



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Divergencias poéticas en el sistema de las artes: Revisión crítica del tratamiento de la subjetividad femenina desde los modernismos a la actualidad

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: González Beltrán, Pilar

Tutor/a: Cueto Lominchar, José Luis

Cotutor/a: Tolosa Robledo, Luisa María

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS

Divergencias poéticas en el sistema de las artes: Revisión crítica del
tratamiento de la subjetividad femenina desde los modernismos a la
actualidad.

Pilar González Beltrán



Tutorizado por:

José Luis Cueto Lominchar

Luisa Tolosa Robledo

Tipología 4: Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica

València, febrero de 2022

RESUMEN/ABSTRACT

La investigación que se propone se encuadra en la expresión femenina a través de la poesía desde la escritura surrealista de las primeras vanguardias hasta la poesía letrista de finales de los años 60, finalizando con un abordaje de las prácticas de escritura expandida y conceptualismo en el arte en la década de 1970. Nos centraremos en abordar la cuestión del subjetivismo poético bajo la estética del malditismo desde las primeras consideraciones simbolistas hasta puntualizar los últimos movimientos de poesía visual, el letrismo, la poesía concreta y la poesía expandida.

The proposed research is framed in the feminine expression through poetry from the surrealist writing of the early avant-garde to the lyricist poetry of the late 1960s, ending with an approach to the practices of expanded writing and conceptualism in art in the 1970s. We will focus on the question of poetic subjectivism under the aesthetics of Malditism from the first symbolist considerations to the latest movements of visual poetry, letrism, concrete and expanded poetry.

Palabras clave/keywords:

Malditismo, poesía expandida, género, arte, poesía visual, surrealismo, feminismo, vanguardia.

Malditism, expanded poetry, gender, art, visual poetry, surrealism, feminism, avant-garde.

Índice

1. Introducción	1
1.1. Justificación	1
1.2. Objetivos	2
1.3. Metodología.....	4
2. Desarrollo conceptual.....	5
2.1. Antecedentes: Poesía simbolista y surrealista	5
2.2. Poética experimental: concretos, letristas y poetas visuales	11
2.3. Una poética en expansión	21
2.3.1. La postpoesía de Agustín Fernández Mallo	26
2.3.2. Sobre el rizoma: Un nuevo paradigma poético y de pensamiento.....	28
3. Descripción y desarrollo técnico de la obra	30
3.1. The Book of B-days y The Book of D-day	30
3.2. Monodose Poems.....	38
3.3. Calvin Ball: The Thing & Thought	49
3.4. Found Summer.....	68
4. Conclusiones.....	79
5. Bibliografía	80
6. Índice de figuras.....	84
7. ANEXO I. Relación del trabajo con los objetivos de desarrollo sostenible de la agenda 2030.....	89

1. Introducción

1.1. Justificación

La necesidad de abordar la presente investigación reside en la importancia de la visibilidad femenina como fundamento clave para comprender el paradigma de experimentación poética del siglo XX. Recientemente se está poniendo en valor el tema de trabajo que proponemos: la necesidad de referencias femeninas en el ámbito de creación literaria y artística. Nuestro interés reside en la hibridación entre prácticas literarias y artísticas, sobre todo en referencia a la disparidad de género y a la carencia de creadoras publicadas o estudiadas.

La investigación que se propone se encuadra en la expresión femenina a través de la poesía desde la poesía modernista hasta la poesía letrista de finales de los años 60, finalizando con un abordaje de las prácticas de escritura expandida y conceptualismo en el arte en la década de 1970 y la situación poética contemporánea. Nos centraremos en abordar la cuestión del subjetivismo poético bajo la estética del malditismo desde las primeras consideraciones simbolistas hasta puntualizar los últimos movimientos de poesía visual, el letrismo, la poesía concreta y la poesía expandida.

Nuestra contribución al ámbito de investigación artística y literaria supone la construcción de una antología de poetas españolas relativas a una forma de creación experimental en cuanto su objeto de trabajo. En un contexto de catalogación literaria predominantemente masculino, nuestro interés reside en la visibilización y el estudio de una praxis poética desde una perspectiva femenina. Por otro lado, lo que se pretende es engendrar un acervo de relaciones entorno a conceptos filosóficos, estéticos y literarios que están vinculados a una forma de reconocimiento y exploración de la subjetividad en correspondencia con la experiencia, la memoria, el recuerdo y lo traumático, es decir, desde un panorama de “malditismo” generalmente asociado a la figura masculina en la poesía. Ante la falta de publicaciones antológicas respectivas a este sujeto, pretendemos realizar una búsqueda testimonial y bibliográfica que facilite dicha información a futuras investigaciones.

1.2. Objetivos

La hipótesis bajo la que planteamos este plan de investigación es la presunción de un paradigma de creación inclusivo con la figura de la mujer en el arte y la literatura. Nuestro interés reside en comprender dichas actuaciones en las manifestaciones de restauración e innovación poética.

El objetivo general de este plan de investigación consiste en:

Identificar, comprender y describir el panorama de producción poética y artística femenina en torno a las tesis de hibridación y experimentación en el siglo XX.

El interés principal de este plan de investigación consiste en el estudio, examen y comparación de las distintas formas de creación poética que trascienden el ámbito de la escritura convencional para entrar en diálogo con las artes visuales, todo ello significando la obra de creadoras mujeres como manifestación clave para la comprensión global en materia de la poética expandida y experimental.

Los objetivos específicos en los que se basará el presente proyecto son los siguientes:

1: Realizar un estudio acerca de los antecedentes, tendencias y discursos desde el simbolismo hasta la poesía letrista en Occidente.

Con este objetivo se pretende adquirir una noción general del desarrollo poético no convencional lo largo del siglo XX, estudiando y asimilando dichas transformaciones que suponen un entrelazamiento entre la literatura y las artes en sus últimos términos.

2: Explorar en orden cronológico la actividad poética femenina experimental desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX.

Con el enunciado de este objetivo, se indagará no solo en el devenir de las prácticas poéticas en el arte, sino que también nos permitirá centrarnos en el caso de la mujer como creadora en un ambiente de innovación poética y artística.

3: Estudiar y analizar el caso de mujeres cuya producción haya sido silenciada o minimizada en las publicaciones recopilatorias sobre poesía experimental y sus desplazamientos las artes plásticas o multimedia.

En este objetivo procuramos revisar la obra de creadoras cuyos trabajos hayan sido desplazados o no considerados dentro de las publicaciones antológicas o individuales por parte de las editoriales y revistas sobre la materia. Desde

autoras del simbolismo anglosajón como Mina Loy y creadoras de la vanguardia española como Paz Muro, hasta la poesía disidente de Julia Otxoa o los iconogramas de May Swenson, pretendemos revisitar estas revelaciones poéticas de la subjetividad femenina.

4: Realizar un estudio crítico acerca de la visibilidad de la mujer en la poesía.

A través de un análisis crítico y feminista, dada su inherencia a la reivindicación activa que se manifiesta en las producciones, entre otras, de Susan Kirkpatrick sobre la vanguardia femenina española o de Roxana Popelka sobre la búsqueda de nuevos medios de representación por las mujeres artistas, se pretende reflexionar acerca de dichos desplazamientos y exclusiones dentro de las materias del arte y la literatura.

5: Estudiar las claves del desarrollo poético y literario en la interdisciplinariedad con sus distintas implicaciones en el arte de concepto.

En este objetivo se contempla la consideración de la práctica poética como recurso de expansión en el territorio de las artes, analizando y comparando las producciones de creadoras reformadoras del panorama y la vinculación del lenguaje en el contexto de la visualidad.

6: Establecer relaciones entre los discursos psicoanalíticos, postestructuralistas y estéticos con la escritura moderna y el arte conceptual.

Como eje del análisis discursivo de los trabajos revisados, pretendemos explorar las conexiones entre la estética surrealista de las primeras vanguardias y el devenir poético que se sucede hasta el desarrollo de las teorías postestructuralistas.

7: Desarrollar un cuerpo de obra basada en la investigación de los conceptos de literatura expandida como forma de creación en el contexto de las artes plásticas y visuales.

Con esta pretensión buscamos la elaboración propia de un proyecto de producción poética tomando como referentes las autoras estudiadas y en base a tales relaciones sobre las hibridaciones entre texto e imagen en el paradigma de las artes visuales y de concepto.

1.3. Metodología

Este proyecto de investigación se vehicula a través de una metodología analítico-comparativa, con ello, hablamos de analizar textos y comparar planteamientos establecidos en el contexto de la investigación que planteamos. Nos hemos decantado por dicha metodología ya que consideramos necesaria la revisión reflexiva y la elaboración de un estudio teórico-práctico en el abordaje de la propuesta en el ámbito de investigación artística. Por otro lado, dentro de la metodología cualitativa que se propone, otra forma para contrastar contextualmente los análisis realizados será mediante entrevistas a creadoras afines a un modo de producción poética expandida.

La metodología aplicada para la elaboración de este proyecto teórico práctico es de orden cualitativo. Se trabajará deductivamente acerca de las correlaciones entre arte y literatura, estudiando la obra de autores visuales y teóricos, entre los que destacan Deleuze, y su tesis junto a Guattari sobre lo rizomático, Landow y los estudios sobre el hipertexto o la poesía conceptual de Cia Rinne.

Para la propuesta artística utilizaremos diversas técnicas y materiales. Centrándonos en una estrategia de publicación editorial independiente, realizamos una serie de libros de artista que compilen los textos y producciones artísticas en torno a la práctica poética visual. A su vez se elaborará un muestrario de objetos *ready-made*, poemas visuales, tarjetas y dispositivos fotográficos que versen sobre la práctica poética en su expansión.

2. Desarrollo conceptual

2.1. Antecedentes: Poesía simbolista y surrealista

Desde 1884, se establecen unas pautas entorno a la ejecución poética que explican una nueva intensidad mediada por un tono de provocación y agresión en los escritos. Se habla pues, de una “estética maldita” que enlaza la praxis poética con el territorio artístico (Sagasti 2022). Es por ello, que nuestras aspiraciones se concentran en la visibilización y la reflexión acerca de la actividad femenina en dichas prácticas ya que, asiduamente, se ven fundamentadas por un quehacer privativo de la creación y la subjetividad masculina.

Si bien, la poesía moderna comenzó a adquirir cierta materialidad expresiva y un desligamiento descriptivo para volcarse en una nueva forma de creación desde lo sensorial, lo introspectivo y lo afectivo, aún existía un componente tradicionalista que relegaba las producciones a unos estatutos lúdicos del sentido, es decir, a su categorización como meros juegos de ingenio (Serrato 2018, p. 31). Por nuestra parte, consideramos que la práctica poética supone en sí una liberación de las tensiones vitales y que, por tanto, el acto de creación está íntimamente ligado a una actualización material del pensamiento (Yebra 2011, p. 2). El discurso será por lo tanto visibilidad, corporeidad y expresión directa del creador. En poesía, desde el modernismo esta liberación ha sido trabajada con una transgresión de los estándares sintácticos y los convencionalismos literarios acuñando, ya por primera vez la categorización de “experimental” a las formas de expresión poética (Sagasti 2022).

Por otro lado, este estudio se encuentra focalizado en la exposición de obras y poemarios de mujeres dentro del carácter disciplinar que se expone y en relación directa con su estética experimental, maldita o reformadora. Es sabido que, en el ámbito de la poesía, las editoriales y revistas toman las producciones femeninas como cebo comercial, banalizando así, sus cualidades literarias (López-Criado 2001, p. 100). Tanto a nivel internacional, revisando la obra de autoras como Mina Loy, Mariane Moore, Marina Tsvetaeva o Florbela Espanca, como a nivel nacional, destacando la producción de Carmen Baroja, Emilia Pardo Bazán, Maruja Mallo, María Victoria Atencia y Rosa Chacel, el modernismo y su relación con una estética marginal se entabla desde la subversión de unos cánones literarios y de género que asocian las producciones de dichas autoras a una representación de la vida cotidiana femenina de la época. La transformación de la figura femenina literaria como numen a sujeto creador, es decir,

de reivindicación de la creación de mujeres como agentes activos en el proceso. Ante la subordinación femenina en el acto poético, la figura de creadora comienza a explorar su feminidad desde una perspectiva de conocimiento interior y exterior, es decir, “bajo el riesgo de conocer y ser conocido por el otro” (Medina 2006). Resalta igualmente Medina en su reseña sobre la tesis de Susan Kirpatrick (2003) que, aunque el género no tenga una relación causal directa con la escritura, sí que está íntimamente ligada a la identidad social del sujeto, es decir, a la condición de mujer o, en otro caso de identidades disidentes o no binarias. Dicho modernismo, sentencia, fue a su vez catalogado como femenino dada la estética marginal de las producciones, es decir, por su relación con los movimientos de artes y oficios en vez de un tono político y elitista asociado a las producciones masculinas y de círculos académicos o intelectuales. Vemos como todas estas autoras mantienen una perspectiva de alejamiento al Realismo y a los academicismos literarios. El uso de metáforas, el tono sinestésico, la renovación del léxico formalista, la fragmentación y la pérdida, en algunos casos, del referente, son recursos que podemos observar en las autoras modernistas y de vanguardia que estudiamos. Kay Sage, Alice Rahon, Elizabeth Bishop, Annie Le Brun, Elisabeth Lenk, Penelope Rosemont, Eva Švankmajerova, Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Joyce Mansour, Meret Openheim y Dora Maar, entre muchas otras, son poetas que como las anteriormente mencionadas, progresivamente se acercaron a un uso del lenguaje muy cercano o completamente bajo los cánones de una poética de experimentación tanto estilística como lingüística. Rosa Chacel en su *ensayo Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor* (1931, pp. 129-180) enfrenta las tesis de Simmel y Jung para establecer un discurso sobre el conocimiento y las divergencias sexuales entre el hombre y la mujer, el erotismo y establecer por tanto un a discusión acerca del género en la revisión psicoanalítica. Para comprender estas primeras distinciones sobre género y diferencia desde la tesis psicoanalítica, es también cabal estudiar a otra de las intelectuales relegadas a la sombra por su relación íntima con estudiosos del mismo ámbito (Sánchez-Barranco y Vallejo 2003). Hablamos de Lou Andreas-Salomé y sus teorías sobre el “amor de si” en su texto publicado en 1921 bajo el título *El narcisismo como doble dirección*, donde realiza una revisión del pensamiento de Freud y en consonancia con la correspondencia que mantuvieron durante años (1982). Todo ello, que en su contexto era excluyente para la opinión femenina, hace que autoras como Joyce Mansour o Meret Openheim comenzarán a exhibir en sus textos y producciones una perspectiva íntima en torno al deseo, el erotismo y los roles de género, por supuesto, desde la condición de mujer. Es por esto por lo que, desde la poética modernista femenina, a las autoras surrealistas que mencionamos, esa manifestación del mundo

íntimo femenino, en un contexto privativo por la supremacía y la minusvaloración por parte del colectivo masculino, supone una actitud reformadora; desde la marginalidad y la subversión.

