



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Poéticas a través de la expresión visual y libros de artista.
Formas de (re)estructurar el lenguaje.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Torres , Amanda

Tutor/a: Alcaraz Mira, Antonio

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

Poéticas a través de la expresión visual y libros de artista. Formas de (re)estructurar el lenguaje.

Presentado por: **Amanda G. Torres Rodríguez**

Tutor: **Antonio Alcaraz Mira**

TFM/ Tipología 4

Valencia Junio 2022



MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA FACULTAT DE BELLES ARTS UNIVERSITAT
POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

“Voy a dar un ejemplo personal: considero la poesía como uno de los componentes más importantes de la existencia humana, no como valor sino como elemento funcional. Deberíamos recetar poesías como se receta vitaminas. << Atención muchacho, a tu edad, si no tomas poesía, no vas a tener arreglo...>>.

- F.Guattari en Micropolítica, cartografías del deseo, Rolnik

A mi familia y amigxs, por todo

A David, por el apoyo durante el proceso

A abuela Rosa

Resumen

Este trabajo investiga sobre las prácticas que en su producción artística reflexionan y giran en torno al lenguaje y lo poético. En un presente donde los medios de comunicación acaparan gran parte de nuestra cotidianidad y ecología visual e imaginaria, el lenguaje y los libros de artista pueden servir para proponer otra lógica fuera de la capitalista neo-liberal. Poniendo énfasis en ejemplos lúdicos y de compromiso social veremos cómo procesos de experimentación nos ayudan a visionar y trazar distintas maneras de pensar- accionar. Basándome en el discurso artístico exploro la función poética como herramienta productora de realidades, partiendo de la premisa de que es a través del lenguaje y rompiendo y experimentando con sus límites que se hace "otro mundo posible".

Palabras claves: arte, libro de artista, lenguajes, poesía visual

Abstract

This work investigates the practices that reflect on and revolve around language and poetry in their artistic production. In a present where the media monopolize a large part of our everyday life and visual and imaginary ecology, language and artist's books can serve to propose another logic outside of the neo-liberal capitalist one. Emphasizing playful examples and social commitment we will see how experimentation processes help us to view and trace different ways of thinking-acting. Based on the artistic discourse I explore the poetic function as a tool to produce realities, starting from the premise that it is through language and breaking and experimenting with its limits that another world is made possible.

Keywords: Art, artists books, language, visual poetry,

Contenido

1. Introducción.....	8
2. Objetivos y Metodología.....	11
2.1. Objetivos.....	11
2.2. Metodología	12
3. Marco Conceptual.....	15
3.1. Lenguaje y estructura lingüística	15
3.2. Metáforas en los libros de artistas	19
3.3. Utopía y Realidad.....	25
4. Contexto histórico y referentes	29
4.1. Poesía visual/concreta	29
4.2. Lenguaje en las artes visuales, el caso del arte conceptual.....	33
5. Referentes Artísticos.....	35
5.1. Esteban Valdés.....	35
5.2. Edgardo Antonio Vigo	38
5.3. Miguel Benlloch	40
5.4. Ulises Carrión.....	43
6. Práctica artística.....	45
6.1. Antecedente (La economía de las palabras).....	46
6.1.1. Estudio conceptual y motivación.....	46
6.1.2. Metodología	47
6.1.3. Conclusiones parciales.....	48
6.2. Cancionero para un hogar	51
6.2.1. Estudio conceptual y motivación.....	51
6.2.2. Metodología	51
6.2.3. Conclusiones parciales.....	53
6.3. La superficie del mundo.....	56
6.3.1. Estudio conceptual y motivación.....	56
6.3.2. Metodología	56

6.3.3. Conclusiones parciales.....	58
6.4. Beni Rio	62
6.4.1. Estudio conceptual y motivación.....	62
6.4.2. Metodología y proceso	62
6.4.3. Conclusiones parciales.....	64
6.5. Mi amor	68
6.5.1. Concepto/motivaciones.....	68
6.5.2. Metodología	69
6.5.3. Conclusiones Parciales.....	70
6.6. Salsa de salero (homenaje a Mathias Goeritz)	74
6.6.1. Concepto y motivaciones.....	74
6.6.2. Metodología	75
6.6.3. Conclusiones Parciales.....	76
7. Conclusiones	80
8. Bibliografía.....	83
9. Índice de figuras.....	86

1. Introducción

El cese repentino de labores, coincidió, en el 2020, con la segunda reimpresión del libro "Fuera de trabajo" del artista y poeta visual puertorriqueño Esteban Valdés. Referente de la hibridación de la literatura y las artes visuales en Puerto Rico. La primera vez que hojeé el libro, la rapidez de la transmisión de las ideas en su complejidad, fue sorprendente. El juego con distintos elementos tipográficos y una aparente espontaneidad, transporta al espectador a una intrincada reunión entre lo claro, lo ambiguo, lo polisémico, lo material y lo inmaterial. Refleja una dinámica de innovación semiótica afectiva que rebasa los límites establecidos de las disciplinas artísticas, confundiendo la práctica literaria, con el arte visual. Partiendo desde ahí nace esta investigación; un esfuerzo reflexivo sobre la poesía visual y la práctica artística personal realizada en los pasados años, exactamente desde comienzo de la pandemia.

Al presente, los medios de comunicación acaparan gran parte de nuestra atención y mente, desviándola mayormente hacia el consumo. La tarea de nuestros tiempos implica poder liberarnos de los imaginarios impuestos; revertir la perplejidad y la frustración ante un futuro incierto que se instala en nuestras mentes y cuerpos.

Ejercitar la imaginación como un componente creador de realidad, no perpetuador de lo ya establecido, se vuelve cada vez, más urgente. Pero esta facultad imaginativa parecería estar paralizada. David Graeber nos advierte que "las estructuras de desigualdad producen estructuras de imaginación desiguales" (Graeber, 2011) Por lo tanto el abordaje de aquellas estructuras simbólicas- es decir, artísticas- que rompen con la falta de imaginación dominante, se convierte en una tarea apremiante. Los ejemplos que exploramos en este trabajo buscan servir de esquema para la construcción de un lenguaje que nos acerque de nuevo a la capacidad de imaginar, usando lo material como punto de partida.

El lenguaje es considerado una de las capacidades más importantes del ser humano y pensar desde esta perspectiva nos aproxima a la base, de

nuestro reto actual¹. Por lo tanto relacionar, reconectar, de-signar signos y palabras, con las cosas de mundo se convierte en un ejercicio de reanimación al cuerpo colectivo.

Pensar el mundo en términos del lenguaje quizás pueda apaciguar la desorientación en una era confusa y desalentadora como la nuestra, y brindarnos algunas herramientas prácticas. Urge preguntarnos por los modos de actuar y revertir esta situación global que nos interpela como especies en el planeta tierra desde una posición material/física, que repercuta y reverbere en lo mental. Dentro del proceso de abstracción de la materialidad, se produce desde el siglo XX una serie de movimientos artísticos que atienden precisamente el lenguaje como material, replanteando su carácter tradicional. Esto se puede apreciar en movimientos artísticos, en pro de estructuras radicalmente nuevas como: "El futurismo (las palabras en libertad), Apollinaire ("il faut que notre intelligence s'habitue a comprendre synteticoideographicament"), el dadaísmo ("renunciar a un lenguaje agotado y estéril") ". (Santiago Perednik, 1982)

En este escrito hacemos una exploración de las posibilidades expresivas del lenguaje ya que nos interesa su carácter lúdico, las posibilidades expresivas, la mediación con la tecnología, y el potencial imaginativo y ficcionalizante. En fin, el lenguaje no visto como algo fijo-estático, que nos interpela pasivamente, sino como algo en lo que activamente participamos de su creación y por lo tanto tenemos agenciamiento en cuanto a la transformación o paralización del mismo. La poesía experimental y los libros de artista se destacan en esta investigación por su cualidad de ser contenedores embrionarios para plasmar otras realidades, otra ordenación de signos, mediante el manejo del lenguaje.

La práctica artística dentro de unas condiciones geopolíticas específicas, digamos, antillanas y latinoamericanas, está ligada a una visión del arte como herramienta crítica, indisociable de su carácter transformador. Es decir, el arte entendido no como un lujo o fetiche de las elites acaparadoras

¹ El lenguaje entendido como algo procesado a través del cuerpo y los sentidos, no como un ejercicio puramente racional.

del mercado del arte, sino más bien como un proceso vivencial emancipatorio y necesario, en servicio de un bien común. Nace así un interés por indagar de forma teórica y práctica sobre la relación, entre práctica artística y procesos de alteración del orden cultural simbólico dominante.

Con la diversidad de plataformas de redes sociales, entretenimiento y publicidad, es ineludible no toparse con una imagen/texto en cada momento, provocando una saturación visual masiva. Esta forma de transitar la era actual nos invita a indagar en otras maneras de consumir y crear imágenes, que sea acorde a necesidades genuinas. Robert Bresson en *Notas para un cinematógrafo* recomienda que “ A las tácticas de velocidad, de ruido, oponer tácticas de lentitud, de silencio.” (Bresson, 1979) Por ello, nos proponemos cuestionar los modos de producción, pensamiento y responsabilidad de la creación artística en tiempos de excedentes de estimulación visual.

El lenguaje como material artístico nos brinda la oportunidad de balancear la estimulación visual y proponer otro tiempo/tipo de lectura, interpretación y desciframiento. Nos adentraremos en la cualidad especial de lo poético, consultando diversas literaturas y enfoques investigativos para reflexionar sobre la práctica artística propia.

En este TFM *Poéticas a través de la expresión visual y libros de artista. Formas de (re)estructurar el lenguaje*, nos aproximamos a los movimientos en las artes visuales que se ocuparon de atender los procesos de cambios estructurales en la forma de pensar la organización de signos en el espacio del papel y fuera de él desde mediados del siglo XX. También, abordaremos el concepto de lenguaje, explorándolo dentro de los discursos artísticos y poéticos y hablaremos de las herramientas que nos brinda el lenguaje para imaginar otros mundos/futuros posibles. Presentaremos y haremos referencias puntuales de artistas que abordan esta exploración dentro de la poesía visual y por último, mostraremos la producción artística personal producida en los pasados años.

2. Objetivos y Metodología

2.1. Objetivos

Este trabajo tiene como objetivos generales la investigación sobre la práctica artística centrada en el lenguaje y lo poético. Esta investigación es teórico-práctica por lo cual un componente importante es entender y reflexionar sobre la producción propia de obras. Para esto partimos de los siguientes objetivos generales.

- Desarrollar un cuerpo de trabajo de libros de artista originales que exploren el terreno semiótico del lenguaje.
- Desarrollar una producción artística que promueva los libros de artista como medio para plasmar y compartir ideas.
- Experimentar con la realización y manipulación de diferentes formatos de libros de artista.
- Reflexionar sobre la importancia del lenguaje en nuestra estructuración mental y en nuestra capacidad para imaginarnos otras posibilidades tanto sociales, económicas, políticas y culturales.

Para complementar estos objetivos generales nos propusimos, los siguientes objetivos específicos:

- Esbozar la definición del concepto de lenguaje partiendo de la teoría lingüística y exploración de la función poética de Roman Jakobson
- Examinar el libro de artista como un "género de obra de arte" y desde una mirada conceptual.
- Identificar artistas que atienden la cuestión del lenguaje y poesía experimental y visual en su práctica artística.

- Estudiar el contexto histórico de la poesía visual y concreta, su uso metafórico y conceptual y su alcance político.
- Implementar la experimentación con el lenguaje, la función poética y la poesía visual.
- Implementar la experimentación con los formatos de libros de artista en mi práctica artística personal.

2.2. Metodología

Este trabajo está nutrido de una mirada transversal, ya que para complementar los conceptos claves: arte, lenguaje, libro de artista, poesía visual, se consultaron libros de temáticas variadas. Este trabajo de investigación se llevó a cabo bajo el formato de citación APA en su quinta edición. Utilizamos fuentes de libros físicos, digitales, archivos en la web, entre otros. Así creamos un marco conceptual y unos objetivos claros, del cual basamos nuestra investigación de análisis del lenguaje y las prácticas poéticas.

Como se indicó anteriormente, para añadirle una mirada amplia que le agregara soporte al trabajo investigativo sobre el lenguaje, se estudió literatura de diversas disciplinas, arte, política, sociología, psicología, filosofía e historia. Algunos de estos libros fueron: *Fragments de una arqueología anarquista* de David Graeber en la que aborda, entre otras cosas, la coexistencia de formas de organización de vida muy diferentes y diversas a los valores hegemónicos en la época moderna, *Derechos y reversos de lo humano(derecho, psicoanálisis, política, filosofía, historia)* una antología de ensayos editada por la psicoanalista María de los Ángeles Escudero en la que enfatiza la reflexión y la pregunta por los derechos humanos en la actualidad y *El pensamiento crítico frente a la hidra capitalista* del E.Z.L.N.(Ejército Zapatista de Liberación Nacional) , libro que nos adentra a la palabra y la mirada de los pueblos originarios mexicanos y nos advierte de los inminentes peligros del capitalismo y nos refuerza la importancia de la organización de base para afrontar estos retos. Estos libros, resumidos de una manera muy breve nos aportan una visión, (que aunque no centrada en el mundo del arte), y nos

ofrecen herramientas para mirar de modo transversal las grandes problemáticas contemporáneas, sirviendo así de trasfondo al trabajo aquí presentado.

¿Dónde se ubican nuestras prácticas artísticas? Para ubicarlas dentro de este entramado mayor, estudiamos algunos textos culturales, como *Esferas de la insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente*, de la psicoanalista Suley Rolnik, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* de Boris Groys y *Didáctica de la liberación, arte conceptualista latinoamericano* de Luis Camnitzer. Este último nos ayudó a contextualizar la práctica artística latinoamericana de los años 60 y 70 y su injerencia política en el continente.

El trabajo de producción artística personal está atravesado por la circunstancia de ser estudiante extranjera. La exploración del libro de artista fue una decisión pragmática a una condición existencial y vivencial del contexto del momento, eco de las formas de movilidad de una sociedad globalizada. El libro de artista se convierte en la exploración conceptual y material que permite una transportabilidad de las piezas con mayor facilidad. El libro aun siendo un artefacto material y no desmaterializado por completo (como prácticas de arte efímero) permite una praxis desde una posición austera, económica, minimalista y sobre todo relacional.

El trabajo investigativo está dividido en tres partes conceptuales: Lenguaje y estructura lingüística, Metáforas y libros de artista y Utopías y realidades. Nos acercamos a lo poético desde la lingüística, lo cual nos requirió adentrarnos en el terreno de los planteamientos del teórico lingüista Ruso Roman Jakobson, del que solo perfilamos algunas cuestiones acerca de la teoría comunicacional. Esto nos ayudó a enmarcar la función comunicativa de lo poético en el apartado de Lenguaje y estructura lingüística. En Metáforas y libros de artista estudiamos los diferentes acercamientos a la estructura del libro, partiendo del texto *El arte nuevo de hacer libros* de Ulises Carrión y cómo se piensa desde una mirada conceptual. En utopía y realidad nos enfocamos en algunos artistas que trabajan con ejercicios de imaginación radical partiendo de cuestiones semánticas.

A modo de estudiar la exploración del lenguaje examinaremos la poesía visual y concreta, así como corrientes conceptuales del lenguaje en las artes visuales. A mitad del escrito, haremos un acercamiento a los trabajos de artistas referentes importantes como Esteban Valdez, Edgardo Antonio Vigo, Miguel Benlloch y Ulises Carrión para luego finalizar con la reflexión detallada del trabajo artístico personal.

3. Marco Conceptual

3.1. Lenguaje y estructura lingüística

En un intento de definir el concepto de lenguaje y describir brevemente su estructura, partiremos desde la teoría de comunicación de Roman Jakobson y su enfoque en la función poética. También se plantearán cuestiones acerca de su relevancia en su aplicación artística.

“Poetry is a kind of language”

- John Crowe Ransom

Ulises Carrión afirma que “Nada ni nadie existe aisladamente: todo es elemento de una estructura. Toda estructura es a su vez elemento de otra estructura. Todo lo que existe son estructuras.” (Carrión, 2003) El estructuralismo como filosofía, propone que la experiencia humana está condicionada por estructuras latentes, de las cuales no nos percatamos con facilidad, estructuras económicas, culturales, lingüísticas, epistemológicas entre otras, todas relacionadas entre sí. A mediados del siglo XX surge la tendencia estructuralista en occidente. Pensadores como Ferdinand de Saussure (lingüista), Jaques Lacan (psicoanálisis), Claude Lévi-Strauss (ciencias sociales) y Ulises Carrión (artes) entre otros, aplican y relacionan sus conocimientos específicos, de forma interdisciplinaria con la lingüística, con la intención de entender distintos fenómenos a partir de la estructura verbal. Lacan por ejemplo llegó a decir en el seminario 11 que “el inconsciente está estructurado como un lenguaje” (Lacan, 1987)

Para entender el concepto de lenguaje será pertinente esbozar nociones de estructura, partes y funciones del mismo, con el fin de captar las dimensiones de su uso cotidiano y en la esfera artística como un medio de expresión visual. El lenguaje, de manera concisa, es un sistema de signos y



Figura 1. Roman Jakobson

códigos. Lo usamos prácticamente todo el tiempo, para designar objetos y referirnos a cosas concretas de nuestra experiencia humana. El lenguaje puede ser visto como un intermediario entre lo presente y lo ausente, es decir en su carácter de signo.

La teoría de Roman Jakobson (1896- 1982) sobre la función poética del lenguaje puede asistirnos en el intento de perfilar de forma elemental cómo opera el lenguaje y cómo se pone en marcha en las artes y en la comunicación. Para acercarnos a su estructura, desglosaré brevemente un esquema a partir de la teoría lingüística de Jakobson. Este plantea que hay seis funciones en los que se engloban los mensajes verbales:

(1) Referencial - orientado al contexto (2) Emotivo -enfocado en la expresión del emisor,(3) Conativo -enfocado en uno o varios receptores con expresión imperativa, (4)Fático- función para establecer, prolongar o discontinuar una comunicación (5) Meta lingual - función enfocada en el código- (6)Poético-función con enfoque en el mensaje.

Además de estas funciones existen seis elementos o factores que componen estas funciones que son: contexto, emisor, mensaje, receptor, contacto y código.

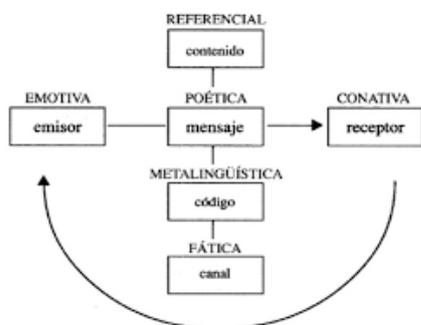


Figura 2. Esquema de la teoría de comunicación de Roman Jakobson.

Jakobson señala que para que exista un acto de comunicación debe existir: un emisor que mande un mensaje a una audiencia específica y sea recibido por un receptor (o varios) dentro de un contexto específico; un código más o menos entendido entre emisor(es) y receptor(es); un contacto, (vía física o psicología que se mantiene entre emisor y receptor); y un mensaje que viene a ser lo enviado por medio de estas funciones (una explicación, historia, idea, frase). Estas funciones y factores estarían interrelacionados entre sí, una vez que un emisor inicie un acto comunicativo, es decir, mandar un mensaje.

Este esquema nos ofrece un punto de partida rudimentario para concebir el uso de lenguaje, utilizado tanto en la literatura, en las artes visuales o en la publicidad. Podríamos preguntarnos sobre cuál función tiene

dominancia o cuales funciones están manifestadas en un acto comunicativo y esto nos permitiría reconocer la intención con la que el mensaje fue emitido.

El uso que se le da al lenguaje en las artes visuales se caracteriza por transmitir una cualidad estética. La estética, emparentada con la función poética, tiene como propósito resaltar la importancia por el mensaje *en sí*, enfocándose en la percepción y la forma en que se comunica el mismo.

