

INTERACCIÓN ARTÍSTICA
ENTRE POESÍA Y FOTOGRAFÍA
IDENTIDAD DE LA PALABRA-IMAGEN



Universidad
Politécnica
de Valencia

Tesis de Máster presentada por
Alicia Ruiz García
Dirigida por
Dr. D. José Luis Cueto Lominchar
Valencia, noviembre de 2007



INTERACCIÓN ARTÍSTICA
ENTRE POESÍA Y FOTOGRAFÍA
IDENTIDAD DE LA PALABRA-IMAGEN



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Universidad
Politécnica
de Valencia

Tesis de Máster presentada por
Alicia Ruiz García
Dirigida por
Dr. D. José Luis Cueto Lominchar
Valencia, noviembre de 2007

“Uc pintura poesis”

Horacio

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN (pág. 5)

1. LA POESÍA Y EL PLANO DEL CONTENIDO. Tiempo (pág. 13)
2. LA FOTOGRAFÍA Y EL PLANO DE EXPRESIÓN. Espacio (pág. 21)
3. MÍMESIS. Horacio (pág. 32)
4. INTENTOS DE INTERSECCIÓN ENTRE DOS PLANOS (pág. 36)
 - 4.1. Pictogramas (pág. 37)
 - 4.2. Poesía Visual (pág. 44)
 - 4.3. Caligramas (pág. 49)
5. PICTO-POETAS (Artistas duales) (pág. 53)
 - 5.1. Joan Brossa (pág. 58)
 - 5.2. Chema Madoz (pág. 66)
6. POESÍA EN TRÁNSITO A LA FOTOGRAFÍA.
Mimética común (pág. 70)
7. LOS ESPACIOS UTÓPICOS (Pág. 75)
8. EL ATASCO DE LA DIFERENCIA (Pág. 79)
9. TERRITORIOS ARRIESGADOS (Pág.84)
10. CONCLUSIONES (Pág. 89)
11. MEMORIA (pág. 93)
12. BIBLIOGRAFÍA (Pág. 95)

“La vida moral del hombre forma parte del tema del artista; pero la moralidad del arte consiste en el perfecto uso de un medio imperfecto. Ningún artista desea probar nada. Incluso las cosas ciertas pueden ser probadas.”

Oscar Wilde

“La pintura es poesía muda; la poesía, pintura ciega”.

Leonardo da Vinci (corrección a Simónides)

“La pintura es poesía muda y la poesía es pintura que habla”

(afirmación atribuida por Plutarco a Simónides-)

INTRODUCCIÓN

Desde que el hombre ha empezado a expresarse, muchas han sido las formas con las que ha intentado dejar una manifestación que posteriormente ha pasado a llamarse artística. Lo ha hecho con música, con literatura, con imágenes, aunque bien es cierto, que cada individuo ha atenazado su medio de comunicación, normalmente con respecto a un plano de expresión. Muchos autores han intentado indagar otras formas, se han sentido atraídos por otros medios, pero es cierto que nunca ha habido una identificación de las formas de expresión, sino una coexistencia. El pintor ha sido ante todo pintor o artista plástico, el poeta ha sido por encima de todo poeta, literato, incluso ha habido casos como el de Rafael Alberti en el que han coincidido con un equilibrio de importancia, la faceta de pintor y la de poeta simultáneamente.

Pero no existe una identificación de las artes. No existe un sistema a través del que concertar un encuentro único entre los territorios de la literatura y de la plástica.

Mi formación en las artes plásticas y visuales, así como mi tendencia natural a la poesía, me han llevado a reflexionar el por qué de la ausencia de un poemario donde no sólo existan la imagen y la palabra

sino que además se puedan identificar entre ellas, es decir, que no sea necesario leer un poema para sentir lo mismo que si visionamos una fotografía.

Tras la elección de la bibliografía pertinente, intentaré dilucidar el por qué de esta ausencia y si lo que existe es un hueco que no ha sido nunca explorado, más tengo a priori la duda (tras mis primeros acercamientos) de si lo que ocurre es que los territorios utópicos de los que hablamos, tienen unos límites firmemente establecidos.

Mi objetivo, por tanto, es revisar la relación existente entre el concepto de poesía y el de la imagen, analizando antes la obra plástica en general, para llegar a un medio de expresión sumamente moderno como la fotografía, pero no a su técnica sino a su ontología. Para entender todo ello, primero me remitiré cronológicamente a investigar cada una de las formas, empezando en el plano poético, sin profundizar más de lo que el tiempo me permite y ahondando más en la expresión gráfica, que es la que nos ocupa.

Por todo ello, tengo el objetivo de analizar aunque sea someramente, el trabajo de otros artistas, que han sido elegidos con criterios operativos. La idea no es un trabajo de documentación, sino tener referencias que constituyan los elementos de análisis que necesitamos para establecer unos parámetros y con ello, ejemplificar un momento del relato de la investigación. Por el camino, nos dejaremos al margen unos cuantos ejemplos de autores.

Mis reflexiones apuntan hacia abstracciones que quisiera objetivizar. Me pregunto si un papel en blanco puede ser el principio de toda manifestación artística, sea de la índole que sea.

Además de un papel en blanco, un folio puede ser un territorio utópico, aquél lugar donde volcar lo que la imaginación y el intelecto han trabajado de forma depurada.

Tomando un lápiz, cada persona puede proyectar sus monstruos, sus anhelos, su suciedad o sus promesas, sus objetivos, su trabajo, ideas ilesas y manoseadas, sus posesiones nauseabundas y escatológicas, su afecto, sus lágrimas, su rabia, su devenir personal o el de otros, sus exageraciones, etc. En fin, porciones del reflejo de una vida, propia o ajena, en desarrollo o ya vividas.

Podría hacerse de manera automática; o bien compulsiva; obligada o sistemática; de forma dulce o apasionada; metódica, pragmática, analítica o, tal vez, dedicada.

Una persona puede dejar su impronta sobre ese blanco -en principio infinito- de manera única y auténtica combinando el objeto de su expresión con su modo de hacer e incluso el fin que le lleva a ello.

En cada persona, de forma natural e intrínseca, habita una cierta necesidad de búsqueda y de conocimiento de sí misma. Por esta razón, se explora en territorios -no tangibles en principio- que permitan conocer el motivo del por qué de la existencia de autores que prefieren la expresión poética en su acepción más amplia: se utiliza (ya sea con simples letras o meros garabatos –usando el lápiz como herramienta-) lo hallado en el desván en penumbra de sus ideas para convertir en poesía, formal o no, aquello que se desconoce pero que de forma sutil se siente.

Buscando en el Diccionario de la Real Academia de la lengua Española, se encuentra como definición de poesía la siguiente:

Poesía.¹

(Del lat. *poësis*, y este del gr. *ποίησις*).

1. f. Manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa.
2. f. Cada uno de los géneros en que se dividen las obras literarias. Poesía épica, lírica, dramática.
3. f. por antonom. poesía lírica.
4. f. Poema, composición en verso.
5. f. Poema lírico en verso.
6. f. Idealidad, lirismo, cualidad que suscita un sentimiento hondo de belleza, manifiesta o no por medio del lenguaje.
7. f. Arte de componer obras poéticas en verso o en prosa.

La primera definición parece la más asumida por la mayoría. Así, si se ahonda más profundamente en las palabras *en verso* usadas para la manifestación de la belleza, se encuentra que *verso*, en su primera acepción, sería:

verso¹.

(Del lat. *versus*).

1. m. Palabra o conjunto de palabras sujetas a medida y cadencia, o solo a cadencia. U. también en sentido colectivo, por contraposición a prosa. Comedia en verso.

Mas, se puede observar, que su tercera acepción lleva una revelación en forma de definición, retrotrayéndonos de nuevo a la idea original de nuestro pretexto:

Folio “verso”.

(Del lat. *folium*, hoja).

1. m. Hoja de un libro o de un cuaderno.
2. m. Titulillo o encabezamiento de las páginas de un libro.

¹ Diccionario de la Real Academia Española
www.rae.es [mayo 2007]

3. m. Hoja de papel que resulta de doblar una vez el pliego de marca ordinaria.
4. m. Hierba dioica de la familia de las Euforbiáceas, que tiene las hojas aovadas y cubiertas de una especie de tomento blanco, con el tallo algo leñoso, las flores conglobadas y las semillas casi redondas.

~ atlántico.

1. m. El de grandes dimensiones y que no se dobla por la mitad, sino que forma una hoja cada pliego, como en los grandes atlas geográficos.

Etc...²

Es de obligación profundizar en la gramática española a fin de conocer exactamente qué se entiende por esta forma de arte. Así, en cada una de las formas que vamos a abordar, se encuentra esa manifestación de la belleza llamada poesía.

Es necesario pues, discernir fundamentalmente sobre la dicotomía entre lo que se asume como poesía formal y una cierta poética encontrada en, por ejemplo, una imagen fotográfica. Para ello es necesario explorar aquellos terrenos personales y algunos ajenos a fin de delimitar la diferencia que hay para que ambas manifestaciones artísticas, en principio tan distintas, puedan coexistir.

Preguntarse por esa coexistencia no es baladí. Es de observar que con simples paseos por librerías –antiguas o actuales-, por bibliotecas –particulares o públicas-, por lugares donde se acumulan expresiones en su forma escrita que induzcan a la idea general que se tiene de cultura (en fin, por cualquier lugar donde poder aprender), siempre se ha echado en falta (salvo en contadísimos casos) un poemario u obra puramente literaria que contenga representaciones gráficas que identifiquen de forma directa un poema con cierta imagen.

Y viceversa; un poemario capaz de expresar por igual con la palabra escrita o con una imagen (en el tiempo o en el espacio), la impresión interior que el artista ha sufrido.

² Ibídem

Es natural preguntarse el por qué de la carencia de este tipo de obras; además a sabiendas de que desde que el hombre es creativo –es decir, desde que el hombre es hombre, quedando demostrado desde tiempos remotos con el arte rupestre-, ha buscado todas las formas posibles de expresión, las ha combinado afín a su criterio artístico logrando encontrar cauces iguales para subrayar su idea particular y propia de comunicación.

No en vano, existe el lenguaje de signos –de cualquier índole, ya sea el de gestos, el postural, etc.- que acentúan la palabra que hoy en día es considerada como canal refinado con el que mover la expresión personal.

Con esta observación, como primer objetivo se buscará a autores que hayan combinado artes conocidas como temporales con artes espaciales –entendiendo la poesía como arte temporal, al igual que la música y la danza; y extendiendo de forma general el concepto de arte espacial a las artes plásticas-.

Se encuentra entonces que una gran mayoría de artistas de todos los campos concedieron una importancia alta a un arte alternativo y, en algunos casos, incluso no se puede dilucidar si alguno de ellos fue antes pintor que poeta o viceversa; sin saber a ciencia cierta qué arte o tipo de expresión artística le identifica y le define como artista propiamente dicho.

Así, sería natural preguntarse qué lleva a un artista a expresarse con tiempo o con espacio, y cuál es el mecanismo interior que se desencadena en el momento exacto del acto de creación.

En definitiva, este trabajo ahondará en los conceptos de poesía y fotografía para pasar a buscar sus intersecciones como la poesía visual o los caligramas, o las posibilidades que existen para que ambos terrenos se co-manifiesten o por el contrario, la identificación entre ambos.

El objetivo último es establecer unas conclusiones certeras respecto a la forma de coexistencia o identificación, desentrañar el misterio de la subjetividad de la percepción de la obra, sin por ello, cerrar puertas al arte, ya que entendemos que si todavía queda algo de libertad sobre el planeta, es precisamente en el arte donde se puede y debe manifestar.

1. LA POESÍA Y EL PLANO DEL CONTENIDO. TIEMPO

La poesía no es nada sino tiempo, ritmo perpetuamente creador³.

Ritmo es aquella secuencia de golpes (en general percutidos, o indirectamente de cualquier tipo, ya que un instrumento melódico por ejemplo puede ser tocado más o menos rítmicamente) que en general marca el tiempo y el compás. Estos golpes o se repiten o se fusionan principalmente por su familiaridad, timbre o entrada en mismos intervalos de tiempo y forman así el ritmo.

Ritmo, flujo de movimiento controlado o medido, sonoro o visual, generalmente producido por una ordenación de elementos diferentes del medio en cuestión. El ritmo es una característica básica de todas las artes, especialmente de la música, la poesía y la danza. También puede detectarse en los fenómenos naturales.

El ritmo musical, en un sentido amplio, es todo aquello que pertenece al movimiento que impulsa a la música en el tiempo. En la danza, el ritmo gobierna los movimientos del cuerpo.

³ Octavio Paz. (México, 1914-1998) Poeta y ensayista mexicano nacido en Mixcoac. En 1937 asiste al Congreso de Escritores Antifascistas en Valencia (España) junto con su esposa, la escritora mexicana Elena Garro.

El ritmo⁴ es un rasgo básico que determina la estructura de la poesía, bien en la sucesión planificada de sílabas largas y cortas que caracteriza a la poesía griega y latina antiguas, o en el uso del acento y el metro, como en la poesía moderna. La rima también contribuye al efecto rítmico de la poesía. En las artes visuales, los objetos o figuras pueden yuxtaponerse para producir una composición rítmica.

En la naturaleza, se dice que existe ritmo en las series infinitas de actividades, como el dormir y despertarse, la nutrición y la reproducción que gobiernan la existencia de todo ser vivo. Dichas actividades suelen estar muy relacionadas con los procesos rítmicos de los fenómenos geofísicos como las mareas oceánicas, el día solar, el mes lunar y los cambios de estaciones.

Un ritmo no tiene por qué ser una secuencia de golpes repetitivos. Su característica fundamental es que marque el tiempo, sea con variaciones o no.

Conceptos que abarca el ritmo:

Compás es la subdivisión del tiempo, usando un numerador (que indica la cantidad de notas que entran) y un denominador que indica la calidad, es decir si es negra, corchea, etc.

Tiempo o tempo, es una constante que se mantiene y que hace que el ritmo o cualquier otra parte de la música se mantenga. La ausencia de tiempo podría indicar una estructura libre o un solo.

Si golpeamos un tambor a intervalos iguales, el ritmo aparecerá como tiempo dividido en porciones análogas. La representación gráfica de esta abstracción podría ser la línea de rayas: ----- . La intensidad rítmica dependerá de la velocidad con que los golpes caigan sobre la superficie del tambor. A intervalos más reducidos corresponderá

⁴ es.wikipedia.org/wiki/Ritmo [diciembre 2006]

aumentada violencia. Las variaciones dependerán también de la de la combinación entre golpes e intervalos.

Aún reducido a ese esquema, el ritmo es algo más que medida, algo más que tiempo dividido en fragmentos. La sucesión de golpes e intervalos revela una intencionalidad, una dirección, un objetivo. El ritmo proporciona una expectación, motiva un anhelo. Si se interrumpe, percibimos un choque. Algo se rompe. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a denominar. El ritmo genera en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá apaciguarse cuando suceda "ese algo".

Quedamos en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un derrotero, aunque no sepamos cuál es la trayectoria. Todo ritmo es sentido de algo, con o sin reiteración, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Así pues, el ritmo no es únicamente una medida vacía de contenido, sino tiempo original. La medida no es tiempo sino manera de conjeturarlo. Toda medida rítmica es una "forma de hacer presente el tiempo".

El ritmo no es medida, ni algo que está fuera de nosotros, sino que somos nosotros mismos los que nos vertemos en el ritmo y nos disparamos hacia "algo". El ritmo es sentido y cuenta un misterio. Así, su contenido verbal o ideológico no se puede separar. Aquello que dicen las palabras del poeta ya está diciéndolo el ritmo de apoyo de sus palabras. Aún es más, esas palabras surgen consecuentemente del ritmo, como las hojas del árbol.

⁵ Martin Heidegger. Nació en Alemania en 1889. Los estudiosos suelen dividir el itinerario filosófico de Heidegger en dos etapas: "El Primer Heidegger", el de Ser y tiempo, que estudiaba al ser en el horizonte humano y profundizaba la reflexión sobre el hombre en cuanto ser capaz de plantearse la pregunta por el ser; y "El Segundo", que en las obras posteriores seguirá reflexionando el ser pero de un modo más directo, abordando otras temáticas, como la Poesía y la Técnica.