Dicta María Gabriela Calderón Arias (2016) en su artículo sobre el surrealismo:

El surrealismo tiene como base esencial de su cosmovisión la creencia de una realidad dual. Por un lado, existe la realidad visible, la realidad-razón que se realiza en la vigilia y en la conciencia. Es una realidad que no implica una amenaza a la tranquilidad de la vida. Por otro, está la realidad invisible, la realidad-intuición, la realidad-imaginación en el ámbito del deseo y de la subconsciencia. Esta irrumpe a través de sueños y alucinaciones obsesivas, amenaza, descubre lo subterráneo del ser humano escondido bajo los tabúes de la sociedad (pp.147-148).

Y es que la expresión poética femenina está, por su silenciamiento y su exclusión de los círculos literarios y artísticos, condenada a una realidad dual, es decir, la expresividad interrumpida por la opresión patriarcal y, por ende, la introspección; el intimismo. Es por ello por lo que la poesía de dichas autoras, ya oprimidas intelectualmente por la malversación de sus producciones (Medina 2006, p. 227), es necesaria de ser explorada en relación con su potencialidad expresiva en las manifestaciones disidentes de vanguardia, en tanto que el surrealismo se desarrolla según una exploración de los “movimientos interiores” del sujeto y el énfasis del yo lírico en la existencia cotidiana (Calderón 2016). Haciéndonos la misma pregunta que Elena Castro (2014) en su tesis sobre la poética *queer* femenina, es reseñable como la mayoría de las mujeres artistas eligen la poesía (en términos generales o, una razón poética explícitamente incorporada en su obra) como medio de denuncia y resistencia contra los sistemas normativos y el control de la subjetividad. La autora continúa citando:

Sandra Gilbert y Susan Gubar han señalado que la mujer poeta, incluso más que la novelista, supone una amenaza para el orden heteronormativo y la estabilidad del binarismo de género que este impone, ya que la adopción de la escritura de poesía supone la asunción de actitudes largamente consideradas intrínsecamente masculinas. Desde el discurso normativo se ha considerado que la misma naturaleza de la poesía lírica es inherentemente incompatible con la naturaleza o «esencia» femenina porque mientras que la novela anima a la disolución del «yo», el poema lírico es la expresión de un asertivo «yo», un sujeto hablante (p. 10).

Seguidamente propone su consideración e invita a un desplazamiento de la mujer escritora hacia un no binarismo; hacia la virilidad, todo ello con el fin en desestabilizar el sistema sexo género que las silencia y bajo el cual, hasta principios de siglo veinte debían de “sumisionarse” al uso de seudónimos en pos de cierta consideración dentro de los círculos academicistas y de las artes.

En el caso particular de Hilda Doolittle, máximo exponente del grupo “imagista” hasta su participación en la publicación de la antología *Some Imagist Poets* en 1917. Estos eran poetas que abogaban por un modelo de poesía basado en el oriental, es decir, de claridad y restricción lingüística, haciendo un uso de la retórica y la analogía en vez de la metáfora o el simbolismo. Aun así, la poética de Doolittle era más cercana a la lírica grecolatina, con una clara influencia de la poeta grecolatina, Safo, gusto que compartiría con Ezra Pound, su prometido y de distintiva nombradía, Aldington y T.S Eliot. Es así como, su peculiar poética va cobrando un tono cada vez más dramático, político y modernista, bajo el cual mediará todas sus obras hasta mediados de los años 50. En su obra vemos una clara biyección entre experiencia y poética. Tenemos, por tanto, testimonio y creación de, tanto los problemas de guerra como de su condición sexual. En poemas como *Oread* podemos observar un claro erotismo femenino ya en 1914, el cual continuará trabajando en sus producciones haciendo de su obra un imprescindible en los modernismos femeninos. El estilo fragmentado, la sensación de vagabundeo mental y de imágenes potentes, oscuras y ambiguas, muy cercano al de otros como E.E. Cummings, Wallace Stevens o Williams Carlos Williams – influencias claras para el grupo Beat en los 50- suponen claramente, una perfecta antesala para la postmodernidad (Mallén 2012, p. 56). Judith Maria Plessis (1995, p. 44), en su tesis cita hablando de Emily Dickinson, Mariane Moore, May Swenson y Hilda Doolittle. “These poets changed the concept of voice-centered poems through the reorganization of visual space in their work (sometimes using the page as a screen with words as images)”. Expone seguidamente un fragmento del poema -o iconograma- *How everything happens*, basado en el estudio de las olas, de Swenson en 1967, poeta que ya utiliza más explícitamente la palabra como objeto visual que ocupa espacio en la página. May Swenson, o su prometida, Elisabeth Bishop son consideradas cabaes para la literatura de mitad de siglo XX americana. Estas, a parte de su experimentación con el lenguaje y la exploración lírica, ya incorporaban elementos tipográficos que subvertían de alguna manera los convencionalismos poéticos vigentes. Aun así, su fama no se vio considerada hasta que la crítica masculina, en el caso de Swenson, por parte del crítico Harold Bloom, autor del discutido y polémico texto *El Canon Occidental* en 1994, años después las catalogaran como esenciales para el entendimiento del paradigma. Este desdoblamiento dimensional del poema nos sitúa directamente en un nuevo paradigma de creación poética que anexionará representación conceptual con representación visual; la poética experimental Avant-Garde (1995, p. 46).

HOW EVERYTHING HAPPENS (BASED ON A STUDY OF THE WAVE)

Happen
To
Up
Stacking
Is
Something
When nothing is happening
When its happens
Something
Pulls
Back
Not
To
Happen

(Swenson 1970, p.71)

Leon Sene

Palimpsest :-

παλίμψηστος : a palimpsest, i. e. a
parchment from which one writing has been
erased to make room for another.

H. D.

Figura 1. Palimpsest. 1924. Hilda Doolittle. Paris: Contact Editions. Firmado con sus iniciales H.D, las cuales usaba como pseudónimo literario. Fuente: <http://www.contacteditions.ca/>

2.2. Poética experimental: concretos, letristas y poetas visuales

Si bien en la poesía modernista primaba una renovación estética del lenguaje, y, en el surrealismo la representación intrínseca y dual de lo real a través de la revisión individual, en el simbolismo prevalecía lo sensible y la sensación, es decir, la imagen subjetiva que proyecta en el otro. En los años 30 surge otra corriente denominada poesía concreta que afronta dichos preceptos para apoderarse de la forma espacial y redimensionar la poesía, ahora sí, al campo de lo visual. El término poesía experimental es, desde sus inicios contradictorio. Casado determina el experimentalismo como un frente ciertamente conservador ya que admite que, la poesía no descarta aquello que no sea poética, sino que lo inserta en sus términos y, por lo tanto, no comprende a la poesía que intenta ahondar en las profundidades del lenguaje y en la ruptura de convencionalismos (Casado, 1994). Como vemos, el tinte paradójico de esta visión es el exacto reflejo de la antesala postmoderna.

Este amoldamiento de la poesía a la imagen es también sustentado por el contexto social y político de mitad de siglo. Según Hernández Villalba (2014, p. 3) “el arte es el pensamiento por medio de imágenes y que, por lo tanto, no hay arte y, en particular, poesía sin imagen”, esto es, el clásico de *Ut pictura poëtis* de Horacio en su obra *Epístola a los Pisones*. Habla al igual de la poesía sanscrita y el valor de la imagen como esencia poética principal en del proceso de subjetivación. Con ello nos referimos a que existe una cualidad inmaterial inherente a ella en el acto de percepción. Así es que, tanto el modernismo como el simbolismo se acercan y trascienden la intencionalidad descriptiva de lo veraz del realismo y, por otro lado, del surrealismo en su tratamiento dialéctico de los estados latentes del ser y el autorreconocimiento. Mary Ellen Solt trabajando caligramas o dibujando con signos de puntuación, Michelle Perfetti, con su poesía visual centrada en el collage de tinte surrealista, pero siempre con el predominio claro de la letra o, más bien, del mensaje, son autoras muy prolíficas que rara vez aparecen en las antologías o exposiciones colectivas de poesía visual. Sí fue un poco más nombrada, la artista Mirella Bentivoglio, que, sí formó parte en los años sesenta del movimiento internacional de poesía concreta, fama a su vez justificada por su desarrollo del campo escultórico y su predilección por lo fotográfico, es decir, por las disciplinas predominantes o catalogadas como propiamente artísticas en la época, también acercándose en algunas de sus obras a los cánones letristas.

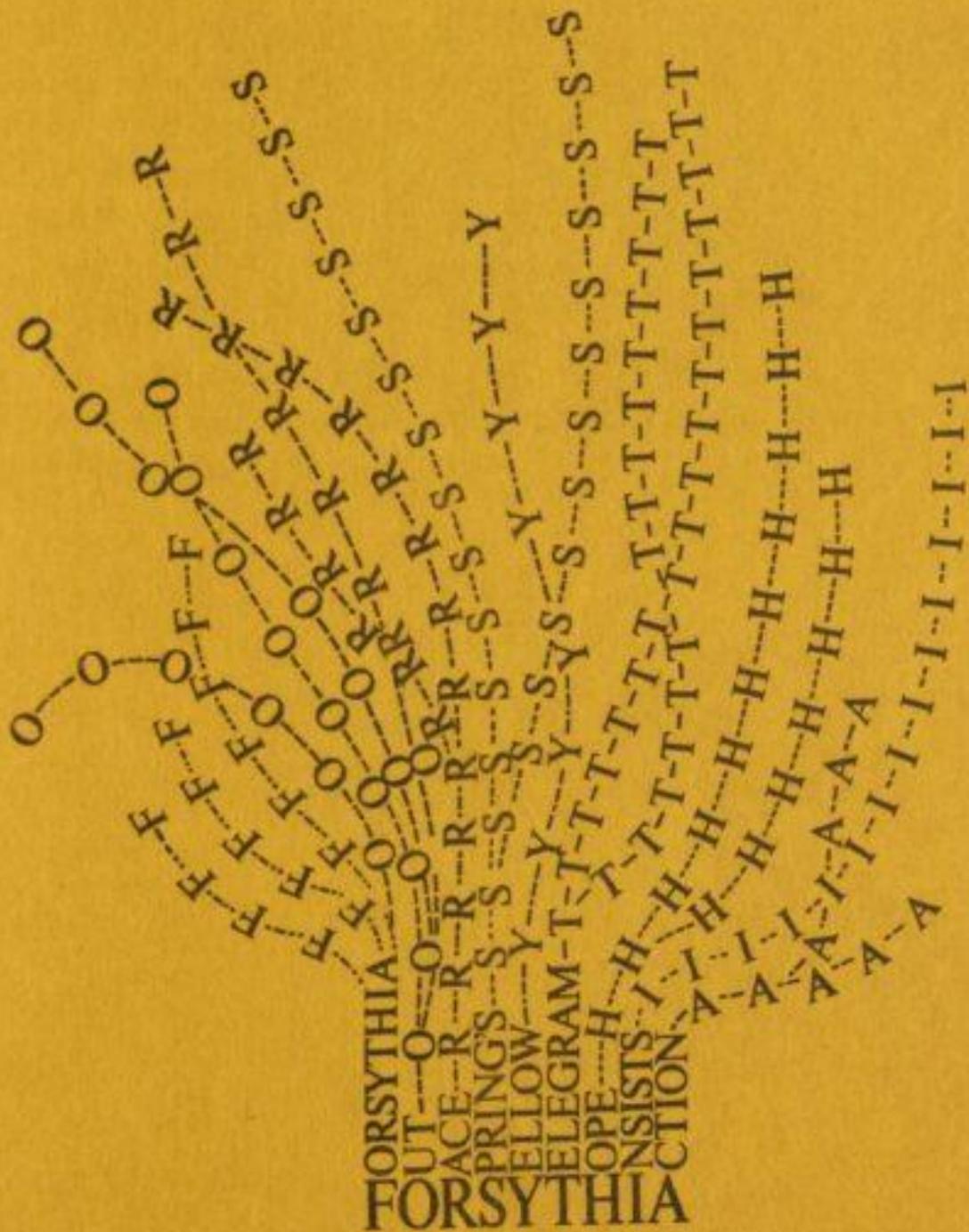


Figura 2: Forsythia, 1966 from Mary Ellen Solt's *Flowers in Concrete*. Bloomington: Indiana University. Fuente: <https://blogs.libraries.indiana.edu/lilly/2023/03/23/selections-from-flora-fauna-mary-ellen-solts-forsythia-in-flowers-in-concrete/>

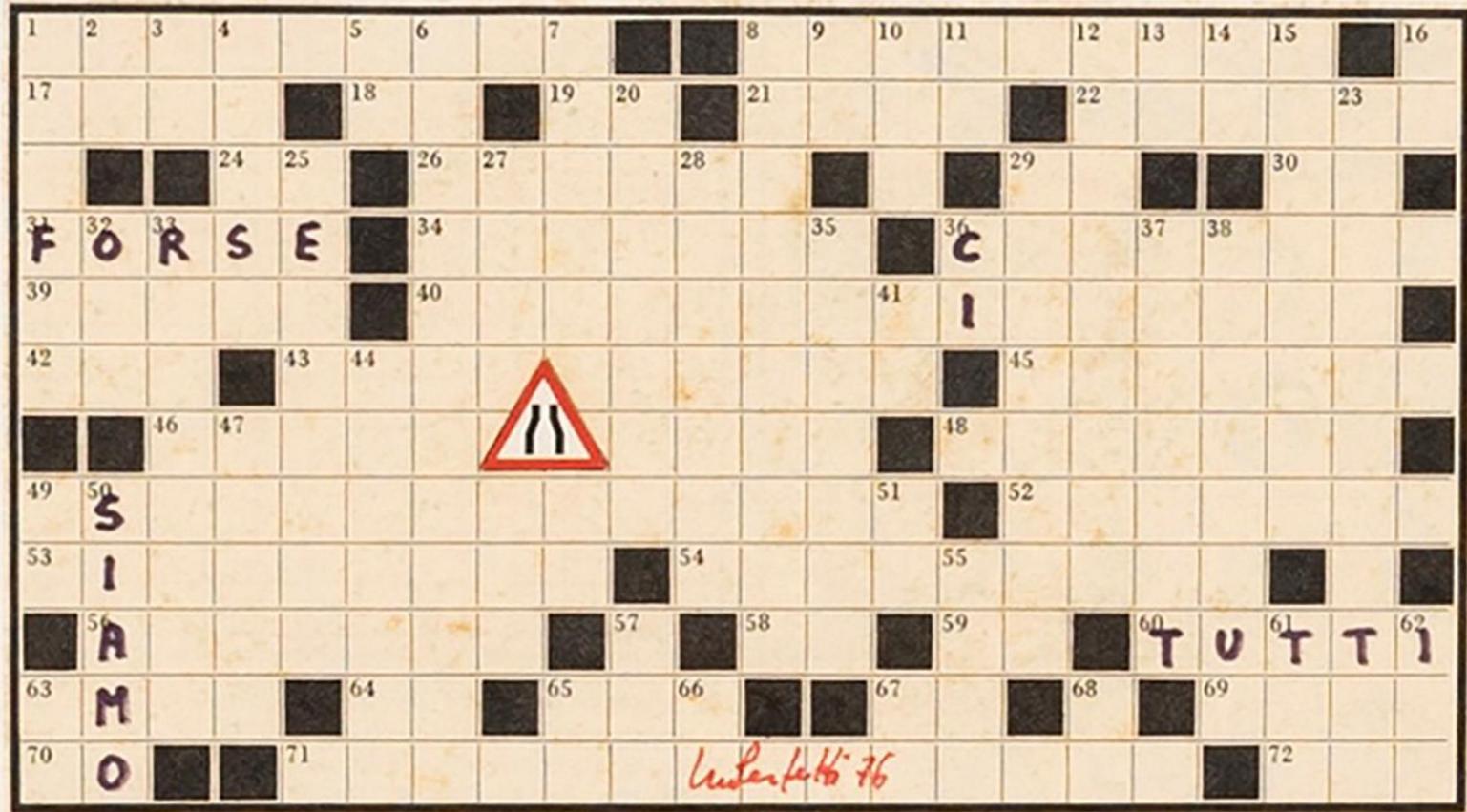


Figura 3: *Maybe we are all there*, 1976. Michelle Perfetti. 10.5x18 cm. Collage y técnica mixta. Fuente: <https://www.invaluable.com/auction-lot/michele-perfetti-maybe-we-are-all-there-143-c-f494a88bc2>