¿Qué hace que un mensaje sea poético? En el ensayo *The poetic function in the theory of Roman Jakobson*, la lingüista Linda R. Waugh (Colaboradora de Jakobson en varios libros) nos resume algunas de sus cualidades de la siguiente manera:

The focus on the message, the use of equivalence relations as the constructive device of the sequence, the closure and the relative autonomy of the poem, the delimitation between sign and objet, the multiplicity of meaning in poetic discourse, the use of sound figures and especially of paronomasia, the immediacy characteristic of the distinctive features, the poem as an autotelic system of systems of signs, the poem as a structure, the grammar of poetry and especially the use of grammatical parallelisms and figures, the constructional use of lexical figures and tropes, etc. - all of these are definitional for the poetic function as a whole. (Waugh, 1980)

Nos interesa resaltar del resumen de Waugh que la función poética, al ser autotélica², por lo tanto autosuficiente, tiene la capacidad de generar un sistema de signos propio, o los llamados imaginarios, relacionar palabras y sonidos, crear conexiones que no habían antes, abrir la posibilidad de múltiples interpretaciones y significados gracias a su autonomía como función poética. El ser humano con la función poética puede crear el lenguaje más apropiado dentro de su subjetividad, para manifestar y acercarse a los fenómenos de la experiencia humana o para crearse un universo propio.

² Del griego «αυτος» (autos) uno mismo y «τελος» (telos) fin o finalidad.

Jakobson en el ensayo *Linguistics and Poetics* afirma que las cualidades poéticas del lenguaje no son exclusivas al arte verbal, y/o literario, sino que se encuentran en diferentes formatos artísticos. Hoy en día damos por hecho que pueden existir películas, pinturas, danzas y sonidos poéticos.

In short, many poetic features belong not only to the science of language but to the whole theory of signs, that is, to general semiotics. This statement, however, is valid not only for verbal art but also for all varieties of language, since languages shares many properties with certain other systems of signs or even with all of them (pansemiotic features). (Jakobson, 1964)

Así pues, la función poética puede ser transpuesta y aplicada de manera analógica, a distintas creaciones humanas, por ejemplo, las artes visuales, ya que se trata fundamentalmente de una reflexión a fondo sobre la interrelación entre signos y su comunicación.

¿Qué es exactamente lo que promueve esta función comunicativa? “*This function, by promoting the palpability of signs, deepens the fundamental dichotomy of signs and objects. Hence, when dealing with the poetic function, linguistics cannot limit itself to the field of poetry*” (Jakobson, 1964) Bajo este marco, la poesía visual, la poesía concreta, y el movimiento Fluxus podrían contener cualidades como las aquí descritas, ya que buscan hacer palpable la exploración del signo.

Si partimos de la poesía como un tipo de lenguaje, como manifiesta Crow, entender la estructura del lenguaje y sus funciones nos facilita identificar los objetivos y la intención que tiene cada acto comunicacional. Entendemos la estructura no desde un punto inflexible y cementado, sino como un parámetro para aproximarnos a entender las distintas expresiones en cuanto al lenguaje humano, como pueden ser exploradas, modificadas y alteradas dentro del campo del arte.

La función poética puede sostenerse en su propio sistema de signos, aunque muchas veces esté relacionada con otras funciones, como la referencial o la fática. Lo que es cierto es que las exploraciones artísticas que interpelan al lenguaje, como la poesía visual y concreta y el arte conceptual, surgen en contextos en donde la comunicación de masas toma protagonismo social y en donde entendimientos del mundo como "sistemas", empiezan a ser aplicados en las tecnologías. "En el conceptualismo, el lenguaje puede ser considerado como un constituyente de un sistema complejo que tiene la posibilidad de servir como herramienta para el análisis de ese sistema. O puede servir como vehículo para alterar el sistema al crear nuevas formas de conciencia en tensión con los sistemas existentes. La poesía entra en esta segunda categoría, y es en esta dimensión que el lenguaje es un factor fundamental en el conceptualismo latinoamericano." (Camnitzer, 2009) Lo poético, como describe Camnitzer es un alterador del lenguaje dentro del contexto latinoamericano, en el cual la producción de poesía visual sirve para retar el orden simbólico dominante.

3.2. Metáforas en los libros de artista

Esbozada la estructura lingüística y de algunas características de lo poético en las artes visuales, nos dedicaremos en este apartado a vislumbrar la pregunta ¿qué es un libro de artista? Y a relacionar la estructura del libro con la aplicación, la modificación o alteración del lenguaje, utilizaremos a Ulises Carrión como referente.

El libro existió originalmente como recipiente de un texto (literario), pero el libro considerado como una realidad autónoma, puede contener cualquier lenguaje (escrito) no sólo el literario, sino cualquier otro sistema de signos.

- Ulises Carrión, El nuevo arte de hacer libros

En el libro *El deseo del lápiz. Castigo. Urbanismo. Escritura*, publicado en 2010, el escritor y artista Eduardo Lalo retrata las paredes de la cárcel abandonada de Oso Blanco en Puerto Rico, construida en 1933. Allí los presos

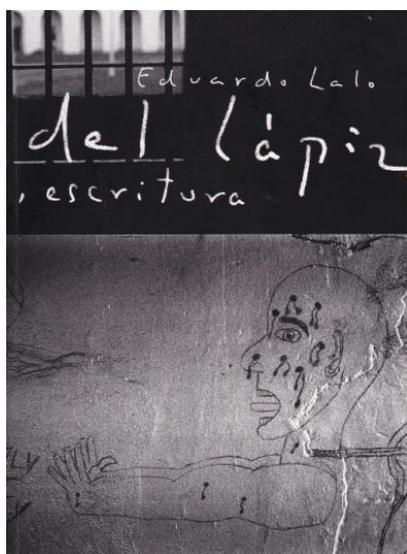


Figura 3. Portada del libro *El deseo del lápiz, escritura*, del escritor Eduardo Lalo, 2010

han marcado, escrito y dibujado con los escasos utensilios accesibles, las paredes de sus celdas. Este libro documenta los vestigios humanos en ese espacio. La cárcel fue cerrada en el año 1989 y demolida en el 2014. Fotografías acompañan el texto, que nos presenta una memoria del encierro, de la búsqueda de expresión y la importancia de la arquitectura y estructura que se relaciona con los seres humanos.

El deseo del lápiz nos invita a pensar la expresión humana dentro de contextos restrictivos, romper con la estructura impuesta de los límites, como una necesidad incontenente, trasgresora. Las marcas tanto de las cuevas, paredes, la página y en un sinfín de soportes, nos recuerdan la necesidad humana de finalmente transgredir y comunicarse mediante signos interrogando los límites establecidos en busca de libertad.

En un principio las marcas/dibujos/grafías/escritura encontradas en cuevas y piedras (petroglifos), servían un rol espiritual, mágico y ritualístico dentro de las comunidades. Estas escrituras de símbolos fueron mermando con la invención de los distintos alfabetos. Se creó un sistema de signos dentro de contextos específicos que pretendían cimentar el conocimiento y la sabiduría para pasarla a futuras generaciones, los libros. La escritura como tecnología fue fundamental para el surgimiento de la memoria colectiva, y a su vez visibilizar y darle materialidad a las ideas.

Al pensar la palabra "libro" puede surgir una imagen más o menos estándar en la mente de cualquiera, pues lo entendemos como un contenedor de palabras en una sucesión de páginas. Pero, nuestra relación con los libros y su función como contenedores de saber, ha sido trastocada, en gran parte por las nuevas tecnologías y los sistemas de información. Las vanguardias artísticas, caracterizadas por romper con lo establecido y la tradición, también trastocaron el libro como concepto. El contenedor por excelencia de saberes y conocimiento históricos lo fue el libro, hoy en día, podríamos pensar en la internet y las bases de datos.

Los libros, en sus comienzos, estuvieron en manos de unos pocos, (los espacios religiosos y aristocráticos), en la actualidad una gran cantidad de personas tienen acceso a ellos y los libros circulan tanto en bibliotecas, mercadillos de segunda mano, libros libres, intercambio de libros y se producen tanto en el mercado editorial convencional, como en tiradas auto editadas y tiradas artesanales. Así, hoy en día, en la medida en que nos adentramos en el campo artístico, la imagen con la que asociamos la palabra 'libro' se convierte plural y poliforme; el libro adquiere otros horizontes. Entonces, ¿qué diferencia hay de un libro convencional de uno de artista? ¿De qué transformación hablamos? ¿Cómo la escritura empezó a variar en sus representaciones, dentro de los libros?

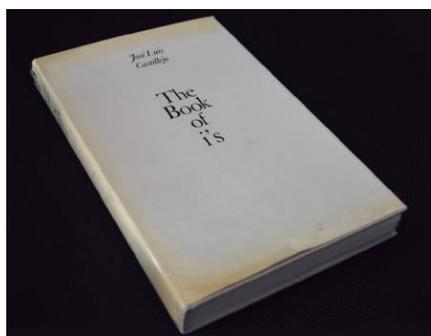


Figura 4. José Luis Castillejo, *The book of i's*, 1969

En el libro ¿qué es un libro de artista? Los ensayos de Giorgio Maffei y Javier Maderuelo nos ofrecen una idea del mismo y nos exponen algunas características. Nos advierten que una definición cerrada no es apropiada para esta práctica artística. Maderuelo por un lado, nos recalca que el libro de artista es un género propio de obra de arte, con carácter autónomo a la pintura, la fotografía o la literatura, que "Un libro de artista no es un libro artístico ni es un libro que trata sobre arte. Tampoco es un libro dedicado a un artista o a mostrar su obra." (Maderuelo, 2014) Artistas como Dieter Roth, José Luis Castillejo, Mirtha Dermisache crearon libros que no se pueden leer de la manera acostumbrada, realizan libros perforados, troquelados, cortados, agujereados, en fin, ilegibles, ya que su principal función no está dentro de los parámetros habituales del libro sino que expresan en las páginas un comportamiento completamente abstracto alterando su función tradicional y de cierta manera deconstruyéndolo. Haciendo que el formato del libro se acople a una idea conceptual.

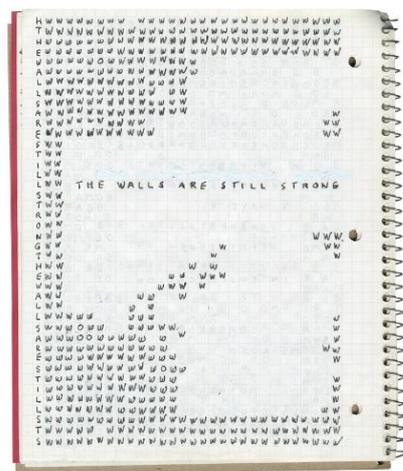


Figura 5. José Luis Castillejo, *Los últimos días de Constantinopla*, 2010

Gran parte de cómo imaginamos actualmente el libro en el campo de las artes visuales, se lo debemos al artista, escritor e investigador mexicano Ulises Carrión. *El arte nuevo de hacer libros* puede considerarse esencial para la práctica del libro de artista contemporáneo. En este libro, escrito en el año 1974 Carrión manifiesta ideas breves pero cargadas de contenido sobre varios



Figura 6. Ejemplo de escritura asémica de Mirtha Dermisache, Piezas seleccionadas en el libro *Woman in concrete poetry*, editado por Alex Balgiu y Mónica de la Torre

temas relevantes. En él recoge cuestiones, pertinentes a las exploraciones que se estaban realizando desde los años 50 y las divide en seis categorías, estas son: ¿Qué es un libro?, Prosa y poesía, El espacio, El lenguaje, Estructuras y La lectura.

Sobre la lectura del arte nuevo Carrión escribe que "Para leer el arte viejo basta conocer el abecedario. Para leer el arte nuevo es preciso aprehender el libro en tanto que estructura, identificar sus elementos y entender la función de estos: (Carrión, 2003) Deliberadamente utiliza aprehender en vez de aprender, implicando un aspecto físico, asible. Las estructuras que surgen en los nuevos libros pueden ser tanto materiales (la arquitectura del libro) como mentales (el proceso y asimilación de ideas). Se sobrepasa el signo por excelencia que contenía el libro: la palabra (compuesta de letras), así, otros signos/elementos pasan a registrarse en esos espacios. Estos signos muchas veces forman parte de un sistema, y sus elementos en un conjunto se sostienen a sí mismos.

Vimos en la teoría de la comunicación de Jakobson que las funciones lingüísticas tienen una intención y que determinan cual estará en dominancia sobre las otras partiendo de su propósito. La única función de las seis que

menciona Jakobson, en la que su utilidad recae en el mensaje mismo es la función poética. Carrión pareciera resonar con esta función y atribuirle intrínsecamente al nuevo arte de hacer libros la cualidad poética, esto es el enfoque puesto en sí mismo. El espacio del nuevo libro es escenario para una serie de exploraciones semióticas, como generador de nuevas estructuras materiales y mentales.

El lenguaje del arte nuevo es radicalmente diferente del cotidiano. Desatiende las intenciones, la utilidad y se vuelve sobre sí mismo, se investiga a sí mismo, en busca de forma, de series de formas, que den nacimiento a, se acoplen con, se desplieguen en, secuencias espacio-temporales. (Carrión, 2003)

Este nuevo arte abre el margen en la literatura como en las artes visuales para explorar los sistemas de signos, fuera de los usos convencionales y en general. Las exploraciones del signo sobre el soporte del papel se puede apreciar en las manifestaciones de poesía visual, poesía concreta, poesía proceso hasta llegar a otros soportes como la poesía digital o el arte contemporáneo. Lo que sí podemos distinguir es que la poesía concreta como movimiento internacional tuvo influencia al concebir esta práctica. " La poesía concreta representa una alternativa a la poesía. El libro, considerado como una secuencia espacio-temporal autónoma, ofrece una alternativa a todos los géneros literarios existentes." (Carrión, 2003) La poesía concreta generó un punto de partida para entender la poesía desde otro lugar. La manipulación del signo/palabra mediante juegos tipográficos es directamente atendida por ellos. El lenguaje como se entendía cotidianamente tomó el carácter de manera análoga de las transformaciones sociales, arquitectónicas y tecnológicas del momento. El libro entendido como una entidad autónoma como Carrión plantea, abre espacio para explorar la estructura interna, su literatura, de diversas maneras, muchas veces resaltando su carácter de secuencia, de espacio y tiempo.



Figura 7. Dieter Roth, *Poetry*, 1968

La poesía deja de estar confinada a la estructura verbal, y pasa a plantearse como una estructura visual -sensorial. Al igual los libros dejan de estar confinados a la literatura y pasan a entenderse como un sistema general de signos que son perceptibles a los sentidos, no solo como contenedores de texto. El orden, el espacio, la sensación táctil, el olor, su color, líneas, texturas en fin, su plasticidad, hace que el espectador se interrelacione con el objeto de diversas maneras resaltando la experiencia sensorial a través de lo material en comparación a lo exclusivamente ideal y/o mental de un texto.

La persona que se inserta en el arte nuevo de hacer libros considera las secuencias espacio- temporales de un determinado artefacto, o más claramente considera los aspectos físicos. "En el arte viejo el escritor escribe textos. En el arte nuevo el escritor hace libros" (Carrión, 2003) En esta nueva práctica, se manipulan los elementos como portada, contraportada, lomo, guardas, tripas y colofón. Y se difuminan o se pierden completamente en algunos libros de artista. A partir de entonces, vemos libros-instalaciones, libros-sonoros, libros-ilustrados, foto libros, libros-performance, libros-objetos, libros-efímeros. De esta manera podemos interactuar con el lenguaje de maneras no convencionales, ni lineales, y plantearnos otra forma de interactuar con el espacio. Leer y hacer el arte nuevo supone un cambio de posición en la relación comunicativa con el sistema del lenguaje mismo. Esta nueva forma de escribir libros, que nos plantea Carrión, ¿podría acercarnos a generar las aptitudes imaginativas necesarias para producir y marcar de sentido propio el mundo? A lo mejor, *El arte nuevo de hacer libros* también se

suma a los objetivos de la época, crear “un ser humano nuevo”; un lenguaje que nos siga permitiendo inventar lo imprevisto.

3.3. Utopía y Realidad

“...el origen del lenguaje podría encontrarse en el caso de un tipo al que le dolía la barriga y que quería decirlo.(...) Nos dimos cuenta de que éramos lenguaje de la cabeza a los pies. Y que cuando creíamos que nos dolía la barriga, en realidad era el lenguaje lo que nos dolía.”

- Jean Lescure, Breve Historia del Oulipo



Figura 8. *Todo está dicho*, Augusto de Campo, 1975

Todo está dicho, es una pieza realizada por Augusto de Campos para *Caja prieta*, proyecto que trabajó con el artista español Julio Plaza, publicada en 1975. Está compuesta de seis hojas cuadradas de pequeño formato, con letras negras, anchas, que llegan hasta los bordes del papel, contiene la frase escrita: “ todo está dicho/ todo está visto/ nada es perdido/ nada es perfecto/ y he aquí lo imprevisto/ todo es infinito” Este poema posee una dicotomía referente al mundo: un punto de partida en donde todo es innovel, (“no hay nada nuevo bajo el sol”) y el punto de salida que brinda una sensación de un todo posible, de esperanza. Este poema abre la puerta imaginativa de lo

ilimitado e incalculable, sin cancelar el primer axioma. Lo que parecía comenzar en un tono desalentador se transforma en lo contrario, tal vez se refiera a que en la medida que podamos crear conexiones que no habían antes entre las cosas, "todo es infinito".

En Francia, en el año 1960 surge OULIPO, Ouvroir de littérature potentielle, (obrador de literatura potencial). Este grupo de escritores y matemáticos, se enfoca en activar las múltiples potencialidades del lenguaje. Para esto hacían ejercicios como: lipogramas, anagramas, tautogramas, acrósticos y palíndromos. OULIPO fascinados con las matemáticas y la literatura querían juntar ambas disciplinas en ejercicios que se fusionaran. OULIPO propuso una práctica artística experimental a base de constricciones y trabas autoimpuestas, enfrentándose así a retos que solventar: léxicos, técnicos, retóricos, sintácticos y combinatorios y con esto buscó descubrir nuevas estructuras literarias.

Uno de los ejercicios más conocidos tal vez sea el libro del escritor Raymond Queneau *Ejercicios de estilo*. Aquí el autor reescribe de 99 maneras distintas un mismo texto. Cada variación tiene un estilo diferente, por ejemplo: policial, filosófico, visual, olfativo, retrógrado entre otros. Dejando claro las numerosas posibilidades (potencialidades) estéticas, técnicas e imaginativas de un solo evento.

OULIPO quería brindar y crear técnicas, formas y estructuras literarias nuevas que le ayudarán al escritor en su proceso creativo, creían que debían existir un sin número de ellas y buscaban inventarlas mediante ejercicios híbridos entre la matemática y la literatura. Para los oulipianos un referente pivotal sería el soneto. Raymond Queneau se preguntó sobre la intención de OULIPO:

"¿Cuál es el objetivo de nuestros trabajos? Proponer a los escritores nuevas "estructuras" de naturaleza matemática, o incluso inventar nuevos procedimientos artificiales o mecánicos para contribuir a la

actividad literaria: apoyos a la inspiración, por así decirlo, o incluso, en cierto modo, una ayuda a la creatividad.” (Salceda, 2016)

En la actualidad como en los años 60, donde los oulipianos exploraron con la estructura del lenguaje para brindarle al artista nuevas formas de componer a partir de obstáculos lingüísticos, apremia la búsqueda de formas que nos hagan consiente de las estructuras y sus partes, para comprender precisamente los obstáculos a los que nos enfrentamos.

