

cos Heridos y Centenares

PUBLICACIONES INSUMISAS

Mediaciones del diseño editorial en la
poesía visual de la Escena de Avanzada

KILIO DE BOMBEROS — Voluntarios de La Reina socorren a pasaje
de vehículos atascados en medio de la lluvia
debido a que verdaderos ríos de agua y lodo impiden su desplazamiento

Catalina Paura

galería época

PUBLICACIONES INSUMISAS

**Mediaciones del diseño editorial en la
poesía visual de la Escena de Avanzada**

**Seminario de Licenciatura II
Profesor. Eduardo Castillo**

Constanza Fierro Zúñiga

Abstract

La presente investigación tiene como objeto de estudio aquellas obras visuales que desarrollaron artistas de la neovanguardia y de la escena de avanzada en Chile. Estas producciones gráficas se caracterizaron por ser artefactos culturales, es decir, son obras elaboradas a partir de diferentes vertientes creativas o, técnicas que a través de imágenes, textos y composiciones constituyen indicios del contexto político y cultural de la dictadura cívico-militar.

En la actualidad, estos objetos visuales son un antecedente que forma parte de un ejercicio editorial que se encuentra presente en la disciplina del diseño, debido a particularidades que se efectuaron como una respuesta disidente; esto es, la experimentación gráfica que permitió a los artistas conceptualizar a través de la diagramación, tipografía, formas de lectura, la composición de los elementos dentro de la página, además de nuevas técnicas de reproducción.

Esta investigación busca analizar estos artefactos culturales dentro del contexto social, cultural y político en el que se crearon; asimismo, reconocer los procesos creativos que posibilitaron de manera impertinente a este encuentro entre disciplinas, al igual profundizar en torno a las relaciones visuales entre poesía visual y diseño editorial.

Marco teórico

1. Estudios visuales

Los estudios visuales son una disciplina que se ha desarrollado durante los últimos años. Existen diversas posturas acerca de este campo de investigación incluso, se han utilizado diversos términos para referirse a esta área, es por esto que es necesario hacer un énfasis al distinguir los estudios visuales de la cultura visual, “el primero el campo de estudio y el segundo su objeto, su objetivo. Estudios visuales es así el estudio de la cultura visual.”¹ Esta perspectiva investigativa surge de la necesidad de abordar nuevas problemáticas acerca de la imagen misma; tal como plantea W.J.T. Mitchell, dentro del campo de investigación de las artes era necesario generar un giro pictórico:

“La lingüística, la semiótica, la retórica y varios modelos de <<textualidad>> se han convertido en la *lingua franca* de la reflexión crítica sobre el arte, los media y demás formas culturales. La sociedad es un texto. La naturaleza y sus representaciones científicas son <<discursos>>. Hasta el subconsciente está estructurado como un lenguaje.”²

En un mundo lleno de imágenes, no solamente importan aquellas categorizadas como estéticas, sino que además son creadas para cumplir diferentes funciones dentro de la vida cotidiana, desde una señalética hasta un comercial que se transmite por la televisión. Sobre ello, Keith Moxey, teórico de la historia del arte, plantea lo siguiente:

“Sin lugar a dudas, los objetos (estéticos/artísticos o no) producen unas sacudidas en los sentimientos y trasladan una carga emocional que no pueden ser pasadas por alto. Nos devuelven a tiempos y lugares a los que es imposible retornar y hablan de acontecimientos demasiado dolorosos o gozosos para recordar”.³

Por lo tanto, para los estudios visuales se encuentra un nuevo objeto de estudio en donde se incorpora todo tipo de imagen, sin importar su condición estética/artística. Todas las imágenes desde su concepción como objeto complejo tienen algo que contar dentro de su contexto de producción, es por esto que Moxey sigue en la misma línea de W.J.T Mitchell afirmando la existencia de este giro pictórico que viene a complementar los hallazgos desde un punto de vista del lenguaje. Como señala

[1] W.J.T. Mitchell, “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”. *Estudios Visuales*, 1 (noviembre, 2003): 18-40.

[2] W.J.T. Mitchell, *Teoría de la imagen*. Ediciones Akal (Chicago, Madrid, 2009): p.19.

[3] Keith Moxey, “Los Estudios Visuales y el giro icónico”, *Estudios Visuales*, 6, n.8 (2009): p.26

Moxey, "esta nueva generación de estudiosos atiende a las formas en que las imágenes captan la atención y dan forma a reacciones de modo que creen que las propiedades físicas de las imágenes son tan importantes como su función social."⁴ Estas representaciones visuales cuando se conciben desde su complejidad no pueden ser abarcadas por un discurso o el lenguaje, no es suficiente, de manera que Mitchell en palabras de Anna María Guasch concluye que "las imágenes aspiran a los mismos derechos que el lenguaje. Y renuncian a ser situadas al mismo nivel que una <<historia de las imágenes>> o elevadas a una <<historia del arte>>. Por el contrario quieren ser vistas como complejos individuales que recorren y atraviesan múltiples identidades."⁵

[4] *Ibíd.* p. 8-9.

[5] Anna María, Guasch, "Los estudios visuales. Un estado de la cuestión." *Estudios Visuales*, 1 (Noviembre 2003): pp. 8-16.

El punto de partida de la imagen en su forma independiente sirve para comprender el objetivo que tiene la cultura visual como objeto de estudio. Si bien, la definición de este concepto ha ido evolucionando, como también polemizando debido a la amplitud de disciplinas e imágenes que se ven involucradas en la cultura visual, asimismo, Mitchell menciona la discusión existente acerca de ser un campo innecesario debido a su relación ambigua con la historia del arte y la estética, ya que ambas disciplinas aportan:

"Una suerte de visión completa, ya que se encargan de <<curar>> cualquiera de las cuestiones susceptibles de ser formuladas al respecto de las artes visuales [...] entonces, parece claro que ambas se ocupan de algunos de los asuntos concernientes a los estudios visuales. La teoría de la experiencia visual, en este sentido, asunto de la estética; la historia de las imágenes y las formas visuales, lo sería de la historia del arte."⁶

[6] Mitchell, *Op. cit.* pp.18-40.

Sin embargo, es el mismo Mitchell quien abre el debate mediante las diversas críticas a los estudios visuales para dar reconocimiento a este campo de investigación. Mitchell reconoce a la cultura visual como el espacio para aquellas imágenes que no pertenecen al campo del arte, quitando la cualidad divina con la que se observa desde otros campos de estudio. "La <<cultura visua>> fija toda su atención en todas aquellas cosas extrañas que hacemos mientras miramos, contemplamos, mostramos y presumimos -o, por el momento que nos ocultamos, disimulamos o rehusamos a mirar"⁷. En efecto, para la cultura visual su interés se encuentra en la experiencia del ver, entendiendo este como un acto social y de poder.

[7] *Ibíd.* p.39.

En esta línea, la cultura visual posee un amplio espectro de objetos visuales en el cual se crean oportunidades de análisis desde su observación y la relación sujeto-objeto. Nicholas Mirzoeff, teórico de la cultura visual define esto como un ámbito de estudio que:

“Se interesa por los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, el significado o el placer conectados con la tecnología visual. Entiendo por tecnología visual cualquier forma de aparato diseñado ya sea para ser observado o para aumentar la visión natural, desde la pintura en óleo hasta la televisión e Internet.”⁸

[8] Nicholas, Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual* (Barcelona: Paidós, 2003). p 19.

Mirzoeff ha reivindicado la visualidad ampliando el campo epistemológico, incluyendo en la cultura visual estudios de la posmodernidad, por ejemplo, la teoría queer, la pornografía, los estudios afro-americanos, los estudios gay y lésbicos, incluso estudios coloniales y post coloniales⁹. El interés de este extenso espectro radica en la noción de que el mundo se ha construido visualmente a partir de objetos cotidianos, representaciones científicas, el arte, etc. que poseen la capacidad de ser observados y analizados desde la concepción hegemónica que se ha instalado en la percepción de las imágenes. Claramente el concepto de la cultura visual ha sido una pugna por años, siendo la historiadora del arte Svetlana Alpers quien utilizó esta idea tempranamente al exponer que el arte nórdico estaba siendo estudiado bajo los parámetros teóricos del arte italiano, cuando en la práctica ambos poseían realidades y contextos distintos. Acerca de esto, la autora señala:

[9] Guasch, Op. cit. p.14.

“El puesto definitivo que el arte italiano ocupa tanto en nuestra tradición artística como en nuestra tradición crítica demuestra lo difícil que ha sido encontrar un lenguaje apropiado para tratar tipos de imágenes que no encajen en ese modelo. De hecho, del propio reconocimiento de esa dificultad han surgido algunas obras y escritos innovadores sobre el tema de la imagen.”¹⁰

[10] Svetlana Alpers, *Introducción*. En: “El Arte de Describir. El Arte Holandés en el Siglo XVII”.(Madrid: Hermann Blume, 1987).

Los teóricos de la cultura visual han logrado observar la homogeneidad de los parámetros en los que se investiga desde el poder occidental al discutir sobre las imágenes, particularmente, las inscritas en las artes. Mirzoeff plantea que las culturas occidentales han querido nacionalizar los discursos y la identidad de las diferentes cosmovisiones. Es pertinente cuestionar la labor de la cultura visual y que debe tener en cuenta al momento de generar investigación:

“El problema consiste en asumir que occidente es una entidad cultural precintada hermenéuticamente, cuyas patrullas de frontera pueden permitir entrar a otras culturas como fuentes de inspiración de ideas occidentales, pero nunca como entidades iguales o interactivas. Una labor básica a la hora de enfocar la cultura visual consiste en buscar medios de escritura y narración que permitan la permeabilidad transcultural de las culturas y la

inestabilidad de la identidad.”¹¹

[11] Mirzoeff, Op. cit. p 51.

La riqueza de los estudios vinculados a la cultura visual se encuentra en la heterogeneidad de estas identidades complejas, sin embargo, este punto ha sido la gran crítica ya que carece de principios básicos universales y estéticos. En torno a esto, Moxey, argumenta que:

“Más que reducir el análisis de la cultura visual a un solo conjunto de principios, me parece a mi que el objetivo del estudio académico de las imágenes es el reconocimiento de su heterogeneidad, de las diferentes circunstancias de su producción, y de la variedad de funciones culturales y sociales a las que sirven.”¹²

[12] Keith Moxey. “Nostalgia de lo real: la problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales”. *Estudios visuales*, 1 (Noviembre, 2003): pp. 41-59.

Es por esto, que para el campo de los estudios visuales las imágenes pueden ser consideradas como escenarios de resistencia dependiendo de quien realice la acción de observar, reconocer y apropiarse de esta experiencia, convirtiendo la mirada en un acto de poder y autonomía.

1.2 Dimensión política del ver

Según vimos hasta aquí, la cultura visual se enfoca en la acción de mirar imágenes que cargan toda una dimensión cultural detrás. Cada imagen de acuerdo al contexto en que se sitúe puede provocar distintas miradas. Es por esto que es preciso comprender estas representaciones desde una dimensión política, además de la relación que existe con “el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las... y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control”¹³, que en resumen para José Luis Brea es el objetivo de la cultura visual. La acción de mirar se convierte en una acción de poder cuando a las representaciones se les ha juzgado y se han transformado en distorsiones de la realidad. Mitchell argumenta que existen imágenes buenas o verdaderas que son responsables, en torno a lo cual plantea el concepto de “representaciones responsables”, lo que define como:

[13] José Luis Brea. *Los estudios visuales: Por una epistemología política de la visualidad*. En: “J. Brea. Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización” (Madrid : Ediciones Akal, 2005). pp. 5-14

“Una definición de la verdad, como una cuestión epistemológica (la fidelidad de una descripción o una imagen de aquello que representan) y como un contrato ético (la noción de que el que representa es “responsable de” la verdad de la representación y responsable *frente* a la audiencia o el receptor de dicha representación).”¹⁴

[14] Mitchell, Op. cit. p 362.

