ESCRITURA EXPERIMENTAL EN ESPAÑA, 1963-1983

Escritura experimental en España, 1963-1983

ESCRITURA EXPERIMENTAL EN ESPAÑA, 1963-1983

Círculo de Bellas Artes de Madrid
16 de octubre de 2014 - 11 de enero de 2015

ARCHIVO LAFUENTE

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

AC/E
ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA

CATÁLOGO

Editor:
José María Lafuente

Textos:
José María Lafuente
Javier Maderuelo

Documentación y catalogación:
Mónica Carballas
Sonia López Lafuente

Edición literaria, corrección de textos y catalogación:
Ediciones La Bahía
Archivo Lafuente

Diseño gráfico:
Setanta.es

Fotografía:
Archivo Lafuente
Jorge Cembranos

Impresión:
Gráficas Calima

ISBN:
978-84-941969-5-9
Depósito legal:
SA-599-2014

© de la edición: Ediciones La Bahía
© Jorge Oteiza, José Antonio Sistiaga,
Herminio Molero, Manolo Quejido,
Elena Asins, Juan Hidalgo,
Esther Ferrer, Eduardo Scala,
László Moholy–Nagy,
Guillermo Pérez Villalta,
Wolf Vostell, Manuel Barbadillo,
José Luis Alexanco, Joan Rabascall,
Antoni Muntadas, VEGAP, Santander, 2014
© Fundació Joan Brossa, VEGAP, 2014
© de los textos, sus autores

EDICIONES LA BAHÍA

Pol. Ind. de Heras, parcela 304
(Heras/Cantabria)
Tel.: +34 942 544 202
Fax: +34 942 526 281
E-mail: info@edicioneslabahia.com
www.edicioneslabahia.com
www.archivolafuente.com

EXPOSICIÓN

Comisario:
Javier Maderuelo

Coordinación general:
Sonia López Lafuente
Laura Manzano

ARCHIVO LAFUENTE

Fundador y director:
José María Lafuente

Responsable de investigación:
Javier Maderuelo

Responsable de administración:
Pedro Pedraja Ibarguren

Coordinador general:
Juan Antonio González Fuentes

Documentación e investigación:
Mónica Carballas

Coordinadora de archivo:
Noelia Ordóñez

Técnicas de archivo:
María José Ruiz
Sonia López Lafuente

Conservación y restauración:
Pilar Chaves Castanedo

Informática:
Gabriel Martín, Pablo Martín

Asesoría legal:
Pilar Azagra Sáez,
Diego León Guallart Ardanuy

Gráfica de la exposición:
Todojunto

Enmarcación:
Cristmol

Seguro:
AON GIL Y CARVAJAL

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

Presidente:
Juan Miguel Hernández León

Director:
Juan Barja

Subdirector:
Javier López-Roberts

Directora de Organización y Proyectos:
Pilar García Velasco

Directora de Relaciones Institucionales:
Lidija Sircelj

Directora de Cultura:
Carolina del Olmo

Directora Económico-Financiera:
Isabel Pozo

ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA (AC/E)

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidenta:
M.ª Teresa Lizaranzu Perinat

Consejeros:
María Claver Ruiz
Fernando Eguidazu Palacios
Manuel Ángel de Miguel Monterrubio
Valle Ordóñez Carbajal
María Belén Plaza Cruz
Jesús Prieto de Pedro
Miguel Ángel Recio Crespo
Rafael Rodríguez-Ponga Salamanca
Itziar Taboada Aquerreta
Alberto Valdivielso Cañas

Secretario del consejo:
Miguel Sampol Pucurull

EQUIPO DIRECTIVO

Directora general:
Elvira Marco Martínez

Director de Programación:
Jorge Sobredo Galanes

Director Financiero:
Carmelo García Ollauri

Directora de Producción:
Pilar Gómez Gutiérrez

AGRADECIMIENTOS

Esta exposición no hubiera sido posible sin la desinteresada colaboración
de muchas personas e instituciones que nos han ayudado.
El Archivo Lafuente y el Círculo de Bellas Artes
quieren dejar constancia de algunos de ellos:

Javier Aguirre
Alain Arias-Misson
José María Ballesteros Búnez
Ricardo Bellés Sagarminaga
José Miguel Beltrán
Tino Calabuig
Mela Dávila
M.ª Victoria Fernández-Layos Moro
Manuel Fontán del Junco
Josep Miquel García
Ignacio Gómez de Liaño
Borja González Riera
Juan Pablo Huércanos
José Iges Lebrancón
Concha Jerez Tiana
Amalia Jiménez Morales
Èric Jiménez
José Luis Maire
Tomás Marco Aragón
Sergio Martínez Iglesias
Herminio Molero
José Enrique Moreno
Esperanza Ortega
Isabel Ortega García
Soledad de Pablo Roberto
Rosario Peiró
Antònia Maria Perelló
Pere Portabella Ràfols
Antje Reuman
Ariadna Robert i Casasayas
José Antonio Sistiaga
José Manuel Solana
Patricia Sorroche Quesada
Isidoro Valcárcel Medina
Ana Vicente Navarro

INSTITUCIONES

Biblioteca Nacional de España, Madrid
Films 59, Barcelona
Fundació Guillem Viladot, Agramunt
Fundación Juan March, Madrid
Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza
MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona
MNCARS, Madrid
Radio Nacional de España
Tabakalera, San Sebastián

ÍNDICE

12 — **Presentación** — José María Lafuente

17 — **Escritura Experimental en España, 1963-1983** — Javier Maderuelo

137 — **Bibliografía**

BIOGRAFÍAS Y OBRA

144 — **JORGE OTEIZA**

154 — **JOSÉ ANTONIO SISTIAGA**

160 — **JAVIER AGUIRRE**

164 — **JUAN EDUARDO CIRLOT**

170 — **JOAN BROSSA**

178 — **JOSEP MARIA MESTRES QUADRENY**

184 — **JULIO CAMPAL**

194 — **FERNANDO MILLÁN**

208 — **IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO**

220 — **MANOLO QUEJIDO**

224 — **HERMINIO MOLERO**

232 — **ALAIN ARIAS-MISSON**

242 — **ELENA ASINS**

254 — **ZAJ**

260 — **JOSÉ LUIS CASTILLEJO**

274 — **ESTHER FERRER**

280 — **FRANCISCO PINO**

288 — **FELIPE BOSO**

300 — **GUILLEM VILADOT**

308 — **JOSÉ-MIGUEL ULLÁN**

318 — **ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA**

328 — **CONCHA JEREZ**

338 — **EDUARDO SCALA**

347 — **Lista de obras**

ESTA exposición surge como consecuencia del encargo realizado por el ARCHIVO LAFUENTE al profesor Javier Maderuelo para estudiar en los fondos del Archivo los efectos del fenómeno de lo experimental en España, todavía poco conocido. El texto de esta publicación así como la mayor parte de las obras mostradas en la exposición «Escritura experimental en España, 1963-1983» constituyen una especie de avance de conclusiones del estado de dicha investigación, al que se habrán de agregar otras publicaciones para completar el trabajo que el Archivo viene desarrollando en este campo desde hace siete años.

Se ha estudiado y publicado con resultados muy aceptables los episodios protagonizados por los artistas plásticos que pertenecieron a grupos como la Escuela de Altamira, Dau al Set, Pórtico, El Paso, Equipo 57, entre diferentes intentos de introducir en España la abstracción y otros procedimientos modernizadores, pero falta aún mucho camino por recorrer para cobrar plena conciencia del papel que en este proceso tuvieron la escritura y la poesía experimentales. Los estudios sobre literatura y poesía no suelen tratar la experimentación y cuando es citada se considera algo marginal y anecdótico, ya que lo experimental surgió ajeno al mundo de aquellas revistas y editoriales que fijaron el canon de la excelencia. Esta situación se debe a dos causas: al escaso interés económico que ha generado la actividad experimental, frente al rico comercio del arte, y, más adelante, a la dificultad para encontrar conjuntos documentales que permitan un acercamiento fructífero a los posibles estudiosos que deseen conocer no solo las obras, sino los documentos que datan, explican, justifican, argumentan o simplemente dan noticia de los hechos acontecidos. El conjunto reunido en el ARCHIVO LAFUENTE sobre arte español contemporáneo forma un denso corpus de documentos y obras que permite estudiar y comprender un período de la creación artística y literaria que hasta ahora ha sido transitado solo en un sentido y que, según va pasando el tiempo, reclama nuevas miradas y, sobre todo, reclama una mayor profundidad en los conceptos y fidelidad en los datos.

Es en este punto donde el ARCHIVO LAFUENTE empieza a cobrar interés. Uno de los hilos conductores del Archivo transcurre a través de la experimentación con el lenguaje y la escritura desde múltiples facetas: la literatura de vanguardia, la tipografía y el diseño gráfico, la escritura experimental, la poesía visual, el arte correo, los libros de artista y otro tipo de publicaciones de carácter efímero. Constituido por más de 120 000 documentos y unas 2000 obras de arte, el Archivo custodia y conserva en sus colecciones una singular representación del trabajo de algunos de los artistas que más han trabajado en los ámbitos antes citados. Podemos destacar entre ellos el Fondo Ulises Carrión, formado por más de 15 000 ítems que permiten seguir la variada trayectoria de este escritor, poeta experimental, editor, vídeo-artista y creador de una de las más amplias redes de comunicación entre artistas durante los años setenta y ochenta. En un repaso somero citaremos también, a modo de inventario, los fondos o conjuntos documentales dedicados a Edgardo Antonio Vigo, Clemente Padín, Guillermo Deisler, Felipe Ehrenberg, Raúl Marroquín, Dámaso Ogaz, Mathias Goeritz, Poema/Proceso de Brasil, Henri Chopin y la revista *OU*, Alain Arias-Misson, Poesia Visiva italiana, Poesía concreta del Este de Europa o el grupo Fluxus, además de obras y publicaciones de un vasto número de autores que, sin constituir por su dimensión un conjunto propio, conservan un extraordinario interés.

En el ámbito español, a la fundacional adquisición del archivo del arquitecto y poeta santanderino Rafael Gutiérrez-Colomer siguió la compra, en el año 2007, del Fondo Fernando Millán 1965-1983, lo que permitió al Archivo iniciar un trabajo sobre la poesía experimental en España que hoy todavía continúa. Este vasto conjunto compuesto por más de 15 000 ítems —entre los que se encuentran obras originales del propio Millán al igual que de más de un centenar de autores españoles— recoge de manera exhaustiva, a través de libros, revistas, tarjetas, manifiestos, cartas y fotografías, el devenir de la poesía experimental en España durante los años citados. A destacar de forma muy especial es el conjunto dedicado a Julio Campal, conservado en el Fondo Fernando Millán. Otros conjuntos singulares que conserva el Archivo son los dedicados a José Luis Castillejo, que contiene sus publicaciones ya editadas y más de cien libros originales e inéditos; o el Fondo José-Miguel Ullán que, compuesto por más de 4000 ítems, además de permitir seguir de forma minuciosa el polifacético trabajo de Ullán como poeta, crítico, editor o creador de libros de artista, recoge la correspondencia, en forma de escritos y poemas experimentales, que mantuvo con Ignacio Gómez de Liaño, lo que nos permite conocer su trabajo en este ámbito así como valorar la influencia que ejerció sobre Ullán. El Archivo conserva, de igual forma que los amplios fondos antes citados, obra original de destacados autores españoles que transitaron en esa época por la escritura experimental, como Felipe Boso, Francisco Pino, Elena Asins, Concha Jerez, Manuel Quejido o Isidoro Valcárcel Medina, entre otros.

Llegados a este punto queremos dejar constancia de que una institución privada, aunque con vocación pública, está empeñada en la adquisición coherente y selectiva de conjuntos, fondos, obras, documentos y materiales efímeros que permitan realizar proyectos como el que ahora presentamos con el fin de ser contextualizados en un conjunto más amplio, en el que se hallan considerables vestigios documentales del arte europeo y latinoamericano de su época, con los que los experimentales españoles tuvieron significativas, y poco conocidas, relaciones. En repetidas ocasiones los estudiosos españoles se han tenido que conformar con la referencia secundaria, con la cita de la cita, sin haber podido recurrir a los textos originales y en buena medida esto sucede porque los originales no están disponibles, no existen en ninguna institución. Sin embargo, en muchos casos, los originales aportan más datos de los que aportan los textos transcritos o fotografiados —por muy buena que sea una reproducción facsimilar—, sobre todo cuando quien escribe es un poeta o un artista que elige un papel, un determinado cuerpo de letra, unos márgenes, unos tonos cromáticos u otros factores o elementos que dotan a la obras o a los documentos de cualidades de textura o presencia física, y que quedan aplanados, reducidos o tergiversados cuando se contemplan impresos en otro papel, formato o tamaño.

José María Lafuente

Al terminar de escribir estas líneas he recibido la triste noticia del fallecimiento de José Luis Castillejo, en Houston a 9 de septiembre. Nunca esperada es la partida del amigo. En nuestro recuerdo siempre, José Luis.

ESCRITURA EXPERIMENTAL EN ESPAÑA, 1963-1983

por Javier Maderuelo

Introducción

SUELE ser habitual empezar cualquier estudio sobre este tipo de temas haciendo una serie de definiciones o precisiones léxicas que pretenden distinguir entre los diferentes términos que se utilizan para calificar a la poesía de visual, experimental, concreta, espacialista, letrista, objetual, etc., sin que, al final, dichas diferenciaciones satisfagan a todos, muy particularmente, a los autores de las obras a las que se aplican estos calificativos.[1] No es necesario añadir aquí más leña a un fuego que, después del tiempo transcurrido, no tiene muchas posibilidades de seguir ardiendo. No es preciso hacer aquí distinciones ni categorías que disgreguen las obras enquistándolas en camarillas que corren la posibilidad de ser enfrentadas, por el contrario, la pretensión de esta muestra y del texto que la acompaña es presentar un fenómeno plural y heterogéneo[2] que, aun centrándose en las prácticas de la poesía, la desbordó para extenderse por otras artes, dando origen a unas manifestaciones visualmente ricas que han recibido, atendiendo a sus variadas técnicas, los nombres de collages, caligramas, pictogramas, ideogramas, poemas objeto, a los que hay que añadir todas las variantes surgidas de sus mestizajes.

El común denominador de todas estas manifestaciones es la escritura.[3] Se escribe poesía, pero también se escribe música y, en un momento determinado, en las vanguardias, los pintores introducen palabras en el espacio de las imágenes, y pintan escribiendo, mientras que los poetas se sirven de las imágenes y de los signos, ampliando así el repertorio de las letras y las palabras. Lo mismo sucede con la fotografía y el cine, con la arquitectura y la danza, el diseño y la tipografía. La libertad de las palabras, pregonada por el futurismo en 1909, alcanzó su mayoría de edad después de la Segunda Guerra Mundial cuando poetas, arquitectos, pintores, músicos, diseñadores y coreógrafos expanden y contaminan sus lenguajes para expresarse en una especie de lengua común que, a falta de una definición más eficaz, hemos reconocido en un tipo de prácticas artísticas que denominamos genéricamente con el término «experimental».

No pretendemos presentar aquí un género específico de poesía ni de escritura, por más que haya suficientes argumentos para defender esta postura, sino más bien el efecto de una diseminación en torno a las prácticas de la escritura. No se trata de acotar un territorio, mostrando sus raíces más puristas y sus manifestaciones más consecuentes, sino de extender los límites de ese territorio haciendo hincapié en la diversidad y heterogeneidad. Pero, a pesar del sincretismo, un hálito común recorre todas las obras aquí seleccionadas, el de la experimentación.

La preparación de esta exposición ha requerido un esfuerzo enorme de investigación y estudio que ha hecho evidente un problema: que la mayor parte del trabajo de

1. Un razonado estudio sobre las diferentes variantes de la poesía visual se puede encontrar en Bartolomé FERRANDO: «Espacios y territorios de la poesía visual», *Archivo de Arte Valenciano. Publicación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*, n.º XCIII, 2012, pp. 307-320.

2. Laura López Fernández lo califica de «un arte sincrético» y de «género iconoclasta». Laura LÓPEZ FERNÁNDEZ: «Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n.º 18, octubre 2001.

3. Por razones operativas prescindimos aquí de lo fonético (la poesía y la música fonéticas) a pesar de que su desarrollo estuvo unido al fenómeno de la escritura.

estos creadores permanece aún inédito, solo una parte ha sido vista momentáneamente en exposiciones, otra ha sido reproducida fragmentaria y toscamente en revistas y antologías, y una última parte, de difícil cuantificación, no ha sido vista nunca. Por un lado, nos llena de satisfacción poder presentar algunos trabajos inéditos y volver a mostrar obras que eran poco conocidas, pero por otro nos produce zozobra pensar que, tal vez, hay todavía piezas importantes de las que no tenemos noticia.

Para empezar por el principio, intentaré situar los términos que configuran el título de la exposición «Escritura experimental en España, 1963-1983», exponiendo el sentido que tiene cada una de las palabras que conforman el título, antes de comentar las obras seleccionadas.

Escritura

El hombre al cobrar conciencia de sus conocimientos y habilidades sintió la necesidad de transmitir información a otros. El ser humano comparte con el resto de los animales el servirse de gestos y sonidos corporales para relacionarse con otros congéneres, pero la creación de un sistema gráfico de signos es algo exclusivamente humano. La destreza manual le ha permitido al hombre desarrollar modos de grabar sobre diferentes soportes esos signos hasta llegar a constituir idiomas.

El hombre aprendió a rayar y grabar trazos sobre la piedra y después a colorear esos surcos realizando pictogramas, como los que vemos ahora en las cuevas prehistóricas, que pueden tener o no un sentido imitativo o figurativo. El gran paso de la humanidad se produjo cuando los pictogramas se fueron transformando en ideogramas, en iconos o símbolos que representan seres o ideas, surgiendo entonces las escrituras jeroglíficas. Muchos de estos seres o ideas fueron cobrando a la vez una expresión fonética, configurando el habla.

El siguiente paso consistió en atribuir a ciertos signos ideográficos una correspondencia fonética, convirtiéndose los petroglifos en grafemas. En la actualidad se distinguen dos grandes conjuntos de escrituras: las basadas en grafemas, en signos que representan la percepción de sonidos, y escrituras ideográficas, cuyos signos representan conceptos. Al primer grupo pertenecen las escrituras basadas en alfabetos, como la románica, arábiga, cirílica o hebraica, al segundo las que lo hacen en sinogramas, como el chino o el japonés. No pretendo resumir aquí la compleja y extensa historia de la escritura,[4] pero era necesario hacer estas breves descripciones introductorias sobre su génesis y evolución para poder entender el sentido de algunos de los experimentos realizados con la escritura en la España de los años sesenta y setenta.

Una vez que la humanidad se comunica por medio de algún tipo de escritura el hombre se hace intelectualmente adulto y cobra conciencia de la historia. La escritura no solo permitió la comunicación y la fijación de la memoria, sino que, como ha expuesto Roland Barthes,[5] ha provocado una revolución en el psiquismo, permitiendo un tipo específico de desarrollo cerebral.

4. Para quienes estén interesados en el tema remito a algunas obras básicas: Marcel Samuel Raphaël COHEN: *La grande invention de l'écriture et son évolution*, 1958; James G. FÉVRIER: *Histoire de l'écriture*, 1948, 1995[3]; Ignace J. GELB: *Historia de la escritura*, 1987; Albertine GAUR: *Historia de la escritura*, 1990.

5. Roland BARTHES: *El grado cero de la escritura*, 2005.



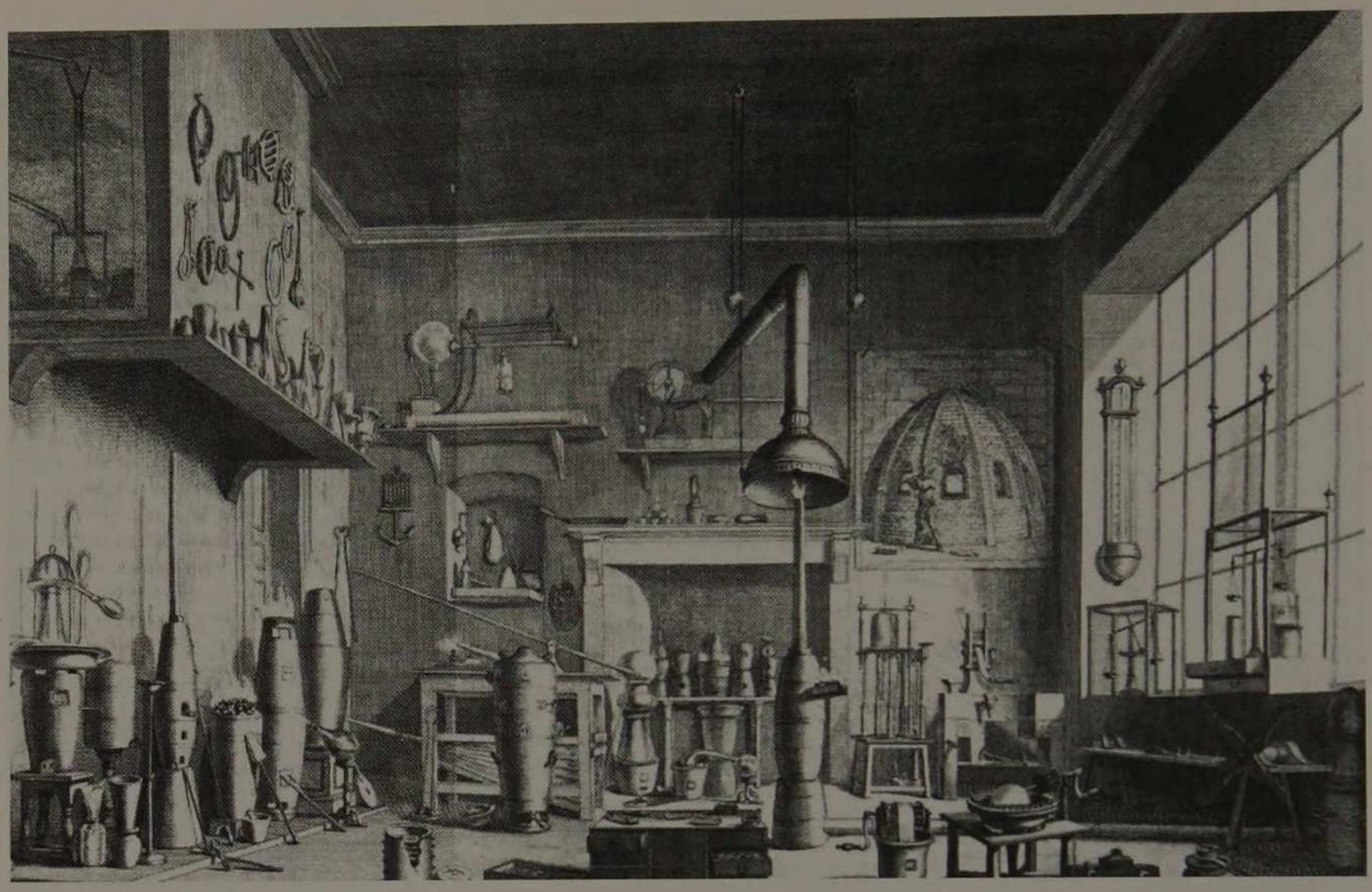
Ruedas astrales [grabados rupestres], Los Aulagares, Zalamea la Real, Huelva

A pesar de que los pensadores de la Grecia antigua ya fueron conscientes de que la vida está afectada por las convenciones sociales, hasta finales del siglo XVIII se pensaba, siguiendo los preceptos bíblicos, que la comunicación oral era un don otorgado por Dios en el momento de la Creación y que el lenguaje formaba parte de la propia naturaleza humana. No ha sido fácil comprender que el lenguaje, a pesar de ser algo implícito y que no es motivo de elección, algo que forma parte del medio en el que se desarrolla la vida, como el aire o el propio mundo, está formado por un conjunto de convenciones que se asumen con la cultura.

Cada una de las culturas fija las convenciones del lenguaje en su momento y área de influencia, destilando unas formas combinatorias formales que se recogen en la gramática y en la retórica. El uso que los miembros de cada sociedad hacen de ellas permite su evolución y posibilita la aparición de ciertos rasgos diferenciales, como la poesía.

El lenguaje no es una convención estática, que una vez fijada se mantiene inalterable, por el contrario, si el lenguaje está vivo su uso le hace evolucionar. Las transformaciones que experimenta cualquier lengua dependen de la utilización que de ella hacen los miembros que lo usan, pero esos miembros no suelen ser conscientes de la manera en que el lenguaje que usan se transforma. Sociólogos, lingüistas y escritores, en cuanto profesionales interesados en el análisis del lenguaje, suelen ser conscientes de algunas de las particularidades de esa evolución, de entre ellos, los escritores, además, crean o recrean el lenguaje al experimentar conscientemente con él.

Escribir se ha convertido en el síntoma fundamental de lo humano, en el principal vehículo de la cultura, lo que ha conducido a la casi total alfabetización. Escribe el poeta,



William Lewis: La experimentación en las ciencias [ilustración de frontispicio ornado], en *Commercium Philosophico-Technicum*, Londres, 1763

el filósofo, el matemático y el comerciante. Todos lo hacen con la misma intención: fijar la memoria de su actividad. Cada uno de ellos lo hace con diferente sentido: simplificando, el poeta fija los sentimientos, el filósofo las ideas, el matemático las ecuaciones, el comerciante los asientos de ventas. Todos utilizan, un mismo repertorio de signos que es muy corto, algo más de una veintena de letras, diez números y un breve repertorio de símbolos operativos complementarios. La diferencia entre un verso, una sentencia, una fórmula o un asiento es tan pequeña como significativa.

Experimental

Los oficios y las artes se basan en la acumulación de experiencias. La experiencia es el conjunto de conocimientos y habilidades adquiridos a través de un aprendizaje de formas, maneras y procedimientos que han sido probados o comprobados anteriormente por otros, a los que se reconoce su sabiduría o autoridad por haber recogido conocimientos acumulados colectivamente durante mucho tiempo. La experiencia es también una aprensión inmediata por parte de un sujeto de algo que se supone dado y que se interioriza como vivencia personal.

Desde el punto de vista profesional, la experiencia es un tipo de conocimiento procedimental, que permite hacer algo, en este sentido se opone al conocimiento factual, que explica mediante razonamientos cómo son las cosas. Para Aristóteles la experiencia es un conocimiento práctico que no reclama del intelecto, para él, el arte y el razonamiento son

una superación de la experiencia, pero «la experiencia da lugar al arte y la falta de experiencia al azar».[6] La acumulación de experiencias sobre casos semejantes tiende a universalizar los fenómenos singulares, pero señala el filósofo que la experiencia es el conocimiento de las cosas singulares, y el arte, de las universales.

Frente a ese tipo de conocimiento acumulativo y procedimental, defendido por los gremios, las academias y por todas las instituciones que velan por la conservación de oficios, tradiciones y buenas prácticas, se puede situar la idea de experimentación que supone la búsqueda y la prueba de nuevas formas, maneras y procedimientos que no han sido probados con anterioridad. El conocimiento adquirido por la experiencia es colectivo, muchas personas de diferentes épocas y lugares han contribuido a generar ese tipo de saberes, por el contrario, el conocimiento adquirido de manera experimental suele ser individual (o de un grupo concreto y limitado) que pone a prueba una hipótesis novedosa.

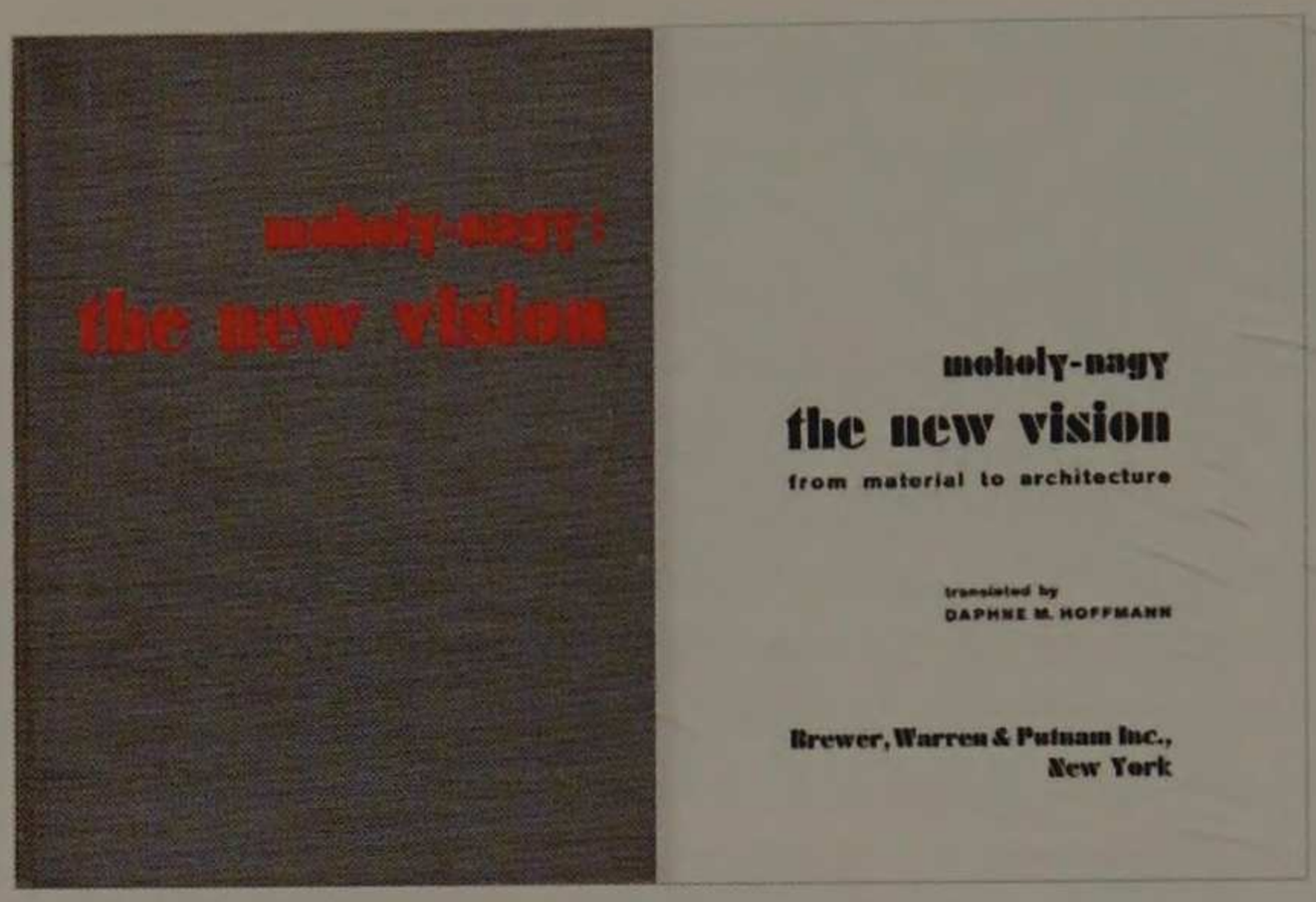
Mediante uno o varios experimentos se pretende comprobar, confirmar o verificar una hipótesis relacionada con un determinado fenómeno. Aunque la experimentación ha sido desarrollada por las ciencias, con infinidad de protocolos diferentes que pretenden la validación de resultados, convirtiéndolo en un importante método científico, el modo experimental de adquirir conocimientos es la principal manera que los niños tienen para comprender su relación con el mundo.

Cuando a principios de los años sesenta del pasado siglo los artistas intentaron superar las convenciones sobre las que se apoyaban las artes, yendo más allá de la maniquea diferenciación entre arte figurativo y abstracto para cuestionar la validez de los géneros preestablecidos, una de las cosas que había que negar era el valor de la experiencia, del conocimiento procedimental acumulado, que, con todo su refinamiento, no había servido para frenar la barbarie de la guerra. Había que dudar de todo lo heredado y empezar de nuevo experimentando uno a uno todos los fenómenos hasta configurar un mundo nuevo, un hombre nuevo dotado de una nueva visión, capaz de hacer y disfrutar de una nueva música y una nueva escritura. Un hombre nuevo que debería poseer también una nueva sensibilidad.

En torno al procedimiento experimental se articulan dos mitos que atrajeron a los creadores que buscaban la utopía del hombre nuevo, el de la ciencia y sus protocolos de validación y el de la ingenuidad del niño que experimentando desde su propio cuerpo descubre con sorpresa cómo funcionan los mecanismos y las criaturas del mundo.

Los términos «nuevo» y «experimental» aparecen profusamente repetidos en la mayoría de los textos de los artistas y los críticos de la época. A falta de otros términos más específicos para calificar los contenidos de esas artes se utilizó el término nuevo. Pero ¿qué significaba para ellos nuevo? Expresiones como «nueva visión» aparecen ya como título en la edición norteamericana del libro, de Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* (1928) que, publicado dos años después en inglés, se tituló *The New Vision: from Material to Architecture.*[7] El término «nueva música» se utilizó en la ciudad alemana de Darmstadt, cuyo influyente curso, fundado en 1946 por Wolfgang Steinecke, se titula «Internationale Ferienkurse für Neue Musik», con el término «nueva música» se terminó definiendo en Darmstadt las posiciones postserialistas y aleatorias, por ejemplo, la música

6. Cfr. ARISTÓTELES: *Metafísica*, I, 980 b27 - 981 a3, Madrid, 1994, pp. 70-71.
7. Laszló MOHOLY-NAGY: *The New Vision: from Material to Architecture*, 1930.



László Moholy-Nagy: *The New Vision: from Material to Architecture*,
Brewer, Warren & Putnam Inc., Nueva York, 1932

que presentó John Cage en aquel curso en el año 1958, que aún hoy no es definida con un título más específico. En cuanto a «nueva escritura», apareció profusamente como calificativo en diversos idiomas.

La alocución «música experimental» *(experimental music)* fue introducida por John Cage en 1957.[8] Para él, un hecho experimental es aquel que produce resultados no previsibles. En un sentido más amplio también se refiere a la música que busca desafiar las nociones preestablecidas sobre qué es la música. La alocución *experimental music* también fue utilizada para designar a la música electroacústica en los inicios de esta.

En España

INFINIDAD de ensayos, antologías y estudios hablan con toda propiedad de «poesía española» o de «arte español», afirmando implícitamente con esos calificativos que existen algunos rasgos en la poesía o en el arte que son específicos y característicos de los poetas o los artistas españoles o que, dada su originalidad, resultan identitarios para los propios españoles. No vamos a discutir aquí cuáles han sido las aportaciones o innovaciones que los españoles hemos hecho a la poesía o al arte del siglo XX, pero si me parece necesario hacer saber, desde el principio, que no podemos hablar con propiedad de una «escritura experimental española», ya que, en realidad, creo que las aportaciones que los españoles hemos hecho al arte experimental no han sido lo suficientemente contundentes como para reclamar un capítulo específico en una hipotética «historia universal del arte experimental». Con todo, este ensayo y la exposición de obras de la que surge esperan mostrar lo que hay de original, innovador y específico en algunos aspectos de la escritura experimental que se ha realizado en España durante las dos décadas elegidas para este análisis.

8. Un texto de John Cage fechado en 1957 con el título «Experimental Music» apareció como folleto que acompaña al álbum de tres LP *The 25-Year Retrospective Concert of The Music of John Cage*, editado por George Avakian en 1958.

Cuando se intenta la aproximación histórica a un período como este, es conveniente partir con la menor cantidad de prejuicios e intentar no hacer una narración chauvinista, magnificando lo que se ha hecho aquí y ninguneando lo que han sido capaces de hacer los demás. No es fácil, sin embargo, evitar los lugares comunes, que no por haber sido insistentemente repetidos son más reales o verdaderos. Lo cierto, y este puede ser el punto de partida, es que en España, desde principios de la década de los años sesenta, comenzó a producirse una actividad experimental no solo en diferentes lugares de su geografía, sino en distintas disciplinas, como la música, la poesía, la novela, la pintura, el cine, la arquitectura, y, como desbordamiento de estas categorías, una actividad más difusa y difícil de calificar que entonces se llamó específicamente «experimental» y que hoy conocemos con otros nombres, como performance, instalación, happening o arte conceptual.

Obviamente, ninguna de estas entonces novedosas categorías ha sido «inventada» por un español, por lo que se trata más bien de intentar saber qué es lo que se conocía en aquella época en España o, dicho de otra manera, cuáles fueron las influencias, las fuentes y las referencias desde las que los autores experimentales españoles comenzaron a realizar su trabajo.

Sin duda, aún falta por escribir una historia del arte experimental en España que clarifique el qué, el cómo y el cuándo de las obras y los acontecimientos que permitan establecer el calado cultural y estético de este fenómeno. Muchas son las razones de esta carencia, entre ellas podemos señalar la pereza y la indolencia de la mayoría de los historiadores ante fenómenos que escapan a los géneros académicos preestablecidos, tales como pintura, escultura, poesía o música, y que, por tanto, requieren un esfuerzo metodológico de análisis y categorización que, hasta ahora, no ha sido realizado. Pero el escaso conocimiento de estas obras y hechos se debe también a la propia desidia de sus creadores que, operando de manera *underground*, se han regodeado de un cierto victimismo por parte de los estamentos oficiales, explotando la exclusión y el rechazo como justificación.

Lo interesante del fenómeno experimental en España es que, a pesar de la enorme incomprensión social que redujo a sus creadores a ocupar la parte subterránea de la cultura, entre ellos se tejió una autentica red de relaciones que hoy resulta enormemente atractiva de recorrer. Artistas, escritores, músicos, cineastas y arquitectos de diferentes edades y lugares confluyen en acontecimientos y antologías, se intercambian correspondencia y publicaciones, participan en actos colectivos que se autofinancian. Pero, no nos llevemos a engaño, parte del problema de trazar la historia de estos acontecimientos estriba en las tremendas tensiones que se generaron entonces entre ellos y que, en muchos casos, aún perduran.

1963-1983

El año 1963 como fecha de inicio de este estudio parece ser fácil de justificar ya que en ese año se precipitaron una serie de acontecimientos que parecen aurorales, emblemáticamente señalados por la actividad de Problemática 63, y que serán minuciosamente descritos a continuación. El período llega a un punto álgido entre 1970 y 1973, donde los Encuentros de Pamplona, celebrados a finales de junio de 1972, son el acontecimiento más carismático. Después de 1973, año de la muerte de Juan Eduardo Cirlot, nos encontramos con un crecimiento exponencial del número de

autores y artistas que se aproximan a la experimentación, lo que convirtió la experimentación en una especie de «estilo formal» que se podía imitar, tomar o dejar, e incluso practicar intermitentemente; es también el momento de la publicación de antologías y, a la vez, de la dispersión individualista de los creadores más carismáticos. El final de la Dictadura y la adaptación a los nuevos usos democráticos abrió nuevos horizontes y expectativas transformando el panorama de la creación de manera que algunas motivaciones que habían impulsado a los artistas a realizar cierto tipo de obras dejaron de tener sentido. En los primeros años de la década de los ochenta algunos autores aquí mencionados dejaron de escribir de forma experimental o de publicar lo que hacían. Para entonces los grupos experimentales organizados habían desaparecido, la mayoría de sus miembros han abandonado la escritura o se dedican a otras actividades académicas, artísticas o profesionales. Si en el punto álgido de este periplo se puede situar los Encuentros de Pamplona, diez años después se celebraba en Madrid la I Feria Internacional de Arte Contemporáneo (ARCO) con la que se ponía de manifiesto un cambio de ciclo, en el que lo experimental (subterráneo y marginal) deja paso a la euforia de un arte que se esfuerza en ser pujante bajo la égida del mercado. A falta de hechos socialmente significativos que anuncien con contundencia el fin de la época, se han fijado como frontera dos: la muerte de Felipe Boso, que tanto hizo por dar cohesión a la escritura experimental, y la exposición «Fuera de Formato»[9] que pueden ser entendidos como los sucesos que clausuran la actividad de este período. Por supuesto que ni la escritura ni la experimentación acabaron en ese año (1983), pero si es cierto que por esas fechas han tomado ya otros caminos y están produciendo otros frutos.

El período en cuestión ha padecido una historiografía anómala que se ha fijado en otros fenómenos diferentes de la creatividad y la experimentación, que ha atendido al surgimiento del mundo de las galerías y del mercado del arte, de tal forma que se han historiado los éxitos de ventas hasta el extremo que cuando a un artista se le solicita el currículo no envía una memoria sobre lo que ha hecho ni un manifiesto donde consten sus supuestas aportaciones a la creatividad, sino la lista de galerías comerciales en las que ha expuesto. Solo en las dos últimas décadas se aprecia un cambio de actitud historiográfica cuando se empieza a intentar, como comenta David Pérez:

> […] reescribir de una manera crítica y desprejuiciada uno de los periodos más palpitantes ricos y complejos de nuestra más inmediata memoria histórica y, como consecuencia de ello, reestructurar el horizonte interpretativo de la propia historiografía del arte español contemporáneo.[10]

El arco temporal de veinte años (1963-1983) que abarca la exposición reclama y permite, a la vez, recordar los acontecimientos políticos que lastraron este período, los últimos tres lustros del Régimen franquista, que se extendieron hasta algunos años después de muerto el dictador y restablecidas las formalidades democráticas. No por sabido es menos necesario hacer algunas aproximaciones a las circunstancias particulares que sufrieron las

9. La exposición «Fuera de Formato», que se celebró entre febrero y marzo de 1983 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, supuso un balance de las prácticas conceptuales en España. Véase Rafael PEÑALVER (ed.): *Fuera de Formato*, 1983.

10. David PÉREZ: *Sin marco: Arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*, 2008, p. 126.

artes en España, ya que esas circunstancias alejaron a escritores, artistas e intelectuales de un desarrollo homologable con el que estaban experimentando los del resto de los países europeos.

La idea de vanguardia artística surgió paralela al vanguardismo social que afloró durante la Primera Guerra Mundial y dio origen a la Revolución soviética, desde donde se forjaron esperanzas para la aparición de un régimen económico y unas relaciones sociales diferentes para el proletariado. La identificación de algunos artistas vanguardistas con las ideas políticas izquierdistas ha conducido a generalizar la idea del arte de vanguardia como expresión del bolchevismo, lo que ha justificado su reprobación en regímenes como el nazismo o el franquismo. Sin embargo, no todos los artistas vanguardistas, ni mucho menos los experimentales, identificaron la búsqueda y aceptación de nuevas formas de lenguaje o la ruptura de las convenciones heredadas como un acto político o como un ejercicio de redención social.

Los movimientos vanguardistas surgidos después de la Segunda Guerra Mundial se caracterizaron por su voluntad internacionalista[11] (claramente antinacionalista), pero no por su filiación izquierdista, y cuando el expresionismo abstracto se convirtió en los Estados Unidos en el emblema de las libertades del *american way of life*, fomentado desde la política del Departamento de Estado,[12] la modernidad vanguardista fue asumida como valor de cambio en un mercado del arte que se abría entonces a una nueva clase burguesa que encontró en el coleccionismo de arte contemporáneo una manera de expresar distinción social.

En el caso español, el gusto cuartelario del Régimen, henchido de trasnochados ideales imperiales y cerrado a las innovaciones, que se consideraban extranjerizantes y bolcheviques, se atrincheró en el casticismo y en un falso clasicismo contrarreformista. Un ejemplo claro de esta actitud fue la revista *Escorial* (1940-1950), editada por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de la Falange, cuyo título es en sí mismo todo un emblema ideológico. *Escorial* fue el escaparate de la cultura del «nuevo estado», tratando en ella temas tanto de literatura, arte, cine y teatro como de política, religión, filosofía, historia o derecho. Aunque la revista desapareció en febrero de 1950, ya que resultaba un lastre para la normalización de las relaciones internacionales con el régimen de Franco, sus ideólogos y colaboradores[13] ejercieron su poder desde otras tribunas e instituciones.[14]

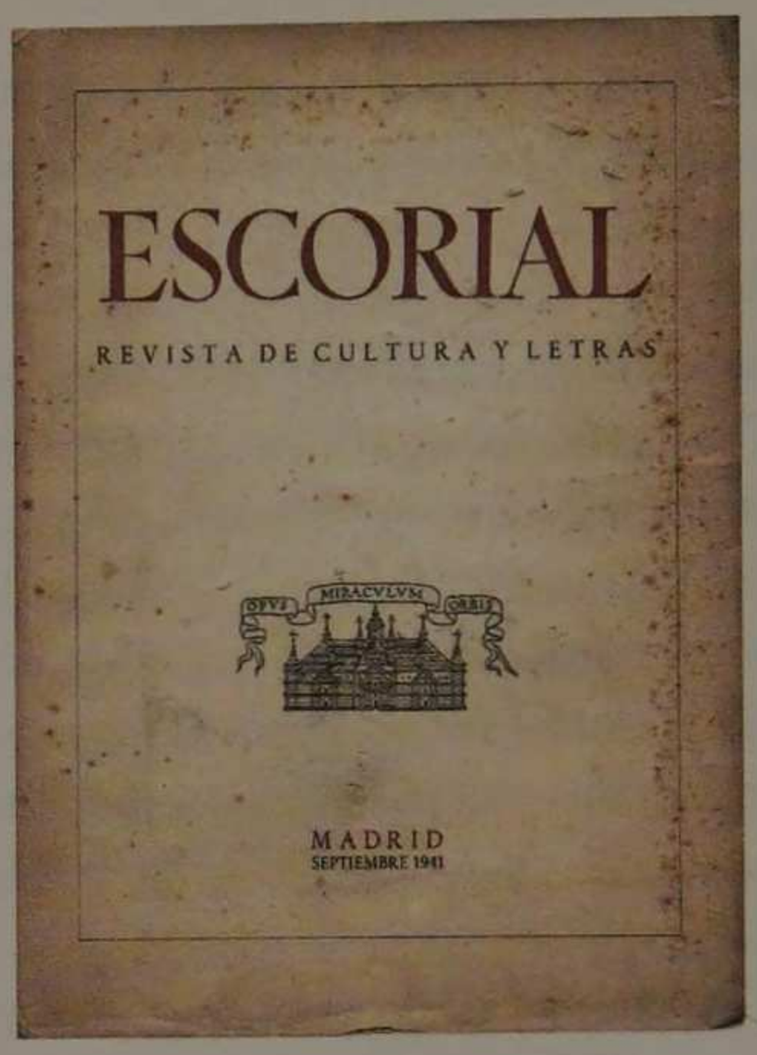
Los escritores que durante el franquismo sintieron la necesidad de experimentar con las herramientas de su lenguaje se toparon con el inmovilismo de ese tejido cultural que desde *Escorial* se había extendido a todos los estamentos institucionales ejerciendo sobre la cultura una soterrada censura que llegaba a editoriales, salas de exposiciones, teatros, asociaciones profesionales y lugares de congregación que necesitaban el

11. Los poetas concretos, por ejemplo, intentaron desarrollar una lengua supranacional que fuera legible o inteligible desde cualquier lengua o país. Véase también el epígrafe «Internacionalismo» en Javier MADERUELO: *Sucinta historia del Arte Contemporáneo europeo*, 2013, pp. 40-47.

12. Véase Serge GUILBAUT: *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, 1990.

13. Compartieron tareas de dirección: Dionisio Ridruejo, Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Gonzalo Torrente Ballester, Emiliano Aguado, José María Alfaro y Pedro Mourlane Michelena, y figuraron como colaboradores personajes como José Luis López Aranguren, Juan José López Ibor, Carlos Alonso del Real, Gerardo Diego, Antonio Marichalar, Antonio Tovar, etc.

14. Una revista como *Garcilaso* (1943-1946) proclamaba una vuelta a las fórmulas renacentistas del poeta-soldado Garcilaso de la Vega, mientras que *Corcel* (1942) y *Proel* (1944) abocaban por una poesía humana y neorromántica.



Escorial: Revista de cultura y letras, Madrid, septiembre de 1941

preceptivo permiso de edición, publicación o reunión por parte de la censura vigilante de la corrección moral y política.[15]

La reacción a *Escorial* y lo que esta suponía no será el vanguardismo ni el experimentalismo, sino lo que Dámaso Alonso denominó «poesía desarraigada»,[16] caracterizada por la angustia vital, el nihilismo y el vacío existencial, sentimientos inducidos por las traumáticas experiencias de la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial e inducido por la filosofía existencialista. Con esta guardia pretoriana no era fácil saber ni entender qué es lo que estaban planteando los jóvenes creadores europeos como los letristas, los espacialistas, los poetas concretos, los pintores abstractos, los experimentales, etc.

Sobre la experimentación en España

CITAR, como se ha hecho en el epígrafe anterior, un par de fechas: 1963-1983, presupone que se ha de seguir un discurso historicista, que se va a narrar la historia de lo acaecido en el período acotado. No es esta la intención del presente ensayo, pero tampoco se pretende orillar la historia, por eso es, tal vez, el momento de enfrentarse a ella.

Existen muchos artículos y ensayos de una cierta extensión que se aproximan a la poesía experimental en España con aliento historiográfico,[17] aunque falta aún por publicar

15. Para muestra basta un botón: un acto público convocado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia —en la tardía fecha del 13 de noviembre de 1973— para presentar la obra de Josep Lluís Sert fue clausurado al descubrirse la censura con la que el arquitecto había sido depurado tras la Guerra Civil.

16. Algunas obras de mediados de los años 40 de Victoriano Crémer, Eugenio G. de Nora, Antonio González de Lama, Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso constituyen esta tendencia.

17. Véanse los trabajos de Fernando Millán, José Antonio Sarmiento, Antonio Orihuela, Alfonso López Gradolí, Rafael de Cózar, Blanca Millán Domínguez o Félix Morales Prado, entre otros muchos.

una historia que trate tanto en extensión y profundidad como desde diferentes puntos de aproximación este fenómeno que ha sido sistemáticamente ignorado en las historias de la literatura de corte académico, cuyos autores han entendido lo experimental como una episódica anécdota con la que algunos poetas se han aproximado a lo plástico, sucumbiendo en el intento. Por su parte, los historiadores del arte, que en el tratamiento de este asunto han sido más generosos que sus colegas literarios, suelen hacen referencia a los poetas experimentales como compañeros de viaje del «arte conceptual».[18]

En algunos de los artículos que tratan sobre la poesía experimental en España se utiliza el término «neovanguardia» para referirse a ella. La utilización de este calificativo supone la existencia de una vanguardia previa de la cual surge, en los años sesenta, un retoño nuevo. La idea de la existencia de una «primera vanguardia» de la cual retoña un brote en los años sesenta es sostenida por José Antonio Sarmiento quien ha estudiado la poesía experimental española en profundidad.[19] Pero aquí no voy a utilizar el término neovanguardia porque, por el contrario, creo que los conatos vanguardistas previos no tuvieron el suficiente calado como para ser el faro hacia el que guiaron su nave experimental la mayoría de los autores que aquí se han seleccionado.

La relativa bonanza económica que se vivió en España después de la Primera Guerra Mundial permitió un cierto desarrollo cultural y artístico que cuajó en la denominada Generación del 27, que se ha presentado habitualmente como un movimiento de innovación vanguardista. La ruptura propuesta por las vanguardias no solo implica el nacimiento de una nueva poética, sino la negación total del sistema vigente. Sin embargo, incluso los poetas más innovadores —como Gerardo Diego, Federico García Lorca o Juan Larrea— no se atrevieron a asumir por completo los postulados más radicales de las auténticas vanguardias, es decir, la negación del arte, conformándose con aderezar algunos de sus poemas con aportaciones formales tomadas del futurismo, el creacionismo o el surrealismo. No pretendo disminuir ni menospreciar el valor intrínseco de la obra de estos y otros poetas cuya fuerte personalidad les permitió desarrollar una poética propia, es decir, independiente de los -ismos y las corrientes de moda en Europa, lo cual es muy loable, lo que quiero dejar claro es que los poetas de la Generación del 27 no quisieron o no necesitaron entrar en el campo de batalla de la ruptura total con las formas heredadas o de la negación del arte, como predicaron, por ejemplo, los dadaístas. En resumen, los poetas españoles más avanzados de los años veinte y treinta estuvieron más cerca de Gabriele D'Annunzio que de Marinetti.

Veamos un caso más concreto: uno de los poetas experimentales que vamos a mostrar aquí, Francisco Pino, que nació en 1910, fue un escritor precoz ya que comenzó a publicar con menos de 18 años, en plena efervescencia de la Generación del 27.[20] El influjo de las vanguardias literarias le permitió entonces separar con tímidas cesuras las

18. No es posible rastrear aquí el nivel de presencia de la poesía experimental o de los autores que la practicaron en las muy numerosas historias del arte contemporáneo español que se han publicado, pero me arriesgo a ofrecer dos botones: Valeriano BOZAL: Arte del siglo XX en España. *Pintura y escultura*, 1991, 1995²; y Pilar PARCERISAS: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte canceptual en España* 1964-1980, 2007.

19. Véase, como ejemplo, José Antonio SARMIENTO: *La otra escritura. La poesía experimental española 1960-1973*, 1990; José Antonio SARMIENTO (ed.): *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*, 2009.

20. Junto con su amigo, el también poeta José María Luelmo, codirigió las revistas *Meseta* (1928-1929), *DDOOSS* (1931) y *A la nueva ventura* (1934). Hay edición facsímil a cargo de Antonio Corral Catanedo en el Ateneo de Valladolid, Valladolid, 1984.

palabras en los versos, creando estrofas que presentan ritmos visuales o servirse de erratas que deforman las palabras, pero sin abandonar el verso endecasílabo o la clasicista forma del soneto.[21] Cuando en 1972 publicó su primer libro experimental *Poema*, quedó claro que las fuentes y el hálito que lo animaban eran bien distintas y nada tenían ya que ver con el vanguardismo de Entreguerras.[22]

Se suele citar también al postismo (1945) como un movimiento vanguardista o neovanguardista porque sus poemas poseen una sonoridad extravagante, una sintaxis distorsionada, un lenguaje de demencia y un humor lúdico. Rafael de Cózar ve en el único número que editaron de su revista *La Cerbatana*[23] una apertura hacia la poesía experimental, basada en la poesía fonética y en la palabra gráfica,[24] pero, curiosamente, el poema más experimental publicado en esa revista, «Una y él», está firmado por el simbolista Juan Ramón Jiménez.[25]

Otro asunto es lo que sucedió en el campo de la pintura. Aunque suele ser de sobra conocido, es necesario recordar que un país en el que han nacido algunos de los principales protagonistas de las primeras vanguardias plásticas —como Picasso, Julio González, Joan Miró, Salvador Dalí, Luis Buñuel y Oscar Domínguez— no fue capaz de crear unas condiciones sociales mínimas para que el espíritu de esas vanguardias floreciera en su interior. Los logros obtenidos por estos y otros artistas que, por lo general, desarrollaron su trabajo fuera de España, no generaron un interés real por el conocimiento de las ideas que animaron sus obras. Las escasas exposiciones y publicaciones de los artistas vanguardistas antes de la Guerra Civil demuestran la dificultad de penetración en un país que, al no haber vivido la Ilustración, permanecía culturalmente atrasado. Tanto las instituciones como la burguesía no solo no favorecieron el conocimiento de las ideas vanguardistas, sino que lo frenaron. La Guerra Civil y la posterior autarquía hicieron de España un territorio yermo para el cultivo de las nuevas ideas que los artistas estaban desarrollando en otros países europeos después de la Segunda Guerra Mundial. El ideal de la recuperación de un pasado presumiblemente glorioso y el ambiente represivo generado por la censura generaron cierta pereza por conocer el verdadero sentido de los fenómenos artísticos que acontecían en otros países. Es necesario recordar esta situación (en la que no voy a insistir más) para poder entender el sentido innovador que adquirió la actitud experimental en España y poder valorar con mayor justedad de la que se ha hecho hasta ahora el sentido que tuvieron sus aportaciones.

A mediados de los años sesenta, muy poco tiempo después de haber sido aceptado oficiosamente el arte abstracto en España, representado por las corrientes informalistas de grupos como El Paso (1957-59), se extiende una idea que toma el nombre de «experimental». Se empieza a hacer música, poesía, novela, arte, cine y arquitectura experimentales. Al contrario de lo que sucede con los *-ismos*, lo experimental no constituye un estilo,

21. Véase Francisco PINO: *Méquina dalicada*, 1981; Francisco PINO, Esperanza ORTEGA (ed.): *Siempre y nunca*, 2002.

22. Me permito señalar que esta es una de las tesis fuertes de este ensayo y de la exposición que lo genera.

23. Los postistas Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi editaron en 1945 dos revistas que fueron censuradas en su primer y único número: *Postismo* y *La Cerbatana*, ambas hacían gala del absurdo, la actitud provocativa y la fantasía surrealista.

24. Rafael DE CÓZAR: «El Postismo: Revistas *Postismo* y *La Cerbatana*», en Fanny RUBIO (ed.): *Revistas literarias españolas del siglo XX* (1919-1975), Madrid, 2005, vol. II, pp. 117-118.

25. Según Carlos Edmundo de Ory el poema de Juan Ramón Jiménez fue enviado por Juan Alcaide Sánchez preguntándose por su posible adscripción al postismo. Cfr. Félix GRANDE (ed.): *C. E. De Ory. Poesía 1949-1969*, 1970, p. 267.

no es una característica formal de las obras que las hace reconocibles, sino que se trata de una manera de entender y generar arte.

Cuando ahora repasamos todos los -ismos, escuelas, tendencias, corrientes y comportamientos internacionales, muy particularmente los consolidados por el canon establecido en los Estados Unidos, encontramos un aluvión de palabras para encasillar los diferentes fenómenos artísticos surgidos en aquella época: *minimal art*, *konkrete poesie*, *pop art*, *specific objects*, *conceptual art*, *computer art*, *arte povera*, *ephemeral art*, *behavior art*, *land art*, *body art*…, de las que hemos hecho nuestras adaptaciones al español, pero muy escasamente aparece en la historiografía norteamericana el término experimental para definir una obra, mucho menos una tendencia o una forma de hacer arte, todo lo más el término *experimental* es empleado como adjetivo que explica alguna característica particular.

Hoy, cuando creadores, artistas y obras han sido resituados en esas categorías, cada tipo de obra experimental realizada en España ha terminado encontrando la casilla en la cual acomodarse. Esto supone que la obra experimental ha sido obligada a abandonar su contexto original, en donde tenía algún sentido, para ser comprendida y analizada en función de otras obras (aquellas que funcionan como paradigmas dentro de cada una de esas casillas) con las cuales, al aparecer descontextualizadas, no están alineadas y, por tanto, son consideradas laterales, anecdóticas o epigonales del discurso fuerte que ha dado origen a la casilla.

En cierta medida, la idea que preside esta exposición va más allá de mostrar algunas obras concretas de un momento determinado de la creación española, para intentar ayudar a crear un poso contextual que permita empezar a valorar las obras en sí mismas, situándolas en su lugar de creación (el campo de lo experimental) y no en función de otros contextos y de otras obras que se crearon con otros propósitos diferentes y en condiciones distintas, y que, en muchos casos, o no fueron siquiera conocidas entonces en España o no lo fueron suficientemente.

Esto no quiere decir que lo experimental sea una categoría autóctona, ni que defina un tipo específico de obra o de forma de trabajo. Estamos de acuerdo que bajo el epígrafe experimental se situaron obras de muy diferente carácter, forma, intención e ideología, pero creemos que existió un espíritu experimental que anidó en la creación en España durante las dos décadas (1963-1983) que aquí presentamos.

Algunos historiadores españoles que han estudiado este período no dudarían en calificar a muchos de estos trabajos de «conceptuales», con más o menos matices, sin embargo esa palabra no entró en el vocabulario español antes de 1972, cuando Simón Marchán publicó por primera vez su libro *Del arte objetual al arte de concepto*,[26] es decir, casi diez años después de iniciada esta forma de creación. Con todo, son escasos los autores, poetas, escritores y artistas de diferentes ramas que utilizaron el término conceptual para calificar sus trabajos en aquellos momentos. Otro asunto es que después, cuando el término conceptual obtuvo reconocimiento y prestigio como etiqueta referencial, muchos de estos artistas hayan presentado su obra bajo este término.

26. Simón MARCHÁN FIZ: *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, 1972. Incluso entonces Marchán utiliza la construcción léxica «*arte de concepto*» en vez del término arte conceptual.



Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto 1960-1972*,
Comunicación-Alberto Corazón, Madrid, 1972

El espíritu de las vanguardias

ACEPTAR nuevas formas de lenguaje supone quebrar o romper las convenciones heredadas. El término francés *avant-garde* ilustra muy claramente esta idea ya que designa en la jerga militar a 'un destacamento avanzado que inicia una acción de ataque', como concepto contrapuesto se emplea el término *retaguardia* con el que se nombra a los que se han quedado alejados del frente y no participan en la lucha. Mientras que el término *experimental* se refiere a un método o manera de hacer, el término *vanguardia* describe más bien una posición o una voluntad artística.

Los movimientos de la vanguardia artística se caracterizan por la lucha, reclamando libertad de expresión tanto en la elección de temas que hasta entonces eran tabús o se consideraban inadecuados como en la manera de desarrollar esos temas, alterando las estructuras compositivas (geométricas, sintácticas, cromáticas, armónicas, gramaticales, etcétera), dotando, a cambio, de protagonismo a aspectos que hasta entonces eran considerados irrelevantes o accesorios.

El efecto liberalizador de las vanguardias sobre las artes no fue homogéneo. La pintura, en un lapso de tiempo increíblemente breve, fue capaz de prescindir primero de la representación ilusionista del espacio, con el expresionismo y el cubismo, e, inmediatamente después de la figuración, desarrollando diferentes formas de abstracción, desligándose así de unas convenciones arraigadas desde el primer Renacimiento.

Por su parte, la música, donde convenciones como la armonía parecen emanadas de la propia naturaleza del sonido, también supo desembarazarse con cierta rotundidad tanto de la melodía como de las relaciones armónicas gracias al serialismo dodecafónico ideado por

Arnold Schönberg. La feliz relación de amistad entre Kandinsky y Schönberg no fue, desde luego, casual, como lo confirma la correspondencia entre ambos que se ha conservado.[27]

Pero estas rupturas con la tradición, que contadas así, esquemáticamente, parecen tan lógicas como sencillas, no fue posible conseguirlas en otras artes, como la escultura o la literatura, en las que los códigos eran mucho más antiguos y estaban más enraizados. Las convenciones culturales sobre el habla y la escritura, con sus consolidadas formas sintácticas y sus acendradas reglas gramaticales no pasaron en las vanguardias de una mera liberalización del verso, en el simbolismo y el futurismo, y de un automatismo psíquico en la escritura surrealista. Es, por tanto, cierta la dificultad que encuentra José Luis Castillejo para poder formular una «escritura moderna».[28] Proust, Joyce, Gertrude Stein, Cummings e incluso Faulkner lo intentaron de diferentes maneras, generando interesantes juegos semánticos y discursivos, pero no lograron prescindir de la narración, como la pintura había conseguido al separarse de las imágenes o la música al renunciar a la melodía.

El «propósito experimental», tal como lo denominó Jorge Oteiza,[29] surgió a la vez que se iban descubriendo cuáles eran el sentido y el significado de las vanguardias, qué habían sido y qué pretendían realmente esos movimientos que ocultados o censurados por la cultura oficial y que, en buena medida, eran solo conocidos en España a través de referencias escasas y fragmentarias, ya que ni la editoriales publicaban las obras literarias de los teóricos y los artistas de las vanguardias,[30] ni los museos poseían obras significativas de ellos, ni entonces se producían exposiciones sobre esos movimientos y artistas.[31] Más traumático y lento fue el acceso a los textos de las vanguardias, es decir al verdadero mundo de las ideas. Recordemos que hasta, aproximadamente, 1970 no se empezaron a editar en España los primeros textos de los artistas vanguardistas,[32] mientras que las exposiciones monográficas sobre ellos se empezaron a ver aún más tarde, gracias a la iniciativa de la Fundación Juan March, que inauguró su sede en Madrid en 1975 con una exposición de Oskar Kokoschka.[33] En dicha Fundación la primera exposición dedicada a un artista

27. Véase Jelena HAHL-KOCH, Hartmut ZELINSKY (eds.): *Arnold Schoenberg-Wassily Kandinsky. Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Madrid, 1987.

28. Véase José Luis CASTILLEJO: *Ensayos sobre arte y escritura*, 2013.

29. El término *experimental* no es nuevo en el arte pero fue utilizado conscientemente por Jorge Oteiza hacia 1955 para referirse a sus trabajos escultóricos basados en el constructivismo, denominando con el título *Propósito Experimental* al conjunto de obras con que se presentó en la Bienal de São Paulo, de 1957. Un texto programático con ese título se publicó en el catálogo personal de Oteiza en la Bienal de São Paulo.

30. Los escasos textos que se conocieron de los movimientos de vanguardia y de su literatura y poesía en español se los debemos fundamentalmente a editoriales argentinas y mexicanas, cuya distribución en España fue muy restringida.

31. Mantengo un vivo recuerdo de una conversación mantenida con Andreu Alfaro en la que él me relató la sorpresa y la emoción que sintió la primera vez que vio un cuadro de Piet Mondrian. Eso sucedió con motivo de su primer viaje fuera de España, cuando en 1958 visitó junto con unos compañeros la Exposición Internacional de Bruselas.

32. Véase a modo de ejemplos sin ánimo de exhaustividad: Fernand LÉGER: *Funciones de la pintura*, 1969; VV. AA.: *La Bauhaus*, 1971; VV. AA.: *Constructivismo*, 1972; KANDINSKY: *Punto y línea sobre el plano*, 1971; KANDINSKY: *De lo espiritual en el arte*, 1973; Piet MONDRIAN: *Realidad natural y realidad abstracta*, 1973; K. MALEVICH: *El nuevo realismo plástico*, 1975. Mientras que la primera antología apareció en 1979: Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, Francisco CALVO SERRALLER y Simón MARCHÁN FIZ (eds.): *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, 1979.

33. La primera vez que, desde los años treinta, se volvió a ver en España una exposición de obras de Picasso fue en 1960, en la Galería Joan Gaspar de Barcelona. En Madrid no se vio hasta 1967, cuando la Galería Theo expuso la colección del popular torero Luis Miguel Dominguín, amigo tanto del artista como del general Franco, con quien cazaba. Animados por no haber sufrido contratiempos con la censura, los gestores de esta galería repitieron exposición de Picasso en 1971, mostrando veinticuatro litografías de la *Suite Vollard*, pero el 5 de noviembre de ese año la pequeña galería fue invadida por un comando de los Guerrilleros de Cristo Rey que destruyó algunas obras derramando ácido corrosivo sobre ellas.

seminal de la experimentación como fue Kurt Schwitters no tuvo lugar hasta 1982, el mismo año en que se vieron las primeras exposiciones monográficas sobre Mondrian y de los Delaunay.

El propio Simón Marchán Fiz, introductor de los nuevos comportamientos en el arte, confiesa cómo en la ciudad alemana de Colonia «descubrí las vanguardias contemporáneas y las históricas al mismo tiempo, eso fue en los años 1965 y 1966».[34] Más lentamente y de manera menos ordenada y posibilista que lo pudo hacer Simón Marchán en Colonia lo fueron haciendo los artistas y el resto del público españoles.[35] Por tanto, la experimentación artística durante este período se va realizando a la vez que se va descubriendo qué fueron realmente las vanguardias y cuál era el significado profundo de sus obras, más allá del conocimiento de las formas y apariencias que surgen de la contemplación de fotografías aparecidas en revistas.

En Europa, la Segunda Guerra Mundial también supuso una ruptura traumática con el legado de las vanguardias ya que, como es bien conocido, muchos artistas emigraron o fallecieron dejando sin maestros a la generación que surgió en la posguerra. Los que se fueron a los Estados Unidos pudieron desarrollar allí el espíritu de las vanguardias europeas que dio origen a una segunda vanguardia: el expresionismo abstracto y los neodadaísmos, de tal manera que en Estados Unidos, de manera diferente a como sucedió en España, se solaparon también dos fenómenos, el conocimiento de las vanguardias europeas, al que accedieron de forma directa por medio de sus protagonistas: Duchamp, Breton, Dalí, Buñuel, Mondrian, Mies van der Rohe, Moholy-Nagy, Albers, Schönberg, Bela Bartok, Thomas Mann, que se habían refugiado allí, y el nacimiento, como consecuencia de la aplicación del espíritu vanguardista, de un nuevo arte experimental. Un caso paradigmático lo encontramos en la relación de John Cage con Arnold Schönberg y, sobre todo, con Marcel Duchamp.

En buena medida el reconocimiento que alcanzó Duchamp en los años sesenta no se debió a sus ready made, que el propio autor había perdido por los avatares de su vida,[36] sino al papel seminal que ejerció sobre artistas jóvenes, como John Cage, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Merce Cunningham y todo el elenco de seguidores de estos, desde Robert Morris y Walter de Maria hasta los componentes del grupo Fluxus diseminados por Europa.[37] Un asunto interesante es que los artistas norteamericanos no imitaron las apariencias formales de las vanguardias europeas, sino que, muy pragmáticamente, las adaptaron a sus necesidades, haciéndolas pasar por creaciones propias.

34. Simón MARCHÁN FIZ: «Extractos de la entrevista realizada por Darío Corbeira y Marcelo Expósito», *Desacuerdos sobre arte política y esfera pública en el Estado español*, n.° 1, junio de 2004, p. 140.

35. En las mismas salas en las que en 1982 la Fundación Juan March había expuesto la obra de Mondrian, los Delaunay y Schwitters, se había mostrado previamente la obra de De Kooning (1979) y de Robert Motherwell (1980), lo que ilustra la manera entreverada en que se fue formando en España una cultura social sobre la modernidad.

36. Los ready made de Duchamp que se pueden ver en diferentes museos son replicas realizadas después de 1951, como la *Rueda de bicicleta* del MoMA de Nueva York. En 1964 Arturo Schwarz, marchante de Duchamp en Milán, produjo ediciones de ocho ejemplares de la mayoría de ellos por encargo del artista.

37. Véase el catálogo de la exposición: *±1961. La expansión de las artes*, 2013.

Experimentación y formalismo en España

En España no solo no habían quedado artistas vanguardistas que pudieran ejercer de maestros ante las jóvenes generaciones, sino que la situación política agravaba la práctica de cualquier forma de expresión que pudiera resultar sospechosa a la absurda censura de la Dictadura. Cualquier arte que se pudiera calificar de vanguardista, como el expresionismo, el surrealismo o la abstracción, y algunos artistas, como Picasso o los constructivistas rusos, fueron identificados por la oficialidad del Régimen con el comunismo o el antifranquismo, por lo que fueron desterrados de las instituciones oficiales, es decir, de las universidades y los museos. El poder no podía tolerar la existencia de ningún movimiento artístico que mantuviera algún tipo de relación con el surrealismo, ya que André Breton, en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo* había escrito cosas como: «Todos los medios deben ser buenos para destruir las ideas de familia, patria, religión».[38] Al contrario de lo que pasó en Alemania con el *Entartete Kunst*, en España no existió ninguna orden ministerial que prohibiera las manifestaciones artísticas de vanguardia, el mecanismo de exclusión era más sutil, sencillamente el catedrático o el director de museo, persona que había sido agraciada por el Régimen con el cargo que ocupaba, no iban a poner en riesgo su posición por algún malentendido con la censura.

Pero no todos los enemigos de las vanguardias y del experimentalismo estaban situados en la retaguardia, como Fernando Millán ha señalado:

> Muchos poetas visuales nunca han interiorizado los planteamientos experimentales, ya sea por su incapacidad para salir de las formas simbólicas del pensamiento o por conservadurismo, y sólo han practicado las distintas formas de la poesía visual de forma imitativa.[39]

Si la dictadura de Franco había considerado a las formas vanguardistas del arte como un vehículo del contubernio judeo-masónico, muchos artistas y escritores hicieron de su arte un arma para luchar contra el Régimen. Ser luchador antifranquista era un valor que en los círculos culturales llamados progresistas se anteponía a las cualidades estéticas del artista. En este contexto, expresado aquí esquemáticamente, cualquier manifestación artística que no llevara detrás una carga política o un sesgo de denuncia social era calificada de formalista, calificativo tomado por extensión de la crítica llamada formalista que se centra en el análisis de las técnicas, aislando la obra de su contexto social o histórico.

Valeriano Bozal, refiriéndose a las acciones del grupo Zaj ha escrito:

> La Dictadura actuó como una lente a través de la cual todo se veía deformado —y todo se veía, necesariamente, a través de ella—: el informalismo, el realismo, la narración figurativa, las actividades de Hidalgo, Marchetti, Marco, Barce, etc. La capacidad de los artistas se puso a prueba en esa atmósfera irrespirable: con tal escasez de oxígeno, supieron rechazarla y desbordarla. No se pusieron al margen, como si no existiera, no se exiliaron, bien

38. André BRETON: «Segundo Manifiesto del Surrealismo (1930)», en —: *Manifiestos del surrealismo*, 2001², p. 89.

39. Fernando MILLÁN: «Utopía, trasgresión, neovanguardia y radicalismo. La poesía experimental en el Estado español», en VV. AA.: *Escrito está. Poesía experimental en España* [cat. exp.], 2009, p. 14.

> al contrario: la enfrentaron y en el enfrentamiento la trascendieron. Cuando la Dictadura dejó paso a un paulatino proceso de normalización de la vida española, cuando la lente desapareció, también desapareció la deformación: las cosas, el arte de los años sesenta pudo verse con claridad y con su figura adecuada.[40]

Hoy, cuando esa lente a la que alude Valeriano Bozal ha desaparecido, entendemos que muchos de los gestos y actitudes que podríamos llamar formalistas, por carecer de contenidos y mensajes explícitos a un compromiso político o una causa social, eran una forma de resistencia y de oposición que se colaba, gracias a su falta de seriedad y de trascendencia, por las rendijas del sistema llamando la atención sobre aspectos del comportamiento cotidiano que cobraban súbitamente una dimensión inesperada.

Lo experimental responde a una situación de cambio de perspectiva estética que coincidió con un cambio de los paradigmas social (el inicio de la sociedad de consumo y del estado del bienestar) y científico (la física, la lingüística y la semiótica con su variante tecnológica: los ordenadores y la automoción). En este sentido, muchas de las obras que se presentan en esta exposición, siendo trabajos subjetivos elaborados desde criterios personalistas, son reflejo de situaciones más generales relacionadas con los movimientos sociológicos y con los descubrimientos tecno-científicos, sin que las obras se refieran específicamente a situaciones concretas.

En estas obras, muchas dislocaciones compositivas, lingüísticas, significantes, semióticas, formales o gráficas reflejan las tensiones de una época en la que lentamente se van democratizando los conocimientos y liberalizando las costumbres, abriendo al común de los ciudadanos a una nueva sensibilidad perceptiva y receptiva que conduce a una valoración positiva de la novedad, pero, ciertamente, este es el talón de Aquiles del arte experimental: la creación de obras cuyo único valor se apoya en la novedad de las formas.

Los experimentos que realizan los artistas, poetas o escritores se llevan a cabo con elementos formales o, si se quiere, sobre las formas. Pero esto no quiere decir que lo que hacen estos creadores con las palabras o con la escritura sea simple «experimentación formal» o que se trate de meros ejercicios «formalistas», calificativos que en la posmodernidad han cobrado un sesgo peyorativo.

Cualquier material o elemento que sirva para la creación artística, literaria o musical posee necesariamente unas cualidades formales que no se pueden obviar y que condicionan lo que se pretenda hacer o construir con ellos. Cualquier elemento formal se puede repetir, contrapear, girar, multiplicar, fragmentar, cambiar de escala, alternar con otros, etcétera; con las mismas palabras se puede dictar una orden, expresar un sentimiento, transmitir un mensaje, reclamar un derecho o implorar clemencia, todo depende de la manera como se «formalice» el discurso. En cada uno de los casos la forma aparece como una necesidad para conseguir un objetivo.

Pero, cuando se trata de lo premeditadamente estético, es decir del arte, el objetivo debe carecer de cualquier finalidad que sea ajena al propio arte. Enmanuel Kant en su *Crítica de la facultad de juzgar* lo expresaba con la célebre proposición: el juicio estético

40. Valeriano BOZAL: «Dos etcéteras sobre Juan Hidalgo», en *De Juan Hidalgo [1957-1997] Antológica*, 1997, p. 244.

es una «finalidad sin fin». En este sentido, una obra de arte será formalista si los elementos que conjuga y el orden en que se disponen poseen un sentido no artístico, por ejemplo: político, comercial, promocional, etc., o si carece de contenidos éticos. En realidad, la carga ética es la gran diferencia entre la obra que se configura como mera especulación o juego formal y la que supone un avance en el conocimiento o en la libertad de las personas. La auténtica obra de arte no responde solo a criterios estéticos, sino que debe ponerse la verdad como meta.

Frente a los juegos retóricos basados en el significado, la experimentación vanguardista se interesó por el significante y valoró la materialidad de las palabras, de las sílabas e incluso de las letras, atendiendo a las sugerencias de sus formas gráficas o de sus cualidades fonéticas. Para ello las palabras tuvieron que abandonar la aburrida unidimensionalidad de la línea y el pie forzado del verso, las grandes formas poéticas, como el soneto, el ritmo de piñón fijo y la rima consonante, para conseguir, como reclamaba Marinetti, la libertad de las palabras.

La libertad formal de letras y palabras se reconoce como una metáfora de la libertad en general y se convierte en un valor ético, tanto más ético cuanto más se aleje de una instrumentación funcional o de una finalidad determinada.

Los experimentos deparan hallazgos y las soluciones encontradas se pueden copiar y repetir. Desgraciadamente son muy pocos los autores que logran acceder a la autentica creación y aportar obras nuevas que permitan ampliar los límites del universo del arte. La mayoría se tienen que conformar con realizar variaciones o repeticiones, con algunos matices propios, de los escasos patrones. Esta no es una particularidad del arte experimental o de la obra vanguardista, es algo que sucede desde los orígenes del arte y su expresión más refinada es la «academia», cuya misión es ofrecer modelos y velar por que las copias de ellos no se separen del camino correcto. Por eso, una de las características de las vanguardias es el ataque sistemático a las academias que se reconocen como la retaguardia del arte.

Uno de los asuntos de la experimentación, entre otros muchos, ha sido convertir las letras, las palabras y las frases en signos plásticos, en iconos gráficos que han tomado un nombre genérico: poesía visual. En ese tipo de poesía se pretende que exista una simultaneidad entre lo verbal y lo visual, de manera que el texto ofrezca las dos posibilidades de lectura-contemplación y que lo haga de manera simultanea.

La experimentación es un recurso propio de las vanguardias, pero no es exclusiva de un tipo concreto de manifestación artística. Se experimenta con el espacio, con el color, con las palabras, con el ritmo, con la materia, con el sonido, con la forma, con el vacío, con el tiempo y con cualquier cualidad o elemento, de manera aislada o combinando unas con otras. Se experimenta con independencia de las disciplinas y de los procedimientos desde la pintura, la arquitectura, la poesía, el cine o la danza, y, además, se hace de manera que las experiencias de unas artes se puedan extrapolar a otras, de forma que procedimientos como el collage, por poner un ejemplo, se aplican con la misma eficacia en pintura, escritura, arquitectura, cine o música, permitiendo no solo una especie de paralelismo lingüístico y operativo entre las diferentes artes, sino una reciprocidad e intercambiabilidad.

Esto ha conducido hacia una disolución del concepto clasicista de género artístico y, como consecuencia, a la aparición de nuevos géneros que han surgido por evolución o

hibridación de los anteriores, como son el happening, la poesía fonética o la instalación, por poner solo tres ejemplos. De esta manera la escritura experimental recupera el sentido de la vista, se interesa por el espacio, valora el vacío y el silencio, se preocupa por la tipografía, cuida la edición y puesta en página, se sirve del color, tanto del papel como de las letras y palabras, toma conciencia de los valores gráficos, de la línea y de la imagen, y genera toda una serie de nuevos tipos de obra que dan origen a escuelas como la poesía visual, el letrismo, el espacialismo, la poesía semiótica, el concretismo, el fonetismo, el accionismo, el mail art y un largo etcétera que iremos desgranando en estas páginas con algo más de precisión. De manera muy particular, parafraseando a Marshall McLuhan,[41] el medio se convierte en una parte importante del mensaje.

Propósito experimental

El hecho de que el espíritu de las vanguardias, con sus respectivas y variadas manifestaciones, no hubiera calado profundamente en la cultura artística española no quiere decir que no podamos reconocer precedentes. Ni las prácticas denominadas experimentales, conceptuales, o con otros términos que no han perdurado, ni otras prácticas que supusieron «nuevos comportamientos artísticos» o que se salieron «fuera de formato»[42] (por servirnos de la terminología entonces al uso) surgieron en España por generación espontánea irrumpiendo por sorpresa. Más bien, esas prácticas que aquí llamamos experimentales, tuvieron una lenta gestación que cuajó hacia 1963 en un campo que, ciertamente, no es el de los pintores, entretenidos entonces con sus abstracciones, sus figuraciones y con el descubrimiento de la lírica de los campos de color, sino en el de la música y la escritura que se extendieron entonces hacia el ámbito de lo visual y lo escénico adoptando posiciones radicales que, tampoco surgieron por generación espontánea, ya que estaban en el aire, formando parte de ese «espíritu de la época».

Uno de los artistas que había conocido ese espíritu fue Jorge Oteiza, quien había vivido en Bolivia, Colombia, Argentina y Chile[43] desde 1935 hasta su regreso a Bilbao en 1948, entrando allí en contacto con las ideas vanguardistas europeas que se estaban difundiendo con particular entusiasmo. Aunque esas ideas, que estuvieron tan presentes en el ideario del escultor vasco, no fueron recogidas de primera mano, sino a través de la versión suramericana, su conocimiento del neoplasticismo y del constructivismo, muy particularmente de la obra de Malevich, fue esencial en el desarrollo de su trabajo escultórico realizado en España durante los años 50, que, a su vez, fue seminal para más de una generación de artistas posteriores.[44]

41. Marshall MCLUHAN, Quentin FIORE, Jerome AGEL: *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*, 1988.

42. «Nuevos Comportamientos Artísticos» fue la denominación de un ciclo de arte contemporáneo celebrado en el Instituto Alemán de Madrid y en el de Barcelona, en colaboración con los de Gran Bretaña e Italia, de febrero a marzo de 1974. «Fuera de Formato» fue el título de exposición de artistas «conceptuales» realizada durante los meses de febrero y marzo de 1983 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Ambos acontecimientos fueron particularmente importantes.

43. Latinoamérica fue el gran laboratorio de la modernidad durante los años 30 y 40, cuando sobre Europa planeaba la sombra de los totalitarismos y Estados Unidos aún no había tomado el relevo.

44. Su participación fue decisiva para la fundación en 1965 de los grupos de artistas Gaur, en Guipúzcoa; Emen, en Vizcaya; Orain, en Álava; Danok, en Navarra. Sobre la actividad de estos grupos. Véase Ana María GUASCH: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, 1985, pp. 152-159.

La investigación plástica de Oteiza no fue solo un «propósito experimental» realizado con formas y volúmenes escultóricos, sino que poseía una voluntad lingüística. No se trataba de crear un repertorio de esculturas, sino de encontrar una auténtica gramática generativa, capaz de desarrollar un mundo formal, en este sentido lo que Oteiza buscaba no era una manera o estilo de realizar obras, sino un procedimiento lingüístico. Su «laboratorio de tizas» lo es, en él se encuentran implícitos todos los posibles desarrollos de la forma escultórica. Esta convicción le dejó al artista parado, lo que le restaba era construir físicamente esas formas, pero para Oteiza ese era un trabajo mecánico que carecía de interés creativo. Desde el punto de vista plástico, el «propósito experimental» quedó truncado cuando el artista renunció en 1959 a la producción de esculturas, entonces la actividad de Oteiza se deslizó hacia la escritura, refugiándose en la poesía y el ensayo.[45] Dejó de hacer obras para poder reflexionar sobe arte, adquiriendo entonces conciencia de su posición como ser social que asume el compromiso de atender a la sociedad en sus necesidades.

Desde su faceta como escritor, para José Ángel Ascunce, Jorge Oteiza «se acerca al vanguardismo poético porque encuentra en la fragmentación del verso, en la inconexión de las cláusulas poéticas, en la distribución figurativa del espacio estrófico, en la indeterminación expresiva, en la asociación sorpresiva de los elementos lingüísticos, etc. […], las formas expresivas idóneas para dar rienda suelta a un sentimiento que brota a borbotones, sin continencia y sin freno».[46]

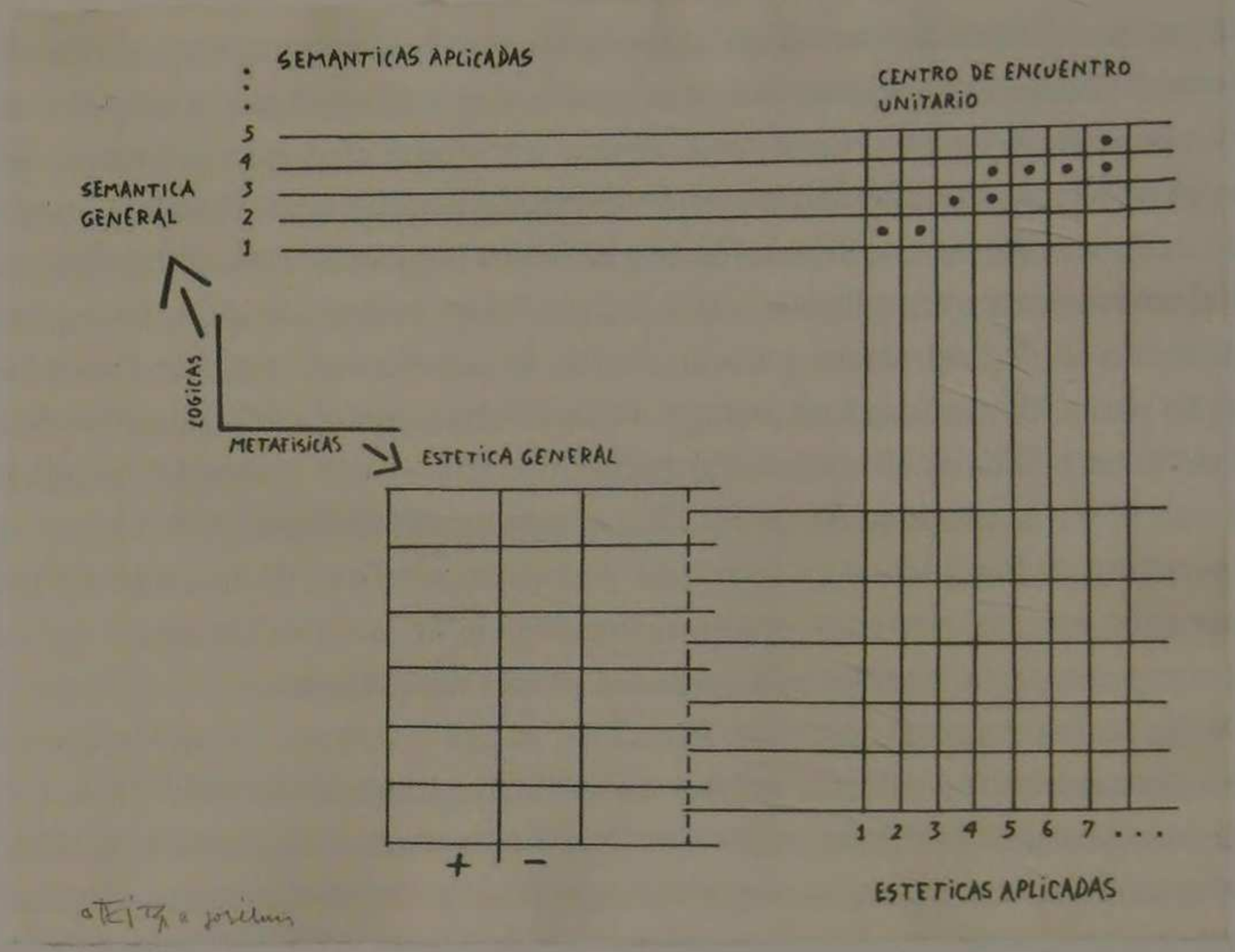
Particularmente fecundo fue Oteiza en la producción ensayística. Cuando abandonó la actividad escultórica, al no querer convertir la creación artística en un medio material de subsistencia, reproduciendo mecánicamente los cientos de modelos elaborados en su investigación experimental, se centró en la idea de desarrollar una acción poética, intelectual y política que permitiera unir el arte con la vida. Uno de los ejemplos de su particular manera de entender el ensayo es la enunciación de la *Ley de los cambios*, teoría en la que Oteiza estudia los ciclos a los que está sometida la creación y la expresión artística. Esa ley, como si fuera el «sistema periódico de los elementos», debería permitir evaluar las experiencias logradas en arte y detectar las que aún faltan por lograr. La ley fue expresada por Oteiza como si fuera una formulación matemática, sirviéndose de letras, números, signos, líneas y gráficos escritos en una pizarra que, posteriormente, sería transformada en una carpeta de aguafuertes.[47]

Sin duda alguna la calidad literaria de Oteiza no ha alcanzado el interés que ha despertado su escultura, pero lo que importa aquí no es juzgar la calidad de unos resultados concretos, sino constatar que el espíritu experimental incitó a Oteiza a superar las casillas en las que permanecían encorsetados los géneros, interesándose por cualquier tipo

45. En 1963 Jorge OTEIZA publicó *Quosque tandem…! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, 1963. Sus obras estrictamente poéticas se inician con: Jorge OTEIZA: *Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los Apóstoles en la carretera*, 1955; y son recogidas en Gabriel INSAUSTI (ed.): *Jorge Oteiza, Poesía*, 2006.

46. José Ángel ASCUNCE: «Jorge Oteiza: Cuando la piedra se hace palabra», en Jorge Oteiza, Gabriel INSAUSTI (ed.): *Poesía*, 2006, p. 143.

47. La *Ley de los cambios* fue enunciada en dos ensayos: «Ideología y técnica para una ley de los cambios en el arte» (1964) y «El arte como escuela política de tomas de conciencia» (1965), que se publicaron en Jorge Oteiza: *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida* (1983) y posteriormente fueron compilados por el artista Daniel Txopitea bajo el título *Ley de los cambios*, en una edición de 1990, junto a una carpeta gráfica en la que se estamparon unos diagramas y una selección de textos, que completaron la edición de aguafuertes sobre papel Aquari.



Jorge Oteiza: *Ley de los cambios* [aguafuerte 1990], s/f [1964]

de manifestación artística, tanto culta como popular, lo cual incluyó interesarse y trabajar en medios tan alejados de la escultura como la poesía, la música o el cine.

La *Ley de los cambios* le condujo a Oteiza a pensar en la creación de una serie de instituciones formativas que creyó necesario fundar, entre ellas una dedicada a la educación infantil integral, para lo que propuso a la Cooperativa Funcor de Elorrio un proyecto pedagógico en torno a la estética que llevaron a cabo los pintores José Antonio Sistiaga y Esther Ferrer en 1964 fundando una escuela basada en el método de Celestin Freinet, que se apoya en la idea del «tanteo experimental». Señala al respecto Carlos Martínez Gorriarán:

> Todos estos laboratorios, institutos, universidades —infantiles o no— y escuelas de investigaciones estéticas siguen el mismo patrón: se supone que los artistas serán los educadores e investigadores, y que las bases teóricas del programa educativo serán *La Ecuación del Ser Estético* y la *Ley de los cambios*.[48]

En el mes de diciembre de 1965, José Antonio Sistiaga y Esther Ferrer realizaron en la Galería Barandiarán una exposición con los trabajos realizados en esta experiencia pedagógica, y un año después ambos artistas organizaron en la misma galería la primera exposición de juguete no violento.[49]

48. Carlos Martínez GORRIARÁN: *Jorge Oteiza, hacedor de vacíos*, 2011, p. 323.

49. Este dato muestra la temprana militancia de Esther Ferrer en favor de los derechos y las libertades, que reivindica durante toda su carrera artística.

Lo experimental en las artes

COMO he comentado, a algunas de las artes, por la fuerza de los atavismos, les costó introducir el espíritu de las vanguardias que les permitiera cuestionar los principios en los que se apoyaban desde sus orígenes, esto sucedió en las artes con más dependencia del mundo material, como la escultura o la arquitectura, que pudieron renovar sus apariencias aprovechando las innovaciones tecnológicas, pero a las que les supuso un enorme esfuerzo negar, como hizo tan fácilmente la pintura, los principios más arraigados en los que se apoya el arte.

No sucedió así con una manifestación artística nueva, como era el cine, que al carecer de tradición clasicista tuvo en la primera mitad del siglo XX que inventar sus propios principios, para lo que necesitó de la experimentación no solo de las innumerables técnicas de filmación y trucaje, sino el establecimiento de una auténtica gramática y de una estética nuevas que la definieran como una de las bellas artes, como pomposamente se autocalificó de «séptimo arte».

Fotógrafos y artistas compitieron durante la época de las vanguardias por experimentar con el cine, desde el dadaísta Hans Richter hasta la Bauhaus, desde el cubista Fernand Léger al surrealista Luis Buñuel. Existen cientos de publicaciones donde se describe esta apasionante historia de innovaciones lingüísticas, descubrimientos técnicos y aportaciones estéticas. Aquí vamos solo a presentar un apéndice surgido al amparo o a la sombra del propósito experimental de Jorge Oteiza.

Partiendo de una idea de José Antonio Sistiaga y Amable Arias, que fue secundada por Oteiza, se formó el colectivo de artistas Gaur[50] que se dio a conocer con una exposición en la Galería Barandiarán de San Sebastián, en los meses de abril y mayo de 1966.[51] En el catálogo de la exposición se abre con un «Manifiesto», muy influido por Oteiza, en el que se anuncia la creación de una «Escuela vasca».[52] Todas las obras de aquella exposición eran abstractas y fuertemente expresionistas. Pero nuestro interés se va a centrar en la figura de uno de aquellos artistas, José Antonio Sistiaga, quien en 1967 había realizado una serie de ocho cuadros que constituían su firma. En cada uno de ellos se veía un contundente trazo gestual e informalista, sin aparente intención significativa, pero vistos en secuencia cada brochazo responde a una de las ocho letras de su apellido, siendo el conjunto una especie de enorme firma.[53] Este tipo de abstracción de grandes y enérgicos trazos de color llegó a un punto álgido en 1970 en un enorme mural creado para recorrer las paredes del restaurante Ruperto de Nola que existió en el ático del edificio Torres Blancas de Madrid.[54]

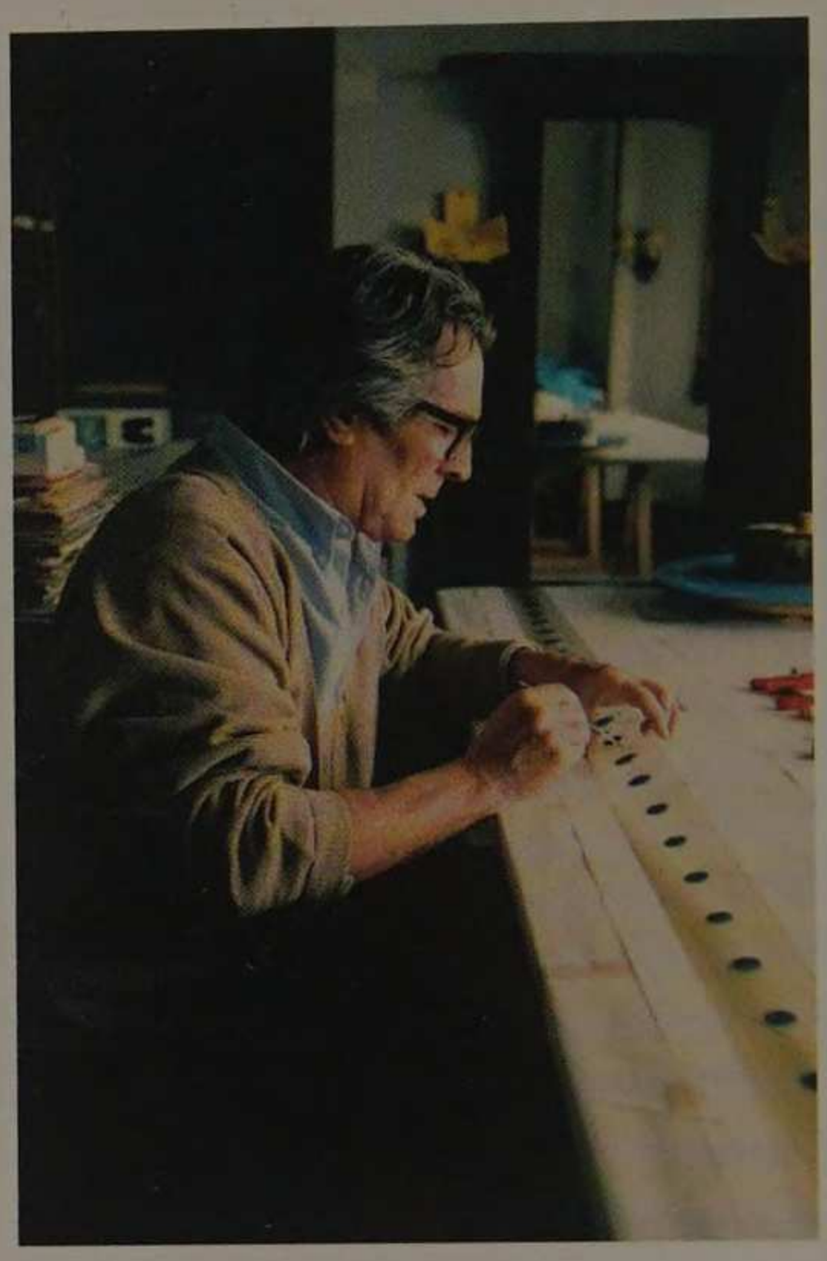
50. Gaur estuvo formado por Amable Arias, Néstor Basterretxea, Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Jorge Oteiza, Rafael Ruiz Balerdi, José Antonio Sistiaga y José Luis Zumeta.

51. La galería pertenecía al empresario Dionisio Barandiarán, y el primer director de la galería fue el poeta Julio Campal, al que se trata en extensión más adelante.

52. Formada por los grupos Gaur en Guipúzcoa, Emen en Vizcaya, Orain en Álava y Danok en Navarra, que nunca llegó a cuajar. Lo títulos, escritos en eusquera, significan respectivamente: Hoy, Aquí, Ahora, Todos.

53. Animado por Juan Hidalgo, solo con estos ocho cuadros, titulados *Firma*, realizó una exposición en la Galería Seiquer de Madrid del 15 al 27 enero de 1968.

54. Edificio organicista diseñado por Francisco Javier Sáenz de Oiza que durante muchos años fue emblema de modernidad en Madrid.



José Antonio Sistiaga pintando sobre celuloide, 1993

En 1968 extendió pintura sobre celuloide de película de 35 mm, realizando un corto de 8 minutos de duración, de esta manera pasó de la pintura sobre lienzo o de la realización de grandes murales a experimentar con un nuevo medio y un nuevo material, pintando directamente sobre el celuloide de las películas cinematográficas, iniciando así un original tipo de escritura experimental.

Tras la experiencia del corto, consiguió un contrato con el empresario Juan Huarte, que entre otros intereses artísticos había fundado la productora *X Films*, que le permitió trabajar durante diecisiete meses, entre 1968 y 1970, con total libertad en la experimentación con lacas y pinturas sobre celuloide dando así origen a un largometraje, de 75 minutos, titulado *...ere erera baleibu izik subua aruaren...*, el primer largometraje de la historia del cine pintado imagen a imagen sobre celuloide. Este trabajo supuso una revolución en el cine de la época debido a su inusitada longitud (una hora y cuarto), a que carecía de banda sonora y a la existencia de imágenes salpicadas de pintura.[55]

José Antonio Sistiaga es un pintor que pinta sobre un soporte muy concreto: el celuloide, como otros artistas experimentan con materiales y tipos de pintura nuevos, pero con un fin decidido: que la pintura se va a proyectar sobre una pantalla de manera que formas y colores van a moverse vertiginosamente. La aplicación directa de la pintura sobre la película, sin mediar la cámara ni los procesos de revelado y positivado, fue una experiencia importante en la historia del cine, pero no fue la única experiencia de aquellos años. Partiendo desde la propia práctica cinematográfica Javier Aguirre, otro

55. Por estas razones concedieron a Sistiaga el Premio Mikeldi a la mejor película experimental del Festival Internacional de Cine de Bilbao de 1968.



Grupo Gaur de la Escuela Vasca [catálogo de la exposición], Galería Barandiarán, San Sebastián, 1966

vasco próximo también a Jorge Oteiza, realizó una serie de ocho películas entre 1967 y 1971 que denominó con el título genérico de *Anti-Cine* y que comentó después en un libro donde expone sus teorías cinematográficas.[56]

Javier Aguirre había estudiado en el IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas)[57] dedicándose profesionalmente a la realización de películas comerciales, a la vez que realizaba un cine claramente experimental,[58] con el que ha puesto en cuestión el lenguaje y el medio cinematográficos, adoptando una actitud inequívoca y radicalmente moderna, al negar el cine, como expresa la partícula «anti», con la que califica esta parte de su obra. Javier Aguirre se situó en la onda experimental de Jorge Oteiza y Julio Campal, de la poesía de Henri Chopin, del fonetismo de Lily Greenham, del *collagismo* de Jiří Kolář, de la música electrónica y modular de Luis de Pablo. Sus películas no son documentales sobre arte, son en sí mismas obras de arte, o al menos, reúnen suficientes condiciones como para serlo. Las películas del ciclo *Anti-cine* no se ponen al servicio de nada, sus imágenes son tomadas con independencia de textos, obras plásticas o de la música. Javier Aguirre utiliza todos estos elementos y algo que necesitaría de otro nombre por encima de los géneros establecidos de las bellas artes, pero, en realidad, no fue pretencioso, solo ha deseado hacer un cine actual, hijo de su época, que se encuentre a la altura de los planteamientos contemporáneos, un cine que se pueda situar

56. Javier AGUIRRE: *Anti-Cine*, 1971. En este libro escriben veintiún colaboradores, algunos de ellos citados profusamente en este ensayo: Ramón Barce, Henri Chopin, Ignacio Gómez de Liaño, Juan Hidalgo, lugan, Tomás Marco o Fernando Millán. Véase también F. AYALA, J. MAQUA, P. DEL BARCO, J. MADERUELO: *Entre, antes, sobre, después del Anti-cine*, Madrid, 1995.

57. En 1962, el IIEC cambió su nombre por el de Escuela Oficial de Cinematografía (EOC).

58. Ha rodado más de 80 cortometrajes y desde 1964 ha dirigido más de 40 largometrajes.



José Antonio Sistiaga: *Firma*, 1967

junto al happening, la poesía fonética, las performances o el «nuevo espacio» conquistado y configurado por las artes plásticas. Así fue reconocida, desde el principio, su obra filmográfica, por los experimentalistas españoles, participando con ellos en infinidad de encuentros, exposiciones y actos públicos con la poesía visual, la música contemporánea y el arte abstracto de raíz geométrica, es decir, fuera del ámbito habitual del cine.

Como ejemplo de experimentación he elegido dos películas que le definen: *Uts Cero* e *Innerzeitigkeit* (temporalidad interna). En la primera, en *Uts Cero,*[59] un punto blanco se abre lentamente en el centro de una pantalla en negro hasta cubrir de luz toda la pantalla, después el punto retrocede hasta dejar la pantalla nuevamente en negro. El movimiento del blanco sobre el negro (alusión a Malevich) se acompaña con un acorde de órgano que va desde lo inaudible al máximo volumen y desciende, acompañando a la luz blanca, hasta desaparecer con ella.

El término *Uts* se lo proporcionó Jorge Oteiza, que utilizaba esta palabra vasca para referirse al vacío. El propio Aguirre explica refiriéndose a *Uts cero* que es producto de «un continuo ahondamiento en las posibilidades constructivas a partir de una progresiva simplificación reductora de elementos expresivos».[60]

Innerzeitigkeit[61] es una reflexión fenomenológica sobre el tiempo basada en ciertas ideas de Edmund Husserl interpretadas por Maurice Merleau Ponty que son apoyadas en la película por una serie de citas que aparecen escritas en la pantalla, mientras que esta pasa intermitentemente del blanco al negro.[62]

No es posible traer aquí las intensas experiencias de otros realizadores de cine experimental, basta con mencionar a Antonio Artero, con películas como *Blanco sobre Blanco* (1969), otro claro homenaje a Malevich, en el que se proyecta, sin película, luz sobre la pantalla en blanco, y a Pere Portabella que realizó dos películas con guión de Joan Brossa: *No contéis con los dedos* (1967) y *Nocturno 29* (1968),[63] así como varias películas con Carles Santos, que ha colaborado con él como compositor, intérprete, guionista e, incluso, como realizador, desde la productora *Films 59*, con la que Portabella ha creado todas sus películas.

59. La ficha de la película dice: «Producción: Actual Films, 1970. Idea: Javier Aguirre. Música: Luis de Pablo. Fotografía: Juan García. Blanco y negro, 312 metros. Film dedicado a Malevich y Oteiza».

60. Javier AGUIRRE: *Anti-Cine*, ob. cit., p. 30.

61. La ficha de la película dice: «Producción: Actual Films, 1970. Idea: Javier Aguirre. Música: Tomás Marco. Diseños Gráficos: Fernando Millán. Locución: Adolfo Marsillach. Blanco y negro, 524 metros. Film dedicado a la memoria de Julio Campal». Los nombres de los colaboradores resultan altamente significativos de la cohesión entre los artistas experimentales lograda en 1970.

62. Véase Javier AGUIRRE: *Anti-Cine*, ob. cit., pp. 33-36.

63. La música de *No contéis con los dedos* fue escrita por Joseph Maria Mestres Quadreny e interpretada al piano por Carles Santos.



Cartel de la película *Nocturno 29*, 1968,
de Pere Portabella y Joan Brossa

Estructuras experimentales

La arquitectura se construye con sólidos y pesados materiales que tienen detrás complejos y costosos procedimientos industriales. Por supuesto que el arquitecto idea y diseña ingeniosas soluciones a problemas que no necesariamente tienen que apoyarse en una realidad material. De hecho en estos años sesenta aparecen tanto en Europa como en América infinidad de propuestas de arquitectura fantástica y utópica en forma de megaestructuras que vuelan por encima de las ciudades o que generan espacios lúdicos.[64] En España la precaria industria y las necesidades de alojamiento digno que se arrastran como déficit de la larga Posguerra no permitieron a los arquitectos distraerse desarrollando grandes alegrías en su imaginación, pero, con todo, podemos encontrar algunos intentos de experimentación arquitectónica que pueden servir de complemento a la experimentación con la escritura.

El arquitecto Rafael Leoz trabajó entre 1955 y 1960 en el proyecto de viviendas de erradicación del chabolismo en Madrid («poblados dirigidos», como los de Orcasitas y Caño Roto). Entró entonces en contradicción con los planteamientos oficialistas de la Obra Sindical del Hogar y Arquitectura, lo que obligó al Instituto Nacional de la Vivienda a convocar el «Concurso de Viviendas Experimentales» de 1956.[65] Desde entonces se centró en la investigación teórica para la mejora de la vivienda social, desarrollando el «Módulo L», un esquema en forma de letra ele formado por cuatro cubos que dio a conocer internacionalmente en la VI Bienal de São Paulo, de 1961.

64. Véase el epígrafe «La ciudad utópica» en Javier MADERUELO: *Sucinta historia del Arte Contemporáneo europeo*, 2013, pp. 165-174.

65. Véase Carlos SAMBRICIO: «De la arquitectura del nuevo estado al origen de nuestra contemporaneidad: el debate sobre la vivienda en la década de los cincuenta», *RA Revista de arquitectura*, n.° 4, 2000, p. 85.



Rafael Leoz: *Vidriera con módulo L*, 1966

Aunque las investigaciones de Leoz tenían muy en cuenta los criterios técnicos, estéticos, económicos y humanos, el módulo que toma el nombre y la forma de una letra tiene una intención lingüística que se relaciona con su capacidad de articulación y que se proyecta como forma artística, ya que el arquitecto, en una particular asimilación del «propósito experimental» de Oteiza, trabaja con este módulo como elemento formal que configura esculturas, participando en exposiciones junto con los primeros artistas abstractos españoles.[66]

De una generación más joven, Emilio Pérez Piñero, en 1961, cuando aún era alumno en la Escuela de Arquitectura presentó al VI Congreso Internacional de la Unión Internacional de Arquitectos de Londres una «estructura desplegable» con la que obtuvo la mención de un jurado formado por Félix Candela, Buckminster Fuller y Ove Arup.

Un problema arquitectónico muy antiguo, el de la construcción de grandes cúpulas capaces de cubrir espacios enormes a una altura considerable, que se puede rastrear en el Panteón de Agripa de Roma o en Hagia Sophia de Constantinopla, tomó a mediados del siglo XX un nuevo interés con el desarrollo de láminas de hormigón por parte de Félix Candela en México y de ligeras varillas por parte de Buckminster Fuller en Estados Unidos.

Hay que hacer notar que no se trata de meras conquistas técnicas, un personaje como Buckminster Fuller no era un arquitecto ni un ingeniero que proyectaba y calculaba estructuras, era más bien un «inventor», un experimentador ante cualquier tipo de problema que se enfrentara, desde la construcción de un automóvil a proponer las primeras cuestiones sobre ecología. No por casualidad coincidió en el Black Mountain College en 1949 con John Cage con quien colaboró en el desarrollo del primer evento que tomo el calificativo de *happening*.[67]

66. Un grupo de sus módulos figuró como escultura en la primera colección que Fernando Zóbel reunió para constituir el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Asimismo, su construcción *Estructuración hiperpoliédrica del espacio* se encuentra en el Museo de Escultura al Aire Libre, de la Castellana de Madrid.

67. Véase Vincent KATZ (ed.): *Black Mountain College*, 2002.



Emilio Pérez Piñero desarrollando una maqueta
de su cúpula reticular para un teatro móvil, 1961

La influencia entre Cage y Fuller fue mutua y, desde luego, no se reflejó en paralelismos formales en sus obras, sino en el interés de ambos por la experimentación como método de trabajo.[68]

Salvando algunas distancias inherentes a sus diferentes principios,[69] se podría establecer un paralelismo entre la experimentación lingüística de los escritores y la especulación estructural de los arquitectos. Los primeros estaban dando la vuelta a la gramática, la sintaxis y la semiótica, los segundos a la geometría y el espacio. La profesora de matemáticas Capi Corrales ha analizado la obra de Oteiza desde el punto de vista matemático y desvelado algunos de sus procedimientos geométricos, estableciendo concomitancias con el trabajo de algunos arquitectos, como José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún en el Pabellón español de la Exposición Universal de Bruselas, de 1958, donde los arquitectos se sirvieron de una estructura en umbrella de cubierta hexagonal.[70]

Tanto las estructuras de varillas de Pérez Piñero como los umbráculos de Corrales y Molezún seguían trasmitiendo el peso de la cubierta hasta el suelo por medio de una estructura rígida, aunque muy ligera, lo que permitía cubrir espacios muy diáfanos. La experimentación de José Miguel de Prada Poole, por el contrario, se basaba en servirse de un material que carecía de rigidez, como es la lona de plástico, incapaz de autosostenerse y que, al revés, su particularidad es la flexibilidad. El principio del que parte es el de un

68. En 1966 John Cage publicó un texto titulado «Diario: como mejorar el mundo (solo se conseguirá empeorarlo)» en la revista *Joglars*, Providence, n.° 3, 1966, vol. 1, en el que entremezcla frases de Buckminster Fuller con otras de Marshall McLuhan y Robert Theovald en un homenaje a los tres, este texto está recogido en John CAGE: *Del lunes en un año*, 1974, pp. 15-33. En otros muchos escritos Cage vuelve a citar a Fuller, entre ellos es muy explícito el reconocimiento de su influencia en Richard KOSTELANETZ: *Entrevista a John Cage*, 1973.

69. Hemos de tener en cuenta que, en el sistema hegeliano de las artes, poesía y arquitectura ocupan las posiciones más extremadas, la primera es caracterizada como la más espiritual, mientras que la segunda es la más material. Véase G. W. F. HEGEL: *Lecciones sobre la estética*, 2007.

70. Capi CORRALES RODRIGÁNEZ: *Yo cuando veo esto, pienso esto. Relatos geométricos en la obra de Jorge Oteiza*, 2012, pp. 40-50.



José Miguel de Prada Poole: Hielotrón [estructura neumática], Dos Hermanas, Sevilla, 1973

globo hinchable, en el que el aire del interior, con más presión que el del exterior, tensa una membrana, siendo el volumen del globo proporcional a la presión del aire insuflado. Con este sencillo principio José Manuel de Prada experimenta y produce una serie de estructuras hinchables que le permiten cubrir grandes superficies con formas insospechadas hasta entonces. Una de estos grandes *cluster* de cúpulas fue erigido en Pamplona para alojar diferentes eventos de los Encuentros de Pamplona 1972.

Frente al discurso siempre canónico en el que se apoya la arquitectura, que durante las vanguardias había logrado sustituir los principios ornamentales de la tratadística vitruviana por los «cinco puntos» de la arquitectura lecorbusieriana, desornamentada característica del Movimiento Moderno, propuestas como las de José Miguel de Prada Poole, que no se apoyan en ningún canon, resultaron tan transgresoras como académicamente inadmisibles ya que no partían más que de la experimentación con la resistencia de un material novedoso en la construcción, como es la lona impermeable, y de un principio físico: su resistencia a la presión del aire que es quien configura el volumen y la forma finales.

El papel de la música

ALGÚN tiempo antes, algunos músicos, tanto intérpretes como compositores, habían empezado a viajar fuera del país para acudir a cursos internacionales en los que perfeccionar su técnica. Un músico, pongamos por caso un pianista dedicado al repertorio, no parecía tan sospechoso de revolucionario como lo era un pintor abstracto, cuyo lenguaje plástico, críptico o explícito, resultaba siempre subversivo, aunque este fuera ininteligible para el común del público. Fueron precisamente músicos, como Juan Hidalgo o Luis de Pablo, que empezaron acudiendo como alumnos a los festivales de Darmstadt o al Donaueschinger

Musiktage,[71] quienes trajeron a España las ideas experimentales de compositores como Karlheinz Stockhausen, John Cage o Mauricio Kagel. No es por lo tanto extraño que en los orígenes de la experimentación en España los músicos hayan tenido un particular protagonismo.

Un texto literario o las imágenes de una pintura mostraban unos contenidos concretos que, siendo reconocibles, podían ser censurados, pero a una partitura musical era más difícil de asignarle un «contenido» y, por tanto, de ejercer sobre ella la censura. Esta es, tal vez, una circunstancia que permitió que los músicos en los años cincuenta tomaran una cierta iniciativa en el momento de modernizar los lenguajes artísticos. Otra circunstancia que no hay que descuidar es la capacidad de asociación que tienen los músicos, acostumbrados a trabajar juntos formando grupos instrumentales o corales. Sorprende, sin embargo, la cantidad de agrupaciones de compositores que se fundaron a finales de los años cincuenta en Madrid y Barcelona para poder acceder, comprender y discutir sobre la «nueva música»,[72] pero no se puede hablar de una postura vanguardista antes de 1959, cuando se escriben los primeros experimentos musicales en un lenguaje serial.

El escaso tiempo de vida entre la formación y la desaparición de nuevos grupos de músicos pone en evidencia la falta de acuerdo sobre lo que se entendía entonces por «nueva música» y por vanguardia y, más concretamente, lo que cada compositor estaba dispuesto aceptar de ellas. La común falta de conocimiento, tanto de algunos compositores como de la mayoría de los intérpretes, sobre lo que Tomás Marco ha llamado «músicas alternativas»,[73] hizo que se contemplaran con recelo y hostilidad, incluso entre los aficionados progresistas, las propuestas más radicales de Juan Hidalgo y Luis de Pablo.

Juan Hidalgo participó en 1957 en el Internationale Ferienkurse für Neue Musik, de Darmstadt, presentando su obra *Ukanga*, siendo el primer compositor español que estrenaba una obra en este festival. En 1958 presentó también allí su obra *Caurga*, y conoció a John Cage, encuentro que resultó decisivo para su ya extensa formación musical.

En 1958 John Cage estaba explicando sus teorías musicales tanto en Europa, en Darmstadt, como en Nueva York, en la New School for Social Research,[74] sus ideas sobre la «nueva música» que según él se basaban en el conocimiento del arte oriental, pero sobre todo en su relación con Marcel Duchamp.[75] En aquellos momentos, en 1959, Marcel Duchamp puso de relieve en una entrevista que en su obra *Le Grand Verre* (1915-1923) los elementos verbales poseen tanto interés como los visuales. «[…] el producto final debía constituir la unión de reacciones mentales y visuales; en otras palabras, las ideas del *Verre* eran más importantes que su mera realización visual.»[76] Como si el maestro

71. Entre 1951-1960 acudieron a estos festivales compositores de todo el mundo, entre ellos: Pierre Boulez, Olivier Messiaen, Hans Werner Henze, Karlheinz Stockhausen, Bernd Alois Zimmermann, Luigi Nono, Earle Brown, John Cage, Henri Pousseur, Iannis Xenakis, Luciano Berio, Elliott Carter, Mauricio Kagel, Edgard Varèse, Krzysztof Penderecki, Wilhelm Killmayer.

72. En Madrid: «Juventudes Musicales» en 1952, «Nueva Música» en 1958, «Tiempo y Música» en 1959, «Alea» en 1964, con revistas como *Sonda* que publicó siete números entre 1967 y 74, y grupos instrumentales como *Koan* en 1968. En Barcelona: «Círculo Manuel de Falla» en 1947-1957, «Club 49» en 1949, y los ciclos de «Música Oberta» en 1960, que surgieron por iniciativa de Mestres-Quadreny y Juan Hidalgo.

73. Término acuñado por Tomás MARCO en *Historia de la música española. Vol. 6: El siglo xx*, 1983.

74. A estas clases acudieron tanto músicos como artistas que no conocían el lenguaje musical, entre estos últimos: Al Hansen, Allan Kaprow y George Brecht.

75. John Cage había conocido a Marcel Duchamp en 1947, cuando Hans Richter le encargo componer la música para la película *Dreams That Money Can Buy*, que estaba realizando sobre los *Rotoreliefs*, de Duchamp. Para esa película John Cage compuso su primera obra para «piano preparado», titulada *Music for Marcel Duchamp*.

76. Citado en Calvin TOMKINS: *Duchamp*, 1999, p. 329.

Duchamp copiara al alumno, John Cage había asegurado antes que «las ideas son más importantes que la realización», dando así pie al origen del arte conceptual. La obra de Duchamp, perdida y dispersada a lo largo de su ajetreada vida, no empezó a ser realmente conocida hasta los primeros años sesenta, momento en el que habían sido aceptados ya los principios conceptuales, entonces fue reconstruida pieza a pieza (en forma de múltiples) y empezó a ser expuesta en diferentes museos.

Lo sorprendente y lo más difícil de reconstruir hoy es la tupida red de relaciones que se establecieron entre poetas, músicos y pintores de cualquier parte del mundo, pero lo cierto es que se generó un difuso flujo de información y de ideas que aparecen y cuajan en los lugares y en las personas más insospechadas.

Se ha señalado la importancia que el Círculo Manuel de Falla (1947 - ca. 1957) ha tenido en la formación de la vanguardia musical española, sin embargo la conexión de los miembros del Círculo con compositores vanguardistas de antes y después de la Segunda Guerra Mundial fue en realidad muy escasa. El ansia de modernidad que incitaba a los miembros de este grupo a reunirse semanalmente en el Instituto Francés de Barcelona no les permitió sin embargo llegar a superar las convenciones del vocabulario armónico. Las técnicas seriales y dodecafónicas fueron conocidas en el Círculo Manuel de Falla a través de discípulos de Roberto Gerhard, compositor que había sido alumno y amigo de Arnold Schönberg en los años veinte en Viena y Berlín, pero solo el compositor y pianista Jaume Padrós[77] y el poeta Juan Eduardo Cirlot se sirvieron entonces de esas técnicas para componer música. Cirlot, que es conocido como poeta y crítico de arte, llegó a escribir al menos cinco obras musicales entre 1943 y 1950 que fueron estrenadas en el Ateneu Barcelonès o en el Instituto Francés.[78] Su *Suite atonal*[79] testimonia que a finales de los años cuarenta hubo un cierto interés en el dodecafonismo de la Escuela de Viena.[80] Pero la influencia del serialismo no se manifestó solo en la composición de obras dodecafónicas más o menos epigonales y, si se quiere, ya anacrónicas en los años sesenta, sino en la influencia que el serialismo tuvo en la obra poética de Cirlot de los años 1967 a 1972, que constituye el último período de su trabajo.[81]

Hombre de gran erudición, Juan Eduardo Cirlot se había introducido en el mundo de los símbolos a través del heterodoxo musicólogo alemán Marius Schneider,[82] y ese mundo lo proyectó sobre el surrealismo, convirtiéndose en el teórico más sólido del grupo artístico creado en torno a la revista *Dau al Set* (1948-1956), del que formó parte desde 1949. Profesionalmente ejerció como traductor para la editorial Gustavo Gili y como crítico de

77. Jaume Padrós fue el primer pianista que en España montó un programa interpretando solo obras de Schönberg, Berg y Webern, lo que no sucedió hasta el año 1954. En este año está fechada su *Sonata* op. 1.

78. Las obras estrenadas son *Preludio* (1943), *Himno* (1943), *Suite atonal* (1947), *Un poema de Rilke* (1948) y *Concertino para instrumento de cuerda* (1950). Todas ellas las destruyó. Solo se ha podido recuperar la Suite atonal, para piano, enviada a Carlos Edmundo de Ory. Cfr. Victoria CIRLOT: «Introducción», en *Bronwyn*, 2001, p. 22. La partitura aparece reproducida en *El mundo de Juan Eduardo Cirlot* [cat. exp.], 1996, pp. 253-255.

79. La *Suite atonal* no ha sido conocida hasta que el pianista Bartomeu Jaume la ha interpretado y grabado en 1996.

80. La relación de Juan Hidalgo con el Club 49, de Barcelona, y más concretamente con Josep Maria Mestres Quadreny viene de su interés por la composición serial, pero las técnicas de composición dodecafónicas de Schönberg no empezaron difundirse en España hasta que Ramón Barce tradujo y editó en español su *Harmonielehre* (1922). Arnold SCHÖNBERG: *Tratado de armonía*, 1979.

81. En la obra poética de Cirlot se pueden apreciar cuatro periodos. Del primero, entre 1936 y 1943, todos los poemas fueron destruidos; en el segundo, de 1943 a 1954, dominan las imágenes surrealistas; entre 1955 y 1966 apenas escribió poesía, y de 1967 a 1972 se dedicó intensamente al Ciclo Bronwyn. Es este período al que nos referimos aquí.

82. Marius SCHNEIDER: *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas: ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*, 1998.

arte en el diario *La Vanguardia* y en varias revistas, ambas actividades le pusieron en contacto con las «novedades» del mundo internacional del arte, siendo uno de los críticos que con más intensidad escribieron en España sobre informalismo, expresionismo abstracto, arte matérico y música contemporánea.[83]

Cirlot había llegado a la experimentación poética de manera autónoma desde los procedimientos compositivos del serialismo musical y tras haber dejado pasar más de doce años de silencio poético y de distancia con respecto a la experiencia de Dau al Set, cuando ya se había alejado de sus miembros y de los intereses que les animaban en la década de los cincuenta. Durante ese tiempo se dedicó intensamente a la crítica de arte publicando cientos de artículos en revistas y textos para catálogos.

La anécdota es muy conocida: en el verano de 1966 Juan Eduardo Cirlot vio una película[84] que estimuló en su interior unas imágenes míticas en las que se entrecruzan sus experiencias surrealistas, sus conocimientos medievales, su erudición sobre el mundo simbólico[85] y su interés por la creación poética. El resultado es un trabajo portentoso que conocemos como «Ciclo Bronwyn», constituido por dieciséis «cuadernos blancos» escritos y editados entre 1967 y 1972,[86] a los que hay que sumar una serie de poemas sueltos, libros sin editar, escritos aclaratorios, notas y artículos complementarios.[87]

Durante estos años el poeta trabajó febrilmente en un ejercicio de introspección, haciendo una especie de arqueología del subconsciente, de la que emergieron pecios en forma objetiva: frases, palabras, sonidos, alegorías, imágenes, invocaciones en torno a un mito construido con fragmentos de un pasado remoto (egipcio, cartaginés, celta, medieval), que emerge, como un sueño surrealista en la vida real del poeta. Los estudios eruditos sobre su poesía nos desvelan las fuentes, los temas, las contradicciones, las referencias literarias, etcétera,[88] a ellos hay que acudir para comprender la profundidad del aliento poético y el valor literario de estas obras, aquí solo se pretende llamar la atención sobre los aspectos experimentales de su escritura, que fueron de una importancia capital en España.

En un decidido intento por salir del surrealismo y enfrentarse con la realidad de los mitos, más allá de las ambiguas explicaciones que ofrece Ernst Jung, Juan Eduardo Cirlot emprendió una investigación que le condujo por sendas extraviadas, que necesariamente hay que caminar para conocer, volver sobre los pasos y empezar de nuevo, experimentando todas las posibilidades del lenguaje, desde las más convencionales a las más radicales. Surge así una experimentación extremada y críptica en la que el poeta se sirve de procedimientos como la seriación, la permutación, la aliteración, la distorsión, el anacoluto, la deformación y la descoordinación tanto de frases, como de versos, palabras

83. Juan Eduardo CIRLOT: *Igor Stravinsky. Su tiempo, su significación, su obra*, 1949.

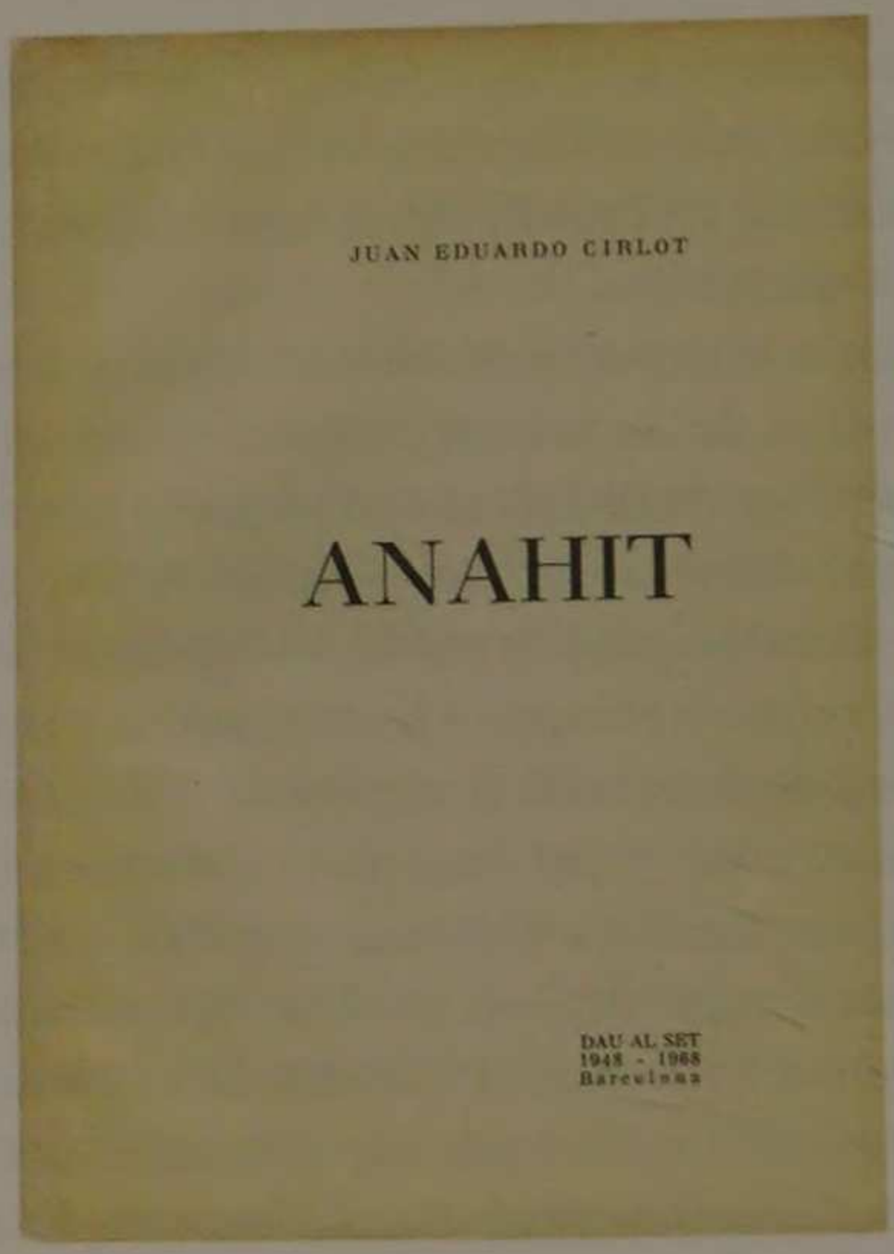
84. Se trata del filme *El señor de la guerra*, dirigido por Franklin Schaffner, con Rosemary Forsyth en el papel femenino. Ella se le revela como la encarnación de Bronwyn.

85. Juan Eduardo Cirlot es autor de uno de los más importantes compendios simbólicos realizados en el mundo. Juan Eduardo CIRLOT: *Diccionario de símbolos tradicionales*, 1958. Reed. —: *Diccionario de Símbolos*, 2003.

86. Este ciclo se puede dividir en tres bloques perfectamente definidos, uno de ocho libros, numerados correlativamente por su autor del I al VIII, y dos de cuatro libros cada uno.

87. Recogidos y ordenados por Victoria Cirlot en Juan Eduardo CIRLOT: *Bronwyn*. 2001.

88. Véase Leopoldo AZANCOT (ed.): *Poesía de J. E. Cirlot*, 1974; Clara JANÉS (ed.): *Obra poética de Juan Eduardo Cirlot*, 1981; VV. AA.: *Mundo de Juan Eduardo Cirlot* [cat. exp.], 1996; Victoria CIRLOT: «Introducción», en Juan Eduardo CIRLOT: *Bronwyn*, ob. cit., pp. 11-45; José Luis CORAZÓN ARDURA: *La escalera da a la nada. Estética de Juan Eduardo Cirlot*, 2007. En este último libro se encuentra reseñada una bibliografía completa de las obras publicadas por Cirlot, véanse pp. 305-336.



Juan Eduardo Cirlot: *ANAHIT*, Dau al Set, Barcelona, 1968

o sonidos. Una cita que abre uno de sus libros nos puede ayudar a comprender el origen de esta experimentación, en ella se puede leer: «Acaso, el fin que persigue oscuramente el verso es, justamente, dislocar la sintaxis».[89]

Para él no se trataba de hacer letrismo ni poesía concreta, sino de ensayar desprejuiciadamente con lo viejo y con lo nuevo. Si se hubiera decantado solo por la novedad, rechazando el verso escrito con cristalinas palabras, hubiera caído en un prejuicio más. Cirlot acepta y reconoce sus contradicciones cuando se define como «vanguardista y reaccionario. Revolucionario y conservador»[90] y construye su obra sobre ellas. Si solo hubiera escrito poemas permutatorios o solo hubiéramos conocidos esos poemas, podríamos creer que nos encontramos ante un formalista que especula con entes vacíos: con letras y con palabras, pero su obra es un experimento auténtico, apasionante en su vivencia y en su rigor metódico, no es un juego con los elementos del lenguaje que se realiza con ánimo de sorprender al lector incauto, sino autentica obsesión e intencionalidad poética.

Para ello necesitó inventar un nuevo idioma, aquel que le pudiera permitir nombrar a la amada Bronwyn. En su grado extremo ese idioma se reduce a cinco letras que conducen a una vocalidad de la palabra escrita que desemboca en lo fonético, intuido por el poeta en sus notas. Victoria Cirlot comenta sobre la obra de su padre: «En el interior del poeta hay algo más poderoso que la imagen. Es el sonido. Bronwyn se anuncia como sonido. Su presencia se revela a través del sonido: ella es «el sonido».[91]

89. La cita está firmada: Jean Cohen, «Structure du langage poétique» y se encuentra en el cuaderno blanco *La sola virgen la*, Barcelona, 1969.

90. En una carta al compositor Luis de Pablo, del 5 de marzo de 1971. Citado en Victoria CIRLOT: «Introducción», ob. cit., p. 29.

91. Victoria CIRLOT: Introducción, ob. cit., p. 34.



Joan Brossa: poema visual publicado en la revista *Dau al Set*, abril de 1950

Juan Eduardo Cirlot, junto con José Luis Castillejo, son los únicos escritores experimentales españoles que conscientemente han pensando en las cualidades fonéticas de su poesía.[92] A través de la poesía permutatoria Cirlot entró en contacto en 1968 con los poetas experimentales Fernando Millán, Francisco Pino y Felipe Boso, con quienes mantuvo correspondencia.[93]

De la palabra al objeto

En 1953, durante el período de colaboración con los miembros de Dau al Set Juan Eduardo Cirlot publicó un ensayo, «El mundo del objeto bajo la luz del surrealismo»,[94] donde analizaba las posibilidades de los objetos como piezas artísticas, adelantándose a las corrientes conceptuales que surgirían una década después. El tema del objeto interesó muy particularmente a algunos miembros de Dau al Set, que pasaron de realizar collages pegando papeles y estampas en los cuadros a practicar el assemblage de objetos y materiales en sus obras, como hizo Antoni Tàpies, hasta que a finales de los años sesenta comenzó a servirse de objetos aislados o agrupados como obras autónomas.[95]

92. En el catálogo *Mundo de Juan Eduardo Cirlot* de la exposición, ob. cit., se incluía un CD con dos poemas: *Bronwyn n*, e *Inger permutaciones*, grabados por Javier Maderuelo en Radio Nacional de España.

93. Fernando Millán: «Utopía, trasgresión, neovanguardia y radicalismo. La poesía experimental en el Estado español», en VV. AA.: *Escrito está*, ob. cit., p. 21, nota 6.

94. Juan Eduardo Cirlot: *El mundo del objeto bajo la luz del surrealismo*, 1953.

95. Véase el catálogo de la exposición: Álvaro Rodríguez Fominaya (ed.): *Antoni Tàpies. Del objeto a la escultura (1964-2009)*, 2013.



Joan Brossa: *Burocràcia*, 1967

Sin embargo, muchos pintores no se atrevieron a cruzar la puerta de la abstracción no referencial y desarrollaron una pintura figurativa más o menos vanguardista; otros, como Antoni Tàpies y sus compañeros del grupo Dau al Set, abrazaron la experimentación con la materia, los objetos y las texturas, alejándose de la representación de figuras, pero se enrocaron en la abstracción sin querer cruzar la puerta que en los años sesenta abrió el denominado «arte conceptual», al poner el énfasis en el lenguaje frente al carácter objetual de la obra.

Juan Eduardo Cirlot, partiendo del lenguaje y sus convenciones, entró en mundo de las permutaciones llegando a unas formulaciones herméticas, por el contrario, Joan Brossa partiendo también del lenguaje llega al objeto y desde este a la imagen.

El problema, a la hora de tratar sobre Joan Brossa es la enorme cantidad de panegíricos exagerados que se han escrito sobre su trabajo hasta convertirlo en una especie de héroe nacional catalán, lo que distorsiona en buena medida el valor real de sus aportaciones. Joan Brossa se dio a conocer a mediados de los años cuarenta como escritor teatral desarrollando una extensa e importante obra escénica a lo largo de veinte años, llegando a escribir unas trescientas cincuenta piezas que ha sido recogidas en seis volúmenes.[96] Muchas de estas obras, calificadas por su autor de *poesia escènica*, son piezas breves, con escaso diálogo, en las que plantea acciones o presentaciones que se aproximan a las actuaciones de los magos e ilusionistas, tema que le fascinó desde niño, habiendo llegado a realizar él mismo ejercicios de prestidigitación.