Frederic Jameson en su famosa frase nos advierte que es más fácil imaginarse el fin del mundo que el fin del capitalismo. Este escenario nos lleva a la necesidad de buscar y proponer alternativas y posibilidades vitales, tal vez ensayando de modo oulipiano. Si partimos del lenguaje como elemento clave en los seres humanos, tanto para estructurar las subjetividades, como para guiar las acciones necesarias para potenciar la vida, la exploración del mismo sería un ejercicio a contemplar. La psicoanalista brasileña Suley Rolnik en el libro *Esferas de la insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente* apunta:

En los humanos, la reapropiación de la pulsión depende de reapropiarse igualmente del lenguaje (verbal, visual, gestual, existencial, etc.) lo que implica habitar el lenguaje en los dos planos que lo componen: el de la expresión del sujeto y el de fuera- del- sujeto que le da movimiento y transforma el lenguaje. Esto depende de lanzarse en un proceso de experimentación, movido por la tensión de la paradoja entre ambos- lo que es indispensable para que la pulsión pueda guiar el deseo hacia conexiones que le permitan crear algo en el que los afectos encuentren su expresión. (Rolnik, 2019)

La experimentación del lenguaje, no es solo tarea en el ámbito artístico, sino también fuera de él. En las décadas 60 y 70 varios artistas de Latinoamérica y en otros lugares del mundo propusieron la página, los libros

de artista, las revistas, los carteles, el arte correo, los performance como un vehículo con el que luchar en la arena política.

Los libros han sido propagadores de ideas e imaginarios contra hegemónicos como nos recuerda Giorgio Maffei "El libro siempre ha sido un arma peligrosa. Al servicio de los sueños, de lo visionario y de la lucha política." (Maffei, 2014) Artistas de diferentes disciplinas han probado con el lenguaje y su capacidad poética para expresar los temas y problemáticas específicas de su geografía (pero no exclusivas de), y han experimentado igualmente con el formato -libro, desde su contenido hasta su forma externa y su materialidad, en un gesto creativo para liberarse de lo impuesto por la tradición, la convención social y política y propagar en ellos otras formas de pensar- accionar fuera de la lógica-capitalista-colonialista.

Existe la noción de un arte político de denuncia, serio y pesado, ahora bien, esto no tiene porqué anular el componente lúdico, pues es fundamental para la experimentación con el lenguaje. El artista puertorriqueño Adál Maldonado lo ejemplifica. En 1994 crea *El Puerto Rican Passport, El Spirit Republic de Puerto Rico*, libreta con información personal, foto, espacio para sellos y para dar un toque más poético aún, un manifiesto escrito por el poeta nuyorican Pedro Pietri, el resultado es una reproducción verosímil, de un pasaporte real. En este ejercicio de imaginación radical, Maldonado al reconocer la falta de una autonomía política-social y económica en Puerto Rico, asume la tarea de producir el material necesario para imaginarnos la soberanía y la autonomía de lo que es un país colonizado, sin pasaporte propio. Este gesto resalta la simbiosis de lo material y lo social. Adál en otra pieza afirma con determinación "our imagination is our nation" de manera tal de transgredir los límites de lo instituido.

Desde hace siglos la página/ papel se ha utilizado como moneda de intercambio en los procesos burocráticos en diversas situaciones. Al sol de hoy aún muchos de los procesos cotidianos requieren algún tipo de papeleo. Como nos recuerda Jean Claude Moineau al final, *La página es un terreno de juego*.



Figura 9. Portada del El Puerto Rico Passport, El Spirit Republic de Puerto Rico, Adal Maldonado, 1994.

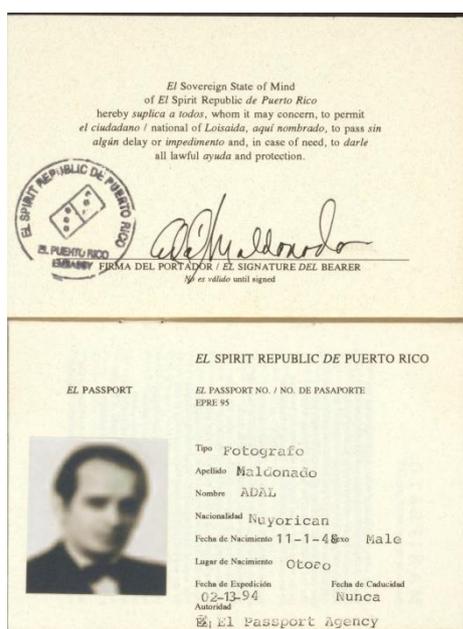


Figura 10. Interior de El Puerto Rican Passport, El Spirit Republic de Puerto Rico, Adal Maldonado, 1994.

Artistas toman el espacio de la página y el libro para re-configurarlo como soporte y catalizador de lo posible, no de lo ya instituido.

La dimensión estética del lenguaje nos impregna su potencial transformador de perspectivas. La forma de adquirir, usar, entender e interiorizar el lenguaje, es importante para relacionarnos con nuestra realidad e imaginación tanto así como los elementos materiales que nos rodean, esto nos lleva a reflexionar sobre sus efectos y afectos, por ejemplo, los zapatistas en México “Contrastando las historias tradicionales que comienzan con “Había una vez...”, tienen cuentos que empiezan con “Llegará un tiempo...”³

4. Contexto histórico y referentes

4.1. Poesía visual/concreta

“(...) no era un libro de artista, ni una publicación decorativa, como en la mayoría de los libros de poetas ilustrados por artistas o de artistas comentados por poetas, sino un diálogo interdisciplinar, creativo pero funcional, entre dos lenguajes, el verbal y el no verbal, destinado a fomentar una fusión imaginativa entre lo sensible y lo inteligible a través de esta íntima, conjunción de las dos artes(...)”

- Augusto de Campos

En el 1897, aparece el poema del escritor Stephane Mallarme *un golpe de dados jamás abolirá el azar*, abriendo paso a un sinfín de juegos y exploraciones espaciales poéticas. En este texto Mallarme rompe con la linealidad y la uniformidad, dejando flotar palabras con diferente carácter tipográfico sobre el espacio del papel, alternando con distintas espacialidades y tamaños. Paul Valery, recuerda, al ver por primera vez el poema de Mallarmé su experiencia de la siguiente manera: “Expectativa, perplejidad,

³ Subcomandante Galeano (antes Marcos) citado por Levi Gahman: “Zapatismo vs the Neoliberal University”, en Simon Springer, Marcelo Lopes de Sousa & Richard White (eds.): *The Radicalization of Pedagogy: Anarchisme, Geography and the Spirit of Revolt*, Lanham-Maryland: Rowman and Littlefield, 2016.

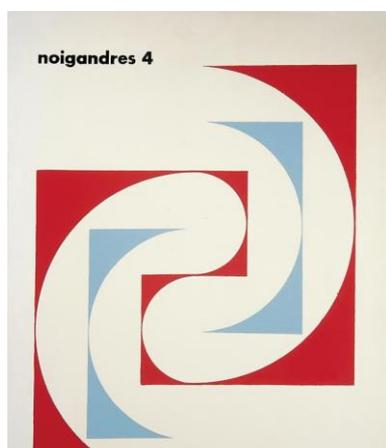


Figura 11. Revista num.4 Noigandres, 1958

concentración eran todas cosas visibles... Con mis propios ojos he podido ver los silencios que las formas asumían, instantes imperceptibles se hicieron claramente visibles: fracciones de un segundo durante el cual la idea viene y se va, átomos de tiempo que funcionan como gérmenes de infinitas consecuencias" (Lafuente, 2014) Mallarmé logra develar los elementos formales de la estructura del poema: palabra, espacio, ritmo, entre otras y relacionándolas con tamaño, tipografía y aliniación. A partir del poema de Mallarmé comenzaron aparecer en el siglo XX numerosas exploraciones que rompen cada vez más con la estructura tradicional del poema.

Dentro de las diferentes expresiones de la poesía visual, uno de los movimientos de mayor importancia fue la poesía concreta. La poesía visual en términos generales se caracteriza por prescindir u otorgándole otra función a la palabra, predominando la imagen o aspectos semióticos.

La propagación de la poesía concreta de manera internacional estuvo acompañada del grupo brasileño Noigandres que fungió desde 1952 hasta el 1962 como revista/antología del mismo nombre, compuesto por los hermanos Haroldo y Augusto de Campos y Decio Pignatari. Revistas dedicadas exclusivamente a ámbitos literarios, también optaron por añadir en su contenido piezas de poesía concreta, como es el caso de la revista literaria *El corno emplumado*, que publicó en el año 1964, en la edición número 10, una sección especial curada por Haroldo de Campos de poesía concreta.

AUGUSTO DE CAMPOS

HIROSHIMA. MON AMOUR

mi cuerpo tumba tu cuerpo
 tu cuerpo mi cuerpo tumba
 mi cuerpo bombatu cuerpo
 tu cuerpo mi cuerpo bomba
 mi cuerpo tu bomba tumba
 tu cuerpo mi tumba bomba
 mi cuerpo tu bomba bomba
 tu bomba mi cuerpo bomba
 mi bomba bomba tu bomba
 tu bomba mi bomba bomba
 mi tu bomba bomba bomba
 bomba bomba bomba bomba

Figura 12. Augusto de Campos, *Hiroshima. Mon Amour*

Esta revista presenta poemas concretos como el de Augusto de Campos *Hiroshima. Mon Amour* en el que crea mediante la reorganización de tan solo siete palabras una sensación de tensión y explosión contenida en el texto mismo. Aquí el autor utiliza la figura retórica de la aliteración para resaltar la sonoridad y la fonética. Las palabras en este poema no cumplen ya su función tradicional sino que su ordenación, repetición y sonoridad le dota irónicamente de sensualidad rítmica, relacionándose conceptualmente con el título.

Para los poetas concretos fue importante sobrepasar los confines nacionales del lenguaje. Utilizaban el lenguaje desde una exploración formal con miras a una expansión internacional y buscaban activamente crear lazos y colaboraciones con artistas en distintas geografías. Algunos mecanismos de difusión y circulación de material fueron carteles, folletos, pinturas, revistas de pequeña escala y hojas sueltas, creando plataformas y auto gestionando alternativas a los modos convencionales de distribución y circulación ya que su propuesta no era contemplada en las plataformas de difusión de la época. Sin embargo, si fueron bien acogidos en algunos círculos literarios. Como en el caso citado anteriormente en el que, Haroldo de Campos fue invitado a la antes mencionada revista *El corno emplumado* para hacer una selección de poesía concreta. De la cual podemos recoger esta cita, que exalta algunas de sus cualidades:

“La poesía concreta es el vector de esta selección, y aquí se presentan poetas que, en mayor o menor grado, se dieron cuenta en su trabajo de las reivindicaciones planteadas por el movimiento concreto, la principal de las cuales es la sintaxis visual, ideográfico-analógica. En lugar del principio lógico-discursivo del verso tradicional. La poesía concreta apunta para un nuevo lenguaje común: tensión de palabras-cosas en el espacio-tiempo, y ofrece, incluso, nuevas posibilidades para el alistamiento poético...” (De Campo, 1964)

En esta corriente de poesía, encontramos experimentaciones con diferentes elementos formales, repetición, alineación, y variación. También se observan características de la geometría, tipografía, efectos visuales y el destaque de los sonidos y fonemas, todo esto como dice Haroldo de Campos conteniendo como elemento formal, sintaxis visual.

El diseño fue abordado por estos poetas que reflejan el uso de las nuevas tecnologías comunicativas surgidas. Estos insertaron en su práctica artística los recursos al alcance como mimeógrafos, computadoras, tipos móviles, máquinas de escribir entre otras tecnologías, explorando su potencial

comunicativo, visual y poético. Con ellas distorsionan, reorganizan, combinan, separan y modifican lo gramatical, lo discursivo y lo semántico del lenguaje.

Para distinguir este tipo específico de poesía visual (la concreta) vale mencionar algunas de las estrategias y miradas utilizadas por lxs poetas que atajaban esta convergencia histórica. Por ejemplo, para contrarrestar la gran ola de producción visual en masas, los elementos utilizados por estos poetas son económicos y minimalistas. En ocasiones resaltan los significados ya preexistentes en las palabras yuxtaponiendo y combinando elementos. También vemos tendencias tautológicas. En la poesía concreta tanto las palabras como sus componentes, letras y fonemas, rigen sus propias normas, es común que muchas veces sea necesario varias lecturas para su comprensión.

El movimiento surge de círculos intelectuales y artísticos que supieron analizar el contexto histórico, en el cual se estaban llevando a cabo procesos de industrialización masiva; el surgimiento de nuevas tecnologías, las ciencias de computación e informática tomaban auge, se desarrollaban nuevos proyectos arquitectónicos de corriente brutalista, y los medios de comunicación masivos ganaban terreno en la cotidianeidad.

La poesía concreta no solo se enfoca en la materialidad del lenguaje sino que refleja la influencia de las nuevas tecnologías y las nuevas subjetividades que se crean conjunto a ellas. “ *Language is tied to ideology and produces subjectivities, which is why the concrete poets felt that they had to adapt: they created designed words for a designed world.* ” (Hilder, 2013) Lejos de lo que se pueda inferir de su práctica formal sobre el lenguaje, esta no deja de contener reflexiones críticas sobre la forma de estructurar el mundo por medio de la tecnología y el lenguaje.

4.2. Lenguaje en las artes visuales, el caso del arte conceptual

“As both concrete poetry and conceptual art asked questions about the role of language in identity formation, in structures of power, and in expression, and did so in overlapping historical periods, it strikes me as curious not only that their relationship has yet to be probingly analyzed but that it has remained so contentious”

J. Hilder

En los años 60 el grupo artístico Fluxus (flujo, fluir) creado por George Maciunas incorpora la exploración de los libros de artista dentro de su práctica. Estos utilizaban objetos encontrados de características industriales y los marcaban con humor en diversos soportes: cajas, folletos, latas, entre otros. Algunas publicaciones son *Water Yams* de Brecht, *Events and Games* de Shiomí y *A flux corsage* de Friedman, entre otras. La práctica de publicación de Fluxus se atravesaba por la necesidad de llegar a un público no exclusivamente artístico, pues rechazaban una noción elitista y segregada del arte “...porque la intención de la mayoría de artistas Fluxus era producir obras que evitarán la tradicional calificación del arte como rareza y carácter único.” (Anderson, y otros, 1994) su intención era relacionar arte y vida en una misma actividad, insertando a su vez un lenguaje y un juego poético que activara y ensayara las posibilidades de reestructuración de la lógica social convencional y de la vida misma.



Figura 13. *Four Color Four Words*, Joseph Kousuth, 1966

El arte conceptual toma el texto y amplía su utilización en distintos soportes y materiales. Por ejemplo, sacan la palabra de los límites del papel y lo incorporan en materiales publicitarios como el neón. Esto está presente en la obra de Joseph Kousuth *Four Colors Four Words* que consta de cuatro colores en luces de neón (azul, amarillo, rojo, verde) que iluminan las cuatro

palabras de la frase. A cada palabra se le aplica un color de luces neón, creando una correlación sensorial, reiterando y confirmando lo planteado tautológicamente.

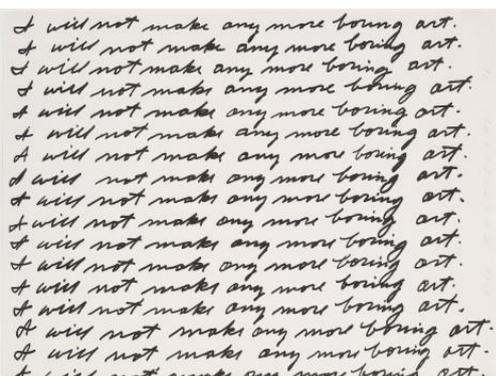


Figura 14. *I will not make anymore boring art*, John Baldessari, 1971

Otra pieza que de modo implícito utiliza el recurso del texto es la pieza *I will not make more boring art* de John Baldessari (1971) este tipo de recurso visual, la repetición, es visto muchas veces en la poesía concreta, en este caso se le añade a la pieza una dimensión social y participativa (de performance). El mismo Baldessari completa la obra desde la distancia con la participación de los estudiantes de la Universidad de Nueva Escocia en donde tenía planeado ir a impartir un taller y por falta de fondos no asistió. Le dejó asignado a los estudiantes escribir esta frase en la pared de la galería. El supuesto castigo fue asumido como un mantra por los estudiantes, dejando en entredicho conceptos como los de autoría, propiedad intelectual y de labor.⁴

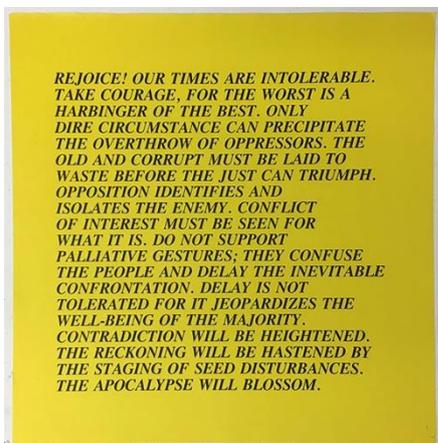


Figura 15. Jenny Holzer, *Inflammatory essay*, 1979-1982

Jenny Holzer es una artista que trabaja con la palabra tanto en libros como en el espacio público. *Inflammatory essay* se compone de una serie de 26 páginas/ pasquines con textos de afirmaciones. Estas fueron pegadas en contextos urbanos. Luego estos quedaron registrados en un libro que se llamó *Black Book* (1979) que contiene la recopilación de los mismos. Aquí el libro tiene el rol de documentar y compaginar lo que fue pegado en la ciudad. El espacio público y de tránsito es utilizado para sorprender al transeúnte con afirmaciones no ordinarias. Creando una especie de libro expandido.

En referencia a artistas conceptuales como Barbara Kruger, Jenny Holzer y Martha Rosler, el investigador Jaime Hilder apunta :“*the interrogation of the links between text and image that characterized much of these artist work shifted the discourse into an examination of how language shapes subjectivity, a position in tune with the poststructural, language-based philosophy that emerged in Europe from figures like Roland Barthes, Jacques Derrida, and Michael Foucault*” (Hilder, 2013) El arte contemporáneo que basa

⁴ Baldessari, John. La anécdota es recuperada de la página del Museum of Modern Art https://www.moma.org/learn/moma_learning/john-baldessari-i-will-not-make-any-more-boring-art-1971/

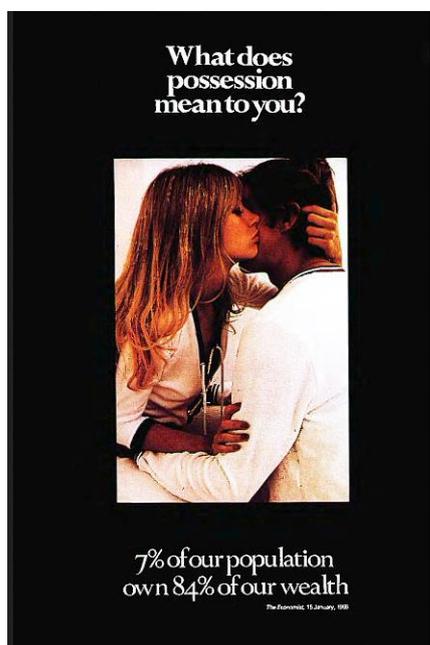


Figura 16. Victor Burgin, *Possession*, 1976

su práctica en el texto y el lenguaje, así como la poesía concreta, que se basa en construir un nuevo lenguaje visual, ambos dirigen la mirada a reflexionar sobre el rol del lenguaje en nuestra utilización y consumición cotidiana, en las maneras que estamos constantemente interpelados y alterados por él.

5. Referentes Artísticos

5.1. Esteban Valdés

En el año 1977 en Puerto Rico se publica *Fuera de trabajo*, libro de poesía concreta, del artista y poeta Esteban Valdés, esto marca un hito en la escena artística y literaria del país. La pieza el *Soneto de las estrellas* fue uno de los poemas que más repercusión tuvo a nivel local, tanto así que se añade posteriormente al currículo de cursos de literatura en la universidad de Puerto Rico, siendo un poema prácticamente impronunciable. Valdez utiliza la estructura del soneto, catorce versos endecasílabos, de once sílabas, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos) y sustituye las palabras y letras, por 154 asteriscos que llenan dichos espacios. A cada sílaba, le corresponde un asterisco. El soneto, formato poético por excelencia, es entonces subvertido por un lenguaje completamente visual en donde es más protagonista el signo parecido a las estrellas, que la misma palabra que la designa. Esto atiende al principio de arbitrariedad en la creación del lenguaje. Los asteriscos, símbolos usualmente utilizados con diferentes propósitos, tanto en la lingüística como en las ciencias de computación, parecen puntualizar una metáfora visual más adecuada de las estrellas, que la palabra misma. Son innumerables los ejemplos de temática romántica que podemos encontrar en la historia literaria del soneto. Esteban Valdez, en *El soneto de las estrellas*, refuerza ese componente romántico e idílico de la estructura del soneto, desde la sintetización de la forma, que corresponde al mundo físico y nuestra percepción visual de ellas.