Asimismo, algunas representaciones visuales han sido censuradas por

inscribirse en una realidad opositora a una autoridad, por ejemplo los regímenes autoritarios. Mirzoeff postula que “algunas imágenes han sido juzgadas como demasiado peligrosas para existir, llevando a los iconoclastas a buscar su destrucción o eliminación de la vista pública”¹⁵. Hay que comprender que ciertas imágenes poseen significados más allá de ser una representación del mundo, es por esto que el escritor Miguel Rojas Mix define algunos aspectos de la imagen como discurso, al decir que:

“El valor documental de la imagen radica en que filtra importantes aspectos ideológicos del mundo exterior, capta esencialmente aquello que podríamos llamar *el sentido común de época*. Las imágenes reflejan las actitudes mentales, prejuicios y valores. Precisamente como testimonio de esos valores y esos prejuicios son documentos imprescindibles.”¹⁶

Por ende, estas representaciones no son el reflejo de una realidad pura; funcionan como interpretaciones de un mundo, tal como lo dice su nombre, son reproducciones de esta. Es por esto que la mirada juega un papel significativo para la cultura visual y se considera un acto de poder o autonomía. Gillian Rose, filósofa, interesada en la cultura visual y los estudios relacionados a esta, en su libro *Visual Methodologies* hace una distinción a los conceptos de visión, visualidad, régimen escópico, ocularcentrismo, entre otros, mencionando a diversos autores que han tomado la acción de observar como una acto para producir conocimiento en la modernidad occidental: “Esto empezó a cambiar con el inicio de la modernidad. En particular, se sugiere que las formas modernas de entender el mundo dependen de un régimen escópico que equipara el ver con el saber”¹⁷. Entendiendo estos esbozos de lo significativo en el acto de mirar, es preciso mencionar que para algunos autores esta acción no es objetiva, como lo es el caso de Rojas Mix, quién menciona ciertos aspectos de la existencia de una visión que se ve influenciada de la memoria, que es:

“La suma de percepciones, puntos de vista, recuerdos y conocimientos, permite el *reconocimiento*. Conocimiento y observación están íntimamente ligados. El reconocimiento del objeto nunca se determina sólo por una imagen que impresiona el ojo (...) La visión no es mera percepción pasiva. Al observar un objeto salimos a su encuentro. Nos movemos en el espacio tomando diferentes puntos de vista y alimentándolos con la memoria.”¹⁸

Cada imagen vista es percibida de forma distinta, esto depende de las experiencias vividas por cada observante. Las representaciones visuales también dependen de quienes tienen el poder de controlar y exhibir lo que se quiere contar. Cuando la autoridad determina cierto modo de ver,

[15] Mirzoeff, Op. cit. p 28

[16] Miguel Rojas Mix, *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*. (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006). p 89.

[17] Rose, Gillian. *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials*. (California: SAGE Publications, 2001). p. 3.

[18] Rojas Mix, Op. cit. p 102.

ocultando aspectos significativos de opresión para un colectivo surgen miradas alternativas que se contraponen. Un ejemplo de esto lo presenta Rojas Mix en *el Imaginario*, en donde menciona:

“Cuando existen imágenes y lecturas contrapuestas la historia oficial no logra recomponer el cuerpo social. Ha sido el caso de Chile. Quien extrae su lectura de la historia de los últimos 30 años del siglo XX, partiendo de la imagen de Allende, tiene una versión muy diferente de la historia de aquél que hace la misma operación partiendo de la imagen de Pinochet.”¹⁹

[19] Rojas Mix, Op. cit. p. 129

La relación entre mirada y memoria ha permitido construir el presente, sin embargo es preciso considerar lo planteado anteriormente al momento de observar imágenes: el lugar de donde provienen estas representaciones, los puntos de vista presentados, además de los elementos que se encuentran ausentes. Nelly Richard realiza una crítica al periodo de transición de la dictadura militar en los años 90 al higienizar y producir una nueva imagen país, diluyendo el pasado. Frente a ello, la autora destaca la importancia de producir actos de memoria autorreflexiva que consisten en “seleccionar materiales del pasado; en desarmar secuencias y desenlaces para rearmar interpretaciones; en recomponer una y otra vez las cadenas de signos que montan el discurso de la historia para confrontar públicamente entre sí relatos, sucesos, verdades y comprensiones.”²⁰

[20] Nelly Richard, *Crítica de la memoria (1990-2010)*. (Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010). p. 34

2. Poesía visual

2.1 Orígenes/características

La poesía visual se ha considerado como una expresión experimental que no puede ser calificada dentro del arte y la literatura tradicional. Se caracteriza a primera vista por su hibridación entre lo verbal y lo icónico, en la cual destaca la tipografía, el color, la composición, los vacíos del soporte, la fotografía, las técnicas de impresión, entre otros aspectos. Existen diversas definiciones que sitúan a la poesía visual como un género o un antigénero debido a su cualidad plástica. “El término de Poesía Visual funciona en sí como un espacio de confluencia donde se reúnen muchos comportamientos marginales o periféricos de las disciplinas plásticas y literarias”²¹. Si bien, toda poesía tiene propiedades visuales, debido a la disposición de los versos o prosas, la longitud de estos, el uso tipográfico, la composición editorial que le dan sentido al contenido, son finalmente la primera entrada visual que tienen los lectores. Acerca de la visualidad en la poesía clásica como un antecedente de la poesía visual, Victoria Pineda postula:

[21] Alejandro Thornton, “L.O. Q.U.E.?, Poesía Visual. En busca de una definición”. (Trabajo de titulación Licenciatura en Artes Visuales), Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2012). p.7

“Más allá de los componentes puramente tipográficos, la poesía tradicional se ha servido de otros recursos que dotan a los textos de la capacidad de traer a primer plano aquellos recursos gráficos que demanda el significado del poema en cuestión. El uso de los blancos o pausas y, relacionado con ellos, el encabalgamiento, son los más importantes”²².

[22] Victoria Pineda “Figuras y formas de la poesía visual”. *Saltana revista de literatura y traducción*, 1 (2001-2002). Disponible en: <http://www.saltana.org/1/docar/0437.html#1>

Teniendo en consideración lo expuesto anteriormente, es preciso mencionar que los orígenes de la poesía visual tienen relación con la poesía tradicional. Según varios críticos sus antecedentes visuales se encuentran en la Antigüedad. Laura Fernández, doctora en filosofía, en su investigación *Un acercamiento a la poesía visual en España* plantea que el origen se encuentra en la poesía realizada por Simias de Rodas en el año 300 a.C, en donde destaca tres caligramas desarrollados por el poeta; por ejemplo, *El Huevo*, en el cual se altera su ritmo de lectura²³. Otros teóricos sitúan la poesía de Stephane Mallarmé como el inicio de la poesía experimental en el siglo XIX. La obra de Mallarmé destaca por su composición y la disposición de elementos en el espacio, pero alejándose del caligrama. Dennis Páez, doctor en teoría de la literatura expresa algunos elementos característicos que sitúan la obra del poeta como un importante precedente:

[23] Laura López Fernández, “Un acercamiento a la poesía visual en España”. *Espéculo*, 18 (2001). Disponible en: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html

“De este modo, el poeta francés, a través del espacio entre las palabras y los caracteres, del tamaño de la letra y su tipografía, se apropia de la página como un terreno en el cual se instala el poema, recubriendo los distintas áreas con su material esencial, la palabra, pero estratégicamente transformada y reformulada, generando alteraciones tanto en su extensión material visible como en sus alcances semánticos”²⁴.

[24] Dennis Páez. “Poesía visual en Chile” (Trabajo de titulación Maestría en literatura Chilena y Latinoamericana, Universidad de Santiago de Chile: Departamento de Lingüística y Literatura, Santiago, 2012): p.35

Años más tarde, aparecen en la historia los caligramas de Guillaume Apollinaire los cuales junto a la obra de los poetas anteriores se convierten en influencias para las vanguardias del siglo XX. En especial para Marinetti y los poetas futuristas, la experimentación que se estaba desarrollando fue un punto de partida para liberar el lenguaje poético de las tradiciones:

“Para Marinetti, las sensaciones de cambio, velocidad y movimiento son incompatibles con la construcción tradicional de la frase. Es necesario eliminar no sólo la puntuación, sino también los verbos en forma personal (en un intento de deshacerse del «yo» poético), los adjetivos y los adverbios (que implican una «meditación» contemplativa que entorpece el movimiento), y usar sólo sustantivos, que se engarzan unos con otros según analogías inesperadas e incluso conflictivas”²⁵.

[25] Pineda, Op. cit. Disponible en: <http://www.saltana.org/1/docar/0438.html#23>

Si bien, el término poesía visual no era un concepto claro hasta el siglo XX, si se puede apreciar que existe una extensa historia que forma parte de este género interdisciplinar. Los artistas y poetas nombraron por primera vez el concepto de poesía visual hacia los años 60²⁶, época en que las vanguardias y neovanguardias experimentaron e innovaron para proponer nuevas formas de expresión escapando del arte tradicional. El nombre de este género apareció con la llamada “nueva poesía” para describir aquellas obras que se encontraban al margen por medio de la mezcla de diversos lenguajes.

[26] Thornton, Op. cit. p.9.

Teniendo en consideración lo expuesto anteriormente, es posible inferir algunas definiciones de poesía visual por medio de las características que tienen en común los referentes presentados. La creación de significados a través de los soportes, las materialidades, las técnicas mixtas que van produciendo narraciones y mensajes generan “un acercamiento en primera instancia a través de la mirada, eliminando el dominio único de la razón y la lógica en la búsqueda de sentido, permitiendo de esta manera, modalidades de recepción lúdicas que involucran la visión como órgano principal”²⁷. Para la producción poética es fundamental el ejercicio de la mirada que realiza el lector, la posibilidad de generar interpretaciones y decodificar los signos expuestos; no es considerado un sujeto pasivo. Octavio Paz sitúa al lector como un personaje voyeurista, quien no posee una mirada pasiva; en consecuencia, “[...] la mirada enciende al objeto, el contemplador es un mirón[...]. Mirar es una transgresión, pero la transgresión es un juego creador”²⁸. La poesía visual fue creada para ser vista, para generar lecturas, memorias y sensaciones por medio de la relación que existe entre los códigos lingüísticos y aquellos no lingüísticos, es experimentación e innovación de las tradiciones artísticas. Según el escritor Uruguayo N.N Argañaraz, este tipo de expresión “incorpora una serie de elementos (visuales) externos a los cánones de la poesía tradicional y propios de otras formas expresivas. No se limita sólo a lo verbal [...] La poesía visual va más allá de las palabras”²⁹, desafía las fronteras del tiempo y del lenguaje, no es lineal. La escritora Belén Gaché reafirma ello al mencionar que:

[27] Thornton, Op. cit. p.9.

[28] Octavio Paz, *Los hijos del limo*. 3ª ed. (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1990): p. 156.