La obra dramática de Brossa está muy influida por el surrealismo y por las secuelas de *El teatro y su doble* (1938) de Antonin Artaud. Sus diálogos aparentemente irrelevantes y las situaciones grotescas que plantea se emparentan con el «teatro del absurdo»,[97]

96. Joan BROSSA: *Teatre complet: poesia escénica*, 1973-83.
97. El término «teatro del absurdo» fue acuñado en Martin ESSLIN: *The Theatre of the Absurd*, 1961.

que en esos mismos años presentaban Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco y Jean Genet, quienes practican la incoherencia, el disparate, la falta de sentido y de lógica con el fin de poner en evidencia el posbélico trauma existencial.

El teatro de Brossa se desborda hacia la participación del público que tiene que moverse de lugar o intervenir para completar la acción, aproximándose así al happening, y a las acciones de Zaj,[98] y por otro lado su trabajo se dirige hacia lo plástico, realizando poesía visual,[99] esculturas-objeto o instalaciones, pero es en el teatro donde Brossa encontró la cuarta dimensión del poema.

En este campo Joan Brossa comenzó realizando caligramas y poemas experimentales dibujando a lápiz sobre papel cuadriculado desde 1941, aunque la mayoría de ellos han permanecido inéditos durante décadas.[100] En este sentido, no se trata de reivindicar quién hizo antes que otro un poema visual, sino de entender qué poemas visuales han producido algún efecto real en el entorno en el que se produjeron,[101] ya que, exceptuando un único *poema visual* aparecido en el número de abril de 1950 de la revista *Dau al Set*, los primeros poemas visuales publicados por Joan Brossa no lo fueron hasta el tardío año de 1969.[102] Nadie niega que Joan Brossa produjera en fecha tan temprana poemas experimentales, pero estos ni fueron publicados ni ejercieron entonces la más mínima influencia.[103]

Sus obras son el paradigma más característico de la poesía visual, donde las palabras que articulan un discurso enunciativo han sido sustituidas por imágenes o bien, realizando el camino inverso, grupos de letras, convenientemente tratadas tipográficamente, dibujan siluetas o figuras sin perder su condición de signos alfabéticos, manteniendo así la ambivalencia de pertenecer a mundos semánticos distintos.

Por su parte, el objeto poético de Joan Brossa tiene su origen en el surrealismo y, en cierto sentido, reinterpreta el mundo del objeto surrealista teorizado por Cirlot. Por medio de los objetos, Brossa, actuando como un mago, procura la sorpresa y el misterio, manipulando el lenguaje al provocar encuentros inesperados entre objetos que no suelen aparecer juntos en la vida cotidiana. Esta especie de collages con ready-mades ponen en evidencia la metamorfosis del objeto, por lo que es lícito decir, como hace Arthur Terry, que «un cierto número de poemas de Brossa son equivalentes verbales o visuales de los *ready-mades* de Duchamp».[104]

De esta manera la recepción de la obra de Brossa sufre una transformación al empezar a ser considerada más como obra plástica que como escritura, ya que aquella escritura compuesta de grafemas que forman palabras sufre una metamorfosis convirtiéndose en una

98. Bajo el epígrafe «Postteatre 1947 a 1962» se recogen sesenta y ocho acciones de este tipo, en Joan BROSSA: *Teatre complet: poesia escénica*, 1975, Vol. III.

99. Ha publicado casi cincuenta libros de poesía visual, muchos de ellos, como *Novel·la*, en colaboración con pintores.

100. Algunos de ellos han sido reproducidos en *Brossa 1941-1991* 1991, p. 67 y ss.

101. Puestos a reivindicar quien hizo el primer poema visual tendríamos que recurrir a Simias de Rodas, quien en el siglo IV a de C. escribió poemas recreando formas, como las alas de Eros, un huevo o un instrumento musical, este tipo de escritura que recrea formas visuales fue muy utilizado en el Barroco. Véanse: Klaus Peter DENCKER: *Text-Bilder. Visuelle Poesie international. Von der Antike bis zur Gegenwart*, DuMont Schauberg, 1972; Joaquím MOLAS y Enric BOU: *La crisi de la paraula. Antología de la poesia visual*, 2003; Rafael DE CÓZAR: *Poesía e imagen, formas difíciles de ingenio literario*, 1992.

102. Joan BROSSA: *Quadern de poemes*, 1969.

103. Victoria Combalía cita una tesis doctoral de Pilar Palomer, titulada *La poesía visual de Joan Brossa*, en la que se han catalogado 1693 poemas visuales producidos por Joan Brossa antes de 1987. Véase Victoria COMBALÍA: «Joan Brossa, el último vanguardista», en *Brossa. 1941-1991* [cat. exp.], ob. cit., p. 31.

104. Pilar PALOMER: «Claus per a la interpretació de l'obra objectual de Joan Brossa», en *Joan Brossa, entre les coses i la lectura* [cat. exp.], 1994, p. 19.

escritura ideográfica, formada por signos y, muy particularmente, por imágenes de objetos que, al final del proceso, son sustituidas por los propios objetos reales, siendo estos interpretados como «esculturas», no como textos.

Con todo, la forma de libro, de significativo cofre de las palabras, sigue interesando, tanto al dramaturgo y poeta Joan Brossa como al pintor Antoni Tàpies, por eso ambos realizaron juntos dieciséis «libros de artista». Uno de ellos es *Novel·la*,[105] una carpeta con aguafuertes de Tápies y con un poema compuesto por formularios e impresos manipulados por Joan Brossa en la que, como en una novela, se narra la vida de un hombre anónimo a través de una serie de documentos que en teoría lo deben identificar, tales como un acta de nacimiento, un certificado médico, dos diplomas, la ficha de recluta en caja, un título de agente comercial, un documento nacional de identidad, un registro de matrimonio, un carné de pensionista y un parte de fallecimiento, pero en los que el nombre del individuo ha sido borrado. De la vida de aquel hombre solo queda una carpeta de documentos y una serie de trazos violentos que expresan la sumisión y el vacío de la persona a la que, interpretado en términos de época, se le ha negado su libertad. Desde el punto de vista estético *Novel·la* es un intento de integrar el lenguaje textual de la poesía con la imagen plástica, ofreciendo al lector la posibilidad de explorar por su cuenta las coincidencias que surgen en la conjunción de ambos lenguajes.

Los intereses de Brossa se extendieron también al cine, género del que era un fanático y para el que escribió varios guiones, a la música, colaborando con compositores como Josep Maria Mestres Quadreny y Carles Santos, e incluso a los espectáculos de *striptease*.[106]

El compositor Josep Maria Mestres Quadreny tuvo un primer contacto con la vanguardia barcelonesa a través del pintor Joan Ponç, quien le introdujo en el círculo de los artistas que habían formado el grupo Dau al Set. Su relación con Joan Miró, que se remonta a 1955, y con Joan Brossa fue decisiva en la orientación que tomó su música desde finales de los años cincuenta, muy influida por las formas más visuales y textuales del arte. Su contacto con Juan Hidalgo le ayudó a desarrollar los ciclos de «Música Oberta» en 1960 y al intento de colaborar con artistas de otras disciplinas, lo que se materializa en 1963 en el libro *Cop de Poma*,[107] un proyecto interdisciplinar liderado por Joan Miró, en el que participaron el pintor Antoni Tàpies, el poeta Joan Brossa, el escultor Moisès Villèlia y el compositor Mestres Quadreny.

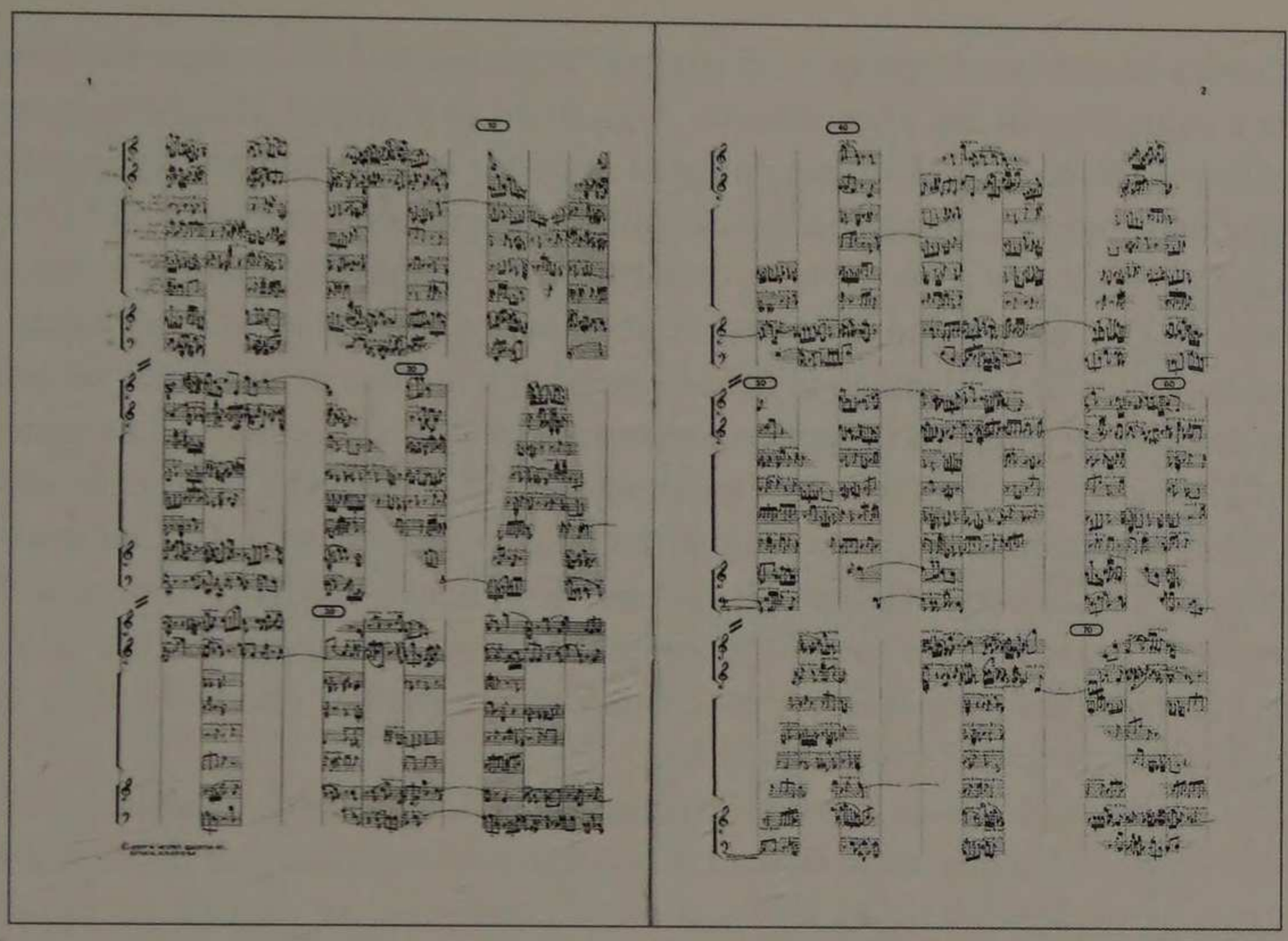
Basándose en un texto teatral de Joan Brossa, expresamente realizado para establecer una colaboración, Josep Maria Mestres Quadreny compuso en 1966 la *Suite bufa*, una obra transgresora que se sitúa entre lo teatral y lo musical.[108] Como he empezado diciendo en la Introducción, de este texto, la música se escribe. Influido por Antoni Tàpies y Joan Brossa la escritura de las partituras de Mestres Quadreny escapa a las rígidas convenciones establecidas por la música occidental, que ha desarrollado un sistema enormemente codificado y universal con el que se consigue transmitir eficazmente al intérprete hasta los más sutiles detalles expresivos. Si los escritores desarrollan una «poesía visual», podemos decir que las partituras de

105. Joan BROSSA: *Novel·la, con 31 litografías originales de Antoni Tàpies*, Sala Gaspar, Barcelona, 1965.

106. Joan BROSSA, Glòria BORDONS (ed.): *Poesia escènica II: Strip-tease i teatre irregular (1966-1967)*, 2012. Contiene 36 acciones teatrales que incluyen piezas para *striptease*.

107. El título hace referencia al poema de Mallarmé, *Un coup de dés* (Un golpe de dados), ya que *Cop de Poma* significa «golpe de manzana», con el que también hacían un juego de palabras en *Dau al Set* (Dado al siete). *Cop de poma* supone también la unión de dos generaciones separadas por la Guerra Civil española, y representa el origen de múltiples colaboraciones entre sus miembros.

108. La *Suite bufa* se estrenó en noviembre de 1966 en el Festival Sigma de Burdeos, con la intervención del pianista Carles Santos, la cantante y actriz Anna Ricci, y la bailarina Terri Mestres.



Josep M. Mestres Quadreny: *Homenatge a Joan Prats,* Alpuerto, Madrid, 1976

Mestres Quadreny son creaciones de música visual. El propio compositor ha escrito: «En la mayoría de mis partituras se puede notar la atención a su aspecto visual. Creo que una partitura estéticamente poco cuidada difícilmente puede contener una buena música. En fin, he hecho algunas piezas tanto para ser vistas como para ser tocadas»,[109] una de las cuales, *Quartet de catroc* (1962), fue reproducida por John Cage en su libro *Notations*.[110] Pero el afán experimental de Mestres Quadreny ha ido más allá de la realización de partituras visuales, ya que fue pionero en Cataluña de la música aleatoria y electroacústica,[111] y el primero que en España se sirvió de una computadora para escribir una obra, *Ibèmia* (1969), para orquesta de cámara.[112]

No solo Mestres Quadreny se preocupó por los aspectos formales de la escritura musical, tanto si esta es puramente visual como si se trata de un conjunto de instrucciones precisas para ser interpretadas sonoramente. En los años setenta en España hay un notable conjunto de compositores que aprovechan los recursos experimentales de la escritura y las artes plásticas para expresar sus ideas musicales,[113] entre ellos se pueden citar a Walter Marchetti, autor de una de las obras fundamentales en este campo,[114] y al clarinetista Jesús Villa-Rojo.[115]

109. Josep Maria MESTRES QUADRENY: «La fascinación por la imagen», en Emilio CASARES RODICIO (ed.): *14 Compositores españoles de hoy*, 1982, p. 425.

110. John CAGE: *Notations*, Nueva York, 1969.

111. Josep Maria Mestres Quadreny, Andrés Lewin-Richter y Luis Callejo fundaron en 1974 el laboratorio de música electroacústica Phonos.

112. Sobre la obra de Josep Maria Mestres Quadreny, véase Manuel GUERRERO y Oriol PÉREZ (eds.): *Josep M. Mestres Quadreny. De «Cop de poma» a «Tànsit boreal». Música, arte, ciencia y pensamiento* [cat. exp.], 2010.

113. Véase Javier MADERUELO: «Música gráfica», *Metaphora*, n.º 1, invierno 1981, pp. 97-109.

114. Walter MARCHETTI: *arpocrate seduto sul loto*, 1968.

115. Jesús VILLA-ROJO: *Notación y grafía musical en el siglo xx*, 2003.

Contra lo que puede parecer, el espíritu experimental no arraigó fácilmente en Cataluña a principios de los años sesenta. Juan Hidalgo y Walter Marchetti se tuvieron que marchar de Barcelona al no encontrar el apoyo y la comprensión suficientes para desarrollar un programa de conciertos de «nueva música» en una sociedad aferrada a los círculos operísticos y a los recitales de virtuosos. Los más vanguardistas, los artistas fundadores de Dau al Set, como Tàpies, estaban en los años sesenta cosechando apaciblemente los éxitos de lo plantado la década anterior, e incluso defendiendo las prácticas artísticas tradicionales frente a la supuesta amenaza del «arte conceptual». Las críticas que el propio Tàpies recibió del Grup de Treball en 1973[116] son prueba fehaciente del inmovilismo en el que había caído una vanguardia pagada de sí misma. Los recursos de la abstracción se habían convertido en las normas de la nueva academia moderna, Tàpies o cualquiera de los artistas de su generación podían repetir incansablemente las mismas fórmulas compositivas o los mismos procedimientos matéricos que tanto éxito estaban cosechando sin arriesgar en experimentación.

En Cataluña el hálito de la poesía experimental que a través de exposiciones y jornadas había recorrido España llegó tarde. La primera muestra colectiva de poesía experimental, que se presentó bajo el título «Poesía concreta», se realizó en 1971, en la Petite Galerie, de Lérida, donde se mostraron solo obras de los autores catalanes Guillem Viladot, Joan Brossa y Josep Iglesias del Marquet; mientras que la primera exposición de poesía experimental internacional se celebró en el Colegio de Arquitectos de Barcelona en 1973, organizada por Ignacio Gómez de Liaño.[117]

En torno al 63

La manera de romper el aislamiento institucional que sufría el Régimen de Franco[118] empezó por establecer compromisos culturales y deportivos internacionales, lo que permitió el asentamiento de asociaciones como Juventudes Musicales,[119] en 1952, un año antes de la firma del Pacto de Madrid con los Estados Unidos y tres años antes del ingreso definitivo de España en la ONU, el 14 de diciembre de 1955.

Bajo el amparo administrativo de Juventudes Musicales surgió en Madrid, en 1958, el grupo de compositores Nueva Música, fundado por iniciativa de Ramón Barce.[120]

116. Tàpies publicó un artículo en *La Vanguardia española* el 14 de marzo de 1973, p. 13, titulado «Arte conceptual aquí» que fue respondido por el Grup de Treball y por Juan Manuel Bonet generándose un «caso Tàpies». Véase al respecto Simón MARCHÁN FIZ: *Del arte objetual al arte de concepto*, 2012[11], p. 430.

117. Para entonces Ignacio Gómez de Liaño, como se verá más adelante, ya había realizado exposiciones de «poesía experimental» con obra de autores extranjeros y ciclos de conferencias en diversas ciudades españolas.

118. Nada más concluir la Segunda Guerra Mundial, en los Estados Unidos se debatió la posibilidad de derribar al Régimen de Franco. Al final se acordó solicitar a la ONU la ruptura de relaciones diplomáticas con todo el planeta y la exclusión de cualquier iniciativa internacional, lo que condujo a España al ostracismo institucional y político. Un bloqueo económico internacional (la autarquía) puso contra las cuerdas al Régimen franquista y mantuvo al país anclado durante seis años en una larga posguerra, marcada por la escasez, el hambre y la miseria.

119. La institución dependía de Jeunesses Musicales International, una organización creada en Bruselas en 1945 para «que los jóvenes puedan desarrollarse a través de la música sin limitación de fronteras».

120. Nueva Música estuvo compuesto por Ramón Barce, Moreno Buendía, Antón García Abril, Cristóbal Halffter, Manuel Blancafort, Manuel Carra, Fernando Ember y Luis de Pablo. Estos dos últimos fueron presidentes de Juventudes Musicales.

m	1568	g	1718	g	295	c	7	z	1774	r	29	z	2	a
1	o	1718	v	3	z	82	d	888	h	88	o	6	r	228
c	1	h	8	d	297	e	2	p	81	u	9	l	993	t
1556	b	33	g	1566	r	64	i	673	t	4	n	9	o	581
b	73	n	1674	m	864	m	40	v	8	g	961	m	2	q
59	u	341	v	6	s	907	f	34	m	94	r	416	f	26
c	878	s	287	h	1237	f	94	r	2	s	1430	r	32	l
52	v	1157	m	20	z	1056	f	758	u	94	v	439	n	1111
n	1	s	866	m	6	o	561	d	1534	e	602	m	4	f
6	t	1091	g	9	t	5	s	1161	h	3	c	355	c	1020
e	23	b	78	v	5	c	452	l	1409	s	61	h	3	t
246	c	60	e	175	f	1048	o	740	u	20	b	995	b	8
s	2	s	1	r	44	g	9	m	6	h	4	i	1574	g
24	g	1683	d	191	c	8	h	2	d	18	s	62	h	734
t	108	h	64	e	18	g	5	a	35	o	3	f	7	v
420	e	349	s	7	g	834	t	6	l	6	u	60	n	62
c	1261	z	1636	t	99	m	6	r	15	t	1474	d	1191	r

Walter Marchetti: *arpocrate seduto sul loto*, Zaj, Madrid, 1968



Josep Iglesias del Marquet, Joan Brossa y Guillem Viladot fotografiados durante una exposición en la Petite Galerie, Lérida, 1971

En 1963, animado por el pianista búlgaro afincado en Madrid, Alexis Weissenberg, cuyos intereses culturales eran muy amplios,[121] Ricardo Bellés accedió a la presidencia de Juventudes Musicales, comenzando en esa institución un programa de iniciación al arte contemporáneo que se denominó Problemática 63, cuyos objetivos eran conocer qué estaba sucediendo no solo en la música, sino en la pintura, el cine, el teatro, la poesía y la ciencia. Al respecto, se formaron unos grupos, denominados «aulas», dedicados a cada una de estas artes que fomentaron reuniones periódicas para escuchar música, ver películas, proyectar diapositivas o participar en recitales de poesía en una pequeña sala que podía acoger a no más de veinte personas.

Uno de los jóvenes socios, Tomás Marco, presentó al poeta Julio Campal, quien fue encargado de programar estos recitales y de mostrar cuáles eran los caminos que estaba siguiendo la poesía.[122] Julio Campal era uruguayo, afincado en Madrid desde 1962, que se había formado al lado de Raúl Gustavo Aguirre, poeta invencionista y editor de la revista *Poesía Buenos Aires*,[123] desde la que había difundido el espíritu de las vanguardias europeas en Latinoamérica.

Campal invitó a participar en Problemática 63 a los poetas emergentes del momento en Madrid,[124] sometiendo su obra a rigurosos análisis críticos y presentando la poesía de las vanguardias, con ejemplos de Mallarmé, Apollinaire, Tzara,[125] Huidobro que, sin duda, chocaban tanto con los sonetos neoclásicos que se publicaban en *Escorial* como con la poesía desarraigada o la poesía social-realista que se difundía en esos años en España.

Julio Campal se convirtió en un propagandista de las vanguardias al extender esta actividad de Juventudes Musicales por otros lugares impartiendo conferencias y realizando exposiciones de poesía experimental en Bilbao, en Zaragoza, en la madrileña Juana Mordó y en la Galería Barandiarán de San Sebastián,[126] donde Julio Campal ejerció como director a partir de 1966.[127] Enrique Uribe puso a Campal en contacto con Pierre Garnier y con los espacialistas franceses, mientras que Ángel Crespo, que dirigía la *Revista de Cultura Brasileña*,[128] lo hizo con el grupo de poesía concreta que realizaba la revista *Noigandres* en

121. Estaba más interesado en la literatura, la poesía y la filosofía que en desarrollar una carrera de divo.

122. Durante el curso 1963-64 el «Aula de literatura» organizó un ciclo de ocho sesiones titulado «Orígenes de la poesía actual», en el que participaron Julio Campal, Gerardo Diego, Francisco Garfias y Rafael de la Vega. Al año siguiente el ciclo se tituló «La poesía actual de Europa y América».

123. *Poesía Buenos Aires* fue fundada por Raúl Gustavo Aguirre y Jorge Enrique Mobili en 1950, llegó a editar treinta números durante doce años.

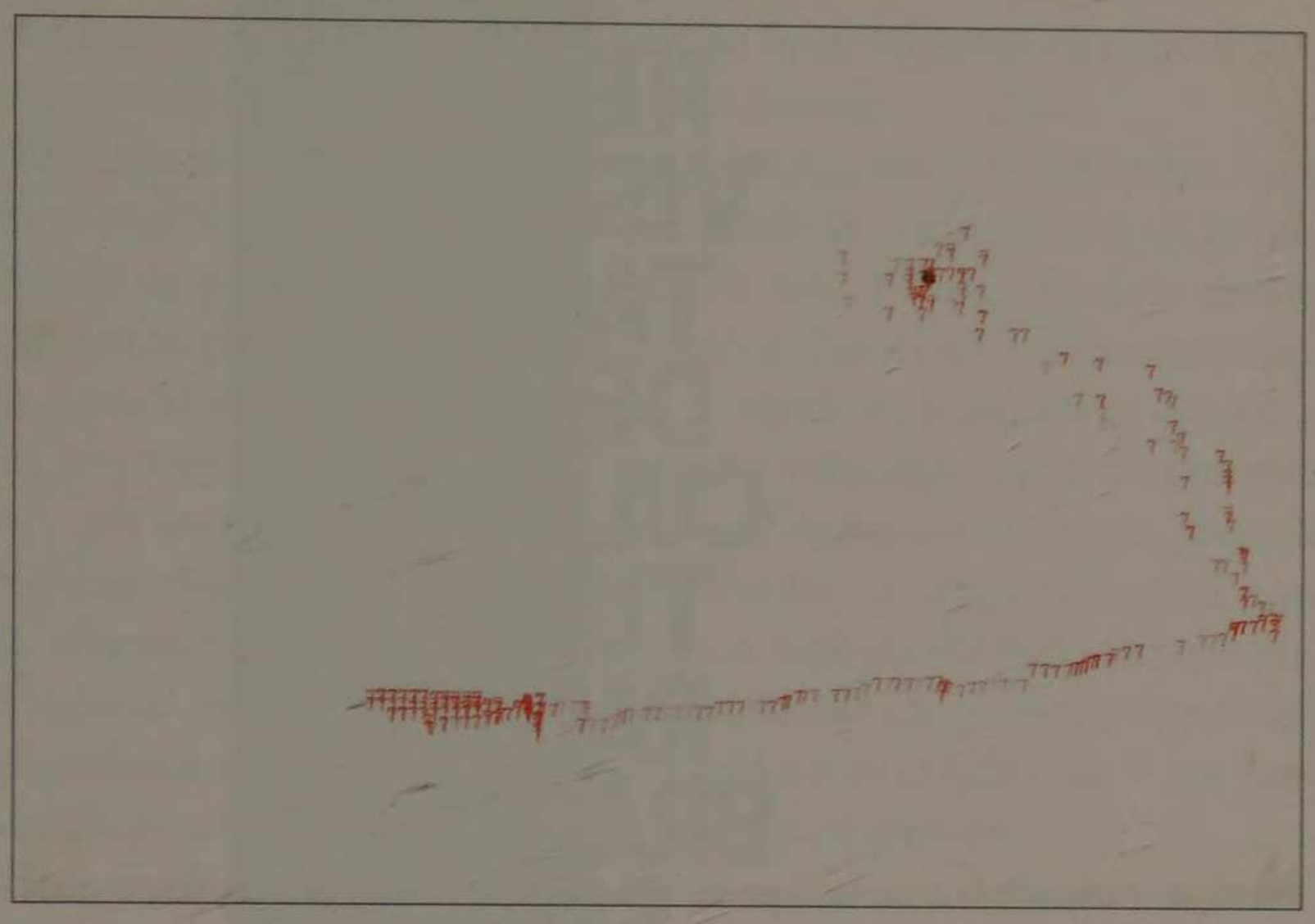
124. Entre otros leyeron poemas: Antonio Gala, Félix Grande, Ignacio Aldecoa, Francisco Umbral, José Hierro... (Datos facilitados oralmente por Ricardo Bellés.)

125. El primer acto de Campal consistió en dictar un ciclo de conferencias titulado «De Mallarmé a nuestros días». A principios de 1964 se dedicó un «Homenaje a Tristan Tzara», a los pocos días de su fallecimiento.

126. La exposición de Bilbao se realizó en la Galería Grises entre enero-febrero de 1965, se tituló «Poesía Concreta» y participaron dieciséis poetas de nueve países, entre ellos Enrique Uribe y Ángel Crespo. La exposición de Zaragoza se hizo con el apoyo de la «Oficina de Poesía Internacional» que dirigía Miguel Labordeta, donde se amplió la nómina de los participantes en la exposición bilbaína. La de Madrid se denominó «Exposición Internacional de Poesía de Vanguardia». En la Galería Barandiarán de San Sebastián se realizó una «Semana de la poesía concreta y espacial», en agosto de 1966 y una «Semana de la poesía de vanguardia», en septiembre del mismo año.

127. Julio Campal accedió a este trabajo gracias a Jorge Oteiza que fue quien le apoyó en el desarrollo de las semanas de poesía experimental.

128. En esta revista publicaron Ángel Crespo y Pilar Gómez Bédate un extenso artículo titulado «Situación de la poesía concreta», con reproducciones de poemas de Augusto y Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünebald, entre otros. Véase *Revista de Cultura Brasileña*, n.º 5, junio 1963, tomo II, pp. 89-130. La figura de Ángel Crespo es fundamental en la formación de la experimentación en España.



Enrique Uribe: *s/t*, 1966

Sao Paulo. Como recuerda Fernando Millán, sobre el «Plan-piloto para la poesía concreta»[129] publicado en *Noigandres*:

> En España, Julio Campal hizo que Ignacio Gómez de Liaño lo tradujera en 1965, y se hicieron cientos de copias en multicopista que se repartieron en los actos y las exposiciones organizadas por Campal.[130]

No vamos a negar aquí que antes de la Guerra Civil hubo en España un interés por el creacionismo de Vicente Huidobro, que influyó en poetas como Gerardo Diego y que dio origen al ultraísmo, con su esfuerzo modernizador, que influyó en Juan Larrea, ni olvidamos la figura de Guillermo de Torre como teórico de las vanguardias, pero aquellos episodios no tuvieron unas consecuencias reales en los años sesenta.[131] El propio Campal como poeta creador solo realizó una serie de poemas auténticamente experimentales, son sus *Caligramas*, escrituras trazadas con tintas de color sobre hojas de papel de periódico.[132] Aunque el título *Caligramas* hace expresa referencia a los poemas de Apollinaire que el propio Campal estaba difundiendo, en las obras bajo este título agrupadas se aprecia la influencia y el conocimiento

129. Manifiesto publicado en 1958 en *Noigandres 4*, por Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos. Hay traducción al español en VV. AA.: *Escrito está*, ob. cit., pp. 54-56.

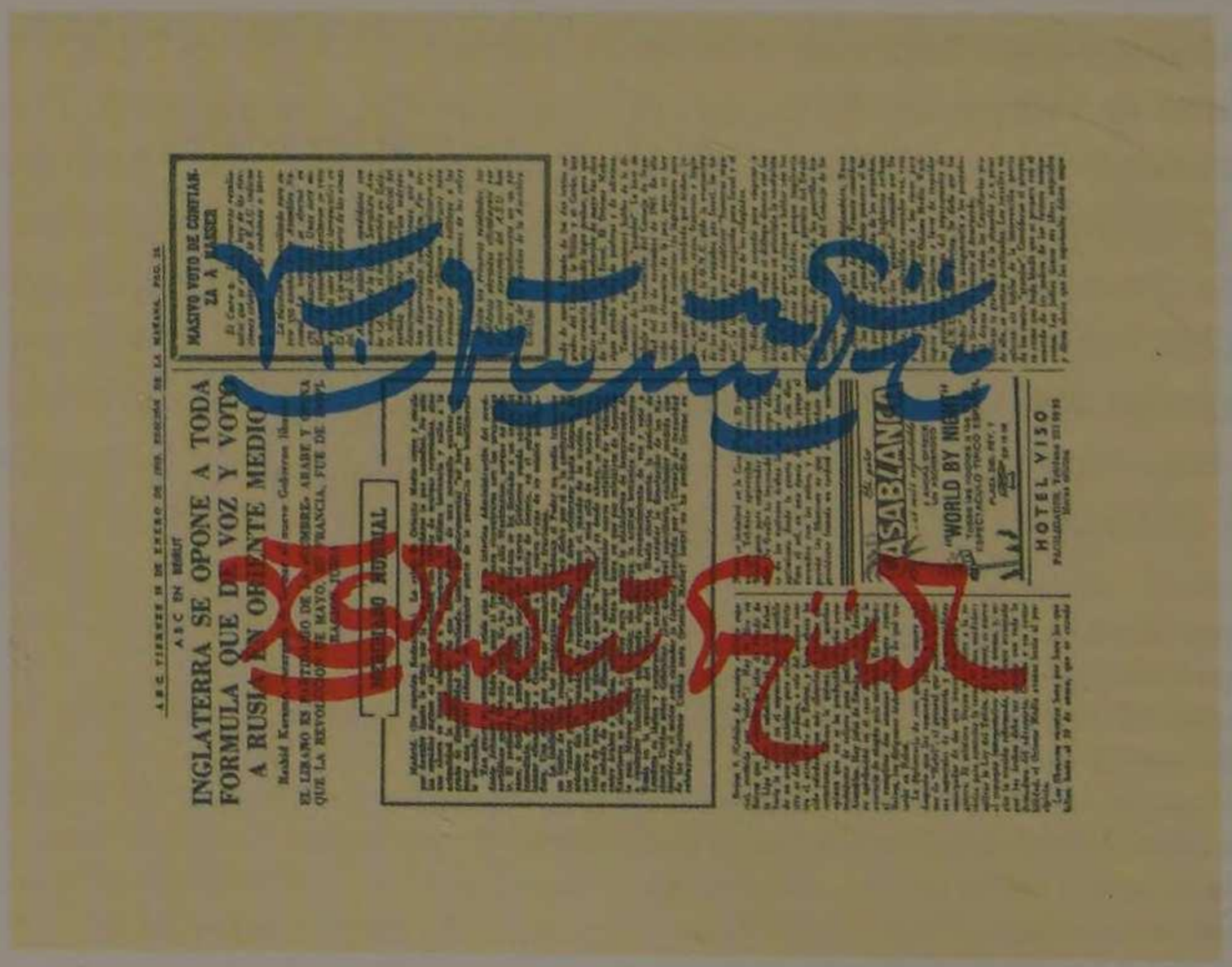
130. Fernando MILLÁN: «Utopía, trasgresión, neovanguardia y radicalismo. La poesía experimental en el Estado español», en VV. AA.: *Escrito está*, ob. cit., p. 16.

131. Gerardo Diego estuvo activo en Madrid durante esos años, pero era visto como un personaje de la Generación del 27, encarnación viva de una historia de la literatura que ya había pasado. Por otra parte, los cinco poemas que se suelen citar de Juan Larrea, pertenecientes a «Metal de voz», que tímidamente juegan con el espacio y la tipografía, se publicaron en 1919 y no fueron realmente conocidos hasta que Carlos Barral hizo la edición completa de su obra en 1970. Véase Juan LARREA: *Versión celeste*, 1970.

132. En 1969 la artista Elvira Alfageme publicó póstumamente una carpeta de serigrafías con los *Caligramas*, de Campal, en una edición de 40 ejemplares.



Revista de Cultura Brasileña, Tomo II, n.° 5, Madrid, junio de 1963



Julio Campal: *Caligramas*, edición gráfica, 1969

de las ideas letristas e hipergráficas y la voluntad de llevar la poesía más allá de lo estrictamente literario, aproximándola al mundo plástico de la pintura.

En sus apuntes de trabajo, escritos con bolígrafo sobre papeles, más o menos ocasionales, se puede apreciar cómo, en una especie de automatismo de la mano, similar al que ejecutaría un pintor expresionista sobre la tela, Julio Campal va desfigurando las palabras y las letras al adoptar un trazo suelto en el que lo textual se convierte en gestual.

Pero al trazar sus *Caligramas* Campal no partió de la página en blanco, sino que se sirvió de una escritura impresa y geométricamente ordenada, la que proporciona la página del periódico, que utilizó como soporte para llegar a una escritura más libre, de trazo pulsional y voluntad plástica, gracias a los arabescos de color aplicados con rotuladores de punta ancha. Mientras que la escritura de la página impresa del periódico pretende la comunicación referencial, los signos trazados por Campal carecen ya de un significado explícito, han sido caligrafiados con el fin de enfatizar la belleza de la escritura,[133] sus cualidades son puramente estéticas y de ellas emana una nueva poética plástica.

Los trazos caligráficos, ejecutados con la nerviosa pulsión de una firma, se asemejan a gestos coreográficos, como los realizados por Jackson Pollock al chorrear la pintura sobre la tela. No es Campal quien inventa ni este tipo de escritura ni quien sugiere las consecuencias que estas actitudes van a tener, pero a él le cabe el honor de haber puesto en crisis en España el lenguaje codificado, abriendo el mundo de la escritura a otros horizontes.

Fernando Millán ha retratado así a Julio Campal:

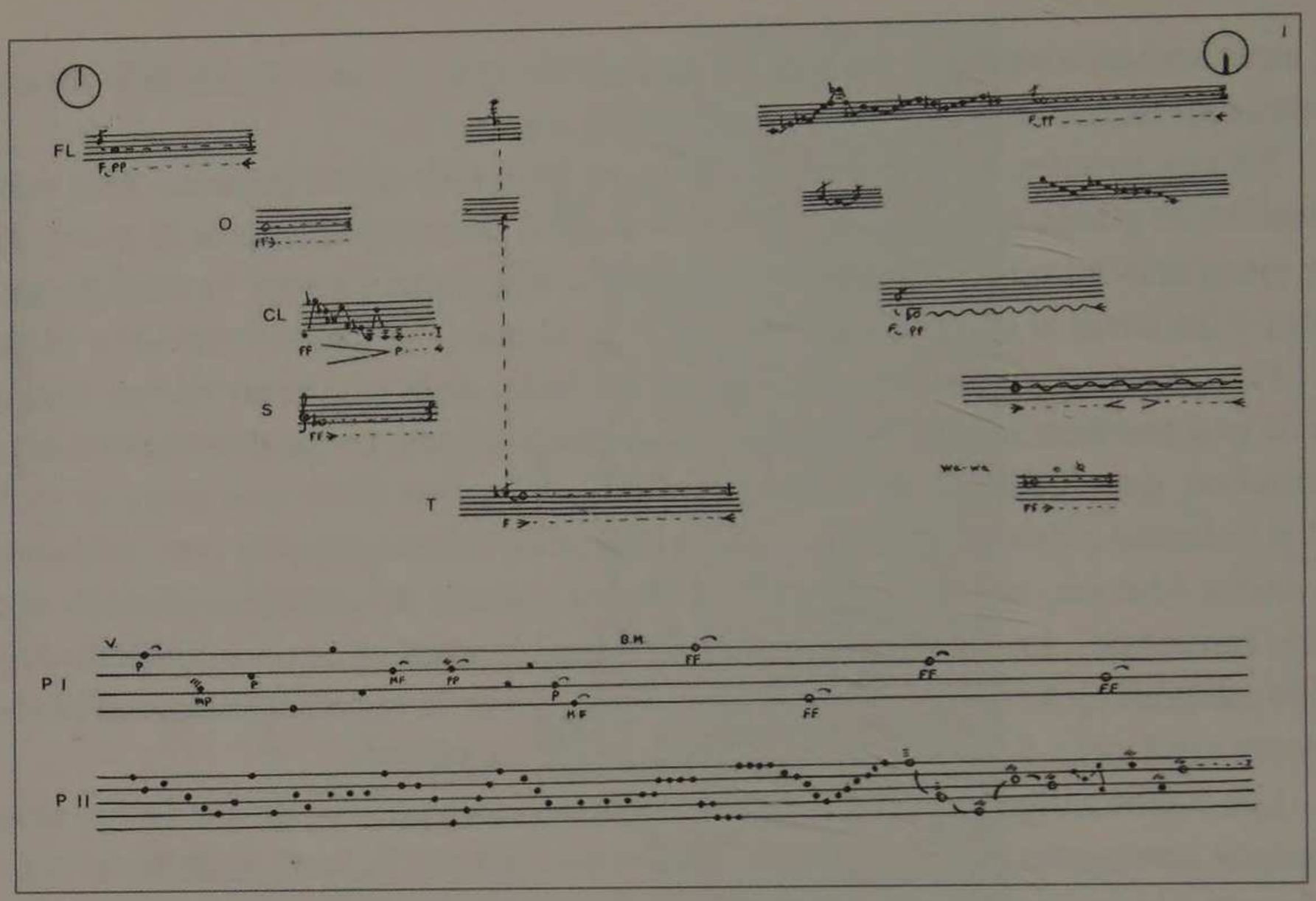
> Su capacidad de liderazgo estaba basada en un discurso inédito en el mundo intelectual de los años sesenta: lo primero y más valioso para un poeta era la información. Y por eso la información no era una propiedad privada, sino algo público que se debía compartir con todas las personas interesadas. «Un poeta actual, no tiene derecho a prescindir de nada que necesite, especialmente si se trata de saber lo que está sucediendo en el mundo de la poesía», solía repetir.[134]

Lo visual en la poesía

JUNTO a Julio Campal se fue formando en Madrid un grupo de jóvenes que le ayudaban en las labores de información y difusión, entre los que estaban Tomás Marco, Manuel Adrada, Fernando Millán e Ignacio Gómez de Liaño. La mutua influencia entre música y poesía establecida al ir conociendo las obras de las vanguardias que mostraba Campal, quien tradujo algunos textos vanguardistas que circularon en ciclostil, tiene un ejemplo claro en una de las primeras composiciones de Tomás Marco, titulada *Anna Blume* (1967), para la que el músico se inspiró en fragmentos de dos poemas de Kurt Schwitters, *An Anna Blume* (1919) y *Ursonate* (1922-32), destacando en esta obra los aspectos fonéticos de los juegos silábicos en los que se apoya el poeta dadaísta, para lo que Tomás Marco recurrió a la grabación en cinta magnetofónica

133. Cfr. Laura LÓPEZ FERNÁNDEZ: «Un acercamiento...», ob. cit., s. p.

134. Fernando MILLÁN: «Utopía, trasgresión, neovanguardia y radicalismo. La poesía experimental en el Estado español», en VV. AA..: *Escrito está*, ob. cit., p. 20.



Tomás Marco: *Anna Blume* [partitura manuscrita del autor], 23 febrero-17 junio de 1967

de parte del material sonoro de la obra, lo que hizo en el Laboratorio Alea que dirigía Luis de Pablo.[135] Aquí nos encontramos con dos asuntos importantes, por un lado la necesidad de inventar nuevos modelos de escritura musical para este tipo de partituras que exige a su vez nuevas maneras de interpretación que no se basan en el lenguaje de los intervalos armónicos que se inscriben en el pentagrama, por otro, la propia interpretación con nuevos instrumentos, como la cinta magnetofónica, o con la voz que es utilizada de manera diferente al canto y la recitación, explorando los resortes fonéticos del habla.

Tras la prematura muerte de Campal en 1968, algunos de sus colaboradores crearon, en mayo de ese año, el grupo N. O.,[136] formado por Fernando Millán, Jesús García Sánchez, Enrique Uribe, Juan Carlos Aberásturi[137] y Jokin Díez de Fortuny,[138] comprometiéndose a continuar la labor divulgativa iniciada por Campal y a promover la colaboración entre artistas de diferentes disciplinas. En este sentido, el grupo en su conjunto editó algunos libros[139] y siguió realizando exposiciones por toda España con los materiales recopilados por Campal,[140] tarea que después continuó Fernando Millán en solitario.

135. Tomás MARCO: *Anna Blume,* sobre textos de Kurt Schwitters, es una obra para dos recitadores, cinta magnetofónica y conjunto instrumental formado por flauta, oboe, clarinete, saxofón tenor, trompa y dos percusionistas. La estrenó el Grupo Koan, dirigido por Arturo Tamayo, en el II Festival de América y España, en Madrid en octubre de 1967.

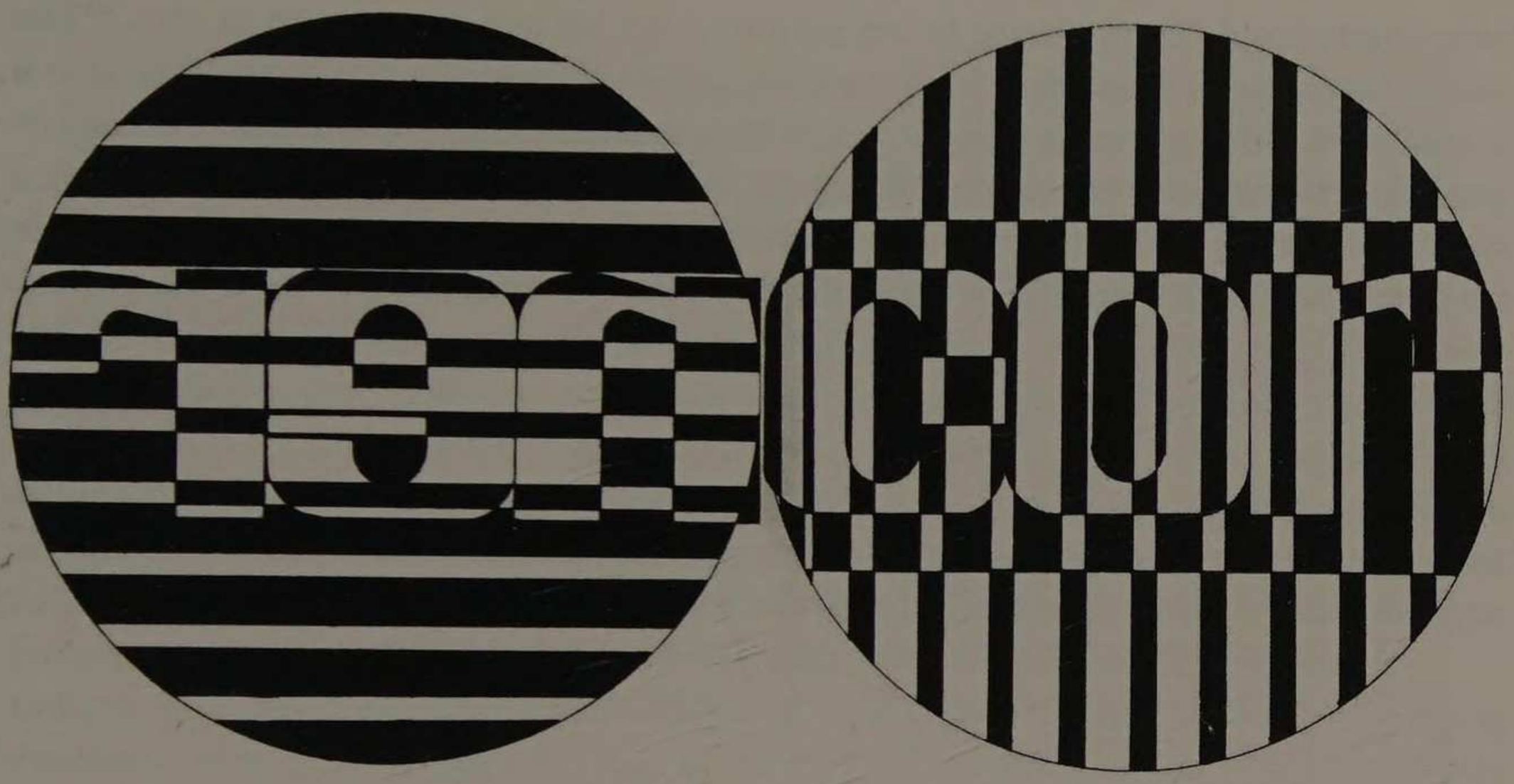
136. El primer manifiesto del grupo N. O. se publicó en 1969: «Hacia una visión objetiva de la poesía N. O.», y al año siguiente apareció un segundo en el catálogo de la exposición *Situación cinco,* celebrada en la Galería Eurocasa, Madrid, 5-25 de junio de 1970.

137. Juan Carlos Aberásturi ha firmado poesía también con su nombre completo: Juan Carlos Jiménez de Aberásturi, y con el pseudónimo J. Ocarte.

138. En algunos momentos, Miguel Lorenzo, José Antonio Cáceres y Francisco Zabala también pertenecieron al grupo.

139. El primero recoge dos poemas del postista autoexiliado en Amiens, Carlos Edmundo de Ory, cuyos versos, a pesar de recurrir a recursos como el collage, no son decididamente experimentales. Véase Carlos Edmundo DE ORY: *Música de lobo,* N. O., 1970.

140. Sirvan como ejemplo de esa actividad: las «Jornadas de documentación sobre poesía de vanguardia», celebradas en Zaragoza en mayo de 1969, así como la primera exposición del grupo N. O. en la Galería Eurocasa, de Madrid, en junio de 1970.



Fernando Millán: *Criptograma. Homenaje a mi mejor amigo,* 1968-1973

Fernando Millán es un personaje clave en su doble labor de creador y difusor del arte experimental, no solo de poesía visual. Él entiende que lo experimental no se reduce solo a utilizar una página de papel sobre la que combinar textos e imágenes, formar figuras geométricas con letras o realizar collages con elementos dispares, sino que en la experimentación hay que trabajar y colaborar con todo tipo de creadores: pintores, cineastas, novelistas, actores, músicos, así como que hay que servirse de todo tipo de medios: fotografías, objetos, espacios, instrumentos, proyecciones, sonidos, etcétera. Esta postura le llevó a entablar relación con un gran número de creadores de todo el mundo con los que intercambió obras y publicaciones, incrementando así el caudal de materiales que originariamente servía a Julio Campal para realizar exposiciones. La antología que realizó con Jesús García Sánchez en 1975[141] y los programas radiofónicos escritos con Javier Maderuelo y emitidos por *Radio Nacional de España* en 1982[142] son dos ejemplos de su afán por fomentar la colaboración y difundir lo experimental.

Con todo, el trabajo como creador de Fernando Millán se centró en la «poesía visual» donde consigue realizar algunas obras que fueron magistrales. El conocimiento de primera mano sobre lo que estaba aconteciendo en la experimentación internacional le podría haber conducido a desarrollar unos poemas eclécticos o sincréticos, pero él luchó contra la imitación. Ciertamente, Fernando Millán ensayó y asimiló todos los procedimientos, como se puede apreciar en sus libros inéditos *Relato 1* y *Relato 3*, auténticos bancos de prueba de los recursos de la poesía concreta y visual, pero enseguida fue capaz de destilar unos

141. Fernando MILLÁN y Jesús GARCÍA SÁNCHEZ: *La escritura en libertad*, 1975.

142. Se trata de veinte programas de una hora de duración, titulados «Experimentación y músicas fonéticas», escritos y realizados para Radio 2, de *RNE*, donde se dio a conocer un extenso repertorio de poemas fonéticos y músicas experimentales, la mayoría de ellos tomados de los discos y cintas magnetofónicas que Fernando Millán había reunido a través de sus corresponsales.

procedimientos de escritura que le son propios y por los que se reconoce su obra.[143] Los poemas visuales de Fernando Millán suponen un paso gigantesco con respecto no solo a los caligramas de su maestro Campal, sino a la obra del resto de los poetas que estaban empezando a adoptar sus enseñanzas a finales de los años sesenta, ya que la mayoría de ellos siguieron utilizando el verso, más o menos libre, o se limitaron a jugar con la tipografía sin salirse de las convenciones de composición de las imprentas. Así, en los *Criptogramas* (1968-1973),[144] cada uno de los poemas está formado por una única palabra cuya escritura se somete a la distorsión de una especie de rejilla que procede del mundo plástico del arte cinético y que reclama un esfuerzo más retiniano que intelectivo. Sin duda los experimentos del Groupe de Recherche d'Art Visuel,[145] de París, han ejercido alguna influencia en el planteamiento de estos poemas, pero el resultado no solo no es una trascripción mimética de aquellos trabajos, sino que se perfila como una vía de creación que define la obra de Millán.

El nivel de experimentación al que llegó Fernando Millán tras la disolución del grupo N. O. se puede apreciar en una obra: *Ariadna o la búsqueda* (1971-1973). Este libro está formado por cuarenta fotocollages,[146] en los que combina letras, signos, imágenes fotográficas y figuras geométricas. Las letras, que representan la escritura, mantienen cierto orden lineal y geométrico, pero no configuran palabras con sentido lingüístico, por lo tanto carecen de narratividad y sentido enunciativo. Los signos pertenecen todos al mismo tipo, son flechas de señalar dirección. Las imágenes fotográficas presentan un cierto orden, pero tampoco generan un discurso, al igual que las letras no poseen continuidad narrativa, pero sí son enunciativas ya que la mayoría de ellas muestran el cuerpo desnudo de alguna mujer, imágenes que han sido tomadas de publicaciones pornográficas. Por último, las figuras geométricas son mayoritariamente rectángulos, algunos círculos y triángulos. Las figuras geométricas no poseen un valor en sí mismas, sino que son consecuencia de los soportes sobre los que aparecen las imágenes, las letras y los signos, pero le permiten al autor jugar con ellas como elementos compositivos.

En esta obra no se hace evidente la existencia de una determinada ley de composición, la geometría no impone ningún orden determinante y los elementos que configuran cada página parecen ubicados de forma casual, el resultado visual es muy ágil, la mirada se tiene que desplazar de unos elementos a otros, las flechas indican direcciones contrapuestas, las letras se resisten a desvelar algún significado, mientras que los rostros y los pechos de las mujeres polarizan la mirada del espectador hacia ellos. *Ariadna o la búsqueda* es, como poema visual y como trabajo de fotocollage, una de las obras más logradas en España.

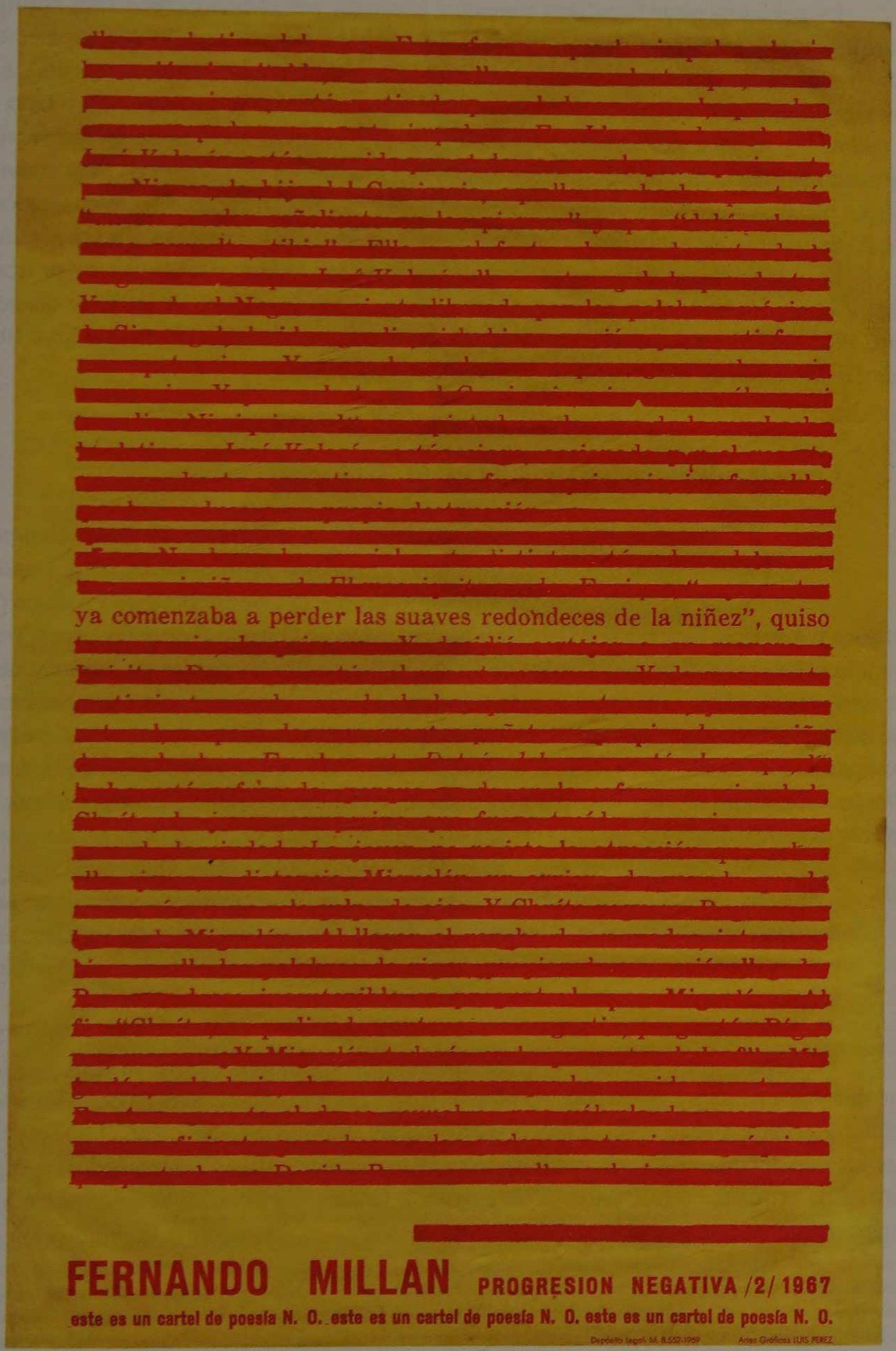
Podríamos decir que en un libro como *Ariadna o la búsqueda* hay un proceso de construcción de los poemas, pero, como muy bien sabe un escultor, la obra puede surgir de dos maneras diferentes: añadiendo materia (modelado) o retirando materia (talla). Entre 1965 y 1966 Fernando Millán ensayó un procedimiento que pudo ver en algunas obras del dadaísmo: el tachado de textos. El primero de sus textos tachados fue publicado en forma de postal en 1968 y después fue ampliado como cartel del grupo N. O.

143. Véase Fernando MILLÁN: *Textos y Antitextos*, 1970; —: *Mitogramas*, 1978; —: *Prosae*, 1980.

144. Cuatro de ellos fueron publicados en *Mitogramas*, ob. cit., pp. 15-20.

145. El GRAV se fundó en 1960 por Julio Le Parc, Horacio García-Rossi, Hugo Demarco, François Morellet, Denise René, Francisco Sobrino, Joël Stein y Jean-Pierre Yvaral.

146. A los que posteriormente ha añadido cuatro más.



Fernando Millán: *Progresión negativa 2/67* [cartel de Poesía N. O.], 1969

La tachadura niega la palabra y encubre lo escrito, pero Millán, como Tom Phillips, descubre que la tachadura hace emerger con fuerza insurgente aquello que premeditadamente no se ha tachado, cobrando esas palabras o morfemas dejados a la vista nuevos significados que, en cierta manera, emanan del contexto de lo tachado, sobre todo si la tachadura se hace de manera sistemática. A su particular técnica de tachar textos Fernando Millán la denomina «textchones». Lo tachado deja de ser textual para convertirse en plástico, muy particularmente cuando Fernando Millán aplica diferentes técnicas con distintos tipos de rotulador, ocupando de manera variada los renglones y las páginas.

Lo que se inició como una técnica visualista de crear «textchones» en su libro *Violencia* se convirtió en un proceso de desconstrucción sistemática de un libro cuando entre 1981 y 1983 emprendió el textchonado de cinco ejemplares de un mismo libro titulado *La depresión en España*.[147]

Conocer y difundir

Con el fin de independizarse de la influencia de Julio Campal, Ignacio Gómez de Liaño abandonó Problemática 63 a finales de 1966 creando su propio grupo: la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, formada por Herminio Molero, Manolo Quejido, Fernando López-Vera, Francisco Salazar y el propio Gómez de Liaño.[148] Siguiendo las pautas ya mencionadas, este grupo pretendía reunir creadores de diferentes campos: escritores, pintores, poetas…, que trabajaran en equipo, pero alejados del incipiente mundo del comercio capitalista que comenzaba a instalarse en España. Entonces firmaron una especie de manifiesto, titulado «Declaración de principios. Estética y Sociedad», en el que se inclinan claramente por el camino experimental:

> La experimentación, el ensayo, se nos revelan como la garantía y el camino más seguro de la libertad que se quiere objetivar. La experimentación, el ensayo, lejos de ser lo caduco, lo efímero, constituyen lo representativo, lo válido, siempre atento a sus funciones social y estética.[149]

En el título que da nombre al grupo aparecen las palabras *cooperativa* y *producción* que denotan una cierta militancia «productivista», una especie de intento de valoración utilitaria del arte que se acentúa con la inclusión del término *artesana*, con el que parece que quieren denotar un interés por desbordar lo meramente artístico, acercándose a otras formas de producción diferentes de la pintura o la poesía y abrazando abiertamente la experimentación. El grupo, sin embargo, no se dedicó exactamente a la producción de

147. *Violencia* permanece inédito, hay edición facsímil de Fernando MILLÁN: *La depresión en España*, 2012.

148. Ignacio Gómez de Liaño, Manolo Quejido y Herminio Molero se habían conocido cuando aún eran alumnos del Instituto de Enseñanza Media Cardenal Cisneros de Madrid. En el entorno de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana estuvieron también otros artistas como Elena Asins, Julio Plaza, LUGAN y Julián Gil, interesados en la geometría y el cinetismo.

149. La «Declaración de principios» ha sido recogida en José Antonio SARMIENTO: *La otra escritura*, ob. cit., pp. 266-271. Reproducido también en *Desacuerdos sobre arte política y esfera pública en el Estado español*, n.° 3, noviembre de 2005, pp. 54-56.



Cooperativa de Producción Artística (Herminio Molero y Manolo Quejido):
Nuevas tendencias. Poesía, música, cine [cartel], Madrid, 1967

obras ni artísticas ni artesanas, más bien su labor se concentró en la organización de exposiciones colectivas donde presentaron obras suyas, junto a la de autores de otros países en torno a la poesía experimental,[150] por medio de estas exposiciones dieron a conocer obras de poetas y artistas muy destacados de todo el mundo.[151] Además promovieron dos ciclos de conferencias en el Instituto Alemán de Madrid bajo los títulos: «Nuevas tendencias», con la participación de Eugen Gomringer y Reinhard Döhl, en diciembre 1967, y al año siguiente: «Nuevas tendencias 2», con la participación de Gerhard Ruhm y Max Bense,[152] la presencia de estos poetas y teóricos alemanes fue muy importante para la consolidación de la experimentación en Madrid.[153]

150. «Signo y forma», Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 30 junio-10 julio de 1967; «Exposición rotor internacional de concordancia de artes», Festivales de España 1967, San Sebastián, Cuenca y Córdoba; «Letras imágenes texto», Instituto Alemán de Madrid, 4 al 20 de diciembre de 1968; «Nuevo Lenguaje», Colegio Mayor Universitario Fernando el Santo, Sevilla, mayo de 1968; «i», Colegio Mayor Universitario Fernando el Santo, Sevilla, mayo de 1969.

151. Como ejemplo del interés que tuvieron estas exposiciones, realizadas con el apoyo del Instituto Alemán, cito el elenco de artistas participantes en esta última: Elena Asins, Julien Blaine, Tomás García, Jochen Gerz, Lily Greenham, Ernst Jandl, Kitasono Katue, Fernando López-Vera, LUGAN, Herminio Molero, Hugo Mund Junior, Ladislav Novák, Claudio Parmiggiani, Julio Plaza, José del Pino, Manuel Quejido, Mary Ellen Solt, Paul de Vree, herman de vries y Edgardo Antonio Vigo. En el acto de inauguración, el 22 de mayo de 1969, Lily Greenham ofreció un recital de poesía fonética. Se puede apreciar en el elenco de la exposición una mezcla de poetas visuales y artistas plásticos que convergen en un mismo campo experimental.

152. «Nuevas tendencias», con la participación de Eugen GOMRINGER: «La poesía concreta como lengua supranacional» y Reinhard DÖHL: «Letra e imagen, algunos aspectos» y «El poema moderno, confrontación de textos», en diciembre de1967. Al año siguiente: «Nuevas tendencias 2», con la participación de Gerhard RUHM: «Los fundamentos del teatro nuevo» y Max BENSE: «Problemas y cometido de la estética moderna» y «Arte y computadora». Las conferencias de Gomringer y Döhl han sido editadas en Eugen GOMRINGER, Reinhard DÖHL: *Poesía experimental: estudios y teoría; [con motivo de la exposición] «Texto, letras, imágenes»*, 1968.

153. Un ejemplo: Elena Asins contactó con Max Bense y consiguió una beca para estudiar en el curso sobre Semiótica que Bense impartía en la Universidad de Stuttgart.

En un mundo de fuerte competencia mercantil prima la obra que pasa a ser un producto con el que se puede comerciar. El precio obtenido por la venta de la obra determina su valor. Ante esta lógica capitalista, muchos creadores, que lógicamente no vivían de comerciar con su obra, no prestaron un particular interés por producir obras, interesándose en experimentar, sin preocuparse por los resultados, regalando estos a quienes supieran apreciarlos, y optaron también por dar a conocer el trabajo de los demás, como un intérprete musical hace con las partituras de un compositor. En este ambiente, parecía más ético organizar una exposición o un recital de poesía experimental que ser el autor de una obra publicada.

El grupo no llegó a sobrevivir tres años. El acta de defunción la firmaron Ignacio Gómez de Liaño, Fernando López-Vera y Francisco Salazar en un artículo publicado en el *Diario Madrid* con el significativo título: «La CPAA. Enfermedades de la cultura española. Fin de un grupo de combate sin oponentes»,[154] en el que aclaran que el fracaso de su intento se ha debido a la falta de medios económicos que, al no ser obtenidos en el mercado, debían proceder de subvenciones oficiales que no llegaron a conseguir.[155]

El trabajo de Julio Campal como difusor de cultura poética contemporánea, iniciado en Problemática 63, cuajó en las exposiciones realizadas en la Galería Barandiarán y, tras la muerte de Campal, en las exposiciones y actos programados y realizados tanto por Fernando Millán y el grupo N. O. como por Gómez de Liaño y la Cooperativa de Producción Artística y Artesana. Todos estos actos y exposiciones tuvieron un doble sentido, por una parte acercaron a los creadores y al público español las nuevas formas del arte a través de obras que poseían un alto interés conceptual e informativo, aunque por los formatos en que se materializaban carecían de escaso valor económico, ya que se trataba de obra impresa, carteles, tarjetas, fotografías, revistas, poemas mecanografiados y todo tipo de materiales efímeros, pero por otra parte estos actos pusieron en contacto a sus organizadores con los creadores de estas obras, con quienes tenían que cartearse para solicitar y recibir las piezas que formarían parte de las muestras que he mencionado.

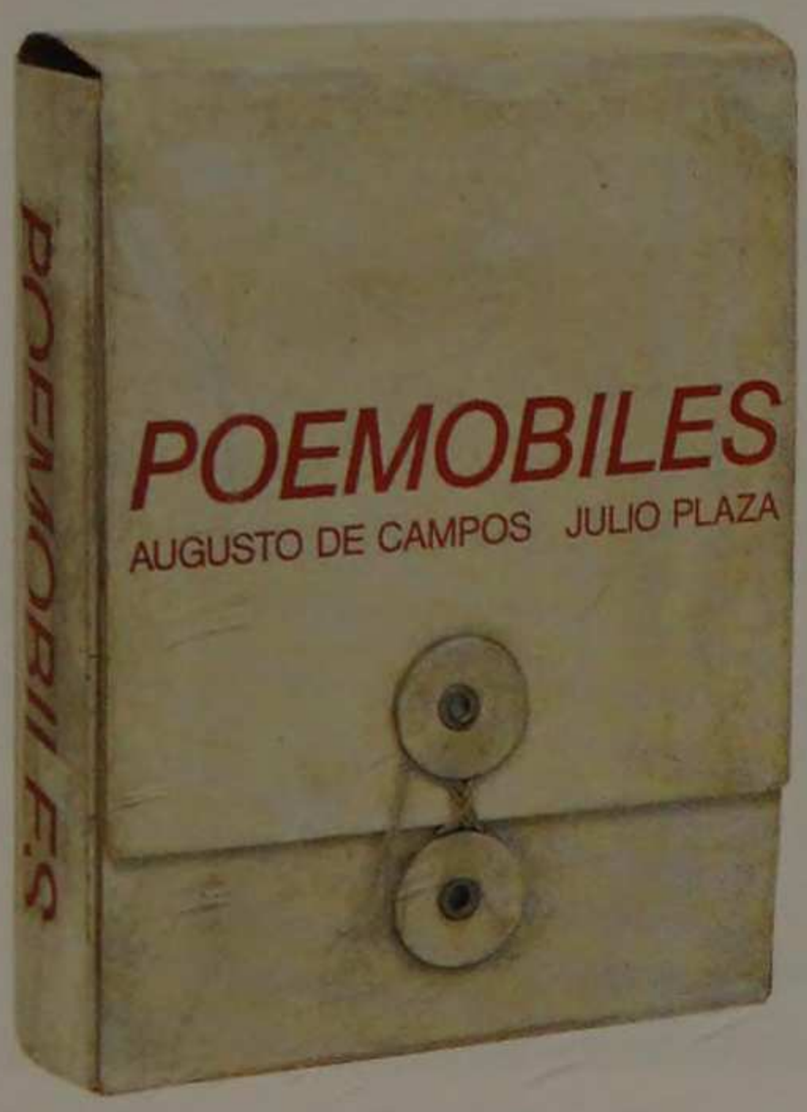
De esta manera algunos de los organizadores, muy particularmente Gómez de Liaño y Fernando Millán, entraron en contacto epistolar, y en ocasiones también personal, con los más destacados creadores del momento quienes, al colaborar en estas exposiciones, enviando obra y recibiendo los programas que se editaron, tomaron conciencia de la existencia de movimientos experimentales en una España que en los años sesenta era oficialmente hermética.[156]

Con el cambio de década entre los años sesenta y setenta, se produjo un fenómeno de dispersión. Ramón Barce, Tomás Marco y, después, José Luis Castillejo abandonaron

154. *Diario Madrid*, 11 de julio de 1969.

155. Cfr. José Antonio SARMIENTO: *La otra escritura*, ob. cit., p. 23.

156. Ignacio Gómez de Liaño entró muy pronto, en el verano de 1966, en contacto personal con Henri Chopin, Julien Blaine, Jean François Bory, Arrigo Lora-Totino, Carlo Bellori y Adriano Spatola. Véase Ignacio GÓMEZ DE LIAÑO: «Elena Asins, o la danza silenciosa de las líneas», en VV. AA.: *Elena Asins. Fragmentos de la memoria* [cat. exp.], 2011, p. 18. En el ARCHIVO LAFUENTE se conservan cinco archivadores con varios cientos de cartas recibidas por Fernando Millán que permiten trazar el nivel de conexión con los creadores más importantes del momento. Entre los corresponsales extranjeros más asiduos están Julien Blaine, Jean-François Bory, Jochen Gerz, Bernard Heidsieck, Maurizio Nannucci, Claudio Parmiggiani, Arthur Petronio, Adriano Spatola, Jirí Valoch y Franco Verdi.



— Augusto de Campos y Julio Plaza: *POEMOBILES*, edición de autor, Sao Paulo, 1974

Zaj, la Cooperativa de Producción Artística y Artesana murió por inanición económica y el grupo N. O. se disolvió por diferencias de carácter político entre sus miembros, surgidas por la colaboración de Fernando Millán con la editorial Parnaso 70.[157] Pero la disolución de los dos grupos más activos y el desmembramiento de Zaj no trajo como consecuencia la paralización de la actividad experimental ni frenó tampoco su difusión ya que cada uno de los miembros siguió su andadura en solitario generándose una diáspora, a la vez que un tejido de rencillas y reproches que se extendería hasta la época actual.

Herminio Molero y Manolo Quejido, que estaban tan interesados en la poesía como en la pintura, siguieron experimentando con las palabras, la pintura, el teatro, la música electrónica y los ordenadores, como se comenta más adelante. Elena Asins, Julio Plaza y LUGAN[158] hicieron también carrera como artistas plásticos, tomando cada uno un camino diferente, pero todos quedaron más o menos vinculados con la escritura. Julio Plaza, que emigró a Brasil en 1967,[159] entró en contacto con los poetas concretos de la revista *Noigandres*, a quienes había conocido a través de Ángel Crespo, realizando con Augusto de Campos un libro de poesía concreta titulado *Poemobiles*.[160]

157. Fernando Millán publicó su libro, *Textos y Antitextos* (1970), y el libro, de Julio Campal, *Poemas* en la editorial Parnaso 70 que dirigía José María Montells, editor además de la revista universitaria ciclostilada: *Poliedros*. Montells era sospechoso de pertenecer a un grupo político de extrema derecha, lo que hizo que Enrique Uribe y Juan Carlos Aberásturi rompieran su relación con Fernando Millán.

158. LUGAN es el pseudónimo artístico de Luis García Núñez.

159. Viajó a Brasil como parte de la delegación artística que representó a España en la IX Bienal de São Paulo. Primero estuvo en Río de Janeiro, donde enseño en la Escuela Superior de Diseño Industrial (ESDI), después pasó cuatro años en Puerto Rico, invitado por Ángel Crespo, que enseñaba allí poesía brasileña. En Puerto Rico organizó la exposición «Creation/Creación» (1972), una de las primeras muestras de «arte postal», y en 1973 se instaló definitivamente en Sao Paulo.

160. Augusto DE CAMPOS y Julio PLAZA: *Poemobiles*. 1974. Véase Gonzalo AGUILAR: «Entreabrir: Los *Poemobiles* de Julio Plaza y Augusto de Campos», *Arte y parte*, n.° 111, junio-julio de 2014, pp. 101-115.

Zaj es como un bar

PODEMOS asegurar que la introducción en España de las corrientes musicales más novedosas que se produjeron después de la Segunda Guerra Mundial se debe a Juan Hidalgo y Walter Marchetti. Ambos compositores se habían conocido en Milán en 1956 en los cursos de composición de Bruno Moderna y coincidieron al año siguiente en el Internationale Ferienkurse für Neue Musik, de Darmstad, donde presentaron una obra cada uno. En el curso siguiente (1958), en ese mismo festival, conocieron a John Cage y abandonaron definitivamente la composición serial para interesarse por la indeterminación y la aleatoriedad.

En 1960, instalados en Barcelona, se relacionaron con Josep Maria Mestres Quadreny con quien, a través del Club 49, establecieron un tipo de conciertos titulados «Música Abierta», pero la iniciativa de hacer «nueva música» o música experimental no prosperó en Barcelona.[161] En 1964 Juan Hidalgo y Walter Marchetti, se instalaron en Madrid, donde junto con Ramón Barce fundaron un grupo que llamaron Zaj,[162] con el que pretendían ir más allá de las técnicas seriales de composición incorporando la aleatoriedad, la indeterminación y el silencio como elementos estructurales de su música. Poco después se unieron a Zaj el también compositor Tomás Marco, el escritor José Luis Castillejo y la escultora Esther Ferrer.[163] La presencia de un escritor y una escultora entre músicos indica la voluntad de crear un tipo de música experimental, alejada ya de los rigores del serialismo y de las prácticas del virtuosismo instrumental, incluso de superar la música como género, lo que les condujo a un tipo de arte próximo al happening, llegando a establecer relaciones con los miembros de Fluxus, con los que colaboraron en varias ocasiones.[164] A pesar de que la mayoría de los miembros estables de Zaj eran músicos y de que lo que ha quedado de su trabajo son las publicaciones, el grupo Zaj inauguró en España un nuevo tipo (o género) de arte: la «acción», que ejercieron de forma radical. Realizaron acciones como traslados de objetos, viajes, espectáculos escénicos, conciertos mudos, presencias y otras propuestas que tienen más de visual y de poético que de musical (en el sentido de sonoro) y que enlazan con los *events* y el accionismo de otros grupos coetáneos, como el mencionado Fluxus.

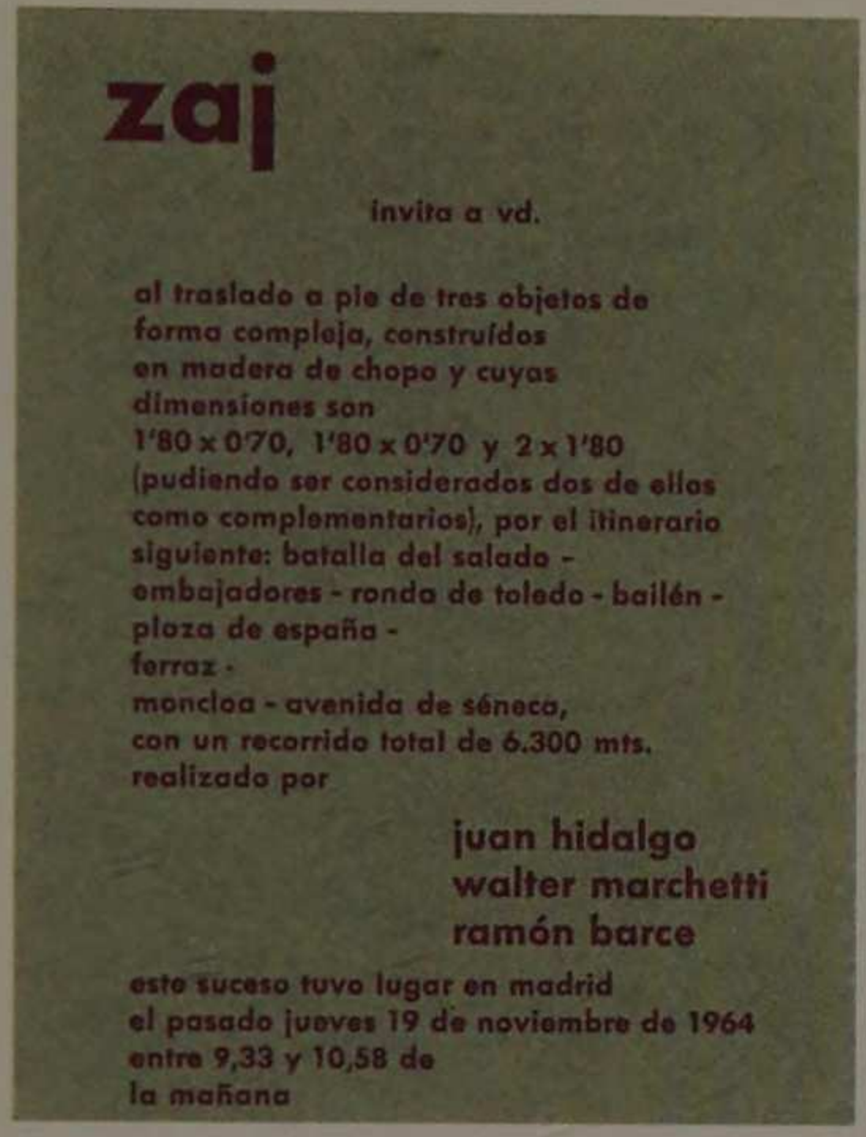
Un ejemplo del tipo de arte de acción que practicaron es la partitura, la obra *Traslaciones,* de Ramón Barce, donde el pentagrama y las notas han sido sustituidos por unas «instrucciones» que dicen:

161. Hidalgo y Marchetti llevaron a Barcelona al pianista David Tudor, estrecho colaborador de John Cage, quien interpretó el tercer concierto de «Música Abierta» el 9 de noviembre de 1960, ofreciendo obras de Bo Nilsson, Walter Marchetti, Toshi Ichlyanagi, Juan Hidalgo, Sylvano Bussotti y John Cage.

162. En una tarjeta que posee un cierto carácter programático se puede leer: «zaj es como un bar. la gente entra, sale, está; se toma una copa y deja una propina. walter marchetti madrid, 1966».

163. Zaj no ha tenido un número estable de miembros ni ha mantenido una nómina cerrada, cualquiera podía ser Zaj en un momento determinado, pero de los programas, los actos y las tarjetas se puede extraer una lista. A los ya citados habría que sumar a Manolo Millares, Alejandro Reino, José Cortés, Manuel Cortés, Alberto Greco, Federico Miralles, Eugenio de Vicente, Ignacio Yraola, Javier M. Cuadrado, Luis Mataix, Josefa Codorníu, Ricardo Ferralt y Paco Martínez. En realidad, la lista es más breve ya que los tres últimos aparecen como relleno, Josefa Codorníu era la madre de Juan Hidalgo y los dos últimos son nombres ficticios con los que pretendían hacer creer, al principio, que el grupo era numeroso.

164. Como muestra de esa colaboración ha quedado la publicación: *A Zaj Sampler (A Great Bear Pamphlet)*, Something Else Press, Nueva York, 1967, en la que se recogen una selección de textos escritos de los miembros del grupo.



Tarjeta Zaj, Madrid, 1964

Traslaciones

Para cualquier número de ejecutantes.

Duración libre.

Un objeto de gran volumen ha de ser transportado por las calles de la ciudad por medio de relevos y en recorridos previstos sobre un plano.

El ejecutante primero realiza un trayecto y deposita al final el objeto transportado en un lugar convenido, donde es recogido por un segundo ejecutante, que realiza el segundo trayecto y deposita el final el objeto en otro lugar igualmente convenido de antemano. Allí el objeto es recogido por un tercer ejecutante y así sucesivamente. El último ejecutante habrá de desembarazarse del objeto definitivamente al final de su recorrido.[165]

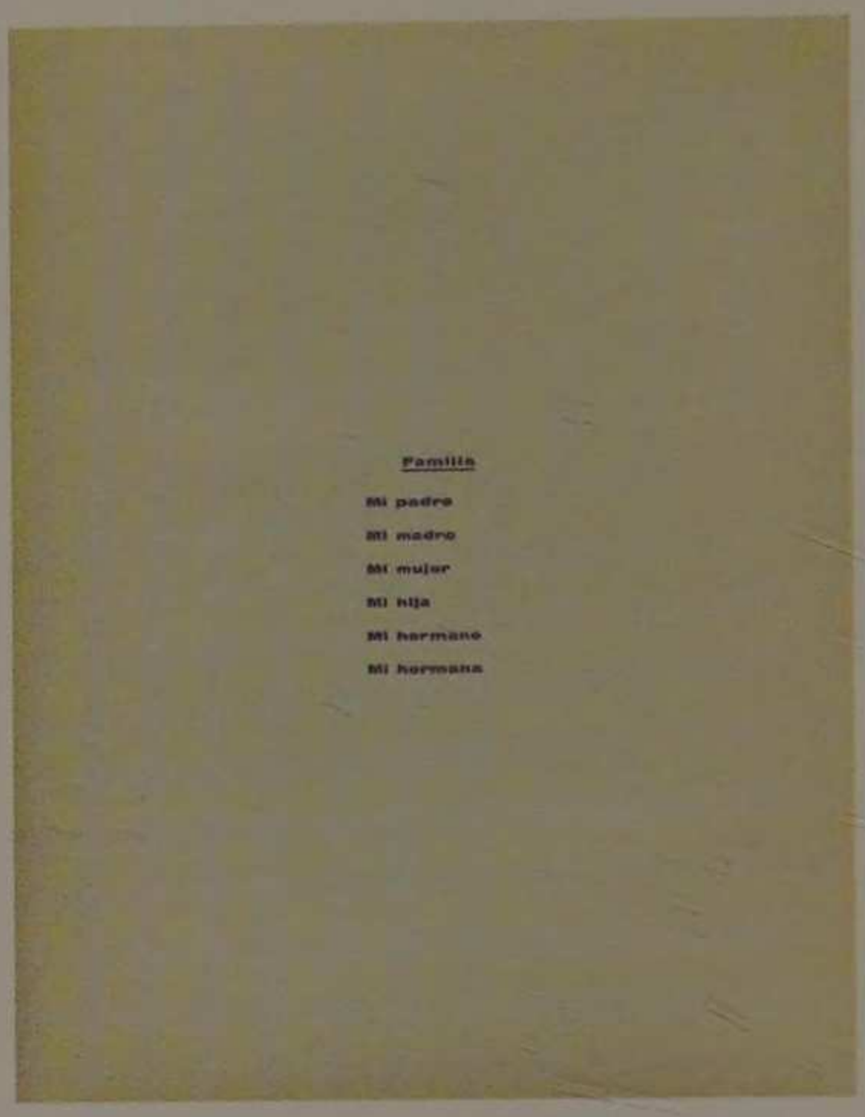
En los conciertos y presentaciones de obras que realizaron entre 1966 y 1970, que es el período que abarcan las tarjetas, presentaron o interpretaron obras de otros artistas y compositores, entre ellos: John Cage, Max Neuhaus, Morton Feldman, Wolf Vostell, Tomas Schmit, Dick Higgins, La Monte Young, Alison Knowles, Robert Filliou, Robert Erebo, Joe Jones, Georges Brecht, Benjamin Patterson, Ben Vautier, Philip Corner, Al Hansen, Bernard Heidsieck y Carl Andre.

Entre todos los fenómenos de la experimentación acontecidos en España en los años sesenta el más conocido y mejor estudiado, sin lugar a dudas, ha sido el de Zaj,[166] razón por la que no voy a insistir aquí destacando la importancia y proyección de sus actos, tanto nacionales como internacionales, describiendo sus conciertos y happenings.[167]

165. Transcrito en Ángel MEDINA: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, 1983, p. 92.

166. Véase como ejemplo el catálogo de la exposición: José Antonio SARMIENTO (ed.): *zaj*, 1996.

167. En rigor no se puede hablar de happenings ya que en las veladas y acciones Zaj no estaba prevista la participación del público, que era mero espectador.



José Luis Castillejo: *La caída del avión en el terreno baldío*, Zaj, Madrid, 1967

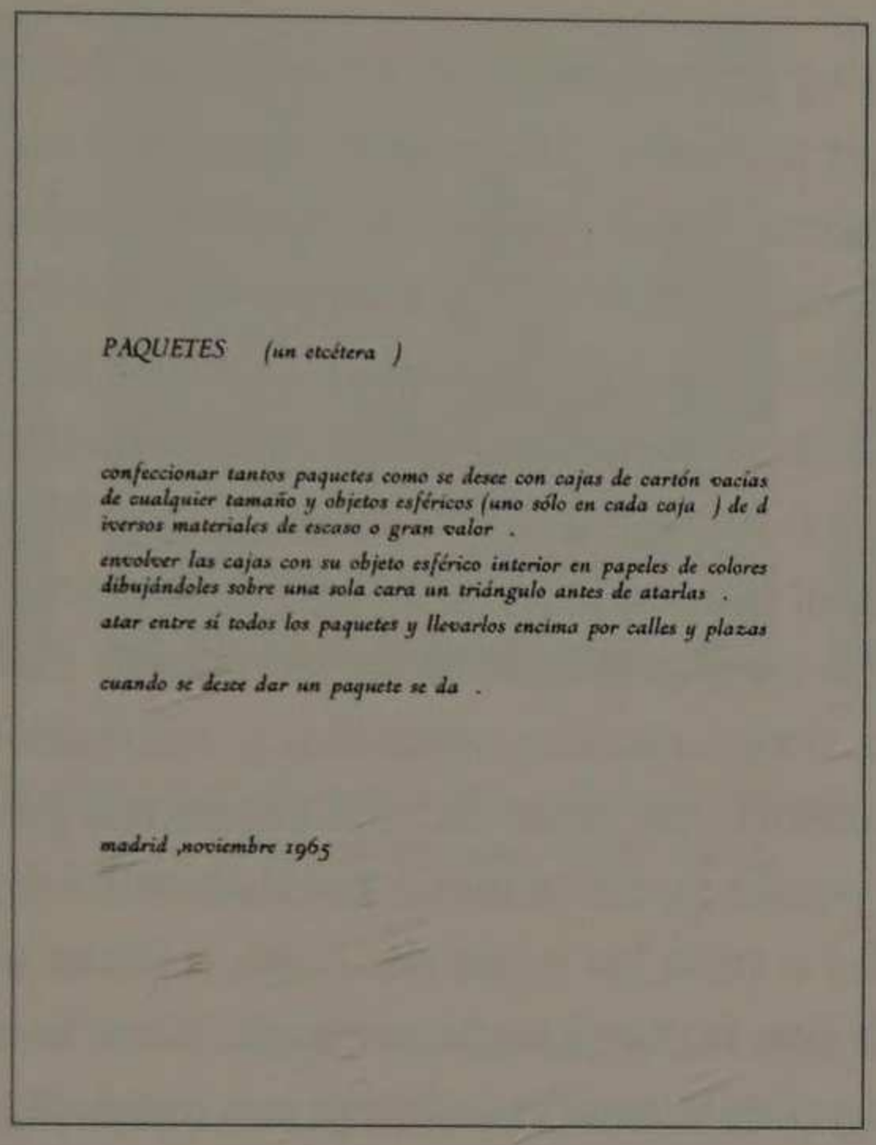
Pero sí es necesario hacer algún comentario sobre las publicaciones en lo que tienen de relación directa con la escritura.

Uno de los elementos más característicos en los trabajos del grupo Zaj ha sido la edición de una larga colección de tarjetas impresas sobre cartulinas de color, compuestas con tipografía de paloseco, con las que anunciaban eventos, hacían propuestas, enunciaban sentencias o, simplemente, se mantenían en contacto con sus seguidores. Algunas de estas tarjetas son la partitura o el «manual de instrucciones» de sus acciones, que eran siempre previamente escritas y nunca improvisadas.

Frente a los formales y sosos tarjetones con los que las instituciones comunicaban al público sus actos, las tarjetas editadas por Zaj presentan una cuidada composición tipográfica y un esmero en la elección del color, tanto del papel como de la tinta, que las hacen reconocibles como algo más que una simple comunicación. Los contenidos que expresan los textos las sitúan dentro de la escritura experimental, próximos a los trabajos que los poetas concretos están haciendo en esos mismos años, por lo que se puede asegurar que las tarjetas Zaj fueron más que un modo de comunicación, una forma de escritura.

Las propuestas que predican las tarjetas Zaj suelen estar firmadas y, por tanto, en ellas se refleja cada uno de sus autores, pero hay un buen número de ellas que responden a la idea de trabajo de grupo y, en cualquier caso, todas mantienen un sorprendente buen nivel de composición tipográfica que afirma la imagen de Zaj. En buena medida la producción de estas tarjetas y, sobre todo de los libros que editaron, se debió a la financiación de José Luis Castillejo, que era el único miembro del grupo que tenía unos ingresos fijos, al trabajar como funcionario del Ministerio de Asuntos Exteriores. Lo sorprendente es que, dada la radicalidad de las propuestas en un país sin tradición vanguardista y de gustos particularmente timoratos, los actos y las publicaciones de Zaj se pensaran como autofinanciables.

Hay un asunto delicado que es necesario tratar aquí ya que se convirtió en un condicionante decisivo, se trata de la escasa capacidad económica que padecieron muchos de



Juan Hidalgo: *Paquetes (un etcétera)*, Madrid, noviembre, 1965,
en Juan Hidalgo: *De Juan Hidalgo*, Zaj, Madrid, 1971

los autores sobre los que tratamos. Posiblemente hoy, cuando nadamos en la abundancia despilfarradora a la que nos ha acostumbrado un mal administrado estado del bienestar que dilapida los fondos destinados a la cultura, no seamos capaces de valorar con ecuanimidad este condicionante no deseado, pero cuando se lee la correspondencia que mantuvieron entre ellos algunos de los autores de aquellos años se percibe un «estado de necesidad extremo» que impedía, por ejemplo, enviar un libro por falta del dinero suficiente para pagar los sellos de correos,[168] no hacer mayor número de fotocopias de un original o utilizar un papel de ínfima calidad por no poder costear uno mejor.

Esta situación ha tenido sus consecuencias, por una parte ha supuesto un freno a la creación y, muy particularmente, a la edición y difusión de las obras, impidiendo a algunos autores participar en encuentros, exposiciones o antologías internacionales, por otra les obligó a «hacer de la necesidad virtud» creando obras con una economía de medios palmaria, lo que ha redundado en una especie de esencialismo, ya que tenían que elegir muy bien qué podían plantear y hacer, ante la imposibilidad de realizar todo lo que hubieran deseado.

En 1961 Juan Hidalgo empezó a escribir, en pequeños papeles ocasionales, una serie de breves sentencias, frases, recuerdos o instrucciones que databa y fechaba, guardándolas después, y que posteriormente reunió en forma de libro recopilatorio.[169] A este tipo de pequeñas muestras de escritura las denominó con el nombre de «etcéteras».[170] En otras ocasiones las ha llamado también «algos».[171] En cualquier caso, se trata de documentos, acciones, creaciones o gestos artísticos reducidos a frases muy breves, como *haykus*,

168. Véase «Correspondencia Zaj-Dick Higgins (1966-1973)», *Sin Título*, n.° 5, 1998, pp. 62-88.

169. Juan HIDALGO: *De Juan Hidalgo (1961-1971)*, 1971. La saga de los «etcéteras» ha continuado en —: *De Juan Hidalgo 2 (1971-1981)*, 1982. Ambos libros han sido recopilados en —: *Juan Hidalgo de Juan Hidalgo [1961-1991]*, 1991; donde se añaden diez años más de «etcéteras».

170. El nombre de «etcétera» se lo dio por primera vez en Madrid el 18 de mayo de 1965.

171. El término «algo» parece hacer referencia a la editorial de su amigo Dick Higgins, que se llamaba «Something Else Press», literalmente «algo más».

que, sacadas de su contexto y compuestas en las páginas del libro, cobran una decidida voluntad poética. Sin lugar a dudas, los «etcéteras» de Juan Hidalgo constituyen un tipo de escritura muy personal, pero poéticamente bien definida.

Muchos «etcéteras» hacen referencia a momentos vividos o son frases cogidas al azar, es decir, fragmentos o instantes (documentos) de actos que han sucedido en la realidad, pero en otros casos se trata de instrucciones para realizar alguna acción, es decir, son el germen de obras (happenings o events) que después el propio Hidalgo o los componentes de Zaj llevarán a la práctica en un escenario. José Antonio Sarmiento ha definido los «etcéteras escénicos» como fragmentos cotidianos ofrecidos al público fuera de su contexto, a través de gestos, desplazamientos, frases escritas, silencios y exhibición de objetos.[172] Una de las aportaciones de Zaj ha consistido en pasar de una recepción pasiva de las artes, en la que quien escucha música o lee poesía se encuentra cómodamente sentado en su butaca, mientras discurren las notas musicales o pasa las hojas del libro, a situar al receptor en una situación expectante ya que es posible que no haya nada que escuchar o leer. En Zaj no hay intérpretes, no hay representación, lo suyo es la acción (aunque sea inmóvil), no exigen del público una participación, como hace el happening, pero el público comprende inmediatamente que no puede ser mero receptor pasivo. Cuando a Juan Hidalgo se le formuló la pregunta «¿Qué es la poesía de acción?» contestó enviando una hoja de papel manuscrita (¿un poema?): [173]

¿Poesía de acción?
Ver
Oír
Oler
Gustar
Tocar

Un avión para un viaje

El rigor en los planteamientos teóricos y las elecciones estéticas fue un factor decisivo en la formación de esa cultura de lo nuevo y lo experimental que faltaba en la España de la Posguerra, las discusiones teóricas fueron eternas, pero el aglutinante de muchos esfuerzos fue la amistad. En buena medida la historia del arte y de la escritura experimental en España se puede seguir por los lazos de amistad establecidos entre los participantes en ella. Donde no llegaba la teoría o el conocimiento llegaba la amistad, por eso esta es una historia de amigos que se conocen y colaboran, al menos, mientras dura la amistad. Un caso muy particular de amistad creadora fue la relación entre Juan Hidalgo y José Luis Castillejo.

Sobrevivir en España haciendo arte o poesía experimental en los años sesenta era imposible. Hacer arte no era una actividad lucrativa, no servía ni para sufragar la manutención cotidiana, por el contrario, cualquier actividad creadora le costaba al autor lo que

172. Véase «El recorrido zaj», en *zaj* [cat. exp.], ob. cit., pp. 14-24.
173. Exposición «Poesía experimental, ara», 1982.



Intervención de José Luis Castillejo en la obra de Juan Hidalgo: *Música vacante para un piano vacante*, Argel, 1966

no poseía. En ese contexto, el único escritor experimental que disfrutaba de un sueldo fijo, gracias a su carrera de funcionario, era José Luis Castillejo lo que le permitió financiar las primeras publicaciones de Zaj.

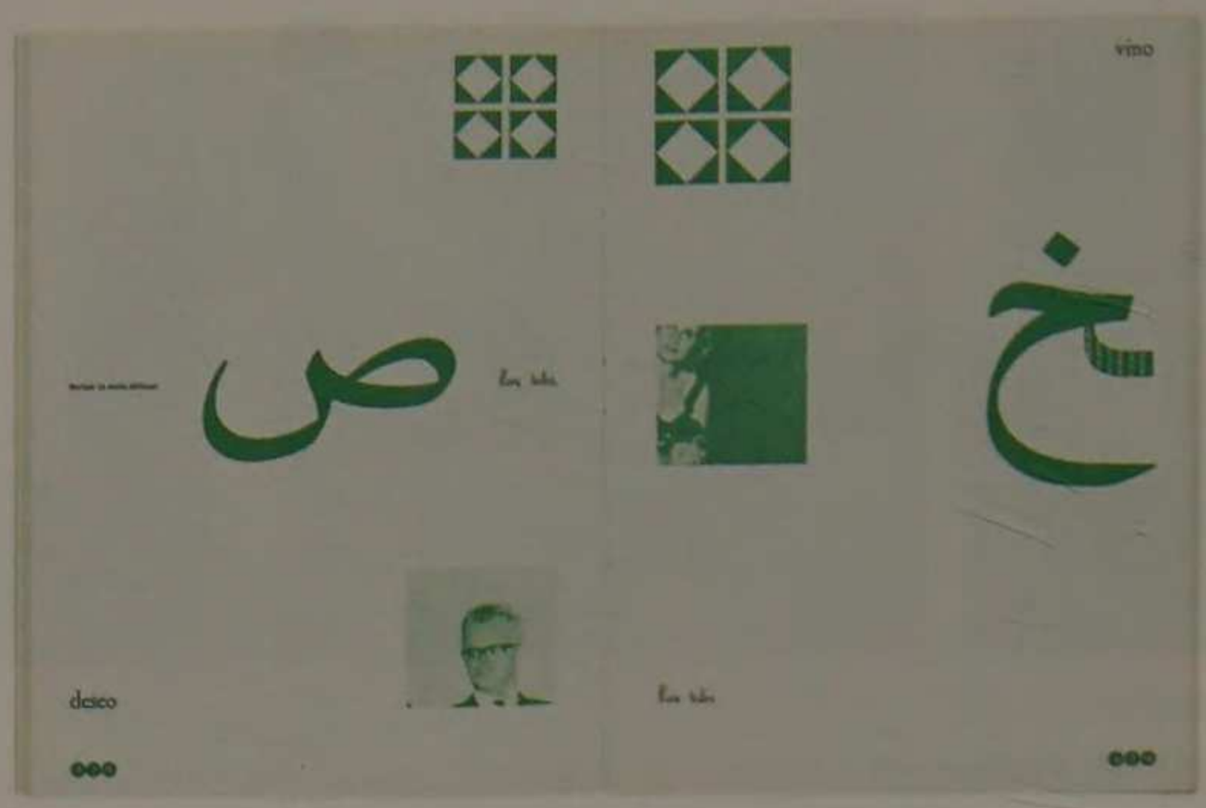
En 1966 José Luis Castillejo fue destinado como cónsul a la ciudad de Argel, donde el nuevo gobierno argelino le asignó una casa de las que habían dejado vacantes los colonos franceses que regresaron a Europa tras la «revolución». La amplitud de la casa y el hecho de que tuviera un piano le permitió invitar a Juan Hidalgo a pasar ese verano con él y su mujer. Cuando Hidalgo llegó a Argel, Castillejo había iniciado la redacción de una «novela experimental», una ficción de corte autobiográfico, para lo cual había ido escribiendo en folios sueltos ideas, sensaciones, frases aisladas, ocurrencias, citas, palabras, poemas visuales y datos que supuestamente después debería desarrollar y ordenar.

En Argel le mostró a Juan Hidalgo el proyecto enseñándole aquellos folios en los que aparecían esos textos inconexos y Juan Hidalgo le dijo que la novela ya estaba escrita, que no tenía que hacer nada más, que no era necesario desarrollar nada y que tampoco era necesario dar a esos folios un orden rígido. Surgió así uno de los libros más interesantes de la experimentación: *La caída del avión en el terreno baldío*, un conjunto de páginas sueltas, sin encuadernar, recogidas en una caja de cartón, que ponen en crisis la idea occidental de orden y que cuestionan la sintaxis y la prosodia propias del discurso narrativo.

Como cuenta Castillejo fue un viaje de trabajo. Aprovechando la existencia del piano de la residencia de José Luis Castillejo, Juan Hidalgo dio un concierto Zaj que su anfitrión ofreció a los miembros del cuerpo diplomático[174] y se puso también a escribir un libro.

El libro de Hidalgo, *Viaje a Argel*, muy influido por las técnicas de composición de John Cage se compone de una serie de textos, signos e imágenes que se repiten cíclicamente: unos versículos del Corán, unos textos escritos por Juan Hidalgo, unos signos escogidos en la imprenta durante el montaje, unos textos de José Luis Castillejo, una frase repetida que dice: «Para todos», doce frases escritas por Ilse Castillejo, que se intercalan periódicamente, unas fotografías troceadas del concierto ofrecido en la casa

174. El concierto tuvo lugar en la residencia de Ilse y José Luis Castillejo el 21 de julio de 1966 y fue objeto de una «tarjeta Zaj».



Juan Hidalgo: *Viaje a Argel*, Zaj, Madrid, 1967

de los Castillejo, unas letras en árabe y una serie de «etcéteras»: cartas, anuncios, pintadas, acciones… Todo ello impreso con tinta color verde esmeralda sobre papel blanco.[175]

José Luis Castillejo fue «expulsado» de Zaj por Juan Hidalgo a finales de 1969 y sus destinos como diplomático le alejaron de la escena local. Liberado del grupo, siguió escribiendo en solitario, experimentando y editando a su costa, a la vez que iniciaba una fructífera incursión en el mundo del arte contemporáneo al convertirse en coleccionista compulsivo, lo que le llevó a frecuentar a críticos de arte como Clement Greenberg o Marcelin Pleynet, así como a un gran número de artistas, tanto en los Estados Unidos como en Europa,[176] abriendo su pensamiento a una dimensión de la que carecía la mayoría de los escritores y artistas que se habían quedado trabajando en España.

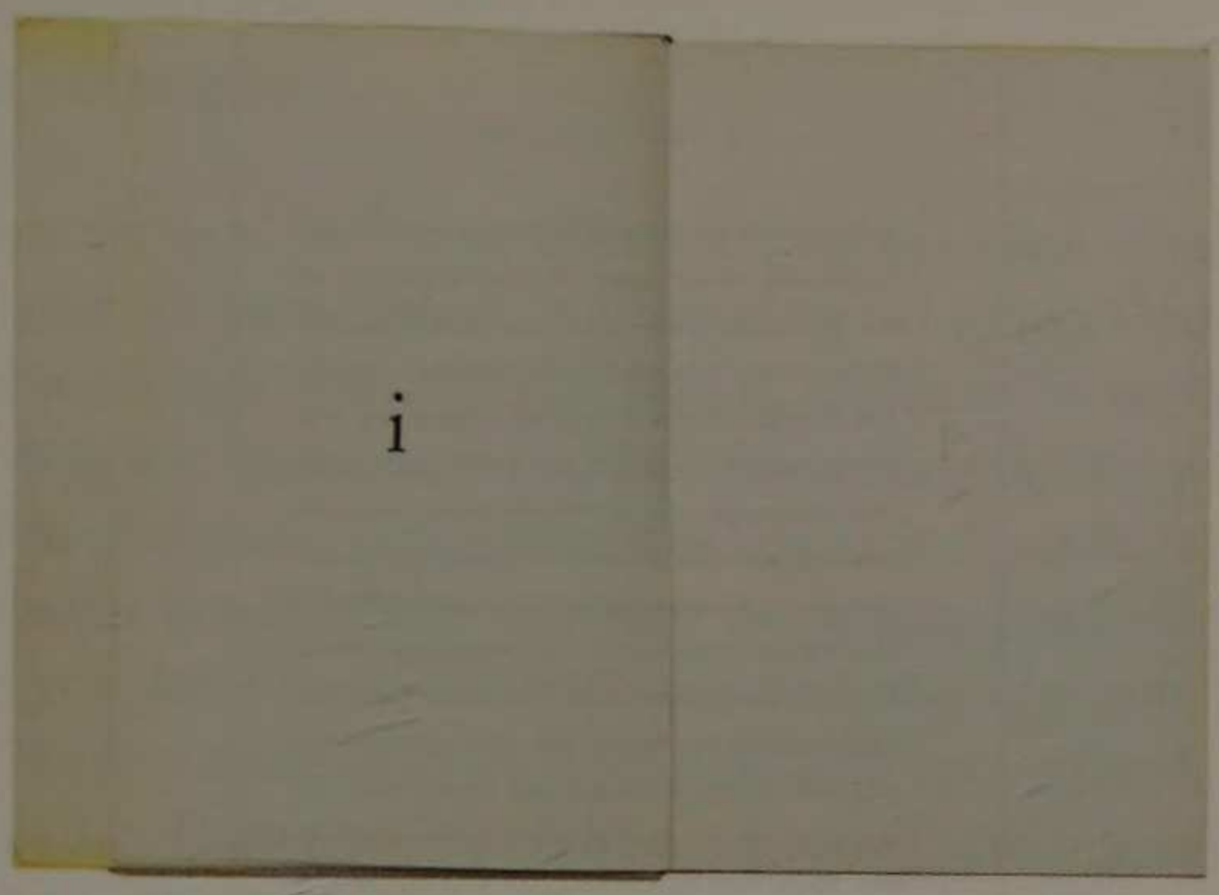
El libro más conocido y reproducido de José Luis Castillejo tras su paso por Zaj es *The Book of i's*,[177] editado por su autor en 1969 y reeditado en 1976 en la ciudad alemana de Constanza. La particularidad que le hace excepcional es que en algunas de sus cuatrocientas páginas solo aparece impresa una única letra, la «i» minúscula, colocada hirsuta en el centro geométrico de la hoja, manteniendo siempre la misma posición y cuerpo, mientras que otras muchas páginas se presentan en blanco, sin que nada haya sido impreso en ellas.[178] Frente a la aleatoriedad de corte anarquista que domina en la obra de Juan Hidalgo, en este libro de Castillejo la secuencia de aparición de la letra «i», su presencia o no en cada página, no es ni casual ni aleatoria, sino que responde a un criterio de sucesión numérica que es intrínseco al formato libro y, más concretamente, a cualquier libro encuadernado donde cada página posee un orden del que carece una obra en la que las páginas

175. Juan Hidalgo: *Viaje a Argel*, Zaj, Madrid, 1967. Los dos libros, el de José Luis Castillejo y el de Juan Hidalgo, fueron presentados en sendos actos Zaj, en la Galería Seiquer de Madrid, los días 1 de abril y 13 de diciembre de 1967, respectivamente.

176. Su actividad como coleccionista de obras de arte, iniciada en 1959, le puso en contacto con los principales artistas, galeristas y críticos del momento, entre los que se encuentran: Antoni Tàpies, Robert Motherwell, Helen Frankenthaler, Jules Olitski, Louis Cane, Daniel Dezeuze, Carlos León, Leo Castelli, Ileana Sonnabend, Clement Greenberg, Marcelin Pleynet, Philippe Soler..., con los que tuvo trato continuo y mantuvo una extensa correspondencia.

177. *The Book of i's* es un libro de 23 x 15.5 centímetros, impreso en tinta negra, sin ilustraciones, encuadernado en pasta dura entelada en gris, con sobrecubierta en cuché blanco; un libro de factura sobria y premeditadamente convencional.

178. Sobre este libro, véase Javier MADERUELO: «The Book of i's», *Arte y parte*, n.º 108, diciembre 2013-enero 2014, pp. 98-115.



José Luis Castillejo: *The Book of i's*, ed. del autor, Alemania, s/l, 1969

estén sueltas. En las obras de José Luis Castillejo las palabras y las letras han cobrado su libertad, pero se someten a otro tipo de orden, a otra lógica no literaria ni alegórica, sino conceptual, enunciativa, autoafirmativa, que se aproxima a las formulaciones algorítmicas.

José Luis Castillejo no es un pintor, un músico o un poeta que realiza «libros de artista» en ediciones de galería de arte. Él es un escritor que piensa,[179] indaga y practica el arte de la escritura, pero que lo hace intentando desvelar y superar las convenciones del medio escrito: del discurso, de la narración, de la semanticidad, de la alegoría, de la metáfora; problemas que son comunes a la poesía concreta, a la hipergrafía letrista y a la poesía visual, pero José Luis Castillejo insiste también en que él no es un poeta, en que él es sólo escritor.

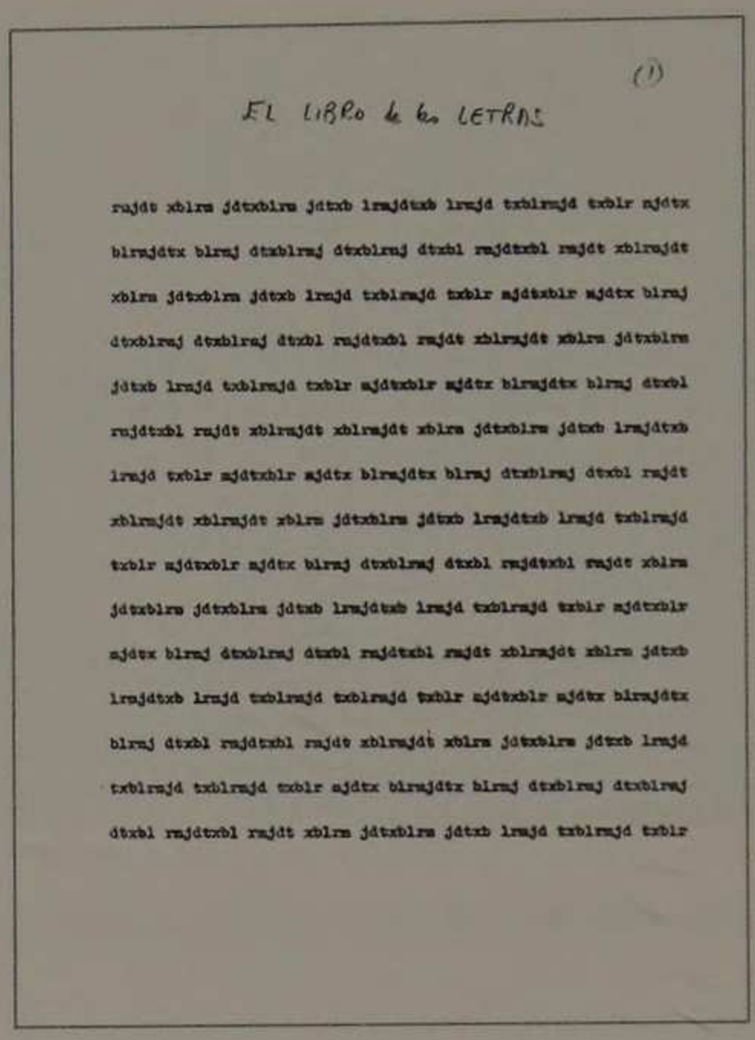
José Luis Castillejo ha intentado desarmar las palabras hasta llegar a los elementos atómicos de la escritura: la letra y el trazo. Su trabajo ha consistido en trazar con su mano gestos sobre el papel, en escribir letras y signos, uno tras otro, formando renglones, completando páginas hasta llegar a formar libros. Libros, páginas y letras que no están al servicio de una comunicación funcional, que no enuncian ni anuncian nada, que solo pretenden existir como escritura en una especie de grado cero sintagmático.

Como escritor-creador ha producido una enorme cantidad de libros en los que ha llevado la experimentación con la escritura hasta extremos paradójicos. Algunos de ellos han sido publicados y son conocidos,[180] pero la mayoría, dada la naturaleza de sus investigaciones, no han podido ser reproducidos y son obras únicas.

José Luis Castillejo considera la escritura como arte (en su sentido más general) y no como poesía o narración literaria, géneros de los que el propio Castillejo huye, advirtiendo constantemente en todos sus escritos que él no es poeta. Que su obra no es narrativa no es necesario enunciarlo, ya que salta a la vista. Su trabajo como escritor desborda la escritura y se introduce en el trazo, el gesto, el rastro y la mancha. La idea recurrente

179. Interesado por la filosofía y la lógica matemática, discípulo de Karl Popper, Bertrand Russell y Ludwig Wittgenstein, entre otros.

180. Además de los ya citados, José Luis CASTILLEJO: *La caída del avión en el terreno baldío*, Zaj, 1967; *La política*, Zaj, 1968, y *The Book of i's*, 1969, ha publicado *Actualidad y participación*, 1968; *The book of eigthteen letters*, 1972; *El libro de la letra*, 1973; *La escritura no escrita*, 1996; *The book of J´s*, 1999; *Tlalaatala*, 2001; *Kathlenn*, 2013; *Ensayos sobre arte y escritura*, 2013.



(1)

EL LIBRO de las LETRAS

rajdt xblrm jdtxblrm jdtxb lrmjdtxb lrmjd txblrmjd txblr mjdtx
blrmjdtx blrmj dtxblrmj dtxblrmj dtxbl rmjdtxbl rmjdt xblrmjdt
xblrm jdtxblrm jdtxb lrmjd txblrmjd txblr mjdtxblr mjdtx blrmj
dtxblrmj dtxblrmj dtxbl rmjdtxbl rmjdt xblrmjdt xblrm jdtxblrm
jdtxb lrmjd txblrmjd txblr mjdtxblr mjdtx blrmjdtx blrmj dtxbl
rmjdtxbl rmjdt xblrmjdt xblrmjdt xblrm jdtxblrm jdtxb lrmjdtxb
lrmjd txblr mjdtxblr mjdtx blrmjdtx blrmj dtxblrmj dtxbl rmjdt
xblrmjdt xblrmjdt xblrm jdtxblrm jdtxb lrmjdtxb lrmjd txblrmjd
txblr mjdtxblr mjdtx blrmj dtxblrmj dtxbl rmjdtxbl rmjdt xblrm
jdtxblrm jdtxblrm jdtxb lrmjdtxb lrmjd txblrmjd txblr mjdtxblr
mjdtx blrmj dtxblrmj dtxbl rmjdtxbl rmjdt xblrmjdt xblrm jdtxb
lrmjdtxb lrmjd txblrmjd txblrmjd txblr mjdtxblr mjdtx blrmjdtx
blrmj dtxbl rmjdtxbl rmjdt xblrmjdt xblrm jdtxblrm jdtxb lrmjd
txblrmjd txblrmjd txblr mjdtx blrmjdtx blrmj dtxblrmj dtxblrmj
dtxbl rmjdtxbl rmjdt xblrm jdtxblrm jdtxb lrmjd txblrmjd txblr

José Luis Castillejo: *El libro de las letras* (inédito), 1968

y obsesiva de la que parte en sus ensayos es que la escritura no ha alcanzado el grado de modernidad que logró la pintura en los años cincuenta del pasado siglo XX.

La experimentación tiene, para él, el sentido de conducir a la escritura hacia la modernidad, para lo cual toma como modelo el camino recorrido por la pintura. En este sentido la obra de Matisse, Pollock o Rothko y el trabajo crítico de ensayistas como Clement Greenberg o Marcelin Pleynet son las referencias desde las que planteó su particular experimentación con las palabras, los signos, las letras y los trazos. Pero no intentó imitar las formas o las apariencias de las pinturas, realizando poemas dibujados (caligramas), trasformando los poemas en pinturas (letrismo) o componiendo la página como el cuadro (concretismo), ya que Castillejo acepta la idea greenbergiana de la especificidad propia de cada una de las artes, se trata de experimentar con procedimientos de una lógica análoga a la utilizada por los pintores.

Algunos de los experimentos de José Luis Castillejo llevaron la escritura al límite de lo posible, lo que se puede apreciar en el experimento titulado *A book of a book, and other books* (1978), donde pretende realizar la edición facsímil de un libro cuyo original tiene las páginas en blanco, reproduciendo una a una todas las páginas del libro original. Al final, el elevado coste económico del proyecto le hizo abandonar el intento, pero logró editar una lámina con cuatro pruebas fotográficas de aquel intento.

También se puede apreciar esta voluntad radical de explorar los límites en el problema afrontado en *El libro de las letras* (1968), uno de los muchos textos que han quedado inéditos de José Luis Castillejo, donde sitúa al lector ante el reto de la lectura fonética de un texto sin articulación silábica ya que está escrito solo con consonantes que se permutan siguiendo ciclos falsamente repetitivos.[181]

181. La lectura pública de este libro se realizó por primera vez el 13 de febrero de 1981 en una velada fonética del grupo Grotis realizada en Juventudes Musicales de Madrid, a cargo de Javier Maderuelo.

Un mundo paralógico

En torno a Oteiza se desarrolló en los años sesenta una gran actividad. Él participó en la fundación del grupo Gaur y en la gestión de la Galería Barandiarán, donde, como se ha expuesto anteriormente, los pintores José Antonio Sistiaga y Esther Ferrer, mostraron en diciembre de 1965 trabajos pedagógicos realizados por alumnos del método Freinet. Julio Campal, director de la galería, organizó también dos semanas de poesía concreta, espacial y de vanguardia en agosto y septiembre de 1966[182] que tuvieron una gran repercusión por su insólita novedad. No hay necesidad de hilar muy fino para entender que Julio Campal fue quien puso a Esther Ferrer en contacto con Juan Hidalgo y que, una vez que José Luis Castillejo fue expulsado de Zaj, ella ocupó, por así decirlo, su puesto en el grupo. Desde 1969 el grupo Zaj se constituyó como un trío: Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer que ofrecían conciertos, recitales y «etcéteras». Esto no quiere decir que cada uno de los tres miembros no realizara su obra personal y tuviera sus canales de difusión independientes. Zaj era como un bar, donde de vez en cuando se reunían sus miembros a tomar una copa.[183]

Escribió Francisco de Goya al pie de uno de sus grabados: «El sueño de la razón produce monstruos» ya que, a pesar de los esfuerzos de racionalización de la ciencia, vivimos un mundo absurdo que contradice la suprema lógica de la razón humana. El comportamiento social del hombre carece de sentido lógico, pero a veces exigimos al arte y sus manifestaciones una rigurosidad lógica que la propia vida no ha llegado nunca a tener. Esto justifica el que las vanguardias se opusieran a la artificiosa lógica de la armonía musical, de la rima poética, de la composición arquitectónica y de las leyes perspectivas de la pintura con la que se justificaban las prácticas del arte. Juan Hidalgo lo resumió muy escuetamente en uno de sus «etcéteras» fechado en abril de 1966:

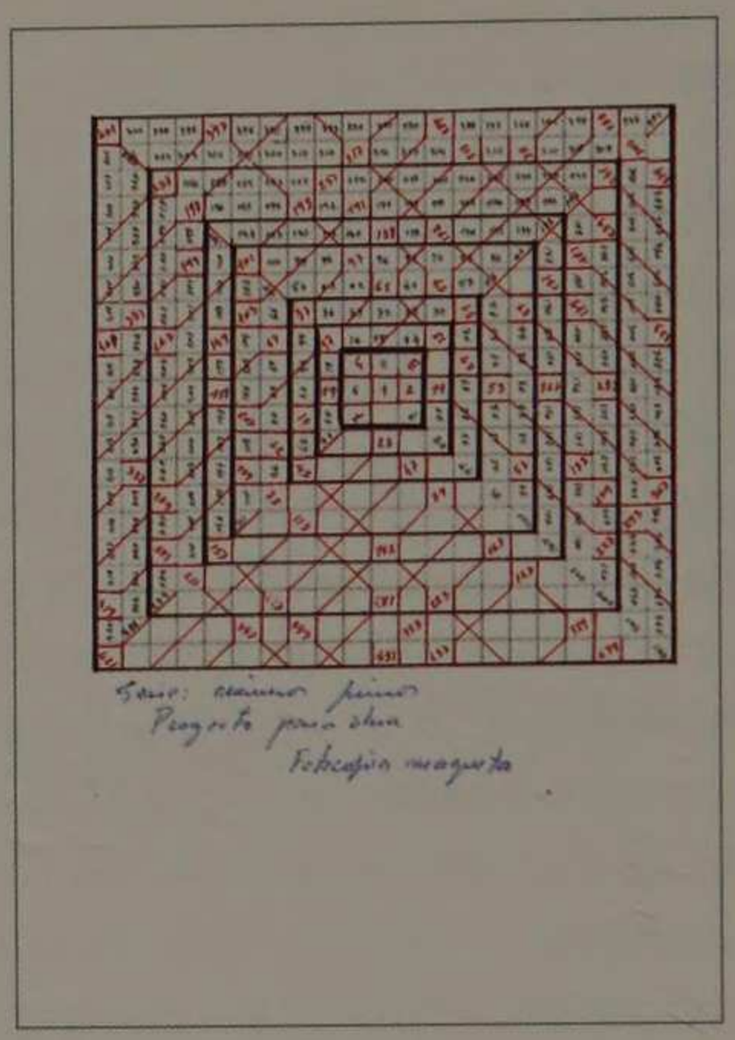
¿por qué un para qué?
¿para qué un por qué?

El teatro del absurdo de Joan Brossa y las *acciones* de Zaj nos permiten entender el trabajo performativo de Esther Ferrer, pero ella, en cuanto artista plástica, ha llevado la lógica de este absurdo al plano de la pintura y a la hoja de papel de escribir formulando con signos y líneas un mundo paralógico.

Puede ser interesante proponer una conjetura sobre el sentido del trabajo de Esther Ferrer: frente a la educación tecno-científica, Oteiza, Sistiaga y ella optaron por ofrecer una educación artística. Esto quiere decir que intentaron interpretar el mundo desde una lógica no deductiva sino inductiva. Así, a la monótona repetición de la tabla de multiplicar, indiscutiblemente axiomática, Esther Ferrer enfrentó los misterios que encierran los números primos.

182. Véase nota 122.

183. La idea de que Zaj es como un bar aparece en uno de los etcéteras de Juan Hidalgo, impreso en una tarjeta y recogido en el libro: *De Juan Hidalgo*, ob. cit., s. p.



Esther Ferrer: dibujo preparatorio para *Números primos,* 1986-89

El álgebra es la parte de las matemáticas que estudia los algoritmos, pero los números, con independencia y en paralelo, a sus valores algebraicos como herramientas de cálculo o como elementos de articulación lógica, han desarrollado una vida simbólica que ha permitido, en cada cultura, asignarles unos valores emotivos que tienen relación con la suerte y con el destino, cobrando una vida simbólica propia. El estudio de los algoritmos ha conducido al análisis de sus series, estableciéndose conjuntos de números que cumplen diferentes condiciones de agrupación o características de crecimiento. Entre ellos tenemos los números primos, que han atraído poderosamente la atención de Esther Ferrer.

En 1742 el matemático Christian Goldbach, en una carta enviada a su colega Leonhard Euler, enunció una conjetura: *que todo número par mayor que 2 puede escribirse como suma de dos números primos*. Hoy, 300 años después, nadie ha sido capaz de formular una demostración formal totalmente concluyente sobre la veracidad de la conjetura, está ha resultado ser un problema matemático de imposible demostración.

Obviamente, Esther Ferrer no pretende entrar en la lógica indescifrable de un teorema hasta ahora no demostrado, pero sí intenta una visualización desde la lógica plástica y desde la escritura poética. Llega así a comenzar a escribir el *Libro de los números primos*, un conjunto indeterminado de páginas sueltas que crecen con el paso del tiempo, en el que escribe estas series de números sobre hojas de papel cuadriculado. En las páginas de este libro, un hilo lógico ensarta esta serie numérica y en muchas de ellas un hilo físico los une recorriéndolos, a la vez que forma una especie de laberinto. El hilo, en cuanto símbolo de la costura, se puede identificar con el ancestral papel tejedor asignado a la mujer, que la mitología ha representado con la figura de Ariadna, y que en la obra de Esther Ferrer se convierte en elemento vindicador del papel femenino.

Desde el punto de vista formal este tipo de obras de Esther Ferrer se aproximan al minimalismo y al arte conceptual pero tienen siempre un punto de humor y de desenfado

del que carecen los minimalistas, es aquí donde su obra cobra profundidad, ya que en ella podemos apreciar diferentes estratos formales, significativos, conceptuales y vindicativos.

Personalidades desdobladas

DURANTE los dos primeros tercios del siglo XX los pintores estuvieron desarrollando las consecuencias combinadas del cubismo y la abstracción con un éxito indiscutible, pero en torno a los primeros años de la década de los sesenta la música, la escritura, la escultura, la danza, el teatro, el vídeoy la arquitectura habían logrado ya desprenderse de los lastres de su pasado histórico y habían desarrollado sus propios métodos de experimentación, produciéndose entonces un cambio sustancial[184] que, a su vez, puso en duda el valor de unas prácticas pictóricas que se empezaron a ver entonces como excesivamente formalistas. La reacción a ese formalismo desde las propias artes plásticas fue el minimal art y el arte conceptual por un lado, y, por otro, el pop art, con su recuperación de la figuración, que realizó sin caer en la nostalgia del pasado histórico, al apoyarse en los iconos de la pujante «baja cultura». Al final de este corto viaje, en los años sesenta se produjeron unas contaminaciones que desembocaron a la aparición de nuevos géneros que participan de lo plástico pero que no son ni pintura ni escultura, entre ellos podemos citar el happening, la instalación, la performance, el videoarte, etcétera, que se alimentan de experiencias diversas que no vienen solo del campo artístico. Surgió así la idea del «poliartista», neologismo ideado por Richard Kostelanetz para referirse a John Cage, quien ejerció indistintamente como compositor, escritor, artista gráfico, poeta, performer y animador de la «neovanguardia».[185]

La generación de artistas que emergió en los años sesenta se encontró con una dificultad añadida: la de decidirse (o no) por trabajar en un género artístico concreto, la de ser un «especialista». El norteamericano Bruce Nauman lo expresaba claramente al confesar que cuando comenzó su carrera profesional como artista plástico «no sabía qué hacer». Tras obtener su titulación en arte en 1966, Bruce Nauman no quiso ser solamente pintor o escultor, que son oficios concretos, él pretendía ser *artista*. Entonces se preguntó:

> ¿Qué es lo que hace un artista cuando se queda solo en el estudio? Mi conclusión fue que si yo era un artista y yo estaba en el estudio, entonces todo lo que estuviera haciendo en el estudio debería ser arte... A partir de ese punto el arte se convirtió más en una actividad y menos en un producto.[186]

184. Con el fin de no ser críptico y asumiendo el riesgo de caer en el reduccionismo voy a ofrecer un único ejemplo en cada una de las artes del fenómeno que estoy apuntando: Pierre Schaeffer en música, Ernst Jandl en poesía, Alain Robbe-Grillet en novela, Carl Andre en escultura, Merce Cunningham en danza, Julian Beck en teatro, Bruce Nauman en vídeo y Yona Friedman en arquitectura podrían ser teselas para trazar un mosaico de la dispersión experimental.

185. Los términos 'poliarte' y 'poliartista' los utiliza Kostelanetz desde principios de los años setenta. El término 'poliartista' aplicado a John Cage aparece en Richard KOSTELANETZ: *John Cage (ex)plain(ed)*, 1996, p. 34.

186. Ian WALLACE y Russell KEZIERE: «Bruce Nauman Interviewed», *Vanguard 8*, n.° 1, febrero 1979, p. 18; citado en Near BENEZRA: «Bruce Nauman en perspectiva», *Bruce Nauman* [cat. exp.], 1993, p. 28.

Lo que Nauman hizo no fue producir cuadros. Colocó una cámara de vídeo en un rincón del estudio y grabó lo que hacía: saltar, estar quieto o interpretar cuatro notas con un violín.

Los artistas más carismáticos de los años sesenta se aprovecharon de ideas y soluciones experimentadas en otros campos ajenos a la pintura o la escultura, como la música, la danza y la literatura. Fue una generación marcada, en los momentos de aprendizaje, por el *hippismo*, por el nihilismo activo y por el antimilitarismo surgido en torno a la oposición a la Guerra del Vietnam. Una generación apasionada, dominada por la curiosidad y por el ansia de ser conscientes de cualquier tipo de experiencias sensitivas.

Cualquiera que haya sido joven artista entonces ha sentido la misma necesidad de querer hacer de todo y hacerlo de todas las maneras posibles; ha sentido la misma rebeldía iconoclasta e inconformista, con una actitud insolentemente inquisitiva. Por eso estos artistas introdujeron en sus obras palabras, como producto de un interés, casi un empacho, por la filosofía del lenguaje y por la libertad implícita en la actividad del juego.

Este fenómeno en la España franquista llegó, como siempre, un poco retardado. Exactamente con casi diez años de retraso. Comenzó a percibirse en Madrid a principios de los años sesenta en un grupo de jóvenes que se estaban iniciando en la vida y en la creación y que dudaban si dedicarse al cine, a la pintura, al teatro, a la fotografía, a la arquitectura, a la música o a la escritura, pero que, en su avidez, no dudaban en probar a hacer de todo o en mezclarlo todo. El grupo, con más o menos allegados, fue retratado por Guillermo Pérez Villalta entre 1975 y 1976 en un célebre cuadro titulado *Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y de la vida o del presente y el futuro*,[187] donde aparecen retratados los artistas que serán caracterizados después como «Los Esquizos de Madrid».[188] Con el término «esquizo» que aparece en el título de la exposición se quiere hacer referencia a esa indecisión que mantenía la mente de estos artistas dividida e indecisa. No vamos a tratar aquí sobre ese grupo, pero sí es necesario recordar que dos de los retratados en el cuadro de Pérez Villalta y participantes como pintores en aquella exposición de «Los Esquizos de Madrid» son Manolo Quejido y Herminio Molero quienes, después de disolverse la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, realizaron juntos una exposición en Pamplona, cuyo significativo título fue «Una poesía para ver y una pintura para leer»,[189] con el que hacían referencia expresa al ideario de la poesía visual, en el que se habían iniciado, pero, como ha señalado Fernando Huici, en esos años, hasta el invierno de 1973, ni Manolo Quejido ni Herminio Molero tenían claro cuál era su vocación,[190] es decir, no sabía Manolo Quejido si quería ser pintor, o Herminio Molero si se decantaba por la poesía, el teatro o la música.

Manolo Quejido en los años 1967 y 1968, es decir, durante el período que está participando en la Cooperativa, había realizado obras en las que aparecen pintadas en acrílico

187. En este cuadro aparecen retratados: Luis Gordillo, Carlos Alcolea, Juan Antonio Aguirre, Luis Pérez-Mínguez, Carlos Franco, Juan Manuel Bonet, Javier Utray, Manuel Quejido, Rafael Pérez-Mínguez, Marisol García, Luciano Martín, Herminio Molero, Guillermo Pérez Villalta, Chema Cobo, María del Mar Garrido, Ana Raya, Mercedes Buades, Nano Durán, Gloria Kirby, Bola Barrionuevo, Juan Pérez de Ayala y Fernando Huici.

188. Con este título se presentó la obra de algunos pintores que trabajaron en el ámbito de la «figuración» durante los años setenta, en una exposición realizada en junio de 2009 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

189. Comisariada por Fernando Carbonell, en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, mayo de 1970. Para esta exposición Ignacio Gómez de Liaño escribió un texto titulado «Atreverse a ver. O La Fábula de Eco y Narciso». La exposición se mostró posteriormente en Córdoba.

190. Cfr. Fernando HUICI MARCH: «Atrápame esos fantasmas», en *Los esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los años 70* [cat. exp.], 2009, p. 113.



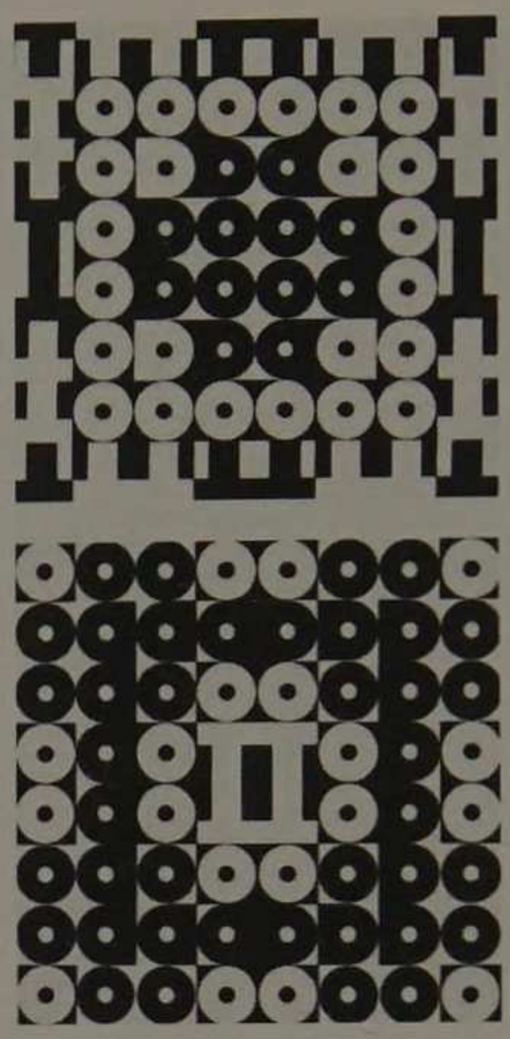
Guillermo Pérez Villalta: *Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y de la vida o del presente y del futuro*, 1975-1976

letras y palabras en negro sobre blanco y en blanco sobre negro que siguen pautas geométricas, por lo que esas obras pueden ser contempladas como poemas concretos, pero también como cuadros pictóricos. Esta última interpretación es la que ha dominado al tomar en 1974 su carrera el camino inconfundible de la pintura.

En 1968 realizó unas cuantas obras muy significativas y sistemáticas, como por ejemplo *En la noche*. Sobre una cartulina cuadrada de (70 x 70 cm) traza una cuadrícula regular que divide la superficie en 64 partes iguales, como un tablero de ajedrez. En cada una de las casillas introduce cuatro letras dibujadas con círculos y trazos rectos. Las letras son realizadas en blanco sobre negro o en negro sobre blanco, desarrollando un juego sobre la ley de relación fondo-figura enunciada por los psicólogos de la *Gestalttheorie*. Con esas letras compone la frase «en la noche», que repite hasta completar el tablero, como sucede en muchos poemas concretos.[191] Sobre esta escritura en blanco y negro superpone otra trama de arcos de círculo que invierten el sentido de la relación fondo-figura o que ciegan una parte del texto creando una especie de calendario lunar o de eclipses parciales que otorgan sentido discursivo a la frase.

En ese mismo año 1968 Manolo Quejido empezó a desarrollar una serie titulada *Secuencias*, que se extiende hasta 1971, pero, al poco tiempo de iniciar este proyecto, en 1969, entró en contacto con los trabajos de investigación realizados en los Seminarios del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, y esa experimentación con signos, letras y formas geométricas se hace entonces más sistemática y secuencial, como consecuencia de los métodos matemáticos que se utilizaban en la «generación de formas».

191. En el catálogo de la exposición de Manolo Quejido en el IVAM, *En la noche* y otras obras de estos años, como *Todú* (1967), aparecen con una adenda al título en la que se lee: «Poema visual», con la que el autor sitúa dentro del campo de la poesía estas obras pictóricas. Véase VV. AA.: *Manolo Quejido 33 años en resistencia*, 1997, pp. 117-119.