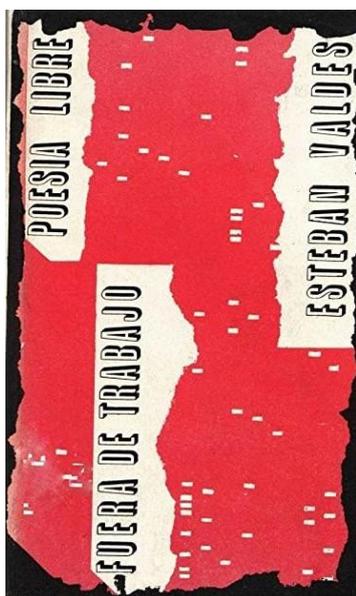


Figura 17. *Fuera de trabajo*, Esteban Valdés, 1977, Editorial qase

Fuera de trabajo, está dividido en 7 partes: figuras geométricas, figuras abiertas, insectos, pacem in terris USA, homenajes, procesos y notas. En estas

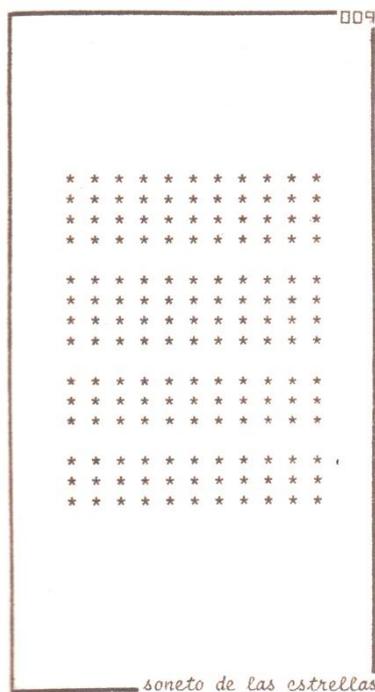


Figura 18. *El soneto de las estrellas*, Esteban Valdés, 1977

Valdez hace despliegue de diferentes corrientes poéticas y artísticas, utiliza poemas instrucciones, poemas concretos, poemas visuales y juegos tipográficos. A través del libro se percibe el recurso de la síntesis visual, que le confiere una rapidez de procesamiento generando un campo paralelo a las formas que se presentan, de forma similar a lo que Haroldo de Campos afirma “ *the concrete poem would make use of a ‘language accustomed to communicate the world of things as rapidly, as clearly and as efficiently as possible’, in order to ‘create form’, to create ‘a parallel world to the world of things- the poem’.* ” (Franchetti, 2008) Esto se aplica en la pieza hombre-hambre, influenciada por la pieza del poeta concreto Decio Pignatari en el 1957, compuesta de tres palabras: hombre, hambre, hembra. Valdez también utiliza las palabras hombre-hambre, dándole un giro, juega con la posición de las palabras ubicándolas de manera que se reflejen entre sí, como un espejo, solo sustituye una letra de ambas palabras, sustituyendo la o por la a, una modificación mínima en la grafía de los signos, que al enfrentarlos genera un nuevo significado.

En su libro *fuera de trabajo*, Valdez le dedicó varios poemas de amor a Aileene. Dentro del libro encontramos un poema suelto en forma de corazón, con dos solapas que se abren hacia afuera. En la parte exterior, encontramos de forma repetida y cubriendo toda la página, el nombre del autor, ‘Esteban’; al abrirlo encontramos el nombre de Aileene, repetido y colocado, de igual manera. Entendemos rápidamente que Aileene está dentro del corazón de Esteban. No solo haciendo palpable la relación existente entre los nombres que designan a ambos sujetos, ubicándolos en anverso y reverso, sino que precisa al espectador que debe realizar un gesto de apertura expansivo horizontal, para revelar su interior.



Figura 19. Esteban Valdés, *Esteban-Aileene*, 1977

El motivo amoroso se repite en el poema *Aileene 70*. En este poema un bloque de texto comienza con el nombre de Esteban, y termina transformándose gradualmente, permutando y cambiando a las letras que conforman el nombre de Aileene. Las letras se comportan de manera atómica, trasladando propiedades de un lado hacia otro. El nombre de Esteban parece

invertirse al de Aileene. También encontramos en el libro un poema visual, más al estilo caligrama, en el que dibuja una mariposa y en sus alas se inscribe la palabra Amor, a lo ancho de las alas. Aunque en el libro se encuentran repetidas veces el tema del amor y tal vez desamor, la mayor parte del libro *Fuera de trabajo* está dedicado a temáticas de índole social y político, hablando también de un contexto local.

Se puede decir que *Fuera de trabajo* es una ráfaga de sentido que todxs podemos captar, a veces de manera instantánea. Acelerando y reforzando la noción de procesamiento de información y en otras, utilizando funciones referenciales a palabras (Jojota) y personajes locales de Puerto Rico (Betances, Pedro Albizu Campos,), para las cuales se requiere un conocimiento mínimo del contexto, y para una comprensión más profunda de la pieza. Sin embargo, su particularidad de contenido de referencias locales no le resta la facilidad de ser comprendido en otros ámbitos ajenos, siendo fácilmente insertable en las mejores antologías de poesía visual internacional.

El libro fue intervenido a principios de los 2000 por artistas del patio puertorriqueño en la residencia artística M&M proyectos en San Juan, estos se encargaron de reinterpretar las obras dándole un carácter actual a lo que fueron las semillas sembradas por Valdés. Para este caso, los artistas trasladaron los poemas a formatos contemporáneos del arte conceptual, como luces de neón, en la pieza de Marx Rosado, *'El proceso para conseguir la firma de Pedro Albizu Campos'* y performances como, *El soneto de las estrellas*, reinterpretado por Bubu Negrón, en las que compone el soneto con personas de la comunidad de Puerta de Tierra, en las que cada una sostiene con su brazo en alto, una estrellita de pirotecnia, ideado para ser visto desde arriba, formando un soneto de las estrellas humano en la tierra. Así trascendiendo lo contenido en las hojas del papel y re materializando la palabra en otras disciplinas y acciones. Buscando crear un puente histórico entre el contexto específico de las décadas de los 60-70 y el actual, donde movimientos anticolonialistas, pro independencia, movimientos estudiantiles y revolucionarios convergen en su vigencia por las luchas del país.

Las piezas re interpretadas por este grupo de artistas trasladan el componente poético y mental a diferentes medios. Resaltando el elemento conceptual de la poesía visual de Valdez, el ejercicio de reinterpretación puede verse como uno OULIPIANO en el sentido de variar las estructuras y plantear las diversas formas y medios de llevar las piezas a cabo. Las apuestas por el trabajo artístico de Esteban Valdés examinan la posibilidad de transformar la sensibilidad y la mente de las personas desde una praxis poética. Valdez fue militante de los partidos de izquierda de Puerto Rico y utilizó la práctica artística de la poesía visual para sumar esfuerzos a la circulación de material que pudiera despertar conciencias, alterar percepciones, repensar el lenguaje e imaginar libremente.

5.2. Edgardo Antonio Vigo

Edgardo Antonio Vigo, nacido en La plata, Argentina, es reconocido por su trabajo editorial de revistas como *Hectágono* (1971-1975) considerada una de las primeras revista ensambladas y *Diagonal cero* (1962-1968) que de manera sólida llegó a los 28 números. En estas revistas reunía trabajos de diversos artistas latinoamericanos que dadas las condiciones políticas de represión y conservadurismo buscaban experimentar con el lenguaje con total libertad.

Las publicaciones que Vigo coordinó sirvieron para hacer un contra peso a las publicaciones de masas. Vigo no fue el único en utilizar medios alternativos de comunicación, sino que fue parte del 'espíritu de la época', de los 60. El filósofo Hervé Fischer le llamó "marginal media" a los canales que contrarrestan los grandes monopolios de comunicación de masas, con medios contraculturales como revistas ensambladas, fanzines, arte correo, entre otros, estos compartían una visión utópica del arte como contra-información y como medio revolucionario. (Gache, 2019) Estas formas de compartir ideas y material cultural y artístico se convierte muchas veces en el mecanismo de protesta ante gobiernos dictatoriales y políticas de la región. En los años 60 se instaura la dictadura en la Argentina de Juan Carlos Onganía.

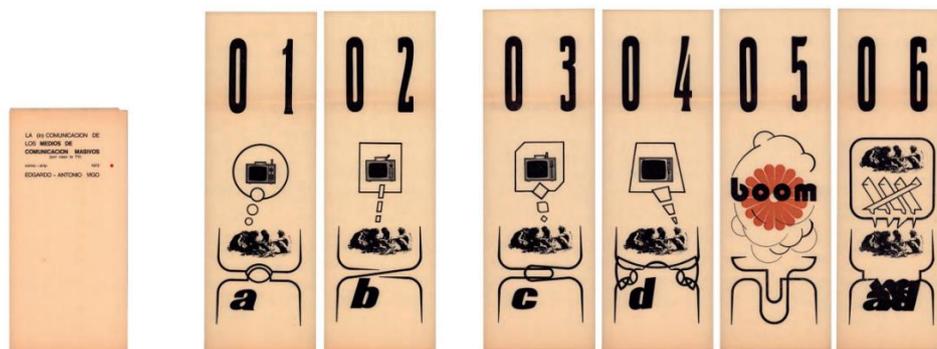


Figura 20. Antonio Vigo *La (in)comunicación de los medios de comunicación masivos (por caso la televisión)* de 1972

La forma acelerada en la que consumimos información y los medios de comunicación como la herramienta de las elites para el mantenimiento del status quo y desinformación generalizada (problema aún presente), es atendida en la pieza de Antonio Vigo *La (in)comunicación de los medios de comunicación masivos (por caso la televisión)* de 1972. Aquí se presentan seis imágenes secuenciales numeradas, cada una tiene un grupo de personas sentadas en el piso, en cada viñeta se encuentra una forma diferente de presentar la 'nube' que sale de la cabeza de cada uno, dentro de esta nube de 'pensamiento' Vigo coloca modelos de televisores. En la estampa cinco explota y un boom onomatopéyico, interrumpe la secuencia. La última secuencia, cada uno de los cuatro individuos juntan sus pensamientos en una sola nube para pensar sobre sí mismos y su realidad, en conjunto. Aquí utiliza el formato de comics y de secuencia para hacer un señalamiento sobre cómo influyen los medios de comunicación masivos como la televisión en distraernos de pensar nuestra realidad más próxima y en nuestros intereses, aportando a la alienación del sujeto, sugestionando nuestra manera de pensar y desear. La onomatopeya está acentuada con el único elemento en color (el rojo) enfatizando el sonido/ fonema para un posible despertar del marasmo. Tanto en aquel entonces, como hoy en día la pregunta sigue siendo ¿cómo despertar del marasmo? ¿Y que practicas nos pueden conducir a ello?

Como hemos visto la poesía concreta fue fundamental para el desarrollo y el surgimiento de muchos movimientos de exploración con el lenguaje en Latinoamérica, luego terminaría siendo englobada por el término poesía visual. La poesía concreta logró plantear el texto como material de exploración plástica -visual, pero en especial sentó las bases y fue referencia en cuanto a la circulación y distribución de material impreso de estas publicaciones internacionalmente. Lo que había conseguido la poesía concreta al rebasar la poesía tradicional, la poesía visual lo expandió e utilizó libremente generando un número de asociaciones de los elementos visuales y textuales para reconfigurarlo todo.

El poeta visual Clemente Padín escribe sobre la obra de Vigo de esta manera. "Su obra perdurará eternamente en tanto exista en el hombre ese afán por la libertad que él intentó mantener despierto enfrentándonos a la disyuntiva de elegir entre las variadas posibilidades de significación (incluso de alterar el sentido) que ofrecían sus obras y asumir y concretar así, a través de la opción, nuestra más genuina naturaleza: la aspiración a la libertad." (Padín, 1997) La poesía visual hace un aporte representativo tanto en temática y forma a las subjetividades que se gestaron, y aún se gestan, de los movimientos revolucionarios en la región, apuntando a un gesto de ruptura con la lógica- capitalista- colonial.

5.3. Miguel Benlloch

El instituto valenciano de arte moderno (IVAM) abrió en el 2022 una exposición retrospectiva del artista performer, poeta y activista español Miguel Benlloch titulada Ensayos sobre lo cutre. En ella se encuentra la serie titulada *Epigramas contra la guerra* en la que nos enfocaremos en este apartado puesto que el formato de esta obra son poemas visuales con juegos tipográficos. Este trabajo, atrae, en primer lugar por la forma en que se presenta en el espacio de la pared, es decir su instalación, ya que nos invita a agarrar y despegar las hojas de su bloque y tomarlas en nuestra posesión, acercándonos y haciéndonos participe de la obra, con el gesto de tomarlas. Las hojas tienen dos hoyos que los sostienen en la pared, a dos piezas de metal, de

La guerra, un tema tan serio y desgraciadamente aun actual, al trabajarlo desde la poesía visual, le añade un ingenioso juego semántico que sirve para recordarnos el concepto de libertad y de la falta de la misma. Un efecto de esto se ve en la página referente a Afganistán, en este se lee "af gano/ af ganas/ afano" centralizado en la hoja. Afano teniendo doble connotación, una referente al hurto y otra referente a la actividad que se hace con esmero. Afganistán es un país que fue invadido militarmente por los Estados Unidos en el 2001 bajo la premisa de la lucha contra el terrorismo. El conflicto duró dos décadas, hasta el retiro de las tropas estadounidenses en el 2021. Diversos análisis señalan esta operación como una principalmente interesada en la dominación de diversos recursos naturales, en especial el petróleo, en la región.

Esta serie de piezas hace juegos tipográficos que denotan las imágenes en más de un sentido, como la referente a los zapatistas " z/ apatistas/ un sueño" La Z ubicada de manera dominante en la página, hace referencia al dormir, como queriendo remarcar lo alejado y apático que aparentemente está la mayoría de la población de occidente y el mundo, a reflejar valores similares a los zapatistas pero que a la misma vez se mantiene como un ideal, que puede ser alcanzado en diferentes regiones del mundo.

La práctica de Miguel Benlloch está fuertemente influenciada por su militancia política en diversos movimientos activistas. Por lo tanto refleja actitudes contra hegemónicas en oposición a las normativas de la sociedad. Si bien su práctica está marcada por temas antibélicos, su despliegue mayor está en la temática del cuerpo y las subjetividades homosexuales y LGBTQIA+. En las paredes de la exposición en el IVAM se lee "Al igual que los cuerpos de las reses, las voces también están marcadas por el fierro quemador de la coerción y dominación que sobre nosot+s ejercen las estructuras de poder." Benlloch reconoce, pero no se conforma con esa posición de dominación. Su práctica artística está en constante búsqueda de revertir precisamente, mecanismos de opresión, utilizando el lenguaje, lo poético, el cuerpo, la militancia, la gestión cultural y la creación de espacios para liberar el dominio del estado sobre los cuerpos. Vemos así como su práctica se posiciona de forma crítica frente a la



Figura 22. Ulises Carrion, *Conjugation (love stories)*, 1973

realidad social y política de su contexto abordando varias temáticas desde lo político, atravesando lo poético.

5.4. Ulises Carrión

Ulises Carrión nació en Veracruz México en el 1941. Lo conocemos en su mayoría por su aportación teórica sobre el libro de artista. Entra en el mundo del arte con un trasfondo académico en literatura y estudios del lenguaje. Carrión fue tanto teórico, escritor, como artista visual. Incursiono en la realización de libros de artista pero también en la performance y el video. En este apartado expondremos algunas piezas que resuenan con nuestro trabajo artístico personal.

Ulises Carrión crea dos libros referentes a la temática del amor uno llamado *Amor, la palabra* (1973) en el que se encuentran varias definiciones de la palabra amor según el diccionario y *Conjugation (love stories)* (1973) en este Carrión varia las posibles combinaciones de conjugar el verbo amar. Un ejemplo de las conjugaciones son "I loved, I don't love. I'll love" En el ensayo *Art of subversión: make and remake to make anew* del comisario y subdirector de Conservación, Investigación y Difusión del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Joao Fernandes, recoge la expresión de Ulises Carrión en la que apunta sobre estos trabajos diciendo " a conjugation is a linguistic structure, a love story is a literary structure, a metaphor is two structures touching each other" (Fernandes, 2016) En ambos libros Ulises explora el concepto de amor examinando detalladamente sus partes gramaticales, técnicas y léxicas. De manera que estas estructuras puedan ser modificadas e inventadas, creando otras asociaciones.

La combinación y exploración del lenguaje visual y la estructura verbal se puede apreciar en el libro *Dancing with you* (1973) el libro funciona como un manual de baile de distintos estilos como el slow foxtrot, tango, cha cha cha, vals entre otros. El libro solo cuenta con textos que se refieren al movimiento específico, sin imágenes, instrucciones textuales de los movimientos que hay que dar en cada tipo de baile. El espectador/ lector tendría que completar el ejercicio imaginándose de qué manera se vería el



Figura 23. Ulises Carrión, *Dancing with you*, 1973

baile, para luego imitarlo. El resultado es una serie de instrucciones textuales que deja a la imaginación los movimientos correctos a seguir en cada baile. También, al describir cada paso del proceso de baile un tenor mecánico se ve reflejado. La portada y contraportada son partituras de música para voz y piano. El libro se imprimió en el In-Out center, con un mimeógrafo y consta de 30 páginas, fue una edición de 100 copias auto publicadas.

Ulises Carrión al dejar el mundo de la literatura, entra de lleno en el mundo de las artes visuales, teorizando sobre los procesos de comunicación y distribución de información. El lenguaje sigue presente en su obra artística pero ya no desde una función exclusivamente literaria sino que incorpora una exploración y producción visual, para cuestionar la estructura y los usos del lenguaje, construyendo y deconstruyendo. Ulises Carrión se graduó de la Universidad de Leed con estudios superiores en lenguaje, esto más allá de cementarlo en una tradición literaria dispuso romperla. Una vez entendida su estructura a profundidad, consigue manipularle y alterarla. Decidió enfocarse en los aspectos semióticos del lenguaje y en las características espacio-temporales del libro, características que también exploraría en videos y películas "Carrión rebels against the supremacy of the literary text in the Western cultural tradition, and privileges the graphic space or the letter over the word, the orthographic sign over the sentence, the parenthesis over the text." (Fernandes, 2016) Fue este trabajo de ruptura que ha permitido la proliferación de libro de artista como un soporte más allá del texto.

6. Práctica artística

En este apartado se expondrán los conceptos y motivaciones detrás de la creación artística realizada en los pasados dos años dentro del periodo de estudios del master de producción artística. Además explicaremos el proceso y metodología de las piezas. Nos enfocamos en crear un cuerpo de trabajo amplio, cónsono a las exploraciones temáticas de este TFM realizado en la Universidad Politécnica de Valencia. Brindaremos algunos conceptos claves detrás de las piezas, reflexiones y conclusiones parciales.

Con las herramientas al alcance nos propusimos adquirir conocimientos técnicos y referenciales para la producción de libros de artista. El interés por la poesía visual surge de manera espontánea. En el primer año de estudios en la Universidad en Puerto Rico, un profesor brasileño del departamento de bellas artes, nos dio en su clase una asignación sobre poesía concreta, la sensación de ese proceso creativo en aquel entonces, es algo que nos ha interesado recrear, adentrándonos así en la continuación y exploración de la poesía visual.