Previas al acuñamiento del término concreto le anteceden una serie de autores que, aun todavía conservando un valor poético sintáctico y semánticamente modernista, comienzan a disrumpir en el sentido del poema alterando su linealidad. Estamos hablando de la escritura caligramática y emblemática de Mallarmé, Apollinaire o Guillermo de la Torre y los ideogramas de Ezra Pound. La disrupción espacial del poema en estas producciones puede asemejarse a, tal y como habla Luaces (2002) de la obra de la poeta Alejandra Pizarnik, a una fragmentación del yo poético que se manifiestan a su vez en una fragmentación discursiva, estilística y semántica de la escritura.

En 1946, Gabriel Pomerand, Isidore Isou, Georges Poulot y Guy Marester anuncian en la revista *Le dictadura Letriste* una nueva forma de hacer poesía que revolucionará el paradigma existente. En términos generales describían que:

...la poesía, tras una fase de expansión, se encontraba en una fase de concentración que desembocaba en la destrucción concreta y práctica de la palabra. Con la palabra abatida, afirmaba Isidore Isou, la letra cobraba un valor nuevo. Este tránsito, de una poesía de las palabras a una poesía de los sonidos, condujo a Georges Poulot (Perros) a definir el letrismo como «una internacional de comunicación directa entre los hombres (Letailleur 2011, p. 60)

El letrismo, sucedáneo del dadá, presenta una visión holística y cotidiana del hacer poesía (Letailleur 2011, p. 61). El movimiento presupone la letra como sonido e imagen, es decir, hace de la palabra un dispositivo multimedia. El letrismo es “el arte que acepta la materia de las letras reducidas y convertidas simplemente en ellas mismas para vaciarlas en un molde de obras coherentes” (Domínguez 2014, p 115). Tal y como se determina en la poesía concreta, los letristas usan la palabra más allá de su cualidad conceptual, en su totalidad fonética y gráfica o visual.

El culmen de estas corrientes tiene lugar en el desarrollo de la poesía visual, que tal y como afirma José Beltrán (2000, p. 76) pondera a la imagen y, en otros casos, al objeto, por encima de la palabra, esto es, una superación del concepto en términos lingüísticos para hibridarlo con el territorio de la materialidad y lo visible. En términos de la poesía visual, el acto de creación deviene de una serie de relaciones entre texto e imagen que configuran en si la experiencia estética (Hermosilla 2020, p. 395). La mujer en este contexto estaba relegada a una producción poética estructurada en base a una condición sumisa con respecto a la tradición literaria. El espiritualismo, los componentes mágico-religiosos, y la vida cotidiana son elementos retóricos donde autoras interdisciplinarias muestran otro tipo de sensibilidad subjetiva que tiene más que ver con su relación intrínseca con el mundo que la exterioridad en la que se plantean. Es necesario que, en el ámbito de la investigación, docencia y formación, existan referentes

femeninos que nos aporten su forma de relación existencial con el mundo; la experiencia femenina debe de ser historiable y participe en la construcción de la conciencia humana (Muriel 2017, p. 175). La autorrepresentación femenina en experimentación literaria de las últimas vanguardias hace que comprendamos esta figura como clave para el desarrollo de una nueva poética que explore la relación de la mujer con su identidad, su sexualidad y su posicionamiento en un sistema patriarcal (Sosa 2015, p. 461) que es condicionante en la propia publicación de obras y textos. Por otro lado, el narcisismo asociado a la poesía esquizoide o maldita viene asociada a una construcción identitaria, a un “sentido de la identidad” (Araujo 1984, p. 821), que patriarcalmente, se construye de manera inmiscible con la feminidad. Destacando los versos de Julia Otxoa (2008), la poeta, narradora y artista plástica que también cultivó el campo de la poesía visual:

La literatura como indagación estética y viaje de exploración interior.

Comunión con el mundo, sí, pero desde el desarraigo (p.56)

Es por todo esto, que aparte de estudiar genealógicamente las implicaciones estéticas que tiene la poesía experimental en el arte, consideramos cabal el señalamiento de estas creadoras y su aportación al sistema de las artes.

El nacimiento de concretismo tiene bases en “la actualización de la poesía a los imperativos de una sociedad de masas, progresivamente tecnificada y dominada por la publicidad” (Zorita 2021, p. 80). Kogan (2021, p. 45) referencia al crítico literario y escritor brasileño Roberto Schwarz cuando, en su libro *¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos críticos: La literatura y el arte brasileños desde Argentina*, habla de una correlación entre la experimentación artística y literaria en el periodo de transformación social -de globalización y auge industrial- que se sobrevenía. Es por ello por lo que comenzaron a imbricarse texto, en este caso poesía, y diseño publicitario. La funcionalidad del diseño publicitario supuso para muchas creadoras, un gran impulso para exhibir su obra y obtener reconocimiento. Más adelante Kogan (2021, p. 46) hablará del *poeta designer*, es decir, un productor que entiende la poesía ya no solo como elemento comunicativo verbal, sino también visual. Esto podemos verlo de manera muy clara en la obra de la ya mencionada Mirella Bentivoglio, en cuyos collages tipográficos vemos signos típicos de la publicidad y el diseño en comunión con una intención poética visual. Más tarde, las artistas interdisciplinarias como Barbara Kruger y Jenny Holzer, se consagrarán como máximos exponentes de esta práctica. En sus

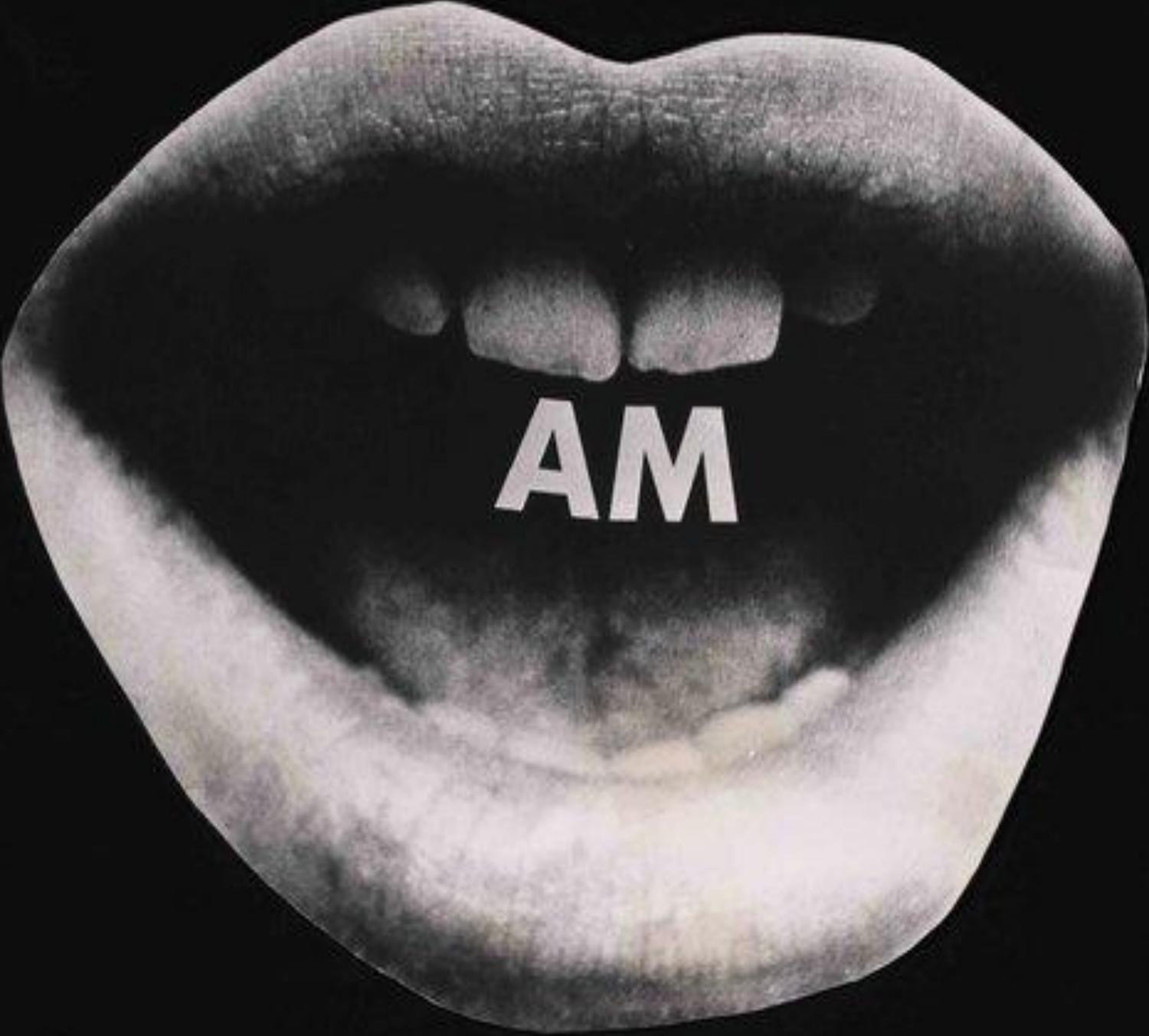
obras, de corte abiertamente político y feminista, conviven imagen y mensaje bajo un estilo claramente publicitario e industrial.

Es así, que el primer componente en común de estas corrientes poéticas será el rechazo hacia lo objetivo, en el caso del simbolismo y el surrealismo como representación de sensaciones intrínsecas -la palabra como signo- y, en el caso de la poesía concreta, la abstracción total del lenguaje -la palabra como elemento gráfico-. En definitiva, lo que observamos en este paradigma poético es una alteración de las formas habituales de percepción de la escritura, la palabra y el lenguaje (Kogan 2021, pp. 46-47). El poema concreto, a diferencia de la poesía versada, se construye como una sola unidad semántica, es decir, como un solo signo y con una intención comunicativa conceptual y determinada en el cual su rasgo más distintivo y evidente es la síntesis. Como podemos ver en la obra de la poeta minimalista Cia Rinne, el uso de la palabra es tanto en lo visual como en lo lírico, claro y preciso. Haciendo uso de la repetición y la tipografía y reduciendo la extensión y el número de palabras del poema, genera un tipo de poesía extremadamente directa, que entra en consonancia con la obra de otras autoras como Ruth Wolf-Rehfeldt, Elena Asins o Blanca Calparsoro, integrante del grupo Zaj en España. En 1970, Elena Asins publica un libro de artista que, conociendo sus producciones centradas en el lenguaje informático, ayudan a entender el resto de sus obras desde una perspectiva y una intención poética tanto escrita como visual, han cultivado una poética una vez más en discordancia en cuanto a la tradición formal y literaria de la práctica.



*Figura 4: Il cuore della consumatrice ubbidiente, 1975. Mirella Bentivoglio.
Serigrafía sobre papel. 19.5 x 18 cm. Fuente: <https://mirellabentivoglio.it/>*

ti



AM

Figura 4: Ti amo, 1970. Mirella Bentivoglio. Fotocollage sobre papel. Fuente: <https://mirellabentivoglio.it/>



WAIT
W AIT
W A IT
W A I T
WA I T
WAI T
WAIT
WAI T
WA I T
W A I T
W A IT
W AIT
WAIT
W AIT
W AIT
W A IT
W A IT
W A I T
W A I T
W A I T
WA I T
WAI T
WAI T
WAIT
WAI T
WAI T
WA I T
WA I T
W A I T
W A I T
W A IT
W A IT
W A IT
W AIT
W AIT
WAIT
AWAIT
EXPECT
W A I T

Figura 5: Wait, 1970 – 1980. Ruth Wolf-Rehfeldt. Zincografía sobre papel. 21 x15 cm.
Fuente: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/39595/Ruth-Wolf-Rehfeldt-Wait>

