

# POESÍA VISUAL

BREVE RECORRIDO DE  
**POESÍA VISUAL DESDE LA ANTIGÜEDAD**

**Poesía patrón:** a partir de las consideraciones de Dick Higgins en *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature* (1984), es toda poesía visual escrita en la tradición literaria anterior a 1900. Escritura que utiliza los registros visuales, en la mayoría de los casos, con motivos mágico-religiosos, heráldicos, simbólicos, emblemáticos, a modo de amuleto, hechizo o encantamiento.

# DISCO DE PHAISTOS

Las relaciones entre arte visual y escritura pueden rastrearse hasta diecisiete siglos antes de Cristo. En los estudios de poesía patrón de Dick Higgins se señala el Disco de Phaistos, fechado en el 1700 a. C., como el registro de poesía patrón más antiguo que se conoce. Esta pieza, grabada en piedra en minoano –la lengua escrita de la cultura minóica, establecida en la isla de

Creta entre la Edad de Cobre y en la Edad de Bronce (3000 – 1450 a.C.)– y no traducida a lenguas modernas hasta la fecha, se especula que podría tratarse de una carta astral o calendario de siembra con motivos lírico/pictóricos.



Disco de Phaistos (1700 a.C.)



Disco de Phaistos (1700 a.C.)

## ESCRITURAS VISUALES

La escritura visual es una característica de los códigos no fonéticos. Esto se observa en los estados previos a las lenguas modernas, como en los jeroglíficos egipcios, las proto-escrituras y las pinturas rupestres de las cavernas, y continúa vigente en las escrituras ideográficas.

## EGIPTO ANTIGUO

Dentro de la escritura ideográfica/jeroglífica egipcia, destacan en particular los denominados hipocéfalos, poemas patrón circulares compuestos en el Periodo Tardío (664 – 332 a. C.), nombrados así porque el papiro o lino estucado en que se escribían se guardaba bajo la nuca del difunto embalsamado a modo de amuleto (hipo=bajo; céfalo=cabeza) para acompañarlo en su viaje hacia la vida eterna y protegerlo de las amenazas del inframundo.

El **hipocéfalo** está compuesto de dos tipos de jeroglíficos: escritura tradicional, que requiere transliteración y traducción, e ideogramas que no se traducen, sino que se interpretan y le dan otro sentido a la escritura que lo acompaña. Esto los hace diferentes de otros textos jeroglíficos; el uso ritual, como un objeto que trasciende la dimensión entre los

vivos y los muertos, responde por completo a la clasificación de poema patrón.



Hipocéfalo de Asiemkheb  
(entre el 664-332 a.C.)





Hipocéfalo de Asiemkheb (entre el 664-332 a.C.)

# POEMAS FIGURADOS

La primera expresión de la poesía visual son los poemas figurados.

La figura, lo que consigue, es jugar un papel influyente sobre el texto; ello sucede así porque la lectura se desarrolla al mismo tiempo que los ojos reciben el estímulo informativo de su dibujo, que puede confirmar, ampliar, desviar o incluso contradecir el mensaje.

## **Simmias de Rodas, poeta visual (300 a. C.)**

El «Huevo» de Simmias de Rodas es uno de los poemas figurados más antiguos que se conservan de Occidente. La lectura que propone no es de arriba hacia abajo sino del centro hacia la periferia, en forma de espiral, a la manera en que eran concebida en la naturaleza las leyes de la creación, sugiriendo con el itinerario de lectura, al mismo tiempo, la forma del huevo y la condición cíclica y perpetua de dicho proceso.

Κατίλας  
 μητρες τὴ τὸν  
 ἄνδρα τὸν ἄφροντα  
 θυμὸς δὲ τὸν οὐκ ἀγνόν.  
 τὸ μὲν θυμὸς ἐπιβασθεῖ  
 Ἐπειδὴ ἀνελθεῖ κέρυξ, ἵνα δ' ἄφ-  
 ρον ἐκ μίθου μοτοβάμοις μίττω  
 παρῶντι ἀίξει, θῶος δὲ ὑπερῶντι ἄ-  
 κούλιχοι φέροντ' ἰδύμα ποδῶν, πύσσα  
 δευαῖσιν κρόταυς κῶλ', ἀλλὰ σὺν ἄφροντι δύν  
 ἐλάφωσι πλάττωσι, πλάσσει κραιπνοῖσιν γὰρ ἄ-  
 κρον ἰμῶσι πρὸς λάφωσι καὶ ἴμῳσι ἴχθῳσι  
 πιδύσας, καὶ τὰς ὁμοῦσι μὴ ἀμφίπαλλον αἰψὸν ἀπὸ  
 θῆς ἐκ κούτων διξυμῶσι πικρότητα, τὰ δ' ἀκροῦσι  
 κούσι (μετέπειτα ἄφρον, δ' ἴχθῳσι ἀκροῦσι ἐπιβασθεῖ  
 ἴχθῳσι ἐπὶ ἀνάγκησι, τῆς δὲ διαίτης κραιπνοῖσι, θεοῖσι  
 πρὸς πόντοι, πολὺ πλάσσει μίττωσι μοτοβάμοις, ἴμῳσι  
 πλάσσει μίττωσι ἐπιβασθεῖ ἴμῳσι ἀκροῦσι πλάσσει κραιπνοῖσι  
 βαλίας ἐλεῖν τίνας, λάττωσι δ' ἴχθῳσι, πολὺ πλάσσει ἀφρον  
 νομῶν ἴχθῳσι, παρῶντι ἀφρον, ἀφρον μίττωσι, τὸν ἀφρον  
 μίττωσι φίλας τὸν φῶσι ἴχθῳσι ἀφρον μίττωσι ἴμῳσι  
 κῶσι, ἴχθῳσι ἴχθῳσι τὰς παρῶντι Πυρρίδων  
 μονῶσι πρὸς ἀφρον, ἀφρον οἰς ἀφρον δὲ ἴχθῳσι  
 ἴχθῳσι κῶσι τῆς ἴχθῳσι, φίλῳσι  
 λειπόμενι ἴχθῳσι φίλας ἴχθῳσι πῶ-  
 τρωσι κῶσι. Λίττω μίττω  
 ἴχθῳσι ἀφρον, ἴχθῳσι  
 ἴχθῳσι δὲ ἴχθῳσι.

Simmiias de Rodas. El huevo.





## Teócrito de Siracusa

(308 - 240 a.C.)

### ΣΥΡΗΞΙ ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ

Ούβενός εύνάττω, Μικροπταλέμοιο δὲ μάτηρ,  
μαίας ἀσιπύροιο θοῶν τέων ἰδντιήρα,  
οἷχι Κεράστον, δὲ ποιε θρέφατο ταυροπάτωρ,  
ἀλλ' οὐ πιλιπὲς εἶθε πάρος φρένα τέμμα σάκευς  
οἶνομ' Ὀλον, Μίλαν, δὲ τὰς κέρποας πέθον  
κούρας γηρυγόνιας ἔχε τὰς ἀνεμώδεας,  
δὲ Μοιοῦ λιγὸν πᾶξεν ἰοσιφάνω  
ἔλεος, δὲ γλῆμα πέθοιο πυρισραράγων,  
δὲ οὐδέτεν ἀνορέων ἰουαῖα  
πυπιπεφάνου Ἰυρίας τ' ἐ(ξήλασκον),  
ἔ τότε τυρλοφόρων ἐρατὸν  
πᾶμω Πόρις θέτο Σιμηχίδας.  
Ψυχάν ἔ, βροταδάρων,  
σθήτας οἶατρα Σαίττας,  
ελοπεπάτωρ, ἀπάτωρ,  
λορυκακόρμιε, χαρεῖς  
ὄδῳ μελλοδούς  
Ὀλοσι κούρη  
Καλλιόπη  
ιηλεδοτη.

La siringa.

## GRABADOS NÓRDICOS

Entre los grabados en piedra de la tradición nórdica, destacan las Piedras de Sigurd, datadas entre los años 950 y el 1040. El conjunto de estas piedras tiene función general como epitafio; de las siete piedras rúnicas sobresale el “Grabado Rasmund”, fechado en el 1040, que es una conjunción de pictogramas y runas de los vikingos suecos que narra la leyenda del héroe Sigurd, hijo de Sigmund que, según la mitología de esta cultura, venció al dragón Fánifr con la espada Gramr.





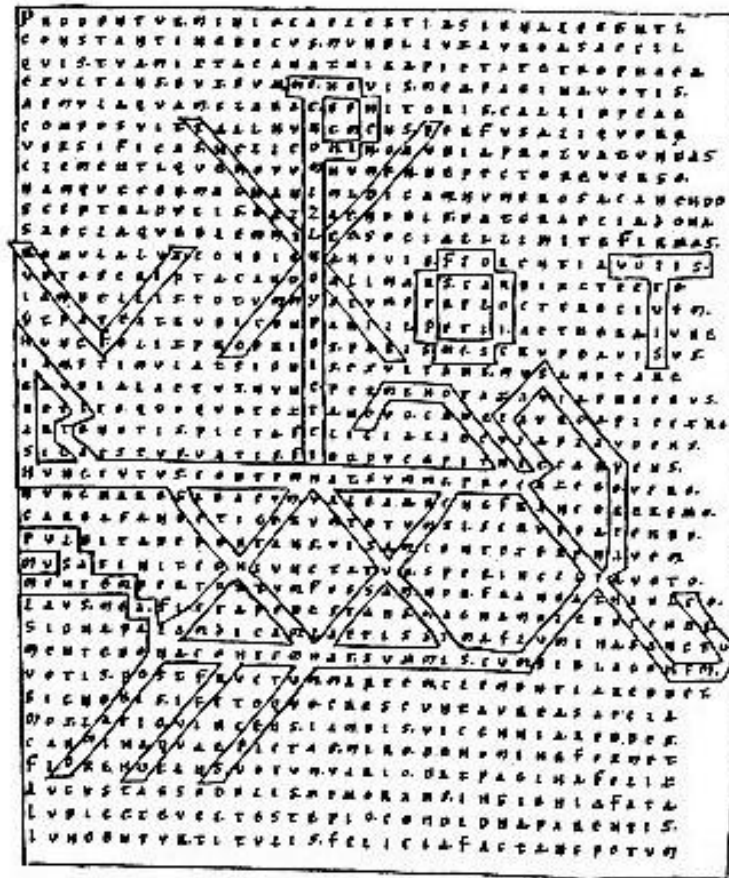
**Grabado Rasmund**, pieza vikinga fechada en el 1040.

## CARMINA FIGURATA

Los carmina figurata, traducibles como “poemas figurados” o “poemas de figuras”, son diferentes de la poesía visual moderna porque en ellos el sentido del poema escrito es independiente de la estructura visual de la representación. Es decir, si uno separara el sentido lírico tradicional del poema, se obtendría un verso tradicional que no necesita de la composición visual para otorgarle sentido.

En cambio, la poesía visual moderna necesita de los elementos visuales para que la pieza cumpla su función: es en la interacción de los recursos visuales y literarios donde la pieza obtiene su resultado.

**Carmina cancellatum:** Estilo creado por el poeta romano Publilius Optatianus Porfyrius, conocido como “Optatiano”, “Porfyrius” o “Porfirio” (305 d.C.). En los poemas *Carmen cancellatum*, el texto –cuyas líneas comúnmente están acomodadas en un cuadrado– es intervenido por figuras interiores que lo “cancelan” o interrumpen la lectura para resaltar las letras que están encerradas dentro de la figura.



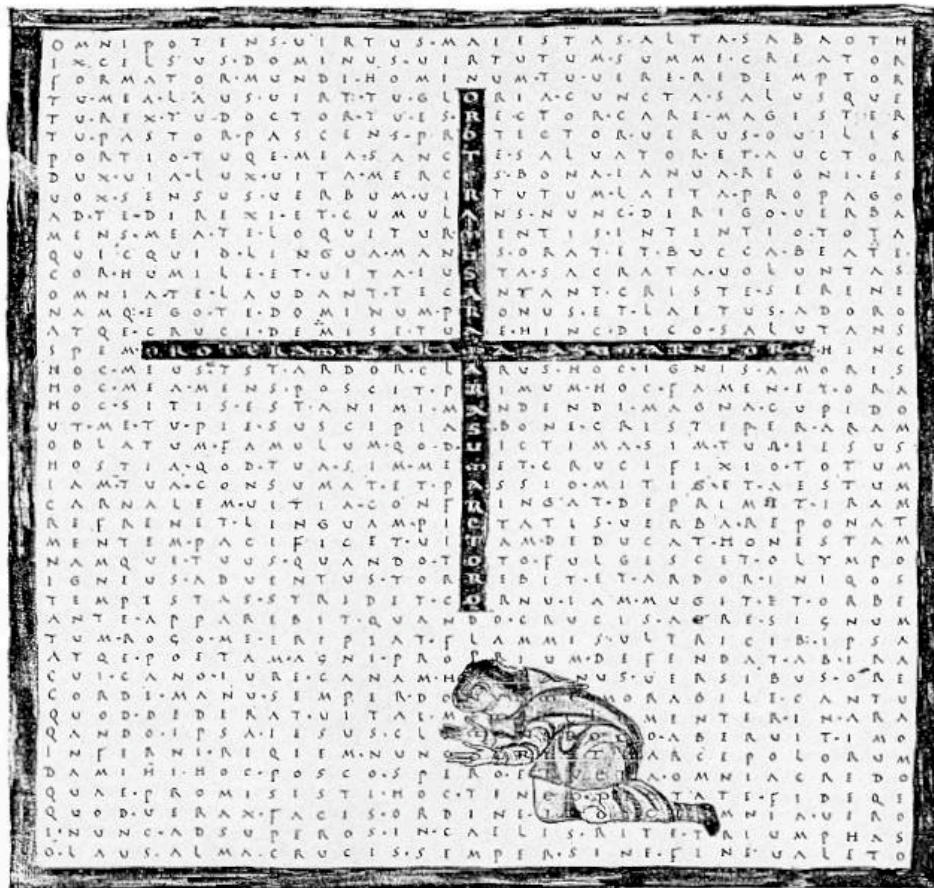
Carmen XIX, un carmen cancellatum de Optatiano. (Siglo V.)

**Versus intexti:** los poemas incluían textos suplementarios “escondidos” entre el cuerpo principal de los poemas individuales y buscaban ser “descubiertos” por el lector.

# ALABANZA DE LA CRUZ DE HRABANUS MAURUS

Otro de los trabajos de poesía patrón más importantes del Medioevo es el manuscrito De laudibus Crucis o “Alabanza desde la Cruz” de Hrabanus Maurus (Rabano Mauro, 784 – 856), fechado en el siglo IX.

El manuscrito es una colección de veintiocho poemas caligráficos, ilustrados con figuras geométricas que obedecen a un esquema temático y formal cuyo hilo conductor es el símbolo de la cruz como elemento fundamental de las ilustraciones.



“Poema XXX” de De laudibus Crucis – Hrabanus Maurus. (Siglo IX)





# TIPOGRAFÍA Y POESÍA VISUAL

La tipografía es uno de los elementos esenciales en el desarrollo de la poesía visual. Es posible que la entrada de la tipografía, la letra de molde de las imprentas, como elemento lírico, pero al mismo tiempo visual, otorgara nuevas herramientas a los autores de poesía patrón, casi de la misma forma que los procesadores de palabras y los programas de diseño gráfico abrieron nuevas posibilidades a los escritores contemporáneos.