Referencias como *Ojo por ojo* de Augusto de Campos, *Mensajes de oro* de Mathias Goeritz, *Velocidad* de Decio Pignatari o *Hombre- hambre* de Esteban Valdés, sentaron las bases para estudiar conceptos como el símbolo, la síntesis, los medios de comunicación y la materialidad. Las piezas que presentaremos en esta sección, parten de una búsqueda consistente de espontaneidad y de una actitud lúdica hacia el signo por vivificar su presencia.

6.1. Antecedente (La economía de las palabras)

6.1.1. Estudio conceptual y motivación

La economía de las palabras es un punto de inflexión dentro de este trabajo investigativo y práctico. Teniendo presentes funciones referenciales y poéticas *La economía de las palabras* es un homenaje a la práctica de la poesía visual en Puerto Rico y Latinoamérica, una continuidad del interés en los pasados años, en torno al signo y la intertextualidad, (relación de un trabajo con otros trabajos, de textos con otros textos).

La pieza fue creada dentro del contexto de la pandemia, a partir de una necesidad por hacer sentido de un momento histórico lleno de desconcierto, confusión, perplejidad y estupefacción. *La economía de las palabras* tiene una función pragmática con los poemas para realizar, que se contraponen a un contexto de quietud y paralización como el de cuarentena y por otro lado una función relacionada con el procesamiento de información, signos y la percepción.

Inicialmente se pensó como un libro con piezas para realizarse en su totalidad, pero el tiempo de inactividad fue calando y comenzó a tomar forma de un dossier recreativo con el que activar el campo de las percepciones e interpretación de los signos. Deliberadamente pensamos que el libro debería tener una forma inusual de abrirse, en este caso sería conveniente que se abriera y adquiriera una expansión que cubriera el rostro y gran parte de la vista periférica, absorbiendo la vista, como los periódicos. Un libro- cartel plegable, reversible, fue la mejor manera de brindarle un manejo no convencional, y activar en el gesto al lector. Con esto queríamos acentuar la limitación del campo visual.

El formato de libro- objeto fue apropiado pues dentro del contexto de distanciamiento físico el libro se presentaba como algo con lo que acercar a las personas. Maderuelo nos recuerda esta característica de los libros:

“... Desde el punto de vista conceptual la contaminación entre artes plásticas y escritura que se ha producido en el ámbito del libro, ha traído como consecuencia un nuevo tipo de contemplación, lectura que se ha manifestado en la aproximación física de la obra plástica al espectador...lo que supone no solo acortar la distancia de observación, sino establecer un vínculo de contacto táctil con la obra que es sujeta por el espectador.” (Lafuente, 2014)

Un momento donde se insiste por el distanciamiento, la elección de este formato es apostar a la aproximación para acortar distancias.

6.1.2. Metodología

Durante la pandemia, decidimos aprender de forma autodidacta Adobe Illustrator y diseño gráfico, interés que hace mucho nos apelaba dado la cercanía y trasfondo con las artes gráficas, con medios como el intaglio y monotipo. Esto nos permitió diseñar y aplicar los nuevos conocimientos a la pieza. Trabajamos tanto en la parte de diseño como en la impresión alrededor de seis meses.

La parte técnica del trabajo fue comisionada a *La serigráfica*, proyecto en Puerto Rico que se auto-define como “... artistas socialmente comprometidxs, organizada como un espacio de trabajo y taller colectivo. Ofrecemos servicios de arte y diseño gráfico e impresión en serigrafía a pequeña escala para sustentar nuestra práctica creativa y auspiciar talleres especializados a comunidades.”

¿Por qué elegir serigrafía para este trabajo? El medio fue pertinente ya que este trabajo requería una impresión manual por el tamaño de las hojas de 18 x 24 pulgadas, en anverso y reverso, en papel de 160 gramos. Estuvimos muy presentes en todo el proceso de impresión y preparación. La dinámica fue reunirnos varias veces, de marzo a septiembre, para conversar sobre el proyecto, criticar y plantear las logísticas de producción. En la fase final se utilizó un *'bone folder'* para hacer los dobleces al papel. Realizamos una edición de 30 ejemplares en papel Canson XL medio mixto de 160 gramos.

6.1.3. Conclusiones parciales

Este fue el primero dentro de la serie de libros de artista que se han realizado hasta el momento. Anterior a este trabajo la práctica personal giraba en torno a la exploración con el video-performance, gráfica y pintura. Dentro de este periodo de realización se investigó sobre referentes de la poesía visual, Bauhaus, teoría de diseño y poemas de acción (por ejemplo, Grapefruit de Yoko Ono). Se adquirió un conocimiento general, de los conceptos de poesía visual y concreta que ha fortalecido con este TFM.



Figura 24. Amanda Torres, Portada de *La economía de las palabras*, 2020



Figura 25. Amanda Torres, Contraportada de *La economía de las palabras*, 2020

Título: La economía de las palabras

Año: 2020

Medidas: 23 x 15 cm

Medio: Serigrafía

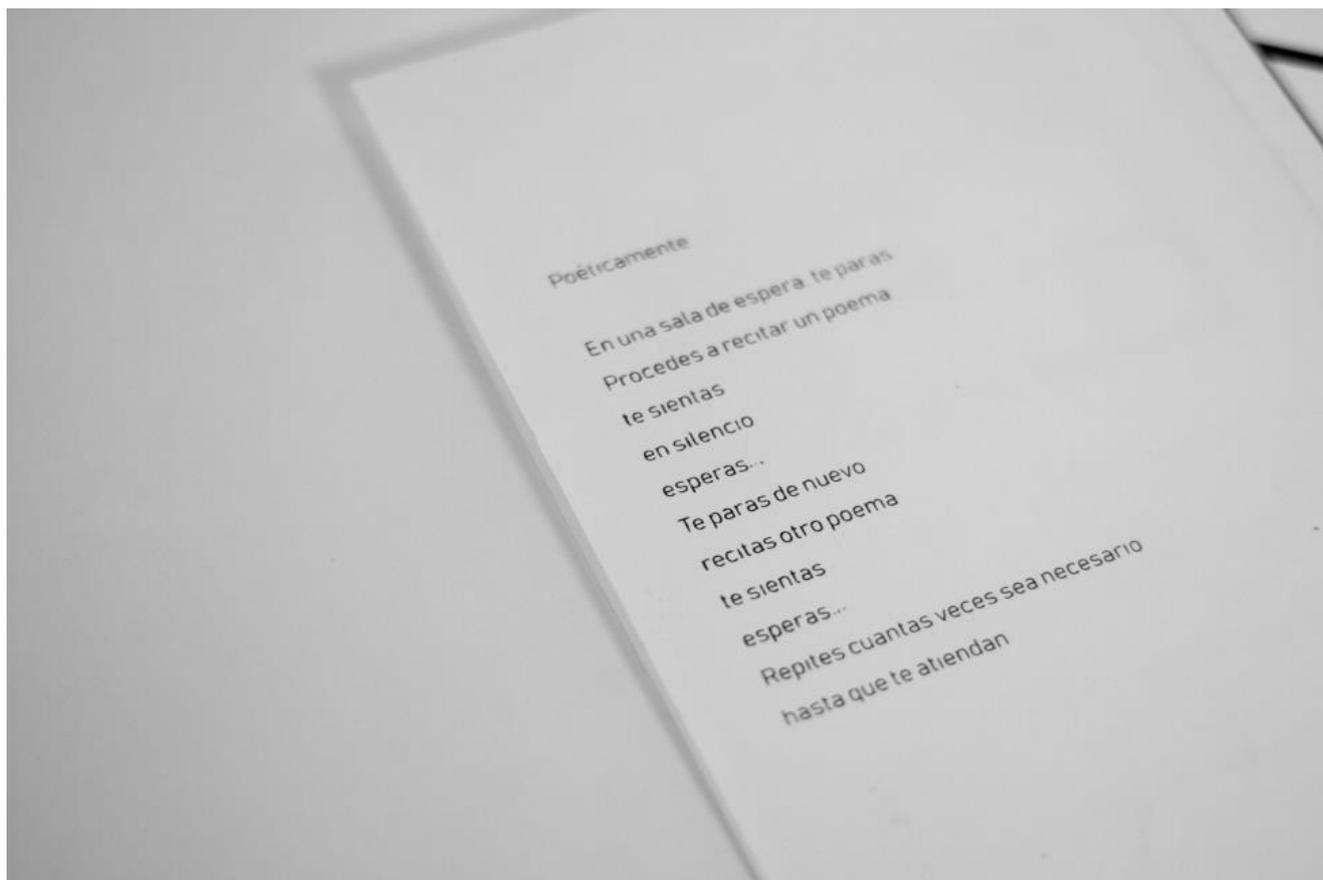


Figura 26. Amanda Torres, poema acción en *La economía de las palabras*, 2020

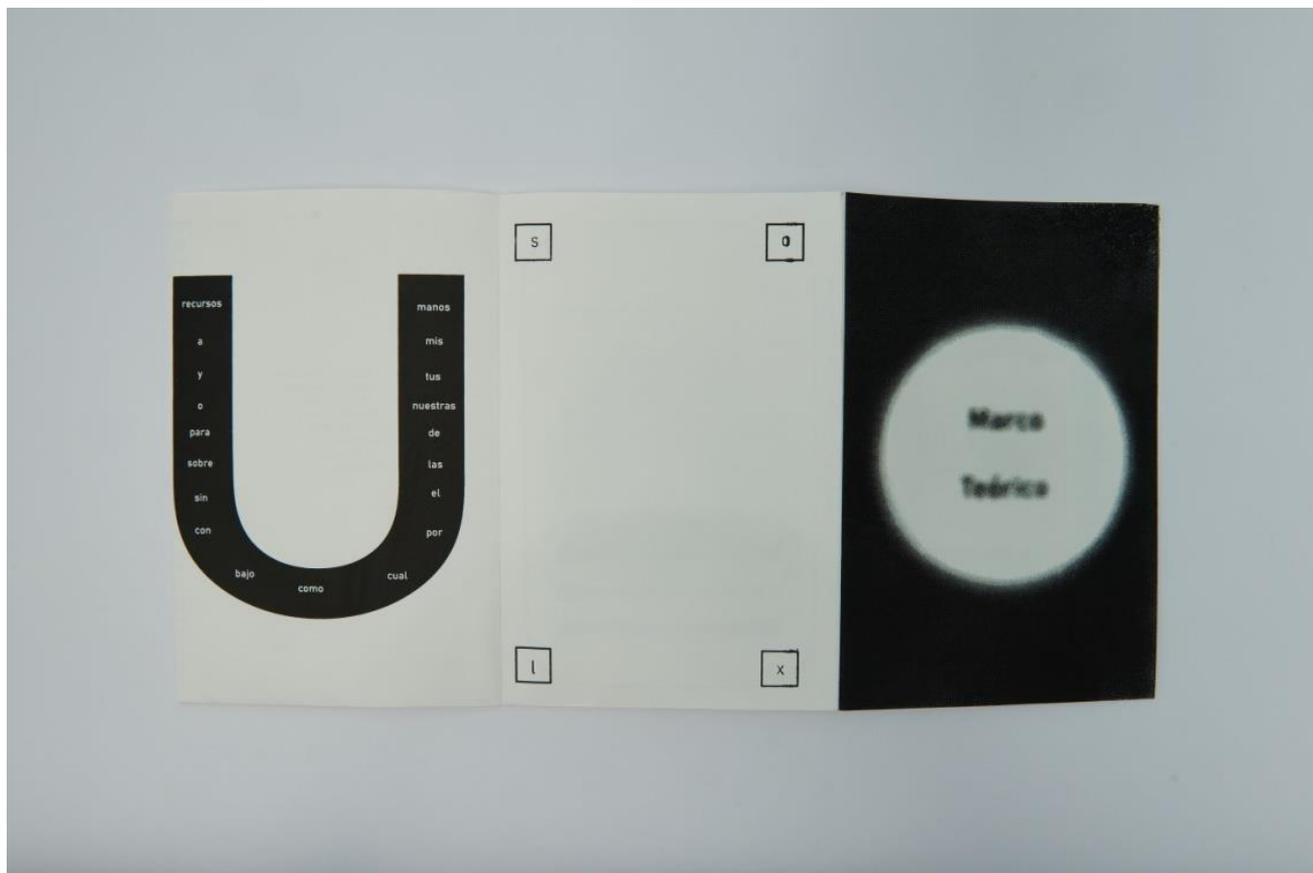


Figura 27. Amanda Torres, lateral desplegado de *La economía de las palabras*, 2020

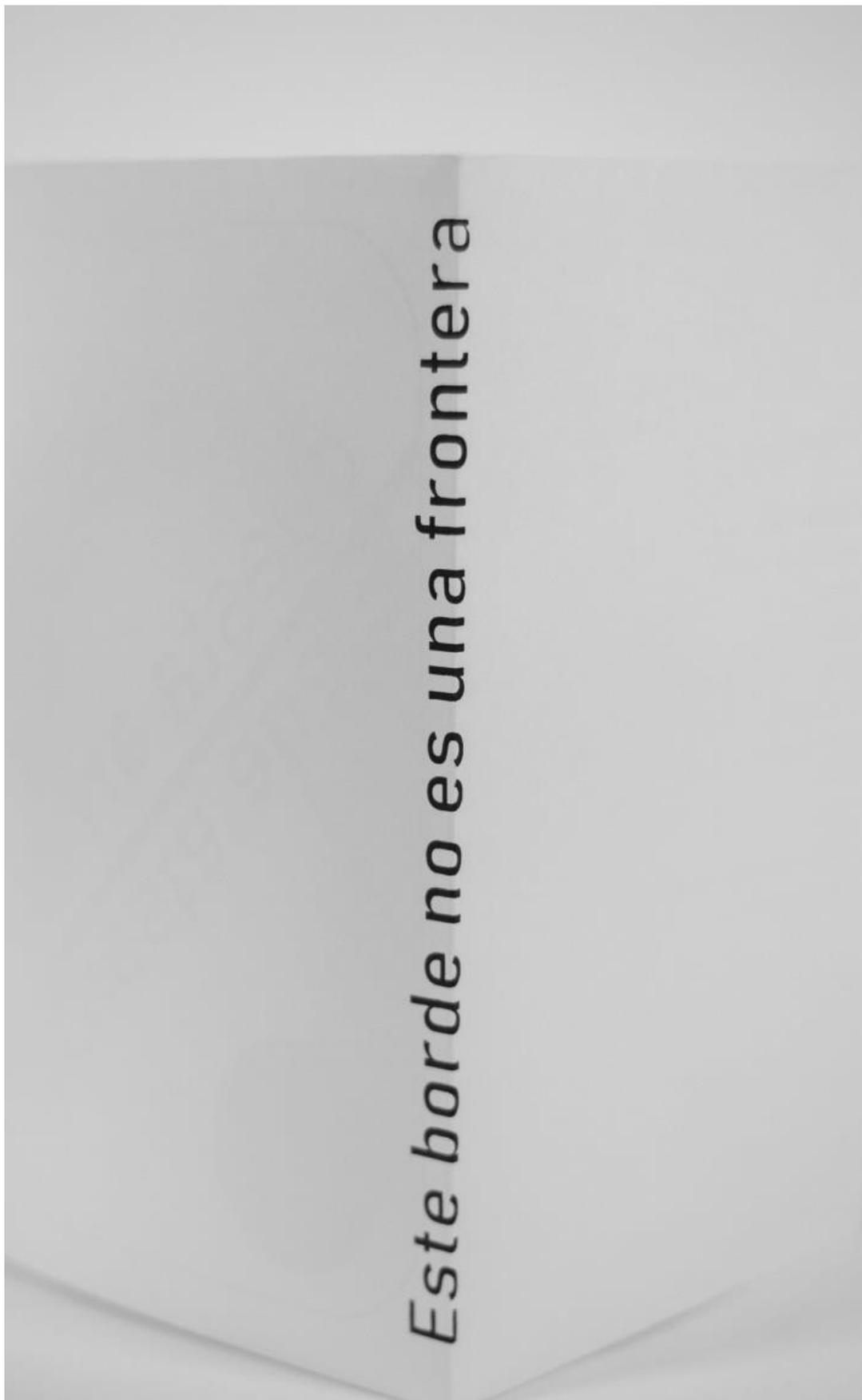


Figura 28. Amanda Torres, detalle de doblez en *La economía de las palabras*, 2020

6.2. Cancionero para un hogar

6.2.1. Estudio conceptual y motivación

Este trabajo contiene frases de canciones de Puerto Rico, lugar de origen del que vengo, que tratan sobre el hogar, la migración y la distancia para (re)presentar un lugar imaginario- regional del caribe a través de la letra de su música. Decidimos utilizar poemas y canciones como homenajes a la tradición gráfica de los artistas puertorriqueños, Consuelo Gotay y Rafael Tufiño. Se utilizaron cuatro frases de artistas puertorriqueños: La primera, *Valle de Collores*, décima, del poeta puertorriqueño Luis Lloren Torres, musicalizada por Andrés Jiménez. La frase "Esa casa se alejaba y esa casa era la mía" se desplaza de tipografías más grandes, a más pequeñas. A medida que se expande crea una sensación de distancia de forma tautológica. La segunda frase, *Janguero* de Rafa Pabón "Sal de tu casa para que se te vaya el sueño", La tercera, *Este cuarto crece* de Eduardo Alegría "le queda brinca charco el ruedo a la escalera, este cuarto crece aunque la cocina no lo crea" y la cuarta *Ojo Avizor* de Mima "mi casa no era una cueva, mi madre sola se quedó". La primera frase se imprimió en el reverso del libro ya que remite al exterior, mientras que las demás frases se colocaron en el anverso ya que simbolizan un espacio interior.

El formato del libro, de modo auto- referencial, hace alusión al acordeón, instrumento que practico. Este aspecto formal puede leerse como metáfora de la musicalidad hogareña que se aleja. La música es un factor importante en la exportación cultural de Puerto Rico, que se ha popularizado con géneros como la salsa o el reguetón. En este caso elegimos artistas independientes que conforman un imaginario musical y gustos autorreferenciales.

6.2.2. Metodología

Algunos objetivos al realizar este trabajo fueron (1) Recopilar frases de canciones de Puerto Rico que mencionen la palabra casa/hogar (2) La creación de un libro en formato acordeón significativamente largo (3) Hacer una edición de 25 libros (4) Utilizar el taller y la técnica de tipografía.

En la fase de preproducción, dedicamos varias semanas a escuchar canciones de artistas independientes de Puerto Rico para identificar cuales mencionan la palabra casa/hogar. Se recopilaron alrededor de 15 frases de canciones diferentes. Se hizo una selección y escogimos las que tenían una línea narrativa acorde con la sensación de distancia. Entre las escogidas notamos la dicotomía interior-exterior que luego aplicamos en el desarrollo del libro.

En términos de estilos utilizamos tipografías antiguas así como modernas encontradas en el taller de tipografía de la Universidad Politécnica de València (UPV). Por ejemplo, en la frase de Lloréns Torres "una casa se alejaba y esa casa era la mía" se mezclaron varias tipografías, para dar una sensación de cambio y de transición; el mismo que puede suponer alejarse del lugar de origen y asumir el proceso de identificarse como una persona migrante. También, se hicieron cambios estilísticos en la medida que el proyecto avanzaba, ya que el taller de la UPV cuenta con un sinnúmero de tipografías. El ejercicio consistió en combinar y seleccionar constantemente las letras de la frase. Esto permitió adquirir un registro visual de diferentes tipografías que podrán ser utilizadas en la ideación de futuros proyectos de índole similar.

Para la impresión se utilizó la prensa grande de tipografía Fag y la prensa Minerva Hispania. También usamos la guillotina Hispania del taller de tipografía y la herramienta para marcar el doblar de los papeles.

El proceso en detalle consistió en tres partes: (1) preparación de material de impresión, lo cual significó cortar los papeles en 4 partes de tamaños 65.5 cm que sumados llegan a 264 cm de largo x 21.5 cm de alto. (2) El proceso de montaje de la tipografía elegida, y su estampación a color negro. (3) Doblar el papel en formato acordeón teniendo en cuenta 16.5 cm de intervalos. Para esto se utilizó la máquina de plegar en el taller.