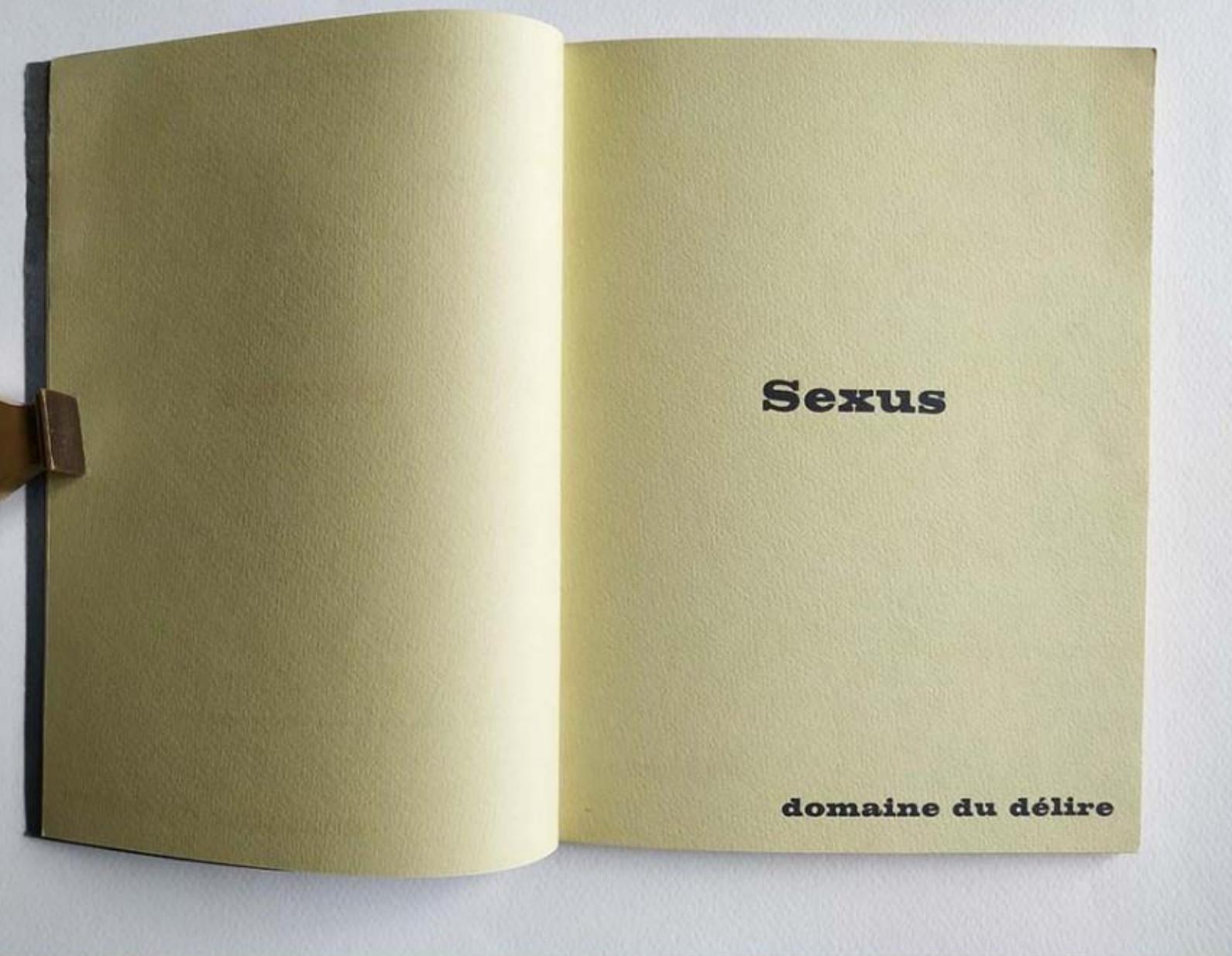


Figura 6: Sin título [¿"Collages"?]. 1969. Madrid. Editorial: Zaj. 1ª Edición. 20,5x15. Fuente: <https://libreriaelastillero.com/>

2.3. Una poética en expansión

Si bien, la poesía moderna comenzó a adquirir cierta materialidad expresiva y un desligamiento descriptivo para volcarse en una nueva forma de creación desde lo sensorial, lo introspectivo y lo afectivo, aún existía un componente tradicionalista que relegaba las producciones a unos estatutos lúdicos del sentido, es decir, a su categorización como meros juegos de ingenio. Por nuestra parte, consideramos que la práctica poética supone en sí una liberación de las tensiones vitales y que, por tanto, el acto de creación está íntimamente ligado a una actualización material del pensamiento.

Antes de asociar el concepto de “expansión” al territorio de la literatura, el término fue usado para aludir a la intermedialidad de un nuevo cine con el texto *Extended Cinema* de Gene Youngblood en 1970 y a la disciplina escultórica, con el texto de Rosalind Krauss *La escultura en el campo expandido* en 1979. En el caso de Krauss, su pretensión quedó clara desde la fundación de la revista *October* junto a Annette Michelson en 1976, la cual fue clave para la inclusión de las teorías psicoanalíticas, estructuralistas, postmodernas y feministas en la escena académica anglófona. En el caso del cine, el espíritu de expansión según Youngblood (2002) estaba ligado a una ampliación de las posibilidades comunicativas entre los individuos que a su vez se apoyaba en una imbricación entre el resto de las artes y en la materialidad de lo audiovisual. Krauss (1985, pp. 59-74) por ejemplo, en cuanto a la escultura, usa el término de expansión para liberar de catalogaciones tradicionalistas a lo que pudiera ser considerado una escultura. Ese “hacer de todo arte” se explica aquí en su relación directa de la escultura con el espacio o, más concretamente con las cosas que ocupan espacio, abriendo así un nuevo paradigma lógico en la creación que ciertamente expandiría los modos de crear de las generaciones posteriores.

La literatura, como hemos visto anteriormente, apuntaba a una experimentación visual y material del lenguaje desde mucho antes, aun así, el cambio más significativo y determinante para la comprensión de la poesía y sus elementos, tanto virtuales como materiales, acontecería a finales del siglo XX con la era de la digitalización. Nunberg (1998, p.107) hace referencia al comienzo de su texto *Adiós a la era de la información* a una cita de Michael Benedikt relativa a la comunicación o a la información digitalizada donde habla sobre una redención de esa contaminación que los dispositivos de memoria analógica, por ejemplo, el libro, ejercen sobre la información, esto es, la información sujeta a la cosa. Carla Hesse (1998, p.32) del libro como “modo de temporalidad”. Con esto nos referimos a que un libro, más allá de la expresión escrita de la palabra y el

concepto, es una manera pausada de intercambio entre el autor y el lector, pero también con el impresor y el editor. Citando a Marcel Proust, el libro como objeto es “un fulcro que crea espacio a partir de tiempo” (Hesse 1998, p. 32). Podemos hacer una comparativa de por qué muchas de las autoras citadas optan por términos finalistas en su obra materiales. Aunque “no hay nada en la economía de las editoriales o las prácticas que rodean el uso del libro impreso que milite por su desaparición” (Nunberg 1998, p.108), el libro material, artísticamente hablando, aún tiene un cierto valor áurico, atemporal y testimonial que refuerza nuestro vínculo, ya como espectador o creador, con la cosa y hace que la podamos autodeterminar como obra. Como veremos más adelante la verdadera revolución vendrá dada no con la digitalización del libro, sino con la literatura digital que “por su carácter multimedia, las artes electrónicas digitales invitan a difuminar las lindes entre lenguajes, lo que viene desde hace tiempo empujando a las distintas disciplinas artísticas a un corrimiento de límites, a una expansión” (Kozak 2017, 223).

Generalmente, la literatura en expansión refleja “una unión entre diferentes sistemas semióticos (lingüístico, visual y fónico)” (Gaché 2004, p.11). Hablamos, por tanto, de una práctica de intermediaciones entre palabras, sonidos, imágenes y soportes que, finalmente terminan en una alteración, ya no solo en las formas de hacer poesía, sino también en las formas de leer, ver y, generalmente, de percibir la poesía (Kozak 2017, p. 226). Si bien el texto, la letra y la palabra fue utilizada desde los ismos de una manera que no era estrictamente convencional, como por ejemplo la tipografía de los dadaístas, los *parolé in libertá* futuristas, la escritura automática y los caligramas surrealistas, y posteriormente en la década de los 60 con el pop art, el arte conceptual, el minimalismo y el Fluxus, donde no había una determinaciones materiales dadas, aparecen tendencias entorno al *Art & Language* que generan nuevos discursos acerca de las formas de entender y asimilar los conceptos, las cosas, las palabras y sobre todo sus significados. *Una y tres sillas* de Joseph Kosuth (1965) o el libro de instrucciones *Pomelo* de Yoko Ono (1964) resultan clave para entender el paradigma poético de la década de los 70 (Santana 2020, p. 2).

El grupo *L=A=N=G=U=A=G=E poets* surge en Estados Unidos y pronto se diversifica en lo que hoy conocemos como “poesía del lenguaje”. Tal y como cita Mallén a Albert Chillón (2012, p. 68), el precepto principal de estos poetas se justifica con una comprensión del lenguaje como no solo designador o en su valor nominal, sino que también “alude y sugiere”, es decir, “no es sólo concepto racional, sino también imagen y sensación”. Dicha audio-visualidad de la palabra se manifestará tanto intrínsecamente

como materialmente en las obras producidas de los años 70 en adelante. Mallén (2012) continúa en su tesis sobre los poetas del lenguaje asociando esta nueva tendencia como una pérdida de inocencia en la funcionalidad social del lenguaje poético -asunto parejo a la asociación del letrismo con su utilidad social a través del diseño y la publicidad, es decir, la permeabilización de la poética en la política y la sociedad a través del uso visual del lenguaje con el objetivo de transformar significados y realidades en el afuera-, en definitiva, lo que dicha poesía pretende es a una “reevaluación del papel sociocultural y psicológico del lenguaje” (p. 75).

Autoras como Mel Brochner, Doris Salcedo, Jessica Diamond, Barbara Kruger o Regina José Galindo han incluido de forma interdisciplinar el texto en sus obras murales, fotográficas, instalativas o performáticas para expresar su feminidad y su condición y percepción como y sobre la mujer a través de una poesía de disidencia, de desdoblamiento del sentido, de ruidos lingüísticos y semánticos y, por lo tanto, de insistencia en la consideración de sus discursos dentro del paradigma del arte. En el caso español, ocurre una vez más con la poeta Paz Muro, cuya poética experimental basada en el sincretismo y la excentricidad nos ayuda a comprender un poco mejor el paradigma de experimentación poética en España a partir de 1960. Como cita Patricia Mayayo (2018), su escritura es caracterizada por situarse en un *en medio de*. Aunque su producción no sea explícitamente socialista, feminista o política en general, sí que está marcada por un fuerte desenfado y por un espíritu de reivindicación tanto social como individual. Es así como igual ocurre con su producción artística, ya que, como afirma seguidamente Mayayo “a lo largo de su carrera ha sido el de la producción en papel: hojas volanderas ciclostiladas o fotocopiadas, invitaciones, tarjetones, trípticos desplegados, folletos o libros de artista, que rara vez han sido considerados más que como “documentos” o derivaciones menores de su obra” (p. 192).

A parte de los movimientos letristas, en España se desarrolla el postismo, movimiento vanguardista centrado en la estética de lo naif y la reivindicación de lo lúdico. A pesar de que no quedan registradas mujeres que participaran en la publicación de la revista con el mismo nombre, la cual fue censurada junto con su sucesora La Cerbatana, su mirada “poliédrica” en cuanto a las artes fue cabal para la vanguardia española y, sobre todo, para la creación de espacios poéticos “pluridimensionales” e interdisciplinarios (Gimeno y Rafael 2012, p. 674). Estos referentes han supuesto una nueva forma de concepción de la palabra más allá de una lógica descriptiva; la palabra como representamen de la percepción y a la sensación.



Figura 7 y 8: *Untitled (We Don't Need Another Hero)*, 1988. Barbara Kruger.
Cartel, Instalación. Fuente:
<https://www.bbc.co.uk/programmes/p0211kp8/p021jvqs>

We don't need another hero



2.3.1. La postpoesía de Agustín Fernández Mallo

En 2009, Agustín Fernández Mallo publica un texto llamado *Postpoesía: Hacia un Nuevo paradigma* que comienza afirmando que la “poesía Postpoética actúa por experimentación; es, en esencia, un laboratorio. Mejor dicho, dado que es una actitud, aspira a ser un laboratorio” (p. 11), es decir, la poética como artefacto que se enmarca en un contexto sociocultural dado y que actúa en compromiso con su propio tiempo (p. 13). El propio libro, ya construido como un paisaje fragmentado habla de esta expresión de la postmodernidad en analogía con las distancias, es decir, los segmentos que separan tanto al arte de la literatura, la pintura al píxel y, generalmente, a lo moderno de su prefijación como posmodernidad (p. 27).

Al hablar de expansión o experimentación, Fernández Mallo (2009) señala que toda idea revolucionaria “da igual peso específico a lo verbal, al sonido, al sintagma y a lo icónico, y, lo que es más importante, incorporan el tiempo como una dimensión más a explotar en el poema gracias al movimiento” (p. 32). Por ejemplo, en la obra de Pizarnik vemos una reivindicación la subjetividad femenina que, a pesar de ser subvertida por la actitud surrealista y de hibridación entre la poética y la vida, sigue estando bajo los cánones del malditismo moderno, el cual podemos entender al leyendo a Hölderlin y Artaud, pero también a la condesa Bathory o a los cuentos de Silvina Campos (Bragado 2012, pp. 61-64). Esto sin embargo en el contexto postliterario desaparece, y tal y como afirma Mallo la postmodernidad intenta hacer con la elevación áurica de la obra moderna, lo mismo que este realizó con la exclusión de lo sagrado de la poesía premoderna (Mallo, pp. 48-50). Propuestas que se enmarcan en los términos de postpoesía tales como el libro publicado por Kristen Mueller en 2014, *Language to Cover a Page*, nos hacen reflexionar sobre la cultura del pastiche, de la meta narrativa y sobre el futuro del libro en general. No podemos obviar, que al tratarse de un sistema-mundo bajo el cual definimos los términos postpoéticos. Al igual que esa misma apertura de nuevas miras y de imbricación disciplinar y desarticulación de los límites entre géneros literarios, sus dominios están mediados por un sistema de mercado de globalización cada vez más hegemónico. De la misma manera que la representación femenina en la poesía, sobre todo hasta la postmodernidad, ha sido censurada y maltratada por el sistema patriarcal limitante de la subjetividad femenina en cualquier territorio del arte, el sistema económico de mercado media desde adentro y afuera la forma en la que ahora se escribe. La hibridación y expansión de lenguajes que permeabilizan en la poética desde

la ciencia, la tecnología, la publicidad y, por ejemplo, internet, no es más que una manifestación dada de las ideas de globalización y de la indeterminación mundial actual (Mueller 2014 p.77).

En definitiva, a lo que atendemos es a un paradigma de constante mutación, en constante dilatación y contracción, es decir, en un paradigma de cambio y movimiento el cual Fernández Mallo (2009, p. 151) expondrá bajo el modelo de lo rizomático, según él punto clave para entender la superación de la poesía ortodoxa.

