria para el seminario, como un programa inmediato y a futuro, se publicó el siguiente pronunciamiento:

PRIMER ACTO: Después de las vanguardias, con su programa ético y ontoepistemológico, y de las posvanguardias fineseculares inmersas en el *mediaescape* de la ilusión y la virtualidad, llegamos al "retorno de lo real" con una realidad tecnoestética basada en las emergentes cartografías de la representación, de la permutabilidad de los signos y del radicalismo constructivo, la simulación, la artificialidad y la digitalización multi/transensorial... de los no-lugares y la eclosión geoestética... de la convivencia de los afectos románticos y los efectos especiales... era global, historia de la inmediatez, nuevas suplementariedades y referentes flotantes... de lo interesante a lo impactante... el arte Entertainment y las nuevas estrategias de resistencia artística... En suma, la **hiperestetización** de la visualidad.

SEGUNDO ACTO: ¿Podremos inventar un futuro, una imaginación crítica, una nueva metaforología de la imagen, darle a la imagen el carácter cognitivo que se le ha negado?... Desde la gramatología, la lógica del sentido y las ecosofías, por mencionar algunos puntos nodales, podríamos acercarnos a esa heterodoxia del humanismo tecnológico, de la postmetafísica cibercultural y el tiempo del *zapping* estético.

TERCER ACTO: En tal escenario, el concepto de "poesía experimental" está vigente y preñado de enfoques de invención para el siglo XXI. En lo esencial, se trata de un conjunto multi/transdisciplinario y también de una verdadera sopa de letras en cuanto a corrientes que se cruzan y a herencias y herejías que siguen irradiando potencias creativas.

Temario:

1. Informe de experiencias en poesía experimental.
2. Primer análisis-debate: La imagen, más allá del dualismo sensible-inteligible; transgresión de los signos, tecnoestética, simulación y nuevas estrategias de la representación.
3. Globalidad, simultaneidad e inmediatez; arte *entertainment*, resistencias y hacia una imaginación crítica.



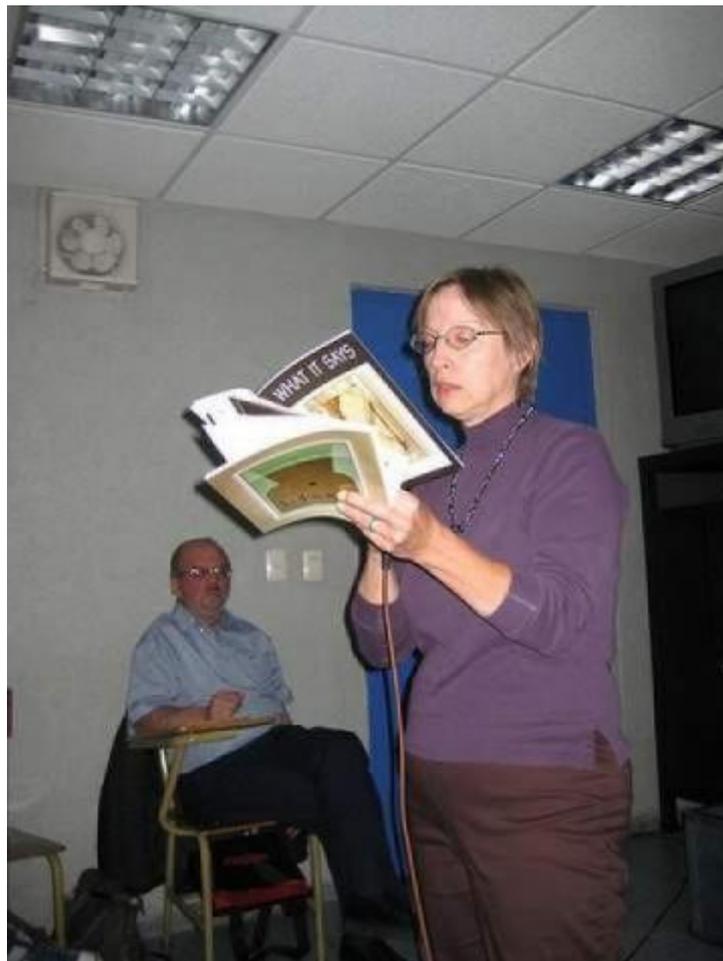
Todos juntos (en la primera parte de la X Bienal)

La segunda parte de actividades de la Bienal tuvo lugar a partir del viernes 13 de noviembre, con la presentación de dos libros del escritor y poeta visual Alfredo Espinosa, de Chihuahua, *En el corazón del sinsentido* y *Nueva York y una taza de café*, y la presencia del pionero del arte correo y la poesía visual en EE.UU., el editor y performer John M.

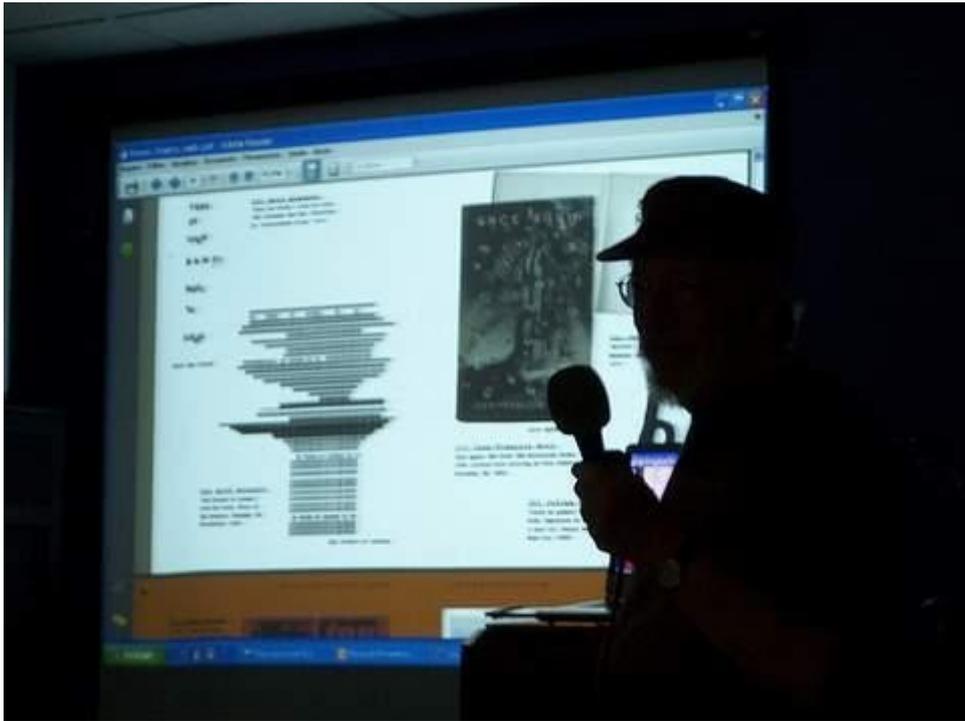
Bennett, acompañado por la poeta Catherine Mehl, así como del poeta electrónico brasileño Jorge Luiz Antonio, quien presentó un libro suyo sobre la poesía digital en Brasil y un recuento del artista portugués E.M. de Melo e Castro.



Segunda parte de actividades: Performance por John M. Bennett



La poeta Catherine Mehl



Poemas de John.

A su vez, las exposiciones de poesía visual y experimental en la Casa de Cultura Reyes Heróles, terminaron el día 30 de noviembre.

El jueves 19 de noviembre, en el Laboratorio Arte Alameda (Dr. Mora N° 7 Centro Histórico), el poeta electrónico brasileño Jorge Luiz Antonio presentó un libro suyo sobre la poesía digital en Brasil (*Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais*).

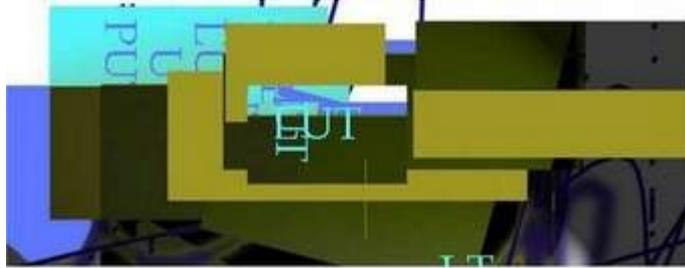


El poeta electrónico Jorge Luiz Antonio (Brasil)

Jorge Luiz Antonio. San Pablo, Brasil, 1952. Poeta, investigador y profesor universitario, es doctor en Comunicación y Semiótica, y está haciendo pos-doctorado em Teoria Literaria na Unicamp (Universidade Estadual de Campinas) con beca da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), bajo la supervision del profesor Paulo Franchetti. Es autor de numerosos libros de crítica e historia de la poesía experimental brasileña.

Poesía electrónica: negociaciones

con los procesos digitales



En el marco de la X Bienal Internacional de Poesía Visual y Experimental en México, el Laboratorio Arte Alameda invita a la presentación del libro:

***Electronic Poetry:
negotiations with the digital processes***

del poeta electrónico brasileño Jorge Luiz Antonio.

Jueves 19 de noviembre | 17:00 hrs.

Laboratorio Arte Alameda Dr. Mora 7, Centro Histórico, Ciudad de México.



La obra fue concebida, desde sus primeros esbozos, para circular en el medio impreso (libro) y el digital (CD-Rom y red). El ciber/lector puede leer el libro y acceder a él en la computadora, simultáneamente, y así poder ver los poemas comentados, revisar la bibliografía electrónica o a las poesías electrónicas seleccionadas, o consultar el glosario. Una vez que la obra aborda las relaciones de la poesía con los procesos digitales, es importante que la lectura también sea hecha en ambos medios y de forma interactiva e hipertextual, o sea, que haya una exposición de poesía electrónica en la propia obra.



Intervención de Jorge Luiz Antonio en el Laboratorio Arte Alameda

Además de la necesidad de presentar el tema en dos medios, agregó Jorge Luiz, me pareció conveniente hacer una edición que tuviera un costo bastante accesible. Eso me planteaba desafíos: crear capítulos que iniciarían en el medio impreso y que terminarían en el digital. Y el resultado fue un libro de 200 páginas impresas y un CD-Rom con 533 páginas de texto, más las antologías incluidas de poesía (379 poemas de 199 poetas en cerca de 400 páginas) y de los textos teóricos (87 textos de 56 autores en 1,018 páginas).



Laboratorio Arte Alameda: Texto de Araceli Zúñiga en el Festival Transítio II

Seminario POESÍA EXPERIMENTAL:

LA IMAGEN (utópica) INTELIGENTE

SELECCIÓN DE PONENCIAS



Yto: Trabajo en Internet para la X Bienal: e-pintura demencial, www.yto.cl/demente

Poesía que ['] construye [s?]

Una semiótica no del poema, sino de la operación

que significa hacer con la poesía.

Fernando Ocampo Celis del Ángel

Lleno está de méritos el Hombre; mas no por ellos;

por la Poesía ha hecho de esta Tierra su morada. Martín Heidegger

Quizá el título de este texto, "Poesía que ['] construye [s?]", parezca ambicioso. Sin embargo, no hay petulancia, al contrario. Se pretende traer a *presencia* el recurrente tema de la decadencia actual en la producción y crítica de piezas poéticas o poemas. Situación que de una u otra manera reflejan la realidad de los fenómenos en los que hoy día nos vemos inmersos.