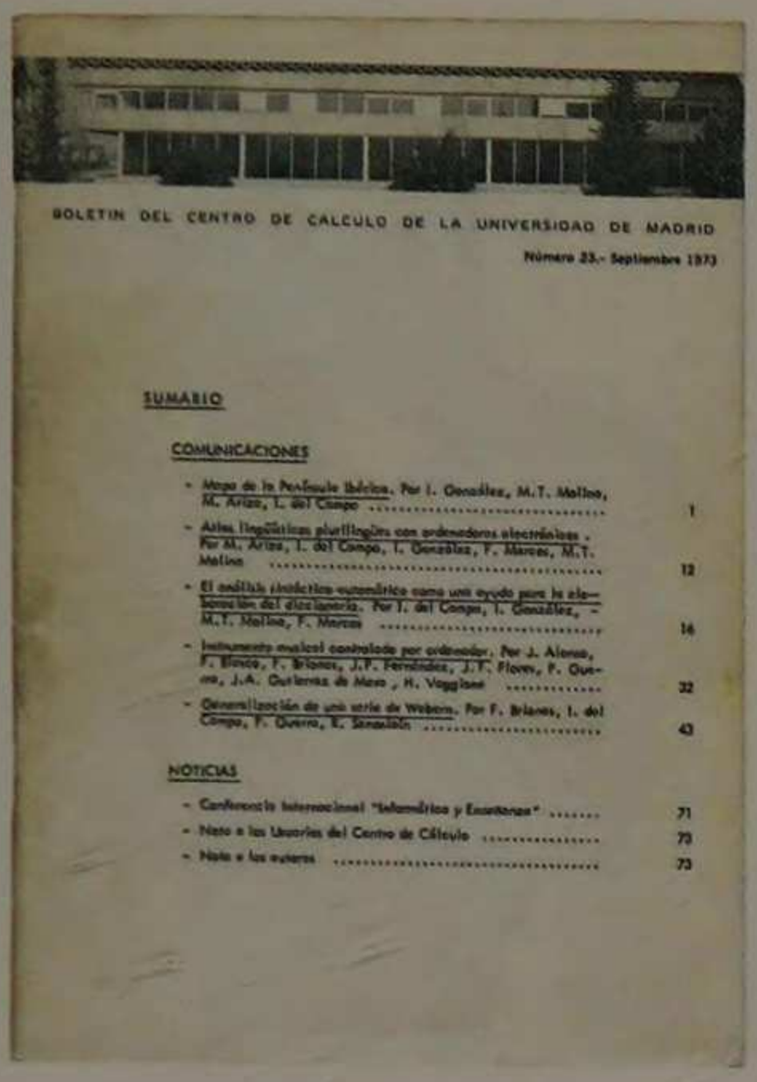
Manolo Quejido: *Todú*, 1967

En *Secuencias* aquellas letras que operaban en la obra *En la noche* emitiendo un mensaje han sido sustituidas por círculos negros sobre fondo blanco. La letra, en cuanto signo alfabético, es portadora potencial de significados, pero al ser sustituida una O por un círculo o una I por un rectángulo dejan de verse como signos para convertirse en elementos abstractos cuya articulación pasa de ser lingüística a transformarse en elemento icónico puramente visual, en abstracción geométrica. O, dicho de otra manera, deja de ser escritura para convertirse en pintura. Este es un camino que para Manolo Quejido no ha tenido vuelta atrás.

El conocimiento de la poesía contemporánea, a través de Julio Campal, y el trabajo de difusión de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana condujeron a Herminio Molero y a Manolo Quejido a interesarse por los valores visuales y espaciales de la escritura y muy particularmente por la poesía concreta. A la vez, el conocimiento de Max Bense, filósofo de la estética interesado por la ciencia, la lógica matemática y la tecnología de la computación,[192] supuso un auténtico descubrimiento para toda una generación de jóvenes que se introducía entonces en el mundo de las artes y que, habiendo superado el subjetivismo del informalismo, buscaban una objetividad que supuestamente podía encontrarse en los mecanismos de la lingüística, en la lógica de la matemática y en lo concreto de la geometría, aplicados a la poesía, la pintura o la música.

Por un lado están los signos, que podemos identificar con las letras; por otro, las operaciones lógico-matemáticas, como: simetría, inversión, retrogradación, fragmentación, homología, homotecia, repetición, giro, traslación, suma, multiplicación, división, superposición, permutación, a las que se pueden someter las frases, las palabras y las letras. Surge así toda una suerte de poemas concretos que encontrarán en las actividades del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid un lugar idóneo de experimentación.

192. A través de Max BENSE: *Estética. Consideraciones metafísicas sobre lo bello*, 1957 (ed. en esp.) se introdujo en España la teoría del arte concreto.



BOLETIN DEL CENTRO DE CALCULO DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID

Número 23.- Septiembre 1973

SUMARIO

COMUNICACIONES

- Mapa de la Península Ibérica. Por I. González, M.T. Molino, M. Ariza, L. del Campo 1
- Atlas lingüísticos plurilingües con ordenadores electrónicos. Por M. Ariza, L. del Campo, I. González, F. Marcos, M.T. Molino 12
- El análisis sintáctico automático como una ayuda para la elaboración del diccionario. Por L. del Campo, I. González, M.T. Molino, F. Marcos 16
- Instrumento musical controlado por ordenador. Por J. Alonso, F. Blasco, F. Briones, J.F. Fernández, J.T. Flores, F. Guerra, J.A. Gutierrez de Mesa, H. Vaggione 32
- Generalización de una serie de Webern. Por F. Briones, L. del Campo, F. Guerra, E. Sanabria 43

NOTICIAS

- Conferencia Internacional "Informática y Enseñanza" 71
- Visita a los Usuarios del Centro de Cálculo 72
- Visita a los externos 73

Boletín del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, n.° 23, septiembre de 1973

A finales de 1973, sin embargo, Manolo Quejido parece haberse decantado definitiva e inequívocamente por la pintura, en lo que Fernando Huici ha calificado de «retorno a la imagen»,[193] aunque en su obra pictórica, de corte pop, las palabras van a seguir teniendo una importante presencia.

La proximidad cotidiana de Herminio Molero y Manolo Quejido en aquellos años hace que buena parte de lo dicho para uno sirva para comprender el trabajo del otro, sin embargo, Herminio Molero parece en aquella época más indeciso. Su dilema no se centró en elegir entre la escritura o la pintura, ya que se interesó también por el teatro y la música en sus vertientes más experimentales, aprendiendo a elaborar música electrónica con sintetizadores en el Laboratorio Alea, por la escritura de poesía concreta y por la creación de happenings. Como consecuencia de estos intereses surgieron sus «poemas escénicos» en los que desarrolló una especie de lenguaje mímico en colaboración con Pedro Almodóvar, con quien formó dúo teatral, llevando a cabo dos espectáculos que tuvieron el privilegio del estreno.[194] Los poemas escénicos de Molero entroncan con la poesía de acción y provocación de Gómez de Liaño y con la poesía pública de Alain Arias-Misson.

En Herminio Molero, más que en Manolo Quejido, se hace evidente la influencia de la otra gran corriente que sacudía España en los últimos años de la década de los sesenta, la poesía de la *Beat Generation* y el pop art. El propio Herminio Molero no tiene reparo en confesar que él siempre quiso ser Andy Warhol y haber tenido su propia *Factory*.[195]

193. Ibíd., p. 114.

194. En 1970 presentó, en colaboración con Emma Solano, en la Sala Cadarso de Madrid, el espectáculo *Beckett va, Beckett viene*. En 1971, en colaboración con Pedro Almodóvar, *Zoo triste*, en el estudio de danza de Karen Taft de Madrid, espectáculo que repitieron el 21 de abril de 1972 en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, en Pamplona.

195. A finales de los años setenta se hizo un nombre como compositor de música pop, firmando varias canciones de éxito. Colaboró con varios grupos musicales en los que se encargó de los teclados, sintetizadores y cajas de ritmo hasta que a finales de 1979 fundó el quinteto Radio Futura.



Herminio Molero y Pedro Almodóvar en el estudio de danza de Karen Taft, Madrid, 1971

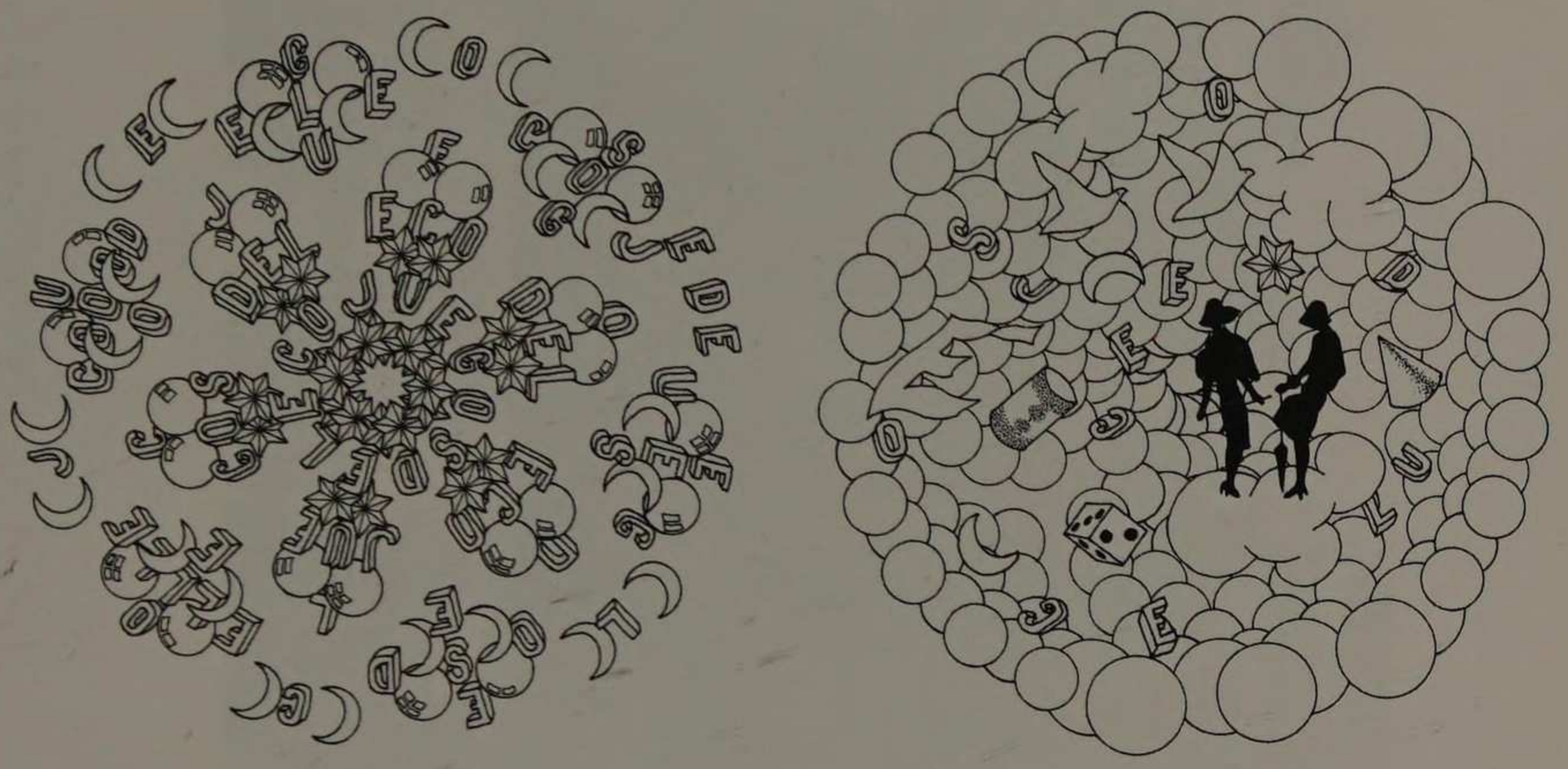
Herminio Molero parece encontrar un camino que conjuga la abstracción geométrica del concretismo con la recuperación de las imágenes de los medios de masas del pop art. Se servía de una estructura en damero que le permitía ordenaciones secuénciales geométricas jugando con efectos gestálticos como positivo-negativo, fondo-figura, fragmentación, omisión, permutación y superposición de figuras, combinando en ese tablero de juego indistintamente letras, formas y figuras.

Simón Marchán tuvo ocasión de llamar la atención sobre la fuerte relación estructural que existía entre el minimal art y el pop art con motivo de una exposición que se tituló «Estructuras repetitivas».[196] Ambos estilos, diametralmente enfrentados y aparentemente opuestos en lo temático, utilizan, sin embargo, las mismas estructuras y sistemas compositivos, la diferencia estriba en que unos se apoyan en una geometría primaria, abstracta y no-referencial, y los otros en los iconos más reconocibles de los medios de masas.

A finales de los años sesenta Herminio Molero aprovechó estos recursos compositivos poniendo en un plano de idéntica igualdad las letras de la escritura y las imágenes de la pintura, la abstracción de unos textos escuetos, rotulados con tipografía desnuda de trazos muy simples, con imágenes silueteadas, tomadas de portadas de discos o de imágenes publicitarias. Por su parte, el fenómeno secuencial y la presencia de letras fragmentadas hacen que estos «cuadros» exijan que el espectador se convierta en lector que descifra criptogramas.

Aunque la dedicación a la poesía visual de Manolo Quejido y Herminio Molero no fue ni muy constante ni muy prolongada, el interés de ambos por la experimentación se mantuvo durante muchos años, muy particularmente en el caso de Herminio Molero quien practicó la escritura, la poesía, el teatro, la música y la pintura, pasando los temas y los procedimientos de un género a otro.

196. Véase Simón MARCHÁN FIZ: «Figuras de la identidad y el hacerse visible del arte desde lo elemental», *Estructuras repetitivas* [cat. exp.], 1985, s. p.



Herminio Molero: *Ecos del juego*, ca. 1969, en: Felipe Boso: *Prax*, H. Jenniger, La Pobla de Benifassà, 2011

Poesía pública

Se ha mencionado la presencia de Walter Marchetti como miembro fundador de Zaj, pero un capítulo que no resulta fácil plantear es el relativo al papel que jugaron algunos extranjeros que vivieron en España. Ciertamente han sido muchos los artistas de otros países que poseyeron una casa o que pasaban grandes periodos vacacionales en España, pero, en la mayoría de los casos, su influencia sobre los artistas locales fue escasa o nula, ellos no se interesaron por el ambiente creativo de aquí y pasaron su vida en España como simples turistas. Personajes como Marcel Duchamp, Richard Hamilton, Guy Debord, Arnulf Rainer han vivido largas temporadas en España; en otros casos, algunas localidades como Carboneras, en Almería, han acogido una colonia estable de artistas extranjeros e incluso han sido escenario de algunos experimentos, como fue *El Laberinto*, una casa experimental construida por André Bloc en 1963,[197] pero todos ellos pasaron desapercibidos. Marcel Duchamp era un anciano que jugaba al ajedrez en Cadaqués y cuando Guy Debord se suicidó ni siquiera sus vecinos tenían una idea de quién era.

Pero no siempre fue así, por lo que es necesario mencionar la actividad de, al menos, tres personajes, además de Walter Marchetti, que sí dejaron un poso experimental en los años sesenta: Alberto Greco, Wolf Vostell y Alain Arias-Misson. Al contrario de lo que sucedió con el resto de los extranjeros que vivían en España, que no llegaron a hablar español, el conocimiento de la lengua local permitió a estos tres artistas establecer interlocutores con los que relacionarse. Por razones de espacio, no es posible tratar

197. Véase Héctor García-Diego Villarías y María Villanueva Fernández: «La construcción como frontera de la forma: El Laberinto de André Bloc en Carboneras», *Proyecto, progreso, arquitectura*, n.º 8, 20 de mayo de 2013, pp. 58-71.



Alberto Greco: *Autorretrato Vivo-Dito,* Piedralaves, 1963, fotografía de Montserrat Santamaría

aquí sobre la obra de Alberto Greco ni sobre el extenso trabajo de Wolf Vostell, artistas que tanta influencia ejercieron en España, queden como mera reseña estos breves datos.

Alberto Greco nació en Argentina, donde se formó como pintor informalista. Antes de llegar a España había intentado ser actor teatral sin mucho éxito y también había publicado poesía. De 1962 data la escritura de su manifiesto «Dito del Arte Vivo», donde pide: «Debemos entrar en contacto con los elementos vivos de nuestra realidad».[198] Su acción de «arte público» realizada con la participación de los vecinos del pueblo de Piedralaves, en 1963, pasa por ser el primer happening realizado en España. Su suicidio en Barcelona, en 1965, fue interpretado por el propio artista como su mejor obra, llevando la experimentación con la vida y la realidad hasta sus últimas consecuencias.

La figura de Wolf Vostell es más compleja y su influencia sobre la experimentación en España más alargada. Wolf Vostell fue un pionero de la instalación, el Dé-coll/age, el videoarte, el happening,[199] además de cofundador del grupo Fluxus en Colonia.

Wolf Vostell había empezado a realizar happenings en 1954, solicitando para ello al público su participación, pero, además, los ideó como acciones que se realizan fuera de las salas de exposiciones, de los teatros, de los lugares sacralizados por las prácticas artísticas. Se trataba de espectáculos pensados para ser realizados por personas casuales que no necesariamente saben que están haciendo arte. En enero de 1958 planteó un happening titulado *El teatro está en la calle* que desarrolló en el Passage de la Tour de Vanves, en París, donde, con la ayuda del publico que ocasionalmente transitaba por el

198. El «Manifesto Dito dell'Arte Vivo» fue publicado en italiano con fecha 24 de julio de 1962. Reproducido en VV. AA.: *Alberto Greco* (cat. exp.), 1991, p. 207.

199. Wolf Vostell se convirtió en pionero de la instalación con su obra *6 TV Dé-coll/age* (1963), y con su vídeo *Sun in your head* (1963) en pionero del videoarte. En 1958 creó en París *El teatro está en la calle*, que fue el primer happening europeo, y en 1961 *Cityrama*, el primer happening producido en Alemania.



Wolf Vostell: *El teatro está en la calle II*, 1958

pasaje desgarró *(dé-coll/ó)* los carteles publicitarios que cubrían las paredes. Para Vostell la calle era el lugar del realismo, era la representación de la realidad.

Entre abril y julio de 1958 Wolf Vostell se instaló en Guadalupe, Cáceres, y allí tuvo su primera exposición individual y conoció a Mercedes Guardado Olivenza, que sería su esposa. Esta circunstancia le hizo venir muchas veces a España hasta conocer en 1974 la finca los Barruecos, en Malpartida de Cáceres, donde fundó en 1976 el Museo Vostell-Malpartida. La relación de Vostell con artistas y teóricos del arte españoles fue continua, intensa y beneficiosa.[200] En la temprana fecha de 1978 se presentó una exposición retrospectiva en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid en cuyo catálogo colaboraron Santiago Amón y Simón Marchán.[201]

A finales de los años sesenta Ignacio Gómez de Liaño, que acababa de clausurar su participación en la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, conoció en Madrid a Alain Arias-Misson[202] que había llegado a España desde los Estados Unidos en 1966 huyendo de la posibilidad de ser reclutado para la Guerra del Vietnam. Curtido en la cultura de las manifestaciones públicas que agitaban su país, realizó en Madrid dos de sus «poemas públicos».[203] El primero, que se llevó a cabo a finales de 1969, tenía por título *A Madrid*, se desarrolló entre las plazas de Colón y Cibeles y la Gran Vía. Participaron en esta acción

200. Desde Juan Hidalgo, que programó obras suyas en los conciertos Zaj, hasta Concha Jerez. Particularmente interesante fue su relación con Simón Marchán, quien le invitó a participar en el ciclo «Nuevos Comportamientos Artísticos» (1973).

201. Véase Santiago AMÓN: «Arte es vida; vida puede ser arte» y Simón MARCHÁN FIZ: «W. Vostell o el arte como "vida encontrada"», *Vostell*, 1978.

202. Alain Arias-Misson nació en Bruselas, Bélgica, de padre norteamericano y madre belga, desde niño vivió en Nueva York como ciudadano americano, aunque mantuvo también la nacionalidad belga. Se casó con la pintora, alumna de Hans Hofmann, Nela Arias, de quien tomó el apellido al casarse con ella y venir a España donde se presentó como asturiano-norteamericano.

203. Véase Alain ARIAS-MISSON: *The public poem book*, Factotum-art, Calaone-Baone, 1978, s. p. En este libro se recogen textos e imágenes de los tres poemas públicos realizados en España, los dos de Madrid y otro en Pamplona.



Alain Arias-Misson: *A Madrid (To Madrid)*, 1967

siete personas que portaban una gran letra de cartón blanco del tamaño del cuerpo. Estas personas iban paseando por las aceras y se agrupaban formando con sus letras palabras del tipo: «RIADA», «ARIDA», «MARIA», «RIMA», «ARMA», «AMAR», «DADA».[204]

El 3 de abril de 1971 Arias-Misson realizó un segundo «poema público» frente a la Galería Seiquer de Madrid[205] consistente en tender dos amplias franjas de película transparente de retractilar que cruzaban la calle de una acera a otra. Cada una de las franjas llevaba inscrita una palabra, en una se leía: «Palabras», y en la otra: «Frágiles». Estas «palabras frágiles», atravesadas en la calle, fueron rotas con el paso del primer automóvil, poniendo en evidencia la fragilidad física de las palabras. Los registros fotográficos nos permiten hoy comprender en que consistieron aquellos actos de «poesía pública» que pillaban por sorpresa a peatones y automovilistas que se veían involuntariamente implicados en la acción poética.

En 1972, en los Encuentros de Pamplona, en colaboración nuevamente con Ignacio Gómez de Liaño, volvió a realizar otro poema público, *Lectura de la ciudad*, consistente en soltar grupos de globos inflados con helio que arrastraban, cada uno, una letra gigante, escribiendo de esta manera fortuitas palabras sobre el azul del cielo. Aunque el número de intervenciones de Alain Arias-Misson en España fue reducido, su influencia sobre Ignacio Gómez de Liaño y Herminio Molero, entre otros, ha sido muy positiva.

Los «poemas públicos» de Arias-Misson se diferencian de los events en que son concebidos fuera de cualquier contexto artístico, para ser ejecutados en las calles o en la playa, ante un público que se encuentra allí y que involuntariamente se convierte en espectador. Esa ausencia de contexto estético hace que los «poemas públicos» sean a la vez subversivos y liberadores, provocativos y juguetones.

Estas intervenciones, denominadas por Alain Arias-Misson como «poesía pública», se inscriben dentro de un ámbito más general de la «poesía de acción», que en España

204. Véase Alain ARIAS-MISSON: *From the Cutting-Floor of the Public Poem*, 2013, s. p.

205. La Galería Seiquer, donde se presentaron en 1967 los libros de Zaj, estaba entonces situada en la calle Santa Catalina número 3, fue una de las escasas galerías que se interesaron por las manifestaciones experimentales, programando dos «Pic-Poems» los días 3 de abril y 8 de mayo de 1971. En estos actos participaron Alain Arias-Misson, Consuelo Ugalde, Pedro Almodóvar, Ignacio Gómez de Liaño, Joaquín Lara y Herminio Molero.



Alain Arias-Misson: *Poesía pública*, Pamplona, 1972, fotografía de Eduardo Momeñe

encuentra antecedentes en Zaj y también, en cierta medida, en la obra de Joan Brossa que ha tenido desde sus orígenes un sentido teatral. Zaj había mostrado desde 1964 qué era el «arte de acción», pero sus acciones, que desbordan lo musical, lo teatral y lo plástico, se circunscriben al ámbito acotado de la sala del teatro o a lugares muy específicos que eran accesibles a un público que acudía al acto conscientemente, mediante invitación o previo pago de una entrada. Las propuestas de Alberto Greco, con su *Vivo Dito*, colocando carteles con su nombre, como firma de situaciones cotidianas, y las de Alain Arias-Misson e Ignacio Gómez de Liaño pueden ser entendidas como poesía de acción, pero cargan el acento en su aspecto público, no solo por el entorno urbano en el que se proponen, sino por el tipo de espectadores ante los que actúan, los ocasionales transeúntes que se ven sorprendidos por unos actos que les resultan incomprensibles. Esa difícil comprensión de la finalidad que se persigue al formar en la calle una palabra como RIADA o AMOR, es lo que resulta subversivo o, al menos en un ámbito tan inadecuado para la poesía, inquietante.

De lo plástico concreto

IGNACIO Gómez de Liaño ha narrado de qué manera, haciendo autoestop en la ciudad francesa de Tours en el verano de 1966, fue recogido en un Dos Caballos, cargado de equipaje, en el que iban tres artistas españoles, Julio Plaza, Elena Asins y LUGAN, que se dirigían hacia la ciudad holandesa de La Haya para ver una exposición retrospectiva de Piet Mondrian que se mostraba en el Gemeentemuseum Den Haag. Ese fue el inicio casual de una larga amistad que tuvo sus consecuencias para todos, ya que los tres artistas colaboraron en distintos momentos con la Cooperativa de Producción Artística y Artesana y participaron en actos organizados por Ignacio Gómez de Liaño.

Pero, antes de hablar de esas relaciones entre amigos, es necesario detenernos un momento en el significado que los viajes han tenido para Elena Asins y para los artistas de su generación, ya que los viajes les permitieron el conocimiento directo de unas obras que no

existían en España. En concreto, Elena Asins elaboró varios cuadernos de notas, como solían hacer todos los viajeros en aquellos periplos iniciáticos que era el Grand Tour. Las notas que tomaba la pintora no eran frases escritas, sino una especie de collages, de contundente carácter geométrico, en los que utiliza diferentes tipos de papel, cartón y tramas autoadhesivas para realizar composiciones reticulares en las que se aprecia la influencia del neoplasticismo y la radicalidad derivada de prescindir de lo accesorio para buscar lo estructural.[206]

A mediados de los años sesenta se aprecia una especie de repulsa contra la lírica expresionista y patética del informalismo que es respondida con una reivindicación de la abstracción geométrica o, si se quiere, del «arte concreto», como bautizó Theo van Doesburg a las líneas y los colores liberados de cualquier asociación simbólica con la realidad.[207] Lo concreto, diferenciado de lo abstracto expresivo, había sido recuperado después de la guerra por Max Bill, quien organizó en Basilea la exposición internacional «Konkrete Kunst» en 1944, y, desde la influyente escuela de diseño de Ulm, publicó artículos que reactivaron el pensamiento constructivista y neoplástico en los años sesenta.[208] Para celebrar los cincuenta años de evolución del arte concreto, el propio Max Bill organizó en 1960, en Zúrich, otra gran exposición con ese mismo título: «Konkrete Kunst».[209]

Sin duda alguna, estos viajes supusieron para este grupo de artistas y muy concretamente para Elena Asins un afianzamiento en lo concreto que para ella está unido a la lógica formal y a las matemáticas como generadoras de otra realidad constituida por líneas y superficies despojadas de cualquier simbolismo. La búsqueda de lo concreto no se acaba en las depuradas líneas que después de estos viajes va a empezar a dibujar, sino en el descubrimiento de una poesía concreta que le condujo a trazar tersas líneas formadas por letras que mecanografiaba. En los últimos años sesenta Elena Asins realizó varios poemas de este tipo que desgraciadamente desaparecieron en el incendio del guardamuebles donde depositó sus enseres cuando se marchó a Estados Unidos y del que se ha salvado solo el original de *Cantos de Orfeo* que se exhibe aquí. No se perdió al haber sido enviado a Felipe Boso para que eligiera alguna de sus páginas con destino a una antología que planeaba publicar bajo el título *Prax*.[210]

Aunque en *Cantos de Orfeo* Elena Asins se sirve de frases, perfectamente articuladas, con sentido semántico y significado pleno y reconocible, las palabras han adquirido la condición de elemento plástico autónomo. La relación entre su pintura y la escritura es completa, ya que la artista no distingue, no quiere hacer distinciones de géneros en su obra.[211]

206. Solo han sobrevivido dos cuadernos de viajes, ambos fechados en 1965, uno realizado durante un periplo en automóvil con Julio Plaza por varias ciudades de Europa, como París, Colonia, Heidelberg y Bruselas; el otro, que se presenta en esta exposición, elaborado en Madrid a su regreso.

207. El término «arte concreto» fue introducido por Theo van Doesburg en «Base de la peinture concrête», publicado conjuntamente con Carlsund, Hélion, Tutundjian y Wantz en *Art concret*, n.° introductorio, París, abril 1930, p. 1. Existe traducción al español en Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, Francisco CALVO SERRALLER y Simón MARCHÁN FIZ: *Escritos de arte y vanguardia, 1900/1945*, 1999, p. 284.

208. Max BILL: «Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit», *Das Werk* 36, n.° 3, marzo 1949. Reprod. en inglés: «The Mathematical Approach in Contemporary Art», en Kristine STILES y Peter SELZ (eds.): *Contemporary Art. A sourcebook of Artists' writings*, 1996, p. 74-77.

209. Sobre la importancia de estas exposiciones y de la figura de Max Bill en el arte español, véase Paula BERREIRO LÓPEZ: *La Abstracción Geométrica en España, 1957-1969*, 2009, pp. 145 y ss.

210. Este poema fue enviado a su vez por Felipe Boso a Fernando Millán, de cuyos fondos ha sido finalmente rescatado.

211. Véase Javier MADERUELO: «Cantos de Orfeo. Un libro escrito», en Elena ASINS: *Cantos de Orfeo*, 2013.



Elena Asins: *s/t*, 1972

Experimentación calculada

En 1968 un acontecimiento en principio ajeno a los mundos del arte y de la poesía cobró una enorme importancia. En ese año la empresa norteamericana IBM cedió una computadora a la Universidad de Madrid para dedicarla a la investigación en cálculo numérico. Surgía así el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid[212] que, bajo la dirección del matemático Florentino Briones estableció la necesidad de formar unos seminarios de investigación y de dotar unas becas, sin perfil predeterminado, para formar investigadores.

Antes de disponer de un edificio en el que alojar la «máquina», a la sazón dos computadoras, IBM 7090 e IBM 1401, se había establecido el funcionamiento de los seminarios, que coordinó Ernesto García Camarero, subdirector del Centro, y creado unas becas de investigación. Otro personaje importante entonces fue Mario Fernández Barberá, coordinador del Centro de Cálculo con la empresa IBM, ya que él, además de informático, era un aficionado al arte contemporáneo, y defendió que la investigación no se circunscribiera al mero análisis matemático, abriendo la posibilidad de ofrecer la primera computadora pública a la curiosidad de los artistas.

Estos no se hicieron esperar, en la primera convocatoria de becas se presentaron dos pintores: Manuel Barbadillo[213] y José Luis Alexanco, dando así origen al «Seminario de Análisis y Generación Automática de Formas Plásticas», cuya primera reunión tuvo lugar

212. El Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (actual Complutense) surgió de un acuerdo con IBM firmado el 13 de enero de 1966. Véase Florentino BRIONES MARTÍNEZ: «El Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid», en VV. AA.: *Del cálculo numérico a la creatividad abierta. El Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1965-1982)*, Centro de Arte Complutense, 2012, p. 25.

213. Aunque sea anecdótico, hay que señalar que Manuel Barbadillo y José Luis Castillejo se habían conocido y tratado con asiduidad en los Estados Unidos, compartiendo intereses en cuanto a las estructuras de repetición.



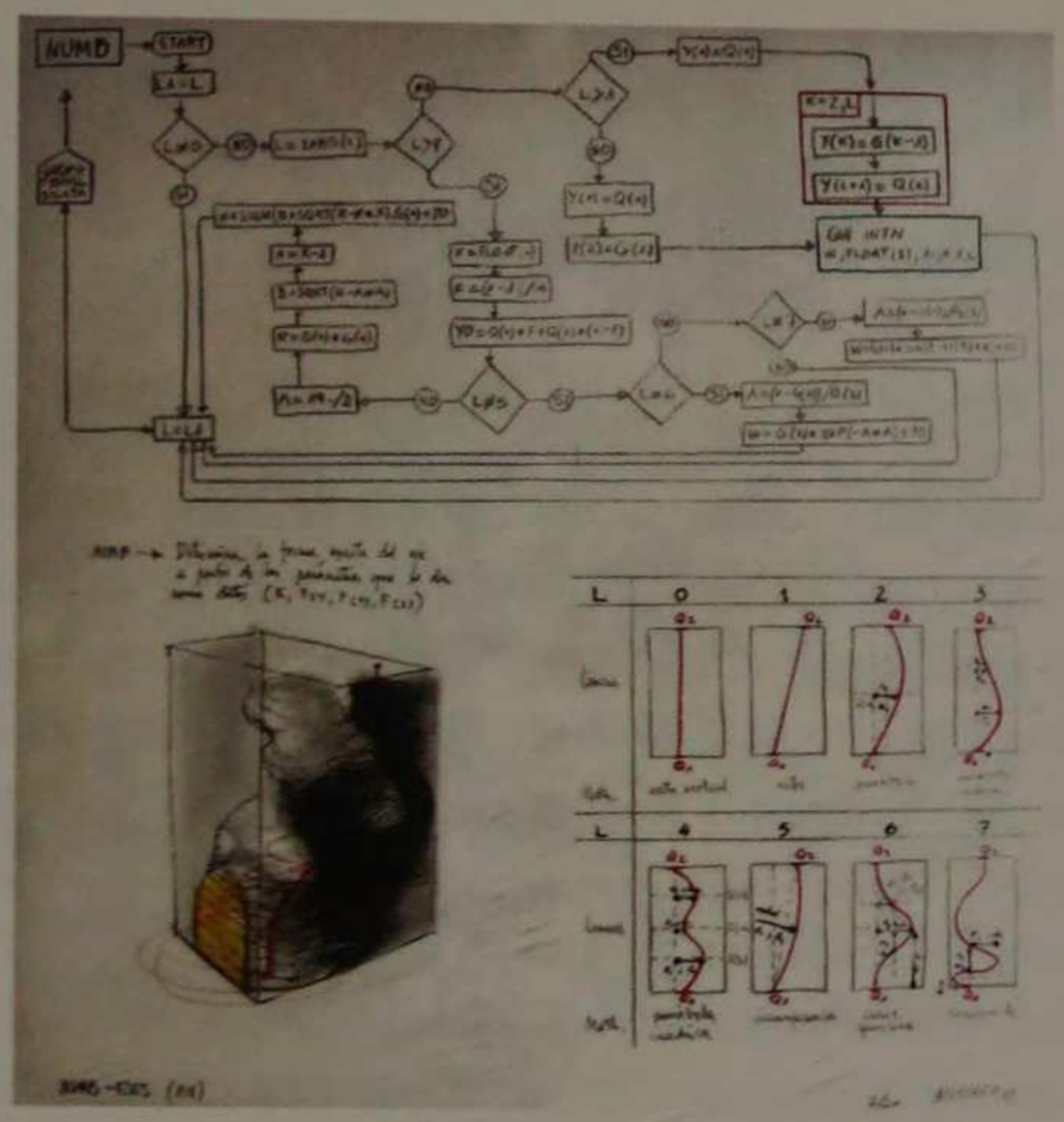
Florentino Briones: *Fortran IV (2 vols.)*, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1969

el 18 de diciembre de 1968. También desde el principio se vinculó a ese seminario Ignacio Gómez de Liaño, que se incorporó en 1969 como coordinador de él, al que arrastró a su vez a Elena Asins, a LUGAN y a Manolo Quejido.

Antes de exponer la importancia que el Centro de Cálculo tuvo para la escritura y para la experimentación en España es necesario hacer algunas aclaraciones previas que permitan entender por qué fue importante lo que sucedió allí. Ahora cualquier persona puede disponer de un ordenador personal y de un teléfono celular que le permiten realizar todo tipo de operaciones con palabras, imágenes, gráficos, hojas de cálculo o complejos bancos de datos. Esta familiaridad operativa actual dificulta la comprensión del tipo de propuestas y problemas que se plantearon y realizaron en el seno de los Seminarios. Hay que hacer un esfuerzo, pues, para intentar entender cuál era la naturaleza de los temas planteados en una época previa a la informatización, y la capacidad de ingenio y originalidad que hubo que desarrollarse para que el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid se convirtiera en un referente internacional en teoría de la generación automática de formas plásticas.

Una de las dificultades estriba en que hoy cualquier persona, sin ninguna formación matemática ni habilidad técnica, puede manejar de forma intuitiva las multifunciones de un teléfono celular o de un programa informático, accediendo a Internet y transformando textos, imágenes y animaciones de forma instantánea, en una pantalla que reproduce con una precisión y fidelidad increíbles cualquier elemento por complejo o extenso que sea.

A finales de los años sesenta nada de esto era posible, ni siquiera podía ser soñado como futurible. Por el contrario, una máquina construida para realizar cálculos numéricos, que resuelve algoritmos y responde solo a proposiciones lógicas que hayan sido correctamente formuladas según unos códigos cifrados, podría parecer lo más inadecuado para un trabajo como pintar un cuadro, escribir un poema o componer una partitura musical. Convertir los parámetros perceptivos de la forma, el color, las palabras o las notas



Manuel Barbadillo: *Articulaciones modulares*, 1969

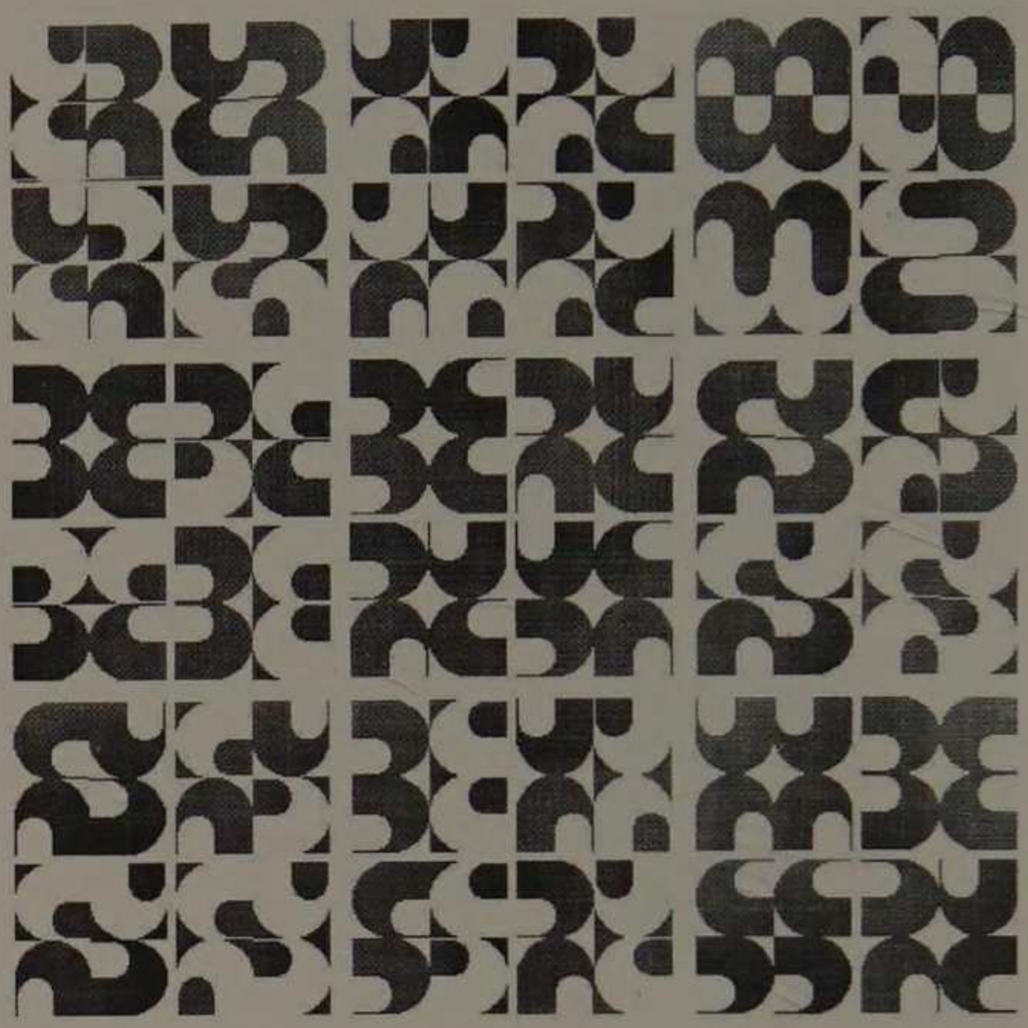
a un lenguaje como el Fortran,[214] adaptado al cálculo numérico y a las operaciones de computación científica, era ya una hazaña o, mejor, un auténtico propósito experimental.

La formulación matemática conduce a nombrar y visualizar los conceptos abstractos con letras que se relacionan entre sí de manera muy diferente a la articulación del lenguaje escrito del cual proceden las letras. En el lenguaje matemático cada letra adquiere una significación concreta, según unos códigos lógicos que las relacionan a través de un sistema de signos que expresan condiciones de igualdad, proporción, adición, y diferentes grados de funcionalidad o dependencia. Este lenguaje lógico y codificado que permite formular de manera abstracta los fenómenos del mundo reclama un conocimiento exhaustivo y preciso de aquellas funciones con los que se desea operar. Esto condujo, en el caso de los artistas, los poetas y los músicos, a intentar describir y formular los elementos que intervienen en su arte y las leyes de su articulación, más que a intentar pintar un cuadro, escribir un soneto o hacer sonar una trompeta, cosas que hoy son posibles, pero que entonces eran inimaginables ya que lo que hoy llamamos «periféricos» no existían o no era posible su conexión.

La participación de los artistas en los Seminarios del Centro de Cálculo condujo a la necesidad de analizar de forma lógica y sistemática los lenguajes en los que se basan los principios de las artes, estudiando las leyes de la *Gestalttheorie*, de la gramática generativa, de las operaciones geométricas o de la armonía, aplicadas a casos que proponían los artistas. Un ejemplo de este tipo de trabajos fueron los experimentos realizados por el pintor Manuel Barbadillo que generaba formas rectas y curvas que eran secuenciadas mediante leyes de continuidad.

Los procedimientos matemáticos ideados y puestos a punto por Florentino Briones permitían realizar operaciones de generación automática de este tipo de formas primarias, pero su resultado material era un tanto decepcionante ya que, a falta de cualquier tipo de equipo capaz

214. Florentino BRIONES fue autor de uno de los primeros libros editados en España sobre lenguaje informático: *Fortran IV*, 1969.



José Luis Alexanco: esquema y boceto del programa MOUVNT, 1974

de imprimir gráficamente los resultados, estos se ofrecían como esquemas impresos con asteriscos sobre «papel pijama» de los que el artista se servía como esquemas o bocetos para pintar sus cuadros a mano con el tradicional óleo sobre la tela. Algo similar sucedía con la música, que ante la imposibilidad de generar sonidos físicos, los miembros del seminario dirigieron el trabajo hacia el análisis estructural y la generación automática, sirviéndose del cálculo matricial y de las series de números aleatorios para establecer estructuras musicales que el ordenador cifraba con letras y signos tan primarios con el socorrido asterisco.

De inmediato a su fundación, el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid se caracterizó por esta aplicación de los procedimientos técnico-científicos al arte, adquiriendo sus seminarios un prestigio gracias a las ponencias realizadas en congresos internacionales.[215]

José Luis Alexanco ideó y desarrolló un procedimiento computacional en lenguaje Fortran para generar volúmenes escultóricos hinchables que podían cambiar de forma gracias a un compresor de aire. Fuera ya del emblemático edificio del Centro de Cálculo un grupo de jóvenes compositores se siguieron reuniendo en el SAGAF-M bajo la dirección de Florentino Briones,[216] consiguiendo componer y escribir música con la ayuda de ordenadores y estrenar esas partituras en conciertos públicos.[217]

215. En cuanto a las aportaciones artísticas véase el catálogo *Del cálculo numérico a la creatividad abierta*, ob. cit.

216. La razón del cambio es que Florentino Briones había dejado la dirección del Centro de Cálculo para trabajar en el Banco de España. El SAGAF-M se reunió primero en el Museo de Arte Contemporáneo y después, hasta su extinción, en la Facultad de Informática de la Universidad Politécnica de Madrid.

217. Concierto de «Música algorítmica», Grupo Koan, director José Ramón Encinar, obras de Josep Maria Mestres Quadreny, Javier Maderuelo, Antonio Agúndez y Rafael Senosiain, SIMO 77, Madrid, 23 de noviembre, 1977. Concierto de «Música algorítmica», Grupo de Percusión, director José Luis Téllez, obras de Josep Maria Mestres Quadreny, Javier Maderuelo, J. G. Álvarez y Emiliano del Cerro, SIMO 78, Madrid, 15 de noviembre, 1978. Concierto de «Música algorítmica», Grupo de Percusión, director José Luis Téllez, obras de J. G. Álvarez, Javier Maderuelo, Anna Bofill, Josep Maria Mestres Quadreny y Emiliano del Cerro, Facultad de Informática, Madrid, 18 de mayo, 1979. Concierto de «Música algorítmica», Ecogrupo Instrumental, obras de Jean Claude Risset, Anna Bofill y José Iges, SIMO 79, Madrid, 21 de noviembre, 1979. Concierto de «Música algorítmica», Ecogrupo Instrumental, obras de Jean Claude Risset, José Iges, Javier Maderuelo y Emiliano del Cerro, SIMO 80, Madrid, 19 de noviembre, 1980.

A Pamplona hemos de ir

A principios de los años setenta se percibe ya en España, aunque en círculos restringidos, un interés generalizado por las nuevas formas del arte, lo que se manifestó en una serie de acontecimientos que hoy valoramos como altamente significativos. Algunos de ellos fueron gestos puramente personales que terminaron cuajando en proyectos colectivos capaces de atraer a creadores, críticos, intermediarios y hasta instituciones. No es este el lugar de pormenorizar describiendo cada uno de esos empeños, ni siquiera de enumerarlos, pero es necesario recordar algunas de estas iniciativas, como la productora de cine X Films (1963), la de Luis de Pablo con la sociedad de conciertos Alea (1965-73), a la que se añade el laboratorio de música electrónica del mismo nombre (1966-77), la de Juan Daniel Fullaondo[218] y Santiago Amón con la revista *Nueva Forma* (1967-75),[219] la de Alberto Corazón fundando una editorial con su nombre que mantuvo dos colecciones: Comunicación y Visor Poesía (1969),[220] la de Tino Calabuig con la Galería Redor (1969-73).

El industrial Juan Huarte, que como constructor se había interesado por la arquitectura moderna, realizando edificios decididamente arriesgados (por no decir experimentales), como Torres Blancas en Madrid, apoyó a los arquitectos más innovadores y a los artistas que entonces eran más modernos, aquellos que se habían decantado hacia la abstracción.[221] La actividad de Juan Huarte en los años sesenta es realmente atípica: inició una colección de obras de «arte contemporáneo», fomentó el diseño de mobiliario y financió proyectos de cine, música, arte y arquitectura. La productora de cine X Films, la revista *Nueva Forma*, la sociedad musical Alea y la empresa H Muebles fueron posibles gracias su decidido apoyo económico.

La idea de la fusión experimental de varias artes, gracias a las posibilidades de una nueva tecnología que la electrónica y la informática podían posibilitar, condujo a la colaboración entre el compositor Luis de Pablo, que se interesaba por la música electroacústica, y el artista plástico José Luis Alexanco, que participaba en los Seminarios del Centro de Cálculo. Ambos idearon y produjeron una «obra plástico-sonora», *Soledad interrumpida,* que presentaron en Madrid, Buenos Aires y Pamplona.[222] Se trataba de la creación más compleja y ambiciosa realizada hasta entonces en España, ya que reclamaba una gran cantidad de tecnología puesta al servicio de una obra que no era ni una exposición plástica ni un concierto musical ni una obra teatral, aunque participaba de todas estas artes y reclamaba sus respectivas técnicas. La «obra plástico-sonora»[223] se desarrollaba en una serie de plataformas con esculturas de Alexanco, cuya forma se había generado mediante un programa de computadora desarrollado por el propio artista, en el Centro de Cálculo, que se hinchaban o deshinchaban por medio de unos compresores de aire manejados desde una consola. Unos focos

218. Juan Daniel Fullaondo fue un arquitecto muy interesado en el arte de su momento, en 1964 se doctoró con la tesis «Relaciones entre la música y la arquitectura a través de Arnold Schönberg», y de 1967 a 1972 dirigió la revista de arquitectura *Nueva Forma*.

219. La revista *Nueva Forma*, la Sociedad Alea y la productora X Films fueron posibles gracias al apoyo económico del coleccionista pamplonés Juan Huarte que ayudó y apoyó a muchos artistas, entre otros a Jorge Oteiza.

220. La Colección Visor de Poesía estuvo dirigida por Jesús García Sánchez, conocido por ello como Chus Visor. En esos años Jesús García Sánchez formaba parte del grupo N. O.

221. La rica relación entre artistas plásticos y arquitectos fue muy intensa, colaborando muchos pintores y escultores en proyectos de arquitectos como Francisco Javier Sáenz de Oiza, José Luis Fernández del Amo, Antonio Fernández Alba. Basta con ver la revista *Nueva Forma* para entender el efecto de vasos comunicantes que permitió a ambos gremios afianzar la modernidad de sus lenguajes.

222. En Madrid la obra se presentó durante los días 6 al 9 de diciembre de 1971.

223. A falta entonces de un apelativo más concreto para nombrarlo.

arrojaban luz o dejaban en la oscuridad unos u otros grupos, haciendo al público, que estaba de pie, en un espacio sin butacas, desplazarse hacia uno u otro lado de la sala según se movían las formas o se iluminaban los espacios. De la misma manera, una batería de altavoces movía el sonido electrónico que era producido en vivo por Luis de Pablo, Horacio Vaggione y Eduardo Polonio, desde unos sintetizadores, y lanzado a diferentes puntos del espacio a través de una mesa de mezclas. En *Soledad interrumpida*, la atención del público no se centraba en la actuación de los músicos, no había propiamente escenario, sino en ciertos puntos del espacio donde luz, sonido y movimiento reclaman una atención que no era unitaria sino fraccionaria y, por tanto, electiva, cada espectador decidía hacia dónde dirigirse y qué mirar.

La asociación entre Luis de Pablo y José Luis Alexanco produjo otras obras, como por ejemplo una película experimental, *Historia Natural*,[224] encontrando en las técnicas cinematográficas un vehículo de expresión de lo experimental para la plástica y la música en un medio, como es el cine, que está próximo a ambas, pero que es diferente a ellas.[225]

Toda esta actividad confluyó en un acontecimiento que se gestó desde la sociedad Alea: los Encuentros de Pamplona 1972, una cita con el arte internacional, que pretendía ser bienal, en la que los artistas españoles pudieran mostrar su trabajo junto al de los más destacados creadores del momento. La dirección del festival corrió a cargo del compositor Luis de Pablo y del pintor José Luis Alexanco, ambos entonces situados en lo más avanzado de la creación, ya que Luis de Pablo era invitado en los más importantes foros de la música contemporánea, donde había establecido muchas relaciones.

Los Encuentros de Pamplona se convirtieron en un foro internacional de conocimiento e intercambio entre creadores de diferentes disciplinas, con un apretado programa de actividades en el que primó la presencia de la música, con la actuación de figuras de indudable interés en la escena internacional, entre las que destaca John Cage que, acompañado de David Tudor, interpretó *Sixty-two Mesostics Re Merce Cunningham*,[226] que no es exactamente una partitura musical, sino un largo poema fonético de sesenta y dos páginas compuesto con caracteres transferibles (tipo Letraset).

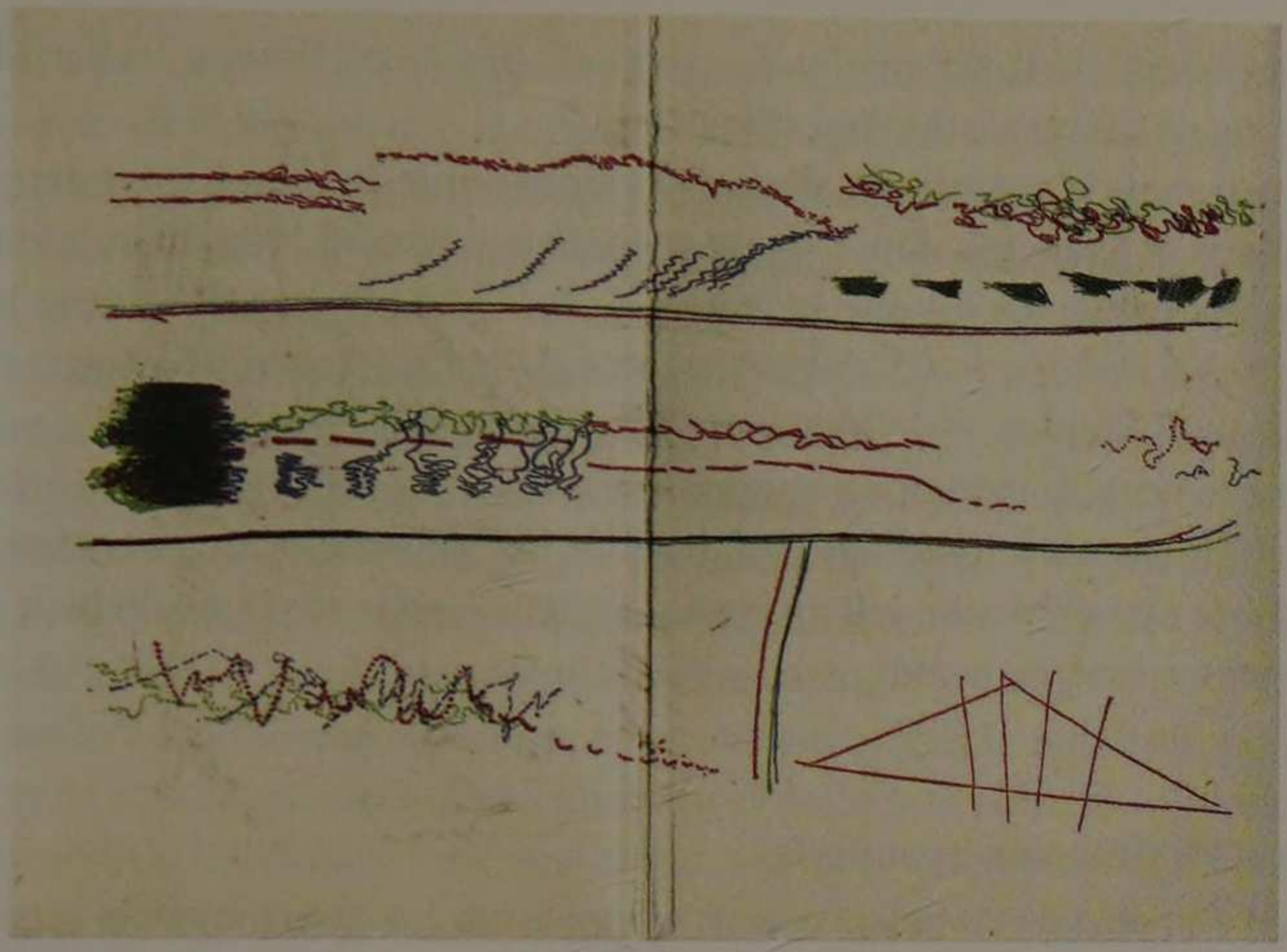
Existe gran cantidad de publicaciones que recogen, explican, comentan y critican todo lo que sucedió en Pamplona durante aquella semana del 26 de junio al 2 de julio de 1972, por lo que no es pertinente insistir aquí en la importancia que en aquel momento tuvo este encuentro internacional para la cultura artística en general y para el arte experimental en particular.[227] Pero si es necesario recordar, aunque sea a mero título de inventario, aquellas actuaciones, acciones y presentaciones que implicaron la presencia de artistas experimentales españoles, ya que allí se dio cita involuntaria la mayoría de los que actuaban dispersos en diferentes lugares, grupos y actividades.

224. *Historia Natural*, película en 16 mm, producida en 1972, mediometraje de 41 min 48 s, está dividida en cinco partes de diez minutos cada una, posee una estructura simétrica y matemática que permite ser mostrada siguiendo el orden marcado por la copia original o de forma aleatoria, mediante algún impulso informático.

225. Luis de Pablo, al igual que otros compositores de su generación, escribió y produjo música específica para el cine experimental, recuérdese su colaboración con Javier Aguirre en el ciclo *Anti-cine*.

226. John CAGE: *Sixty-two Mesostics Re Merce Cunningham*, 1971.

227. Véase el primoroso catálogo del festival, que es obra de Jose Luis Alexanco, un ejemplo de la madurez a la que había llegado el diseño gráfico, VV. AA.: *Encuentros Meetings 1972 Pamplona*, 1972. Véase también Javier RUIZ y Fernando HUICI: *La comedia del arte: en torno a los Encuentros de Pamplona*, 1974; VV. AA.: *Los encuentros de Pamplona 25 años después* [cat. exp.], 1997; VV. AA.: *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental* [cat. exp.], 2009.



Luis de Pablo y José Luis Alexanco: programa de mano de *Soledad interrumpida,* Madrid, 1971

Para empezar, es necesario señalar que la organización encargó la construcción de una enorme carpa neumática, de 15 000 m² de planta, como lugar de reunión, al arquitecto José Miguel de Prada Poole[228] quien realizó un proyecto para cubrir la céntrica y emblemática plaza del Castillo, aunque su construcción, por orden gubernativa, se desplazó hacia un descampado próximo. La carpa neumática, sin estructura portante, era sujetada por la presión del aire comprimido, fue un emblema del nivel utópico y experimental de los Encuentros, se trataba de una especie de laberinto formado por once cúpulas de 24 metros de diámetro cada una, de las cuales seis eran blancas, cuatro amarillas y una naranja.

En el Hotel Tres Reyes se mostró una exposición con obras gráficas y sonoras, titulada «Generación Automática de Formas Plásticas y Sonoras», organizada por el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid con la colaboración del CAYC de Buenos Aires, en la que se vieron o escucharon obras de José Luis Alexanco, Manuel Barbadillo, John Cage, Ignacio Gómez de Liaño y Josep Maria Mestres Quadreny, entre otros muchos.

Pero el gran escenario fue la ciudad de Pamplona, que estuvo literalmente tomada por los artistas: Alain Arias-Misson e Ignacio Gómez de Liaño realizaron un acto de «poesía pública» titulado *Lectura de la ciudad*; Antonio Agúndez y Francisco Guerrero sendos conciertos de *Música urbana*; Robert Llimós una *Marcha urbana*; mientras que LUGAN e Isidoro Valcárcel Medina realizaron unas «instalaciones urbanas».

En el capítulo de los «conciertos» experimentales, Luis de Pablo y José Luis Alexanco repitieron *Soledad interrumpida*; el compositor Tomás Marco y los pintores Juan Giralt y José Antonio Fernández Muro realizaron un espectáculo multimedia; los hermanos Artze[229]

228. El arquitecto José Miguel de Prada Poole no era ajeno a las manifestaciones experimentales del arte, había participado en los Seminarios del Centro de Cálculo y colaborado en las acciones de poesía pública de Alain Arias-Misson.

229. José Antón y Jesús Mari Artze, además de interpretar sesiones de *txalaparta*, publicaron algunos libros de poesía experimental ilustrados por el pintor José Luis Zumeta.

ofrecieron un concierto de *txalaparta*; y Zaj, formado por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer, uno de sus conciertos espectáculo.

Hubo sesiones de videotapes, donde se vieron obras de los artistas internacionales más significativos del género, entre los que se incluyó a Antoni Muntadas; y varias sesiones de cine experimental, en las que se vieron el *Anti-cine,* de Javier Aguirre; la película pintada ...*Ere Erera Baleibu Icik Subura Arauaren...,* de José Antonio Sistiaga; *La celosía,* de Isidoro Valcárcel Medina,[230] y *Disasters of Peace,* de Wolf Vostell.

Los Encuentros de Pamplona trajeron a España a los más destacados artistas experimentales del momento y los colocaron junto a los artistas locales quienes, en 1972 podían ya mostrar una obra madura, extensa y variada, como se puede deducir de la lista presentada, necesariamente incompleta.

Una nueva situación económica

En los Encuentros de Pamplona se mostraron las artes tradicionales de raíces no occidentales, como las danzas de Kathakali de Kerala en la India, o las músicas de Irán y Vietnam y, también, estuvieron las artes plásticas, representadas por la obra de pintores y escultores vascos, aunque estos, por motivos de oposición y solidaridad frente a la censura y por rencillas personales entre ellos, en el último momento retiraron su obra y no hubo exposición.

Aunque se hubieran exhibido las obras de estos artistas, lo que quedó claro tras los Encuentros de Pamplona fue el apabullante triunfo de las propuestas más experimentales frente a la pintura y la escultura expresionista que a principios de los años setenta no solo era ya aceptada en España, sino que su posesión empezaba a considerarse como elemento de distinción social entre los jóvenes profesionales surgidos al amparo de los primeros gobiernos tecnocráticos.

Como José Luis Castillejo había advertido, la escritura tenía una dificultad para ser tan moderna como lo era la pintura. Pero resulta que, en el período posmoderno que se abre al final de los años sesenta, la pintura, que hasta entonces había ocupado la primera fila de la vanguardia, ha pasado a las cómodas posiciones de la retaguardia, cediendo el paso a los nuevos comportamientos: el happening, la performance, la instalación, etcétera.

Pero ¿qué está pasando en la poesía española? Con el fin de reemplazar el sistema poético de la poesía social, que el desarrollismo estaba dejando agotada, se urde en Barcelona una operación comercial, orquestada por Josep Maria Castellet y Pere Gimferrer, denominada los Novísimos,[231] grupo de poetas vitalistas y culteranos que, derivando de la tradición simbolista y modernista, explotaban la capacidad estética del lenguaje. A pesar de la voluntad renovadora que poseía esta selección, la corriente más experimental fue eliminada de ella.

Nueve novísimos nació como plataforma de lanzamiento de un grupo reducido de poetas, pero toda antología contiene una propuesta de paradigma poético y, en este caso,

230. La única película de I. Valcárcel Medina, *La celosía* (1972), transcribe literalmente la novela homónima de Alain Robbe-Grillet.
231. Josep Maria CASTELLET: *Nueve novísimos poetas españoles*, 1970.

una voluntad de convertirse en un canon. Cualquier historia, sea del arte o de la literatura, supone un acto de selección que tiende a la canonización y a la pedagogía. Josep Maria Castellet pretendió y consiguió imponer un determinado modelo de ruptura estética, del que se eliminaron tanto los extremos vanguardistas como los clasicistas.

Tal vez, lo más increíble es la aceptación de este canon avalado por una potente editorial como era la dirigida por Carlos Barral.[232]

Que se eliminara a los clasicistas tenía sentido, pero dejar fuera a los experimentales que surgieron en España en los años sesenta fue interpretado por estos como una nueva exclusión. Pero, la verdad, es que los diferentes grupos de artistas, poetas y músicos más o menos experimentales, para mantener su cohesión y coherencia interna, habían permanecido un tanto encerrados sobre sí mismos.

Cuando las diferentes tensiones entre sus miembros se agudizaron, la cohesión se rompió y cada uno de sus integrantes inició su andadura en solitario. Entonces, al formarse una sociedad de individuos independientes, afloraron otros personajes particulares que llevaban años trabajando en solitario, más o menos aislados, alejados de las grandes ciudades donde era posible no solo acercarse al conocimiento de otras actividades artísticas y literarias, sino el encuentro entre personas. Entre aquellos personajes he seleccionado solo tres: Francisco Pino, Felipe Boso y Guillem Viladot.

El pino solitario

DESPUÉS de la Guerra Civil Francisco Pino no participó, no quiso participar, de la cultura oficial del Régimen franquista, se refugió físicamente en su casa, aislado en El Pinar de Antequera, a siete kilómetros de Valladolid, donde produjo de manera constante e ininterrumpida una extensa obra poética que no responde más que a su fantasía personal y a la pura necesidad de escribir. Su instinto le mantuvo alejado del mundo literario y editorial, lo que le permitió explotar algunos recursos poéticos sin contaminarse con las corrientes y las modas, pero sobre todo sin contraer deudas con otros poetas o con instituciones. Sin embargo, no fue un misántropo ya que publicó regularmente su extensa obra en cuidadas ediciones de autor de cortas tiradas, que él mismo se costeó.[233] Sus libros no fueron comprendidos en los círculos poéticos oficiales ni reseñados en las revistas, Francisco Pino no era un poeta del Régimen, pero su obra, como él, es profundamente religiosa, rozando la mística, lo cual desorientó a los posibles críticos de uno y otro bando. Además, desde sus primeros poemas[234] se aprecia una voluntad por forzar la estructura sintáctica de los textos, por separarse de la semántica y por retorcer o desgarrar las palabras, lo que indica una muy temprana voluntad experimental.

232. La correspondencia de Felipe Boso con Carlos Barral y con otros poetas implicados en la edición de una antología que recogiera aquellos autores que, por vanguardistas, habían sido rechazados por Josep Maria Castellet muestra el poder que tenía la editorial.

233. Antonio Piedra reseña sesenta y un libros editados en Francisco PINO: *SIYNO SINO*, 1995, pp. 401-413.

234. Por ejemplo los poemas que aparecen en *Méquina dalicada* (1929-1934). El libro se publicó mucho después: Francisco PINO: *Méquina dalicada*, 1981.

A finales de los años sesenta, coincidiendo con los últimos coletazos del franquismo y con la crisis que desembocó en el Mayo del 68, tal como ha escrito Esperanza Ortega: «[…] el poeta despierta de su "sueño" y desciende a la realidad de la vigilia. Este descenso supone el que ya no vea el mundo con los ojos de la fe, sino con los de la ironía».[235] Se relaciona entonces con el círculo de la Librería Relieve de Valladolid donde edita *Textos económicos*,[236] un libro próximo a la poesía comprometida de Gabriel Celaya o de Agustín Goytisolo, pero en el que elude caer en la retórica revolucionaria o en la denuncia social. Cita en él a Martin Luther King y al Che Guevara, pero, como ha señalado Esperanza Ortega, «[…] utiliza el lenguaje como arma de subversión que apunta directamente a las convenciones poéticas rancias, todavía respetadas por los poetas llamados sociales».[237] No se puede decir que haya experimentación todavía en este libro de Pino, pero si se aprecia una voluntad formal tanto en la escritura como en su puesta en página que, ciertamente, está muy lejos de lo que publicaban los poetas sociales, más preocupados por la eficacia del contenido que por la forma. No obstante, uno de estos poetas, Gabriel Celaya que es de la misma generación que Pino, apenas un año menor, intentó también en esos momentos una aproximación a la experimentación formal en el libro *Campos semánticos*,[238] donde ensaya poemas concretos realizados con máquina de escribir, páginas que se despliegan, dibujos y textos sobre imágenes fotográficas.

En *Solar*,[239] publicado por Francisco Pino en 1970, aparecen poemas que pueden ser calificados de visuales, caligramas que juegan con trazos y palabras, y composiciones concretas, con repeticiones y permutaciones que inducen a una lectura fonética. Cuando publica *Textos económicos* en 1969 y *Solar* un año después, Pino se encuentra cruzando la barrera de los sesenta años, desde mucho antes está realizando lo que el llamaba «poeturas», ensayos muy variados en los que abandona la semántica para adentrarse en lo visual y en lo táctil, buscando una escritura plástica. Tras estos dos libros, su obra poética sufre un giro, pero solo se hará realmente experimental tres años después, cuando de manera radical dejó a un lado los textos, las palabras y las letras para componer media docena de libros en los se sirve casi exclusivamente del troquelado geométrico de las páginas, cartulinas blancas, negras y de color, entre las que alterna finos papeles de celofán de colores transparentes.

Desde un cierto misticismo y por sí solo, sin recibir influencias externas, Francisco Pino había llegado poco antes, en 1965,[240] a un conclusión parecida a la de John Cage con respecto al papel del silencio en la música, cuando en su poema «Crear»[241] asocia la creación artística con el acto de callar, reclamando el olvido de las palabras, los colores, los números y las notas. Tardó aún siete años en conseguir materializar ese olvido y renunciar, como Cage al sonido, a las palabras, dejando las páginas del libro vacías, al realizar la insólita edición de *Poema*.

235. Esperanza ORTEGA: «Vitalismo y trascendencia de la vida y de la obra de Francisco Pino», en el libro antológico Francisco PINO: *Siempre y nunca*, 2002, pp. 80-81.

236. Francisco PINO: *Textos económicos o de la nada a la morada no versosss*, 1969.

237. Esperanza ORTEGA: «Vitalismo y trascendencia…», ob. cit. p. 81.

238. Gabriel CELAYA: *Campos semánticos*, 1971.

239. Francisco PINO: *Solar*, 1970.

240. Es decir solo un año después de la fundación de Zaj en Madrid.

241. «Crear» aparece por primera vez en el libro *Más cerca*, Sever-Cuesta, 1965. Reproducido también en Francisco PINO: *Siempre y nunca*, ob. cit., p. 200.



Francisco Pino: *Tanto para esto*, 1965

Poema está formado por dos bloques de siete hojas; de cartulinas blancas, uno, y, de cartulinas negras, el otro. Estas hojas han sido troqueladas abriendo en el centro de cada hoja de papel un «agujero», un hueco rectangular que tiene diferente medida en cada página, de manera que se establece una secuencia regular y progresiva de ventanas que convergen en una página entera y vacía.[242] Al final de las dos secuencias, una convergente y la otra divergente, aparece una página de celofán transparente que parece indicar, como una cortina, que pasamos a otro tipo de espacio. Hasta aquí no ha aparecido ninguna palabra, ninguna letra, solo hojas de papel blancas o negras. Tras la cortina de celofán aparecen dos inscripciones: «índice» y «contenido», dispuestas según el estilo concreto. En la página siguiente se hace el índice de las páginas indicando la medida de los huecos y las siguientes indicaciones sobre el contenido: «Texto NADA o Página BLANCA. Texto TODO o Página NEGRA. Margen negro NINGUNO o Poema ABSOLUTO».

En *Poema* se aprecia la renuncia a la escritura, que se materializa en un libro sin ninguna palabra y sin título,[243] y la proposición de una lectura que, apoyada en la intuición, va más allá de la palabra, en búsqueda de la esencia de la poesía.

El propio Pino explica:

> En realidad la poesía no está hecha para la palabra. Por eso la búsqueda de medios visuales, musicales, espaciales, etc. que diferencien su actividad de cualquier otra actividad literaria.[244]

242. Si se sigue el sentido de lectura habitual en la cultura occidental, en las páginas blancas el hueco converge en una página entera blanca mientras que en las páginas negras pasamos de una página entera a un vaciamiento máximo en la última.

243. Francisco PINO: [Sin título: rectángulo vertical negro], 1977.

244. Citado (sin referencias) en Antonio PIEDRA: «Prologo y notas», en Francisco PINO: *SIYNO SINO*, ob. cit., p. 19.

Entre 1972 y 1977, en el plazo de seis años, produjo seis libros troquelados (agujereados, los llamaba Pino), uno por año.[245] Es como si Francisco Pino se hubiera encontrado de bruces con lo inefable, con aquello de lo que no se puede hablar, ante lo cual dice Ludwig Wittgenstein que hay que callar.[246] Pino acalla las palabras, elude la verborrea, pero muestra la esencia del poema a través del hueco, de los bordes de su ausencia.

La experiencia poética queda aquí fuera del ámbito del lenguaje articulado y los libros se convierten en universalistas porque el poeta trasciende en ellos la idea de idioma al escapar a cualquier posible descripción prosódica, pero el lector, que no encuentra en ellos palabras, puede sin embargo ver y palpar.[247] En la lectura de los libros troquelados solo algunas palabras condicionan la experiencia de su lectura,[248] pero, por lo general, prima la posibilidad de meditación ante un vacío que se va moviendo con el paso de las páginas ya que el hueco se va metamorfoseando progresivamente a medida que se pasan las páginas.

Los libros troquelados suponen la incursión en un género que unos años antes había cobrado entidad propia, el de los «libros de artista».[249] Ante ellos el lector se da inmediatamente cuenta de que lo que tiene en las manos no es un objeto común. Sus páginas reclaman la utilización de otros códigos de lectura no habituales, para lo que el propio lector debe hacer alguna aportación que le permita poder acceder a algún tipo de interpretación. En la búsqueda de esos códigos el lector se ve obligado a reparar en elementos en los que no se hubiera fijado si se encontrara ante un libro con las tópicas páginas surcadas por frases formadas con palabras. Así, algunas cualidades físicas del libro, como su volumen, su forma y materialidad, el tipo de papel empleado, el color del papel, la geometría del troquelado, se convierten en elementos que reclaman una atención particularizada y una interpretación, generándose una «semiótica visual» en la que los elementos plásticos se convierten en signos o en iconos.[250] El libro ha dejado de ser un soporte de la escritura para convertirse en una materia física que el poeta trabaja como lo haría el escultor.

La realización de los libros troquelados no le impidió a Francisco Pino seguir escribiendo poesía más o menos convencional, aunque liberada de las ataduras del verso y del sentido enunciativo de las frases, explotando el vacío, los intersticios entre las palabras, el sentido rítmico de la disposición de los textos e incluso, dedicando algunos guiños a Felipe Boso.[251] Después de 1977 no vuelve a editar ningún libro que posea la radicalidad de los troquelados, pero lo experimental sigue apareciendo en su obra al servirse

245. Se trata de *Poema* (1972), *Octaedro mortal o reloj de arena* (1973), *Hombre, canción* (1974), *Terrón, cántico* (1976), *Ventana oda* (1976), [Sin título: rectángulo vertical negro] (1977). En *SIYNO SINO* aparece un libro troquelado más (s. f.), *Voz clásica*, del que no aparece dato de publicación. El primero fue impreso en Sever-Cuesta, el resto en Imprenta Ambrosio Rodríguez, en Valladolid.

246. En el último de los aforismos del *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922) Ludwig Wittgenstein dice: «De lo que no se puede hablar, se debe callar» (Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen).

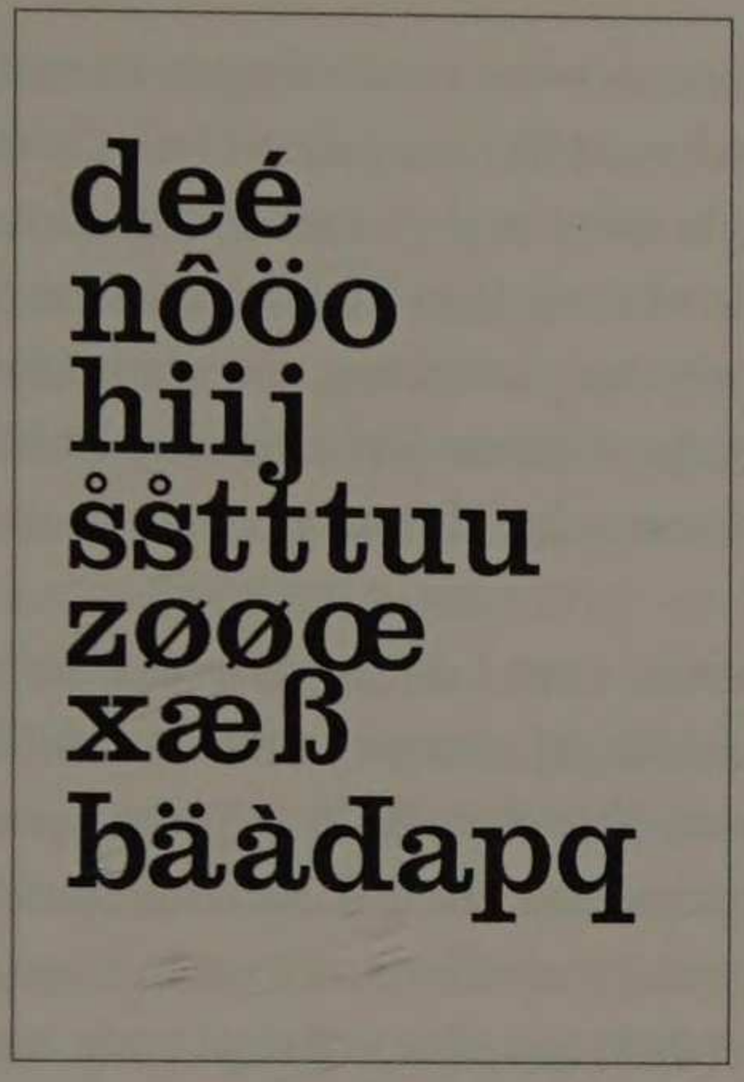
247. El análisis de los libros troquelados de Francisco Pino, que había escapado al estudio citado de Esperanza Ortega en su antología, está muy minuciosamente bien realizado en la tesis doctoral de Carlos Frühbeck Moreno, *Palabra y poética en Francisco Pino*, leída en la Universidad de Valladolid, 2013.

248. En los libros troquelados no aparecen palabras. En el último de ellos, ni siquiera el título.

249. Véase Anne MOEGLIN-DELCROIX: *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*, 2012; Giorgio MAFFEI y Maura PICCIAU: *Il libro come opera d'arte* [cat. exp.], 2004, en AA.VV.: *¿Que es un libro de artista?* [cat. exp.], 2014.

250. Véase la tesis doctoral de Carlos Frühbeck Moreno, *Palabra y poética en Francisco Pino*, pp. 271 y ss.

251. Francisco Pino y Felipe Boso se cartearon e intercambiaron libros profesándose mutua admiración. El poema «Nieve», del libro de Pino *Versos para distraerme* (1982), guarda una gran similitud con algunos poemas publicados por Felipe Boso en *T de trama*, donde dedica uno de sus poemas a «Francisco Pino que vive en el pinar».


deé
nôöo
hiij
ššttuu
zøøœ
xæß
bäàdapq

Felipe Boso: *Poema fonético*, s/f

de procedimientos como la inclusión del dibujo, el uso de pegatinas, tampones, colores, letraset, manchas de tinta, collages, etcétera. El conjunto puede parecer desconcertante y ecléctico, como si el poeta no hubiera querido privarse de probar nada, pero el grupo de los seis libros troquelados, editados en los años setenta, sitúa a Francisco Pino en un lugar principal en la creación experimental en España. Hasta entonces sus libros habían pasado desapercibidos y sus vías de difusión no habían sido comerciales, pero en 1978, la conocida editorial Hiperión empezó a publicar su obra versal, recuperando entonces muchos poemas de épocas pretéritas[252] y dejando de lado sus experimentos más arriesgados. Este alejamiento de lo experimental coincide con un cierto rechazo personal hacia algunos de los pocos poetas experimentales españoles que había conocido.

Dónde poner el acento

Su nombre era Felipe Fernández Alonso,[253] se marchó como becario en diciembre de 1952 a Alemania para redactar en la Universidad de Bonn una tesis doctoral en Geografía. En esa ciudad se estableció, alejándose de los círculos poéticos españoles que había frecuentado durante su etapa de estudiante universitario en Salamanca y Madrid. Incansablemente, durante toda su vida, siguió escribiendo poesía por necesidad vital, para combatir la soledad de su exilio. Las palabras eran para él como un refugio en tierras donde se habla *Deutsche*. Pero en Alemania tuvo ocasión de conocer la obra de autores de diferentes tendencias: herméticos como Paul Celan[254] y Ernst Meister,

252. En Hiperión publicó seis libros que se han difundido en librerías.
253. Nombre real del poeta Felipe Boso.
254. De quien fue amigo y uno de sus traductores al español.

naturalistas como Günter Eich, concretos como Eugen Gomringer, Gerhard Ruhm y Franz Mon, experimentales como Ferdinand Kriwet y Ernst Jandl, a cuyos recitales acudía. Conoció lo más avanzado de la poesía, la música y el arte de aquellos años a través de los potentes medios de difusión cultural que el Gobierno Federal ponía a disposición de los ciudadanos: la radio, las exposiciones, las revistas, los libros, los simposios, los museos. Al igual que le sucedió a Simón Marchán y por las mismas fechas, Felipe Boso conoció simultáneamente en Alemania las vanguardias históricas y las últimas aportaciones de los poetas y los artistas más experimentales del momento.

Ciertamente, en Alemania, como en España, existía una poesía de corte social-realista, representada por autores del talento y la difusión de Günter Grass o Hans Magnus Erzensberger, y escritores como Heinrich Böll, a quien conoció personalmente, pero sin duda Felipe Boso quedó sorprendido por las abismales diferencias entre la rancia cultura española y la dinámica cultura alemana, dicotomía que él tuvo ocasión de conocer profesionalmente ya que se dedicó a traducir del alemán al español para editoriales que publicaban libros y revistas sobre arte contemporáneo y temas de actualidad cultural.[255] Fue precisamente su amigo Ernst Jandl, uno de los poetas más experimentales de los años sesenta, quien puso a Felipe Boso en la pista de que en España también existían poetas que se interesaban por la experimentación. Jandl le dio a Boso el nombre y la dirección de Fernando Millán y de Ignacio Gómez de Liaño,[256] y se puso en contacto con ellos en enero de 1970, solicitando que le «envíen material».

Tras la lectura de un artículo que le remitió Ignacio Gómez de Liaño, Felipe Boso concibió la idea de editar una antología de poesía experimental española en la revista *Akzente*, como la que había realizado Ernst Jandl en 1969 sobre poesía experimental inglesa.[257] Solo la tenacidad de Felipe Boso hizo posible que una de las revistas de literatura más prestigiosas de Europa publicara un número dedicado a la poesía experimental española, cuando en España esos textos eran aún inéditos y desconocidos.

La correspondencia de Felipe Boso[258] pone de manifiesto no solo las negociaciones, retrasos y dificultades con la editorial, sino los sufrimientos y disgustos cosechados por cuenta de los propios antologizados. El mítico número de la revista *Akzente,*[259] que empezó siendo un artículo, resultó al final un monográfico, contó con un prologo de Ignacio Gómez de Liaño, y se convirtió en un éxito en Alemania, se agotó la edición y, habiendo transcurrido solo seis años, la propia revista le encargó a Felipe Boso una segunda antología de carácter más generalista, de 98 páginas, que realizó en colaboración con Ricardo Bada.[260]

Sin duda, editar poesía experimental española en una prestigiosa revista alemana fue importante no solo para los antologizados sino para sacudir a una clase poética que se refugiaba en el canon establecido negando la experimentación más allá de los Novísimos.

255. Fue traductor de textos oficiales abracadabrantemente estúpidos (tal como Ricardo Bada ha descrito su ganapán en una efeméride publicada 06-02-2013) en Inter-Nationes (Bonn), editora oficial del Gobierno Federal Alemán, y trabajó para la prestigiosa editorial DuMont (Colonia), difusora de la vanguardia alemana, para la revista cultural *Humboldt* y para la emisora *Deutsche Welle*.

256. Curiosamente Felipe Boso conocía a Ignacio Gómez de Liaño de cuando era niño, ya que ambos habían vivido en Peñaranda de Bracamonte antes de que Boso se fuera a Alemania.

257. Lo que comunica a Gómez de Liaño en una carta fechada el 20 de octubre de 1970.

258. De próxima aparición en Ediciones La Bahía, a quien agradezco la consulta de las transcripciones.

259. *Akzente* n.° 4/72, agosto 1972.

260. F. BOSO y R. BADA (eds.): «Spanien. Prosa/Hörspiel/Lyrik», *Akzente,* n.° 5/78, octubre 1978.

¿Cómo era posible que los alemanes prefirieran a ese grupo de semidesconocidos y no a los más publicados y laureados? Porque estaba claro para Felipe Boso que el principal problema para la credibilidad de la poesía experimental española radicaba en la falta de libros publicados, en el desconocimiento editorial, por eso él se movió escribiendo incansablemente cartas desde su retiro alemán para intentar que se editaran libros en España, ya que no es posible ni creíble hacer antologías de lo que públicamente no se conoce.

Felipe Boso, desde su aislamiento en Alemania, hizo más por la poesía experimental española que juntos todos los poetas que vivían en España, pero sobre todo dio a este tipo de poesía en el interior una credibilidad que, hasta entonces, le había sido negada. Incansablemente, haciéndolo él personalmente y pagándolo de su bolsillo, envío cartas y ejemplares de la revista *Akzente* a todos los medios de difusión y a las editoriales de revistas y libros de los que tenía referencias, escribiendo personalmente a editores, directores y redactores.[261] Algunos, como Camilo José Cela y Carlos Barral, le hicieron caso, llegando a preparar una antología para Carlos Barral que luego fracasó por miedo del editor que, indudablemente, estaba comprometido con los Novísimos de Josep Maria Castellet.[262]

Pero si fracasaban sus intentos en España, en Alemania tuvo ocasión de publicar, junto con Ricardo Bada que se encargó de la narración en prosa, una extensa antología de literatura española contemporánea: *Ein Schiff aus Wasser*,[263] extenso libro de 450 páginas destinado a los departamentos universitarios de románicas, en el que incluyó una sección de poesía experimental, como si su presencia fuera lo normal en el panorama literario español.

La vida en Alemania le permitió a Felipe Boso conocer y comprender en profundidad las vanguardias históricas y el arte contemporáneo, pero la distancia geográfica, a pesar de su abnegado esfuerzo y su constante dedicación, le alejó de las escasas posibilidades de publicar. En vida, solo logró ver editados dos libros propios: *T de trama* y *La palabra islas*.[264] A pesar de esa magra cosecha, logró que le incluyeran algunos poemas visuales y concretos sueltos en diferentes revistas y antologías,[265] y envió como regalo muchos de sus poemaś experimentales a sus corresponsales, algunos de ellos originales, otros en fotocopias realizadas por él o en *offset*, técnica que le permitió imprimir muy bajas tiradas de hojas sueltas a un costo asequible.[266]

Esta escasa presencia de su obra nos hizo creer a todos que había estado más dedicado a la compilación, difusión, organización y edición de antologías que a producir una obra propia. Hoy sabemos que no fue así. Felipe Boso fue un escritor infatigable, un poeta fecundo y profundo que no escatimó ni tiempo ni esfuerzo ni medios económicos para experimentar con las palabras, las imágenes, los medios de impresión y las técnicas de reproducción. El legado de su obra a la Biblioteca Nacional de Madrid desvela una lista

261. Como consecuencia revistas como *Poesía Hispánica* y *El Urogallo* reprodujeron algunos poemas de los aparecidos en *Akzente*.

262. Esa antología fallida se ha publicado muchos años después: Felipe BOSO: *Prax – Cáceres + Asins + Molero + Castillejo + Viladot + Boso + Millán = 7 Autores experimentales*, 2011.

263. En 1981 publicó, junto con Ricardo Bada, una antología de literatura española que incluye prosa (no solo narrativa), lírica y poesía experimental, con el título *Ein Schiff aus Wasser. Spanische Literatur von heute*, Kiepenheuer & Witsch, Colonia, 1981, 1991².

264. Felipe BOSO: *T de trama*, 1970; *La palabra islas*, 1981.

265. Por ejemplo en la antología alemana: Klaus Peter DENCKER: *Text-Bilder. Visuelle Poesie international*, ob. cit., donde se reproduce por primera vez su poema *Lluvia*.

266. Algunos de esos poemas han sido compilados póstumamente en el libro de Felipe BOSO: *Los poemas concretos*, 1994.

interminable de carpetas con obra suya, la mayoría totalmente inédita aún, en las que se aprecia cómo trabajaba, realizando series de variaciones, repitiendo, corrigiendo, ampliando, reduciendo y cambiando elementos hasta conseguir el resultado deseado.[267]

Si juzgamos solo por lo editado, Felipe Boso no pasaría de ser un poeta interesante, entre otros de aquella época, y, como el resto, transitó por las mismas fases evolutivas: conocimiento de la poesía clásica española, producción versal y discursiva, lento proceso de descomposición de la sintaxis y la palabra, hasta llegar a la experimentación con técnicas que proceden de otros ámbitos artísticos. En este esquema lo editado por (o mejor de) él no pasa de situarse en un estado intermedio de ese proceso. *T de trama*, aparecido en una editorial de poesía que se puede considerar avanzada, pero que, desde el punto de vista experimental, era convencional,[268] los poemas que selecciona Felipe Boso para esta editorial son piezas semióticas que juegan ingeniosamente con el lenguaje, pero que no pasan de ahí desde el punto de vista de la experimentación. Cuando preparaba *La palabra islas*, libro que sufrió enormes retrasos en proyectos editoriales fallidos, no podía presentar en España algo más avanzado, ya que resultaría incomprensible, y mostró una letanía de nombres de islas ordenadas alfabéticamente que alternaban poemas concretos y siluetas de islas dibujadas por él, combinando en un mismo libro palabras, signos e imágenes. En este contexto obras como *Silencio dificilmente audible* cobran una particular significación, no solo por la metáfora de su título, sino por el nivel de experimentación desarrollado.

En esta obra inédita trabajó Felipe Boso con los medios de reproducción, sirviéndose de una fotocopiadora y de los fragmentos desechados en la reproducción de textos compuso un collage. Conceptualmente el procedimiento empleado está relacionado con la música de John Cage y con la pintura de Robert Rauschenberg. Ambos artistas aprovechaban fragmentos residuales en las grabaciones o en las imprentas para construir sus obras. Formalmente, sin embargo, la obra de Felipe Boso busca un orden visual, un ritmo de presentación, como si se tratara de una obra clásica, eludiendo la idea caótica del neodadaísmo de un Rauschenberg.

Habría que llamar la atención sobre la capacidad metafórica que Felipe Boso extraía de las palabras más comunes. Como buen traductor conocía tanto todas las posibilidades de significación y de ambigüedad que encierran las palabras como todas las posibilidades de producir equívocos y «falsos amigos» que se encierran en la simple sustitución, permutación o elusión de una letra, lo que da origen a su poesía semiótica. Por ejemplo: en *T de trama* juega con los significados entre trama y grama, de donde viene gramática, la palabra «isla», como la palabra «jaula», hacen referencia a su situación en Alemania, en este contexto, el término «silencio» y la dificultad de hacerse oír en España cobra un inusitado significado dramático.

El caligrama, la revolución tipográfica, el collage, la máquina de escribir, la fotografía, la impresión offset fueron técnicas que extendieron el sentido de términos como escritura y poesía. En los últimos años de su vida Felipe Boso había abandonado ya el verso para fijarse en las posibilidades de desarrollar una escritura desde algunas de esas nuevas técnicas y, muy concretamente con la fotocopiadora que a principios de los años ochenta empezó a ser una herramienta fidedigna en la reproducción y económica en el precio, lo

267. Póstumamente se han editado dos volúmenes con obra recopilada de publicaciones sueltas: Felipe BOSO: *Los poemas concretos*, 1994, ob. cit.; y *Poesía Concreta*, 2008.

268. La Isla de los Ratones fue una editorial dirigida por el poeta y galerista Manuel Arce, en la que publicaron Gabriel Celaya, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Miguel Ángel Asturias y Alonso Zamora Vicente, entre otros muchos.

que le permitió la experimentación sin restricciones. Obras como *Flugblätter (volantes)* o *Concierto barroco* se presentan aquí como ejemplos de esa escritura experimental.

Rebotica poética

Si Felipe Boso entroncó con la cultura de las vanguardias y con el arte contemporáneo al estar situado en el corazón de Alemania, próximo a Colonia, ciudad que era un escaparate cultural gracias a sus museos, bibliotecas, librerías y la Universidad, el destino vital de Guillem Viladot fue el encierro en Agramunt, pequeño municipio rural de Lérida, en el que siguió la tradición familiar, regentando un despacho de farmacia. Para Viladot la escritura fue también una manera de superar el tedio de su obligada estancia en una población que a principio de los años setenta no superaba los tres mil habitantes.[269]

En su trabajo de experimentación Viladot no partió de la tradición del grupo Dau al Set, ni tuvo en principio conocimiento de la obra de Joan Brossa, que en los años sesenta no era todavía conocido como poeta, fuera de su círculo de allegados. La fuente de su interés por el trabajo experimental le viene por vía del escultor Leandre Cristòfol,[270] a quien frecuentaba en Lérida, donde vivía ejerciendo como profesor de dibujo en la escuela del Cercle de Belles Arts. También contó con el apoyo y la complicidad del poeta Josep Iglesias del Marquet, gran amigo que le acompañó en su aventura experimental.

Una crítica sobre la publicación de dos libros de Rafael Alberti le costó a Guillem Viladot un encontronazo con la censura que le condenó a no publicar durante un año. Durante este tiempo de exilio interior reflexionó sobre el hecho y la motivación de escribir.

Una de las pasiones de Viladot fue el psicoanálisis, cuyo conocimiento le condujo a la necesidad de escribir para liberar a sus contemporáneos de los tabúes, del miedo y de los mecanismos de opresión (consciente o inconsciente) a la que vivían sometidos, eligiendo como tema de sus novelas la liberación del individuo, algo que está también presente en la forma que tomó su obra poética, con una vertiente experimental que lo condujo hacia la prosa poética y el poema-objeto, en un intento de aproximarse a la vanguardia y a sus juegos lúdicos.

En 1959 escribió *Els Metaplasmes,* y, al año siguiente, *IA-URT,* con los que inició sus experiencias en la poesía concreta, al desestructurar los códigos alfabéticos y lingüísticos. En 1964 fundó en Agramunt una editorial, Lo Pardal, convirtiéndose en el primer editor en España de libros de poesía visual. En 1965 publicó *Nou plast poemes* que incluye nueve fotografías de *Planimetries* de Cristòfol[271] acompañadas de otros tantos poemas suyos. Los textos y las fotografías aparecen en páginas sueltas, sin encuadernar, permitiendo al lector-espectador cambiar el orden del discurso y jugar con la estructura de las imágenes y los textos.

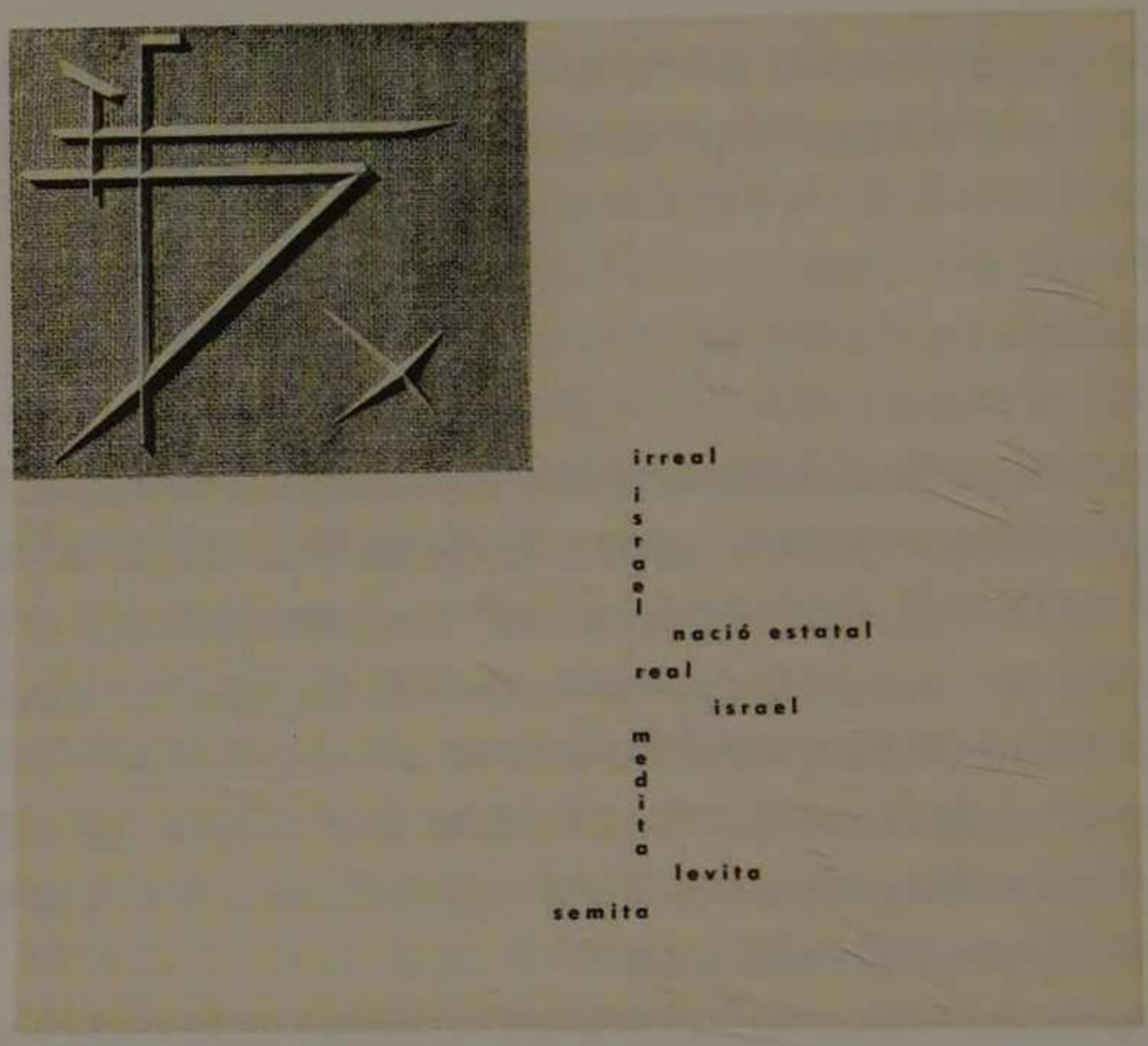
Pero Guillem Viladot no se conformó con escribir novelas y editar libros, fue un persistente constructor de collages que, siguiendo la estela de Joan Brossa,[272] continuó

269. Además de libros de poesía, publicó veinticuatro novelas y algunos libros de ensayo.

270. Leandre Cristòfol (Os de Balaguer, 1908-Lérida, 1998), escultor surrealista de formación autodidacta.

271. Con el título *Planimetries* Cristòfol nombra sus relieves abstractos de trazado geométrico.

272. Viladot conoció a Brossa en 1971 con motivo de la exposición «Poesía concreta» realizada en la Petite Galerie, de Lérida, donde coincidieron Guillem Viladot, Joan Brossa y Josep Iglesias del Marquet.



Guillem Viladot: *Nou plast poemes*
[página con fotografía de *Planimetrie*, de Leandre Cristòfol], Agramunt, 1965

con la construcción objetual buscando la conexión visual entre objetos concebidos para cumplir funciones diferentes que cobran nueva vida expresiva en azarosas combinaciones.

En 1971 publicó *Poesía T/47*, antología que recopila libros realizados según su autor entre 1959 y 1970.[273] Al lograr ser, Guillem Viladot, dueño de su propia editorial, fue quien más libros de poesía experimental publicó en la década de los setenta: *Poemes de la incomunicació* (1970), donde aparecen dos poemas con elementos ópticos; *Home llum llim zero/d'un en un* (1972); *Contrapoemes* (1972); *Entre opus i opus* (1972); *Poema de l'home* (1973); *TOT-II Poema de l'home* (1974), etcétera. En esta editorial aparecieron también los libros de su amigo y compañero, el también poeta y pintor Josep Iglesias del Marquet: *Les arrels assumptes* (1972); *Persistencia del cercle* (1972); *Postals nord-americanes per a una noia de Barcelona* (1972), e *Imatge enllà* (1973).[274]

Agrafismos poéticos

CUALQUIERA de los autores aquí citados se merece, sin duda, mayor espacio en su presentación y más intensidad en los comentarios, pero esto resulta imposible. El extenso currículo literario y poético de José-Miguel Ullán, su presencia en la vida cultural del país por medio de sus colaboraciones en prensa, radio, televisión y de su trabajo como editor hacen del todo imposible

273. Guillem VILADOT: *Poesia T/47*, 1971. En este libro se recogen *Els metaplasmes* (1959), *Poster-poemes* (1968), *Cartons concrets* (1968), *5+1 Lais concrets d'homenatge a Antoni Tàpies* (1969) y *Llibre del joc de les macarulles verdes* (1970).

274. Para un análisis de la poesía visual de Guillem Viladot (y de Joan Brossa), véase Glòria BORDONS y Daniela CAVALLI: «Mecanismes de percepció de la poesia visual: Brossa i Viladot, 1970», Catalan *Review*, vol. XXVI, 2012, pp. 85-106.

ofrecer un semblante siquiera esquemático de su producción,[275] nos ceñiremos aquí, muy a pesar, a hacer una referencia de su trabajo más experimental, aun a riesgo de presentarlo aislado del conjunto de una obra original, fecunda y extensa.

Comprometido con la militancia de izquierda, la primera obra poética de José-Miguel Ullán, que posee ya una voz muy personal, acusa sus inquietudes políticas, pero a finales de los años sesenta se fue alejando de la temática social, con la que se había dado a conocer como poeta, para comenzar a jugar con las palabras y con las imágenes de manera próxima a la escritura automática surrealista, rompiendo así con el discurso lógico del poema, lo que le condujo a un particular experimentalismo formal a pesar de que José-Miguel Ullán nunca se consideró a sí mismo experimental.[276]

Sin duda alguna el interés por la experimentación está relacionado con el encuentro con Ignacio Gómez de Liaño, a quien conoció a finales de agosto de 1972 en un congreso de profesores de español que se celebró en la ciudad suiza de Neuchâtel, al cual habían sido convocados ambos en calidad de «poetas invitados».[277]

A partir de entonces, durante tres años, Gómez de Liaño y él tuvieron frecuentes encuentros, sobre todo en París y Viroflay, donde entonces residía Ullán, y mantuvieron una interesante correspondencia que fue para ambos un estímulo de creación experimental, constituyendo una especie de arte postal *(mail art)* particular, que Gómez de Liaño denomina «envíos poéticos», en el que ambos se remitían collages con elementos simbólicos, emblemas, palabras y claves cifradas, algunos de los cuales se exhiben en esta exposición, y que muestran el nivel de experimentación alcanzado por Ullán, con independencia de su trabajo más conocido, dentro de las convenciones tanto de la poesía discursiva como del libro artístico.[278]

Cuando Ignacio Gómez de Liaño conoció a Ullán habían pasado dos meses desde los Encuentros de Pamplona, donde había presentado junto con Alain Arias-Misson el «poema público» *Lectura de la ciudad*, que puede ser considerado como el final de una etapa, para entonces Gómez de Liaño se encontraba retirado en Ibiza donde se dedicaba a estudiar la obra de Juan de Tassis, conde de Villamediana. Bajo la influencia de este poeta del culteranismo barroco Gómez de Liaño realizó unos collages cargados de intención poética y hálito experimental que han sido descritos y explicados por su autor en el *Diario personal* antes citado. El interés por Villamediana fue también compartido por José-Miguel Ullán.[279]

Para mostrar los recursos experimentales de que se sirvió Ullán en su obra poética recurrimos a tres libros: *Frases*, *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*

275. Véase al respecto: Manuel FERRO (ed.): *José-Miguel Ullán: Palabras iluminadas* [cat. exp.], 2012.

276. Se ha querido ver en un fragmento de su poema en prosa *Soldadesca* donde dice: «[...] yo no quiero títeres rimadores lógicos y menos chispas experimentales», un repudio expreso de lo experimental. Véase José-Miguel ULLÁN: *Ardicia (Antología poética, 1963-1994)*, Madrid, 1994, p. 256.

277. Los datos sobre la relación entre Gómez de Liaño y Ullán están puntualmente recogidos en Ignacio GÓMEZ DE LIAÑO: «Con José-Miguel Ullán (1972-1975)», en Manuel FERRO (ed.): *José-Miguel Ullán*, ob. cit., pp. 258-279. —: *En la red del tiempo. 1972-1977. Diario personal*, 2013.

278. José-Miguel Ullán ha sido autor de una gran cantidad de libros artísticos realizados en colaboración con pintores de la talla de Antonio Saura (1976 y 1980), Eusebio Sempere (1976), Eduardo Chillida (1978), Pablo Palazuelo (1978), Vicente Rojo (1978-1990), Antoni Tàpies (1981 y 1995), Joan Miró (1985), José María Sicilia (1992), José Manuel Broto (1996), entre otros. Son libros en ediciones de lujo, tan primorosamente editados como previsibles en su convencional presentación.

279. En 1977 José-Miguel Ullán publicó y prologó *Experiencias de amor de Don Juan de Tassis, Conde de Villamediana y correo mayor de Su Majestad*, en una carpeta de grabados de Enrique Brinkmann, editada en Rayuela, Madrid, 1977.

14 FEV. 1976

Querido Saúl:

Rmpo tu paz acuática.

Datos a transmitirte: los Rojo pasarán por París (aproximadamente) del 19 al 23 de agosto; y luego repasan (aproximadamente) del 24 al 27 de setiembre. Dicho queda, según su voluntad.

Yo, en principio, me voy con las niñas a Portugal a mediados de este mes. Regresaría hacia el 15 de setiembre. Rehablaremos.

En el último número de "Plural", ocupación maffiosa: regocijantes poemas tuyos, texto de Julio y mis versiones sonetiles de Giordano Bruno.

Nunca recibí mi plañidero homenaje a Lin Piao: debe hallarse ya en manos de la policía maoista.

Tuve ya confirmación oficial de la sacrosanta beca Marcial. Mala noticia: Ignacio no la obtuvo. En consecuencia, vuelve a solicitar asilo en París; justo ahora que el ORTF arde.

Hasta pronto.

Retorno a mi lectura cotidiana de la guía de hoteles lusitanos.

Saludos cariñosos a la tribu familiar. También a Julio.

Para ti, abrazos grandes

José-Miguel Ullán: *s/t*, 1978

y *Alarma*,[280] realizados a partir de 1973 y publicados a mediados de esa década, es decir, inmediatamente después de conocer a Ignacio Gómez de Liaño.

En *Frases* Ullán alterna caligramas, palabras encontradas y fotografías tomadas en el entorno cotidiano de su propio domicilio. En *De un caminante enfermo* recurre al collage fragmentando y recortando hojas de papel de periódico con las que realiza composiciones apoyándose en líneas y figuras geométricas ejecutadas en opaca tinta negra. En *Alarma* se aprecia el empleo de dos procedimientos diferentes y complementarios: los trazos que tachan unos textos previamente impresos y el reencuadre de palabras concretas de ese texto que, al destacarlas, configuran un hipertexto autónomo.

Si la influencia de Ignacio Gómez de Liaño parece innegable en las obras de Ullán de estos años, muy particularmente en *De un caminante enfermo*, se pueden también reconocer ecos de los procedimientos desarrollados por Julio Campal en sus *caligramas* o por Fernando Millán en el empleo de la fotografía como elemento textual, además del uso de otras técnicas de expresión que son características de la experimentación, y, desde luego, se puede apreciar una sintonía formal con la obra de otros poetas y escritores presentes en esta exposición.

En estas obras comentadas no se percibe, ciertamente, un afán de ruptura, sino más bien una expansión de los medios expresivos, que parte de una estética próxima a los Novísimos, pero que se apoya también en las experiencias visuales, lo que le condujo hacia un conceptismo minimalista, en el que hace hincapié en la experimentación verbal y sintáctica y en la reflexión filosófica.

A continuación, Ullán escribe y dibuja con la pluma y aplica color a los trazos con el pincel consiguiendo realizar un tipo de obra muy particular y expresiva que él denominó «agrafismos», trazos y signos gráficos, como garabatos inconscientes más próximos al informalismo de Henri Michaux que a la poesía visual y sobre los que el propio José-Miguel Ullán ha explicado que surgían buscando las palabras, mientras que la inspiración poética no hace acto de presencia.

> La caligrafía del dibujo tiene algo más primitivo y libertino, menos domesticado que aquello que articula la escritura [...] Por eso, al dibujar de manera espontánea (sin la exigencia de un artista plástico, sino como desahogo de escritor) hay algo inaugural, no fijado del todo, que enseguida se impone a su hibridez y que ahí se queda, a su aire, mientras que en la escritura todo tiende a amoldarse, a darse en forma y, en definitiva, a rendir cuentas. Cada dibujo, en cambio, es un sobresalto sin molde.[281]

Ante este tipo de trabajo hay que plantearse aquí dos cuestiones, la primera es si se puede distinguir hasta qué punto esa hibridez del trazo caligráfico del escritor no es o tiene la pretensión de ser obra plástica. La segunda es que la mayoría de estos poemas dibujados y pintados son trabajos tardíos o, al menos, posteriores al período temporal fijado en esta exposición.[282] Pero, sin duda alguna, esa experimentación con

280. José-Miguel ULLÁN: *Frases*, 1975; *Alarma*, 1976; *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*, 1976.

281. Citado en Manuel FERRO (ed.): *José-Miguel Ullán*, ob. cit., p. 16.

282. Estos trabajos se han publicado en José-Miguel ULLÁN: *Con todas las letras*, 2003; *Ondulaciones. Poesía reunida (1968-2007)*, 2008; *Lámparas*, 2010; Manuel FERRO (ed.): *José-Miguel Ullán*, ob. cit.



Tino Calabuig: *Por los medios hacia el realismo,*
Sala de la Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1975

el trazo caligráfico que le conduce a la «agrafía»[283] es una costumbre profundamente enraizada en el poeta que se remonta, al menos, al momento en que conoció a Ignacio Gómez de Liaño.

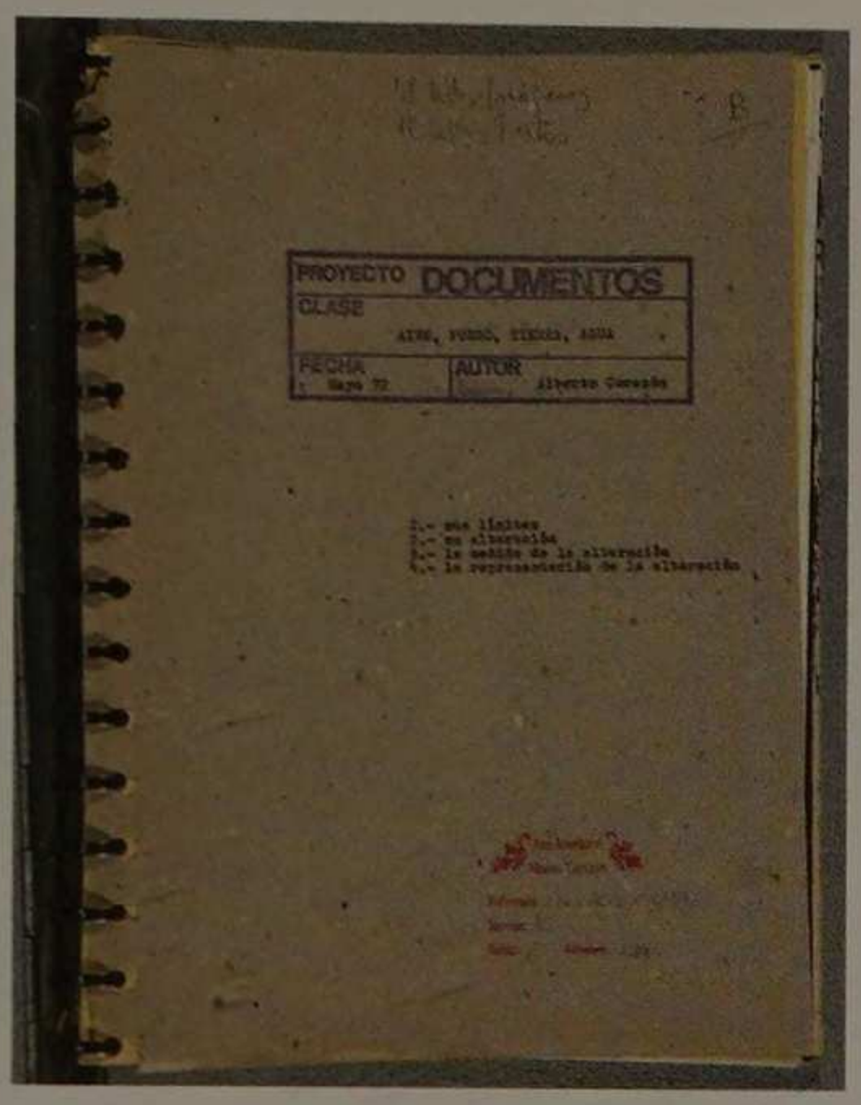
Conceptual versus experimental

De manera parecida a como los poetas visuales se habían enfrentado al inmovilismo pseudoclasicista de la escritura discursiva, algunos artistas plásticos se enfrentaron años después a las prácticas pictóricas de una posvanguardia que se había enrocado en la abstracción informalista. A finales de los años sesenta el informalismo se había convertido en el nuevo academicismo. Había dejado de ser el punto de llegada después de haber atravesado la figuración y el expresionismo para convertirse a principios de los años setenta en el punto de partida para los artistas jóvenes que se iniciaban entonces en la pintura.

En Madrid dos de estos artistas, Alberto Corazón y Tino Calabuig, tomaron otro camino, fundaron una editorial, un taller de serigrafía y, por último, una galería de arte, Redor, y empezaron a realizar otras actividades diferentes de la mera pintura sobre lienzo. Aprovechando la nueva vida que el pop art y la publicidad otorgaba a las imágenes, y la aparición de nuevas técnicas de reproducción gráfica, como la serigrafía y la estampación mecánica industrial, se lanzaron a experimentar por nuevos caminos, estampando sobre diferentes materiales o, como hizo Tino Calabuig, sirviéndose del vídeo. Ambos artistas coincidieron con el también joven profesor Simón Marchán Fiz que empezó a dar a conocer en España los «nuevos comportamientos del arte».[284]

283. Ágrafo es el adjetivo con el que se califica a quien no sabe o no puede escribir.

284. Recordemos que la primera edición del libro de Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*, data de 1972 y que fue editado por Alberto Corazón, ilustrando la portada una obra del artista pop Claes Oldenburg.



Alberto Corazón: *Aire, fuego, tierra, agua*, 1972

Alberto Corazón y Tino Calabuig expusieron sus trabajos en la Galería Redor, dirigida por el segundo, y después dos de las exposiciones presentadas en esta galería, las tituladas «Leer la imagen» y «Un recorrido cotidiano»,[285] se mostraron en el Colegio Oficial de Arquitectos de Barcelona entre agosto y octubre de 1972, que fue la institución desde la que penetraron en Cataluña las prácticas experimentales, ya que, como se ha comentado, la primera exposición de «poesía experimental internacional» la organizó en ese mismo colegio Ignacio Gómez de Liaño al año siguiente, en 1973. Por su parte, Simón Marchán Fiz organizó en el Instituto Alemán de Madrid y en el de Barcelona, de febrero a marzo de 1974, un ciclo de conferencias sobre arte actual, con participación de artistas alemanes, italianos e ingleses,[286] titulado «Nuevos Comportamientos Artísticos»,[287] con el que se consolidó la semilla plantada en los Encuentros de Pamplona.

Los ecos que llegaban a España sobre el arte conceptual animaron en la periferia de Barcelona a un grupo de jóvenes artistas que tenían claro que no querían ser pintores de cuadros o, al menos, como le sucedía a Ferrán García Sevilla, no los querían pintar como lo hacían los pintores que se estaban consagrando entonces en el incipiente mercado del arte. Estos artistas, a los que además les animaba una cierta concienciación política, se articularon en el Grup de Treball, que se dio a conocer en 1973.[288]

Tal vez hay un detalle que no se debería dejar pasar por alto, se trata de que los pintores abstractos e informalistas no cuestionaron el papel de la pintura, sino la forma

285. Alberto Corazón, *Leer la imagen 1*, Galería Redor, octubre-noviembre de 1971, y, a continuación, Tino Calabuig con la «instalación» titulada *Un recorrido cotidiano*, noviembre de 1971-enero de 1972.

286. Los artistas extranjeros invitados fueron Timm Ulrichs, Mario Merz, Wolf Vostell y Stuart Brisley. Con motivo de los actos se mostró una obra de A. Corazón con la colaboración de S. Marchán, J. M. Bonet, M. Gómez y E. Torrego: *Plaza Mayor. Análisis de un espacio.*

287. El cartel de la muestra fue realizado por Alberto Corazón utilizando un recurso del artista conceptual Joseph Kosuth: la definición de la palabra «arte» tomada de un diccionario.

288. Sobre el Grup de Treball existe una publicación muy exhaustiva, véase Pilar PARCERISAS: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España 1964-1980*, 2007.



Joan Rabascall: *Symphonie inachevée*, 1965

de pintar, mientras que los artistas del Grup de Treball se enfrentaron a la institución artística, negando la pintura, la poesía y el resto de las artes a la vez que acentuaron la «carga ideológica» de su discurso con tintes sociales de lucha de clases, tan socorridos en los ámbitos de la lucha antifranquista.

Es precisamente esa abominación de lo pictórico lo que les enfrentó a Antoni Tàpies y les hizo autodenominarse «conceptuales», en un intento de diferenciación con respecto a los «poetas experimentales» que, al fin y al cabo, eran tan poetas como los informalistas eran pintores. Si los poetas pasaron de la escritura convencional al uso de las imágenes, el collage y otras formas plásticas o sonoras, los conceptualistas, que habían dejado de pintar, se sirvieron de la escritura como forma de arte de diferentes maneras, pero establecieron una cesura clara para separarse y diferenciarse de los poetas visuales, empezando por Joan Brossa.

No vamos a entrar aquí a argumentar ni discutir las diferencias entre experimental y conceptual, distintas caras al fin y al cabo de una misma moneda, ni la manera en que los artistas del Grup de Treball y sus continuadores se apropiaron del término 'conceptual' en detrimento de 'experimental', pero sí es necesario recordar que, aunque ellos no se consideren a sí mismos ni escritores ni experimentales, algunos de estos artistas hicieron importantes aportaciones a la experimentación.

Por ejemplo, Joan Rabascall, que había emigrado a París en 1962 donde entró en contacto con el crítico Pierre Restany y con el Nouveau Réalisme, el letrismo y la poesía visual, y empezó a mediados de los años sesenta a servirse de imágenes tomadas de los medios de masas, carteles callejeros y revistas, que recortaba metódicamente y reordenaba en forma de collages que en ocasiones ocupaban retículas geométricas.[289] A pesar de la

289. Collages de este tipo fueron presentados en su primera exposición en la Galerie Zunini de París, que estuvo abierta del 13 al 29 septiembre de 1966 y que contó con un texto de Pierre Restany.



Antoni Muntadas: *Arte = Vida*, Barcelona, 10 de noviembre de 1974

filiación pop de sus collages, después de Mayo del 68 en la obra de Joan Rabascall hay un poso crítico que desemboca en el «arte sociológico», que toma sus temas y materiales de la realidad social. Junto a él se agruparon en París artistas como Jaume Xifra, Antoni Miralda y Benet Rossell, que luego formarían parte del grupo conceptualista catalán. Algunos artistas que habían coincidido en París en la década de los setenta se trasladaron a Nueva York: Antoni Miralda, Antoni Muntadas y Francesc Torres. De entre ellos, Antoni Muntadas es, tal vez, el que más se acerca tanto al mundo experimental como al textual.

Antoni Muntadas se dio a conocer en Madrid en octubre de 1971, en la Galería Vandrés, con una exposición titulada «Sobre los subsentidos», donde proponía al público asistente experimentar con el tacto, el gusto y el olfato, apartándose así de lo pictórico. Con motivo de esta exposición, el artista utilizó dos cámaras de vídeo y cuatro monitores que registraron y emitieron imágenes como parte de la obra, en la que ha sido considerada la primera incursión artística en el vídeo en España. A partir de este momento Muntadas, que fue uno de los miembros más activos del Grup de Treball, se centró en la imagen de los medios televisivos con los que ha experimentado intensamente sirviéndose de todo tipo de soportes.

El corte establecido entre Tàpies-Brossa y los conceptuales del Grup de Treball lo suturaron el cineasta Pere Portabella y el músico Carles Santos.[290] Director de cine y músico realizaron varias obras juntos que se han calificado tanto de conceptuales como de radicales, entre ellas el corto de 12 minutos *Acció Santos* (1973) en el que Carles Santos interpreta el *Preludio Op. 45 en Do sostenido menor,* de Frederick Chopin, y a continuación se sienta a escucharlo con unos auriculares, momento en el que el público deja de oírlo.

290. Véase el capítulo «La conjunción Brossa-Santos-Portabella», en Pilar PARCERISAS: *Conceptualismo(s)*, ob. cit., pp. 52-57.



Cartel del estreno de *Concert irregular,* de Joan Brossa y Carles Santos, Barcelona, 7 de octubre de 1968

A mediados de los años setenta, Carles Santos pasó de ser un concertista de piano a realizar música escénica, acciones, performances, filmes, animado por Joan Brossa,[291] y a escribir sus propios textos: libretos, guiones, diálogos escénicos y auténticos «poemas fonéticos».

El trabajo de Carles Santos como compositor se hace entonces denso y a la vez se expande,[292] pasando de la escritura de la partitura y de la interpretación de la música al piano, dirigiendo la orquesta o empleando su propia voz a interesarse por la visualización de la música, cuidando la puesta en escena, el vestuario, la coreografía, el diseño, etcétera, que pasan a formar parte de una *Gesamtkunstwerk* en la que el autor controla todo con particular cuidado. Como ha señalado Josep Rovira,[293] de algunos de estos trabajos surgen a su vez diseños, textos, carteles o portadas de disco que son entendidos por Carles Santos como obras independientes, entre ellas los textos escritos que proceden de sus obras musicales, pero que se convierten en poemas visuales, concretos y, desde luego, fonéticos, tal como se pueden escuchar en su segundo disco, donde el autor interpreta seis «poemas» realmente sorprendentes.[294]

291. Joan Brossa escribió el espectáculo teatral *Concert irregular* (concierto irregular) para Carles Santos y, con él, el músico se inició en una carrera escénica portentosa. La obra se estreno en 1968 en un homenaje que la Fundación Maeght dedicó en Saint Paul de Vance a Joan Miró.

292. Sobre la complejidad y variedad de la obra de Carles Santos, véase Manuel GUERRERO (ed.): *Carles Santos ¡Viva el piano!*, 2006.

293. Cfr. Josep ROVIRA: *El caso Santos*, 1996, p. 105-106 y 112.

294. Carles SANTOS: *Voice tracks*, 1981.

La vida como experimentación

TODOS los autores que estoy mencionando aquí se han dedicado intensa y convencidamente a la experimentación, acotando cada uno de ellos un campo de trabajo particular con el que se identifica su obra y su persona, pero tal vez solo uno, Isidoro Valcárcel Medina, ha sido capaz de extender la experimentación a todos los ámbitos de su propia vida. No es pintor, ni escritor, ni arquitecto, ni músico, los críticos e historiadores suelen situar su trabajo en la instalación y en la performance, pero sus obras no son en sí presentaciones ni representaciones de otras cosas, actos o situaciones. Su trabajo artístico es su propia vida que es vivida por él como una serie de experiencias que tienen que ver con el comportamiento social, colectivo e individual. Su obra no es una ficción representada, como pintar un cuadro, emitir unos sonidos o describir una situación ficticia con palabras, su obra es la realidad experimentada por el artista y, como él mismo dice, «una vez que la has vivido, la experiencia pierde interés».[295]

Sus obras ponen a prueba la realidad a través de propuestas que pretenden medir, situar, comprender, anotar, comparar y cartografiar fenómenos y acontecimientos que suceden en la realidad, sin que sean forzados a surgir por parte del artista y de los cuales él es un mero observador imparcial, como lo debe ser el científico que observa la naturaleza con el fin de comprender sus mecanismos de comportamiento.

Es un artista del comportamiento humano, que trabaja en lo que los críticos anglosajones han denominado pomposamente *behavior art*, que experimenta con las convenciones sociales y propone elementos de corrección dentro de una lógica rigurosa, pero que se sitúa en las antípodas de los protocolos científicos, ya que incide en las aspectos más paradójicos, desvelando lo que hay de absurdo en las normas sobre las que basamos la vida y las relaciones humanas.

Como he comentado antes, el lenguaje, cualquier lenguaje, sea este oral, escrito, corporal o gestual se apoya en un conjunto de convenciones con claves particulares específicas de cada medio cultural o social. Cuando la convención es alterada o sacada de contexto, aunque el lenguaje sea correcto, el receptor del mensaje puede llegar a sentirse burlado o agredido.

El arte vanguardista explotaba la provocación intentando soliviantar al público que, en muchos casos se sentía agredido, por el contrario, las acciones de Isidoro Valcárcel Medina son respetuosas y los modales del artista son siempre corteses y elegantes, pero la perplejidad que provocan sus acciones, dibujos, esquemas y escritos hacen que el público se sienta, a veces, incomodado y recele de lo que el artista propone ya que este actúa correcta y amablemente, pero fuera de los códigos que suelen ser habituales. Por ejemplo, cuando nada más instalarle el teléfono por primera vez, Isidoro Valcárcel Medina efectuó ochenta llamadas a personas desconocidas para comunicarles que podían tomar nota de su nuevo número por si necesitaban llamarle,[296] o cuando contesta por carta a todos y cada uno de los emisores de los impresos de propaganda que recibe en su buzón de correos, ofreciéndoles, a su vez, sus servicios como artista.

295. Citado en Javier ARIZA: *Las imágenes del sonido*, 2003, p. 229.
296. Cfr. Javier ARIZA: *Las imágenes del sonido*, ob. cit., pp. 228-230.



Isidoro Valcárcel Medina: *No necesita título,*
«Madrid espacio de interferencias», Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1990

Para David Pérez las obras y las ideas de Isidoro Valcárcel Medina son propuestas que «constituyen en sí mismas una de las aventuras más coherentes, radicales, comprometidas y revulsivas del arte español de los últimos decenios».[297] Detecta David Pérez la incapacidad de la crítica y la historiografía para asumir el trabajo de Isidoro Valcárcel Medina y asignarle una posición entre sus contemporáneos ya que, como he señalado, no es posible asignarle a un «oficio» artístico concreto, sin embargo, esa falta de profesión determinada es compensada con una total entrega al arte. Cada momento de su vida, cada acción, por cotidiana que parezca, es vivida por él como si estuviera haciendo una obra de arte.

Con el fin de salvaguardar su independencia como artista y de mantener el rigor de las obras que plantea, nunca ha vivido de la venta de sus obras o proyectos, Isidoro Valcárcel Medina no hace arte para vivir, ya que se gana el sustento con la ejecución de otro tipo de trabajos que nada tiene que ver con su producción experimental. Podemos asegurar que es, sin duda, el prototipo de artista experimental por el rigor y la coherencia de su trabajo, que él realiza siempre personalmente en todos sus detalles, implicándose físicamente en cada uno de los actos de su ejecución.

Cuando aquí reclamo su trabajo como «escritura» experimental estoy simplificando peligrosamente el sentido de su experiencia, ya que tampoco es escritor. Es cierto que las palabras y las letras aparecen en sus obras y que lo hacen con apariencias próximas a las de la poesía visual, pero tampoco es un poeta. Tiene su puesto en esta exposición por el carácter inequívocamente experimental de todas y cada una de sus obras.

Isidoro Valcárcel Medina es un artista conceptual vitalista que escribe. Ciertamente la escritura es una de las formas de experimentación que utiliza, junto con el dibujo, la

297. David PÉREZ: *Sin marco: Arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*, 2008, p. 127.

instalación, la performance, la construcción, el proyecto, por lo tanto no se le puede denominar propiamente escritor, sin embargo ha escrito varios libros[298] y ha elaborado una enorme cantidad de obras en las que la escritura (propia o ajena) está presente en forma de proyectos, informes, conferencias, cuestionarios, estudios, tarjetas, exámenes, encuestas, cartas e incluso leyes.[299] En otros casos, como en su pieza titulada *Rascabeto*, juega irónicamente con las letras, como si quisiera materializar un poema letrista, cuando propone el proyecto para la construcción de un rascacielos en el que cada una de las plantas adopta como perímetro la forma de una letra del alfabeto, superponiéndose una sobre otra en riguroso orden.

Contra el poder de la prensa

BASTA con la locución «poesía social» para pensar que el escritor al que se le asigna este calificativo es un luchador comprometido con las ideas políticas de la izquierda, por el contrario, el calificativo «poesía experimental» parece llevar aparejado el tópico de alguien que se limita a jugar con la forma o los significados de las palabras de manera intemporal y descontextualizada de la realidad. Sin embargo, poetas como Fernando Millán han hecho de su trabajo experimental una herramienta de crítica social, cuando tacha textos o coloca las palabras en situaciones que permiten otro tipo de lecturas que, por su falta de convencionalidad, resultan críticas con la realidad o con el contexto social o vital, siguiendo la idea de que tachar es otra manera de escribir.

De forma no solo más clara en cuanto a las intenciones concretas, sino inequívocamente más contundente, Concha Jerez comenzó su trabajo como artista recurriendo a algunos de estos procedimientos de escritura-tachadura, que habían sido ya utilizadas desde el dadaísmo.

Cuando Concha Jerez presentó sus primeras obras en público no se aprecian en ella signos esquizoides que denoten un desdoblamiento de voluntad. Con una formación universitaria en Ciencias Políticas y amplios conocimientos de música, Concha Jerez a mediados de los años setenta se decidió por abrazar la carrera artística. No se propuso ser pintora ni escultora, ya que entonces empezaba a perfilarse la posibilidad real de ser artista «conceptual», esto fue posible gracias al trabajo previo de artistas inclasificables, como Juan Hidalgo o Wolf Vostell, con los que Concha Jerez sintió desde el principio una gran empatía. Sus primeras obras, presentadas en Madrid en la Galería Propac, en 1976, bajo el título «La autocensura», y en la Galería Ovidio, en 1978, muestran ya una decidida voluntad crítica y un interés por el trabajo con los textos, los medios de masas y los problemas derivados de la comunicación, centrando entonces su campo de actuación en los textos de prensa y, más concretamente, en los dedicados a la crítica de arte.

Julio Campal utilizaba las páginas de los periódicos como escrituras previas, como ready mades, sobre los que oponer o contraponer sus caligrafías personales, en actos

298. Véase como ejemplo: Isidoro VALCÁRCEL MEDINA: *Laura, en Alejandría (escrita en 1979 y 1981)*, 2013.
299. Isidoro VALCÁRCEL MEDINA: *Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte. Ley del arte*, 2010.

liberalizadores de autoafirmación poética frente a las convencionales normas de la escritura periodística, pero en su apropiación de las páginas de prensa no se puede apreciar una crítica explícita ni de los mensajes concretos que aparecen en ellas ni de la prensa en general como medio de comunicación. Sin embargo, cuando Concha Jerez realiza una obra como *Fusilados esta mañana*[300] está ejerciendo una crítica directa, está denunciando una situación política al poner en evidencia, por medio de la tachadura de las columnas periodísticas, la presencia del terror político en un medio de uso cotidiano: el diario.

Dentro del mismo medio, este procedimiento, al ser aplicado a otros tipos de información, sugiere la persistencia de una misma voluntad crítica. Del terror político pasó Concha Jerez a tachar los espacios periodísticos destinados a la crítica de arte, como hace en la obra titulada *12 críticas de arte = 12 páginas de estética*, pero entonces interviene con cierta carga irónica, tachando lo escrito y poniendo en evidencia el valor de los espacios en blanco que quedan entre las columnas, como si el interés de la crítica de arte estuviera no en lo que dice, sino en los intersticios de la escritura, en los rincones que no han sido escritos. En un diario cada tipo de noticia tiene una particular puesta en página y un tratamiento visual que permite distinguir a bulto una página de economía de otra de deporte ya que cada una tiene su propio tipo de composición. Los «directores de arte» del periódico disponen en la página las formas de las columnas, la posición de las imágenes y los espacios en blanco que componen la página. Las páginas de crítica de arte también poseen una estructura «estética» que no depende de los críticos, de las palabras que escriben o de los juicios que emiten, sino de los espacios en blanco que los «directores de arte» le conceden a las páginas.

Con trazos caligráficos gestuales introduce un palimpsesto en forma de escritura manuscrita que tacha y niega las palabras impresas dejando a la vista solo la firma del crítico y la referencia al medio y la fecha en la que se publicó. La artista Concha Jerez contesta así a los críticos de arte señalando, mediante gestos caligráficos, los espacios en blanco que quedan entre las columnas de palabras impresas. Siguiendo la larga estela de Stéphane Mallarmé: valorando los espacios vacíos como texto poético y despreciando las palabras tipográficas que son tachadas, es decir, negadas, expresando así su «crítica a la crítica».

La experimentación de Concha Jerez se decantó en los primeros años de la década de los ochenta hacia otro tipo de formas conceptuales, como la instalación,[301] la *performance*, la producción de «objetos manipulados» y el arte radiofónico, pero tanto en los espacios intervenidos, en los objetos transformados y las acciones se mantiene una actitud crítica que es puesta en evidencia a través del empleo de la palabra y de los signos. En casi todas las obras de Concha Jerez se pueden leer palabras y frases que han sido trazadas caligráficamente o compuestas con tipos propios de la epigrafía.

Su interés por el arte conceptual, la condujo en 1983 a coordinar una importante exposición, «Fuera de Formato»,[302] en la que de manera panorámica se dieron a conocer estas prácticas en España.

300. La obra consiste en una carpeta, un expediente, en el que hay cuatro fotocopias de sendas páginas de los diarios del 27 de septiembre de 1975 donde se da la noticia de los últimos fusilamientos del franquismo. Concha Jerez ha tachado aquellas columnas que no tratan esta noticia haciendo evidente el tema central.

301. Véase Javier MADERUELO: «Todo está en la realidad / Everything is in Reality», en Concha JEREZ: *In Quotidianitatis Memorian*, 1987, pp. 5-9.

302. Rafael PEÑALVER (ed.): *Fuera de Formato*, ob. cit.


INFORMACIONES

FUSILADOS ESTA MAÑANA

FUERON EJECUTADOS POR FUERZAS DE ORDEN PUBLICO

MANIFESTACIONES EN EUROPA Y ASALTOS A DIVERSAS EMBAJADAS ESPAÑOLAS LE DE LISBOA HA SIDO INCENDIADA

EJECUCIONES EN MADRID

Concha Jerez: *Fusilados esta mañana (recuperación de una noticia)*, 1975

El silencio de las simetrías

SE puede nacer poeta, pero nadie estudia para serlo y el poeta termina por ganarse el sustento con el ejercicio de otras actividades. Eduardo Scala se preparó de adolescente como ajedrecista ganando varios torneos internacionales, pero en un momento de su vida abandonó la práctica competitiva por entender que el ajedrez es un arte.[303] El dato no es banal ya que su escritura tiene una profunda relación con el ajedrez, con sus técnicas y con sus significados.

Eduardo Scala publicó su primer libro poético, *Geometría del éxtasis*, en 1974, es decir, ya iniciado el segundo período de este periplo que aquí se relata. Poco tiempo después aparecieron *SOLUNA* (1977) y *Círculo* (1979), tras los cuales guarda un período de silencio de cinco años, hasta su *Cuaderno de agua* (1984). Se trata de un creador solitario, de un francotirador en medio de una cacería feroz, y sus primeros libros pasaron desapercibidos en el momento de su aparición.[304]

El aislamiento geográfico o la distancia generacional no fue óbice para que autores como Francisco Pino, Felipe Boso o Guillem Viladot estuvieran conectados, aunque fuera epistolarmente, y fueran acogidos como compañeros de viaje en los grupúsculos formados en torno a las revistas o a proyectos editoriales, en los que participaron, pero Eduardo Scala se mantuvo entonces un tanto al margen, aislado y enigmático frente a la

303. El 10 de noviembre de 1991 Eduardo Scala jugó una partida de ajedrez con John Cage en un acto que no tuvo nada ni de deportivo ni de exhibición, sino de comunicación entre dos artistas. Como consecuencia de aquella partida publicó después un poema titulado *Ajedrez preparado para John Cage*.

304. Posterior y definitivamente rescatado en Eduardo SCALA: *Poesía (1974-1999)*, 1999.

pequeña hoguera de las vanidades que consumía a los poetas concretos y visuales. Su adscripción a la experimentación es más bien tardía y se debe a la feliz inclusión de José Antonio Sarmiento en su antología sobre la vanguardia poética publicada en la revista francesa *Doc(k)s*.[305]

Frente a la mayoría de los juegos formales con las palabras en los que se suele mover la poesía concreta, la obra de Eduardo Scala parece rodeada de un aura simbólica que tiene sus fundamentos en la Cábala, la alquimia, la mística, el Teatro de la Memoria y otros arcanos. No es necesario decirlo en ningún sitio, salta a la vista que se trata de una obra cifrada cuyos códigos no son desvelados por el autor, pero que permiten al lector interpretar al menos los primeros niveles de comprensión ya que en sus poemas no se ha perdido la relación de las letras con la palabra y esta muestra sin dificultad sus posibles significados.

Para componer estas construcciones poéticas Eduardo Scala se sirve de sistemas que tienen su origen en el mundo gráfico, como son los palíndromos, las simetrías, los acrósticos, los paralelismos o los laberintos, que combina con elementos propios de la retórica tradicional como son el calambur, el anagrama, el oxímoron, la dilogía o la aliteración.

Eduardo Scala cultiva una escritura sintética y contenida que reactiva los significantes gráficos y la experimentación lingüística, llevando la poesía concreta al minimalismo poético. La concentración conceptual de ese minimalismo sintético, en el que el autor resume una potente carga de conocimiento en una palabra, reclama un tipo de escritura demorada que desperdiga, ordena y reordena las letras que componen esa palabra hasta formar con ellas una imagen concreta que debería resumir el significado. En el caso de sus «retratos» debería resumir el carácter de los personajes nombrados, como si el nombre fuera la forja de la personalidad.