2.3.2. Sobre el rizoma: Un nuevo paradigma poético y de pensamiento

En la famosa introducción del texto *Mil Mesetas* de los filósofos posestructuralistas Deleuze y Guattari (2004, p. 16) se define método tipo rizoma como “una antigenealogía”. Lo rizomático, según estos autores es aquello que no es estructural; algo múltiple y abierto, con muchas entradas, aquello que actúa por deseo e impulsos externos a favor de una productividad (p. 19). Este modelo es “producción de inconsciente” (p.21) y es así como Fernández Mallo (2009, p. 176) lo define como posible modelo de producción postpoética. Más allá de esto, en cuanto aludimos a términos que reflejan lo automático, lo maquínico y, en cierto modo, lo centrifugo, pensamos en el uso del lenguaje surrealista. Aun así, este sentido divergente del lenguaje ha estado presente desde el romanticismo, con la metáfora exacerbada y los arabescos (no solo en cuanto a dilatación en la extensión de la sintaxis sino también de la semántica y, en muchas ocasiones produciendo el efecto adverso, es decir, en la síntesis total y radical del lenguaje y la palabra) antes y después del lenguaje. La pulsión poética, como bien cita Arrate (2007, p. 13) de Freud y Shakespeare, está arraigada a una pulsión de muerte, de locura y de histeria, lo que el dramaturgo inglés denominaba “el sublime frenesí”. Desde los poetas malditos hasta, en el caso nacional, la familia Panero, vemos como locura y poesía mantienen una íntima correspondencia.

Fernández Mallo (2009, pp.174-175) habla de la propuesta rizomática como un modelo de interacción de planos, o como bien Deleuze y Guattari (2004, p. 26) lo definen, de mesetas. En el rizoma, el “yo” y la “cosa” dejan de diferenciarse para así formar parte de un solo organismo, que es complejo y múltiple, esto es, lo que anteriormente hemos explicado como postmodernidad y, en el terreno literario, las bases de dicha poética en expansión. Esa descentralización estructural que propone el rizoma es exactamente la que acaba aconteciendo en la postpoesía.

En la era digital, con el monopolio de internet sobre la vida, podemos comprender mucho mejor las cualidades de lo rizomático. Fue Landow (1997, p.17) quien establece un vínculo entre los entrelazamientos electrónicos y la teoría literaria y filosófica. El autor habla del hipertexto, es decir, “estructura básica del discurso en entornos digitales” (Olaizola 2017, p.212), en relación con el “pensamiento nómada” de Guattari y Deleuze, a la intertextualidad de Julia Kristeva o a las nociones de redes de poder de Michel Foucault. El hipertexto puede tener tanto información escrita, como sonora, audiovisual, gráfica, y un largo etcétera, es decir, el hipertexto es multimedia. Es, por lo tanto, que,

en el sentido postmoderno, la poesía y el hipertexto lo que tienen en común es la no-linealidad, esto es, la propia definición de rizoma. Es así, que estudiando este nuevo paradigma podemos decir que, ya no solo nos situamos en una des-jerarquización del lenguaje poético, es decir, tanto en construcción de la forma (el poema) como en la percepción de la forma (la lectura), sino que también existe una descentralización y un allanamiento jerárquico de la autoría; es “un espacio de escritura en el que puede difuminarse, u ordenarse de nuevo, las líneas individuales de autoridad o de propiedad” (Moulthrop 1997, p.354).

3. Descripción y desarrollo técnico de la obra

3.1. The Book of B-days y The Book of D-day

The Book of es una propuesta editorial de libro de artista basada en la reconstrucción de la identidad a través de documentos fotográficos personales y textuales. Este proyecto tiene como objeto explorar las relaciones íntimas del sujeto con la memoria desde la tesis lacaniana de la reconstrucción del “yo” a través de la su imagen o reflejo. A su vez, pretendíamos estudiar las posibilidades de la escritura expandida en el territorio de las artes plásticas. La metodología aplicada para su elaboración se fundamenta en una revisión de los testimonios fotográficos y su expresión de forma textual en unos fragmentos o poemas en base nuestra relación intrínseca con los momentos visitados. El atractivo principal para la realización de este libro es el fetichismo del objeto de la memoria. A través del lenguaje escrito se encriptan todas aquellas conexiones personales que devienen del contacto con la imagen de la memoria, esto es, el álbum de recuerdos. Es por ello por lo que partimos de este ensimismamiento creativo para abordar las cuestiones traumáticas y pulsionales del sujeto en relación con el objeto.

En *The Book of B-days*, lo que proponemos es la producción de 24 poemas relativos a 24 tiradas de fotografías analógicas tomadas en los días 29 de diciembre entre los años 1998 y 2022. La escritura como práctica de liberación implica una superación de las tendencias descriptivas y un acercamiento a la sensibilidad propia en relación con el mundo. Es por ello por lo que tomaremos la poesía simbolista de finales del siglo XIX y la poesía letrista de los situacionistas, centrada los efectos sensitivos de la sonoridad de la palabra más allá de su coherencia sintáctica, como principales referentes de nuestro proyecto. Todas estas tendencias derivan finalmente en un uso de la página como plano de creación, es decir, ya no solo formalmente sino también espacialmente, el poema se construye como visibilidad; como imagen. Es por esto por lo que otra de nuestras referencias será el predominio rítmico y visual de la poesía concreta de los años 50. Como hemos dicho, todas estas tendencias nos acercan a una actividad literaria que se funde con el terreno de la imagen y que, por tanto, expande al terreno de lo artístico el uso de la palabra. Este libro-objeto

abordará la introspección como forma de reconstrucción de la identidad del artista, acabando finalmente en una exposición de lo privado a través de la escritura y la imagen.

Por otro lado, la segunda parte de esta propuesta editorial, *The book of D-day*, se trata de otro libro-objeto el cual es contenedor de diez poemas sobre un solo instante fotográfico que, a su vez también se incluye en el libro. Es una fotografía polaroid de la infancia tomada en un circo junto al personaje Mickey Mouse. La elección de esta fotografía hace referencia al texto que Walter Benjamín publica en 1933 titulado con el nombre del personaje. El autor hace un reconocimiento de la condición humana moderna en base a las hazañas del Mickey. Con su peculiar estilo, que vaga desde la filosofía a la poética, Benjamin (2018) compendia en este breve ensayo ideas, ideologías y conceptos en torno al socialismo, la industrialización y la tecnologización, todo ello en relación en relación con la experiencia, es decir, a la nueva relación de hombre y mundo.

Este poemario se plantea a su vez desde el desglose, la revisión y la invención, todo ello desde una reivindicación de lo naif y lo lúdico. Sin pretensiones descriptivas y bajo la estética de lo fragmentario, los poemas surgen como una actualización del recuerdo inevitablemente entendido en el contexto de la experiencia presente. Estos se construyen como nexos entre distintas situaciones experienciales propias, es decir, como puntos de encuentros. Una vez más, se habla de la imagen como poema, del rastreo, del modelo rizomático como forma de reconstrucción, de lo marginal (en relación tanto a lo personal como en amistad con el tercer personaje de la foto) y de la poesía ya no solo como producto, sino como experiencia.



Figura 9:

*The Book of B-days
2023*

Pilar González

13 x 9 cm

Libro de artista

Madera, papel y dactilografía



*Figura 10:
The Book of B-days
2023
Pilar González
13 x 9 cm
Libro de artista
Madera, papel y dactilografía
Detalle.*



Figura 11:
The Book of B-days
2023
Pilar González
13 x 9 cm
Libro de artista
Madera, papel y dactilografía
Detalle.



Figura 12:

*The Book of D-days
2023*

Pilar González

13 x 9 cm

Libro de artista

Madera, papel, dactilografía y fotografía instantánea.



Figura 13:
The Book of D-days
2023
Pilar González
13 x 9 cm
Libro de artista
Madera, papel, dactilografía y fotografía
instantánea.
Detalle.



Figura 14:
The Book of D-days
2023
Pilar González
13 x 9 cm
Libro de artista
Madera, papel, dactilografía y fotografía
instantánea.
Detalle.

3.2. Monodose Poems

Monodose Poems es un proyecto de poesía expandida que pretende explorar nuevos formatos de producción en el territorio de la hibridación textual e imagística. Este proyecto consta de ocho micropoemas visuales en formato de caja de cerillas y a modo de serie. Tratamos de desarrollar dicha propuesta en torno a dos líneas discursivas que confluyen en el punto de su propia producción como objeto artístico y ejemplar de poesía. A través de una escritura de revisión del propio recuerdo, se establecen relaciones con el pasado a través de evocaciones retóricas con objetos comunes. Con ello pretendemos aportar una dimensión colectiva del recuerdo personal, esto es, mediante la utilización de percepciones que nos son de carácter ordinario. La supresión del tono descriptivo, para acercarnos a uno más fiel a la sensación, discurre también a favor de esta colectivización mnemónica o no personalista.

Pretendemos aunar todos estos métodos de producción o ideación artística en relación con la exterioridad, es decir, con el contexto, el espacio y nuestra actividad y participación en los mismos. En este proyecto partimos de la introspección como constancia de una colectividad, es decir, de unos signos y unos objetos que nos son comunes. Mediante la poesía visual y textual pretendemos hablar de lo respectivo a la sensación, es decir, el sentido de nuestra interrelación con lo exterior, del cuerpo con el objeto y, por tanto, con la obra. En definitiva, nuestro proyecto vaga sobre una recuperación mnemónica colectiva a través de la retrospección o la relación propia con los objetos. El motivo que se trabaja principalmente es la ebriedad colectiva, vista como sátira del axioma colectividad en el consumo de sustancias que propician la evasión en la sociedad contemporánea. Tomamos como principal referente las *Confesiones de un comedor de opio* inglés de Thomas Quincey, un ensayo autobiográfico que evidencia y, de alguna forma, da constancia de una homogeneización sociocultural en torno al consumo de opio en el siglo XIX. Hacemos uso de la palabra como mediador gráfico y la letra como módulo de construcción expresiva para la realización de imágenes que se entiendan en su conjunto con el objeto como poesía visual.

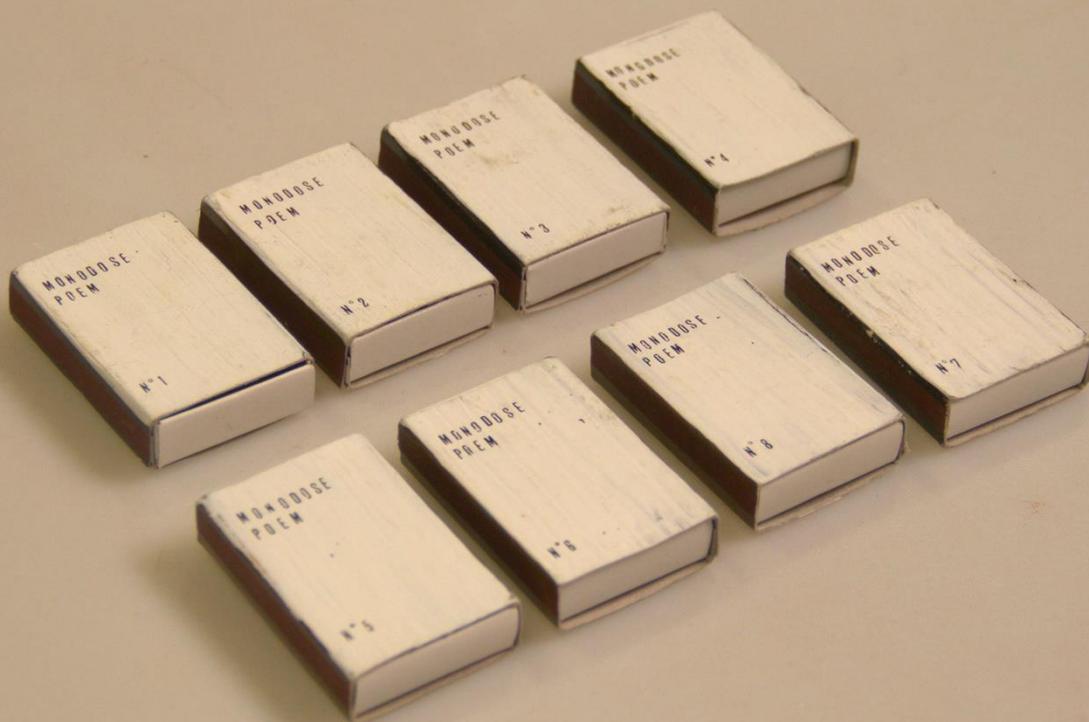


Figura 15:

Monodose Poems

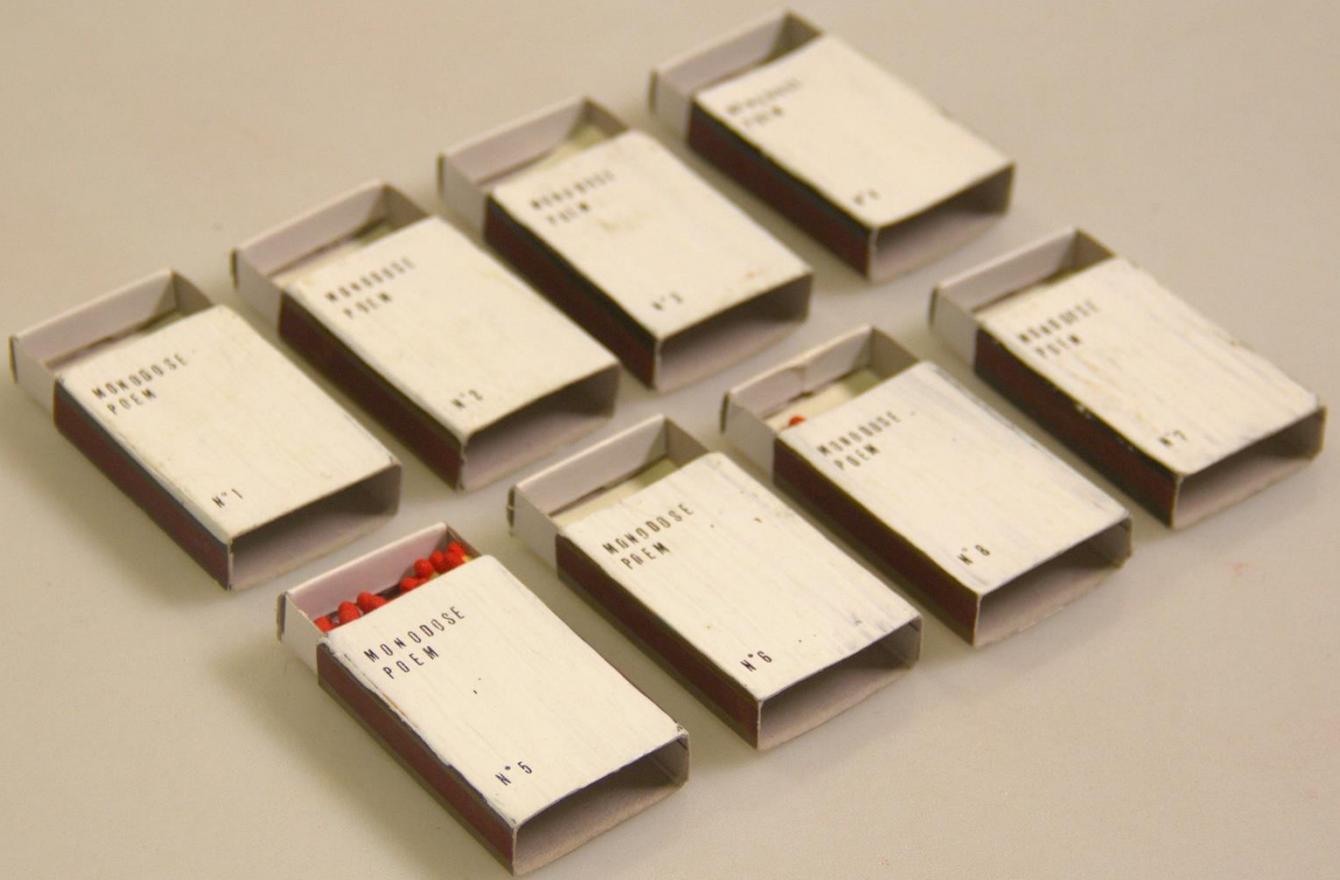
2023

Pilar González

5 x 3,5 cm cada fascículo

Libro-objeto

*Caja de cerillas, gesso, letras transferibles, cerillas
papel y dactilografía*



*Figura 16:
Monodose Poems
2023
Pilar González
5 x 3,5 cm cada fascículo
Libro-objeto
Caja de cerillas, gesso, letras transferibles,
cerillas papel y dactilografía*