Construir, es una palabra aparentemente tangible desde una perspectiva física objetiva. Sin embargo es en la intangibilidad de su significado donde ésta decanta su valor, ya que es en el acto de construir donde ordenamos los elementos necesarios para nuestra existencia, ordenar es nuestra naturaleza humana y sin embargo es artificio por naturaleza, porque negamos toda construcción natural y habitamos *en* nuestra artificialidad imaginando. Me refiero a la construcción, que es antes que cualquier adjetivación, un proyecto. El ejercicio de proyecto es poner en orden, es ordenar.

La determinación de los distintos elementos que configuran la noción de aquel orden, están permanentemente referidos a la esencia de una obra de manera tal que es posible extraer de allí los materiales fundamentales que le dieron vida con sentido. Develar la esencia de la obra es pues un desafío, como también lo es el de intencionar su análisis con ese propósito. Hacer esto NO produce un diseño rígido y formal para ser analizado o interpretado desde su contorno, pero sí una estructura de intenciones que nos guía a la hora de tomar decisiones prácticas sobre los *lugares* que determinado programa nos exige.

Es por eso que cada vez que un poeta funda un proyecto, recoge *formas* del habitar y les da lugar en su poesía, esta formalidad no depende únicamente de la imagen representativa, sino de características que operan dentro de las lógicas de la función [programa] y la significación de los procesos de ordenamiento. Si valoramos las características comunes existentes entre la experimentación poética y un ejercicio de proyecto, cabrá señalar como puntos de encuentro: la presencia de un receptor que resuelve la provocación hacia una poesía del *hacer-se*, por tanto, poesía que exige la participación, el uso: una poética que va mucho más allá de la búsqueda de la belleza estética, puesto que premia la voluntad de penetrar en el campo de la reflexión artística; poética de recurrencia y de las ideas, puesto que se impregna de un cierto grado de voluntad a la desmaterialización de la pieza que de ella se construye.

Un poema es resultado del ejercicio de un proyecto, sin embargo es también el vestigio de esa acción. Como lectores-receptores debemos considerar que aquél es la tercera traducción de la poesía [podrían ser más], porque en principio el poeta se desdobra en su hacer para *hacerse* su lector, es entonces resultado, huella física, legible, que da cuenta de un encuentro al que anhelamos, pero que en ninguna circunstancia se mantiene estático.

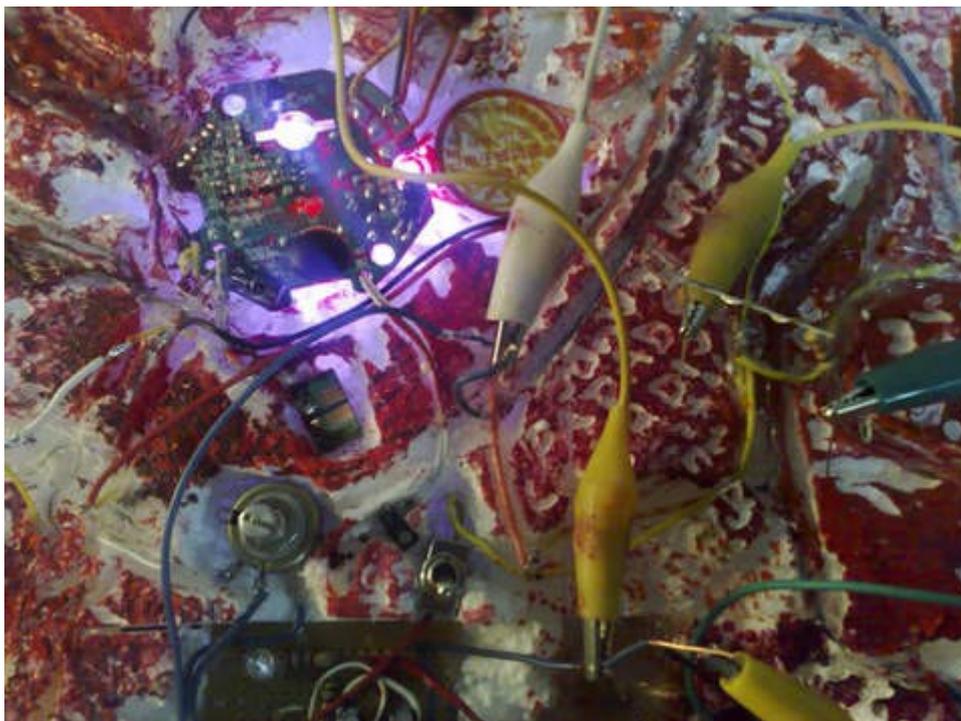
Me llama la atención la frecuente búsqueda de algunos autores y críticos de poesía experimental, que tratan de manera insistente dar cuenta de un discurso repetitivo de justificación en la implementación y el hacer de este *tipo* de creación artística, como si fuera necesaria todavía aquella demostración cuando se disponen, ya, de innegables años de tradición y práctica creativa en la poesía experimental, espacios teóricos e históricos que nos dejan *ver* que la poesía fue siempre una creación interdisciplinaria y polisémica, para entender que no es posible disociar la palabra de la imágenes visuales, sonoras, organizadas dinámicamente en nuestro lenguaje.

Cuando leo algunos artículos referentes a la condición citada arriba, ni siquiera recorro al pensamiento melancólico de la idea de una muerte y/o pérdida de la poesía. La única razón que en este instante mantengo para pensar que la poesía no perecerá, viene desde lo más cercano y despreciado por ella, la lingüística. En el derrumbamiento universal de los puntos de apoyo que se tenían imperturbables por aquella pérdida de producción en ciertas prácticas de creación poética a lo largo del tiempo, la lingüística nos da la única afirmación sólida, como hecho bien fundado: que la poesía no puede morir porque está unida a la naturaleza de las cosas del lenguaje.

No sistemática ni superficialmente, porque el lenguaje cuenta con propiedades [muy conocidas por nosotros] acústicas, visuales y fonéticas que le permiten imitar vagamente cualquier fenómeno; pero, fundamentalmente, porque el lenguaje del hombre cumple varias funciones paralelas, como las de nuestra comunicación: la lógica y racional [que es la más visible], o la de organización de pensamiento, es decir la de expresión, totalmente diferente que, de manera compleja, incorpora a la comunicación lingüística, elementos con los cuales se exterioriza el que habla, matices de sus "heterónimos" o estados de ánimo, desarrollando así procedimientos estéticos adecuados para transmitir esos matices.

Para imaginar que lo que llamamos poesía pudiera desaparecer totalmente o, por lo menos, como una posibilidad de nuestra condición humana, sería preciso imaginar la muerte de todo lenguaje articulado. Sin embargo, esto es completamente erróneo porque en tanto los hombres hablen, su lenguaje contendrá todos los elementos necesarios y adecuados para restaurar el concepto de poesía tal cual como lo concebimos, aún cuando ese concepto pudiese desaparecer temporalmente. "El lenguaje corre en la poesía como el agua en el río"; mientras alguien sienta deseo de decir del modo más sencillo su *habitar*, la poesía existirá en y por el lenguaje aunque no se sepa qué es de ella.

Es necesario reconocer si no la indiscutible resistencia del público ante la poesía, por lo menos su progresivo desapego, cierta indiferencia. ¿Qué hacer entonces ante la situación? Seguro en algo más que la propia fe de que la poesía existe objetivamente, quienes la aman pueden ya, al saberse argumentados, poner pie firme en esta "crisis". La poesía es valor y no ilusión de valor, puesto que es indispensable y corre entre nosotros. Yo mismo no entiendo a quienes no quieren verse y ponen en juicio al poema sin morar en su interior, sin imaginar siquiera el acto poético de quien en algún momento, "se vio" tocado por [en] ella o la [se] imaginó.



Yto: Trabajo en Internet para la X Bienal: e-pintura demencial, www.yto.cl/demente

LA POESIA EXPERIMENTAL, LA EXPERIENCIA

John M. Bennett

Toda poesía es experimental, en el sentido amplio de la palabra. Es decir, que toda poesía que vale esa denominación se crea a base de expresar, de crear, una experiencia nueva, y es experiencia. Experimental, pues. Aún en la utilización de formas tradicionales como el soneto, el romance, el pantoum, o lo que sea, hay por necesidad una experiencia nueva en cada manifestación. Un arte *no* experimental sería algo así como el Quijote de Pierre Menard, pero aún en ese caso, el Quijote de Pierre Menard *no* sería idéntico al de Cervantes, porque se hubiera escrito en un contexto y en un tiempo totalmente distintos.

Pero dicho esto, quiero postular dos cosas:

Una) Que hay grados menores y mayores de experimentación en el arte, sea visual o literario o alguna combinación, y

Dos) Que hay una tradición y una cultura continua de literaturas y artes de vanguardia que tiene una historia de muchos siglos y que dentro de esa cultura hay constantes, "influencias", y continuidades que tienen su analogía en las culturas más del "establecimiento" y de las instituciones oficiales.

Entre las características de esta tradición experimental está su índole internacional, su aspecto translingüístico, la colaboración entre artistas, la creación de nuevas formas híbridas, y el uso temprano de nuevas tecnologías y materias para fines nuevos y estéticos. Tales como, en su día, la imprenta, nuevas tecnologías para crear colores, herramientas de cobre, de acero y de otras materias, para no decir nada de lo más obvio para nosotros, la fotografía, la electricidad, el cine, la grabación, el video, la computadora o la ordenadora y todo lo que sea posible con esa última.

En cuanto al arte vanguardista de hoy, hay por lo menos dos circunstancias únicas, que puedan, tal vez, afectar las características de la expresión: el incremento escalofriante de la población mundial, y los nuevos medios sin fronteras e instantáneos de comunicación.

¿Cómo afecta el arte la población enorme del planeta? En primer lugar, crea un "público" o un entorno humano, un grupo o una sociedad para cualquier tendencia artística que sea posible o aún no posible. Es decir, que puede haberse *varios* mundos vanguardistas, cada uno con su especificidad particular, y pueden comunicarse –o no, lo que es frecuente– entre sí. En el pasado, la vanguardia funcionaba como un laboratorio para ideas o recursos nuevos, que después se adoptaba el arte más "normal" o institucional (generalmente en forma diluida). Ese proceso sigue hoy, pero en menor grado. La población enorme ha creado otro fenómeno: la cultura masiva, con sus artistas célebres (y a menudo vacuos) que dominan los medios masivos de comunicación y distribución, además de las instituciones oficiales del arte.

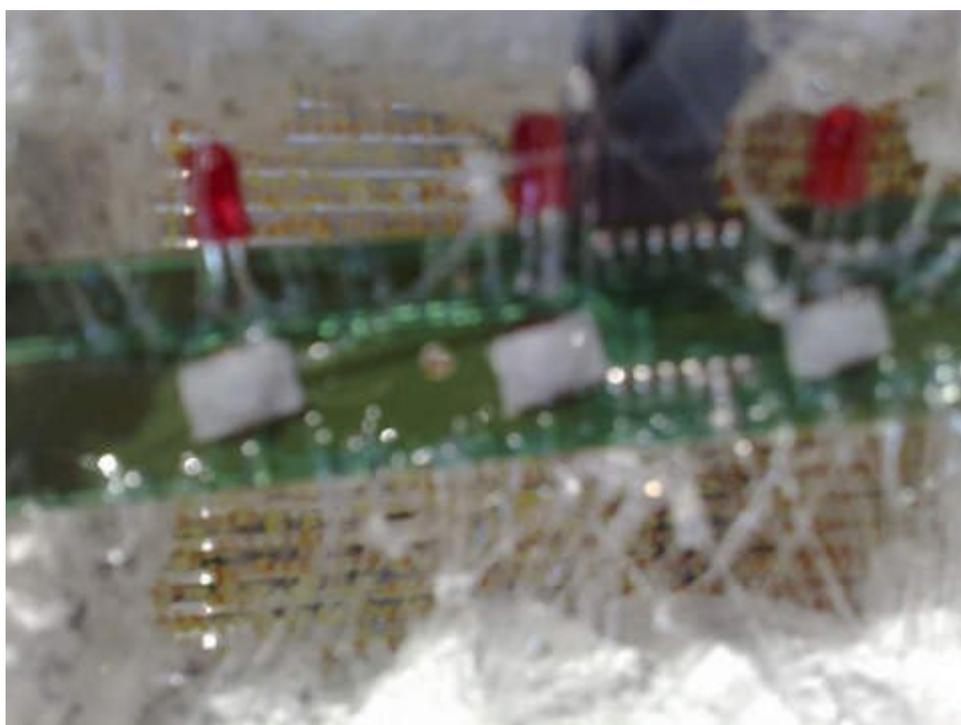
Pero los medios de comunicación masiva han creado un matriz donde los artistas de las vanguardias pueden comunicarse entre sí, de manera casi instantánea. Por eso se ha formado un mundo dinámico, más allá de las fronteras políticas y

culturales, en donde la colaboración y el canje de ideas ha resultado en la creación de una cantidad, y en una calidad, extraordinarias, inusitada diría yo, en la historia de las artes.