La relación entre ritmo y palabra poética es igual a la que gobierna entre danza y ritmo musical, no se puede decir que el ritmo es la representación sonora de la danza; tampoco que el baile sea la traducción corporal del ritmo. Todos los bailes son ritmos y viceversa.

La mayoría de narraciones míticas y rituales muestran que es imposible disociar al ritmo de su sentido. El ritmo fue un procedimiento fantástico con un inmediato, encantar y aprehender ciertas fuerzas, alejar otras. Sirvió también para evocar o, más exactamente, para reproducir ciertos mitos: la aparición de un diablo o la llegada de un dios, el fin de un tiempo o el comienzo de una era.

Es evidente que, lejos de ser una medida vacía y abstracta, el ritmo es inseparable de un contenido concreto. Otro tanto ocurre con el ritmo verbal, la frase o idea poética no precede al ritmo, ni éste a aquella. Ambos son la misma cosa. En el verso ya palpita la frase y su significado. Por eso hay metros danzantes, sentenciosos, heroicos y gráciles, alegres y lúgubres.

El ritmo es la fuente de todas nuestras creaciones. Ritmos binarios o terciarios, antagónicos o cíclicos alimentan las instituciones, las creencias, las artes y las filosofías. La historia misma es ritmo. Y cada civilización puede someterse al desarrollo de un ritmo fundamental. Los antiguos chinos veían percibían el universo como la cíclica combinación de dos ritmos: Una vez Yin, otra vez Yang.

El universo es un sistema bilateral de ritmos contrarios, alternados y complementarios. El ritmo reina el crecimiento de las plantas y de las culturas, de las cosechas y de las filosofías.

Cada sociedad posee un ritmo propio o, cada ritmo es una actitud, un sentido y una imagen del mundo, distinta y particular. Del mismo modo que es imposible reducir los ritmos únicamente a medida, dividida en

espacios homogéneos, tampoco es posible abstraerlos y convertirlos en esquemas racionales. Cada ritmo implica una percepción concreta del mundo.

El poema es tiempo arquetípico, que se hace presente en cuanto una boca lee sus frases rítmicas. Esas frases rítmicas son los que llamamos versos y su función consiste en re-crear el tiempo.

Al tratar el origen de la poesía⁶: “En resumen, dos han sido las causas especiales del origen de la poesía, y ambas naturales: primero, ya desde la infancia es natural en los hombres reproducir imitativamente; y en esto se distingue de los demás animales, en que es más imitador el hombre que todos ellos y hace sus primeros pasos en el aprendizaje mediante imitación; segundo, en que todos se complacen en las reproducciones imitativas”.

Más adelante se suma que el objeto propio de esta reproducción imitativa es la contemplación por semejanza o comparación, la metáfora es el principal instrumento de la poesía, ya que por medio de la imagen - que acerca y hace parecidos a los objetos distantes u opuestos- el poeta puede decir que esto sea semejante a aquello.

La poética de Aristóteles ha sufrido muchas críticas. Sólo que, contra lo que uno se sentiría inclinado a pensar instintivamente, lo que nos resulta insuficiente no es tanto el concepto de reproducción imitativa como su idea de la metáfora y, sobre todo, su noción de naturaleza.

Según Introducción a la Poética⁷, “imitar no significa ponerse a copiar un original... sino toda acción cuyo efecto es una presencIALIZACIÓN”. El efecto de tal imitación, que, literalmente, no copia nada, será un objeto original y nunca visto, o nunca oído, como una sinfonía”.

⁶ Aristóteles

⁷ Juan David García Bacca. Nació en Pamplona el 26 de Junio de 1901. Filósofo, traductor y pedagogo.

Pero, ¿de dónde saca el poeta esos objetos nunca vistos ni oídos? El modelo del poeta es la naturaleza, modelo y fuente de inspiración para todos los griegos.

Para Aristóteles la poesía ocupa un lugar intermedio entre la historia y la filosofía. La primera gobierna sobre los hechos, la segunda rige el mundo de lo necesario. Entre estos extremos la poesía se ofrece como lo optativo. “No es oficio del poeta contar las cosas como sucedieron, sino cual desearíamos que hubiesen sucedido”.⁸

El reino de la poesía es “si pudiera”.

En efecto, la poesía es deseo. Mas ese deseo no se articula en lo posible, ni en lo verosímil.

La imagen no es lo “imposible inverosímil”; la poesía es hambre de realidad. El deseo aspira siempre a suprimir la distancia, según se ve en el deseo por excelencia, el impulso amoroso.

La imagen es el puente que tiende el deseo entre el hombre y la realidad. El mundo del “si pudiera” es el de la imagen por comparación de semejanzas y su principal vehículo es la palabra “como” y compara.

Pero hay otra metáfora que suprime el “como” y sustituye.

En ella el deseo entra en acción, no compara ni muestra semejanzas sino que revela y provoca la identidad última de objetos que nos parecían inamovibles.

La idea de Aristóteles parece verdadera en el sentido de ser la poesía una reproducción imitativa, si se entiende por esto que el poeta recrea paradigmas, en la acepción más antigua de la palabra: ejemplos, mitos.

⁸ *Ibíd*em

Aun el poeta lírico al recrear su experiencia evoca un pasado que bien pudiera ser futuro.

No es contradictorio afirmar que el poeta es un emulador. Esa imitación es creación original, evocación y recreación de algo que está en el origen de los tiempos y en la base de cada hombre, algo que se confunde con nosotros, y que siendo de todos es también único y singular. El ritmo poético es la modernización de ese pasado que es un futuro que es un presente; nosotros mismos. La frase poética es tiempo vivo, concreto: es ritmo, tiempo original perpetuamente sucediéndose.⁹

⁹ (Aristóteles) Filósofo, Cabeza de la Secta de los Peripatéticos, hijo de Nicómaco y de Festiada, nació en Estagira, ciudad de Macedonia o de Tracia, en la Olimpiada XCIX, hacia el año 384 antes de J. C.

La primera tarea de Aristóteles consiste en definir el arte de la poesía (poietike), que constituye el tema de la obra. Aristóteles establece una distinción entre tres clases de "pensamiento": conocimiento (theoria), acción (praxis) y realización (poiesis)'; pero en la Poética emplea "poiesis" en un sentido más estricto. Un tipo de realización es la imitación, que Aristóteles parece tomar sencillamente como representación de objetos o acontecimientos. El arte imitativo se divide en: 1) el arte de imitar apariencias visuales por medio del color y el dibujo y 2) el arte de la poesía, imitación de la acción humana (praxis) a través del verso, la canción y la danza. Así, el arte de la poesía se distingue del de la pintura por su medio (palabras, melodía, ritmo), y de la historia de la filosofía versificada (el poema de Empédocles) en virtud del objeto que imita. Dos de las especies del arte poético son de mayor interés para Aristóteles: el drama (sea trágico o cómico) y la poesía épica, que se diferencia de la comedia por la gravedad de las acciones imitadas.

Algo de suma importancia en el tratado de Aristóteles es su método de investigación, porque intenta presentar una teoría sistemática acerca de un género literario concreto. Aristóteles se pregunta: ¿Cuál es la naturaleza del arte trágico? Y esto le lleva a reflexionar no sólo sobre sus causas material, formal y eficiente (muchas de sus observaciones al respecto poseen validez permanente para la teoría literaria), sino también sobre su causa final o fin (telos). ¿Qué es una buena tragedia, y qué la hace buena; cuáles son "las causas de la perfección artística y de su contrario"? Esta función de la tragedia, piensa Aristóteles, ha de tener por objeto ofrecer cierto tipo de experiencia agradable -el "placer propio" (oikeia hedone) de la tragedia- y, si puede determinarse la naturaleza de este placer, entonces será posible justificar los criterios en virtud de los cuales podemos decir que una tragedia, es mejor que otra.

Moreri, El gran diccionario histórico
París & León de Francia, 1753 tomo 1, páginas 709-711

Aristóteles, Filosofía en español, <http://www.filosofia.org/enc/mor/d010709.htm> [enero 2007]

2. LA FOTOGRAFÍA Y EL PLANO DE EXPRESIÓN. ESPACIO

2. La fotografía y el plano de expresión. Espacio

Si la fotografía entra dentro de la categoría de las artes plásticas y por tanto, de los territorios utópicos del espacio, también es cierto que de todas las artes espaciales, encontramos más matices temporales que en el resto de artes plásticas.

La fotografía, como decía Cartier Bresson¹⁰, está orientada a la aprehensión del "instante decisivo" y en esa toma del instante, estamos priorizando el tiempo sobre el espacio aunque el soporte sea posteriormente visual.

Por tanto, en ella se disuelven el espacio y el tiempo haciendo de este soporte, un híbrido fascinante a través del que nos sentimos cómodos en los objetivos que pretendamos abordar; por ello, la identificación con la palabra sería más completa, sería en definitiva combinar las sutilezas

¹⁰ Cartier-Bresson, Henri (1908-2004) Nació en Chanteloup, Seine et Marne, Francia. Pertenece a una familia de la alta burguesía que le inculcó el gusto por el Arte, a sus padres sólo les interesaba la pintura, por este motivo fue educado en el Lycée Condorcet de París. En 1931 después de una larga enfermedad se interesó por la fotografía. Su técnica es no recortar jamás los negativos, se positivaban completos, sin encuadrar ni cortar nada. Es un fotógrafo que sabe componer con rigor, observando los gestos, las yuxtaposiciones de elementos y dispara en el breve instante en que todo ello crea un conjunto significativo, lo que él define como el "momento decisivo".

de ambos territorios utópicos, el del espacio y el del tiempo, para conseguir materializar con mayor precisión, la identificación, en este caso, con la poesía;

la misma poesía que desprende por el sólo hecho de serlo, cualquier obra artística.



H. Cartier-Bresson

"Fotografiar es poner en la misma línea de mira, la cabeza, el ojo y el corazón."

¹¹El prefijo foto, procede de *fos*, que significa luz, pero sería más correcto deletrear "fàos". Con ello nos hubiésemos acercado a *faiein* y *faineim*, palabras que deberían traducirse como "aparecer" y no como "brillar", y que han originado palabras como fantasmas, fantasía o fenómenos. Esta lexicografía se relacionaría con ilusiones, espectros y apariciones. "Fotografía", entonces literalmente significa "escritura aparente". Lo cual nos lleva por extensión a una "escritura de las apariencias". Pero finalmente, la fotografía existe por la luz, aunque todo en ella es una irrealidad.

La cámara fotográfica se inventó como "lápiz solar". Un espejo con memoria, apto para escribir la naturaleza. Tal vez sea éste el origen del poder que tiene la fotografía, que ha sido entendida durante mucho tiempo como la manera en que la naturaleza se interpreta a sí misma. La fascinación que produjo su descubrimiento apuntaba hacia esa ilusión de representación natural. Se trata de copiar la naturaleza con la máxima precisión y fidelidad sin depender de la habilidad de quien interpreta (siempre un humano). La consecuencia aparente era la obtención directa de la realidad.

Parece evidente que la fotografía es un registro fiel de la verdad. Si la relación del arte con la realidad ha sido tradicionalmente privilegiada, en el caso de la fotografía es especialmente justificada. La fotografía es realidad, de tal manera, que incluso en ocasiones el objeto real se puede llegar a considerar imperfecto.

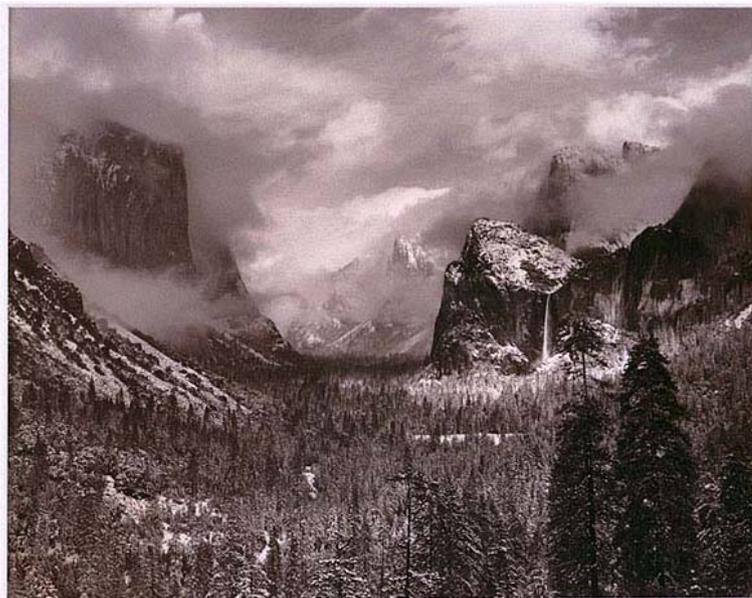
Tal vez sea que detrás de esa supuesta transparencia se esconda el complicado dispositivo que cause *lirismo* ante una imagen fotográfica.

¹¹ Santiago Fernández, 2001, <http://www.supercable.es/~santiagofc/sfotografia/index.htm> [diciembre 2006]

Podemos pensar que si la fotografía es acerca del mundo, el fotógrafo tiene poco valor, pero en la medida en que es la herramienta de una subjetividad intrépida y experimental, el fotógrafo lo es todo.

Se ve a la fotografía como una manifestación aguda del yo individualizado, dominando la realidad, o bien se la ve como un medio de encontrar un lugar en el mundo extraño, porque permite emprender con él una relación distante.

Pero entre la protección de la fotografía como un medio superior de expresión del yo y la exaltación de la fotografía como un medio superior de poner el yo al servicio de la realidad no existe una diferencia tan grande como podríamos creer. Ambas aceptan que la fotografía proporciona un sistema único de autenticidad, es decir, que nos muestra la realidad como nunca antes la habíamos visto.



"Winter" Ansel Adams

"El daguerrotipo no es meramente un instrumento que sirve para dibujar la naturaleza [...] le da el poder de reproducirse a sí misma." Louis Daguerre (1838, circular para atraer inversores)¹²

¹² <http://www.fotonoviembre.es/literatoslulu.com/01d58896df126b753/index.html>
[febrero 2007]

“La fotografía es un sistema de selección visual. En el fondo, todo consiste en enmarcar una porción del cono de visión de uno mientras se está en el lugar apropiado y en el momento adecuado. Como el ajedrez, o la escritura, consiste en elegir entre varias posibilidades determinadas, pero en el caso de la fotografía el número de posibilidades no es finito sino infinito”¹³ .

Ningún utensilio, salvo la cámara, es capaz de registrar esas reacciones tan complicadas y temporales y expresar toda la majestuosidad del momento. Ninguna mano puede expresarlo, pues la mente no puede paralizar la verdad fiel de un momento el tiempo suficiente para acceder a que los pesados dedos establezcan grandes masas de pormenores interrelacionados.

Los impresionistas se afanaron vanamente para lograrlo. Entonces, consciente o inconscientemente, lo que procuraban demostrar con sus efectos de luz era la verdad del momento; el impresionista siempre ha intentado fijar el fenómeno del aquí, del ahora, del presente. Pero los efectos circunstanciales de luz se les escapaban mientras se dedicaban a analizar y su “impresión” no es más que una serie de emociones superpuestas. Stieglitz¹⁴ fue más certero, fue directamente al instrumento fabricado para él.

¹³ John Szarkowski, conservador estadounidense de museos, foto-historiador, escritor y fotógrafo. Nacido en 1925 en Wisconsin. De 1948 a 1951, trabaja como fotógrafo en el centro de arte Walker de Minneapolis. En 1950 comienza a dar clases en la Universidad de Minnesota y en 1951 en la Albright Art School en Buffalo. Fue profesor en las Universidades de Nueva York, Harvard, Cornell y Columbia.

John Szarkowski, Encarta,
<http://es.encarta.msn.com/encnet/refpages/RefArticle.aspx?refid=761579423> [febrero 2007]

¹⁴ Alfred Stieglitz (1864-1946) De ascendencia alemana, Alfred se encontró con la fotografía a la temprana edad de 11 años, observando las manipulaciones que en su laboratorio realizaba un retratista local. Estudió ingeniería mecánica y fotografía en Berlín, donde adquirió su primera cámara. Con ello intentó, y consiguió, saltar las barreras imperantes en la época, como por ejemplo el que sólo se pudieran tomar fotografías a plena luz.