La escritura de esas palabras tiene, al menos, dos momentos, uno inicial en el que el autor rotula y ensaya con su mano, escribiendo sobre el papel cuadriculado, que ejerce como un damero de ajedrez, los trazos de las letras, que se comportan como las fichas, saltando de una cuadrícula a otra según las posibilidades que les conceden las leyes propias del juego, hasta fijar la forma.

Pero hay un segundo momento en esa escritura que se produce cuando, ordenadas ya las letras y configurado el retrato, hay que pasar esos trazos caligráficos a caracteres de imprenta. Aquí la mano del autor tiene que dejar paso al intelecto del diseñador que elige tipos, selecciona tamaños, ubica posiciones, establece interlineados y determina escalas con el fin de dotar de un nuevo sentido a la escritura. Lo que parece sencillo, cuando se tienen los poemas en las manos, es el producto de un particular cuidado en la edición que, en cuanto medio, aporta sentido al mensaje.

Para Eduardo Scala la palabra es como un *aleph* en el que todo el universo ha quedado sumido o resumido, para verlo, para desplegar ese mundo que permanece concentrado en un punto (en una palabra o una letra) es necesario recurrir a las artes del espejo, a la simetría y al paralelismo, a la repetición, al tantra y a la mística.

En muchos autores la forma es el fin de la obra, en los poemas de Eduardo Scala la forma es un recurso topológico para plegar el mundo. La lectura de sus palabras no consiste en reconocer los significados que ofrece la sucesión de letras, sino en desplegar las letras.

305. José Antonio SARMIENTO: «L'avant-garde poétique en Espagne (1963-1981)», *Doc(k)s*, n.° 50, 1982.



«L'avant-garde poétique en Espagne (1963-1981)», *Doc(k)s*, n.° 50, París, 1982

Teoría e historiografía

CADA nueva corriente estética y cada movimiento artístico han traído como consecuencia la necesidad de explicar sus principios y de convencer de su pertinencia, dando origen a gran cantidad de manifiestos, poéticas, artículos y proclamas desde los que se pretenden sentar las bases de la especificidad en la que se apoya la novedad de sus propuestas. Desde la irrupción de las vanguardias no basta con pintar un cuadro o escribir un poema, es necesario también razonar y explicar qué sentido tiene lo que se hace y cuáles son sus metas, dando así origen a un amplio caudal de textos, más o menos teóricos e ideológicos, producidos por los propios artistas, que se publican en revistas o se recogen en libros específicos.

Así ha sucedido también con la experimentación en España. Cuando Jorge Oteiza abandonó la producción de esculturas en 1959 su actividad se centró en el trabajo teórico, dedicándose al ensayo sobre diferentes temas, entre ellos el de la experimentación, que está presente como propósito en muchos de sus escritos que tratan sobre arte, poesía, historia y antropología, como por ejemplo en la *Ley de los cambios*.[306] Sus teorías ejercieron en los años sesenta y setenta una fuerte influencia en artistas muy dispares, ya se ha señalado su relación con Julio Campal, José Antonio Sistiaga, Esther Ferrer y Javier Aguirre, pero su sombra se extiende sobre la mayoría de los pintores de la denominada Escuela Vasca, sobre poetas como Enrique Uribe, Juan Carlos Aberasturi y Jokin Díez de Fortuny y sobre músicos-poetas como los hermanos José Antón y Jesús Mari Artze, quienes componían poemas para recitar mientras tocaban la ancestral *txalaparta*. Fuera

306. Véase supranota 47.

del ámbito geográfico vasco esa influencia está presente en Fernando Millán y en Elena Asins, entre otros muchos artistas.

La mayoría de los autores citados en este ensayo y con obra en la exposición han desarrollado sus textos teóricos a la vez que su obra creativa, pero hay algunos sobre los que merece la pena apuntar alguna nota más específica, muy particularmente sobre Juan Eduardo Cirlot, José Luis Castillejo, Ignacio Gómez de Liaño y Fernando Millán.

Desde la elitista revista *Dau al Set* hasta el *Diario La Vanguardia,* Juan Eduardo Cirlot ejerció durante toda su vida la crítica de arte dando a conocer en Barcelona las innovaciones más sustanciales que se producían en aquellos años. Su trabajo teórico, disperso en artículos y textos para catálogos de exposiciones, se manifiesta más específicamente en una serie de cincuenta libros sobre arte, música y simbología publicados entre 1949 y 1973,[307] el sentido y la profundidad de sus aportaciones teóricas han quedado reflejados en un texto del pintor Antonio Saura sobre Cirlot donde reconoce:

> [...] no cesando de sorprenderme por su clarividencia y rigor cuando atacaba temas de envergadura, temas prácticamente vírgenes en nuestra bibliografía, escribiendo obras de erudición o de vulgarización que vinieron a llenar de forma ejemplar ostensibles lagunas.[308]

Sin duda libros como *Diccionario de los Ismos* (1949), *La pintura abstracta* (1951), *El mundo del objeto bajo la luz del surrealismo* (1953) y el *Diccionario de símbolos tradicionales* (1958) y muchos otros posteriores, reeditados periódicamente, no solo divulgaron las principales ideas sobre las vanguardias y acercaron la realidad del arte contemporáneo llenando las «ostensibles lagunas», sino que desvelaron los mecanismos de la creación y sus raíces simbólicas. Artistas como los reunidos en torno a Dau al Set y al grupo El Paso, y tras ellos varias generaciones más, deben mucho a sus textos y a sus enseñanzas, ya que les permitieron adentrarse en el espíritu experimental. La ingente producción de Cirlot como crítico de arte ha ocultado sus escritos sobre poética y teoría literaria que, a veces, acompañan como mera explicación a sus poemas.

Otro tipo de erudición, no menos enciclopédica, ha desarrollado José Luis Castillejo quien empezó publicando en 1968 *Actualidad y participación*,[309] un libro de ensayos dividido en tres partes cuyos títulos son explícitamente significativos: «La sensibilidad de lo actual», «Arte y misterio» y «Los nuevos realismos», en el que da a conocer las últimas corrientes del arte contemporáneo en aquellos años. Como teórico ha sido uno de los primeros autores que introdujo en España las ideas estéticas y artísticas más novedosas surgidas después de la Segunda Guerra Mundial. Su condición de diplomático y su extensa cultura y conocimientos, entre ellos de varios idiomas, le permitieron acceder sin limitaciones a los círculos más restringidos del arte norteamericano y europeo y publicar en prestigiosas revistas de ambos continentes.

Aun siendo enormemente interesantes algunos de los temas tratados en la primera parte de este libro, como los conceptos de suceso, libertad, simultaneidad, realidad, participación, ambiente, cotidianidad, intrascendencia, público, apertura, etcétera, el

307. Véase el catálogo de la exposición *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, ob. cit., pp. 352-353.
308. Antonio SAURA: «Las espadas de Cirlot», en *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, ob. cit., p. 37.
309. José Luis CASTILLEJO: *Actualidad y participación*, 1968.

41

IV. [redacted]

[redacted]

[redacted]

[



Elena Asins: *Composición circular letrista*, ca. 1967-69

tema al que ha dedicado muchos años de trabajo y varios ensayos es su teoría sobre la escritura moderna que ha enunciado en diferentes artículos y libros bajo títulos genéricos como «la nueva escritura» o «la escritura no escrita».[310]

Tanto los ensayos de Cirlot como los de Castillejo tienen unas pretensiones universales y generalistas, a la vez que se ciñen a sus particulares prácticas poéticas, por lo que exceden a la formulación de una teoría específica de la poesía experimental. Tal vez, ninguno de los creadores aquí reunidos haya pretendido realizar una tarea parecida a la que Isidore Isou, Pierre Garnier, Guy Debord o Henri Chopin hicieron en Francia con sus respectivos movimientos, pero tanto Ignacio Gómez de Liaño como Fernando Millán han producido una cantidad significativa de textos que apuntan hacia la teorización e historiografía de la escritura experimental en España.

No es posible aquí comentar los artículos y manifiestos de ambos autores, ni siquiera sería posible reseñarlos todos, por lo que me limitaré a apuntar la existencia de algunos textos. Desde los primeros contactos con Julio Campal, en el año 1963, Ignacio Gómez de Liaño se interesó por los asuntos teóricos traduciendo textos y escribiendo sobre poesía experimental, así como implicándose activamente en los Seminarios del Centro de Cálculo, y en la organización y edición de encuentros en el Instituto Alemán; de entre el conjunto de textos que resultaron de sus actividades son muy significativos la «Declaración de principios. Estética y sociedad», publicada por la Cooperativa de Producción Artística y Artesana,[311] y algunos textos producidos poco tiempo antes de la época de los «envíos poéticos» a José-Miguel Ullán, muy

310. José Luis CASTILLEJO: «La nueva escritura», *Tropos*, n.° 5, cuarto trimestre 1972, pp. 39-46; —: *La escritura no escrita*, Facultad de Bellas Artes / Taller de Ediciones, Cuenca, 1996; —: *Ensayos sobre arte y escritura*, La Bahía, Heras, 2013.

311. Hay reproducción en José Antonio SARMIENTO: *La otra escritura*, ob. cit., pp. 266-271.

particularmente los manifiestos «Abandonner l'écriture», «ANTIPRO» y «Palabra y terror».[312]

Particular significación tiene aquí el texto que Felipe Boso encargó a Ignacio Gómez de Liaño como introducción para la antología publicada la revista *Akzente* (agosto de 1972). En ese texto, editado en alemán con el título «Experimentelle Dichtung in Spanien», se presentó por primera vez una visión panorámica de la poesía experimental en España, dividiéndola en tres periodos temporales.

En el momento en que Gómez de Liaño dejó de interesarse por la «poesía pública» para dedicarse a lo que él ha llamado sus «poemas privados»,[313] Fernando Millán, que es quien más profundamente ha estudiado la poesía experimental en España y trazando los perfiles de su historia, tomó el relevo de encargarse de la teoría, empezando a publicar artículos, dictando conferencias y editando revistas en una larga saga que llega hasta la actualidad.[314]

Es perfectamente lícito y deseable que los artistas creadores reflexionen, escriban y publiquen sus ideas, propósitos e intenciones sobre la obra que realizan, pero la palabra «teoría», desde sus orígenes, tiene otro significado. 'Teoría' viene del verbo griego *theoreo* (θεωρειν) que significa *contemplar, mirar, observar.* Con este verbo se designaba la actividad del espectador en unos juegos olímpicos o del teatro (theoros). Esa actividad en la que el espectador no interviene como actor o competidor es «teórica», por lo tanto, en la Grecia antigua con el término *theoria* se designaba la acción de «mirar, ver u observar desde fuera lo que otros hacen». Ese tipo de teoría, de reflexión desde fuera, desgraciadamente no se ha producido en la escritura experimental española.

Un asunto enormemente llamativo es el carácter endógeno de la producción teórica e historiográfica sobre arte y poesía experimental en España. Como se ha comentado al principio, tanto los historiadores de la literatura como los del arte, hasta hace dos o tres lustros, han ignorado sistemáticamente la existencia de estas manifestaciones poéticas y artísticas, ninguneando el trabajo de muchos de sus creadores o reconociendo a algunos de ellos en su condición de «artistas plásticos».[315] Esta circunstancia ha conducido a que tanto la labor teórica como la historiográfica haya tenido que recaer en los propios artistas quienes, como es lógico, carecen de la suficiente distancia crítica como para ser objetivos en sus apreciaciones y juicios de valor.[316]

312. «Abandonner l'écriture» se publicó por primera vez en francés en la revista *OU*, n.° 34-35, Londres, febrero de 1969. «ANTIPRO», fechado en noviembre de 1970-abril de 1971, fue publicado como hoja suelta, mientras que «Palabra y terror», fechado en enero-abril de1971, se publicó en Javier RUIZ y Fernando HUICI: *La comedia del arte*, ob. cit., pp. 247-252. Los tres manifiestos se recogieron en forma de libro: Ignacio GÓMEZ DE LIAÑO: *Palabra y terror*, 1987. Y también aparecen reproducidos en Ignacio GÓMEZ DE LIAÑO: *En la red del tiempo*, ob. cit., pp. 347-356.

313. En 1972, en el texto de presentación de la antología de *Akzente*, Ignacio Gómez de Liaño confiesa: «La poesía no da más de sí, puesto que a todas luces tampoco el mundo ni la vida dan más de sí. No hay NADA más que hacer», con lo que él da por cerrado un período. Véase Ignacio GÓMEZ DE LIAÑO: *En la red del tiempo*, ob. cit., p. 365.

314. Entre ellos, Fernando MILLÁN y Jesús GARCÍA SÁNCHEZ: *La escritura en libertad*, 1975; Fernando MILLÁN: *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*, 1998; Escritores radicales, 2012.

315. Joan Brossa, Isidoro Valcárcel Medina, Esther Ferrer y Elena Asins han recibido el Premio Nacional de Artes Plásticas, galardón instituido para pintores, los años 1992, 2007, 2008 y 2013 respectivamente. Mientras que Juan Hidalgo ha recibido el Premio Canarias de Bellas Artes e Interpretación en 1988 por su labor musical.

316. Como siempre, cabe destacar algunas honrosas excepciones las de los historiadores, Víctor Infantes desde finales de los años setenta y, tras abandonar la creación poética, David Pérez desde finales de los años 90. José Antonio Sarmiento, que es quien más ha escrito y publicado sobre la mayoría de estos autores, y Rafael de Cózar, como Ignacio Gómez de Liaño y Fernando Millán, han sido también protagonistas de esta historia.

¿Un movimiento experimental?

No se puede encontrar una relación directa entre creación experimental y actividad política, pero sí hubo una época en la que, como he intentado explicar, surgieron las condiciones para que algunos autores se enfrentaran en España a un tipo de creación artística que, superando los atávicos géneros, pretendía codearse con las voluntades y los acontecimientos que estaban sucediendo en el resto del mundo. Las relaciones de Zaj con los miembros de Fluxus o de Fernando Millán e Ignacio Gómez de Liaño con los creadores más destacados del momento, la presencia de artistas y escritores extranjeros en eventos públicos organizados en España,[317] son datos que corroboran esta voluntad antiaislacionista.

Fernando Millán sostiene que a finales de los años sesenta «lo que hasta entonces había sido un ámbito de relaciones entre individualidades o pequeños grupos, cambia de sentido y pasa a ser un movimiento [...] Es decir, pasa del ámbito de intereses personales, de ideas propiedad de un grupo a ser un campo de juego de personas que no se conocen entre sí, e incluso que tienen ideologías, formaciones e intereses contrapuestos. Sólo les une el convencimiento de que una nueva forma de ver y entender lo estético les afecta y les obliga a replantearse sus propios principios y con ellos sus producciones».[318]

No sé si podemos hablar de un auténtico «movimiento» de autores individuales, pero es cierto que la locución «poesía experimental» fue capaz de agrupar en torno a sí a personas que tenían «ideologías, formaciones e intereses contrapuestos», es más, comparando los trabajos realizados por distintos autores de diferente formación y procedencia encontramos algunos rasgos comunes que van más allá de la similitud en las apariencias formales ya que muestran la existencia de unos criterios de composición, articulación y procedimiento que resultan muy característicos.

Aquellas ideas de Oteiza y Campal sobre lo que hoy llamamos interdisciplinaridad, ese territorio en el que lo visual, lo textual, lo plástico, lo performativo y lo sonoro se interfieren, permitieron la contaminación entre creadores con diferente formación que, sin necesidad de renunciar a su individualidad, colaboraron en la publicación y exhibición conjunta de sus obras en exposiciones y antologías. Lo curioso es que en el ámbito social e ideológico muchas de estas personas mantenían posturas totalmente opuestas, unos eran de filiación anarquista, otros fervientes católicos, militantes del Partido Comunista o de la extrema derecha. Por encima de sus ideologías políticas se encontraba, sin embargo, esta pasión por la experimentación, por encontrar nuevos caminos de expresión, así como la necesidad de no encallarse en soledad.

Sin embargo, habría que ser muy ingenuos para pensar que a todos los autores experimentales les animaba un «interés desinteresado» por la creación, que todos fueron capaces de apartar sus egos y sus miserias personales para colaborar en una misma empresa común situada por encima de las ideologías y, sin embargo, el nivel de altruismo que se alcanzó durante estas dos décadas es hoy sencillamente inimaginable. Un ejemplo de ello, y

317. La ayuda de organizaciones como los Institutos Alemán, Francés e Italiano fue decisiva. El mayor agradecimiento al profesor Eckart Plinke, director del Instituto Alemán de Madrid, que fue un decidido entusiasta y defensor de la experimentación.

318. Fernando MILLÁN: «Utopía, trasgresión, neovanguardia y radicalismo. La poesía experimental en el Estado español», en VV. AA.: *Escrito está*, ob. cit., p. 21.

no es el único, lo encontramos en la abnegación, en la enorme cantidad de horas de trabajo, de esfuerzo material y económico que Felipe Boso destinó a reunir materiales para producir antologías de poesía experimental de autores españoles en Alemania y en España.[319]

Con todo, se pueden censar en España unos cuantos grupos interesados en la poesía, el teatro o la música experimentales, aparte de los innumerables grupos de artistas plásticos con sus particulares intereses estilísticos determinados y sus estrategias mercantiles. Además de los grupos ya mencionados (Problemática 63, Gaur, N. O., Cooperativa de Producción Artística y Artesana, Zaj), en lugares periféricos, donde se ofrecían menos posibilidades de acceder a la información directa sobre la modernidad, surgieron también algunos grupos de personas interesadas por la experimentación que no sería justo dejar de mencionar, dado el enorme esfuerzo que tuvieron que realizar para combatir la soledad intelectual en la que quedaron sumidas las provincias en España. Estos grupos surgieron, por lo general, en torno a proyectos editoriales, es decir, a la posibilidad de difundir la escritura, aunque fuera con medios precarios de impresión. Mencionaré, a título de sucinto inventario, a Carlos de la Rica, que fue poeta postista y párroco del pueblo conquense Carboneras de Guadazaón, desde donde fundó en 1965 la editorial de libros de poesía El toro de Barro,[320] en esta editorial, que sorprende por su longevidad y número de publicaciones realizadas, se editaron al menos dos libros que pueden calificarse de experimentales: los *Poemas visuales,* de José María Iglesias, y una antología titulada *Veinte poemas experimentales*.[321] En Granada estuvieron el grupo y la revista *Poesía 70*, dirigida por Juan de Loxa; en Salamanca el *Grupo Base 6*, en torno a Mari Carmen de Celis, Arturo del Villar y Antonio Álvarez Colino; en Burgos *Artesa. Cuadernos de Poesía*, revista literaria publicada entre 1969 y 1977, dirigida por Antonio L. Bouza quien dedicó en 1975 el número 25, titulado *Odología Poética*, a la poesía experimental española.[322] Y, por supuesto, en Madrid surgieron en los años setenta un buen número de revistas que se hicieron eco de las propuestas más experimentales de las que no es posible dar cumplida cuenta aquí.[323]

Visto con la perspectiva que permite el paso del tiempo, cuarenta años después, puede parecer que estas editoriales y publicaciones no eran experimentales y, en realidad, no lo fueron, pero en sus páginas, que se editaron con grandes esfuerzos, se vieron de vez en cuando algunos destellos de experimentación. Sin embargo, desde 1973 toda esta

319. Felipe Boso escribió cientos de cartas a autores, editores y directores de publicaciones, elaboró proyectos de antologías, escribió artículos y animó a participar a los compañeros durante un período superior de doce años. En su correspondencia se conservan más de mil cartas enviadas y recibidas sobre estos temas.

320. En la que publicó poemarios de Ángel Crespo, Gabino Alejandro Carriedo, Eduardo Chicharro Briones, Carlos Edmundo de Ory y Francisco Pino entre otros muchos.

321. José María IGLESIAS: *Poemas visuales*, 1970; y Carlos DE LA RICA, Luis MURO, Antonio GÓMEZ y Jesús Antonio ROJAS: *Veinte poemas experimentales*, 1972.

322. No se puede decir que fuera una «revista de vanguardia», ya que editaron números monográficos sobre Camilo José Cela, Max Aub, Gabriel Celaya, Victoriano Crémer, Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo, Miguel Ángel Asturias, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso o Jorge Guillén. Pero también dedicaron números a Carlos Edmundo de Ory y Juan Eduardo Cirlot, y publicaron algunos poemas experimentales de Felipe Boso y del propio Antonio L. Bouza. Junto con Antonio L. Bouza en Artesa participaron Luis Conde, Jaime L. Valdivieso y Martín Abad, entre otros.

323. Cito solo: *Trece de nieve. Revista de Poesía*, dirigida por Gonzalo Armero y Mario Hernández, sacó siete números entre 1971 y 1974; *Orgón*, fundada y dirigida por Ricardo Cristóbal, se titulaba revista de arte experimental; *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética*, dirigida por Gonzalo Armero, nació en 1977 bajo los auspicios del Ministerio de Cultura y se llegaron a publicar 45 números; *Metaphora*, creada por Felipe Boso y Fernando Millán en 1981, sacó solo dos números.

actividad dispersa y desigual fue entendida, tal como dice Fernando Millán, como un «movimiento» y así fue reseñado en diferentes artículos.[324]

De entre todos, el tanteo editorial con mayor aliento experimental, aunque solo fuera porque logró aglutinar gentes de diferentes ámbitos territoriales, fue Euskal Bidea que desarrolló una colección titulada Nueva Escritura,[325] en la que participaron Fernando Millán, Javier Aguirre, Javier Maderuelo, Pedro Miguel Lucía, Nacho Criado y Víctor Infantes desde Madrid; Ángel Cosmos, Javier Darias, José Luis Berenguer y el grupo Texto Poético desde Valencia; Pablo del Barco, Juan José Espinosa Vargas y Rafael de Cózar desde Sevilla; Jordi Vallés desde Barcelona, y Rafael Gutiérrez Colomer desde Santander, entre otros. El acto más significativo de este intento fue las Jornadas de Poesía Visual, organizadas por Rafael Gutiérrez Colomer en Santander en mayo de 1979, que dieron origen al libro-catálogo *Encuentro con la poesía experimental*.[326]

En la escritura experimental se dieron cita dos generaciones de autores, aquellos que habían nacido antes de la Guerra Civil: Francisco Pino, Juan Eduardo Cirlot, Joan Brossa, Juan Hidalgo, Julio Campal, y los que lo hicieron en los años cuarenta: Fernando Millán, Ignacio Gómez de Liaño, Elena Asins, Herminio Molero, ambas generaciones comenzaron a trabajar a la vez, a mediados de los años sesenta, destilando así una experiencia común. Pero en los años setenta, después de los Encuentros de Pamplona, surgió una nueva generación de autores más jóvenes nacidos en los años cincuenta: Pedro Miguel Lucía, Mariano Navarro y Javier Maderuelo en Madrid, que se agruparon en torno a Fernando Millán; Bartolomé Ferrando y David Pérez (que formaron Texto Poético) en Valencia, a la sombra de Juan Hidalgo; J. M. Calleja en Mataró, tras los pasos de Joan Brossa; José Antonio Sarmiento que vivía en París absorbiendo las influencias de la escena internacional.

Esta generación encontró ya parte del camino hecho. Juan Hidalgo, Fernando Millán, Felipe Boso, José Luis Castillejo eran referentes que abrían puertas donde antes ellos no las tuvieron, pero los tiempos estaban cambiando, la modernización que acompañó a las nuevas formas democráticas transformó radicalmente la sociedad, la información empezó a fluir con más facilidad y con ella penetraron otros intereses artísticos y otras posibilidades creativas.

Una vez desarticulado el Laboratorio Alea en 1977, un año después, un grupo de jóvenes compositores que habían participado en aquellas experiencias se reagruparon en torno a dos polos: una nueva iniciativa surgida en el Aula de Música de la Universidad Complutense de Madrid y en la ya conocida institución Juventudes Musicales, que volvió a acoger iniciativas de carácter experimental cuando a principios de 1981 accedió la presidencia de Madrid el veterano compositor Miguel Alonso.

324. Entre ellos, Julio E. MIRANDA: «Poesía concreta española: jalones de una aventura», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273, 1973, pp. 512-533; Arturo DEL VILLAR: «La poesía experimental española», *Arbor*, 330, 1973, pp. 43-64; José María DÍEZ BORQUE: «La destrucción del verso: poesía concreta y sus derivaciones», *El Urogallo*, 19, 1973, pp. 38-42; Fernando MILLÁN: «La vanguardia como exilio», *Artesa*, 73, 1974, pp. 9-20; Arturo DEL VILLAR: «Acercamiento a la poesía experimental española: De las letras en libertad a la poesía otra», *Estafeta literaria*, 553, 1974; Antonio L. BOUZA: «Introducción a la antología Odología poética, *Artesa*, 25, 1975; Bernd DIETZ: «Siete apuntes sobre poesía moderna y descrédito del lenguaje», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 303, 1975, y Emilio GENE: «La poesía experimental española», *Mayurqa*, julio-diciembre 1976, pp. 357-365.

325. Aunque Euskal Bidea estaba radicada legalmente en Pamplona, la colección Nueva Escritura fue dirigida desde Valencia por Ángel Cosmos (seud. de Angel-Cosme Díaz de Roda Aldama).

326. Víctor INFANTES (coord.): *Encuentro con la poesía experimental*, 1981.

Entre 1979 y 1981 Llorenç Barber se hizo cargo del Aula de Música de la Universidad Complutense desde donde organizó trece «Cursos de creación musical» por los que pasaron como invitados destacados compositores experimentales de la década anterior, entre ellos: Juan Hidalgo, Takehisa Kosugi, Alison Knowles, Philip Corner, Carles Santos, Charlie Morrow, Glen Velez y Tom Johnson, entre otros.

Tras una serie de actividades relacionadas con la música contemporánea,[327] unos jóvenes músicos fundaron en Madrid, al amparo de Juventudes Musicales, el colectivo Elenfante que aglutinó cuatro grupos: el Taller de Música Mundana, el Ecogrupo Instrumental, Glotis y Nutar.[328] De entre estos grupos, Glotis se especializó en músicas «textuales y fonéticas», estudiando y dando a conocer en recitales públicos piezas clave del repertorio de las vanguardias históricas: Paul Scheerbart, F. T. Marinetti, Pierre Albert-Birot, Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann, Hugo Ball, Kurt Schwitters, Theo Van Doesburg, junto a la obra de autores más contemporáneos como John Cage, Maurice Lemaître, Ernsr Jandl, Gerhard Rühn, Bernard Heidsieck y de españoles como Juan Eduardo Cirlot, José Luis Castillejo, Antonio Agúndez y Javier Maderuelo.[329] Así, lentamente, como la lluvia fina, la experimentación fue calando entre algunos colectivos heterogéneos formados por escritores, artistas y músicos, pero a principios de los años ochenta aquel tipo de manifestaciones artísticas, que parecía que iban a cobrar nuevos impulsos con actos como el Encuentro con la Poesía Experimental,[330] estaba ya acabando. A principios de los años ochenta se hace evidente un cambio en el entorno político y, sobre todo, una «modernización» del país que reclamaba otro tipo de actividades. Ciertamente, ni se ha dejado de experimentar con los lenguajes artísticos ni se ha dejado de escribir, pero aquello que empezó con tanto ardor en los años sesenta se fue agotando a principios de los ochenta y lo que ha sucedido después reclama otras interpretaciones diferentes.

En el margen

PUEDE parecer que en toda actividad artística hay una necesidad gregaria, que los autores necesitan unirse y formar colectivos, sin embargo, se ha señalado repetidamente en este ensayo el carácter marginal o underground de las prácticas experimentales realizadas en España, así como la individualidad de algunos de sus autores. Este es un tema que ofrece diferentes lecturas e interpretaciones y que ha tenido consecuencias que aún hoy se acusan en su valoración crítica. Por un lado, la mayoría de los creadores no se sirvieron entonces de la red comercial que ofrecían las galerías de arte para mostrar su trabajo quedando al margen del mercado y,

327. Entre ellas, la celebración del Primer Festival de la Libre Expresión Sonora (Madrid 13 de marzo de 1980), los Emsems 80 (Valencia 23 de mayo de 1980) y el Primer Encontre de Compositors, (Sa Pobla 21-23 de julio de 1980). Véase Javier MADERUELO: *Una música para los 80*, 1981, pp. 57 y ss.

328. Muchos de los miembros de Elenfante terminaron encuadrándose en Juventudes Musicales de Madrid.

329. Véase el programa de mano de las dos veladas fonéticas ofrecidas el 29 de septiembre y el 6 de octubre en Fundación Juan March de Madrid: *Música para una exposición Schwitters*, Fundación Juan March, Madrid, 1982.

330. Celebrado en Santander, del 2 al 15 de mayo 1979. Intervinieron: Javier Aguirre, Antonio L. Bouza, Ángel Cosmos, Isaac Cuende, Rafael de Cózar, Pablo del Barco, Rafael Gutiérrez Colomer, Víctor Infantes, Pedro Miguel Lucía, Javier Maderuelo, Fernando Millán y Jordi Vallés.

por lo tanto, de la construcción de esa «historia del arte» que se basa en la legitimación de aquellas obras que han obtenido las máximas cotizaciones y por tanto han alcanzado el mayor éxito y aceptación social, estableciendo el canon dominante. Por el contrario, las prácticas artísticas experimentales idearon otras vías de comunicación y difusión, como el «arte correo» o la edición de tarjetas, pósteres y panfletos que se difundieron por circuitos que podríamos calificar de internos, es decir, entre los propios creadores. Estas particularidades han dado lugar a unos déficits documentales e informativos que han dificultado su conocimiento y estudio, y como consecuencia su justa valoración crítica y posición historiográfica.

Algunas galerías de arte que aceptaron sin dificultad la exhibición de pintura abstracta no se atrevieron, sin embargo, a exponer obras en formatos poco ortodoxos, soportes precarios o de dudosa entidad objetual.[331] Por su parte, los editores de libros no sintieron la necesidad de incluir poesía o novela experimental en sus prestigiados catálogos y, por supuesto, no estuvieron dispuestos a correr el riesgo de financiar ediciones que resultaban más costosas de lo habitual, dada la necesidad de utilizar clichés fotográficos para reproducir imágenes, y sin que existieran unos clientes potencialmente receptivos que justificaran el exceso en la inversión. Por las mismas razones de sobrecostes, las revistas acogieron muy tímidamente la incursión de obras experimentales en sus páginas, descuidando, en la mayoría de los casos, la calidad de reproducción y con ello mermando la posible aceptación de este tipo de trabajos entre sus suscriptores y lectores. Casi siempre tuvieron que ser los creadores quienes hicieran de editores de su propia obra, sufragada a sus expensas, asumiendo así un papel y realizando un trabajo que no eran los suyos, lo cual redundó en su contra, dada la escasa calidad editorial y la precaria distribución.

Otro aspecto de la marginalidad es la ubicación geográfica de algunos de los autores, que vivían en ciudades o pueblos en los que esas vías de exhibición y publicación que, aunque escasas, podían existir en Madrid o Barcelona, eran sencillamente nulas. Francisco Pino en Valladolid, Guillem Viladot en Agramunt, Lérida, Carlos de la Rica en Carboneras de Guadazaón, Cuenca, y Felipe Boso aislado en Bonn, sin otro posible contacto con autores y editores que el lento trasiego epistolar.

En cierta manera la marginalidad se acentuó con las rencillas personales existentes entre algunos de los autores, lo que dificultó la organización de antologías y la credibilidad de los trabajos. En buena medida esas rencillas personales, como sucedía en España en otros ámbitos, tenían también relación con las posiciones políticas que fueron esgrimidas como elementos de rechazo.

Pero no se puede negar que, a pesar de las lamentaciones que aparecen en la correspondencia entre los autores y de los esfuerzos que algunos de ellos hicieron por la difusión, organizando exposiciones, compilando antologías y editando revistas, la marginalidad era una pose en un país en el que haber sido censurado era un motivo de orgullo.

Algunos autores como Juan Eduardo Cirlot, José Luis Castillejo, Francisco Pino, Ignacio Gómez de Liaño o José-Miguel Ullán se mantuvieron premeditadamente al

331. En Madrid solo las galerías Seiquer y Vandrés acogieron abiertamente la poesía experimental y el arte conceptual, en los años setenta. En 1971 en Vandrés se mostraron, por primera vez, vídeos en la exposición «Espacio (Acción/Interacción)», de Antoni Muntadas.

margen no solo de los mecanismos del mercado, sino de los grupos organizados, con los que no se identificaron, negándoles a veces su colaboración.

En cualquier caso, estas particularidades son literalmente idénticas en todos los países y en todos los movimientos artísticos, por lo que no es necesario hacer mayor hincapié en ello, sin embargo hay un asunto que resulta particularmente doloroso y es la escasa, por no decir nula, presencia de estos creadores en la escena internacional. Quitando algún eco del grupo Zaj, relacionado con la actividad de Fluxus, y de José Luis Castillejo, que logró distribuir *The Book of i's* en diferentes países, el resto de la actividad desarrollada en España y narrada sucintamente en estas páginas, ha permanecido absolutamente desconocida.

Radicalidad, una seña de identidad

Al concluir este ensayo es necesario, tal vez, destilar alguna característica común a toda esta actividad experimentadora. Desde mi punto de vista esa característica tiene un nombre: radicalidad. Frente al esteticismo de la poesía concreta, del hierático clasicismo del minimal art y de la iconoclastia del arte conceptual, la experimentación en España tuvo una componente particularmente radical. En el español coloquial el término 'radical' hace referencia a las raíces y sirve para indicar *lo que se relaciona con el origen, la causa, la base o el soporte de cualquier cosa.* Como adjetivo tiene el sentido de 'tajante y extremado', y se aplica a aquello que no admite términos medios. Llegar a las raíces supone realizar una excavación y desmontar un modelo.

Tal vez la situación política de la España de los años sesenta, con su represión y falta de libertades personales, unido a un conocimiento poco preciso de los movimientos de vanguardia, como el futurismo o dadá, que se interpretaron como vehículos de liberación, condujo a servirse de la creación artística de manera radical. Más concretamente: la experimentación en la década de los años sesenta cobró sesgos de radicalidad transgresora sin que, en muchos casos, esa postura llegase a tener un sentido político o social manifiesto. Sin duda la existencia previa de una poesía social-realista y de lo que se llamó un «arte comprometido», como fue el realizado por los grabadores del grupo Estampa Popular,[332] donde la alegoría dejó paso a la reivindicación expresa, había alertado sobre los peligros de que la poesía y el arte adquiriesen un carácter instrumental y se convirtieran en panfleto.

Una obra como *The Book of i's,* de José Luis Castillejo, es un buen ejemplo de ese tipo de radicalidad que se aleja de cualquier actitud expresamente vindicativa. La letra i se yergue en la página contra la nada, no alude a ninguna situación, acto o lugar concretos, parece haber quedado muda en su abstracción, pero el propio silencio, como John Cage había enseñado, podía ser utilizado como un potente recurso expresivo. La radicalidad tanto de la i, en el centro de la página, como de las páginas que han quedado en blanco, producen en el lector un golpe de efecto.

332. Véase Javier MADERUELO: *Sucinta historia del Arte Contemporáneo europeo*, ob. cit., pp. 141-151.

Radicales son los libros troquelados de Francisco Pino, depurados de cualquier vestigio de literalidad. Radical es la obra de Elena Asins, reducida al número y convertida en depurada línea. Radical es la postura de Isidoro Valcárcel Medina no produciendo ni una sola obra para el comercio. Radical es también la actitud de Esther Ferrer, sin la más mínima concesión a los convencionalismos, y radicales son asimismo los «textchones» de Fernando Millán, como muy bien ha argumentado Laura López Fernández.[333]

La radicalidad cobró sentido como antídoto a la asimilación del vanguardismo que se cierne, por ejemplo, sobre la pintura informalista, aparentemente «rompedora», pero asimilada por el mundo de las galerías y las revistas que a finales de los años sesenta jaleaban el triunfo social de la obra de un pintor como Antoni Tàpies. El asunto del valor económico de la obra de arte y de la manera en que la conversión de la poesía en mercancía afectaba a esta eran temas que aparecían en todas las discusiones, tanto en privado como en los actos públicos.

La producción de la mayoría de los autores que participaron en grupos como Zaj, N. O., o la Cooperativa de Producción Artística y Artesana se ha perdido, es hoy inexistente y la conocemos solo por referencias, esto se ha debido no solo por desidia o desánimo de sus creadores, sino porque el producto que crearon carecía premeditadamente de la materialidad necesaria para convertirse en mercancía, en objeto cierto de compraventa y especulación. Muy acertadamente Valeriano Bozal ha escrito refiriéndose al carácter conceptual, anticomercial y no-objetual de la obra de Zaj:

> Una condición manifiesta en la naturaleza de la obra, si es que de tal cosa puede hablarse (y, en sentido estricto, no puede hacerse): nada que conservar, nada de musear, si acaso documentos para abrir un expediente, carpetas en las que guardar tarjetas, fotografías, críticas..., nada que se parezca a una obra. Y la falta de seriedad como atributo fundamental: no se dice nada [convencionalmente] profundo, no se hace nada [convencionalmente] profundo. Dar un paseo andando o en autobús, lograr que el público haga la «música» que uno no hace, sentarse, levantarse, poner y quitar un objeto, hacer una excursión..., cosas todas ellas bien normales, incluso prosaicas, realizadas ahora conscientemente, invitando a hacerlas, llamando la atención sobre ellas, calificándolas: invadiendo un campo reservado para motivos y acciones más trascendentes.[334]

333. Véase Laura LÓPEZ FERNÁNDEZ: «Una experiencia estética radical. Fernando Millán y el proceso de la tachadura», en Fernando MILLÁN: *La depresión en España*, 2012, pp. 15-18.

334. Valeriano BOZAL: «Dos etcéteras sobre Juan Hidalgo», en *De Juan Hidalgo [1957-1997] Antológica*, ob. cit., p. 245.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AGUILAR, Gonzalo: «Entreabrir: Los *Poemobiles* de Julio Plaza y Augusto de Campos», *Arte y parte*, n.º 111, junio-julio 2014.

AGUIRRE, Javier: *Anti-Cine*, Madrid: Fundamentos, 1971.

Akzente, n.º 4/72, Múnich: Carl Hanser, agosto 1972.

AMÓN, Santiago: «Arte es vida; vida puede ser arte», *Vostell* [cat. exp.], Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978.

ARIAS-MISSON, Alain: *From the Cutting-Floor of the Public Poem*, Gante: MER Paper Kunsthalle, 2013.

— *The public poem book*, Calaone-Baone: Factotum-art, 1978.

ARISTÓTELES: *Metafísica*, I, 980 b27-981 a3 (traducción de Tomás Calvo Martínez), Madrid: Gredos, 1994.

ARIZA, Javier: *Las imágenes del sonido*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

ASCUNCE, José Ángel: «Jorge Oteiza: Cuando la piedra se hace palabra», en Jorge OTEIZA, y Gabriel INSAUSTI (ed.): *Poesía*, [Pamplona]: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2006.

ASINS, Elena: *Cantos de Orfeo*, Heras: La Bahía, 2013.

AYALA, F., J. MAQUA, P. del BARCO, y J. MADERUELO: *Entre, antes, sobre, después del Anti-cine*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995.

AZANCOT, Leopoldo (ed.): *Poesía de J. E. Cirlot*, Madrid: Editora Nacional, 1974.

BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura*, México: Siglo XXI, 2005. (Ed. fr.: *Le degré zéro de l'ecriture*, París: Seuil, 1953.)

BENEZRA, Near: «Bruce Nauman en perspectiva», en *Bruce Nauman* [cat. exp.], Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993.

BENSE, Max: *Estética. Consideraciones metafísicas sobre lo bello*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1957.

BERREIRO LÓPEZ, Paula: *La Abstracción Geométrica en España, 1957-1969*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

BILL, Max: «Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit», *Das Werk*, n.º 3, marzo 1949.

BORDONS, Glòria, y Daniela CAVALLI: «Mecanismes de percepció de la poesia visual: Brossa i Viladot, 1970», *Catalan Review*, vol. XXVI, 2012.

BOSO, Felipe: *T de trama*, Santander: La Isla de los Ratones, 1970.

— *La palabra islas*, Madrid: Garsi, 1981. (Reeditado en León: Universidad de León, 2007.)

— *Los poemas concretos*, Abarca de Campos: La Fábrica-Arte Contemporáneo, 1994.

— *Poesía Concreta*, Barcelona: Mediterrània, 2008.

— *Prax – Cáceres + Asins + Molero + Castillejo + Viladot + Boso + Millán = 7 Autores experimentales*, La Pobla de Benifassà: H. Jenninger, 2011.

— y Ricardo BADA (eds.): «Spanien. Prosa/Hörspiel/Lyrik», *Akzente* n.º 5/78, Múnich: Carl Hanser, octubre 1978.

— y Ricardo BADA (eds.): *Ein Schiff aus Wasser. Spanische Literatur von heute*, Colonia: Kiepenheuer & Witsch, 1981, 1991².

BOUZA, Antonio L.: «Introducción a la antología Odología poética», *Artesa*, 25, 1975.

BOZAL, Valeriano: *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura*, 2 vols., Madrid: Espasa Calpe, 1991, 1995².

— «Dos etcéteras sobre Juan Hidalgo», en *De Juan Hidalgo [1957-1997] Antológica*, Las Palmas de Gran Canaria: CAAM del Cabildo de Gran Canaria y otros, 1997.

BRETON, André: «Segundo Manifiesto del Surrealismo (1930)», en —: *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires: Argonauta, 2001².

BRIONES MARTÍNEZ, Florentino: «El Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid», en VV. AA.: *Del cálculo numérico a la creatividad abierta. El Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1965-1982)* [cat. exp.], Madrid: Centro de Arte Complutense, 2012.

BROSSA, Joan: *Fortran IV*, 2 vols., Madrid: Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1969.

— *Novel.la. 31 litografies originals Antoni Tàpies*, Barcelona: Sala Gaspar, 1965.

— *Quadern de poemes*, Barcelona: Ariel, 1969.

— *Teatre complet: poesia escénica*, 6 vols., Barcelona: Edicions 62, 1973-83.

— y Glòria BORDONS (ed.): *Poesia escènica II: Strip-tease i teatre irregular (1966-1967)*, Barcelona: Arola, 2012.

CAGE, John: *Notations*, Nueva York: Something Else Press, 1969.

— *Sixty-two Mesostics Re Merce Cunningham*, Nueva York: Henmar Press, 1971.

— *Del lunes en un año*, México: Era, 1974. (1.ª ed. en inglés: *A Year from Monday*, Middletown: Wesleyan University Press, 1967).

CAMPAL, Julio: *Poemas*, Madrid: Parnaso 70, 1971.

CAMPOS, Augusto de, y Julio PLAZA: *Poemobiles*, Sao Paulo, 1974.

CASARES RODICIO, Emilio (ed.): *14 Compositores españoles de hoy*, Oviedo: Ethos-Música / Universidad de Oviedo, 1982.

CASTELLET, Josep Maria: *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona: Seix Barral, 1970. Reeditado en Barcelona: Península, 2001.

CASTILLEJO, José Luis: *La caída del avión en el terreno baldío*, Madrid: Zaj, 1967.

— *Actualidad y participación*, Madrid: Técnos, 1968.

— *La política*, Madrid: Zaj, 1968.

— *The Book of i's*, Coblenza: ed. del autor, 1969.

— *The book of eigthteen letters*, ed. del autor, 1972.

— «La nueva escritura», *Tropos*, n.º 5, cuarto trimestre 1972.

— *El libro de la letra*, ed. del autor, 1973.

— *La escritura no escrita*, Cuenca: Facultad de Bellas Artes / Taller de Ediciones, 1996.

— *The book of J´s*, ed. del autor, 1999.

— *Tlalaatala*, ed. del autor, 2001.

— *Ensayos sobre arte y escritura*, Heras: La Bahía, 2013.

— *Kathlenn*, Velliza: El Gato Gris, 2013.

CELAYA, Gabriel: *Campos semánticos*, Zaragoza: Javalambre, 1971.

CIRLOT, Juan Eduardo: *Igor Stravinsky. Su tiempo, su significación, su obra*, Barcelona: Gustavo Gili, 1949.

— *El mundo del objeto bajo la luz del surrealismo*, Barcelona: PEN, 1953.

— *La sola virgen la*, Barcelona: ed. del autor, 1969.

— *Bronwyn*, Madrid: Siruela, 2001.

— *Diccionario de símbolos tradicionales*, Barcelona: Luis Miracle, 1958. Reeditado en —: *Diccionario de Símbolos*, 10.ª edición, Madrid: Siruela, 2003.

CIRLOT, Victoria: «Introducción», en Juan Eduardo CIRLOT: *Bronwyn*, Madrid: Siruela, 2001.

COHEN, Marcel Samuel Raphaël: *La grande invention de l'écriture et son la évolution*, 3 vols., París: Imprimerie nationale - Klincksieck, 1958.

COMBALÍA, Victoria: «Joan Brossa, el último vanguardista», en VV.AA.: *Brossa. 1941-1991* [cat. exp.], Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

CORAZÓN ARDURA, José Luis: *La escalera da a la nada. Estética de Juan Eduardo Cirlot*, Murcia: CENDEAC, 2007.

CORRALES RODRIGÁNEZ, Capi: *Yo cuando veo esto, pienso esto. Relatos geométricos en la obra de Jorge Oteiza*, Alzuza: Fundación Museo Oteiza, 2012.

«Correspondencia Zaj-Dick Higgins (1966-1973)», *Sin Título*, n.° 5, Cuenca, 1998.

CÓZAR, Rafael de: «El Postismo: Revistas *Postismo* y *La Cerbatana*», en Fanny RUBIO (ed.): *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*, Madrid: Ollero y Ramos, 2005, vol. II.

— *Poesía e imagen formas difíciles de ingenio literario*, El Carro de la Nieve, Sevilla, 1992.

DENCKER, Klaus Peter: *Text-Bilder. Visuelle Poesie international. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Colonia: DuMont Schauberg, 1972.

DIETZ, Bernd: «Siete apuntes sobre poesía moderna y descrédito del lenguaje», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 303, 1975.

DÍEZ BORQUE, José María: «La destrucción del verso: poesía concreta y sus derivaciones», *El Urogallo*, 19, 1973.

ESSLIN, Martin: *The Theatre of the Absurd*, Nueva York: Anchor Books, 1961.

FERRANDO, Bartolomé: «Espacios y territorios de la poesía visual», *Archivo de Arte Valenciano. Publicación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*, n.° XCIII, Valencia, 2012.

FERRO, Manuel (ed.): *José-Miguel Ullán: Palabras iluminadas* [cat. exp.], Madrid: La Casa Encendida, 2012.

FÉVRIER, James G.: *Histoire de l'écriture*, París: Payot, 1948, 1995[3].

GARCÍA-DIEGO VILLARÍAS, Héctor, y María VILLANUEVA FERNÁNDEZ: «La construcción como frontera de la forma: El Laberinto de André Bloc en Carboneras», *Proyecto, progreso, arquitectura*, n.° 8, 20 de mayo de 2013.

GAUR, Albertine: *Historia de la escritura*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990. (1.ª ed. en inglés, 1984.)

GELB, Ignace J.: *Historia de la escritura*, Madrid: Alianza Editorial, 1987, 1976[2].

GENE, Emilio: «La poesía experimental española», *Mayurqa*, julio-diciembre 1976.

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio: «Abandonner l'écriture», *OU*, núm. 34-35, Londres, febrero 1969.

— *Palabra y terror*, Madrid: La Idea, 1987

— «Elena Asins, o la danza silenciosa de las líneas», en VV. AA.: *Elena Asins. Fragmentos de la memoria* [cat. exp.], Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

— «Con José-Miguel Ullán (1972-1975)», en Manuel FERRO (ed.): *José-Miguel Ullán: Palabras iluminadas* [cat. exp.], Madrid: La Casa Encendida, 2012.

— *En la red del tiempo. 1972-1977. Diario personal*, Madrid: Siruela, 2013.

GOMRINGER, Eugen, y Reinhard DÖHL: *Poesía experimental: estudios y teoría; [con motivo de la exposición] «Texto, letras, imágenes»*, Madrid: Instituto Alemán de Madrid / Cooperativa de Producción Artística, 1968.

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, Francisco CALVO SERRALLER y Simón MARCHÁN FIZ (eds.): *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid: Turner, 1979.

GRANDE, Félix (ed.): *C. E. De Ory. Poesía 1949-1969*, Barcelona: Edhasa, 1970.

GUASCH, Ana María: *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Torrejón de Ardoz: Akal, 1985.

GUERRERO, Manuel (ed.): *Carles Santos ¡Viva el piano!*, Barcelona: Actar, 2006.

— y Oriol PÉREZ (eds.): *Josep M Mestres Quadreny. De «Cop de poma» a «Tràsnsit boreal». Música, arte, ciencia y pensamiento* [cat. exp.], Barcelona: Arts Santa Mònica-Angle, 2010.

GUILBAUT, Serge: *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, Madrid: Mondadori, 1990. (1.ª ed. en inglés, 1983.)

HAHL-KOCH, Jelena, y Hartmut ZELINSKY (eds.): *Arnold Schoenberg-Wassily Kandinsky. Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Madrid: Alianza Música, 1987.

HEGEL, G. W. F.: *Lecciones sobre la estética*, Tres Cantos: Akal, 2007.

HIDALGO, Juan: *Viaje a Argel*, Madrid: Zaj, 1967.

— *De Juan Hidalgo (1961-1971)*, Madrid: Zaj, 1971.

— *De Juan Hidalgo 2 (1971-1981)*, Santa Cruz de Tenerife: Baobab, 1982.

— *Juan Hidalgo de Juan Hidalgo [1961-1991]*, Valencia: Pre-textos, 1991.

HUICI MARCH, Fernando: «Atrápame esos fantasmas», en VV.AA.: *Los esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los años 70* [cat. exp.], Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

IGLESIAS, José María: *Poemas visuales*, Carboneras de Guadazaón: El Toro de Barro, 1970.

INFANTES, Víctor (coord.): *Encuentro con la poesía experimental*, s. l. [Pamplona]: Euskal Bidea, 1981.

INSAUSTI, Gabriel (ed.): *Jorge Oteiza, Poesía*, Alzuza: Fundación Museo Oteiza, 2006.

JANÉS, Clara (ed.): *Obra poética de Juan Eduardo Cirlot*, Madrid: Cátedra, 1981.

JEREZ, Concha: *In Quotidianitatis Memorian*, Kassel: s. e., 1987.
KANDINSKY: *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Barral, 1973.
— *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona: Barral, 1971.
KATZ, Vincent (ed.): *Black Mountain College* [cat. exp.], Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.
KOSTELANETZ, Richard: *Entrevista a John Cage*, Barcelona: Anagrama, 1973. (1.ª ed. en inglés, 1970.)
— *John Cage (ex)plain(ed)*, Nueva York: Schirmer, 1996.
LARREA, Juan: *Versión celeste*, Barcelona: Barral, 1970.
LÉGER, Fernand: *Funciones de la pintura*, Madrid: Edicusa, 1969.
LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura: «Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n.º 18, Universidad Complutense de Madrid, octubre 2001, <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero18/index.html>
— «Una experiencia estética radical. Fernando Millán y el proceso de la tachadura», en Fernando MILLÁN: *La depresión en España*, Heras: La Bahía, 2012.
MADERUELO, Javier: «Música gráfica», *Metaphora*, n.º 1, invierno 1981.
— *Una música para los 80*, Madrid: Garsi, 1981.
— *Música para una exposición Schwitters*, Madrid: Fundación Juan March, 1982.
— «Todo está en la realidad / Everything is in Reality», en Concha JEREZ: *In Quotidianitatis Memorian*, Kassel: s. e., 1987.
— *Sucinta historia del Arte Contemporáneo europeo*, Heras: La Bahía, 2013.
— «Cantos de Orfeo. Un libro escrito», en Elena ASINS: *Cantos de Orfeo*, Heras: La Bahía, 2013.
— «The Book of i's», *Arte y Parte*, n.º 108, diciembre 2013-enero 2014.
MAFFEI, Giorgio, y Maura PICCIAU: *Il libro come opera d'arte* [cat. exp.], Roma: Galleria Nazionale di Arte Moderna, 2004.
MALEVICH, K.: *El nuevo realismo plástico*, Madrid: Comunicación-Alberto Corazón, 1975.
MARCHÁN FIZ, Simón: «W. Vostell o el arte como "vida encontrada"», en *Vostell* [cat. exp.], Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978.
— «Figuras de la identidad y el hacerse visible del arte desde lo elemental» [cat. exp.], Madrid: *Estructuras repetitivas*, Fundación Juan March, 1985.
— «Extractos de la entrevista realizada por Darío Corbeira y Marcelo Expósito», *Desacuerdos sobre arte política y esfera pública en el Estado español*, n.º 1, Madrid: Arteleku et al., junio de 2004.
MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Comunicación-Alberto Corazón, 1972; Tres Cantos: Akal, 2012[11].
MARCHETTI, Walter: *arpocrate seduto sul loto*, Madrid: Zaj, 1968.
MARCO, Tomás: *Historia de la música española. Vol. 6: El siglo XX*, Madrid: Alianza, 1983.
MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos: *Jorge Oteiza, hacedor de vacíos*, Madrid: Marcial Pons Historia, 2011.
MCLUHAN, Marshall, Quentin FIORE, y Jerome AGEL: *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*, Editorial Paidós, 1988. (1.ª ed. en inglés, 1967.)
MEDINA, Ángel: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Oviedo: Ethos-Música / Universidad de Oviedo, 1983.
MESTRES QUADRENY, Josep Maria: «La fascinación por la imagen», en Emilio CASARES RODICIO (ed.): *14 Compositores españoles de hoy*, Oviedo: Ethos-Música / Universidad de Oviedo, 1982.
MILLÁN, Fernando: *Textos y Antitextos*, Madrid: El anillo del cocodrilo, 1970.
— «La vanguardia como exilio», *Artesa*, 73, 1974.
— *Mitogramas*, Madrid: Turner, 1978.
— *Prosae*, Madrid: Garsi, 1980.
— «Utopía, trasgresión, neovanguardia y radicalismo. La poesía experimental en el Estado español», en VV. AA.: *Escrito está. Poesía experimental en España* [cat. exp.], s. l.: Artium-Museo Patio Herreriano, 2009.
— *Escritores radicales*, Madrid: Bubok Publishing, 2012.
— *La depresión en España*, Heras: La Bahía, 2012.
— y Chema DE FRANCISCO (ed.): *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*, Madrid: Ardora Expres, 1998.
— y Jesús GARCÍA SÁNCHEZ: *La escritura en libertad*, Madrid: Alianza, 1975. Hay reedición en Madrid: Visor, 2005.
MIRANDA, Julio E.: «Poesía concreta española: jalones de una aventura», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273, 1973.
MOEGLIN-DELCROIX, Anne: *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*, Marsella: Le Mot et le reste, 2012.
MOHOLY-NAGY, László: *The New Vision: from Material to Architecture*, Nueva York: Brewer, Warren & Putnam, 1930.
MOLAS, Joaquím, y Enric BOU: *La crisi de la paraula. Antología de la poesia visual*, Barcelona: Edicións 62, 2003.
MONDRIAN, Piet: *Realidad natural y realidad abstracta*, Barcelona: Barral, 1973.
ORTEGA, Esperanza: «Vitalismo y trascendencia de la vida y de la obra de Francisco Pino», en Francisco PINO: *Siempre y nunca*, Madrid: Cátedra, 2002.
ORY, Carlos Edmundo de: *Música de lobo*, Madrid: N. O., 1970.
OTEIZA, Jorge: *Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los Apóstoles en la carretera*, Madrid: ed. del autor (Talleres Marsiega), 1955.
— *Quosque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, San Sebastián: Auñamendi, 1963. (Existe una edición crítica a cargo de Amador Vega, Pamplona: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007).
OTEIZA, Jorge, y Gabriel INSAUSTI (ed.): *Poesía*, [Pamplona]: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2006.
PALOMER, Pilar: «Claus per a la interpretació de l'obra objectual de Joan Brossa», en *Joan Brossa, entre les coses i la lectura* [cat. exp.], Barcelona: Palau de la Virreina, 1994.

PARCERISAS, Pilar: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España 1964-1980*, Tres Cantos: Akal, 2007.
PEÑALVER, Rafael (ed.): *Fuera de Formato* [cat. exp.], Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983.
PÉREZ, David: *Sin marco: Arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2008.
PIEDRA, Antonio: «Prologo y notas», en Francisco PINO: *SIYNO SINO*, Valladolid: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid, 1995.
PINO, Francisco: *Textos económicos o de la nada a la morada no versosss*, Valladolid: Librería Anticuaria Relieve, 1969.
— *Solar*, Valladolid: Sever-Cuesta, 1970.
— [Sin título: rectángulo vertical negro], Valladolid: edición del autor, 1977.
— *Méquina dalicada*, Madrid: Hiperión, 1981.
— *SIYNO SINO*, Valladolid: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid, 1995.
— y Esperanza ORTEGA (ed.): *Siempre y nunca*, Madrid: Cátedra, 2002.
Revista de Cultura Brasileña, n.º 5, Madrid, junio 1963, tomo II.
RICA, Carlos de la, Luis MURO, Antonio GÓMEZ, y Jesús Antonio ROJAS: *Veinte poemas experimentales*, Carboneras de Guadazaón: El Toro de Barro, 1972.
RODRÍGUEZ FOMINAYA, Álvaro (ed.): *Antoni Tàpies. Del objeto a la escultura (1964-2009)* [cat. exp.], Bilbao: Guggenheim, 2013.
ROVIRA, Josep: *El caso Santos*, Valencia: Mà d'Obra, 1996.
RUBIO, Fanny (ed.): *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*, Madrid: Ollero y Ramos, 2005, vol. II.
RUIZ, Javier y Fernando HUICI: *La comedia del arte: en torno a los Encuentros de Pamplona*, Madrid: Editora Nacional, 1974.
SAMBRICIO, Carlos: «De la arquitectura del nuevo estado al origen de nuestra contemporaneidad: el debate sobre la vivienda en la década de los cincuenta», *RA Revista de arquitectura*, n.º 4, 2000.
SANTOS, Carles: *Voice tracks*, Nueva York: R. A. Taylor, 1981.
SARMIENTO, José Antonio (ed.): «L'avant-garde poétique en Espagne (1963-1981)», *Doc(k)s*, n.º 50, París, 1982.
— *La otra escritura. La poesía experimental española 1960-1973*, s. l. [Cuenca]: Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.
— *zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [cat. exp.], Madrid, 1996.
— *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX* [cat. exp.], s. l. [Madrid]: Instituto Cervantes, 2009.
SAURA, Antonio: «Las espadas de Cirlot», en VV.AA.: *Mundo de Juan Eduardo Cirlot* [cat. exp.], Valencia: IVAM, 1996.
SCALA, Eduardo: *Poesía (1974-1999)*, Madrid: Siruela, 1999.
SCHNEIDER, Marius: *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas: ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*, Madrid: Siruela, 1998. (1.ª ed. en español, 1946.)
SCHÖNBERG, Arnold: *Tratado de armonía* (traducción de Ramón Barce), Madrid: Real Musical, 1979.
STILES, Kristine, y Peter SELZ (eds.): *Contemporary Art. A sourcebook of Artists' writings*, Berkeley: University of California Press, 1996.
TOMKINS, Calvin: *Duchamp*, Barcelona: Anagrama, 1999. (1.ª ed. en inglés, 1996.)
ULLÁN, José-Miguel: *Frases* (fechado en 1974), Madrid: Taller de Ediciones JB, 1975.
— *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* (fechado en 1973), Madrid: Visor, 1976.
— *Alarma*, Madrid: Trece de Nieve, 1976.
— *Ardicia (Antología poética, 1963-1994)*, Madrid: Cátedra, 1994.
— *Con todas las letras*, León: Universidad de León, 2003.
— *Ondulaciones. Poesía reunida (1968-2007)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2008.
— *Lámparas*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010.
— y Enrique BRINKMANN: *Experiencias de amor de Don Juan de Tassis, Conde de Villamediana y correo mayor de Su Majestad*, Madrid: Rayuela, 1977.
VALCÁRCEL MEDINA, Isidoro: *Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte. Ley del arte*, Valencia: Diputación de Valencia / Sala Parpalló, 2010.
— *Laura, en Alejandría* (escrita entre 1979 y 1981), Heras: La Bahía, 2013.
VILADOT, Guillem: *Poesia T/47*, Barcelona: Pòrtic, 1971.
VILLAR, Arturo del: «La poesía experimental española», *Arbor*, 330, 1973.
— «Acercamiento a la poesía experimental española: De las letras en libertad a la poesía otra», *Estafeta literaria*, 553, 1974.
VILLA-ROJO, Jesús: *Notación y grafía musical en el siglo XX*, Madrid: Iberautor/SGAE, 2003.
VV. AA.: *A Zaj Sampler (A Great Bear Pamphlet)*, Nueva York: Something Else Press, 1967.
VV. AA.: *La Bauhaus*, Madrid: Comunicación-Alberto Corazón, 1971.
VV. AA.: *Constructivismo*, Madrid: Comunicación-Alberto Corazón, 1972.
VV. AA.: *Encuentros Meetings 1972 Pamplona*, s. l. [Madrid]: Alea, 1972.
VV. AA.: *Alberto Greco*, Valencia: IVAM Centre Julio González - Fundación Mapfre, 1991.
VV.AA.: *Brossa. 1941-1991* [cat. exp.], Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.
VV. AA.: *Mundo de Juan Eduardo Cirlot* [cat. exp.], Valencia: IVAM Centre Julio González, 1996.
VV. AA.: *Los encuentros de Pamplona 25 años después* [cat. exp.], Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.

VV. AA.: *Manolo Quejido 33 años en resistencia* [cat. exp.], Valencia: IVAM Centre del Carme, 1997.

VV.AA.: *Desacuerdos sobre arte política y esfera pública en el Estado español*, n.° 3, Madrid: Arteleku et al., noviembre de 2005.

VV. AA.: *Escrito está. Poesía experimental en España* [cat. exp.], s. l.: Artium-Museo Patio Herreriano, 2009.

VV. AA.: *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental* [cat. exp.], Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

VV. AA.: *Los esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los años 70* [cat. exp.], Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

VV. AA.: *Elena Asins. Fragmentos de la memoria* [cat. exp.], Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

VV. AA.: *Del cálculo numérico a la creatividad abierta. El Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1965-1982)* [cat. exp.], Madrid: Centro de Arte Complutense, 2012.

VV. AA.: *±1961. La expansión de las artes* [cat. exp.], Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.

VV.AA.: *¿Que es un libro de artista?* [cat. exp.], Heras: La Bahía, 2014.

WALLACE, Ian, y Russell KEZIERE: «Bruce Nauman Interviewed», *Vanguard* 8, n.° 1, febrero de 1979.

ESCRITURA EXPERIMENTAL EN ESPAÑA, 1963-1983

Biografías y obra

JORGE OTEIZA

Orio, 1908 - San Sebastián, 2003

Páginas 146 a 149
Ley de los cambios, 1990 [1]

Páginas 150 y 151
Notas escritas por el autor en torno a la *Ley de los cambios*, s/f [2]
La historia según la Ley de los cambios, s/f [3]

Páginas 152 y 153
Ejercicio con dos lecturas en redondo, s/f [4]
Poema visual, s/f [5]
Niña corre (Poesía visual), s/f [6]
Poemas espaciales, s/f [7]

INICIÓ su actividad artística en San Sebastián en los años 20 iniciándose en la escultura. En 1934 emigró a Sudamérica, recorriendo Bolivia, Colombia, Argentina y Chile, donde permaneció hasta 1948. Durante esos años se dedicó, además de a su obra escultórica, a labores docentes como profesor en la Escuela de Cerámica de Buenos Aires y, posteriormente, en Popayán, Colombia. En este periodo escribió dos textos fundamentales para la comprensión de su proyecto artístico: «Carta a los Artistas de América» (1944), publicada en la revista de la Universidad de Cauca, e «Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana» (1952). A su regreso a España realizó la estatuaria para el friso y la fachada de la Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu (1949-51) donde puso en práctica sus teorías sobre la expresión figurativa.

Desde la experimentación heredada del constructivismo, Oteiza se embarcó en lo que denominó «Propósito Experimental» (1955), título con el que se presentó en la Bienal de São Paulo (1957), obteniendo el premio extraordinario de escultura. En 1959, una vez enunciado ese propósito, decidió abandonar la actividad escultórica. Durante estos cinco años de actividad Oteiza desarrolló una operación de gran trascendencia, al situar su obra en la senda de la tradición geométrica europea, reivindicando el neoplasticismo y el constructivismo, lo que tuvo una fuerte repercusión en diferentes artistas españoles y en la formación de la denominada Escuela Vasca.

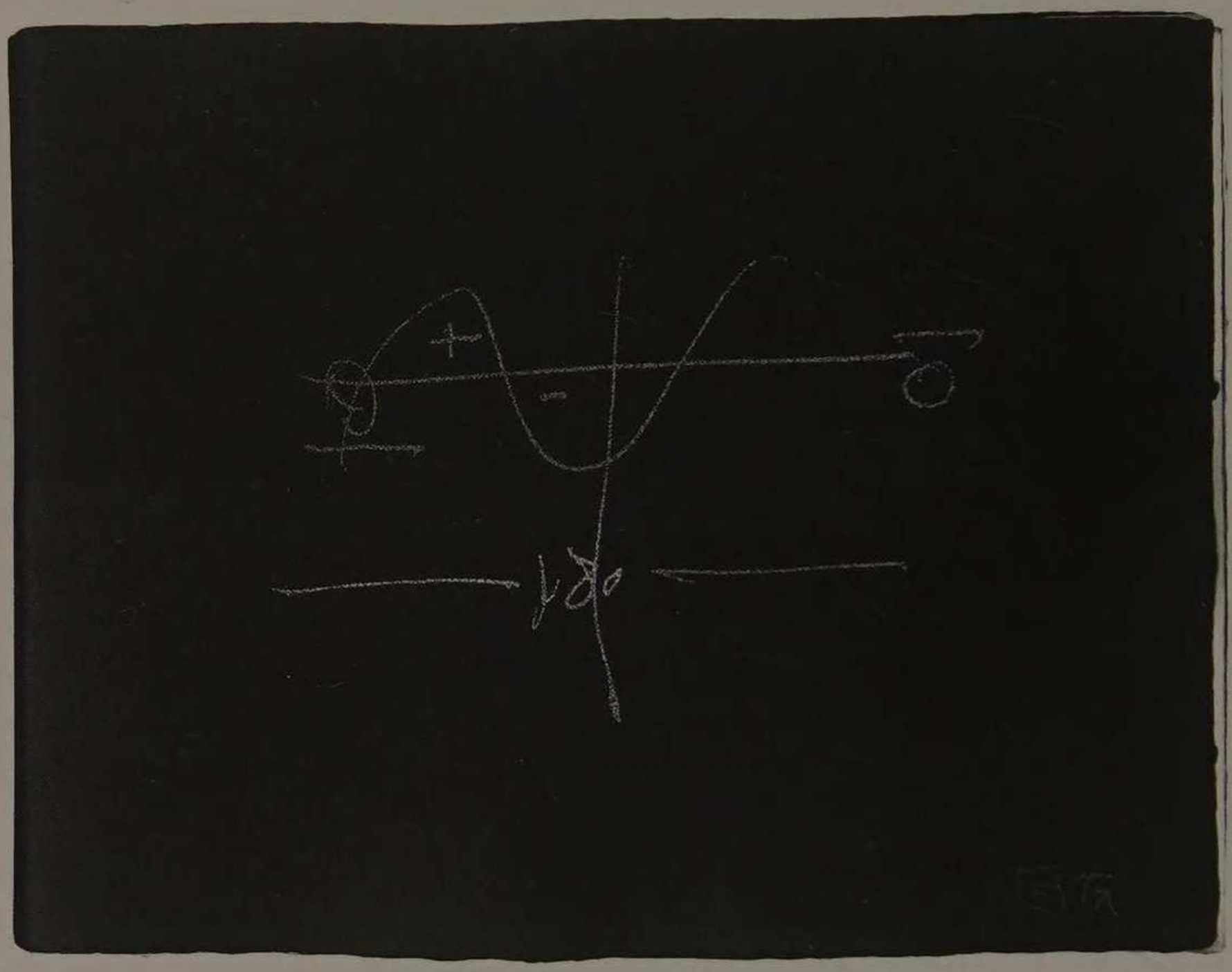
Durante los años 60 y 70 Oteiza investigó en la lengua vasca y en las manifestaciones populares. En 1963 publicó *Quosque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, libro en el que hace una defensa de la cultura popular vasca y su identidad, a la vez que propone la estética como ciencia bajo la que subsumir todo el conocimiento. En 1969, Oteiza fundó la Escuela de Deba con el fin de poner en práctica estas ideas. Su trabajo artístico y teórico se completa con su obra poética.

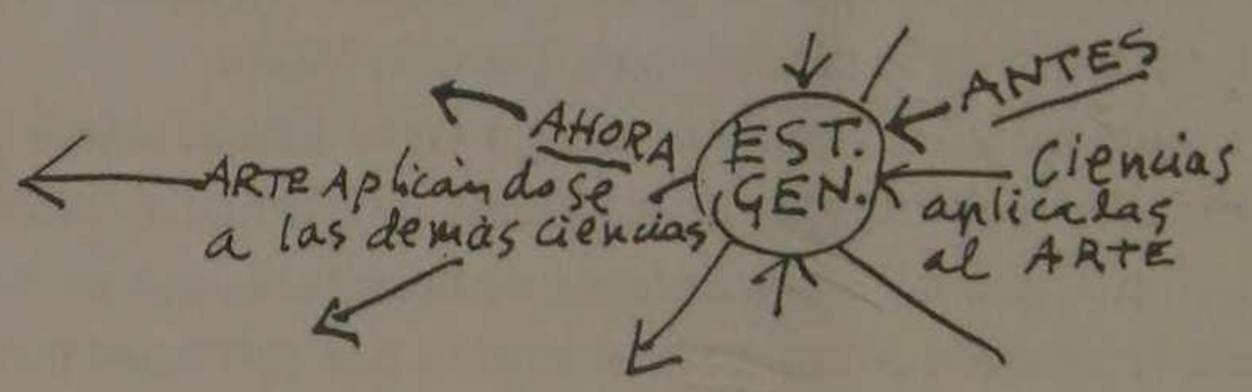
Oteiza es un artista puente entre el periodo de las vanguardias y la generación de la Posguerra, y alcanza su influencia en sectores artísticos, culturales y políticos. Distante y crítico con los reconocimientos oficiales, mantuvo siempre una particular posición iconoclasta en lo ideológico y en lo político.

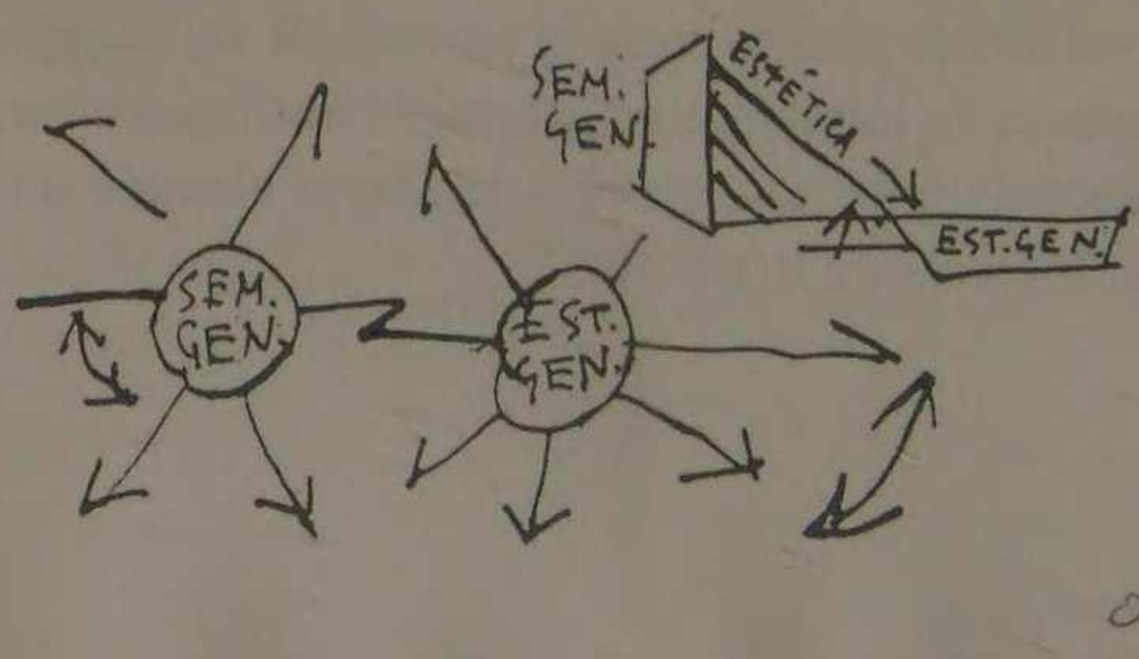
Bibliografía seleccionada:

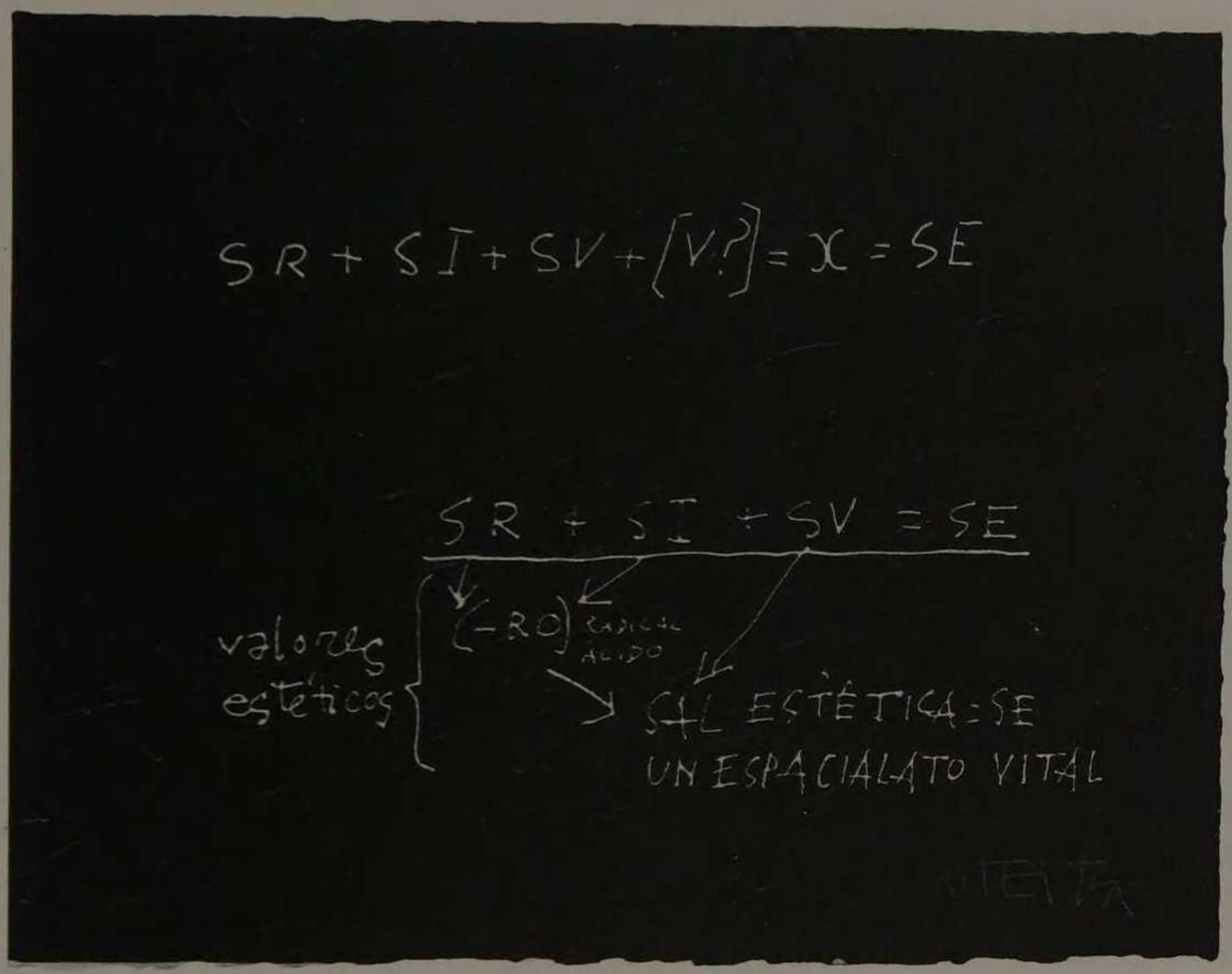
OTEIZA, Jorge: *Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los Apóstoles en la carretera* [edición del autor], Madrid: Talleres Marsiega, 1955; recogidas en Gabriel INSAUSTI (ed.): *Jorge Oteiza, Poesía*, Alzuza: Fundación Museo Oteiza, 2006.

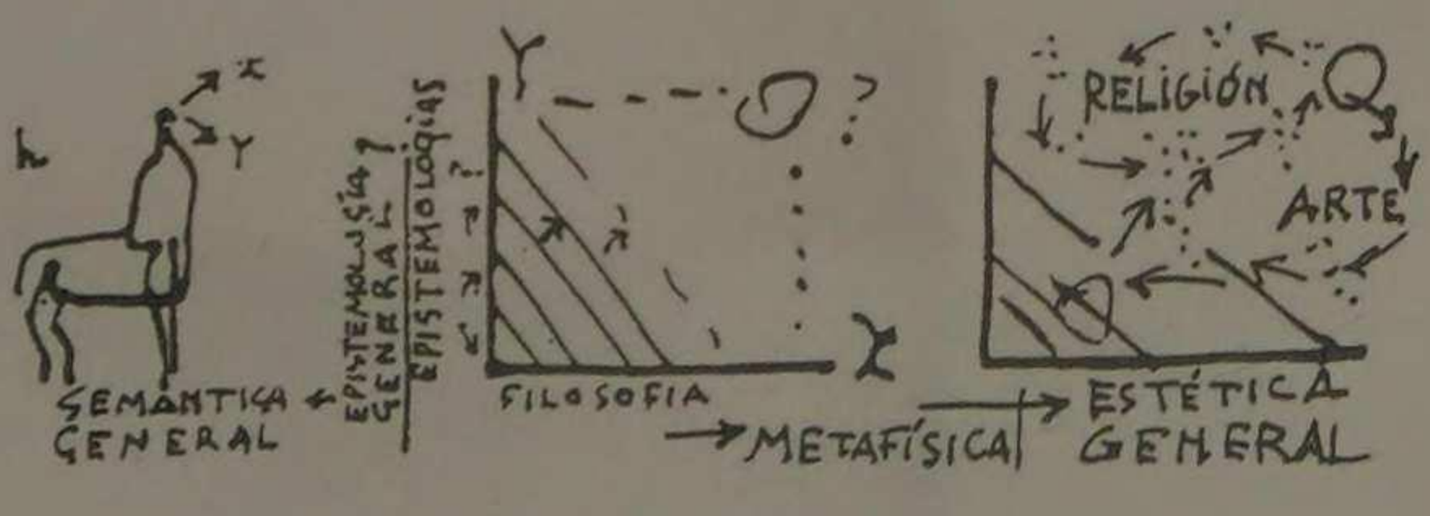
— *Quosque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, San Sebastián: Auñamendi, 1963; existe una edición crítica a cargo de Amador Vega, Pamplona: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007



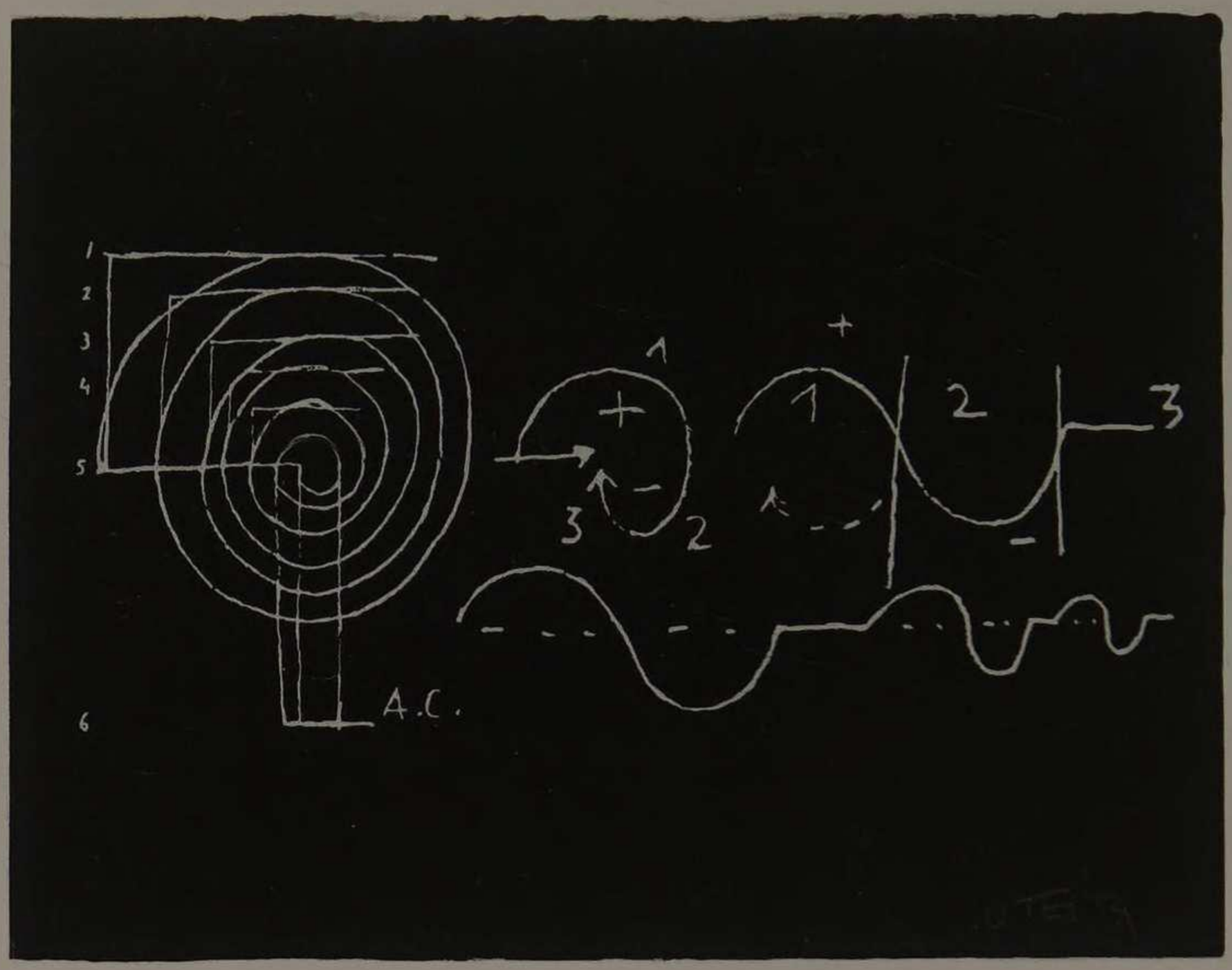

AHORA
ARTE aplicándose a las demás ciencias
EST. GEN.
ANTES
Ciencias aplicadas al ARTE

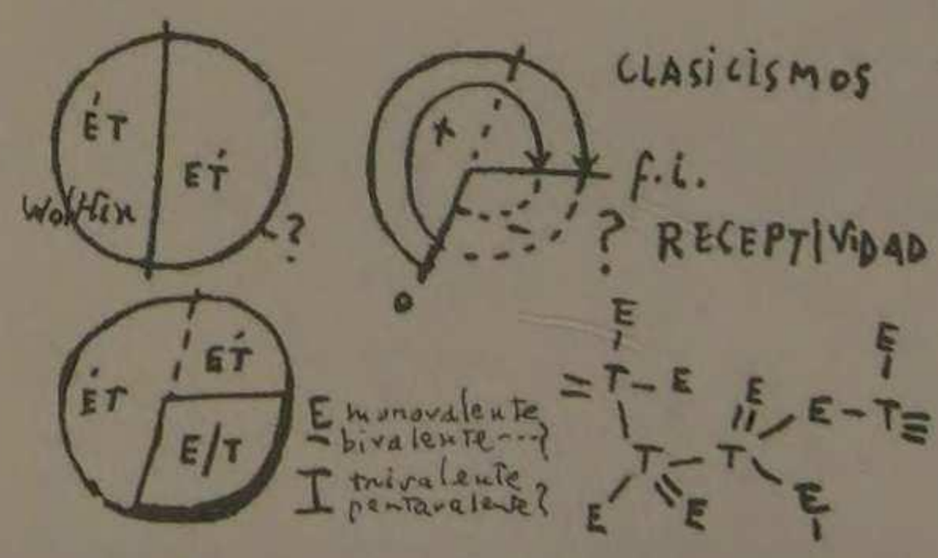

SEM. GEN.
EST. GEN.
SEM. GEN.
ESTÉTICA
EST. GEN.

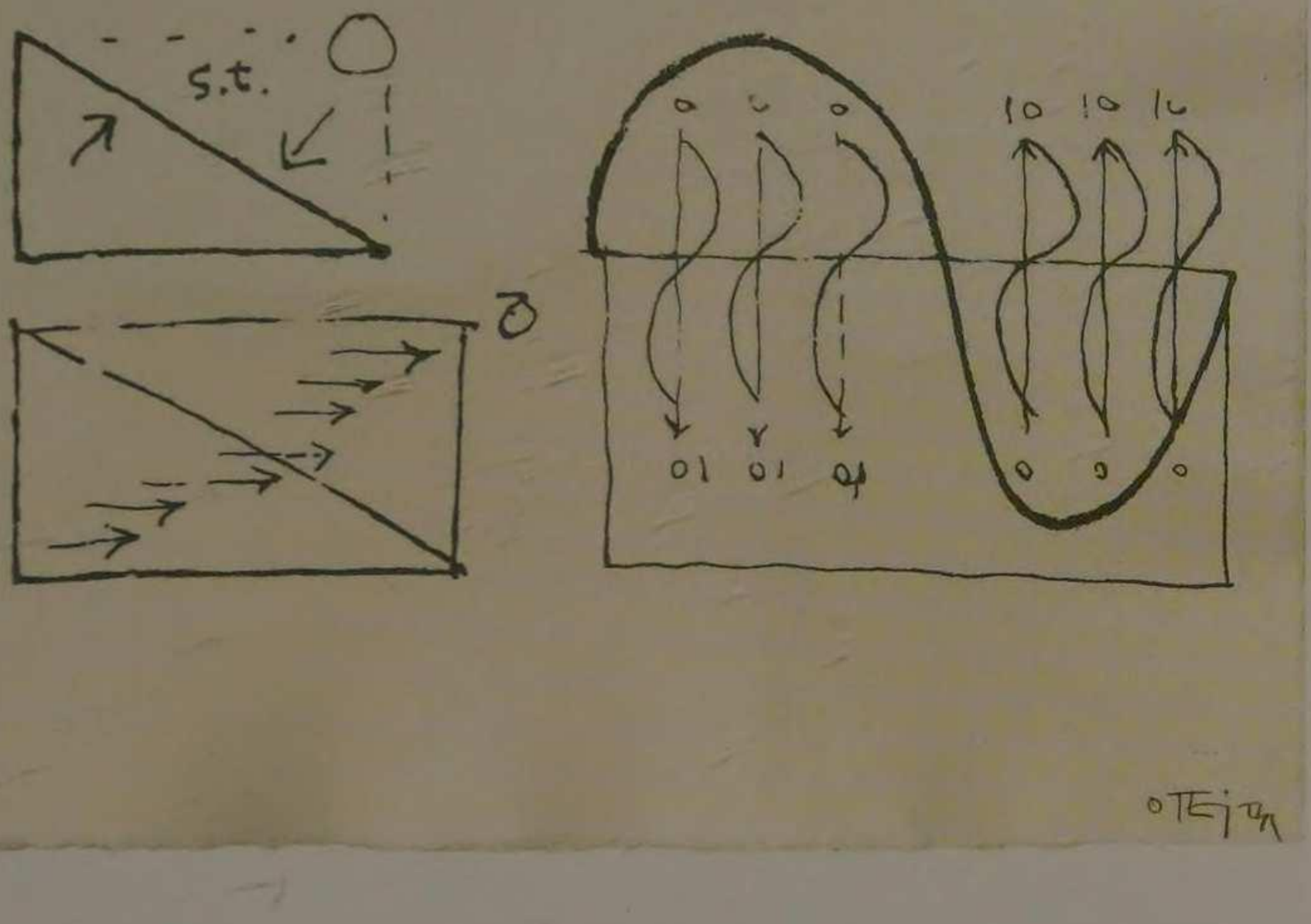

SR + SI + SV + [V.?] = X = SE
SR + SI + SV = SE
valores estéticos
(-RO) RADICAL ACIDO
SAL ESTÉTICA : SE
UN ESPACIALATO VITAL
OTEIZA

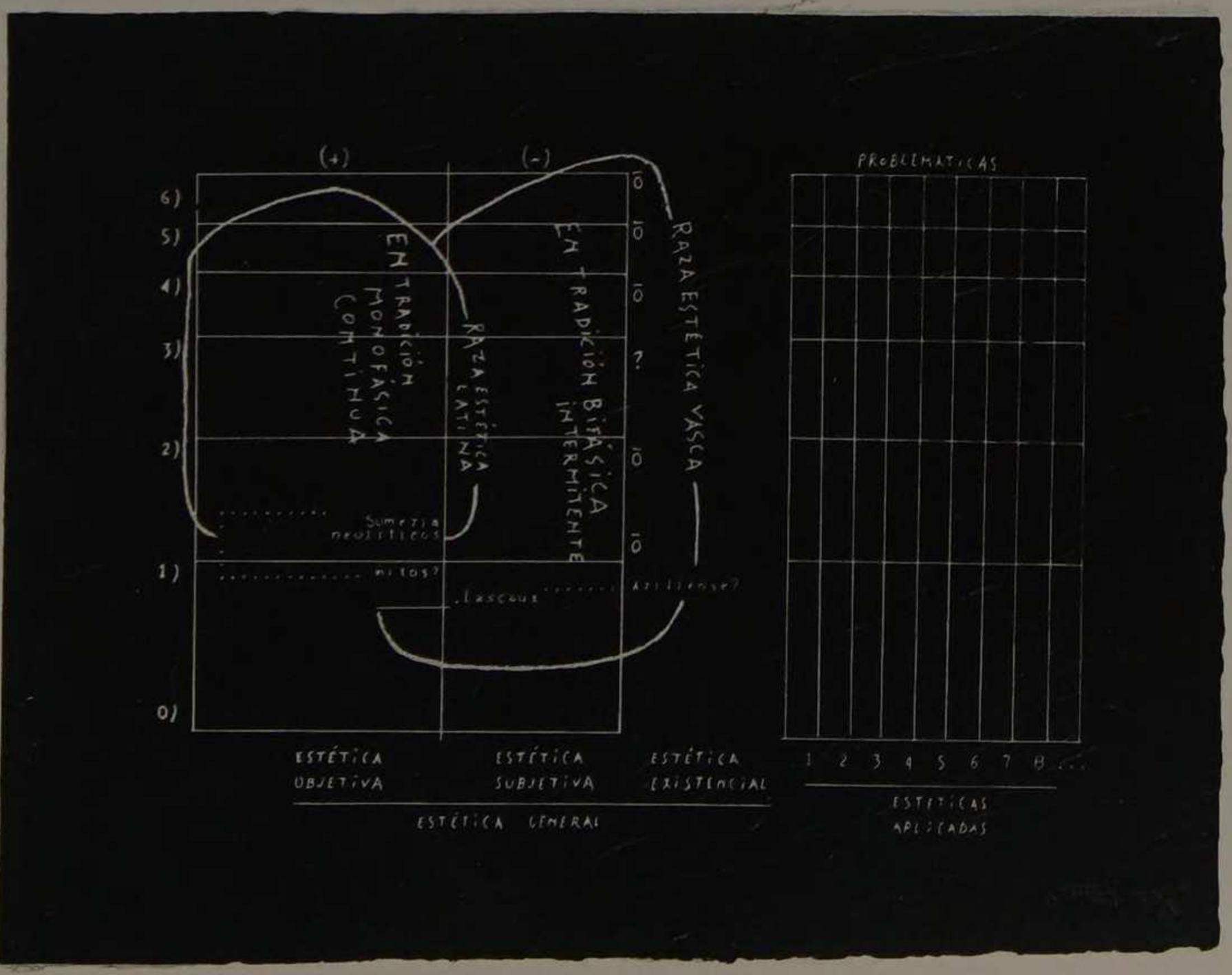

SEMANTICA GENERAL
EPISTEMOLOGIA GENERAL
EPISTEMOLOGIAS
FILOSOFIA
METAFÍSICA
RELIGIÓN
ARTE
ESTÉTICA GENERAL

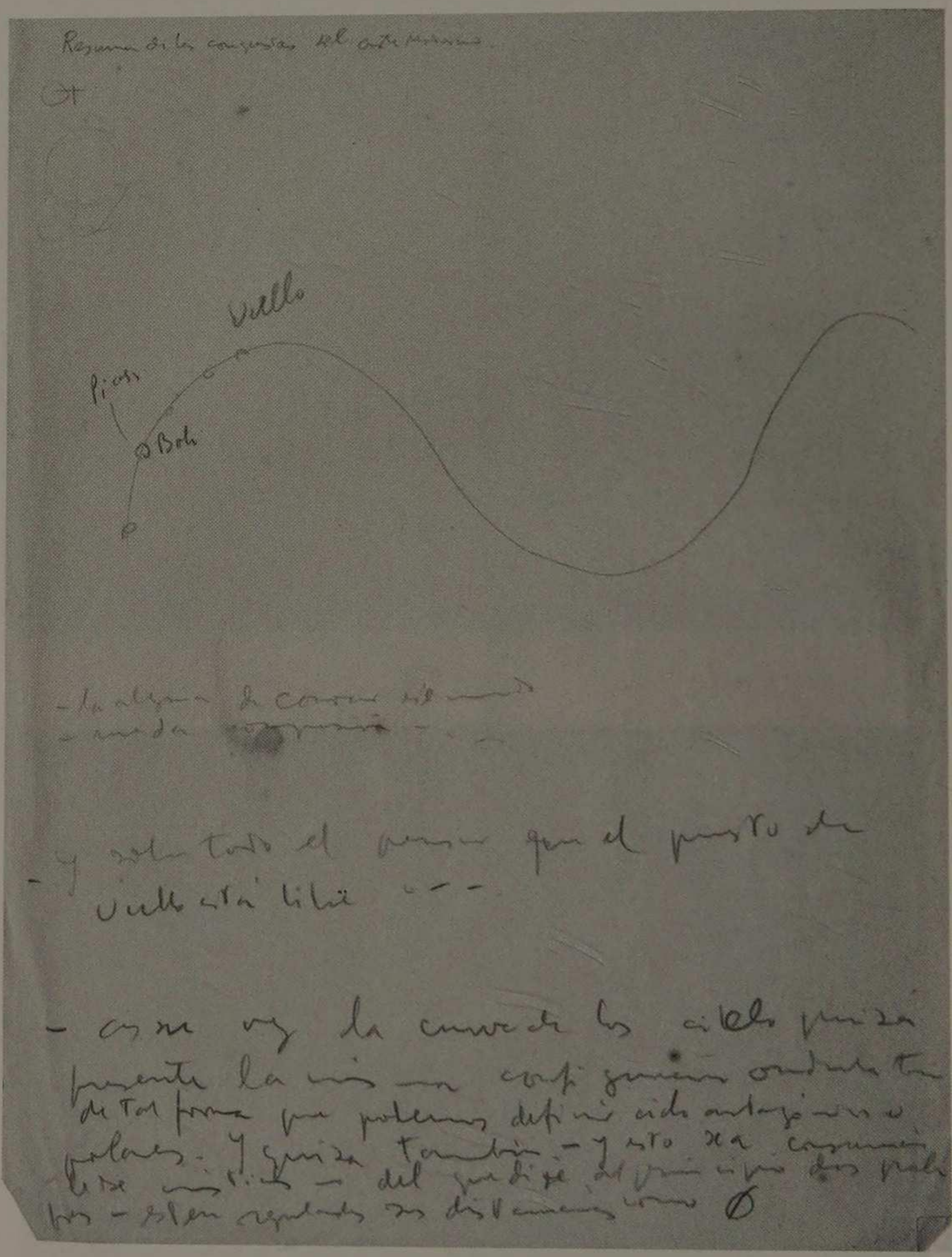
oteiza

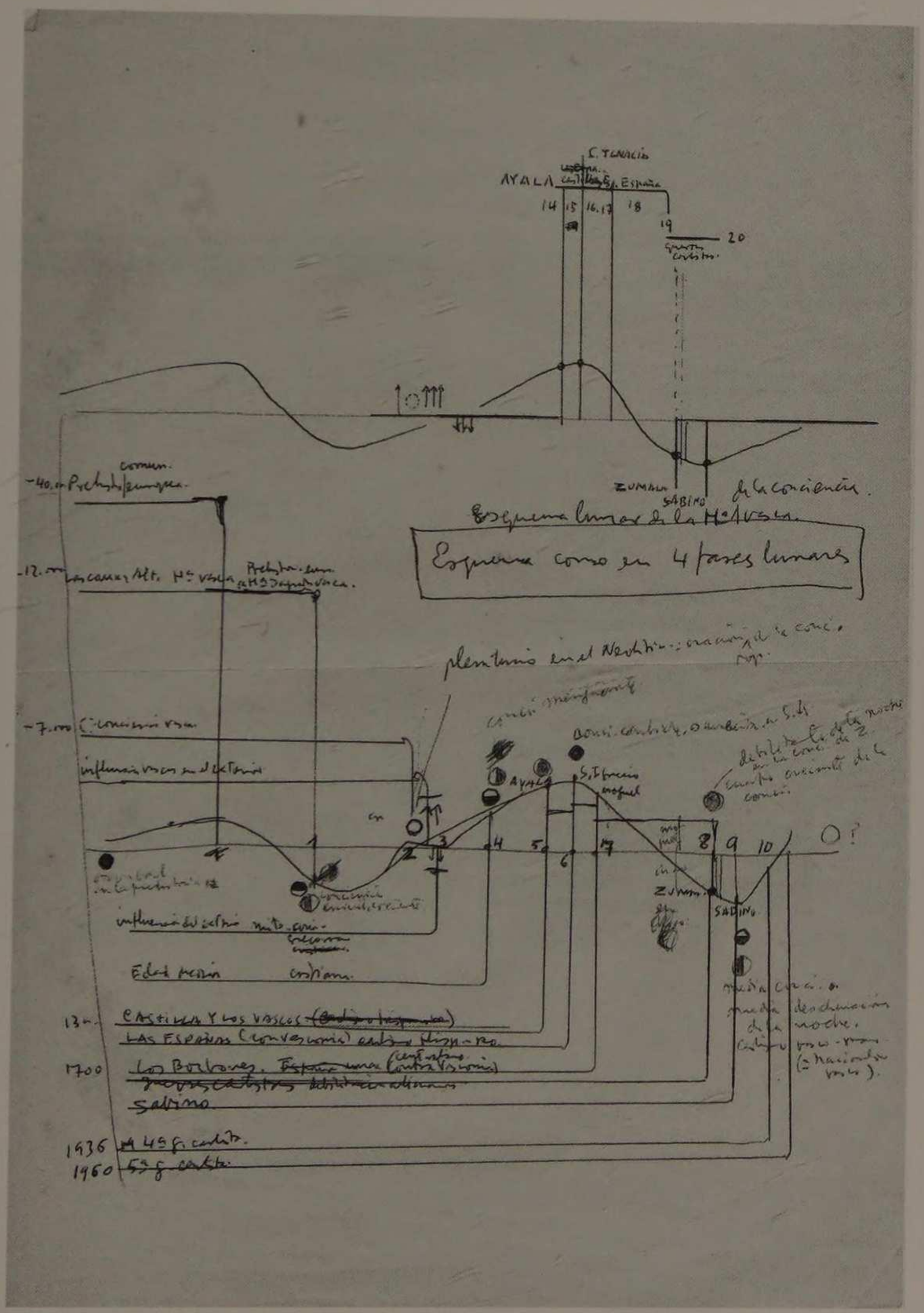

1
2
3
4
5
6
A.C.
1
+
1
+
2
3
3
2

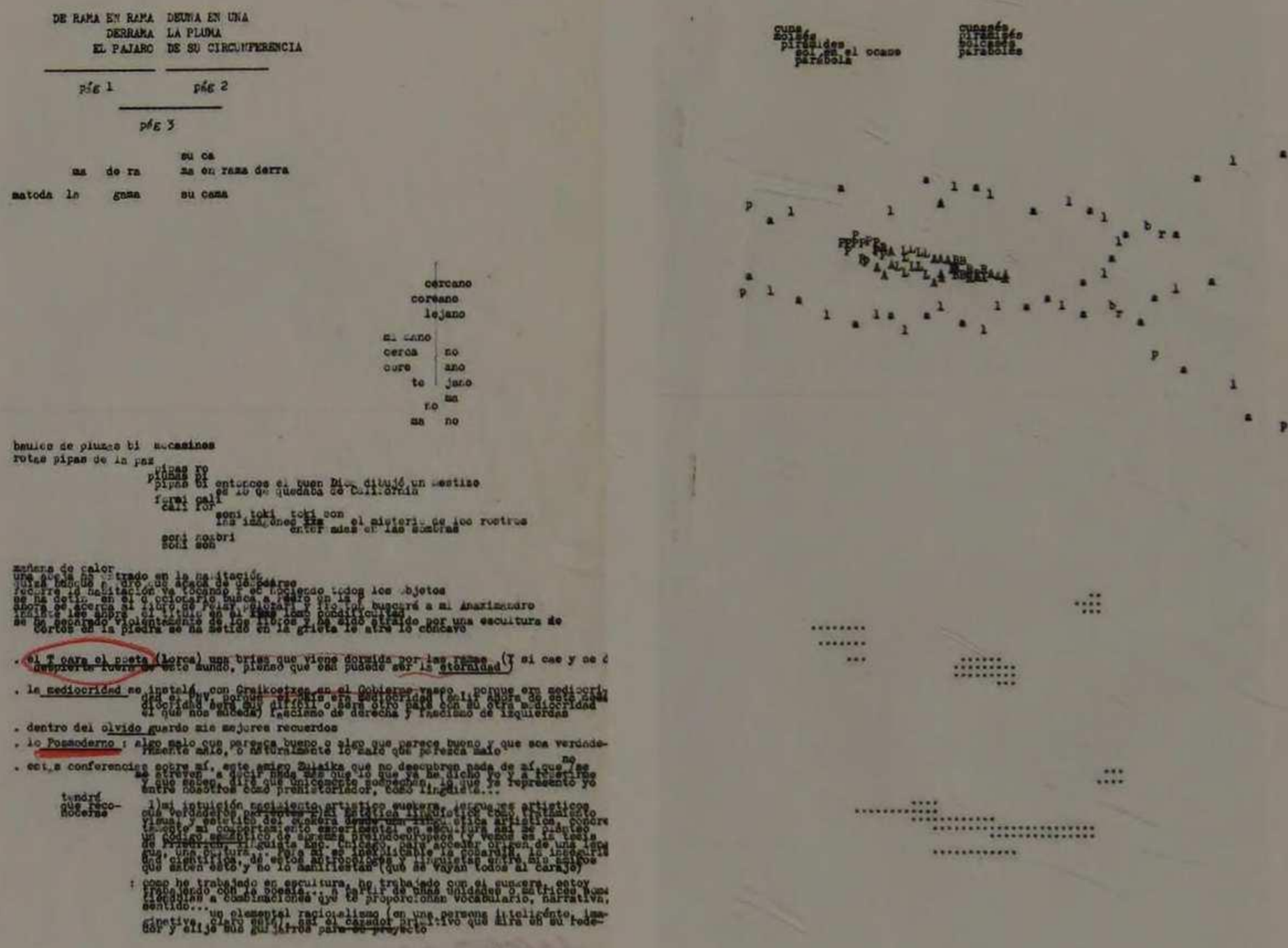

ÉT
ÉT
Wolfiin
?
CLASICISMOS
f.i.
? RECEPTIVIDAD
GT
ÉT
E/T
E monovalente
bivalente ---?
I trivalente
pentavalente?
E
T
0.....15.....90.....135.....180.....225.....270.....315.....360
(-135) (-90) (-45) (-0)
0
A
B
C
D
f1
f2
f3

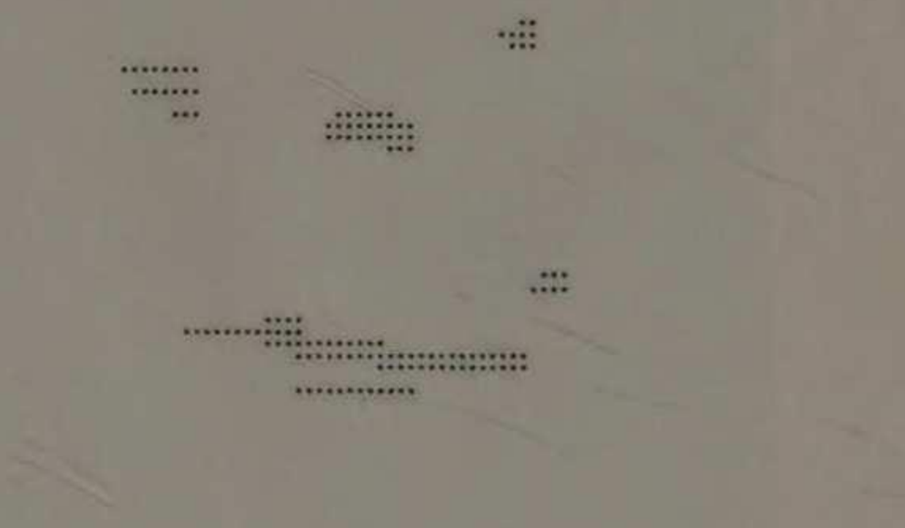

s.t.
a
10 10 10
0 0 0
01 01 01
0 0 0
OTEIZA

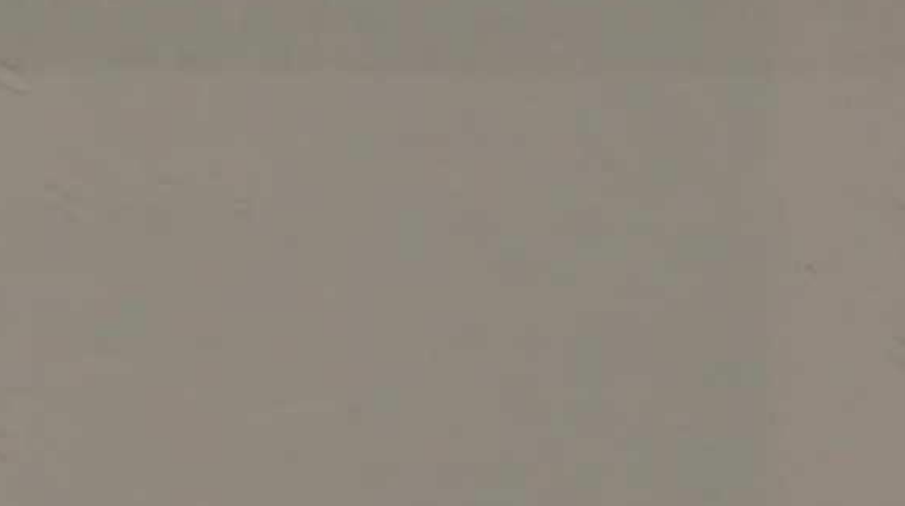

(+)
(-)
6)
5)
4)
3)
2)
1)
0)
ENTRADICIÓN MONOFÁSICA CONTINUA
ENTRADICIÓN BIFÁSICA INTERMITENTE
RAZA ESTÉTICA LATINA
RAZA ESTÉTICA VASCA
10 10 ? 10 10
Sumeria neolíticos
mitos?
Lascaux
Artistenses?
PROBLEMÁTICAS
ESTÉTICA OBJETIVA
ESTÉTICA SUBJETIVA
ESTÉTICA EXISTENCIAL
ESTÉTICA GENERAL
1 2 3 4 5 6 7 8 ...
ESTÉTICAS APLICADAS


Resumen de las conversaciones del arte
OT
Pienso
Bola
vuelo

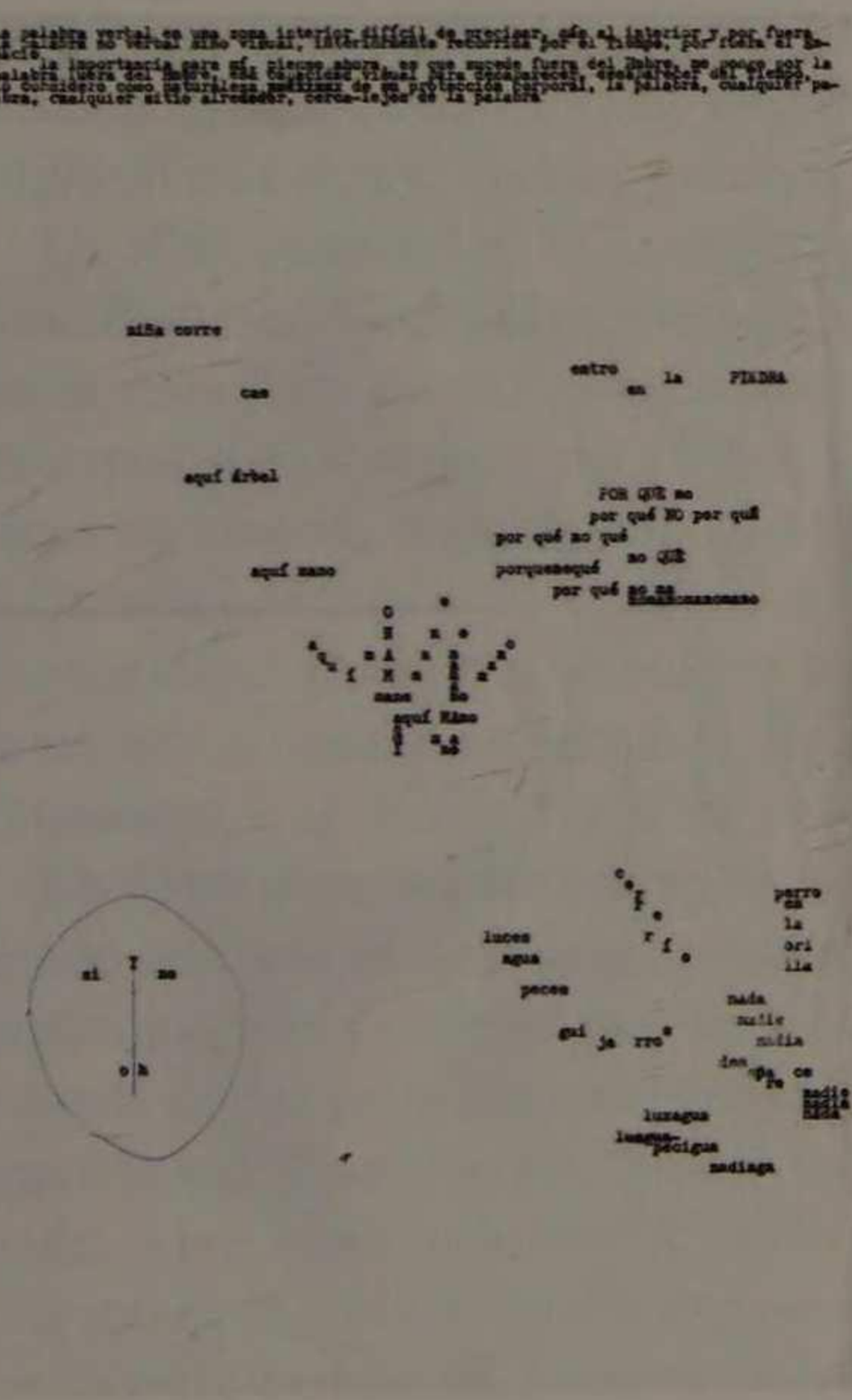

AYALA
S. Ignacio
14
15
16.17
18
19
20
ZUMALA
SABINO
de la conciencia.
Esquema lunar de la Mª Asunta.
Esquema como en 4 fases lunares
-40.m
-12.m
-7.m
1700
1936
1960
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
CASTILLA Y LOS VASCOS
LAS ESPAÑAS
Los Borbones.
Salvino
Edad media
Edad moderna

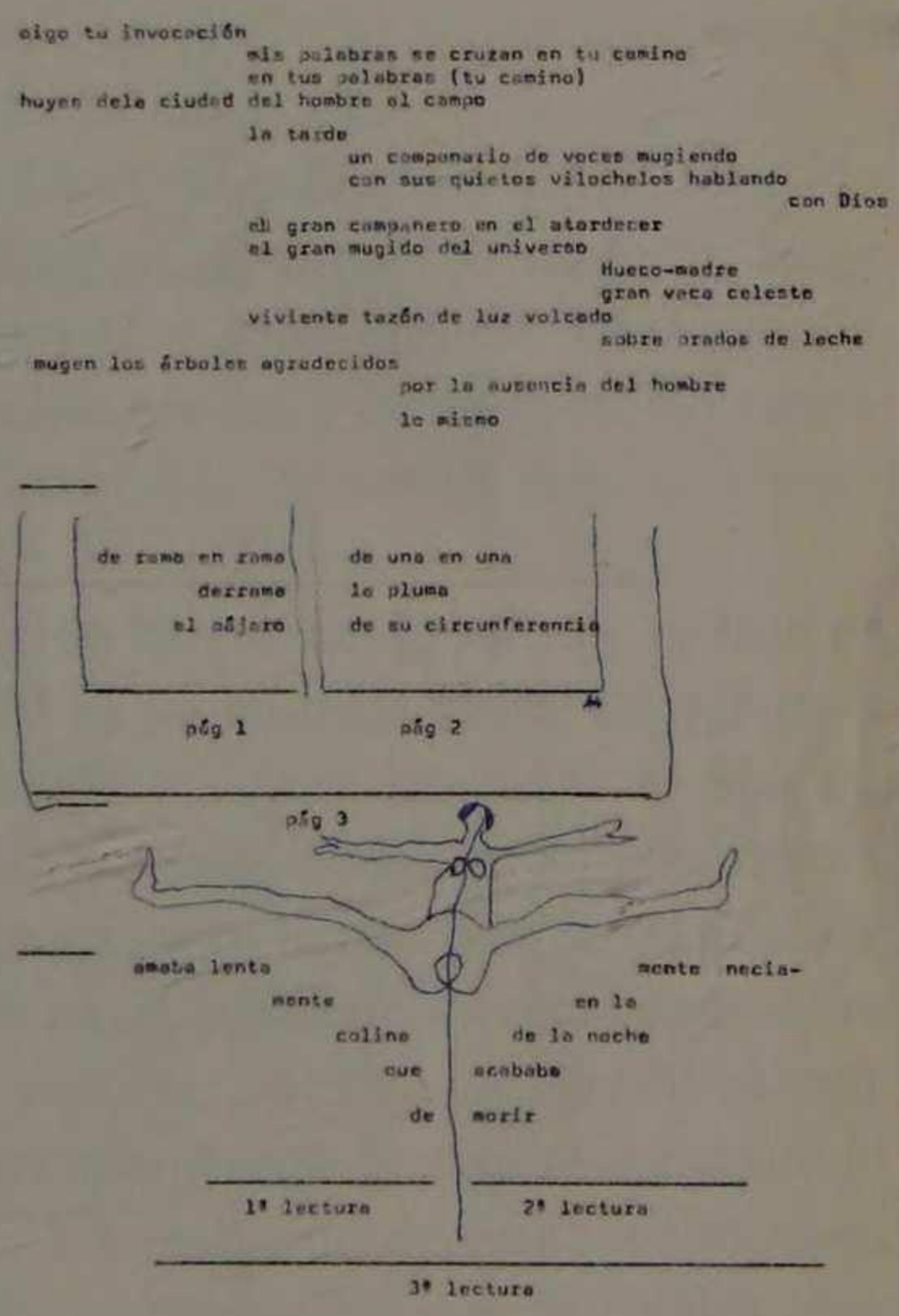

DE RAMA EN RAMA DEUNA EN UNA
DERRAMA LA PLUMA
EL PAJARO DE SU CIRCUNFERENCIA
pág 1
pág 2
pág 3
su ca
ma de ra ma en rama derra
matoda la gama su cama
cercano
coreano
lejano
mulos de plumas bi
rotas pipas de la paz
pipas ro
pipas bi
pipas bi entonces el buen Dios dibujó un mestizo
formi cali
cali for
sori toki toki son
sori zozori
sori son
cuna
zolaés
pirenaides
sol es el ocaso
parábola
cunaéa
pirenaída
balcaeta
parabolía






. el T cara el poeta (lorca) una brisa que viene dormida por las ramas (Y si cae y se d
. la mediocridad se instaló con Graikoetxea en el Gobierno vasco , porque en mediocrid
. dentro del olvido guardo mis mejores recuerdos
. lo Posmoderno : algo malo que parezca bueno o algo que parece bueno y que sea verdade
. esta conferencias sobre mí, este amigo Zulaika que no descubren nada de mí que
tendrá que reco-
1)mi intuición resultante artistico cuevera, iconos artisticos
visual y estetico del cuevera desde una antropología artística, sobre
un poder estético de cuevera prehistoricopoeos (y temas en la tesis
Cultura Kro-Magnon, Cultura Solutrense, Cultura Aziliense, Cultura
científica, de estos antropólogos y arqueólogos entre mis amigos
que saben esto y no lo manifiestan (que se vayan todos al carajo)
: como he trabajado en escultura, he trabajado con el cuevera, estoy
trabajando con la poesía... a partir de unas unidades o matrices bom
plicadas a combinaciones que te proporcionan vocabulario, narrativa,
sentido... un elemental racionalismo (en una persona inteligente, ima
ginativa, claro que no) es el cazador artístico que sirve en su hoder
dar y elije sus materiales para su proyecto




de rama en rama
derrame
el pájaro
de una en una
la pluma
de su circunferencia
pág 1
pág 2
pág 3
amata lenta
mente
colina
cue
de
mente
en la
de la noche
acababa
morir
mente necia-
1ª lectura
2ª lectura
3ª lectura

JOSÉ ANTONIO SISTIAGA

San Sebastián, 1932

Páginas 156 a 159
...ere erera baleibu izik subua aruaren..., 1968-1970 [14-15]

INICIÓ su carrera artística a los 17 años al realizar sus primeras pinturas en estilo impresionista. Entre 1954 y 1961 residió en París. Su primera muestra con pinturas figurativas data de 1958, en San Sebastián, y un año más tarde lo hizo en París. Entre 1961 y 1963 vivió y expuso en Ibiza. En 1963 abrió en San Sebastián el primer Taller Libre de Expresión Infantil, un proyecto pedagógico, basado en el método de Celestin Freinet, que llevó a cabo con Esther Ferrer.

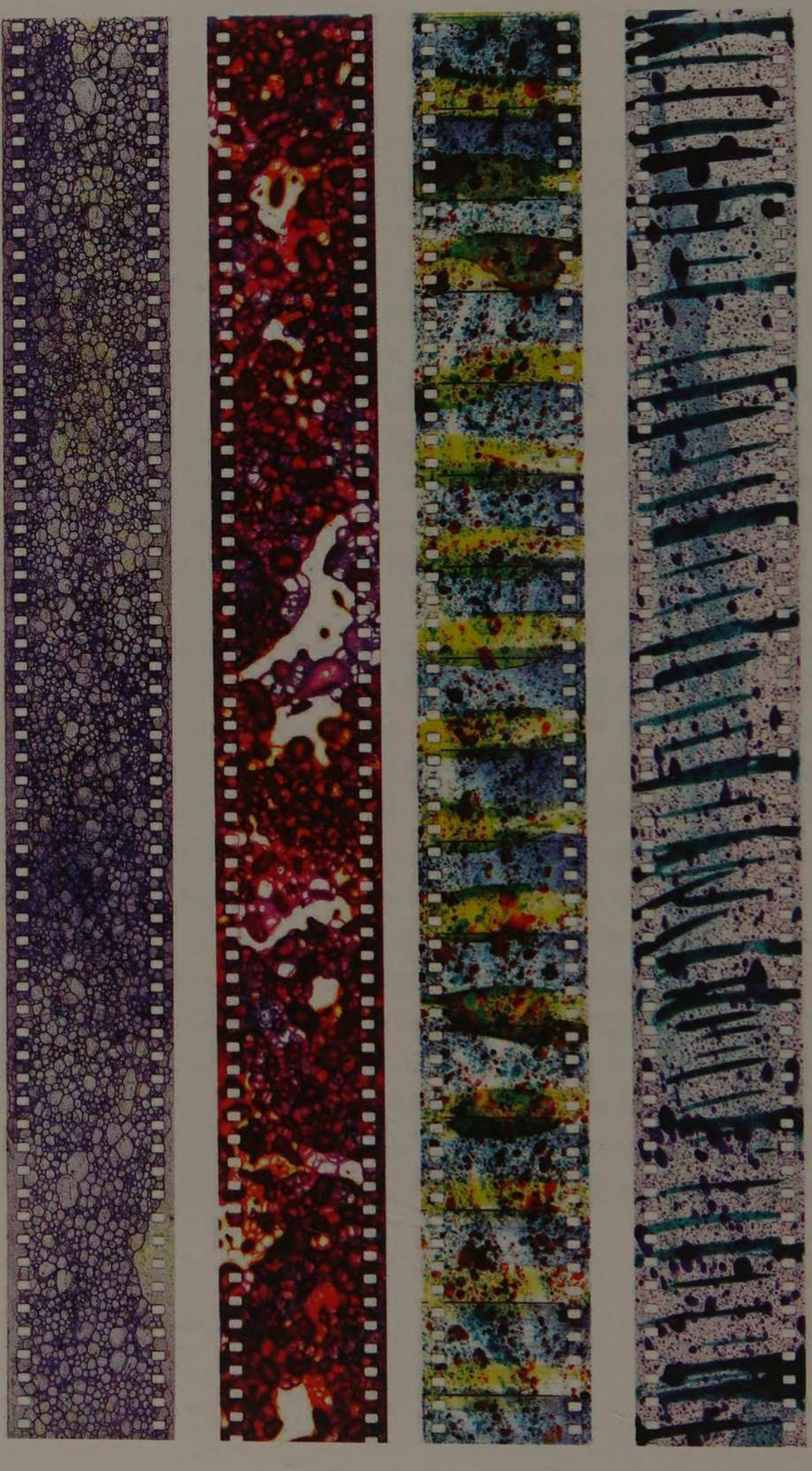
En 1966 participó en la fundación del grupo Gaur, de la Escuela Vasca, formado por Amable Arias, Néstor Basterretxea, Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Jorge Oteiza, Rafael Ruiz Balerdi, José Antonio Sistiaga y José Luis Zumeta, participando en una exposición itinerante por el País Vasco. Su obra pictórica se ha exhibido repetidas veces en Madrid, Washington, Nueva Orleans, París, San Sebastián, Bilbao, Vitoria, Italia, Canadá y México.

Su pintura pasó de la figuración a la abstracción lírica, con grandes y enérgicos trazos de color, llegando a un punto álgido en 1970 en un enorme mural creado para el Restaurante Ruperto de Nola, en el ático del edificio Torres Blancas, de Madrid.

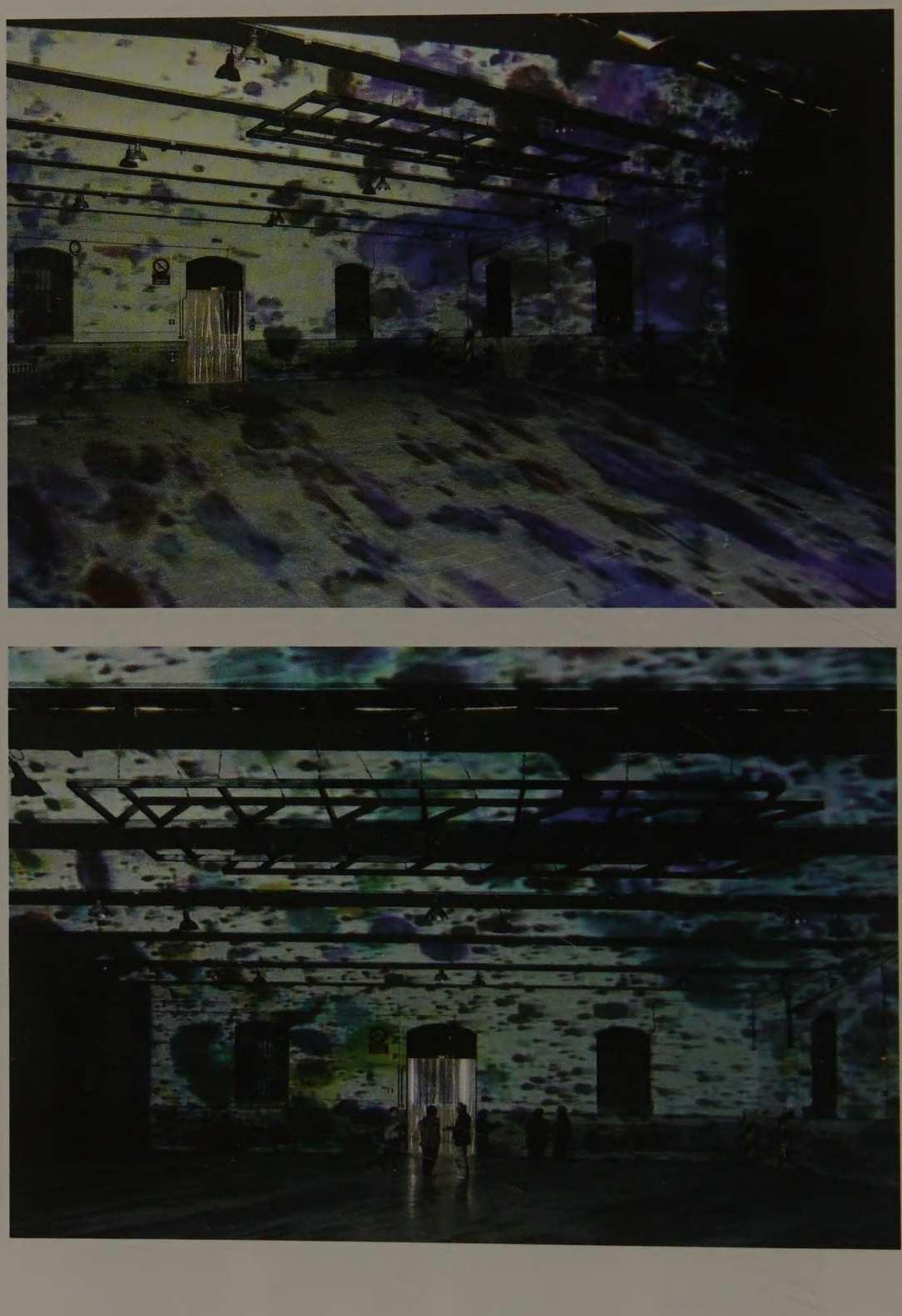
En 1968 experimentó extendiendo pintura sobre celuloide de película de 35 mm, realizando un corto de 8 minutos, pasando de la pintura sobre lienzo o de la realización de grandes murales a un nuevo medio y un nuevo material, pintando directamente sobre el celuloide de las películas cinematográficas, iniciando así un original tipo de escritura experimental. Tras el corto, realizó un largometraje pintando directamente sobre el celuloide: *...ere erera baleibu izik subua aruaren...* Ha realizado diversas incursiones en el campo de la cinematografía experimental, participando en diversos festivales cinematográficos (Oberhausen, Londres, Nueva York, París, Bruselas, etc.) y obteniendo en 1980 una mención especial en el VIII Festival sull'Arte e di Biografie d'artisti, Asolo, Italia. En 1988, en la muestra colectiva «Vanguardias en Vanguardia», y en 1989 presenta en el Festival de Cine de San Sebastián su filme *Impresiones en la alta atmósfera.*

Bibliografía seleccionada:

José Antonio Sistiaga. Lorategi irudikatu beteko islak [cat. exp.], San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea, 2011.



JOSÉ ANTONIO SISTIAGA







JAVIER AGUIRRE

San Sebastián, 1935

Páginas 162 y 163
Uts cero, 1967-1970 [16]
Innerzeitigkeit (Temporalidad interna), 1969-1970 [17]

CON solo quince años comenzó a colaborar como crítico en revistas de cine. En 1955 fundó y dirigió el Cine Club de San Sebastián. Entre los años 1956 y 1957 organizó la III Semana de Formación Cinematográfica y el Festival Nacional de Arte Cinematográfico Amateur.

En 1956 se trasladó a Madrid para estudiar en el IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas), después denominado Escuela Oficial de Cinematografía, empezando su carrera en el mundo profesional como ayudante de dirección.

Durante los años sesenta y setenta alternó la realización de películas comerciales con cortometrajes experimentales, especialmente una serie de ocho cortometrajes realizados entre 1967 y 1971 que denominó con el título genérico de *Anti-Cine,* con los que exploró las posibilidades del cine como medio, poniendo especial énfasis en la abstracción. Con este ciclo ha puesto en cuestión el lenguaje y el medio cinematográficos, adoptando una actitud inequívoca y radicalmente moderna, al negar el cine, como expresa la partícula 'anti', con la que califica esta parte de su obra.

En buena medida la actitud experimental de su lenguaje cinematográfico tiene sus raíces en el trato con Jorge Oteiza y Julio Campal, y en su relación con los poetas y artistas más experimentales en cuyas exposiciones y festivales ha presentado su ciclo de *Anti-Cine.*

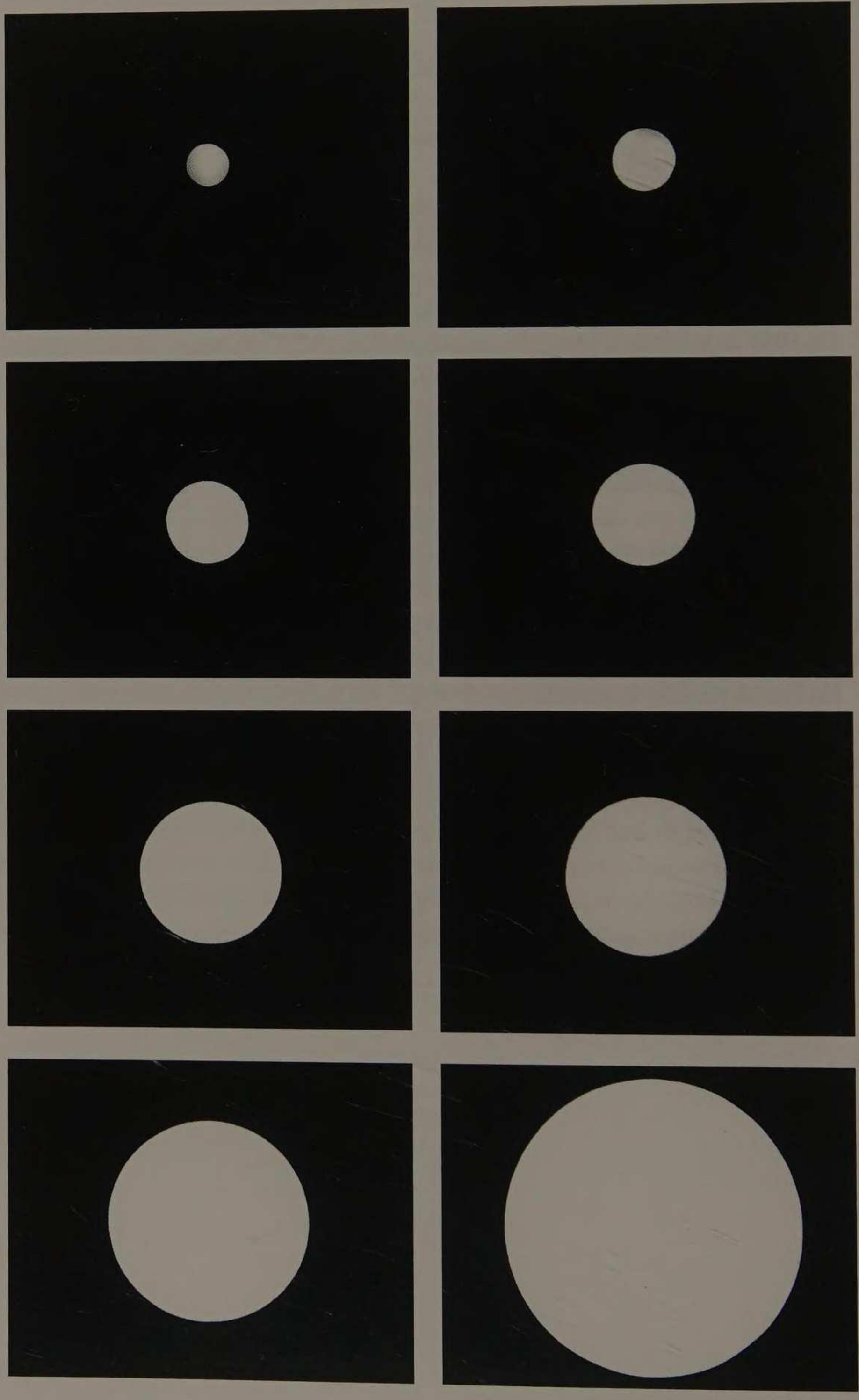
En 1961 recibió la Concha de Oro por su cortometraje *Pasajes tres* en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Ese mismo año fue homenajeado por el Cine Club de San Sebastián. Por sus cortometrajes experimentales ha sido premiado en festivales de cine como los de Venecia, San Sebastián, Valladolid, Bordighera, Estrasburgo, Bilbao,..

En 1971 publicó un libro titulado *Anti-Cine* en el que recoge sus teorías cinematográficas y explica sus películas.

Bibliografía seleccionada:

AGUIRRE, Javier: *Anti-Cine*, Madrid: Fundamentos, 1971.