Pero conste, que ese mundo nuevo existe principalmente *aparte* de las culturas masivas, *aparte* de las nacionalidades, y se ha fomentado el crecimiento de esa tradición alternativa de vanguardia hasta el punto de que sea una verdadera cultura internacional masiva por su parte, un continente "virtual", realizado hoy acá en México por los esfuerzos de César Espinosa y Araceli Zúñiga. Como se ha hecho concreto en otros lugares y se hará en el futuro, como esos eventos súbitos, encuentros de cientos de personas en un lugar anunciado por email, por Facebook, o Twitter. Hoy en México, mañana en Barcelona o Berlín o La Habana o Kiel, Rusia o Bologna o Shanghai o Osaka o en Columbus, Ohio.

Fijense bien: somos muchos, pero muchos entre muchos; tenemos el poder para cambiar y hacer envolver el arte y la literatura más allá de nuestro grupo, pero tal vez sea un poder ilusorio. Ya veremos. Lo cierto es que la cultura de masas es más grande aún. Lo bueno es que no sabe que existimos, y así somos libres.

Octubre de 2009



Yto: Trabajo en Internet para la X Bienal: e-pintura demencial, www.yto.cl/demente

UNA PROPUESTA MODESTA

Felipe Cussen

Universidad Diego Portales

Chile

Los poetas experimentales de las últimas décadas, al igual que sus predecesores vanguardistas, han criticado y parodiado continuamente el aura romántica y suspirante que históricamente se asocia a la poesía. Rara vez, sin embargo, se han hecho cargo de la nueva aura que ellos mismos han comenzado a desarrollar a partir de una supuesta pureza en la manipulación seria y concienzuda de técnicas muy específicas y la aparente indiferencia respecto a una popularidad masiva de sus propuestas. Pareciera que el rótulo de "poesía experimental" fuera un sello de calidad incuestionable, lo que promueve la autoindulgencia e impide reflexionar sobre condiciones básicas para cualquier receptor que no sea otro poeta experimental. Así ocurre cuando se nos somete a un poema sonoro o una performance cuyo tiempo de exposición suele atentar contra muchas paciencias, en función de un determinado "estado" al que se supone que hay que llegar, pero que muchos de nosotros ni siquiera vislumbramos.

También se observa una inconsistencia en la invitación, como parte de una disolución de la jerarquía del autor, a un grado mayor de participación de los receptores. En prácticas colectivas como las acciones poéticas o happenings, suele crearse una liberación apenas ilusoria por parte de un director de orquesta que no quisiera renunciar a sus atribuciones. No es muy distinto a lo que ocurre con algunas obras digitales interactivas, donde el exceso de órdenes y sobreexplicaciones apabullan al manipulador, subrayando la asimetría entre el manejo tecnológico de quien diseña la obra respecto de quien la hará funcionar.

Aunque definiendo de manera entusiasta y quizás demasiado optimista la actitud de exploración en cualquier lenguaje artístico, la verdad es que, al menos en mi experiencia de lector o auditor, me he aburrido con obras novedosas en un porcentaje similar al que me he aburrido con obras convencionales. Pienso, entonces, que también se hace necesario desmitificar las labores de los propios poetas experimentales, y borrar, de paso, esa impostada seriedad que sólo esconde la imposibilidad de la ironía y autocrítica. Advierto que jamás he pensado que las obras deban alterarse para satisfacer la pereza o simplismo de cualquier tipo de público, pero también me parece excesivo refugiarse en esta aura a la que me refiero para justificar los caprichos de algunos poetas que llegan a este tipo de prácticas pretendidamente innovadoras como una forma de trabajar menos y de disfrazar con conceptos sus carencias.

Como creo que el punto de partida de cualquier escritura deben ser los materiales con que se trabajará, de momento que una pieza considera a sus receptores como un elemento central del soporte o su funcionamiento, no se puede eludir la reflexión sobre sus expectativas, grados de atención y disponibilidad. Es obvio que no es lo mismo leer de pie sobre un escenario que recitar un poema por teléfono, así como no es lo mismo esperar que un internauta perdido active una interfaz que interpelar a gritos a los parroquianos de un bar. Sin esta conciencia, los intentos de interacción o de provocación pueden terminar convirtiéndose sólo en fondos de pantalla o música ambiental.

Robo un planteamiento de Charles Bernstein: "Poetry should be at least as interesting as, and a whole more unexpected than, television". ¿Es posible hacer un poema más impactante que la confesión inesperada de una estrella del cine? ¿O un poema más entretenido que un buen partido de fútbol? Lo veo muy difícil, pero mientras tanto propongo que al menos habría que pensar en las reales capacidades de resistencia de los auditores y considerar seriamente en recortar los tiempos de las fascinantes performances que estamos imaginando a la mitad de lo que habíamos presupuestado. Mairead Byrne, en una divertidísima comparación entre la poesía y el stand-up comedy, explicita este acuciente problema: mientras que un buen comediante siempre acierta en el momento que debería terminar su rutina, "poets don't know how to end. They're always saying 'Do I have time for one more?' Or 'I'll just read one, no two, well maybe three more.' How about none more? How about DON'T?? Stand- ups don't say Do I have time for another joke???"

No.



**La Post-Posmodernidad o Transmodernidad
en la poesía visual y experimental del siglo XXI**

Por Graciela Kartofel

Pre-definiciones y definiciones de lo que no se quiere dejar definir no es un juego de palabras. En el entendimiento de que los movimientos de vanguardia rompen con formas establecidas, con preceptos fijos y con regulaciones, la poesía concreta y la poesía visual ejercen la destitución de las convenciones. Si aceptaran una definición estricta de lo que son, P.C. y P. V. y Experimental estarían desdiciéndose, debilitándose, desdibujándose y tornándose inútiles. Por ende, no hay definición en P.C. y P.V. y Ex. que se separe de su entorno y es de esa manera como se irá caracterizando en el siglo XXI, como algo orgánico en constante movimiento, "más allá del dualismo sensible-inteligente" y en un momento de ser post-posmoderna o altermoderna o transmoderna.

Propongo el reconocimiento de la Poesía Visual como un cuerpo permeable y en constante cambio. Ya fundado en otros términos, hoy se reconoce en lo efímero, en la masificación cultural, en los entrecruzamientos culturales y espacio-temporales, con las consecuentes situaciones no lineales sino en tramas, tanto en el lenguaje como en la imagen, los dos interligados componentes de la Poesía Visual y Experimental.

La vida es ambas, perdurable y efímera. Actualmente, vivimos una especie de edad efímera o reino de lo transitorio, y la natural documentación digital que provee la época, pautada por lo 'hiper-transitorio', o sea lo que pasa muy rápido. Tenemos que preguntarnos si hay una utopía inteligente habitando este 'hiper-trans', o si sólo es engañoso y desgastante?

Qué se observa? ¿Es el arte efímero un producto consumista, superficial y llamativo propio de esto llamado transitorio, o más bien, hiper transitorio? ¿Es la vulgarización = masificación? ¿O es un rechazo de esta vulgarización = masificación promovida por la especulación, enmarcada como 'el Mercado de arte en sus diversas versiones'? ¿Llevaría esto a un retorno a lo auténtico? ¿Qué sería lo auténtico una vez recorridos los pastizales? No podría ser una vuelta a las visiones renacentistas o a las románticas, podría ser una nueva vuelta de tuerca a lo conceptual que ya originara mucho de lo efímero?

¿Podría esta era efímera que integra el cine, la música, las artes visuales –por sólo abreviar la lista-, podría, organizarse –organizar su cuerpo mutante-, en la Poesía Visual y Experimental, donde ya cohabitan los mencionados?

Es interesante que la Poesía Visual manifiesta esa existencia efímera desde su constante movilidad, no es un paradigma sino una fluidez en constante emancipación. Curiosamente, quienes la quieren empaquetar, al alterar su estado en movimiento, la pierden. No nos interesa aquí discutir qué será del arte en sus manifestaciones más formales –seguramente sobrevivirá de esa manera como todos sabemos que lo ha hecho, coexistiendo.

En cuanto al arte entretenimiento que hoy se señala enfáticamente –y que entraría en el área de lo perecedero por su escasa trascendencia-, existió siempre pero separado del mercado. En cuanto entran a existir 'los valores específicos de intercambio individualizado', se segmenta de tal manera todo –ya no es una fiesta o una velada con el músico o el pintor de la corte-, ahora es los 5 minutos del juego electrónico no exclusivo sino producido masivamente a la ¡pling! caja. En cierta medida, por la lógica del movimiento –crecimiento poblacional y digital- la Poesía Visual atraviesa una especie de 'fresison' –un razonamiento silogístico donde cohabitan afirmaciones y negaciones–, sobre todo ésta al final.

Se confunde entretenimiento con vida. Vida es movimiento, amor, acción, calor, pensamiento, creación. Entretenimiento, si bien es movimiento, es la vida puesta en puntos suspensivos, incluye la competencia, la medición de la inteligencia y muy especialmente la velocidad –lo mismo que inquietara tanto hace un siglo a los Futuristas.

Para quien suscribe, la Poesía Visual tiene aún caminos casi no transitados dentro de Latino América. Las proporciones, lenguas e imágenes que predominan se enlazan con las estéticas occidentales e ignoran las indígenas.

Con esto ratifico mi posición y me uno al Homenaje a nuestro querido Clemente Padín.



PERFORMÁTICA Y HOLOGRÁFICA:

VÓRTICES EXTREMOS DE LA POESÍA VISUAL

(Introducción)

Carlos Pineda

Un fragmento de este ensayo fue publicado

en: *Tierra Adentro*, México: CONACULTA,

Núms. 156-157, 2008-2009, pp. 70-75.

La hibridación genérica tan cara a esta época logotética¹ posvanguardista,² considera a la heteroglosia como signo inmanente de la obra literaria. Así, intersecciones, subducciones, empalmes y toda clase de combinaciones entre géneros, conforman los sedimentos de la estratigrafía escritural de hoy día. Determinada por esta vorágine estética, el género literario más dérmico, la poesía,³ en su faceta visual, ha sido un receptáculo fecundo para el desarrollo de este fenómeno gracias a su capacidad transformacional y a su permeabilidad para con las "contaminaciones" extraliterarias.