Alfred Stieglitz, <http://usuarios.lycos.es/luniorni/newpage6.html> [febrero 2007]

La realidad empieza a ser concebida como una especie de manuscrito que hay que interpretar. Una infinidad de capas superpuestas, de detalles imperceptibles, de rasgos que llevan unos a otros.

La tarea del fotógrafo es elitista, iluminada, revolucionaria, significativa. Realizan la tarea de limpiar los sentidos, “revelando a otros el mundo viviente que los rodea”, según Weston¹⁵ definió su propio trabajo, “mostrándoles lo que sus propios ojos no eran capaces de ver”. Se comparte el ideal vanguardista de desafiar las normas de lo bello para encontrar otra belleza diferente y oscura.

La imagen fotográfica modifica el mundo, lo hace objeto y lo reduce a miniaturas que, capturando espacio y tiempo, se pueden poseer.

Se anhela capturar el mayor número de objetos; es un mundo de aprehensión de lo material. Aquello de lo que nos apropiamos es toda la realidad o es más incluso. Aproximando lo exótico, volviendo desconocido lo conocido y prosaico se constata el mundo entero. Este es uno de los resultados del abuso fotográfico del mundo. Al desnudar la calidad de objeto de los seres humanos, la humanidad de las cosas, la fotografía convierte la realidad en un pleonasma.

Las imágenes son auténticas en cuanto se parecen a lo real, pero son falsas pues sólo son apariencia. Intentamos tener un conocimiento absoluto del mundo que secuestramos en nuestras fotografías, pero en realidad es sólo un conocimiento estético.

¹⁵ Edward Weston, nació el 24 de Marzo de 1886 (Hihgland Park, Illinois).

La obra de Weston es una continua búsqueda y esconde un ser inquieto y apasionado con su trabajo.

Este espíritu fue el que le hizo ver claro que el pictorialismo era un callejón sin salida y empezó un periodo de análisis que le conduciría hacia una pureza fotográfica.

Edward Weston, <http://www.elangelcaido.org/fotografos/weston/weston.html> [marzo 2007]

La fotografía no nos ayuda a comprender las cosas, porque para ello es necesario conocer su funcionamiento y éste es siempre en el tiempo. Conocer algo es conocerlo por sus causas y la fotografía precisamente destruye esa dimensión del tiempo. Así, lo que tenemos es un simulacro de conocimiento, de posesión, de investigación, de contravención de la realidad.

La fotografía desgrana, encierra variados aspectos del mundo. En cambio, otorga a cada momento el carácter de un misterio, cada imagen adquiere múltiples interpretaciones. La imagen -representación aparente del mundo- se muestra como realidad y es por eso que nos hace recapacitar sobre qué hay realmente tras ese mundo de imágenes.

Las condiciones e intenciones específicas de las fotografías tienden a ser devoradas por el *pathos*¹⁶ generalizado de la melancolía. El tiempo termina por realzar casi todas las imágenes, incluso las malas, al nivel de arte.

Algo bello puede suscitar sufrimiento porque ha envejecido o ya no existe. Todas las fotografías son un recuerdo de que moriremos. Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de personas u objetos. El fotógrafo está comprometido en transformar la realidad en antigüedad, y las fotografías mismas son antigüedades instantáneas.

¹⁶ Pathos: palabra griega que usamos para referirnos al sufrimiento humano normal de una persona; el sufrimiento existencial, propio del ser persona en el mundo y contrario al sufrimiento patológico o mórbido.
Olas de cambio, <http://counselingred.com.ar/glosario2.htm> [junio 2007]

Fox Talbot¹⁷ habló de la especial aptitud de la cámara para registrar los ultrajes del tiempo.

Con la fotografía seguimos de modo íntimo y turbulento la realidad del envejecimiento.

La fotografía es el inventario de la mortalidad.

Basta apretar un botón para investir un momento de ironía póstuma. Las fotografías muestran a las personas allí, y en una época específica de la vida, de un modo irrefutable, agrupan gentes y cosas que un momento después se dispersan.

Con la fotografía las ideas de *belleza* y de *democracia* se encuentran. Cualquier objeto es digno de ser fotografiado; basta con acertar con el punto de vista, el juego de luces o con añadir lentes que ofrezcan nuevas dimensiones para encontrar una belleza que está oculta en todas partes.

¹⁷ William Henry Fox Talbot nació en Febrero de 1800, Científico y filólogo Inglés, fue uno de los pioneros en el ámbito fotográfico. Estudió matemáticas en Cambridge, pero tuvo diversas inquietudes en otros campos, como por ejemplo la botánica.

A causa de sus problemas como dibujante, se interesó por otra clase de métodos mecánicos para capturar y retener las imágenes. A través del uso de la cámara oscura y la cámara de luz, empezó sus grandes investigaciones durante su estancia de vacaciones a la orilla del lago Como. Los conceptos de cámara oscura y cámara de luz ya habían sido desarrollados con anterioridad, pero fueron la gran base para Talbot en sus primeras investigaciones.

En 1835, Talbot consiguió plasmar en papel una galería del sur de la Abadía de Lacock. Talbot siguió sus investigaciones con papeles de plata y procesos de revelado hasta que en 1841 patentó en Inglaterra el "calotipo" y empezó la verdadera historia de la fotografía en su versión negativo-positivo..

En 1849 presentó una nueva patente en el campo fotográfico que consistía, en utilizar la porcelana como soporte fotográfico. Talbot fue reconocido con muchos galardones, de los cuales podemos destacar los siguientes:

- La gran medalla de honor en la Expo de París en el año 1855.
- Recibió en 1864 un Título honorario por la Universidad de Edimburgo.
- Miembro honorífico de la Sociedad Fotográfica de Londres.

Su "Pencil of Nature" fue el primer libro publicado en el que se incluyeron fotografías impresas.

En 1854, Scott Archer's desarrolla el proceso conocido como "colodión" que Talbot interpreta como una derivación de su calotipo y cubierto por su misma patente.

William Fox Talbot, dedicó el resto de su vida a la impresión mecánica de fotografías. Muere en Septiembre de 1877.

Henry Fox Talbot, <http://www.elangelcaido.org/fotografos/talbot/talbot.html> [junio 2007]

En los orígenes, con la pintura se trataba de quedarse con algo para retenerlo. Ésta es la base de la relación existente entre original y representación. A través de las imágenes el individuo encontró el modo de someter los objetos. Así, la fotografía, en tanto que la representación más constante de la realidad, es el medio más eficaz de usurpación.

En este aspecto la autoridad de la fotografía es dominante y su capacidad de saqueo de la realidad también, porque no es sólo una imagen -en el sentido en que lo es una pintura-, una interpretación de lo real; también es un rastro, un vestigio directo de lo real, como una huella. La fotografía es el reconocimiento de un efluvio, ondas de luz reflejadas por objetos. Son un registro material. Preferiríamos una imagen de Cristo antes que una pintura.

Las cámaras definen la realidad de las dos maneras fundamentales para el movimiento de una sociedad industrial de vanguardia: como espectáculo para las masas y como objeto de control y de trayectoria del cambio social para los políticos. La confección de imágenes facilita una tendencia imperante.



Sebastião Salgado, 1999

"Toda fotografía cobra interés, misterio. Todo es cuestión de tiempo". Susan Sontag



Sebastiao Salgado, 1999

Coffee farm. Ossoor Estates. Karnataka State, South India, Enero 2004



Sidelong glance

Robert Doisneau, 1948

3. MÍMESIS. Horacio

La maniobra característica de lo artístico es la "*mímesis*" o imitación. "*Mímesis*" es gestión en dos fases o *momentos*, de las cuales la "Fase primera de la operación *mímesis* poética" corresponde a "*poéesis*" o creación. En este sentido, lo artístico y lo imitado coinciden en el inicio.

En lo artístico, la fase de artificialización preliminar o producción ha de estar seguida de la de "re-producción" pero de forma tal que la escisión causal conseguida mediante la *poéesis* se sostenga a pesar de la devolución del modelo intelectual a la realidad causal. "Pero la *mímesis* poética no termina aquí, es necesario hacer volver al mundo, devolver, tal forma u aspecto extra-óntico, extra-causal, al mundo real de modo, que tal forma ni cause ni se deje influir causalmente por nada"; devolver tal forma pura al mundo real, mas liberada ya de tener que causar, (liberada la pierna de tener que caminar, liberadas las plantas de respirar o de la fotosíntesis...-, presentándose en lo real como pura presencia, bajo forma de simulacro, desasida ya de tener que ser aparición real de un objeto real, sostenida en causas.

Esta segunda fase resulta, por tanto, imitación de imitación.

La operación esencial del arte es, pues, la *mímesis* o imitación, pero en el siguiente sentido:

“entendemos por *imitar*, el conjunto de acciones que transfiguran lo *artificial* en *artístico*; es decir: el ser y sus procedimientos reales, en ser de *pura presencia*, en acciones demostradas y jamás realizadas ni realizables.”¹⁸

Imitar, no significa esencialmente ponerse a copiar un original, ajustándose lo más posible a él –de esta manera la mejor imitación fuera por *generación* dentro de la misma especie, por *reproducción biológica*-, sino darle un distinto ser en que no tenga ya que *ser real* y *realizar* u *obrar* según un tipo de *ser real*.

Será, pues, *imitación* toda acción cuyo efecto sea una pura forma de hacer presente un algo.

Así, “Lo artístico opera una más radical disolución óptica¹⁹ que lo artificial, porque lo artístico hace que una cosa quede reducida a su pura *presentación*, sin ser lo que parece y sin hacer lo que según su ser debiera”²⁰. Esta radicalidad de la labor artística en virtud de su doble *mímesis* queda también evidente desde la perspectiva del “concepto natural de ser” pues si por el “aparencial”, en tanto que paradigma o concepto universal y perpetuo, la mente consigue una primera disolución de la causalidad con efectos sublimadores sobre lo experimental - aspecto trascendente-, al lograr tenerla presente, cual pura representación, ahora, mediante su manifestación en estado artístico, se intenta algo más, eternizar dicho estado sin la concurrencia del individuo sustentador, de modo que se desvanezca cualquier relación con el sujeto, yo o intelecto.

¹⁸ Antonio Monegal, *los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Ed. Tecnos, Colección metrópolis.

¹⁹ Óptica: adj. Fil. En el pensamiento de Heidegger, filósofo alemán del siglo XX, referente a los entes, a diferencia de ontológico, que se refiere al ser de los entes.

²⁰ Monegal, Op. Cit. Nota 18

Podemos decir que la *poíesis* o abstracción intelectual es *acción artificializadora primera y primaria*, pues es la precursora de la potestad de lo artificial en tanto que no-natural.

Existe otra en que lo artificial sube de nivel, pues se pretende fomentar la imparcialidad del contenido intelectual sacándolo de la mente del individuo para transportarlo al mundo material, de forma que gane en consistencia y permanencia.

La acción artística, pretende ser una potenciación de la realidad lograda por la acción artificializadora originaria y, como consecuencia de dicha potenciación, surgirá un nuevo imperio de lo artificial, el artístico; el mundo del arte.

4. INTENTOS DE INTERSECCIÓN ENTRE DOS PLANOS

4. 1. Intentos de intersección entre dos planos. Pictogramas

Un pictograma es la usanza de caracteres o signos para la escritura. Su derivación sería un ideograma.

El valor de las conjeturas que desde la tradición clásica se han ocupado de las relaciones entre las artes cobra ahora un papel fundamental ante la generalización de hechos estéticos determinados de estas relaciones.

Desde Simónides, Plutarco, Horacio, Leonardo, por citar algunos autores que ubicaron la cuestión, hasta la abertura más generalizada de las barreras inter-artísticas y el movimiento de elementos entre diversos campos estéticos, puede intuirse un eje teórico²¹.

En un nivel secundario y a partir de la generalización de los textos visuales, el concepto de escritura parece hoy haber adquirido rango de autoridad y valor en sí mismo, más allá de su enraizado rumbo como sistema sucedáneo de la expresión oral, sobre todo en las modalidades

²¹ BOEK861, Cap. 1, I parte, http://www.boek861.com/lib_cozar/p1_c1.htm [agosto 2007]

literarias, en las que, desde sus comienzos, es manifiesto el fundamento visual.

La acumulación de signos en esos textos, pensados en algunos casos, para ser percibidos por la vista -algo lógico, dada la supremacía de la imagen en la comunicación contemporánea-, exige también demostraciones en el concepto de lo literario.

Es evidente que la letra es elemento integrante básico de casi todas estas particularidades estéticas, pero, sin entrar en la discusión sobre el carácter más o menos literario de tales ensayos, habría que convenir, si llegamos a incluirlos en esta regla estética, que la misma no se basa sólo en los códigos lingüísticos.

Esto supone textos en una mayor o menor agrupación de relaciones entre objeto y lenguaje, con lo que la inmediatez y a veces confusión con el concepto tradicionalmente admitido de artes plásticas, significadas más convenientemente por el carácter icónico de sus lenguajes, es a veces incuestionable.

Siguiendo en este orden de planteamientos, algunos estudiosos han observado, en una divulgación histórica y dentro del concepto amplio de arte -que incluye en sus límites textos que en su origen pudieran tener un sentido más sociólogo que estético- ciertas tendencias estilísticas contrastadas que, en sucesión, aportan datos de interés²².

Un ejemplo de este tipo estaría caracterizado por el arte de los cazadores nómadas del paleolítico, cuyo pensamiento artístico de situación, la atención especial al pormenor en la representación del

²² Tal vez estas generalizaciones no tengan más valor, por su carácter teórico y definitorio de situaciones extremas, que el de ilustrar o hacer más fácil la definición de esas tendencias estilísticas, aparentemente opuestas, pero nos pueden servir para intentar entender cuál es la raíz que motiva la aparición de nuestros manierismos en determinadas épocas.

animal, objeto de caza, exige una información lo más particularizada posible.

Se situaría en otro orden, la tendencia de convencionalismo extremo hasta la abstracción, propensión simbolista-convencional que, queda representada en las sociedades agrícolas sedentarias²³ en las que la naturaleza ofrece una mayor previsibilidad en su relación, en su incidencia en la vida del hombre.

Así la transferencia de información se produce de forma sintetizada, reducción a mínima cantidad de símbolos y datos del referente, junto al progreso de formas mitológicas de representación.

Si admitimos estas dos realidades estéticas, causadas o explicadas por razones extra-artísticas, simbolismo y figuración, abstracción o realismo, resultarían así significados en dos extremos teóricos que pueden servirnos con todas las limitaciones que estos conceptos implican, como ejemplo ilustrador de nuestro análisis.

Es inabarcable una vinculación de la literatura más fiel con el concepto realista, frente a una relación de los manierismos y formas dificultosas con la tendencia simbólico-convencional, en todo caso, utilizando la perspectiva del arte contemporáneo en la dicotomía figuración-abstracción, podríamos incluir la experimentación formal de la vanguardia más propiamente en el segundo plano, siempre dentro de esa relación realidad-lenguaje y en la medida en que este se refiere a la primera y la utiliza como referente.

De algún modo la experimentación vanguardista en la literatura viene a coincidir con la abstracción en arte, se centraliza también en el ejercicio formal y en la búsqueda de nuevas vías, nuevas formas de expresión, deponiendo a segundo plano la transmisión de contenidos

²³ Neolítico

representativos, la representación de la realidad se aleja en definitiva del referente.

Teniendo en cuenta las escrituras remotas, y el carácter destacadamente iconográfico que éstas patentizan, podríamos suponer su origen en bases representativas, aunque muchas de ellas tuvieran ya en sus primeros estadios símbolos no derivados claramente de objetos reales.

El arte pudo ser en principio el objeto mismo sintetizado a través de una abstracción en la que se expresaría una variedad de lenguaje. La escritura debió relacionarse también con la tenencia del objeto, algo que ha perdurado en algunas culturas y que define el concepto mágico de la misma.

Si el lenguaje hablado pudo proceder de la reproducción del sonido, la escritura estaría unida a la imitación de las formas de los componentes de la realidad, llevaría un proceso de esquematización hasta el signo.