[29] N.N. Argañaraz, *Poesía visual uruguaya*, ed por Mario Zanolchi (Editorial MZ, Montevideo, 1986): p.12

“Esta otra clase de escritura se relaciona con la búsqueda de una pluridimensionalidad de sentidos, diferente de la dimensión y el sentido únicos, marcados por una línea de sucesión temporal irreversible y un solo sistema causal lógico. La poética visual desafía las reglas de escritura establecidas. Crea alfabetos y, con ellos, nuevas formas de significar. Si escribimos diferente, leeremos diferente y pronto entenderemos el mundo de diferente manera”³⁰.

[30] Belén, Gaché. “La poética visual como género híbrido: En las fronteras entre leer y ver”. *Páginas de guarda*, 2: (Primavera, 2006). pp.137-150.

Asimismo, al ser considerado una expresión híbrida, no hay que olvidar la cercanía que existe entre poesía y artes visuales, logrando un gran desarrollo durante las vanguardias y neovanguardias lo que provocó el surgimiento de diversos conceptos para este género, tales como "poema cuadro (ékfrasis), poema concreto, poema objetual, poema encontrado (*ready made*); podríamos hablar también de otras posibilidades: poema híbrido, poema acción, poema instalación, poema filme"³¹. Cada autor utiliza diversas técnicas para la creación de obra; una característica fundamental de estos procesos es la cotidianidad de los medios empleados para volver a resignificar a través de imágenes ya existentes, por ejemplo "la técnica del collage para crear poemas visuales, utilizando imágenes y letras tomadas de los periódicos u otras fuentes, y produciendo obras en las que la experimentación tipográfica era notable"³². La amplitud de las posibilidades experimentales permitieron añadir nuevos recursos a la poesía visual, uno de ellos fueron elementos propios de disciplinas tradicionales como el dibujo y la pintura, como también recursos gráficos encontrados en la publicidad y el diseño³³.

La poesía visual también tuvo un importante desarrollo en Latinoamérica, en donde destacan algunos elementos y técnicas mencionadas anteriormente. La interdisciplinariedad al momento de crear obra estuvo presente, al igual que la búsqueda por salir de los cánones tradicionales del arte y la literatura, provocando resultados heterogéneos que también se vieron influenciados por los diversos contextos en los que se desenvuelven los artistas. Durante el último curso del siglo XX, en Chile se publicaron varias obras que desafiaron las relaciones entre imagen-texto en manos de poetas y colectivos de arte que plantearon preguntas, cuestionaron la cotidianidad y de igual manera fueron partícipes políticamente desde la retórica del lenguaje, denunciando a través de sus obras los horrores de la dictadura militar.

3. Experimentación editorial

3.1 Deconstrucción del soporte

A principios del siglo XX las artes y la literatura se caracterizaron por cuestionar el quehacer artístico, lo que permitió la aparición de diversos movimientos conocidos como vanguardias, posteriormente neovanguardias y el arte conceptual, las cuales se dedicaron a disputar nuevos espacios que fueron propuestos por las vanguardias. El uso de materiales, soportes y tecnologías de reproducción masiva posibilitó otra forma de creación que fue crítica a la institución de arte, como también al elitismo presente en ella.

[31] Oscar Galindo, "Palabras e imágenes, objetos y acciones en la postvanguardia chilena". *Estudios Filológicos*, 42: (2007). pp.109-12.

[32] María Andrea Giovine. "Poesía visual contemporánea: De la incorporación de la visualidad en la literatura a la disolución de la página convencional". *Revista Laboratorio*, 4:(2010). pp. 1-11.

[33] *Íbid.* p. 2.

Durante los años sesenta se desarrolló un movimiento denominado arte conceptual, que a su vez estuvo influenciado por las vanguardias:

“En un sentido historiográfico el ‘Arte conceptual’ es ese movimiento que aparece a finales de los años sesenta y setenta con manifestaciones muy diversas y fronteras no del todo definidas. La idea principal que subyace en todas ellas es que la ‘verdadera’ obra de arte no es el objeto físico producido por el artista sino que consiste en ‘conceptos’ e ‘ideas’. (Con un fuerte componente heredado de los ‘ready made’ de Marcel Duchamp)”³⁴.

[34] Adolfo Vásquez Rocca, “Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus”. *Nómadas*, 37, n.1 (Enero-Junio, 2013): pp.1-30

El objeto artístico dejó de tener importancia para estos movimientos, la esencia de estas obras se convirtieron en una experiencia y provocación para el espectador/lector. Adolfo Vasquéz Rocca menciona esta cualidad presente durante la primera mitad del siglo XX, destacando que la “obra física se convierte en mero residuo documental de la verdadera obra de arte: la experiencia misma, la idea, el concepto que subyace al objeto, en una suerte de desmaterialización del objeto artístico”³⁵. Para conseguir esta desmaterialización los movimientos como el dadaísmo, futurismo, surrealismo, arte conceptual, neodadaísmo, entre otros, tuvieron que cuestionar la funcionalidad de algunos soportes, como lo es el caso del arte postal y el libro de artista.

[35] *Ibid.* p.4.

Ambas expresiones artísticas surgieron junto con la incorporación de nuevas técnicas de impresión y reproducción dando la posibilidad a los artistas de autoeditar sus obras sobre estos formatos que tradicionalmente no eran considerados con una función plástica. Johanna Drucker, artista de libros y teórica visual realiza un alcance sobre la importancia de estas técnicas de impresión básica, las cuales fueron un aporte a la creación de obras artísticas:

“El letterpress y la impresión offset estaban disponibles en todas partes para imprimir pequeños artículos si no requerían diseños complejos (...) abrió de par en par las puertas de la oportunidad a cualquiera que quisiera plasmar sus ideas en tinta sobre papel”³⁶.

[36] Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books*. (New York: Granary Books, 2004): p.53.

De igual manera la serigrafía y la fotocopidora formaron parte de este proceso, incluso, esta última desarrolló un tipo de expresión denominada *copyart* o xerografía, la cual se caracterizó por la imperfección de la técnica, cualidad que le proporcionaba riqueza estética a la obra. Soledad García y Sebastián Valenzuela mencionan que el trabajo xerográfico “rompe con

la manualidad de las técnicas tradicionales, con la rigidez del grabado y la fotografía para conformar una imagen múltiple, sin mixturas, alisada en su superficie”³⁷. Diversos poetas y artistas utilizaron estas técnicas para cuestionar los límites de los dispositivos bidimensionales y tridimensionales, además de acabar con la autenticidad de la obra, propias del arte tradicional.

Un antecedente de la deconstrucción de algunos soportes son los mencionados anteriormente, el arte postal y el libro de artista. Ambas expresiones fueron experimentadas durante las vanguardias a través del *collage* y el *ready-made*, por ejemplo, “los poetas futuristas emplearon la técnica del *collage* para crear poemas visuales, utilizando imágenes y letras tomadas de los periódicos u otras fuentes, y produciendo obras en las que la experimentación tipográfica era notable”³⁸. En la misma línea se desarrolló el trabajo postal propiciando sistemas de intercambio de obras a través del correo.

“Las vanguardias artísticas hicieron uso innumerables veces tanto de las tarjetas, estampillas y sellos, como del propio sistema postal para el intercambio de sus propuestas, entretanto no denominaban sus actividades como arte correo, así como todavía no tenían estructurada una red propia de comunicación”³⁹.

Durante los años sesenta y setenta algunos artistas latinoamericanos optaron por la deconstrucción del soporte debido a la situación política, fuertemente represiva de esos tiempos. Los artistas optaron por la búsqueda de nuevos formatos y materialidades para evitar la censura mediante el arte correo y postal, el cual se diferenció de las expresiones norteamericanas y europeas debido a su razón política. El poeta Clemente Padín, partícipe de esta escena latinoamericana, describe:

“El lapso de las dictaduras el Arte Correo se volcó totalmente a la denuncia y explicitación de la situación mediante la difusión masiva de sellos de correos -que los artistas postales del resto del mundo en actitud solidaria pegaban en sus sobres y postales- y otros artilugios propios de este medio como ser sellos de goma, cadenas de intercambios, propuestas, etc”⁴⁰.

La postal como objeto tiene una función y un significado que los artistas intervinieron para crear obras de bolsillo que permitieron la comunicación a distancia y generar nuevos circuitos de producción y difusión; como menciona Marcela Navarrete “La postal aparece ligada al afecto, la proximidad, la socialidad. La emergencia de la postal está vinculada a la fotografía y la posibilidad de reproductibilidad mecánica con un sentido social, en este

[37] Soledad García y Sebastián Valenzuela. “De la fotocopia al pdf: notas sobre documentos de fotografía. Experiencias del Centro de Documentación de las Artes Visuales”. En: Fotografía y discursos disciplinares. II y III Coloquio (Santiago, 2015): p.122

[38] Giovine. Op. cit. p.2.

[39] Fabiane Pianowski, “Análisis Histórico del Arte Correo en América Latina”. (Tesis Doctorado en Historia, Teoría y Crítica de las Artes, Universidad de Barcelona: Facultad de Geografía e Historia Barcelona, España,2013):. p.161

[40] Clemente Padín, “El arte correo en Latinoamérica”. En: Arte Postal en Latinoamérica. *Revista Escáner*, 3, n.13 (2001). Disponible en: <http://www.escaner.cl/especiales/libropadin/padin04.html>

plano"⁴¹. Esta permitió a los artistas seguir resistiendo desde la producción cultural, que denunció el autoritarismo de los diferentes países latinoamericanos en dictadura.

Paralelamente existe otro caso destacable en la escena artística del siglo XX: es el trabajo que realizaron artistas y poetas visuales, quienes cuestionaron el formato libro y la página, desafiando algunos aspectos formales determinados por la tradición. Al igual que el arte correo y postal, el libro de artista se masificó durante la segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica. Se trató de un formato en el que se utilizaron las páginas como lienzos para plasmar ideas por medio de diversas materialidades, bidimensionales y tridimensionales, en algunos casos. El uso de "nuevos materiales, nuevas configuraciones, nuevas lecturas, nuevas reflexiones. Papel, tinta, óleo, recortes, madera, vidrio, plexiglás, metal, cielo, humo, viento, caliche, luz, pantallas, seres vivos, piel [...]"⁴², con la finalidad de tensionar la relación entre objeto (libro) y lector-espectador. Sin embargo, aquello surgió en un contexto distinto a lo que fue el desarrollo de la vanguardia internacional:

"El inicio de los libros de artistas en América Latina se asocia así al mundo literario, poético y político; su existencia como confrontación social y política independientemente del concepto estético, puede ser una de las razones por las que ha sido tan difícil darles un lugar en el contexto del arte."⁴³

3.2 Libro de artista

Como se ha mencionado anteriormente, las publicaciones artísticas han formado parte de la experimentación del arte y la literatura a nivel mundial. Las hibridaciones de los géneros más las intenciones por parte de los artistas por querer encontrar nuevas formas de comunicación para desafiar la institucionalidad del arte han transmutado al desarrollo de este tipo de publicaciones. La poesía visual juega un papel fundamental en la manifestación de estos objetos editoriales, tal como menciona la especialista en poéticas visuales María Giovine:

"El hecho de que los poetas visuales hayan comenzado a experimentar con nuevos soportes y materiales, en gran medida, se debe a la experimentación que se estaba llevando a cabo en este mismo sentido en el terreno de las artes visuales, donde se dio una explosión de nuevos materiales con la finalidad de, por un lado, plantear una ruptura con los medios tradicionales y, por otro, crear nuevos lenguajes para comunicar".⁴⁴

[41] Marcela Navarrete, "Arte, política y comunicación en el Arte Correo Latinoamericano de los años 70' y 80'. Abordaje del pensamiento y producciones de Edgardo Vigo, Clemente Padín y Guillermo Deisler" (Tesis Maestría en Comunicación y Cultura Contemporánea, Universidad Nacional de Córdoba, Centro de Estudios Avanzados. Córdoba, Argentina, 2014): p. 192

[42] Giovine. Op. cit. p. 9

[43] "Artist's Books from Latin America", Martha Hellion. Printed Matter, Inc, consulta: 30 septiembre 2021, <https://www.printedmatter.org/catalog/tables/26>

[44] Giovine, Op.cit. p.4

La retórica presente en estas manifestaciones marginales, más la utilización de texto e imagen como recursos autónomos que dialogan en la obra, generaron la reflexión acerca de la concepción de la obra-libro como una pieza en conjunto. El libro no es un dispositivo que contiene las ideas del autor, sino que se busca que el libro sea la obra en su totalidad. Giorgio Maffei aborda el valor de significar los soportes como lo es el libro, señalando lo siguiente:

“Mallarmé insistía en la importancia y en el «significado» del formato frente a la unidad artificiosa basada en la medida cuadrada, deseaba un libro en el que cada cosa pudiera ser pensada, en el que la disposición de las partes, su alternancia y su relación fueran producto de una reflexión”⁴⁵.