Esta cualidad proteica obliga a que sus límites de expresión matérica se amplíen más allá del mero hecho combinatorio intergénérico, extendiéndose hacia espacios intelectivos considerados tradicionalmente como "ajenos" a su naturaleza lírica, como es el caso del universo tecnológico.⁴ Resultado de esta combinación *sui generis*, surgen expresiones literarias como la e-poesía y la poesía holográfica, que para su realización efectiva dependen de una variopinta lista de recursos electrónicos.

Sin embargo, la filia por lo novísimo, por hacer del espacio aséptico de la virtualidad tierra ignota presta para ser poblada por la poesía, se matiza en su acercamiento a las artes performativas,⁵ las que se convierten en ocasión para reafirmar lazos comunes de expresión, así como para ingresar a ámbitos de convivencia, que si bien ya en la modernidad estaban presentes, apenas después del teatro del absurdo emergen con toda su fuerza vital como elemento axial de la representación.

Esta condición limítrofe de las propuestas más arriesgadas y eclécticas de la poesía visual, genera vórtices conceptuales aún difíciles de precisar en el estado en el que se encuentra la crítica actual; sin embargo, si podemos comenzar por nominar ("etiquetar" si así se quiere) al conjunto, para después especificar a sus constituyentes y finalmente acercarnos a sus especificidades estéticas.

Desde una perspectiva canónica, la poesía visual contemporánea⁶, considerada por sus "ejecutores" como "alterna"⁷ la podemos subdividir en una cantidad casi infinita de subgéneros, como si se tratase de una derivación matemática⁸ que se acerca incesante (de manera inversamente proporcional) a la solución deseada; así, podemos considerar en mayor o menor medida a la poesía fílmica, la video-poesía, la techno-poesía, la poesía semiótica, la poesía intersignos, la polipoesía, la poesía/proceso, etc. y en particular a aquellas que son del interés de este ensayo: la poesía performática⁹ y la poesía holográfica,¹⁰ como nuevas categorías del todo pansemiótico que se concentra en la poesía visual.

Es evidente que estas nuevas dimensiones del "visualismo" poético, al ser metalenguajes de una escritura que parte de concepciones plásticas para generar nuevas gramáticas signícas, se nos presentan como un conjunto de símbolos e imágenes que conforman un todo semiótico interdependiente, donde los elementos visuales (concretos como virtuales) se homologan con el signo lingüístico escrito.¹¹

Al perder su especificidad como expresión plástica, requieren, para completar su realización plena como signo (y por lo tanto, para desarrollar óptimamente su capacidad para significar su cometido estético) de cierto grado referencial hacia la palabra, esta vez, como "objeto" y ya no sólo como medio de expresión o mera concreción escrita de la lengua. Por otro lado, es preciso tener en claro que estas propuestas poéticas sintetizan una alianza estratégica entre poesía y pintura, letra y oralidad, palabra y arquitectura, en donde la imagen deviene en un elemento medular que no desplaza a la palabra, sino que se (con)funde con (en) ella.¹²

No cabe duda que las expectativas ofrecidas a partir del panorama estético esbozado, son múltiples y positivas en la intención; sin embargo, es preciso evaluar en su justa dimensión tanto su aplicación efectiva en el "producto" artístico resultante, como en la solidez y coherencia del edificio teórico en el cual se sustentan.

Tengamos presente que la actual obsesión ("conciente")¹³ por impregnar de manera evidente y preponderante a la obra artística de un elevado nivel de polisemia¹⁴, a través de estrategias como el collage genérico, o de realizar obras *in progress*¹⁵ han "relajado" los métodos compositivos, lo cual permite la aparición de un diletantismo sumamente dañino que orilla a estas apuestas "escriturales" a un rápido agotamiento, al ser invadidas por una cantidad cada vez mayor de (pseudo)artistas que encuentran en este arte camaleónico, la oportunidad de acceder (con cierta facilidad) a un espacio cultural aún desprovisto de una armadura teórica que le ayude a conservar sus niveles de calidad.¹⁶

A pesar de que la ambivalencia entre los fines y los métodos, los modos de expresión y lo expresado, las técnicas auxiliares y el producto resultante de su aplicación, se justifican en tanto que experimentación, pareciera que su compromiso con las ideas de exploración e indagación, que con cuánta preponderancia cultivaron los viejos vanguardistas, son, a lo sumo, una pose necesaria, pero no una verdadera búsqueda; por lo que de manera continua fracasan ante una superficialidad asfixiante cuyos resultados estéticos son las más de las veces cuestionables.

Es por esto que lo eficaz y utilitario sustituye gozosamente a la disertación intelectual vanguardista, sin duda, en congruencia con la inmediatez del instante publicitario necesario para la realización efectiva del consumo y de las estrategias de los *mass media* para estimularlo.

Si lo anterior es cierto, entonces el terreno palustre en el que nos movemos e intentamos poner las bases de algún palafito teórico, deberá lidiar de manera sumamente cuidadosa con la discontinuidad, el afán de simultaneidad, la intrínseca inestabilidad, y sobre todo, con la indecibilidad y lo arbitrario, desde donde se manifiesta la poesía contemporánea ligada a la virtualidad.¹⁷

En efecto, el concepto de poesía "orgánica" (que incluso bien puede funcionar al ser aplicado a las vanguardias literarias "clásicas")¹⁸ en su dimensión exclusivamente textual, asentada en un soporte concreto: el papel, es ya objeto de pronta taxidermia por curadores de museo tecnomesiánicos.¹⁹ Las apuestas actuales ven en la híbridación multifacética y polifónica la oportunidad de eliminar la noción de estilo, de deconstruir el discurso y sus andamiajes teóricos en pro de la emergencia de microestéticas contrapunteadas a las macro-utopías vanguardistas.²⁰ Movimiento continuo, nerviosismo, eliminación de la posibilidad del sedentarismo artístico, y por lo tanto, de hacer de la negación del estilo (paradójicamente) un estilo.

¿No es acaso esta actitud resultado (y estimulador) de la globalización y el derrumbe de los imaginarios postindustriales tanto en el nivel filosófico, como moral, ético y artístico? Y si es así, entonces cabría preguntarnos la validez de un acercamiento crítico. ¿Qué queremos comprender? al arte en sí o los modos de hacer el arte. ¿Podemos, en las circunstancias actuales de la hermenéutica, hacer esta distinción, o (como siempre) sólo haremos castillos de aire?

Así las cosas, la estética tradicional se enfrenta (quizá por vez primera en su historia) con expresiones artísticas que están fuera de su ámbito exclusivo, que exigen para su cabal comprensión crítica (que no para el receptor) de elementos teóricos venidos de ciencias ajenas a la teoría literaria o del análisis del discurso y sus herramientas auxiliares tomadas de la sociología, la antropología, la psicología etc.

Precisa de conocimientos teóricos y técnicos de computación, láser, permutatividad matemática, fractales, teoría de conjuntos, álgebra booleana, y un heterogéneo etcétera que pone en una condición comprometida al crítico, quien opta por refugiarse en categorizaciones generales, para evitar enfrentarse con conceptos que lo descentran y perturban recordándole la necesidad de reformular o plantear nuevas estrategias hermenéuticas.

Dado el estado actual del arte, las humanidades y la ciencias duras, precisamos urgentemente plantearnos la necesidad de crear una teoría general de la imaginación, a partir de la cual podamos comprender tanto al fenómeno poético, como al musical; al plástico y al dancístico; a la genética molecular y a la biotecnología; a los procesos económicos como a la retórica política; esto es, a toda actividad humana que implique un concurso decidido de la creatividad.

Propongo, como colofón a estas notas introductorias, un acertado comentario del poeta y teórico uruguayo Clemente Padín, que bien nos servirá como síntesis y puente de lo que ha sido dicho y adelante se irá a decir, de estos vórtices poéticos que han decidido vivir el límite de las posibilidades creativas.

Este poeta visual se ha planteado metódicamente, con cierto rigor teórico, la validez y trascendencia de las propuestas más limítrofes de la poesía visual en el contexto de la inmediatez consumista actual, comenta Padín:

Al pretender competir de igual a igual con el mercado de las demás industrias culturales (TV, cine, moda, turismo, video, *word music*, etc.) la poesía entra a una especie de disolución y pérdida de su función de interrogadora y fundadora de realidades. Teme de esta forma expresar lo inexpressable, descifrar lo cifrado, llegar a la "otra orilla". [...] La poesía, al caer en la cultura *light*, disuelve la fuerza exploratoria y transgresora de los órdenes históricos y metafísicos para sumirse con una placidez relajada y somnifera en un juego de imágenes y fantasmagorías con lugares comunes sin consistencia, siendo víctima de una escenografía lumínica, creada por el simulacro del mundo del mercado. En esta atmósfera, la esencialidad poética como indagación queda reducida a ruina [...].²¹

Entonces, siguiendo la reflexión de Padín, tenemos que precisamente en la misma medida en la que la experimentación poética contemporánea nos ofrece abrir los márgenes de lo poético, simultáneamente se vacía de contenidos, quedando únicamente el "cómo" de la construcción como preocupación última de creadores y analistas; de ahí, quizá, la dispersión o supuesta deconstrucción del discurso artístico, que desde esta óptica, no sería resultado de una reformulación de los principios estéticos de la composición, sino más bien resultado de la incapacidad y el pasmo de los actores culturales para formular una propuesta realmente innovadora de arte.

NOTAS

[1] En tanto su insistencia obsesiva por querer generar "nuevos" códigos, "nuevos" lenguajes, que la mayoría de las ocasiones sólo se nos revelan como reformulaciones (*collages / ready-mades*) de lenguajes agotados, trivializados, que buscan en la superficie justificaciones a su endeble andamiaje teórico.

2 Considero más apropiado este término, al problemático "posmodernista", ya que tiene menor entropía conceptual y nos aleja saludablemente de discusiones teóricas que distraerían nuestra atención, aunque indudablemente se precisa de un análisis profundo del caso. Sin embargo, creo que el término más apropiado sería "neovanguardismo".

3 Si la pensamos no sólo como resultante y medio de expresión del "espíritu" humano, sino como el pulso de la experimentación literaria al mismo tiempo que depositaria de la tradición.

4 Independientemente de si ésta se aloja o no en el ciberespacio y su dimensión es entonces exclusivamente virtual.

5 Desde el teatro en su acepción más clásica, hasta el *happening* y propiamente el así llamado *performance*, como la poesía acción, e incluso algunas expresiones músico-visuales como el arte de Fluxus o las esculturas sonoras de La Monte Young.

6 Con esto me quiero referir exclusivamente a aquella compuesta a partir de las experimentaciones de la poesía concreta brasileña.

7 Con las reservas del caso, ya que valdría preguntarnos ¿qué poesía no es alterna? y en consecuencia ¿cuál es el discurso que se le opone para poder validar la alteridad? y que no contenga en su seno cierto grado de inconformismo.

8 En el contexto del cálculo diferencial.

Con esto me quiero referir a aquellas expresiones poéticas que requieren de la participación "dramática" tanto del autor como del receptor para la realización plena del evento poético. En este sentido, incluso se podría considerar a la poesía fónica como un arte performativo; sin embargo, para disminuir el caos de sentido ya de por sí enriquecido por las propias propuestas poéticas, aquí limitaremos lo performativo a su sentido más estricto, como un evento que se "representa" y "ejecuta" en tiempo real, y cuyos contenidos poéticos precisan de un contexto "teatralizado" para ser efectivos en su transmisión de sentido poético, intelectual y emocional.

9 Para efectos del presente trabajo, consideraremos a este tipo de poesía exclusivamente como aquella que se realiza y precisa de herramientas láser para su construcción, y que depende totalmente del flujo eléctrico para existir.