Incluso en la etapa del arte realista en la antigüedad, las pinturas de animales incluyen a veces símbolos, presentes también en objetos de arte como muebles, que serían formas simbólicas portadoras de información.

Muchas de esas formas se encuentran en caligramas y laberintos. El hecho de decorar el objeto, podría considerarse la raíz del caligrama, si aceptamos la teoría que lo explica como poema para implantarse en tales objetos, lo que establece su forma figurativa. Pero si nos parece legítima esta explicación para el origen, sobre todo ante esas piedras que se refieren a formas figuradas, ya nos parece más impracticable que el caligrama, entendido como técnica literaria, como poema.

Es evidente la relación entre la imagen y el signo en algunas de las escrituras prehistóricas, por lo que es admitida para muchos la hipótesis

de un proceso lento desde el esquema artístico hasta la escritura, desde la figuración a la abstracción.

Lo que resulta sin embargo, difícil, es concretar el posible carácter estético o fantástico de determinados símbolos frente a diseños o señales de carácter comunicativo-lingüístico-literario, establecer el momento en que una figura grabada o delineada deja de ser diseño artístico para convertirse en escritura.

El proceso de transformación de los símbolos primitivos en letras de un alfabeto implica el transcurso de etapas anteriores en las que intuir escrituras en pictogramas.

Los pictogramas podrían articular ideas concretas, mientras el pensamiento abstracto se detallaría a veces por medio de asociaciones de sentido. Algunos pictogramas parece que estaban unidos a los conceptos que otorgaban y junto a ellos, determinados símbolos o marcas ayudaban a la asociación de varios pictogramas compuestos, no por su significación visual, sino oral.

Algunos dibujos representaban el objeto como sonido, basándose en él la clarificación de los pictogramas. Esto nos lleva a la escritura fonética, más fácil de memorizar, así como a la creciente estilización de los dibujos primitivos sustituyéndose el ideograma por el signo.

La relación de los pueblos más primitivos con pictogramas parece confirmada por el diseño empleado en cerámica, tejidos, tapices, en las que se desconoce su significado. Múltiples elementos ornamentales que se pueden relacionar con pictogramas o glifos, parecen reproducidos por artesanos de una forma metódica. La presencia de figuras estilizadas con apariencia de pictogramas se encuentra en civilizaciones que no poseen una escritura, pero que primitivamente debió existir.

Si el Barroco no se significó especialmente en su uso del caligrama estricto, desarrolla, sin embargo, otras formas de destacado interés: literatura laberíntica, emblemática, hasta el siglo XVIII.

También el realismo del siglo XIX, íntimamente ligado al desarrollo industrial y la revolución burguesa, da paso, a través del simbolismo y con la crisis de fin de siglo, a las vanguardias del nuestro y al desarrollo del caligrama moderno.

Aceptamos que “realismo-simbolismo”, como cualidades estéticas no guardan una correspondencia cronológica estricta, sino que se entrelazan, tienen valor de desciframiento.

Desde el caligrama en sentido estricto a otros textos en que los elementos se desarrollan en el territorio utópico del espacio, sin determinar una correspondencia estricta entre texto y forma del objeto a que se refiere, desde las escrituras simbólicas, laberintos, a los distintivos, muy formalizados en la relación dibujo-poema, desde los acrósticos antiguos, hasta los modernos textos de materialidad más representativa, el campo de la creación esencialmente centrada en la percepción visual se nos muestra enormemente dilatado y complejo, dada la multiplicidad de tipos que congrega.

Ejemplos de pictogramas antiguos:



Ejemplos de pictogramas actuales:



© AHB²⁴

²⁴ Pictogramas, <http://www.ahb.es/senaletica/pictogramas/articulos.htm> [agosto 2007]

La mayor parte de las personas ni siquiera imagina qué puede ser la poesía visual. Me temo que ni aun entre los propios creadores hay aprobación para definir qué es.

Se echa de menos alguien que se atreva a definir el concepto de poesía visual, esquivando este obstáculo en pueriles historicismos sobre su origen que no son necesarios, porque pretender remontar este arte experimental a la pintura de las cavernas quizás sea insensato.

Tal y como pensamos actualmente, la poesía visual arranca en la primera década del siglo XX con la corriente futurista encabezada por Marinetti ²⁵, sin embargo, Marinetti se despega del logo-centrismo de las

²⁵ Filippo Tommaso Marinetti, fundador del “futurismo”, nació en Alejandría (Egipto) el 22 de diciembre de 1876; y murió de un ataque cardíaco en Bellagio. Fundó la revista *Poesía* a cuyo éxito contribuyeron Jean Cocteau, Miguel de Unamuno y más autores. En 1909 publica en *Le Figaro* el *Manifiesto futurista*. El movimiento futurista, responde a la actitud desdeñosa y aristocrática de los intelectuales de vanguardia en relación con las realidades comunes y con los valores clásicos. Busca la originalidad, el irracionalismo, la exaltación de la euforia por los momentos fugaces y la exaltación de la tecnología. A través de veladas poéticas de encuentro con el público, y de revistas como *Lacerba*, los futuristas difunden sus ideas, en las que exaltan el amor al peligro, la exaltación de la energía, del coraje y de la audacia.

Marinetti, Manifiesto futurista 1909,
<http://webs.advance.com.ar/pfernando/DocsIglCont/Marinetti.htm> [agosto 2007]

composiciones de los poetas anteriores explorando y recreando el signo desde su propia materialidad, confiriéndole identidad plástica.

El objetivo abierto por los futuristas italianos es recogido por el dadaísmo y desarrollado en expresiones como poesía sonora, poema objeto, happening, instalación, etc. que sintetiza el grupo Fluxus.

Poesía visual es un discurso o una información en que se combinan e inter-connotan signos literarios y signos perceptivos interrelacionados por lo icónico-visual.

La denominación de poema surge como respuesta al arte conceptual y minimalista de los años cincuenta. Ante un arte inflexible y ordenado, un grupo de artistas retoma el hecho artístico como expresión del hombre, demandando la gestualidad y lo biológico, denominando a sus propias obras poemas, como expresión de humanidad. Es una declaración de intenciones. El poema, es un concepto que se identifica con la calidad perecedera de la obra plástica, y así fue ésta denominada.

Pero la poesía visual nace con otro nombre, la poesía concreta, modalidad literaria del concretismo²⁶, un movimiento nacido desde la pintura que se oponía a la abstracción.

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

"Silencio", poema concreto de Eugen Gomringer, década de los 50²⁷

²⁶ Surge en Francia hacia 1930 de la mano del pintor holandés Theo van Doesburg. Doesburg creó el término de "arte concreto" para sustituir al de arte abstracto (por lo que también es conocido como arte constructivo-abstracto). El término fue utilizado por primera vez en el "Manifiesto del arte concreto" publicado en el primer y único número de la revista "Art Concret" editada en París.

T54, Concretismo, <http://www.taller54.com/2021.htm> [septiembre 2007]

²⁷ Corporación semiótica, <http://cosega.blogspot.com/2006/09/convocatoria-50-aos-de-la-poesia.html>, [septiembre 2007]

Sin embargo, poesía concreta y poesía visual distinguen dos tipos de creaciones disímiles y con una gran facilidad de ser mal interpretadas. Sólo tienen en común los rasgos icónicos del mensaje pero, mientras que en la poesía concreta la estructura es el mismo mensaje del poema, la mayoría de las veces, albergan un contenido metalingüístico pudiendo ser trasladadas las palabras, sin perder por ello el poema su sentido.

En la poesía visual, en contraste, el discurso es híbrido, pudiendo ser conformado por elementos ajenos a lo literario, pero manteniendo y exaltando la iconicidad, emplazando todos los elementos de acuerdo a una composición plástica -por ello es particularmente visual-, esta composición condiciona el sentido de la obra, imposible de sustraerse a lo literario que contenga.

Esto es el talante principal que diferencia al poema visual del concreto, pues en éste la composición no interesa tanto como la idea a transferir, tiene un rasgo conceptual -naturaleza que comparte con el poema-objeto- mientras que el poema visual tiene una naturaleza plástica.

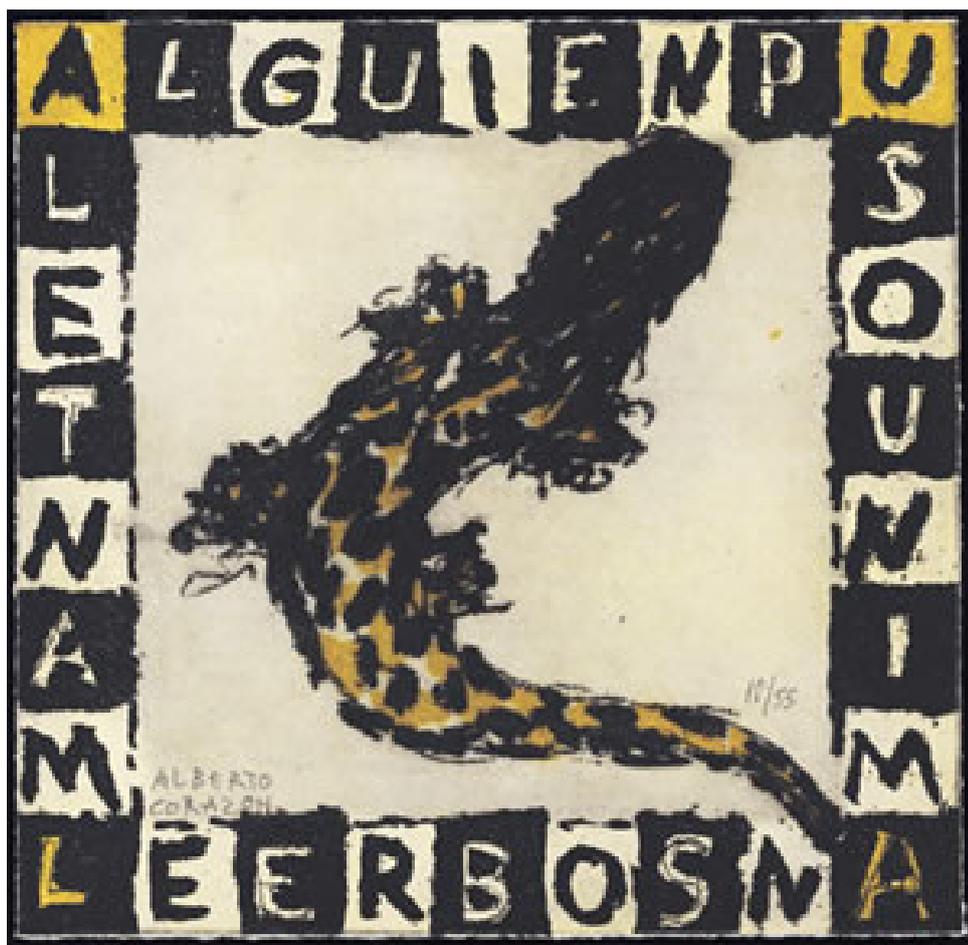
No es lo mismo la poética visual que la poesía visual, que sólo es una variedad determinada, dentro del conjunto de la poesía experimental.

Dada su naturaleza conceptual, muchos han tomado la poesía concreta como si se tratara de un jeroglífico o un acertijo, un error comprensible pero artísticamente nefasto, porque la *poiesis* se agotaría en su propio gesto. Responsabilidad de ello, la ha tenido la afectación de los artistas exhibiendo lo que no son otra cosa que bromas.

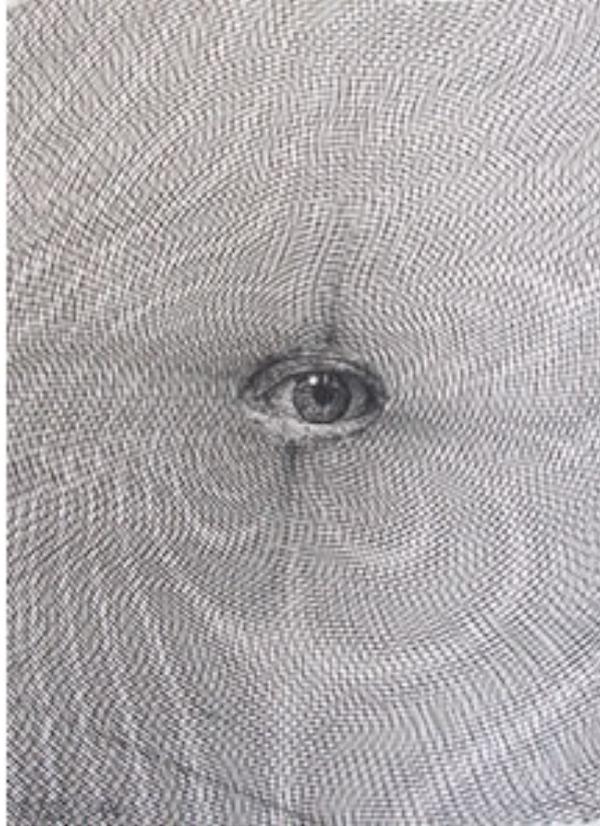
La poesía visual, y por extensión, la experimental, no es un pasatiempo ni un crucigrama; como obra artística que es, debe responder a las inquietudes del hombre, identificándose con él, investigando en su acontecer.

Poemas visuales:

Alberto Corazón



Curro González



D. Gordon



El caligrama –“escrito bello”-, en verso o en prosa, es un texto figurativo mimético, en el que las líneas completan la forma del objeto referido y donde están presentes ciertos elementos convencionales como la rima o el carácter lineal de la sintaxis.

“El puñal” de Tablada es paradigmático en este sentido: no sólo se mantienen rima y sintaxis; además, los ritmos y la métrica apenas rompen los moldes tradicionales; e incluso la figura –el puñal- conserva los ecos de la de la tradición. La presencia del tópico del puñal como el amor clavado, que articula el poema, es el elemento convencional más llamativo.

La duplicación de significantes —uno visual y otro verbal— para un mismo significado ha hecho que en algunas ocasiones se hable de estos textos como tautológicos²⁸.

El arranque de las nuevas formas visuales en poesía se produce con *Una tirada de dados* de Mallarmé²⁹.

²⁸ Victoria Pineda, Universidad de Extremadura
Figuras y Formas de la poesía visual- Victoria Pineda,
<http://www.saltana.org/1/docar/0438.html> [septiembre 2007]

²⁹ Considerado uno de los iniciadores del simbolismo, Stephan Mallarmé nació en París en 1842. Para su obra se sirvió de los símbolos para expresar la verdad a través de la sugerencia más que de la narración, de manera que su poesía y su prosa se caracterizan por su musicalidad, la experimentación gramatical y un pensamiento refinado y lleno de alusiones que puede resultar oscuro.

La doble página del texto, espacio en el que unos dados hubieran rodado dejando una estela o constelación de palabras, presupone la ruptura del discurso lineal: es necesario contemplar las páginas en su simultaneidad, apreciando el valor del silencio del blanco, de las diferentes direcciones que toman las líneas de verso y su prolongación, de las mayúsculas, de las letras que se agrandan y se achican según expresen el motivo principal o los secundarios.

El texto de Mallarmé, publicado en su primera versión en 1897, se convertiría desde muy pronto en referencia y punto de partida de no pocas corrientes literarias y artísticas del siglo XX. Los *Caligrammes* de Apollinaire³⁰ fueron referente en las primeras décadas del siglo estos esfuerzos reformadores.

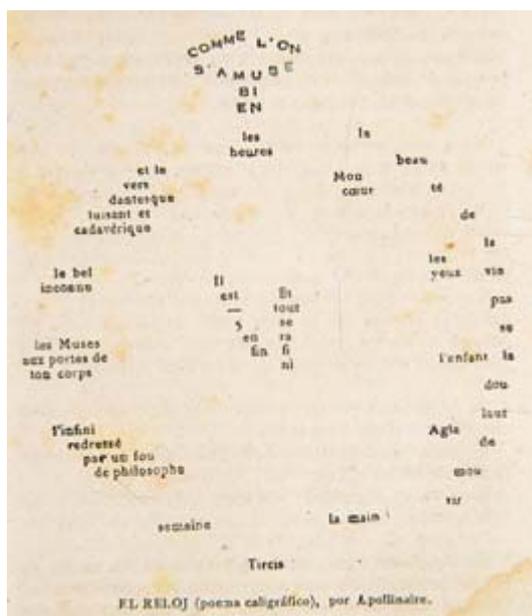
Unos años antes de que se publicaran los caligramas de Apollinaire, el periódico francés *Le Figaro* sacó en París en febrero de 1909 el que sería el primer manifiesto futurista.