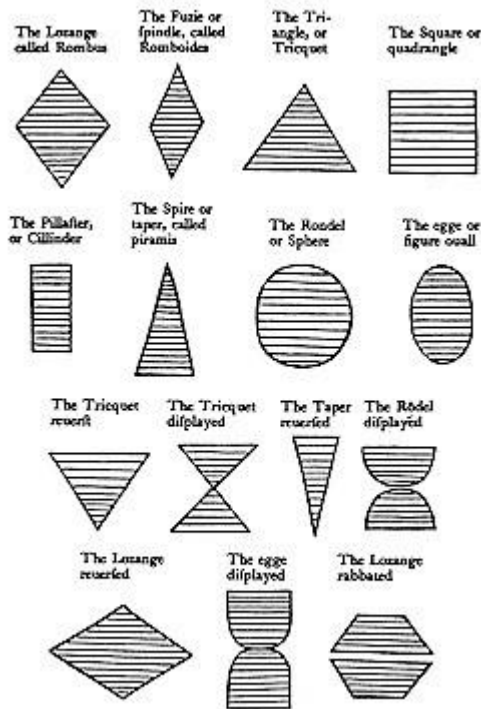
Antes de la invención de la escritura, toda la poesía era oral. Pero una vez que fue escrita, se convirtió también en visual. Después de la invención de la imprenta en 1450, con el advenimiento de las impresiones masivas, los poetas podían asumir que la gente vería su poesía.

## **RENACIMIENTO: boom de la poesía patrón**

Con el cambio de la mentalidad renacentista, se vive un regreso al estudio de las estructuras literarias y a las formas clásicas de versificación, lo que significa echar la vista al pasado griego y latino y reabrir la puerta a la poesía patrón.

# GEORGE PUTTHENHAM

George Puttenham, (1529 – 1590), en su libro *The Arte Of English Poesie* de 1587, ofrece un estudio sobre las formas en la poesía patrón, donde sugiere quince posibilidades para su composición (entre ellas dos de las utilizadas por Simmias de Rodas ocho siglos antes).



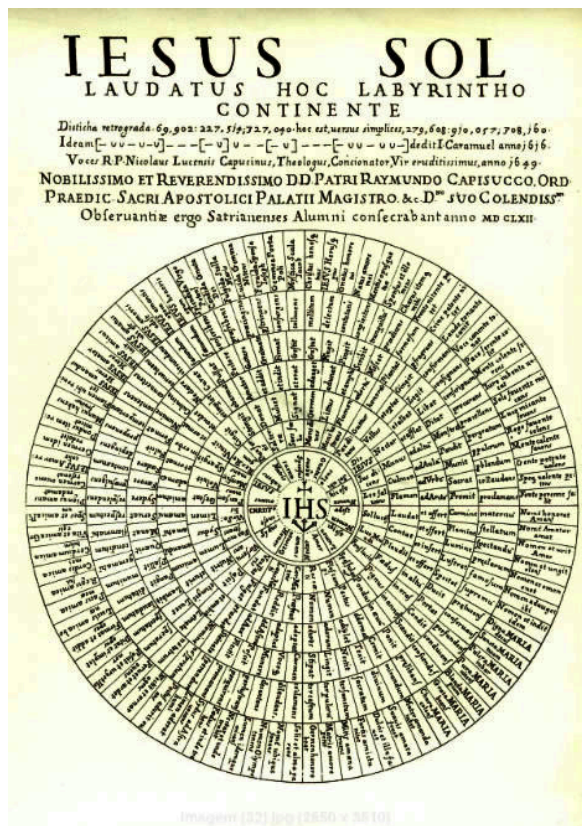
George Puttenham. Figuras adecuadas para la poesía patrón incluidas en **The Arte Of English Poesie** (1587)

# JUAN CARAMUEL LOBKOWITZ (1606-1682)

## Laberintos y poemas-máquina

A diferencia de los significantes estáticos y las lecturas horizontales de margen a margen que diagraman los textos tradicionales, los laberintos y poemas-máquina de Juan Caramuel Lobkowitz proponen un plan textual abierto a las virtualidades del movimiento, los mecanismos combinatorios y las estrategias de lectura multifocales de los llamados artefactos o artificios literarios, que proliferaron en las poéticas españolas del manierismo y el barroco.

La estructura textual circular, radiada o en damero de sus laberintos y poemas-máquina plantean la posibilidad del movimiento virtual primero, y luego del movimiento real de los segmentos lingüísticos e icónicos que, al activar determinados sectores textuales por parte del receptor, conforman infinidad de mensajes posibles en cada nuevo recorrido de decodificación.

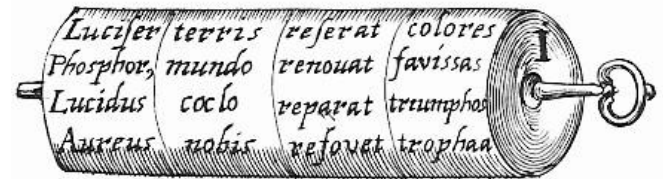


Juan Caramuel de Lobkowitz.

Pieza incluida en la *Metamétrica* (1663)

Consiste este artefacto en un cilindro dividido en cuatro columnas, con 10 términos en cada una, capaz de producir, por cada giro del rodillo, un movimiento combinatorio productor de 10.000 palabras. Aquí, es el ojo virtual el motor del texto que hace circular a la serie de lexemas, combinándolos

aleatoriamente según como queden alineadas las inscripciones grabadas en el cilindro.



**Tabula**



Tabula

# FRANCOIS RABELAIS

(1494-1553)

Del escritor francés François Rabelais debe mencionarse el poema patrón “La botella”, extraído del libro V de Gargantúa y Pantragué (1534). Rabelais es considerado un reinterprete de la teología y escolástica medieval, por lo que no resulta extraño que “La botella” sobresalga como remembranza de los carmina medievales.



Françoise Rabelais. **La botella** (1534)

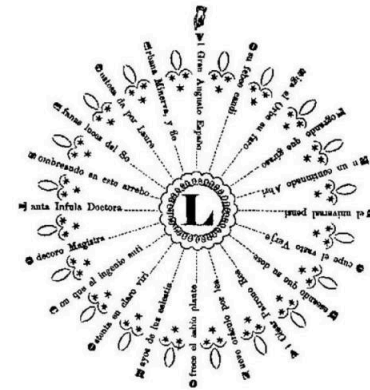


# MARIANA NAVARRO

(1565-1624)

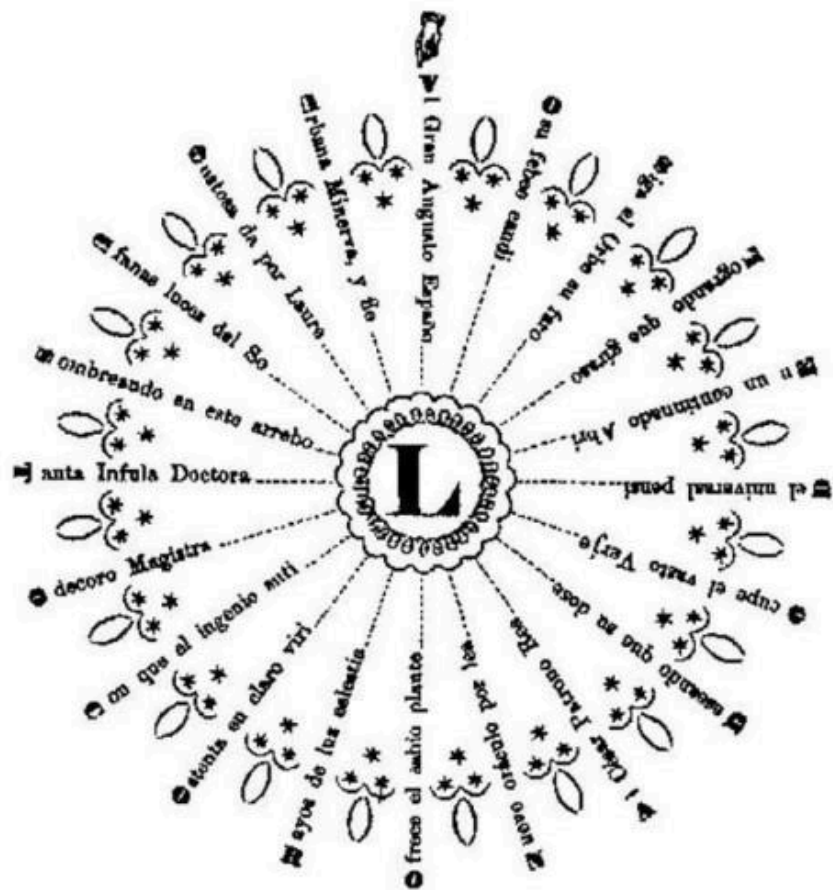
Las “Décimas acrósticas a Fernando VI” de Mariana Navarro, publicadas en 1748, constituyen una pieza que representa el empoderamiento de la voz femenina del siglo XVIII. Las veinte líneas que la componen giran en círculo en el sentido contrario a las manecillas del reloj, las primeras letras de cada verso forman la frase

“Augusto coronado el sol” y cada línea concluye al centro con la letra “L”, que es al mismo tiempo la última letra de la palabra “sol”.



Mariana Navarro.

**Décimas acrósticas a Fernando VI (1748)**



**Lewis Carroll**  
(1832-1898)

'Fury said to a  
mouse, That he  
met in the  
house,  
"Let us  
both go to  
law: I will  
prosecute  
you. Come,  
I'll take no  
denial; We  
must have a  
trial; For  
really this  
morning I've  
nothing  
to do."  
Said the  
mouse to the  
cur, "Such  
a trial,  
dear Sir,  
With  
no jury  
or judge  
would be  
wasting  
our breath."  
"I'll be  
judge, I'll  
be jury,"  
Said  
cunning  
Old Fury:  
"I'll try  
the whole  
cause, and  
condemna  
you  
to  
death."

De Alicia en el país de las maravillas (1865)

## STHÉPANE MALLARMÉ (1842-1898)

Investigó el uso de la tipografía libre y el espacio en blanco en la poesía y el verso libre en su poema más audaz, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Una tirada de dados jamás derogará el azar), de 1897.

succombement à s'ouvrir pas la main  
 crispés  
 par delà l'instable tête  
 leg en la disparition  
 à quelque'un  
 ambigu  
 l'ultérieur d'écran immémorial  
 ayant  
 de cestrées tailles  
 induit  
 la visière vers cette composition suprême avec la probabilité  
 celui  
 son ombre poétique  
 caresse et poise et rondue et lente  
 assemblés par les cordes et acoustiques  
 aux dans ou perdus entre les ais  
 né  
 d'un ébat  
 la mer tentent par l'incré au lui captive la mer  
 une chance oiseau  
 fiançailles  
 dont  
 la voile d'illusion rejette leur hantise  
 ainsi que le fantôme d'un geste  
 évincés  
 s'atténuent  
 folie

**N'ABOLIRA**

**COMME SI**

Une simple imagination  
 accessible à tout le silence  
 d'invie  
 ou  
 précipité  
 dans quelque poche tourbillon d'identité et d'absence  
 évigé  
 autour du geste  
 sans le chercher  
 et au dans le visage indite  
 ou fait

**COMME SI**

plume solitaire ouverte  
 sans  
 que la rencontre ou l'effluve soit loges de minuit  
 et immobile  
 du rebrous cheminé par un éclatement sensible  
 cette rigide blancheur  
 dérivée  
 en opposition au ciel  
 tout  
 pour ne pas marquer  
 exiguement  
 qu'on ne peut

EXPERIMENTACIÓN VISUAL  
EN EL **FUTURISMO** Y EL **DADAÍSMO**:  
las “palabras en libertad” de **Marinetti**  
y los collages textuales de **Tristán Tzara**

## FILIPPO TOMASSO MARINETTI: Palabras en libertad

**Las palabras en libertad** constituyen una forma de expresión literaria impulsada por el **Futurismo** y cultivada en mayor o menor medida por todas las Vanguardias.

En 1912 **Filippo Tomasso Marinetti** (1876-1944), con el Manifiesto técnico de la literatura futurista apuntó como medio específico de expresión literaria las “palabras en libertad”, que eran capaces de traducir los mecanismos psíquicos y la velocidad de la vida moderna que el futurismo ensalzaba.

# PAROLE CONSONANTI IN LIBERTÀ

VOCALI NUMERI

Del volume, di prossima pubblicazione: "I PAROLIBERI FUTURISTI.":  
 AURO D'ALBA, BALLA, BETUDA, BOCCIONI, BUZZI, CAMPIGLI, CANGIULLO, CARRÀ, CAVALLI, BRUNO CORRA,  
 D. CORRENTI, M. DEL GUERRA, DELLA FLORESTA, L. FOLGORE, A. FRANCHI, C. GOVONI, GUIZZIDORO, ITTAR,  
 JANNELLI, MARINETTI, ARMANDO MAZZA, PREZENZINI-MATTOLI, RADIANTE, SETTIMELLI, TODINI, ecc)

MARINETTI, parolibero. - Montagne + Vallate + Strade x Joffre



## Las “palabras en libertad” implican:

- La supresión de la sintaxis, de la puntuación, de las partes calificativas del discurso como los adjetivos o los adverbios, e incluso de las formas verbales y el yo del discurso.
- Una revolución anarquizadora del nivel gráfico-espacial de la obra literaria, postulando la libre disposición tipográfica y la inclusión de signos matemáticos y musicales.
- Una ruptura con la unicidad formal y trascendental del lenguaje.
- Un aprovechamiento de la sonoridad de las palabras, a menudo onomatopéyicas, y su tratamiento tipográfico sobre la página, para generar composiciones híbridas, a partir de la unión de literatura, música y arte visual.

# ZANG TUMB TUMB

Un ejemplo de uso libre de las palabras aparece en el libro **Zang Tumb Tumb (1914)** de Filippo Tommaso Marinetti, en el cual se celebra la Batalla de Trípoli. El título evoca los sonidos mecánicos de la guerra —artillería, bombardeos, explosiones, etc. Por su parte, la tipografía refleja el poder rudo y evocador del lenguaje.

En lugar de seguir las reglas sintácticas y de puntuación consolidadas, las letras viven y se expresan sobre la página.