¹⁰A veces sustituyéndolo del todo, y sólo guardando una relación "genética" con la escritura en un nivel meramente evocativo.

[1] Considero pertinente reflexionar aquí, aunque someramente, acerca de las llamadas "intervenciones" en la plástica contemporánea como un arte similar en sus procesos creativos a la poesía performativa. Al partir esta expresión artística de un algo preexistente del momento creativo y limitarse a modificar el entorno (la existencia "pasiva" del objeto a ser intervenido) esta "acción" se convierte en un hecho performativo, que se asemeja con la poesía performativa al desplazar la carga estética del objeto artístico hacia el exterior, resultando en un arte de la inmediatez, que no busca la permanencia material de su expresión, sino sólo dejar una huella "conciencial" en el espectador. Como es evidente, a pesar de que estas apuestas artísticas parten de supuestos teóricos diferentes y ponen énfasis en distintos niveles de la representatividad, es claro que asistimos a la duplicación de un sólo fenómeno que responde a dos nominaciones distintas. Esta aparente duplicidad es una más de las consecuencias de que el arte contemporáneo todo no tenga un programa bien definido, que ignore su destino, e incluso que parece regodearse de manera insana en la creación de nuevas categorías sin tener plena conciencia de ello, y mucho menos de su utilidad y función dentro de la cultura en general.

¹² Esto es, como un fin en sí mismo, y no como mera consecuencia de la naturaleza de la obra literaria o de la inestabilidad del lenguaje.

[1] El intento más útil e inaugural para comprender el tipo de obras cuyo autor deja al "receptor" la decisión de cómo y cuándo debe de terminar el evento artístico, lo aporta Umberto Eco a través de su propuesta de "*opera aperta*". Bien, pero en el estado actual de las cosas yo me pregunto ¿Abriremos la obra hasta que se quiebre, se deforme y sufra una implosión y se colapse?

¹⁴ De obra eternamente en proceso de realización pero no inconclusa, sino en latencia; obra que no es, que se esta haciendo infinitamente y cuya conclusión sólo puede ser hipotética, nunca real.

¹⁵ En estricto sentido estético.

¹⁶ ¿Estando acaso cerca de cumplir el sueño wagneriano del arte total? Si la respuesta es afirmativa, entonces también estamos a un paso del pasmo, de la nada.

¹⁷ Nótese la paradoja a la cual hemos llegado casi obligados por la circunstancia analítica.

¹⁸ Aunque necia, como siempre, aún se resista a dejar al sinnúmero de publicaciones ortodoxas que *urbi et orbi* siguen creyendo en la palabra escrita.

¹⁹ Es importante hacer notar que las experimentaciones poéticas contemporáneas no son motivadas (en la mayoría de los casos) por grandes ideales políticos o sociales, como si lo fueron las vanguardias de principios del siglo pasado (sobre todo en su relación con el Comunismo). Estos movimientos tienen en la autoreferencialidad y la afirmación de la individualidad del sujeto (como quería Nietzsche) el fin de la enunciación artística; la colectividad pasa a ser simplemente un factor de consumo, y /o posibilidad de afirmación del yo a partir de la homogeneidad, en franca contradicción con el legado más valioso que heredamos del romanticismo: la originalidad.

²⁰ Y su cada vez mayor interdependencia.

²¹ En http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/est_cibe.html (consulta, marzo de 2006). Es sintomático que esta crítica que realiza Padín esté más cerca del análisis de corte psico-sociológico que literario.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIAR, Fernando. *Os olhos que o nosso olhar não vê*. Lisboa: Associação Poesia Viva, 1999.

ANAYA, José Vicente. ¿Dónde empieza y termina la poesía visual mexicana? *Alforja. Revista de poesía* XXIII, invierno 2002-2003, México: pp. 13-15.

BERRY, Eleanor, "Visual Poetry" en Alex PREMINGER Y T.V.F. BROGAN (eds.) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton: Princeton University Press, 1993.

ESPINOSA, César. "Las Bienales de Poesía Experimental y Visual en México" <http://www.altamiracave.com/historia/hfm> (consulta junio 2006).

ECO, Umberto. *Tratado de semiótica*, Barcelona: Lumen, 1977.

FAJARDO, Carlos, "El abismo Presentido. Cartografías de las sensibilidades de fin de siglo". *Espéculo* núm. 13, en: (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/cfajardo.html>)

FLUXUS (dossier). *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* núm. 99, México: INBA/CONACULTA, 2006.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1974.

JAKOBSON, Roman. *Ensayos de lingüística general*, Barcelona: Seix Barral, 1975.

KAC, Eduardo. "Holopoesía y más allá" http://www.vorticeargentina.com.mar/escritos/holopoesia_y_mas_alla.html

LINDEKENS, René, *Essai de sémiotique visuelle : le photographie, le filmique, le graphique*, Paris: Klincksieck, 1976.

MASSIN, Robert, *La lettre et l'image. Du signe à la lettre et de la lettre au signe*. Paris: Gallimard, 1970.

MASSÓ Tarruella, Ramón. *La cultura Light. El éxito de los personajes famosos, los anuncios y las noticias*. Barcelona: CIMS 97, S. L. 2001.

PADIN, Clemente. "Panorama de la poesía experimental uruguaya". *Graffiti* núm. 36, Montevideo, 1993.

----- www.escaner.cl/padin (correo electrónico: Tw1k4nc9@adinet.com.uy)

PINEDA, Carlos. "Una breve visitación a la poesía visual". *Alforja. Revista de poesía* XXIII, invierno 2002-2003, México, pp.140-142.

----- "La poética del minimalismo de La Monte Young". *Casa del Tiempo* núm. 89, México:UAM, 2006.

POLKINHORN, Harry. "Poesía visual en América Latina" http://www.vorticeargentina.com.ar/escritores/poesia_visual_en_latinoamerica.html (consulta: enero 2002).

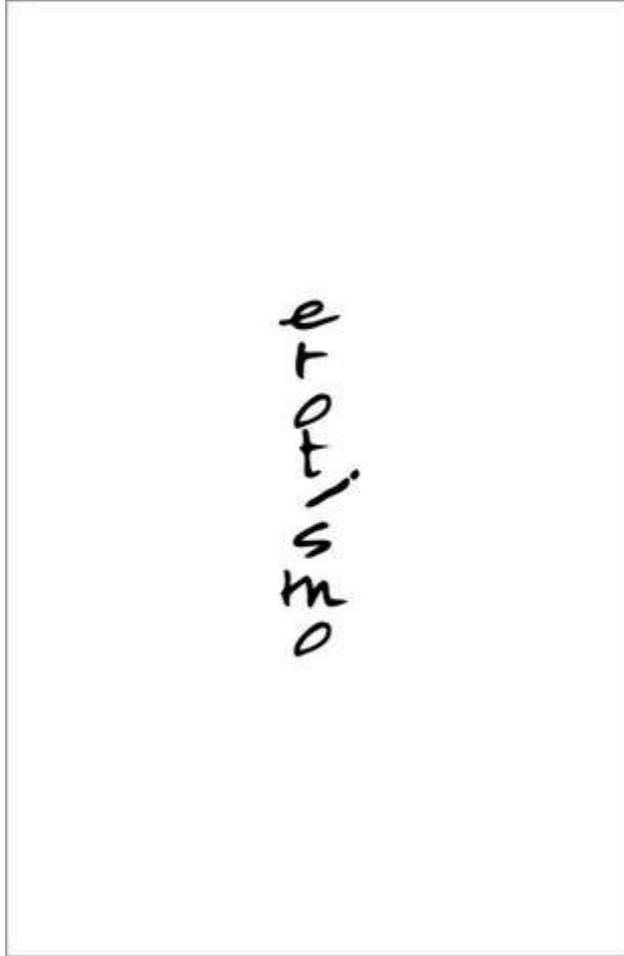
PROMETEO. Revista Latinoamericana de Poesía. Memoria del XI Festival Internacional de Poesía de Medellín. N° 59-60.(jun. 2001) Medellín: Prometeo, 2001. 469 p.

TAYLOR, Carole Ann, *A Poetics of Seeing: The Implications of Visual form in Modern Poetry*, Nueva York: Garland Publishers, 1985.

VAN DIJK, Teun (ed.), *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*, tra. Diego Hernández García, Madrid: Visor. 1999.

VUILLEMIN, A. y LENOBLE, M. (eds.), *Littérature et Informatique. La littérature généréé par ordinateur*, Arras: Université d'Artois, 1995.

YÉPEZ, Heriberto. "Rutas, señales y contextos hacia una poética pública visual" *Alforja. Revista de poesía* XXIII, invierno 2002-2003, México, pp. 20-39.



LA POESÍA VISUAL EN EL SIGLO XXI

Fernando Aguiar

Al dar una importancia creciente a la imagen y a los signos formales y pictóricos en el inicio de los años 70, la Poesía Visual vino, de cierto modo, a anticipar el creciente peso de la comunicación visual en la sociedad y en las culturas tanto occidentales como asiáticas.

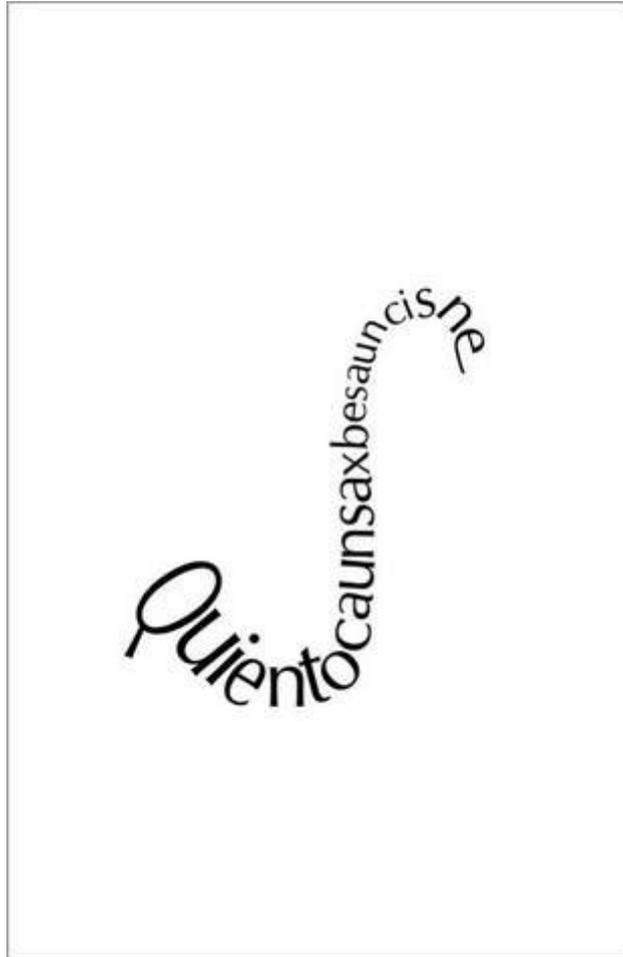
El proceso informativo y comunicativo del siglo XX se caracterizó por la masificación de la información y por la simultaneidad de esa misma información –todos saben lo que está aconteciendo en el momento en que sucede – y por la multiplicidad de los mensajes con que las personas son permanentemente bombardeadas.

Y si la Poesía Visual constituyó una antevisión poética de ese fenómeno y de la importancia que la imagen vendría a tener, se torna ahora el reflejo de ese mismo fenómeno, habiendo incluso sido largamente rebasada por los diversos “media” y por la publicidad, que transmite sus contenidos de una forma poderosa y creativa, recurriendo muchas veces a las técnicas y las soluciones formales y plásticas que los poetas experimentales ensayaron en los años 60 e 70, pero con una capacidad de penetración y de aceptación infinitamente mayor.