En él Marinetti alegaba su voluntad de rescatar al lenguaje poético de las ataduras de la sintaxis y la ordenación lógica para que las palabras formularan más directamente el dinamismo y la fuerza de la vida. Para Marinetti, las emociones de cambio, movimiento y velocidad son desacordes con la construcción arraigada de la frase. Es necesario eliminar la puntuación, los verbos en forma personal –en un intento de deshacerse del yo poético–, los adjetivos y los adverbios y usar sólo sustantivos, que se ajustarán unos con otros según analogías impensadas o conflictivas. El futurismo es una de las corrientes vanguardistas que mayor importancia ha concedido a los aspectos tipográficos del poema.

³⁰ Guillaume Apollinaire (1880-1918) Escritor francés, orientador de los vanguardismos, y renombrado poeta. Su mérito reside en haber captado, de modo inmediato, las corrientes de su época: precursor del cubismo, del surrealismo, descubridor y promotor de los valores del arte negro. En 1911 fue encarcelado como sospechoso por el robo de "La Gioconda" en el Museo de Louvre, pero es liberado luego de una semana por una protesta de sus amigos.

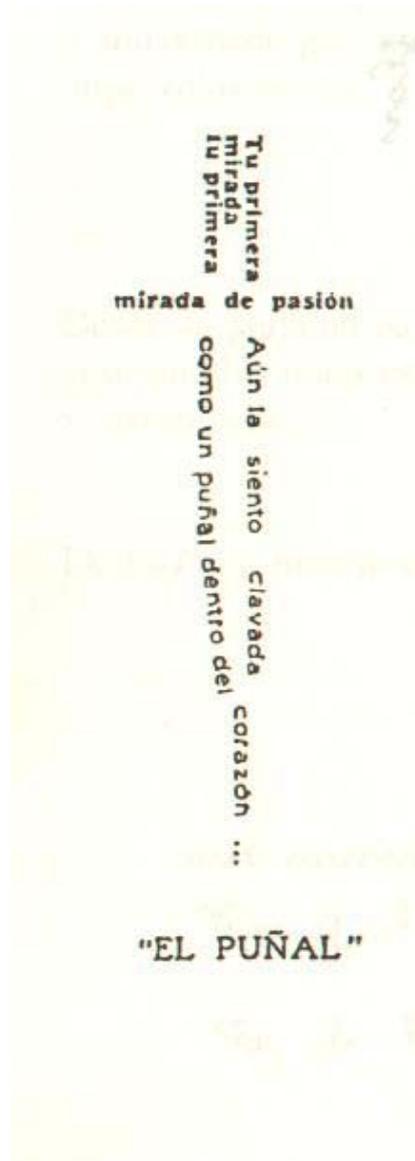
El efecto poético que comporta la rotura de las pausas gramaticales del lenguaje común es uno de los ardidés fundamentales en que se basan las nuevas formas, junto con el deslizamiento de las estructuras métricas populares y una tendencia a la eliminación de la rima asonante o consonante, además del uso de mayúsculas y de ritmos que impiden el recurso a las unidades prosódicas clásicas –acentos, pies, sílabas contadas-. Se consigue con esto una ilusión de quiebra en el efectismo y de acercamiento al lenguaje del poeta.

La disposición irregular de los versos en la página hace que se enfatice la importancia de las pausas o cesuras, que alcanzan tanta trascendencia como las palabras.



"El reloj", caligrama de Apollinaire³¹

³¹ Apollinaire Guillaume, Caligramas, Viaje literario, http://www.kalipedia.com/literatura-universal/tema/fotos-reloj-caligrama-apollinaire.html?x1=20070418klplylliu_316.Ies&x=20070418klplylliu_227.Kes [septiembre 2007]



El puñal()*

José Juan Tablada

() Texto poético del caligrama: "Tu primera mirada, tu primera mirada de pasión, aún la siento clavada como un puñal dentro del corazón"*

32

³² Caligramas,

http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act_permanentes/lengua_comunicacion/el_oto%F1o/entrale/entrale_leer_pri04/etapa2/et2.html [septiembre 2007]

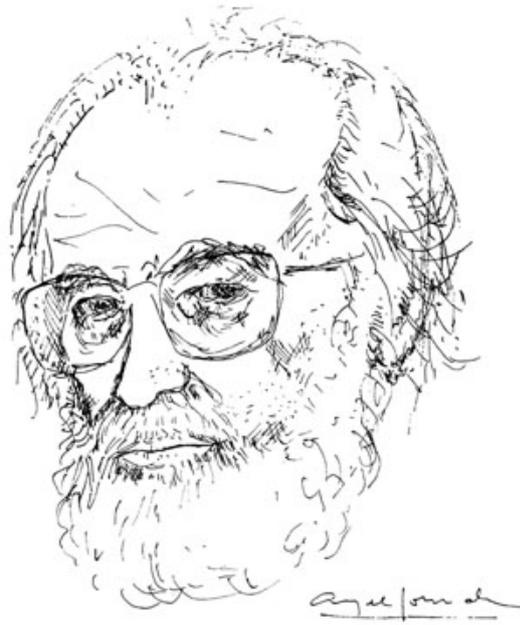
5. PICTO-POETAS (Artistas duales)

Numerosos artistas han dominado la técnica que les ha permitido comunicarse desde su más íntima parcela, pero también han intentado expresarse desde otros métodos. No en vano, muchos de ellos han tenido escarceos (si bien sin repercusión social ni artística), con un resultado por lo menos aparente. Así, hemos podido comprobar que José Hierro dibujaba o escribía en las servilletas de los bares mientras reflexionaba sobre la espera o la vida.

Numerosos son los autorretratos como el de Ángel González, poeta, o Günter Grass, pintor, Lorca o Neruda.



Autorretrato de José Hierro



Autorretrato de Ángel González



Autorretrato de Günter Grass



Autorretrato de Lorca



Autorretrato de Pablo Neruda

Y actualmente existen muchas corrientes que persiguen el dominio polivalente de las artes, si no de todas, porque sería un quehacer pretencioso, sí de algunas más cercanas entre sí, como esta artista granadina que expone haciendo gala de su versatilidad:

PEQUEÑAS HISTORIAS. La pintora granadina posa junto a los cuadros de su exposición.

Relatos y Pro-mesas

La artista granadina mezcla en una sugerente exposición, abierta hasta el 3 de diciembre, la pintura y la palabra

JOSÉ MARÍA PÉREZ ZÚRIGA

Dice Elena Laura (Granada, 1955) que adora las palabras, aunque viendo su última exposición ('Relatos y Pro-mesas', en el Centro Cultural CajaGranada de San Antón, hasta el 3 de diciembre) podemos decir que también adora los silencios, y el color, y la música, y todo aquello que, desde la experiencia al sentimiento, puede detenerse y expresarse en una imagen, o contarse también en una historia. Pues son pequeñas historias lo que nos cuentan los cuadros de esta exposición, historias de cartas marcadas por el tiempo, de la niñez y del desso, del amor, la inocencia o de la paz, expresadas con siglas que planean sobre la pintura, sutil o descaradamente, según, y que incluso en algunos casos -cuadros como 'SHELL: Siempre Haces que se Enamoren los Lápices y las Letras', 'CEA: Cierta Época del Año', o 'APPLE: Antes Piratar que Perder la Esperanza' - pueden transformar la inmediatez y frialdad de un mensaje publicitario en la esperanza de otro mundo. Es lo que piensa el espectador cuando se planta en mitad de la sala, y que si hay una felicidad alcanzable, o posible, se encuentra en nuestro propio interior.

Pintura y palabra

Pero luego, cuando uno logre acostumbrarse a ese estado de ánimo y escoja uno

de los cuadros al azar, cuando se acerque a CMT ('Cartas Marcadas por el Tiempo'), por poner el caso, se llevará una nueva sorpresa, pues ese mismo sentimiento que 've' como cartas sobre la mesa, o como ese centricero donde aún humea una colilla, o como esas gafas y ese café, está expresado también en un pequeño texto de la propia Elena Laura que, al pie o al lado de cada lienzo, nos ilustrará sobre la poca distancia que hay entre la pintura y la palabra: «No es una historia sobre naufragios inútiles; es sobre la redentora certeza de que el tesoro que buscamos no está en el seno de los puertos sino en el fondo de nuestro mar». Así, uno puede 'leer' también esta exposición y dejarse llevar por los textos, para pensar quizá, como Octavio Paz, que los pintores parten de la presencia y quieren llegar al signo, a codificar algo; y que los escritores parten del signo, de la codificación, para llegar a la presencia.

Presencia

Una presencia que, en el caso de Elena Laura, pasa por el trazo leve o enérgico, por la profusión de colores fuertes o

suaves, dependiendo del mensaje, del motivo, de su propio estado de ánimo y de la forma que tiene de enfrentarse al mundo, al fin y al cabo, más expresiva o más apagada, más clásica o más onírica, pero siempre sutil, como esas manos que apenas se atreven a rozarse y bajo las que podemos leer: «Las palabras suenan como un adagio. El tiempo se cuece a fuego lento aunque en las yemas hace pompas. El tiempo, ése que temple las cuerdas de los relojes. Y los dedos, ya se sabe, se hicieron para tocar» ('BBVA: Barrunto Buenas Vibraciones, Amigo').

Sentidos

Para tocar, y si hablamos de Elena Laura para ver, para oír o incluso para oler, pues en 'Relatos y Pro-mesas' priman las emociones que, como apunta su título, se plasman sobre una superficie hasta adquirir un sentido pictórico en la forma de un bodegón, o un homenaje a Vermeer, o en una serie de 'CB: Cinco Besos', que creemos dar o recibir. Y es que en los cuadros de Elena Laura nos encontramos con su propia vida, pues cada uno de ellos responde a una experiencia, a una música, a una lectura, a un color que le ha obsesiona-

do, a un desengaño o a una alegría que le han llevado a encerrarse en el taller. Por eso Elena Laura nunca repite un cuadro, por eso no encontraremos en ellos un único estilo donde ubicarla.

Libertad

De este modo, Elena Laura se mueve bien entre el realismo y el surrealismo, e incluso podemos encontrar en sus cuadros reminiscencias cubistas (caso de 'SMS: Siete Membrillos al Sol' o de 'MDM: Mesa para 2 Mundos'). Algo que ella misma corrobora: «No me interesa definir excesivamente lo que hago; encasillarse en un estilo me parece una torpeza. La pintura lo que nos da es la posibilidad de ser libres y si te circunscribe a una forma de pintar para que la gente te conozca pero que a ti te esclaviza, es un contrasentido»; y curiosamente nos lo dice ante otro cuadro y ante otra mano, a cuyo lado leemos: «Es buena esta brisa de paz en el vientre. Miro hacia adentro y los colores de todos los paraísos posibles los veo conmigo» ('SP: Soy Paz').

Aventura

Es el mundo de Elena Laura, su manera de ser, que la pintora vive como una aventura que tiene sus hitos, y que quiere compartir con el público que visite la exposición. Quizá sentados a la 'MIQ: Mesa para Un Quezál', o bebiendo un 'FBI: Fatuo Breebaje del Insomnio', o mandando, por qué no, un 'SMS'; es decir: 'Siete Membrillos al Sol'. Yo, por mi parte, me detengo ante 'SA: Secretos del Agua', y me dejo arrastrar por este río, que susurra: «El agua debe saberlo, quién se aburriría del bodegón y de un trago quisiera beber la tarde; quién de los dos querría más volar por el tiempo. De quién el coche a la sombra, con manita en el maletero... Siempre la historia es de agua, aunque no esté en su reflejo. Amores como agua de mayo, y amores que hacen aguas, los que entre dos aguas nadan y los de agua pasada. Los mejores, de agua dulce, que te hacen la boca agua».

En esta exposición priman las emociones, que se plasman sobre una superficie hasta adquirir un sentido pictórico

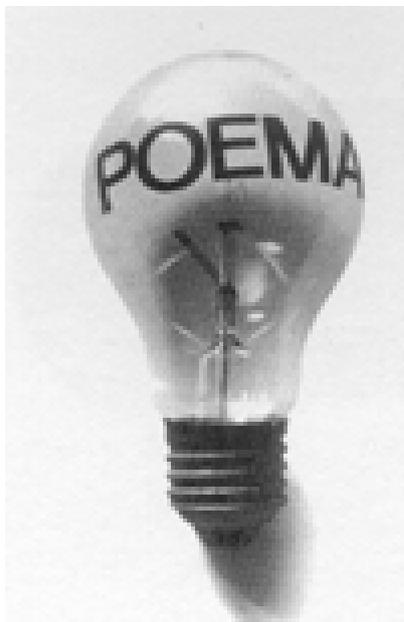


Joan Brossa (1919-1998)

Fue el poeta vanguardista catalán por antonomasia del siglo XX. Casi desconocido hasta la publicación de *Poesía rasa* [Poesía rasa] (1970) y convertido después en una referencia indiscutible, toda su obra destaca por su desbordante interés por el hombre y su continuo proceso de investigación. Sus palabras son el mejor exponente de este espíritu de vanguardia:

"Considero la investigación como un viaje a lo desconocido, una zambullida en el espejo de la imaginación; por lo tanto no puedo asegurar adónde me llevarán mis experiencias actuales, ni qué pensaré yo mismo dentro de unos años. De momento continuaré forzando los medios habituales de percepción para descubrir nuevos espacios de sensibilidad. Acepto el pasado por el hecho de que me ha conducido al presente, y el futuro depende del presente. Comprendo muy bien al

poeta Stephen Spender cuando dice que en la vida sólo existe “mi siempre”.³³



Un hombre enteramente dedicado al arte y la experimentación artística: éste fue el paradigma de Brossa.

Buscó los límites de la expresión artística para descubrir si tales límites existían. Su obra poética y teatral (en ocasiones difícil de diferenciar) es totalmente antiacademista, y busca la interacción con el lector/espectador, a quien Brossa quiere solicitar y provocar. Su experimentación en el campo poético es notable e innovadora, con la aportación de sus ya emblemáticos “poemas visuales”. En el campo del teatro, hay que remarcar su “poesía escénica”, auténtica precursora de las modernas performances.

³³ Entrevista realizada por G. Picazo y J.M.G. Cortés, publicada en La creación artística como cuestionamiento, Generalitat Valenciana 1990
Autores: Joan Brossa, <http://www.lletra.com/noms/jbrossa/index.html> [junio 2007]

El neo-surrealismo (1943-1950)

En los años cuarenta, en unos tiempos en que el aislamiento y un arte totalmente anclado en el pasado eran las notas dominantes en España, Brossa abrazó el post-surrealismo. Cuando empezó a escribir, durante la guerra civil española (en la que participó con diecisiete años), lo hizo por una necesidad de expresión de su ser interior, que lo llevó a interesarse por la psicología y a pedir consejo sobre el proceso mismo de escribir.

Brossa conoció a fondo el surrealismo y adoptó sus técnicas para expresar libremente el subconsciente mediante lo que él llamaba "imágenes hipnagógicas"³⁴.

Con esta incursión en el surrealismo, Brossa inició una experimentación literaria que ya nunca abandonaría. A partir de 1950, su poesía dio un giro notable, abandonó la indagación del subconsciente y tomó derroteros más próximos a la realidad con poemas totalmente prosaicos que ocupaban un espacio mínimo. Eran pequeños flashes de la realidad cotidiana rebosantes de humor cuyo objetivo era la denuncia política. Se trataba de dar más con lo mínimo posible.

El camino hacia la cotidianidad lo alejó de la literatura catalana del momento. Los cenáculos literarios no entendieron su propuesta y consideraron que aquello no era poesía, sino simple fotografía de la realidad. La poesía catalana de los años cincuenta iba por un camino muy diferente: el post-simbolismo.