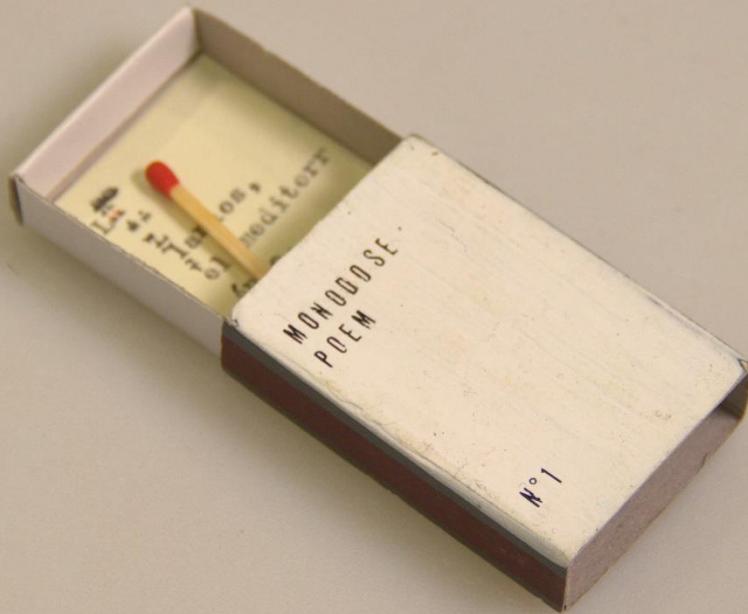
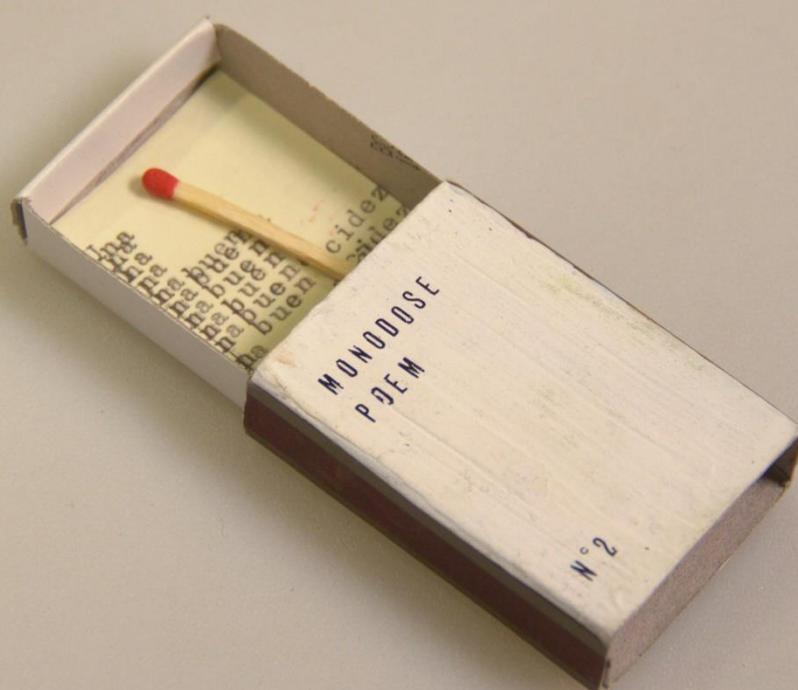


Figura 17: Monodose Poem Nº1

Figura 18: Monodose Poem N°2



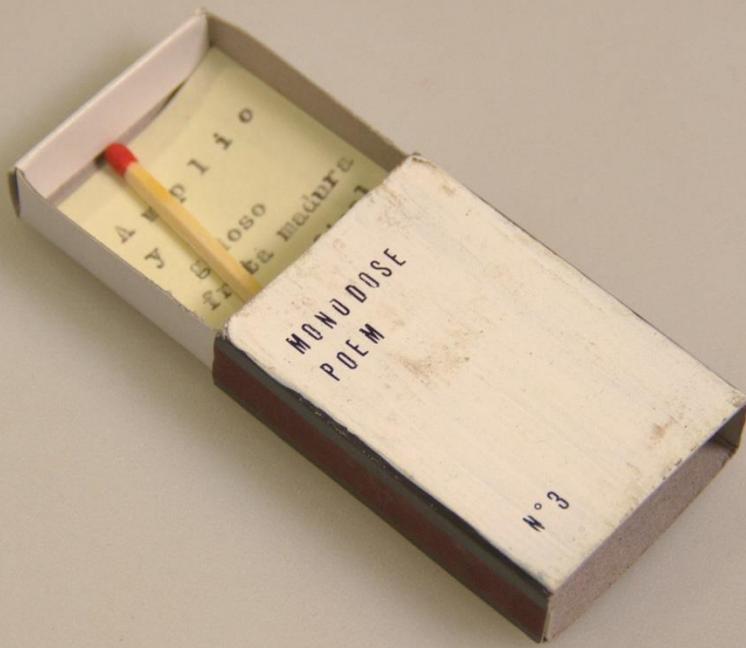


Figura 19: Monodose Poem Nº3

Figura 20: Monodose Poem Nº4





Figura 21: Monodose Poem N°5

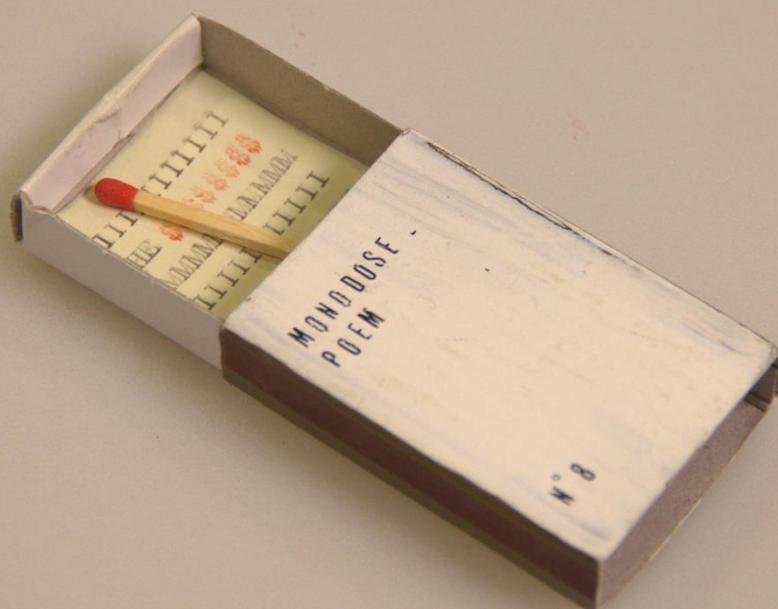
Figura 22: Monodose Poem N°6





Figura 23: Monodose Poem Nº7

Figura 24: Monodose Poem N°8



3.3. Calvin Ball: The Thing & Thought

Calvin Ball se configura como una propuesta poética interdisciplinar que aúna elementos de la poesía visual, la instalación, el libro de artista y la fotografía. Bajo el nombre de *Calvin ball* se proponen un acervo de piezas que nacen de una tentativa de creación poética expandida. Las piezas se construyen desde una perspectiva de agotamiento semiótico del referente, es decir, desde el cuestionamiento de la musa, el numen, el estro y, en general, la metáfora. Se explora lo delirico, el sinsentido y el absurdo frente al que nos encontramos cuando creamos sin intención representativa a través de objetos, imágenes y texto. Esto sobreviene de un interés por la comprensión de los absolutos del lenguaje y de la representación y, es, por tanto, que el cosario de piezas que se propone narra de forma metalingüística acerca de su propia cualidad de ser. A través del sarcasmo y lo humorístico se explora, en relación con los manifiestos letristas y su “hacer de todo arte” una intención descubridora de lo que es el germen poético. Estas relaciones entre texto, imagen y objeto nacen de una exploración del yo creador que está íntimamente ligada con el conocimiento o el autorreconocimiento a través de la memoria, es decir, son piezas que se configuran exclusivamente desde dentro hacia afuera. Los objetivos generales de la propuesta residen en la aproximación literaria al estatuto de las artes visuales, así como la indagación en un panorama de arte conceptual centrado en los procesos, los objetos temporales y sus significaciones.

Al intentar hibridar el territorio de las artes visuales y de la literatura a través de la instalación *site-specific*, se pretenden anexionar la fotografía, la tipografía y la cosa en una propuesta expositiva global. Referenciándonos en *el I Will Not Make Any More Boring Art* (1971) de John Baldessari, en *Calvin Ball* optamos por perspectiva lúdica acerca de la revisión mnemónica y realizar un *display* expositivo acorde a las prácticas contemporáneas de arte de archivo. Como hemos dicho, este proyecto se plantea como una forma de hibridación entre la poesía visual - mediante la cual autores como Joan Brosa descomponen el objeto para resignificarlo- y la escritura - con referentes que van desde el simbolismo, por ejemplo, Mina Loy y escritura caligramática de Apollinaire.

Calvin Ball se construye como un proyecto interdisciplinar cuyo eje gira en torno a la poética y a las desambiguaciones subjetivas que derivan de la inspección de la memoria individual. Nuestro interés reside, en trabajar y estudiar divergencias multimedia entre arte y literatura y conformar un acervo de piezas que narren acerca de dicho encuentro.

La presentación de las piezas de forma segmentada alude a esos vacíos subjetivos en la narración subjetiva de la experiencia. Es así como nuestro proyecto, *Calvin Ball*, se

autodetermina en un sentido foucaultiano como propio director de las cosas que pueden ser dichas sobre sus elementos, es decir, de qué sentido poético pueden tener sus propias divergencias (Foucault 1979, p. 219).



Figura 23:

S/T "27 dic 2024"

2023

Pilar González

7 x 5 x 5 cm

Caja de diapositivas, letras transferibles y tinta

Figura 24:

S/T "Deconstructed hangman game"

2023

Pilar González

Instalación. Medidas variables

Madera





Figura 25:

S/T "Thing of thought"

2023

Pilar González

8,5 x 6 x 2 cm

Caja de metal, esponja, terciopelo, teclas de ordenador y letras transferibles

Figura 26:

S/T "Mom's diogenes"

2023

Pilar González

8,5 x 6 x 2 cm

Caja de metal, plástico, fotografías, led y letras transferibles





Figura 27:

S/T "One way, any other"

2023

Pilar González

22 x 11 cm cada pieza sin montar

Fotografía digital de pieza efimera

Señal industrial

Figura 28:

S/T "Rapport sur savoir"

2023

Pilar González

6 x 2,5 cm, 4 x 2 cm cada pieza sin montar

Fotografía digital de pieza efimera

Hoja de afeitar, condón



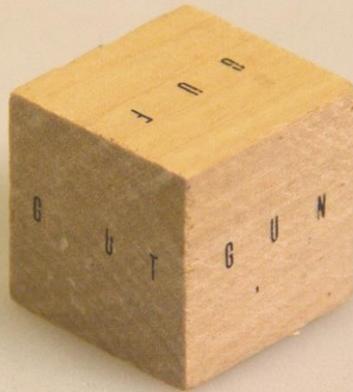


Figura 29:

S/T "L'abolition du hasard I"

2023

Pilar González

2,5 x 2,5 x 2,5 cm

Madera y letras transferibles

Figura 30:

S/T "l'abolition du hasard II"

2023

Pilar González

2,5 x 2,5 x 2,5 cm

Madera y letras transferibles



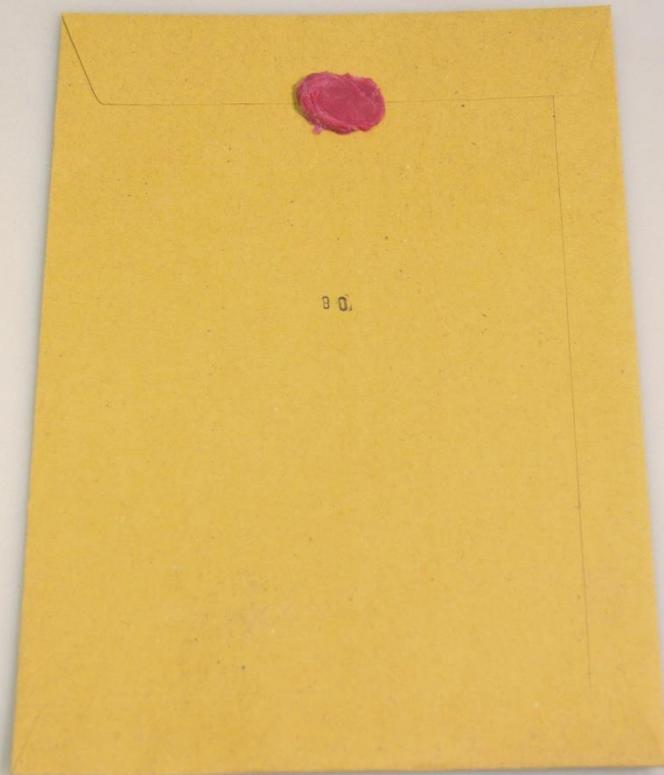


Figura 31:

S/T "Past & chewed"

2023

Pilar González

*22 x 16 cm Fotografías analógicas sobre papel,
sobre de papel, chicle y tinta*

Figura 31:

S/T "Past & chewed"