21° migliaio

MARINETTI

F. T. MARINETTI FUTURISTA

# ZANG TUMB TUMB

ADRIANOPOLI OTTOBRE 1912

TUUUMB IN LIBERTÀ  
PAROLE TUUUMB TUUUMB TUUUMB

ZANG TUUUMB TUUUMB TUUUMB

EDIZIONI  
FUTURISTE  
DI  
"POESIA",  
MILANO

EDIZIONI FUTURISTE  
DI "POESIA"  
Corso Venezia, 61 - MILANO  
1914

3 LIRE

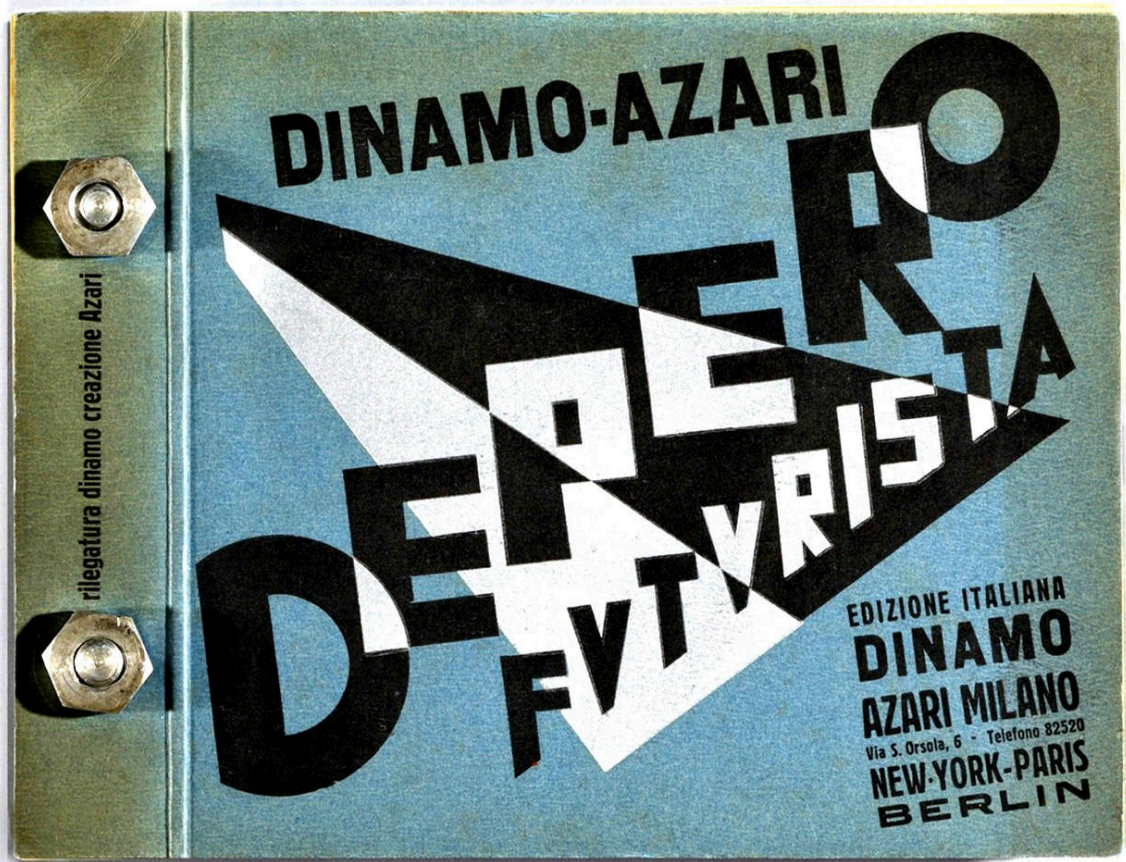
Filippo Tommaso Marinetti. **Zang Tumb Tumb** (1914)



## EL LIBRO FUTURISTA

La **revolución gráfica del Futurismo** no se limita a la página, sino que se aplica a **todo el libro**. Así, en las décadas de 1920 y 1930, las experimentaciones gráficas de los futuristas se amplían a las formas, las encuadernaciones, los materiales y la impresión de libros, entendidos como auténticos objetos.

En 1927 **Fortunato Depero**, pintor, escultor y diseñador futurista, publica el libro *Depero futurista*, una recopilación de sus experimentos tipográficos, carteles publicitarios, tapices y demás trabajos. *Depero futurista* se presenta como una evolución de la tipografía futurista iniciada por Marinetti, y como el **primer libro objeto**.



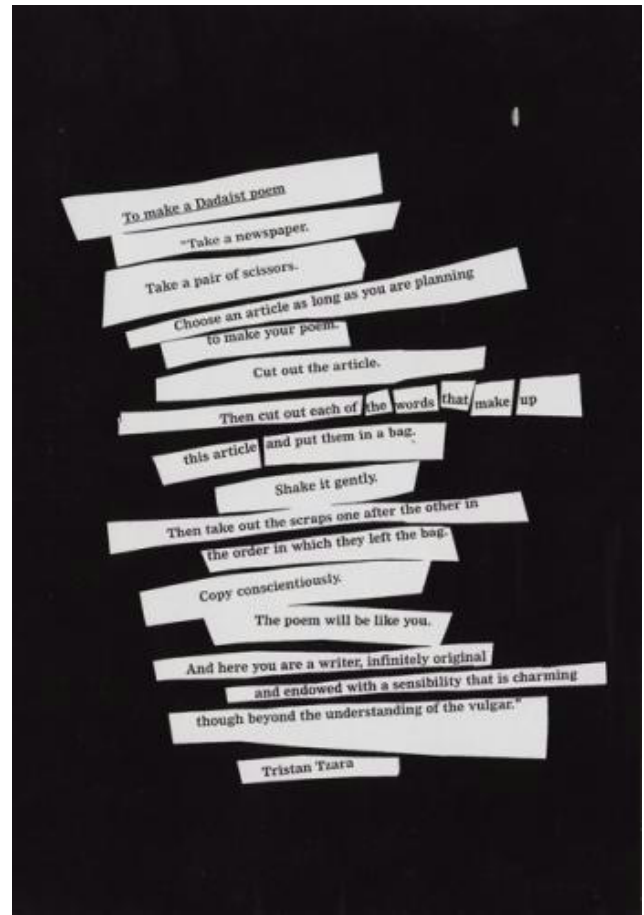
Fortunato Depero. **Depero Futurista** (1927)

# TRISTÁN TZARA (1896-1963)

## COLLAGES TEXTUALES

Los dadaístas adoptaron el absurdo, el caos, el sinsentido y el azar, atributos que creían que ofrecían una representación acertada de una sociedad que había aceptado participar en lo que vieron como la matanza y destrucción sin sentido: la Primera Guerra Mundial. Tristan Tzara afirmó que *“los comienzos de Dadá no fueron los comienzos del arte, sino del disgusto”*.

**El método de Tristan Tzara para crear una nueva poesía se basó en los collages textuales:** una operación que buscaba subvertir las reglas convencionales de la gramática y dejar sus construcciones poéticas al azar. En 1920, escribió instrucciones que describen su técnica:





1. Para hacer un poema dadaísta.
2. Tome un periódico.
3. Tome unas tijeras.
4. Escoja en el periódico un artículo de la longitud que quier darle a su poema.
5. Recorte el artículo.
6. Recorte enseguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa.
7. Agítela suavemente.
8. Ahora saque cada recorte uno tras otro.
9. Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa.
10. El poema se parecerá a usted y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo.

# LETRISMO FRANCÉS.

Isidore Isou.

El letrismo fue un movimiento poético de vanguardia. Su creador, el poeta rumano Isidore Isou, publicó un manifiesto en 1945, en el cual propugnó por un nuevo tipo de poesía atenta solo al valor sonoro de las palabras, rechazando su significado. Este manifiesto comenzó a circular en su país natal, para posteriormente arribar a París, donde el letrismo vería su mayor desarrollo.

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

# ESCRITURAS HIPERGRÁFICAS

**La hipergrafía** es una forma experimental de comunicación visual desarrollada por el movimiento letrista.

La hipergrafía deconstruye el lenguaje separando el sonido del significado, abandonando las limitaciones impuestas por la codificación de valores fonéticos.

**En lugar de utilizar palabras para expresar ideas, las ideas pueden expresarse más directamente mediante pictografías o símbolos de otros sistemas de signos.**

La innovación visual es inherentemente idiosincrásica, los símbolos y significados varían de persona a persona sin una fuente estándar de verdad.

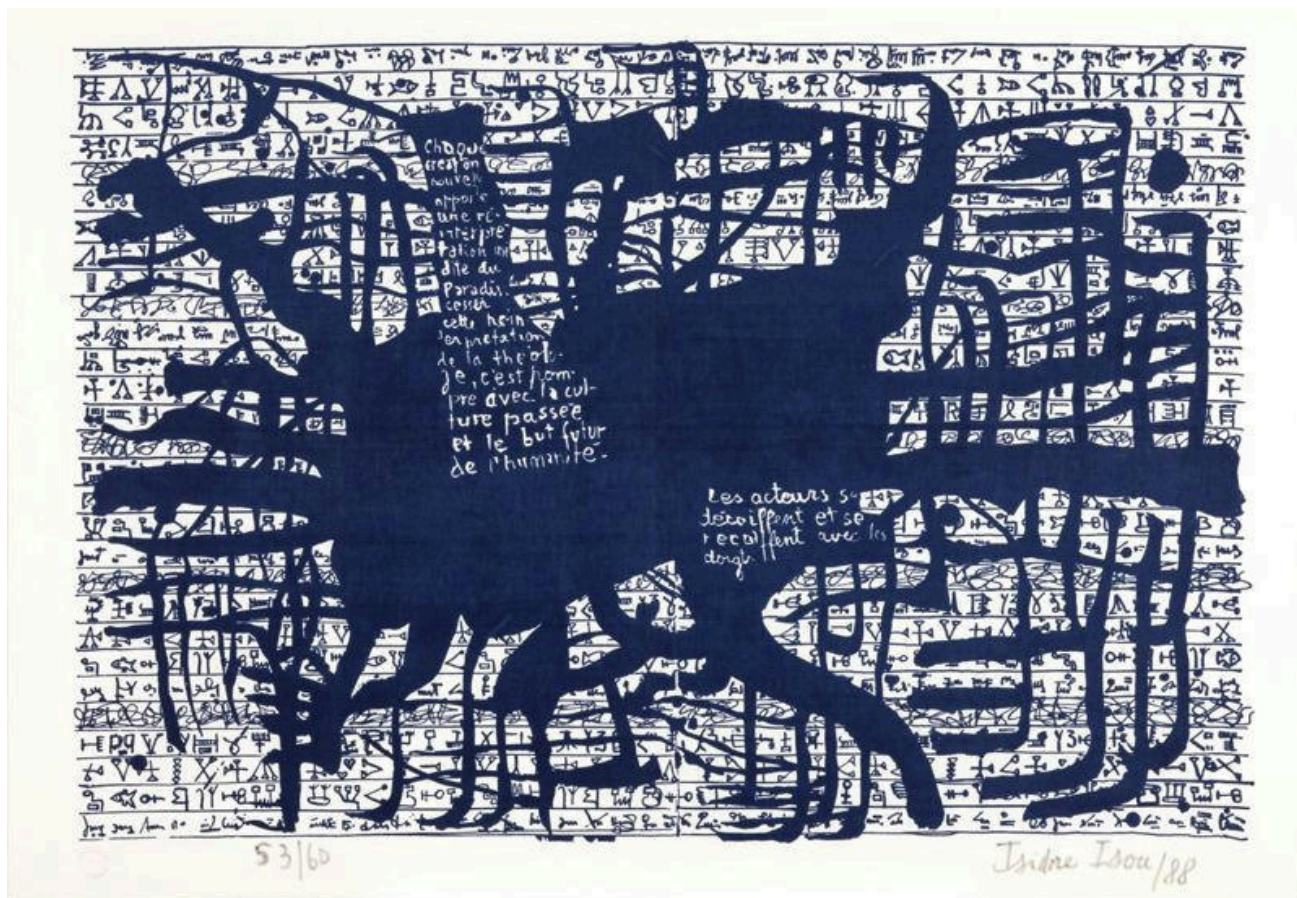
**Se separan el lenguaje público y el privado.**

**Las producciones visuales se basan en la fusión de imagen y palabra.** El uso plástico de la letra no debe significar nada más que el signo en sí mismo, trascendiendo las convenciones tradicionales de significado al destacar la forma de la letra por encima de su representación. La letra adquiere independencia y se convierte en forma pura. Como Isou escribió en 1961, *«lo importante no era introducir letras a la pintura, sino reducir el cuadro entero a letras, o más bien, al orden de las letras»*.

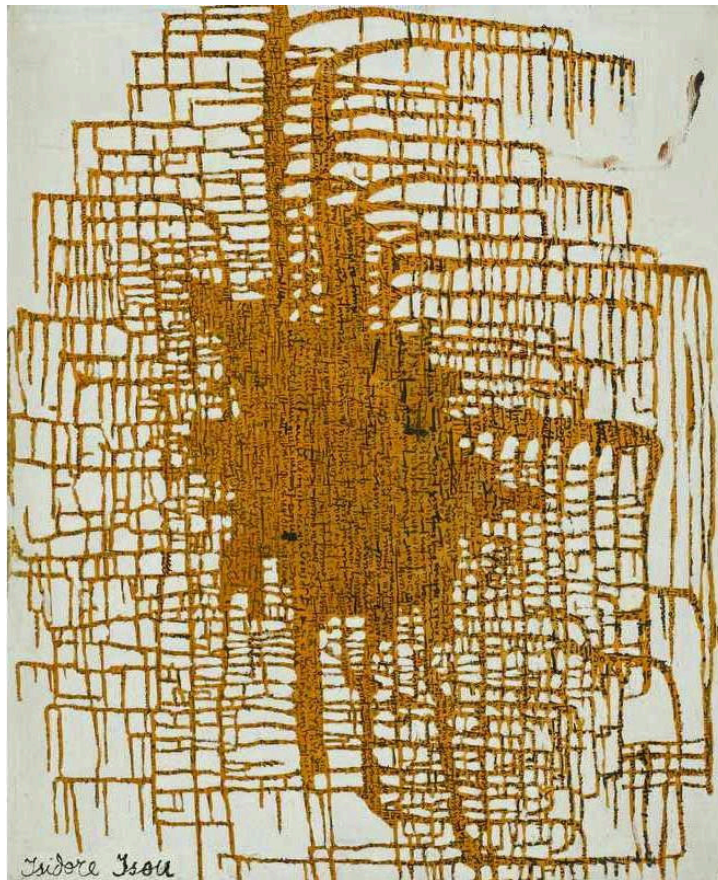
**Las pinturas hipergráficas** incluyen la utilización de **pictogramas, signos y grattage**.

**PRINCIPALES REPRESENTANTES:** Maurice Lemaitre, Jean-Louis Brau, Gil J Wolman, François Dufrene y Guy Debord

**Grattage** (“raspado” en lengua francesa) es una técnica de la pintura surrealista en la que la pintura se desprende de la tela mediante desgarrones (por lo general una vez seca), creando una especial textura con efecto de relieve o tercera dimensión.



Isidore Isou. **Hypergraphie, polylogue** (1964)



Isidore Isou. **Réseau centré M67** (1961)



# POESÍA VISIVA ITALIANA

El término «*poesía visiva*» se difundió en Italia para referirse a la escritura experimental surgida después de la II Guerra Mundial.

Dada la gran cantidad y variedad de artistas que trabajaron en esta línea, no se puede hablar de un movimiento o estilo concreto, pero sí se reconoce una tendencia generalizada a resaltar el componente visual de la escritura, mediante la incorporación de imágenes procedentes de la prensa, la publicidad o el cómic.

Otro aspecto central en la «*poesía visiva*» es el posicionamiento crítico de sus autores frente al sistema oficial del arte, la cultura, la sociedad y la política contemporánea.

Según Lamberto Pignotti, uno de los principales teóricos de la poesía visiva, se constata cómo entre los años 1950 y 1960 se produjo una normalización de los rasgos estilísticos típicos de las vanguardias artísticas y literarias, adoptados por el lenguaje publicitario y por la industria. Por ello es necesario superar las vanguardias para situarse fuera de los mecanismos de mercado de la sociedad capitalista, mediante la adopción de nuevas técnicas de composición que interpelen a partir de las imágenes empleadas en la comunicación de masas.

## **Características de la poesía visiva:**

- Se basa en la técnica compositiva del collage de imágenes y frases extraídas de periódicos, revistas, cómics, etc., con el objetivo de utilizar los lenguajes de la comunicación de masas para revelar su sinsentido y vacío ideológico
- Compromiso político, especialmente con cuestiones urgentes de actualidad, como las desigualdades entre Occidente y los países del tercer mundo, la guerra de Vietnam, las costumbres y la moral restrictiva de la sociedad burguesa.
- Apunta a infiltrar el producto estético radical y crítico en el tejido social ( técnica del “Caballo de Troya”, según Eugenio Miccini)
- Es un proyecto intermedial centrado en el “collage” lingüístico y la mezcla entre registro verbal y registro visual.

## PRINCIPALES REPRESENTANTES

- **Gruppo 70**: fundado en Firenze en 1963 por Lamberto Pignotti y Eugenio Miccini.
- **Lotta poética**: revista fundada y dirigida por Sarenco en 1971.

Autores: Lamberto Pignotti, Sarenco, Eugenio Miccini, Arrigo Lora-Totino, Mirella Bentivoglio, Ketty La Roca, Emilio Isgró, Adriano Spatola, Giovanni Fontana, entre otros.