³⁴ Imágenes hipnagógicas. Se llama estado *hipnagógico* al que antecede al sueño y al que precede al despertar, se trata de un estado crepuscular en donde el sujeto no está dormido del todo o no está del todo despierto, hay un grado de conciencia, pero muy débil. En este estado se producen un tipo especial de imágenes, llamadas hipnagógicas o crepusculares, porque ni estamos despiertos, ni estamos dormidos.

Psicología 2, <http://ficus.pntic.mec.es/jpag0026/psic2/Tema%2004.htm> [junio 2004]

Cuando, a partir de los años sesenta, se impuso la poesía social, su tono narrativo y serio, y su escasa preocupación formal, apenas tenían algo en común con el proceso de despojamiento poético que Brossa llevaba practicando desde 1950.

POEMA 



Dos

35

Como en Mallarmé, el blanco de la página pasó a tener tanta importancia como las palabras escritas en ella: era la ruptura del silencio, representado por el blanco, lo que tenía que dar más fuerza al mensaje. Esta circunstancia añadió otra dimensión a los poemas de Brossa: la investigación de la esencia de las cosas. El poeta se preocupa por el poder representativo de las palabras y empieza a reflexionar sobre este fenómeno. Esta preocupación por captar las ideas de una manera sintética lo llevará a la poesía visual.

Brossa desarrollará ampliamente la poesía visual y se lanzará de lleno a la experimentación en todos los terrenos. Si los años cuarenta habían supuesto su iniciación en un camino poético inspirado en una vanguardia histórica, el surrealismo, y los cincuenta representaron su despertar a la conciencia política y la investigación de una voz propia, los sesenta son el hallazgo de un posible camino, la experimentación de nuevos lenguajes.

³⁵ Poesía Visual de Joan Brossa

Joan Brossa, poeta, un recorregut per la seva obra,

http://www.joanbrossa.org/obra/brossa_obra_poesia_visual.htm [junio 2007]

Paralelamente, Brossa no dejó de practicar el poema breve de carácter lúdico, conciso y sorprendente. El uso de un lenguaje prosaico, la síntesis, la definición, los juegos visuales y, especialmente, la ironía y el humor, son las principales técnicas usadas en unos poemas que casi pueden considerarse chistes de intención crítica.

Este tipo de poesía evidencia la crisis que el lenguaje sufrió a lo largo del siglo XX y se centra en la comunicación. Las reglas que impone al lector son las de un juego que se practica con las palabras, las letras o simplemente con las ideas.

Pero los experimentos de Brossa no se limitaron al campo visual o el de la acción. La constante investigación sobre la esencia de las cosas lo llevó a la materialización de las mismas, es decir, a la confección de objetos. En sus inicios surrealistas, ya había realizado un par de piezas. No obstante, a partir de 1967 Brossa se dedicará plenamente al mundo de los objetos, dentro de una trayectoria paralela y complementaria a la poesía visual. En este campo ya no existen las restricciones propias del lenguaje.



Desmuntatge

36

³⁶ Ibídem

El poeta disfrutará de plena libertad para alcanzar sus objetivos y este nuevo tipo de poesía se convertirá en el medio más idóneo para expresar las inquietudes que se habían ido acumulando a lo largo de su itinerario poético: la investigación de la magia cotidiana, la denuncia social y la indagación en la esencia de las cosas.



Los sucesivos experimentos para llegar a la esencia de la palabra, el objeto o la acción no alejaron a Brossa de las formas métricas tradicionales, especialmente el soneto, al que traslada las experimentaciones de otros campos.

Con el salto a la plástica, Brossa acabó de alejarse del mundo literario, un mundo que cada vez mira más al pasado y que apenas tiene en cuenta los avances de la modernidad.

Para él, que siempre se sintió un poeta de su tiempo, no había géneros ni fronteras: "No hay adelantados, hay retrasados; gente que vive en su época y gente que no. No sé por qué, a los primeros los llaman 'vanguardistas'. De hecho, ser 'clásico' significa triunfar en el arte de tu tiempo, que, por otra parte, es la única manera de sobrevivir."³⁷

³⁷ Brossa, Op. Cit. Pág. 60

El centro de todo, en cualquier caso, es la palabra, a la vez como objeto casi autosuficiente, inmanente y concretísimo, y como designación inmediata de otros objetos visualizables.

No solamente los poemas de Brossa no están “bien contruidos”, sino que ni siquiera están “contruidos” como tales poemas: cuando toman una estructura rigurosa y calculada, no es estructura de poema, sino otra forma de enunciado verbal que nos sorprende por el simple hecho de sernos propuesta como poema.

Por eso, los poemas de Brossa pasan a ser poemas, es decir, vuelven a hacer posible el poema, rompiendo así el círculo vicioso que, desde Mallarmé, lleva a la poesía de investigación a oscilar pendularmente entre los dos extremos de la alta retórica y del silencio de la hoja en blanco.

Pero, al mismo tiempo, esos textos, destruidos como poemas en el sentido tradicional, pueden llegar a adquirir entidad instalándose en un registro nuevo, en un distinto orden de género poético: transcribirán actos y objetos, redescubrirán la acción plástica en el espacio, es decir, la posibilidad del poema-objeto o del poema visual o, incluso, la de la obra plástica estricta (serigrafía o póster-poema).



Contes, 1966

"Trastejo amb vides tanta jactància;
rodant les boles de la cobdícia,
el drac bancari para botigues:
al cap burgesos, a la cua artistes"

"Trasteo con vidas tanta jactancia;
rodando las bolas de la codicia,
el dragón bancario pone tiendas:
al frente burgueses, en la cola artistas"



ARTRISTA

1ª versión 1986

2ª versión 1990



Más que un picto-poeta, cuando hablamos de Chema Madoz y tratándose de que es un fotógrafo, hablaremos de Foto-poeta.

³⁸En la fotografía de Chema Madoz (Madrid, 1958), se concentran imágenes, en apariencia simple, pero que producen otras realidades.

Su lenguaje poético y visual nos ayuda a descubrir otras dimensiones de nuestra corta realidad: crear es generar un estado de disponibilidad, en el que el primer objeto creado es el vacío, un espacio vacío.

En momentos las imágenes creadas por Madoz se bastan y se sobreponen a sí mismas; otras nos ayudan a pasar a su realidad, a adentrarnos en ese espacio de vacío que sólo el artista reconoce, en su metáfora, en el espacio donde la letra es una elipsis pero existe.

³⁸ Chema Madoz: el instante poético de la fotografía, Miguel Ángel Muñoz.

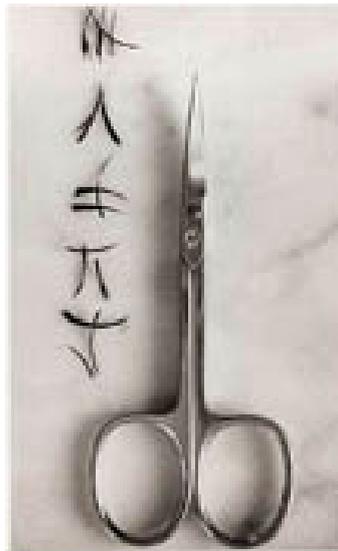
Agulha, revista de cultura, <http://www.revista.agulha.nom.br/ag30madoz.htm> [enero 2007]

En algunas miradas, la imagen nos traslada a dos o tres imágenes diversas, comunicándose entre sí en una misma dimensión estética. Una de las fotografías más sorprendentes de Madoz -muchas no tienen título - es donde confronta el vacío de un espejo con el reflejo y detención de una escalera. La imagen es ya una respuesta visual. Una parece que sostiene el espejo, éste a la escalera, y ambos al tiempo. Complicidad poética que nos hace pensar en nuestra experiencia cotidiana. La meditación de Madoz ha conseguido, en un largo, secreto, dilatado esfuerzo por percibir la poesía visual de los objetos, una gran estética de las formas.



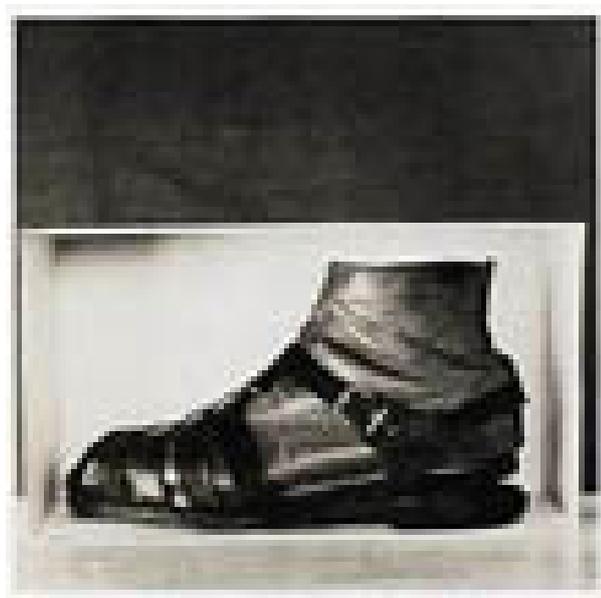
No tiene sentido en el arte de Madoz hablar de abstracción o figuración. La forma no figura: es. La forma es la fotografía.

El objeto es la poesía visual que desprende cada imagen sin necesidad de contener tipografía alguna. Quizá en el arte moderno ningún otro fotógrafo haya llevado a tal extremo ese proceso de unificación entre la fotografía y la poesía que sería a la vez un proceso de unión con el arte mismo.



En el discurso estético-poético de Chema Madoz, la aparición de objetos y su relación con la fotografía es una tentativa por penetrar profundamente, con sus recursos en la realidad, igual que el poeta transforma el lugar común en una imagen más allá de su esfera cotidiana.

Cada foto de Chema Madoz está cargada de secretos poderes que nos guían hacia mundos desconocidos e impenetrables. Perfecta correspondencia: los dos se reflejan en sus fotografías. No dicen palabras, dibujan objetos, crean poesía.



La foto es una metáfora: el objeto es un mito y la composición visual es su respuesta. Creo que la fotografía al igual que la poesía no existe si no se oye antes que su palabra, su silencio.

La simplicidad está en el concepto. Cuando más clara es la idea más simple puede ser el resultado. La idea de simplicidad puede ser relativa en el arte, pues cosas muy complicadas pueden ser en el fondo simples; simples porque hay una exacta relación entre expresión y concepto.

La interpretación por parte del espectador, de la fotografía de Chema Madoz es sorprendentemente análoga al procedimiento de decodificación poética donde la figura literaria se traduce en objeto material, en motivo de lucha intelectual icónico-mítica.

Por ello y por ser más poeta (fotográficamente hablando) que si fuera literato, hago motivo de análisis a este autor.

6. POESÍA EN TRÁNSITO A LA FOTOGRAFÍA (Mimética común)

Es de obligación preguntarse si podría ser sustituida la fotografía por la poesía o viceversa. Ambas interpretan la naturaleza, ambas crean imágenes (en poesía, estas imágenes habitan en la creatividad del lector, pero en muchas ocasiones son más reales que la misma existencia), ambas son evocadoras y tienen convencionalmente soportes bidimensionales y sobre todo, ambas son representación.

³⁹Los seres humanos disponemos de múltiples sistemas simbólicos de comunicación, incluyendo el lenguaje verbal -hablado y escrito-, los gestos, los sistemas de medida, las imágenes, etcétera. La similitud formal de estos signos con las percepciones sensoriales es evidente - pues han evolucionado a partir de ellos-.

Las percepciones son mensajes de retroalimentación de la interacción con el medio, la recepción de mensajes simbólicos lo es específicamente de interacciones lingüísticas con sus semejantes. La realidad está en constante flujo y para responder con un flujo consistente y fiable de respuestas, para ejercer cierta discrecionalidad

³⁹ La representación: De mito epistemológico a forma de orden acción social, Juan M. Iranzo Amatriain, <http://usuarios.lycos.es/politicaset/articulos/representa.htm> [mayo 2007]

en las respuestas, hay que diferenciar fragmentos discretos en la continuidad, hay que conseguir dominar los procesos en cadenas de sucesos.

En la búsqueda de una respuesta razonable (persuasiva) todas las tradiciones intelectuales parten de la hipótesis de que hay una realidad fundamental oculta bajo las apariencias, que da cuenta de éstas y que puede ser expresada en alguna medida por medio de símbolos codificados.

Podríamos decir que la acción humana es siempre simbólica y que consiste en la capacidad y disposición para hacer que algo - cuerpo, imagen, sonido, palabra escrita- se reemplace por otra cosa.

Representar es expresarse, para lo cual, primero, hay que disciplinar al representado para que se comporte como se le ha definido y, segundo, aportar títulos de legitimidad o inscripciones.

La pre(in)scripción es la extensión moral de los aparatos -convertidos en “guiones” a la espera del lector experto capaz de interpretarlos, es decir, de actuar la conducta que el constructor del aparato, signo, imagen, etc. esperaba del receptor y resulta en la discriminación de ciertas asociaciones.

La ausencia de un modelo de racionalidad autoriza a considerar el estudio de la artesanía de la escritura o poesía y la fotografía (de la realidad) como la respuesta final (no la explicación última) al problema de la sociología del conocimiento, el condicionamiento colectivo del pensamiento colectivo. La hipótesis central es que las inscripciones aumentan el poder de quien las domina. Con ellas puede hacer presente lo ausente, volver donde estuvo antes, en suma, actuar a distancia.

Pero lo importante es saber qué hace eficaces a las imágenes, tanto poéticas como fotográficas.

El testimonio de los sentidos es el arma final. Tener las pruebas precisas para sentar razonablemente un juicio (sensaciones, materialidades, ideas) pide lo que suele ser imposible: transportar su fuente; pero la tecnología de la inscripción puede mover imágenes a placer. Acumularlas y encadenarlas permite preguntar al otro si ha sido testigo. La inscripción logra trasladar objetos distantes sin alterarlos, esto es, sin que los que miran, aprecien que ha habido una transformación. Esto es posible porque en un objeto bidimensional, más simple (visualmente) que uno tridimensional, pueden, sin embargo, hallarse todos los elementos relevantes de éste.

El pensamiento y la abstracción son aptitudes de producción y gestión práctica de representaciones. La marca de nuestra cultura es la manipulación de inscripciones, su encadenamiento.

Dado el carácter de “indicio” o “inacabado”, de todos los poemas e imágenes, siempre es posible hallar argumentos para cuestionar una relación entre ambas. Por eso es necesario el excesivo esfuerzo de identificarlas buscando la objeción, para así acorralar al receptor y que sea incapaz de afrontar el esfuerzo de disentir en la práctica.

La capacidad de persuasión no es una cualidad inherente a las imágenes sino una atribución que los sujetos proyectan sobre ellas cuando sus autores han logrado convencerles. Ninguna fotografía es inequívoca ni inmediata, sino una construcción social, un objeto esclarecedor que muestra y analiza el objeto del que se habla. Por eso se construye combinando técnicas de visualización e interpretación que se espera resulten tan automáticas para el lector que las interprete a la vez sin apercibirse de la diferencia, de modo que atribuya al referente

de la representación un significado inequívoco, que lo reconozca como verdad.

El papel de la escritura es conferir sentido a la imagen. En una fotografía, por ejemplo, el pie indica qué hay que ver y el texto cómo hay que entenderlo.

Existe una amplia gama de técnicas de visualización, sistemas semi-simbólicos que sirven para construir, reducir y canalizar la significación de una imagen hasta producir un significado obvio para el intérprete capacitado.

La fotografía es tecnología que representa a otras entelequias. Entre ellas, las ilustraciones, los iconos, constituyen un caso relevante para el análisis de la representación por su carácter reflexivo. La fotografía se produce en su materialidad mediante técnicas de edición. La direccionalidad es el rasgo más importante de la fotografía. Las imágenes fotográficas no son objetos neutros sino intencionales: apuntan hacia el texto en que se insertan como fuente de su sentido y como enunciado sobre el que ellas constituyen evidencia relevante.

El juego es el conocimiento: resumir gran cantidad de información aparentemente caótica en una secuencia que genere de nuevo el objeto, esto es, su descripción completa.

La necesidad de certeza es una pasión humana aparentemente irreprimible. No nos complace decir que nuestras representaciones son convenientes. Queremos crear nuestras representaciones a imagen y semejanza del mundo real, tanto en poesía como en fotografía.