Contra ese aspecto, de hecho los poetas visuales procuran indagar continuamente en otras técnicas y nuevas soluciones para la expresividad de la poesía, que los lleva a muchos de ellos a recurrir a las tecnologías más recientes como el video, a creación digital (Hipertexto/hiperpoesía) e incluso los rayos *laser*, como en la poesía holográfica o la holopoesía.

Pero no podría ser de otro modo, porque esa es la esencia del arte: la búsqueda permanente de nuevas soluciones para el acto/objeto artístico, en este caso para el arte poético (aunque la poesía, como yo la entiendo, sólo podrá ser una obra de arte cuando no sea Poesía), utilizando el lenguaje de su tiempo y los medios tecnológicos que están a su alcance. A pesar de no relacionar casi nunca el resultado plástico-poético de esa búsqueda con el movimiento, la tridimensionalidad o con el sonido. Como lo hacen los medios de comunicación y de información, y la publicidad y los *video-clips* reflejan, remitiendo muchas veces las palabras a un plano secundario.

Paradójicamente, tal vez sea la Poesía Visual la que, en medio de esta densa y absorbente selva mediática recupere, en un futuro próximo la importancia de la(s) palabra(s) y la(s) mantenga actuante(s), como es de su pleno derecho. (Traducido del portugués por C. Espinosa)



Una Mirada al Trasfondo de la

Poesía Visual de la Última Década

C. Mehrl Bennett

Hay muchas maneras de estudiar la poesía visual y la comunidad internacional que la genera. En cuanto a lo que sigue, lo que llamo "contemporáneo" son obras creadas en la década más reciente.

Se puede estudiar este tema antropológicamente: las letras tienen su origen en las imágenes. Es una manifestación de estos tiempos digitales y pos-modernos que "la escritura asémica" se acepta más y más. La escritura asémica no quiere crear un mensaje de "sentido" específico, aunque tal vez haya un sistema particular simbólico que algo quiere decir al poeta/artista y a nadie más, o a alguna cultura antigua, o tal vez se trate de un texto legible que se haya "procesado" y ya no sea legible por vía de un sistema lingüístico establecido. Esa manera de crear textos fomenta maneras nuevas de leer y maneras nuevas de pensar, y se extiende más allá de las fronteras de los idiomas. Cualquier sentido que el lector construya es una traducción correcta.

Tim Gaze, muy conocido en el campo de la escritura asémica, ha montado una exhibición de poesía asémica en Australia, y ha dicho cosas muy interesantes en una entrevista digital. En la década más reciente se ha visto una explosión de poesía visual que puede denominarse asémica, y Tim Gaze ha hecho mucho para fomentar esa erupción de la creatividad.

Se puede estudiar este tópico estructuralmente (arquitecturalmente): un arreglo de imágenes se asemeja a un arreglo de palabras en una frase, o en un verso de poema, como puede verse en la obra extensa de Scott Helmes. También, las palabras y frases pueden arreglarse vertical o horizontalmente, de manera sin forma, o formadas para crear un imagen que

tiene su base en el contenido de la poesía. Los elementos principales de un poema visual pueden estructurarse en la forma de una ecuación matemática, como en los *mathemaku* de Bob Grumman. Las formas contemporáneas del haiku, formas geométricas, libros de artistas, y aún la poesía animada en video pueden examinarse estructuralmente.

Se puede estudiar este tema desde muchos enfoques distintos: lo histórico, lo geográfico, lo social, lo cultural, lo ambiental, lo político, lo económico, lo emotivo, y así por el estilo. Por ejemplo, se puede ver la cultura pos-septiembre 11 en mucha de la poesía visual creada desde la fecha de 11 de septiembre de 2001.

Dentro de ese contexto multitudinario, la poesía visual es un género artístico entre muchos. Lo que creo yo es que los artistas de todas las tendencias (músicos, poetas, performance/visual/video/libro/etc.) deben animarse hoy en día de emplear TODAS las formas del arte como recursos. La obra de Jackson Pollock puede sugerir los garabateos de un escritor, aunque Jackson Pollock nunca se llamaba un poeta asémico. Hoy, los artistas visuales que emplean a propósito textos en sus creaciones, pueden denominar lo que hacen como "arte textual".

Al hojear una revista general de arte, como "Art in America", se puede ver muchos ejemplos de las artes plásticas que emplean texto en sus composiciones, esculturas, o videos. Por cierto todavía hay poetas y críticos convencionales que sostienen el valor de la conformidad académica en contra de la experimentación. Se adhieren a la clasificación semántica de la poesía visual como arte, y no como poesía. De la misma manera, hay muchos artistas convencionales que creen que es una barbaridad incluir palabras como parte de la imagen visual. Esto digo a base de mis experiencias con otros fotógrafos y artistas visuales, especialmente con los que no saben mucho de la poesía visual.

La llegada de computadoras, la fotografía digital y el video, mas el desarrollo de programas más fáciles como Photoshop Elements ha hecho mucho más posible la combinación y estratificación de texto e imagen durante la década que acaba de pasar. El internet y el email, sitios web, grupos de red, y los blogs fomentan el canje de ideas entre artistas visuales y poetas. Antes, la comunidad del arte correo generaba ese sentido global de conectividad, pero a un paso más lento. Esta red resultaba en que las artes plásticas se transformaban en poesía visual o por colaboración directa con poetas y escritores, o por la necesidad de comunicar con el lenguaje.

Empezaban los artistas a incorporar palabras por el collage, la imprenta, los sellos de hule, o la caligrafía en sus composiciones visuales. Los escritores y poetas de estas redes incorporaban imágenes y experimentaban con la tipografía y las fuentes. Los músicos colaboraban con poetas. El arte correo sigue hoy, a pesar del incremento en la tasa de timbres que ha empujado a muchos de nosotros hacia trabajar en el internet. En mi propia obra, que surge de un trasfondo de estudios en las artes plásticas (tengo un bachillerato en la pintura y el dibujo), me he influido mucho por la poesía de mi esposo, John M. Bennett, que conocí por el arte correo hacia el fin de los 70. Y su poesía empezaba a incluir más aspectos visuales después de nuestras bodas en 1980.

Es muy importante la explosión continua de la variedad entre individuos y procesos, al parecer desde todos los sentidos del espectro. Aquí van algunos pocos en que me he fijado: la escritura asémica o idiomas y alfabetos inventados; palabras y frases con sentidos múltiples por vía de la composición creativa; el texto estratificado o de collage por el empleo de objetos encontrados; textos cortados ("cut-ups"); letras en tres dimensiones; plantillas; frotamiento y procesos creativos; poesía matemática o de ecuaciones; variedades contemporáneas del haiku; y poetas concretos tradicionales que emplean programas en los ordenadores como medio.

La poesía visual es de índole intrínsecamente experimental, y por eso quiere evitar conceptos establecidos y busca estar al filo de las cosas. Aún así, se ha visto mucha poesía visual de los años 80 que se asemeja al trabajo hecho dentro de la última década. El desafío de ser de vanguardia no es fácil. Pero tampoco es lo más importante. Lo que importa es el individuo, y también el proceso de capacitar el ser individual para crear. El individuo puede por si acaso encontrar su voz creativa a resultas de sentirse incluido en la red global que le ayude posibilitar su musa. A veces el resultado creativo surge por la colaboración, lo que quiere decir que la obra acabada se origina en una tercera voz nuevamente creada.

El grado en que desafiamos al lector hoy a relacionarse o a participar en la obra es mucho más alto para el arte generada durante la década pasada. Por ejemplo, el desafío al lector a interpretar la escritura asémica, los medios interactivos del hipertexto, o las presentaciones por internet de la videopoesía. Hoy, al ver y oír el performance vivo de la poesía experimental en eventos organizados – como los performances del Be Blank Consort (i) – el público tiene que "experimentar" el performance además del acto simple cognitivo de "oír" el sentido semántico de un texto. Sí, la poesía visual PUEDE performarse, aunque algunos poetas visuales, como Richard Kostelanetz, crean sus obras nada más para verse y leerse estáticamente en la página.

Hoy en día, tenemos muchas herramientas democratizantes para utilizar, tales como muchos sitios para publicar o imprimir libros sobre demanda (ii), programas digitales mucho más fáciles de navegar, y cámaras digitales que sacan además video. La utilización masiva de computadoras ha fomentado la energía sinérgica en las redes del arte correo y fluxus, por medio de herramientas en línea como los blogs, Facebook y demás sitios sociales, y sitios para compartir video e imágenes. Dentro de una comunidad de apoyo en línea o de arte correo, los individuos no se sienten al merced de las galerías de arte, los editoriales grandes, u otras instituciones burocráticas. Al contrario, un ambiente no comercial se nutre y es un ambiente superlativo para la experimentación, la colaboración, y la poesía visual. Ha dicho Bulat Galyev (iii):

"...la nueva tecnología digital es de naturaleza 'productiva'. Es capaz

de crear cualquier imagen o sonido, sean reales o imaginarias (i.e.,

figurativos o no-figurativos). Así como el revólver de la América del

siglo XIX era una especie de 'instrumento de la democracia', al nivelar

las fuerzas de los hombres débiles y fuertes, la computadora tiene una

función semejante, al compensar las consecuencias de la 'asimetría

funcional' en nuestro 'sistema periódico de las artes' renovado.

Bulat Galyev su nuevo "sistema periódico de las artes" como aparato para relacionar los medios nuevos a las formas tradicionales del arte. El adaptar de nuevos medios a las formas tradicionales del arte a menudo desafiaba al público a participar por crear sus propias interpretaciones dentro de su nivel de participación personal en la experiencia. Esto lo veía muy claramente cuando mi esposo John M. Bennett y yo asistimos el Encuentro de Poesía Experimental de 2008 en Montevideo, Uruguay (organizado por Clemente Padín). Muchos de los participantes del Encuentro de Montevideo se presentaron como artista, escritor experimental, y poeta visual. Vimos presentaciones maravillosas y performances con música, video, powerpoint, teatro, y baile, e incluso había un desfile del alfabeto por las calles, organizado por Josep M. Calleja de Barcelona.

La frase "artista textual" tal vez haya que inflar a "artista sonoro/textual/performance/ video/etc." en el caso de Wilton Acevedo. Lo que quiero decir es muy simple: la poesía visual vive al lado de y a menudo incorpora formas múltiples de la poesía y literatura experimentales y que puede relacionarse al público por medio del teatro, el canto y la música, la arquitectura, las artes plásticas, los libros de artista, y así por el estilo.

Este comentario debe incluir algo sobre la poesía concreta. Haré referencia a Augusto de Campos, un escritor brasileño que (con su hermano Haroldo de Campos) fundó el movimiento de Poesía Concreta en el Brasil. La poesía visual es una fusión natural de la poesía y las artes plásticas más que una evolución de la poesía concreta. La poesía concreta sigue tan fuerte como siempre, con tendencias minimalistas al emplear nada más la tipografía o símbolos gráficos y los aspectos espaciales de la página. En contraste, la deconstrucción y/o el collage y la estratificación de textos con materiales visuales a veces llega a lo Rococó, lo que la ubica en el extremo opuesto del espectro.