# KETTY LA ROCCA

(1938-1976)

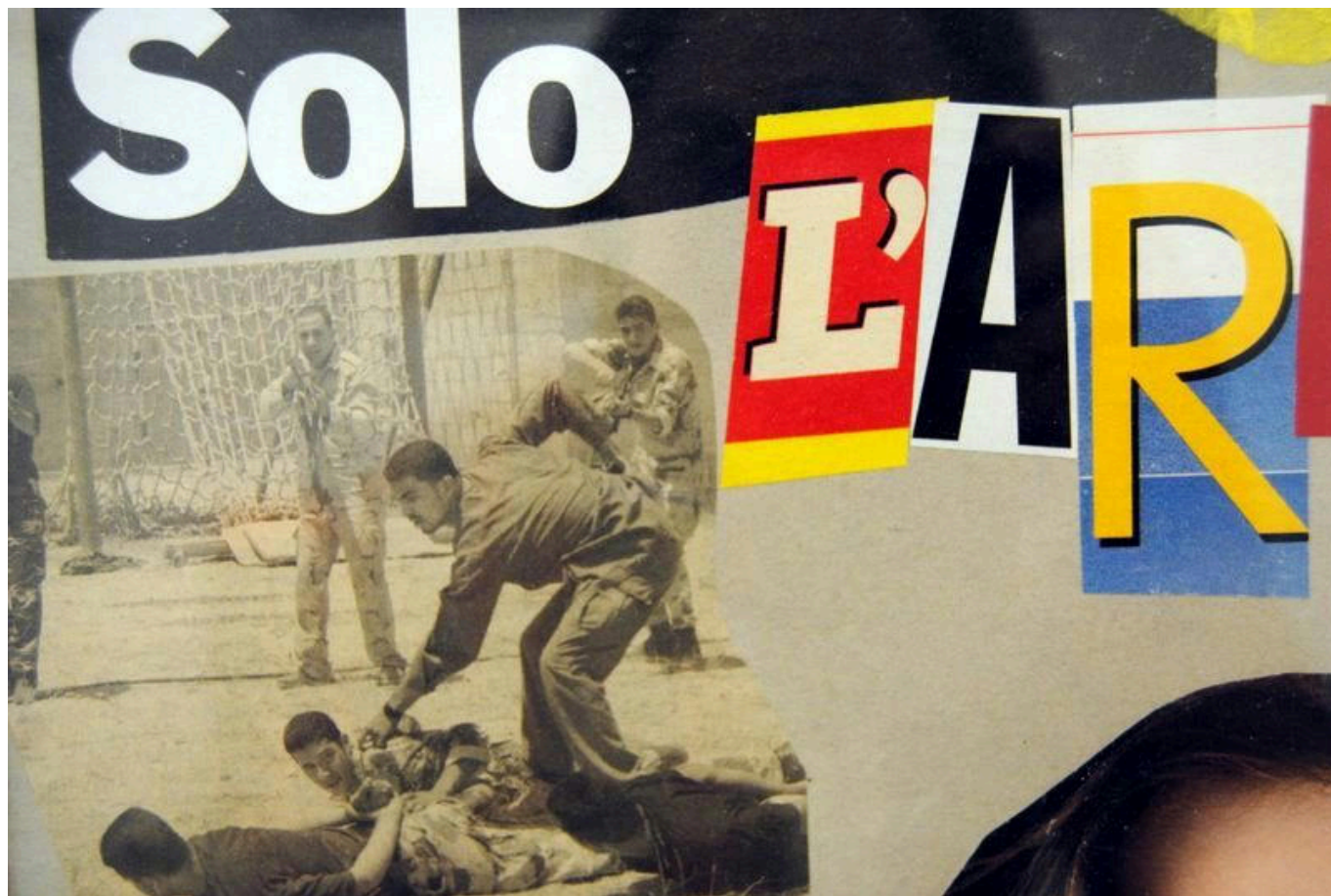
La Rocca fue una de las artistas italianas más importantes del siglo xx, exponente de la poesía visual y una de las pocas artistas de este ámbito reconocida a nivel internacional.



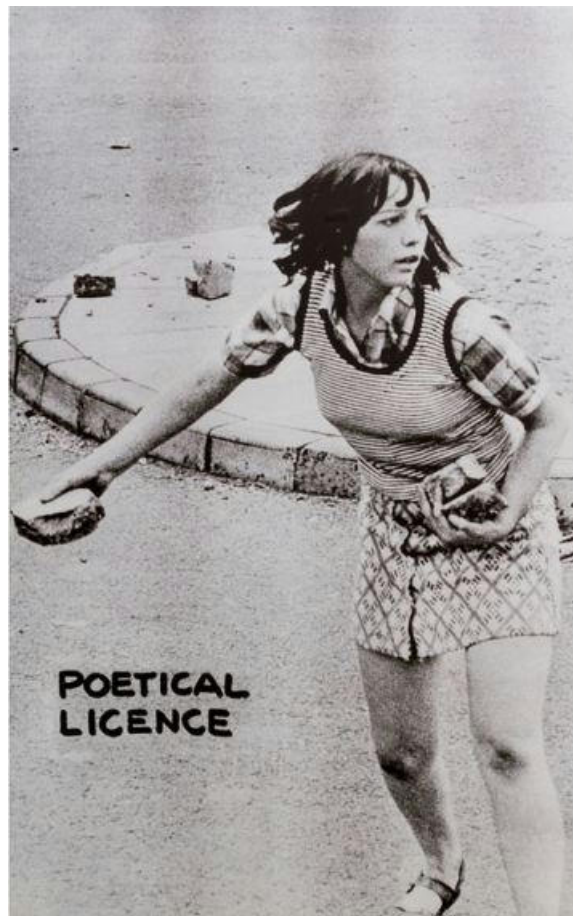
Ketty La Rocca. **Vergine** (1964)



Lamberto Pignotti



Lamberto Pignotti



Sarenco. **Poetical licence** (1973)





Luc Fierens

*...i problemi e le inquietudini di un fenomeno sociale che noi conosciamo...*

# LA FELICITA'

*...pavvina i colori!*  
colori sovrani, nobili, trasognati  
**'colori'** nobili

**TUTTO NATURALE..**

*...meglio delle parole*  
gli occhi  
ve lo provano,  
e anche  
le mani...

*Un coro d'angeli desta il colle solitario*

## CANCELLATE dal MONDO ARMI & ESERCITI

# L'uomo giusto

*...conosce IL RIMEDIO DECISIVO, di CLASSE*  
...il suo sapore è come piace a voi:  
perfetto equilibrio fra il dolce e l'amaro...  
una scelta sicura per la vostra eleganza

*...dubbi dell'anima*  
**La morale non ci obbliga a sorridere nel dolore**

**la gioia DELL'AMORE**  
*...hai cara, non è più un problema...*  
ha qualcosa in più!

**C'è anche un erotismo cristiano**

Eugenio Miccini. **La Felicità** (1967)

POESÍA  
**EXPERIMENTAL**  
LATINOAMERICANA

# POESÍA CONCRETA

## EUGEN GOMRINGER (1925)

Este poeta suizo-boliviano comenzó a desarrollar la poesía concreta a partir de 1953.

En sus poemas, que llama **constelaciones**, Gomringer juega con la materialidad de la escritura y el tipo de letra. En su manifiesto *Vom Vers Zur Konstellation* (desde el verso a la constelación) empieza a considerar al objeto estético como un objeto funcional.

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

Eugen Gomringer. **silencio** (1954)

## GRUPO NOIGANDRES

Surge en San Pablo, Brasil, en 1952, y es liderado por los hermanos **Augusto** y **Haroldo de Campos** y **Décio Pignatari**. Este grupo, en simultáneo con Eugen Gomringer, es considerado el iniciador de la poesía concreta.

**El movimiento de la poesía concreta nace oficialmente en 1956, cuando se realiza en San Pablo la primera muestra enfocada en esta forma de experimentación poética.**

En 1958, el grupo Noigandres publica su manifiesto **Plano-Piloto para Poesía Concreta**, donde se establecen los principios teóricos del movimiento.

## Características de la poesía concreta:

- Tendencia “estructuralista”, es decir, expone o presenta una estructura que se basta a sí misma (estructura-contenido).
- Redescubre la materialidad del lenguaje (dimensión plástica de la escritura).
- Construcción de los textos en diferentes planos: sonoro, óptico y semántico (isomorfismo).
- Asume el espacio gráfico como agente estructural (estructura espacio-temporal).
- Tensiona las palabras-cosas en el espacio-tiempo (poesía en movimiento).

...

...

- Predomina la forma geométrica y matemática de composición (racionalismo).
- Rechaza la representación de sentimientos y/o sensaciones más o menos subjetivas.
- Crea un área lingüística específica –“verbivocovisual”– amalgama de los aspectos verbales, vocales y visuales.
- Procura una comunicación más rápida (poema producto: objeto útil).



**uno**

**dos dos**

**tres tres tres**

**cuatro cuatro cuatro cuatro**

**c i n c o**

José Lino Grünewald

VVVVVVVVVVVV  
VVVVVVVVVVE  
VVVVVVVVVEL  
VVVVVVVVELO  
VVVVVVVELOC  
VVVVVELOCI  
VVVVELOCID  
VVVELOCIDA  
VVELOCIDAD  
VELOCIDADE

Ronald Azeredo. **Velocidade** (1957)



Augusto De Campos. **Amortemor** (1970)

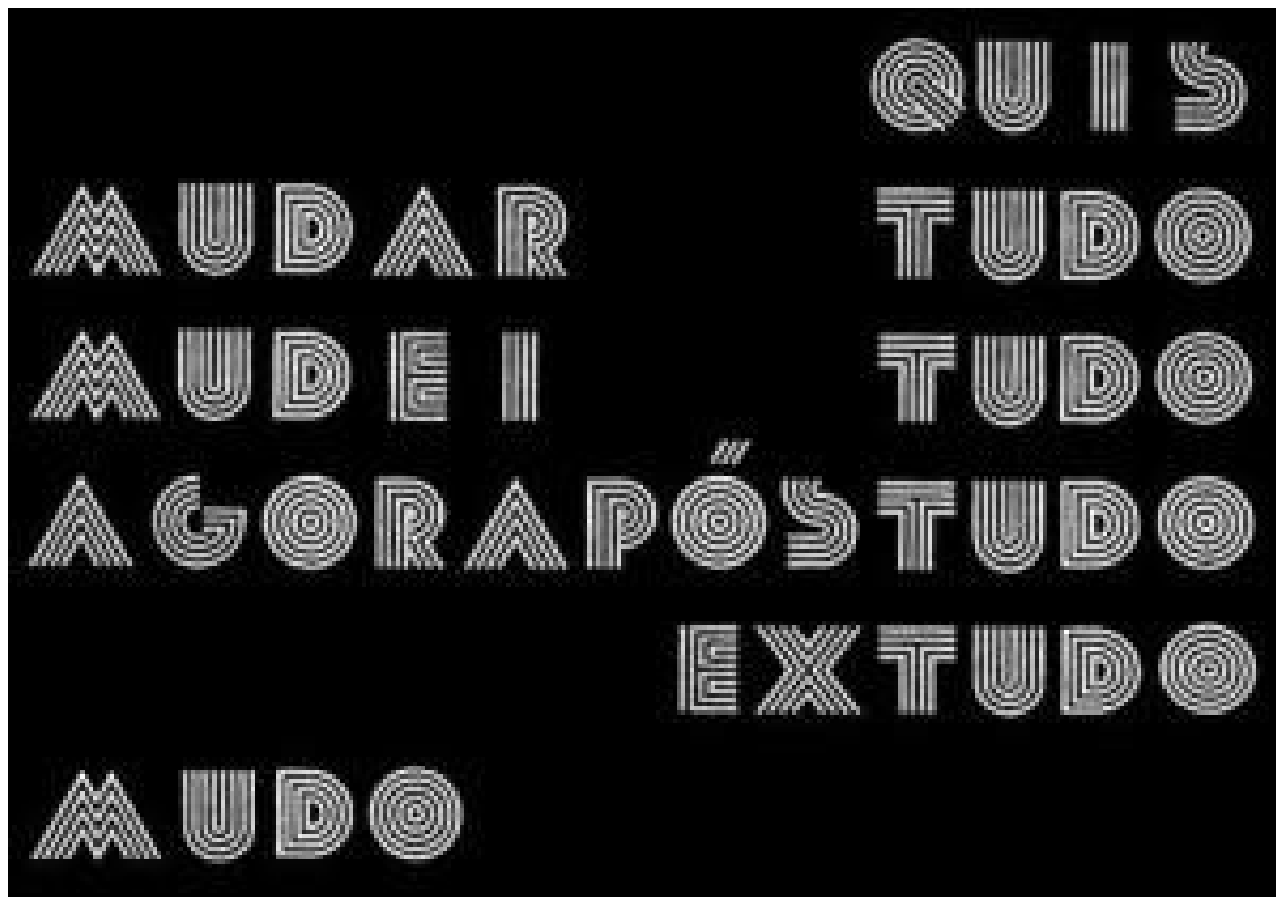
LUKO  
LUKO  
LUKO  
LUKO  
LUKO  
LUKO  
LUKO  
LUKO LUKO  
LUKO LUKO  
LUKO LUKO

LUKO  
LUKO  
LUKO  
LUKO  
LUKO  
LUKO  
LUKO  
LUKO  
LUKO  
LUKO

LUKO LUKO  
LUKO LUKO  
LUKO LUKO  
LUKO LUKO  
LUKO  
LUKO LUKO  
LUKO LUKO  
LUKO LUKO  
LUKO LUKO

LUKO LUKO LUKO  
LUKO LUKO LUKO  
LUKO LUKO LUKO  
LUKO LUKO  
LUKO LUKO  
LUKO LUKO  
LUKO LUKO LUKO  
LUKO LUKO LUKO  
LUKO LUKO LUKO

Augusto de Campos. **Luxo-Lixo** (1965)



Augusto de Campos. **Pós-tudo**

beba coca cola  
babe cola  
beba coca  
babe cola caco  
caco  
cola  
cloaca

Decio Pignatari. **bebacocacola**

**hombre  
hambre**

**hembra**

**hombre**

**hambre  
hembra**

**hombre  
hembra**

**hambre**

Decio Pignatari. **Hombre hambre**

**se**  
**nasce**  
**morre nasce**  
**morre nasce morre**  
  
**renasce remorre renasce**  
**remorre renasce**  
**remorre**  
  
**re**  
**desnasce**  
**desmorre desnasce**  
**desmorre desnasce desmorre**  
  
**nascemorrenasce**  
**morrenasce**  
**morre**  
**se**

Haroldo de Campos



P A T R I A

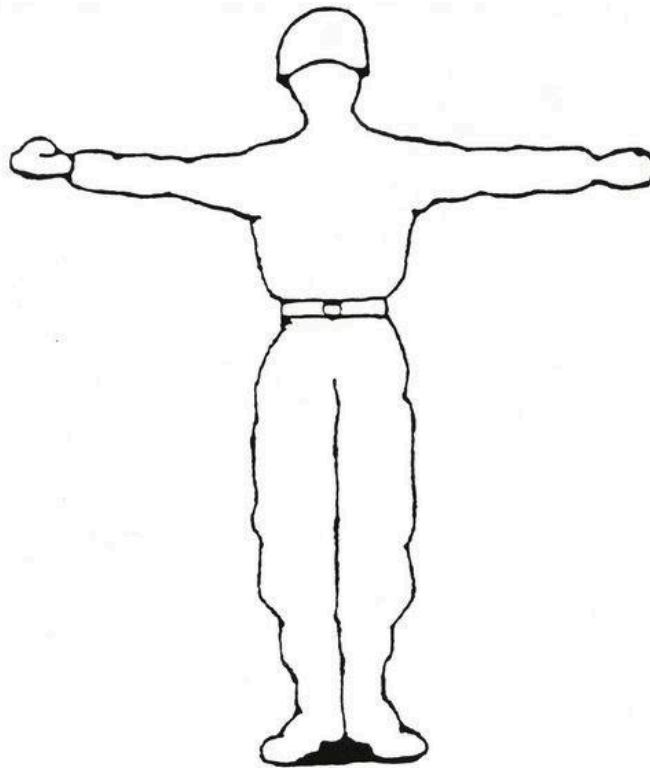
P A T R , A

P A R I A  
T

Jorge Caraballo. **Patria**

dolar  
dolar  
dolor  
dolor  
dolor

Clemente Padín. **Dolor** (1989)



# ERROR

Clemente Padín

# POESÍA NEO-CONCRETA

En 1959, los poetas Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim y Theon Spanudis, junto a los artistas Franz Weissman, Lygia Clark, Lygia Pape y Amílcar de Castro, exhibieron en la 1ª Exposição neoconcreta en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro, presentaron el **Manifiesto neoconcreto** y tomaron distancia del concretismo paulista.