La correspondencia o no de las representaciones con el mundo y entre ambas, es un efecto generado mediante prácticas materiales y semióticas específicas dentro de modos de ordenación concretos.

7. LOS ESPACIOS UTÓPICOS

Comienzo este apartado con una metáfora: leemos las cosas que vemos. Todo es cuestión de interpretación.

La conexión entre imagen visual e imagen literaria o poética vendría dada a través de la imagen mental, de la capacidad de visualizar con ese atributo que llamamos imaginación. Pero la noción de imagen poética no está limitada por el requisito de la visualización, por el contrario, es una forma de asociación que depende más de la construcción del enunciado que de la supuesta analogía, que ni siquiera será siempre visual entre los elementos que la componen. Desde que se hace referencia al arte en las referencias, ya no se persiguen las semejanzas que propone la naturaleza para intervenir artísticamente.

La relación de las artes la daría esta naturaleza y el poeta no tendría otro cometido que descubrirla.

Las leyes son distintas para cada arte, pero cada uno debe ser fiel a las suyas propias.

Es cierto que las artes convergen en un principio rector, el de sus poéticas, el de la fidelidad al acto de creación a la *poiésis*.

No hace falta sustituir la poesía por la fotografía porque en el primer término se pueden encontrar representadas ambas; todo un circuito de intercambio se establece alrededor de ellas.

Tras los objetivos de ambas artes está la necesidad de dar cuenta de aquello que la representación tradicional no cubre, no dice ni muestra, dicha necesidad está ligada a la misión del arte: expresar lo inexpresable.

Como decía Huidobro⁴⁰, “El poeta representa el drama angustioso que se realiza entre el mundo y el cerebro humano, entre el mundo y su representación. El que no haya sentido el drama que se juega entre la cosa y la palabra, no podrá comprenderme”. “Toda poesía válida tiende al último límite de la imaginación. Y no sólo de la imaginación, sino del espíritu mismo, porque la poesía no es otra cosa que el último horizonte, que es, a su vez, la arista en donde los extremos se tocan, en donde no hay contradicción ni duda [...] El poeta os tiende la mano para conducirlos más allá del último horizonte, más arriba de la punta de la pirámide, en ese campo que se extiende más allá de lo verdadero y lo falso, más allá de la vida y la muerte...”⁴¹

⁴⁰ Vicente Huidobro. Poeta y narrador chileno nacido en Santiago en 1893. Antes de cumplir los veinte años publicó su primer libro de poemas, «Ecos del alma», donde mostró el modernismo que declaró oficialmente en su manifiesto «Non Serviam» en 1914. Está considerado como uno de los poetas vanguardistas más importantes de la primera mitad del siglo XX. Creó y difundió con mucho éxito la corriente del «Creacionismo», en la que se resume lo mejor del cubismo y el futurismo. Vivió en París donde trabó amistad con grandes vanguardistas de la época como Apollinaire, Jean Cocteau, André Bretón, Picasso y Juan Gris. Entre sus obras destacadas pueden señalarse, «Altazor» 1931, «Temblor de cielo», «Poemas árticos», «Ecuatorial», «Tour Eiffel» y «Hallali». Falleció en 1948. Vicente Huidobro, <http://amediavoz.com/huidobro.htm> [abril 2007]

⁴¹ La Poesía (Fragmento de una conferencia leída en el Ateneo de Madrid, el año 1921). <http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto2.htm> [abril 2007]

El límite de la imaginación es también el límite con la imagen.

Todos los artificios por los cuales, la imagen visual saca partido del texto verbal son artificios, por lo tanto, son inexactos, aunque nos sirvan como vehículos de acercamiento. Parecen las instancias más cercanas a esa identificación que no es posible. Pero es sabido que su trascendencia para el tratamiento de la materialidad, ha repercutido en su poca asiduidad.

Lessing⁴² distingue entre artes espaciales y artes temporales y coloca a la poesía en estas últimas. Parece evidente que la imagen y la poesía son sistemas materialmente distintos.

Se tiende a pensar que comparar la poesía con la imagen (en este caso fotográfica), es hacer una metáfora, mientras que diferenciar la poesía de la representación visual es afirmar una verdad absoluta.

No obstante, por cada teórico que proclama la diferencia entre ambas artes, hay un sinnúmero de artistas dedicados a la trasgresión de las divisiones convencionales. Los lugares comunes que recorreremos a la hora de crear, de interpretar o de analizar una obra de arte, serán los espacios utópicos en que cada manifestación se da, y si dos territorios se comparan, probablemente es porque son distintos.

⁴² Gotthold Ephraim Lessing (1729 - 1781) figura de la Ilustración alemana, filósofo, publicista, dramaturgo, crítico y teórico en arte. Luchó contra la política e ideología feudal. En *La educación del género humano* (1780) sueña con una sociedad libre de toda coerción y donde la reflexión hubiera cedido al espíritu ilustrado. En *Natan, el Sabio* (1779), proclama la idea de la tolerancia religiosa, el libre pensamiento y la igualdad de los pueblos. Es una apología de la tolerancia. Gotthold Ephraim Lessing fue contrario al régimen de servidumbre. Elaboró un proyecto de poder judicial, legislativo y penal, que fue rechazado por el zar. Lessing supo introducir el racionalismo ilustrado en Alemania, dándole un sentido autóctono que evitara la imitación de los modelos franceses.

8. EL ATASCO DE LA DIFERENCIA

Si cada territorio utópico es distinto al otro (el verbal del visual), es de obligación acudir a la metáfora y ésta no sería más que una sustitución, no una identificación, no un lugar donde los dos territorios tuvieran un nombre único. La metáfora podría ser dar a una cosa el nombre de la otra⁴³.

Así, lo que no podemos nombrar, lo inefable, se nos escapa o escapa a la traducción general, a la decodificación de primera intencionalidad.

La imposibilidad de transferir a la palabra lo propio de la imagen ha conducido a la poesía al recurso de desplazar la apropiación verbal hacia el mismo artista visual.

Hasta ahora, parece claro que tanto la fotografía como la poesía tienen territorios comunes, parece inevitable pensar que teóricamente, ambas manifestaciones se sustentan en la captación del tiempo y que el lirismo afecta a las dos formas de manera, si no igual, por lo menos semejante. Pero he ahí el hecho diferenciador, el soporte que para la poesía es la palabra y para la fotografía es la imagen.⁴⁴

⁴³ Aristóteles, Op. Cit. Pág. 20

⁴⁴ Monegal, Op. Cit. Nota 18

¿Se podrían identificar ambos soportes? La diferencia parece obvia.

No sólo es que la cognición en fotografía es a través de la mirada y en poesía, también es la visión o el oído; es que en fotografía, la prospección e introspección parece más amplia que en poesía.

En la expresión fotográfica, siempre existe un “fuera de campo” que en la poesía no se da, no porque en poesía se abarque todo un campo completo cuando hablamos de emociones, sino que esas emociones no tienen acotaciones geográficas por tratarse de algo abstracto y no una representación de la realidad. La subjetividad impera en ambas manifestaciones, pero bien es cierto que en poesía, esa imparcialidad es total, siendo en fotografía una parte del trabajo la que es abstracta – la fotografía como captación de la realidad y no la fotografía puramente creativa, aunque siempre, incluso la fotografía más abstracta, tendría como referente la realidad captada por la cámara-.

Toda fotografía revela, pero toda la poesía no. Todo poema nos puede llevar a la introspección, pero toda fotografía no.

La fotografía se detiene en el objeto, la poesía no. Como decía Weston, “ya no me interesa expresarme a mí mismo, quiero ser médium entre el objeto y el espectador”.

Esta es la clave de la intención del fotógrafo, ser canal. Los objetos ya hablan por sí mismos, ya contienen la poesía original. El poeta, contrariamente, necesita expresarse a través del objeto, a través de la metáfora que sí que recrea también con referentes de la naturaleza, creando, muchas veces sin intención, series de imágenes que sitúan al lector en parajes concretos, en situaciones específicas.

En cualquier caso, ante la diferencia existe un objetivo común que es la comunicación estética, aunque ello pueda suponer un atasco para dilucidar dónde existe el límite.

Ambas manifestaciones expresan, informan, hablan, pero la fotografía es materia, y si algo identifica a la poesía es precisamente su inmaterialidad.

En poesía, interpreta absolutamente el poeta, en fotografía, no siempre es así. La objetividad es más patente.

En ambas manifestaciones la técnica queda incluida dentro del hacer del autor, pero bien es cierto que inevitablemente, la poesía es totalmente interpretativa y la fotografía tiene muchos autores que solamente disparan y secundariamente interpretan el trabajo realizado como una continuación del disparo compulsivo.

No obstante, es claro que la fotografía está rodeada de polémica o controversia y la fotografía está asumida como la mayor de las artes o el arte más puro.

Pero si desviamos el análisis para llevar la fotografía al campo de la poesía, también encontramos que una buena parte de la fotografía, desmaterializa el objeto y lo convierte en una sustancia interpretable.

Como dijo Susan Sontag⁴⁵, “El pintor siempre se impone al tema por su estilo. Primero es el tema u objeto, después es el estilo en fotografía”.

Lo mismo ocurre en poesía, el estilo se impone a la intención, impera el modo de decir.

En fotografía podríamos encontrar dos autores fotografiando el mismo paisaje y es muy probable que no los reconociéramos si no somos expertos en la materia y pese a ello, tendríamos que hacer verdaderos esfuerzos para personalizar la fotografía.

Si hacemos un retrato a un individuo, ese retrato será siempre ese individuo, no un individuo cualquiera. Podemos jugar con ambigüedades, podemos de-construir la forma, pero siempre existirá un

⁴⁵ Susan Sontag, (Nueva York, 16 de enero de 1933 - Nueva York, 28 de diciembre de 2004). Novelista, ensayista. Si bien se dedicó principalmente a su carrera literaria y ensayística, ejerció docencia y dirigió también filmes y obras teatrales.
Susan Sontag, Wikipedia, http://es.wikipedia.org/wiki/Susan_Sontag [abril 2007]

referente real (más adelante veremos un ejemplo de esta reconstrucción del retrato). En poesía hablamos del individuo hablando de la humanidad, no existe la unicidad si no es nuestra intención. La individualidad es patente sólo en fotografía.

Aquello que nos muestra la fotografía es siempre un referente real, algo que conocemos de antemano, algo que nos resulta “familiar”. En poesía podemos abarcar el mundo de lo inefable y transgredir sobre lo real, sin embargo, en fotografía estamos condenados a la referencia.

La imagen fotográfica se consigue en un efecto de instantaneidad –algo que ha ocurrido en un instante- y lo hemos eternizado; el instante pasado que siempre está presente.

Pero aún hay más. La poesía es un arte aditiva, se fragua añadiendo. Añadiendo metáforas, juegos rítmicos, repeticiones musicales, onomatopeyas... sin embargo, la fotografía sustrae, se construye recortando, se manifiesta en la acotación, corta el tiempo, corta el espacio. La fotografía es retraso.

Sin embargo, Susan Sontag⁴⁶ se encarga de dar su opinión para aportar algo más a esta notable pero sutil diferencia:

“La fotografía no puede ser la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir”. Gobiernos, censura y autocensura; fanatismo religioso, odio racial se ponen en juego a la hora de la movilización de las imágenes. Lo que queda afuera también habla, dice, representa. Lo que aparece por ausencia o por elipsis también es un grito que puede esgrimirse como denuncia.

⁴⁶ Ibídem

9. TERRITORIOS ARRIESGADOS

Para conocer la intencionalidad del artista, que es la que identificaría la obra entre el territorio utópico de lo visual y el temporal o verbal, no tenemos más remedio que analizar nuestro propio trabajo.

He aquí un ejemplo que con toda humildad he construido para demostrar de manera pragmática que si bien he llegado a la conclusión de que la identidad no puede ser continua, sí existen terrenos contiguos que coexisten en el límite de estos territorios.

Para ello, como había previsto en el capítulo anterior, he de-construido, he desmaterializado el retrato con la única intención de mostrar, de sugerir la búsqueda de la identidad, el velo que cubre la verdadera razón de ser de cualquier humano con un nombre, con una denominación, con la etiqueta de dónde ha nacido, dónde ha sido educado, dónde se ha desarrollado y quién tiene la responsabilidad de su cultura.

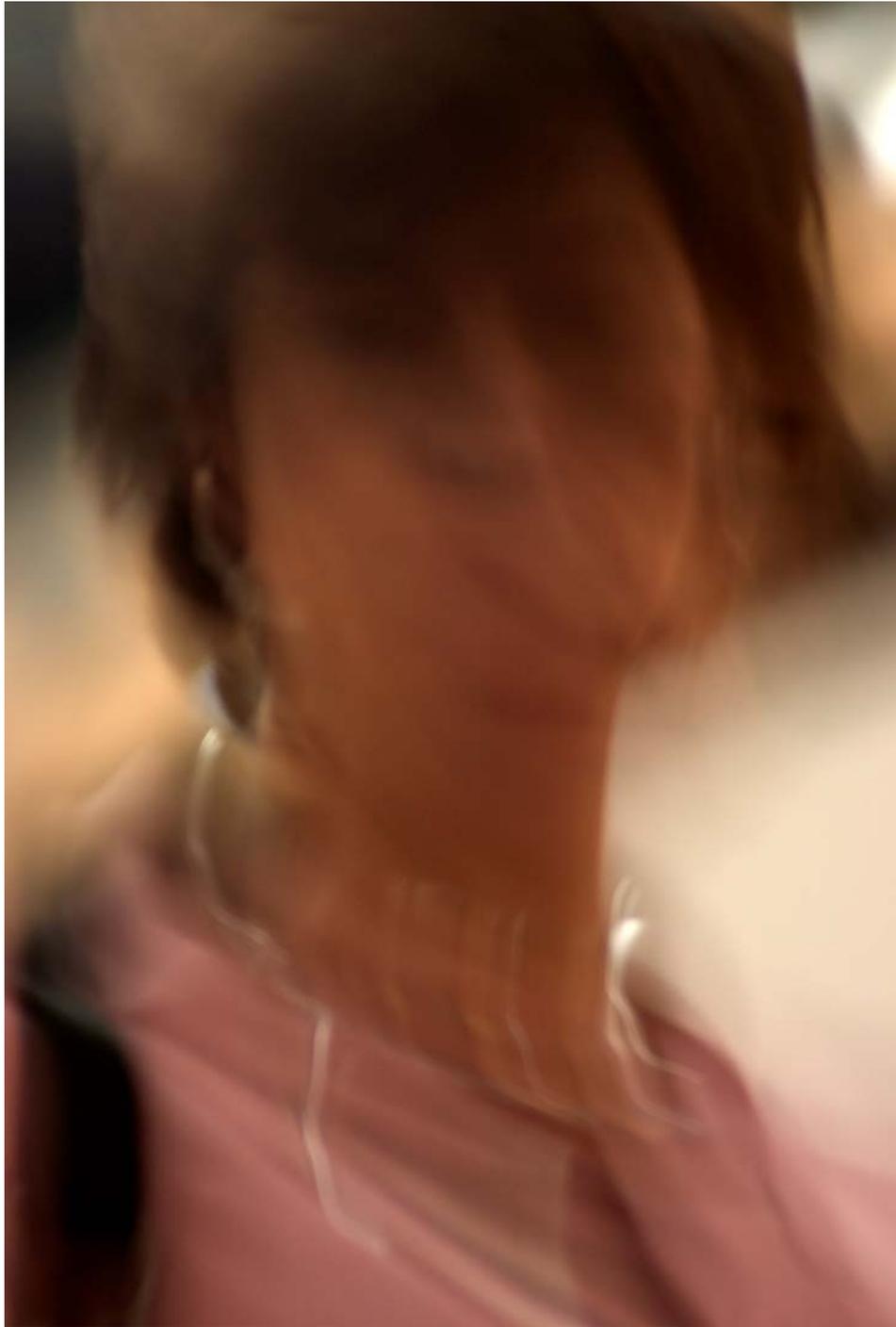
El poema pretende decir lo mismo, acomete la ausencia de identidad desde el punto de vista de la palabra y para ello se sirve de ingentes metáforas con la finalidad de mostrar claramente la búsqueda a la que se somete el ser humano durante toda su existencia para “encontrarse”, utilizando para ello tanto la vía profesional, como la personal mediante la religión, la filosofía, los mitos, la historia o cualquier coartada que esté a mano.