2023

Pilar González

22 x 16 cm Fotografías analógicas sobre papel,
sobre de papel, chicle y tinta

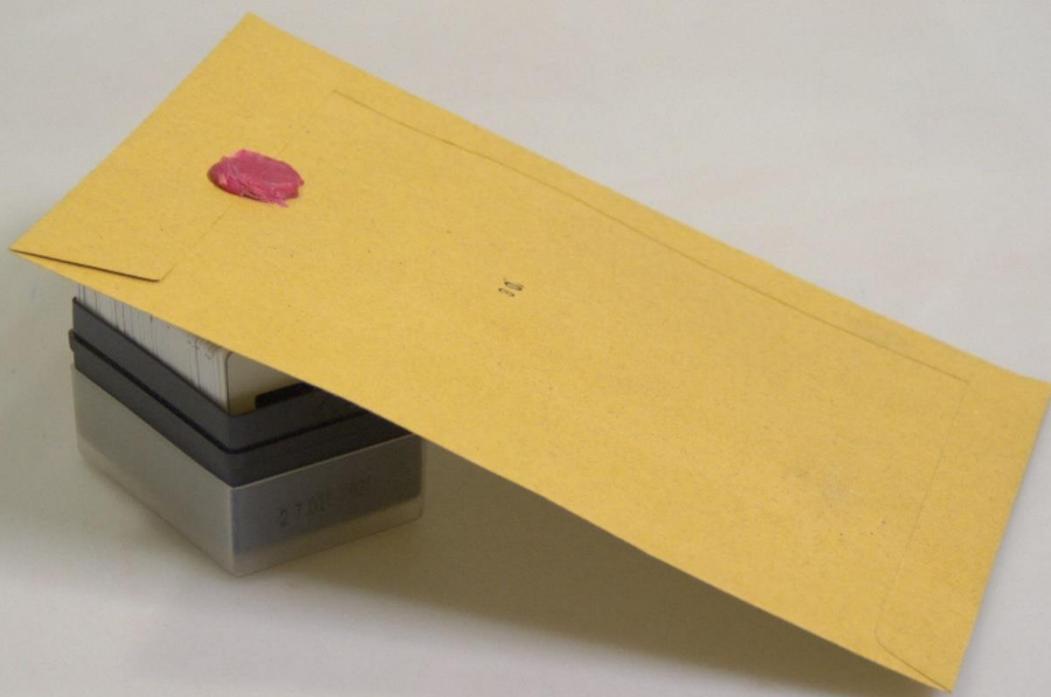




Figura 32:

S/T "Impresión"

2023

Pilar González

22 x 16 cm

*Fotografías analógicas sobre papel, sobre de
papel, chicle y tinta*

PERMANENT STRIKE .

(SINGLE USE CARD)

Figura 34:

S/T "Permanent Strike"

2023

Pilar González

8 x 12 cm

Cartulina y letras transferibles

Figura 35:

S/T "My first photograph"

2023

Pilar González

10 x 15 cm

Fotografía analógica sobre papel fotográfico



PERMANENT
STRIKE .

(SINGLE USE CARD)



Figura 36: Detalle

Figura 37:

S/T "Persona I"

2023

Pilar González

7 x 5 cm

*Fotografía analógica sobre papel fotográfico,
terciopelo y marco de hierro*





Figura 37:

S/T "Persona II"

2023

Pilar González

7 x 5 cm

*Fotografía analógica sobre papel fotográfico,
terciopelo y marco de hierro*

3.4. Found Summer

En el presente proyecto se pretende trabajar la práctica fotográfica desde la tesis de expansión poética y conceptual. Para ello se desarrollarán una serie de piezas en las que se trabajará el collage fotográfico con técnica mixta.

La metodología aplicada para la realización de las piezas se sustenta en la composición de collages fotográficos y textuales a través del recorte y la yuxtaposición de planos. Con ello lo que tratamos de evidenciar es la cualidad objetual de lo fotográfico y de la letra, siendo así, que su formato final es el enmarcado, es decir, la formalización última de la foto impresa. Los distintos planos se encuentran sueltos, de forma que si abrimos el marco se deshace la composición. Con esto lo que pretendemos crear es, más allá de una composición fotográfica, una imagen que dejan de significar cuando se altera su materialidad. Lo que intentamos proyectar es la maleabilidad del significado ligada a la forma, es decir, a la materia.

Nos centraremos en abordar la cuestión del subjetivismo poético bajo la estética del objeto encontrado acercándonos a su vez a la poesía visual, y la postpoesía. Con la finalidad de acercar el lenguaje fotográfico a una propuesta narrativa, es decir, secuenciada o seriada, intervendremos esta selección fotográfica con tipografías. En consonancia con el tinte surrealista de la práctica del collage -visto desde una perspectiva de ruptura formal-, incluiremos la letra como módulo componedor para acercar las composiciones a una visualidad literaria.

La poética de los documentos fotográficos se adentra bajo la deformación del artista en el territorio plástico a través de una incertidumbre que no es más que nuestra propia incapacidad de resolver lo ya visto. Se presenta pues un proyecto fotográfico compuesto por dos series, una acerca de la descomposición fotográfica a través del collage y otra que vaga en torno al décollage en un sentido de sustracción de memoria fotográfica a través del recorte.

Se pretende a su vez, explorar la relación dialéctica del sujeto con la memoria a través del objeto fotográfico. Se estudiarán las obras de Muntadas, Boltanski, Mary Kelly, Hanne Darboven, Gerhard Richter, Aby Warburg y muchos otros creadores que centraron su producción en las relaciones con el saber y la memoria desde una práctica conceptual relativas al testimonio textual y audiovisual. A su vez, se revisarán las producciones de artistas contemporáneos como Johanna Drucker, José Luis Castillejo y Ximena Perez Grobet entorno a la escritura expandida, así como la obra de poetas

como Mina Loy y Leopoldo María Panero en relación con el malditismo literario y su proyección en el terreno de las artes plásticas.

Las piezas que se presentan en este proyecto surgen como juegos lógicos sobre dicho proceder de revisión. Tanto en términos líricos - en los cuales el ritmo y la forma y la letra se presentan como principal componedor de significado- como en términos de visualidad -trabajando en el orden semiótico de lo fotográfico y el objeto documental- hay una fuerza de cohesión disciplinar que aboga por una comprensión total de los elementos: las letras se transforman en objetos y los objetos en poesía. La predilección de este proyecto es establecer territorio sin fronteras formales, bajo el que poder revisitar la huella y sus síntomas en el individuo.

Las posibilidades artísticas de la fotografía analógica apropiada, ya sea como objeto, como representación o testimonio documental -histórico o familiar- son plurales. Muchos autores de mitad de siglo supieron abordar la complejidad de los discursos sobre la representación. Entre ellos podemos destacar la figura de Luigi Guirri, con sus proyectos en los que combina en un mismo encuadre realidad y representación, Gerhard Richter, con su obsesiva necesidad de pintar representaciones en cuanto a su materialidad fotográfica y el cine neorrealista italiano, destacando la figura Pier Paolo Pasolini. En muchos de ellos vemos como, aunque el medio de expresión elegido para su producción sea el fotográfico o el fílmico, muchas de ellas no abordaban una materialización áurica, sino que eran producciones seriadas, archivísticas, multiplicadas, etc. Esto, por un lado, surge como ajamiento de la tradición pictórica, como bien expondría Walter Benjamin es su estudio La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica bien por la necesidad de trabajar sobre un mismo interés desde una perspectiva de continuación, es decir, de hibridación disciplinar en el arte.

Muchos de los referentes estudiados para la elaboración del proyecto derivan de la tradición pictórica, es decir, de la representación, en un sentido primero, interpretativa. Artistas como Wilhelm Sasnal, en su serie Gaddafi, donde habla del acto de documentación a través de la representación pictórica; Simeón Sanz Ruiz, haciéndose de la representación de cuatricromías referentes a la transversalidad política de lo pictórico; Rudolf Stinger, combinándola exactitud icónica tras el filtro de la máquina y su interés por la marca y la huella física como impresión, y Ana Ciscar, con sus doble representaciones y collages, son partícipes de un panorama de construcción plástica contemporánea en el que la representación se muestra como juego actualizado y en auge de la construcción pictórica en base al referente fotográfico.

Nosotros concebimos este proyecto como una forma de hibridación entre la poesía visual - mediante la cual autores como Joan Brosa descomponen el objeto para resignificarlo- y el lenguaje fotográfico, todo ello desde la brecha disociativo-espacial que propone el collage.

A su vez, trabajar con los documentos encontrados hace que nos replanteemos de qué maneras debe ser presentados o re-incluidos en lo colectivo. Ya expandiendo su objetualidad fotográfica, los testimonios se nos presentan en un contexto organizado según su utilidad de residencia en ese momento; ya sean comercializados o presa de álbumes empolvados, hay una orfandad común una interrupción en su destino documental. Es por ello por lo que esta fragmentación formal permeabiliza en la narratividad de la serie. La segmentación de los iconos y su presentación en comunidad con el resto de los elementos tipográficos y objetuales produce una resignificación en la lectura fotográfica.



Figura 38:

S/T I

2023

Pilar González

14 x 10 cm

Fotografía, cartón, negativo y marco

Figura 39:

S/T II

2023

Pilar González

14 x 10 cm

Fotografía, cartón, negativo y marco





Figura 40:

S/T III

2023

Pilar González

14 x 10 cm

Fotografía, cartulina y marco

Figura 41:

S/T IV

2023

Pilar González

14 x 10 cm

Fotografía, negativo y marco





Figura 43:

S/T V

2023

Pilar González

14 x 10 cm

Fotografía, carbón, papel y marco

Figura 44:

S/T VI

2023

Pilar González

14 x 10 cm

Fotografía, cartón y marco





Figura 45:

S/T VII

2023

Pilar González

14 x 10 cm

Fotografía, cartón, calendario, negativo y marco

Figura 46:

S/T VIII

2023

Pilar González

14 x 10 cm

Fotografía, cartón, negativo y marco



4. Conclusiones

Trabajar la poética desde la visualidad nos ha servido para ser conscientes del vasto paradigma de innovación que existe en el sistema de visualidades. A su vez, producir de forma deductiva según los discursos, otorga de cierta trascendencia a productos procesuales que mayoritariamente quedan desmarcados de los términos finalistas. Equiparar expositivamente obra documento nos ha hecho reflexionar acerca de la naturaleza del producto artístico, así como sobre las tareas de apropiación y, el terreno dialéctico, de reconocimiento identitario. Dada la versatilidad de esta materia, el proyecto no queda cercado por unos límites academicistas, sino que, de alguna forma, nos ayuda a acercarnos a una práctica artística ecléctica y de reunión disciplinar.

Revisar, investigar y trabajar acerca de las producciones de mujeres en el ámbito de la poética ha sido cabal para el entendimiento de esta práctica en su cualidad extendida. El tratamiento de la poética desde la perspectiva femenina nos ayuda por un lado a concebir esta práctica desde una visión no hegemónica y a ser conscientes de la disparidad de género en esta disciplina. Por otro lado, aunque a la cabeza de los movimientos de experimentación poética sigan persistiendo nombres masculinos, sin intentar deslegitimar la calidad de sus propuestas, hemos visto que existe un amplio acervo de productoras que optan por estos lenguajes y que, en muchas ocasiones, fuera del territorio de la poética ortodoxa, acuden a lo textual o al lenguaje en general para complementar sus prácticas, ya sea, audiovisuales, gráficas, de instalación, sonoras o performáticas. Ya que también opera el territorio multimedia, el texto muchas veces desaparece y la narración suele ser sonora, aun así, también conviene revisar la voz y la oralidad como punto clave y socialmente asociado a la feminidad.

Comprender las teorías contemporáneas en torno a la poesía, ha supuesto que nuestras prácticas se expandan hacia otros territorios del arte y, además, ha generado nuevos intereses en cuanto a los lenguajes poéticos y los nuevos soportes digitales, así como en la *literatura generada* o la *poesía estocástica*. En general, este estudio ha sido esclarecedor para nuestra comprensión sobre el territorio poético desde nuestra condición de mujer en el paradigma de las artes contemporáneas. Con ello ha supuesto un refuerzo en nuestro posicionamiento político, social y artístico; en pocas palabras, promover, reivindicar y visibilizar nuestro papel como creadoras fuera de las normativas que limitan nuestra expresión como sujetos femeninos en el arte y en la vida.

5. Bibliografía

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. 1982. *El narcisismo como doble dirección: obras psicoanalíticas*. Barcelona: Tusquets,

ARAÚJO, Helena. 1984. Algunas post-nadaístas. *Revista Iberoamericana*. vol. 50, nº. 128, pp. 821-837.

ARRATE, Marina. 2007. El Sublime Frenesi. Poesía y Pulsión de Muerte. *Cyber Humanitatis*, nº. 42, pp. 13-18.

BALCELLS DOMÉNECH, José María. 2001. Mujer y poesía española: 1980–2000. En: *Literatura y Sociedad: el papel de la Literatura en el siglo XX: [I Congreso Nacional Literatura y Sociedad]*. Universidad de La Coruña. pp. 97-118. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2183/11034>

BELTRÁN, José-Carlos. 2000. La imagen del poema: la poesía visual española 1962-2000. *Revista Escáner Cultural*, Bilbao: Zurgai, nº. 46, p. 76-82. Disponible en: <http://www.zurgai.com/archivos/201304/022000076.pdf>

BENJAMIN, Walter. 2018. *Mickey Mouse*. Madrid: Casimiro.

BRUÑA BRAGADO, María José. 2012. Pizarnik-artefacto: autoconfiguración y mito. *Letral*, nº. 8, pp. 56-70. DOI <http://hdl.handle.net/10481/59243>

CALDERÓN ARIAS, M.G. 2016. El surrealismo en la obra poética manifiesto olvidado. *Kañina*, vol. 40, nº. 1, pp. 145-153. DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v40i1.24145>

CASADO, Miguel. 1994. *Introducción en José Miguel Ullán Ardicia*. Madrid: Cátedra.

CASTRO, Elena. 2014. *Poesía lesbiana queer*. Barcelona: Icaria.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Pierre Felix. 2004. *Mil mesetas*. Barcelona: Pre-textos

DOMÍNGUEZ, Blanca Millán. 2014. Visualidad y experimentación en la poesía de neovanguardia española. *Tintas. Quaderni di Letterature iberiche e iberoamericane*, nº extraordinario, pp. 113-140. DOI: <https://doi.org/10.13130/2240-5437/3914>

FERNÁNDEZ-MALLO, Agustín. 2009. *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama.

FERNANDEZ SERRATO, Juan Carlos. 2018. La rebelión de los lenguajes: interrelación de las artes y poética experimental. *EU-topias*. vol. 16, pp. 27-34

FOUCAULT, Michel. 1997. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI. Disponible en: http://www.medicinayarte.com/img/foucault_a_arqueologia_del%20_saber.pdf

GACHE, Belén. 2004. *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*. Buenos Aires: Limbo.

GIMENO, José Rafael Mesado; RAFAEL, José. 2012. Revistas Postismo y La Cerbatana, inicio de la poesía de vanguardia en la posguerra española. *Fòrum de Recerca*, nº. 17, pp. 669-683.