Ferreira Gullar difundió su **“teoría del no objeto”**: **el no objeto, según sus palabras, “no se agota en las referencias de uso y sentido porque no se inserta en la condición de lo útil ni de la designación verbal”**.

**El no-objeto no es un antiobjeto, sino un objeto especial en el cual se pretende realizada una síntesis de experiencias sensoriales y mentales.**

**La síntesis sólo es posible mediante la participación del espectador.**

**El espectador se convierte en co-gestor de la obra.**

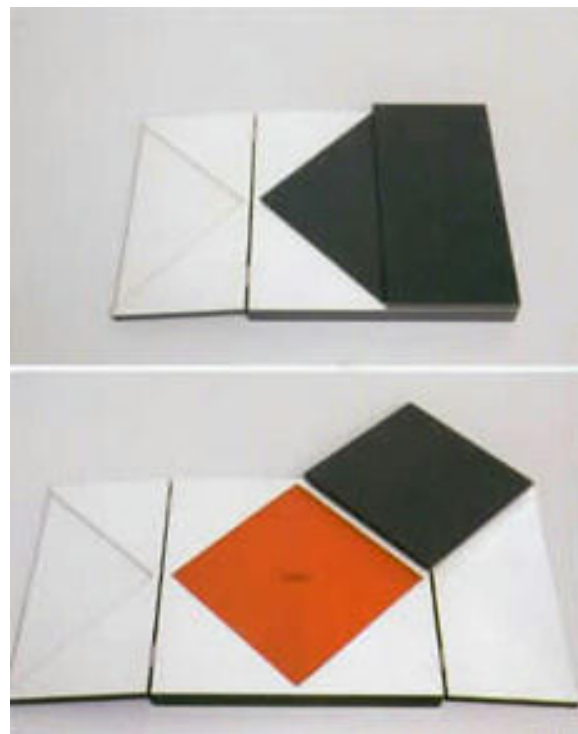
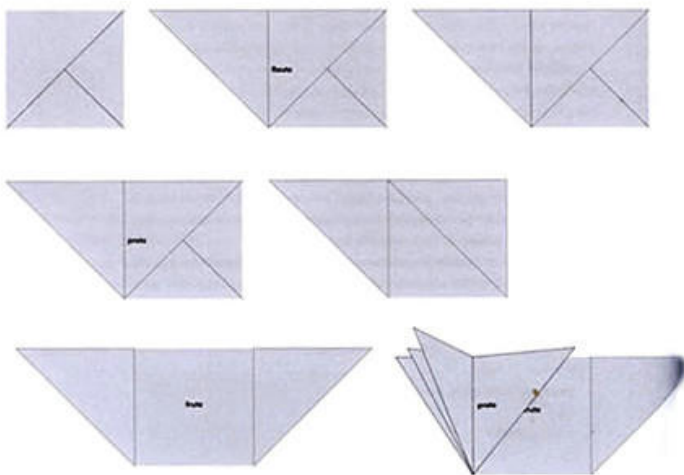
La propuesta del neoconcretismo de Gullar no solo orientó a los artistas en la búsqueda del “no objeto”, sino que también habilitó **investigaciones espaciales, corporales y subjetivas** que estaban clausuradas en el concretismo más ortodoxo.

**Lo neoconcreto niega la validez de las actitudes científicas y positivistas en arte y repone el problema de la expresión.**

## FERREIRA GULLAR: POEMAS ESPACIALES Y LIBRO-POEMA

El libro se transforma en una estructura tridimensional, cuyo manoseo es condición *sine qua non* de su realización como obra de arte.

Ferreira Gullar experimenta con la técnica del origami para crear piezas que se van desdoblando y que permiten que el poema se desarrolle en el espacio, que las palabras vayan “apareciendo” delante de la mirada del “lector”.



Ferreira Gullar. **Não** (1959)

Es una composición móvil, espacial, que exige manipulación. Un poema-objeto con belleza plástica depurada, geometrizable.

El poema-objeto (o espacial) y la tridimensionalidad de su concepción, combinando lo material y lo verbal, incorporó, además de los ya explícitos recursos de la verbivocovisualidad (la palabra, el sonido imaginario que el “lector” asume y lo visual del objeto creado), **el elemento de participación, de “animación” del poema por el lector.**



**LYGIA CLARK (1920-1988)**

## **EXPERIENCIA SENSORIAL Y PARTICIPACIÓN**

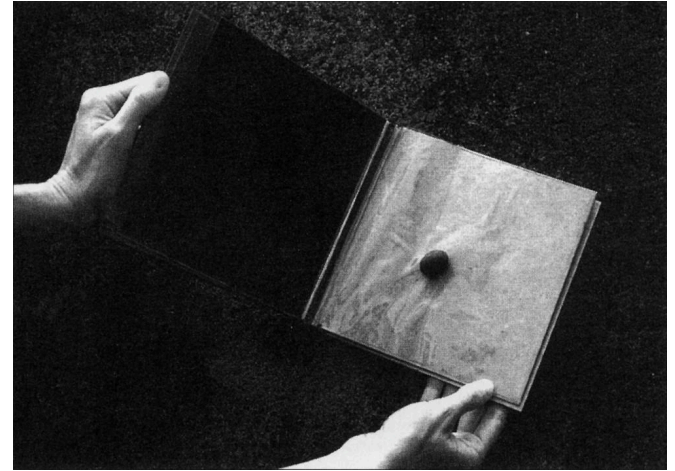
Fue cofundadora junto a Hélio Oiticica del Movimiento Neoconcreto, que promulgaba un arte subjetivo y orgánico, donde el espectador tenía un rol fundamental manipulando objetos móviles tridimensionales y modificando su apariencia. Se proponían abolir el rol tradicional del objeto frente al espectador contemplativo.

Sus Bichos, esculturas de piezas móviles articuladas con bisagras permiten desdoblar los planos, se comportan como organismos geométricos en los que cada espectador decide cómo presentarlo al siguiente.

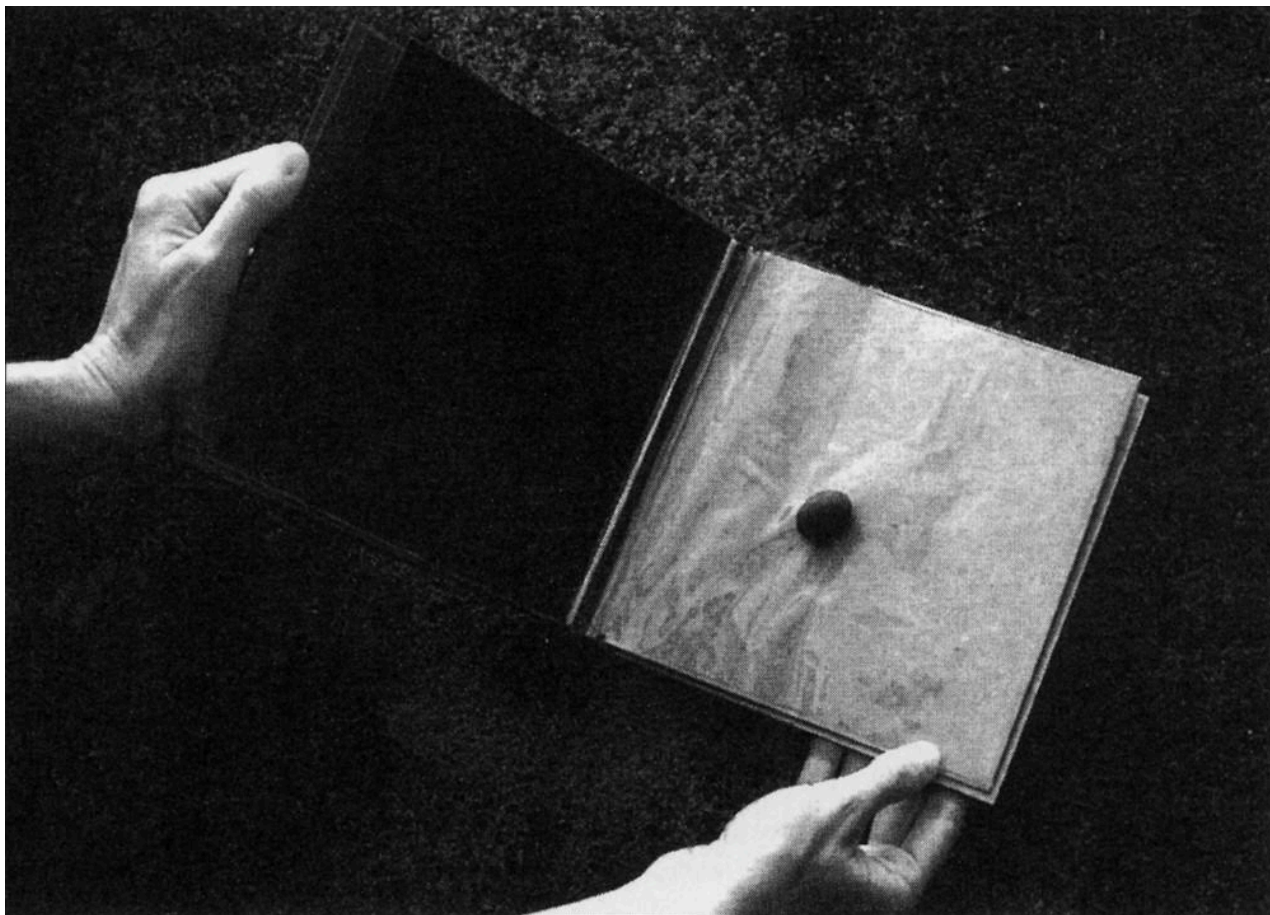


De la serie **BICHOS** (1960)

A mediados de los 60, sus creaciones se transforman en propuestas de carácter performático y de investigación sensorial.



Lygia Clark. **Libro sensorial** (1966).  
Libro con bolsas plásticas transparentes de 18 x 18 cm como hojas, que contienen conchas, piedras, elásticos, etc.



Traje para ser utilizado por una pareja. Los materiales y las aberturas permiten a los participantes experimentar por exploración táctil una sensación femenina en el hombre y una masculina en la mujer.



Lygia Clark. **Ropa-Cuerpo-Ropa** (1967)



## LYGIA PAPE (1927–2004)

Lygia Pape fue una de las figuras clave del Movimiento Neoconcreto en Brasil en las décadas de 1950 y 1960. En el centro de su interés artístico estaba la liberación de la obra de arte de la forma estética, y el concepto de obra abierta.

Pape hizo que sus obras poéticas fueran fecundas para experiencias experimentales que involucraban todos los sentidos y declaró participantes activos a los espectadores involucrados corporalmente en la creación de sus obras.



Lygia Pape. **Divisor** (1968-2010) MAM-RJ/ Bienal de São Paulo, 2010





Lygia Pape. **Libro de la Creación** (1959-60)

Pape dijo que su Libro de la Creación *“cuenta la historia de cómo nació el mundo con colores y formas, sin palabras”*.

Es un libro sin lomo, hecho de páginas separadas que cobran vida a través de su manipulación, lo que sugiere que el mundo objetivo existe solo a través de la experiencia subjetiva.

[Ampliar datos en Museo Reina Sofía](#)

# HÉLIO OITICICA (1937-1980)



Hélio Oiticica. **Parangolés** (1965)

Una de las obras más radicales y conocidas de Hélio Oiticica es la serie de los *Parangolés*. Oiticica había estado construyendo relaciones en las favelas de Mangueira y aprendiendo a bailar en una de sus escuelas de samba y generando amistades; a partir de estas colaboraciones, empieza a realizar banderas, capas y túnicas con telas, plásticos, sogas, pinturas, etc. que debían ser usadas y activadas a partir del movimiento del cuerpo humano.

Ocurre una incorporación, integración, entre la obra y el partícipe que baila. Se disuelven así las fronteras entre el arte y el cuerpo, entre el artista y el espectador, entre la obra y el usuario. Para Oiticica, tal integración sería capaz de conducir al espectador a una nueva actitud ética, de participación, colectividad y cambio.

## POEMA/PROCESO

El movimiento del Poema/Proceso surgió formalmente en 1967, con las exposiciones nacionales realizadas en Rio de Janeiro y Rio Grande del Norte, y se expandió de forma rápida por todo Brasil.

*“Poema/Proceso es aquel que, en cada nueva experiencia, inaugura procesos informacionales; la información puede ser estética o no, lo importante es que sea funcional y, por lo tanto, consumible”*

(Dias-Pino, 1971)

*“El Poema/Proceso no pretende terminar con la palabra (...) lo que el Poema/Proceso reafirma es que el poema se hace con el proceso y no (sólo) con palabras”*

(Álvaro de Sá)

**REPRESENTANTES:** Wlademir Dias-Pino, Alvaro de Sá, Neide Dias de Sá, Moacyr Cirne, Nei Leandro de Castro, Joaquim Branco, José Arimathea, entre otros.

### **Características del movimiento Poema/Proceso:**

- Nace como respuesta cultural o artística-literaria, pero también como protesta generalizada ante la difícil situación política-social en la que vivían los brasileños bajo la dictadura militar (desde 1964).
- Rompe radicalmente con la poesía concreta, con la palabra y con la poesía tipográfica.

...

...

- El poema no se “escribe” solamente con palabras sino con signos de cualquier lenguaje (amplia el concepto de literatura, definido, hasta ese momento, por el uso determinante del lenguaje verbal).
- Se basa en la Semiótica, es decir, busca la expresión de sus contenidos a través de otros lenguajes, con o sin la exclusión de palabras.
- Separación radical entre “poesía”, de naturaleza abstracta y subjetiva y “poema”, de naturaleza material y objetiva: “No hay Poesía/Proceso. Lo que hay es Poema/Proceso porque lo que es producto es el poema. Quien encierra el proceso es el poema”.