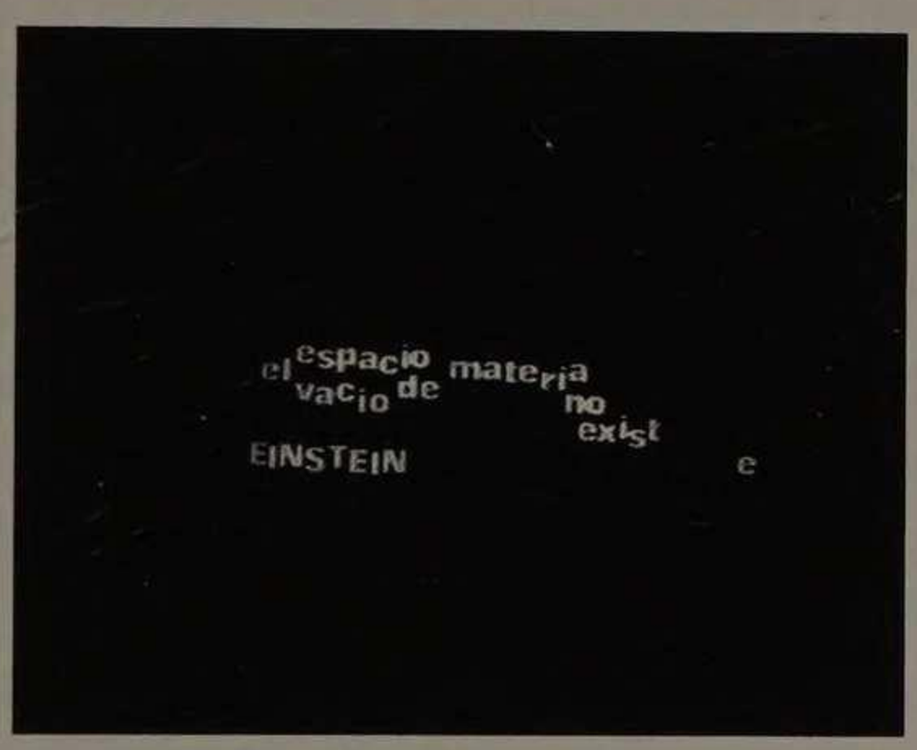
AYALA, F., J. MAQUA, P. del BARCO y J. MADERUELO: *Entre, antes, sobre, después del Anti-cine*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995.




a Julio Campal
in memoriam

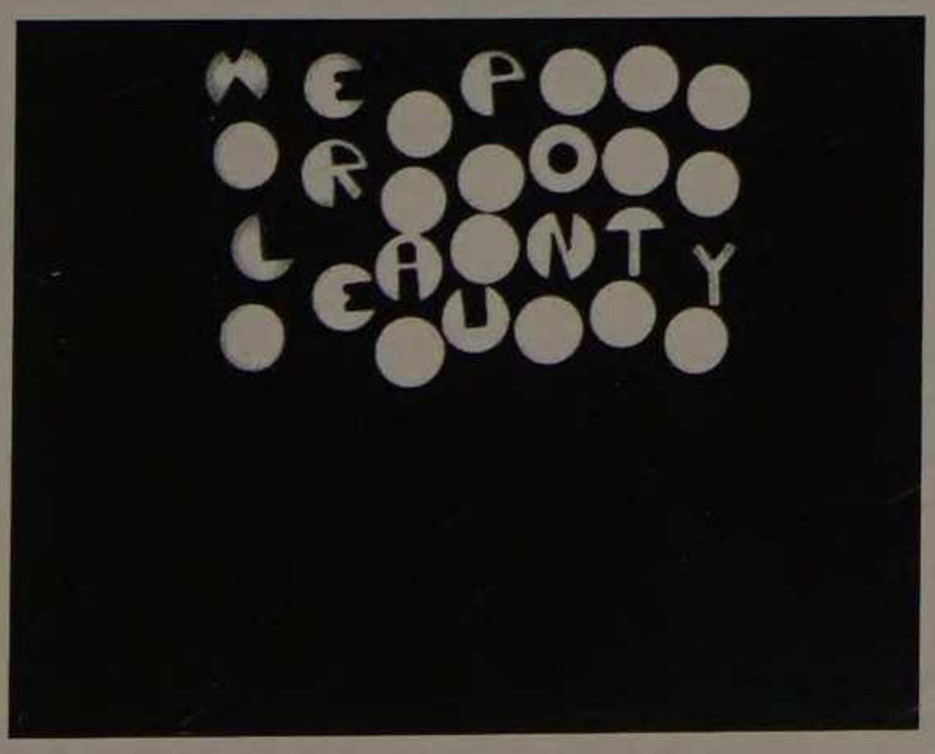

INNERZEITIGKEIT
TEMPORALIDAD INTERNA


SIMONE WEIL


el espacio materia
vacio de no existe
EINSTEIN


MONTA


MERLEAU-PONTY


MERLEAU-PONTY


WILLIAMSON

JUAN EDUARDO CIRLOT

Barcelona, 1916-1973

Páginas 166 y 167

Anahit, Dau al set, Barcelona, 1968 [18]
Bronwyn, n, edición del autor, Barcelona, 1969 [19]
Bronwyn, V, edición del autor, Barcelona, 1968 [20]
Bronwyn, VI, edición del autor, Barcelona, 1969 [21]
Bronwyn, VIII, edición del autor, Barcelona, 1969 [22]
Bronwyn, y, edición del autor, Barcelona, 1970 [23]
Donde nada lo nunca ni, I y II, edición del autor, Barcelona, 1971 [24]
El palacio de plata Cristo, cristal, edición del autor, Barcelona, 1968 [25]
Homenaje a Bécquer, I y II, edición del autor, Barcelona, 1971 [26]
La doncella de las cicatrices, edición del autor, Barcelona, 1967 [27]
La sola virgen la, edición del autor, Barcelona, 1969 [28]
Inger permutaciones, edición del autor, Barcelona, 1971 [29]

Páginas 168 y 169

Bronwyn, n, edición del autor, Barcelona, 1969 [19]

HOMBRE de gran erudición, en 1943 empezó su carrera como crítico de arte, mientras trabajaba en la Librería Editorial Argos, de Barcelona. Estudió Música, siendo uno de los primeros compositores españoles que escribió obras seriales dodecafónicas, entre 1943 y 1950. A finales de los años cuarenta se relacionó con los artistas del grupo Dau al Set, en cuya revista colaboró a partir de 1949. En octubre de ese año viajó a París donde conoció personalmente a André Breton. En 1951 comenzó a trabajar en la Editorial Gustavo Gili, donde permanecerá hasta su muerte haciendo labores de edición y traducción de libros de arte.

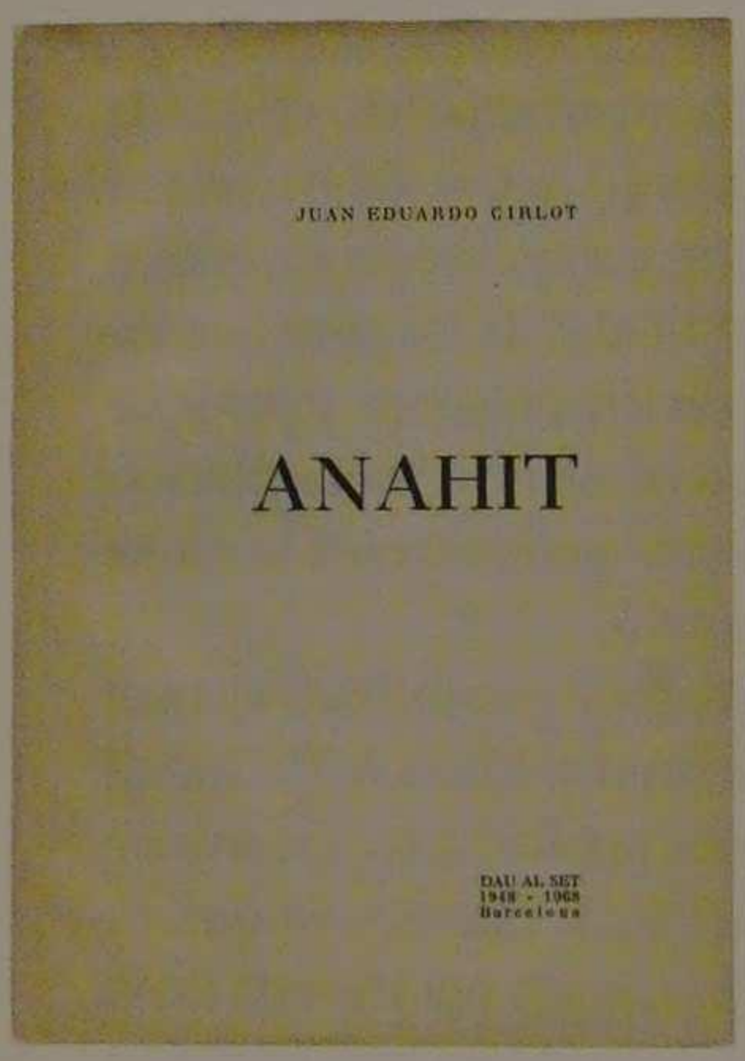
Entre 1949 y 1954 se relacionó con el heterodoxo etnólogo y musicólogo alemán Marius Schneider en Barcelona y colaboró con el historiador medievalista José Gudiol Ricart. Como consecuencia de la influencia de estos personajes publicó *Diccionario de símbolos tradicionales* (1958), obra que le haría internacionalmente famoso, ya que en 1962 se publicó en inglés con el título *A Dictionary of Symbols*, prologado por Herbert Read.

Como poeta empezó abrazando el surrealismo para asumir luego una tradición espiritualista que se remonta hasta la Cábala, el Talmud, el sufismo y los estudios orientales. De ahí proviene su interés por la simbología, que imbuirá toda su actividad literaria. Realizó estudios sistemáticos sobre simbología y hermenéutica medieval, reuniendo una importante colección de espadas. Su copiosa y variada producción poética, que alcanza más de cincuenta libros, se mantuvo alejada e independiente de las corrientes que dominaron la poesía de Posguerra a causa de su oscuridad y hermetismo.

Cirlot había llegado a la experimentación poética de manera autónoma desde los procedimientos compositivos del serialismo musical y tras haber dejado pasar más de doce años de silencio poético y de distancia con respecto a la experiencia de Dau al Set. El resultado es un trabajo portentoso que conocemos como Ciclo Bronwyn, constituido por dieciséis «cuadernos blancos» escritos y editados entre 1967 y 1972, a los que hay que sumar una serie de poemas sueltos, libros sin editar, escritos aclaratorios, notas y artículos complementarios.

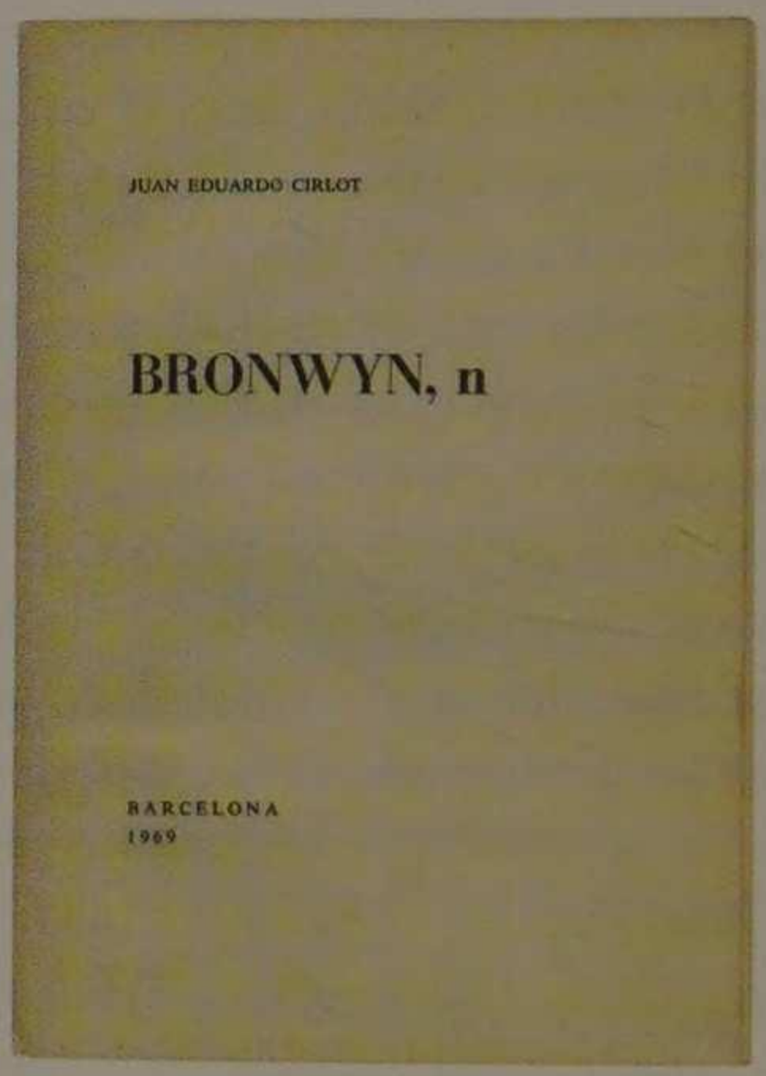
Bibliografía seleccionada:

CIRLOT, Juan Eduardo, y Victoria CIRLOT (ed.): *Bronwyn*, Madrid: Siruela, 2001.
— *Diccionario de símbolos tradicionales*, Barcelona: Luis Miracle, 1958; reed. en —: *Diccionario de Símbolos* (10.ª edición), Madrid: Siruela, 2003.
VV. AA.: *Mundo de Juan Eduardo Cirlot* [cat. exp.], Valencia: IVAM Centre Julio González, 1996.


JUAN EDUARDO CIRLOT

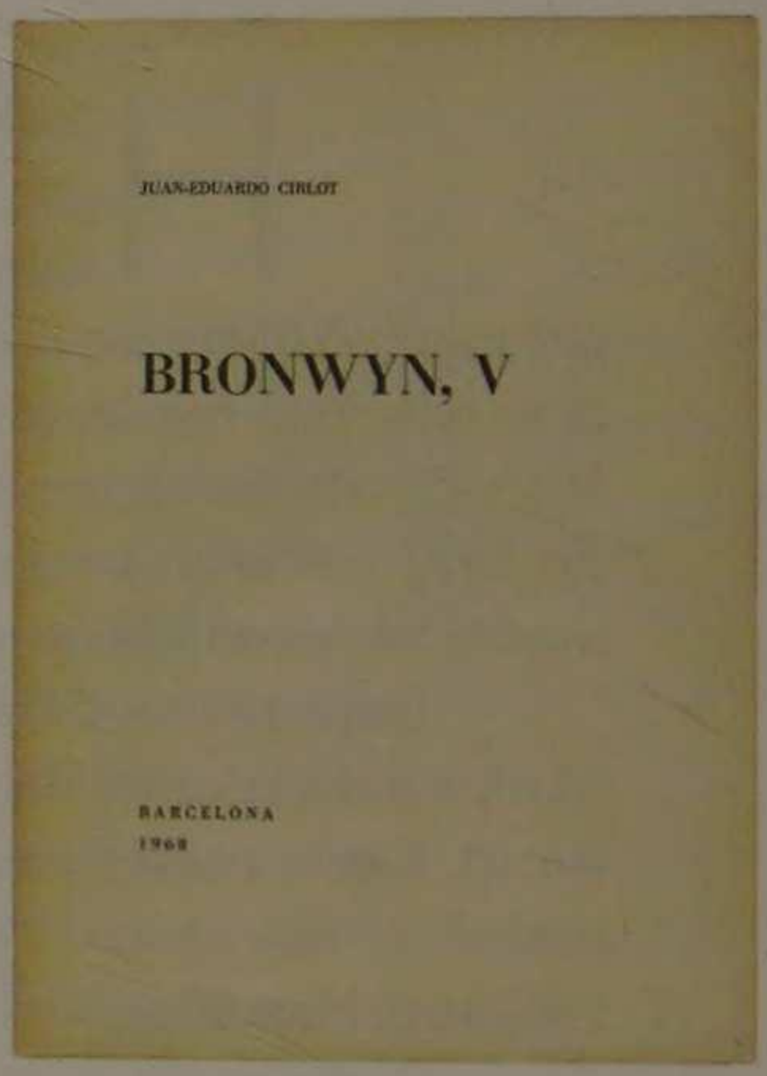
ANAHIT

DAU AL SET
1948 - 1968
Barcelona


JUAN EDUARDO CIRLOT

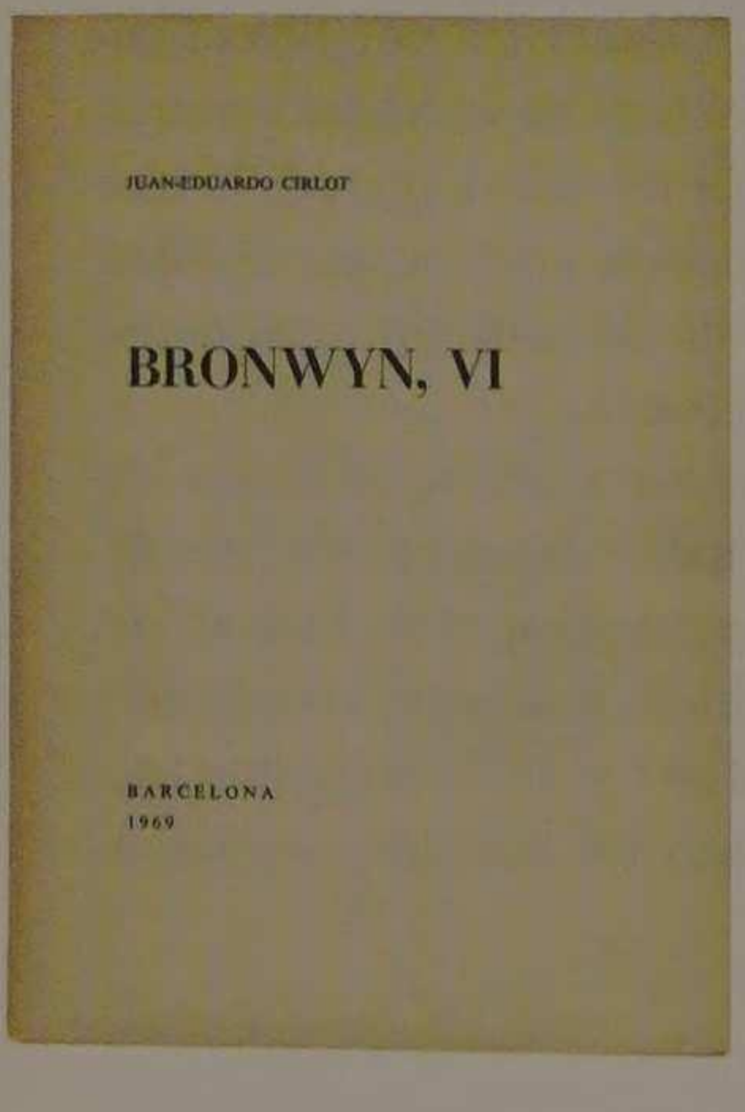
BRONWYN, n

BARCELONA
1969


JUAN-EDUARDO CIRLOT

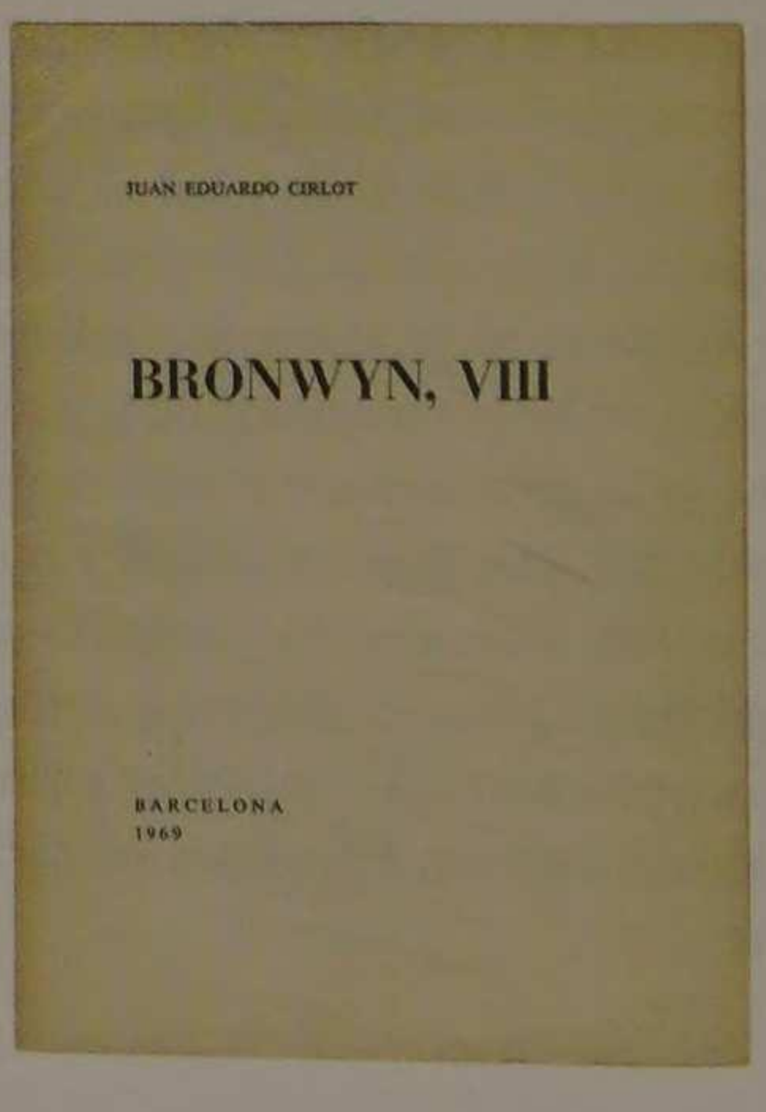
BRONWYN, V

BARCELONA
1968


JUAN-EDUARDO CIRLOT

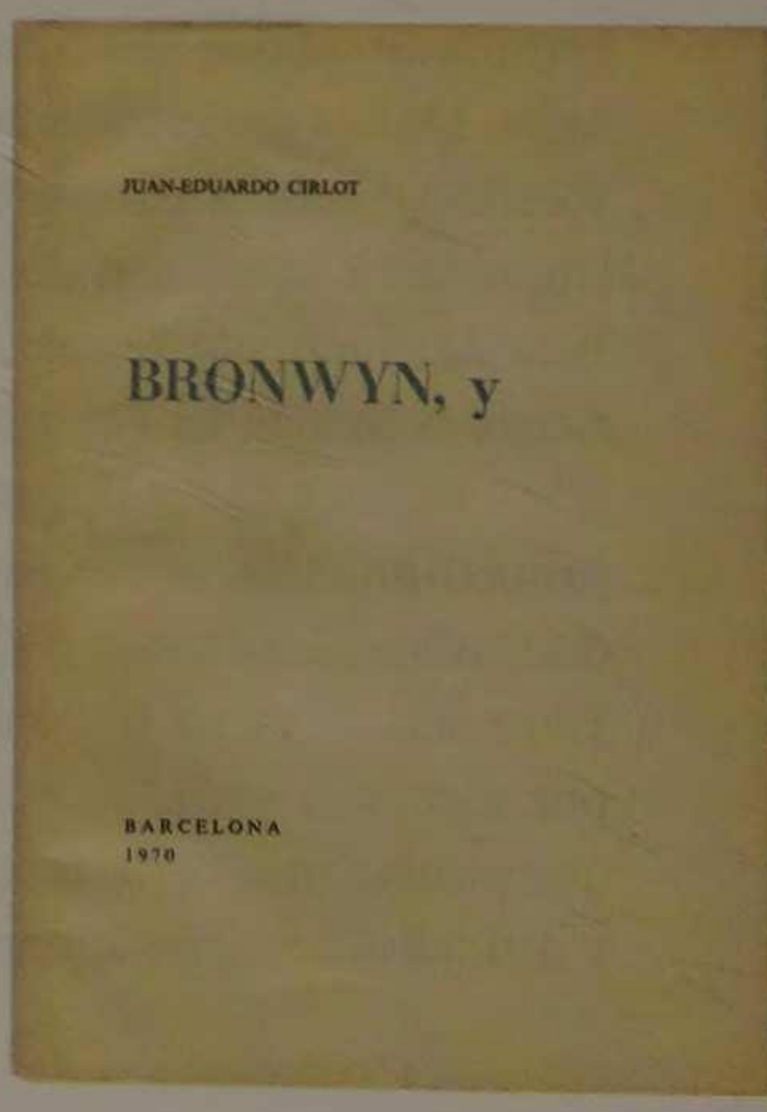
BRONWYN, VI

BARCELONA
1969


JUAN EDUARDO CIRLOT

BRONWYN, VIII

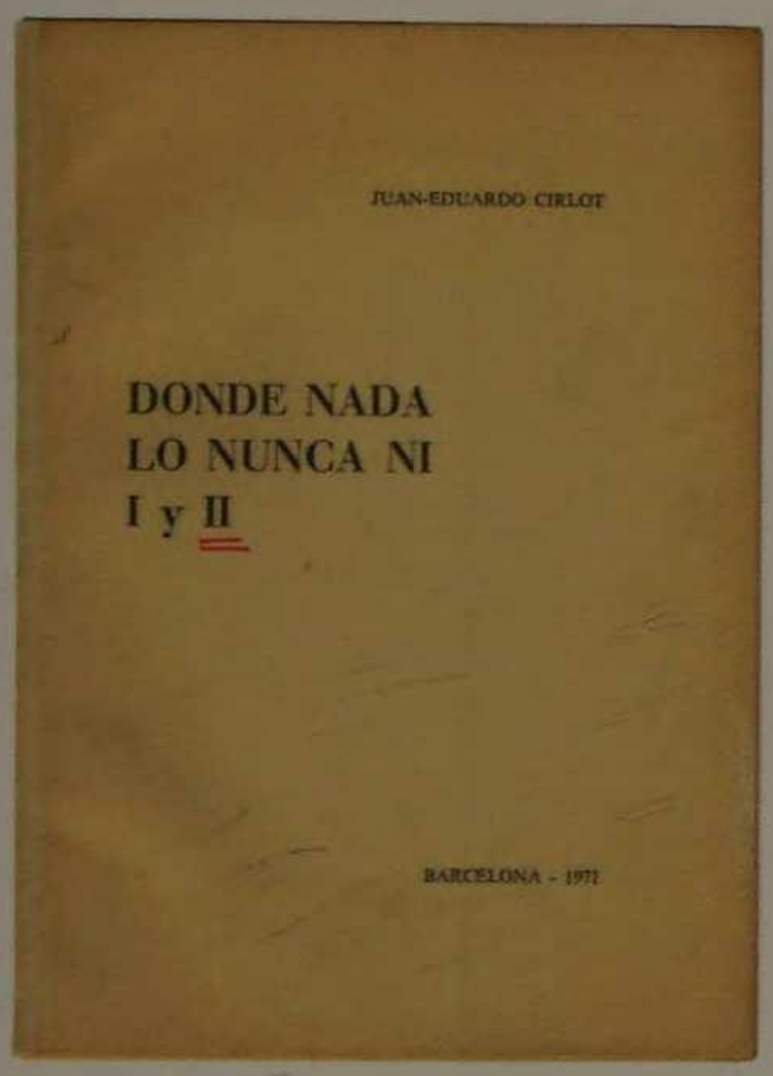
BARCELONA
1969


JUAN-EDUARDO CIRLOT

BRONWYN, y

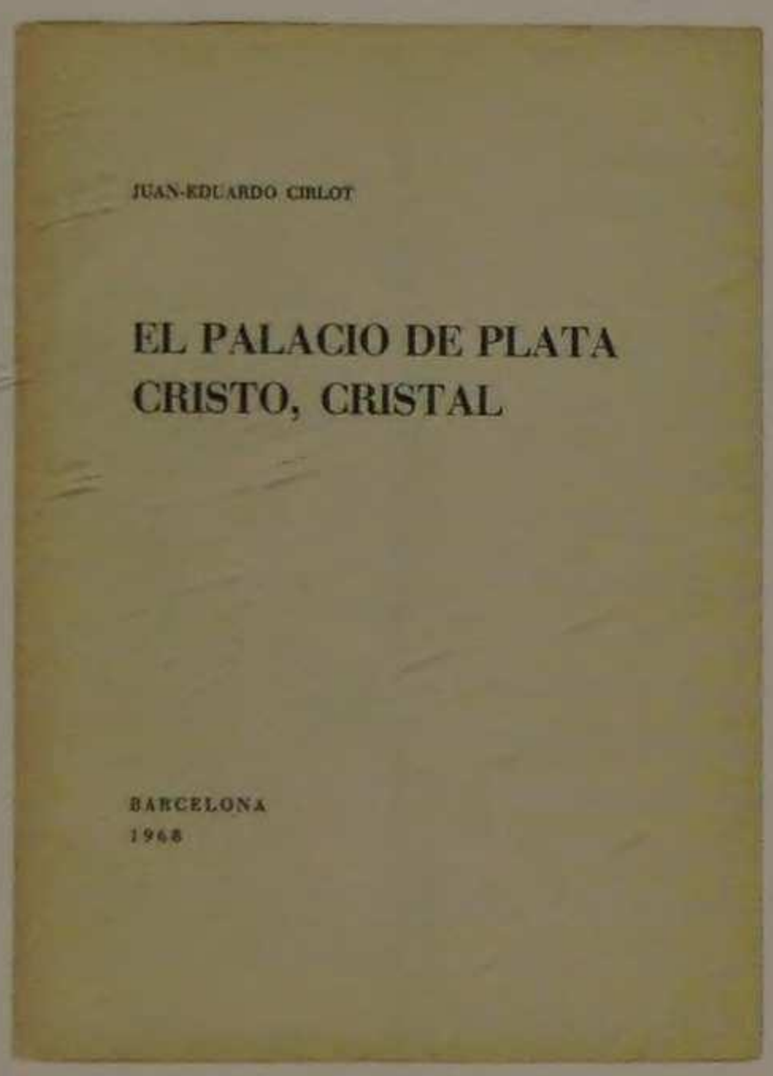
BARCELONA
1970

JUAN EDUARDO CIRLOT


JUAN-EDUARDO CIRLOT

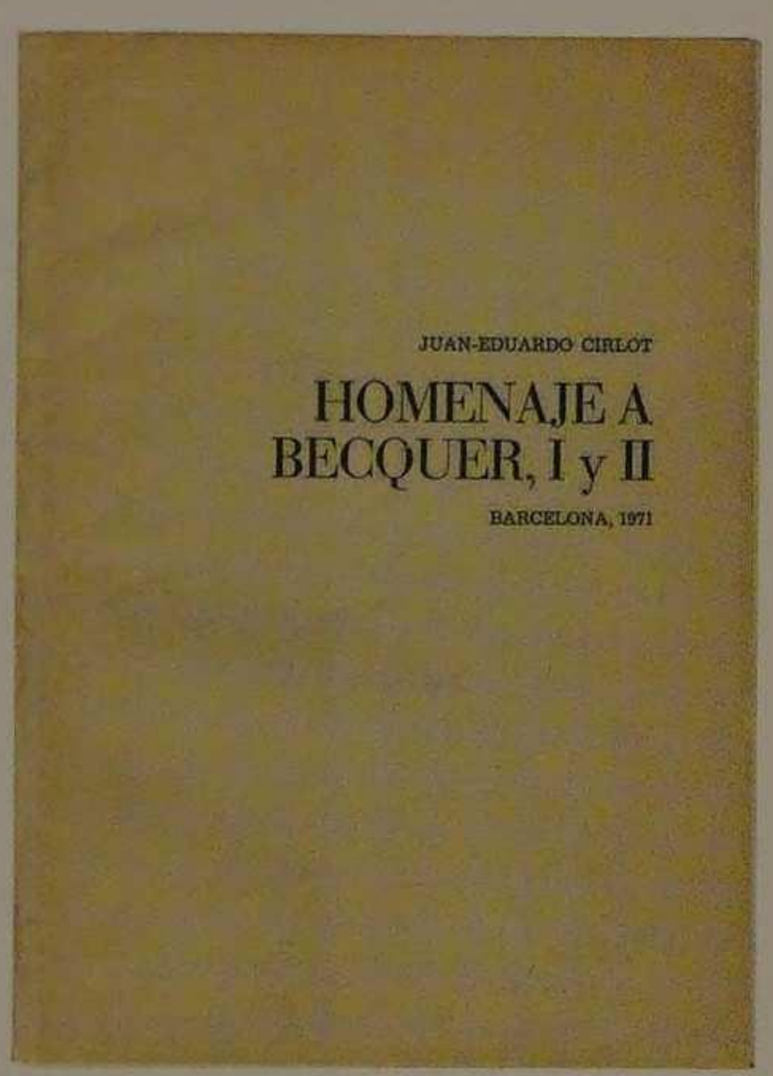
DONDE NADA
LO NUNCA NI
I y II

BARCELONA - 1971


JUAN-EDUARDO CIRLOT

EL PALACIO DE PLATA
CRISTO, CRISTAL

BARCELONA
1968


JUAN-EDUARDO CIRLOT

HOMENAJE A
BECQUER, I y II

BARCELONA, 1971

LA DONCELLA
DE LAS
CICATRICES

POR
JUAN-EDUARDO CIRLOT

BARCELONA
1967

JUAN EDUARDO CIRLOT

LA SOLA VIRGEN LA

BARCELONA
1969

JUAN EDUARDO CIRLOT

INGER,
PERMUTACIONES

BARCELONA
1971

Nor
nor Bronwyn

Rob
rob Bronwyn

Row
row Bronwyn

Wry
wry Bronwyn

Ynwyr
Ynwyn
Nynwyn
Nywy aywy aywy

Nwyn owon
nwnonwonn

Yawon ynwwn
nyuwn

Nynw nornynw
nornynwon

Yworbyn
aynow wo

Rbo
rbw
rby
rwyb

Yr yrb yrn
yrnyb
ynwyw

Yrnbrw

Ww
wu wu

Nw

Nwn nor
hyrny nwynnyr
ynnhrow

Nybry wonny
wonny nybrw

Byrny hyrnw wyn
wyr

Yrwyr nynyr

Ow
ow wyr ownyr ow nynyr

Yr nynow rynwnynwyr

Nywny nywny nywny
ynnn rynw

Nowryh rwrhw
nowryh nynoow onnywyn
ynwynyryn

Synar owen onny
hrynhoonowny

Norw
orw

Rynyrwyr
Rynw wyrwyr
Unwy
Wywy
Nwywy
Nuynnn
Nwn
Ynn

JOAN BROSSA

Barcelona, 1919-1998

Páginas 172 a 177

Brossa/Tàpies: *Novel.la*, Sala Gaspar, Barcelona, 1965 [30]

En 1941 conoció al poeta Josep Vicenç Foix, quien le introdujo en el surrealismo y a través del cual entró en contacto con el pintor Joan Miró y con el dinamizador artístico Joan Prats. Junto con ellos exploró las diversas vanguardias europeas: el surrealismo, el futurismo y el dadaísmo, a la vez que se interesó por la obra de Sigmund Freud y por el automatismo psíquico.

En 1948 participó en la creación de la revista *Dau al Set* con los pintores Joan Ponç, Antoni Tàpies, Modest Cuixart y Joan-Josep Tharrats y el crítico Arnau Puig, a los que un año más tarde se sumó Juan Eduardo Cirlot.

Joan Brossa se dio a conocer a mediados de los años cuarenta como escritor teatral desarrollando una extensa e importante obra a lo largo de veinte años, llegando a escribir unas trescientas cincuenta piezas teatrales que su autor ha calificado de *poesia escènica*.

El teatro de Brossa se desborda hacia la participación del público que puede moverse o intervenir, aproximándose así al happening, y por otro lado su trabajo se dirige hacia lo plástico, realizando poesía visual, esculturas-objeto o instalaciones. A pesar de la experimentación que encierra su escritura teatral, los primeros poemas visuales de Joan Brossa no fueron publicados hasta el año de 1969.

En 1970 apareció *Poesia rasa*, recopilación de diecisiete libros de poesía de ínfima difusión o que se hallaban inéditos. Tras la aparición de otros volúmenes recopilatorios de obras anteriores (*Poemes de seny i cabell*, 1977, ocho libros; *Rua de llibres*, 1980, siete libros, y *Ball de sang*, 1982, ocho libros), Brossa ya no dejó de publicar con regularidad hasta su muerte.

El afán experimentador le condujo a la colaboración con artistas de otros géneros, como los pintores Joan Miró, Antoni Tàpies, el escultor Moisès Villèlia, el compositor Josep Maria Mestres Quadreny, el pianista Carles Santos o el realizador de cine Pere Portabella. Con Antoni Tàpies llegó a realizar dieciséis «libros de artista», uno de ellos es *Novel·la*.

Joan Brossa fue galardonado con los premios Crítica de Serra d'Or y Lletra d'Or (1981), Ciutat de Barcelona (1987), Medalla Picasso de la Unesco (1988), Nacional de Artes Plásticas (1992), Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (1995) y Nacional de Teatro de la Generalitat de Catalunya (1998).

Bibliografía seleccionada:

BROSSA, Joan: *Novel.la. 31 litografies originals Antoni Tàpies*, Barcelona: Sala Gaspar, 1965.
— *Quadern de poemes*, Ariel, Barcelona, 1969.
— *Teatre complet: poesia escénica, Edicions 62, Barcelona, 6 vol., 1973-83.*
Brossa. 1941-1991 [cat. exp.], Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

15

Serie A G Nº 339555

CERTIFICACION EN EXTRACTO DE ACTA DE NACIMIENTO

Sección 1.ª

Tomo .....

Pág. ——

Folio (1) .....

Esta certificación sólo da fe del hecho del nacimiento, de su fecha y lugar y del sexo del inscrito.

Registro civil de BARCELONA JUZGADO NUMERO CINCO

Provincia de BARCELONA

D. —— (Nombre y dos apellidos del nacido)

hijo de —— (Nombre) y de —— (Nombre)

nació en BARCELONA

el día —— (En letra) de ——

de —— (En letra)

(Para notas y otras indicaciones) (2)

CERTIFICA: *Según consta del folio registral reseñado al margen, el Encargado*

D. .....

..... a ..... de ..... de 19.....

(Firma del Secretario) *(Firma del Encargado)*

(Sello del Juzgado) JUZGADO 5

Importe de la certificación:		
Ley de timbre (art. 71) (en pólizas).	2,00 ptas.	
Tasas (Decretos de 18-6-59, art. 4. y artículo 37, tarifa 1.ª)	27,00	"
Busca (art. 40, tarifa 1.ª)	.....	"
Urgencia (art. 41, tarifa 1.ª)	.....	"
Impreso	5,00	"
TOTAL	.....	"

(1) Se consignará el folio y no la página si se certifica de Libros ajustados al modelo anterior a la Ley vigente del Registro Civil; en otro caso se consignará sólo la página.
(2) Se inutilizará con una raya de tinta el espacio sobrante.
MODELO OFICIAL, de acuerdo con lo dispuesto en la Ley del Registro Civil de 8 de junio de 1957 y Reglamento para su aplicación de 14 de noviembre de 1958.

RIVADENEYRA, S. A.—MADRID

43

RECLUTAS EN CAJA

ARA LOS QUE TENGAN CONCEDIDA PRORROGA DE 1.ª CLASE

Sufrió las revisiones reglamentarias ante la Junta de Clasificación y Re-
sión de .....
los años de 19..... y 19....., confirmándose su clasificación
rovisional en la de 19....., siendo definitivamente clasificado.....
..... en la del año 19.....

El Jefe de la Caja,

ARA LOS QUE TENGAN CONCEDIDA PRORROGA DE 2.ª CLASE

Se le concedió prórroga de 2.ª clase por la Junta de Clasificación y Re-
sión el día ..... de ..... de 19..... Se
concedió ampliación de la prórroga en los años de 19....., de
....., de 19....., de 19..... y de 19....., siendo destina-
do a ..... por haber cesado en la prórroga con el reemplazo de
.....

El Jefe de la Caja,

CAJA DE RECLUTA N.º 36 RECLUTAMIENTO -BARCELONA-

Se concentró en Caja el día ..... de ..... de 19.....
Fué destinado el día ..... de ..... de 19.....
a .....

El Jefe de la Caja

CAJA DE RECLUTA N.º 36 RECLUTAMIENTO -BARCELONA-

La impresión digital se hará en la forma que preceptúa el artículo 228 del Reglamento.

62


DOCUMENTO NACIONAL DE IDENTIDAD
1ª
D.
EL DIRECTOR GENERAL DE SEGURIDAD

67

Este sorteo, que se celebrará el 25 de enero de 1965, por el sistema de extracciones de bombos múltiples, consta de diez series de 80.000 billetes cada una, a 250 pesetas, divididos en décimos a 25 pesetas.

PREMIOS DEL SORTEO PARA CADA SERIE

1 de . . . Pesetas	1.200.000		restantes de la centena del premio primero . .	247.200
2 de 250.000 . . .	500.000	2 aproximaciones de 77.825 pesetas, al premio primero .		155.250
4 de 75.000 . . .	300.000			
4 de 50.000 . . .	200.000	7.999 reintegros de 250 pesetas, para los números cuya terminación sea igual a la del premio primero .		1.999.750
40 de 15.000 . . .	600.000			
1.560 de 5.000 . . .	6.800.000			
720 de 2.500 ptas., para los billetes cuyas dos últimas cifras sean iguales a las del premio primero . .	1.997.500			
99 de 2.500 pesetas, para los números		10.319		14.000.000

Los billetes del próximo sorteo serán de 500 pesetas el billete

EXTRACTO DE LA INSTRUCCION DE 23 DE MARZO DE 1966

Los billetes de la Lotería son documentos al portador (art. 1) y pagan premios por importe total (art. 12). Único documento que hace fe (art. 13). Y precisamente por las Administraciones expendedoras (artículo 13).—Los billetes no podrán ser reemplazados por otros (artículo 14).—No pagan premio el billete taladrado en señal de anulación o que contenga el sello de Pago (artículo 19).—Se entiende ningún billete que ofrezca duda, sin someterlo previamente a reconocimiento oficial (art. 20).—El derecho al cobro de premios caduca al año (artículo 22).

Este sorteo, que se celebrará el 25 de enero de 1965, por el sistema de extracciones de bombos múltiples, consta de diez series de 80.000 billetes cada una, a 250 pesetas, divididos en décimos a 25 pesetas.

PREMIOS DEL SORTEO PARA CADA SERIE

1 de . . . Pesetas 1.200.000
2 de 250.000 . . . 500.000
4 de 75.000 . . . 300.000
4 de 50.000 . . . 200.000
40 de 15.000 . . . 600.000
1.560 de 5.000 . . . 6.800.000
720 de 2.500 ptas., para los billetes cuyas dos últimas cifras sean iguales a las del premio primero . . 1.997.500
99 de 2.500 pesetas, para los números

restantes de la centena del premio primero . . 247.200
2 aproximaciones de 77.825 pesetas, al premio primero . 155.250
7.999 reintegros de 250 pesetas, para los números cuya terminación sea igual a la del premio primero . 1.999.750
10.319 14.000.000

Los billetes del próximo sorteo serán de 500 pesetas el billete

EXTRACTO DE LA INSTRUCCION DE 23 DE MARZO DE 1966

Los billetes de la Lotería son documentos al portador (art. 1) y pagan premios por importe total (art. 12). Único documento que hace fe (art. 13). Y precisamente por las Administraciones expendedoras (artículo 13).—Los billetes no podrán ser reemplazados por otros (artículo 14).—No pagan premio el billete taladrado en señal de anulación o que contenga el sello de Pago (artículo 19).—Se entiende ningún billete que ofrezca duda, sin someterlo previamente a reconocimiento oficial (art. 20).—El derecho al cobro de premios caduca al año (artículo 22).

79

EL _____

y en su nombre el _____

_____

_____

CONCEDO LICENCIA ABSOLUTA, por haber permanecido dieciocho años en el servicio militar, desde la fecha de su ingreso en Caja, según lo dispuesto en los artículos 18 y 33 del Reglamento aprobado por Decreto de 27 febrero 1925, al _____, hijo de _____ y de_____ _____ natural de _____, Juzgado de primera instancia de _____, provincia de _____, nació el día _____ de _____ de 1_____, de oficio _____, su estado _____. Fué alistado en el reemplazo de 1_____ y clasificado como _____, habiendo prestado los servicios que se expresan al dorso.

Y por haber cumplido su compromiso en el Ejército, expido la presente en _____ a _____ de _____ de 1_____

Anotado al folio _____ *núm.* _____

El COMANDANTE

Rodrigo Guzmán

Esta licencia no es válida si no lleva el sello en seco del DEPÓSITO DE LA GUERRA. (Orden de 25 de Mayo de 1890. D. O. núm. 118)

93

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA - Servicio Municipal de Pompas Fúnebres

DIRECCIÓN Y OFICINAS: Campo Sagrado, 24 - Teléfono 23-14-75

PARTE DE FALLECIMIENTO Y ENCARGO DE SERVICIOS N.º 21232

A los efectos del artículo primero del Reglamento de prestación de los servicios fúnebres, pongo en conocimiento de ustedes que ha fallecido D. _____, de ____ años de edad, de estado _____, en la calle _____, n.º _____, piso ____, puerta ____, a las _____ horas del día _____.

El entierro correspondiente deseo se efectúe el día ____, a las _____ horas.

N.º de solicitud .....
Parroquia .....
Distrito .....
Juzgado .....
Cementerio .....
Despachado a las .....

Para dicho entierro formulo el encargo siguiente:

		PESETAS
	Servicio fúnebre _____ **Medida** _____	
SUPLEMENTOS	1.º Caja interior de zinc	
	2.º Hábito de	
	3.º ____ lazos dedicatorias	
	4.º Crucifijo o imagen	
	5.º Túmulo, candelabros	
	6.º Mesa de firmas	
	7.º Coche de coronas	
	8.º ____ Paños	
	9.º ____ Gasa	
	10.º Sábana Coltrino	
	11.º Expediente traslado	
	12.º Auto furgón	
	13.º Desplazamiento y dietas	
	14.º	
SUPLIDOS	15.º ____ Coronas	
	16.º Coches de acompañamiento, según detalle que sigue:	
	____ auto a _____ Ptas.	
	17.º ____ esquelas, en los diarios que se detallan:	
	a) _____ Ptas.	
	b) _____ Ptas.	
	c) _____ Ptas.	
	d) _____ Ptas.	
	e) _____ Ptas.	
	f) _____ Ptas.	
	18.º Desinfección	
	19.º Desodorantes	
	20.º Acondicionamiento sanitario del cadáver	
	21.º	
RESERVAS del señor usufructuario	22.º Asistencia religiosa, con ____ sacerdotes	
	23.º Túmulo n.º 1	
	24.º Compra o alquiler de nicho	
	25.º Derechos de cementerio	
	26.º	
IMPUESTOS Y TASAS OFICIALES	Derechos de tramitación y agenciado	
	Arbitrio municipal	
	Derechos médico Registro Civil, según O. M. 13-2-46	
	Póliza	
	Póliza para alquiler nicho	
	Timbres	
	Impreso certificado defunción y su tramitación	
	Aranceles eclesiásticos	
	Recargo Caja Previsión Laboral empleados S. M. P. F. (O. M. 9-5-53)	
	Póliza Sanidad	
	IMPORTE TOTAL PESETAS	

Se suplica a los señores usuarios, se abstengan de dar cualquier clase de gratificación o propina a ningún empleado, por estar terminantemente prohibida su aceptación por este Servicio.

Pago de los servicios, D. _____, *domiciliado en la calle* _____, *n.º* ____, *piso* ____, *puerta* ____, *el día* _____ *Barcelona,* ____ *de* _____ *de 195*____

JOSEP MARIA MESTRES QUADRENY

Manresa, 1929

Páginas 180 y 181
Doble Concert per a Ones Martenot, 1970 [31]
L'Estro Aleatorio, 1973-1978 [32]

Páginas 182 y 183
Aronada, 1971 [33]
Suite bufa, 1966 [34]

ESTUDIÓ Ciencias Químicas en la Universidad de Barcelona y Composición Musical con Cristòfor Taltabull (1950-56).

Se adhirió en 1952 al Círculo Manuel de Falla y en 1960 fue, junto con Juan Hidalgo y Joaquim Homs, uno de los promotores del grupo Música Oberta, para la difusión de la «nueva música». En 1968 fundó el *Conjunt Català de Música Contemporània*, en 1974, junto con Andrés Lewin-Richter y Luis Callejo, el *Laboratorio de Música Electroacústica Phonos* y en 1976 el *Grup Instrumental Català*, junto con Carles Santos.

El pintor Joan Ponç le introdujo en el círculo de los artistas que habían formado el grupo Dau al Set. Su relación con Joan Miró (desde 1955) y con Joan Brossa fue decisiva en la orientación que tomó su música, muy influida por las formas más visuales y textuales del arte.

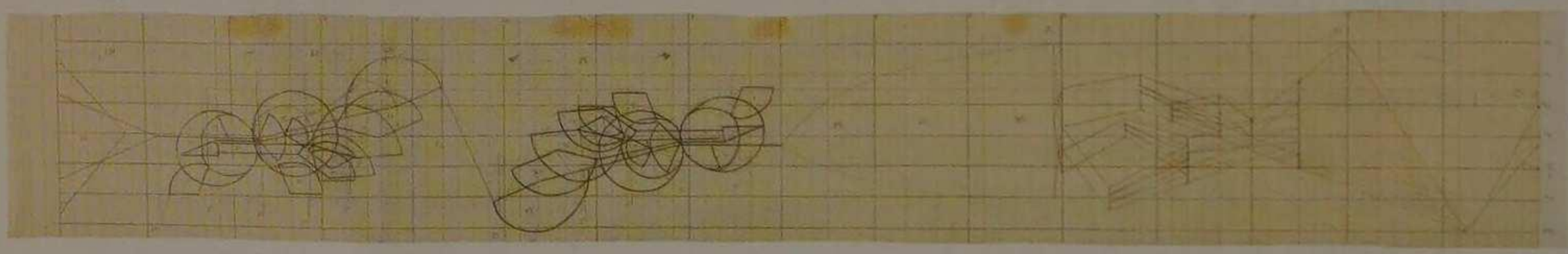
En 1966 escribió, en colaboración con Joan Brossa, la *Suite bufa*, una obra transgresora que se sitúa entre lo teatral y lo musical. Influido por Antoni Tàpies y Joan Brossa la escritura de las partituras de Mestres Quadreny escapa a las rígidas convenciones establecidas por la música occidental, realizando unas obras que pueden ser consideradas creaciones de música visual.

El afán experimental de Mestres Quadreny ha ido más allá de la realización de partituras visuales, ya que fue pionero en Cataluña de la música aleatoria y electroacústica, y el primero que en España se sirvió de una computadora para escribir una obra, *Ibèmia* (1969), para orquesta de cámara.
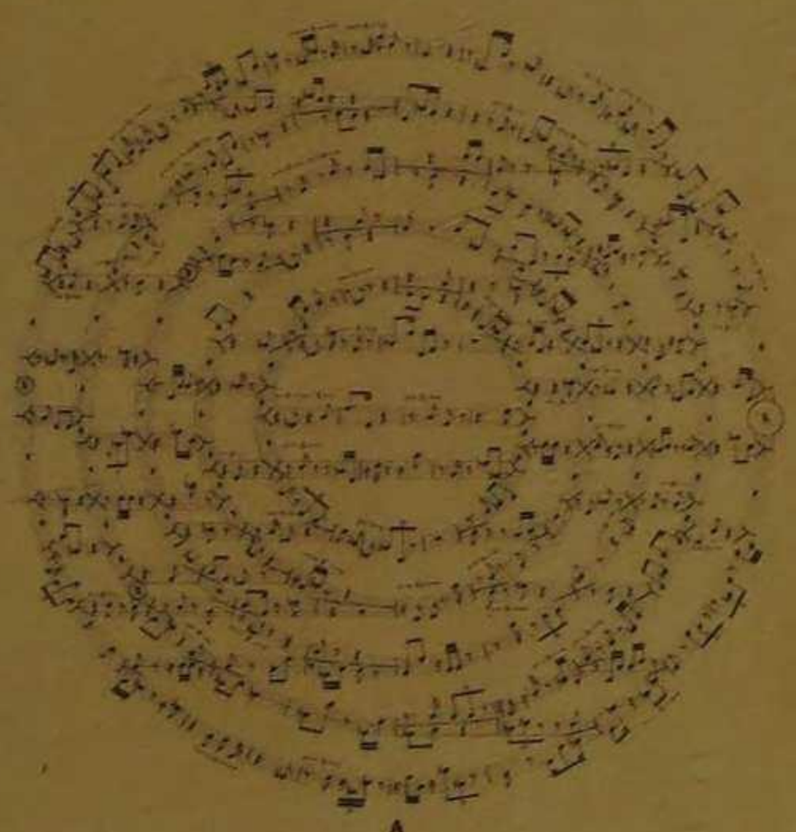
Es director de la colección de libros Música d'avui, y presidente de la Fundació Phonos y de la Fundació Joan Brossa, y patrón emérito de la Fundació Joan Miró. Fue galardonado en 2000 con el Premio Nacional de Música de Cataluña.

Bibliografía seleccionada:

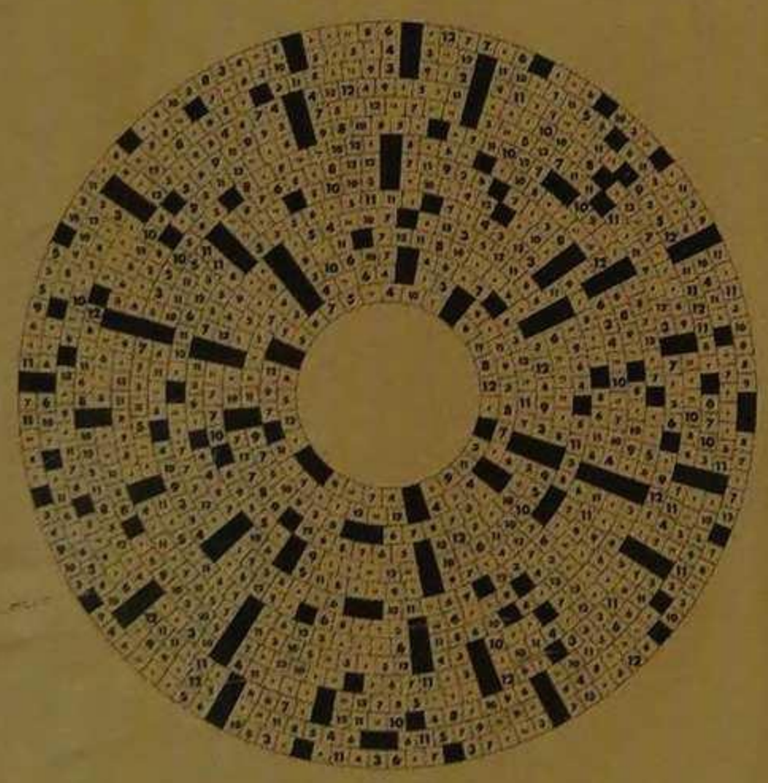
CASARES RODICIO, Emilio (ed.): *14 Compositores españoles de hoy*, Oviedo: Ethos-Música / Universidad de Oviedo, 1982.
GUERRERO, Manuel, y Oriol PÉREZ (eds.): *Josep M Mestres Quadreny. De "Cop de poma" a "Trànsit boreal". Música, arte, ciencia y pensamiento* [cat. exp.], Barcelona: Arts Santa Mònica - Angle, 2010.



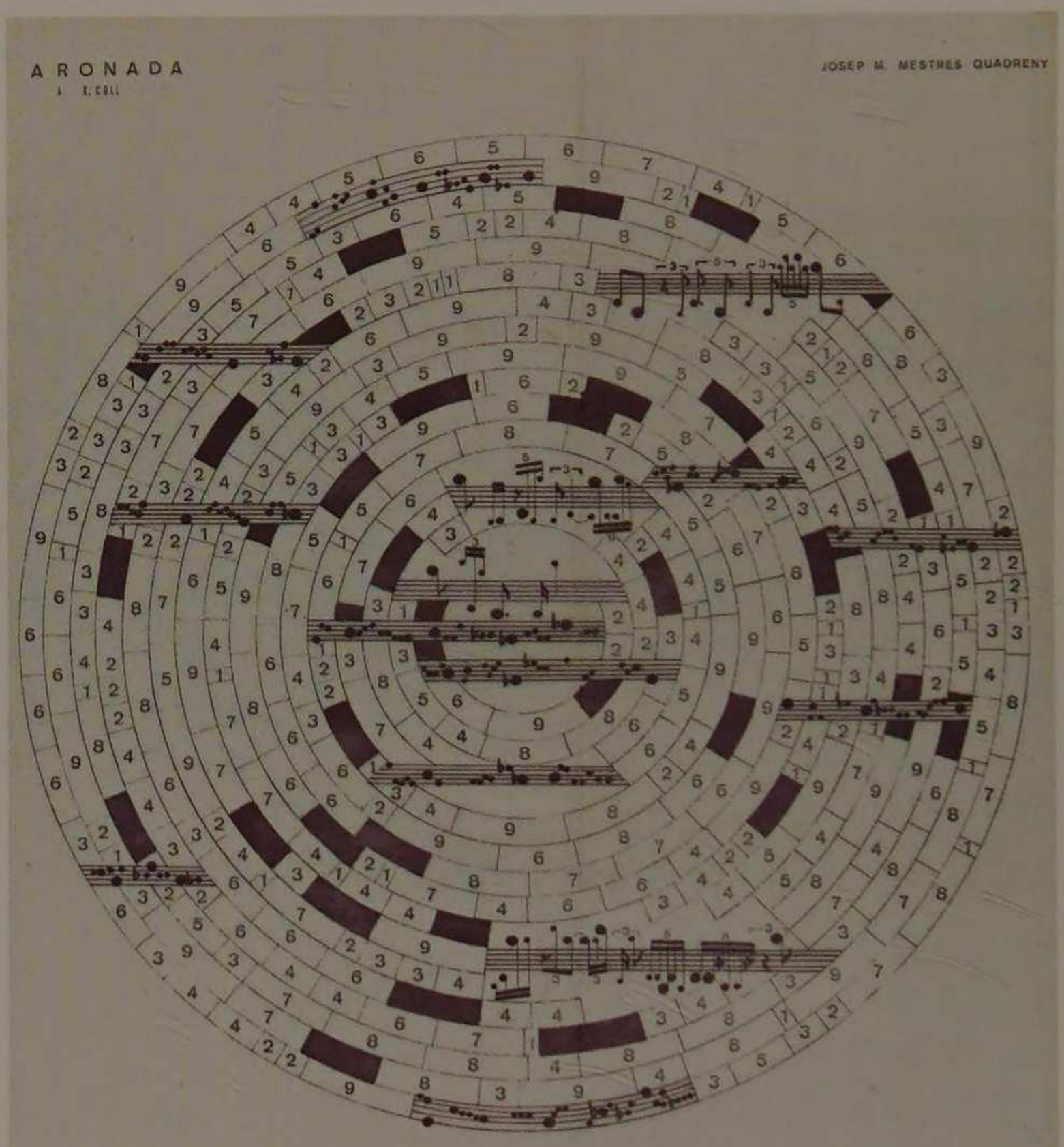
L'ESTRO ALEATORIO



A



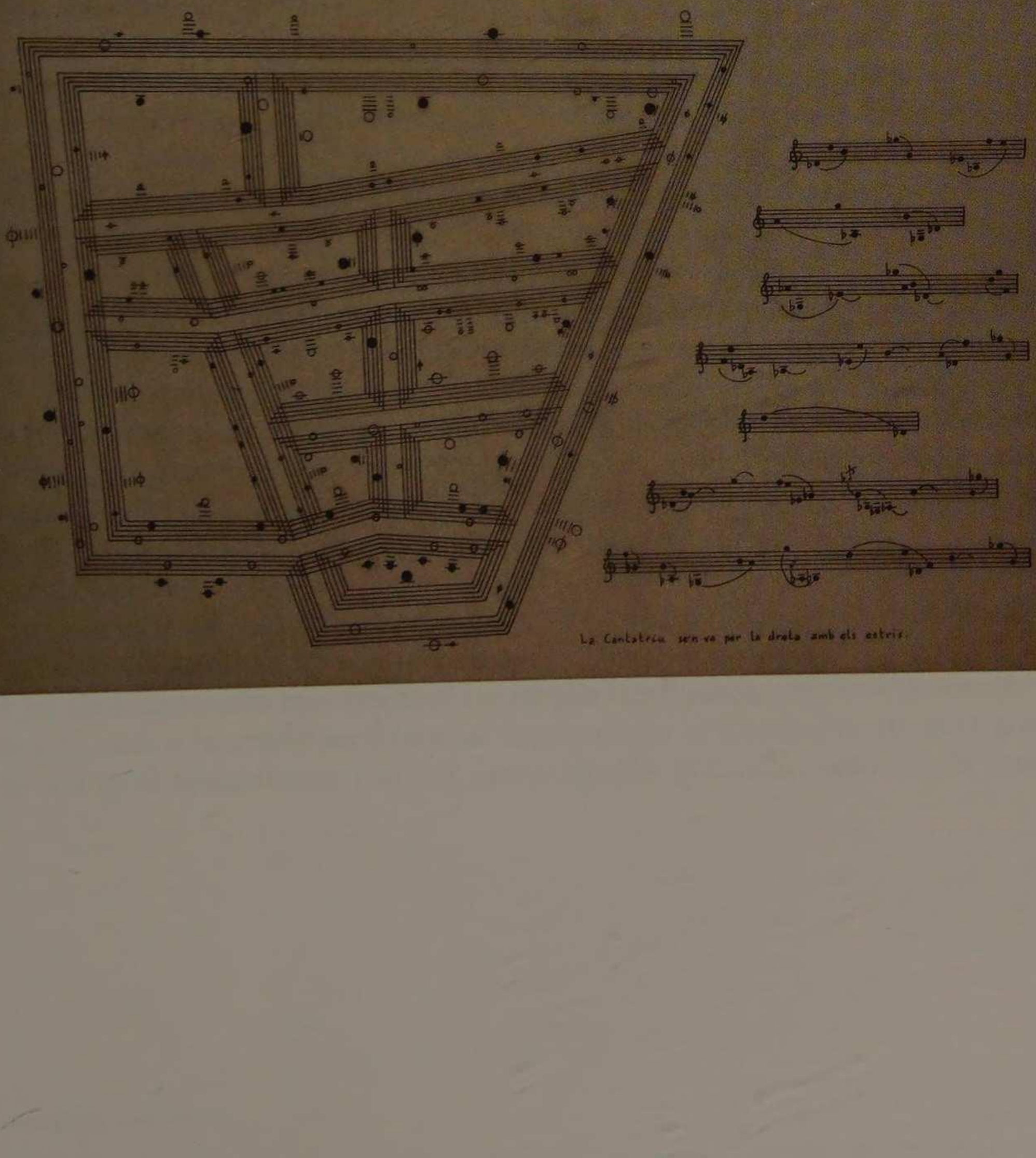
B


ARONADA
A R. COLL
JOSEP M. MESTRES QUADRENY

Escena 6

18

Entra per la dreta la Cantatriu vestida de dona de fer feines i amb els estris de neteja. Treu la manilla al pianista i mentre ell toca neteja el piano tot cantant



La Cantatriu surt per la dreta amb els estris.

JULIO CAMPAL

Montevideo, 1933 - Madrid, 1968

Páginas 186 a 189
Grupo de caligramas, 1968 [35-40]

Páginas 190 y 191
Caligramas, 1969 [41]

Páginas 192 y 193
Grupo de caligramas, 1967-1968 [42-44]

FUE el último hijo de una familia numerosa cuyos padres, emigrantes españoles en Uruguay, murieron durante su niñez. Fue criado por unos tíos que residían en Buenos Aires, considerándose argentino, aunque mantuvo siempre la nacionalidad uruguaya.

Poéticamente se formó al lado de Raúl Gustavo Aguirre, poeta invencionista y editor de la revista *Poesía Buenos Aires*, desde la que se había difundido el espíritu de las vanguardias europeas en Latinoamérica.

A finales de 1961 Julio Campal abandonó Argentina y, previo paso por París, se estableció en Madrid en 1962 donde fundó, en compañía de artistas de diferentes campos, Problemática 63, en el seno de Juventudes Musicales, invitando a participar en sus reuniones a los poetas emergentes del momento.

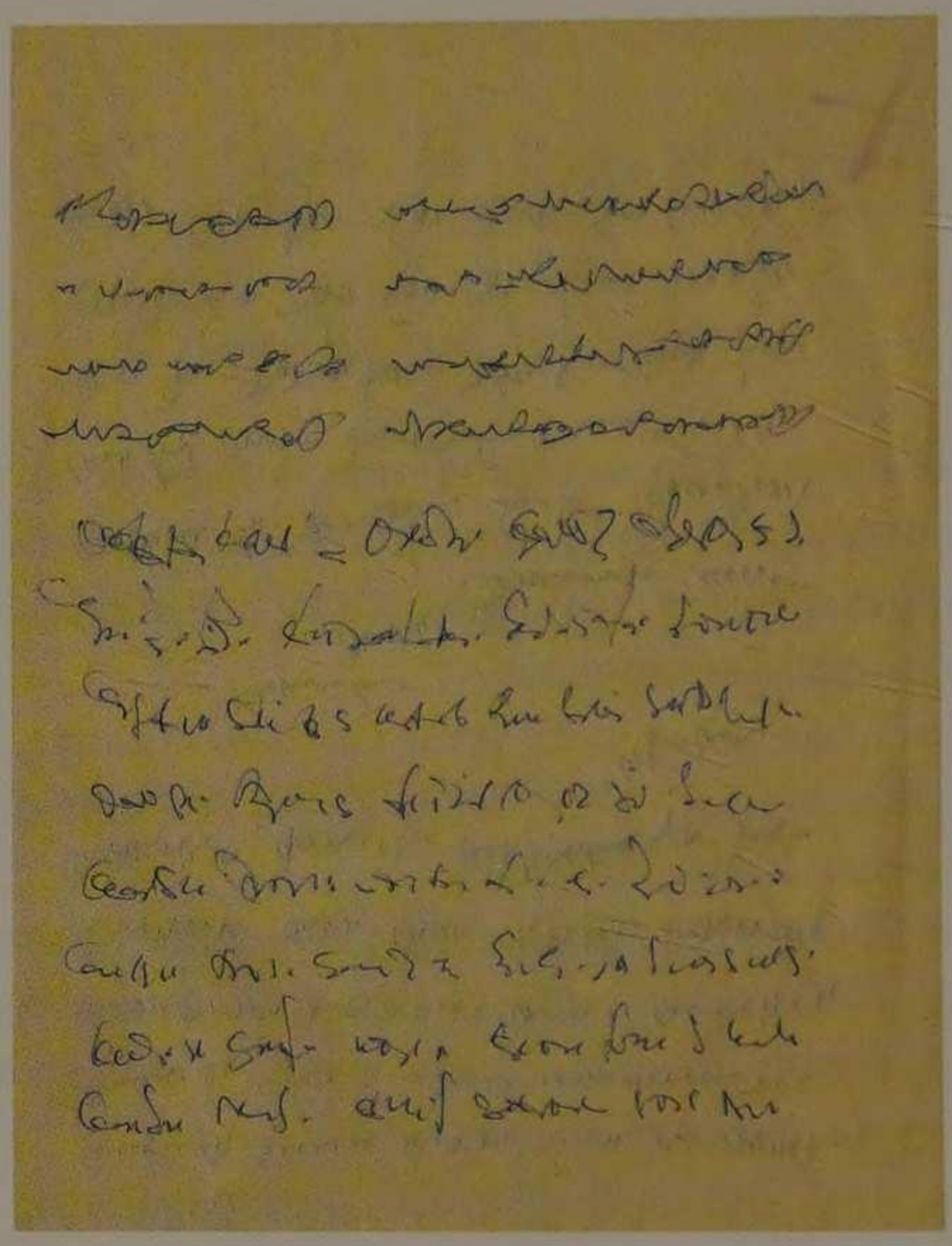
Julio Campal se convirtió en España en un propagandista de las vanguardias al extender las actividades de la organización Juventudes Musicales a otras ciudades, impartiendo conferencias y realizando exposiciones de poesía experimental en Bilbao y Zaragoza, en la madrileña Juana Mordó y en la Galería Barandiarán, de San Sebastián, donde, por consejo de Jorge Oteiza, Julio Campal ejerció como director a partir de 1966.

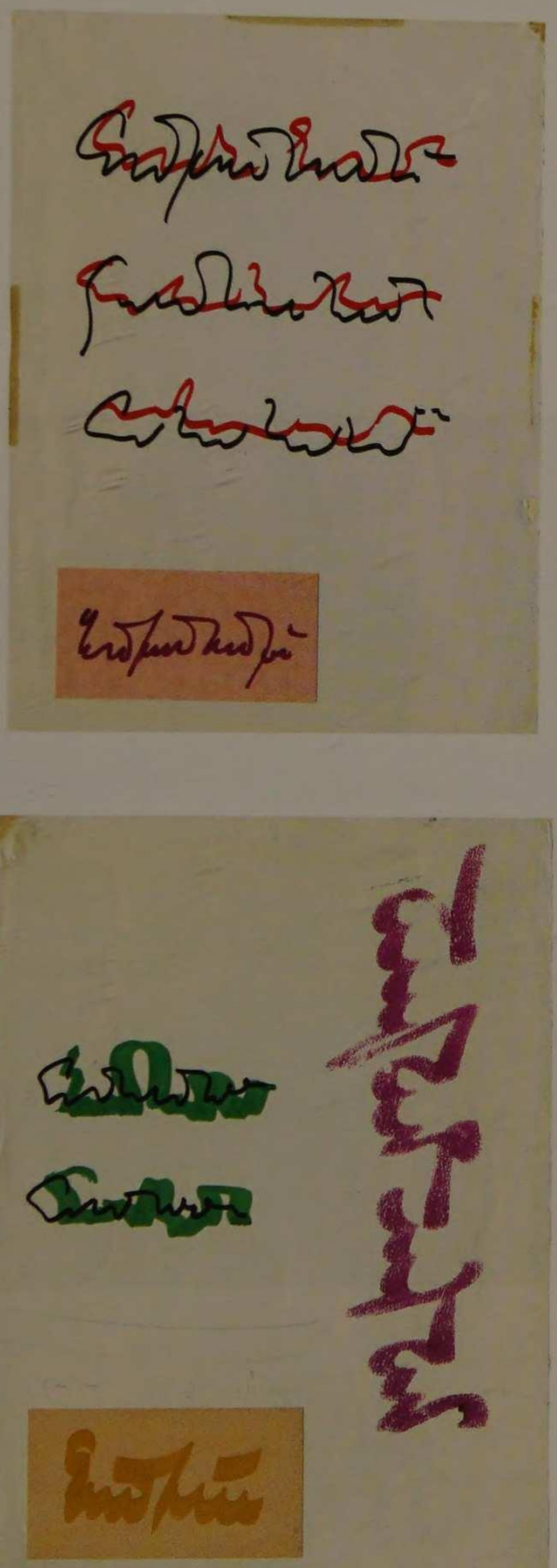
Desde Problemática 63 Campal organizó una amplia labor de difusión de las corrientes vanguardistas de Posguerra, muy mal conocidas en España, alentando la información y la crítica, en actos que orientó hacia los jóvenes, lo que se vio compensado, tras su repentina muerte, con el trabajo de Fernando Millán, desde el grupo N. O., y el de Ignacio Gómez de Liaño, desde la Cooperativa de Producción Artística y Artesana.

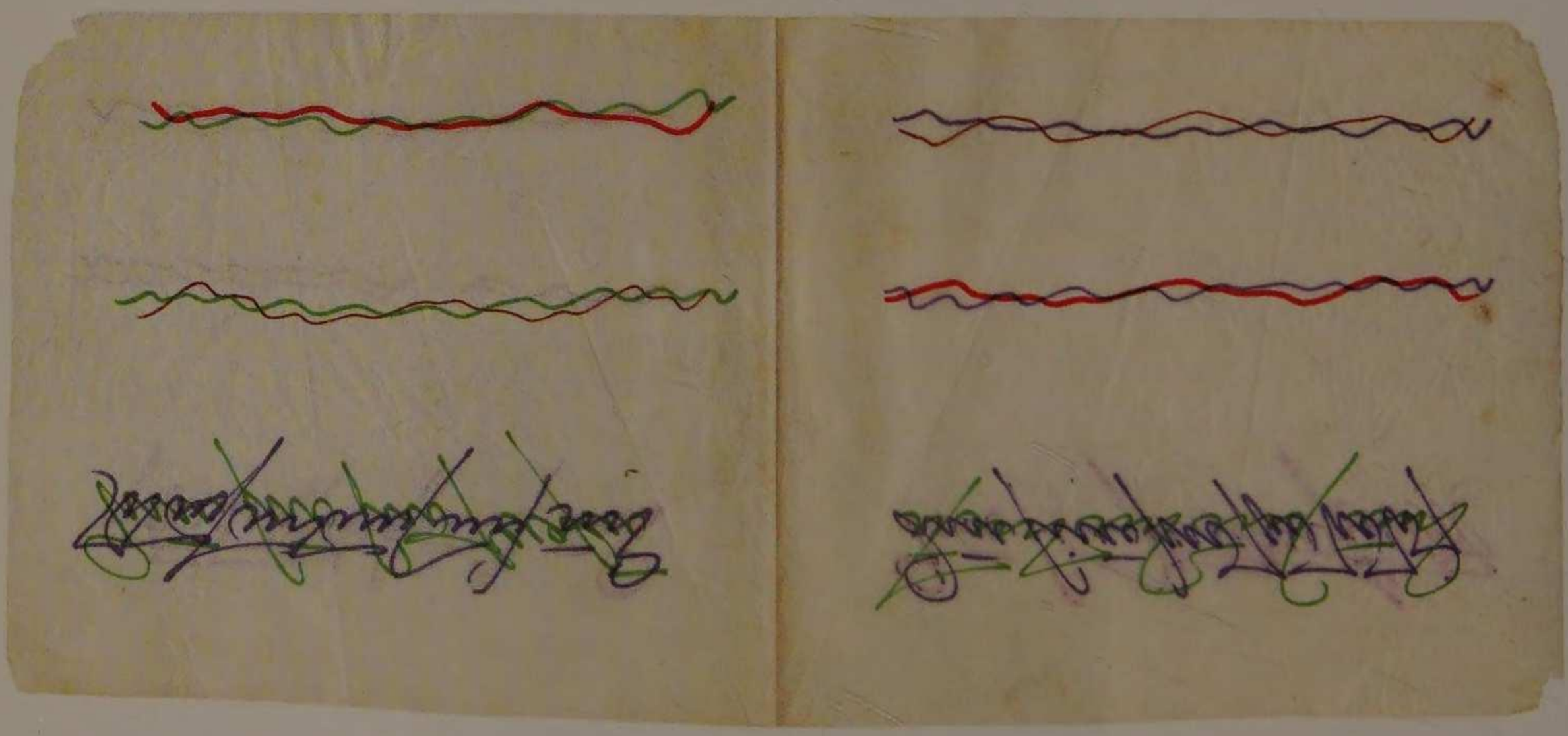
Como poeta creador Campal solo realizó una serie de poemas auténticamente experimentales, son los *Caligramas*, escrituras trazadas con tintas de color sobre hojas de papel de periódico, editados póstumamente en forma de serigrafías por Elvira Alfageme. En las obras agrupadas bajo este título se aprecia la influencia y el conocimiento de las ideas letristas e hipergráficas francesas, pero también la voluntad de llevar la poesía más allá de lo estrictamente literario, aproximándola al mundo plástico de la pintura.

Bibliografía seleccionada:

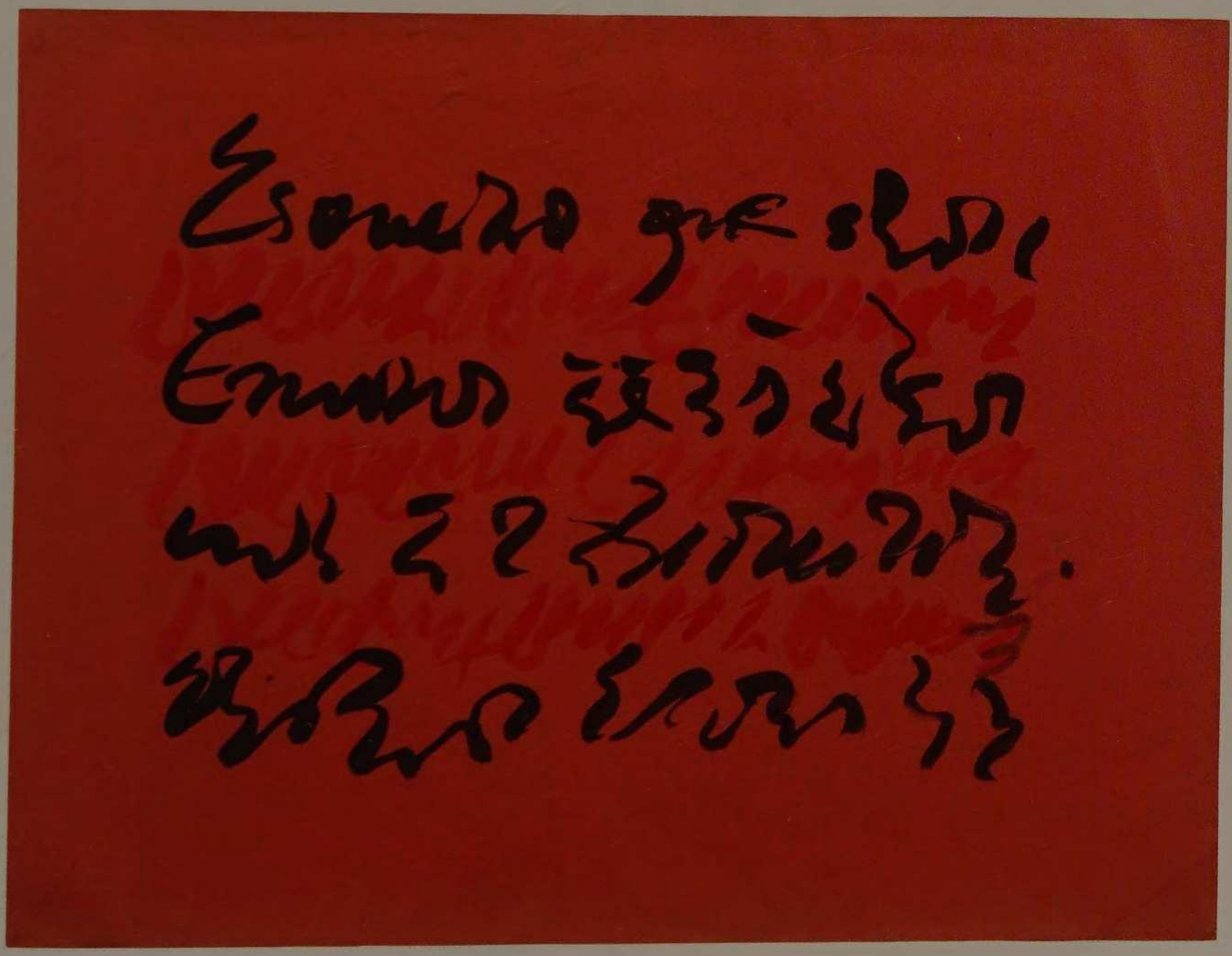
CAMPAL, Julio: *Poemas*, Madrid: Parnaso 70, 1971.

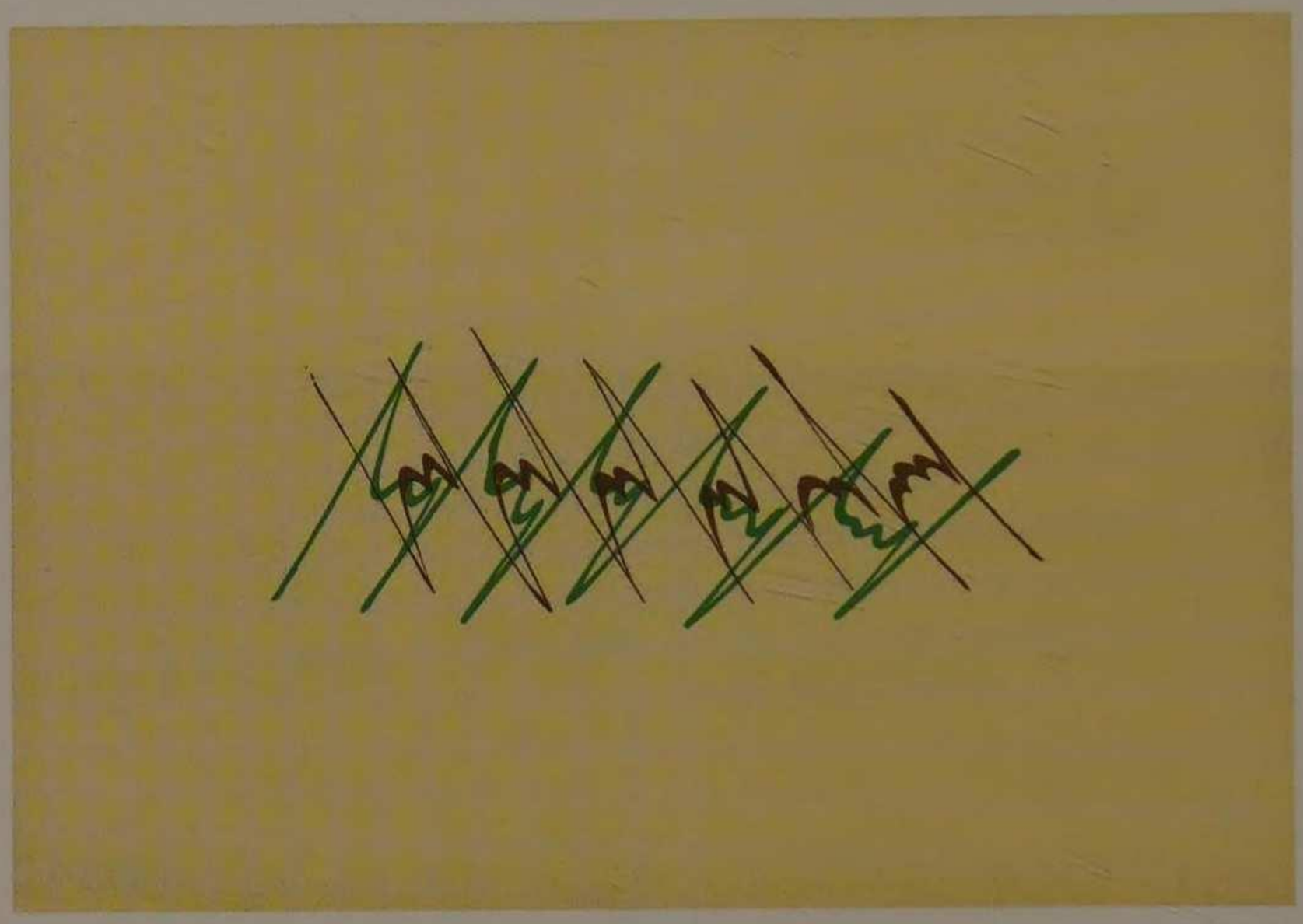






JULIO CAMPAL





كَارِثَة

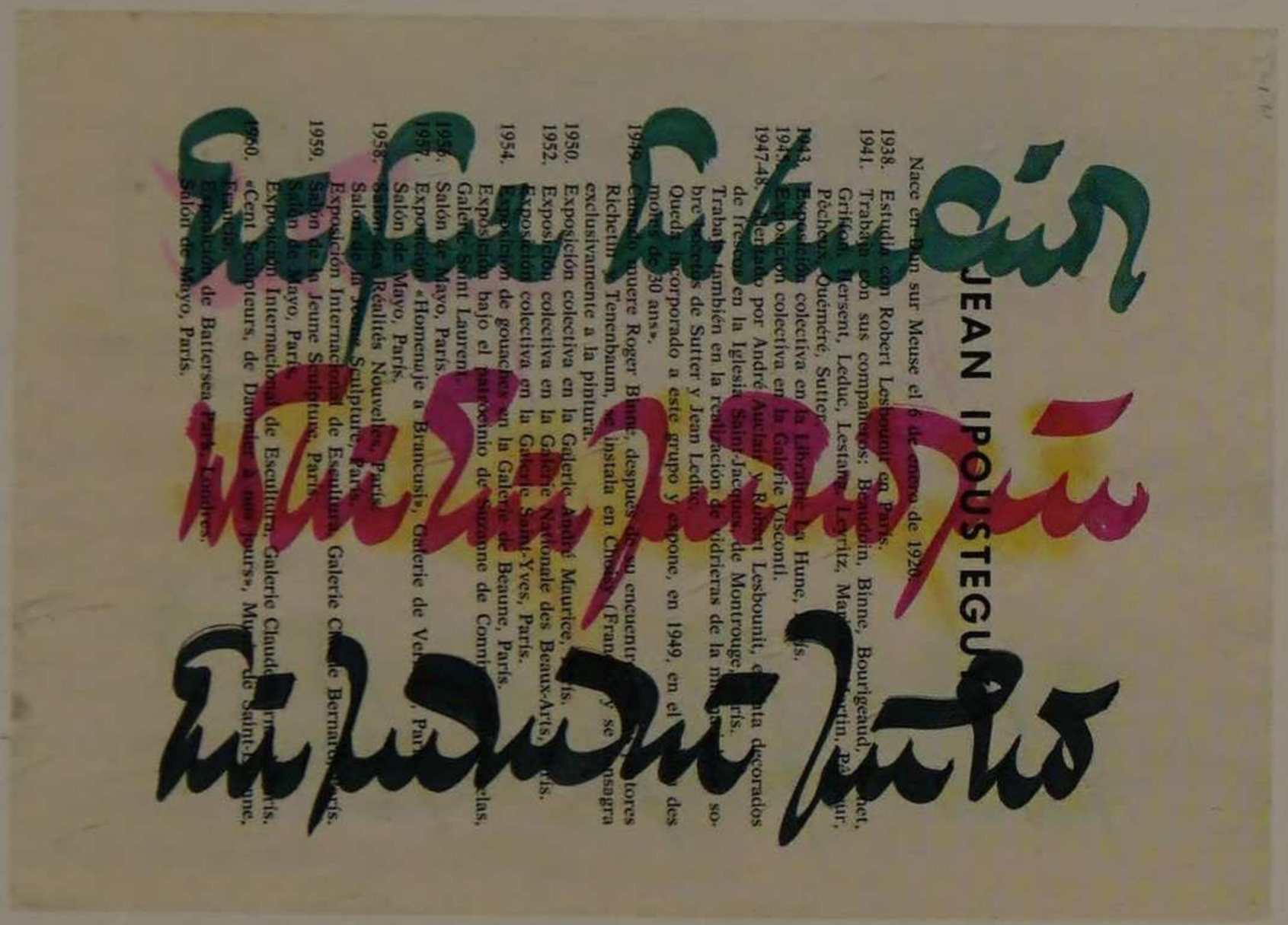
JULIO CAMPAL







F - 5



FERNANDO MILLÁN

Villarrodrigo, 1944

Páginas 196 y 197
Texto 3, 1966 [52]
Texto 4, 1967 [53]
Ahora, 1967 [54]
Never, 1967 [55]

Páginas 198 y 199
Poemas N. O., 1967 [56]

Páginas 200 y 201
Oculta mentira, criptograma, 1972 [57]
Sueño, criptograma, 1973 [58]
Volver, criptograma, 1972 [59]

Páginas 202 a 205
Ariadna o la búsqueda, 1971-1973 [60]

Páginas 206 y 207
Relato 3, edición original del autor, Madrid, 1969 [61]
Vitalidad, edición original del autor, Madrid, 1983 [62]
La depresión en España, edición original del autor, Colmenar Viejo, 1982-83 [63]

ESTUDIÓ Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid, y en 1962 conoció a Julio Campal con quien colaboró en la programación de las actividades de Problemática 63. A la muerte de Campal fundó el grupo N. O., formado por Jesús García Sánchez, Enrique Uribe, Juan Carlos Aberásturi, Jokin Díez de Fortuny y él mismo, con el fin de continuar con la labor de información y difusión de las nuevas formas de poesía por medio de exposiciones, conferencias, encuentros y ediciones, y promover la colaboración entre artistas de diferentes disciplinas, labores que ha continuado hasta ahora.

Fernando Millán es un personaje clave en su doble labor de creador y difusor del arte experimental, no solo de poesía visual. Como artista o poeta experimental ha trabajado en poesía textual, sonora, visual, plástica, poemas, libros-objeto y acciones poéticas. Su objetivo ha sido trabajar en todos los campos posibles de experimentación, guiado por la voluntad de hacer una «poesía total» como la descrita por el italiano Adriano Spatola.

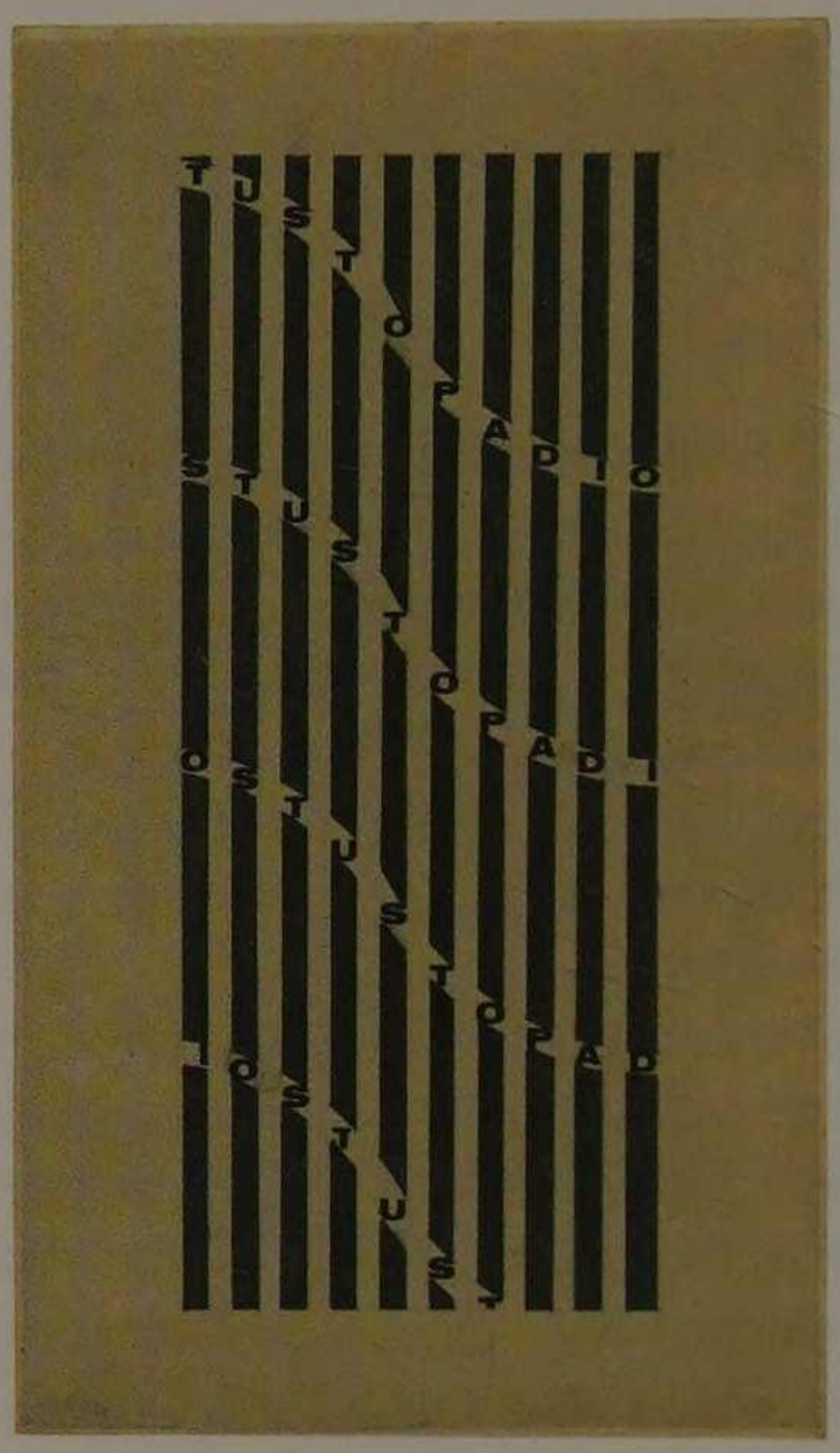
En sus obras se combinan textos e imágenes, figuras geométricas y collages formados con elementos dispares, entendiendo que en el campo de la experimentación hay que trabajar y colaborar con todo tipo de creadores: pintores, cineastas, novelistas, actores, músicos, así como que hay que servirse de todo tipo de medios: fotografías, objetos, espacios, instrumentos, proyecciones, sonidos, etcétera. Esta postura le llevó a entablar relación con un gran número de creadores de todo el mundo con los que intercambió obras y publicaciónes, participando en numerosas exposiciones y antologías dentro y fuera de España.

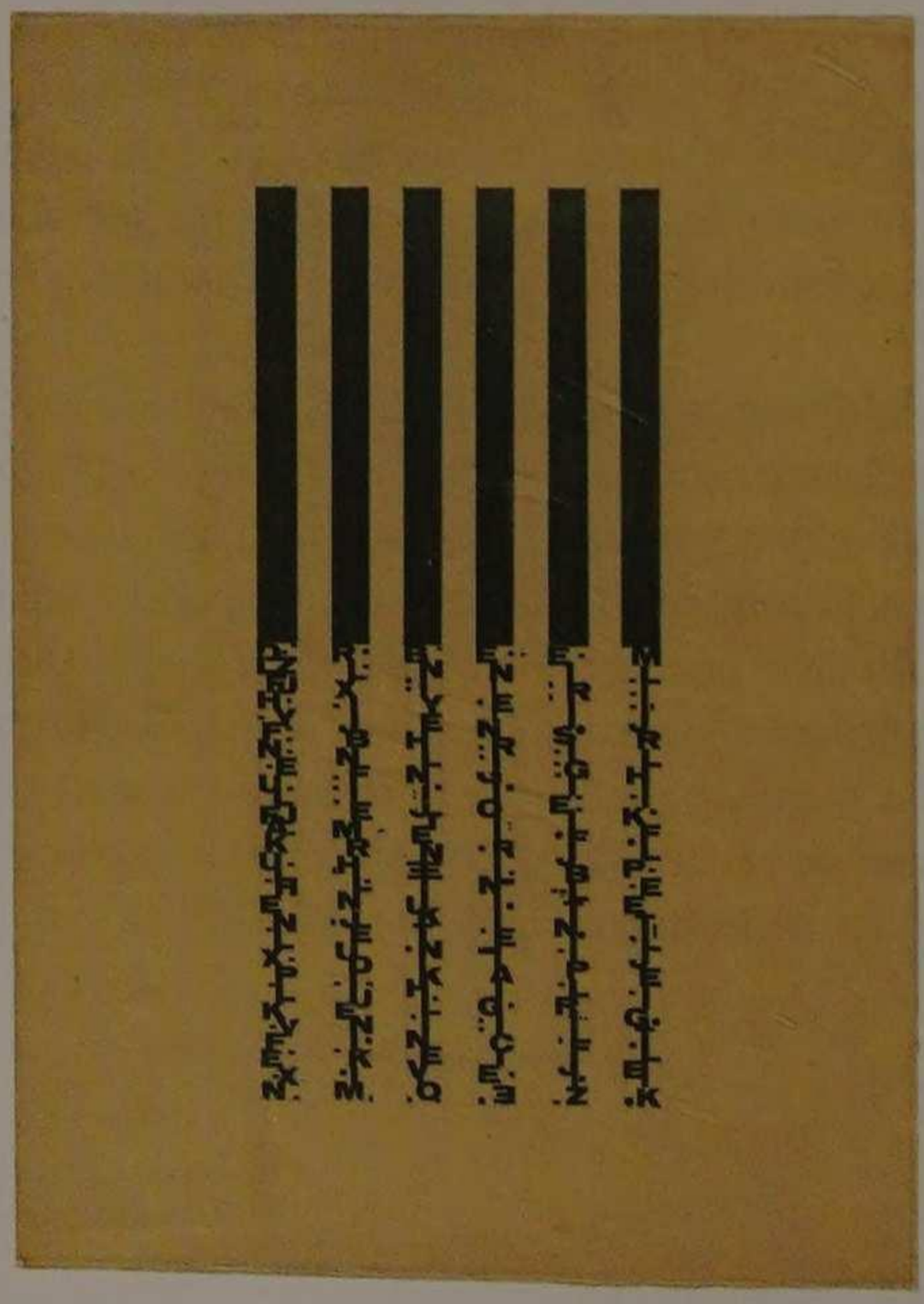
Como editor ha publicado libros de varios autores bajo los sellos N. O. y Editorial Garsi, como antólogo destaca con *La escritura en libertad* (1975), como ensayista ha desarrollado una visión crítica y teórica, presentada en artículos, conferencias y talleres, que es fundamental para la comprensión de la poesía experimental. Esta labor crítica convierte a Fernando Millán en la principal fuente de información sobre poesía experimental en España, a través de artículos editados sobre sus principales protagonistas.

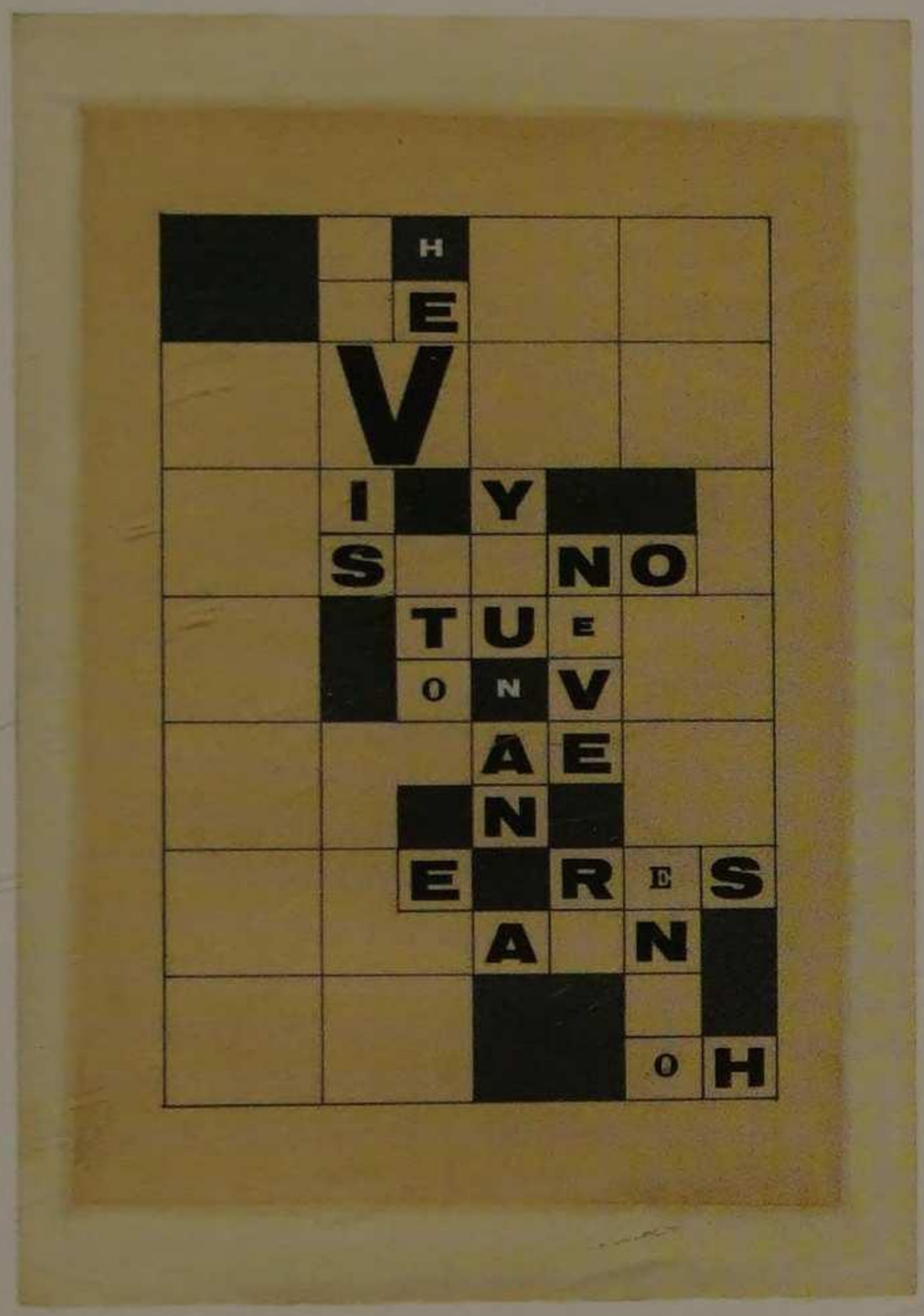
Desde 1968, año en que se publicó su primer libro de poemas, han aparecido catorce libros de poesía visual de los que destacamos: *Textos y Antitextos* (1970), *Mitogramas* (1978), *Prosae* (1980), La depresión en España (1981-2012).

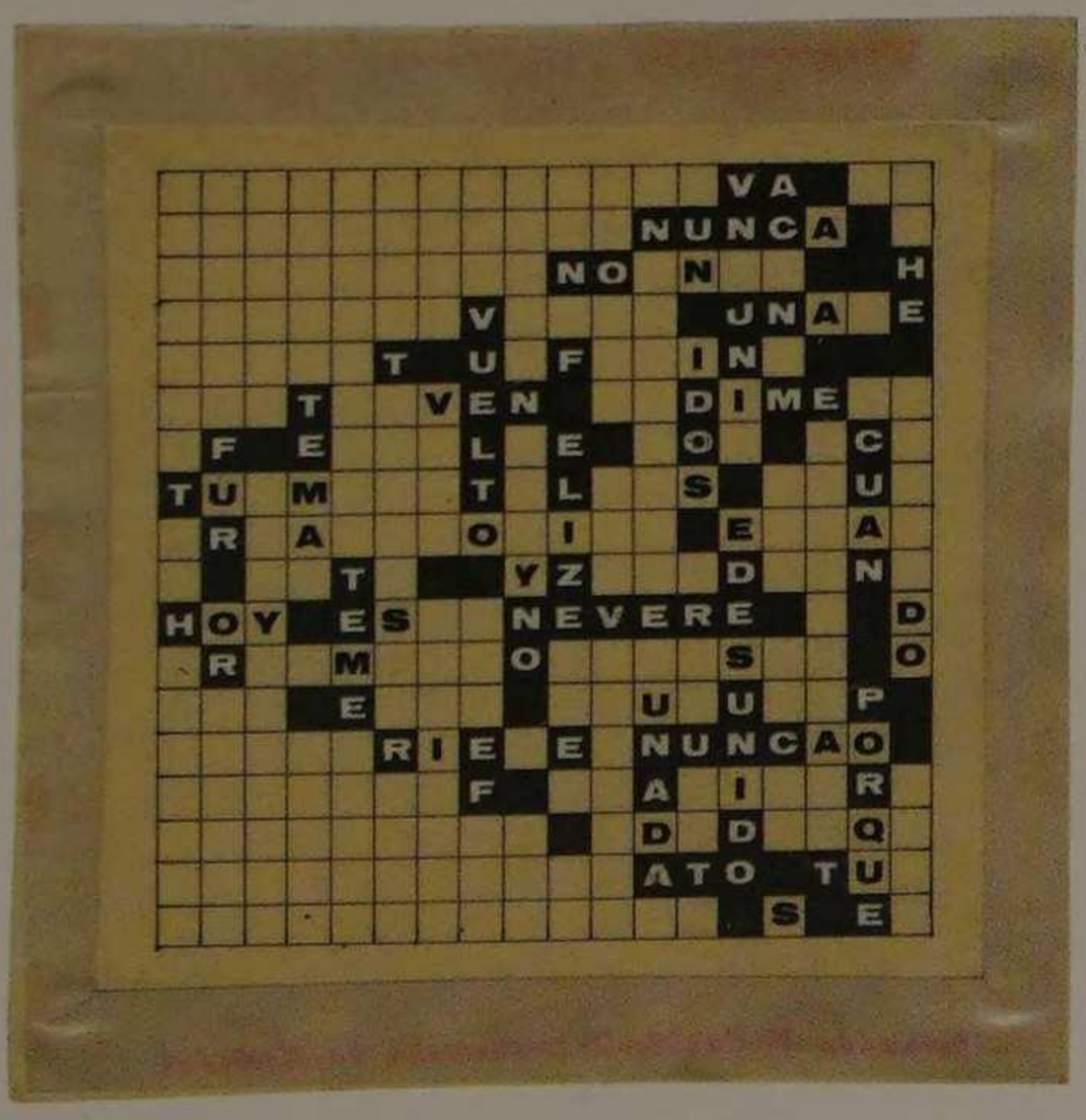
Bibliografía seleccionada:

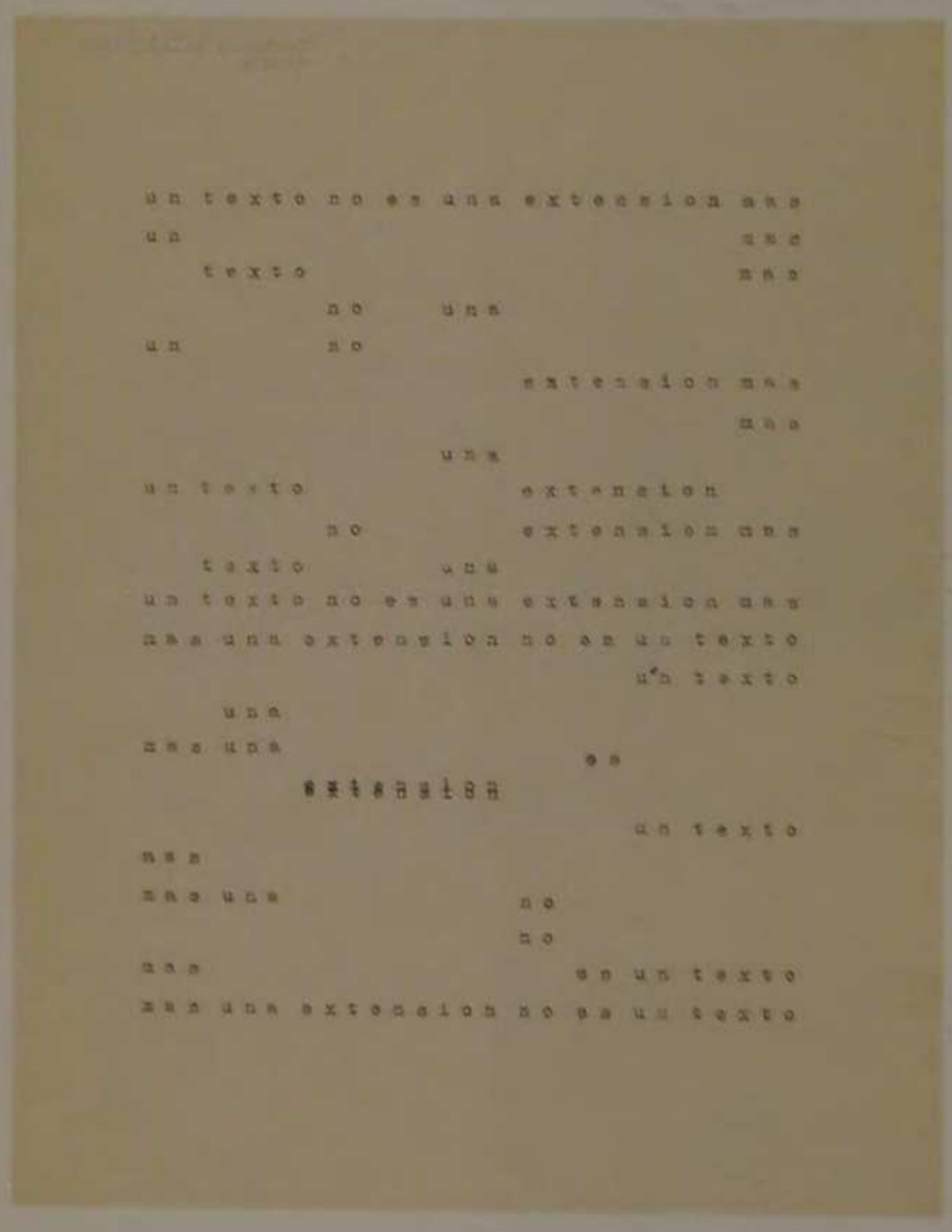
MILLÁN, Fernando, y Jesús GARCÍA SÁNCHEZ: *La escritura en libertad*, Madrid: Alianza, 1975; hay reedición en Madrid: Visor, 2005.
— *La depresión en España* [ed. facsímil], Heras: La Bahía, 2012.

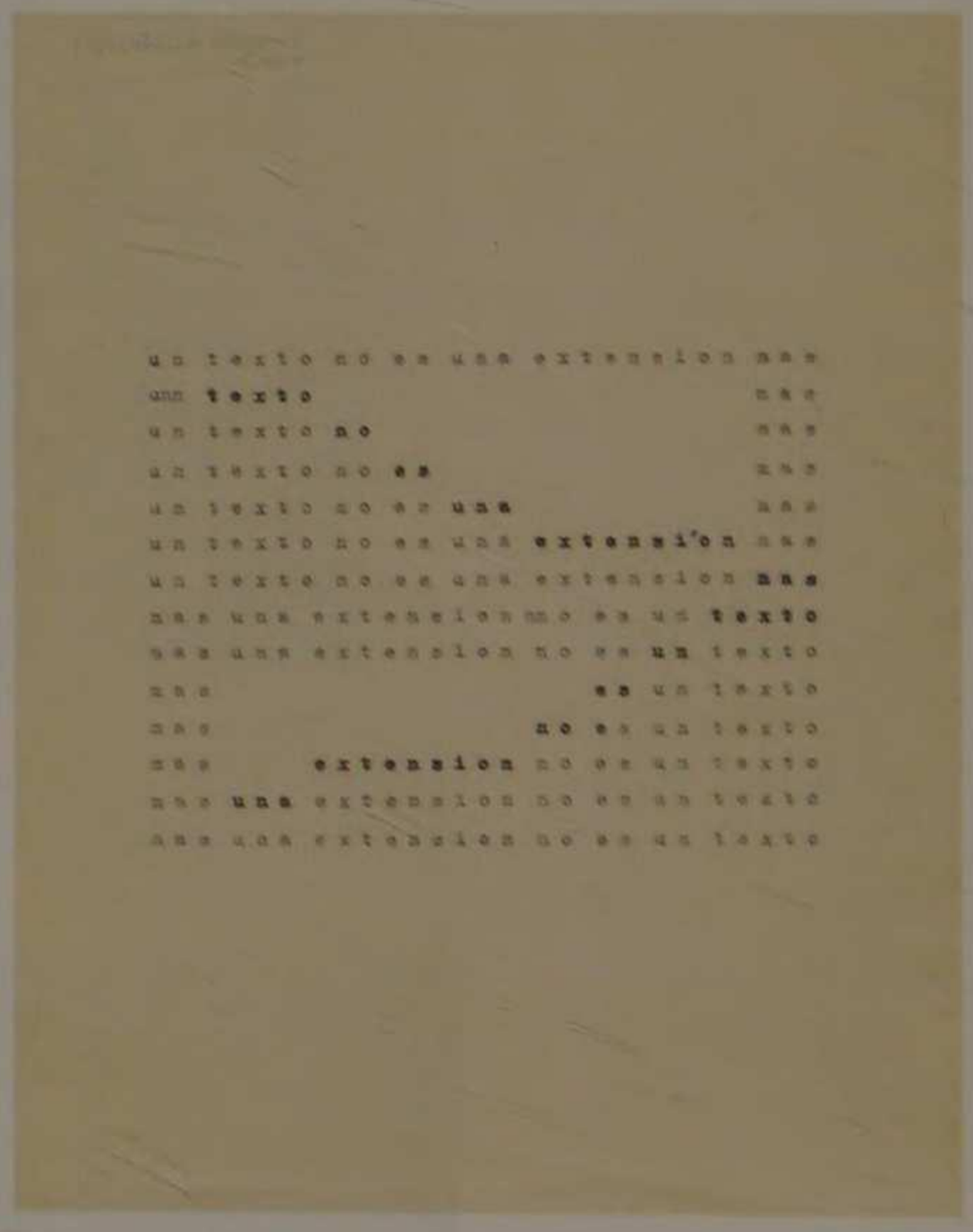


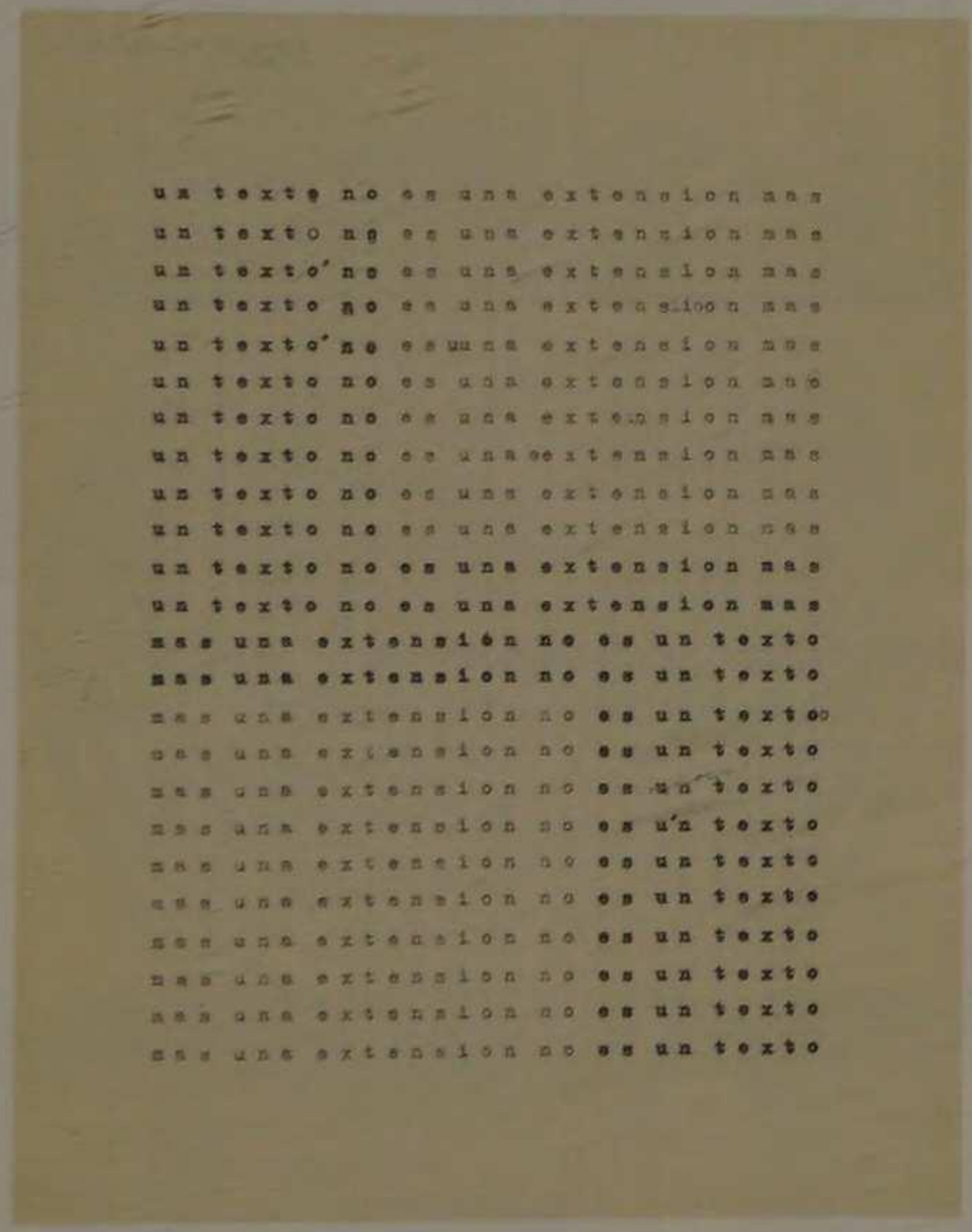


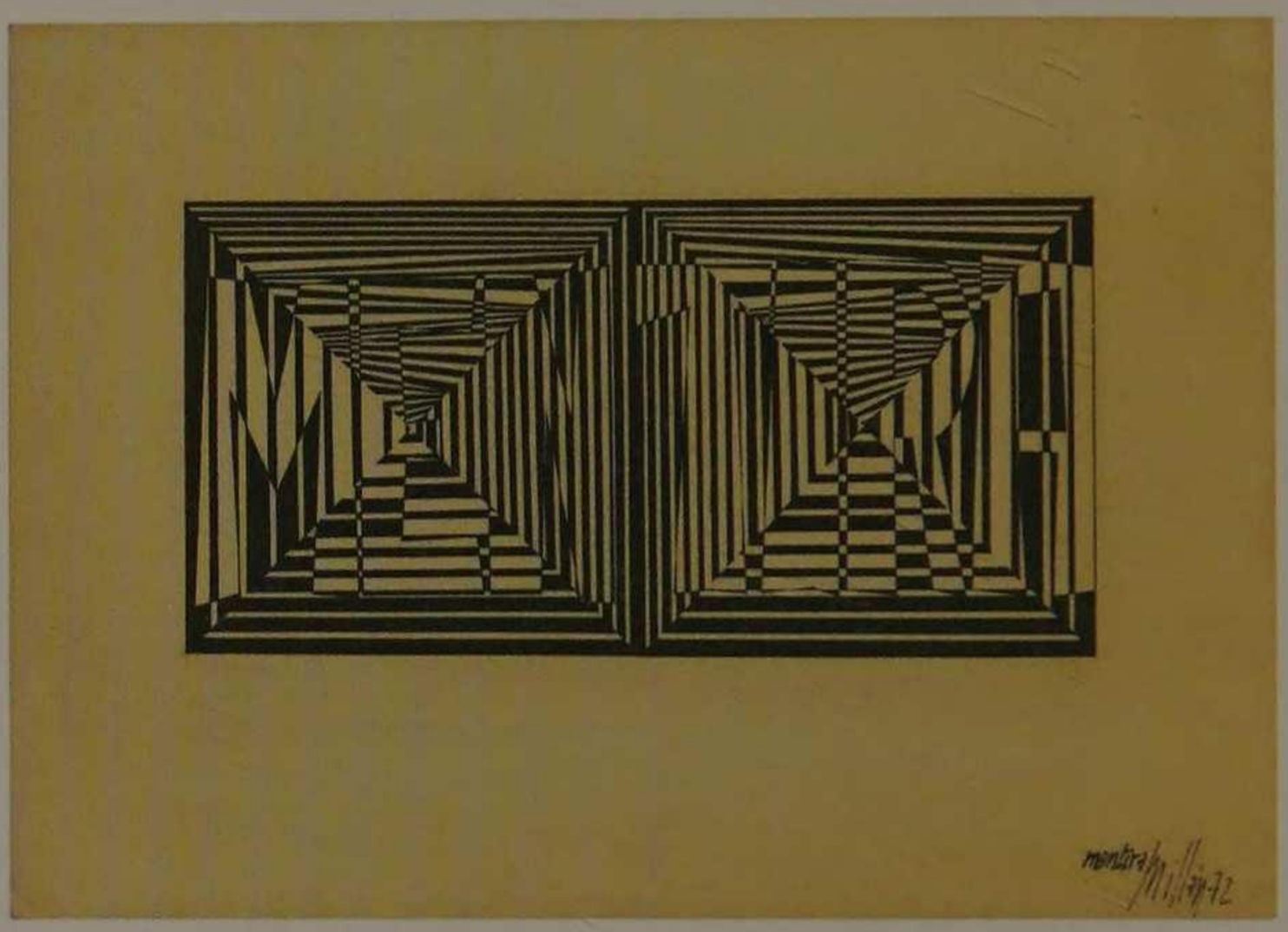

H
E
V
I
Y
S
N
O
T
U
E
O
N
V
A
E
N
E
R
E
S
A
N
O
H

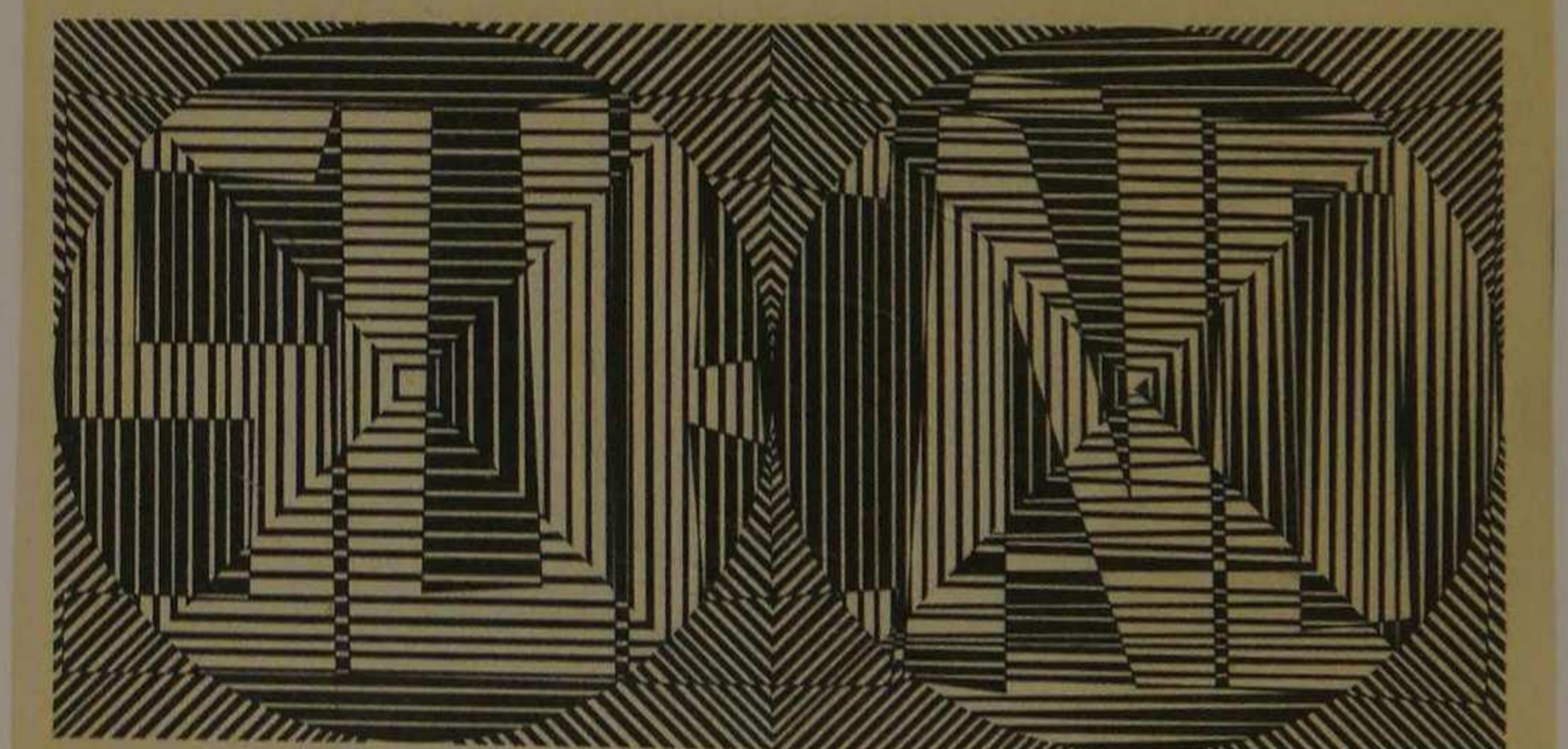

VA
NUNCA
NO
N
H
UNA
E
T
U
F
IN
V
E
N
I
D
I
M
E
F
E
L
E
O
C
T
U
M
L
T
S
U
A
R
A
O
I
E
T
Y
Z
D
N
HOY
E
S
N
E
V
E
R
E
D
O
R
M
O
S
E
U
U
P
R
I
E
E
NUNCA
O
F
A
I
R
D
D
Q
ATO
T
U
S
E



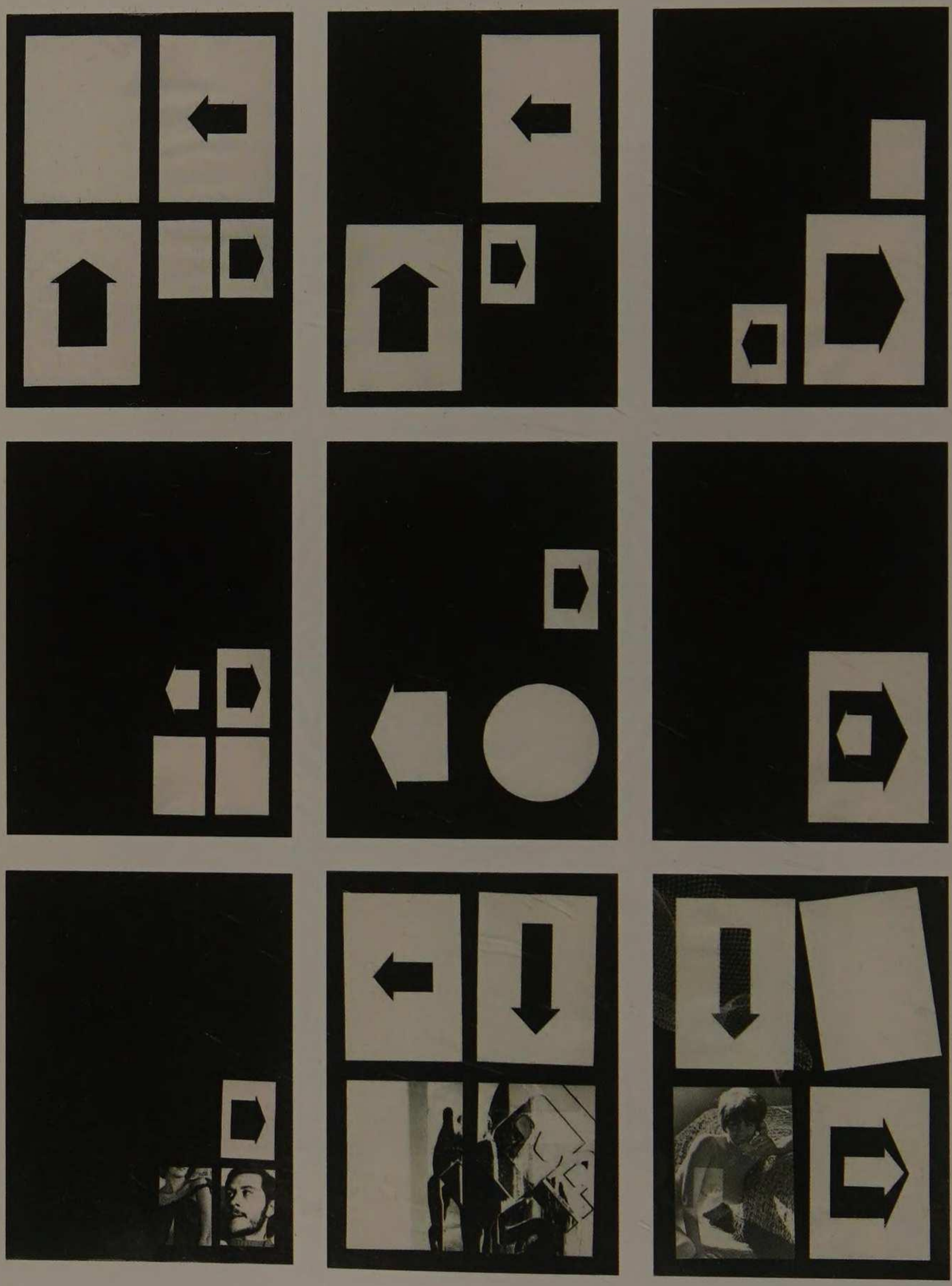


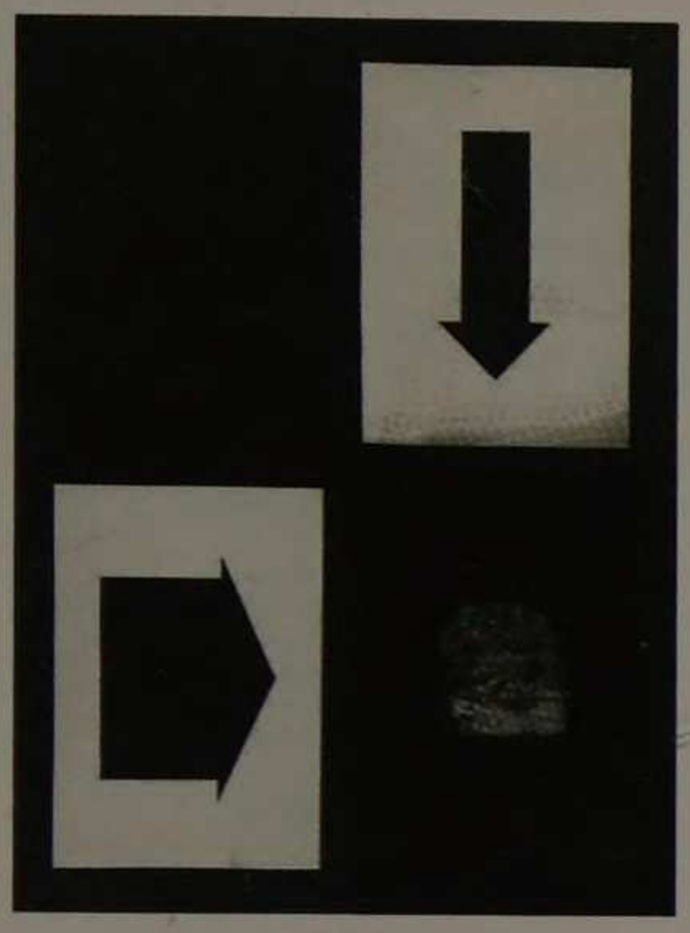

un texto no es una extension mas
un texto no es una extension mas
un texto no es una extension mas
un texto no es una extension mas
un texto no es una extension mas
un texto no es una extension mas
un texto no es una extension mas
un texto no es una extension mas
un texto no es una extension mas
un texto no es una extension mas
un texto no es una extension mas
un texto no es una extension mas
mas una extension no es un texto
mas una extension no es un texto
mas una extension no es un texto
mas una extension no es un texto
mas una extension no es un texto
mas una extension no es un texto
mas una extension no es un texto
mas una extension no es un texto
mas una extension no es un texto



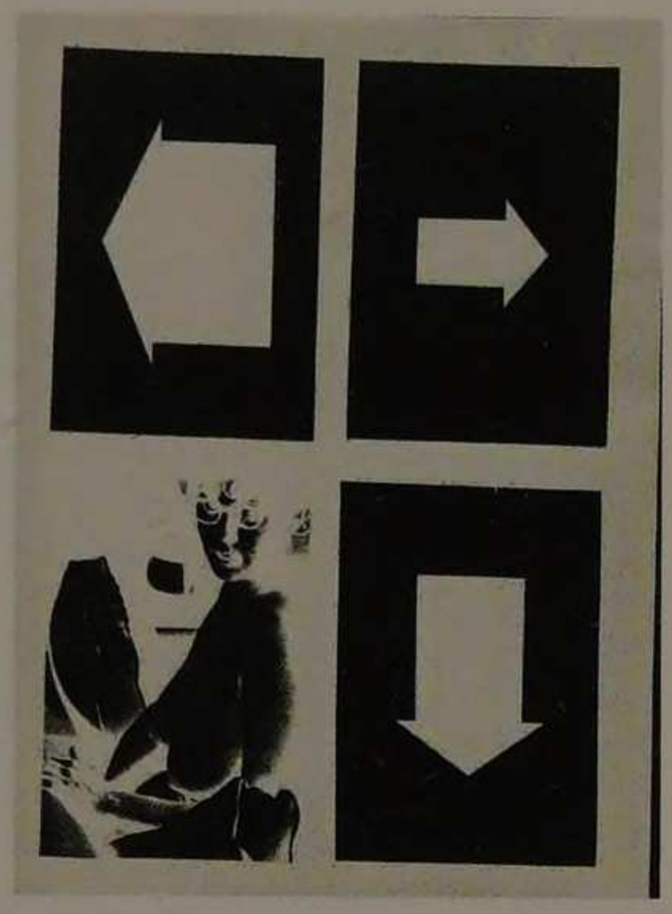


















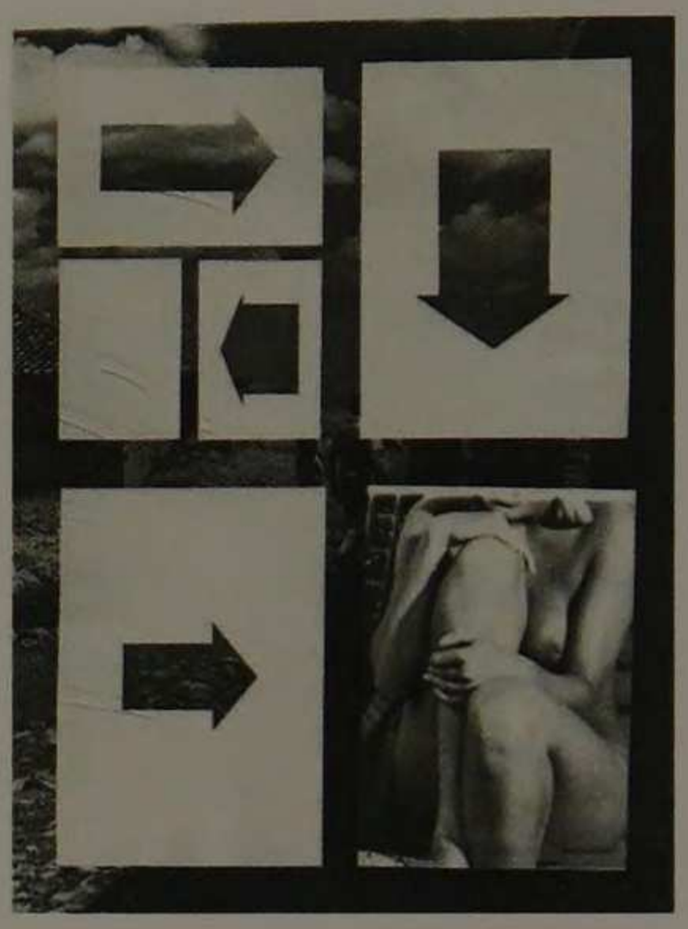




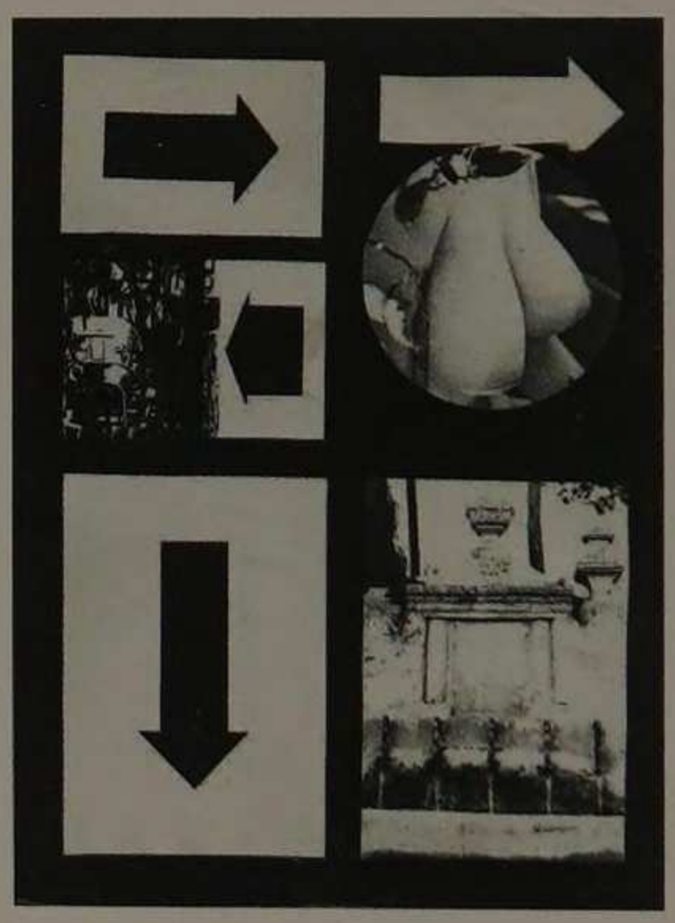


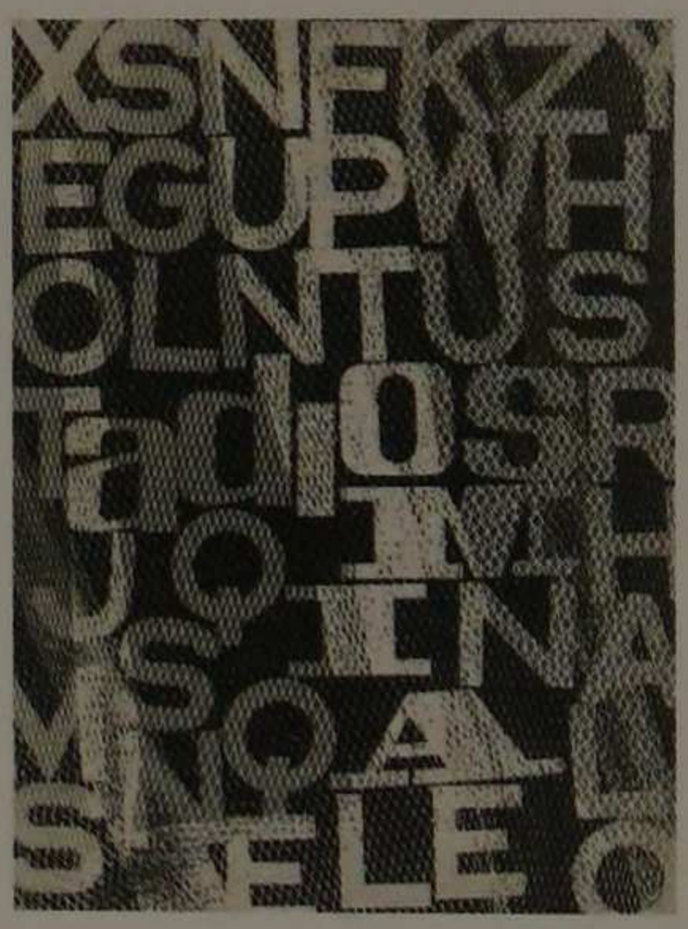






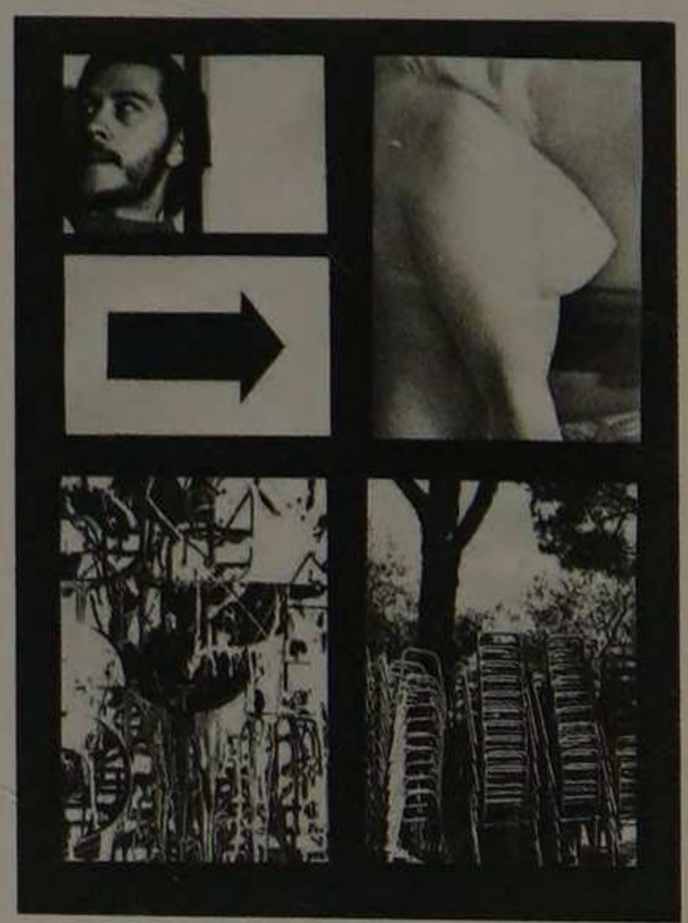





EXPERIMENTAL
MUSICA



















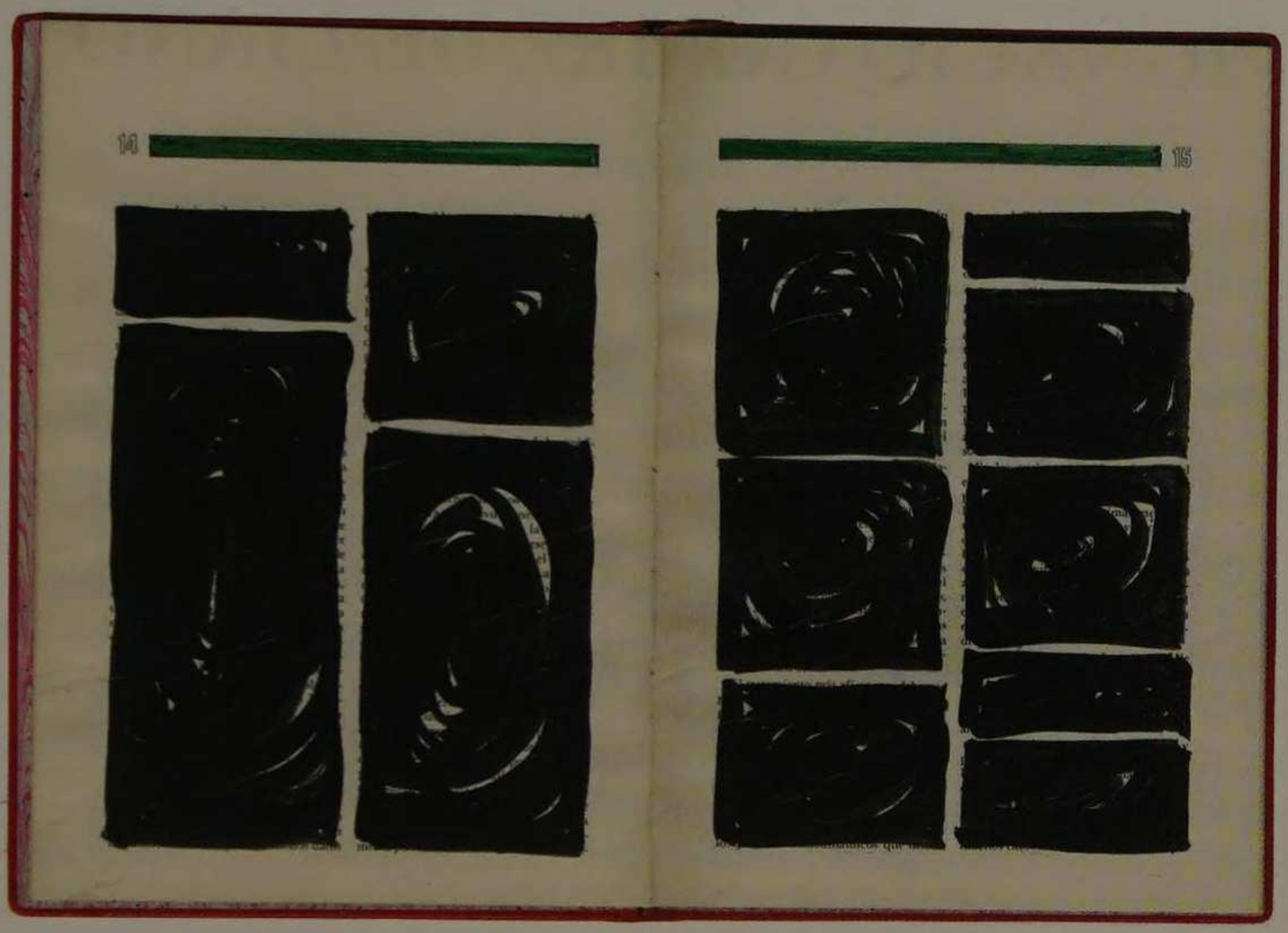







NO
alli
POR MUCHO
ES NUNCA pero
NEVER
JAMAIS NUNCA ES
NEVER
ES
ASI ASI ASI ASI ASI
TU


UNE
UNE
UN
UNE
PERO ¡ZUDE FE VOS QUE BIEN!
VAMOS YA YA
VAMOS YA YA
Y VAMOS YA YA
UNHOMBRERITO
UNHOMBREROT
VUELVE Y
VUELVE Y
VUELVE Y


114
115

IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO

Madrid, 1946

Páginas 210 y 211

Melancolía-El Desengaño, objeto poético postal, 1972 [64]
Lugar poético: Ficción conceptual, 1973 [65]
Lugar poético: Inficción radial, 1973 [66]
Lugar poético: Ficción sensual, 1973 [67]

Páginas 212 y 213

La pirámide escalonada, envío poético a Saúl Yurkievich, 1973 [68]
S/t, envío poético a Saúl Yurkievich, 1973 [69]
S/t, envío poético a José-Miguel Ullán, 1973 [70]
El barco de papel verde, envío poético a José-Miguel Ullán, 1973 [71]

Páginas 214 y 215

Don de el horizonte? (La caída del presidente Allende) [anverso y reverso], 1973 [72]
Calla Chile, objeto poético enviado a José-Miguel Ullán [anverso y reverso], 1973 [73]

Páginas 216 y 217

El juego de la lija, 1974 [74]
Orografía poética, 1972 [75]

Páginas 218 y 219

Poema visual de aspecto zen o Lluvia verbal, 1973 [76]
Carta a José-Miguel Ullán, 20 julio 1973 [77]

LICENCIADO y doctor en Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid, ha sido profesor de Estética y Composición en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, y de Filosofía y Metodología de las Ciencias Sociales en la Universidad Complutense de Madrid (1975-1997). Su obra abarca diversos campos: filosófico, sociológico y literario, siendo autor de una extensa obra en el campo de la filosofía y el ensayo.