[45] Giorgio Maffei, *¿Qué es un libro de artista? En: “¿Qué es un libro de artista?”* (Santander: Ediciones La Bahía y Archivo Lafuente, 2014): pp. 11-20.

Para Ulises Carrión un libro, “es una secuencia de espacios. Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente: un libro es también una secuencia de momentos”⁴⁶. Es un espacio de recuerdos y memorias, un lugar íntimo entre objeto, contenido, lector y autor; sin embargo, existen discrepancias entre los conceptos de libro y libro de artista, ambos dispositivos responden a distintas funciones y procesos creativos; en el libro de artista o *arte nuevo* como le denomina Carrión. “cada página es diferente; cada página es creada como un elemento individual de una estructura (el libro) en la que tiene una función particular que cumplir”⁴⁷. La hoja es un lienzo en el cual se le es permitido experimentar de acuerdo a lo que el artista desee manifestar, es ahí donde se pone en valor a la diagramación, los espacios en blanco, las técnicas empleadas, el uso de ciertas tipografías que llenan de significación intencional la obra-libro. Johanna Drucker igualmente realiza un alcance sobre la autonomía de los artistas al momento de realizar estas publicaciones artísticas. Esta autora recalca que “el estilo del artista, la elección del medio, las decisiones de disposición y la colocación de los elementos pictóricos son básicamente traducciones, en el sentido de que realzan, disminuyen o alteran de múltiples maneras el significado del autor”⁴⁸.

[46] Ulises Carrión, *El nuevo arte de hacer libros* (Ciudad de México: Tumbona Ediciones, 1975): p.37

[47] Ibid. p. 41.

[48] Drucker. Op. cit. p. 50.

Teniendo en cuenta el contexto en el que se inscribe el libro de artista, es preciso reconocer la cualidad revolucionaria que posee este tipo de género; la negación de lo hegemónico del arte y su institución, desafiar los ritmos de lectura que el mismo libro tradicional ha inculcado, como también, el lenguaje del arte universal. Sobre ello, Carrión propone que:

“El lenguaje del arte nuevo es radicalmente diferente del cotidiano. Desatiende las intenciones, la utilidad, y se vuelve sobre sí

mismo, se investiga a sí mismo, en busca de formas, de series de formas, que den nacimiento a, se acoplen con, se desplieguen en, secuencias espacio-temporales”.⁴⁹

[49] Carrión. Op. cit. 50

Es más, en algunos casos el lenguaje vuelve a ser primitivo pues la importancia de este tipo de publicaciones es la evocación de lo sensorial. Stefan Klima cita a la crítica del arte Nancy Tousley, en donde ella se refiere a la cualidad de las formas de comunicación presentes que pueden ser primigenias; “Un libro de artista hecho por un artista que puede invocar las maravillosas experiencias iniciales de la lectura en la infancia, cuando aprendemos a leer y ver al mismo tiempo, de nuevo”⁵⁰. Es una percepción única e íntima, ya que cada lector experimenta e interpreta de forma diferente de acuerdo a sus vivencias y memorias.

[50] Stefan Klima, *Artists books: A critical survey of the literature* (New York: Granary Books, 1998): p.39

Por otro lado, el libro de artista resiste desde la marginalidad desafiando la institucionalidad al ser un formato reproducible, en el sentido que no existe un único y original por lo que la imprenta ha logrado generar obras múltiples las cuales se pueden masificar con facilidad. Klima en su ensayo sobre los libros de artista comenta en palabras del escritor Clive Phillpot sobre la reproducibilidad de estas publicaciones con la ayuda de nuevas tecnologías que facilitan la serialidad, por lo tanto, “en comparación con la obra de arte única, la obra de arte múltiple tiene un público potencial enormemente ampliado simplemente por la multiplicación de sus ubicaciones, ya que la obra de arte original puede residir en cada lugar simultáneamente”⁵¹. Los artistas de libros consiguieron mediante la fotocopia y otros medios de impresión rechazar las ediciones limitadas e intentaron democratizar el arte a través del libro, por lo que es posible que cualquier autor pueda crear una obra de este género, como también, existe la posibilidad de que un grupo mayoritario de personas tenga acceso a observar este tipo de obras.

[51] Ibid. p. 29

Finalmente, Maffei propone al libro de artista como una salida hacia la destrucción de la tradición conservadora del arte y de la hegemonía de la belleza del Renacimiento, al igual que en algunos movimientos subsiguientes. Estas publicaciones no buscan la pulcritud del libro tradicional, el libro de artista existe en la fragmentación del objeto original, de modo que Maffei postula:

“El proceso de tumefacción del libro parece imparable, como una voluntad férrea del artista de desarmar desde dentro ese viejo objeto portador de pensamiento, de comunicación y de belleza [...] Frente a la homogeneidad y la uniformidad de la manufactura derivadas de una cultura renacentista que teorizó

sobre la belleza de la construcción de [la] perspectiva, se busca ahora, en la sociedad tecnológica, la fragmentación y la descentralización. La estructura de páginas bien colocadas y unidas por una tranquilizadora cubierta es símbolo de una sociedad colapsada que hay que destruir.”⁵²

[52] Maffei. *Op. cit.* p. 15.

Estado del arte

Las investigaciones se han situado en diversos aspectos para explorar sobre los objetos visuales desarrollados en el contexto de la dictadura militar en Chile. Algunas de estas se centraron en los dispositivos editoriales bajo contextos no oficiales de la época, como lo fue la publicación de Revista *CAL*, *APSI-CREACIÓN*, *La Bicicleta*, entre otras. En la investigación, *El problema del arte y la editorialidad en las revistas alternativas durante la dictadura chilena, 1978-1983*, desarrollada para el centro de estudios Espigas en Argentina, los investigadores Vania Montgomery y Gastón Muñoz buscan desde una aproximación histórico-artística un análisis a estas publicaciones haciendo hincapié en las estrategias simbólicas que tuvieron estas prácticas, relacionadas al conceptualismo y al activismo político que manifiestan en estas páginas ⁵³.

[53] Gastón Muñoz & Vania Montgomery, *El problema del arte y editorialidad en las revistas alternativas durante la dictadura chilena, 1978-1983*. En: “I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas. Ficciones metropolitanas: revistas y redes internacionales en la modernidad artística latinoamericana” (Buenos Aires: Espigas, 2017).

Dentro del análisis se destacan las variadas herramientas conceptuales de las revistas anteriormente mencionadas para dialogar entre páginas, como también, para lograr mantener un bajo perfil ante la censura y represión de la dictadura. Finalmente, se plantea el desarrollo del concepto de memoria presente en estos dispositivos editoriales: “de este modo, la lectura de revistas de arte se transformaría en una lecto-escritura, cuando el cúmulo de imágenes fragmentarias del pasado devienen un discurso presente sobre la historia cada vez que son visitadas por el lector”.⁵⁴

[54] *Ibíd.* p.7.

Por su parte, César Zamorano realizó el año 2018 un trabajo para la revista de crítica literaria latinoamericana: *Catedral tomada*. La investigación “*Revista Manuscritos: nuevas formas de resistencia durante la dictadura chilena*”, aborda este proyecto editorial llevado a cabo por el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile hacia el año 1975. Dentro de este periodo surge la *Revista Manuscritos* bajo un contexto cultural precario para aquellos artistas que no responden al imaginario artístico de la dictadura. En este artículo, se plantea el origen de la publicación; el escenario cultural y económico que enfrentaba Chile; además, se pone en relevancia la propuesta visual y textual que se desplegó en la revista. La finalidad de esta investigación es conocer sobre la producción gráfica de la *Revista Manuscritos*, la resignificación de objetos que tienen relación

con el pasado, que finalmente al trasladarlos a otro contexto cobran un nuevo significado, tal como lo fue el *Quebrantahuesos* de Nicanor Parra, siendo el poeta Ronald Kay junto a su pareja de ese tiempo, la artista visual Catalina Parra, quienes vuelven a resignificar la plasticidad de esta obra⁵⁵.

[55] César Zamorano. "Revista Manuscritos: nuevas formas de resistencia durante la Dictadura chilena". *Catedral Tomada*, 6, n.11 (2018): pp. 264-294

El arte disidente en Chile fue representado en estos nuevos soportes tanto en la escena local, como también en la escena internacional debido al exilio de algunos artistas. Estas manifestaciones mediadas por la edición, permitieron desarrollar publicaciones colaborativas en donde se desarrolló el conceptualismo latinoamericano que destacó por poseer un lenguaje político, denunciante dentro del circuito artístico. Montgomery y Muñoz realizaron una investigación publicada por la revista *Arte e Investigación de Argentina* en la cual mencionan los objetivos de su trabajo:

"Una revisión sobre el arte editorial o sobre obras de tipo conceptual alojadas en las páginas de revistas alternativas durante la dictadura chilena [...] Comenzaremos por reconocer algunos de los referentes artísticos foráneos que fueron citados o reinterpretados desde la escena local bajo dictadura para luego considerar un caso de editorialismo alternativo en el exilio, además de algunos casos en los que el arte chileno disidente fue representado en revistas extranjeras" ⁵⁶.

[56] Gastón Muñoz & Vania Montgomery "Desbunde léxico. Internacionalismos en el arte chileno posgolpe". *Arte e investigación*, 13 (Noviembre 2017): pp. 176-192

Cabe señalar que en esta revisión los autores relacionan esta experimentalidad del arte como un ejercicio de simulación a lo que estaba ocurriendo con el cuerpo en la sociedad, ya que el autoritarismo de la dictadura chilena y el shock de la fuerte represión provocó una desconexión con el propio cuerpo, generando una reconquista de este mediante la resistencia⁵⁷, transformándolo así, en una cuestión política.