## Concepto de PROCESO

El proceso es definido como:

*“(...) la relación dinámica necesaria que existe entre estructuras diferentes o entre componentes de una estructura dada, constituyéndose en la concreción del continuo espacio-tiempo (...) la relación fundamental que existe en el proceso o a través de él consiste en que los diferentes elementos se influyen, esto es, un elemento es afectado por el anterior que le antecedió y afectará al posterior que le sucede y es en este punto que se diferencia de la interrelación estructural, en donde todos los elementos se integran estáticamente”*

(Dias-Pino, 1971)



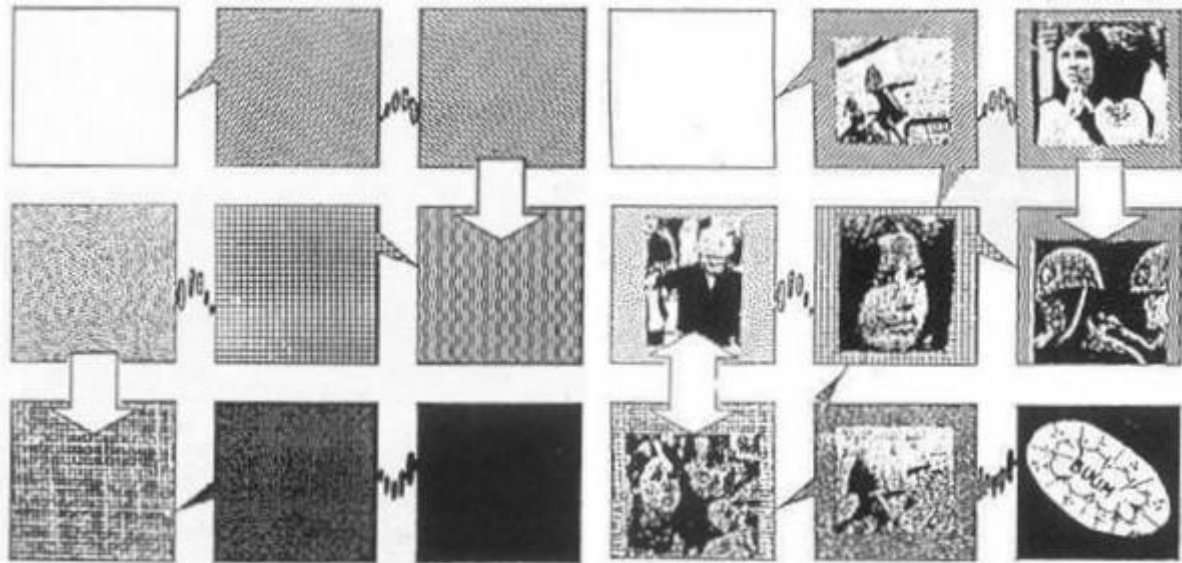
## Concepto de VERSIÓN

La versión socializa el acto de consumo, es decir, la “lectura”.

El *Poema/Proceso* plantea la posibilidad de borrar las fronteras entre el creador y el consumidor. Tomando como base el proyecto o matriz que le aporta el poeta, el “consumidor/participante creativo”, puede intervenir, alterar o crear nuevos procesos o proyectos de acuerdo a los materiales de que disponga, a su repertorio y al lenguaje que haya elegido.

## Ejemplo:

Poema/Proceso 12 x 9 de Alvaro de Sá (1967) y la versión que mereció por otro poeta del movimiento, Moacyr Cirne (1968):

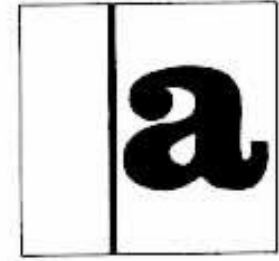
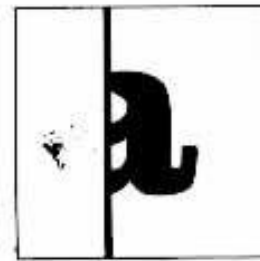
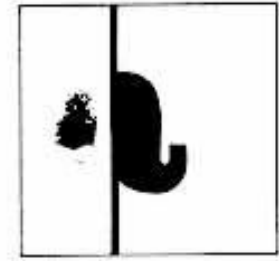
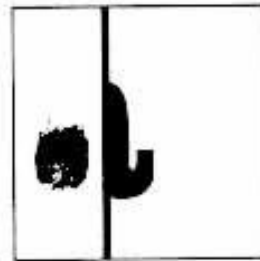
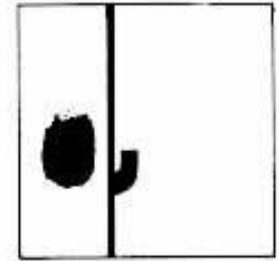
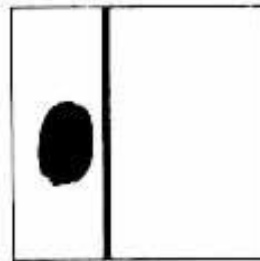


La historieta de de Sá muestra el proceso típico de esta forma de expresión: los cuadros y los globos, su dirección, tamaño, ubicación, texturas, etc., son expuestos no formalmente sino en su relación estructural, es decir, una forma altera a la siguiente y otras interrelaciones.

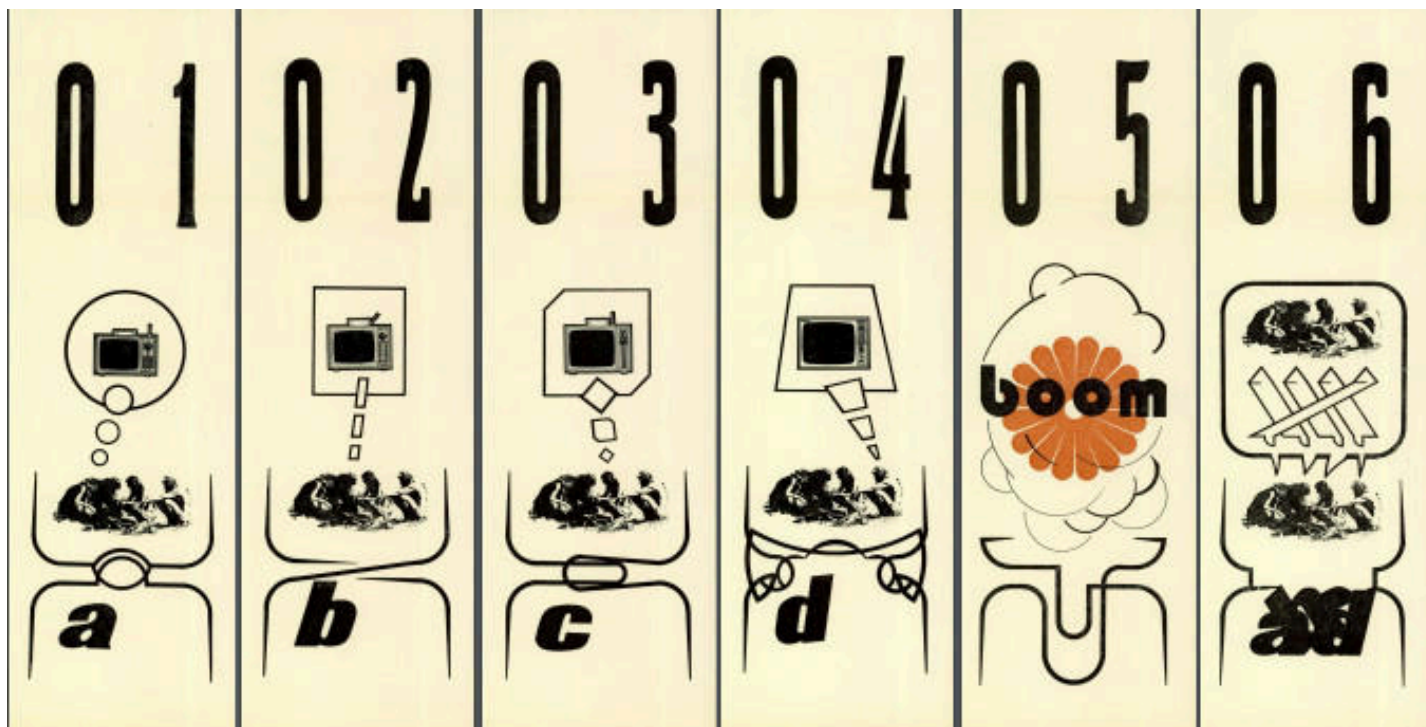
La versión de Moacy Cirne, a través de su lectura creativa, modifica el proyecto incorporándole elementos informacionales que pudieran hacer del poema de Sá otro proyecto. En este caso, se trata de una manipulación de los hechos históricos propios del momento y lugar donde ocurrieron: el Brasil de 1968. Su aporte al poema de de Sá ha sido la inclusión de dos series contrastadas: la juventud contestataria y contraria a la dictadura versus el ejército, mecanismo de represión del Estado y depredador de las libertades públicas. La resolución de la historieta estalla en el cuadro final.

**Ejemplo:**

Poema/Proceso sin palabras de  
José de Arimathea (1970).



La lucha de la huella digital, ícono del analfabetismo y, la letra “a”, ícono del alfabetismo (o de la ignorancia y de la civilización) marcan el proceso: la paulatina aparición/desaparición de un ícono coincide con la entrada/salida del otro, así como la entera presencia de uno coincide con la entera desaparición del otro. Así se puede observar que, para la comunicación poética, son innecesarias las palabras. También se ve que los íconos, es decir, los contenidos, pueden ser sustituidos por otros sin que la esencia del proceso se modifique.



E.A. Vigo. **La (In) comunicación de los medios de comunicación masivos.**

Hexágono 71'be71'be. Fragmento. Archivo CAEV

## EDGARDO ANTONIO VIGO Y LA POESÍA PARA Y/O A REALIZAR

En su texto **De la poesía/proceso a la poesía para y/o realizar** (1970), Edgardo Antonio Vigo (La Plata, 1928-1997), propone pasar de la “**participación condicionada**”, que es realizada por un “re-creador” (interpretador de la cosa) a la creación a cargo de un “**participante activo**”, que se convierte así en “creador” (modificante de la imagen).

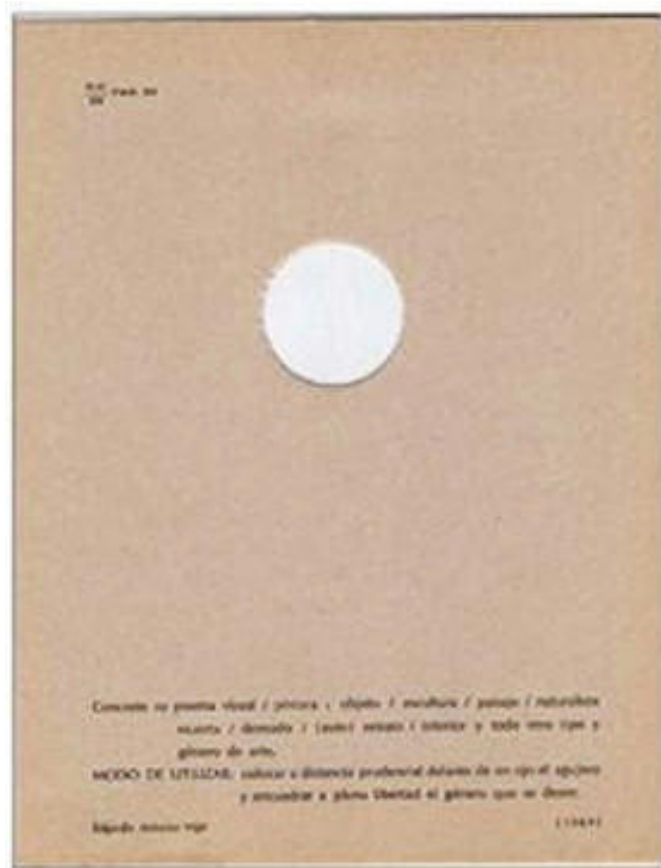
Para Vigo, “la posibilidad del arte (y la poesía) no está sólo en la participación del observador sino en su **ACTIVACIÓN CONSTRUCTIVA**, hasta lograr que el consumidor se convierta en un auténtico creador por vía de las propuestas de un “**ARTE A REALIZAR**”.

## **CLAVESMÍNIMAS: poética de la sugerencia**

Hacia finales de los años sesenta, Vigo inventa las «*clavesmínimas*», unas breves instrucciones con las que anima al público a la acción artística.

Entre las numerosas «*clavesmínimas*» se destaca la que aparece en el último número de Diagonal Cero (número 28, diciembre de 1968). En ella, Vigo invita al lector a crear su propio poema visual, mirando a través de un agujero recortado en una hoja suelta de la revista.





Vigo. **Clavemínima. Poema visual** (1968)

Las instrucciones para armar el poema, que aparecen en la misma hoja, debajo del agujero, son las siguientes:

*Concrete su poema visual / pintura / objeto / escultura / paisaje / naturaleza muerta / desnudo / (auto) retrato / interior y todo otro tipo y género de arte.*

*MODOS DE UTILIZAR: colocar a distancia prudencial delante de un ojo el agujero y encuadrar a plena libertad el género que desee.*

El interés de esta clavemínima reside no solo en que atribuye al lector el papel principal en el acto creativo, sino también en que recuerda al público el papel que puede desempeñar en la producción y la negociación de los significados que configuran la esfera pública.

En este sentido, al mismo tiempo que reivindica para el observador-participante el derecho a reconstruir creativamente las experiencias sensibles, el artista anima a sus conciudadanos a enfocar la mirada en la realidad circundante y a reflexionar críticamente sobre ella, unas acciones que en el contexto de represión estatal de esos años no pueden ser interpretadas como meras experimentaciones vanguardistas.

de la serie "ACTOS A REALIZAR" nº 0001/69  
(in) CONFERENCIA

*La calle invita a ud. a su propia (in) conferencia  
a dictarse en lugar, fecha y hora a designar.*

*Instrucciones: Decida un día alejarse o acercarse a  
un lugar portando la presente invitación y proceda dictar,  
mascullar, cantar, silbar, agitar o bambolear su cuerpo, etc.  
no decir su propia conferencia. Por razones solidarias se ruega  
asistir a las demás (in) conferencias.*

Vigo. Invitación a la (in)conferencia (1969)

Con esta clavemínima Vigo invita a sus conciudadanos a tener una (in)conferencia en el espacio público. Para realizar esta acción participativa, el artista envía ciento cincuenta sobres por correo postal a personas elegidas (en su mayoría) al azar a partir de una guía telefónica. El sobre contiene una invitación formal, cuyo autor es «la calle», y un ticket de ingreso para la (in)conferencia que, según las indicaciones, consiste en «alejarse o acercarse a un lugar» para *«dictar, mascullar, cantar, silbar, agitar o bambolear su cuerpo, etc. no decir su propia conferencia»*.

La trascendencia de esta clavemínima reside en la integración que logra establecer entre experimentación vanguardista y movilización social y política. Parece legítimo afirmar que esta (in)conferencia apela al poder subversivo de lo lúdico para señalar tanto la necesidad de volver a apropiarse de los espacios de libertad secuestrados por el régimen militar como la imposibilidad de hacerlo, justamente a causa de la represión violenta ejercida por el gobierno de Onganía.

## **Acción pública de la poesía: los señalamientos**

Entre 1968 y 1975, Vigo organiza dieciocho señalamientos, algunos en la esfera pública, otros en su domicilio particular. Se trata de intervenciones que aspiran a cumplir un triple objetivo: ensanchar las experiencias estéticas de los ciudadanos, promover su intervención concreta, física, en el espacio público y facilitar una confrontación crítica en torno a la realidad y los discursos de la época.



Vigo. IV señalamiento, Urna con cuatro cabezales intercambiables.



**IV señalamiento, Urna con cuatro cabezales intercambiables.** Se trata de una performance colectiva, protagonizada por los ciudadanos, en la que lo poético y lo político llegan a fundirse, puesto que la acción consiste en armar un poema en una hoja y en utilizarla, luego, como boleta electoral.

Entre 1969 y 1971, Vigo organiza este señalamiento en distintos espacios públicos de La Plata, Buenos Aires y Montevideo. En la tarjeta de instrucciones para el voto se lee:

*al REVERSO, dibuje, coloree, forme, escriba, etc. todo aquel elemento que sea útil para el armado de una poesía. Realizado proceda a hacer un rollo e introdúzcalo en la URNA ERÓTICA. No firme, mantenga su anonimato.*

Se trata de una acción que no solo transgrede los códigos de producción y fruición del gesto poético-artístico sino que desafía también la suspensión del derecho al voto impuesta por el gobierno militar con la instauración del Estado Burocrático Autoritario.