Como poeta se inicia en Problemática 63 junto con Julio Campal, de quien se aleja a finales de 1966 para formar su propio grupo: la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, con Herminio Molero, Manolo Quejido, Fernando López-Vera, Francisco Salazar. Este grupo pretendía reunir creadores de diferentes campos: escritores, pintores, poetas…, que trabajaran en equipo, pero alejados del incipiente mundo del comercio capitalista. Entonces firmaron un manifiesto, titulado *Declaración de principios. Estética y Sociedad.*

Su labor se concentró en la organización de exposiciones colectivas donde presentaron obras de los miembros del grupo, junto a las de autores de otros países en torno a la poesía experimental, por medio de estas exposiciones dieron a conocer la obra de poetas y artistas muy destacados de todo el mundo. Además promovieron dos ciclos de conferencias y encuentros con autores en el Instituto Alemán de Madrid (1967-1968) que fueron muy importantes para la consolidación de la experimentación en Madrid.

En 1969 se incorporó como coordinador al Seminario de Análisis y Generación Automática de Formas Plásticas, del Centro de Cálculo de Universidad de Madrid, invitando a participar a Elena Asins, LUGAN y Manolo Quejido.

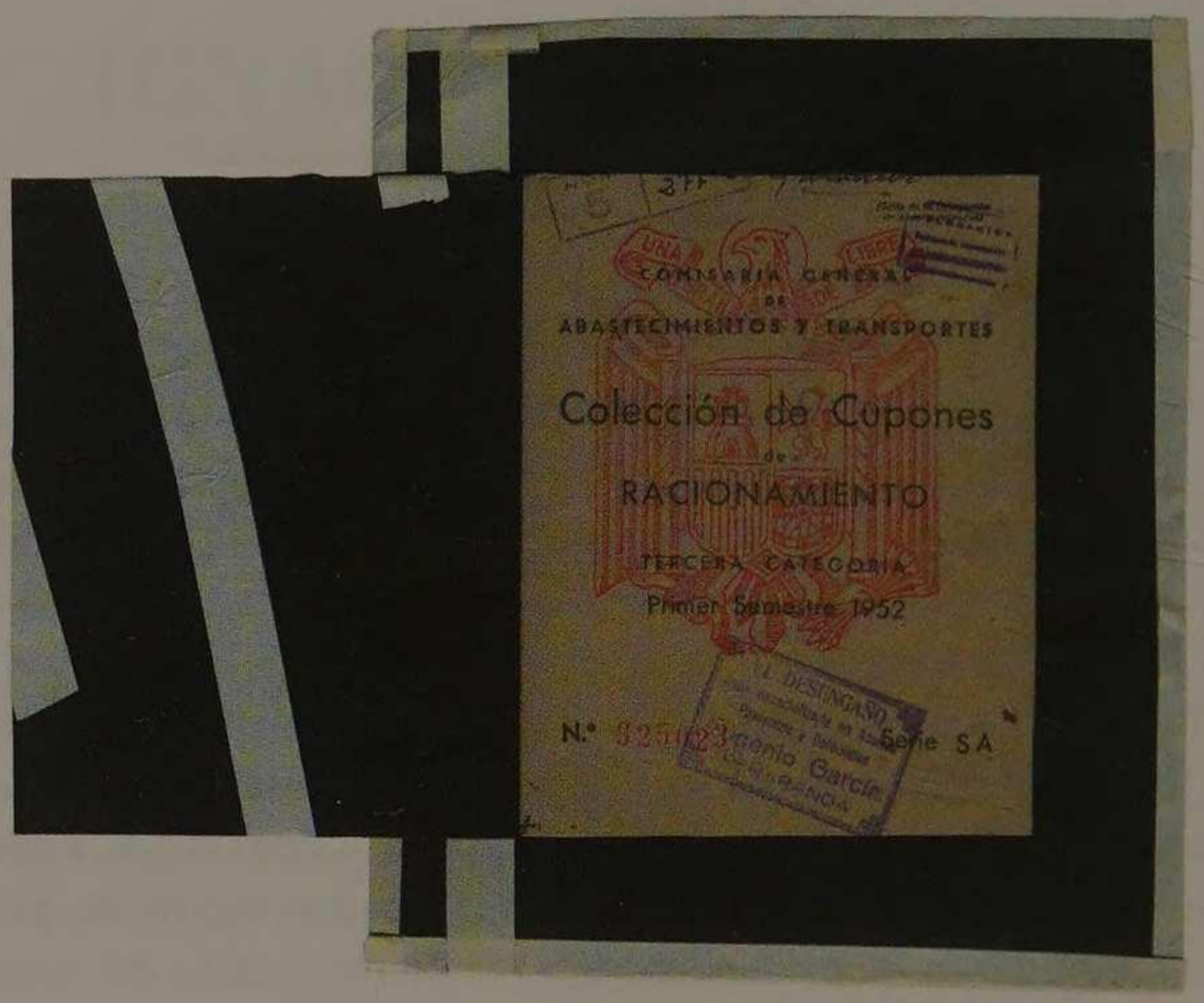
En agosto de 1972 se publicó su texto «Experimentelle Dichtung in Spanien» como prólogo del número dedicado por la revista *Akzente,* de Múnich.

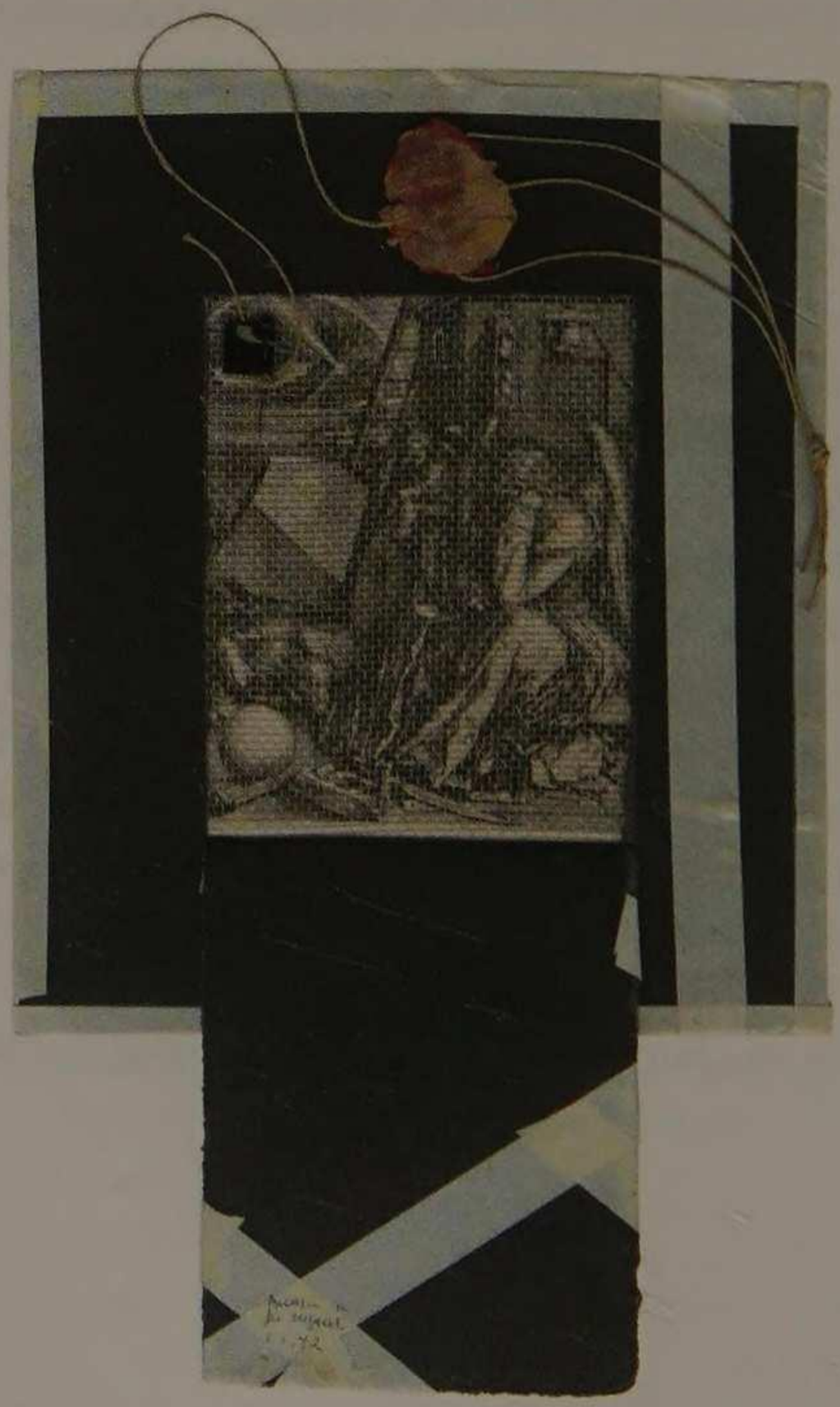
En 1973 fue comisario de la primera exposición de «poesía experimental internacional» organizada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Barcelona.

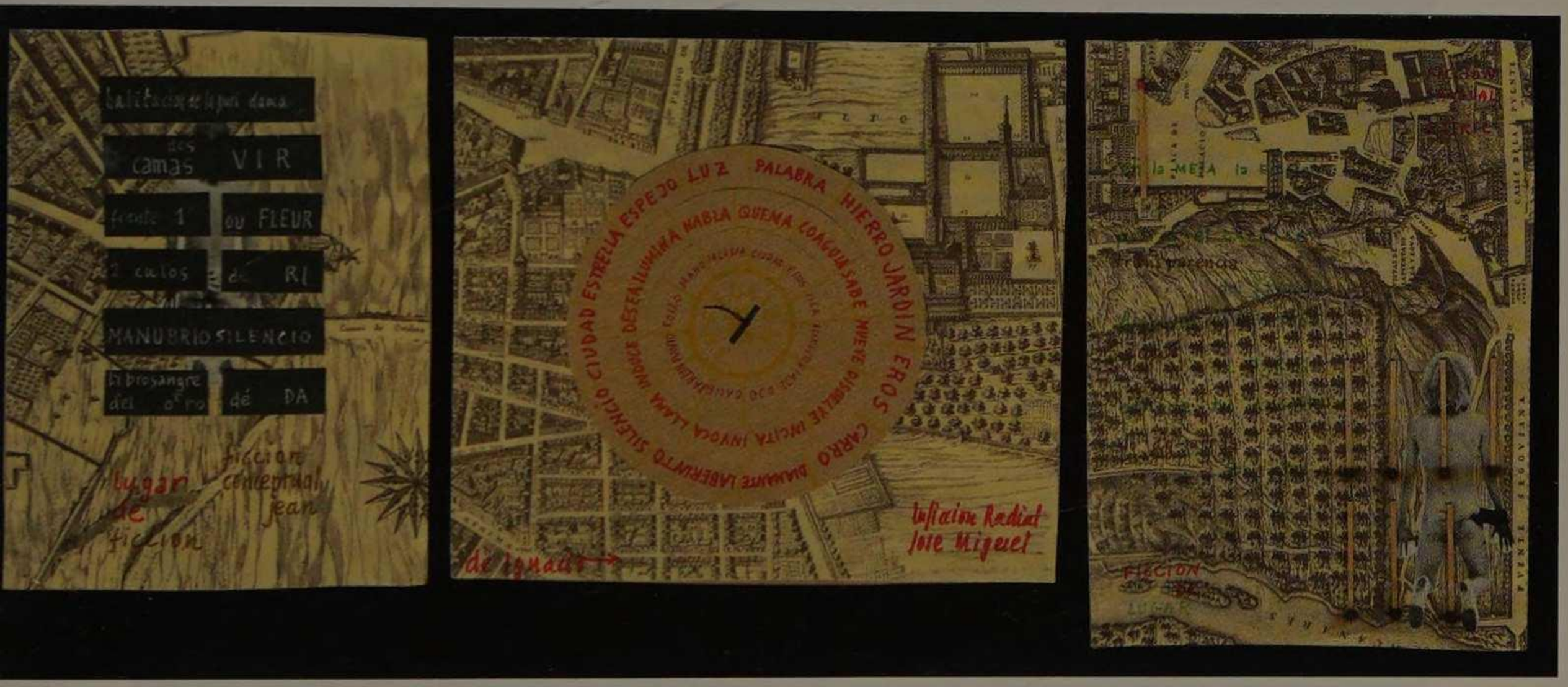
Ignacio Gómez de Liaño se decantó por la «poesía de acción y provocación», como *Lectura de la ciudad* (Encuentros de Pamplona, 1972), para pasar después a cultivar una poesía privada de la que son buenos ejemplos los «envíos poéticos» a José-Miguel Ullán.

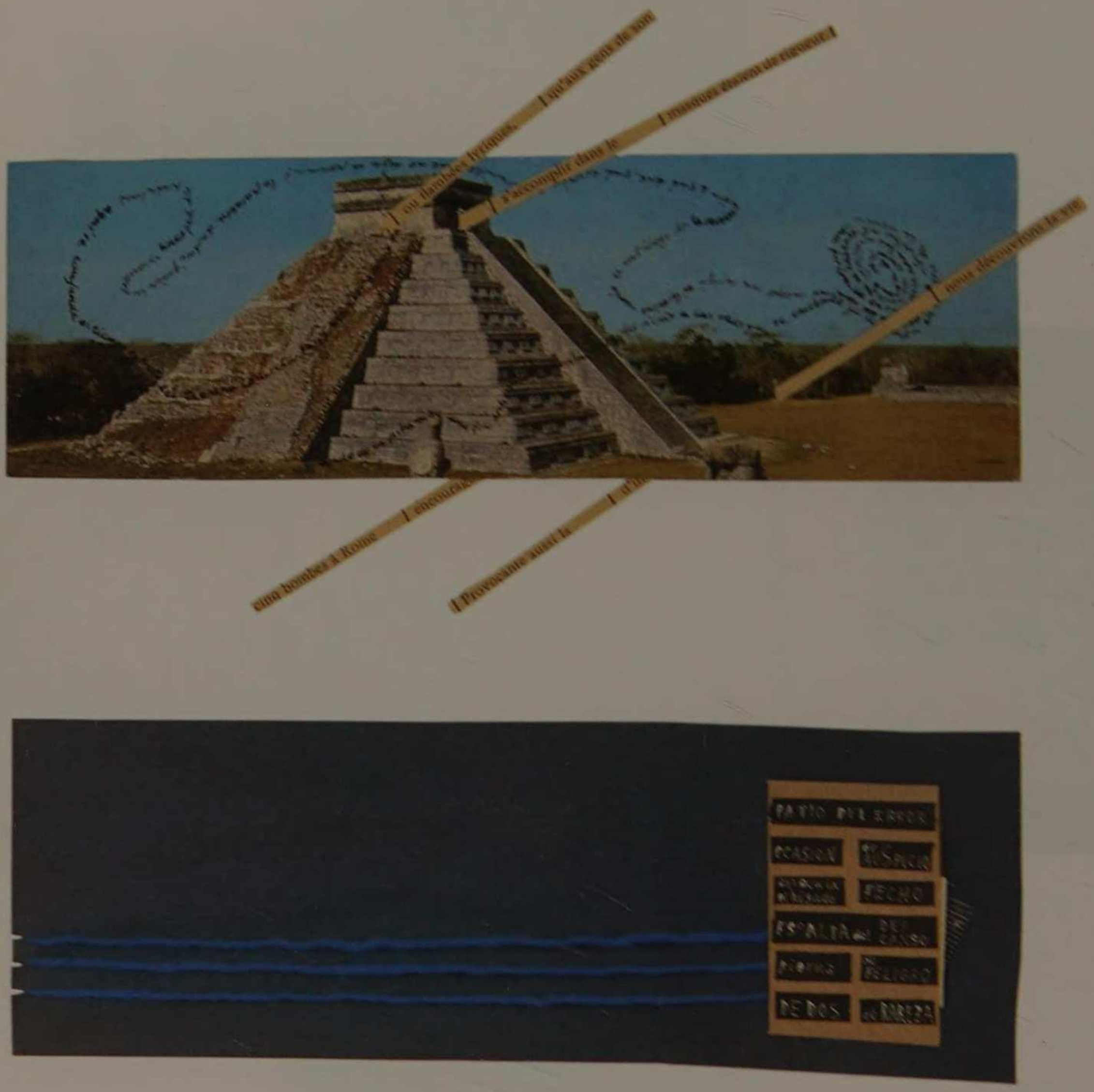
Bibliografía seleccionada:

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio: *Palabra y terror*, Madrid: La Idea, 1987.
— *En la red del tiempo. 1972-1977. Diario personal*, Madrid: Siruela, 2013.


COMISARIA GENERAL
DE
ABASTECIMIENTOS Y TRANSPORTES
Colección de Cupones
DE
RACIONAMIENTO
TERCERA CATEGORIA
Primer Semestre 1952
Serie SA

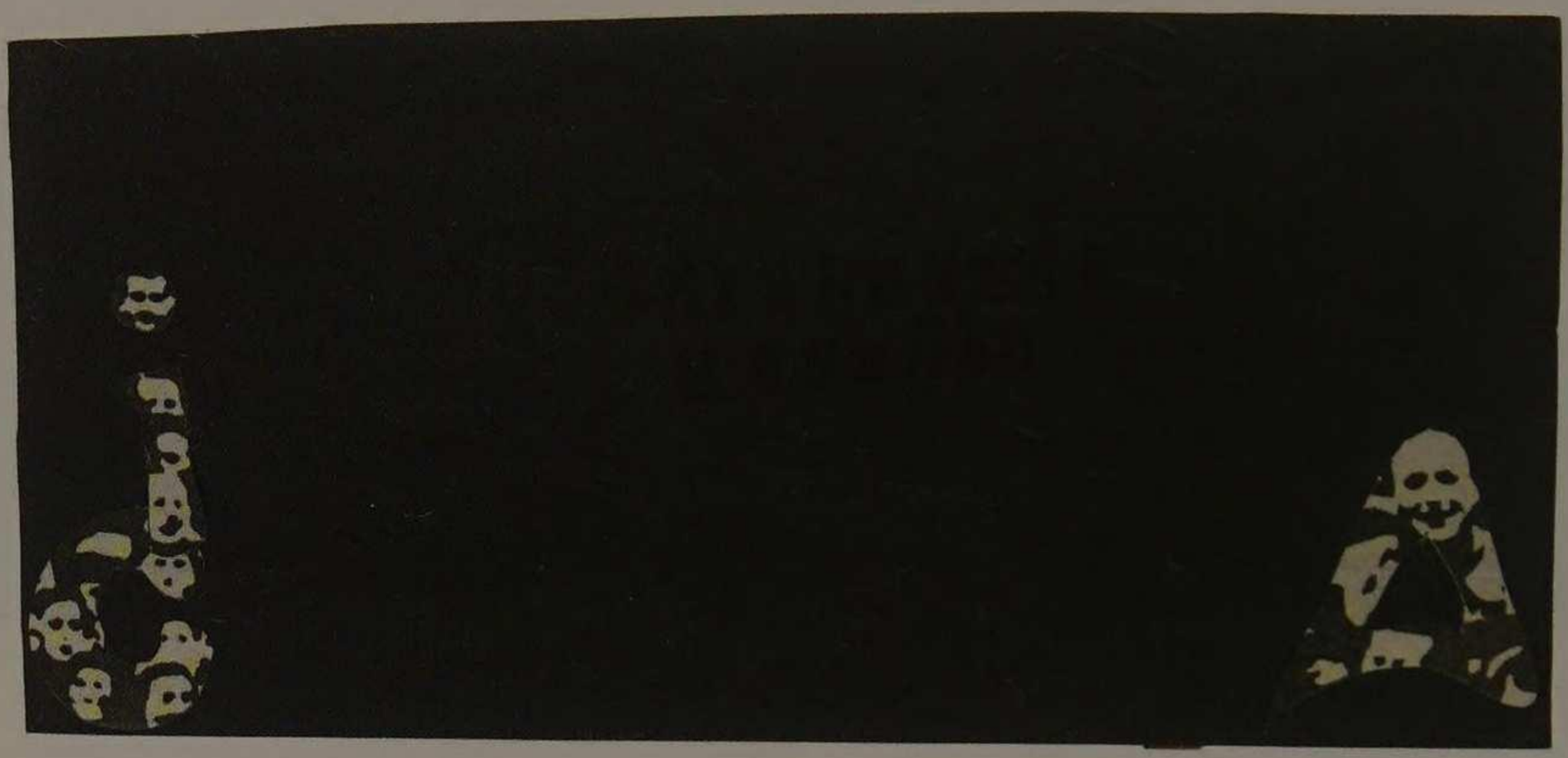



camas VIR
ou FLEUR
MANUBRIO SILENCIO
lugar de ficcion
ficcion conceptual jean
CIUDAD ESTRELLA ESPEJO LUZ PALABRA HIERRO JARDIN EROS
ARDO DIAMANTE LABERINTO SILENCIO
de ignacio
Ficcion Radical
Jose Miguel
la MESA
FICCION





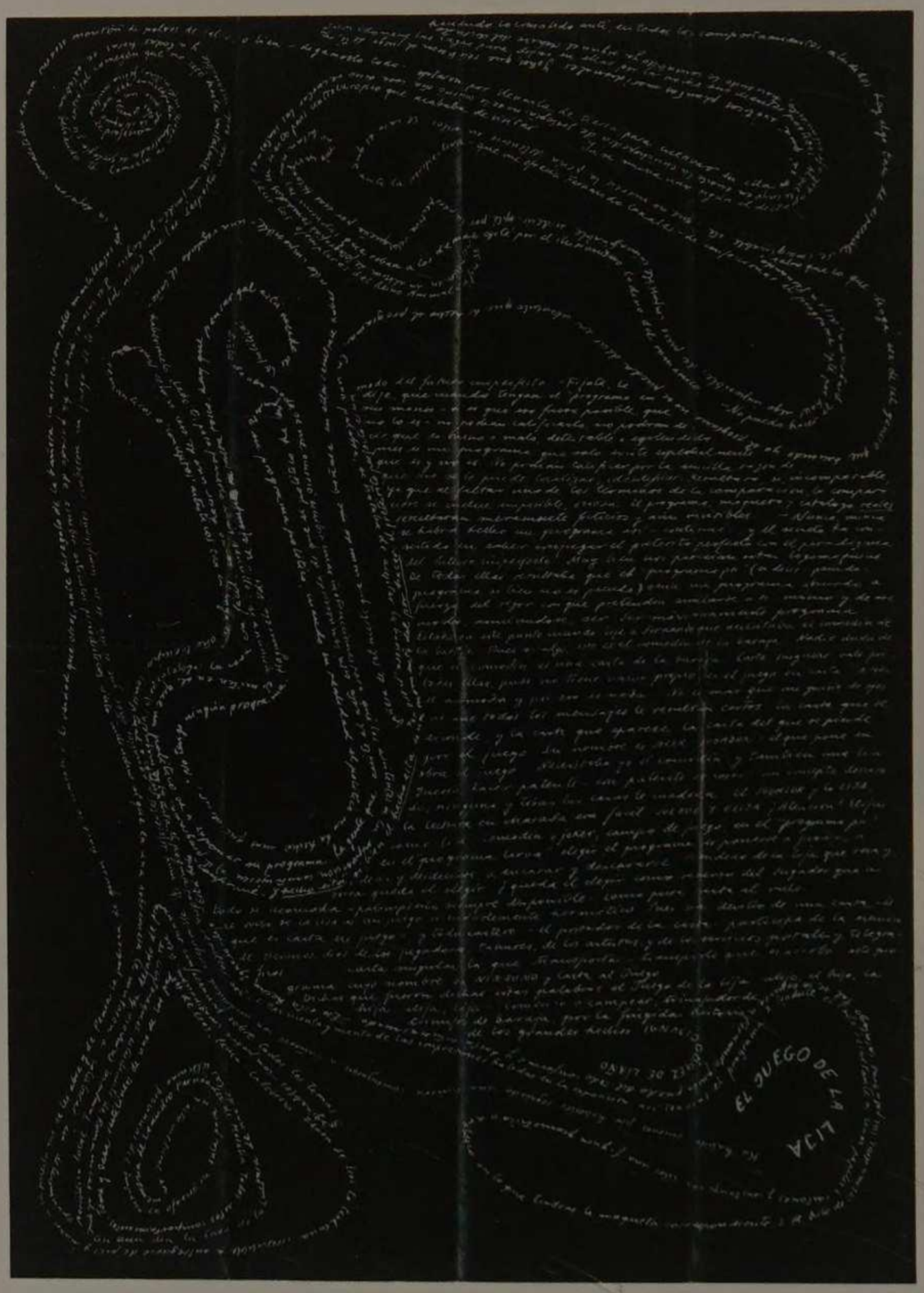

O DE VALDEJIME
GUERRA EN CATALUÑA





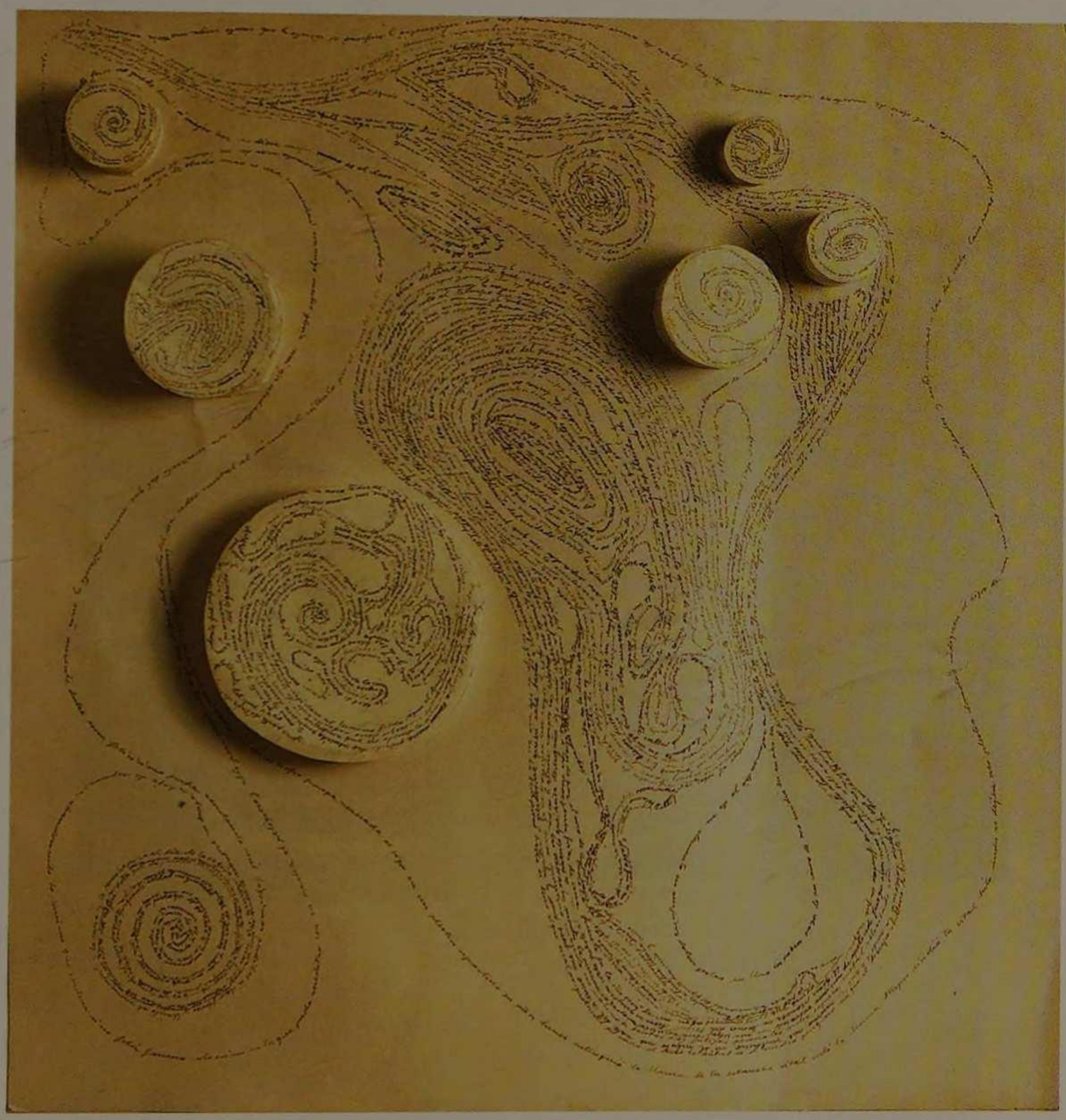

BEYOND
the SEAS

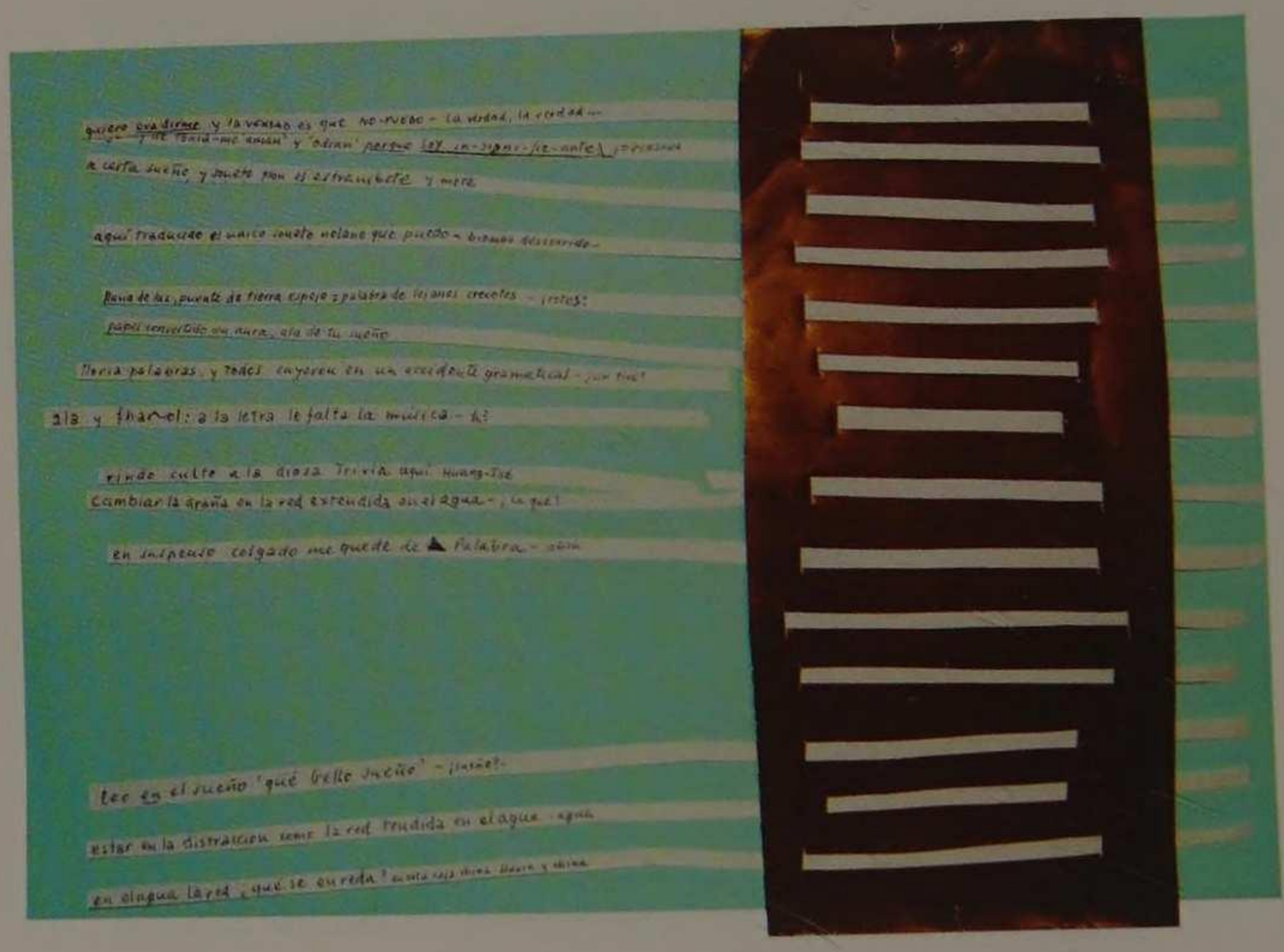


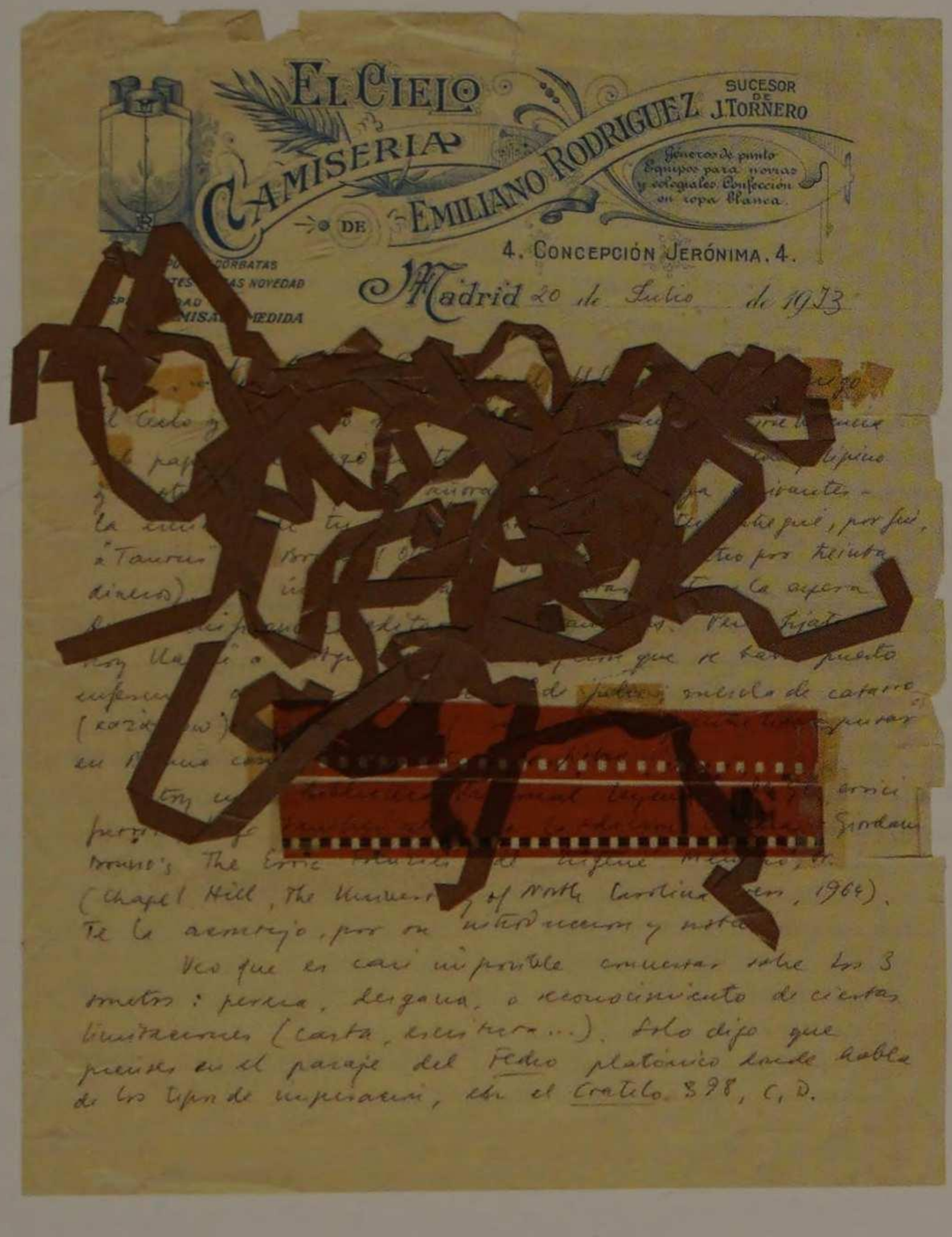

EL JUEGO DE LA LIA


THE JOKER






quiero evadirme y la verdad es que no-puedo - la verdad, la realidad
te [illegible] me odian y 'odian' porque [illegible]
a cierto sueño, y sueño con el extrañamiento y miro
aquí traducido el único sonido nolano que puedo - bruno desesperado -
Rama de luz, puente de tierra espejo y palabra de lejanas criaturas - ¿restos?
papel convertido en nave, ala de tu sueño
Tierra palabras y todas convergen en un accidente gramatical - ¿un tic?
213 y finalmente: a la letra le falta la música - ¿?
rindo culto a la diosa Tristia aquí Huang-Tse
Cambiar la araña en la red extendida en el agua - ¿la qué?
en suspenso colgado me quede de ▲ Palabra - ¿cómo
ter en el sueño 'qué bello sueño' - ¿sueño?
estar en la distracción como la red tendida en el agua - agua
en alguna [illegible] ¿qué se enreda? [illegible]


El Cielo
Camiseria
de
Emiliano Rodriguez
Sucesor de J. Tornero
Géneros de punto
Equipos para novias
y colegiales. Confección
en ropa blanca.
4. Concepción Jerónima, 4.
Madrid 20 de Julio de 1973

MANOLO QUEJIDO

Sevilla, 1946

Páginas 222 y 223
Secuencia L-octeto 120, 1968-72 [85]
En la noche, 1968 [86]

MANOLO Quejido, Ignacio Gómez de Liaño y Herminio Molero se conocieron cuando aún eran alumnos del Instituto de Enseñanza Media Cardenal Cisneros de Madrid. Participando juntos en la Cooperativa de Producción Artística y Artesana (1966-1969).

Al principio, Manolo Quejido estaba tan interesado en la poesía como en la pintura. En los años 1967 y 1968, durante el periodo que está participando en la Cooperativa, realizó obras en las que aparecen pintadas letras y palabras en negro sobre blanco y en blanco sobre negro que siguen pautas geométricas, por lo que esas obras pueden ser contempladas como poemas concretos, pero también como cuadros pictóricos.

En mayo de 1970 realizó con Herminio Molero una exposición en Pamplona titulada «Una poesía para ver y una pintura para leer», cuyo título hace explícitos los intereses creativos de ambos, dilema que se decantó en el caso de Quejido definitivamente en el invierno de 1973 hacia la pintura, realizando desde entonces una contundente carrera como pintor.

En 1969, entró en contacto con los trabajos de investigación realizados en los Seminarios del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, y la experimentación con signos, letras y formas geométricas se hace entonces más sistemática y secuencial, como consecuencia de los métodos matemáticos que se utilizaban en la «generación de formas».

Manolo Quejido se decantó definitiva e inequívocamente hacia la pintura en una especie de «retorno a la imagen», pero en su obra pictórica, de corte pop, las palabras van a seguir teniendo una importante presencia.

Bibliografía seleccionada:

Manolo Quejido 33 años en resistencia, Valencia: IVAM Centre del Carme, 1997.
Los esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los años 70 [cat. exp.], Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

MANOLO QUEJIDO



HERMINIO MOLERO

La Puebla de Almoradiel, 1948

Páginas 226 y 227
Balada de las manzanas, 1969/2012 [87]
Bob Dylan, 1967 [88]
A cloak for Ovan, 1970/2012 [89]

Páginas 228 y 229
El zoo triste (Sala de cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona), 1972 [90]

Páginas 230 y 231
El zoo triste (Escuela de Ballet de Karen Taft, Madrid), 1971 [91]

COINCIDIÓ en el Instituto de Enseñanza Media Cardenal Cisneros de Madrid con Ignacio Gómez de Liaño y Manolo Quejido. Con ellos participó en la Cooperativa de Producción Artística y Artesana (1966-1969). Entonces Herminio Molero se interesó por los valores visuales y espaciales de la escritura y muy particularmente por la poesía concreta.

Ha practicado la escritura, la poesía, el teatro, la música y la pintura, pasando los temas y los procedimientos de un género a otro.

En mayo de 1970 realizó con Manolo Quejido una exposición en Pamplona titulada «Una poesía para ver y una pintura para leer», cuyo título hace explícitos los intereses creativos de ambos, pero el dilema de Molero no se centró en elegir entre escritura o pintura, ya que se interesó también por el teatro y la música en sus vertientes más experimentales, trabajando la música electrónica en el Laboratorio Alea, la escritura de poesía concreta y la creación de happenings. Como consecuencia de estos intereses surgieron sus «poemas escénicos» en colaboración con Pedro Almodóvar (1970-1972).

Como artista Herminio Molero parece encontrar un camino que conjuga la abstracción geométrica del concretismo con la recuperación de las imágenes de los medios de masas del pop art.

A finales de los años sesenta Herminio Molero aprovechó estos recursos compositivos poniendo en un plano de igualdad las letras de la escritura y las imágenes de la pintura, la abstracción de unos textos escuetos con imágenes silueteadas, tomadas de portadas de discos o de imágenes publicitarias.

A finales de los años setenta se hizo un nombre como compositor de música pop, firmando varias canciones de éxito. Colaboró con varios grupos musicales en los que se encargó de los teclados, sintetizadores y cajas de ritmo hasta que a finales de 1979 fundó el quinteto Radio Futura.

Bibliografía seleccionada:

Los esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los años 70 [cat. exp.], Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.


1969
2012




OVAN TAK
TAK
STARBLANS
STAR TAK
TAK
1970 HMolero
HMolero 2012

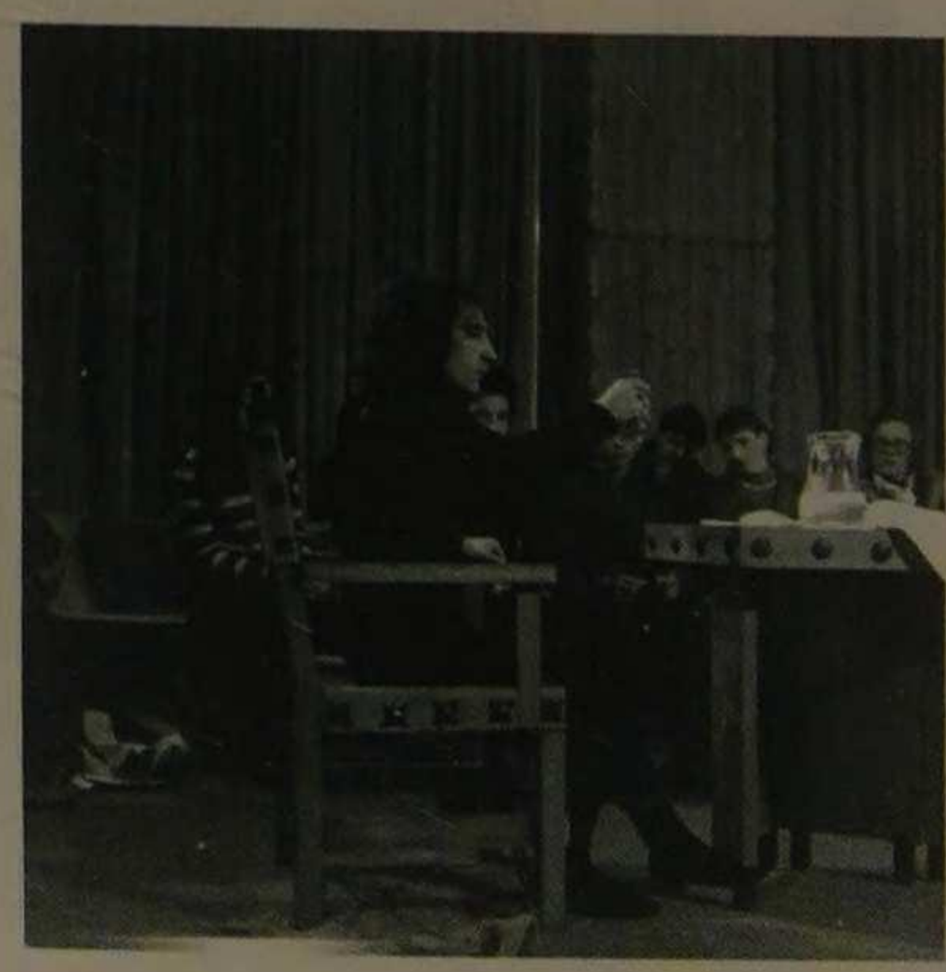


























HERMINIO MOLERO



ALAIN ARIAS-MISSON

Bruselas, 1936

Páginas 234 y 235
S/t, 1965 [92]
S/t, 1966 [93]

Páginas 236 y 237
Poem Slide Box, 1963-1964 [94]
Homage to Trakl, 1963-1964 [95]

Páginas 238 y 239
The Inner Eye, ca.1975 [96]
Palabras frágiles, 1971 [97]

Páginas 240 y 241
The Beethoven Public Poem, 1978 [98]

ALAIN Misson nació en Bruselas, Bélgica, de padre norteamericano y madre belga. Durante la Segunda Guerra Mundial su familia se trasladó a Estados Unidos, convirtiéndose en refugiados. Desde niño vivió en Nueva York como ciudadano americano, aunque aún mantiene la nacionalidad belga.

Estudió literatura griega y filosofía en la Universidad de Harvard,

Se casó con la pintora, alumna de Hans Hofmann, Nela Arias, de quien tomó el apellido al casarse con ella.

Huyendo de la posibilidad de ser reclutado para la guerra del Vietnam, Alain Arias-Misson llegó a España en 1966, presentándose aquí como asturiano-norteamericano.

En España conectó con los poetas y artistas experimentales, muy concretamente con Ignacio Gómez de Liaño, con los miembros de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana y con la Galería Seiquer.

En Madrid encontró el ambiente propicio para desarrollar dos de sus «poemas públicos»: *A Madrid* (1969) y *Palabras frágiles* (1971). También en España, durante los Encuentros de Pamplona, realizó *Lectura de la ciudad* con Ignacio Gómez de Liaño (1972).

Los «poemas públicos» de Alain Arias-Misson se diferencian de los *event*, en que son concebidos fuera de cualquier contexto artístico, para ser ejecutados en las calles o en la playa, ante un público que se encuentra allí y que involuntariamente se convierte en espectador.

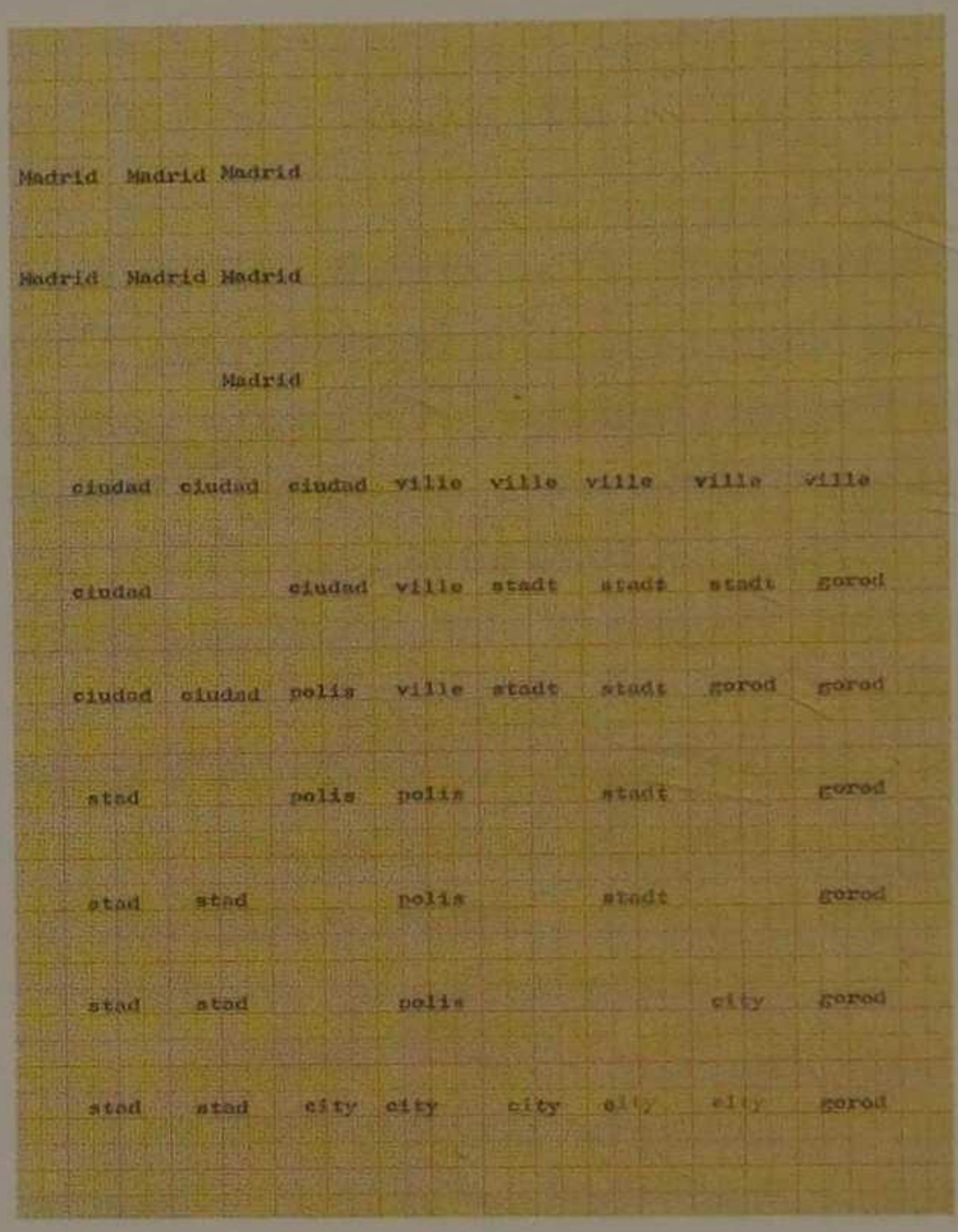
Con los trabajos experimentales realizados en España Arias-Misson inauguró un tipo de «poesía visual» insólito que rompe con la ortodoxia de la poesía concreta al introducir la acción, el movimiento y el gesto, otorgando valor al lugar y sus condiciones sociales y ambientales.

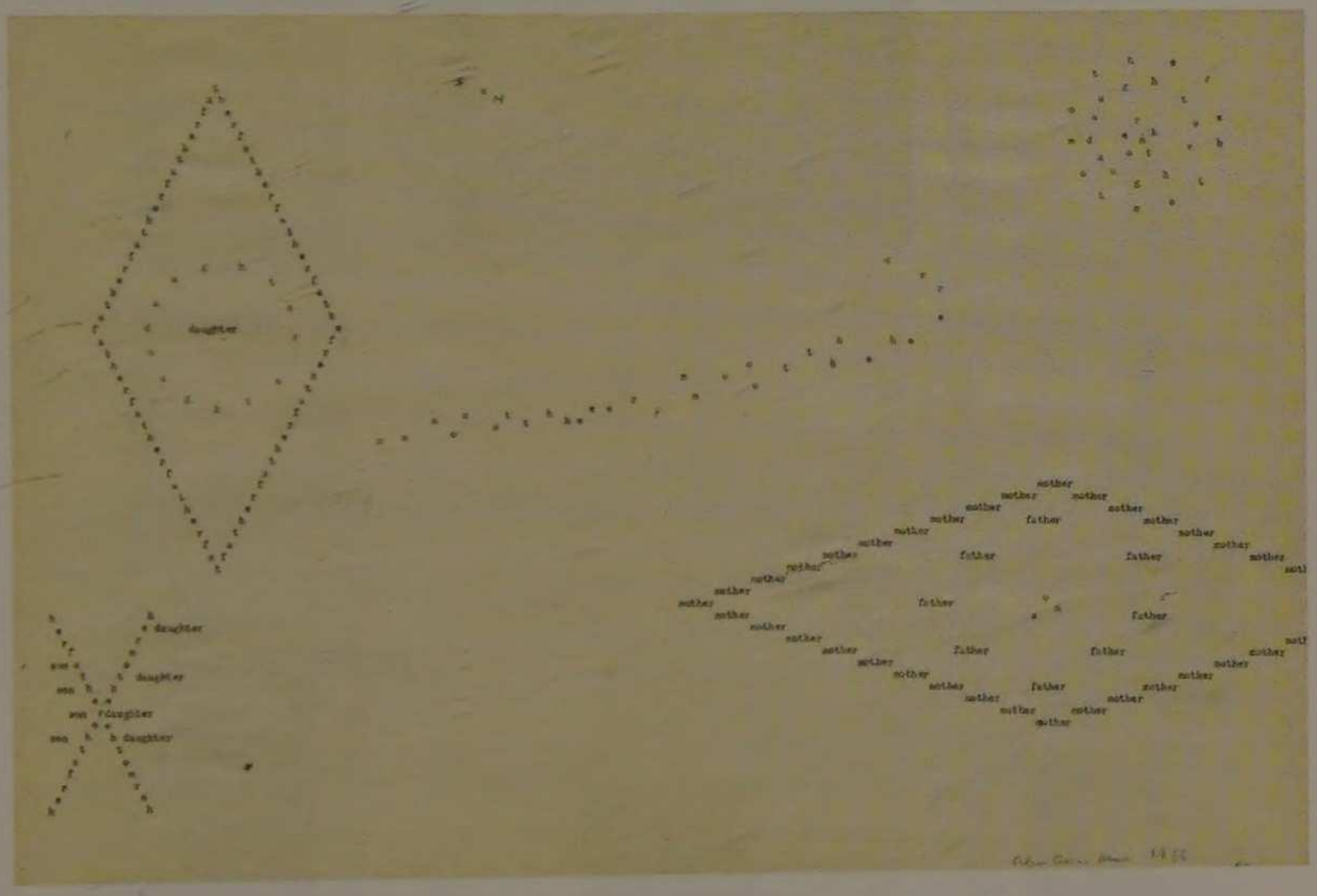
Alain Arias-Misson ha sido coeditor de De Tafelrond, con su amigo Paul De Vree, en Bélgica, y coeditor de Logomotives, en Italia, donde participó durante los años setenta en *Lotta Poetica* con Blaine, Bory, Miccini, Sarenco y Verdi.

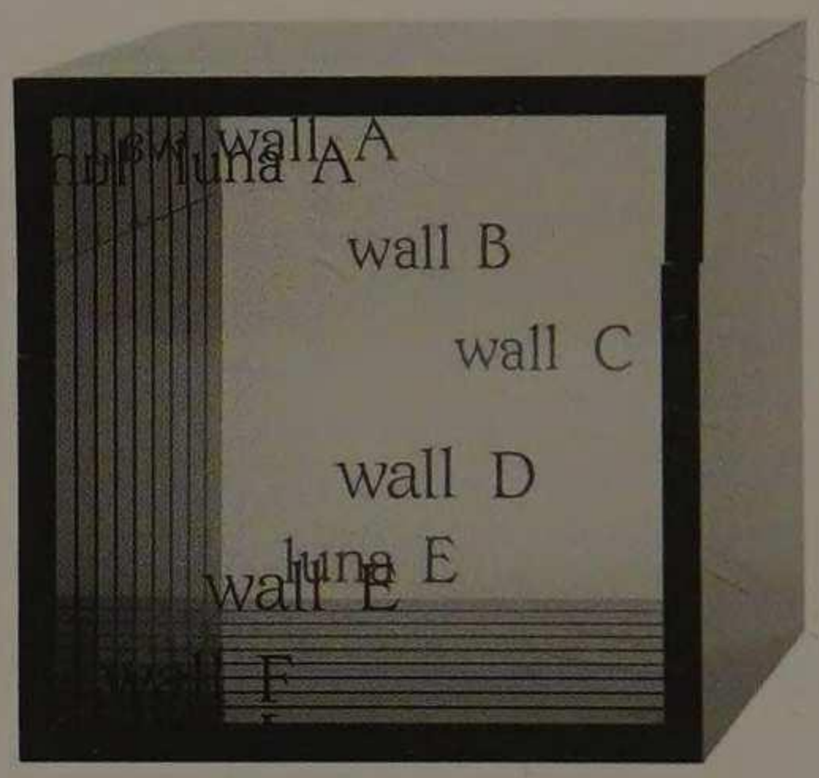
Su trabajo ha sido mostrado en cientos de exposiciones y publicado en decenas de antologías en Europa, Estados Unidos, Sudamérica y Japón. En la actualidad comparte la actividad experimental, que desarrolla fundamentalmente en Europa, con la escritura de novelas (es autor de cinco) con que es conocido en Estados Unidos.

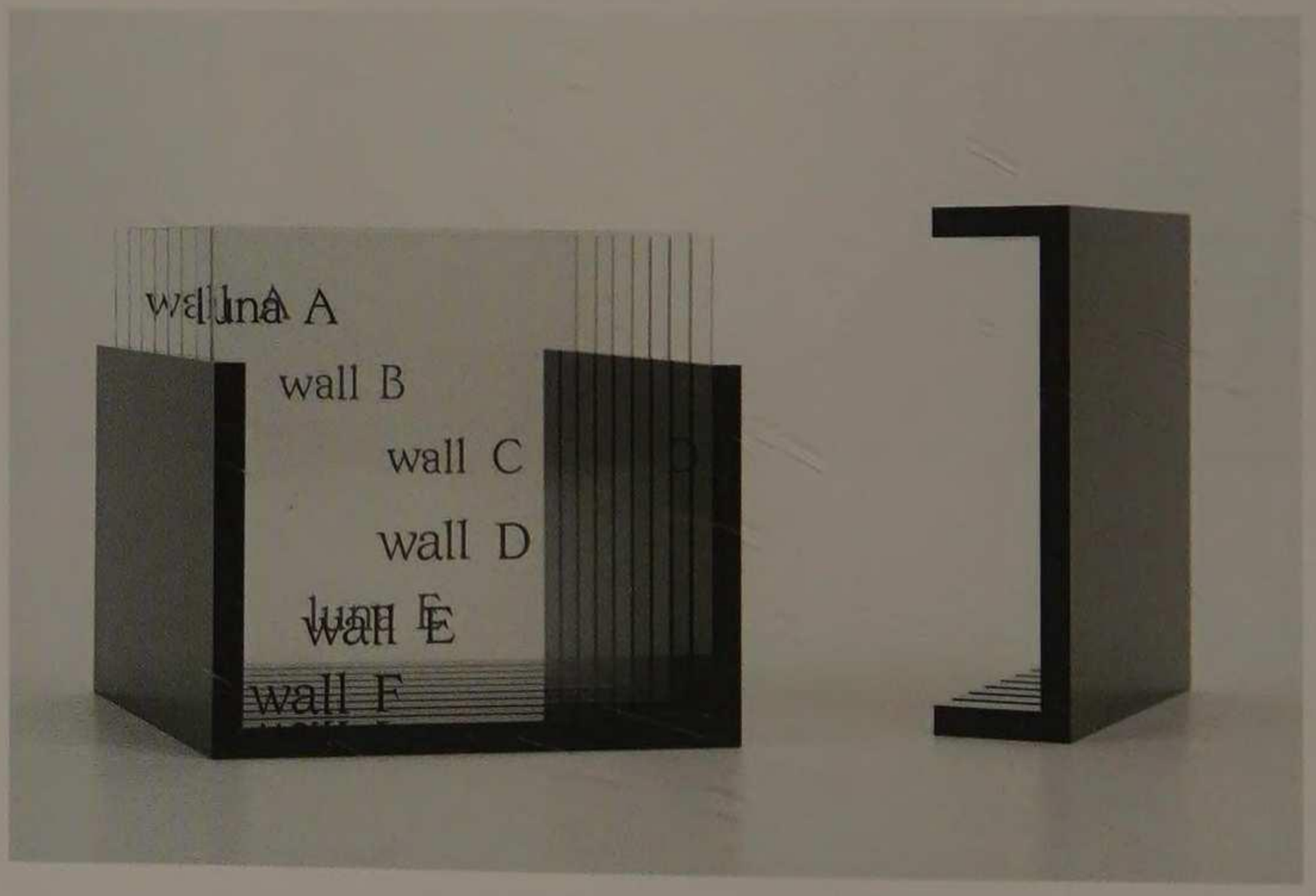
Bibliografía seleccionada:

ARIAS-MISSON, Alain: *The public poem book, Factotum-art*, Calaone-Baone, 1978.
— *From the Cutting-Floor of the Public Poem*, Gante: MER Paper Kunsthalle, 2013.

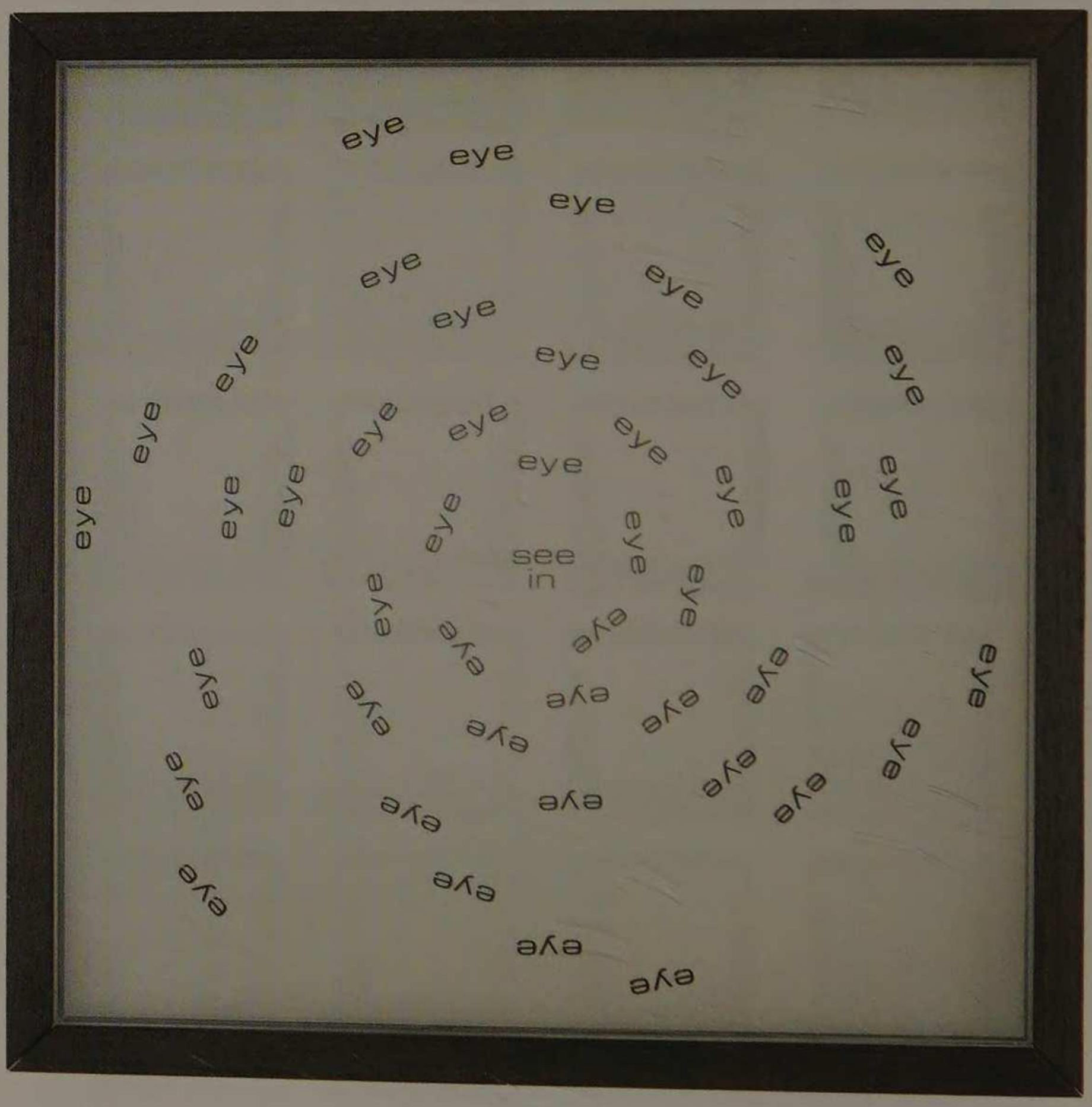

Madrid Madrid Madrid
Madrid Madrid Madrid
Madrid
ciudad ciudad ciudad ville ville ville ville ville
ciudad ciudad ville stadt stadt stadt gorod
ciudad ciudad polis ville stadt stadt gorod gorod
stad polis polis stadt gorod
stad stad polis stadt gorod
stad stad polis city gorod
stad stad city city city city city gorod
ciudad ciudad ciudad
ciudad ciudad ciudad
ciudad ciudad stadt
stadt stadt
stadt
stadt
stadt
ville


daughter
daughter
daughter
daughter
daughter
mother
father


wall A
wall B
wall C
wall D
wall E
wall F

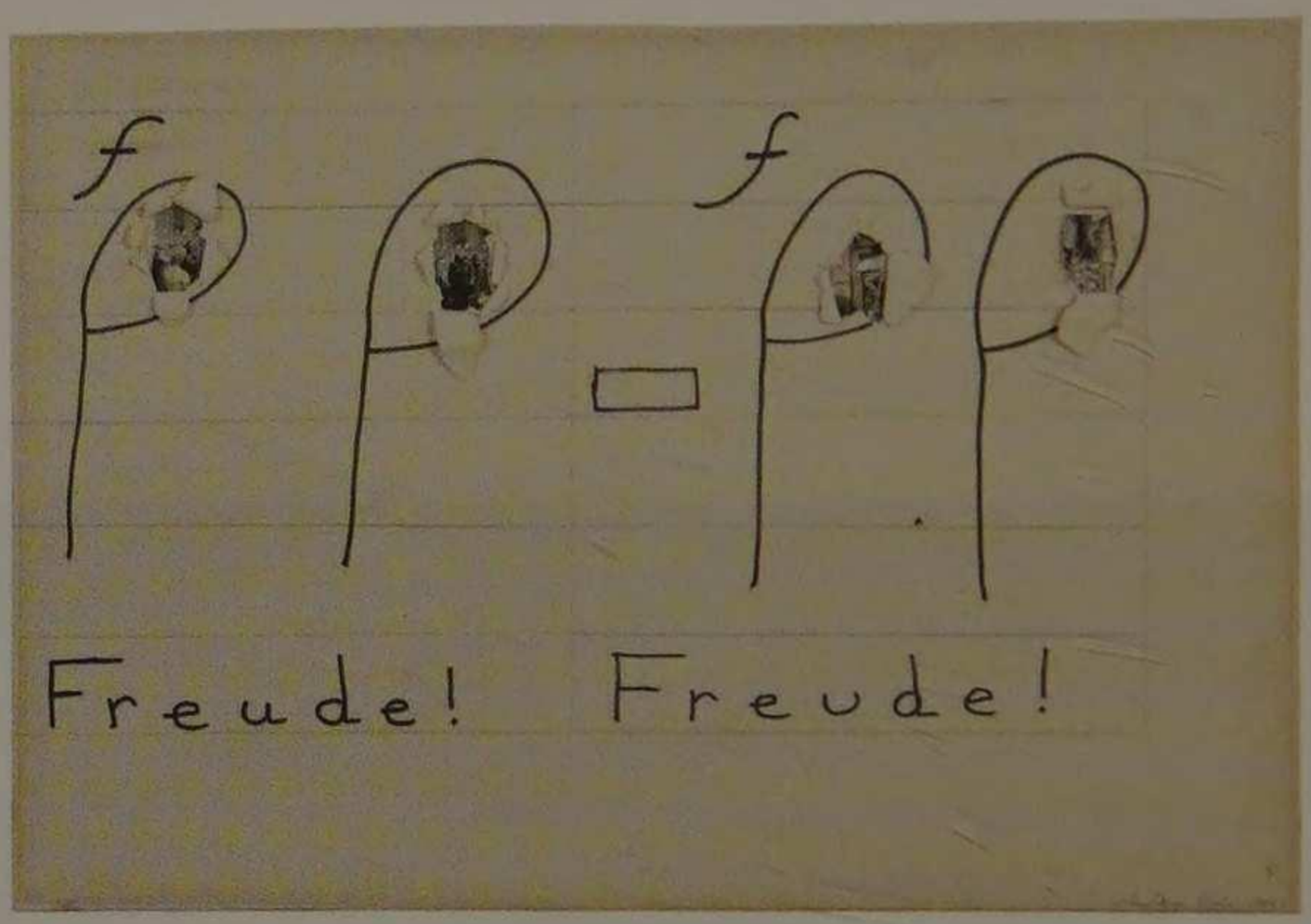

wall A
wall B
wall C
wall D
wall E
wall F

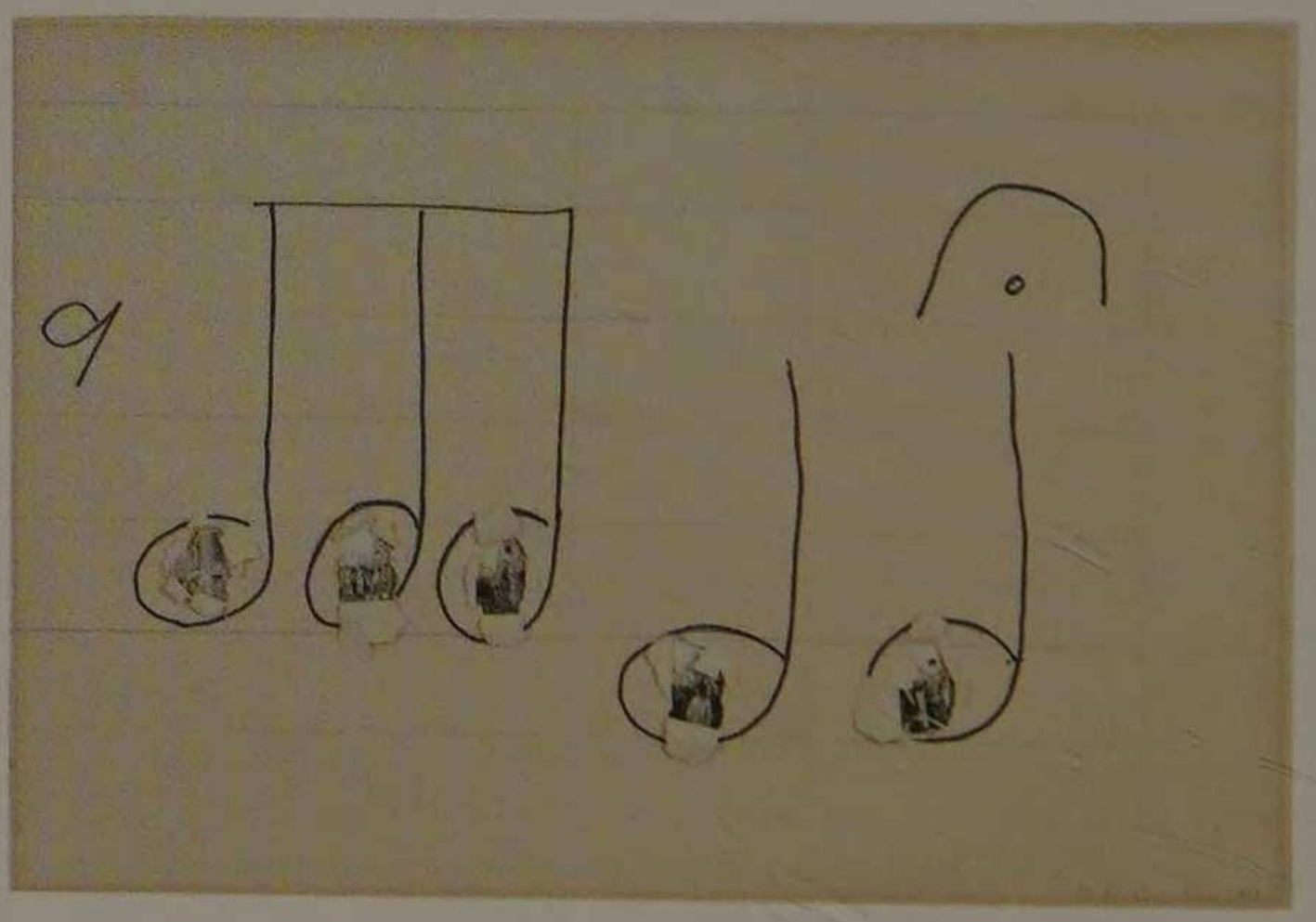

A) raise luna over walls FEDCBA
wall A
wall B
wall C
wall D
wall E
luna
wall A
wall B
wall C
wall D
luna E
wall A
wall B
luna C
wall D
wall E
wall A
wall B
wall C
wall D
wall E
wall A
luna B
wall C
wall D
wall E
wall A
wall B
luna C
wall D
wall E
wall A
luna B
luna C
luna D
wall E
wall A
luna B
luna C
luna D
wall E
wall A
luna B
luna C
luna D
luna E
luna A
luna B
luna C
luna D
wall E
luna A
luna B
luna C
luna D
wall E
luna A
luna B
luna C
luna D
wall E
(C) move violin among birds A..F
bird E
bird D
bird C
bird B
bird F
bird E
bird D
bird C
violin B
bird F
bird E
bird D
bird C
bird B
violin F
bird E
bird D
bird C
bird B
violin F
violin E
luna C
luna D
luna E
violin F
violin E
luna C
violin C
luna E
luna B
luna C
violin C
luna E
wall A
wall B
bird D
wall D
wall E
wall A
wall B
bird D
violin C
wall E
wall A
violin E
bird D
violin C
wall E
wall A
violin E
bird D
violin C
violin B
violin F
violin E
bird D
violin C
violin B
violin F
violin E
bird D
violin C
violin B
violin A
1969 Alain Arias-Misson

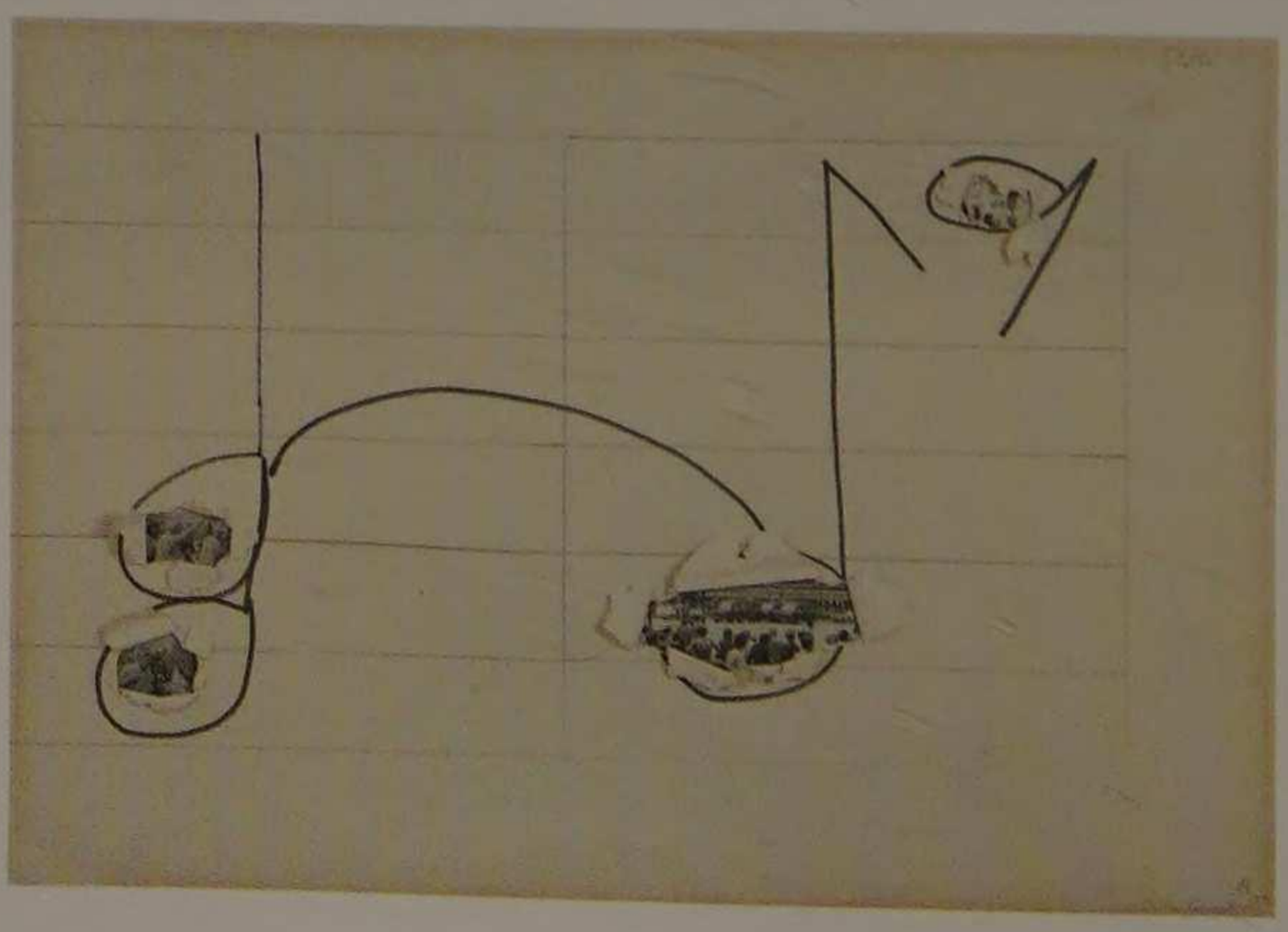

eye
see
in

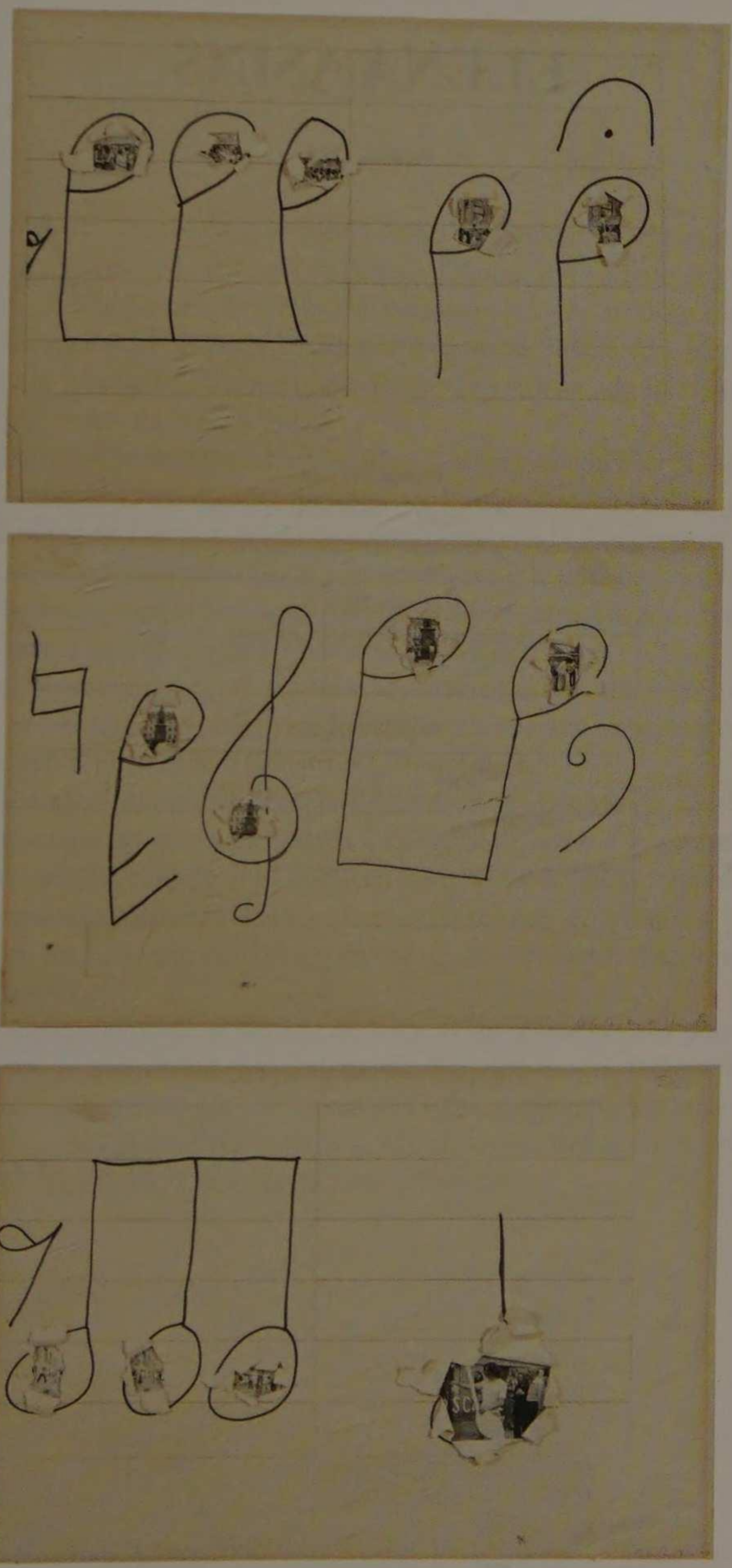
ALAIN ARIAS-MISSON




f
f
Freude! Freude!







ELENA ASINS

Madrid, 1940

Páginas 244 y 245
S/t, 1965 [99]

Páginas 246 a 251
Cantos de Orfeo, 1970 [100]

Páginas 252 y 253
Sin título («KTTT...»), ca. 1968 [101]
Sin título («TUUU»), ca. 1968 [102]

AUTODIDACTA, se formó como pintora en Madrid asistiendo a las clases de la Escuela de Artes y Oficios, del Círculo de Bellas Artes, de la Escuela de Cerámica, y como copista en el Museo del Prado. Posteriormente ha frecuentado en París la célebre Academia Julian y la Escuela de Bellas Artes, así como la Staatliche Akademie der Bildenden Künste, de Stuttgart (1968-69), y la Columbia University, de Nueva York.

En 1963 formó parte del grupo Castilla 63, y en 1967 de Nueva Generación.

En el verano de 1966, durante un viaje por Europa con Julio Plaza y LUGAN, conoció a Ignacio Gómez de Liaño y colaboró activamente con la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, interesándose por el arte normativo y la poesía concreta.

En 1969 participó en el Seminario de Análisis y Generación Automática de Formas Plásticas, del Centro de Cálculo de Universidad de Madrid.

Su obra, fundamentalmente plástica, se caracteriza por una gran sobriedad, en su concepción ha prescindido del color y de los efectos de textura, trabajando solo con negro sobre fondo blanco o viceversa.

Desde los años sesenta se decanta decididamente por al arte concreto, lo que le ha conducido a prestar un particular interés a la lógica formal y a la geometría, que se ha traducido en la construcción de unas obras en las que tersas líneas negras quedan sometidas a proporciones, permutaciones y otras operaciones algebraicas y geométricas.

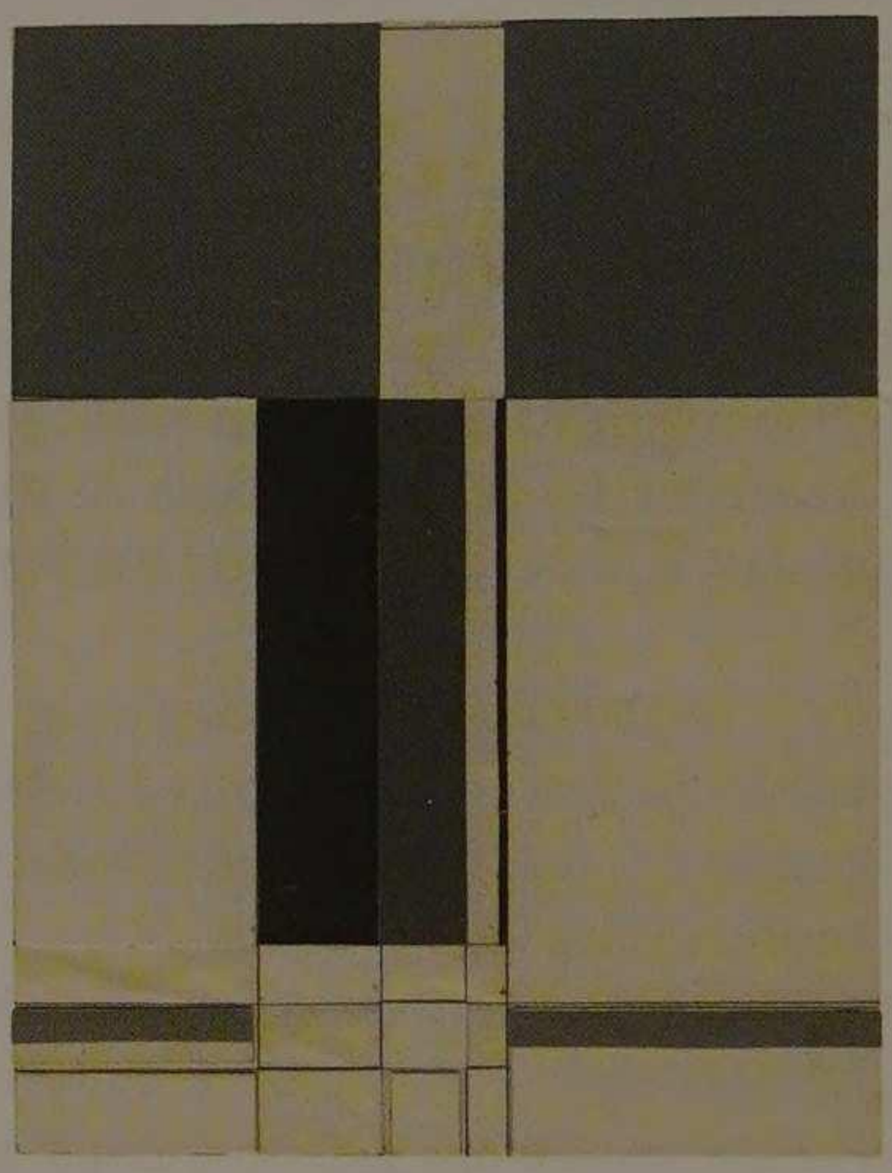
Utiliza un lenguaje esquemático y de reducidos elementos que desarrolla a través de estructuras repetitivas.

En los últimos años de la década de los sesenta realizó varios poemas concretos, escritos utilizando la tradicional máquina de escribir, que desgraciadamente han desaparecido. El único que se ha salvado es *Cantos de Orfeo*, compuesto a finales de esa década.

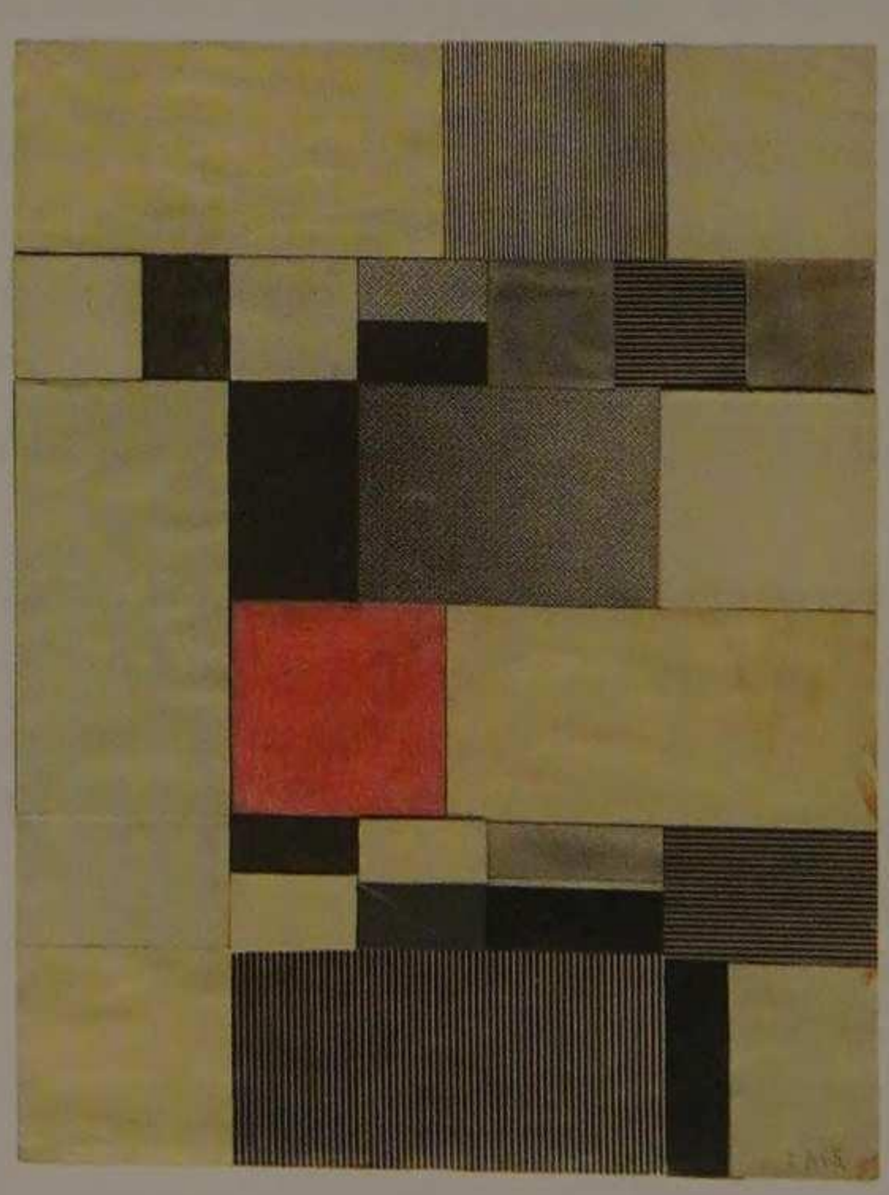
En 2006 recibió la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes del Gobierno de España y en 2011 el Premio Nacional de Artes Plásticas.

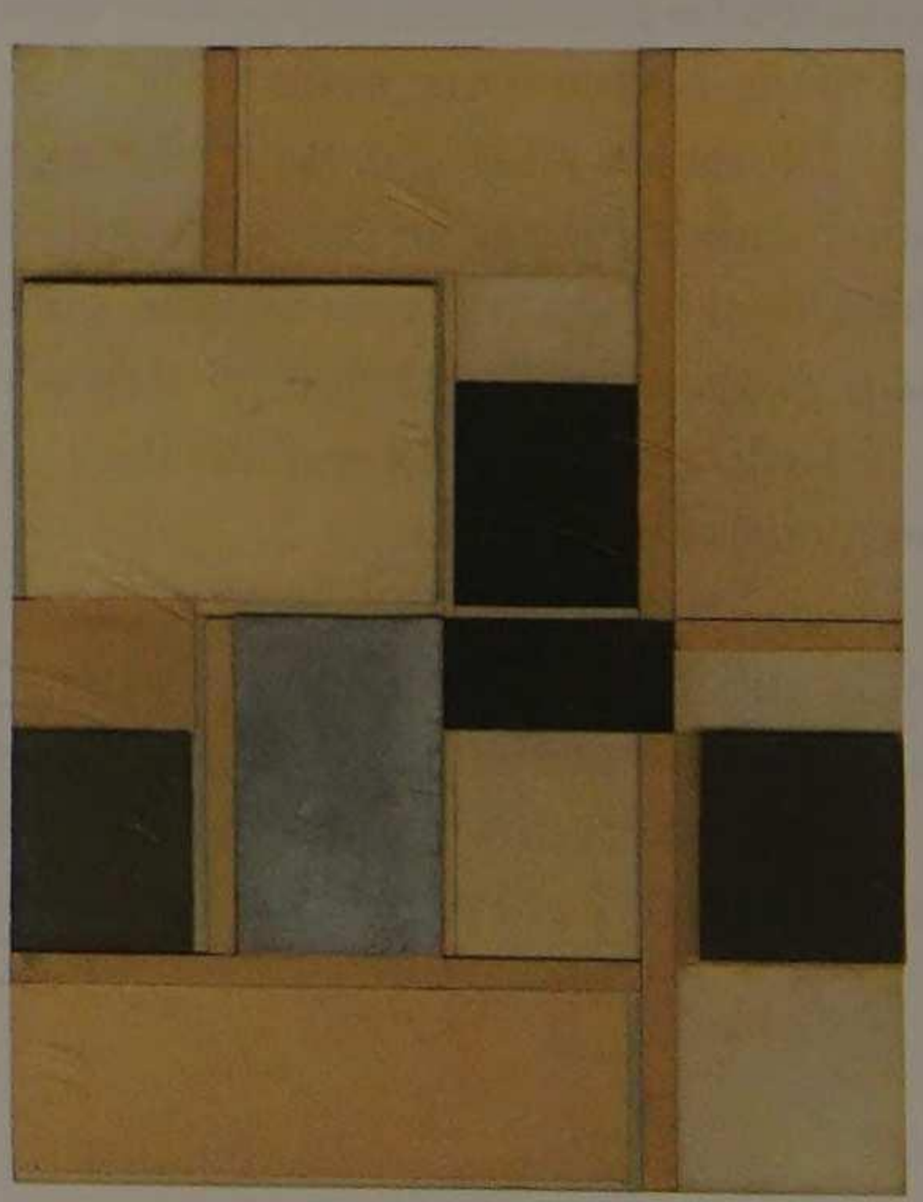
Bibliografía seleccionada:

ASINS, Elena: *Cantos de Orfeo*, Heras: La Bahía, 2013.
GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, y Javier MADERUELO: *Elena Asins* [cat. exp.], Madrid: Galería Columela, 1988.
VV. AA.: *Elena Asins. Fragmentos de la memoria* [cat. exp.], Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

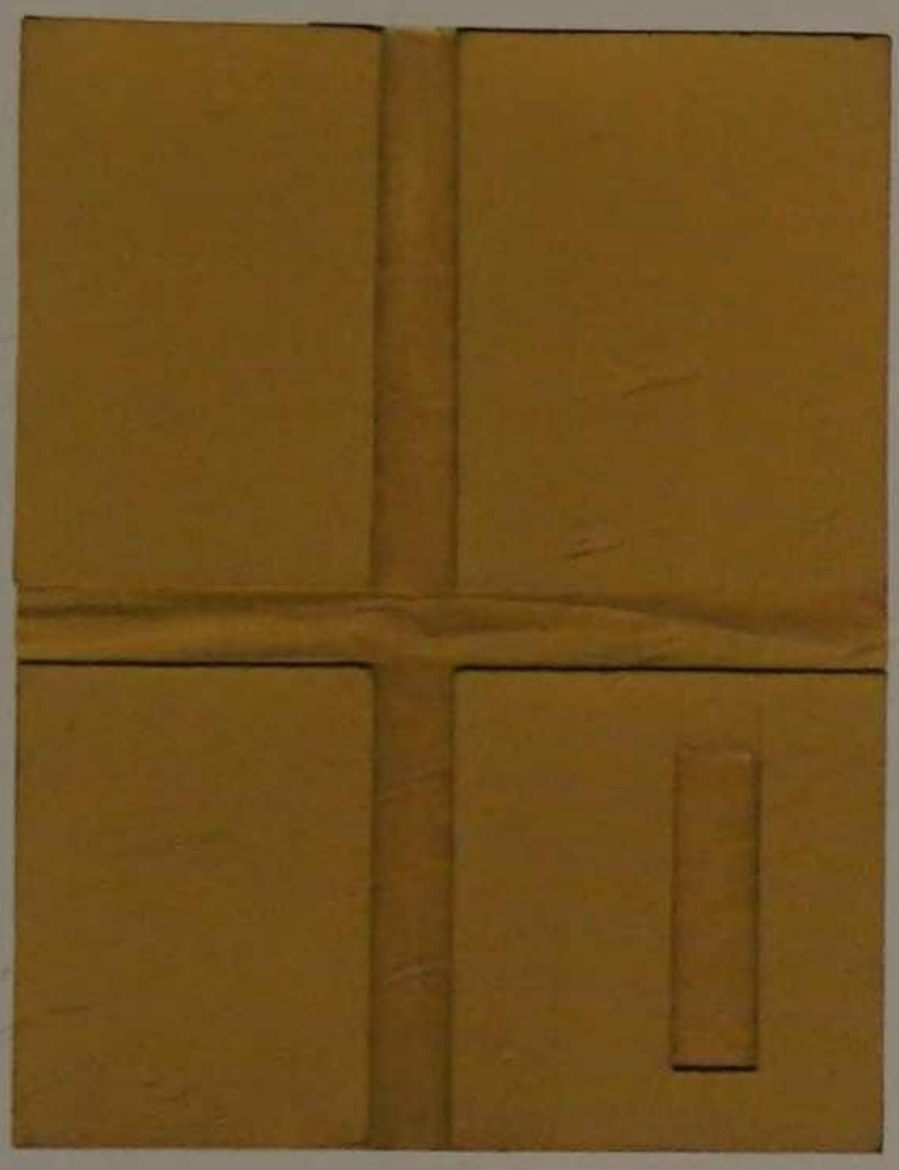


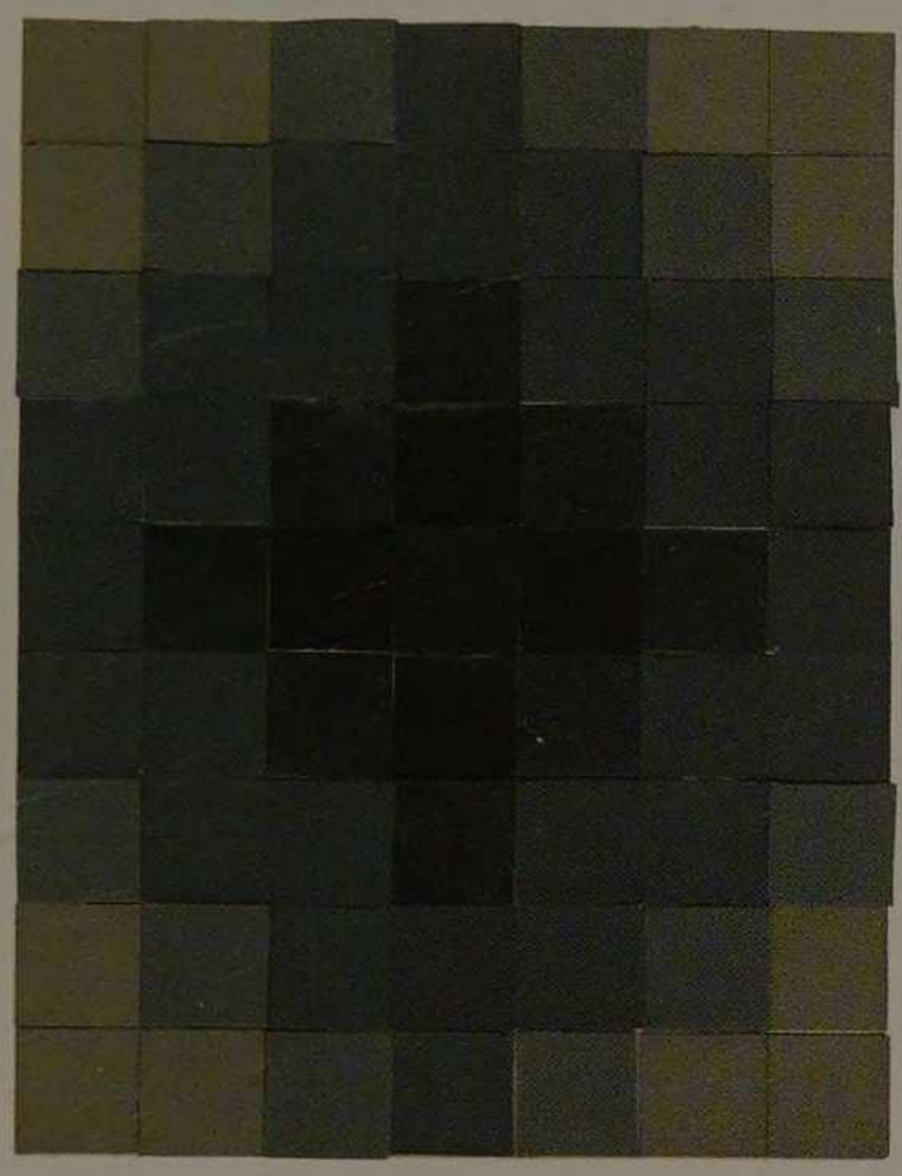


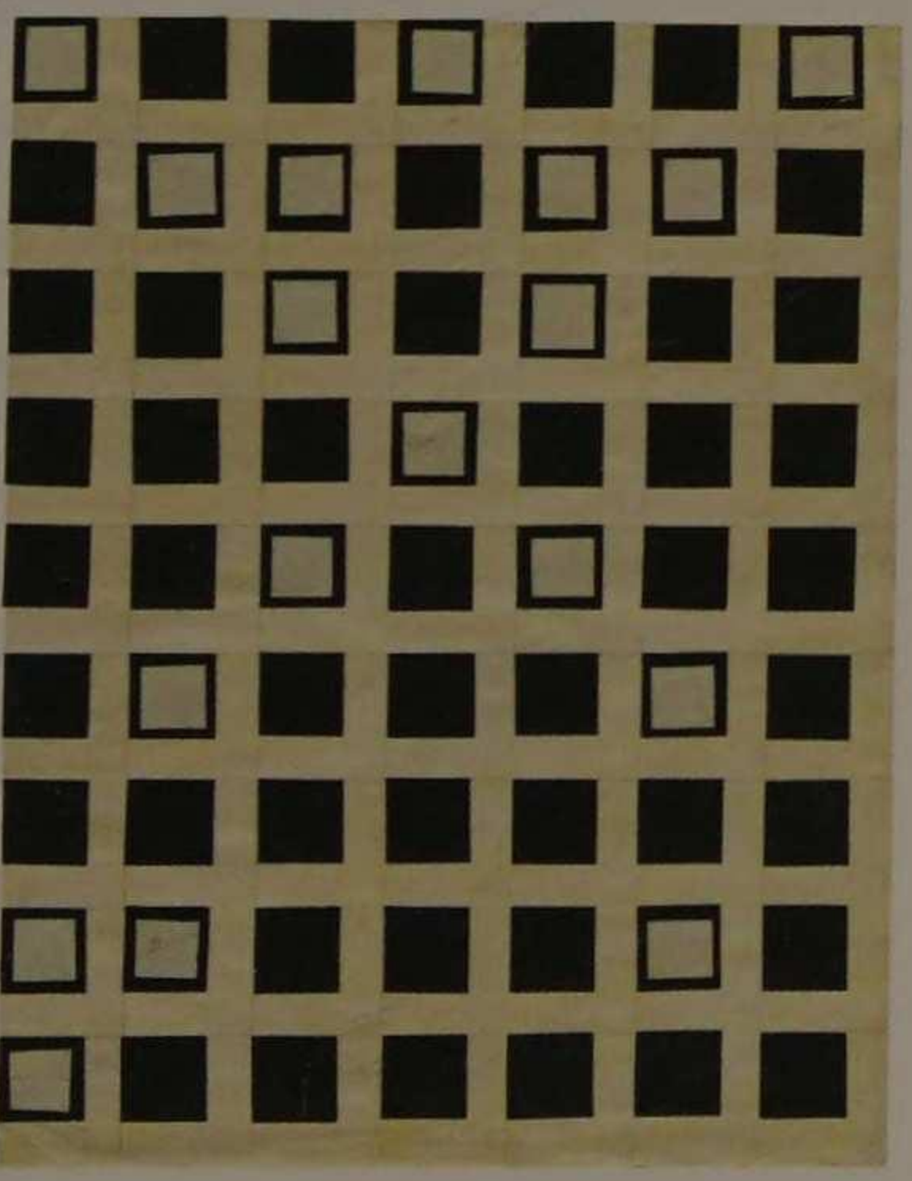


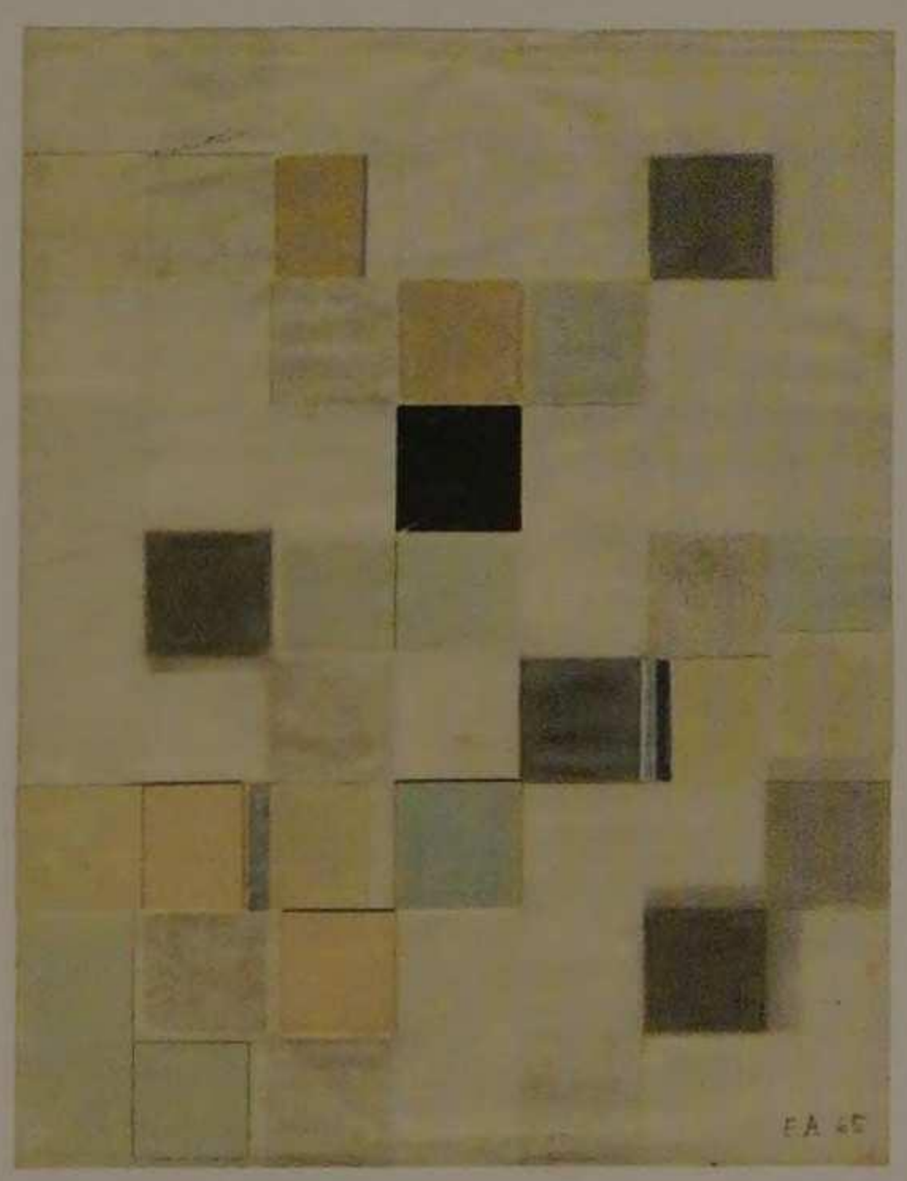


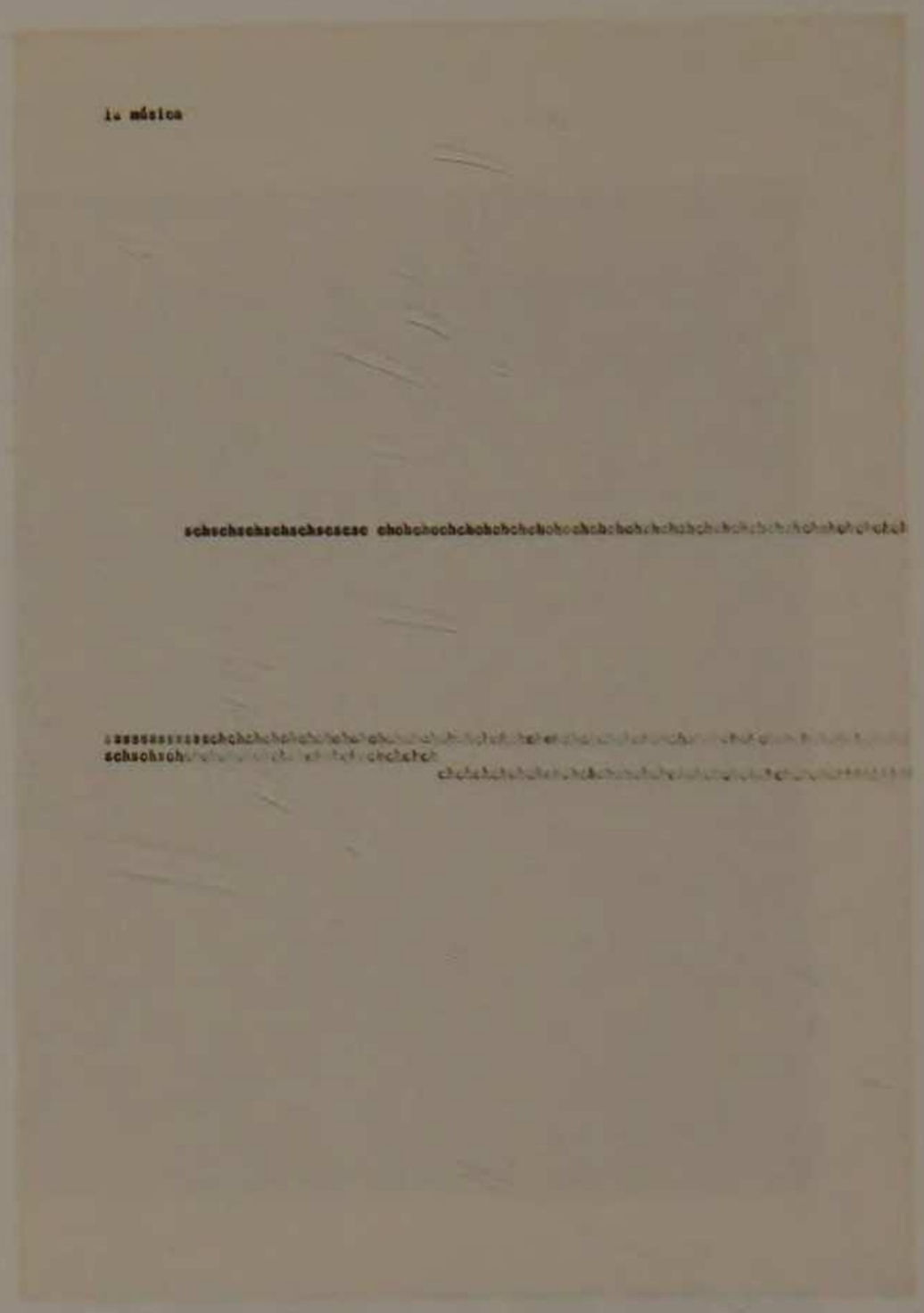
ELENA ASINS

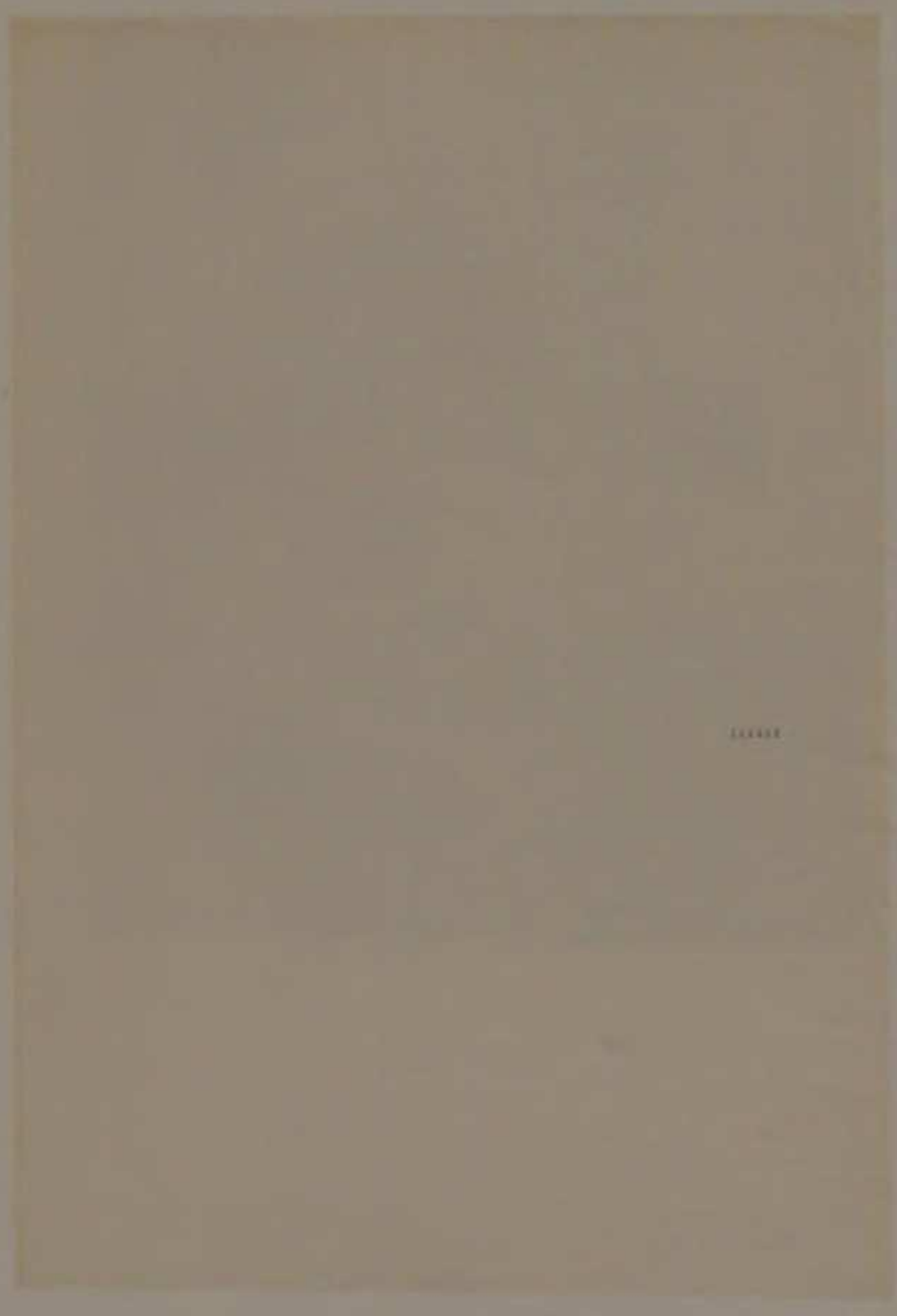


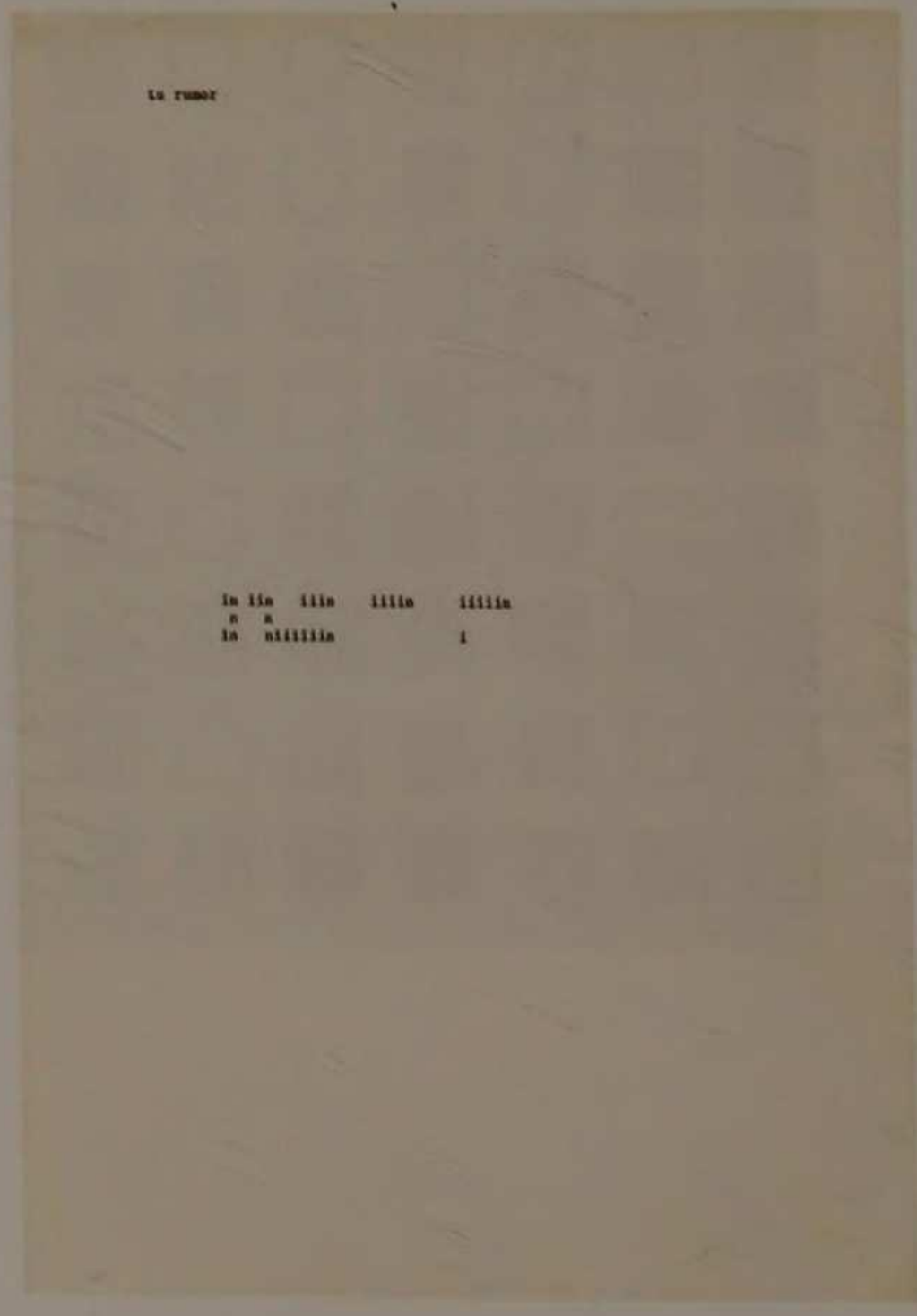


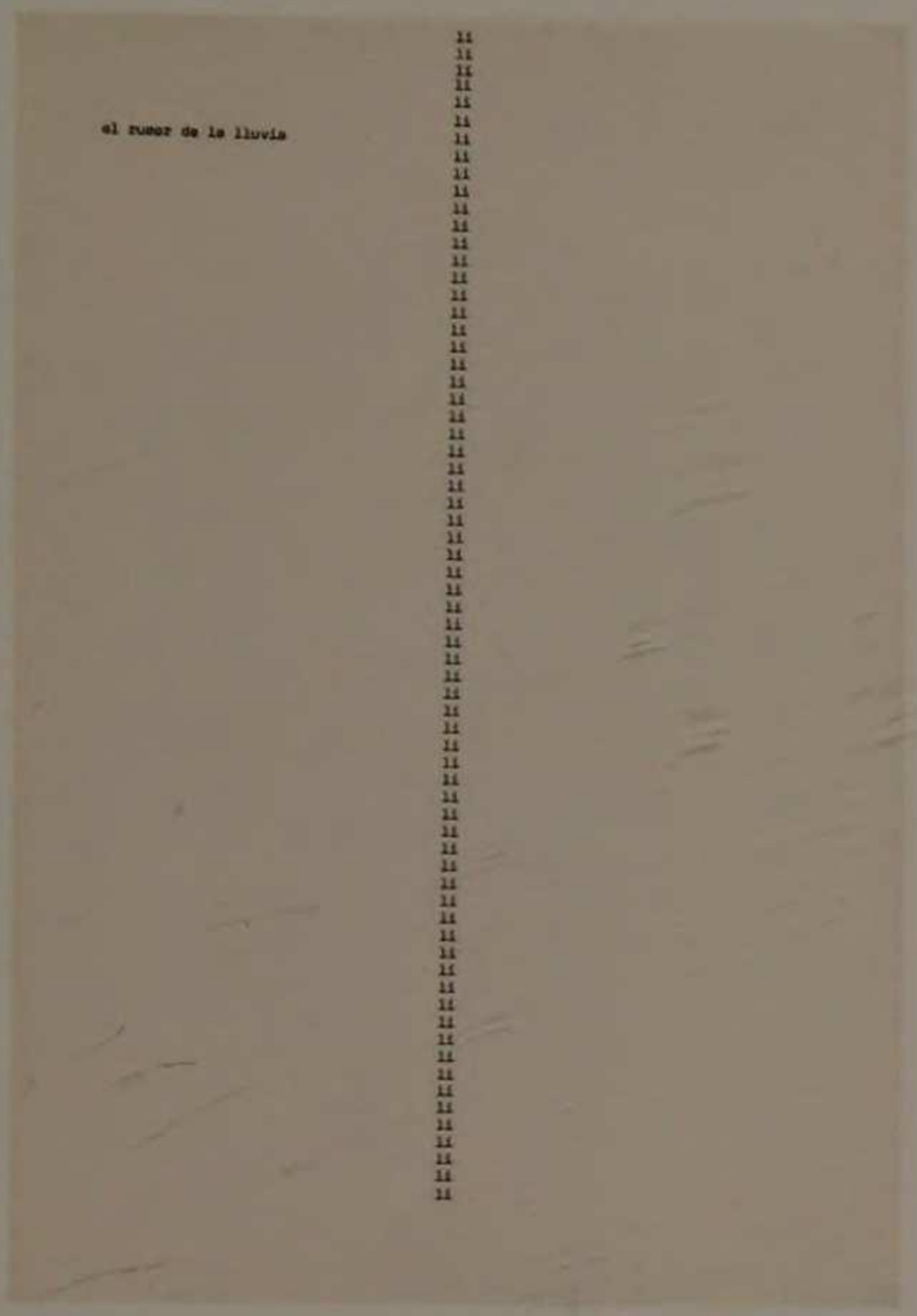


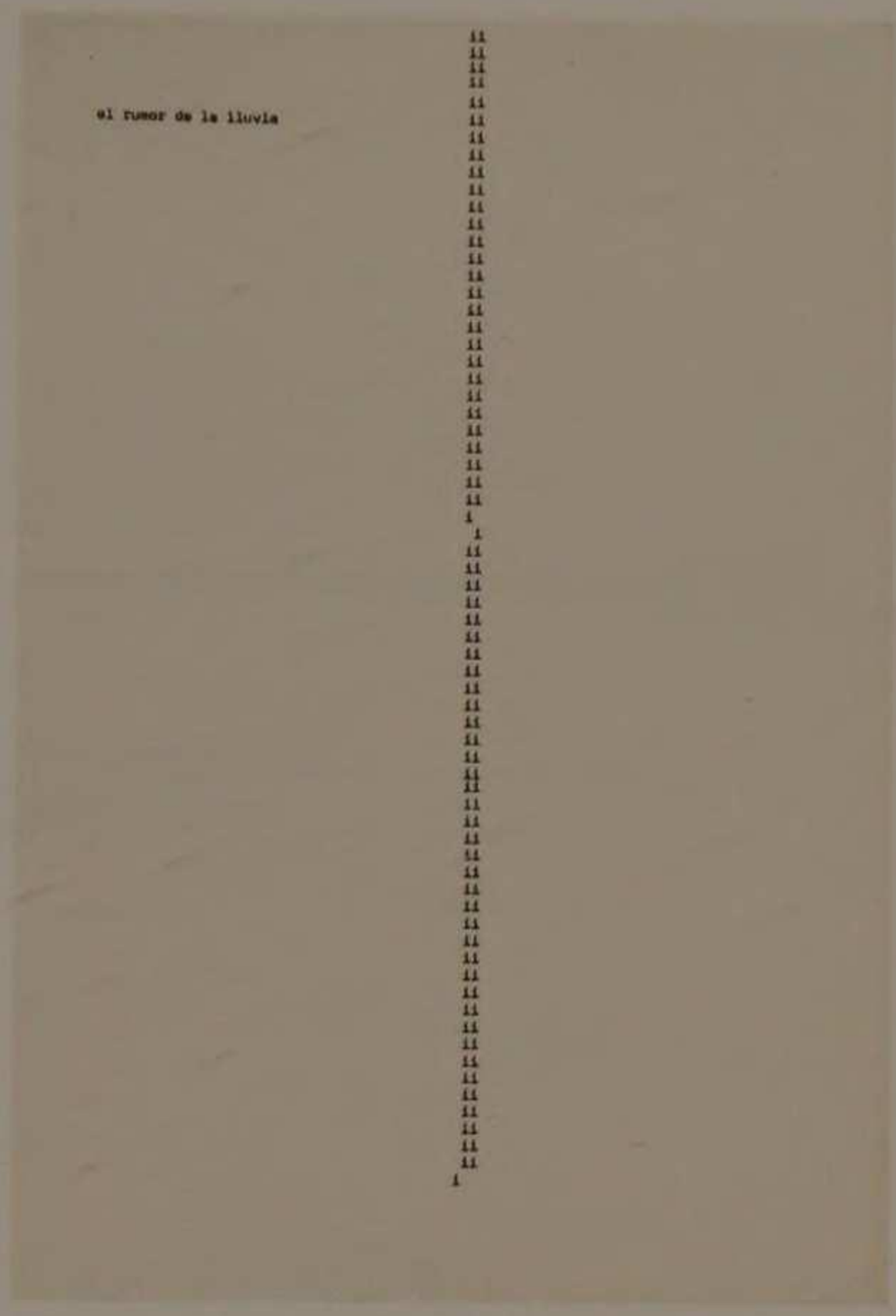


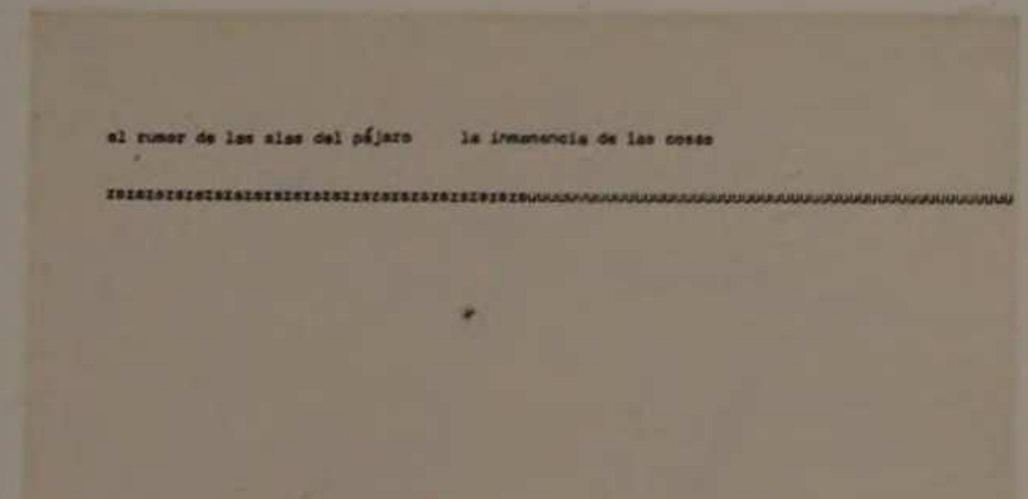

la música

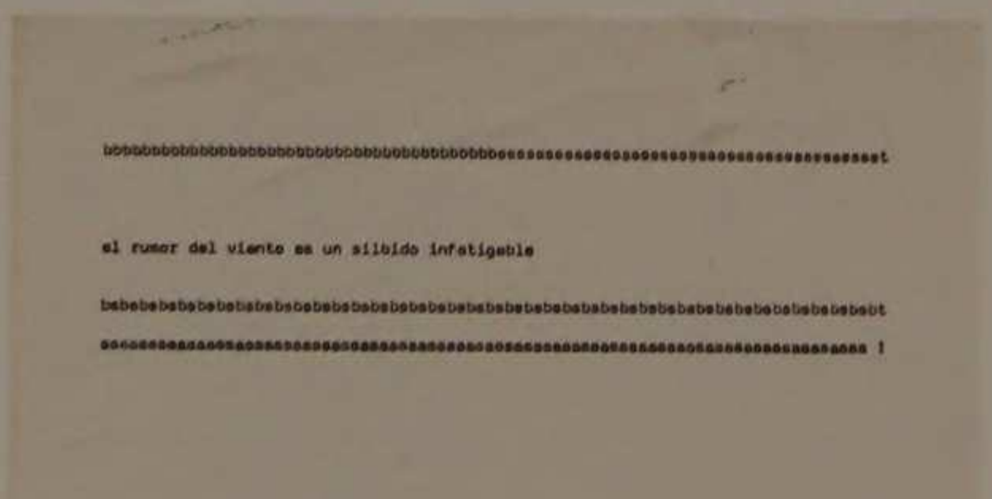


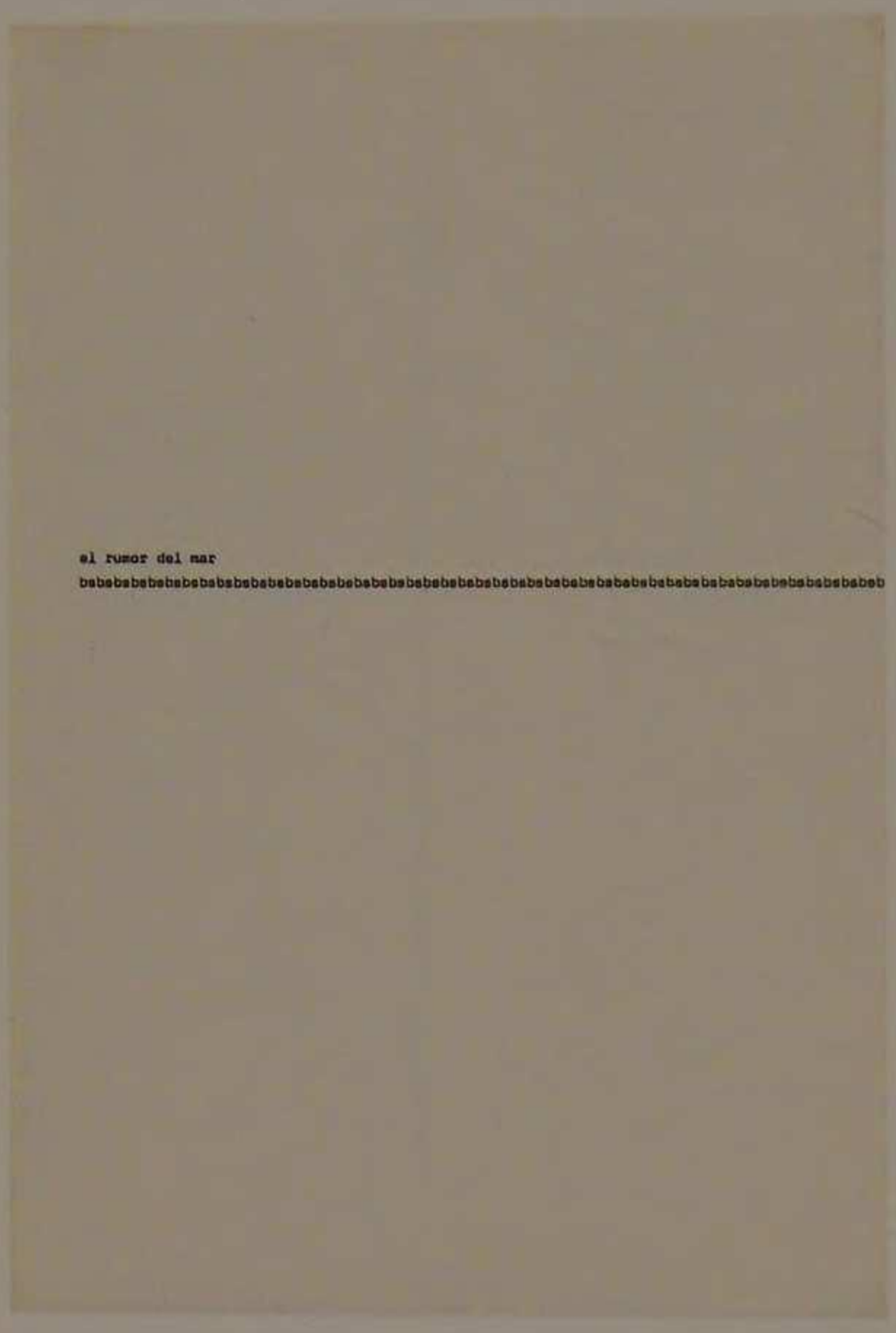

la rumor

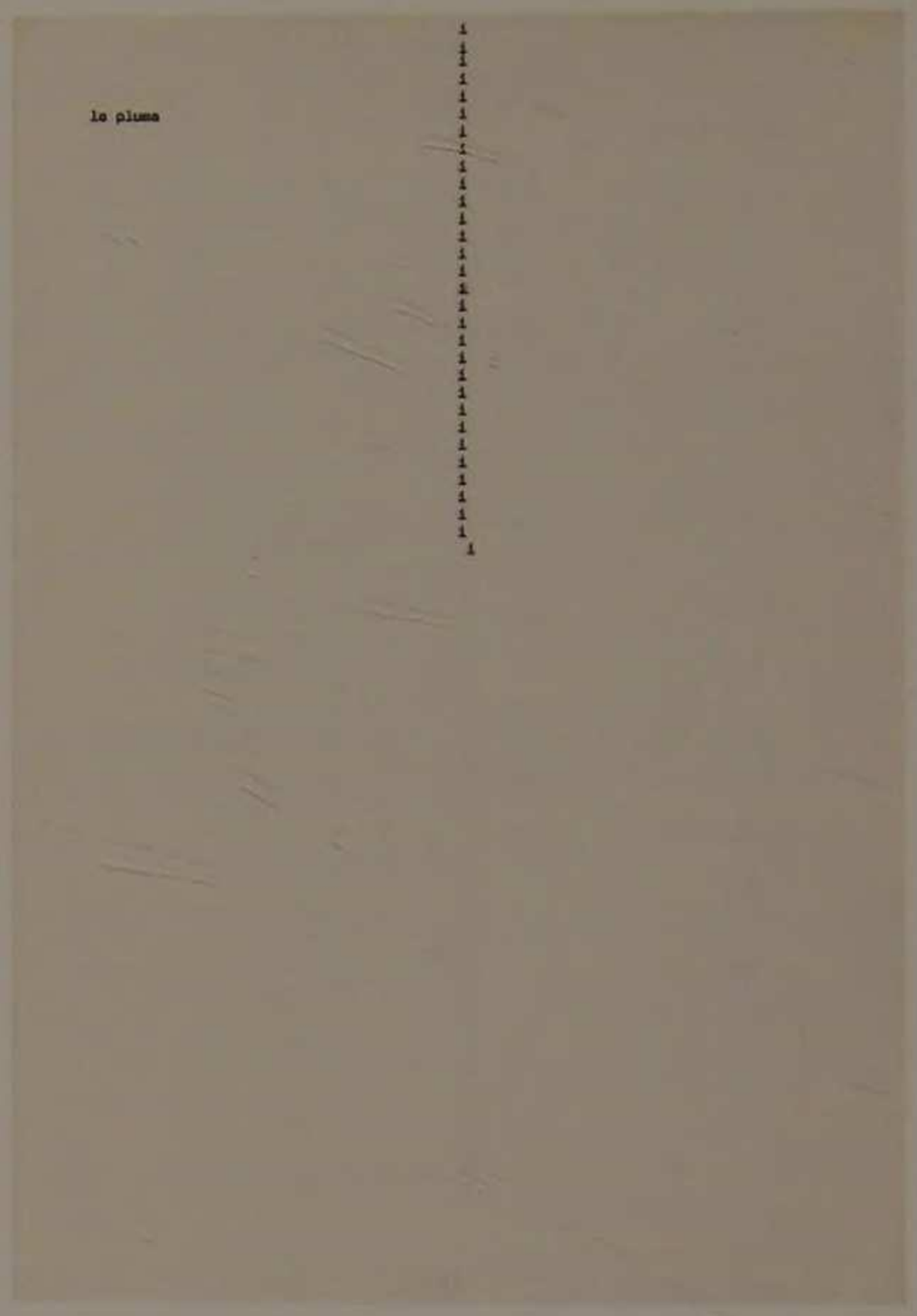

el rumor de la lluvia

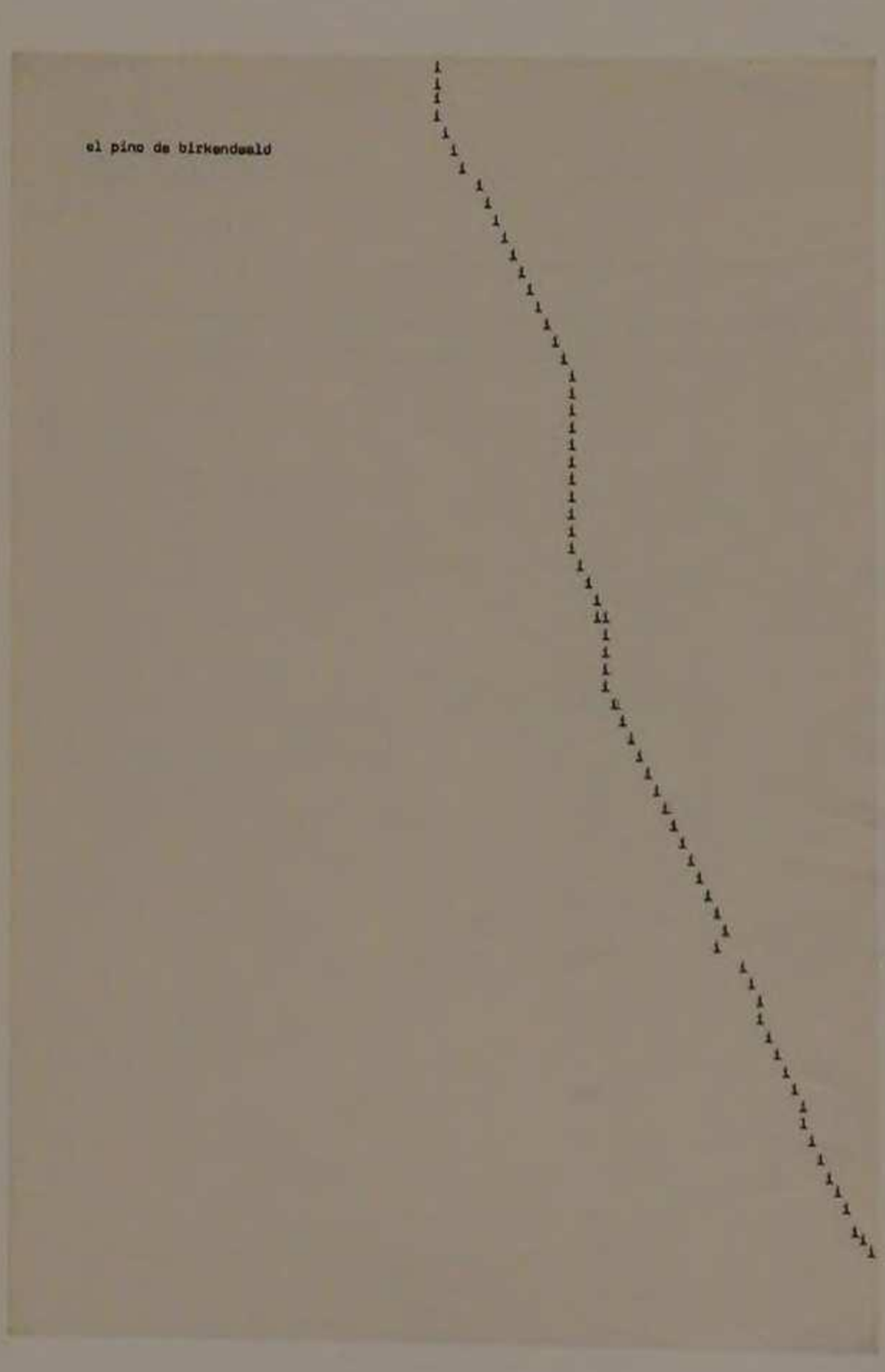

el rumor de la lluvia

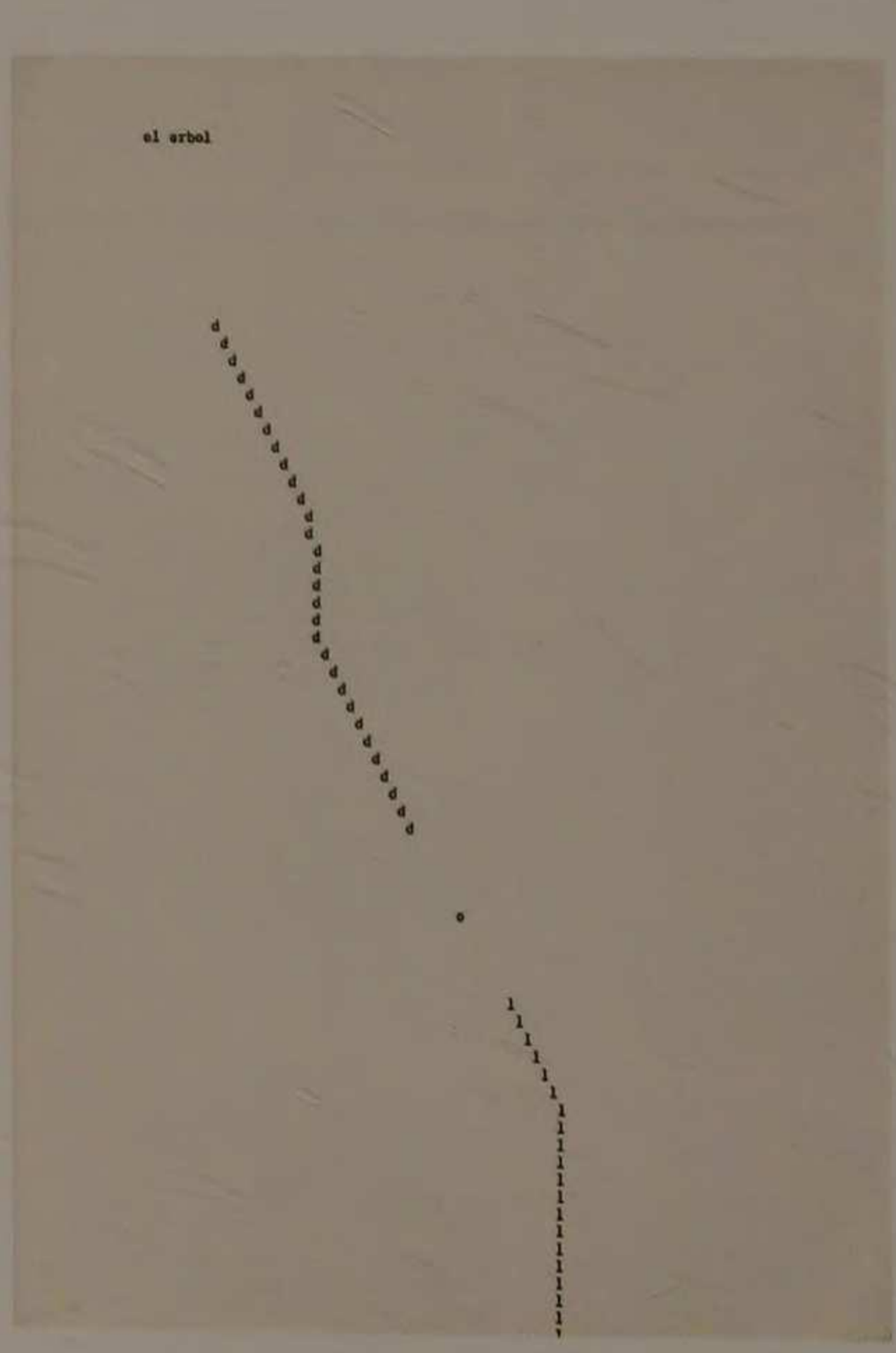

el rumor de las alas del pájaro la inmanencia de las cosas


el rumor del viento es un silbido infatigable

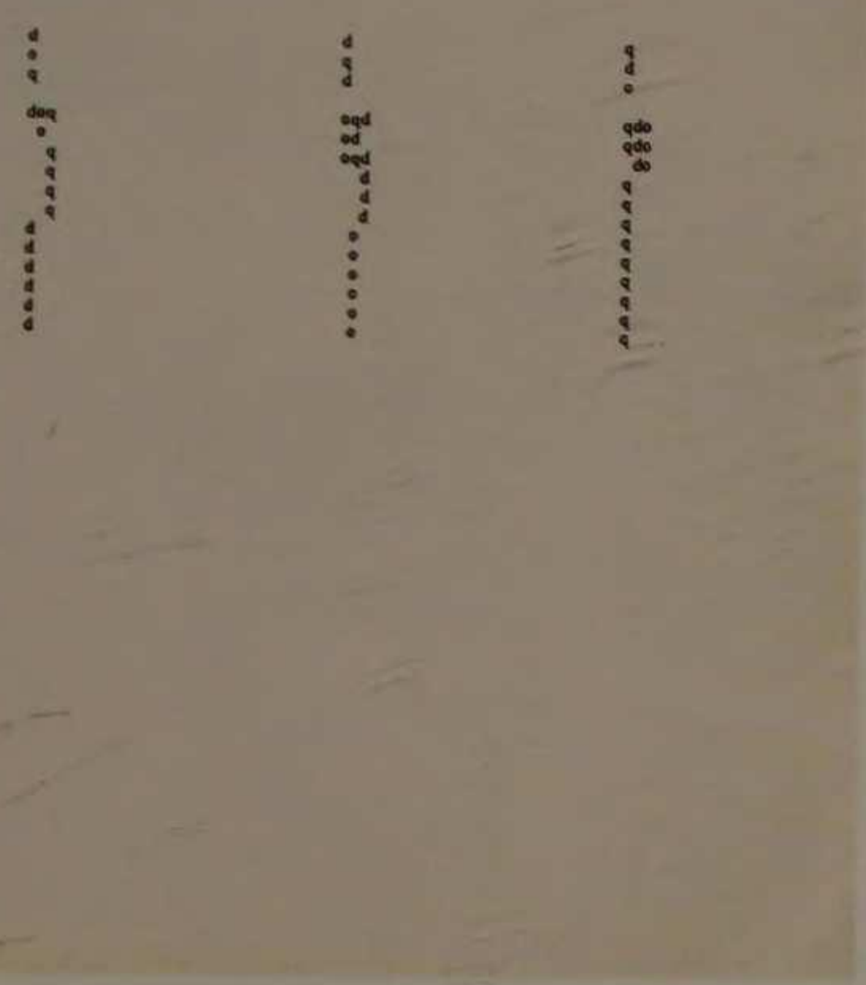

el rumor del mar
babababababababababababababababababababababababababababababababababababababababababababababababab