[57] *Ibíd.* p.7

Si bien, existió una ocupación del soporte editorial por parte de las artes visuales, de igual forma se desarrolló la ocupación del espacio público por parte de un grupo de artistas pertenecientes a la Escena de Avanzada. En *El Colectivo de Acciones de Arte y su resistencia artística contra la dictadura chilena (1979 -1985)* publicada por la revista *Divergencia*, la historiadora Constanza Vega aborda la formación del CADA, grupo de artistas visuales que generó ciertos códigos gráficos y lingüísticos que burlaron el ojo de la autoridad y la censura. La finalidad de este artículo es hacer un repaso por lo que fue principalmente este colectivo, haciendo una revisión a sus antecedentes y su concepción que tuvo relación con la resistencia y la autocensura propia de sus participantes, además de mencionar algunas de las intervenciones más significativas que efectuaron causados dentro de un contexto político, cultural y neoliberal para denunciar los horrores

generados por la dictadura militar⁵⁸.

Como vimos antes, estos objetos visuales destacaron en este periodo por su negación a la tradición disciplinaria que se llevaba realizando dentro de las artes y literatura. Uno de estos autores fue Eugenio Dittborn, quien produjo diversas obras en que logró generar un diálogo entre pintura, fotografía y texto. Joaquín Barriendos, investigador en estudios del arte latinoamericano, publica en la revista brasileña *Porto Arte* el año 2019 una investigación acerca de las "aeropostales" de Dittborn, con el objetivo de analizar el cruce disciplinario, realizado por medio de diversas técnicas gráficas que utiliza el artista para representar y denunciar las violaciones de derechos humanos que han ocurrido en el país. En esta investigación se elabora una observación y análisis de las borraduras, manchas y huellas que hacen el anuncio de cuerpos ausentes en la obra de Eugenio Dittborn. Se plantean las aeropostales como un ejercicio de manifestación de la existencia de estos cuerpos desaparecidos por la colonización, la marginación social y la represión de la dictadura a modo de confesión y denuncia: "[...] en las pinturas aeropostales de Dittborn los rostros-sin-cuerpo y los cuerpos-sin-rostro habitan en la página plegada, editados por una escritura corporal arcaica, anterior al lenguaje"⁵⁹. Las prácticas artísticas de algunos artistas opositores al régimen vieron la oportunidad de incorporar nuevas técnicas a sus obras, tal como se presentó anteriormente en el caso del CADA y Eugenio Dittborn. Lorena López Torres, académica de la Universidad Católica del Maule, busca a partir de un trabajo, publicado en la revista *Alpha*, observar la relación que existió entre fotografía, literatura y artes visuales en la década de los 70 en Chile, la cual se vio incrementada hacia los años 80. En su artículo reflexiona sobre los alcances que se realizaron mediante estas operaciones intermediales y cómo se plasmaron nuevos significados en estos soportes visuales-lingüísticos, en la que la fotografía pasó a formar parte del mensaje cuestionador de la realidad. Dentro de estas producciones, la autora destaca algunas imágenes que aluden al genocidio indígena producido en la Patagonia austral (1880-1920) y a la dictadura militar (1973-1990) que dieron pie a artistas como Eugenio Dittborn para crear escenarios de denuncia en torno a estos sucesos⁶⁰.

De igual forma, el poeta Juan Luis Martínez utilizó la fotografía en su trabajo, además de otras técnicas gráficas que le permitieron desarrollar una obra con multiplicidad de lenguajes. La revista *Estudios filológicos* el año 2013 publica "*Objetualismo en Juan Luis Martínez: el significante palpable*", realizado por la doctora en literatura y teoría de la literatura Zenaida Suárez, quien busca indagar sobre los objetos presentes en la obra del poeta, que desarrolló la poesía objetual a partir de la mixtura de diversas técnicas como el *collage*, la fotografía, la escritura, entre otras. Se realiza un análisis de los

[58] Constanza Vega, "El colectivo de acciones de arte y su resistencia artística contra la dictadura chilena (1979-1985)". *Revista Divergencia*, 2, n.3 (Junio, 2013): pp. 37-48.

[59] Joaquin Barriendos, "Manchas que manchan: memoria y borradura en la obra de Eugenio Dittborn". *Porto Arte*, 24, n. 42(2019): pp. 1-1.

[60] Lorena López Torres, "Como un rapto de luz lejana: correspondencias fotográficas y literarias bajo la dictadura chilena". *Alpha*, 4, n.8 (junio, 2019): pp. 151-166

objetos que se incorporaron en la obra de Martínez: “el caligrama chino, la página en blanco, el papel secante, la transparencia, los anzuelos, la fichas de lectura, los certificado de defunción, la bolsita de Tierra del Valle Central de Chile y las banderitas de papel volantín”⁶¹, para demostrar lo palpable en estas creaciones, como también, abordar las diferentes posibilidades que puede encontrar el lector en obras en donde se despoja al objeto de su función, otorgándole un nuevo contexto, significado, lo cual convierte a esta obra en algo tangible como lo es la obra-objeto⁶².

[61] Zeneida Suárez, “Objetualismo en Juan Luis Martínez: el significante palpable”. *Estudios Filológicos*, 51 (2013): pp.83-96.

[62] *Ibíd.* p.97

En el campo de las letras se ha realizado una investigación acerca de la presencia del hipertexto en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez. En un artículo publicado por la revista *Theoria* de la Universidad del Bío-Bío el año 2014 por el investigador Patricio Espinoza Henríquez, se abordan las relaciones que existen entre texto escrito e hipertexto a partir de la propuesta artística presentada por Martínez. Se realiza un análisis desde una perspectiva semiótico-crítica para develar elementos que integran la hipertextualidad dentro de *La nueva novela*, como lo es el caso de la presencia de importantes significantes nuevos, la figura de la muerte del autor y la negación de la temporalidad lineal de lectura.⁶³

[63] Patricio Espinoza, “Texto e hipertexto en la nueva novela de Juan Luis Martínez: muerte del autor, intertextualidad y fragmentación”. *Theoria*, 23. n. 1 (2014): pp.3-13.

Paulina Soto, doctora en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Libre de Berlín desarrolló una investigación para la revista *Interpretextos* de la Universidad de Colima donde refiere el trabajo realizado por la Escena de Avanzada, destacando algunas obras con el objetivo de demostrar el lenguaje sofisticado del cual se hicieron parte dentro de un contexto traumatizante con la finalidad de resistir en el margen institucional de las artes y burlar las represalias del autoritarismo. Asimismo, la autora rescata el acto de utilizar soportes como la calle y el cuerpo, con la intención de hacer uso de estos lenguajes para desarrollar una escena contracultural empleando recursos que son inútiles para el lenguaje fascista. Finalmente, Soto revisita la teoría desarrollada por Nelly Richard y el CADA para analizar el contexto actual de las artes y cómo esta escena logró consolidarse como una corriente artística notoria hasta hoy.⁶⁴

[64] Paulina Soto, “Creación y crítica artística en Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet: La épica artística de la Avanzada”. *Interpretextos*, 9, n. 16 (Otoño, 016): pp. 215-239.

Al hablar del contexto cultural chileno durante el régimen dictatorial de Augusto Pinochet se hace alusión a un apagón cultural sobre la censura de las artes, sin embargo, existió una producción en segundo plano por parte de instituciones privadas ligadas al régimen que se caracterizó por tener un imaginario propio de la derecha política y conservadora del país. La académica de la Universidad de Chile, Isabel Jara Hinojosa realizó una publicación para *Latin American Research Review* relacionada con el ambiente cultural, principalmente el de las artes visuales de esos años. Se propone una reflexión crítica en torno a siete aspectos que tienen relación

al ámbito artístico: identidad y periodización; el problema de la denominación y filiación; el alcance cultural; la comparación con las dictaduras sudamericanas; el uso de los medios de comunicación; y el problema del reconocimiento en el ámbito cultural debido a la represión de la dictadura. Esta reflexión se desarrolla con la finalidad de ampliar el panorama artístico institucional respecto al periodo, y del mismo modo sobre la producción artística en resistencia.⁶⁵

[65] Isabel Jara Hinojosa, "¿Cómo pensar la acción artístico-cultural de la dictadura chilena? Siete cuestiones para su interpretación". *Latin American Research Review*, 55, n. 2 (2020): pp. 338- 351.

Al igual que en Chile, en Latinoamérica se generó un contexto de autoritarismo por parte de diversas dictaduras lo cual provocó el surgimiento de nuevas expresiones artísticas cercanas a la experimentación. Alejo Petrosini, académico de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, elaboró un trabajo acerca de las tensiones en el arte latinoamericano durante el periodo de dictaduras, en el cual destaca a tres artistas con el objetivo de mencionar las características particulares de la obra de cada autor, como también, referirse a las tensiones que existieron en el arte latinoamericano de esta época cuando sus obras debían ser expuestas en museos internacionales sin censura, ni dispositivos de vigilancia autoritaria. Así, Petrosini estudia a los artistas Eugenio Dittborn, León Ferrari y Luis Camnitzer, autores que llamaron la atención por el desarrollo de un contenido político y heterogéneo, pero que de cierto modo utilizaron técnicas de experimentación similares. Estos artistas hicieron uso de la fotografía, el texto, la superposición y yuxtaposición con la finalidad de crear obras de denuncia.⁶⁶

[66] Alejo Petrosini, "La tensión entre producciones artísticas y dictaduras latinoamericanas en el siglo XX. Su impacto en la escena museográfica internacional". *Revista Lindes*, 5 (Octubre 2012): pp. 1-11.

Durante este periodo de dictaduras las manifestaciones artísticas opositoras buscaban denunciar la desaparición de personas por parte del poder. Uno de estos casos fue en Argentina en donde la investigadora y profesora de la Universidad de Buenos Aires, Ana Longoni, publica un trabajo el año 2010 llamado *Photographs and silhouettes: visual Politics in the human rights movement of Argentina*, que aborda la utilización de fotografías, máscaras y lo que fue la realización del *Siluetazo*. Durante el periodo de dictadura en Argentina, las Madres de mayo usaron las fotografías en forma de denuncia; estas imágenes lograron ser despojadas de su contexto individual, familiar y temporal para volverse un mecanismo de protesta con el objetivo de darle cuerpo y nombre a estas personas desaparecidas. Análogamente, también se efectuaron otro tipo de manifestaciones que buscaban resaltar la ausencia de estos cuerpos anónimos por medio de siluetas dibujadas, tal como se realiza en un procedimiento policial cuando se dibuja un cadáver en el suelo. El ponerse en el lugar de los desaparecidos fue un ejercicio que caracterizó estas manifestaciones, mientras que la última práctica abordada por la autora son las máscaras blancas con la finalidad de borrar la identidad de las personas vivas que se manifiestan

colectivamente simulando la desaparición y ausencia de estas personas secuestradas.⁶⁷

[67] Ana Longoni. "Photographs and silhouettes: Visual politics in the human rights movement of Argentina". *Afterall*, 25(Otoño, 2010): pp. 5-17..

Estado de la cuestión

Finalmente, teniendo en cuenta las investigaciones presentadas anteriormente se puede analizar que existen acercamientos que tienen relación con el objeto de estudio, obras que utilizan la poesía visual como técnica, pero son abordadas desde el campo de la historia del arte, la estética o desde letras. Se presentan casos como lo fueron los catálogos y revistas de arte, obras realizadas por la neovanguardia y escena de avanzada, particularmente lo que realizó el CADA, lo cual permite utilizar estas investigaciones anteriores como antecedente para abordar aquellas obras que están inscritas en la poesía visual como un ejercicio editorial desde la problemática de la visualidad. Debido a las características que componen estos artefactos culturales, en la coyuntura actual del diseño, esto puede ser un referente que alimente la discusión disciplinar.