Como toque final se realizó una faja en papel gris, y en ella se anotó: número de edición, firma y año. El color gris, se eligió a modo de hacer

referencia al cemento utilizado en la construcción y edificación de viviendas. La faja fue colocada en el centro del libro, lo que le da un cierre liviano al libro.

6.2.3. Conclusiones parciales

Este trabajo trata de la experiencia de irse lejos y salir de un hogar. Presenta dos lugares (o estampas), un lugar externo- la casa alejándose y un lugar íntimo, dentro del hogar. Es un homenaje a los artistas y músicos que con las canciones recrean las calles, espacios, y ambientes de Puerto Rico. En el proceso reflexionamos sobre como informan y se inscribe en las canciones la relación con la migración. Nos adentramos a investigar sobre lo que se ha cantado y escrito al respecto de la casa y hogar desde diferentes puntos de vista. Esto toma relevancia dado los éxodos masivos en la isla, condición que muchos puertorriqueños han pasado por generaciones.



Figura 29. Amanda Torres, portada de *Cancionero para un hogar*, 2021

Título: Cancionero para un hogar

Año: 2021

Medidas: 21.5 x 17 cm

Medio: Tipografía



Figura 30. Amanda Torres, Detalle de reverso en *Cancionero para un hogar*, 2021



Figura 31. Amanda Torres, Detalle de anverso en *Cancionero para un hogar*, 2021

Figura 33. Amanda Torres, despliegue reverso de *Cancionero para un hogar*, 2021

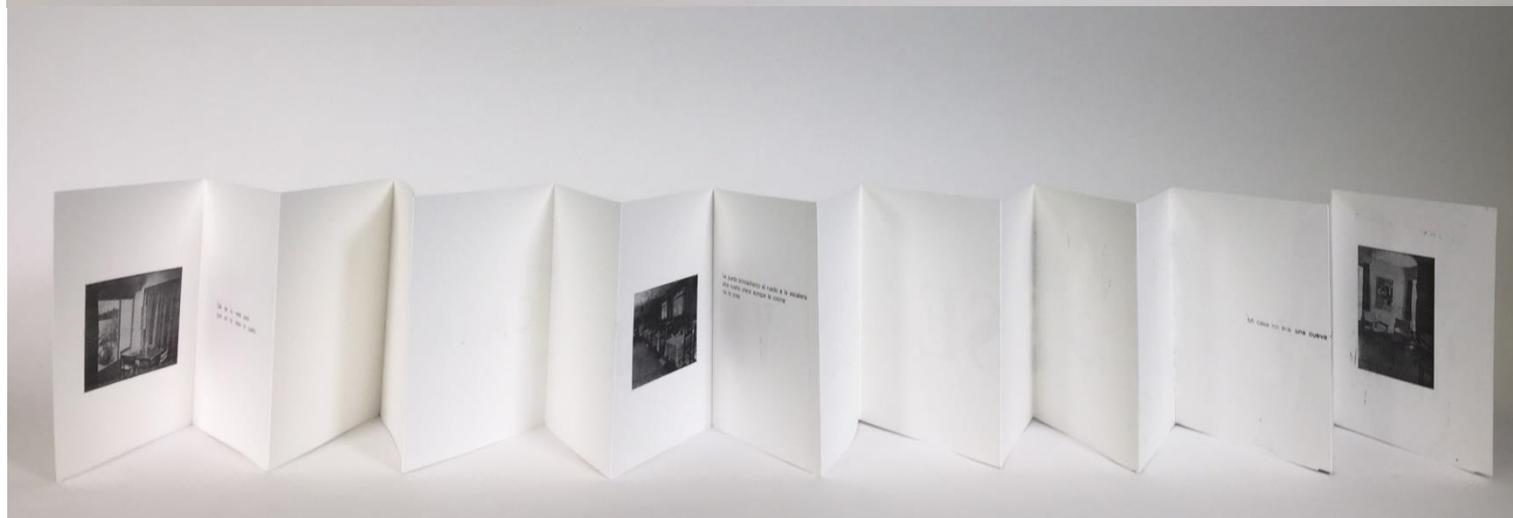


Figura 32. Amanda Torres, despliegue anverso de *Cancionero para un hogar*, 2021

6.3. La superficie del mundo

6.3.1. Estudio conceptual y motivación

Para la concepción de esta pieza partimos desde la cita del libro de Suley Rolnik, *Esferas de la insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente* con especial interés en abordar el enfoque sobre las tensiones presentes para preservar la vida. La cita dice:

“Sin embargo, la conservación de la vida no se hace separadamente de las formas vigentes en la superficie del mundo; lograr conservarla depende de la negociación con dichas formas de manera tal de encontrar los puntos en donde el deseo podrá perforar la superficie del mundo para inscribir en ellos los cortes de la fuerza instituyente.” (Rolnik, 2019)

La superficie del mundo plantea un gesto vitalista, afirmador de la capacidad y la fuerza para incidir de forma concreta en el mundo. Pensando en herramientas rudimentarias como lo son la madera, el martillo, el clavo y el papel, se busca dar protagonismo al gesto de fuerza que se requiere en la construcción y en la transformación de la materia.

Como sabemos el papel es extraído de la madera. Este proceso de transformación material ocurre gracias a la fuerza e intelecto humano. La pieza busca plasmar la capacidad humana de transformar la materia a distintos niveles y con ello su entorno. El papel Rosaspinas y el papel vegetal salen de una matriz, la madera. Los papeles utilizados se presentan como una concatenación de transformaciones materiales por parte del ser humano que va desde lo sólido (madera) llegando hasta lo maleable y transparente del papel vegetal.

Algunos artistas referentes para este trabajo son Joan Brossa, Lygia Clark y Chema Madoz

6.3.2. Metodología

Los objetivos para la realización de esta pieza son los siguientes: (1) explorar las posibilidades materiales en cuanto a libros de artista/ libros objeto (2) manipular materiales simbólicos como la madera, el martillo y el clavo (3)

realizar obra pictórica con protagonismo y materializando el texto (4) Hacer una pieza participativa en la que el espectador intervenga y active el libro-objeto.

A modo preparativo, recreamos el ejercicio del que habla Rolnik en su libro, refiriéndose a la pieza *Caminando* de Lygia Clark. *Caminando* es una pieza que busca insertar al espectador/participante en un estado de trance que pueda sentir algún tipo de alteración en su percepción acerca del tiempo y/o espacio. Este estudio consiste en crear una banda Möbius y hacer un corte largo, "infinito", hasta que en la banda no quede espacio para un corte más pequeño. Decidiendo por donde continuar el corte y el punto en donde parar. Al final del ejercicio, una tira muy larga, fina, de apariencia entramada queda como resultado. Esto nos permitió entender el modo participativo que queríamos representar en esta pieza.

La realización del libro - objeto se utilizó el taller de tipografía de la UPV, y programas de creación digital como adobe Illustrator. Para el aspecto analógico de la pieza utilizamos la tipografía Bodoni del taller de la UPV. En las tripas fue impresa la frase "la superficie del mundo" (una letra por papel) sobre papel Rosaspina, con un aparato de impresión manual. El color azul de las letras fue decidido en correlación al color del mundo, los vastos cuerpos de agua, vistos desde el espacio.

Se utilizó el programa Adobe Illustrator, en el que ubicamos el texto de la portada, teniendo en mente las medidas 10x17 cm. Se prosiguió a imprimir en una fotocopiadora láser, en papel vegetal para ubicarlo a modo de faja sobre el papel Rosaspina. Las letras de las instrucciones que indican la acción a seguir fueron realizadas en papel vinilo y adheridas al martillo. Para esto se preparó un archivo de Adobe Illustrator con el texto. Luego, dentro del programa de la cortadora se acomodaron las letras, que después se transfirieron al martillo.

Imprimir las letras en tipografía Bodoni en vinilo presentó un reto, pues la cortadora tuvo dificultades para recortar con precisión algunas partes. Por lo que se optó por manipular las letras en Adobe Ilustator, convirtiéndolas en formas libres, ensanchando las partes en las que la unión era demasiado

estrecha.

En cuanto a el montaje de esta pieza la obra debe estar sobre una mesa de madera, con una única luz alumbrando el objeto (como un spot light) Este proyecto está ideado de manera tal, que el lector pueda realizar la perforación en cualquier lugar de la portada. Abriendo la posibilidad de perforar en el mismo sitio, como perforar en otro espacio.

6.3.3. Conclusiones parciales

Cuando empezamos a trabajar en el libro desde el 2021 este ha pasado por diversas transformaciones. Para el montaje vimos la necesidad de instalar el libro adhiriéndolo directamente a la mesa, ya que se levantaba y presentaba dificultades para sacar el clavo una vez perforado. El libro se presta para reutilizarse en próximas presentaciones añadiendo así posibles lugares de perforaciones. En cuanto al corte de las letras en vinilo, aprendimos que es preferible usar letras sin serifa (palo seco), ya que presentan menos complicaciones en los cortes de letras pequeñas, pues las intersecciones tienden a ser más anchas.

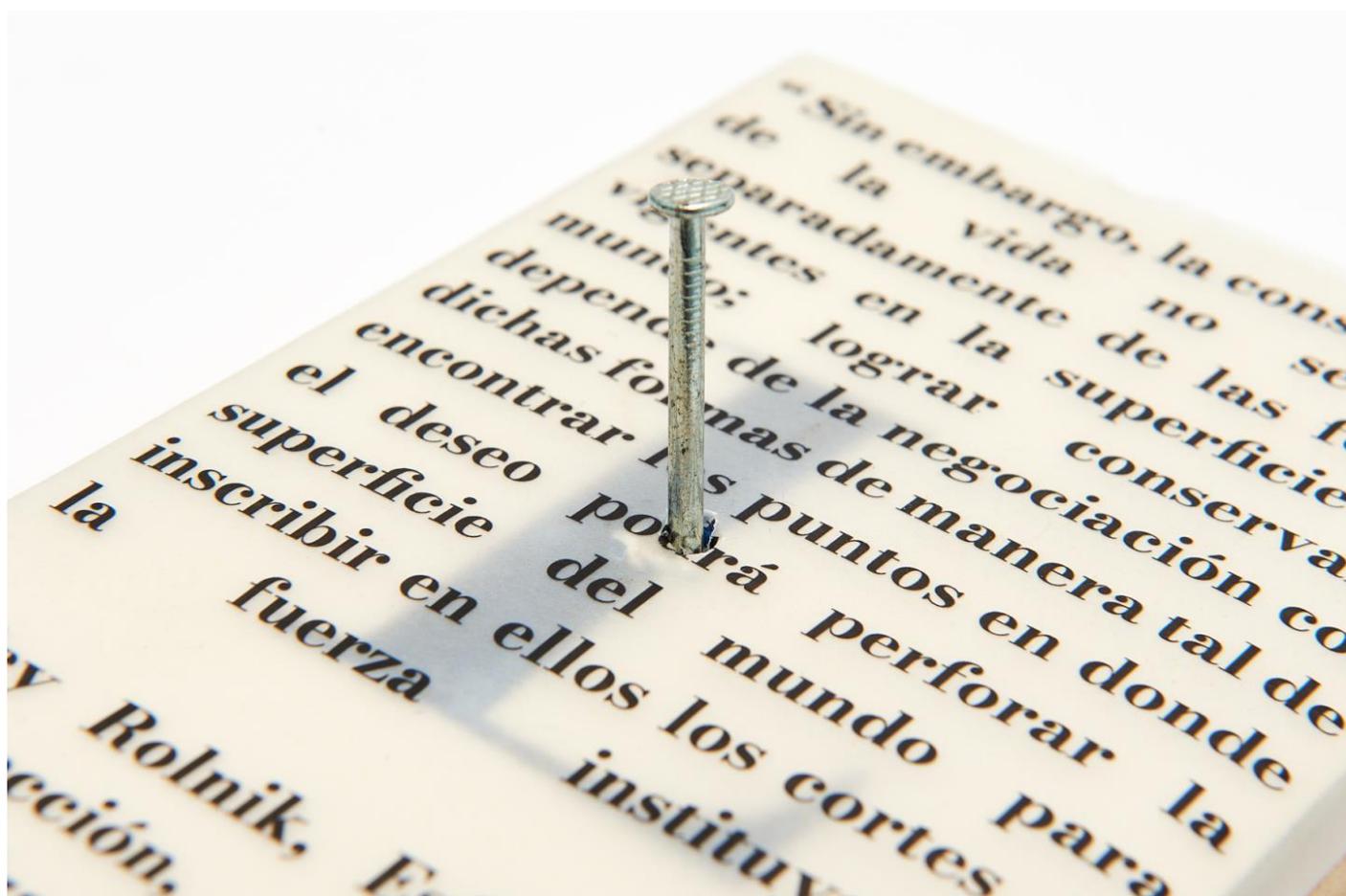


Figura 34. Amanda Torres, detalle de clavo en *La superficie del mundo*, 2021- 2022

Título: La superficie del mundo

Año: 2021-2022

Medidas: 10 x 16.5 cm

Medio: Tipografía



Figura 36. Amanda Torres, vista de la base completa de *La superficie del mundo*, 2021- 2022

Figura 35. Amanda Torres, vista lateral de *La superficie del mundo*, 2021- 2022



Figura 37. Amanda Torres, vista cenital de *La superficie del mundo*, 2021- 2022Figura 38. Amanda Torres, vista cenital con el libro desplegado, *La superficie del mundo*, 2021- 2022

6.4. Beni Rio

6.4.1. Estudio conceptual y motivación

Como parte de la clase de obra gráfica y espacio público del máster, surgió la posibilidad de la elección de un barrio en Valencia para realizar una pieza artística en torno al mismo. La clase se decidió por el barrio aledaño a la Universidad Politécnica, Benimaclet. Se puede entender la conveniencia de esta elección. Pero también, más que conveniencia, existe una conexión directa a lo que muchos queríamos aludir, es un barrio estudiantil. ¿Qué se recoge de la expresión "barrio estudiantil", qué significa? ¿Que nos imaginamos además de estudiantes? ¿Cuál es su atmósfera? Estas fueron algunas inquietudes que motivan este trabajo.

El punto de partida y nexos, comienza desde una posición de nuestra experiencia de vida, ya que durante los pasados 10 años hemos habitado en barrios estudiantiles. En específico el barrio estudiantil de Rio Piedras, aledaño a la Universidad de Puerto Rico y epicentro de luchas tanto estudiantiles como de país desde hace décadas y el barrio de Benimaclet, con historia de resistencia, lucha y de efervescencia cultural en València. Uno de los aspectos en común que encontramos fue la fuerte presencia del grafiti urbano. Identificamos una relación en los mensajes de lucha y de justicia social en ambos barrios y como se apropiaban del espacio público para transmitir estos mensajes.

En este proyecto se recogen distintos mensajes que reflejan la sociedad que lo habita y que por lo tanto brinda apoyo a migrantes, personas negras, lesbianas, trabajadores y rebeldes a sentir que los barrios estudiantiles son un lugar donde tiene acogida. Estos barrios, ya sea en Puerto Rico o en Valencia, guardan una relación en su espíritu de lucha y se puede ver en los textos que se producen en las calles y paredes, este trabajo busca atestiguar esa intertextualidad.

6.4.2. Metodología y proceso

Algunos objetivos planteados al realizar este trabajo son (1) Recopilar documentación de textos en forma de grafitis de los barrios estudiantiles

Benimaclet en Valencia y Rio Piedras en Puerto Rico (2) Encontrar similitudes en la documentación recopilada (3) Crear un libro de artista que reúna la documentación de ambos barrios resaltando las similitudes y la intertextualidad (4) Experimentar con los formatos de libros hechos a mano.

Para este proyecto se investigó el trabajo fotográfico del artista José García Poveda en especial su libro *Pintadas 80,90,00* en el que reúne fotos de las calles de Valencia. En ellas se pueden ver textos y mensajes políticos escritos en paredes en las distintas décadas mencionadas.

Como metodología del trabajo se realizaron varios recorridos por el barrio de Benimaclet, realizando fotos a todo texto que nos llamara la atención en las paredes del espacio público. Repetimos el proceso en el barrio de Rio Piedras. Luego de tener una gran cantidad de fotos se hizo una primera selección de las cuales elegimos 54. Se montaron en el programa de Adobe Indesign para conseguir una pre-visualización y maqueta del trabajo. De esas 54 elegimos e identificamos los textos que claramente abordaban una relación intertextual, hasta reducir las imágenes a 20. Diez de Benimaclet y diez de Rio Piedras. La elección del papel como soporte de la obra debía tener una textura que se asemejara a la aspereza del cemento y a la vez hablara de la temporalidad de los grafitis, para ello se imprimió digitalmente las fotos sobre un papel de arena de 250 gramos. Tras este proceso, se realizó la portada, contraportada y epígrafes. La elección del vibrante color de la portada (rojo) busca crear una sensación que remita a los símbolos utilizados por las organizaciones de izquierdas y anarquistas presentes en los barrios de Benimaclet y Rio Piedras. Para la fase de impresión se utilizó el taller de tipografía de la Universidad Politécnica. Para la portada y contraportada se usó la prensa cilíndrica. Para los epígrafes elegimos dos frases de la canción *Me gustan los estudiantes* de Violeta Parra, los cuales montamos en tipografía Folio tamaño 16 en la prensa Minerva. En la última fase se hizo la encuadernación estilo básico japonesa. Se cortaron los papeles y se calzó correctamente con la tapa dura. Luego de pegar el papel de encuadernar se procedió a perforar los agujeros al costado izquierdo para luego ser unidos, cosiéndolos con hilo rojo, mismo color que las portadas, el libro está pensado

para que tenga dos portadas y no contraportadas, haciendo de los dos lugares un solo libro en el que al voltear el libro, se ubica al lector en el otro.

6.4.3. Conclusiones parciales

Para la difusión de este proyecto se subirá la documentación a la página personal de proyectos artísticos. También nos interesa que una copia se conserve en cada barrio, es decir al ser una edición de tres, dejar una copia en Benimaclet y otra en Rio Piedras, y mantener una para la colección personal. Esta pieza parte del trabajo colectivo realizado en el barrio de Benimaclet en el que se recogió material gráfico (frotage) para la clase de Espacio público y creación gráfica. Una de las cosas que la dinámica en grupo facilitó fue el compartir la mirada, pues en el recorrido por las calles cada cual observaba detalles que le llamaran la atención y se comentaba. Se documentó texturas y texto en la dinámica grupal. Nos percatamos que podría haber muchas similitudes con otros barrios, al acercarnos de una manera como la de los registros de frotage, pero que debía de haber maneras distintas de aproximarse a las particularidades y singularidades de estos barrios, de experimentar su cultura viva, su gente e idiosincrasia de quienes lo habitan. No obstante nos hizo cuestionarnos las muchas similitudes urbanísticas que puedan existir con otros barrios de la región y también sobre las diferencias. La pieza Beni-Rio se nutre de la visión y experiencia propia viviendo en barrios estudiantiles en la que hemos podido ver similitudes en el ambiente y en la forma de hacer cultura contestataria. Observamos que los barrios estudiantiles son lugares de formación política y personal que ayudan a entender la pluralidad de experiencias.

Nos interesa retratar la atmósfera de los barrios estudiantiles, en especial los barrios de Benimaclet (VLC) y de Rio Piedras (P.R.) en el que se puede ver el agenciamiento social y político de los que le habitan. Desde la experiencia personal (limitada) vemos que los barrios estudiantiles son lugares no neutrales, donde el comentario social y político asume un rol muy presente en sus comunidades.