la pluma

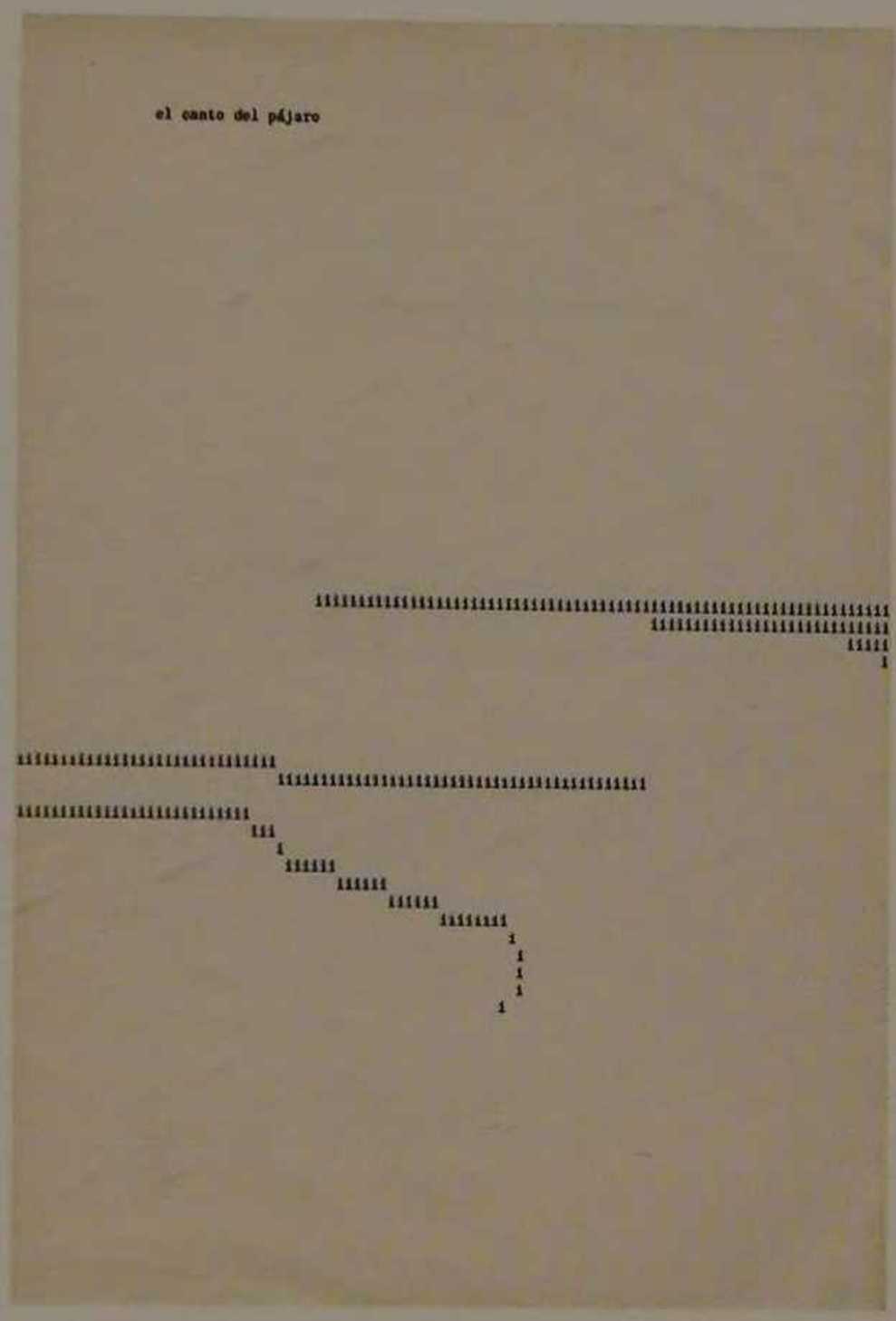

el pino de birkendeald


el arbol

tres árboles



el canto del pájaro



la nieve se derrite
se derrite!
nieve
nieve
errite
derritesé la nieve
ah la nieve!
derritesé
la nieve la nieve
se derrite
eeeeeeeee!

la nieve se derrite

la lluvia es silente pero yo no estremezco



el polvo

el polvo

el pese

la muerte de la gota de agua temblante rutinariamojada

canto orfeo

[illegible]

orfeo orfeo euridice te oye

rio[illegible]st

cantos de orfeo

canta orfeo un canto grande

para tu euridice

y pues aunque está muerta

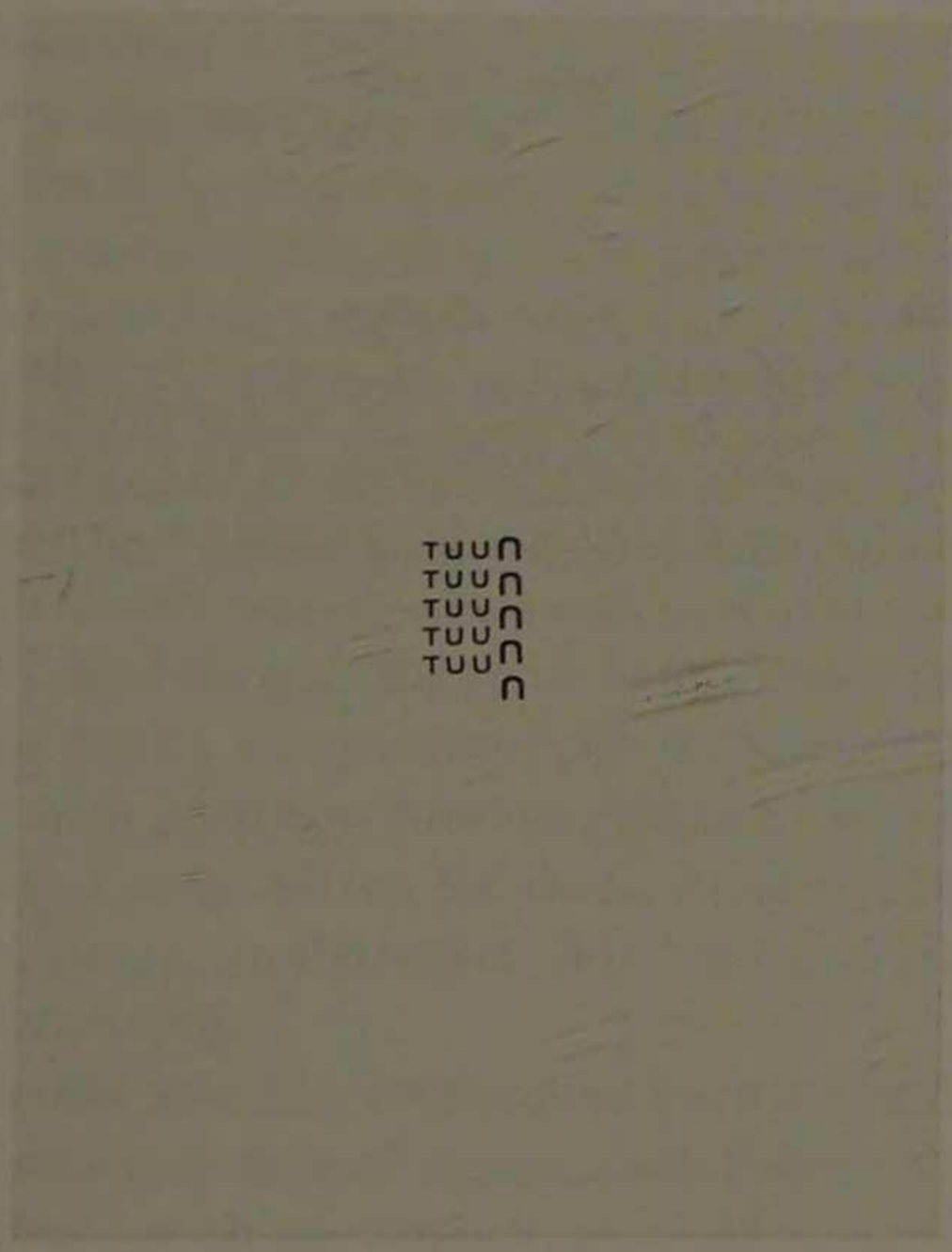
canta orfeo un canto
grande

sinfonía poemática para tres voces
y coro

cantos de orfeo

elena asins
madrid mayo de 1970


XCNA
TT



ZAJ

Juan Hidalgo. Las Palmas de Gran Canaria, 1927
Walter Marchetti. Canosa di Puglia, 1931

Páginas 256 y 257
Zaj: Tarjetas Zaj, Madrid, 1965–1970 [104]

Páginas 258 y 259
Juan Hidalgo: *Viaje a Argel*, Zaj, Madrid, 1967 [105]
Juan Hidalgo: *De Juan Hidalgo*, Zaj, Madrid, 1971 [106]
Walter Marchetti: *Arpocrate seduto sul loto*, Zaj, Madrid 1968 [107]
José Luis Castillejo: *La política*, Zaj, Madrid, 1968 [109]
José Luis Castillejo: *La caída del avión en el terreno baldío*, Zaj, Madrid, 1967 [108]

JUAN Hidalgo y Walter Marchetti se conocieron en Milán en 1956, en los cursos de composición de Bruno Moderna, y coincidieron al año siguiente en el Internationale Ferienkurse für Neue Musik, de Darmstad, donde presentaron una obra cada uno. En el curso siguiente (1958), en ese mismo festival, conocieron a John Cage y abandonaron la música serial para experimentar con nuevas formas de composición, incorporando la aleatoriedad, la indeterminación y el silencio como elementos estructurales de su música.

En el año 1964 los compositores Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce, fundaron el grupo Zaj con el fin de dar a conocer en Madrid la nueva música y el arte más contemporáneo del momento. Poco después se unieron a Zaj el también compositor Tomás Marco, el escritor José Luis Castillejo y la escultora Esther Ferrer.

Zaj no ha tenido un número estable de miembros ni ha mantenido una nómina cerrada, cualquiera podía ser Zaj en un momento determinado, pero los más significativos han sido, además de los ya mencionados, Manolo Millares, Alejandro Reino, José Cortés, Manuel Cortés y Alberto Greco.

En los conciertos de obras que realizaron entre 1966 y 1970 presentaron o interpretaron obras de otros artistas y compositores que se encontraban en la onda de Fluxus, entre ellos: John Cage, Max Neuhaus, Morton Feldman, Wolf Vostell, Tomas Schmit, Dick Higgins, La Monte Young, Alison Knowles, Robert Filliou, Robert Erebo, Joe Jones, Georges Brecht, Benjamin Patterson, Ben Vautier, Philip Corner, Al Hansen, Bernard Heidsieck y Carl Andre.

Uno de los elementos más característicos en los trabajos del grupo Zaj ha sido la edición de una larga colección de tarjetas impresas sobre cartulinas de color, compuestas con tipografía de paloseco, con las que anunciaban eventos, hacían propuestas, enunciaban sentencias o, simplemente, se mantenían en contacto con sus seguidores, así como la edición de cuatro libros muy significativos e influyentes en su momento, dos de José Luis Castillejo, dos de Juan Hidalgo y uno de Walter Marchetti.

Bibliografía seleccionada:

A Zaj Sampler (A Great Bear Pamphlet), Nueva York: Something Else Press, 1967.
HIDALGO, Juan: *Juan Hidalgo de Juan Hidalgo [1961-1991]*, Valencia: Pre-textos, 1991.
MARCHETTI, Walter: *arpocrate seduto sul loto*, Madrid: Zaj, 1968.
SARMIENTO, José Antonio (ed.): *zaj* [cat. exp.], Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.

zaj es como un bar.
la gente entra, sale, está;
se toma una copa y deja
una propina

walter marchetti
madrid, 1966

leo zaj

zaj

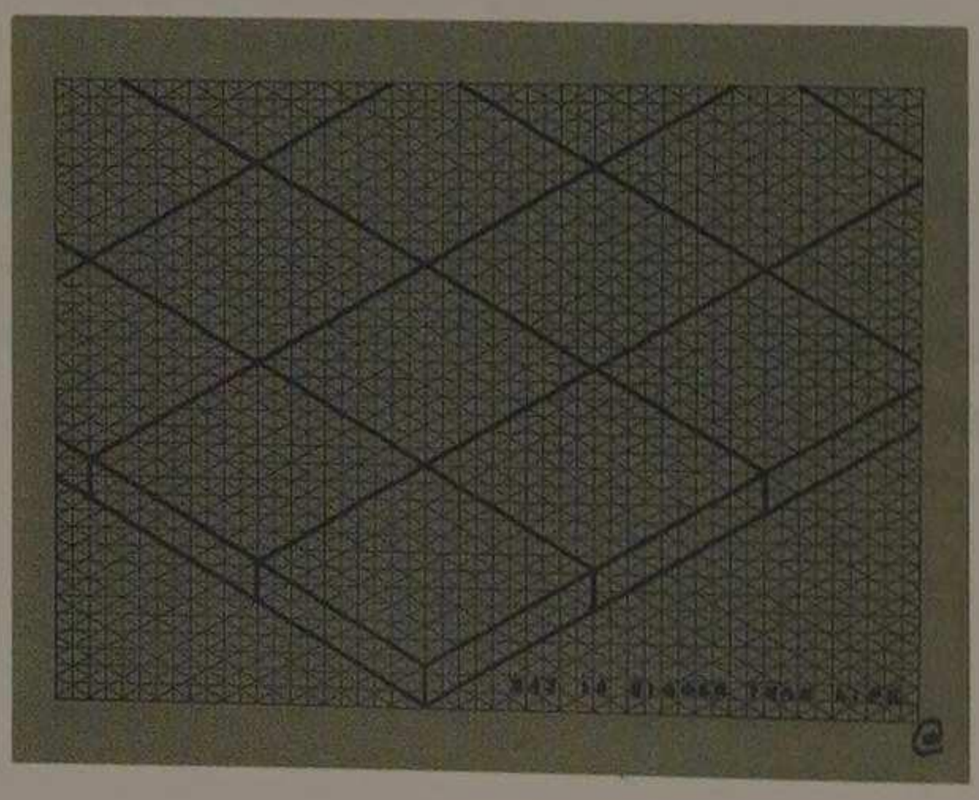
con JUAN HIDALGO

NOCHE zej EN ARGEL

EN LA RESIDENCIA DE
ILSE y JOSE LUIS CASTILLEJO

JUIO 21 1966

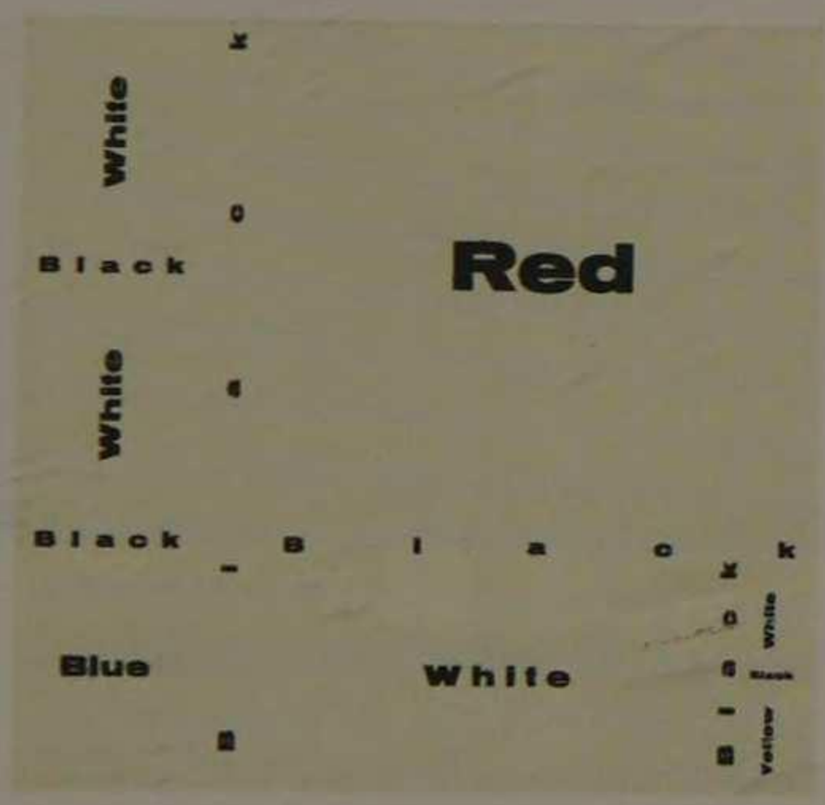
CALIDAD calidad calidad **CALIDAD** calidad calidad CALIDAD
calidad calidad **CALIDAD** calidad CALIDAD **cal**
idad calidad calidad calidad CALIDAD calidad calidad calidad
calidad CALIDAD **cacalidad** calidad calidad **CA**
LIDAD CALIDAD CALIDAD CALIDAD calidad calidad
CALIDAD calidad **CALIDAD CALIDAD CALIDA**
D CALIDAD calidad **calidad** calidad calidad CALIDAD **calidad**.
calidad calidad calidad CALIDAD **calidad** cali
dad **calidad** CALIDAD CALIDAD calidad calidad
CALIDAD CALIDAD CALIDAD CALIDAD juan hidalgo madrid, enero 1966

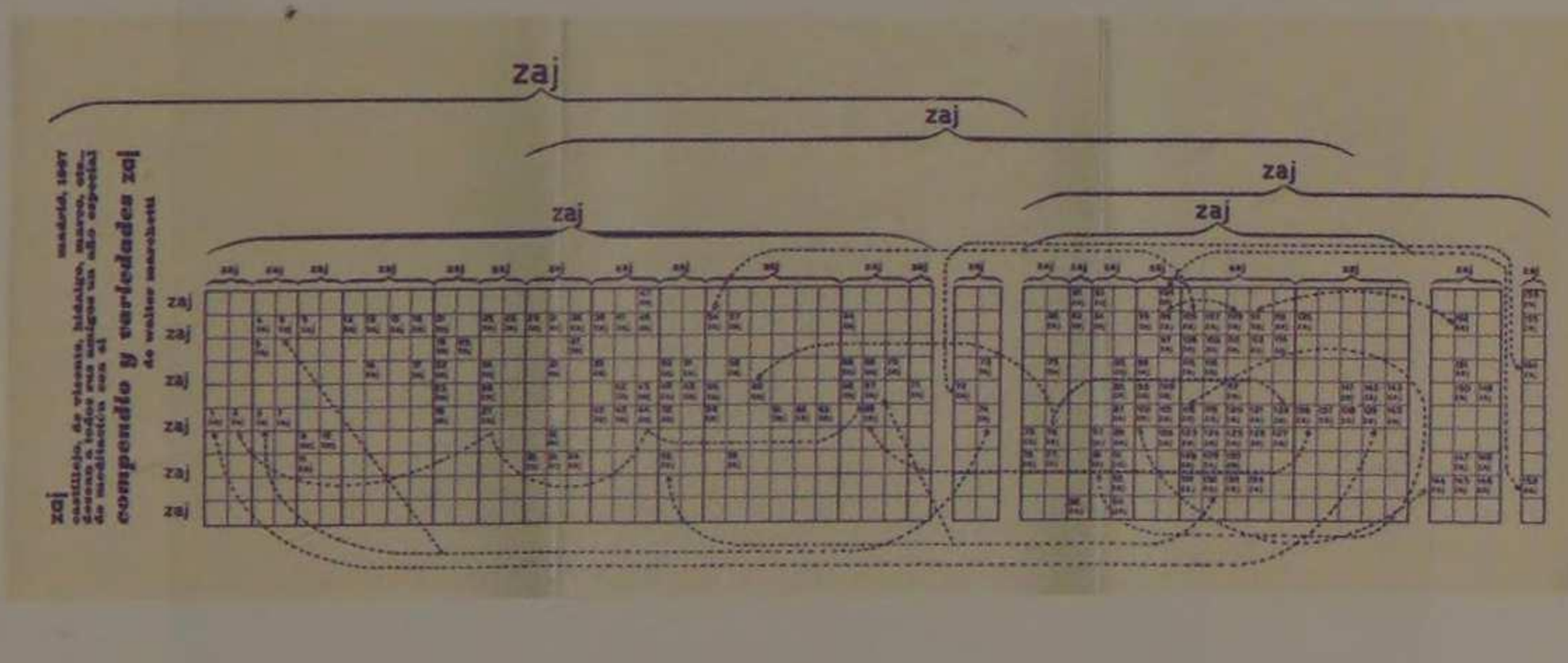


zaj
de regreso de argelia
en donde realizó para usted
encuentre a **zaj** en el desierto
le saluda
zej

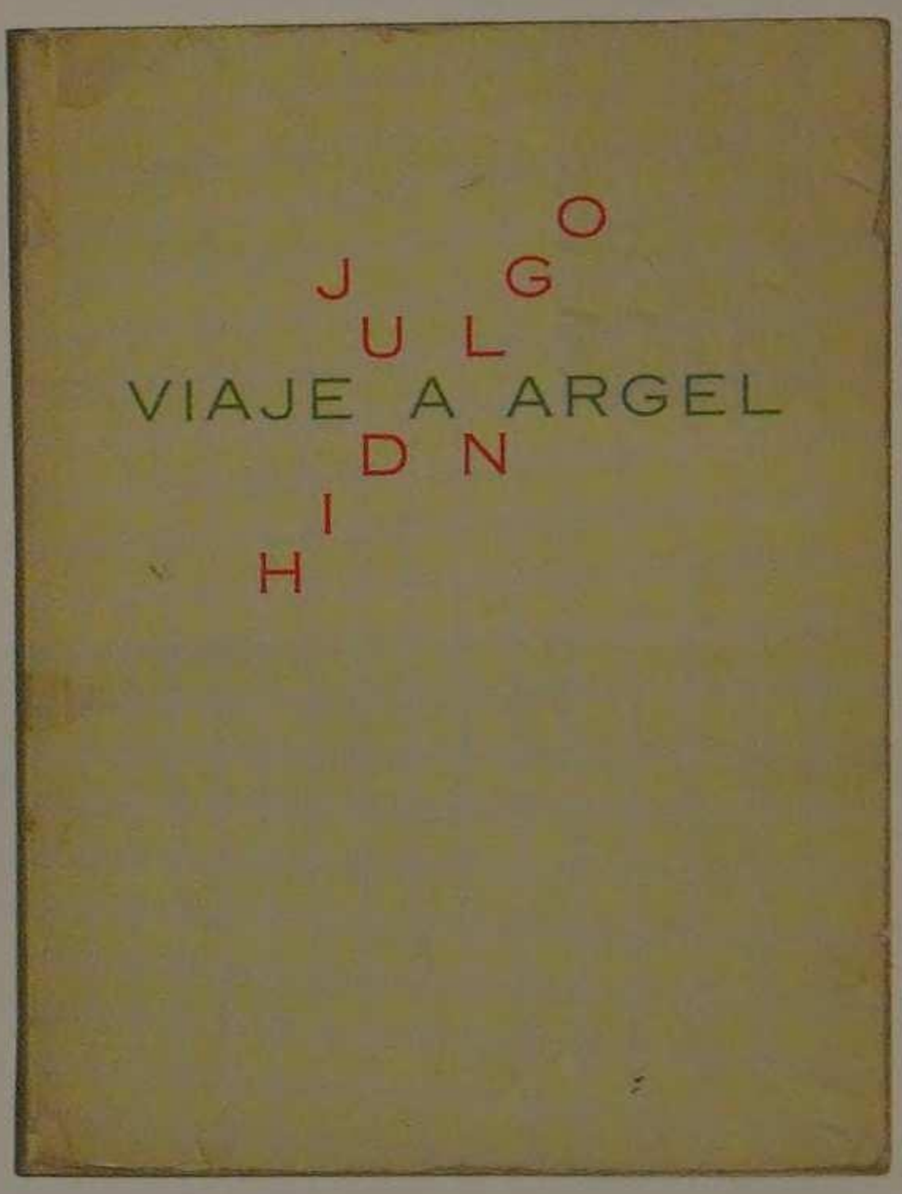
cuando usted no sepa que decir,

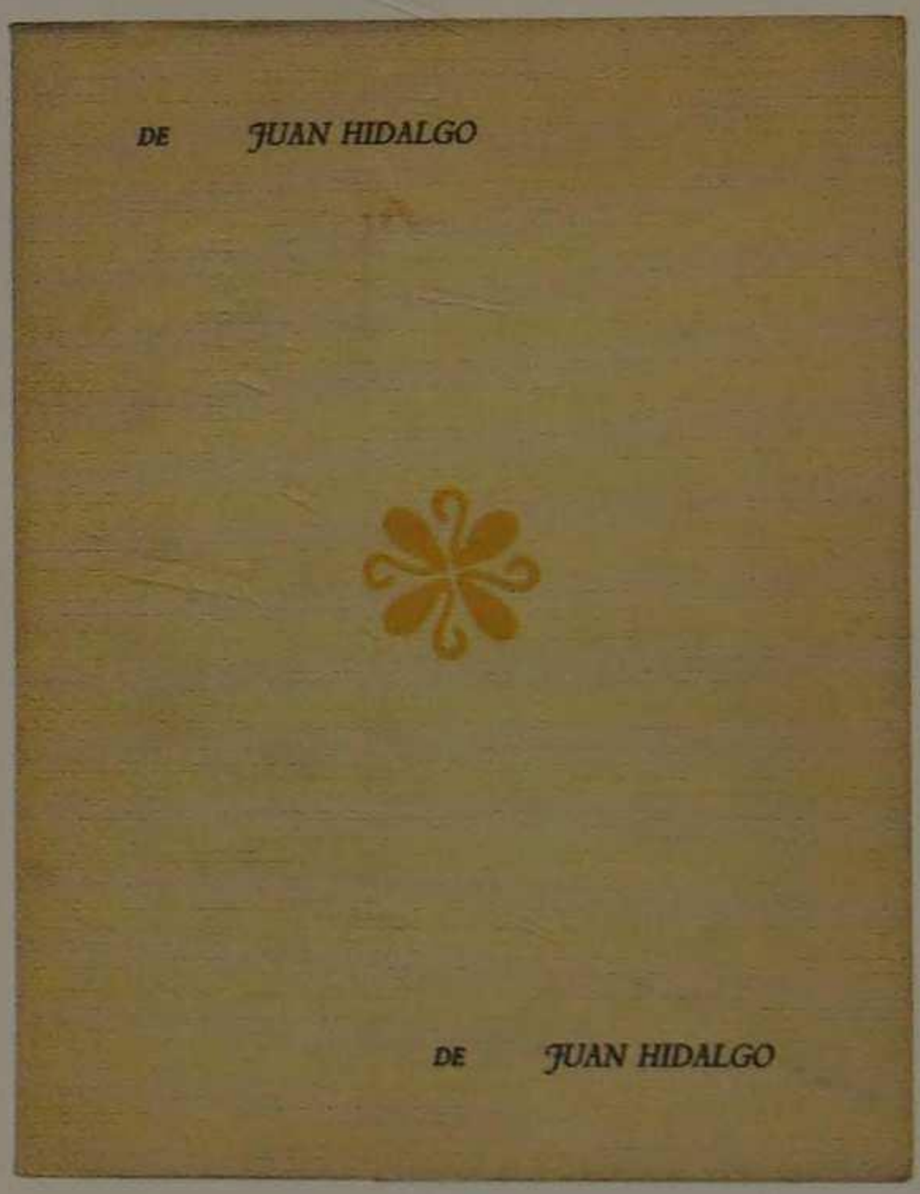
diga **¡zaj!**



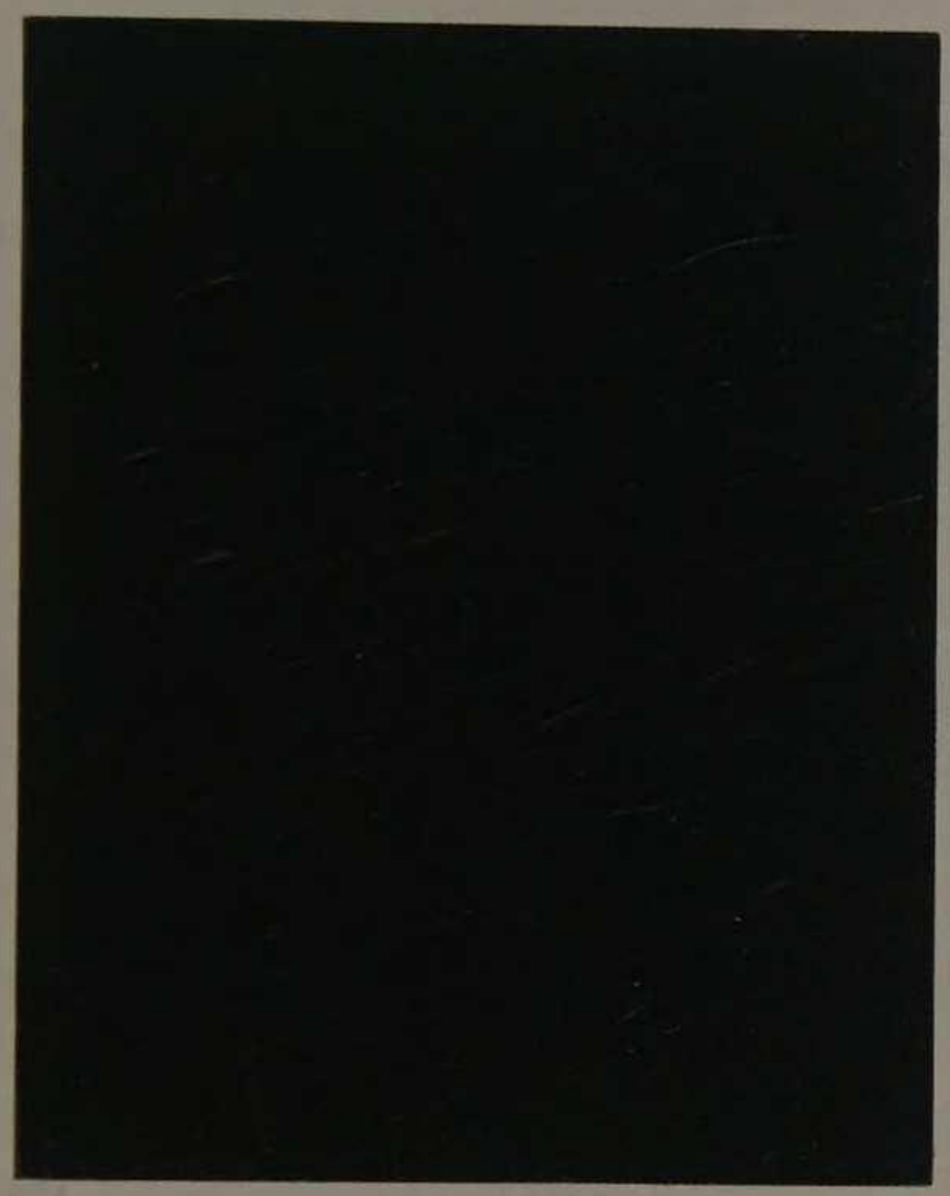





J O
U L
VIAJE A ARGEL
D N
I
H


DE JUAN HIDALGO
DE JUAN HIDALGO


arpocrate seduto sul loto
zaj
walter marchetti



José Luis Castillejo

la caída del avión en el terreno baldío

zaj

JOSÉ LUIS CASTILLEJO

Sevilla, 1930 - Houston, 2014

Páginas 262 a 267
La caída del avión en el terreno baldío, Zaj, Madrid, 1967 [108]

Páginas 268 y 269
La política, Zaj, Madrid, 1968 [109]
The book of i's, edición del autor, Alemania, s/l, 1969 [110]

Páginas 270 y 271
The book of eighteen letters, edición del autor, s/l, 1972 [111]
El libro de la letra, edición del autor, s/l, 1973 [112]

Páginas 272 y 273
A Book of a Book, 1977 [113]

SIENDO aún niño acompañó a su familia en el exilio político en Francia primero y Argentina después. Realizó estudios en Francia, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos, cursando la carrera de Derecho en España, para poder entrar después en la Escuela Diplomática (1955), donde fue el número uno de su promoción. Como diplomático ocupó diferentes responsabilidades en Estados Unidos (secretario de la Embajada de Washington, 1959), Argel, Bonn (donde conoció a Felipe Boso), Stuttgart, llegando al cargo de embajador en Nigeria (1978-1987).

Se interesó por la filosofía del neopositivismo, por la lógica formal y por el arte abstracto, y fue amigo de los artistas más innovadores y compulsivo coleccionista de arte.

Empezó escribiendo en el *Boletín* dirigido por Enrique Tierno Galván y ejerció la crítica de arte en la revista norteamericana *Art International* (ensayos sobre Jim Dine, Roy Lichtenstein, Antoni Tàpies, Juan Genovés, etc.), y entabló amistad con críticos como Clement Greenberg y Marcelin Pleynet.

En la temprana fecha de 1968 publicó un importante libro de ensayos sobre arte: *Actualidad y participación,* con el que se adelantó en la presentación en España de los movimientos más característicos del momento.

Miembro del grupo Zaj, participó en todos sus actos y ediciones desde 1966 hasta 1969. Entre los libros que editó con Zaj se encuentran *La caída del avión en el terreno baldío* (1967) y *La política* (1968). Como miembro de Zaj, en 1966 participó en Londres en el Destruction in Art Symposium (DIAS), en el que coincidieron Zaj, Fluxus y los accionistas vieneses.

Inició su carrera como escritor vanguardista en 1967, impulsado por Juan Hidalgo. Después de abandonar Zaj siguió un periodo particularmente fecundo en el que publicó una serie de libros basados en las letras del alfabeto, entre los que destaca *The Book of i's* (1969 y 1976), uno de los libros más puramente experimentales y conceptuales de su época.

Muchas de sus obras inéditas están depositadas en la Staatsgalerie, de Stuttgart. En la actualidad tenía fijada su residencia en Houston (Texas) donde seguía escribiendo y produciendo libros de artista.

Bibliografía seleccionada:

CASTILLEJO, José Luis: *La escritura no escrita*, Cuenca: Facultad de Bellas Artes/Taller de Ediciones, 1996.
— *Ensayos sobre arte y escritura*, Heras: La Bahía, 2013.

oooooooooooooooooooooooooooooooooooooooo

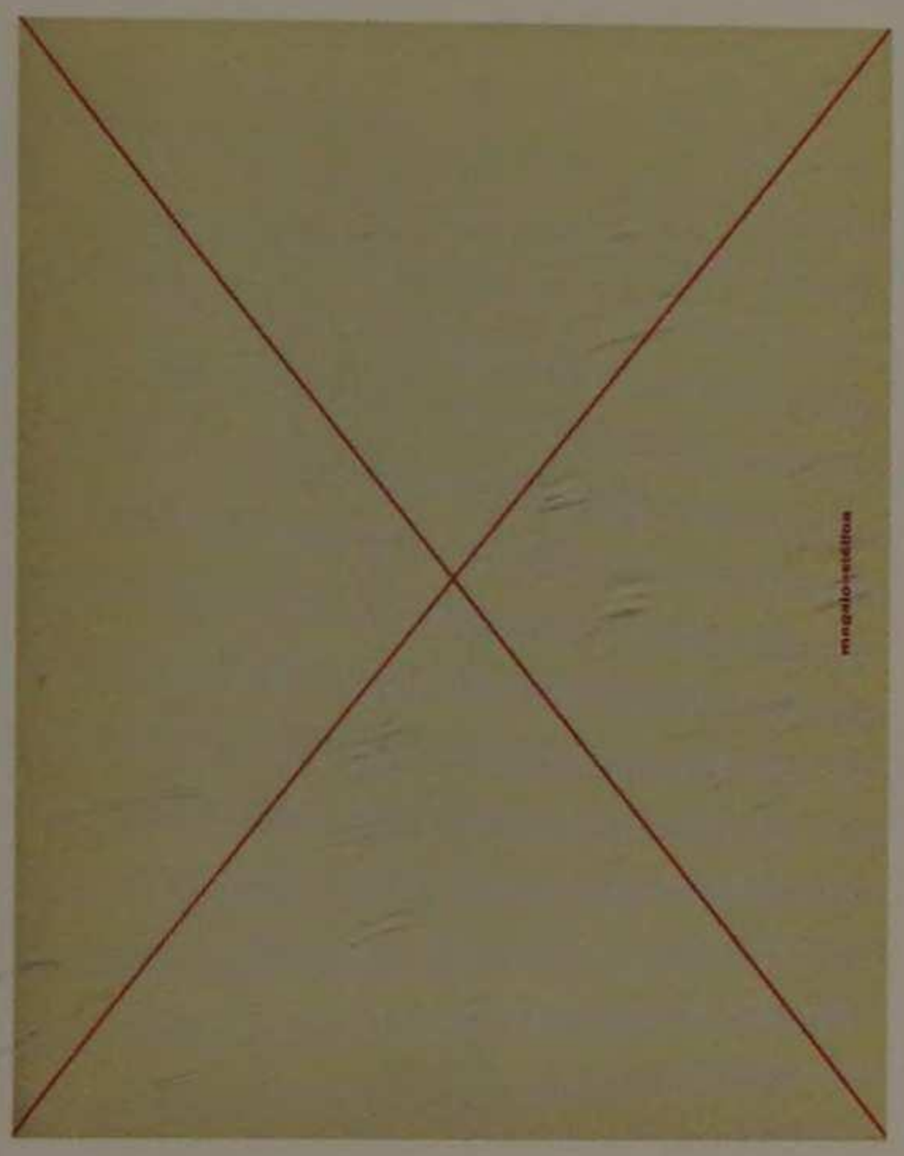
First days

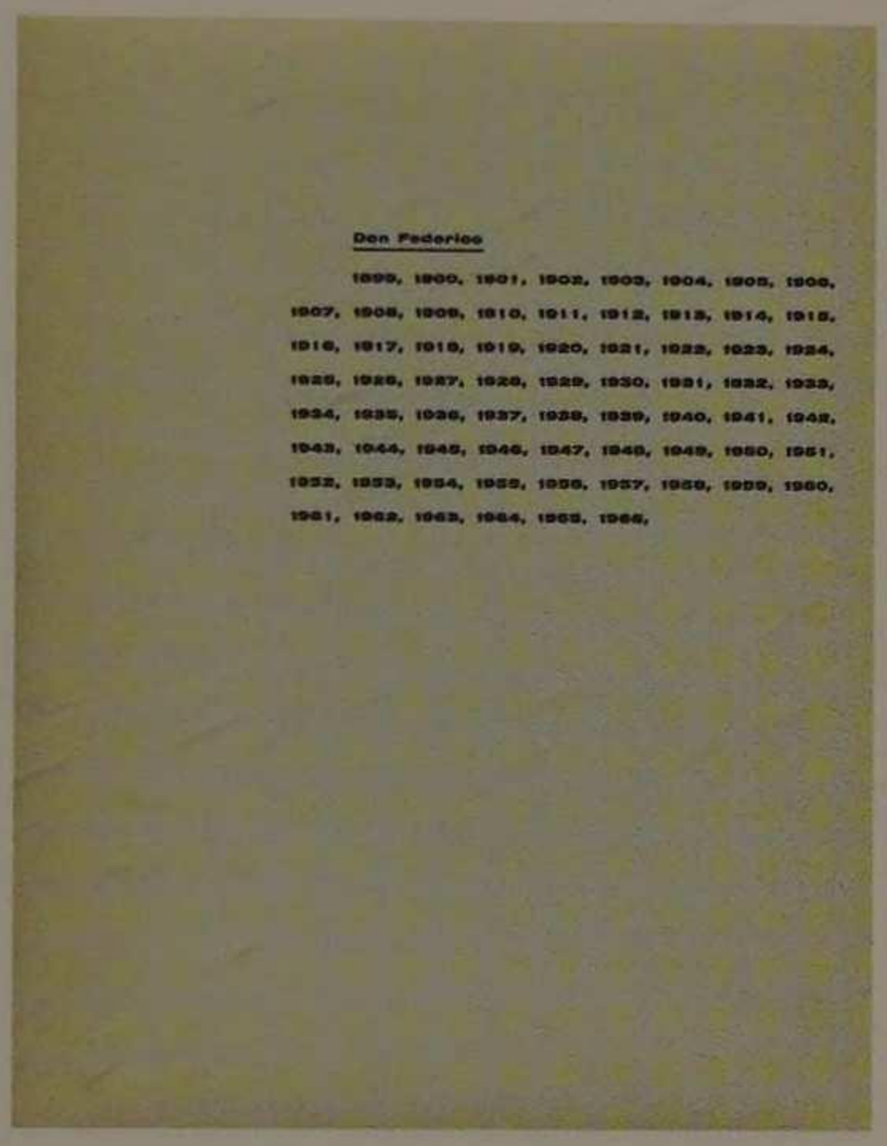
First day. Double date in New York.

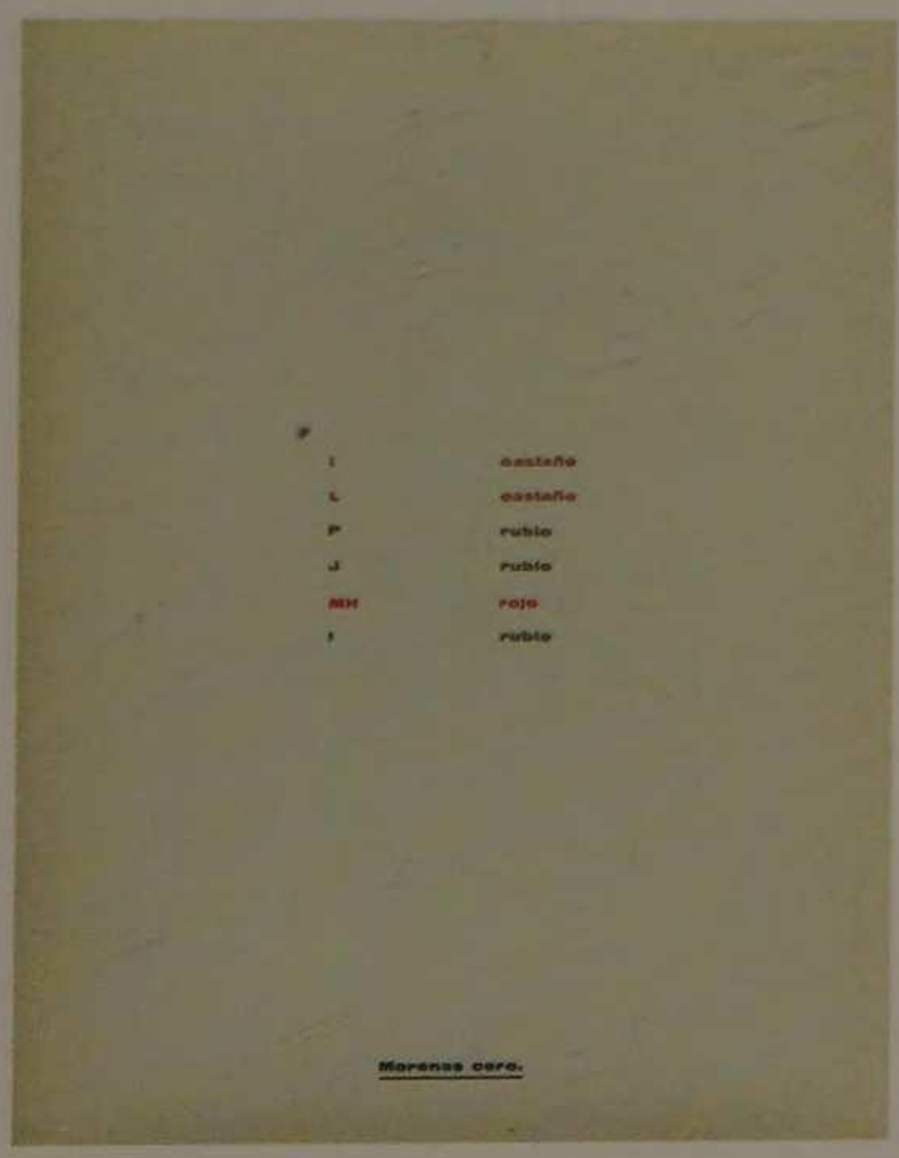
Second day. Corcoran Gallery Ball (Washington, D. C.)

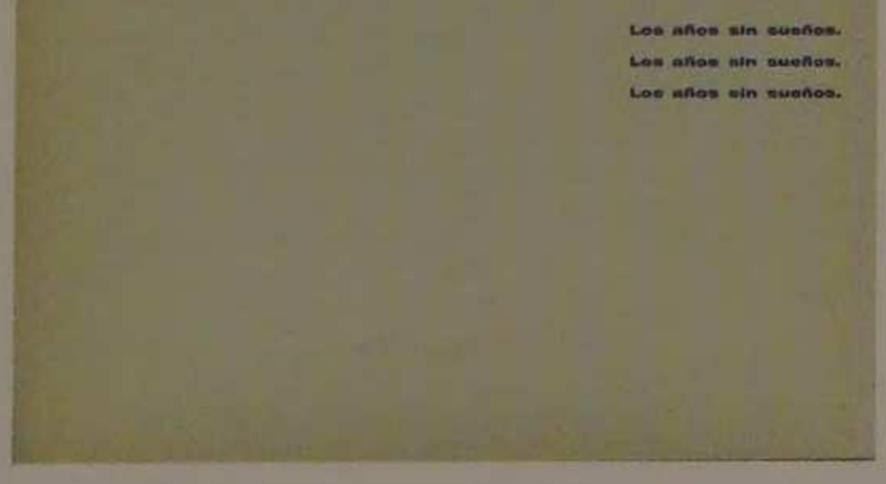
Third day. Trip to Harper's Ferry.

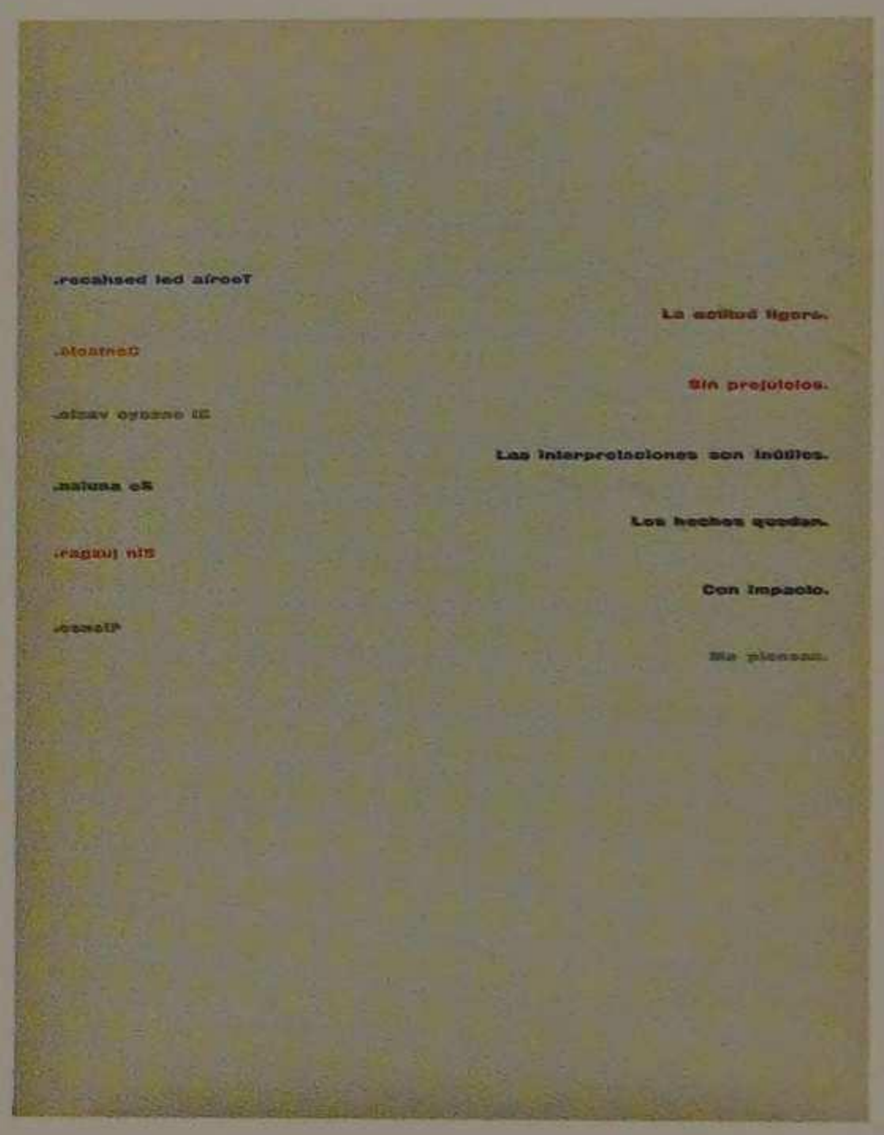
$$$

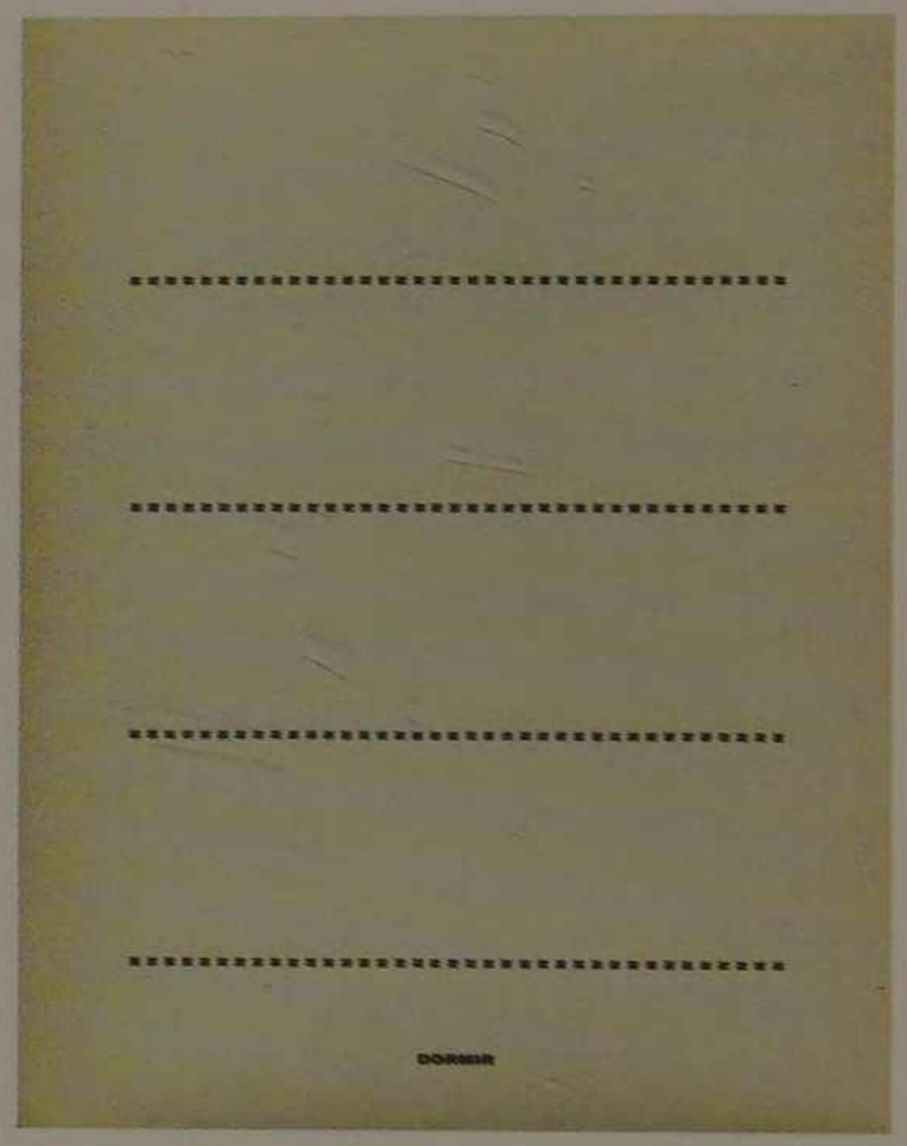

magalo-sédition

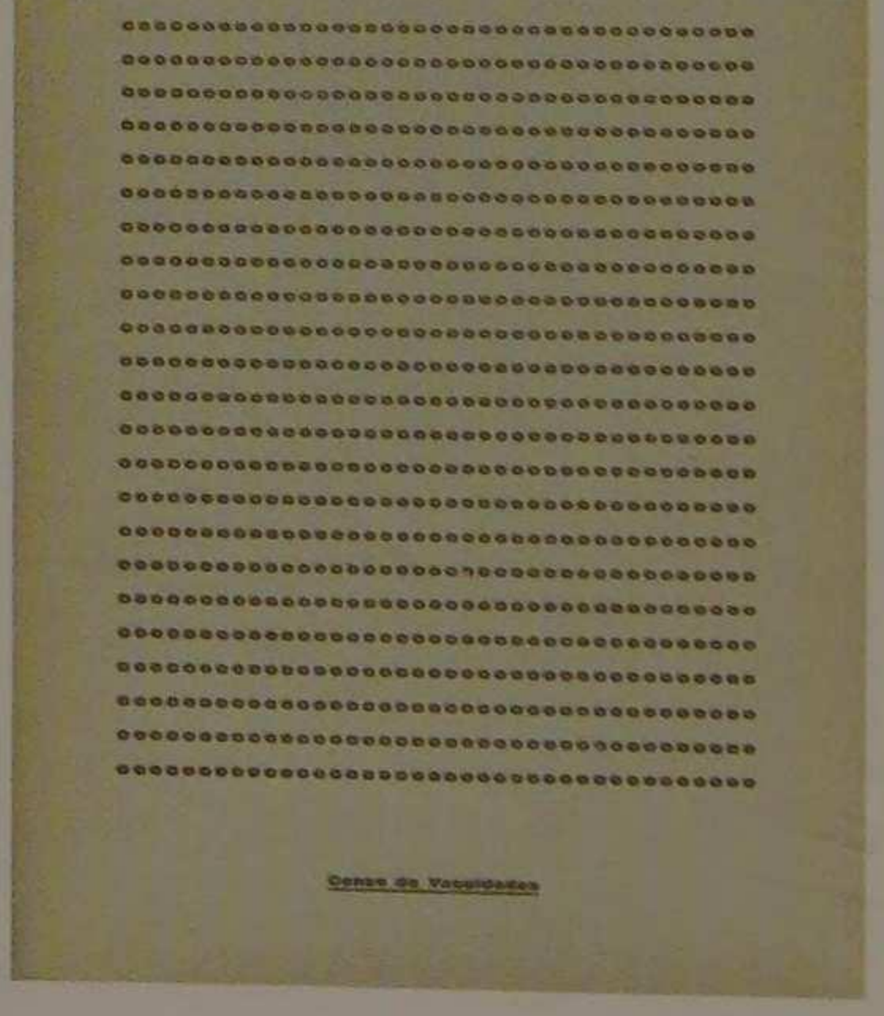

Don Federico
1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906,
1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915,
1916, 1917, 1919, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924,
1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933,
1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942,
1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951,
1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960,
1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966,

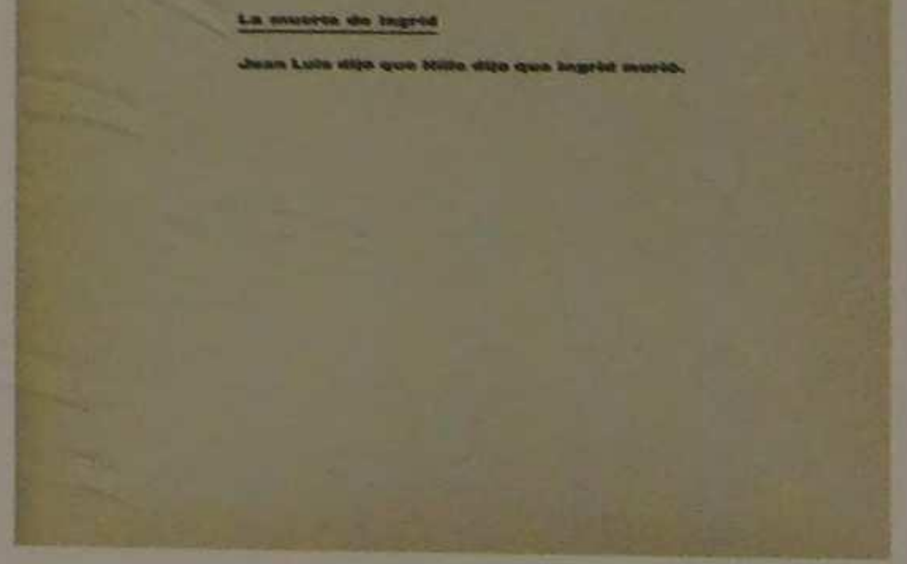

castaño
castaño
rubio
rubio
rojo
rubio
Marenas cero.


Los años sin sueños.
Los años sin sueños.
Los años sin sueños.

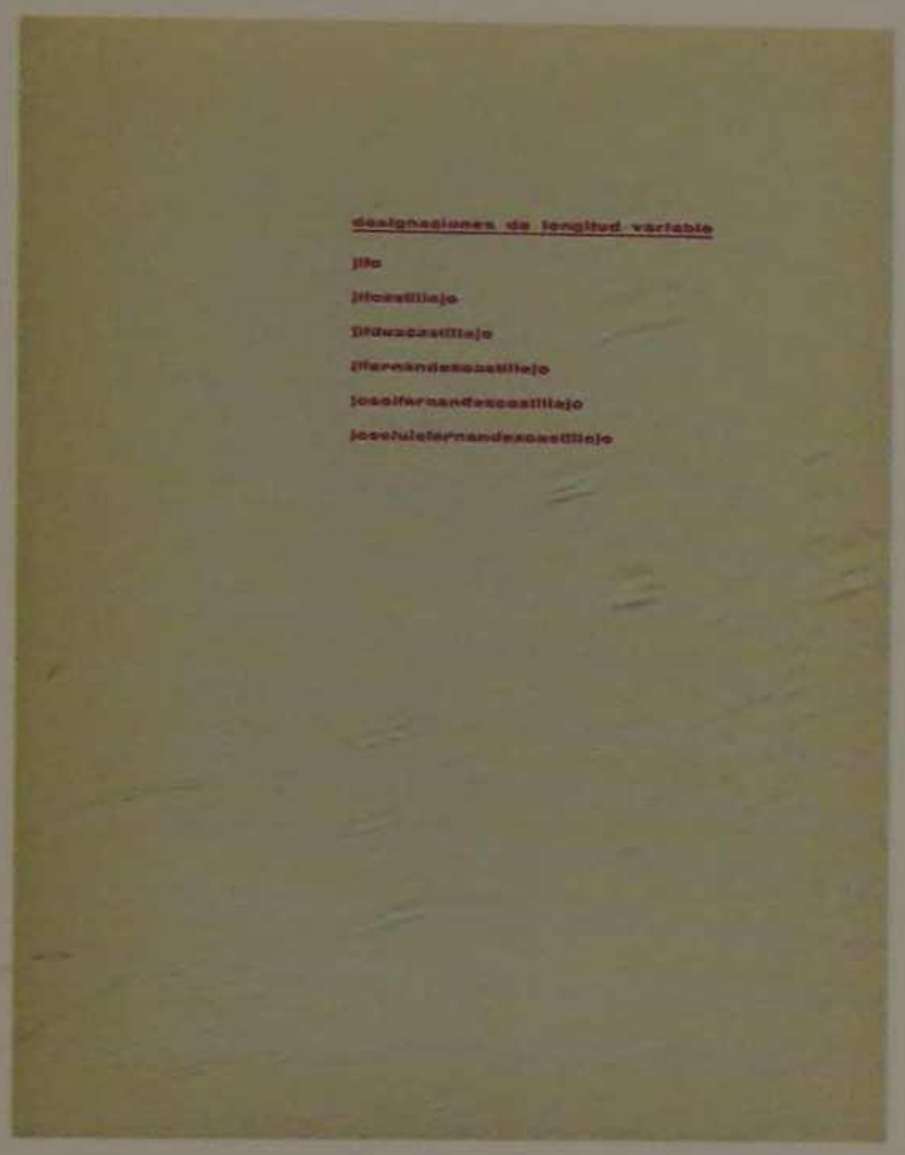

La actitud ligera.
Sin prejuicios.
Las interpretaciones son inútiles.
Los hechos quedan.
Con impacto.

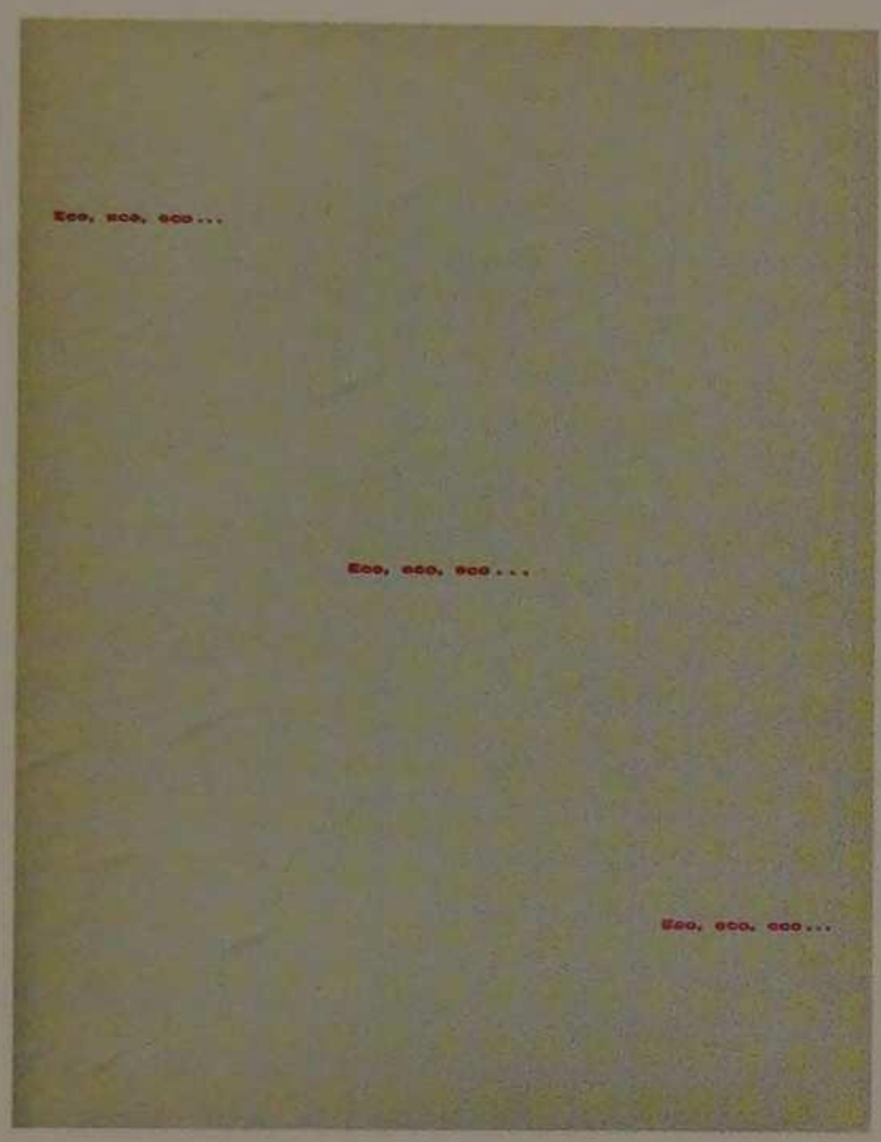

DORMIR

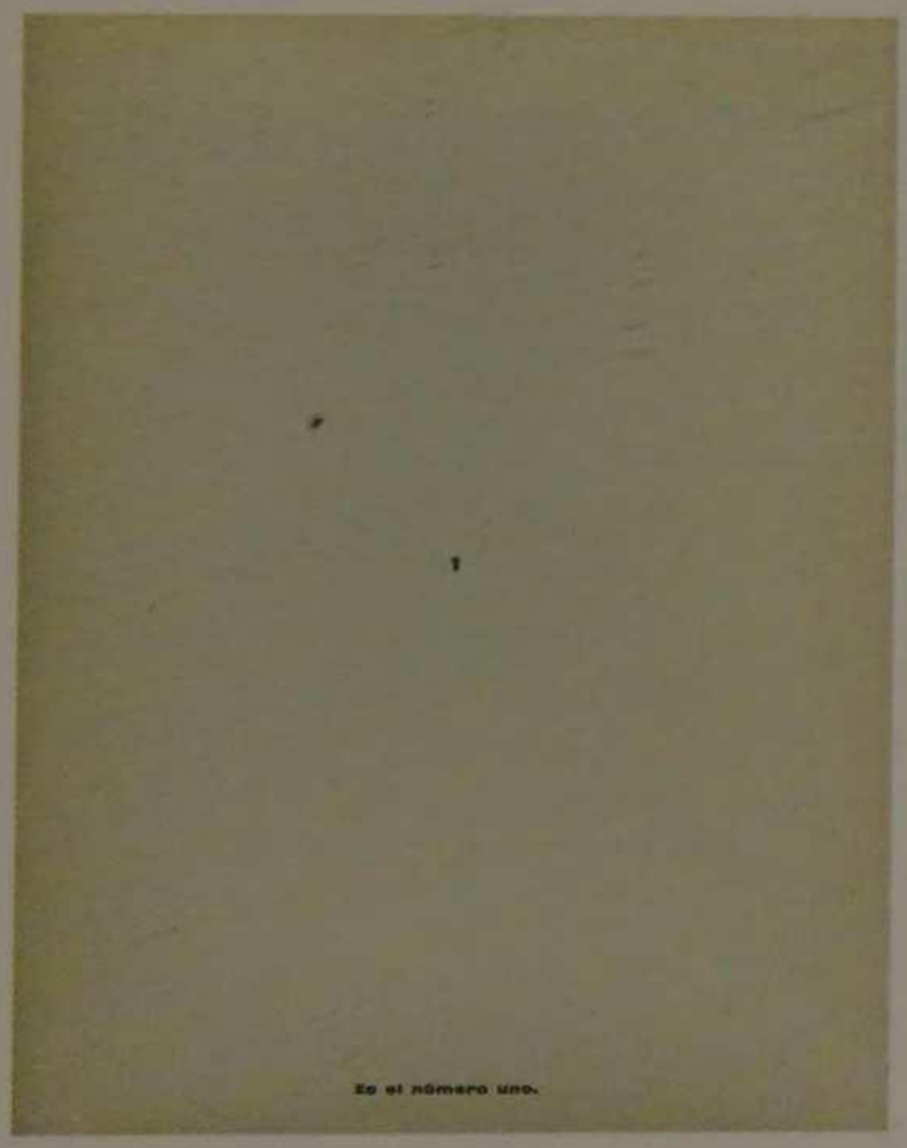

Censo de Vocalidades


La muerte de Ingrid
Jean Luis dijo que Nilo dijo que Ingrid murió.

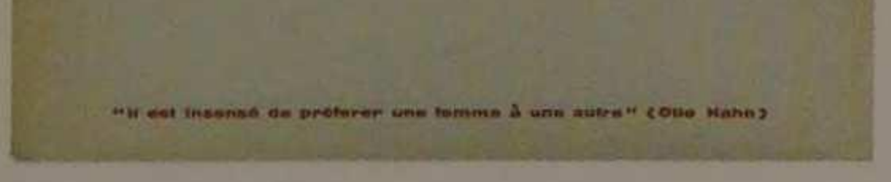
JOSÉ LUIS CASTILLEJO











ILSE 1.700 m.
ISABEL 0.910 m.
CHERIFA 1.620 m.
YASMINA 1.540 m.
JUAN 1.765 m.
JOSE LUIS 1.760 m.

5-8-60.

Muebles

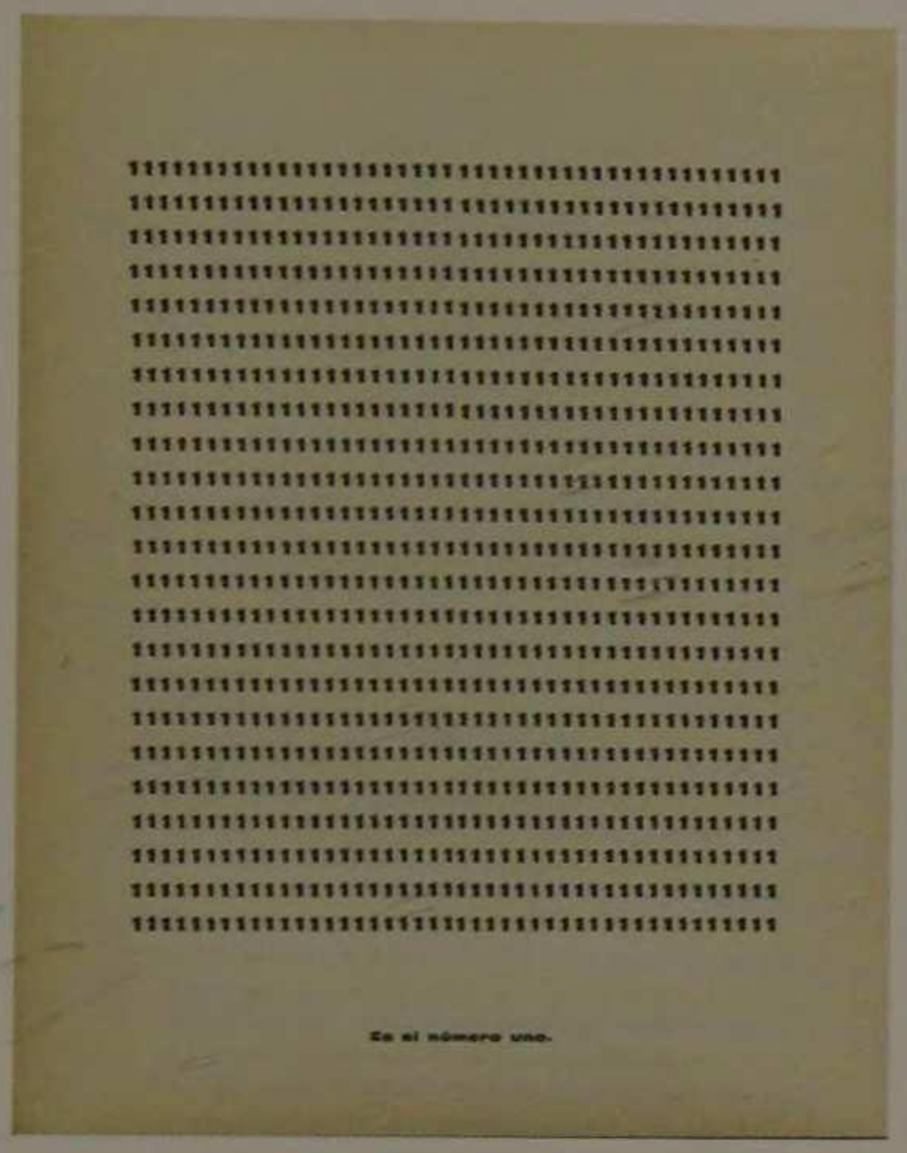
Colchones en el suelo. El Tucumán.
Dormir en la alfombra. Urfa.
Tumbado en el sofá. Yo.
Encima de la mesa. Isabel.

Alemania
Argelia
Argentina
Bélgica
Los dos Berlinas
Brasil
Curaçao
Dinamarca
Estados Unidos
España
Francia
Holanda
Inglaterra
Italia
Madera
Noruega
Portugal
Suecia
Suiza
Tahiti
Uruguay
Venezuela

Oposiciones

Primer ejercicio.
Escrito.
Oral.
Segundo ejercicio.
Escrito.
Oral.
Tercer ejercicio.
Oral.

OCHO



En el número uno.

Suerte

"He tenido suerte de que el asunto cayera en mis manos".

Verona, New Jersey

Pico de Siv Engstrom

Nueva York-Verona, N. J.

En el coche, Siv Engstrom, Manolo Barbadillo, Juan Garriguez y Yomismo.

En la casa Jane Barbadillo.

Cena.

Proper-Time. Ojo Tarteslo.

Caviar fresco. San Mariano.

Trader's Vic. Punch. Tahiti.

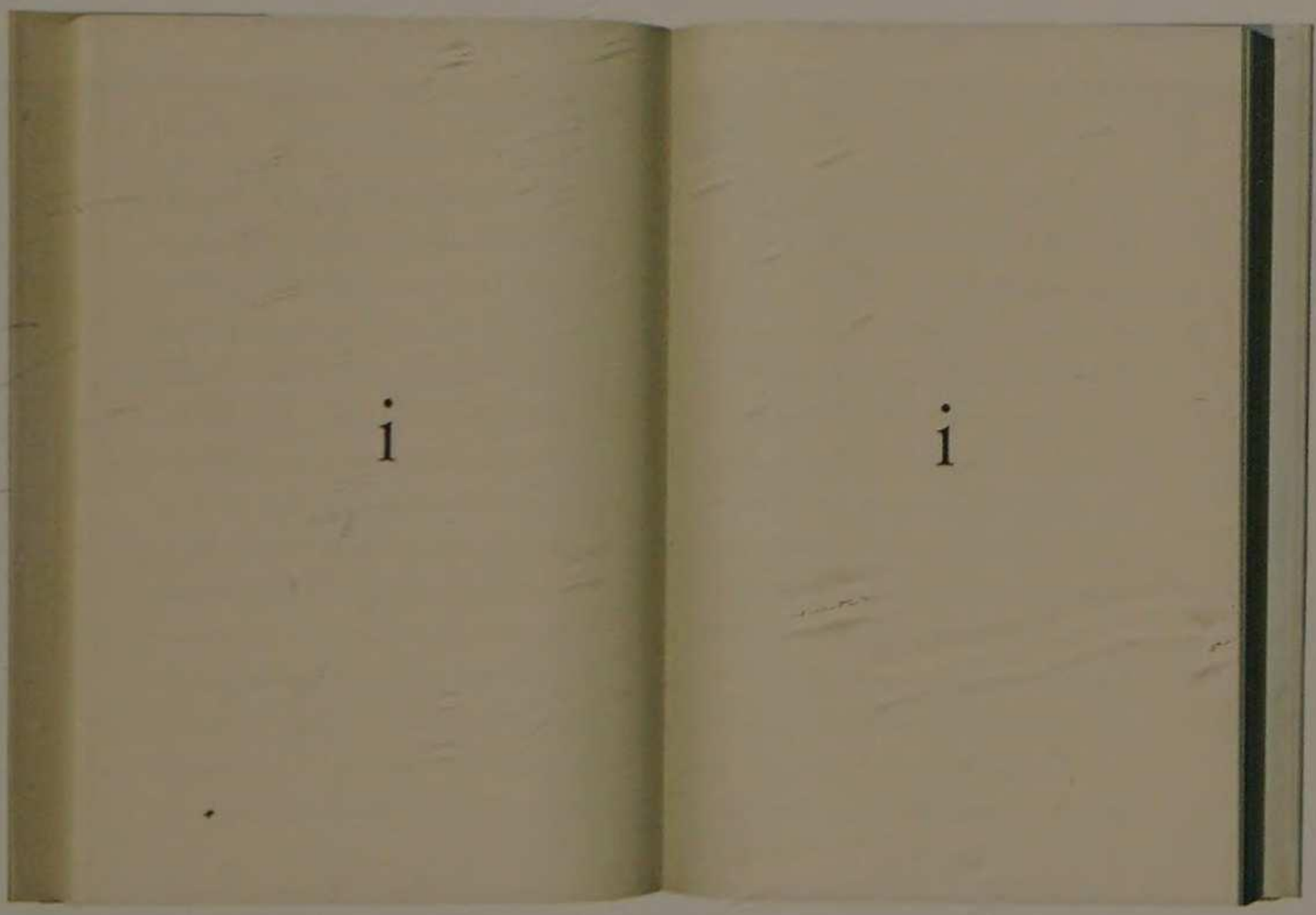
Lazarro. 66.

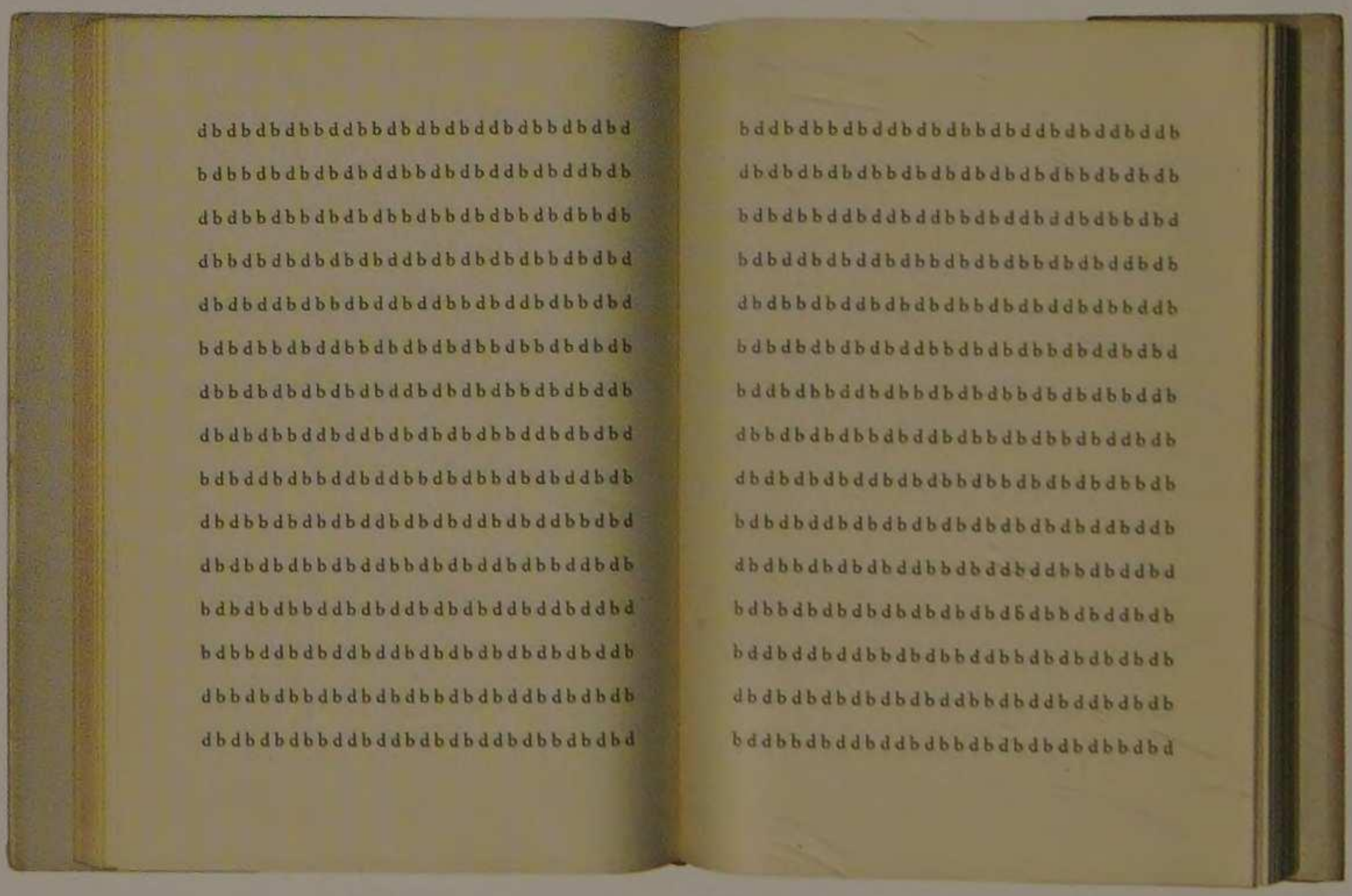
a mi padre

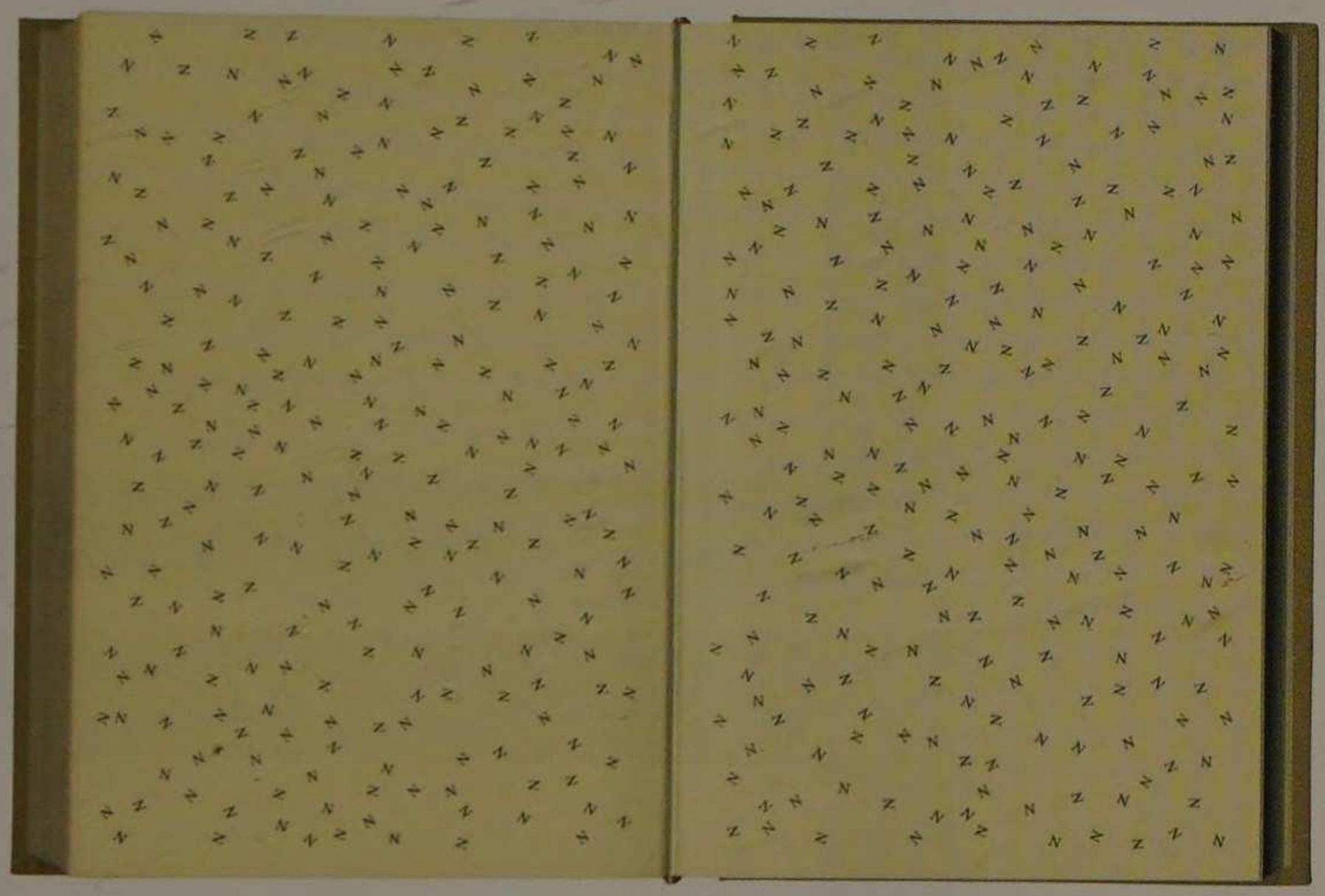
el la los las lo

el pueblo el ejército el estado el partido el gobierno el poder el trono el altar la sociedad la nación la opinión pública la iglesia la policía la guerra la patria la convivencia la unidad la revolución la púrpura la majestad la democracia la autoridad la soberanía popular la justicia la igualdad la libertad la paz la neutralidad la beligerancia la no beligerancia la paz armada la no intervención la juventud la vida de los pueblos los inocentes los vivos los cautivos los combatientes los prisioneros los héroes los defensores los cruzados los fugitivos los evadidos los monárquicos los republicanos los militares los hombres de negocios los adictos los partidos los equivocados los resentidos los olvidados los autoritarios los demócratas los liberales los progresistas los socialistas los comunistas los fascistas los tradicionalistas los falangistas los requetés los milicianos los inmolados los sacrificados los mártires los inocentes los muertos los engañados los ilusos los civiles los extranjeros los nacionales los hombres los pueblos las fuerzas vivas las víctimas las turbas las poblaciones indefensas las fuerzas del orden las armas la

© [illegible], José Luis Castillejo, 1984.

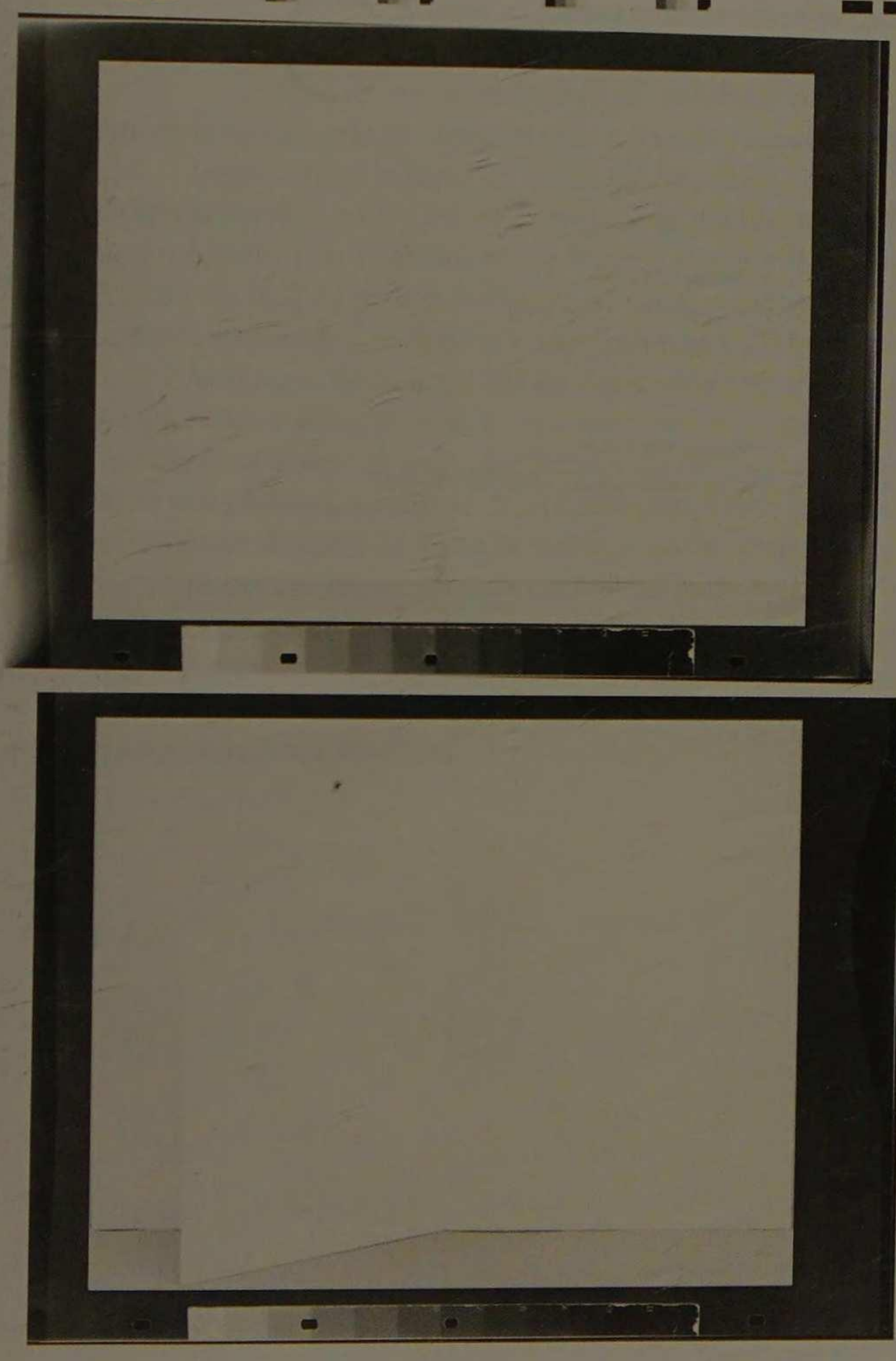

i
i







JOSÉ LUIS CASTILLEJO



ESTHER FERRER

San Sebastián, 1937

Páginas 276 y 277
38 Números primos, 1984 [114]
S/t, s/f [115]

Páginas 278 y 279
Números primos, dibujos preparatorios, 1986-89 [116-122]

ESTHER FERRER

COMENZÓ su carrera artística como escultora en el círculo de la Escuela Vasca creada en torno a la figura de Jorge Oteiza. Interesada por los temas pedagógicos, colaboró con José Antonio Sistiaga en 1964 fundando una escuela de creación libre para niños basada en el método de Celestin Freinet.

Jorge Oteiza la puso en contacto con Julio Campal y con Juan Hidalgo y este último la invitó a participar en el grupo Zaj, del que ha formado parte desde 1967 hasta su disolución. Tras el abandono de Ramón Barce y la expulsión de José Luis Castillejo, Zaj se convirtió en un trío formado por Hidalgo, Marchetti y Esther Ferrer, dedicándose fundamentalmente a realizar acciones públicas y performances.

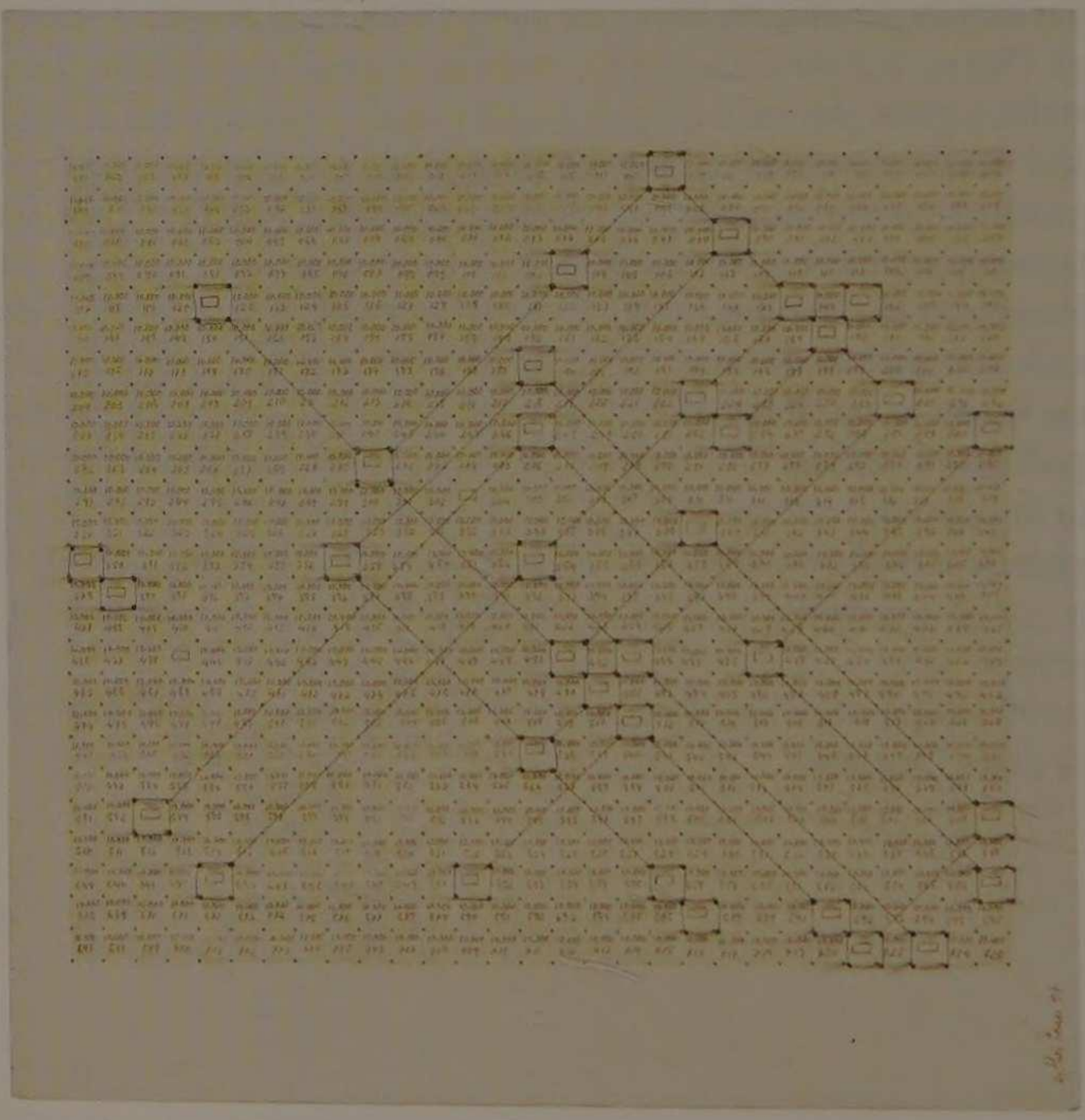
Al margen de su actividad en Zaj, Esther Ferrer realiza obras que son proyectos de documentación fotográfica en los que toma como modelo su propio cuerpo o su rostro. Este tipo de obras tienen un sesgo feminista y de reivindicación corporal, pero también realiza obras que podríamos calificar de conceptuales, como es «el libro de los números primos», un conjunto disperso de trabajos gráficos que se extienden indefinidamente en el tiempo.

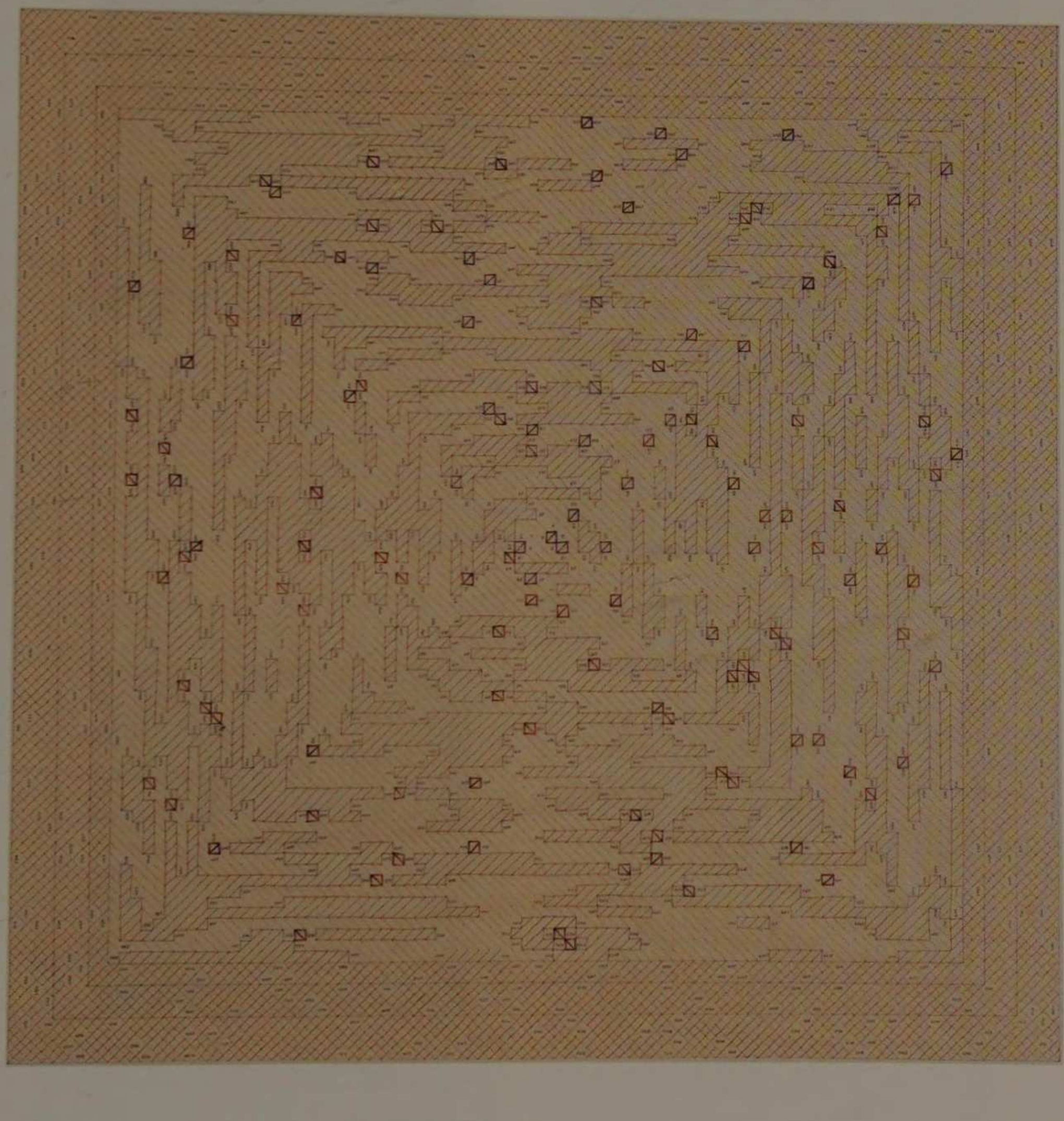
Su obra es provocadoramente radical, tanto en sus performances como en sus piezas gráficas, ya que no responde a los patrones habituales de autoría, materialidad o distribución comercial.

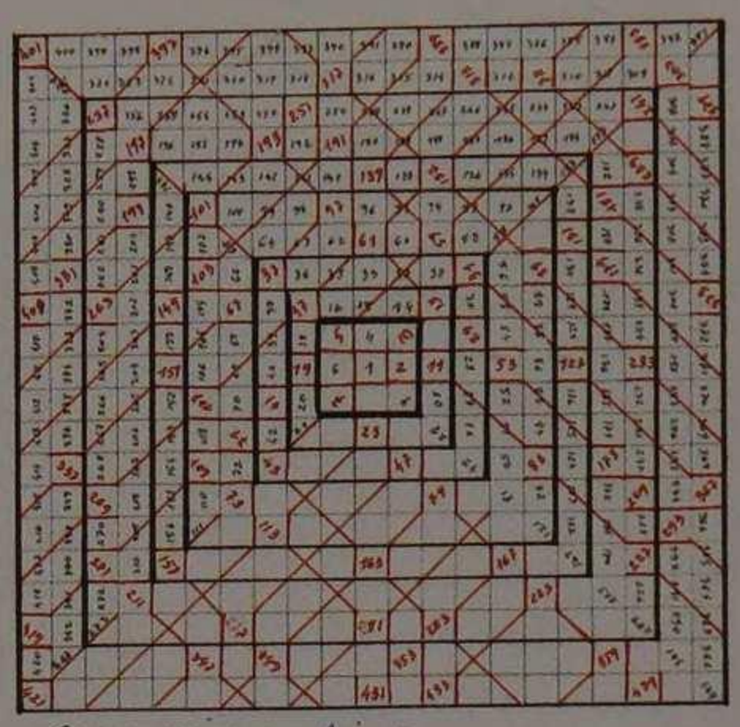
En 1999 representó a España en la Bienal de Venecia. En 2008 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas.

Bibliografía seleccionada:

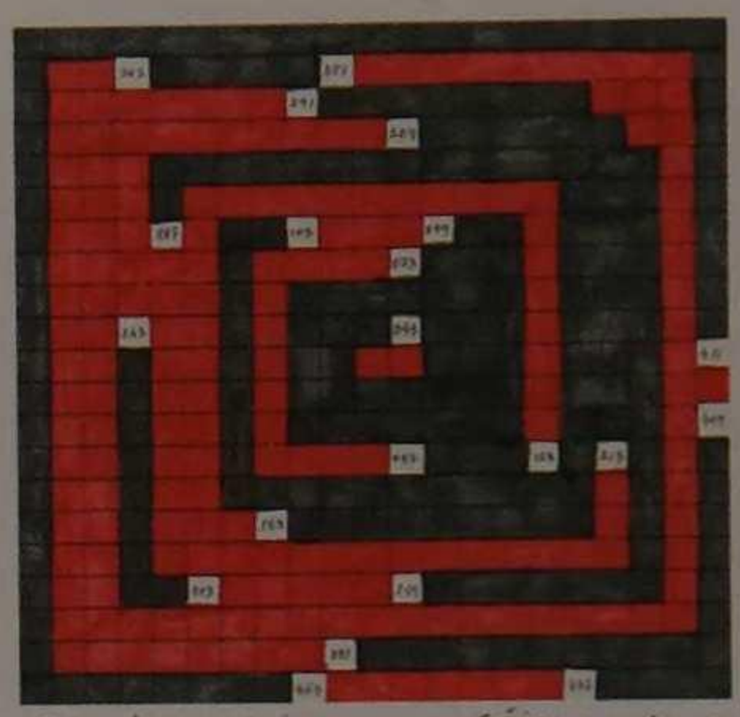
PÉREZ, David: *Sin marco: Arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2008.



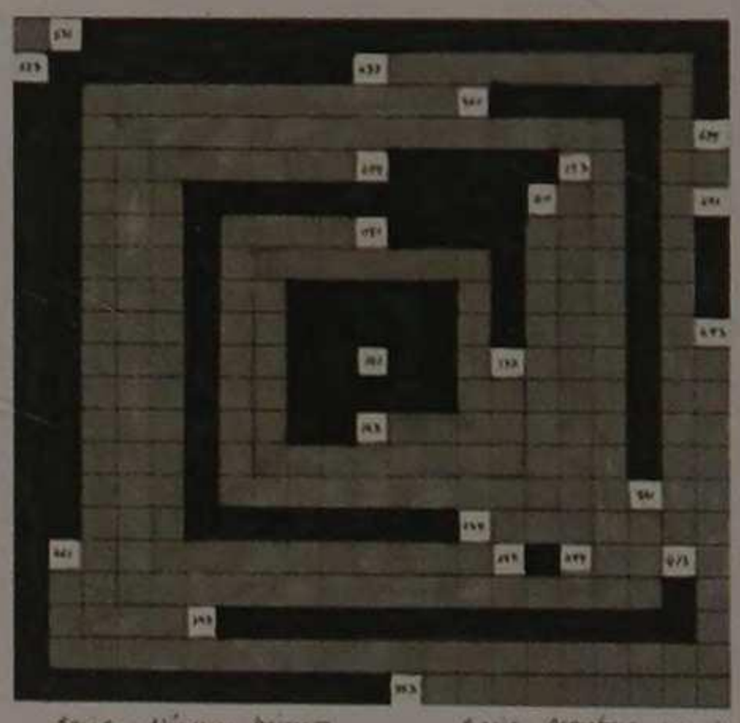




Serie: números primos
Proyecto para obra
Fotocopia maqueta

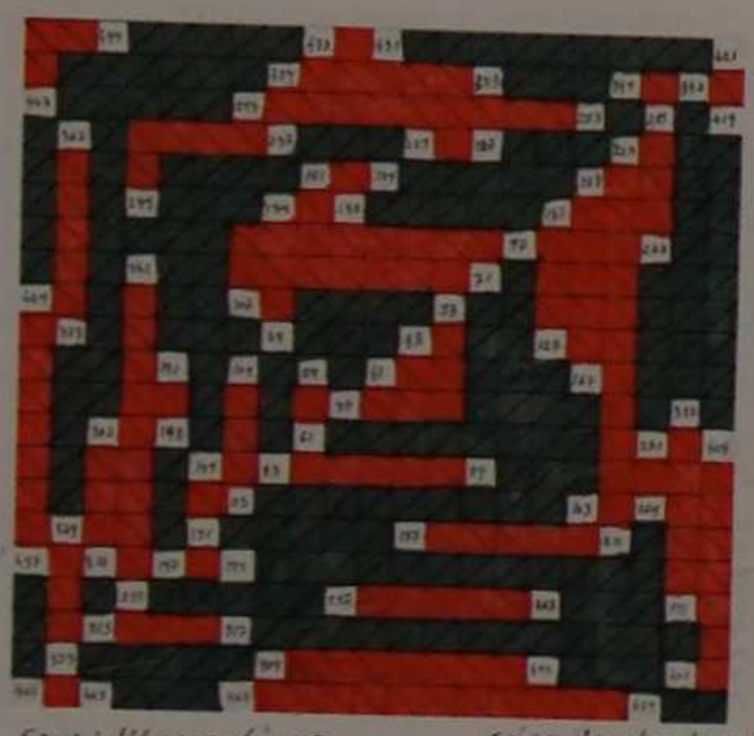


Série: Nombres premiers
Projet pour œuvre
empieza a partir de 19.000.061
commence à partir de 19.000.061
Photocopie maquette
Fotocopia maqueta



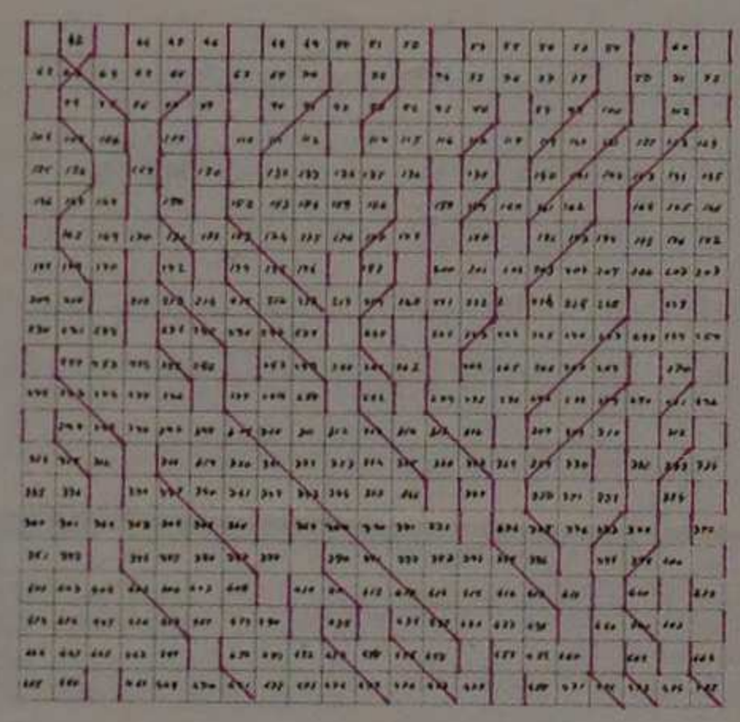
Serie: Números primos
Proyecto para obra
Fotocopia maqueta
empieza a partir de: 1.344.326.674.121
commence à partir de: 1.344.326.674.121

Série: Nombres premiers
Projet pour œuvre
Fotocopie maquette



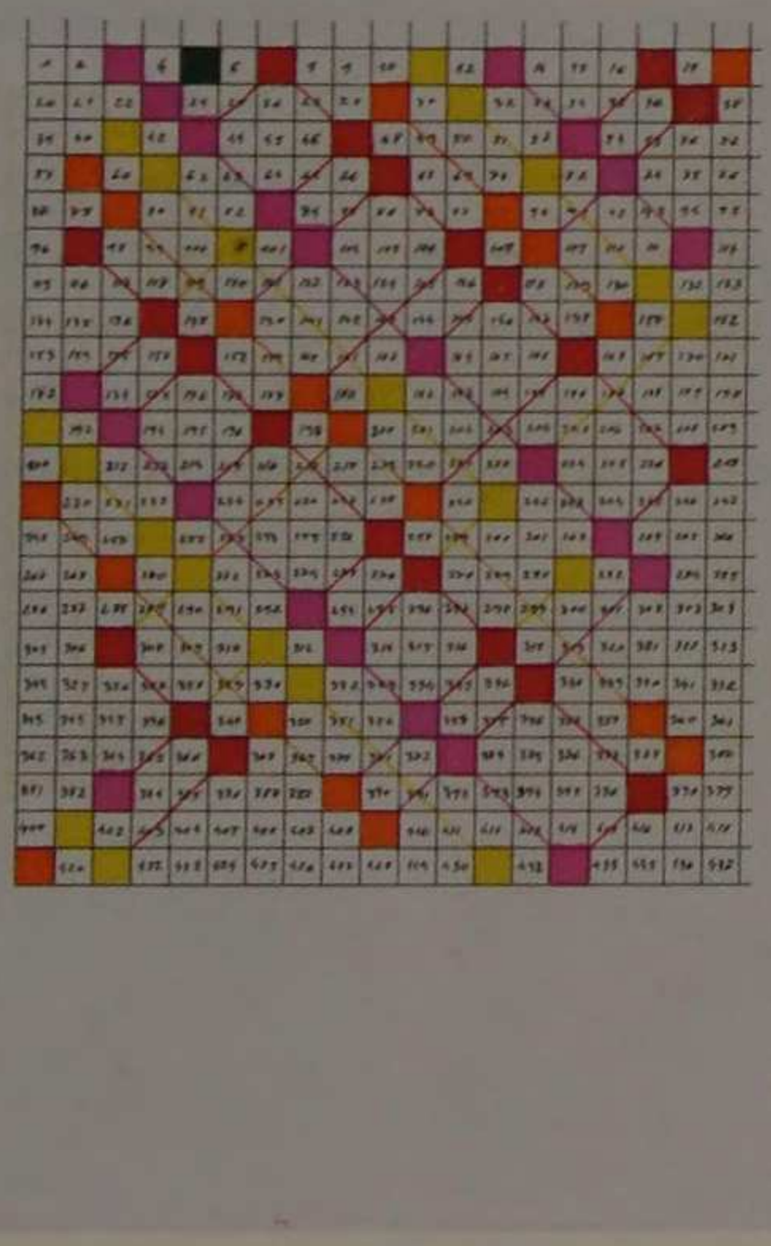
Serie : Nombres premiers
Projecto para obra
Espiral S. Ulam

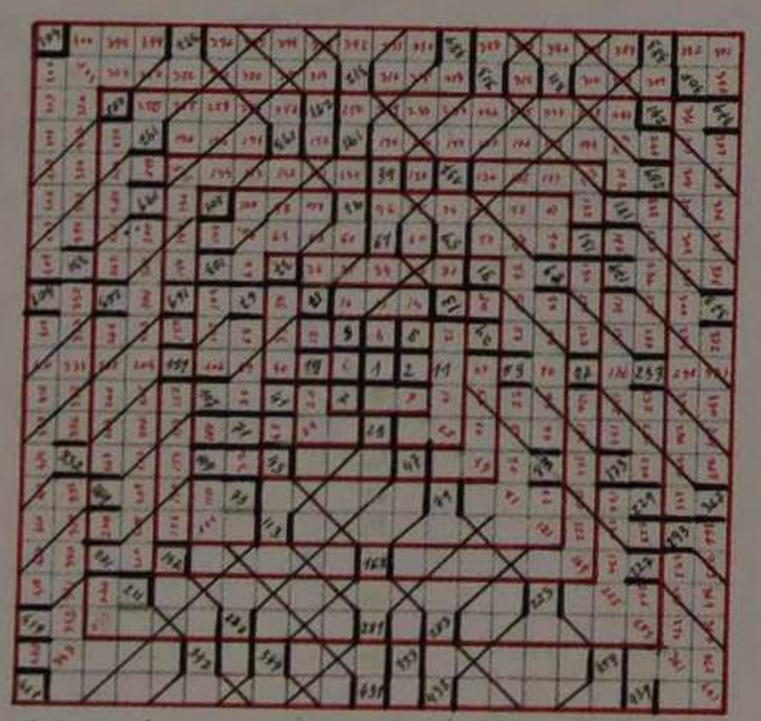
Philosophie magnetite



Série : Nombres premiers
Projet pour oeuvre
Spirale S. Ulam

Philosophie magnetite





Série : nombres premiers
Projeto para obra
Espiral S. Ulam

Philosophie magnetite

Série : nombres premiers
Projet pour oeuvre
Spirale S. Ulam

Philosophie magnetite.

FRANCISCO PINO

Valladolid, 1910-2002

Páginas 282 y 283

Textos económicos, Librería Relieve, Valladolid, 1969 [123]
Solar, edición del autor, El Pinar, Valladolid, 1970 [124]
Revela velado, edición del autor, El Pinar, Valladolid, 1972 [125]
Poema, edición del autor, El Pinar, Valladolid, 1972 [126]

Páginas 284 y 285

Hombre, Canción, Ambrosio Rodríguez, Valladolid, 1973 [127]
Octaedro mortal o reloj de arena, Imprenta Ambrosio Rodríguez, El Pinar, Valladolid, 1973 [128]
Ventana Oda, edición del autor, El Pinar, Valladolid, 1976 [129]
▮, Imprenta Ambrosio Rodríguez, El Pinar, Valladolid, 1977 [130]

Páginas 286 y 287

15 Poemas fotografiados, 1971 [131]

FUE un escritor precoz que comenzó a publicar con menos de 18 años, en plena efervescencia de la Generación del 27, codirigiendo, junto con José María Luelmo, las revistas *Meseta* (1928-1929), *DDOOSS* (1931) y *A la nueva ventura* (1934), en Valladolid. Después de la Guerra Civil no quiso participar de la cultura oficial del Régimen franquista y se aisló en su casa, en El Pinar de Antequera, donde produjo de manera constante e ininterrumpida una extensa obra poética que no responde más que a su fantasía personal y a la pura necesidad de escribir.

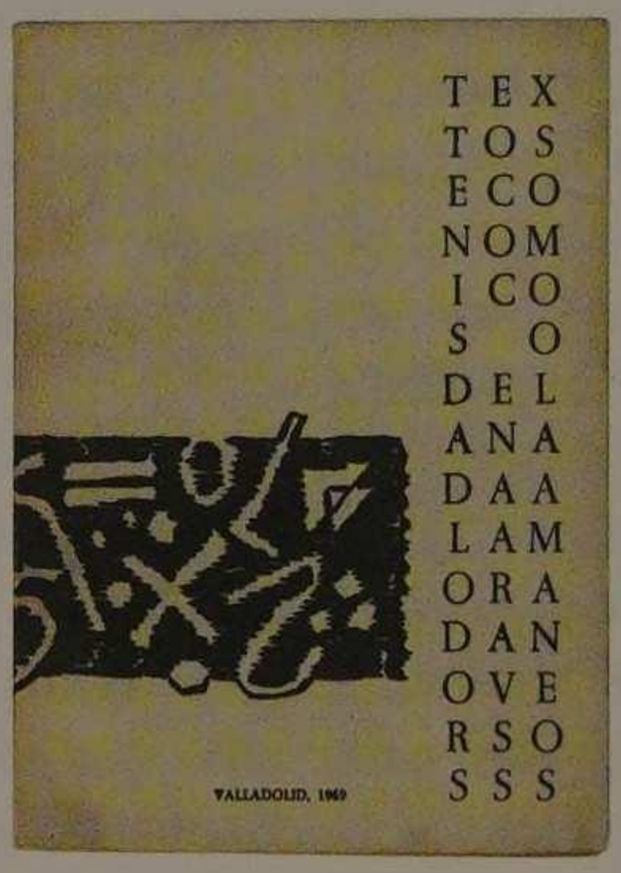
A finales de los años sesenta se relaciona con el círculo de la Librería Relieve de Valladolid donde edita *Textos económicos*, un libro próximo a la poesía comprometida de Gabriel Celaya o de Agustín Goytisolo, y entra en contacto con Fernando Millán y los poetas experimentales, publicando *Solar* (1970) como un libro del grupo N. O., en este libro aparecen poemas que pueden ser calificados de visuales, caligramas que juegan con trazos y palabras, y composiciones concretas, con repeticiones y permutaciones que inducen a una lectura fonética.