De igual manera, es preciso mencionar los alcances que se realizaron acerca del contexto cultural a nivel nacional, como también latinoamericano, dando a conocer el ambiente en el que se inscriben estas prácticas artísticas en resistencia contra el régimen. Si bien, las obras latinoamericanas en dictadura fueron heterogéneas, estos enfoques previos permiten dar a conocer que estas representaciones visuales estaban en sintonía de una neovanguardia, la cual fue precaria y a la vez colaborativa. Gracias a estas investigaciones anteriores se abre la instancia para abordar el objeto de estudio desde la cultura visual con el objetivo de realizar un nuevo acercamiento a la poesía visual desarrollada en la dictadura militar.

Discusión bibliográfica

1. El margen

En Latinoamérica surgió un movimiento de neovanguardias bajo un contexto autoritario dentro del territorio. Este movimiento se caracterizó por ser un lenguaje multidisciplinario en el que dialogaron diversas áreas del arte, las humanidades, ciencias sociales, entre otras, para crear obras artísticas opositoras a los regímenes dictatoriales. La historiadora del arte Andrea Giunta aborda la perspectiva del origen político de las artes en dictadura, al decir: "La violencia de las dictaduras y el llamado a la revo-

lución accionado desde los distintos frentes de intelectuales, estudiantes, obreros y campesinos activó el dispositivo antiinstitucional de las estrategias conceptuales presentes en las escenas artísticas latinoamericanas.”⁶⁸ Las artes se mantuvieron al margen de la institucionalidad en el periodo de las vanguardias, como también en la neovanguardia. Los artistas de estos movimientos negaron la obra como concepto, sin embargo, utilizaron la acción de arte para crear sus obras. Peter Bürger, teórico de la vanguardia señala al respecto:

“El arte neovanguardista es arte autónomo en el pleno sentido de la palabra, y esto quiere decir que niega la intención vanguardista de una reintegración del arte en la praxis vital. Incluso los esfuerzos por una superación del arte devienen actos artísticos, que adoptan carácter de obra con independencia de la voluntad de sus productores.”⁶⁹

Un aspecto importante de recalcar es que las prácticas artísticas neovanguardistas que surgieron en Latinoamérica se diferencian de las europeas y norteamericanas debido al contexto en el que se inscriben. La negación de la institucionalidad va de la mano con un cuestionamiento político de los artistas, en que la estética de estas “obras” resulta opositora a los imaginarios impuestos por las dictaduras.

Dentro de esta actividad artística latinoamericana bajo regímenes autoritarios, se encuentra el caso de Chile, lugar donde surgieron diversas manifestaciones artísticas de diversas disciplinas que se encuentran al margen. Nelly Richard denomina a los autores de estas manifestaciones como Escena de Avanzada, que se caracterizó por:

“Haber extremado su pregunta en torno al significado del arte y a las condiciones-límites de su práctica en el marco de una sociedad fuertemente represiva. Por haberse atrevido a apostar a la creatividad como fuerza disruptora del orden administrativo en el lenguaje por las figuras de la autoridad y sus gramáticas de poder.”⁷⁰

El panorama alternativo que tienen las expresiones durante este periodo generó la oportunidad de transitar en distintas técnicas y disciplinas. Mantenerse al margen para buscar nuevos espacios con la finalidad de publicar obra provocó relaciones intersemióticas y para el filósofo Pablo Oyarzún estas obras se caracterizan por:

“Transgredir su pertenencia genérica, estipulando un régimen

[68] Andrea Giunta. *Adiós a la Periferia*. En: *La Invención Concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros* (Madrid: MNCARS. 2013): pp. 104-117.

[69] Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*. (Barcelona: Península. 1987). pp. 115-116

[70] Nelly Richard, “Márgenes e instituciones”. En: *Arte en Chile desde 1973 : escena de avanzada y sociedad*. (Santiago: FLACSO. 1987): p.1.

de transferencia entre imagen y palabra, visualidad y texto, como matriz equivalente de la subversión mayor que se busca: la rehechura de la creatividad a través de la desobediencia a las pautas de disciplinamiento que separan la cultura de la vida, y que inducen en esa estructura hierática de los formatos y los géneros.”⁷¹

[71] Pablo Oyarzún, “Arte en Chile de veinte, treinta años”. En: *Arte, visualidad e historia* (Santiago: La Blanca Montaña, 1999): p.222.

La ruptura tradicional del arte de la Escena de Avanzada se vio influenciada por el contexto cultural en el que estaban los artistas opositores al régimen, cuando no habían espacios para el arte conceptual y menos para las expresiones artísticas con estética de protesta debido a la censura propia de un sistema con carácter totalitario. La agenda cultural de la dictadura existió en segundo plano y según Isabel Jara Hinojosa, la política cultural del régimen se caracterizó por fomentar “el gusto por la simbología o la solemnidad marcial, las formas academicistas, lo figurativo, el rescate de las raíces, los motivos patrióticos y los conceptos espiritualistas sobre el arte”⁷² ocasionando un apagón cultural al sector opositor de las artes, obligado a buscar formas dentro de la clandestinidad para seguir resistiendo desde la colectividad. El lenguaje utilizado por la Escena de Avanzada le permitió mantenerse en la actividad artística. Nelly Richard parafraseando a Raúl Zurita, plantea que se trató de: “una generación radicalmente más interdisciplinaria que nuestras precedentes, tal vez porque se ha entendido que en las circunstancias en las cuales ella ha emergido, requería, para sobrevivir, un esfuerzo de intelección, de audacia y de ensimismamiento activo(...)”⁷³.

[72] Hinojosa. Op. cit. p. 342.

[73] Nelly Richard, *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. 3ra. ed. (Santiago: Metales Pesados, 2014).

En la marginalidad del arte se cruzaron con nuevas técnicas que durante años fueron rechazadas por las artes clásicas. Incluir procesos como la serigrafía, la xerografía y la fotografía significó despojar a la obra de su autenticidad y esencia propia que la cataloga como una imagen única e irreproducible; esto quiere decir que “la técnica de reproducción, se puede formular en general, [y] separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en [el] lugar de su aparición única, su aparición masiva”⁷⁴. El carácter repetitivo de las imágenes posibilitó a los artistas cuestionar el rol político de estas reproducciones, generando un vínculo con la memoria en un país donde se intentaba borrar cada rastro del pasado que no tuvo relación con el imaginario impuesto por el régimen. Varios artistas de la Escena de Avanzada lograron reflexionar especialmente sobre la fotografía y las metáforas existentes detrás de este ejercicio. Richard rescata algunos aspectos importantes del ejercicio fotográfico, al plantear que la “detención y captura de la imagen cuyas retóricas aprisionadoras subrayaban, por analogía de procedimientos, el control represivo que afectaba diariamente los cuerpos sometidos a los

[74] Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica y otros textos*. (Buenos Aires: Ediciones Godot Argentina, 2015): p. 44

métodos de la violencia militar.”⁷⁵

Estos nuevos medios y técnicas, como la serigrafía, el *offset* y la fotocopia llevaron a la Escena de Avanzada a utilizar soportes desconocidos para plasmar estos medios de reproducción, soportes que eran nuevos en las prácticas artísticas tradicionales, con el objetivo de seguir visibilizando el arte desde sus diversas aristas evitando la censura militar. El surgimiento de los soportes editoriales dentro del ámbito artístico comenzó años atrás, desarrollando su apogeo durante la mitad de los setenta, y primera parte de los años ochenta que se define como:

“Un momento de densidad editorial en el sistema de arte chileno como efecto de la circulación de obras que tensionan el espacio figural y el espacio textual que se traduce en diferentes sistemas de transposición, puesta en página, libro de artista, catálogos y el surgimiento de nuevas modalidades escriturales sobre el arte”.⁷⁶

El papel y la página se convierten en un nuevo soporte para exponer discursos y obras, cuestionar el objeto libro desde su temporalidad lineal de lectura con la finalidad de experimentar nuevas formas de representación. N. Richard el año 1979 publica en la revista *Cal* en donde propone: “un hecho de arte siempre ocurrido en un “afuera” de la publicación: sustentación del adentro de la publicación como lugar de ocupación por el arte. en términos de presentación y no de re/presentación”⁷⁷. La página para la Escena de Avanzada se transformó en un espacio tomado debido a la marginación; un lugar de resistencia cultural, en el cual la producción editorial se destacó por “una voluntad de intenciones y acciones de composición, encuadernación, ajustes y desajustes de la imagen, y por sobre todo, por romper los esquemas de los distintos formatos”⁷⁸.

2. Publicar desde la periferia

Continuando en la misma línea, el contexto de violencia militar y de censura fue una de las grandes causales para que los artistas marginados experimentaran nuevas opciones de creación artística mediante nuevas materialidades y soportes, junto a la colaboración y colectividad. La solución para poder resistir y difundir el propio trabajo fue buscar herramientas a través de la mixtura de lenguajes y géneros por medio de ideas o conceptos, o cual les permitiera mantenerse desde una periferia no oficial autoimpuesta. Es debido a esto que surgen nuevos espacios de creación y difusión. Tal como menciona Paulina González Valenzuela, la producción editorial “se transformó en una importante plataforma para hacer, registrar y diseminar,

[75] Nelly Richard, *La insubordinación de los signos*. (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994): p.20.

[76] Museo Nacional de Bellas Artes, *Gabinete de lectura : artes visuales chilenas contemporáneas 1971/2005* (Santiago: Facultad de Arte Universidad de Playa Ancha, 2005): p. 17

[77] Nelly Richard, “Aproximaciones al concepto de ocupación de la página de un documento de arte como soporte de arte.” *Revista CAL*, 1 (1970): p.13.

[78] García y Valenzuela. Op. cit. 127

en diferentes regiones, el accionar disidente de un movimiento cultural que expresó –por medio del arte, la literatura, el teatro y la música– un mensaje de resistencia ante la hostilidad del período”⁷⁹. Durante estos años el soporte editorial se popularizó como herramienta de comunicación, por la razón de ser más económico y facilitar la expansión hacia diversos grupos de personas a quienes se buscaba llegar; esto significa que cumplió con “el imperativo de comunicar y propagar la difusión de actividades, la denuncia pública y la conmemoración de víctimas”⁸⁰.

Asimismo, las técnicas de reproducción fueron un aporte en el auge de la producción editorial artística de la época. Los artistas incorporaron conceptualmente medios como la fotografía, técnica que era considerada como un “arte menor”. Alejandro de la Fuente, teórico del arte, realiza un alcance sobre este punto al decir que “hasta entonces la fotografía era más bien una disciplina auxiliar a otras prácticas como el reportaje gráfico, el diseño y la publicidad”⁸¹. De igual manera, algunos integrantes de la Escena de Avanzada utilizaron medios como la serigrafía, el *offset* y particularmente la xerografía, técnicas que en el campo de las artes visuales disponen de “un estatuto residual, como una especie de práctica menor o subalterna en contraste con el trabajo en la pintura y el grabado tradicional”⁸². A través de estas técnicas de reproducción e impresión las publicaciones artísticas que desarrollaron obras de poesía visual incluyeron elementos manuales, por ejemplo, la caligrafía, el *collage* y las ilustraciones, elementos que fueron comunes a diversos proyectos editoriales que además lograron resignificar “los códigos del imaginario cotidiano a partir de la experimentalidad y/o mediante el uso de códigos visuales cercanos a la cultura popular de masas”⁸³.