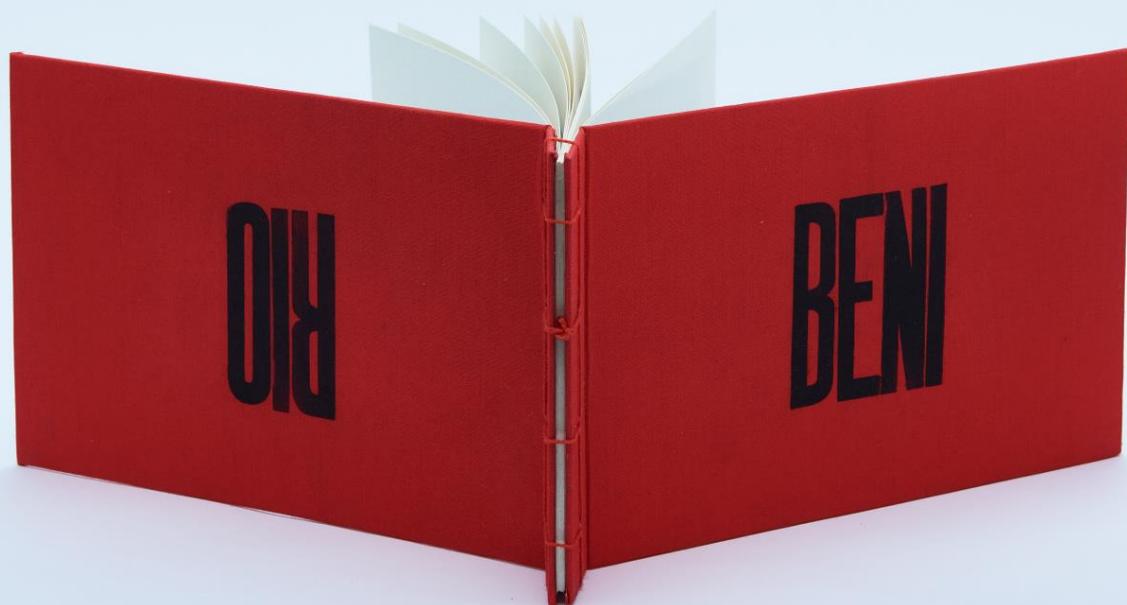


Figura 39. Amanda Torres, vista frontal de las portadas, *Beni- Rio*, 2022

Título: Beni-Rio

Año: 2022

Medidas: 24.5 x 14.5 cm

Medio: Impresión digital sobre papel de arena



Figura 40. Amanda Torres, detalle del cosido del lomo, *Beni- Rio*, 2022



Figura 41. Amanda Torres, detalle interior páginas, *Beni- Rio*, 2022



Figura 42. Amanda Torres, detalle interior páginas, *Beni- Rio*, 2022

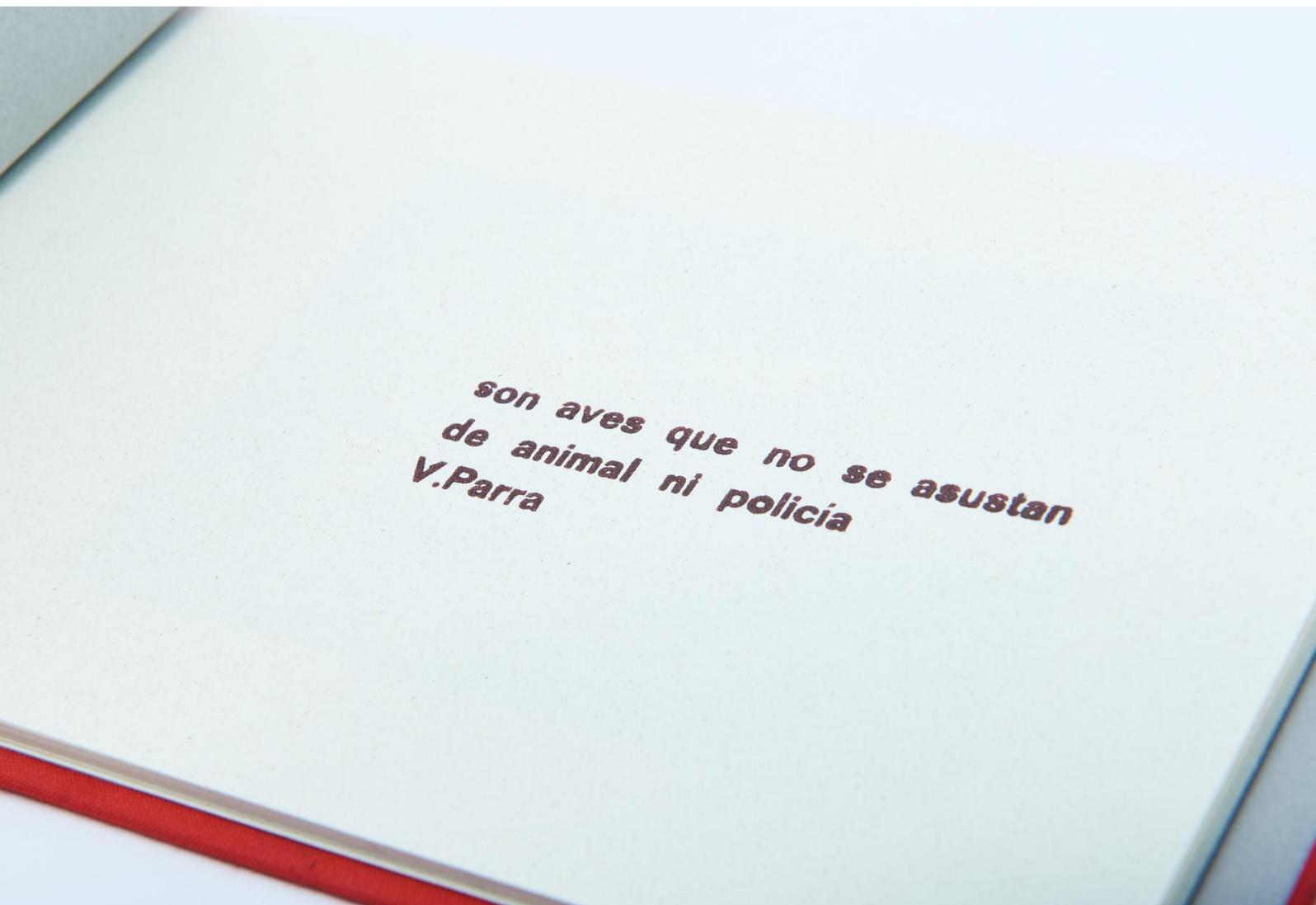


Figura 43. Amanda Torres, detalle de cita en *Beni-Rio*, 2022

6.5. Mi amor

“Que tanto y tanto amor se pudra, oh dioses; que se pierda tanto increíble amor.”

- Eduardo Lizalde

6.5.1. Concepto/motivaciones

La frase ‘mi amor’ es utilizada de modo coloquial en Puerto Rico. Es una frase de cariño que se utiliza en numerosas ocasiones y que tiene una fuerte presencia en la jerga popular boricua. Esta pieza, dialoga tanto con la idiosincrasia local, como con el concepto del amor.

El amor ha sido un tema fundamental, que ha atravesado la historia desde el principio de la humanidad. Es atendido por pensadores como Platón (*El banquete*), Eric Fromm (*El arte de amar*) y bell hook (*Todo sobre el amor*), Coral Herrera (*La construcción social del amor romántico*), Brigitte Vasallo (*Pensamiento monógamo, terror poliamoroso*), entre muchos otros. Este proyecto artístico trata de atestiguar distintas maneras de ubicar el amor en los discursos actuales, sin limitarse a una posición monolítica, sino de forma expansiva.

En este trabajo decidimos utilizar la síntesis visual. Utilizamos la sonoridad (fonética), la repetición, el espacio, los tamaños, la letra (entre otros elementos) para pensar el amor de modo visual, materializando varias concepciones desde un posicionamiento subjetivo en la página. La frase “mi amor” tiene el adjetivo posesivo, ‘mí’. Este adjetivo se representa de varias formas en relación con el concepto amor. Es este posicionamiento subjetivo desde el que partimos para reflexionar sobre el amor en sus innumerables combinaciones. Para plantear la base poética de este trabajo, podemos regresar a Jakobson “Roman Jakobson has defined the poetic function in terms of the two basic linguistic operations, selection and combination.” (Waldrop, 1976) Dos palabras, y 6 letras nos pueden proveer de infinitas conexiones y posibilidades de poéticas visuales.

6.5.2. Metodología

Algunos objetivos planteados en este trabajo son: (1) combinar las palabras 'mi amor' en un sinnúmero de veces, (2) crear un contenedor para las hojas del trabajo adecuado, (3) Llevar tipografías de lo digital a lo analógico.

El proceso nos ha informado y retroalimentando. Las piezas se han creado a partir de variaciones descubiertas y asociaciones creadas a medida que utilizamos y cambiamos herramientas del programa de diseño o palabras y/o letras de lugar.

La repetición, está presente en este proceso dando lugar a variaciones mayormente espaciales. La tarea de este trabajo, fue atribuirle sentido a los posicionamientos espaciales de las palabras "mi amor" en la hoja en blanco.

Las páginas contienen la posibilidad de ser partituras de 'música' y ser entonadas en voz alta. El elemento sonoro está muy presente en algunas de las piezas; otras carecen de sonoridad y se acercan más a lo impronunciable, jugando solo con la expresión visual de los elementos.

El papel con textura y fibras de tamaño a4 utilizado para el trabajo fue impreso en Xerografía. Los diseños se trabajaron en el programa Adobe Illustrator. La tipografía seleccionada es la asignada por defecto en el programa (Myriad Pro regular). Una elección deliberada pues se quería utilizar una tipografía que fuese plana y no distrajese ni añadiese ningún otro componente de significado, para que la ubicación y alineación de las palabras dentro de la página, tuviese más protagonismo.

Para crear la tipografía que cubre la caja, se utilizó un diseño al que se le aplicó el efecto reflejo, para ser trasladado desde el programa Adobe Illustrator a la cortadora laser del taller de gráfica de la UPV y así poder ser estampadas correctamente, utilizando las medidas específicas de la caja. Así obtuvimos la matriz tipográfica de este proyecto. El material utilizado fueron dos láminas de madera DM de 5 mm, una para obtener los tipos móviles y otra que ejerciera la función de registro para hacer coincidir las letras de manera exacta al diseño una vez cortadas.

Una vez obtenida la matriz de tipografía, se imprimió sobre la tela utilizando una prensa cilíndrica.

Para la realización de la caja de manera autodidacta aprendimos técnicas de encuadernación viendo videos en plataformas de internet. Utilizamos una tela de color marrón para cubrir la caja, pues queríamos relacionar el color de piel del linaje ancestral familiar.

Para finalizar el ensamblaje de la caja encuadernada, incluimos en el lateral izquierdo, tiras de velcro a manera de cierre. Decidimos realizar el mecanismo de apertura y cierre pensando en lo no normativo o cuir. La forma tradicional de abrir libros en occidente es de derecha a izquierda, pero en esta ocasión es de izquierda a derecha. Buscando crear algún tipo de alteración en el comportamiento relacional con el objeto de parte del espectador. La elección del velcro a su vez, tiene como objetivo añadir una capa de significado, pues su mecanismo resalta una cualidades que pueden resultar metafóricas a los procesos de unión y separación, mediante el sonido y la presión que ejercen los materiales entre sí.

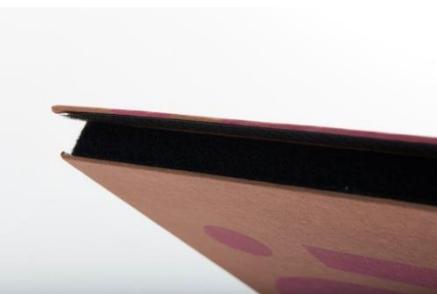


Figura 44. Amanda Torres, detalle de cierre de velcro, *Mi amor*, 2022

6.5.3. Conclusiones Parciales

Para sincerar el trasfondo de este trabajo, tal vez deba comunicar que la función de su creación fue dedicativa. No obstante ha continuado creciendo fuera de esos propósitos. Este trabajo se piensa de manera indefinida, es decir, en constante proceso, comenzando en 2020 con la intención de ser prolongado, quedando abierta la posibilidad de utilizar otros soportes y materialidades. Vemos posibilidades de ser trasladado a piezas en otros soportes como bien podrían ser grabaciones, formatos publicitarios o cartelería. Hasta el momento la pieza es un archivo de expresiones visuales acerca del concepto del amor, en la que en ocasiones se pueden presentar rasgos de expresiones personales emotivas.

Este trabajo podía ser compartido, tanto en una exposición, o distribuido como libro de artista en un formato editorial que pueda ser más accesible al público en general. Actualmente la caja encuadernada funciona como un contenedor/archivo único del proyecto.



Título: Mi amor

Año: 2022

Medidas: 31 x 23 cm

Medio: Xerografía, Tipografía

Figura 46. Amanda Torres, Portada de *Mi amor*, 2022

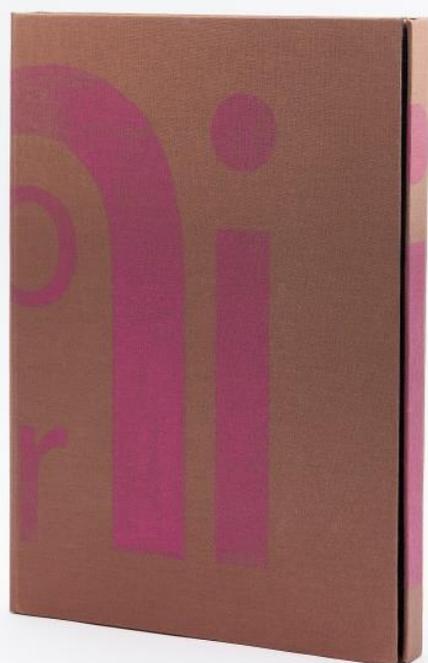


Figura 45. Amanda Torres, Contraportada de *Mi amor*, 2022

Figura 48. Amanda Torres, Caja abierta de *Mi amor*, 2022



Figura 49. Amanda Torres, Despliegue de las hojas de *Mi amor*, 2022

6.6. Salsa de salero (homenaje a Mathias Goeritz)

6.6.1. Concepto y motivaciones

Utilizamos como referente de estudio la pieza de Mathias Goeritz, *Mensajes de oro*, en el que presenta doce cuadrados con variaciones de la palabra oro. *Salsa de salero* es esencialmente un homenaje a esta pieza. Se cambia la palabra oro por la palabra sal, asimilando estructura, alineaciones, y número de letras.

¿Qué motiva el uso de la palabra oro en la pieza de Goeritz? Trataremos de hacer algunas especulaciones. Sabemos que el oro es un metal altamente valorado desde las culturas prehistóricas, ya que tiene unas cualidades químicas específicas: es un elemento muy estable, maleable y dúctil, es decir no pierde propiedades con el pasar el tiempo y no se deteriora. Las letras que componen *Mensajes de oro*, conforman estructuras que bien podrían remitirnos a las formas moleculares.

La utilización de la palabra oro tiene varias lecturas, nosotros extraeremos dos: la carga semántica histórica en relación a la economía y religión y por otro lado la palabra oro en cuanto a su aspecto molecular, atómico, científico.

Si nos detenemos a pensar la palabra oro desde su carga semántica e histórica, no podemos obviar lo evidente, que su extracción por parte de imperios e instituciones religiosas supuso el sufrimiento de pueblos originarios en la conquista de América. Y estos modos, lejos de lo que se esperaría, continúan hasta el día de hoy, reconfiguradas como corporaciones transnacionales.

En este trabajo *Salsa de salero* reflexionamos y yuxtaponemos el oro y la sal. Pensamos la sal como valor en sí mismo. La sal se encuentra mayormente en el mar, del cual conocemos desde tiempos remotos sus numerosos beneficios para nuestra salud.

Es curioso que la etimología de la palabra Salario proviene del latín *salarium*. La sal en la antigüedad era un material de intercambio y un tipo de moneda. En la época Romana se les pagaba con bolsas de sal a los soldados y otros funcionarios. La sal y el oro han tenido la misma función a través de la historia, servir como material de intercambio en los mercados. Hoy en día uno de los problemas que enfrenta la clase trabajadora son precisamente los salarios precarizados.

Sobre esta capa intertextual se le añade otro significante, el caribe y las Antillas como territorio geopolítico, en específico Puerto Rico, que cuenta con más de 500 años de colonialismo. Esto significa una explotación constante de recursos naturales y humanos que se extraen fuera del país. Esto ha creado una psique específica en la población afectada por estas condiciones político-económico-sociales.

Sin embargo, el mar es un aspecto vital para las personas isleñas. Esta pieza es un acercamiento a la complejidad geopolítica de la isla de Puerto Rico, y la región Antillana. También es un artefacto para conservar parte del mar (la sal) y sus poderes curativos.

6.6.2. Metodología

En el programa Adobe Illustrator fuimos descubriendo herramientas como la malla (grid) y las guías (guides), en los que distribuimos las letras de la palabra sal en el espacio de un formato A3 horizontal. Se generaron alrededor de dieciséis diseños, pero finalmente se seleccionaron doce, los cuales fueron acomodados a una cuadrícula prediseñada que los distribuía en espacios simétricos.

El periodo de experimentación fue largo, pues faltaba clarificar el formato de libro adecuado que le añadiera significado a la obra. El blanco sobre negro era algo que desde el inicio estuvo claro pues el blanco hace alusión al color de la sal que a su vez invierte los colores de la pieza original de Goeritz, negro sobre blanco.

El trabajo fue realizado en el taller de serigrafía de la UPV. Se usó papel negro Canson de 150 gramos para imprimir.

Luego de obtener la hoja serigrafiada, el trabajo consistió en probar distintos formatos de pliegues, decidiéndonos por el formato acordeón, que al poseer capacidades mecánicas de despliegue y recogimiento, favorece la similitud con el oleaje, representado en la portada y contraportada. Al abrir el libro se crea una línea que podría simular el borde del agua o un horizonte, visto desde la playa.

Para las portadas se usó una foto de archivo personal de la costa de Isabela, Puerto Rico. Se editó en Photoshop para resaltar el contraste, pronunciando las líneas y ajustando los tonos azules para una representación más acorde. Se imprimió en papel fotográfico, que le otorgó la cualidad de brillo y textura que se buscaba. Estas imágenes fueron adheridas a ambas portadas, buscando la sensación de "abrir el mar". Se le colocó goma eva entre el cartón y la foto, para conferir más suavidad al tacto del libro.

En cuanto al recipiente, se fabricó una caja azul transparente de metacrilato. Para este proceso tras la maquetación de la caja se obtuvieron las plantillas y se trasladaron a la maquina láser del taller de gráfica de la UPV desde un archivo PDF. Una vez obtenidas las piezas se pegaron a mano con adhesivo especial para cristal ya que el pegamento industrial que se usa para estos casos y logra un mejor acabado es un material difícil de conseguir y tiene un precio muy elevado.

6.6.3. Conclusiones Parciales

El libro supuso un reto desde el área técnica de diseño, el área de impresión en serigrafía y el montaje manual de la caja en metacrilato, por lo cual tuvimos que desarrollar paciencia y atención al detalle. Pudimos trabajar directamente con la serigrafía, técnica que no habíamos trabajado personalmente y pensamos seguir trabajándola en futuros proyectos. Este trabajo comenzó como un ejercicio digital y pasó a convertirse en una pieza propiamente tangible.