No creo que un extremo del espectro de la poesía visual es más visual que el otro. Aunque la poesía concreta emplea la tipografía y los símbolos, esto no la hace más "semántica" en el sentido literario que otros tipos de la poesía visual, con la excepción de la poesía asémica, de la que hice mención arriba. Incluso hay que señalar que la poesía tradicional tiene claros elementos visuales en el hecho de que hay espacio blanco al fin de los versos. Desde otro punto de vista, la poesía tradicional y las artes visuales siempre se han alineado como métodos concurrentes de crear una imagen o una representación ambiental. Los poemas en forma ("shaped poems") representan una fusión literal de los dos.

Hay relaciones históricas entre varios tipos de la poesía visual, aún mientras se ensanchan hacia más allá vía la experimentación, y esto se hace manifiesto en esta cita de una entrevista de 1995 con Augusto de Campos (iv):

1. ¿Cuáles son las dimensiones de la poética contemporánea que se enlacen con el concretismo?

AdC: Para mí la Poesía Concreta se enlaza directamente con la práctica de la vanguardia, con la poesía experimental – o, como tal vez debe llamarse – poesía inventiva. Creo que la tarea de la poesía concreta, después de su nacimiento en los años 50, era de re-establecer los enlaces con la poesía de vanguardia del principio del siglo (el Futurismo, el Cubofuturismo, el Dada et alia), que se había condenado a la marginalización por la intervención de dos guerras grandes y la proscripción de las dictaduras Nazi y Stalinista. Algo semejante ocurría durante los 50 con la música, con la recuperación del trabajo del Grupo de Viena (Schoenberg, Webern, Berg), el redescubrimiento de los grandes experimentalistas individuales (Ives, Varese, etc.), y la intervención de nuevos compositores de vanguardia, de Boulez a Stockhausen a Cage. En cuanto a los poetas llamados "maestros", "diluidores", etc. por Pound, los practicantes de la poesía concreta se sitúan, o esperan situarse, programáticamente, en la categoría de los "inventores", o sea, los que se ocupan en la búsqueda de formas nuevas.

(Nota: les recomiendo consultar la nota "iv" para leer la entrevista completa en el internet. Per Wikipedia: Augusto de Campos se nació en 1931 y es también un traductor, crítico de música, y artista visual.)

La cantidad increíble de poesía visual que hoy se publica o en línea o por la imprenta da testigo al efecto democratizante de las herramientas creadas en la década pasada. Y la calidad de las obras da testigo a una explosión creativa que se ha animado por la sinergia de las distintas formas del arte, el espíritu de colaboración, y las redes de comunicación. Estas fuerzas se han trabajado juntos en esta década tanto que la poesía visual ya no se puede hacer caso omiso por la comunidad de poesía establecida y tradicional. Eso se puede ver por un número de la revista *Poetry* (de Chicago) de noviembre de 2008 que incluía una carpeta de poesía visual editada por Geof Huth (v). Y hay algunos otros, pocos, eso sí; revistas de poesía tradicional o institucional que empiezan a aceptar la fusión del arte y la escritura.

Gracias, César Espinosa, por incluir no solamente a mi esposo más conocido, John M. Bennett, pero a mí también, en su invitación para este encuentro. En este ensayo no he hecho más que tocar ligeramente el espectro entero de las formas y métodos distintos de la poesía visual. Pero espero que he demostrado mi sentido de que el clima de la década pasada ha fomentado obras genuinamente creativas, que han surgido en todos los lares de la escritura experimental. Como dijo Serge Eisenstein (vi):

"El efecto de la obra de arte se funda en un proceso dual que ocurre

simultáneamente: el ascenso progresivo impetuoso hacia los niveles

más altos de la conciencia mental y, al mismo tiempo, la penetración

por la estructura de la forma hacia los niveles más hondos del

pensamiento sensual. La bifurcación polar de estas dos líneas

de la aspiración crea esa *tensión única de la unidad de la forma y el contenido* que es característica de las creaciones genuínas. No hay creaciones genuínas sin ello.”

i <http://www.youtube.com/nicovassilakis>

<http://www.poemsthatgo.com/gallery/winter2004/fjabber/index.htm>

<http://www.poemsthatgo.com/gallery/winter2004/madsen/statement.html>

<http://www.youtube.com/watch?v=zSLR0obBsiE&feature=related>

Video by Nicolas Carras with poetry by JMB, performed by John M Bennett "Four short pieces": <http://vimeo.com/1619547>

ii Examples of print on demand experimental poetry websites:

www.stores.lulu.com/unabisonteprods and www.stores.lulu.com/l_m_young

iii Quote by Bulat Galejev is from the Experimental Aesthetics Institute PROMETHEUS (associated with Kazan State Technical University) website, http://prometheus.kai.ru/in2_e.htm

specifically from the 'details/conclusion' section of

"Computers and Art: Myths and Reality", a paper published in "Leonardo", 1991, Vol.24, No. 4, pp. 453-456.

iv <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/valeeng.htm> QUESTIONNAIRE OF THE YALE SYMPOSIUM ON EXPERIMENTAL, VISUAL AND CONCRETE POETRY SINCE THE 1960'S (April 5-7, 1995);(Questions formulated by K. David Jackson, Eric Voss & Johanna Drucker. Replies by Augusto de Campos, translated by K.David Jackson)

v See/read about the Nov. '08 issue by searching for Geof Huth's name under the poet search function at the Poetry Foundation website: <http://poetryfoundation.org/journal/feature.html?id=182397>

Keep up with Geof Huth's blog at dbqp.blogspot.com for insightful criticism and to share in Geof's enthusiasm for visual poetry.

vi S.M.Eisenstein, *Izbrannye sochineniya* (Selected works), Vol.2 (Moscow: Iskusstvo, 1964-1971) p.120.

Octubre de 2009

Traducción por John M. Bennett



La maestra Beatriz Ramirez, Presidenta del Club de Fans de Clemente Padín, (Buenos Aires).

ICONOGRAFÍA

Alberto Hijar/ Lucía Vidales

El tríptico forma parte de una serie, todavía no estoy cien por cien segura del título, pero todo indica que es "La espada de Damocles", si no ese sería el título de la serie. La otra opción era "agruparse o morir", pero creo que ese será para la siguiente serie

Una razón es el mito entendido como una interpretación a la interpretación de Fannon en "Los condenados de la tierra", es decir, que es el peligro que acecha al poderoso, al que está en el trono, los colonizados...

El asunto recurrente de los niños con cuchillos es eso, además de la carga iconográfica del cuchillo que no es lo mismo que la espada sino su inversión o la espada en potencia. Me interesa mucho la idea de Fannon sobre la violencia y la posibilidad de dignificarse sin dejarla de lado, además del asunto de los maras y pandillas, muy actual, y toda la juventud que no entra en la concepción ortodoxa del proletariado pero que si no se incorpora a las fuerzas revolucionarias se convertirá en un ejército asesino para beneficio del capital...

Además, Damocles significa en griego "Gloria del pueblo"... o sea que es esa gloria pero en potencia... multitud? No estoy segura, pero algo así aunque manifestándose como violencia... creo que Negri no ha hablado mucho de eso... de la forma violenta o algo así. Malcom X decía que eso no era violencia sino inteligencia, hay que ver... la idea es más hacer una pregunta que una respuesta o propuesta

También está Hinkelammert, que es un teórico y Teólogo de la Liberación que habla del asunto de la mitología en la modernidad capitalista; plantea que la mitología no ha sido superada por la modernidad. Un ejemplo es el mito del poder... podría decirse que el tríptico está construido como una especie de mapa de mundo, tomando mucho en cuenta ese aspecto mítico de la modernidad capitalista... como iconografía?, puede ser.

Pues abajo la cita de Fannon, una pequeña explicación que escribí sobre el título y una especie de mapa iconográfico del tríptico que hice para mi tesis, como en los mapas didácticos de los murales que tienen numeritos para cada cosa con su explicación. Ojala no resulte muy complicado.

1.- INFIERNO

La imagen del infierno tiene un origen mítico como vida eterna de la muerte. Para el materialismo histórico esta imagen parte "de las condiciones de vida real en cada época" Marx 1966:303. La actualidad de un infierno puede encontrarse en las condiciones de vida de la modernidad capitalista; en su despojo, explotación, desprecio y represión; en la imposibilidad del individuo aislado de liberarse de este hecho que es la religión suprema. (Benjamin).

La violencia sistemática que ejerce el capitalismo sobre la mayor parte de la población, puede explicarse como una "vida larvada de los muertos en el seno de la tierra", dada la enajenación deshumanizante del trabajador asalariado, un "lugar de tormentos- en un período en que la tortura era una necesidad del *pathos* humano", ambas citas son definiciones del infierno en su carácter simbólico tomadas del Diccionario de Símbolos de J.E. Cirlot.

Las condiciones de vida en la actualidad me llevaron a revisar la imagen mítica del infierno, la situación de crisis en este "lugar de tormentos", me acercó a la Biblia y también a William Blake, quien entendía el infierno como "crisol de las energías cósmicas".

Por otro lado, la posibilidad histórica de rompimiento con el hecho capitalista por medio de una revolución social, obliga a replantear la imagen mítica del infierno a manera que ésta pierda su temporalidad mítica situada en lo "eterno" y adquiera propia dimensión histórica. Es decir que si estamos "en el infierno", entendiendo al infierno "como si dios no existiera", bajo la lógica de la valorización del valor y no de la reproducción de la vida, existe la posibilidad y necesidad histórica de salir de este infierno que solo es eterno en apariencia.

En este sentido el tríptico bien podría leerse en su conjunto como una reconstrucción actual de la imagen mítica del infierno desde su dimensión histórica. Aunque también pretende funcionar como una narración de la confrontación entre las ideas estéticas, míticas e históricas de *infierno* y *utopía*, así como ser una mesa de discusión donde se planteen infierno y utopía como imágenes contradictorias y necesarias para entender y transformar el mundo en la actualidad.

2.- CRUCIFICADOS

Los tres crucificados aparecen en referencia obvia al cristianismo y a su lugar en la modernidad capitalista dentro de un contexto infernal.

"El sentido simbólico de la crucifixión... parece referirse al sufrimiento clave de la contradicción y la ambivalencia. Especialmente por la tendencia iconográfica medieval, de ratificar pares dualistas en torno a la imagen de Jesús en la cruz. Los dos ladrones constituyen el binario de la contraposición en lo moral, es decir, las dos actitudes posibles del hombre... prevariación y condenación" pág. 157. Sin embargo en la pintura los tres crucificados aparecen indistintamente pintados. Los títulos en la parte superior de las cruces dicen Future, Faith y Hope, en relación a valores o conceptos abstractos que son constantemente limitados en la vida social concreta y de los que depende la liberación humana desde el cristianismo.

"En sentido ideal y simbólico, estar crucificado es vivir la esencia del antagonismo base que constituye la existencia, su dolor agónico, su cruce de posibilidades y de imposibilidades, de construcción y destrucción" pág.159. Es por eso que los crucificados están colocados al centro de la composición en la parte superior.

Además de la obvia connotación religiosa, la imagen de los crucificados hace referencia a obras de pintores simbolistas como Knof o expresionistas como Ensor, en las que los personajes crucificados provienen del mundo pagano. Esta imagen concreta fue inspirada en una fotografía de 1865 de Felice Beato en la cual Siqueiros se basó para su mural de "América Tropical". En dicha fotografía, el crucificado está lejos de ser un mesías o redentor, es un niño degollado víctima de la barbarie humana.

Me interesó que las figuras puedan confundirse con el infierno de la parte superior de la pintura, simbolizando la fragilidad en la claridad de las interpretaciones referentes a la crucifixión y de su sentido original religioso o ideológico, frente a la manipulación que la iglesia hace de ellas: a veces no es fácil distinguir entre el camino que lleva al cielo o al infierno.