Durante los años setenta se comenzaron a publicar las primeras obras-publicaciones desarrolladas por los artistas de la Escena de Avanzada; dentro de estas, se encuentra la producción editorial desarrollada en el Departamento de Estudios Humanísticos (DEH) de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile, en particular la revista *Manuscritos*, una publicación editada por Ronald Kay y diagramada por Catalina Parra. El crítico de arte Justo Pastor Mellado aborda la existencia de la revista al mencionar que:

“*Manuscritos* rompe la norma de las publicaciones clásicas universitarias, editadas en el espacio académico chileno. A ello se debe agregar que rompe con los hábitos de lo que hasta ese momento han sido, las revistas literarias. Por un lado, porque revistas literarias autónomas al aparato universitario, prácticamente no existen. Por otro lado, porque en el caso de existir,

[79] Paulina González Valenzuela, “Publicaciones culturales de resistencia durante la dictadura: estudio de tres casos de representación visual”. *RChD: creación y pensamiento*, 2, n.2 (2017): pp. 1-11.

[80] Nicole Cristi y Javiera Manzi, “Relatos de resistencia en la gráfica nacional: la experiencia de la APJ y el Tallersol en dictadura”. *Revista Diseña*, 10 (Julio, 2016): pp.75-81

[81] Vania Montgomery & Alejandro De la Fuente. “Eugenio Dittborn”. *Boletín CeDa*, 5 (2018): pp. 7-49.

[82] *Ibid.* p.11.

[83] González. *Op. cit.* p.7.

las revistas literarias distribuyen su masa textual entre artículos analíticos de corta extensión, reseñas y publicación de [textos] inéditos. Es decir, están destinadas a ser soportes de creación poética en términos clásicos”.⁸⁴

La revista *Manuscritos* fue censurada por lo que en su único número publicado se pudo apreciar diversas manifestaciones llamativas dentro del arte que daban inicio a este ciclo de hibridación y retóricas del lenguaje. Un aspecto destacable fue la recuperación y resignificación del trabajo realizado por Nicanor Parra, Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky, obra titulada, *El Quebrantahuesos*. Además, “Kay introduce una serie de conceptos de arte contemporáneo como de/collage, environment, assemblage, *ready-made*, happening, etc., en un texto fundamental denominado *Rewriting*”⁸⁵. Esta publicación transgredió los límites de la re/presentación de obra, como también la estructura tradicional de la escritura de un texto crítico. *Manuscritos* propuso nuevos conceptos en la escena artística chilena, que se estaban replicando en diversos contextos geográficos durante la primera mitad del siglo XX. Mellado propone que el verdadero propósito estratégico de esta revista consistió:

“en poner en circulación el concepto de *ready made literario* montando una política de recuperación desplazada de la escena poética chilena, tanto mediante la infracción del dispositivo de la cita literaria como de la transgresión gráfica de su puesta en página”.⁸⁶

La transgresión de los límites y la pulcritud establecidos por el diseño editorial también continuaron con otros proyectos dentro de los talleres del DEH, como por ejemplo las publicaciones realizadas por V.I.S.U.A.L. En donde Alejandro de la Fuente cita a Federico Galende, quien define este proyecto editorial como una “máquina colectiva de producción que, lejos de agotarse en el título de un catálogo o de un pequeño sello editorial en ciernes, apunta a eliminar las fronteras que diferencian texto, gráfica y visualidad”⁸⁷.

Desde las artes y la poesía se abrieron nuevos espacios en la toma de decisiones compositivas, lo permitió nuevas formas de diagramación experimental y jerarquización de los elementos en el soporte que respondieron a lo que los propios autores/artistas buscaban plasmar en cada página de estas publicaciones. Otra producción realizada por V.I.S.U.A.L fue el catálogo de la artista Catalina Parra, *Imbunches*. Francisco Godoy Vega define esta publicación como “un libro que intersecta letras impresas y manuscritas con imágenes personales, e impresiones de las obras “coci-

[84] Justo Pastor Mellado. “Revista Manuscritos y la Coyuntura Catalogal de 1975”. *Gabinete de trabajo (blog)*, Justo Pastor Mellado, 3 de marzo de 2005, www.justopastormellado.cl/niued/?p=601.

[85] Francisco Godoy Vega, “Cuerpos que manchan, cuerpos correccionales. Sedimentación y fractura de la escritura de/sobre arte en Chile en 1980”. En: *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile. Vol. II* (Santiago: LOM Ediciones, 2012): pp. 95-133.

[86] Justo Pastor Mellado, “Arte Chileno: Política de un significante gráfico”. *Coloquios (blog)*. Justo Pastor Mellado, 3 de marzo de 2005, <http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=587>

[87] Montgomery y De la Fuente. Op. cit. p.9

das” de la artista, que rearman cruces de fragmentos de imágenes y textos a partir de la manualidad de la costura en el papel”⁸⁸. En las publicaciones de la Escena de Avanzada se distingue el uso de los elementos editoriales para dar significado a cada elemento de la obra o de lo que se requiere comunicar, además de la resignificación del objeto libro que transmite sensaciones por medio del tacto.

[88] Godoy. Op. cit. p.101.

De igual manera es necesario mencionar el trabajo editorial realizado por el artista Eugenio Dittborn, quien publica *Fallo fotográfico* el año 1981, en donde se rescata la operación manual realizada por el artista para la construcción de esta producción:

“El artista creó este libro usando varias matrices que eran diseños de páginas que iba modificando con distintos fragmentos de textos e imágenes encontradas. Podríamos decir que Dittborn componía unos *collage* y los fotocopiaba creando un molde, sobre el cual pegaba otros fragmentos de textos o imágenes y fotocopiaba, luego cambiaba los elementos y volvía a fotocopiar creando distintas páginas del libro sucesivamente”.⁸⁹

[89] Montgomery y De la Fuente. Op. cit. p.11

Las técnicas de impresión y reproducción, tuvieron así un rol importante en este tipo de publicaciones, que también daban sentido a la propuesta conceptual; la fotocopia, tiene la capacidad de anular la originalidad y la belleza que el arte tradicional propuso por siglos; es imperfecta y ese fue un recurso que se reprodujo durante las publicaciones artísticas en el contexto de la dictadura cívico-militar.

Tanto Dittborn como otros artistas de la Escena de Avanzada utilizaron el proceso de diseño de producciones editoriales mediante diversas experimentaciones que tienen relación con la encuadernación, la impresión, las materialidades, los sustratos, la tipografía, entre otros elementos. Por ejemplo, en *Cuerpo Correccional* de Carlos Leppe, la utilización de nuevos sustratos “generan otras las formas de lectura y experiencia sensible en el acto de manipulación del producto editorial: la translucidez del papel diamante que hace capaz la visión y lectura simultánea de dos páginas”.⁹⁰

[90] Vicente Domínguez, “Editar somáticamente una publicación como práctica artística. La insumisión disciplinar del Diseño Editorial en las Artes Visuales (1975-1986)”. (Tesis de pregrado, Universidad de Chile, Santiago, 2018): p. 418.

Desde la poesía experimental siempre se buscó transgredir el espacio editorial por medio de la diagramación de las páginas, como también, la exploración de nuevos soportes que dieran significado a la intención que cada poeta deseaba transmitir. Un caso rupturista de estos años, que marcó la existencia del libro de artista fue el poeta/artista Juan Luis Martínez, autor de *La Poesía Chilena* (1977) y *La Nueva Novela* (1985), obras que sobresalen por la incorporación de objetos dentro de la poesía, que a la vez cumplen

el rol de interpelar al lector en su interpretación y temporalidad de lectura. Dentro de estos libros de artista se reconocen diversos objetos y sustratos que van dando significado a la obra-objeto: "Juan Luis Martínez arrancó, recortó y pegó hojas de libros, revistas y diarios, pero también trabajó a partir de papeles previamente fotocopiados. Todo este material fue recombinado de distintas formas, poniendo en práctica estrategias compositivas incluso opuestas"⁹¹. Esta operación manual es característica de la obra de Martínez al igual que los distintos artistas de la Escena de Avanzada que incursionaron en el trabajo editorial. Felipe Cussen rescata el trabajo en *collage* del poeta, en el cual, mediante el uso de fotocopidora se hacen visible la imperfección que sustenta su obra:

"A primera vista parecería que las huellas de esas operaciones han sido "alisadas" durante este proceso, pero luego de ser colocadas sobre la bandeja de la máquina las sombras de los bordes u otras irregularidades persisten y adquieren relieve, casi como cicatrices [...]. La diagramación es notoriamente irregular, lo que dificulta adicionalmente su legibilidad, y en algunos casos es muy probable que además se trate de hojas ya previamente fotocopiadas, pues las imágenes se notan muy oscurecidas, con una pérdida de su definición"⁹².

En estas publicaciones presentadas anteriormente se distingue como los artistas han utilizado el espacio editorial, desde los soportes correspondientes, además de medios de impresión presentes en el mismo. La intención detrás de cada proyecto editorial es heterogénea debido a las diversas experimentaciones que se realizaron. De igual manera, se aprecia una desobediencia al mismo soporte editorial tradicional, espacio que permitió a los artistas y poetas publicar desde una periferia a raíz de la falta de espacios que fueron suprimidos durante la dictadura militar. Vicente Domínguez, quién ha realizado una investigación sobre estas publicaciones artísticas concluye que:

"Diversas experimentaciones con los materiales (sustratos de impresión) y/o lógicas de ensamblaje (compaginación y encuadernación) propias del espacio editorial se utilizaron como elementos reflexivos sobre el estatus solemne e institucional del libro para mudarlo hacia uno de mayor expresividad"⁹³.

Por medio de la experimentación editorial los artistas justificaron y propusieron nuevas modalidades de composición de la página en donde se puede evidenciar a través de estas publicaciones el contexto, el horror y las denuncias hacia un modelo autoritario.

[91] Megumi Andrade Kobayashi, "Un libro de artista escrito con una máquina fotocopidora: El poeta anónimo de Juan Luis Martínez". *Revista Laboratorio*, 20 (2019): pp. 1-25.

[92] Felipe Cussen, "De la fotocopia al pdf: Juan Luis Martínez y Tan Lin". *Estudios Filológicos*, 57(2018): pp. 25-41.

[93] Domínguez. Op. cit. p. 418.

Pregunta de investigación

¿De qué manera el diseño editorial pudo contribuir a la producción multidisciplinar de obras visuales bajo la dictadura cívico-militar?

Hipótesis

Debido al contexto económico, social y cultural de la dictadura militar en Chile, los artistas se vieron forzados a generar dinámicas colectivas de creación para manifestarse dentro de un periodo de fuerte censura. Ello devino en un encuentro multidisciplinar articulado mediante el diseño editorial, incorporando la poesía visual durante la segunda mitad de los años setenta y mitad de los ochenta.

Objetivo general

Analizar las relaciones entre diseño editorial y poesía visual en la escena de avanzada chilena, como un ejercicio mediador de las artes visuales.

Objetivos específicos

-Catastrar las obras editoriales desarrolladas entre 1973 -1985 que pertenezcan al género de la poesía visual chilena.

-Elaborar un modelo de análisis que permita relacionar la producción editorial con la creación de obra de la Escena de Avanzada.

Identificar las operaciones visuales presentes en dichas obras y su relación con el diseño editorial.