Figura 50. Amanda Torres, Portada de *Salsa de salero*, 2022

Título: Salsa de salero

Año: 2022

Medidas: 13 x10 cm

Medio: Serigrafía

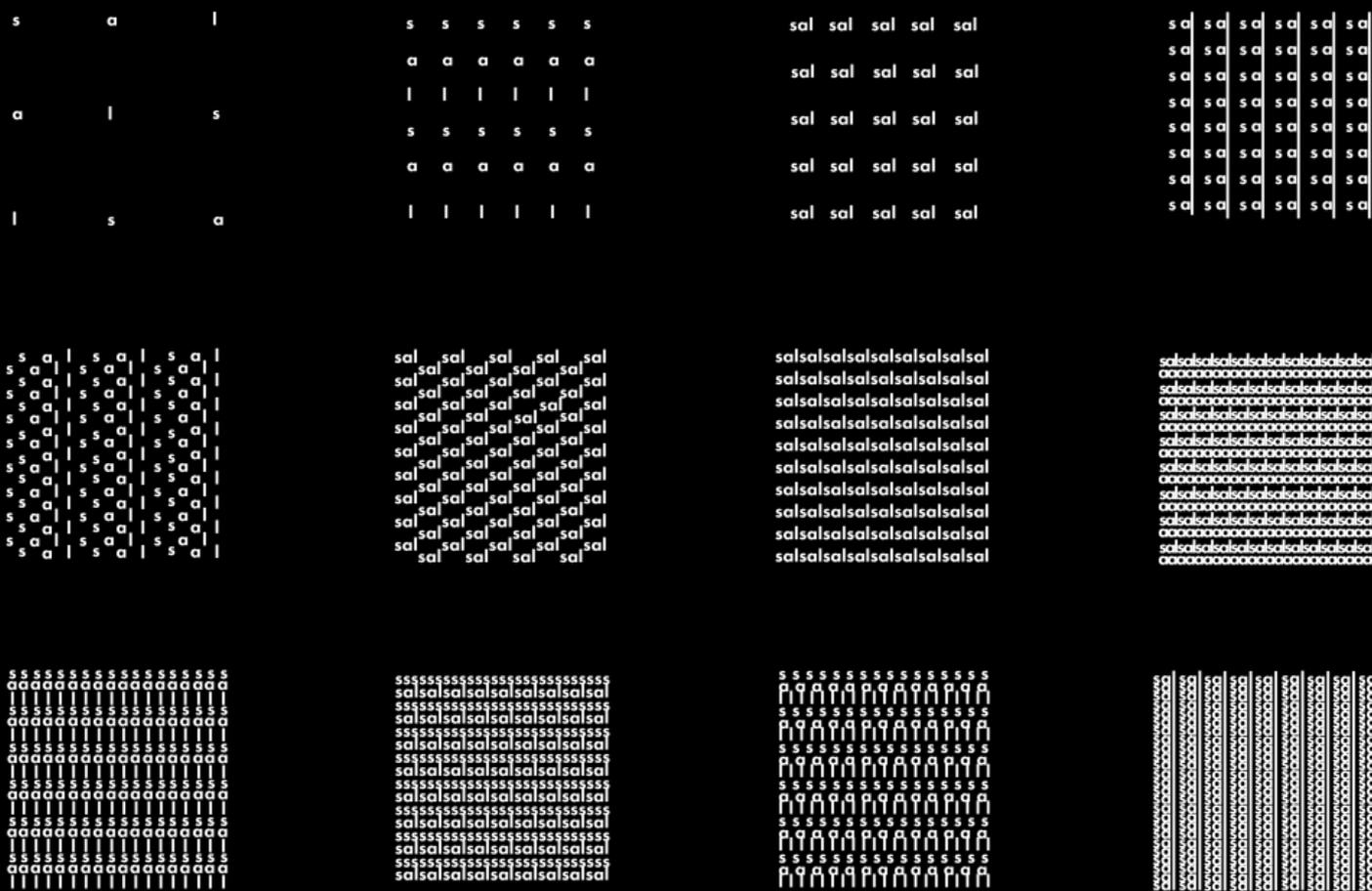


Figura 51. Amanda Torres, Detalle de diseño de *Salsa de salero*, 2022

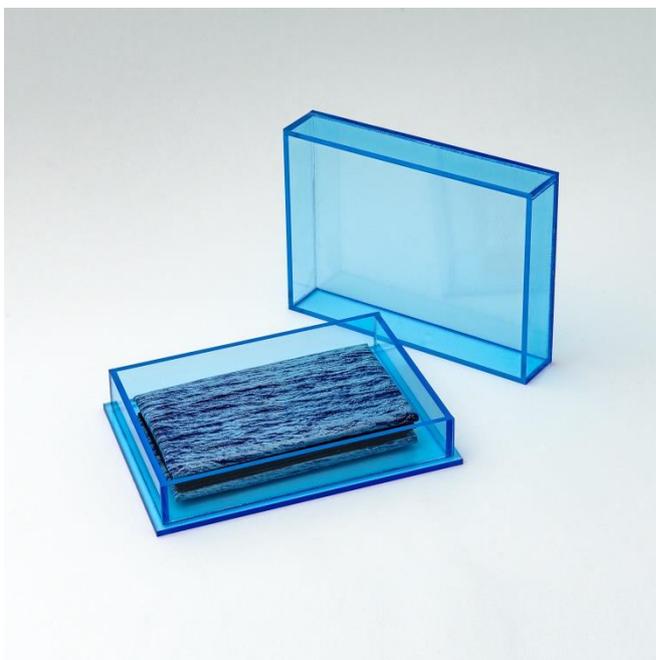
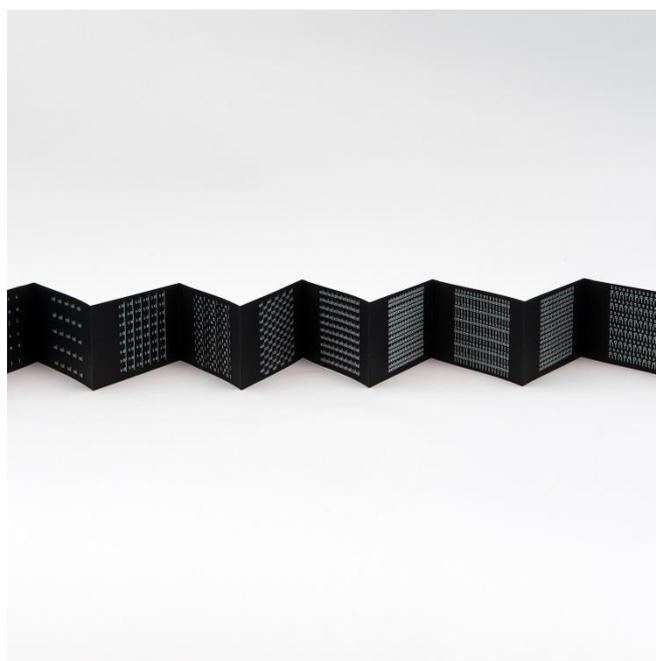


Figura 52. Amanda Torres, Detalles de diversos ángulos de *Salsa de salero*, 2022

7. Conclusiones

Este trabajo investigativo y de reflexión se basó en hilar varios temas: el lenguaje, libros de artista, y los conceptos de utopía y realidad, líneas de investigación creativas alineadas a obras producidas en los pasados años. Estudiar al lingüista teórico Roman Jakobson, permitió crear un punto de partida para la comprensión del lenguaje y su función poética, relacionándolo así con los sistemas de signos (semiótica) de los artistas visuales que presento en este TFM. Mediante el estudio y análisis estructural del lenguaje, los libros de artista y de los discursos utópicos y realistas, podemos acercarnos a entender lo que son conceptos complejos, para esquematizar algunas de sus partes. Esto abre una puerta para seguir investigando sobre estos temas a más profundidad en un futuro.

El estudio del lenguaje en este TFM, ha refinado nuestra capacidad de observación, análisis y apreciación hacia trabajos artísticos propios, y de otros artistas. La realización de los objetivos específicos nos llevó satisfactoriamente a cumplir con los generales. Pudimos cumplir con los objetivos generales de desarrollar un cuerpo de trabajo enfocado en libros de artista explorando diferentes acercamientos semióticos. En este cuerpo de trabajo pudimos experimentar con la realización de diferentes formatos de libros y formas de encuadernación que enriquecen nuestro repertorio técnico y expresivo.

El soporte del libro, ha sido una decisión práctica que nos ha brindado, un espacio idóneo donde explorar diversos conceptos tomando en cuenta las secuencias espacio-temporales. El video, el performace, la pintura y la gráfica, han sido, dentro de nuestra práctica artística, parte del repertorio de medios expresivos en donde se han concretizado ideas en el pasado, ahora, los libros de artista, se suman y aportan un suplemento más de circulación de ideas.

Los artistas que presento tienen en común que de alguna manera buscan alterar el orden simbólico dominante cultural, realizando trabajos artísticos de forma crítica, así proporcionando una praxis capaz de despertar

de lo más profundo de la psiquis lo necesario para una transformación en la sensibilidad, en la aprehensión e implicación en el mundo.

A medida que se fue investigando, reflexionamos sobre la presencia de las mujeres artistas en las artes visuales. Tal vez una investigación más exhaustiva y profunda pudiera darnos luz sobre la práctica poética, escritos y teorías por parte de mujeres artistas, tanto en la región antillana como latinoamericana.

Si analizamos la crisis ecológica en el mundo entero, no es difícil percatarse que la estructura está fallando. No solo se trata de cambiar las ideas dentro de nuestra mente, sino que se trata de llevarlas al terreno material. La estructura actual necesita una reconstrucción, entender, y simplificar sus partes para hacerle frente los retos por delante.

Procesos de reestructuración semiótica que buscan revertir lo ya instituido, se ven en las piezas de Ulises Carrión, Adál Maldonado, Edgardo Antonio Vigo, entre otros aquí presentados. Es esta línea la que nos interesa seguir explorando. Este trabajo investigativo abre muchas preguntas sobre la práctica de la poesía visual en Puerto Rico y la región antillana y del gran caribe.



Figura 53. Ben Vautier, Total art matchbox, c. 1965

8. Bibliografía

Libros

- Anderson, S., Armstrong, E., Huyssen, A., Jenkins, B., Kahn, D., Smith, O. F., y otros. (1994). *En L'Esprit de Fluxus*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Boon, M., & Levine, G. (2018). *Practice*. Cambridge, Ma: The MIT press.
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. Mexico D.F.: Ediciones Era.
- Camnitzer, L. (2009). *Didáctica de la liberación, arte conceptualista latinoamericano*. Cendec.
- Carrión, U. (2003). El nuevo arte de hacer libros. En M. Hellion, *Libros de artista. Ulises Carrión ¿Mundos personales o estrategias culturales?* (págs. 310-323). Madrid: Turner.
- De Campo, H. (1964). Poesía Concreta de Brasil. *El corno emplumado*, 74.
- DHILLON, K. (2017). *More than words: text art since conceptualism*. Tesis Doctoral: Royal Collegue of art.
- Fernandes, J. (2016). Art as Subversion: Make And Remake to Make Anew. En G. Schraenen, *Dear reader. Don't read. Ulises Carrión* (págs. 37-46). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Freire, P. (2009). *La educación como práctica de la libertad*. Mexico: Siglo XXI editores.
- Freud, S., Ardid, R., & Torres, L. (2008). *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza editorial.
- Gache, B. (2019). Edgardo Antonio Vigo y la edición en red. En *Edgardo Antonio Vigo y la edición en red* (págs. 11-30). Badajoz: MEIAC.
- Gerchunoff, S. (2019). *Ironía on: Una defensa de la conversación pública de masas*. Barcelona: Anagrama.
- Graeber, D. (2011). *Fragmentos de antropología anarquista*. Barcelona: Virus editorial.
- Groys, B. (2019). *Volverse público. Las trasformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

- Guattari, F., & Rolnik, S. (2006). *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Illich, I. (2012). *La convivencialidad*. Barcelona: Virus.
- Jakobson, R. (1964). Linguistics and poetics. En T. A. Sebeok, *Style in Language* (págs. 350-378). Massachusetts: The M.I.T. Press.
- Lacan, J. (1987). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lafuente, M. M. (2014). *¿Qué es un libro de artista?* Cantabria: La Bahía.
- Lalo, E. (2010). *El deseo del lápiz: castigo, urbanismo, escritura*. San Juan: Editorial Tal Cual.
- Maderuelo, J. (2014). Libros de artista. En M. M. Lafuente, *¿Qué es un libro de artista?* (págs. 23-61). Cantabria: Ediciones la bahía.
- Maffei, G. (2014). Visión/participación/utopía. En J. Maria Lafuente, G. Maffei, & J. Maderuelo, *¿Qué es un libro?* (págs. 160-161). Cantabria: Ediciones la Bahía.
- McLuhan, M., Fiore, Q., & Agel, J. (2020). *El medio es el mensaje*. Barcelona: Paidós.
- Nietzsche, F. (1999). *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Editorial tecnos
- Ponce de Leon, J. (2021). *Another Aesthetics Is Possible: Arts of Rebellion in the Fourth World War*. Durham: Duke University Press.
- Queneau, R. (2006). *Ejercicios de estilo*. Madrid: Ediciones cátedra.
- Quiñones, A. (2003). *La memoria rota*. Rio Piedras, P.R.: Huracán.
- Steyerl, H., & Berardi, F. (2012). *Hito Steyerl: The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternberg Press.
- Valdés, E. (2020). *Fuera de trabajo*. San Juan: Taller de ediciones económicas.

Recursos online

- Baldessari, J. (s.f.). Recuperado el 30 de Mayo de 2022, Disponible en https://www.moma.org/learn/moma_learning/john-baldessari-i-will-not-make-any-more-boring-art-1971/
- Cussen, F. (2017). Calidad o Cantidad: La poesía concreta Brasileña y la escritura conceptual. *Chasqu*, 203–214. <https://www.jstor.org/stable/26492155>
- Franchetti, P. (2008). Poetry and Technique: Concrete Poetry in Brazil. *Portuguese Studies*, , 56–66. <https://www.jstor.org/stable/41105285>
- Hilder, J. (2013). Concrete Poetry and Conceptual Art: A Misunderstanding. *Contemporary Literature*, 578–614. <https://www.jstor.org/stable/43297923>
- Kogan, A. (2021). Poesía concreta y poesía neoconcreta: de la percepción a la experimentación. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, 44-60. Recuperado de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/5767>
- Lázzaro, A. I. (2011). “Animal poético”. *Arte: Imaginación y praxis*. . *Imagonautas*, 23-35. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4781264>
- Padín, C. (12 de Noviembre de 1997). Recuperado el 30 de Mayo de 2022, de <https://www.merzmail.net/edgardo.htm>
- Reyes Franco, M. (2013). *Poéticas políticas: gráfica alternativa, poesía y acción contestataria en Puerto Rico*. [Tesis maestría] <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/283>
- Shellhorse, A. J. (2015). Subversions of the Sensible: The Poetics of Antropofagia in Brazilian Concrete Poetry. *Revista Hispánica Moderna*, 165–190. <https://www.jstor.org/stable/26379448>
- Waldrop, R. (1976). A Basis of Concrete Poetry. *The Bucknell Review*, 141-151. <https://friendsofattention.net/sites/default/files/2020-06/Waldrop,%20A%20Basis%20of%20Concrete%20Poetry.pdf>
- Waugh, L. R. (1980). The poetic funtion in the theory of Roman Jakobson. *Poetics Today*, 57-82. <https://doi.org/10.2307/1772352>

Xirau, R. (1972). Teoría de la poesía concreta del Brasil. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, 24–28. <https://www.jstor.org/stable/27932970>

9. Índice de figuras

Figura 1. Roman Jakobson	16
Figura 2. Esquema de la teoría de comunicación de Roman Jakobson.....	16
Figura 3. Portada del libro <i>El deseo del lápiz</i> , del escritor Eduardo Lalo, 2010. 20	
Figura 4. José Luis Castillejo, <i>The book of i's</i> , 1969	21
Figura 5. José Luis Castillejo, <i>Los últimos días de Constantinopla</i> , 2010.....	21
Figura 6. Ejemplo de escritura asémica de Mirtha Dermisache, Piezas seleccionadas en el libro <i>Woman in concrete poetry</i> , editado por Alex Balgiu y Mónica de la Torre.....	22
Figura 7. Dieter Roth, <i>Poemetry</i> , 1968	24
Figura 8. <i>Todo está dicho</i> , Augusto de Campo, 1975	25
Figura 9. Interior de <i>El Puerto Rico Passport, El Spirit Republic de Puerto Rico</i> , Adal Maldonado, 1994.	28
Figura 10. Portada del <i>El Puerto Rico Passport, El Spirit Republic de Puerto Rico</i> , Adal Maldonado, 1994.....	28
Figura 11. Revista num.4 Noigandres, 1958.....	30
Figura 12. Augusto de Campos, <i>Hiroshima. Mon Amour</i>	30
Figura 13. <i>Four Color Four Words</i> , Joseph Kousuth, 1966.....	33
Figura 14. <i>I will not make anymore boring art</i> , John Baldessari, 1971.....	34
Figura 15. Jenny Holzer, <i>Inflammatory essay</i> , 1979-1982	34
Figura 16. Victor Burgin, <i>Possession</i> , 1976	35
Figura 17. Fuera de trabajo, Esteban Valdés, 1977, Editorial qase	35
Figura 18. <i>El soneto de las estrellas</i> , Esteban Valdés, 1977.....	36
Figura 19. Esteban Valdés, <i>Esteban-Aileene</i> , 1977	36
Figura 20. Antonio Vigo <i>La (in)comunicación de los medios de comunicación masivos (por caso la televisión)</i> de 1972	39
Figura 21. Vista de la pieza <i>Epigramas de la guerra</i> , de Miguel Benlloch, en el museo IVAM	41
Figura 22. Ulises Carrion, <i>Conjugation (love stories)</i> , 1973	43
Figura 23. Ulises Carrión, <i>Dancing with you</i> , 1973	44
Figura 24. Amanda Torres, Portada de <i>La economía de las palabras</i> , 2020	48
Figura 25. Amanda Torres, Contraportada de <i>La economía de las palabras</i> , 2020	48

Figura 26. Amanda Torres, poema acción en *La economía de las palabras*, 2020 49

Figura 27. Amanda Torres, lateral desplegado de *La economía de las palabras*, 2020 49

Figura 28. Amanda Torres, detalle de doblez en *La economía de las palabras*, 2020 50

Figura 29. Amanda Torres, portada de *Cancionero para un hogar*, 2021 53

Figura 30. Amanda Torres, Detalle de reverso en *Cancionero para un hogar*, 2021 54

Figura 31. Amanda Torres, Detalle de anverso en *Cancionero para un hogar*, 2021 54

Figura 32. Amanda Torres, despliegue anverso de *Cancionero para un hogar*, 2021 55

Figura 33. Amanda Torres, despliegue reverso de *Cancionero para un hogar*, 2021 55

Figura 34. Amanda Torres, detalle de clavo en *La superficie del mundo*, 2021-2022 59

Figura 35. Amanda Torres, vista lateral de *La superficie del mundo*, 2021- 2022 60

Figura 36. Amanda Torres, vista de la base completa de *La superficie del mundo*, 2021- 2022 60

Figura 37. Amanda Torres, vista cenital de *La superficie del mundo*, 2021- 2022 61

Figura 38. Amanda Torres, vista cenital con el libro desplegado, *La superficie del mundo*, 2021- 2022 61

Figura 39. Amanda Torres, detalle del cosido del lomo, *Beni- Rio*, 2022 65

Figura 40. Amanda Torres, vista frontal de las portadas, *Beni- Rio*, 2022 65

Figura 41. Amanda Torres, detalle interior páginas, *Beni- Rio*, 2022 66

Figura 42. Amanda Torres, detalle interior páginas, *Beni- Rio*, 2022 66

Figura 43. Amanda Torres, detalle de cita en *Beni- Rio*, 2022 67

Figura 44. Amanda Torres, detalle de cierre de velcro, *Mi amor*, 2022 70

Figura 45. Amanda Torres, Portada de *Mi amor*, 2022 71

Figura 46. Amanda Torres, Contraportada de *Mi amor*, 2022 71

Figura 47. Amanda Torres, Ejemplos de contenido de *Mi amor*, 2022 72

Figura 48. Amanda Torres, Caja abierta de *Mi amor*, 2022 73

Figura 49. Amanda Torres, Despliegue de las hojas de *Mi amor*, 2022 73

Figura 50. Amanda Torres, Portada de *Salsa de salero*, 2022 77

Figura 51. Amanda Torres, Detalle de diseño de *Salsa de salero*, 2022 78

Figura 52. Amanda Torres, Detalles de diversos ángulos de *Salsa de salero*, 2022 79

Figura 53. Ben Vautier, Total art matchbox, c. 1965 82