“Soy el nombre sin hombre, la historia vagabunda
de una especie de ser con la mirada errante,
en el pecho rasgado la voz meditabunda
de los pasos con sed de sombra navegante.

Soy la inerte caricia, la sonrisa perdida,
descerrajada bala sobre una tez hermosa,
una mente alocada, una mente transida
persistiendo en su adiós, esperando su fosa.

Soy la voz aguerrida de la boca que fluye
sin soltar carcajadas con un hueco sentido.
En mi cara, a horcajadas, el amor se diluye:
es mi voz, mi conciencia, mi destino mentido.”

Alicia Ruiz 2005



Retrato buscando nombre. Alicia Ruiz 2005

Sería arriesgado decir que existe una identificación total entre el poema y la imagen, pero también sería absurdo negarlo.

La intencionalidad a la hora de abordar el poema fue exactamente la misma que al tomar la fotografía: la búsqueda del lirismo, la demostración fehaciente de lo inefable, del sentimiento hondo de la sensación de pérdida en el espacio, de orfandad, de oscuridad.

Entre ambas manifestaciones existe una conexión perfectamente perceptible que no es la ausencia de mirada del rostro de la fotografía ni la aureola volátil que queda por la larga exposición, que deja una leve sensación de ingravidez. Es un todo, un conjunto que aprehende y comprime del mismo modo la atmósfera del poema y simultáneamente, la de la fotografía tomada como ejemplo, ambas en profunda identidad.

Pero ¿podríamos prescindir de la imagen para ilustrar respecto a la búsqueda de identidad o por el contrario podríamos prescindir del poema? ¿Entre ambas manifestaciones encontramos un *todo* conformado o tanto el poema como la fotografía podrían funcionar autónomamente.

Con claridad, podemos afirmar que no son necesarios el uno para el otro, ya que cualquiera de las dos expresiones está dándonos la información necesaria para que abordemos la sensación o cognición de la ausencia de referencias en la humanidad, pero ¿no es más completa la visión con la sugerencia de la poesía unida a la fotografía?

He ahí la clave. Son sugerencias. Se podría decir que son idénticas en contenido aunque no en forma, pero ¿sería posible, por ello, identificarlas?

10. CONCLUSIONES

Podemos concluir, tras los anteriores planteamientos, que existe una confluencia, tanto ontológica como técnica entre la fotografía y la poesía. Ahora bien, sería arriesgado afirmar que pueda haber una identidad entre ambas artes, ya que en ambos casos, la conciencia lírica, resultado de la visión o lectura de cualquiera de ellas, no deja de emanar de la disciplina o manifestación artística a la que nos hemos dirigido.

Por ello, no existe identificación entre ellas, sino un acercamiento máximo, una complementación conceptual.

La distinción entre diferencia y límite se desdibuja, ambos términos se revelan como análogos, el punto de separación equivale al punto de contacto. Si nos dejamos impulsar por esta confusión, si no intentamos ponernos a salvo en uno de los dos campos –límite o diferencia-, podremos reconocer en este estadio limítrofe la posición privilegiada desde la que abordar la comparación inter-artística, porque es precisamente en este límite incierto, en el cual la división entre las disciplinas se desvanece y los aviesos artistas –como alguno de los que hemos analizado sucintamente- dominan, donde la relación se da.

De la posibilidad de identificar casos fronterizos, ejercicios de trasgresión, no se deduce necesariamente que los límites sean rebasados, que sea posible borrarlos, sino que existe la posibilidad de instalarse en el límite, de habitarlo y de hacer de él un territorio donde imaginar que todo es uno.

Al admitir la existencia inevitable de la distancia y al mismo tiempo señalar sus diferencias podemos examinar dos tipos de reglas y consecuentemente dos tipos de infracciones: los límites del alcance teórico, fundamentalmente semiótico y los límites del alcance poético. Difiere el modelo de *ut pictura poesis*, donde las artes visuales y las literarias poseen un funcionamiento análogo y posible para la traslación desde el sistema de una al de otra, o sostener que tiene lugar una relación de intercambio y de diálogo entre las artes que se manifiesta poéticamente dentro de las artes dadas.

Tratar de definir la identificación sólo a partir de la poesía, sería erróneo sabiendo que el conocimiento racional no establece un principio de verdad absoluto, por lo cual nos alejaríamos del concepto de objetividad o imparcialidad.

Por lo tanto, no se produce la idea de identidad entre las artes, sino la paridad, la analogía, es decir, formas de asociación que caracterizan la metáfora que sería cada territorio donde actuamos. La comparación entre dos objetos artísticos pertenecientes a sistemas distintos se basa a menudo en un elemento que se da objetivamente en uno de ellos y sólo metafóricamente en el otro.

La poesía genera imágenes que podemos interpretar como fotográficas e igualmente la fotografía, trasciende a la categoría de poesía cuando decodificamos la intención del artista.

Es recurrente preguntarse cómo conocer esa intención si no estamos en contacto directo con el hacedor.

Elaborar una lista de requisitos con una comparación inter-artística metodológicamente correcta, es más fácil que llevarla a cabo. Nadie puede tener deudas con el arte. Nadie puede ser un artista idénticamente paralelo.

El peligro está en querer hacer de la relación lo que no es. Para sacar partido de la analogía, hay que poder reconocer tanto la similitud como sus límites.

El argumento es claro: si definimos un concepto a partir de una idea, al caer la idea, caerá el concepto. Y en este caso, el concepto es frágil precisamente por esos límites y esas diferencias tan subjetivas, como ya hemos observado en la breve muestra de los artistas que hemos elegido para analizar.

Dado que los asuntos planteados pertenecen a vastísimos campos en los que podríamos profundizar con más empeño y debiéramos habernos enfrentado a ellos de manera más intensa, (la investigación llega a su fin), espero aportar en mi inminente tesis doctoral todo aquello que ha quedado pendiente de revisión y replanteamiento para una elaboración científica completa.

11.MEMORIA

Desde que me licencié en Bellas Artes, tuve una inquietud constante por la narrativa, tanto la implícita en la imagen como la literaria o poética. Por ello, en el año 1999 me matriculé en la Universidad Menéndez y Pelayo de Valencia para estudiar durante todo el año en la especialidad de Cinematografía, “Curso teórico-práctico de escritura de Guión para Cine”. Allí tomé contacto con técnicas descriptivas y de expresión y con otros estudiantes, así como profesionales del mundo del cine.

Posteriormente, entré a formar parte de un grupo poético valenciano (Mediterráneo 9), cuyos miembros me introdujeron en los aspectos técnicos necesarios para construir poesía.

Ello me llevó inexorablemente a retomar asuntos de prosodia, métrica, retórica, etc.

Dado que estaba muy estimulada con el estudio y leyendo poemarios de autores varios, teniendo experiencia en artes visuales (había co-fundado una productora de vídeo y realizado trabajos de edición, animación 2D, 3D y participado en festivales de video-creación), y proyectando un poemario compartido con imágenes fotográficas y poemas, surgió la observación:

¿No existen poemarios cuyo poema se pueda leer a través de la imagen?

Empecé a buscar y encontré libros con ilustraciones que incrementaban el poder plástico de la literatura, pero en ningún caso la aproximación a la identificación entre ambas expresiones que buscaba.

Me propuse trabajar en ello, tanto de manera práctica como teórica, pues me seguía resultando extraño que, salvo Rafael Alberti, no conocía ningún otro caso de artistas que manejaran dos tipos de expresión artística con una importancia equivalente.

Me matriculé nuevamente en la Facultad de Bellas Artes, en el tercer ciclo, lo que en ese momento fue el Máster de Producción artística. Me decanté por el ofertado por el Departamento de Comunicación Audiovisual e Historia del Arte, “Pensamiento contemporáneo y Cultura Visual”, porque aunque convalidaba asignaturas por haber empezado el doctorado en el Laboratorio de Retórica Visual, dependiente del Departamento de Pintura, consideré que este Máster cubría todas mis expectativas al incluir dentro de su programa las asignaturas:

- Lenguajes audiovisuales, estética y pensamiento en la era de la imagen.
- El universo digital como nuevo escenario de expresión narrativa.
- Historia y teoría del cine moderno.
- El discurso fotográfico. Experimentación con las tecnologías digitales.

Actualmente tengo escritos, sin publicar, 2 poemarios completos y un tercero incompleto, así como una video-creación de 5 minutos con imagen poética identificativa (o representativa) del poema motivo de banda sonora de la ficción.

El primer poemario contiene poemas en donde nos encontramos en el límite con una imagen fotográfica, cuyo ejemplo he incluido en esta investigación; en breve acometeré la ardua tarea de buscar similitudes narrativas entre los poemas del segundo poemario y fotografías que debo elaborar y ya se están fraguando en mis previsiones.

Me siento satisfecha con el temario estudiado, así como con el trabajo teórico desarrollado, que me permitirá abordar la Tesis Doctoral con conceptos consolidados.

12. BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía general:

HORACIO, *Sátiras*, Ed. Cátedra, Letras universales, 2001.

HORACIO, *Epístolas*, Ed. Cátedra, Letras universales, 2001.

HORACIO, *Ars Poética*, Ed. Cátedra, Letras universales, 2001.

BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Ed. Istmo, colección fundamentos, 1981.

BORNAY, Erika, *La cabellera femenina*, Ed. Cátedra, Ensayos de arte, 1994.

MONEGAL, Antonio, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Ed. Tecnos, Colección metrópolis, 1998.

WOLFE, Tom, *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*, Ed. Anagrama, 2004.

RACIONERO, Luís , *Textos de estética taoísta*, Ed. Alianza.

CARRERE, Alberto y SABORIT, José, *Retórica de la pintura*, Ed. Cátedra, Signo e imagen, 2000.

BAUDRILLARD, Jean, *El otro por sí mismo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1988

HIERRO, José, *Guardados en la sombra*, Ed. Cátedra, Letras hispánicas, 2004.

BAUDRILLARD, Jean, *De la Seducción*, Ed. Cátedra, Madrid, 1986

GONZÁLEZ FLORES, Laura, *Fotografía y pintura ¿Dos medios diferentes?* Ed. Gustavo Gili, FotoGGrafía.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*, Ed. Serbal 1996.

CRIMP, Douglas, *Posiciones críticas: Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Ed. Akal, 2005

V.V.A.A., *Henri MICHAUX, Icebergs*,

Ed. Círculo de Bellas Artes, 2006.

BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Ed.Akal, 2005.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Ed. Tecnos Alianza, Madrid 2002.

BORGES, Jorge Luis, *Arte poética: seis conferencias*, Ed. Crítica, Barcelona 2005.

Poesía:

DONCEL, Diego, *En ningún paraíso*, Ed. Visor de poesía, 2005.

SÁNCHEZ ROSILLO, Eloy, *La certeza*, Ed. Tusquets, Nuevos textos sagrados, 2005.

VELA, Javier, *La hora del crepúsculo*, Ed. Rialp, Adonais, 2003.

CAMPMANY, Laura, *Travesía del olvido*, Poesía Ed. Hiperión, 1998.

CARNERO, Guillermo, *Fuente de Médicis*, Colección Ed. Visor de poesía, 2006.

ALBEROLA, Dolors, *Arte de perros*, Ed. EH, 2006.

ALBEROLA, Dolors, *Ángel oblicuo*, Colección de poesía Ed. Villa de Bornos, 2006.

PARRA, Manuel y MARTÍNEZ, Juli, *Algunos de los nuestros, sobre todo Miguel Hernández*, Ed. Club Universitario de Alicante 2006.

GIL DE BIEDMA, Jaime, *El poeta que quería ser poema*, Fundació Caixa Catalunya. Exposición.

PERI ROSSI, Cristina, *Las musas inquietantes*, Ed. Lumen, 1999.

PIQUERAS, Juan Vicente, *La palabra cuando*, Ed. Delegación de cultura del Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes, Madrid 1992.

PIQUERAS, Juan Vicente, *La edad del agua*, Ed. 4 estaciones, 2004.

PANERO, Leopoldo María, *Los señores del alma*. Ed. Valdemar, El Club Diógenes, 2002.

PARRA, Manuel, *El vulnerado silbo indestructible*, Colección Ed. Alhaca, 2003.

HIERRO, José, *Cuanto sé de mí*, Ed. Delegación de cultura del Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes, Madrid 2003.

HIERRO, José, *Alegría*, Ed. Delegación de cultura del Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes, 2006.

ALEIXANDRE, Vicente, *Espadas como labios, pasión de la tierra*, Ed. Buma, 1984.

V.V.A.A., *Antología comentada de la Generación del 27*, Ed. Austral, 1998.

Fotografía:

MCCURRY, Steve, *Retratos*, Ed. Phaidon, 2003.

Exposición Almudín.

Kissing animals. El beso animal. Ed. Taschen, 1994.

GAUTRAND, Jean-Claude, *Doisneau, Robert*, Ed. Taschen (icons)

El ABC de la foto. Ed. Phaidon, 2000.

Iconos de la fotografía del S.XX. Ed. Electa, Barcelona 2006.

MADOZ 2000-2005. Ed. Aldeacasa, 2005.

CLERGUE, Lucien, *Poèsie photographique*, Ed. Prestel, 1983.

V.V.A.A., *La mirada comprometida. Fotoperiodismo para 50 años de solidaridad*. Intermon Oxfam

GORDON, Douglas, *Lo que quieres que diga*, Ed. Fundación Joan Miró, Barcelona 2006.

BERGER, John, *Modos de ver*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 2000.

KANDINSKY, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Ed. Paidós. Estética 10, Barcelona 1996.

ZUNZUNEGI, Santos, *Pensar la imagen*, Ed. Cátedra, Madrid 1992.

BERRIO, Juan, *Aritmética ilustrada*, Ed. Astiberri .

V.V.A.A., *1000 Nudes*, Ed. Taschen, 1994.

Otros:

Revista AUCA de las letras. Revista literaria y artística. Universidad de Alicante, Número 6 y 7, 2006.

Exposición "Historia Gráfica de España". Círculo de Bellas Artes. Madrid.

Catálogo "Ingrávidos". Un proyecto de Daniel Canogar. Fundación Telefónica.

Catálogo "Zero Gravity". Daniel Canogar. Actar. Generalitat de Catalunya.

Catálogo "Alrededor del sueño". Ángel Marcos. Ayuntamiento de Valladolid.

www.zona10.com.mx

www.poesiapura.com

www.wikipedia.com

<http://maruska.soria.org>

<http://www.lletra.com>

<http://www.dimelo.com>

<http://www.foto3.es>

www.elangelcaido.org/fotografos.html

www.fotorevista.com.ar

www.fotos.org

www.dibam.cl/bellas_artes.htm

www.cylcultural.org

www.masdearte.com

www.saladeprensa.org

www.elcultural.es

www.fotonostra.com

es.photography-now.com/artists.html

www.ccborges.org.ar/home.html

www.washingtonpost.com

www.fotopunto.com

www.liceus.com
<http://www.magnumphotos.com>
www.multimagen.com
www.gabrieladecicco.com.ar
www.musac.org.es
<http://www.poesiadigital.es>
<http://www.revista.agulha.nom.br>
www.babab.com
www.arte10.com
<http://www.ucm.es>
www.la-fotografia.com
www.redcasting.com
<http://www.photogestion.net>
www.photogaleria.com
www.clubcultura.com
www.fyl-unex.com
www.ucm.es
www.letras.s5.com
www.uhu.es
<http://www.saltana.org>
<http://www.oftalmo.com>
www.ensayistas.org
www.imageandart.com
www.epdlp.com
<http://www.arteuniversal.com>

Y algunos más que no quedaron en mi memoria...

Paralelamente, tuve la suerte de participar en el proyecto de representar la portada de un libro del poeta Manuel Parra, "Alguns dels vostres" editado por la Universidad de Alicante y en la Antología poética de la poetisa Dolors Alberola, de la editorial Atenas, así como representar en la Sede de la Universidad de Alicante a una artista dual y escribir en la revista "Ocio y Negocio" un artículo de arte llamado "El elogio del silencio".