3.- FOCO

Es un ojo de dios, y una referencia a la humanización de Dios en la modernidad: Dios como creación humana no trascendente de lo humano. Es un sol artificial y nocturno, no una luna en sentido femenino sino una inversión masculina del sol, un Tezcatlipoca moderno. En relación con Foucault simboliza vigilancia y control. En relación con la pintura, hace referencia a la vista y la luz como elemento constitutivo y primario del ver. También es una cita al Guernica de Picasso.

4.- MONTE

El monte es símbolo de elevación espiritual y de la relación con lo divino, "es un centro del mundo. Casi todas las tradiciones tienen ese profundo símbolo". Hace referencia a la presencia del mundo natural. En relación con los textos se refiere a una naturaleza humanizada o codificable, a la caída espiritual del hombre, a la imposibilidad de elevación del hombre como ser mortal, a la acumulación material y a la soledad.

5.- MONTE DE CRÁNEOS

En relación con la simbología del monte y la cruz, refiere al desarrollo de una supuesta trascendencia sostenida en la muerte de otros, la noción del sacrificio como elemento de "redención", es una alegoría del mito del poder. En relación con el texto "nadie es inocente" es un comentario a la supuesta neutralidad del espectador al contemplar la violencia, de la destrucción justificada en una "elevación" o "trascendencia".

6.- SOMOS UNOS PINCHES HUÉRFANOS

En relación con el monte huérfanos de Dios, en relación con la identidad: fragmentación y pérdida del origen. En relación con la historia: la ausencia del padre. En relación a los crucificados, Cristo abandonado por dios.

7.- CAMINO #1

Es el camino que hace referencia al origen, al padre pero sin él en relación con la orfandad del monte. En relación con el rebaño dscabezado, la imposibilidad de redención del pecado. En relación con el risco es el camino que viene y va al vacío. En relación con el texto "In heaven everything is fine" es la esperanza de trascendencia en otro mundo a partir de una realidad intolerable.

8.- CARRETERA:

Hace referencia al progreso por su relación con las construcciones y su dirección hacia la ciudad, pero es un progreso aparente que va hacia su autodestrucción. El carro en llamas es la negación de ese progreso y su origen o principio que vincula al público con la ciudad-infierno del fondo.

9.-EJÉRCITO

Los colores del ejército hacen referencia al camuflaje con un campo florido, la guerra planteada como paz o como benéfica para el hombre: otra alegoría del mito del poder.

10.- COMBATIENTES

En dirección opuesta a la del ejército, son individuos y no una masa indiferenciada. Son una cita al fotoperiodismo, imágenes de combatientes vietnamitas.

11.-KKK

Sobre las ruinas, simboliza un ala retrógrada de la ultraderecha como elemento de decadencia estructural de la sociedad. Por su relación con los ejércitos tienen un sentido destructivo antitético de enemigos y aliados. Por su sentido histórico implica la actualidad de presencia del racismo y de fracciones de la ultraderecha que operan de manera similar aunque de manera más amplia y encubierta que en décadas pasadas. En la actualidad, la tendencia neonazi y la neo se disputan el poder desde la derecha, aquí el KKK representa la tendencia Neonazi. Es una referencia-homenaje a Philip Guston.

12.-RUINAS

13.-MÁSCARAS

14.-FOTOCOPIAS

Imágenes de movimientos sociales que se convirtieron en referentes de la lucha revolucionaria, cuya trascendencia histórica está relacionada con su consecuencia o contradicciones internas. La fotocopia, por su cualidad reproducible, hace referencia al mito del eterno retorno que aunque en la historia parecen repetirse, nunca son iguales al que le precede.

- a) Ejército Libertador del Sur
- b) Presos políticos de la URSS
- c) Guerrilleros en Sierra Maestra
- d) Movimiento estudiantil de 1968

15.-VIRGEN Y NIÑO DIOS

16.-BOSQUE TALADO

17.-FOTOPERIODISTA

18.-MAGISTRADOS

19.-PALETA DE PINTOR

Con la leyenda de "el hábito no hace al monje", la paleta cubre una doble función. Por un lado, sigue una tradición donde al pintor se le representa con una paleta en la mano. Por otro lado, pretende cuestionar la identidad del pintor construida a partir de objetos propios de un oficio pero no elementales de su quehacer, la manera en que percibimos dicho quehacer, al mismo artista, los estereotipos que lo rodean, así como el lugar del artista en la sociedad. Esto se deduce de la relación de la niña con la paleta y el resto de la pieza en referencia a *El Estudio del artista* de Courbet, principalmente, pero también a *Las Meninas* de Velázquez, a de Goya, o al uso autorreferencial de la paleta de pintor en la obra de Anselm Kieffer.

20.- PINCEL

Refuerza el sentido de la paleta. Como imagen de un objeto punzante implica una amenaza. Como forma vertical hace referencia a lo masculino. En relación con la niña que lo empuña y el perro muerto debajo se refiere a una inversión de elementos masculinos en un doble sentido: La niña, que como elemento femenino supone pasividad, opera como elemento activo y el perro que como elemento masculino supone actividad, opera como elemento pasivo; la niña, entidad femenina que ejerce la pintura, campo dominado por hombres. En síntesis, lo anterior se refiere a una puesta en cuestión del dominio masculino y su relación con el campo de la pintura.

21.-PERRO MUERTO

Elemento masculino. Referencia invertida a un elemento de *El grito de caza del ciervo* de Courbet; un perro callejero muerto de hambre sobre el asfalto, en lugar de un sabueso de caza retozando felizmente en el bosque.

22.-GALLINA

Representa un chivo expiatorio con sentido femenino. Por un lado la madre sobre protectora asesinada por el hijo. También es una imagen de una clase agonizante en manos de la violencia ejercida por una clase en ascenso, en tanto que la representación de gallinas estranguladas en la pintura aparece principalmente en naturalezas muertas que denoten abundancia, opulencia y lujo y en relación al planteamiento de Franz Fanon sobre la violencia en el proceso de descolonización.

Es también una referencia concreta a varias pinturas de Soutine y al gallo de *El Guernica* pero en sentido invertido.

23.-PERRO CON CORREA

Simboliza los elementos naturales considerados como inferiores al hombre. Al darle la espalda al espectador representa la diferencia de objetivo e intereses del perro con respecto a los del público. Si el público tiene un interés que busca satisfacer con el arte o la contemplación de una pintura, el perro raquítico quiere alimento y aparece como víctima del niño, quien lo ata a una condición deplorable. El perro estaría mirando hacia atrás de la pintura o del espectador.

En otro sentido, el perro comparte con el niño tanto un estado de tensión, como la escasez representada en la delgadez de ambos. El perro puede también entenderse como otra faceta o extensión del niño que se muestra al mismo tiempo amenazante, y sometido por fuerzas externas.

24.- NIÑA CON RATA

"Se hallan en relación con la enfermedad y la muerte. La rata fue una deidad maléfica de la peste en Egipto y China... Se le supone significado fálico, pero en su aspecto peligroso y repugnante." Pag. 385.

La niña, contrario del sentido masculino de la rata, la mira muerta como una alegoría de dominación sobre el significado simbólico del animal, aunque ese dominio sobre el elemento perverso, implica a su vez la propia corrupción de la niña. Pretendo que esta imagen permita también una lectura que se asemeja al dicho "uno no sabe lo que tiene hasta que lo ve perdido", que implicaría una consideración de aspectos positivos de la rata después de haberla matado, la culpa y el arrepentimiento.

25.- VIOLINISTA

26.- NIÑO MORENO CON CUCHILLO

La imagen fue inspirada en un cartel anarquista de París en el que se muestra la foto de una multitud de trabajadores armados con cuchillos en la boca, con la leyenda "Ne nous laissons pas terroriser par l'état!". El cartel tiene para mí una fuerte carga emocional y simbólica, la imagen, y en especial el rostro de un niño, estuvo muy presente en mi pensamiento hasta que realicé una serie de dibujos con la misma idea.

Los dibujos presentaban niños mutilados o con camisas de fuerza, justificando el uso de la boca en lugar de las manos por razones externas a ellos. Así, los niños con cuchillos en la boca se convirtieron en un símbolo personal de las limitaciones de las víctimas del sistema y de su capacidad de rebelarse ante esas limitaciones, una alegoría de la espada de Damocles en el sentido mítico y en el histórico-político que le da Franz Fanon en *Los condenados de la tierra*. Por más débiles e indefensos que parezcan estos niños, aguardan el momento para dar el golpe, hay una potencia violenta o subversiva de aquello que nos parece indefenso, o muy poca cosa.

Cuchillo:

"Símbolo que constituye la inversión de la espada, asociado a las ideas de venganza y muerte pero también a las de sacrificio. La corta dimensión de la hoja del cuchillo representa analógicamente la primariedad del instinto que lo maneja, como la altura de la espada inversamente -expone la altura espiritual de su poseedor".

Puñal: "...existe el puñal-daga, del caballero; y el puñal-cuchillo. Simbólicamente, éste es el verdadero puñal, ya que la daga puede asimilarse a la espada en su significación. Por la posibilidad de ser escondido, el puñal simboliza el anhelo de agresión, la amenaza informada, inconsciente. Servidor del instinto en la misma medida que la espada del espíritu, el puñal denota, con su tamaño, lo "corto" del poder agresor, la carencia de altura de miras y de potestad superior" Pag.380.

"Todas las cosas terminadas en punta tienen un parentesco simbólico con el morfológico (fuerza, agresión: pero también dirección y salida)" pg. 380.

Dientes:

"Según Allendy, son las armas de ataque más primigenias y expresión de actividad... Hay interpretaciones que recargan el significado en la parte sexual de la energía... constituyen las almenas, el muro y defensa del hombre interior, en el aspecto energético material, como la mirada y los ojos en el sentido espiritual.

27.- NIÑO RUBIO CON CUCHILLO

Lo amenazante de los niños es una manifestación de las consecuencias de los actos de los adultos, el fruto generado por la violencia ejercida sobre los más débiles. El niño es una alegoría de la violencia del sistema que genera inevitablemente más violencia. El hecho de quien empuñe el cuchillo sea un niño, implica la posibilidad de madurez o encausamiento de esa violencia, la imagen del cuchillo en el sentido mencionado implica la posibilidad de convertirse en espada, y la amenaza que implica la violencia del sistema si esta maduración o encausamiento no ocurre.



Rodolfo Espinosa, César Espinosa y Araceli Zúñiga

Ilustraciones: poemas visual del libro *Nueva York y una taza de café*, de Alfredo Espinosa (México).

Fotografías de: C. Espinosa, Clemente Padín, Roberto Keppler, Miguel sin apellidos, John M. Bennett y Miriam María Lares.

Videos en Youtube: Beatriz Ramírez

<http://www.youtube.com/watch?v=8Gb0uT4qJul&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=wxIOAnzsKdg>

<http://www.beatrizramirez.com.ar/>

<http://www.proyectocruzdelsur.com.ar/>

<http://lindachispa.blogspot.com/>

<http://www.youtube.com/user/lindachispa>

César Horacio Espinosa Vera. Mexicano. Escritor, poeta visual. Creó y ha sido coorganizador de las Bienales Internacionales de Poesía Visual y Experimental (1985-2006). Autor de libros y ensayos sobre poesía, arte, política cultural y comunicación, uno de ellos - en coautoría con Araceli Zúñiga- *La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales*, del cual una selección de textos aparece en Ediciones Especiales de esta revista virtual.

e-mail: poexperimental@gmail.com

Blog: <http://postart1.blogspot.com/>