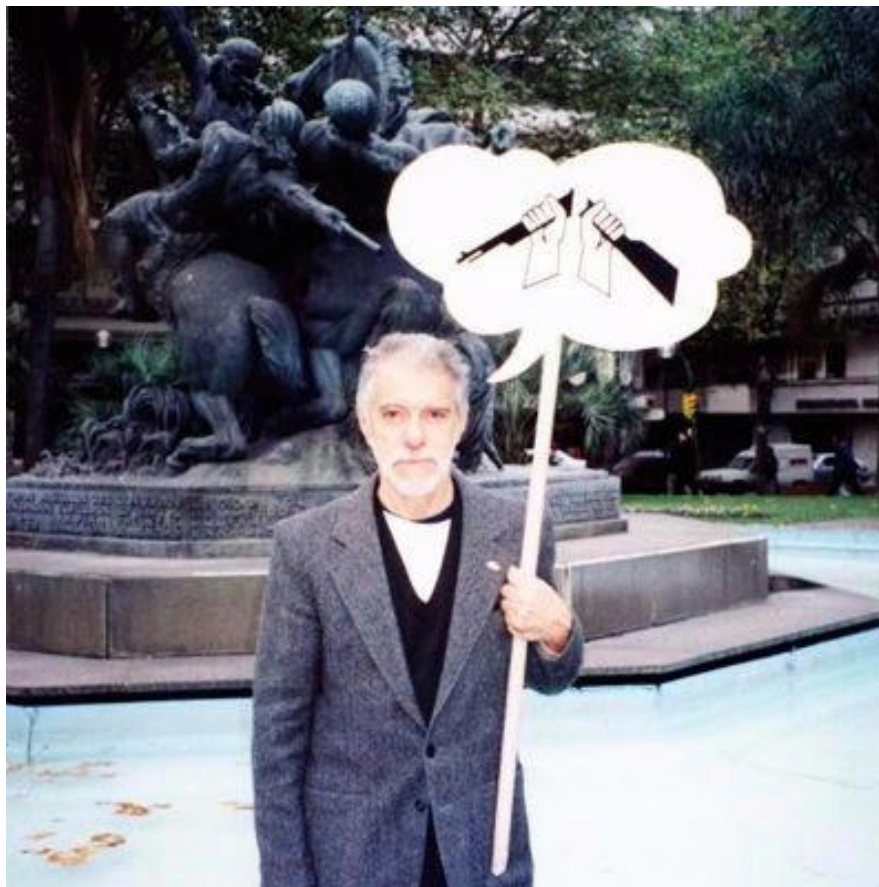
De ahí que las instrucciones se concluyan con una advertencia a los ciudadanos acerca de la importancia de mantener su anonimato. Pese a esto, la votación dura diez días y es, por tanto, accesible a un número relativamente significativo de personas en un período en el que, según afirmará más tarde Vigo en una entrevista, en Argentina «nos estábamos olvidando del voto».

## CLEMENTE PADÍN Y LA POESÍA INOBJETAL

A partir de 1971, Clemente Padín (Lascano, Uruguay, 1939) propone la “Poesía Inobjetal” o el arte de la acción. Es una poesía “sin objetos”, que intenta privilegiar el lenguaje de la acción como instancia determinante en la expresión poética.

**La obra depende del acto del creador-consumidor. La obra existe en tanto se crea-consume. Una vez creada y consumida, desaparece. La obra es el acto.**

Padín diferencia entre los lenguajes de la representación (pintura, escultura, video, dibujo, etc) y el lenguaje de la acción (que no representa, sino que presenta). El lenguaje de la acción encarna la “poesía inobjetal”, que le permite al poeta o artista incidir directamente sobre la realidad.



Clemente Padín. **Desarme** (2003) Plaza Fabini de Montevideo



La performance de Clemente Padin **“El Artista está al Servicio de la Comunidad”** frente a la obra de Juan Carlos Romero **“Violencia”** durante **“Poéticas Visuales”** (1977) MAC, Sao Paulo, Brasil.



**AIRE. Intervención Urbana cum Performance (2007) Caracas, Venezuela**



Clemente Padín. Huelga de Arte, Festival de Arte en la Calle (1990) Montevideo, Uruguay

## PHILADELPHO MENEZES: *POESÍA INTERSIGNOS*

Philadelpho Menezes (San Pablo, Brasil, 1960-2000), propuso a partir de 1980 la **Poesía Intersignos**. Según Menezes, esta poesía es aquella *“en la que los signos visuales y verbales, cada cual con su carga semántica propia, actúan conjuntamente en la producción del sentido del poema.”*

La idea de la poesía intersignos consistía en utilizar imágenes (dibujos, fotos, números u otros elementos gráficos) como elementos para la composición de un poema a través de la interrelación e interpenetración semántica con el signo verbal. **La realización de poemas intersignos constituye la función de un ejercicio de descifrar e interpretar entendiendo que el lector/observador debe actuar en vista del montaje de signos visuales y verbales que el poema presenta.**



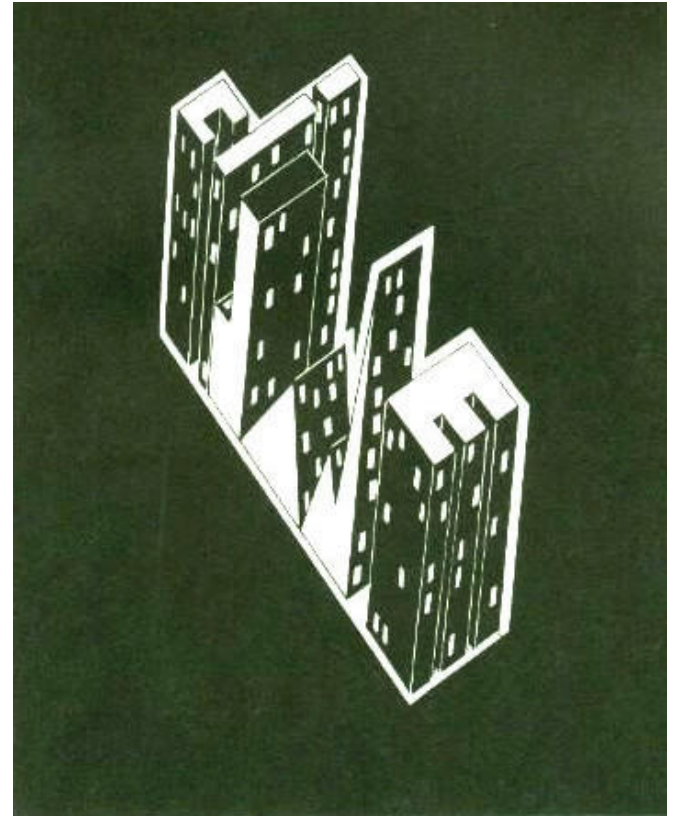


Philadelpho Menezes. **Clichetes** (1984)

La **poesía intersignos** resalta los significados de la imagen fuera de la palabra y busca romper con la desatención y la automatización que tenemos en la observación de la información visual, prevaleciente en el mundo contemporáneo.

*“La obra de Philadelpho Menezes reproduce, en un principio, la imagen de una caja de chicles. En el poema, sin embargo, el logotipo de la marca | que acabó designando el producto, (con)funde dos palabras - “Chicletes” y “clichés” - en la palabra: “clichés”. El cliché, que “se pega” como un chicle (“chicle enmascarador”) en la mente (“sabor mental”) del consumidor y del que es difícil deshacerse, es producto de un proceso mecánico e inconsciente. En otras palabras, el autor propone una crítica al consumo, basada en la marca y la apariencia, fruto de mucha repetición en las campañas publicitarias (como en el acto repetitivo de masticar). Otro contraste que propone la obra se realiza en la imagen del martillo y hoz, símbolo socialista, en oposición al consumismo estimulado por el sistema capitalista”.*

El propio diseño de la letra crea la imagen de los edificios, al punto de que esto es lo primeramente visible. Las letras aparecen camufladas reciclando el modelo caligramático. El dato intersignico se refuerza en las ventanas-cartón de computador, creando una lectura de noche cibernética.



Ana Aly. **Cidade**

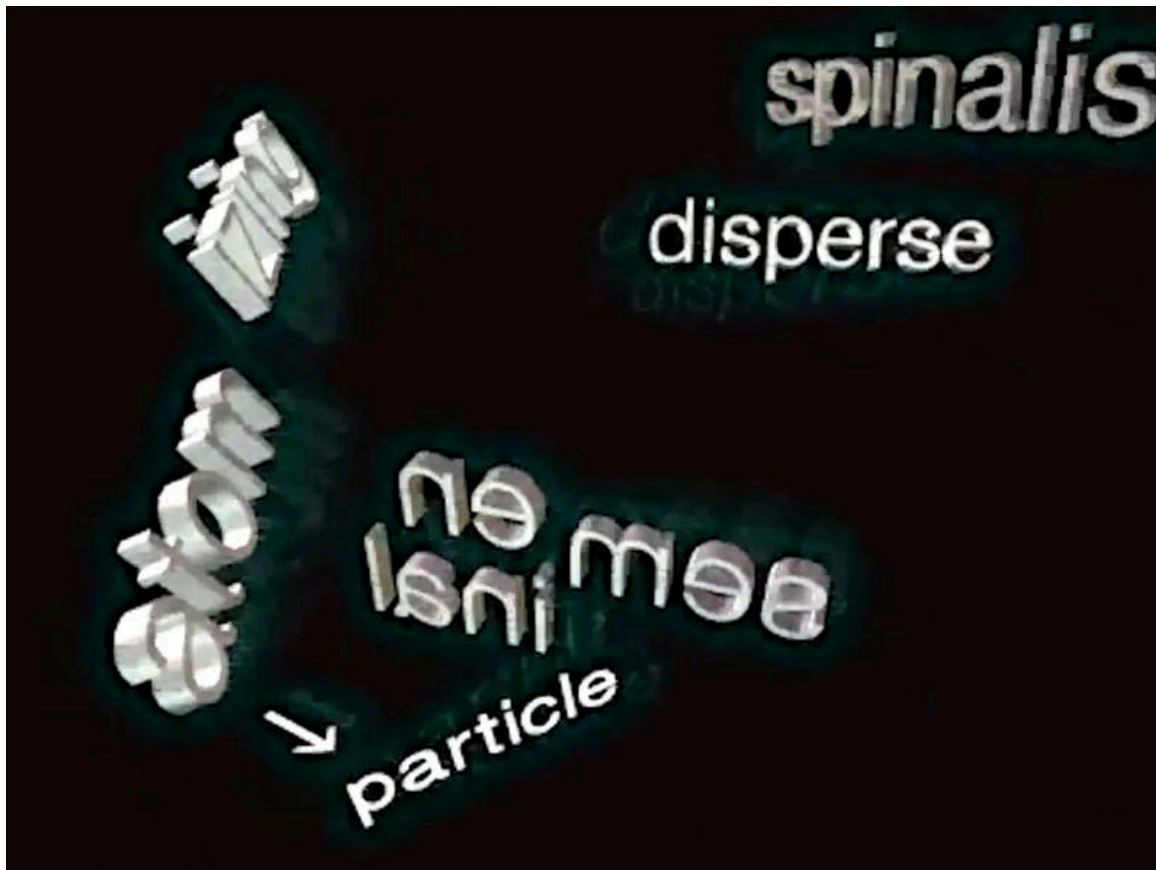
# **POESÍA VISUAL EN MOVIMIENTO:**

## **LA POESÍA VIRTUAL DE LADISLAO PABLO GYÖRI**

El proyecto de Poesía Virtual, elaborado a mediados de la década del noventa, dio lugar a varios VPoems de Györi. En estas piezas, Györi trabaja con la idea de una generación poética a partir del análisis, composición y descomposición de unidades léxicas, y realiza un tratamiento informático del lenguaje poético a través de la utilización de CAD, animaciones 3D en entornos de Realidad Virtual y música electrónica compuesta por el propio autor.

Su manifiesto **“Criterios para una poesía virtual”** (1995), y sus textos **“Hacia el dominio digital”** (1995) y **“Algunos comentarios sobre el dominio virtual”** (1996) proyectaban que cascos, guantes y trajes de RV serían en un futuro más o menos cercano herramientas propicias para la interacción de un “lector” que inmerso en el dominio virtual podría crear poemas tridimensionales.

La Poesía virtual se desarrolla a partir de textos digitales tridimensionales, interactivos, navegables por intermedio de interfaces de realidad virtual o aumentada.



Ladislao Pablo Györi, José E. García Mayoraz. **Poesía virtual** [Ver video](#)

# **POESÍA VISUAL, ESPACIO PÚBLICO Y ACTIVISMO EN LA ESCENA LATINOAMERICANA**

## **ANÁLISIS DE CASOS**



## Lotty Rosenfeld (1943-2020)



Una milla de cruces sobre el pavimento (1979) [Ver video](#)

Rosenfeld trabajó fundamentalmente en el desarrollo de un discurso reflexivo y crítico. Su producción artística logró transgredir y cuestionar los significantes del espacio-ciudad.

Con su primera acción de arte, **Una milla de cruces sobre el pavimento** (diciembre de 1979), quiso modificar la línea de vialidad de las calles, recodificándola al transformar una imagen habitual para peatones y automovilistas en un nuevo significante.

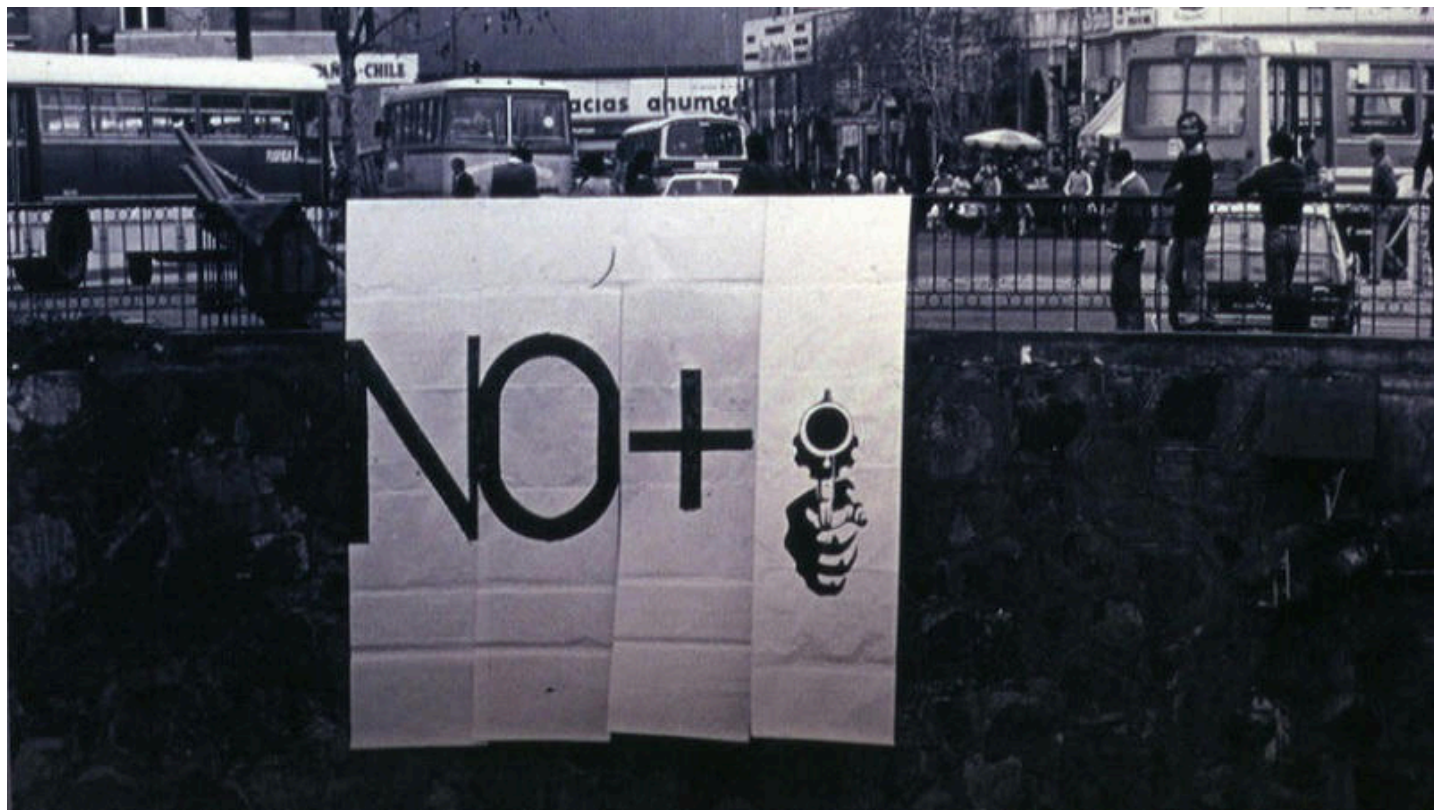
En palabras de Rosenfeld:

*...utilizo como modelo un signo de tránsito, líneas blancas que dividen las pistas de circulación vehicular, las cuales modifico físicamente, generando como resultado un signo +; entrecruzamiento de dos líneas, la primera impuesta por un código de reglamentación social y la segunda propuesta por el arte a modo de insumisión. Al introducir la "crisis" en un subsistema de ordenamiento comunitario, la obra incita al sujeto a repensar su dependencia al código.*

Así, existía en su acción la intención de revertir el signo, estableciendo la cruz como un símbolo positivo o de muerte, aludiendo claramente al contexto político del momento.