Metodología

La presente investigación se desarrolla bajo una metodología de análisis mixto, es decir existen dos vertientes a trabajar, la primera desde la cultura visual y la segunda mediante la construcción temporal a partir de la recopilación de publicaciones pertenecientes a la poesía visual realizadas por artistas de la Escena de Avanzada durante los años setenta y mediados de los ochenta, con la finalidad de analizar estas obras y reconocer el contexto de producción gráfica en el que interviene el diseño editorial como una opción ante la marginación por parte de la dictadura cívico-militar. Para ello se elaboran diversas fases de investigación, comenzando por la indagación bibliográfica de fuentes que aporten a la discusión del objeto de estudio, continuando con la recopilación y selección de documentos visuales, además de la realización de entrevistas a actores que proporcionen información clave a la investigación, para finalizar con un análisis de los datos reunidos que permita alcanzar los objetivos fijados.

Proyecciones

Ampliar la muestra desde 1986 hasta 1989 para terminar de concluir la investigación, como también buscar nuevos caminos sobre el material gráfico que se encuentran dentro de estas publicaciones que aporten al trabajo de estudio.

Por otro lado, personalmente me gustaría poder realizar un proyecto de creación aplicando lo investigado y analizado.

Plan de acción

	ACTIVIDAD	TAREAS
ETAPA I:	CATASTRO	<ol style="list-style-type: none">1. Revisión de los archivos visuales disponible.2. Definición de muestra.3. Recopilación documentos visuales
ETAPA II:	RECOPIACIÓN FUENTE ORAL	<ol style="list-style-type: none">1. Definir perfil entrevistados2. Contactar3. Realizar entrevistas
ETAPA III:	SISTEMATIZACIÓN	<ol style="list-style-type: none">1. Mapeo de documentos visuales2. Determinar tipologías3. Fichaje muestras
ETAPA IV:	ANÁLISIS	<ol style="list-style-type: none">1. Construcción de una línea de tiempo.2. Determinar una metodología (cultura visual)3. Aplicar sobre muestras
ETAPA V:	CONCLUSIÓN	<ol style="list-style-type: none">1. Revisión de hipótesis2. Conclusiones finales

Bibliografía

Libros

Argañaraz, N.N. *Poesía visual uruguaya*, Edición de Mario Zanolchi. Montevideo: Editorial MZ, 1986.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires: Ediciones Godot Argentina. 2015.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península. 1987.

Carrión, Ulises. *El nuevo arte de hacer libros*, Ciudad de México: Tumbona Ediciones. 1975.

Drucker, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 2004.

Klima, Stefan. *Artists books: A critical survey of the literature*. New York: Granary Books. 1998

Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós. 2003.

Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Chicago, Madrid: Ediciones Akal, 2009.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. 3ª ed. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1990.

Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994.

Richard, Nelly. *Crítica de la memoria (1990-2010)* Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010

Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. 3ra. ed. Santiago: Metales Pesados. 2014.

Rojas Mix, Miguel. *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

Rose, Gillian. *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials*. California: SAGE Publications, 2001.

Capítulos de libros

Alpers, Svetlana. "Introducción". En: *El Arte de Describir. El Arte Holandés en el Siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume, 1987.

Brea, José Luis. "Los estudios visuales: Por una epistemología política de la visualidad". En: *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid : Ediciones Akal, 2005.

Giunta, Andrea. "Adiós a la Periferia". En: *La Invención Concreta*. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Madrid: MNCARS. 2013.

Godoy Vega, Francisco. "Cuerpos que manchan, cuerpos correccionales. Sedimentación y fractura de la escritura de/sobre arte en Chile en 1980". En: *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile. Vol. II*. Santiago: LOM Ediciones. 2012.

Maffei, Giorgio. "¿Qué es un libro de artista?" En: *¿Qué es un libro de artista?*. Santander: Ediciones La Bahía y Archivo Lafuente, 2014.

Oyarzún, Pablo. "Arte en Chile de veinte, treinta años". En: *Arte, visualidad e historia*. Santiago de Chile: La Blanca Montaña, 1999.

Richard, Nelly. "Márgenes e instituciones". En: *Arte en Chile desde 1973 : escena de avanzada y sociedad*. Santiago: FLACSO. 1987.

Artículos

Andrade Kobayashi, Megumi. "Un libro de artista escrito con una máquina fotocopiadora: El poeta anónimo de Juan Luis Martínez". *Revista Laboratorio*, 20 (2019): 1-25.

Barriandos, Joaquín. "Manchas que manchan: memoria y borradura en la obra de Eugenio Dittborn". *Porto Arte*, 24, n.42 (2019): 1-11.

Cussen, Felipe. "De la fotocopia al pdf: Juan Luis Martínez y Tan Lin". *Estudios Filológicos*, 57(2018): 25-41.

Espinoza, Patricio. "Texto e hipertexto en la nueva novela de Juan Luis Martínez: muerte del autor, intertextualidad y fragmentación". *Theoria*, 23, n.1 (2014): 3-13.

Cristi Nicole. y Manzi Javiera. "Relatos de resistencia en la gráfica nacional: la experiencia de la APJ y el Tallersol en dictadura". *Revista Diseña*, 10

(Julio 2016):75-81.

Gaché, Belén. "La poética visual como género híbrido: En las fronteras entre leer y ver". *Páginas de guarda*, 2 (Primavera, 2006): 137-150.

Galindo, Oscar. "Palabras e imágenes, objetos y acciones en la postvanguardia chilena". *Estudios Filológicos*, 42 (2007): 109-121.

Giovine, María Andrea. "Poesía visual contemporánea: De la incorporación de la visualidad en la literatura a la disolución de la página convencional". *Revista Laboratorio*, 4 (2010):1-11

González Valenzuela, Paulina. "Publicaciones culturales de resistencia durante la dictadura: estudio de tres casos de representación visual". *RChD: creación y pensamiento*, 2, n.2 (2017): 1-11.

Guasch, Anna María. "Los estudios visuales. Un estado de la cuestión". *Estudios Visuales*, 1 (Noviembre 2003): 8-16.

Jara Hinojosa, Isabel. "¿Cómo pensar la acción artístico-cultural de la dictadura chilena? Siete cuestiones para su interpretación". *Latin American Research Review*, 55, n. 2 (2020): 338- 351

Longoni, Ana. "Photographs and silhouettes: Visual politics in the human rights movement of Argentina". *Afterall*, 25 (Otoño, 2010): 5-17.

López Torres, Lorena. "Como un rapto de luz lejana: correspondencias fotográficas y literarias bajo la dictadura chilena". *Alpha*, 48 (Junio, 2019): 151-166.

Mitchell, W.J.T. "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual". *Estudios Visuales*, 1 (Noviembre, 2003): 18-40.

Moxey, Keith. "Nostalgia de lo real: la problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales". *Estudios visuales*, 1 (noviembre, 2003): 41-59.

Moxey, Keith. "Los Estudios Visuales y el giro icónico", *Estudios Visuales*, 6 (2009): 8-26.

Muñoz, Gabriel y Montgomery Vania. "Desbunde léxico. Internacionalismos en el arte chileno posgolpe". *Arte e investigación*,13 (Noviembre, 2017): 176-192.

Petrosini, Alejo. "La tensión entre producciones artísticas y dictaduras latinoamericanas en el siglo XX. Su impacto en la escena museográfica

internacional". *Revista Lindes*, 5 (Octubre, 2012): 1-11.

Soto, Paulina. "Creación y crítica artística en Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet: La épica artística de la Avanzada". *Interpretextos*, 9, n.16 (Otoño, 2016): 215-239,

Suaréz, Zeneida. "Objetualismo en Juan Luis Martínez: el significante palpable". *Estudios Filológicos*, 51 (2013): 83-96.

Vásquez Rocca, Adolfo. "Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus". *Nómadas*, 37, n.1 (Enero-Junio, 2013): 1-30.

Vega, Constanza. "El colectivo de acciones de arte y su resistencia artística contra la dictadura chilena (1979-1985)". *Revista Divergencia*, 2, n.3 (Junio, 2013): 37-48.

Zamorano, César. "Revista Manuscritos: nuevas formas de resistencia durante la Dictadura chilena". *Catedral Tomada*, 6, n.11(2018): 264-294.

Publicaciones periódicas web

López Fernández, Laura. Un acercamiento a la poesía visual en España. *Espéculo* [En línea]. 2001, 18. [consulta: 23 de junio 2020]. Disponible en: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html

Padín, Clemente. "El arte correo en Latinoamérica". En: Arte Postal en Latinoamérica. *Revista Escáner*, 3, n.13 (2001). Disponible en: <http://www.escaner.cl/especiales/libropadin/padin04.html>

Pineda, Victoria. Figuras y formas de la poesía visual. *Saltana revista de literatura y traducción* [En línea]. 2001-2002. 1. [consulta: 22 de junio de 2020]. Disponible en: <http://www.saltana.org/1/docar/0437.html#1>

Tesis

Domínguez, Vicente. "Editar somáticamente una publicación como práctica artística. La insumisión disciplinar del Diseño Editorial en las Artes Visuales (1975-1986)". Tesis de pregrado. Universidad de Chile, 2018.

Navarrete, Marcela. "Arte, política y comunicación en el Arte Correo Latinoamericano de los años 70' y 80'. Abordaje del pensamiento y producciones de Edgardo Vigo, Clemente Padín y Guillermo Deisler". Tesis Maestría en Comunicación y Cultura. Universidad Nacional de Córdoba, 2014.

Páez, Dennis. "Poesía visual en Chile". Tesis Maestría en literatura Chilena y Latinoamericana. Universidad de Santiago de Chile, 2012.

Pianowski, Fabiane. "Análisis Histórico del Arte Correo en América Latina". Tesis Doctorado en Historia, Teoría y Crítica de las Artes. Universidad de Barcelona, 2013.

Thornton, Alejandro, "L.O.Q.U.E.?, Poesía Visual. En busca de una definición". Tesis pregrado Licenciatura en Artes Visuales. Universidad Nacional de las Artes, 2012.

Sitios web

Mellado, Justo Pastor. "Revista Manuscritos y la Coyuntura Catalogal de 1975". [consulta: 07 octubre 2021] Disponible en www.justopastormellado.cl/niued/?p=601

Mellado, Justo Pastor. Arte Chileno: Política de un significante gráfico. [consulta: 07 octubre 2021] Disponible en: <http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=587>

Printed Matter. [consulta: 30 septiembre 2021] Disponible en: <https://www.printedmatter.org/catalog/tables/26>

Otros

García, Soledad, Valenzuela, Sebastián. *De la fotocopia al pdf: notas sobre documentos de fotografía. Experiencias del Centro de Documentación de las Artes Visuales*. En: "Fotografía y discursos disciplinares. II y III Coloquio". Santiago, 2015.

Montgomery Vania. y De la Fuente Alejandro. Eugenio Dittborn. *Boletín CeDa*, 5 (2018): 7-49.

Muñoz, Gastón, y Vania Montgomery. 2017. *El problema del arte y editorialidad en las revistas alternativas durante la dictadura chilena, 1978-1983*. En "I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas. Ficciones metropolitanas: revistas y redes internacionales en la modernidad artística latinoamericana". Buenos Aires: Espigas, 2017.

Richard, Nelly. "Aproximaciones al concepto de ocupación de la página de un documento de arte como soporte de arte." *Revista CAL*, 1 (1970).