HERMOSILLA ÁLVAREZ, M. Ángeles. 2020. Lo sensible y lo inteligible en la poesía visual española. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, vol. Nº. 7, pp. 392-410. DOI: 10.26754/ojs_tropelias/tropelias.202074794

HERNÁNDEZ VILLALBA, A. 2014. La imagen poética como puente de transmisión del conocimiento. Problemas actuales de la filología en el espacio hispano-ruso del conocimiento: *I Congreso Internacional Universidad Federal del Sur de 2011*. Rusia. coord. Natalia V. Karpovskaya y Andrés Santana Arribas, pp. 49-55.

HESSE, Carla, 1998. Los libros en el tiempo. En: NUNBERG, Geoffrey (compilador). *El futuro del libro ¿Esto matará eso?* Barcelona: Phaidós Iberica, pp. 25-40.

KIRPATRICK, Susan. 2003. *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra

KOGAN, Adriana. 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*, nº. 13, pp. 44-60. Disponible en: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/5767>

KOZAK, Claudia. 2017. Literatura expandida en el dominio digital. *El Taco en la Brea*, nº. 6. pp. 220-245. DOI: <https://doi.org/10.14409/tb.v0i6.6973>

KRAUSS, Rosalind. 1985. La escultura en el campo expandido. Hal Foster, compilador. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairos, pp. 59–74. Traducción de Jordi Fibla

LANDOW, George. 1997. *Teoría del hipertexto*. Barcelona: Paidós Ibérica.

LETAILLIEUR, François. 2011. Letrismos Situacionistas 1946-1968. *Revista Carta*, Madrid: Museo Reina Sofía, nº. 2.

LUACES, Marta Lopez. 2002. Los discursos poéticos en la obra de Alejandra Pizarnik. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº. 21.

MALLÉN, Enrique. 2012. El “neobarroco” latinoamericano y la “poesía del lenguaje” estadounidense. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 38, nº. 76, pp. 51–80. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/23631228>

MAYAYO, Patricia. 2018. Paz Muro: escritura y experimentación. Ensayo/Error. Arte y escritura experimentales en España (1960-1980). *Hispanic Issues On Line*, vol. 21, pp. 191-204. DOI: <https://hdl.handle.net/11299/201369>

MEDINA, Raquel. 2006. Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898—1931). *Letras Femeninas*, vol. 32, nº. 2, pp. 227-229. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/23023045>

MOULTHROP, Stuart. Rizoma y resistencia: el hipertexto y el soñar con una nueva cultura. En: LANDOW, George. *Teoría del hipertexto*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997. pp. 339-365.

MURIEL GARCÍA, Nieves. 2017. *La lumbre obstinada. Poesía española del siglo XX*. Ángela Olalla Real y María Milagros Rivera Garretas, dir. Tesis Doctoral. Universidad de Granada. Instituto de Investigación de Estudios de las Mujeres y de Género. Granada.

NUNBERG, Geoffrey, 1998. Adiós a la era de la información. En: NUNBERG, Geoffrey (compilador). *El futuro del libro ¿Esto matará eso?* Barcelona: Phaidós Iberica, pp. 107-142.

OLAIZOLA, A. 2017. Alfabetización académica en entornos digitales. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, Buenos Aires, nº. 63, pp. 203-242.

OTXOA, Julia. 2008. *Antología poética*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmzcz8g5>

PINTÓ, Juan. 1983. *La poesía experimental (del concretismo hasta nuestros días)*. Bogotá: Universidad de los Andes. Consejo de Publicaciones.

PLESSIS, Judith Maria. 1995. *Feminity and Autorship: Deren, Duras and Von Trotta*. [en línea]. Tesis Doctoral. University of British Columbia. DOI: <https://dx.doi.org/10.14288/1.0088100>

POPELKA, Roxana. 2015. El abandono de los medios tradicionales de representación: los nuevos códigos expresivos utilizados por las mujeres artistas. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, nº. 10, pp. 456-469. DOI <http://dx.doi.org/10.18002/cg.v0i10.1400>

SAGASTI RUIZ, Janire. 2022. Mina Loy y la demolición a través de la escritura: Experimentación, conexiones y expansión desde lo artístico. *AusArt*, vol. 10, nº. 1, pp. 157-167. DOI: [10.1387/ausart.23493](https://doi.org/10.1387/ausart.23493)

SANCHEZ-BARRANCO RUIZ, Antonio y VALLEJO-ORELLANA, Reyes. 2003. Lou Andreas-Salomé, algo más que una coleccionista de genios. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, nº. 86 pp. 75-87. Disponible en: http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S021157352003000200006&lng=es&nrm=iso

SANTANA, Sandra. 2020. El texto como objeto estructural: hacia un concepto de “escritura expandida” en las obras de Marcel Broodthaers y Vito Acconci”. *Revista Laboratorio*, nº. 11. DOI: <https://doi.org/10.32995/rl112014197>

SWENSON, May. 1970. *Iconographs*. Nueva York: Scribner`s.

YEBRA LÓPEZ, Carlos. 2011. Literatura maquínica en Deleuze: Materiales para una teoría de la resistencia y una lógica de la sensación. *Revista Observaciones Filosóficas*, nº. 13. Disponible en: <https://www.observacionesfilosoficas.net/literaturamaquinica.htm>

YOUNGBLOOD, Gene. 2012. *Cine expandido*. Buenos Aires: EDUNTREF

ZORITA ARROYO, Diego. 2021. Los manifiestos de la poesía concreta española. *Revista De Literaturas hispánicas*. Philobiblion, nº. 13, pp 79–96. DOI: <https://doi.org/10.15366/philobiblion2021.13.004>

6. Índice de figuras

Figura 1. Palimpsest. 1924. Hilda Doolittle. Paris: Contact Editions. Firmado con sus iniciales H.D, las cuales usaba como pseudónimo literario. Fuente: http://www.contacteditions.ca/	10
Figura 2: Forsythia, 1966 from Mary Ellen Solt's Flowers in Concrete. Bloomington: Indiana University. Fuente: https://blogs.libraries.indiana.edu/lilly/2023/03/23/selections-from-flora-fauna-mary-ellen-solts-forsythia-in-flowers-in-concrete/	12
Figura 1. DOOLITTLE, Hilda. Palimpsest. 1924. Paris: Contact Editions. Firmado con sus iniciales H.D, las cuales usaba como pseudónimo literario. Fuente: Librería: Contact Editions, (Toronto, ON, Canada). http://www.contacteditions.ca/	13
Figura 1. DOOLITTLE, Hilda. Palimpsest. 1924. Paris: Contact Editions. Firmado con sus iniciales H.D, las cuales usaba como pseudónimo literario. Fuente: Librería: Contact Editions, (Toronto, ON, Canada). http://www.contacteditions.ca/	13
Figura 3: Maybe we are all there, 1976. Michelle Perfetti. 10.5x18 cm. Collage y técnica mixta. Fuente: https://www.invaluable.com/auction-lot/michele-perfetti-maybe-we-are-all-there-143-c-f494a88bc2	13
Figura 4: Il cuore della consumatrice ubbidiente, 1975. Mirella Bentivoglio. Serigrafía sobre papel. 19.5 x 18 cm. Fuente: https://mirellabentivoglio.it/	17
Figura 4: Ti amo, 1970. Mirella Bentivoglio. Fotocollage sobre papel. Fuente: https://mirellabentivoglio.it/	18
Figura 5: Wait, 1970 – 1980. Ruth Wolf-Rehfeldt. Zincografía sobre papel. 21 x15 cm. Fuente: https://www.artbasel.com/catalog/artwork/39595/Ruth-Wolf-Rehfeldt-Wait	19
Figura 6: Sin título [¿"Collages"?]. 1969. Madrid. Editorial: Zaj. 1ª Edición. 20,5x15. Fuente: https://libreriaelastillero.com/	20
Figura 7 y 8: Untitled (We Don't Need Another Hero), 1988. Barbara Kruger. Cartel, Instalación. Fuente: https://www.bbc.co.uk/programmes/p0211kp8/p021jvqs	24
Figura 9:	32
The Book of B-days	32
2023	32
Pilar González	32
13 x 9 cm	32
Libro de artista	32
Madera, papel y dactilografía	32
Figura 10:	33
The Book of B-days	33
2023	33
Pilar González	33
13 x 9 cm	33
Libro de artista	33
Madera, papel y dactilografía	33
Detalle.	33
Figura 11:	34
The Book of B-days	34
2023	34
Pilar González	34
13 x 9 cm	34
Libro de artista	34
Madera, papel y dactilografía	34
Detalle.	34
Figura 12:	35
The Book of D-days	35
2023	35

Pilar González	35
13 x 9 cm	35
Libro de artista	35
Madera, papel, dactilografía y fotografía instantánea.	35
Figura 13:	36
The Book of D-days	36
2023	36
Pilar González	36
13 x 9 cm	36
Libro de artista	36
Madera, papel, dactilografía y fotografía instantánea.	36
Detalle.	36
Figura 14:	37
The Book of D-days	37
2023	37
Pilar González	37
13 x 9 cm	37
Libro de artista	37
Madera, papel, dactilografía y fotografía instantánea.	37
Detalle.	37
Figura 15:	39
Monodose Poems	39
2023	39
Pilar González	39
5 x 3,5 cm cada fascículo	39
Libro-objeto	39
Caja de cerillas, gesso, letras transferibles, cerillas papel y dactilografía	39
Figura 16:	40
Monodose Poems	40
2023	40
Pilar González	40
5 x 3,5 cm cada fascículo	40
Libro-objeto	40
Caja de cerillas, gesso, letras transferibles, cerillas papel y dactilografía	40
Figura 17: Monodose Poem N°1	41
Figura 18: Monodose Poem N°2	42
Figura 19: Monodose Poem N°3	43
Figura 20: Monodose Poem N°4	44
Figura 21: Monodose Poem N°5	45
Figura 22: Monodose Poem N°6	46
Figura 23: Monodose Poem N°7	47
Figura 24: Monodose Poem N°8	48
Figura 23:	51
S/T "27 dic 2024"	51
2023	51
Pilar González	51
7 x 5 x 5 cm	51
Caja de diapositivas, letras transferibles y tinta	51
Figura 24:	52
S/T "Deconstructed hangman game"	52
2023	52
Pilar González	52
	85

Instalación. Medidas variables	52
Madera	52
Figura 25:	53
S/T "Thing of thought"	53
2023	53
Pilar González	53
8,5 x 6 x 2 cm	53
Caja de metal, esponja, terciopelo, teclas de ordenador y letras transferibles	53
Figura 26:	54
S/T "Mom's diogenes"	54
2023	54
Pilar González	54
8,5 x 6 x 2 cm	54
Caja de metal, plástico, fotografías, led y letras transferibles	54
Figura 27:	55
S/T "One way, any other"	55
2023	55
Pilar González	55
22 x 11 cm cada pieza sin montar	55
Fotografía digital de pieza efimera	55
Señal industrial	55
Figura 28:	56
S/T "Rapport sur savoir"	56
2023	56
Pilar González	56
6 x 2,5 cm, 4 x 2 cm cada pieza sin montar	56
Fotografía digital de pieza efimera	56
Hoja de afeitar, condón	56
Figura 29:	57
S/T "L'abolition du hasard I"	57
2023	57
Pilar González	57
2,5 x 2,5 x 2,5 cm	57
Madera y letras transferibles	57
Figura 30:	58
S/T "l'abolition du hasard II"	58
2023	58
Pilar González	58
2,5 x 2,5 x 2,5 cm	58
Madera y letras transferibles	58
Figura 31:	59
S/T "Past & chewed"	59
2023	59
Pilar González	59
22 x 16 cm Fotografías analógicas sobre papel, sobre de papel, chicle y tinta	59
Figura 31:	60
S/T "Past & chewed"	60
2023	60
Pilar González	60
22 x 16 cm Fotografías analógicas sobre papel, sobre de papel, chicle y tinta	60
Figura 32:	61
S/T "Impresión"	61
	86

2023	61
Pilar González	61
22 x 16 cm	61
Fotografías analógicas sobre papel, sobre de papel, chicle y tinta	61
Figura 33:	62
S/T "Impresión"	62
2023	62
Pilar González	62
22 x 16 cm	62
Fotografías analógicas sobre papel, sobre de papel, chicle y tinta	62
Detalle	62
Figura 34:	63
S/T "Permanent Strike"	63
2023	63
Pilar González	63
8 x 12 cm	63
Cartulina y letras transferibles	63
Figura 35:	64
S/T "My first photograph"	64
2023	64
Pilar González	64
10 x 15 cm	64
Fotografía analógica sobre papel fotográfico	64
Figura 36: Detalle	65
Figura 37:	66
S/T "Persona I"	66
2023	66
Pilar González	66
7 x 5 cm	66
Fotografía analógica sobre papel fotográfico, terciopelo y marco de hierro	66
Figura 37:	67
S/T "Persona II"	67
2023	67
Pilar González	67
7 x 5 cm	67
Fotografía analógica sobre papel fotográfico, terciopelo y marco de hierro	67
Figura 38:	71
S/T I	71
2023	71
Pilar González	71
14 x 10 cm	71
Fotografía, cartón, negativo y marco	71
Figura 39:	72
S/T II	72
2023	72
Pilar González	72
14 x 10 cm	72
Fotografía, cartón, negativo y marco	72
Figura 40:	73
S/T III	73
2023	73
Pilar González	73
	87

14 x 10 cm	73
Fotografía, cartulina y marco	73
Figura 41:	74
S/T IV	74
2023	74
Pilar González	74
14 x 10 cm	74
Fotografía, negativo y marco	74
Figura 43:	75
S/T V	75
2023	75
Pilar González	75
14 x 10 cm	75
Fotografía, carbón, papel y marco	75
Figura 44:	76
S/T VI	76
2023	76
Pilar González	76
14 x 10 cm	76
Fotografía, cartón y marco	76
Figura 45:	77
S/T VII	77
2023	77
Pilar González	77
14 x 10 cm	77
Fotografía, cartón, calendario, negativo y marco	77
Figura 46:	78
S/T VIII	78
2023	78
Pilar González	78
14 x 10 cm	78
Fotografía, cartón, negativo y marco	78



ANEXO I. RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE DE LA AGENDA 2030

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los
Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenible	Alto	Medio	Bajo	No procede
ODS 1. Fin de la pobreza.				
ODS 2. Hambre cero.				
ODS 3. Salud y bienestar.				
ODS 4. Educación de calidad.				
ODS 5. Igualdad de género.				
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.				
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.				
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.				
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.				
ODS 10. Reducción de las desigualdades.				
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.				
ODS 12. Producción y consumo responsables.				
ODS 13. Acción por el clima.				
ODS 14. Vida submarina.				
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.				
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.				
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.				

Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto.



**Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster:
Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.**