## C.A.D.A Colectivo Acciones de Arte

Los miembros de CADA (originalmente los artistas **Lotty Rosenfeld** y **Juan Castillo**, el sociólogo **Fernando Balcells**, el poeta **Raúl Zurita** y la novelista **Diamela Eltit**) formaron parte de lo que la historiadora Nelly Richard ha denominado Escena de Avanzada, que comprende a los creadores chilenos comprometidos, durante los años de dictadura, en la reformulación de las mecánicas de producción artística en el marco de una práctica contra-institucional.



CADA. No +

Algunas de las prácticas poético-políticas de CADA poseen una enorme relevancia histórica, ya que llegaron a trascender el ámbito artístico para entrar a formar parte del imaginario colectivo latinoamericano, como **No +** (1983-1989).

La cuarta acción de CADA "**No +**", se desarrolló entre fines de 1983 y 1984, y tuvo como objetivo rayar las paredes de Santiago con la oración "**No +**". Al poco tiempo fue descubierto que todos los "rayados" habían sido completados por algún "desconocido": "**No + tortura**", "**No + muerte**", "**No + desaparecidos**", etc. Conformándose así una red textual de graffitis contradictorial.

**LA IRRUPCIÓN DE POÉTICAS EXPERIMENTALES  
EN LAS ARTES VISUALES.  
VISUALIDADES CRÍTICAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.**

ANÁLISIS DE CASOS

## **ANTONIO CARO** (1950 - 2021, Bogotá)

Considerado uno de los artistas conceptuales más importantes de Colombia, Antonio Caro es reconocido mundialmente por su habilidad para explotar el potencial visual de las palabras. Su obra emplea técnicas y formas de comunicación no convencionales para transmitir mensajes concisos que hacen referencia a problemáticas sociopolíticas y culturales. Las obras de Caro manifiestan su actitud anticonvencional y su reflexión crítica.



En “Colombia”, escrita con la tipografía de Coca Cola, Antonio Caro habla sobre la intrusión de los símbolos extranjeros en la identidad de su país.

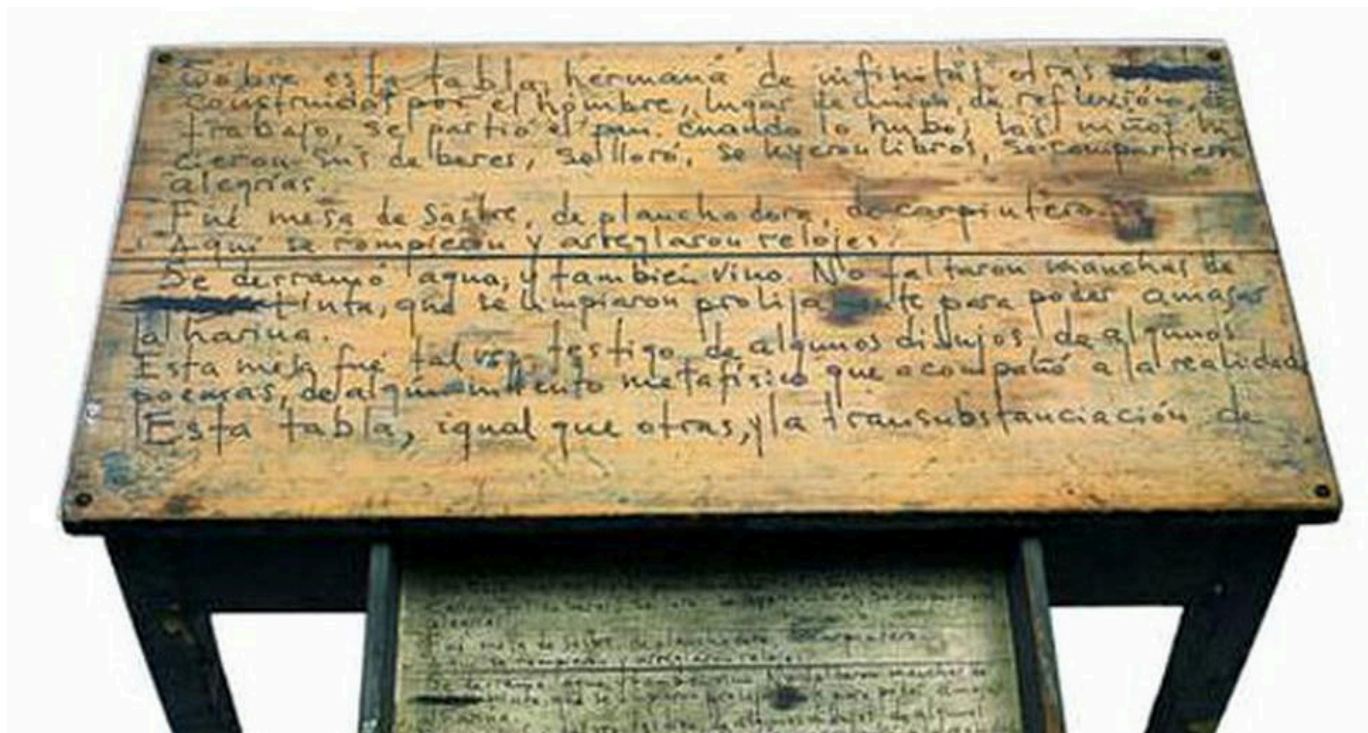


Antonio Caro. **Colombia** (1977)



**“Aquí no cabe el arte”**, escribió Antonio Caro en 1972, en atiborradas letras sin intervalos, situadas en el rincón de un salón. Se trata de una metáfora sobre la falta de espacios políticos para la expresión y la participación. Debajo de cada letra de la frase aparecen los nombres de estudiantes, sindicalistas e indígenas asesinados por la persecución política en el país.

## VÍCTOR GRIPPO (1936-2002, Junín)



Víctor Grippo. **Tabla** (1978)

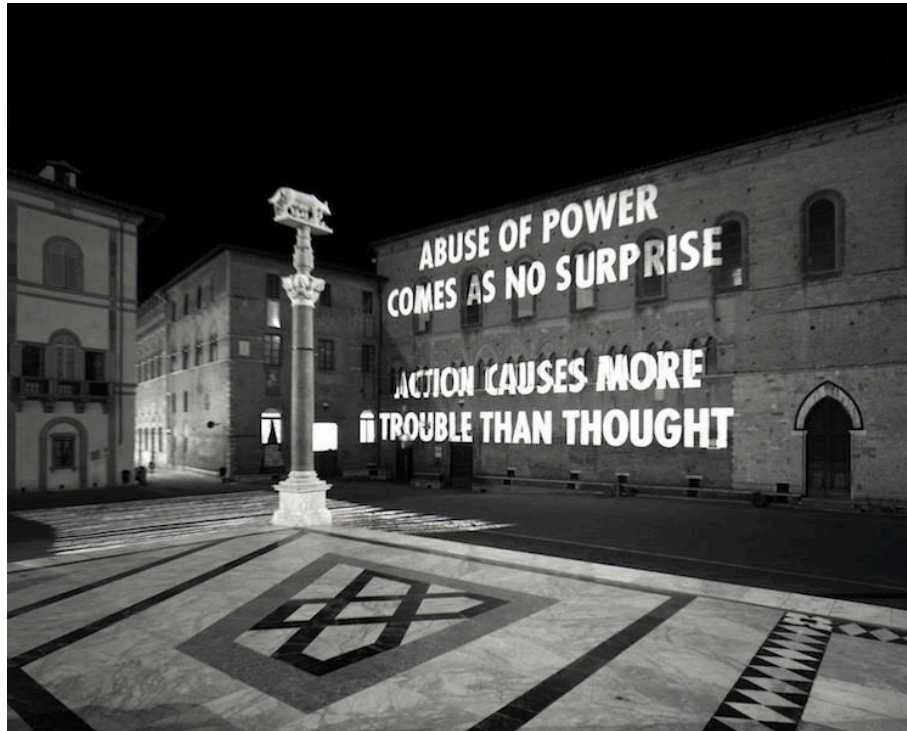
**Tabla** de Víctor Grippo (1978) consiste en una mesa común de madera en cuya tabla hay un extenso texto grabado:

*Sobre esta mesa, hermana de infinitas otras construidas por el hombre, lugar de unión, de reflexión, de trabajo, se partió el pan cuando lo hubo; los niños hicieron sus deberes, se lloró, se leyeron libros, se compartieron alegrías.*

*Fue mesa de sastre, de planchadora, de carpintero... Aquí se rompieron y arreglaron relojes. Se derramó agua, y también vino. No faltaron manchas de tinta que se limpiaron prolijamente para poder amasar la harina.*

*Esta mesa fue tal vez testigo de algunos dibujos, de algunos poemas, de algún intento metafísico que acompañó a la realidad. Esta tabla (...)*

## JENNY HOLZER (1950, Gallipolis, Ohio)



Jenny Holzer es una de las artistas conceptuales estadounidenses más importantes en la escena internacional. **Su trabajo se centra en el lenguaje. Textos claros e incisivos, ya sea impresos en papeles, camisetas, carteles, tazas, condones, lápices, placas, piedras, lápidas o través de luces electrónicas LED.**

Sus proyecciones de luz sobre el paisaje y arquitectura son sus trabajos más conocidos y espectaculares. Las frases se deslizan sobre fachadas arquitectónicas o a través de las ramas de los árboles o en el desierto y desaparecen en el cielo nocturno.

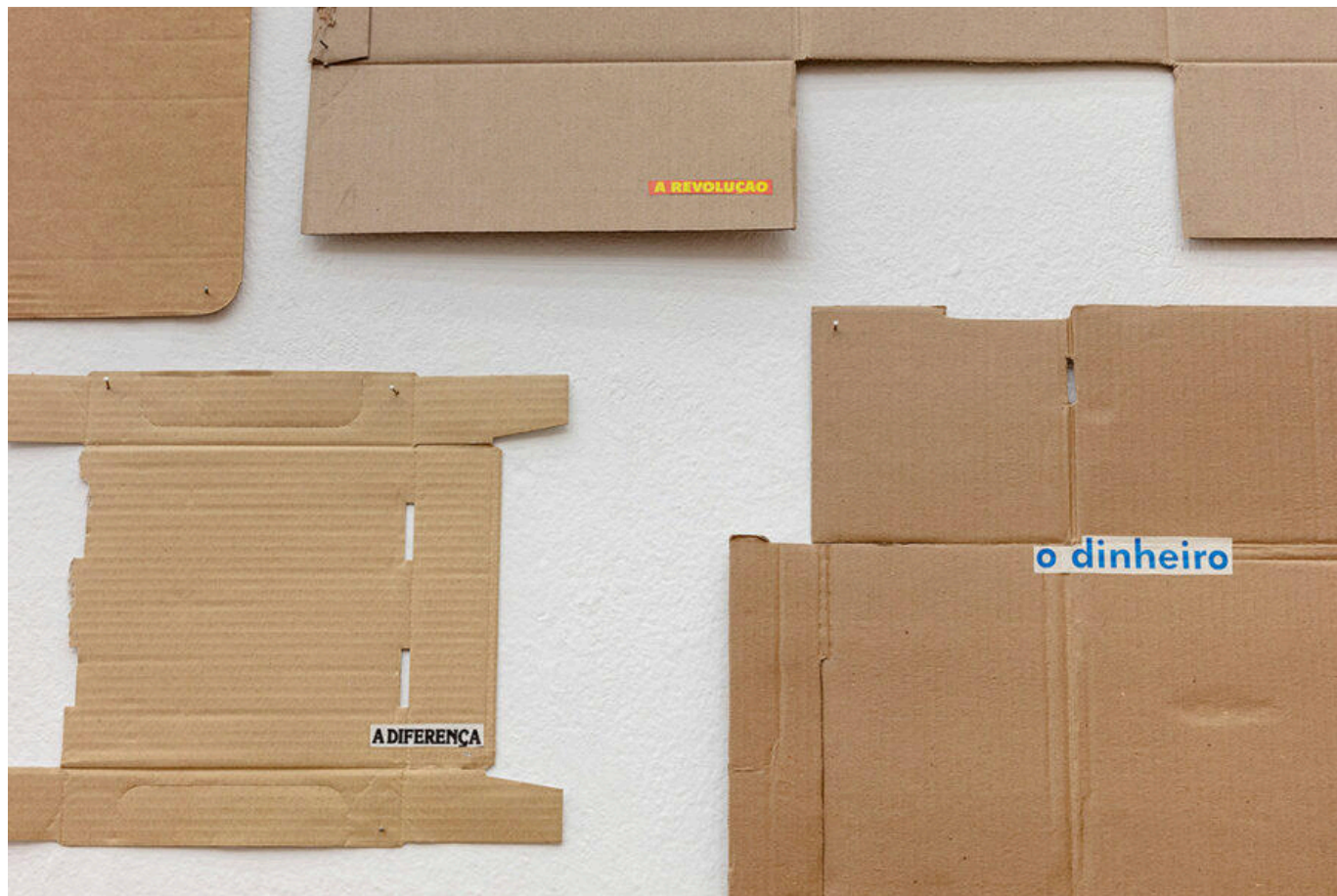
Desde 1991, Holzer ha sido invitada a proyectar sus sentencias/aforismos en edificios de instituciones de renombre, más de 50 ciudades de todo el mundo han recibido sus frases e invectivas con este medio inmaterial que es la luz. **Instalaciones conceptuales en diálogo con los sitios específicos que las reciben.**

# MARILÁ DARDOT (1973, Belo Horizonte)



Marilá Dardot. **Modelo para armar** (2022)





Marilá Dardot. **Modelo para armar** (2022)

En la gran instalación **Modelo para armar** (2022), sustantivos extraídos de revistas periodísticas publicadas en Brasil desde 1973 (año de nacimiento de la artista) son pegados sobre pedazos de cajas de cartón. Fragmentados, formando un rompecabezas incompleto, son invitaciones para que cada uno de nosotros establezca nuevos sentidos. **Del arte al desafío, de la blanquitud al racismo, de la democracia al colapso, del pensamiento al llanto, del placer a la huelga, todos están ahí para tejer otras narrativas históricas, políticas, afectivas y también revelar, a través de sus diferentes escalas, la importancia que cada uno le otorga a los medios de comunicación impresos.** En este gesto rizomático, la artista deshace la narrativa oficial en favor de otras aún abiertas (como las cajas), listas para ser escritas, armadas, articuladas.

# POSEREV

bienal internacional de poesía experimental de argentina