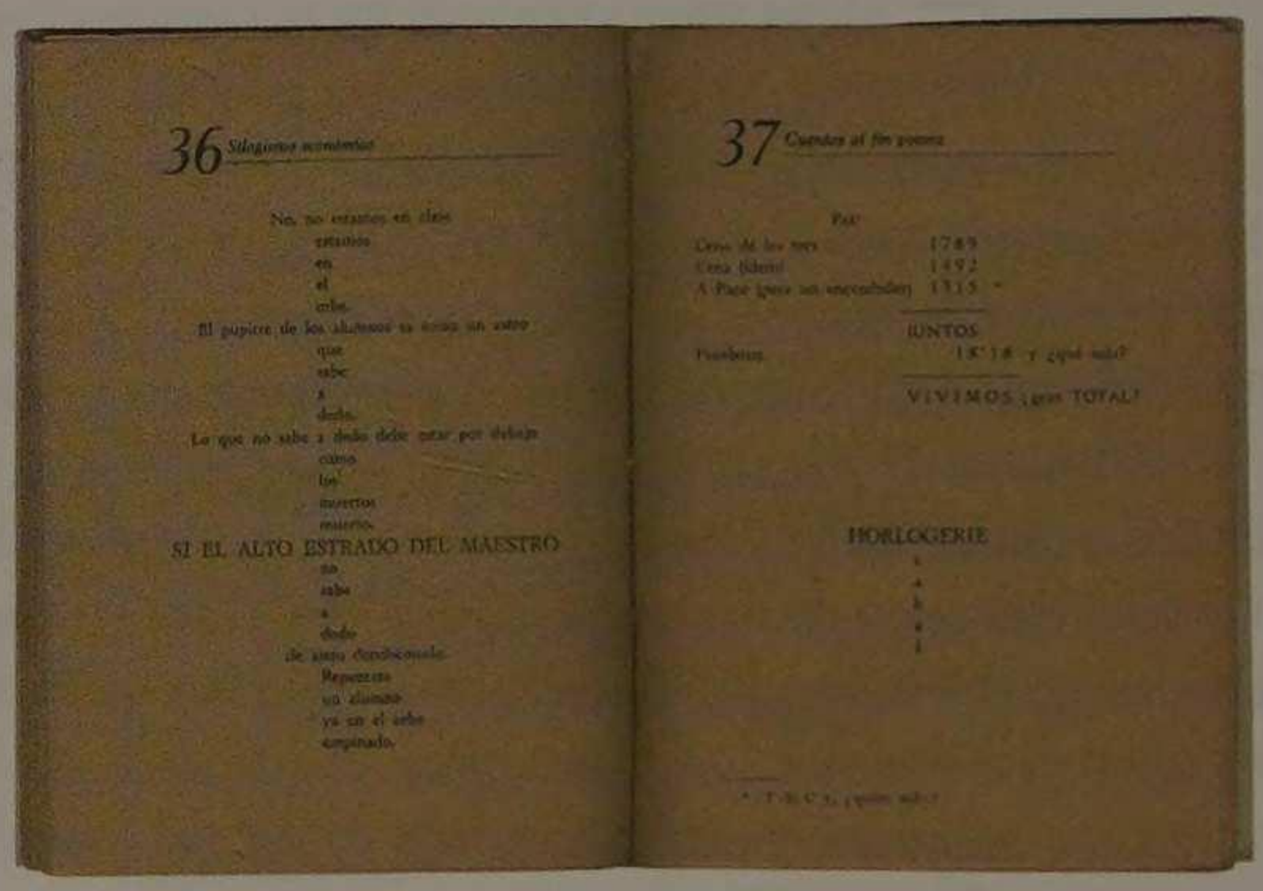
Tras estos dos libros, su obra poética sufre un giro, pero solo se hará realmente experimental tres años después, cuando de manera radical dejó a un lado los textos, las palabras y las letras para componer media docena de libros en los que se sirve casi exclusivamente del troquelado geométrico de las páginas, cartulinas blancas, negras y de color, entre las que alterna finos papeles de celofán de colores transparentes.

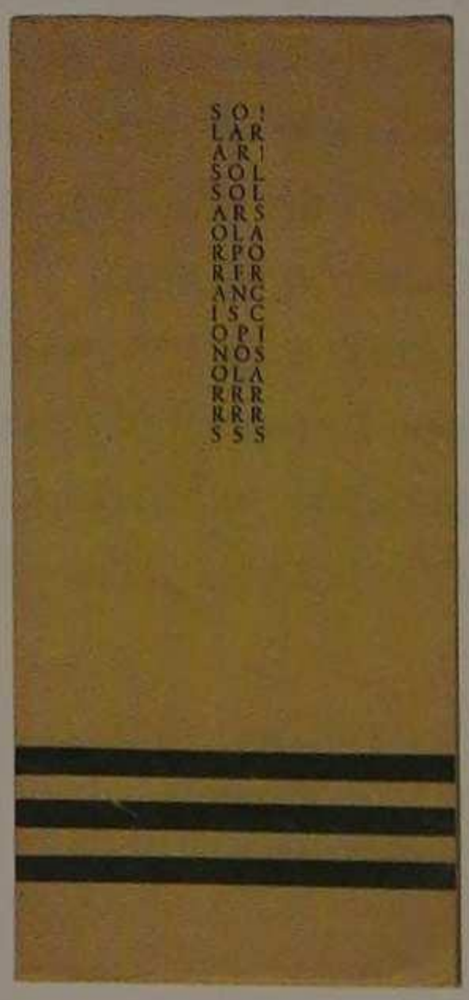
Entre 1970 y 1977 ha realizado una docena de libros experimentales y ha publicado carpetas con tarjetas postales, y un estuche con diapositivas: *15 poemas fotografiados*. En 1978, con la publicación de *Antisalmos*, dio por concluida su faceta experimental, publicando regularmente seis libros de poemas más convencionales en la editorial Hiperón.

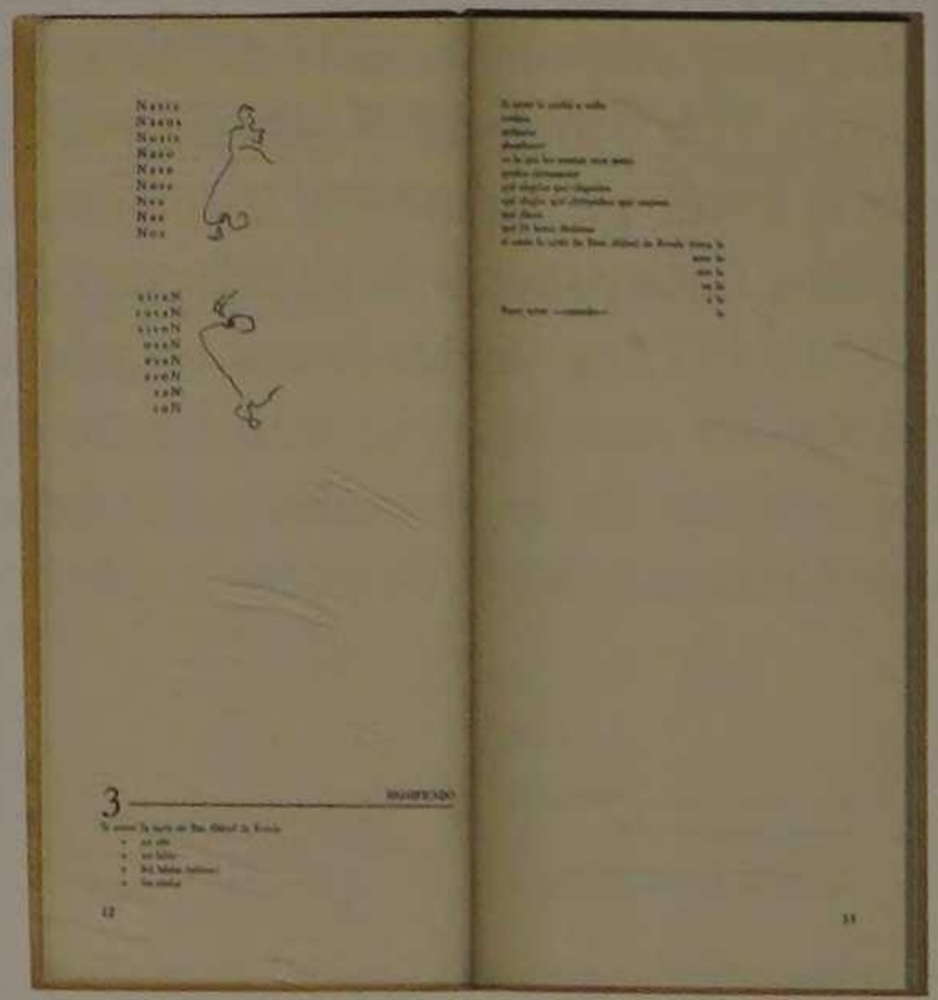
Bibliografía seleccionada:

PINO, Francisco: *SIYNO SINO*, Valladolid: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid, 1995.
—, y Esperanza ORTEGA (ed.): *Siempre y nunca*, Madrid: Cátedra, 2002.

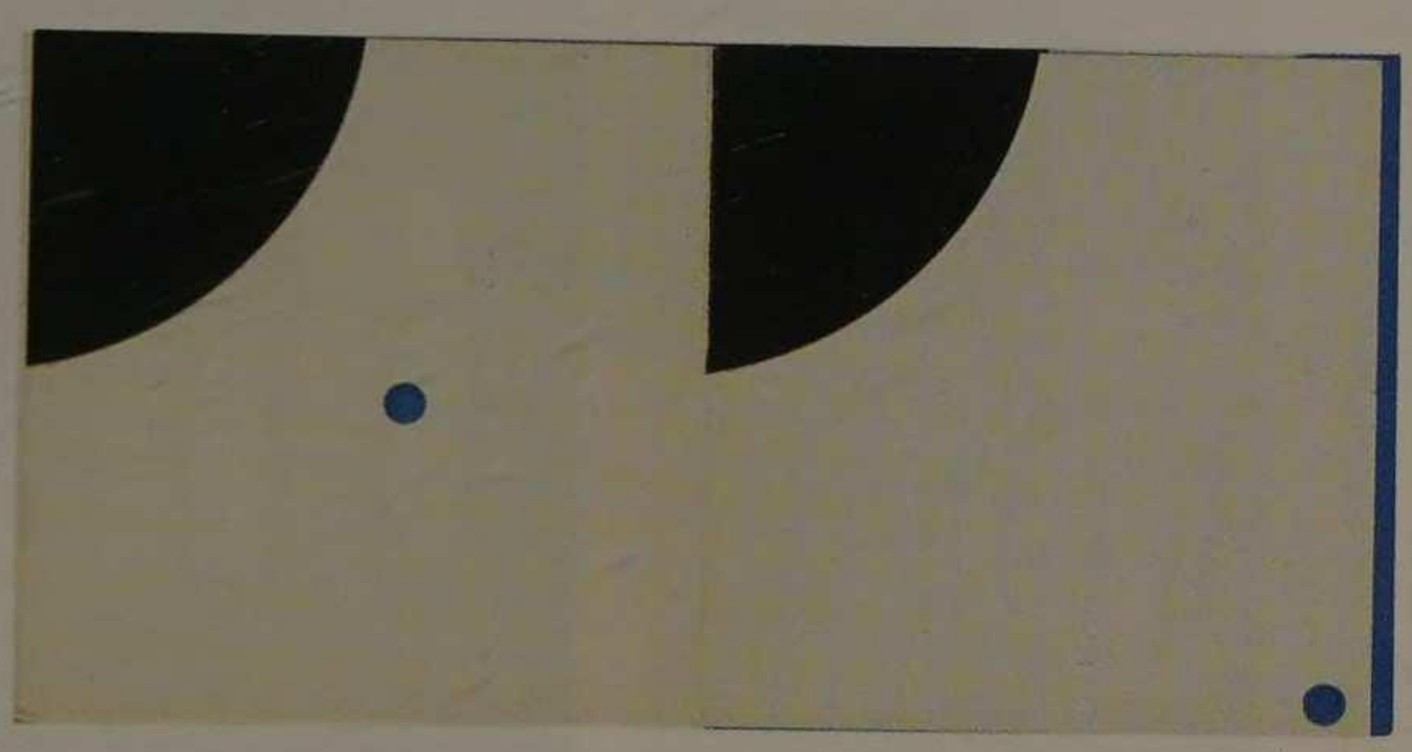

TEXTOS COMO LA DAMA DE ORAN
VALLADOLID, 1969

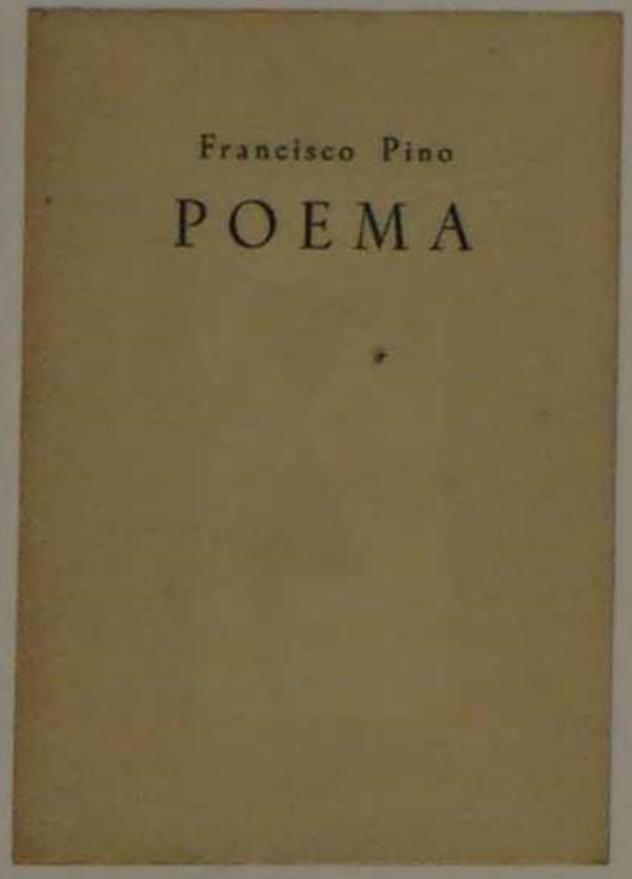

36 Silogismos acrobáticos
Si el sabio
sabe
a
dedo
el asno
no
sabe
a
dedo
37 Cuentas al fin somos
TOTAL
VIVIMOS ¿para TOTAL?
HORLOGERIE


¡ARRIBA LOS ORGULLOSOS POBRES!

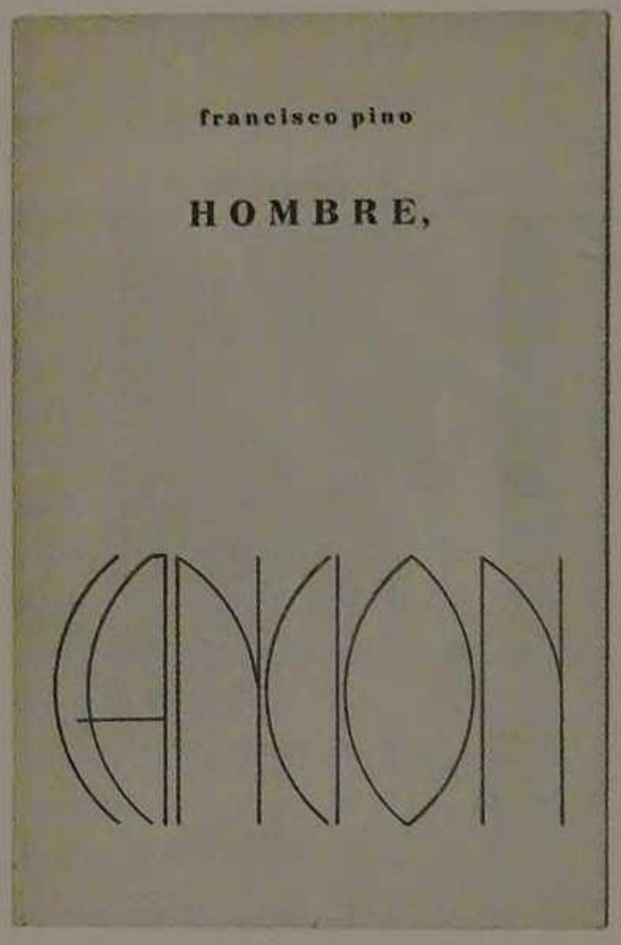

3 SIGNIFICADO

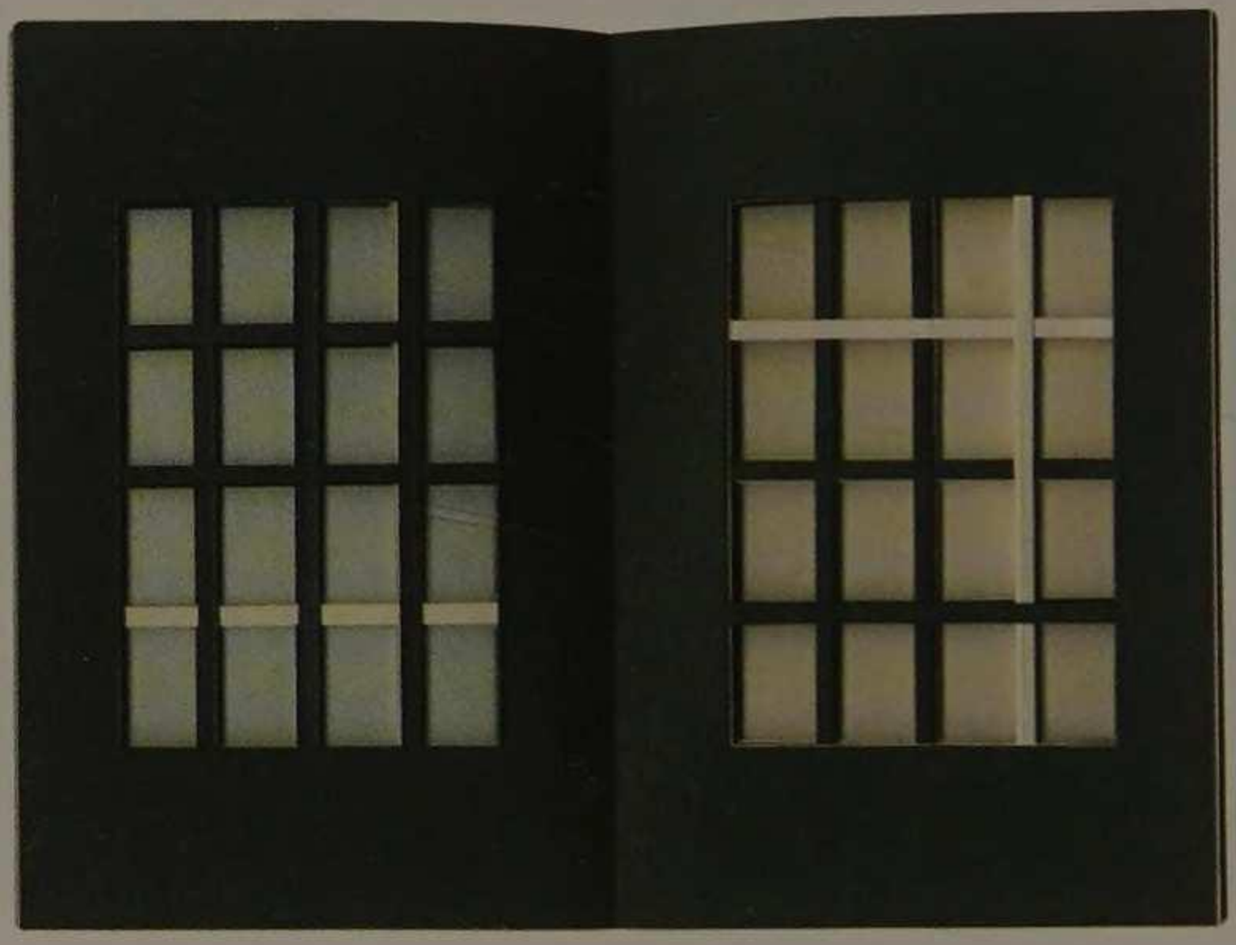

revela
dorava
ladora
velado

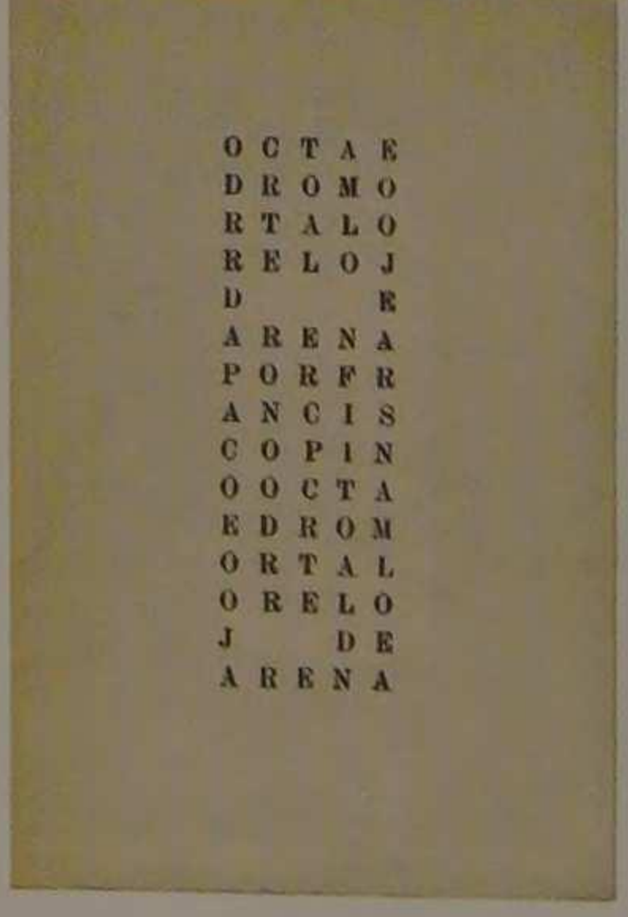


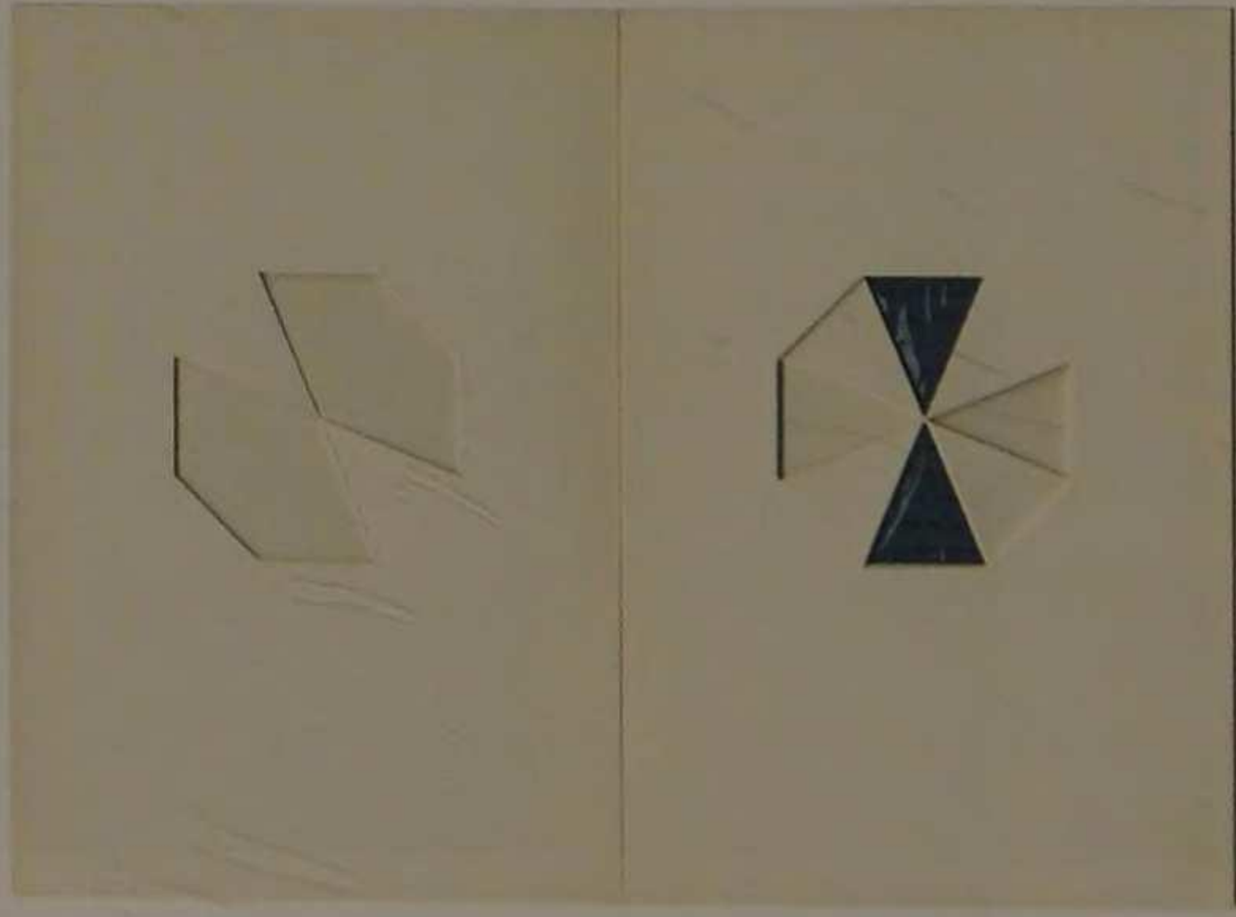

Francisco Pino
POEMA

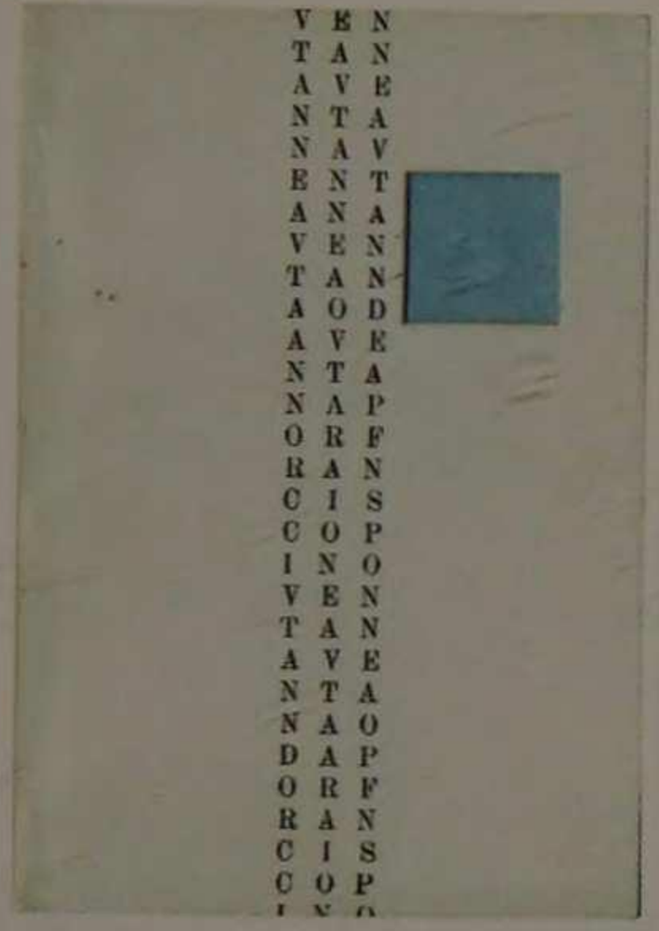

CON
TE
NI
DO


francisco pino
HOMBRE,
ACCION

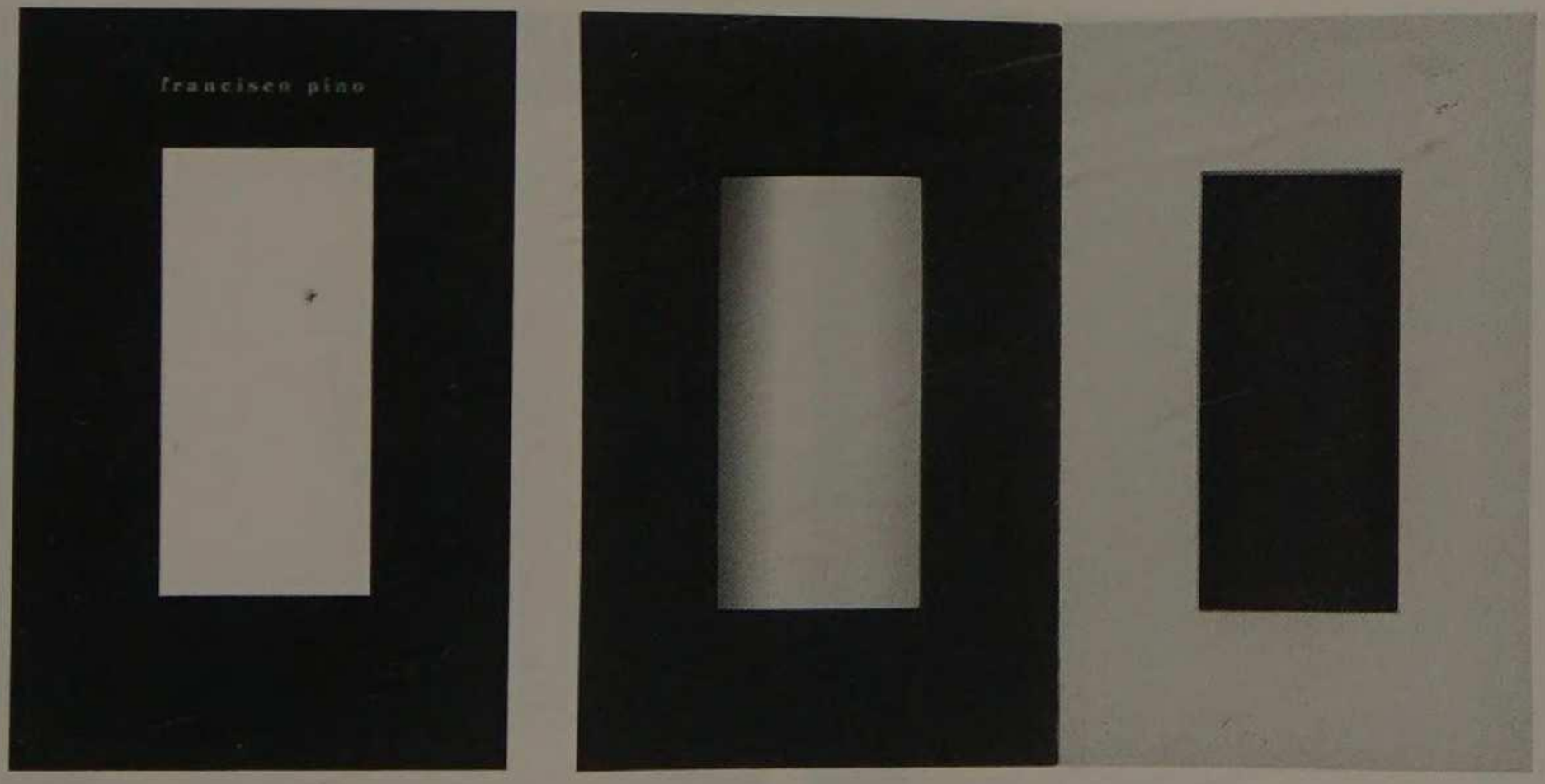


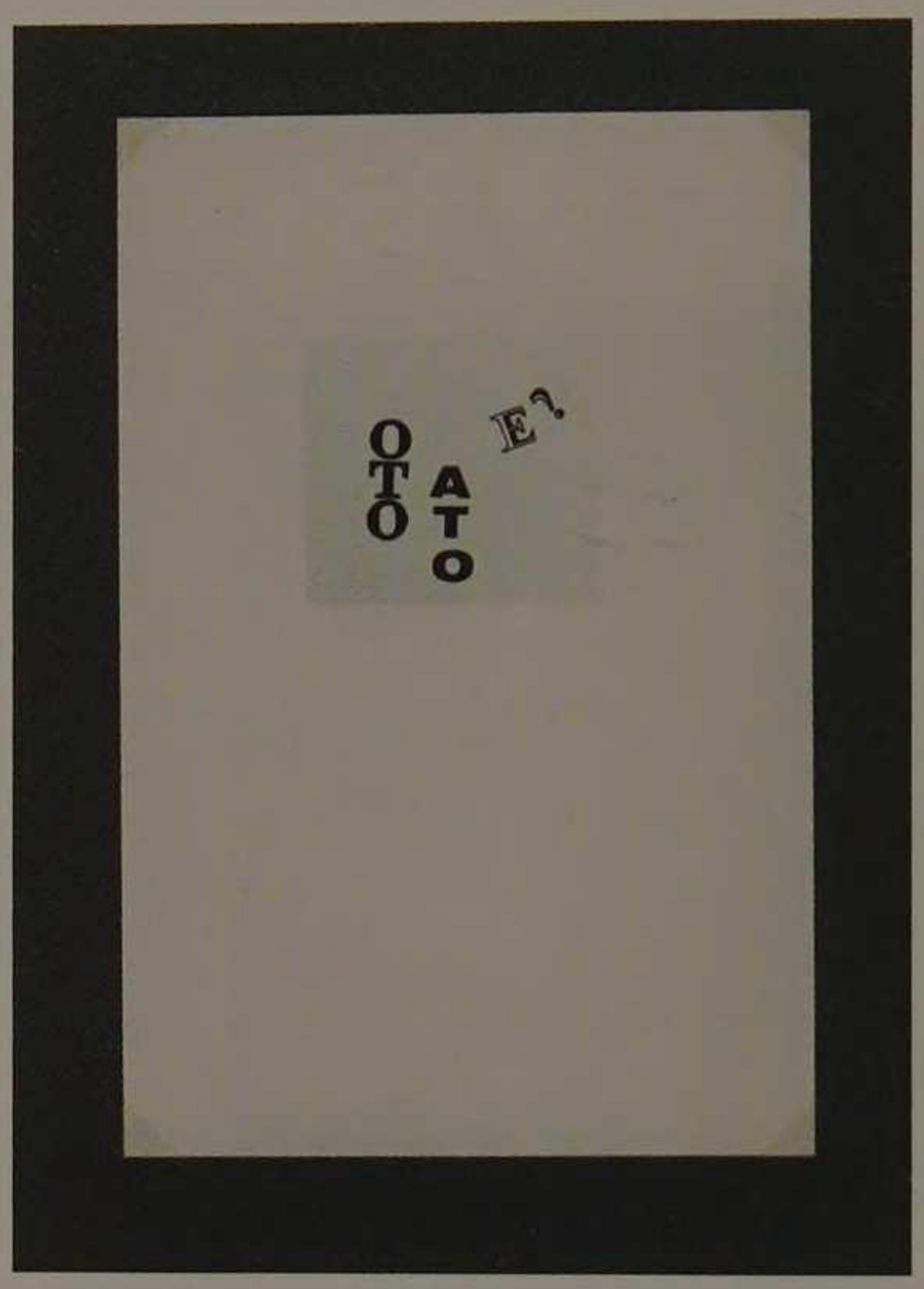

OCTAEO
DRORMJE
RTALOAR
RE NFS
DARENAM
APORCIL
COOCTOE
EDRORA
ORTALDE
ORELEN
JA



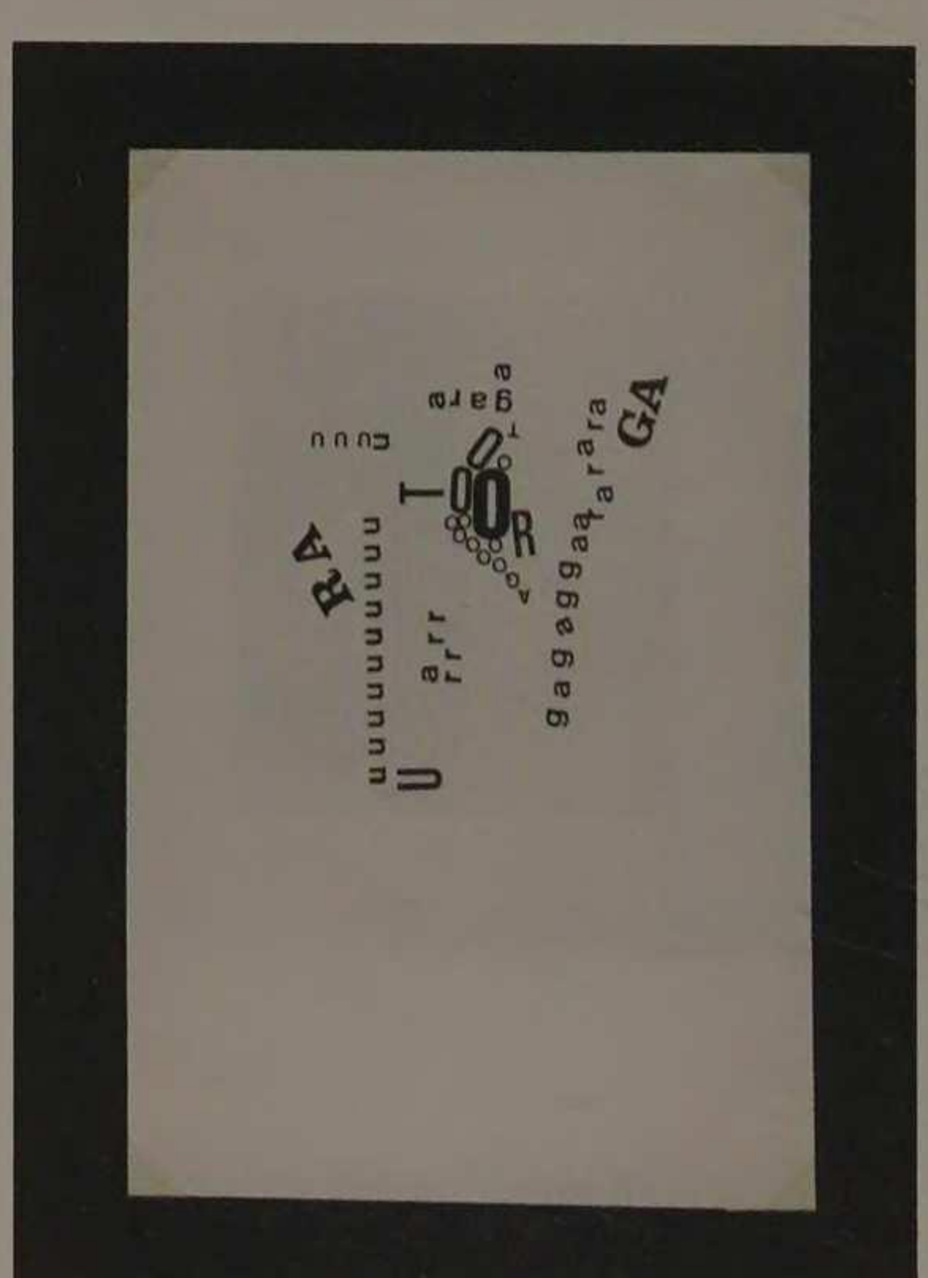


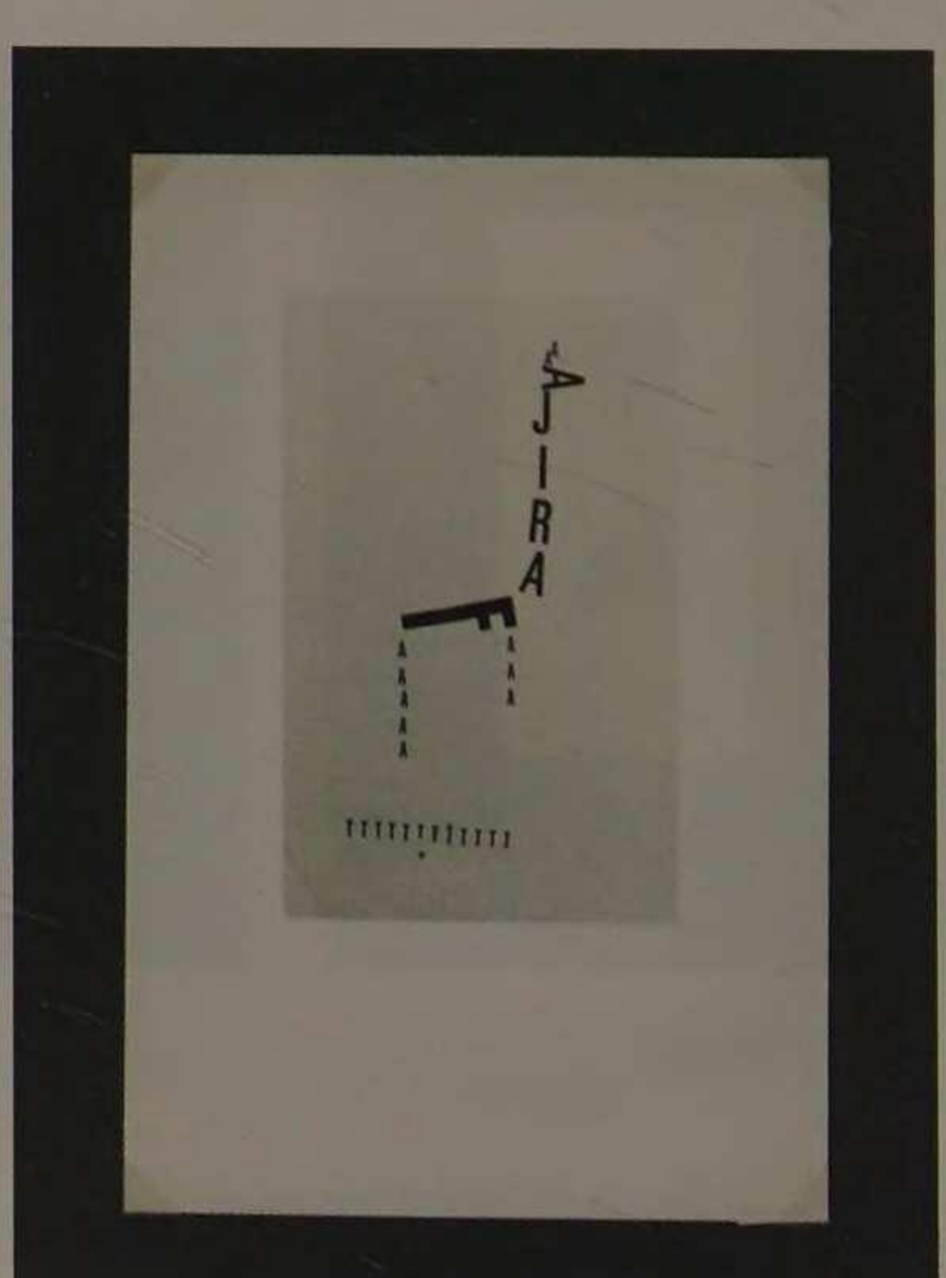


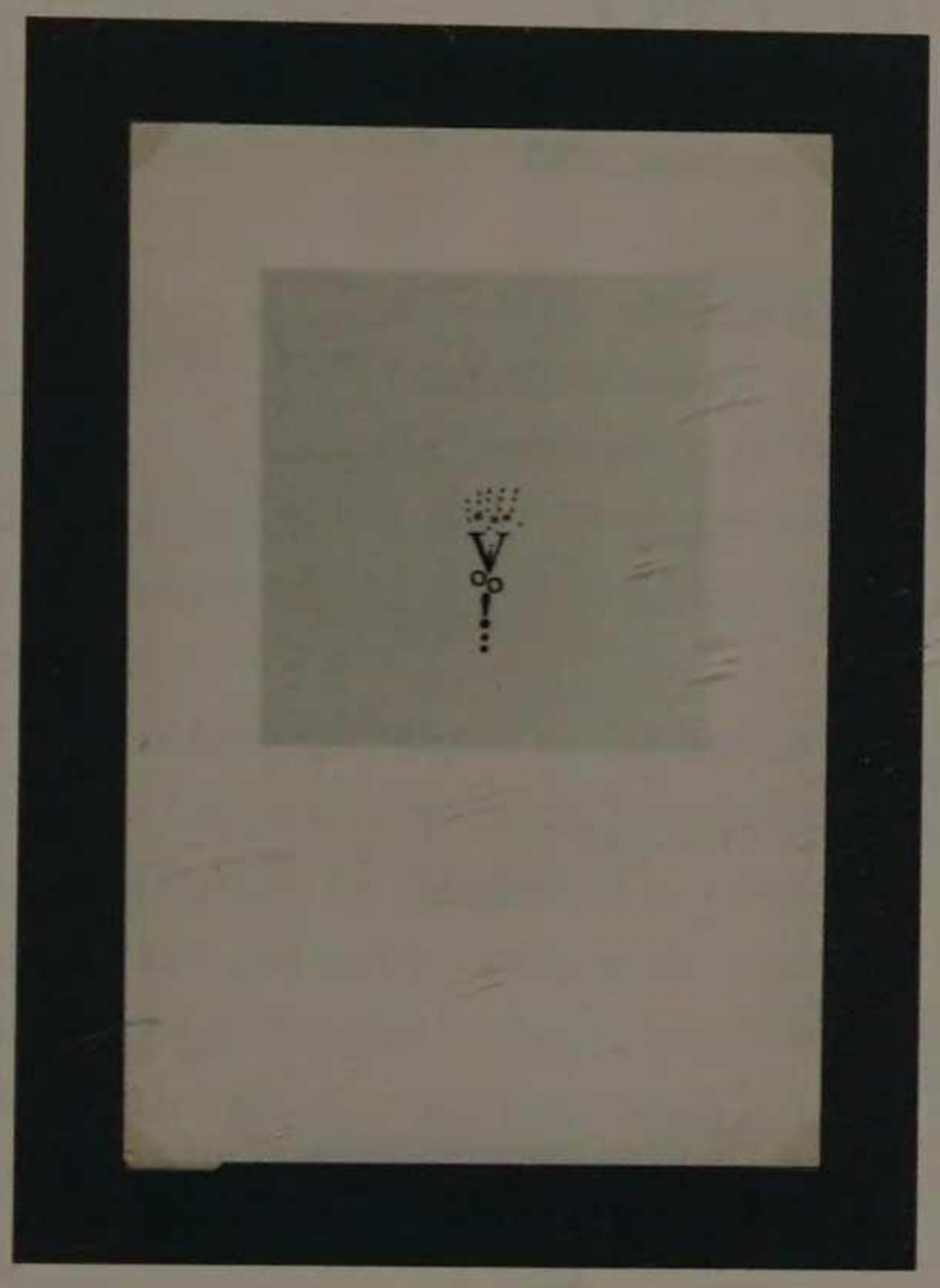

francisco pino

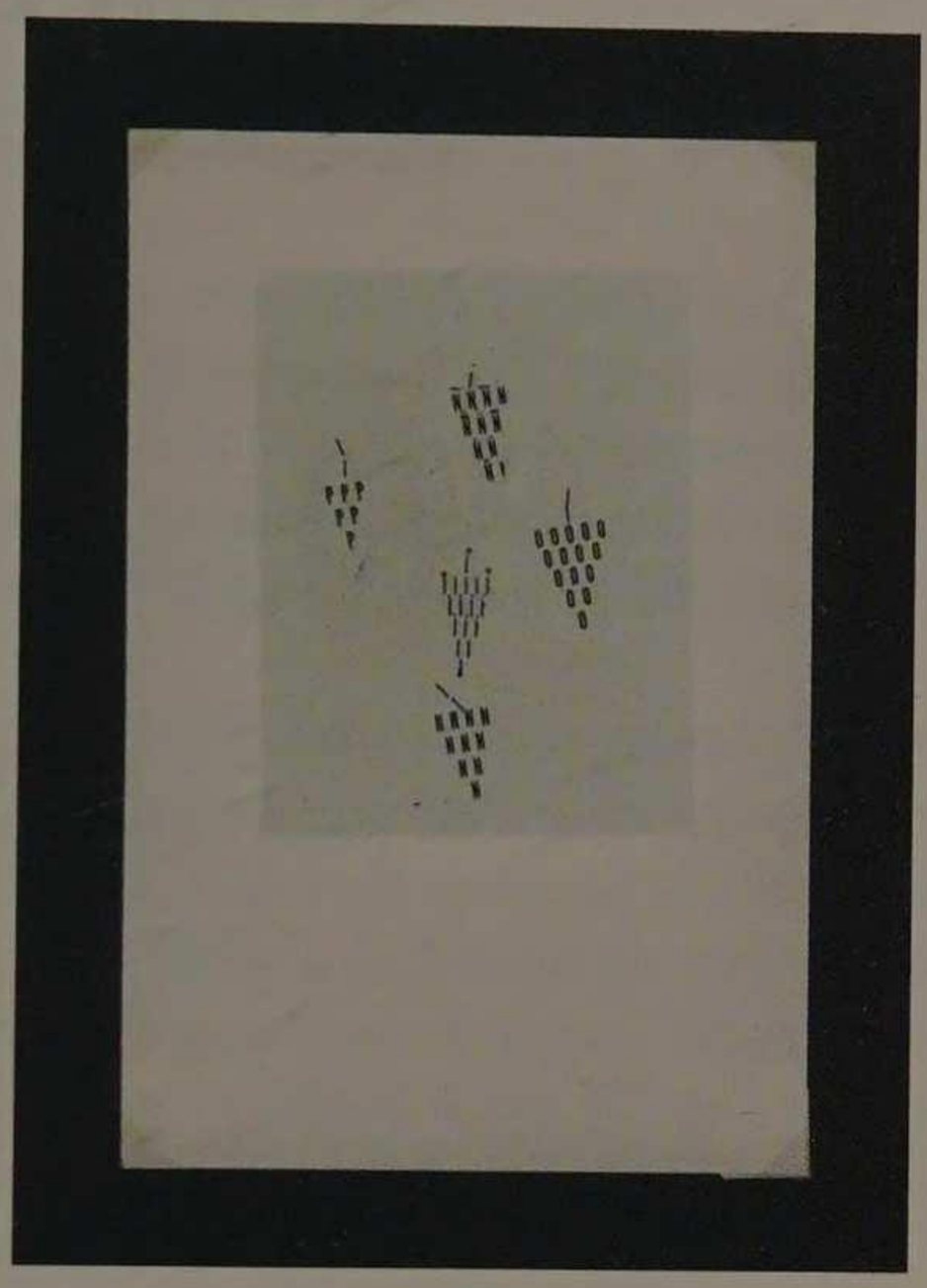


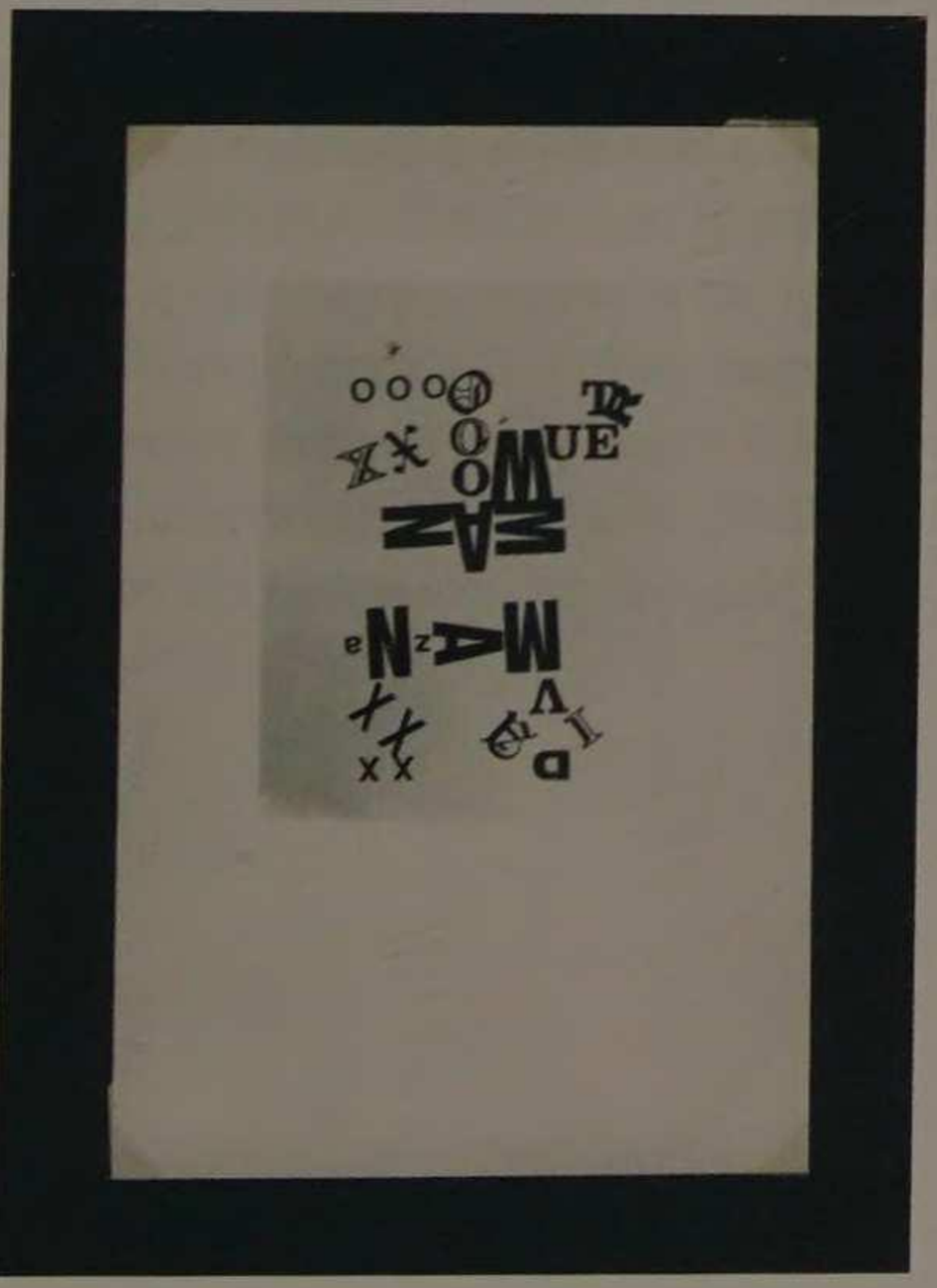


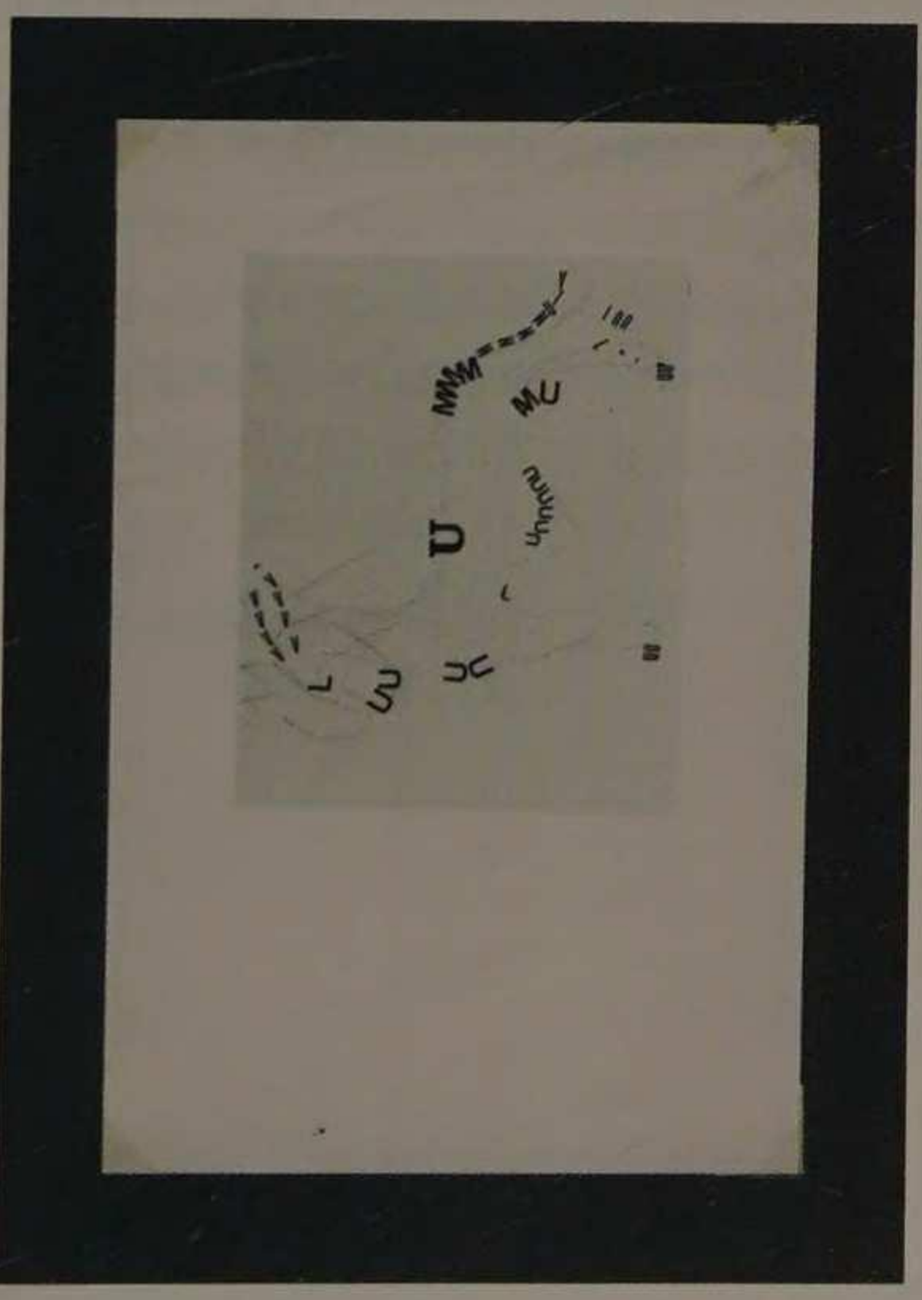












FELIPE BOSO

Villarramiel de Campos, 1924 - Meckenheim, 1983

Páginas 290 y 291
Silencio difícilmente audible, ca. 1980 [132]

Páginas 292 y 293
,,,,,Y,,,,, —1971 [133]
Poema de la lluvia, s/f [134]

Páginas 294 y 295
Concierto barroco. Sinfonía en cuatro movimientos: a*) allegro;* b*) andante;*
c*) scherzo;* d*) allegro (rondó)*, 1979-1980 [135]

Páginas 296 y 297
Flugblätter, ca. 1982 [136]

Páginas 298 y 299
Última voluntad del insuicida, ca. 1982 [137]

ESTUDIÓ Filosofía y Letras en la Universidad de Santiago de Compostela, licenciándose en 1948. Tras un breve paso por la Facultad de Derecho de Salamanca, en 1950 se trasladó a Madrid para cursar estudios de geografía. En diciembre de 1952 viajó como becario a Alemania, donde continuó con sus estudios de doctorado en la Universidad de Bonn. En 1955 fijó su residencia definitivamente en Alemania.

Profesionalmente se dedicó a la traducción y colaboró como periodista cultural en varios medios alemanes. Desde su etapa de estudiante en España escribió poesía por necesidad vital, en Alemania la poesía le sirvió además para combatir la soledad de su exilio. Pero allí tuvo ocasión de conocer la obra poética de autores de muy diferentes tendencias, a los que tradujo (*Veintiún poetas alemanes*, Visor-Alberto Corazón, Madrid, 1980), entre ellos, a los concretos Eugen Gomringer, Gerhard Ruhm y Franz Mon, a los experimentales Ferdinand Kriwet y Ernst Jandl, a cuyos recitales acudía. Fue amigo personal de Elias Caneti y de Paul Celan, a quién ha traducido al español.

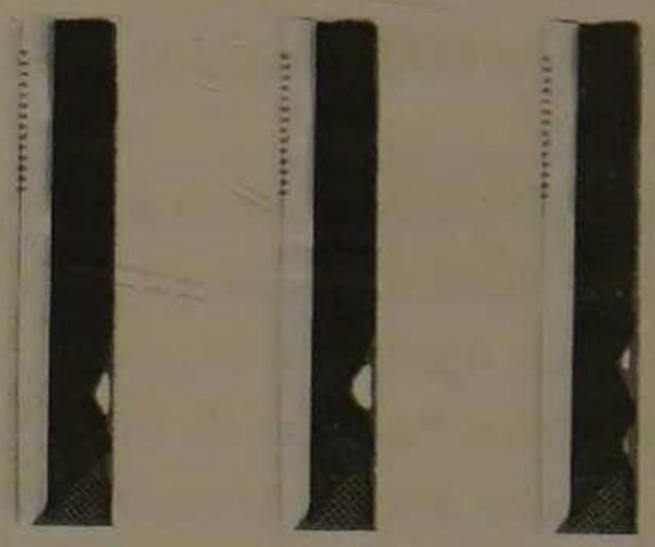
La obra poética experimental de Felipe Boso es tan ingente como desconocida, su alejamiento geográfico le impidió publicar en revistas y editoriales españolas en las que, por vivir en Alemania, no le conocían. Sin embargo, su constancia epistolar le permitió mantener correspondencia con la mayoría de los poetas experimentales españoles, llegando a ser el mejor conocedor de la actividad poética experimental de España, lo que le incitó a dedicarse a la difícil tarea de componer antologías que promovió y publicó en Alemania: *Akzente* n.° 4/72 (1972), «Spanien. Prosa/Hörspiel/Lyrik», *Akzente* n.° 5/78 (1978) y *Ein Schiff aus Wasser. Spanische Literatur von heute* (1981, 1991), estas dos últimas en colaboración con Ricardo Bada.

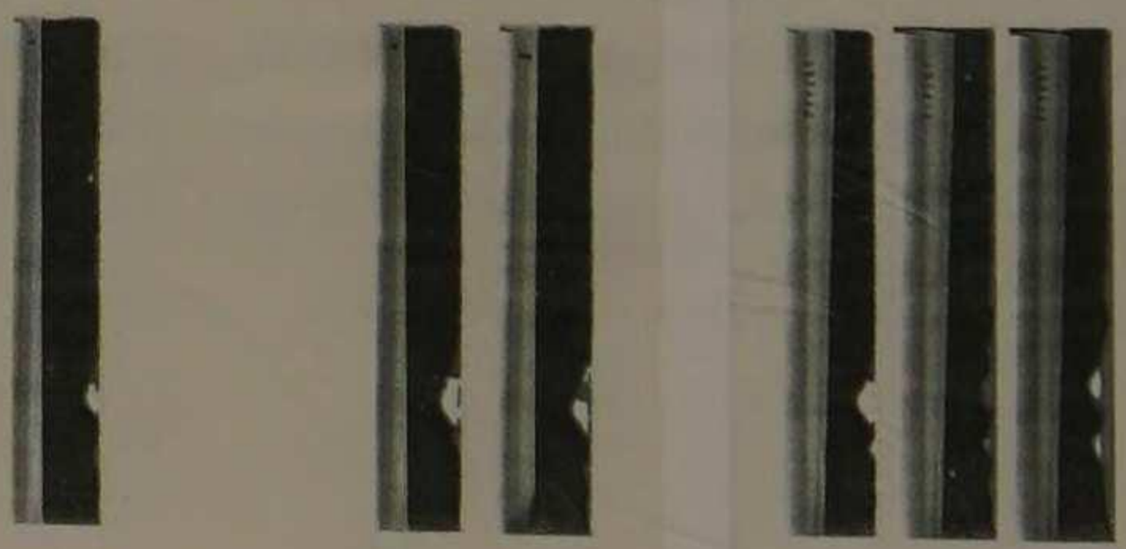
Bibliografía seleccionada:

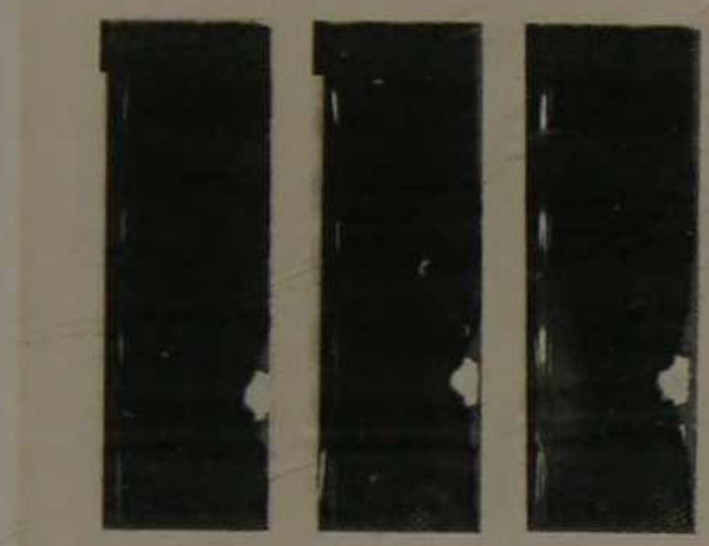
BOSO, Felipe: *T de trama*, Santander: La Isla de los Ratones, 1970.
— *Los poemas concretos*, Abarca de Campos: La Fábrica-Arte Contemporáneo, 1994.
— *La palabra islas*, Madrid: Garsi, 1981; reeditado en León: Universidad de León, 2007.
— *Prax-Cáceres + Asins + Molero + Castillejo + Viladot + Boso + Millán = 7 Autores experimentales*, La Pobla de Benifassà: H. Jenninger, 2011.

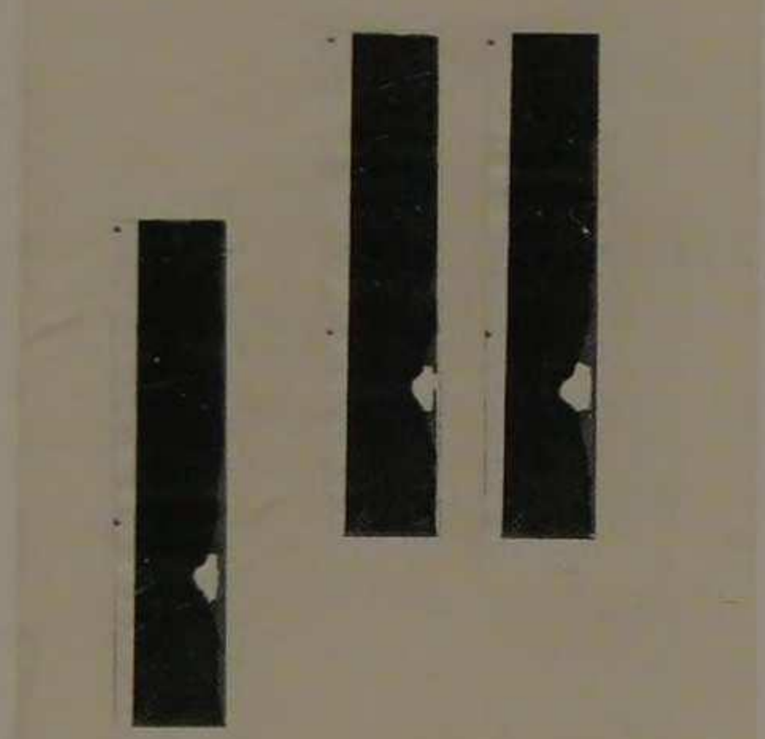
silencio dificilmente audible

FELIPE BOSO









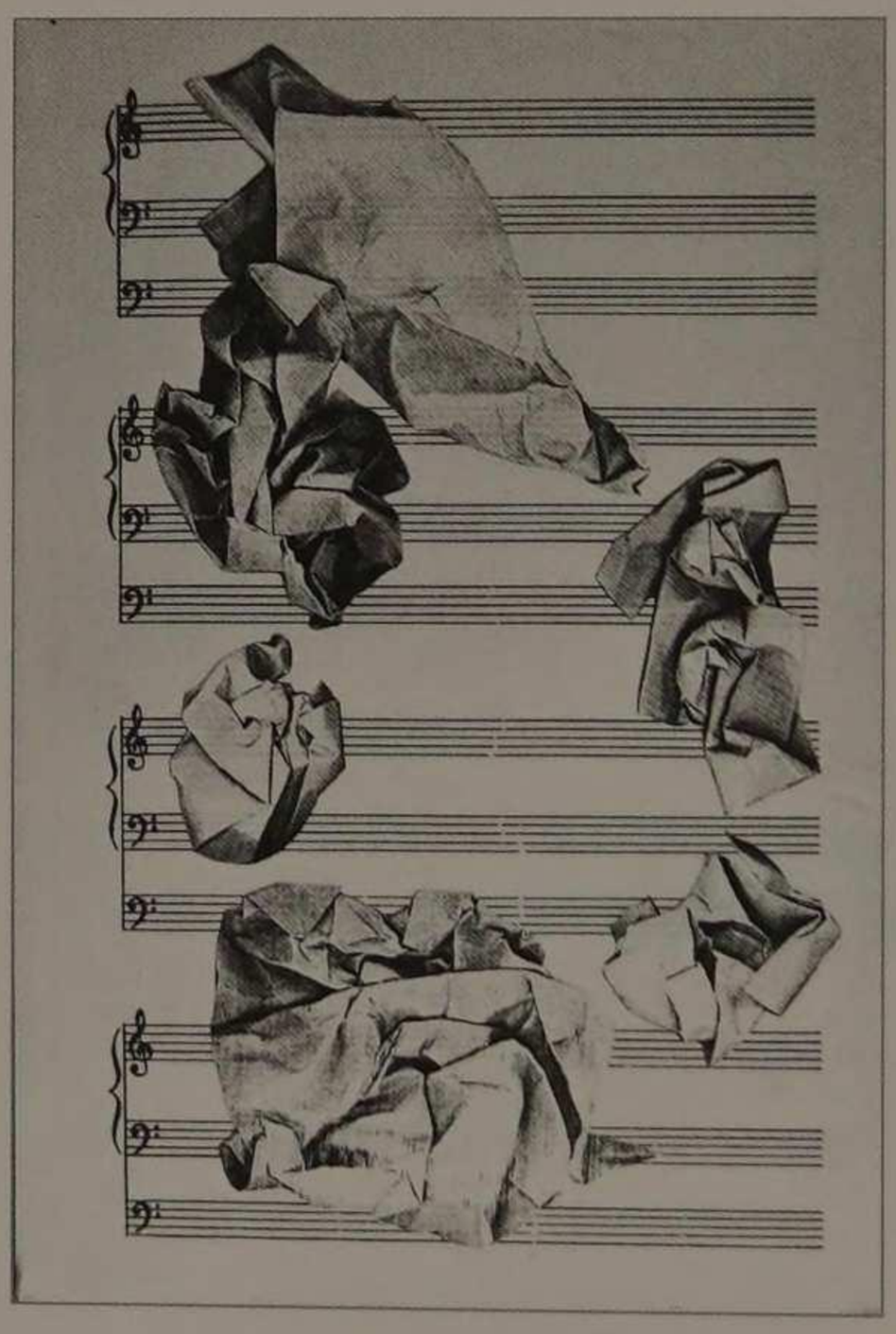


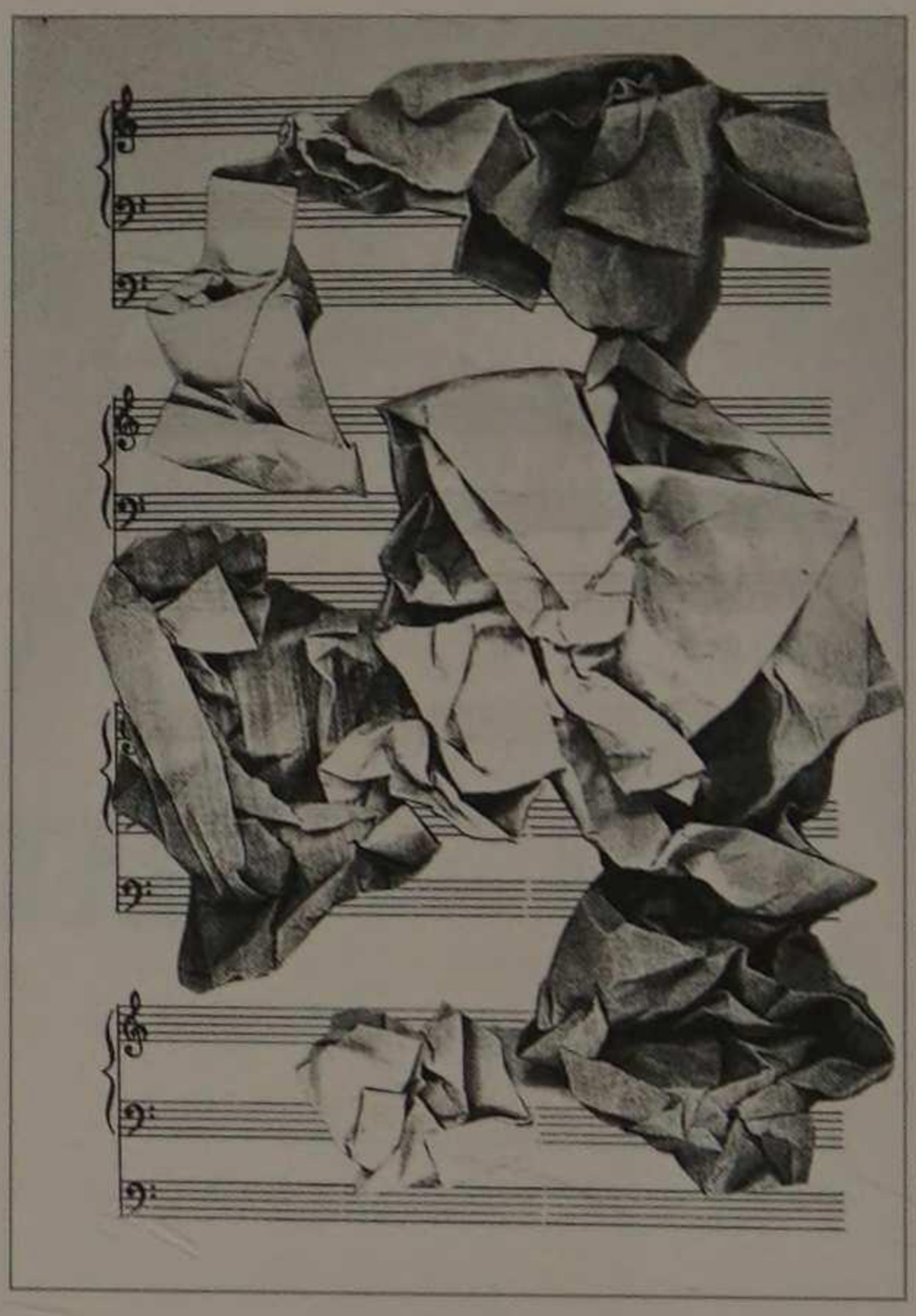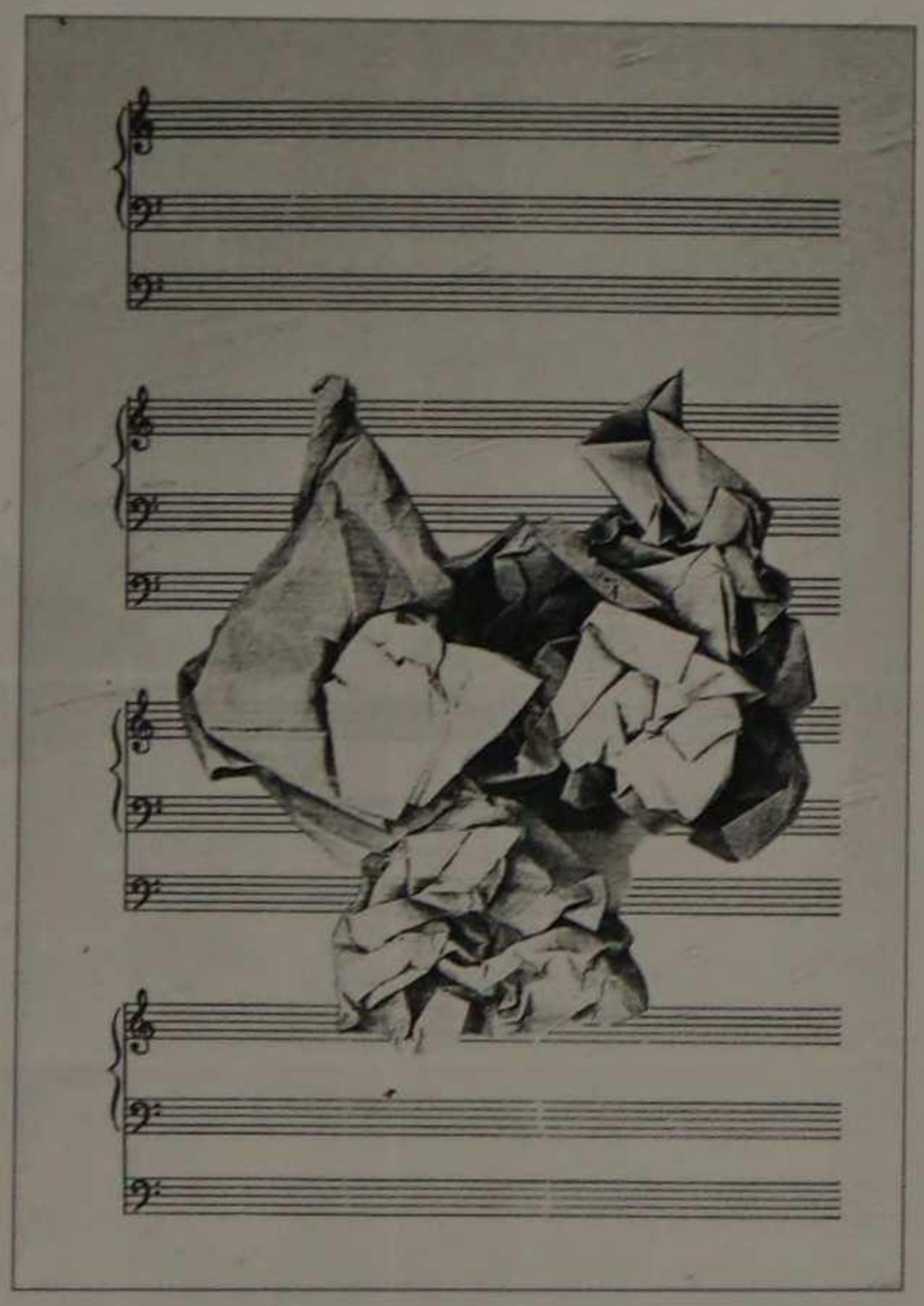


Y
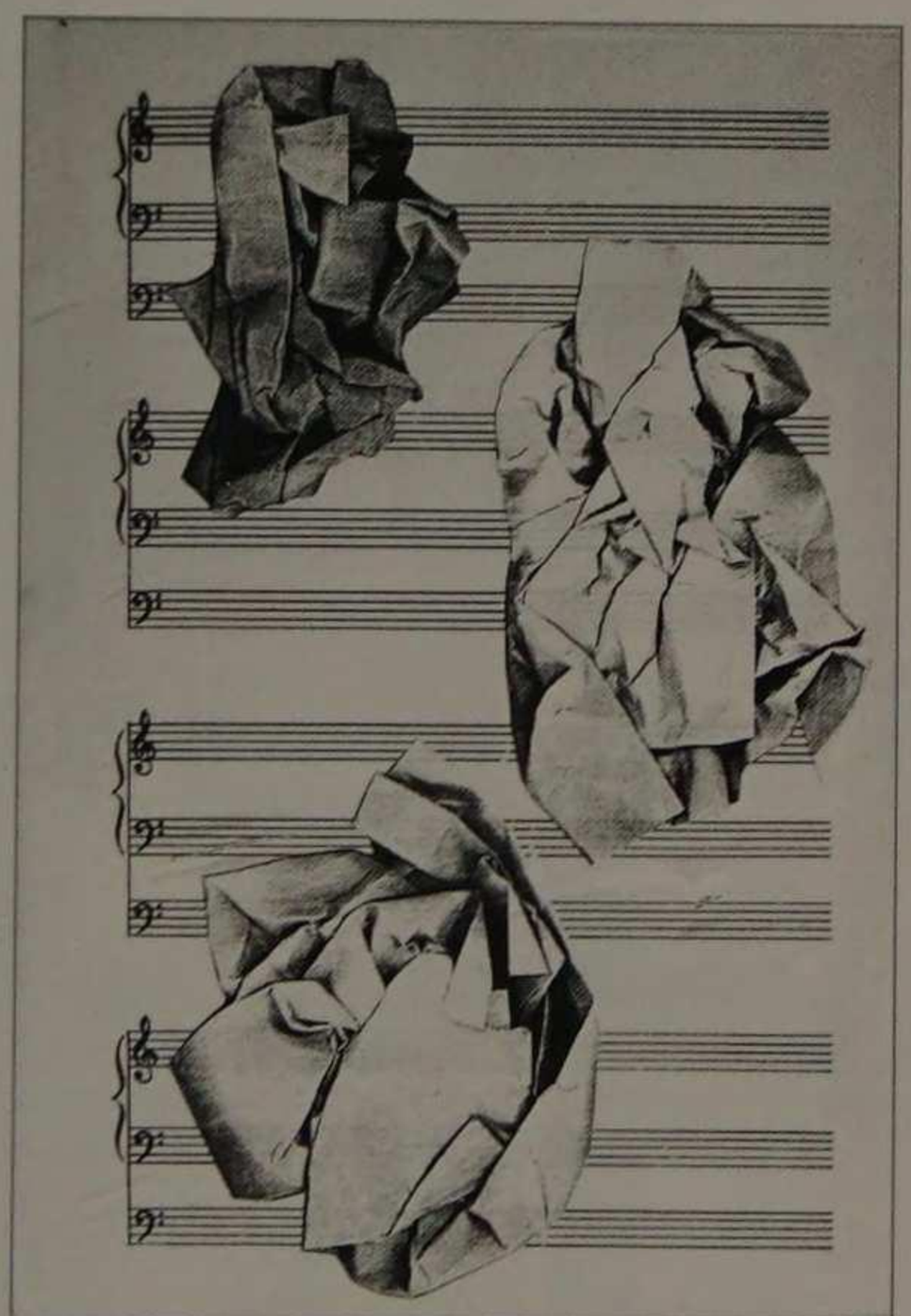
FELIPE BOSO

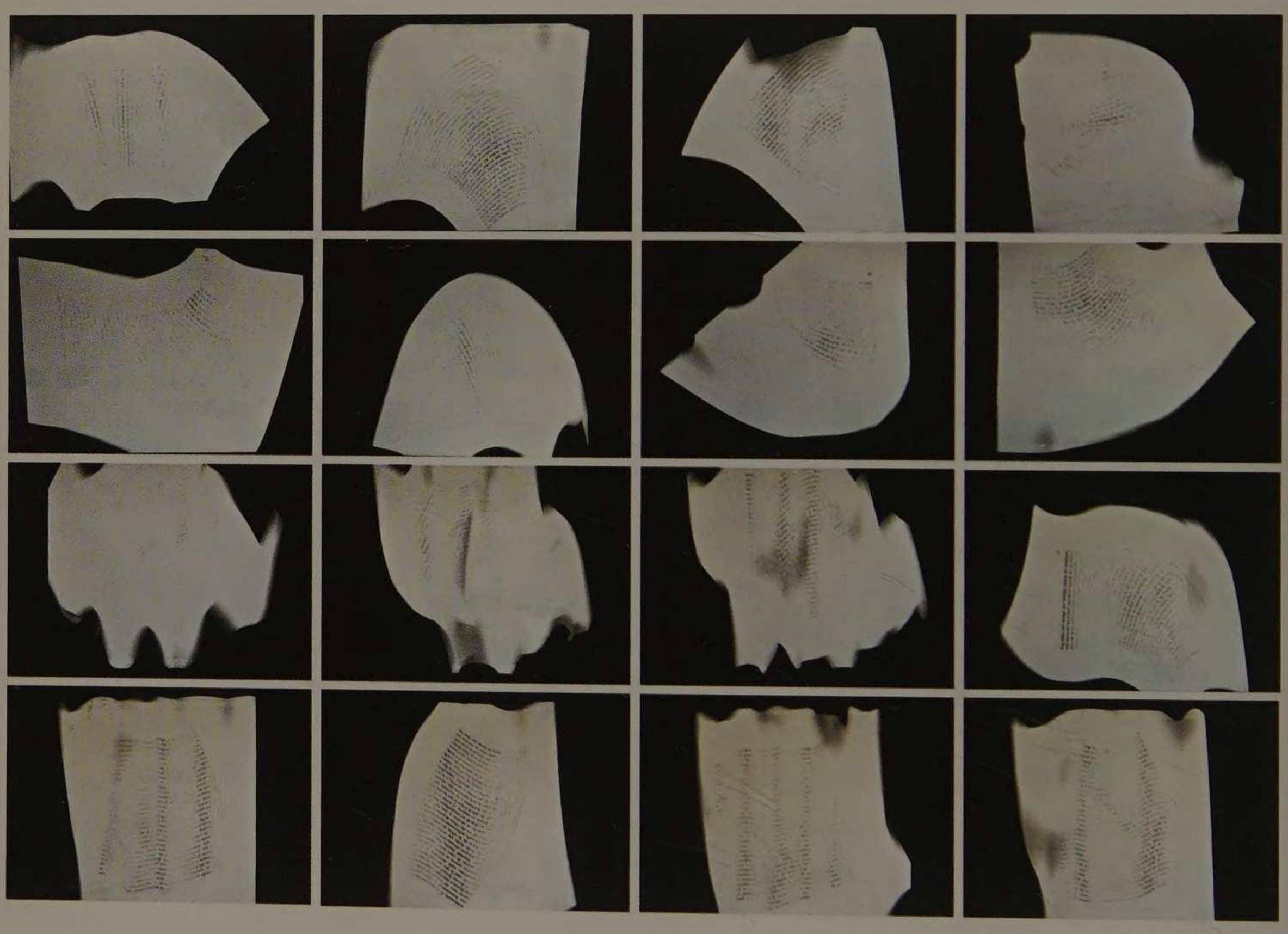
lluvia



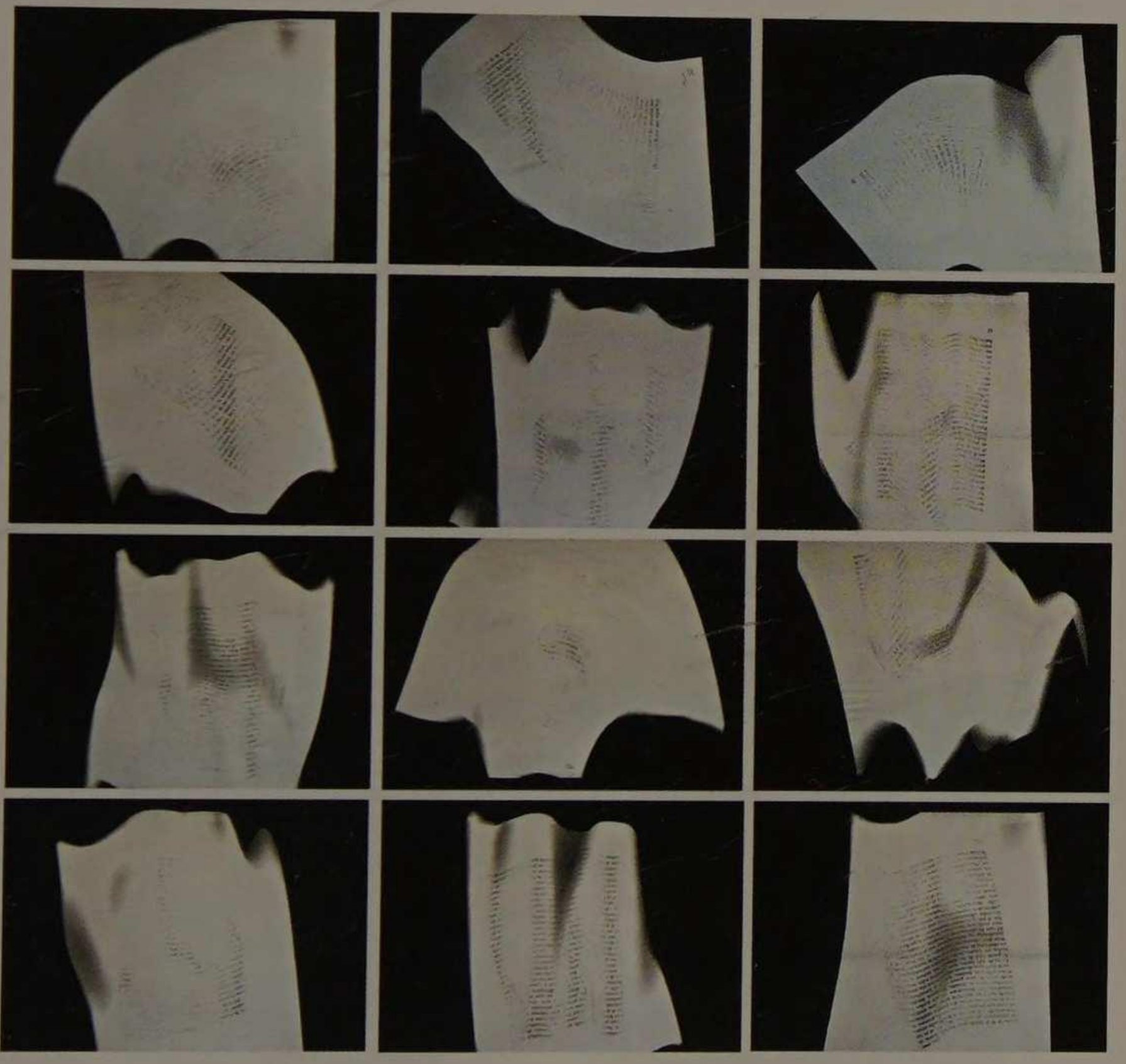


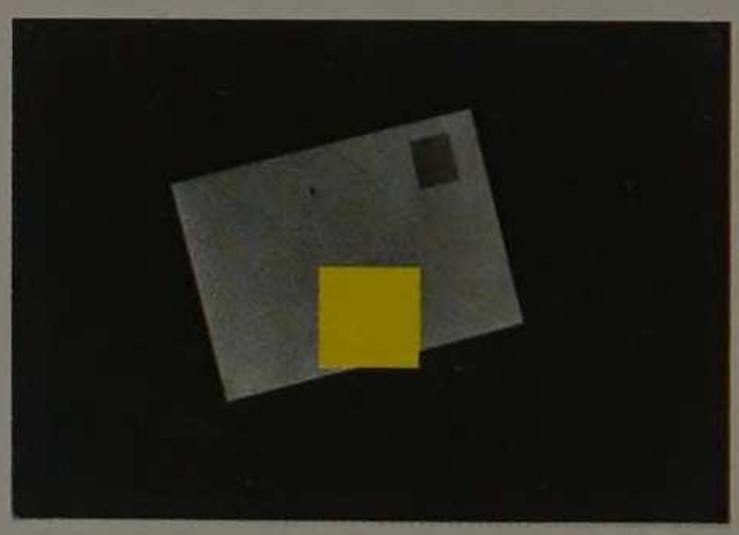






FELIPE BOSO













GUILLEM VILADOT

Agramunt, 1922 - Barcelona, 1999

Páginas 302 y 303
III Poema de l'home, Editorial Urgell, Agramunt, 1973 [138]
Contrapoemes, Lo Pardal, Agramunt, 1972 [139]

Páginas 304 y 305
Nou Plast Poemes, edición del autor, Agramunt, 1965 [140]

Páginas 306 y 307
Collage, s/t, 1977 [141]
Films cartrons, 1977 [142]

SE licenció en Farmacia en la Universidad de Barcelona y siguió la tradición familiar regentando un despacho de farmacia en la localidad leridana de Agramunt, donde tenía su residencia.

Comenzó publicando ensayos de crítica literaria. Por una de sus críticas sobre Rafael Alberti la censura le condenó a no publicar durante un año. Entonces tomó la firme decisión de convertirse en escritor y de hacerlo en lengua catalana.

Su obra es muy extensa y variada, además de libros de poesía, publicó veinticuatro novelas y algunos libros de ensayo.

El interés por el arte contemporáneo le viene de su amistad con el escultor surrealista Leandre Cristòfol, que trabajaba como profesor de dibujo en la escuela del Cercle de Belles Arts, de Lérida.

Viladot conoció a Brossa en 1971 con motivo de la exposición «Poesía concreta» realizada en la Petite Galerie, de Lérida, muestra en la que coincidieron Guillem Viladot, Joan Brossa y Josep Iglesias del Marquet.

Sus experiencias con la poesía concreta se inician al trabajar con la desestructuración de los códigos alfabéticos y lingüísticos, lo que se plasmó en dos libros: *Els Metaplasmes* (1959) e *IA-URT* (1960).

En 1964 fundó en Agramunt la Editorial Lo Pardal, convirtiéndose en el primer editor en España de libros de poesía visual. La editorial le permitió no solo publicar su obra, sino experimentar con la confección de libros, lo que se hace evidente en *Nou plast poemes* (1965), libro de páginas sueltas en el que incluye sus poemas sobre nueve fotografías de *Planimetries,* de Leandre Cristòfol.

Sus poemas visuales exploran las posibilidades del collage y de los objetos.

En su aventura experimental contó con la complicidad del poeta Josep Iglesias del Marquet.

Bibliografía seleccionada:

BORDONS, Glòria y Daniela CAVALLI: «Mecanismes de percepció de la poesia visual: Brossa i Viladot, 1970», *Catalan Review*, 2012, vol. XXVI, pp. 85-106.

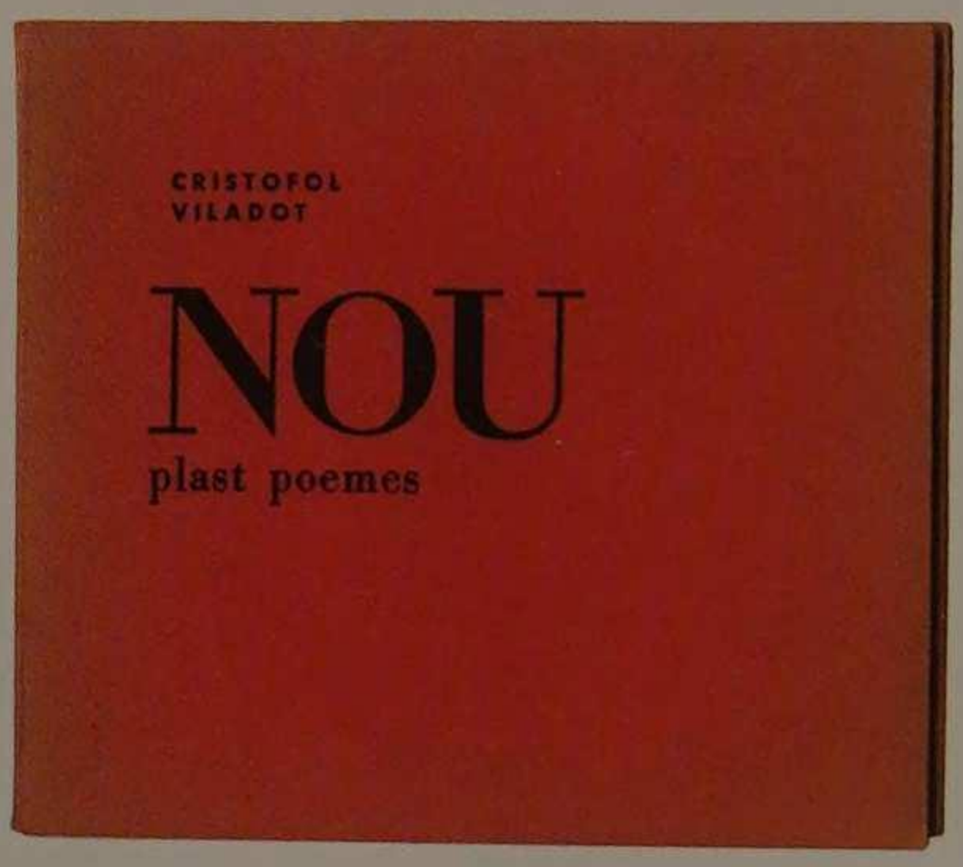
VILADOT, Guillem: *Poesia T/47*, Barcelona: Pòrtic, 1971.

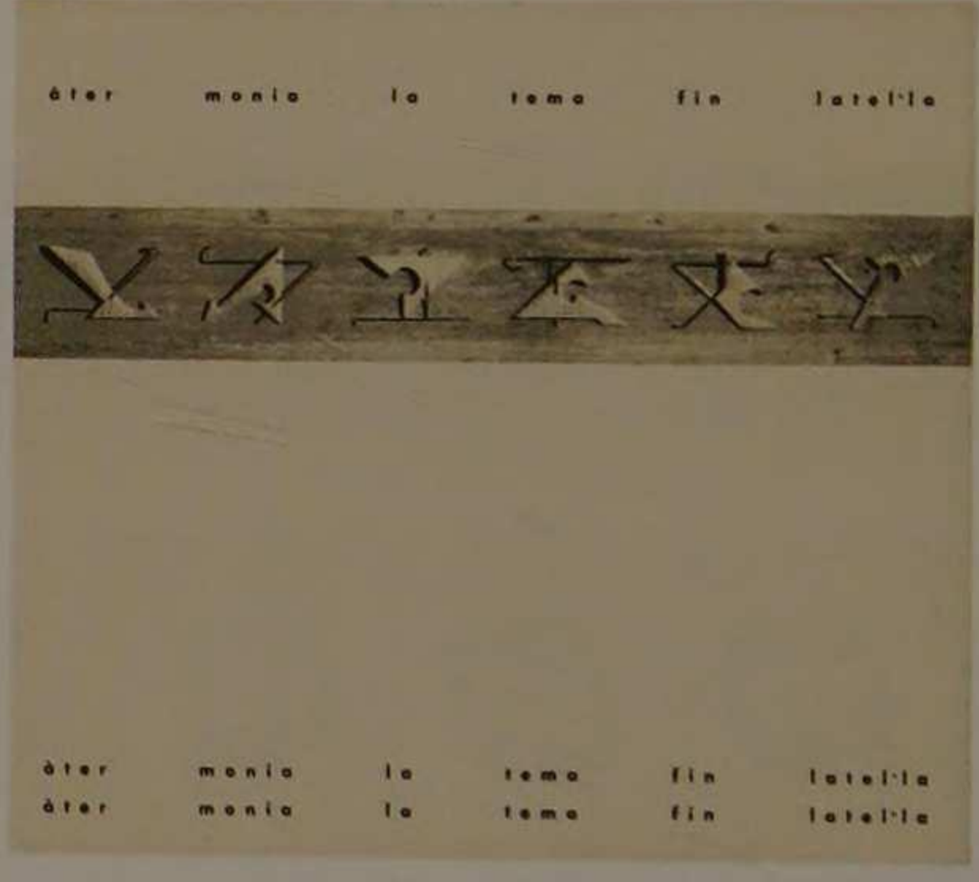

espai
llum
home
acció
ireball
història
llibertat

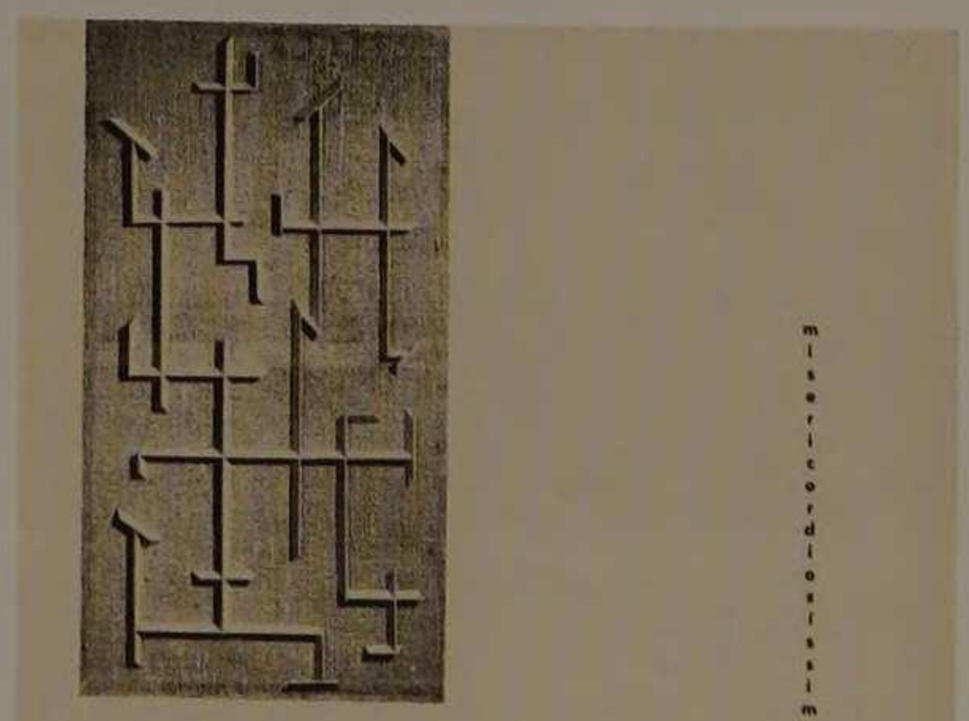
Caigut adés del pedestal
on el meu jo m'encimbellava
avui sóc, com un altre Parsifal,
esclau de l'hora esclava. *

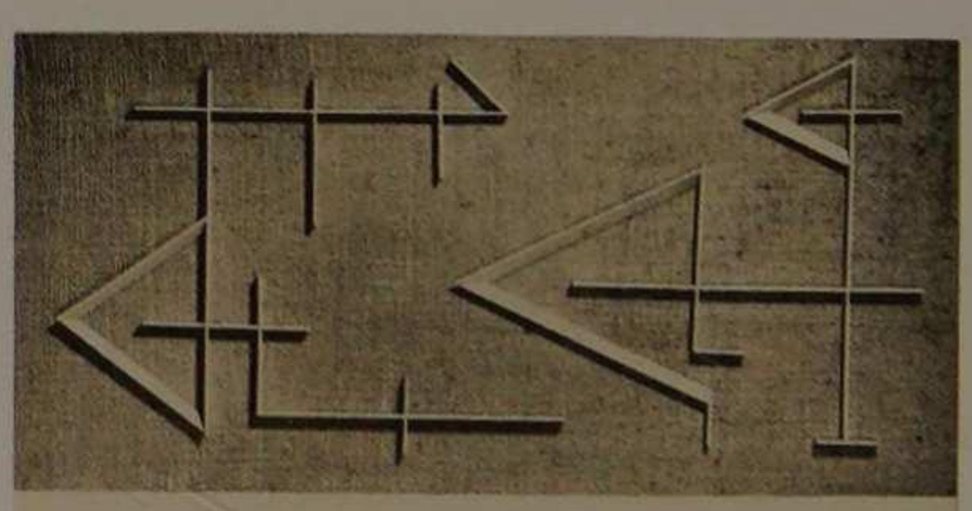


* Amputeria i política (Mataró 1967).


CRISTOFOL
VILADOT
NOU
plast poemes

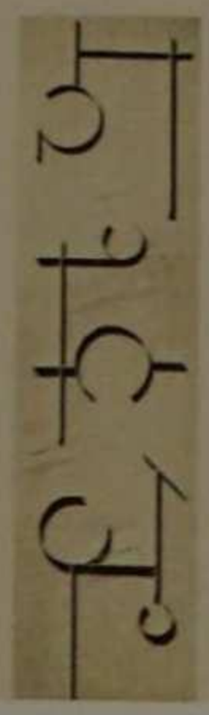

àter monia la tema fin latel·la
àter monia la tema fin latel·la
àter monia la tema fin latel·la


el temps
fa
feu
el pa


l'estrall
vermell
l'estrall
ardent
l'estrall
de l'oli
estiu

dom
celidom
debrina
zel
butizel
zerina
joc
xilojoc
jodrina
pas
passapas
porina

dom
dodebrina
zel
zederina
joc
jodedrina
pas
poderina



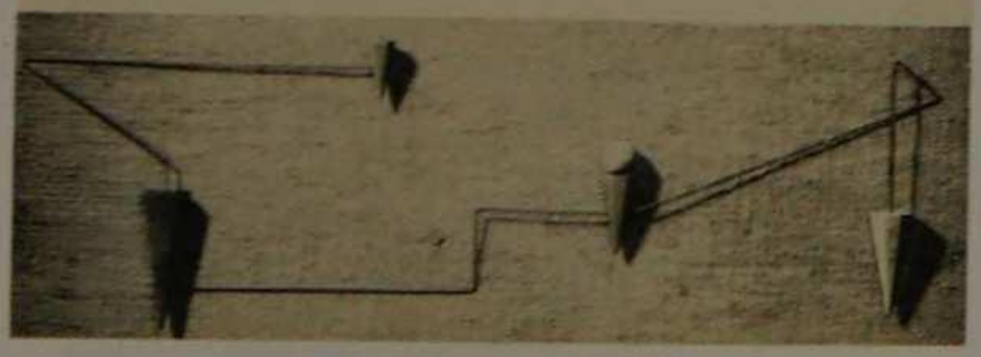
dom
domizel
zel
zelijoc
joc
jodipas
pas
polidom



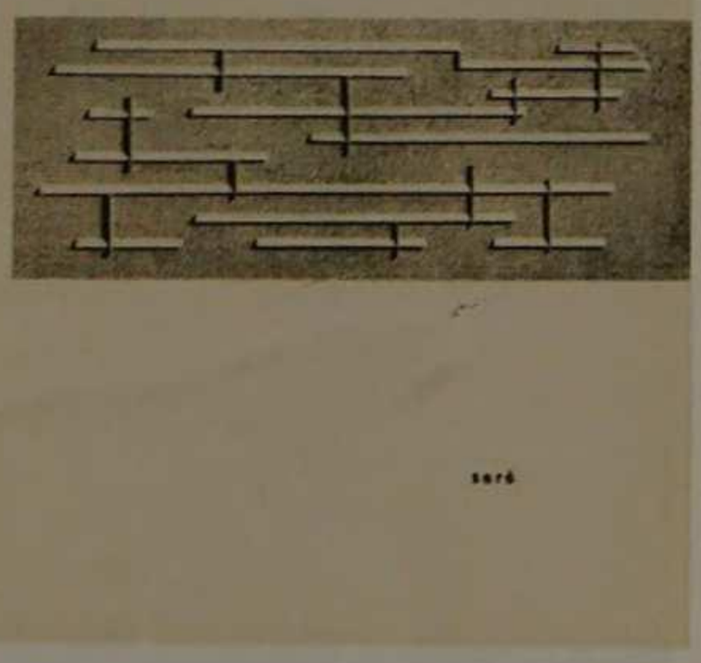
irreal
i
s
r
o
e
l
nació estatal
real
israel
m
e
d
i
a
levita
semita

en trajecte
l'insecte
en l'aire
l'insecte
sinusoidal
l'insecte
bastiet
l'insecte

transparències



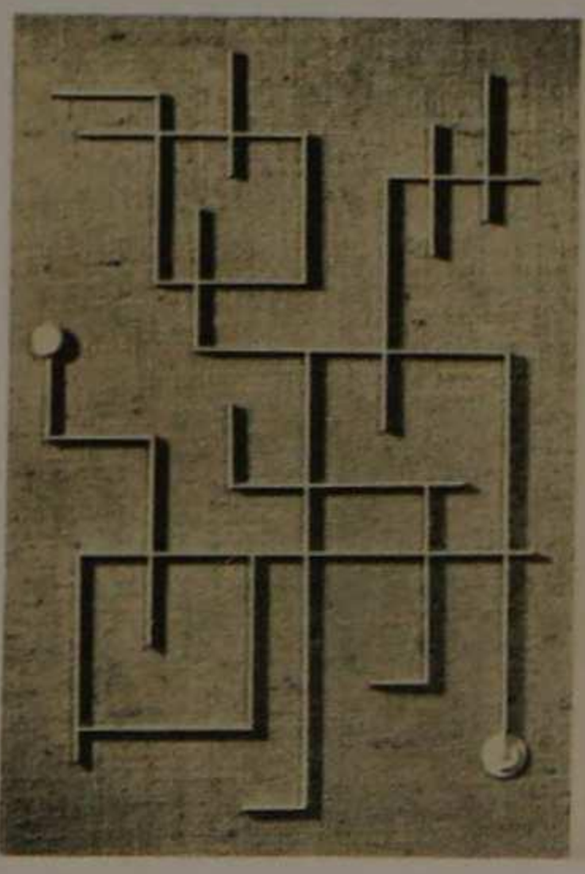
xut
mut-mut



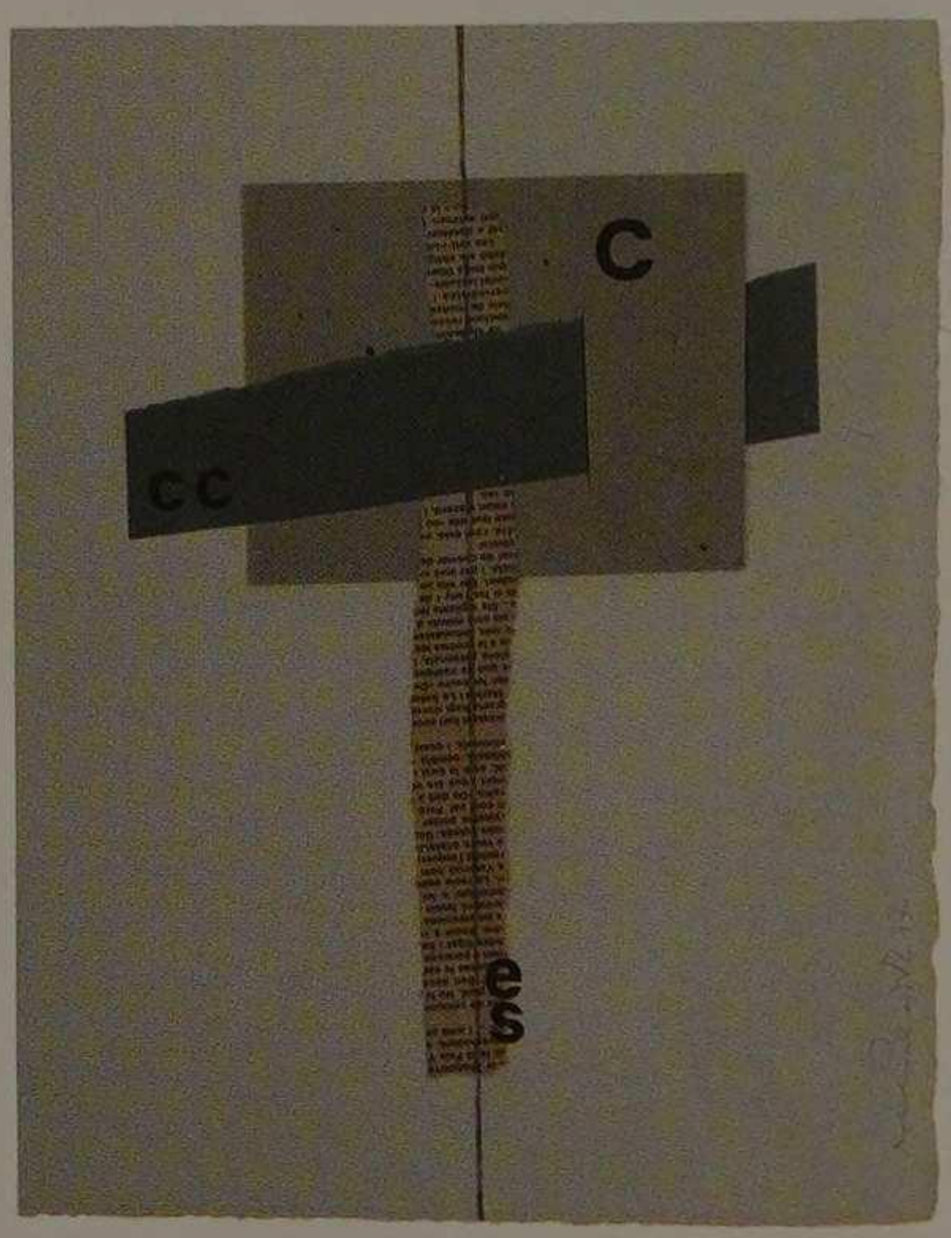
xut
mut-mut
seré

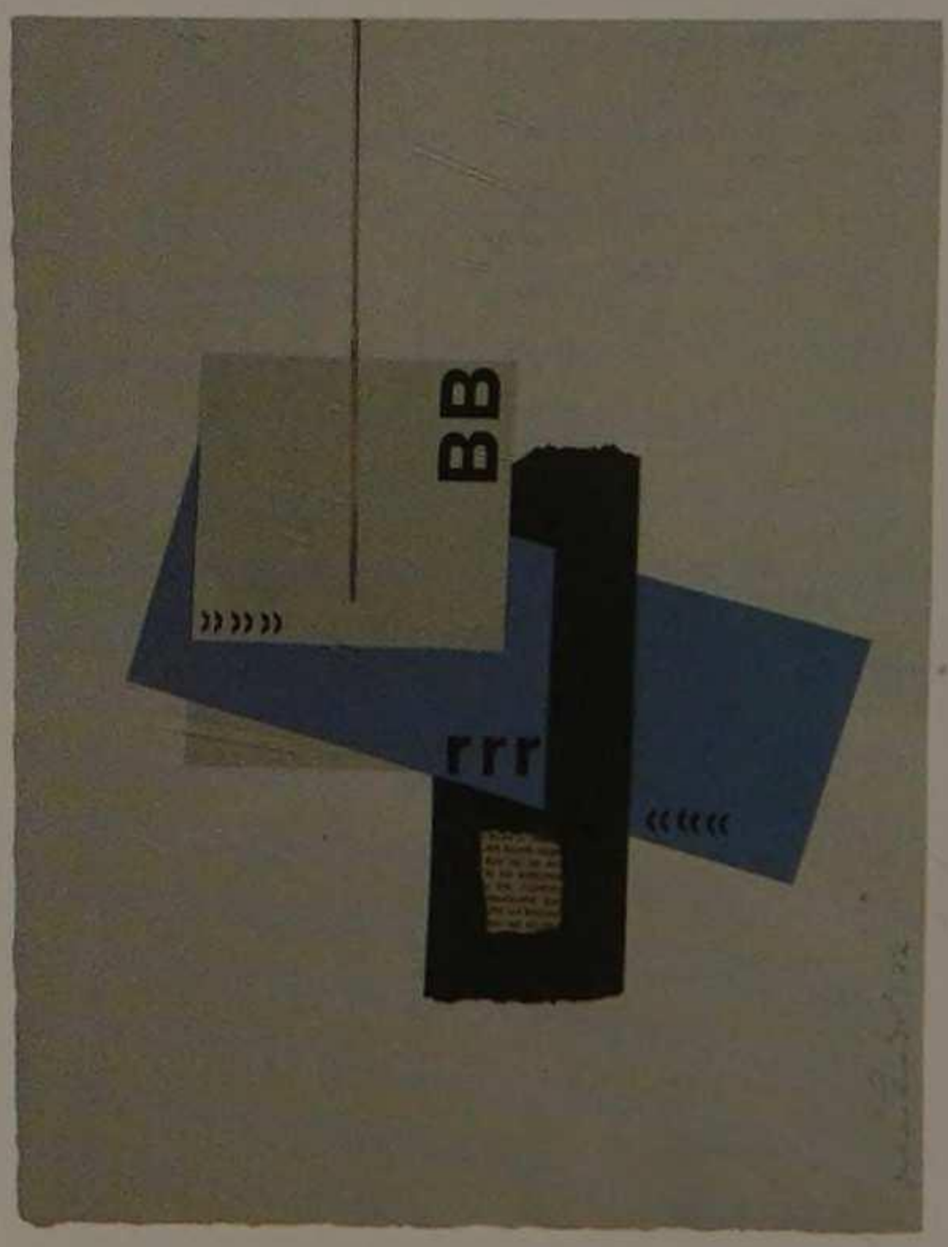
i-aconsella
dient-
-li
l'amor no fa feliç

fa
cens

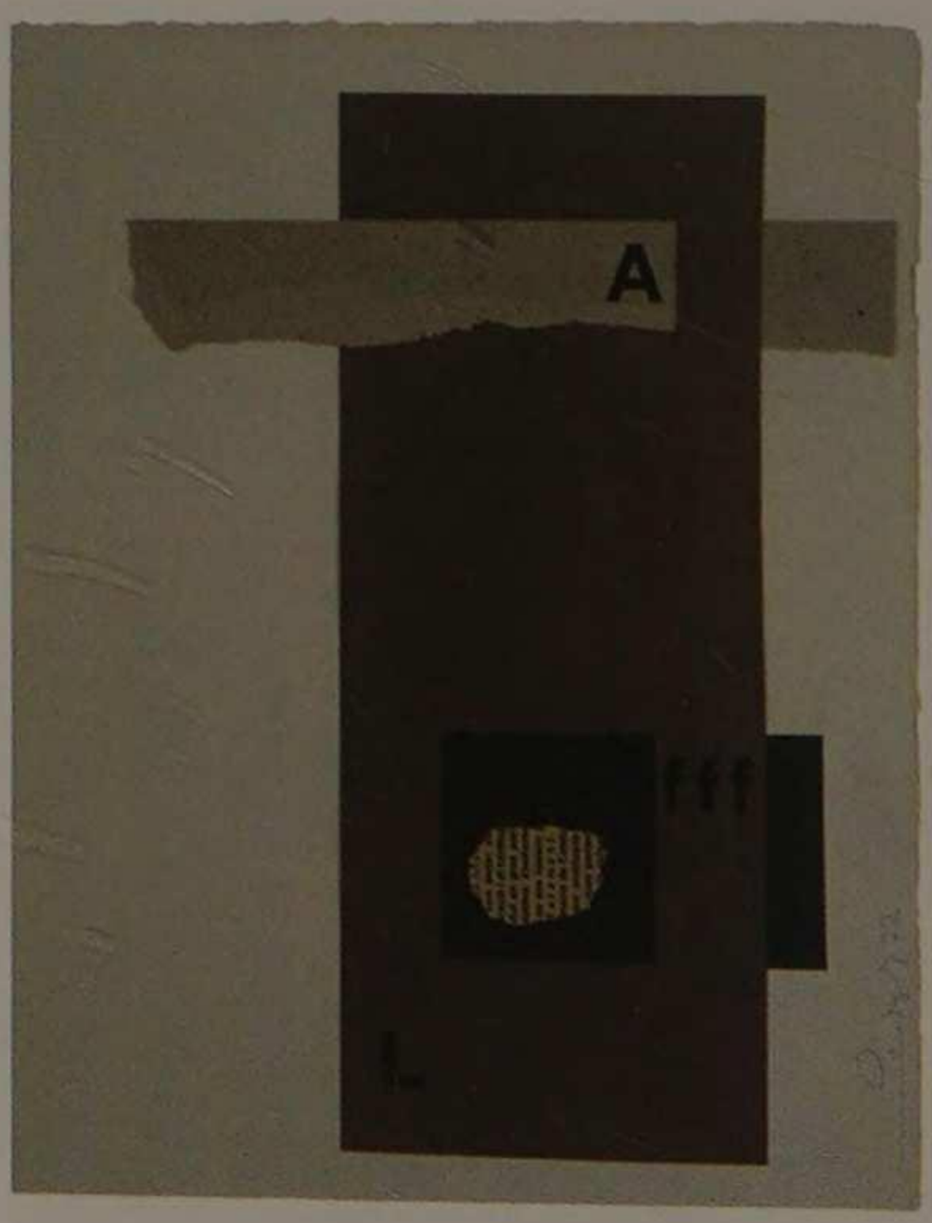


mén mén mén
mén mén mén
io
mén mén mén
mén mén mén

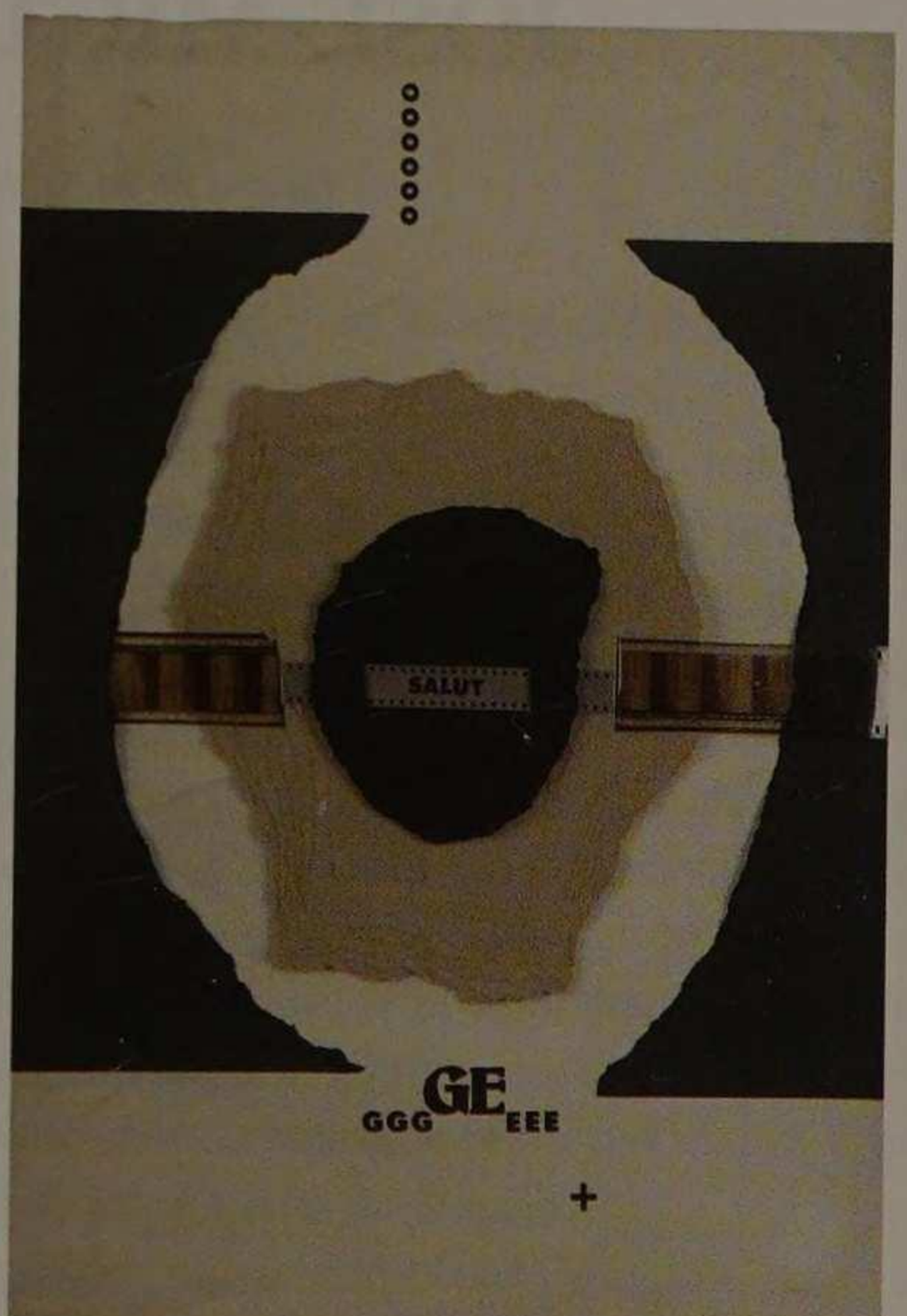

C
cc
es

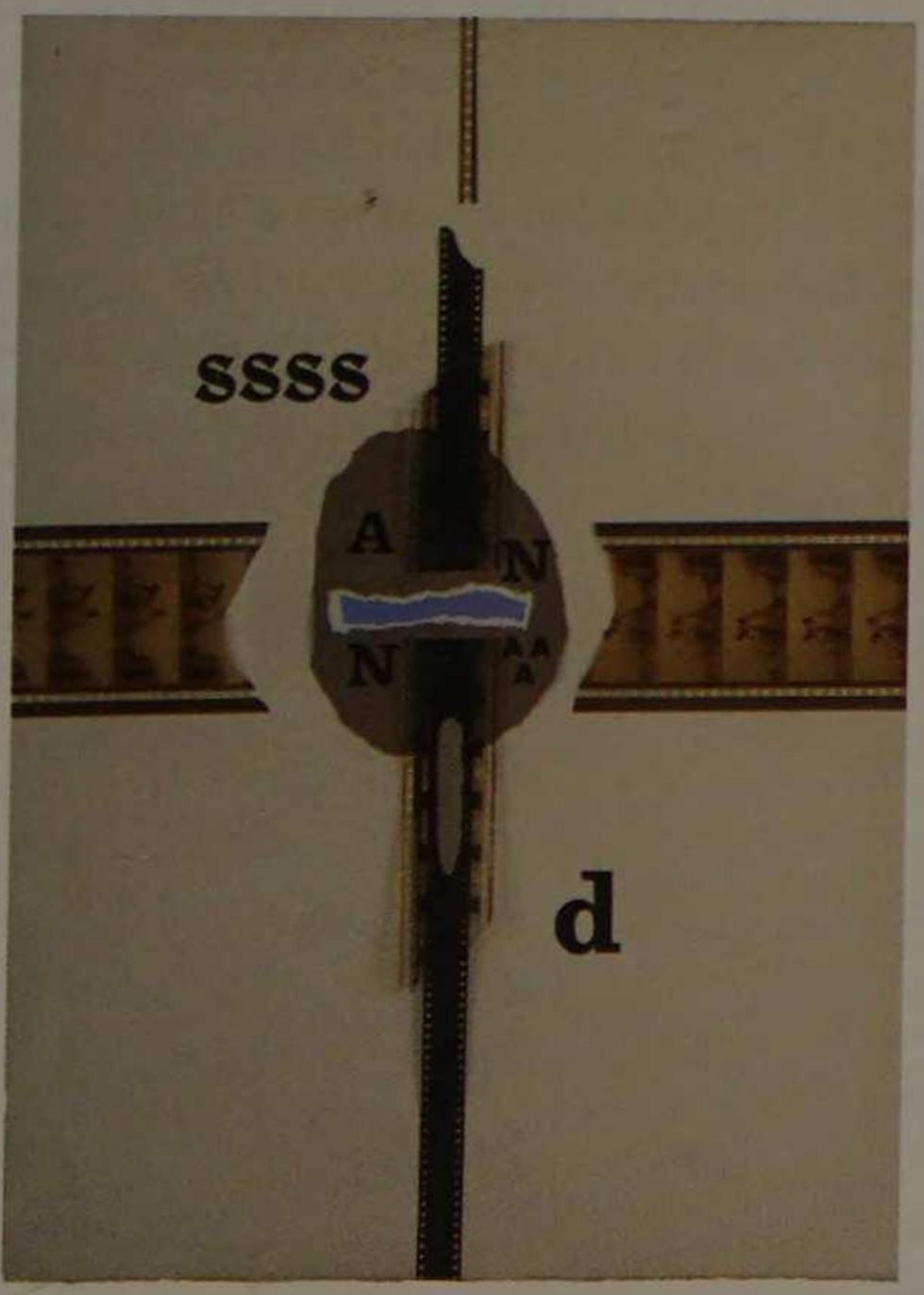

BB
»»»»
rrr
«««««

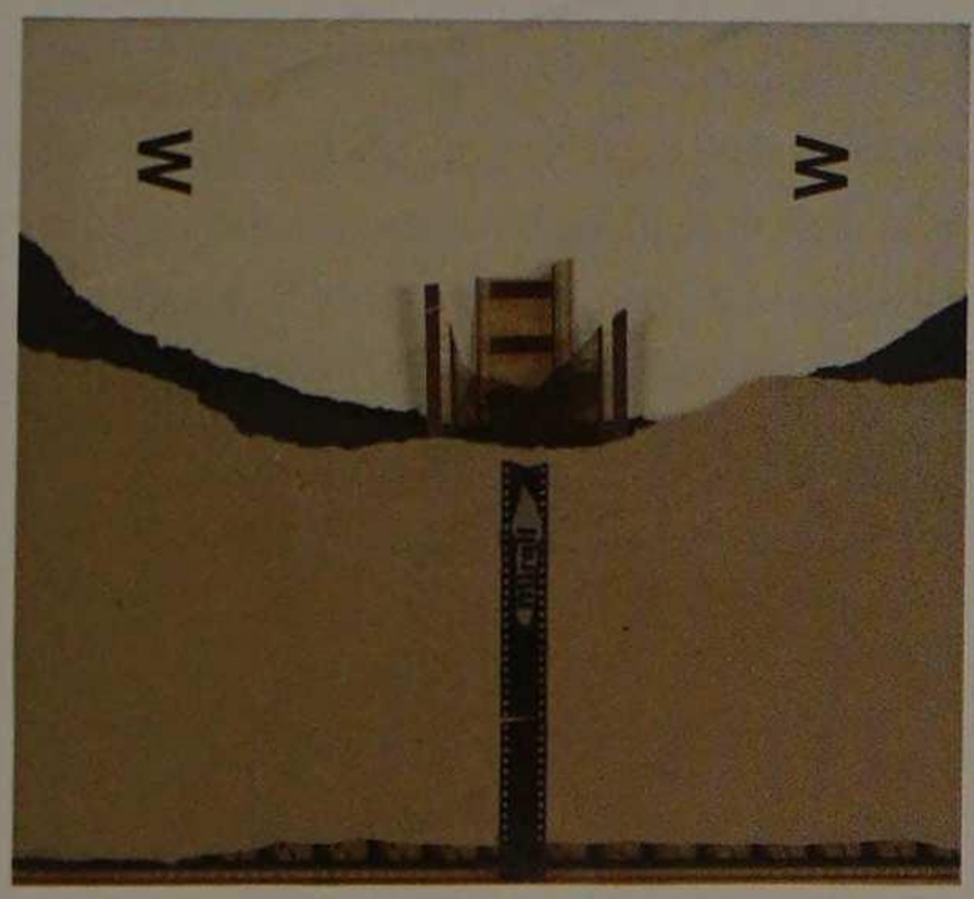

V
ic


A
fff
L


MMM
FF


SALUT
GGG GE EEE


SSSS
A
N
N
d


W
W

JOSÉ-MIGUEL ULLÁN

Villarino de los Aires, 1944 - Madrid 2009

Páginas 310 y 311

Frases. Taller de Ediciones Josefina Betancor, Madrid, 1975 [146]

Fotografías para la maqueta original del libro *Frases*, s/f [147]

Páginas 312 a 315

Collages originales para el libro

De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado, ca. 1976 [148]

Páginas 316 y 317

Maqueta original del libro *Alarma*, ca. 1976 [149]

ESTUDIÓ el bachillerato en Salamanca, y en Madrid cursó estudios de Ciencias Políticas, Ciencias Sociales y Filosofía y Letras, que dejó interrumpidos, ya que durante la última década de la Dictadura franquista vivió exiliado en Francia (1966-1976) donde siguió los cursos de Pierre Vilar, Roland Barthes y Lucien Goldmann en la École pratique des hautes études, de París.

En Francia trabajó en el campo del periodismo cultural, y llegó a ser director de las emisiones en lengua española de la emisora *France Culture (ORTF)*.

Tras la muerte de Franco regresó a España, concretamente a Madrid, donde fue subdirector de la revista de artes plásticas *Guadalimar* y codirector de *Cuadernos Guadalimar.*

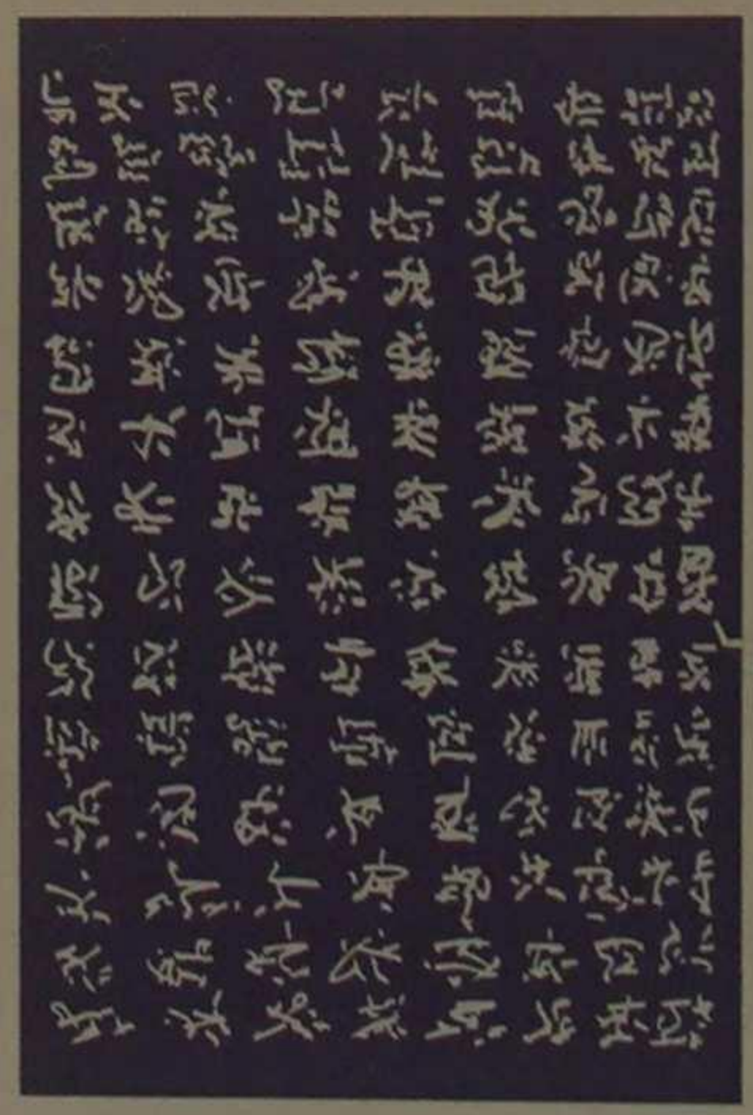
Trabajó en *Televisión Española* como guionista y presentador del programa cultural *Tatuaje* (1985). En *Radio Nacional de España* realizó los programas *Otra canción* y *Acércate más*. Fue subdirector del periódico *Diario 16*, donde fundó el suplemento «Culturas», también fue columnista de *El País*. Fundó la colección Poesía/Cátedra y, por último, fue fundador y director de la editorial de poesía Ave del Paraíso.

Su interés por la experimentación surgió tras el encuentro con Ignacio Gómez de Liaño (1972) y se manifiesta fundamentalmente en sus «agrafismos», materializados en tres libros publicados: *Frases* (1975), *Alarma* (1976) y *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* (1976).

Tras la publicación de estos libros Ullán se apartó de la experimentación de la poesía visual y comenzó una serie de colaboraciones con artistas españoles y mexicanos (Antonio Saura, Eusebio Sempere, Eduardo Chillida, Pablo Palazuelo, Vicente Rojo, Antoni Tàpies, Joan Miró, José María Sicilia, José Manuel Broto) que han dado origen a diecinueve libros de bibliofilia.

Bibliografía seleccionada:

FERRO, Manuel (ed.): *José-Miguel Ullán: Palabras iluminadas* [cat. exp.], Madrid: La Casa Encendida, 2012.
ULLÁN, José-Miguel: *Ardicia (Antología poética, 1963-1994)*, Madrid: Cátedra, 1994.



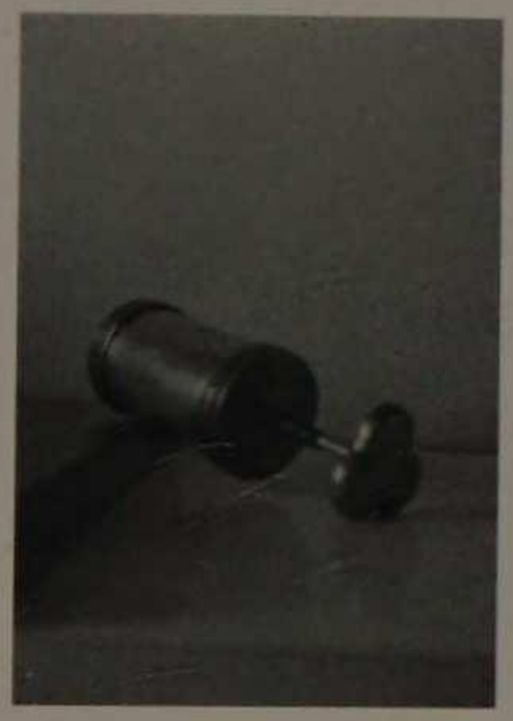
60



61

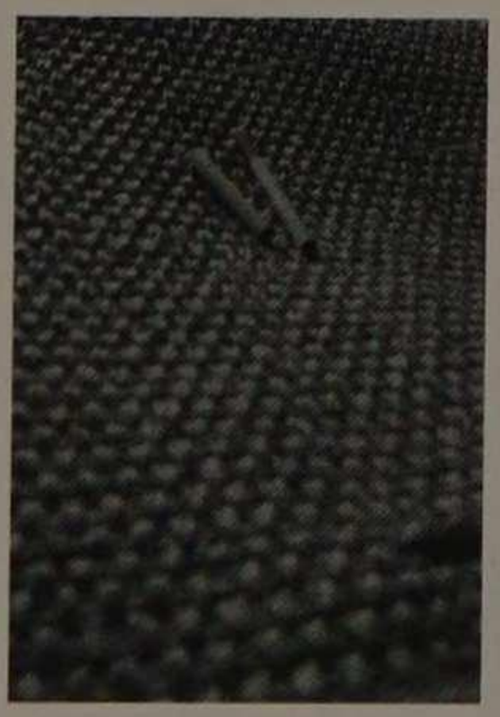
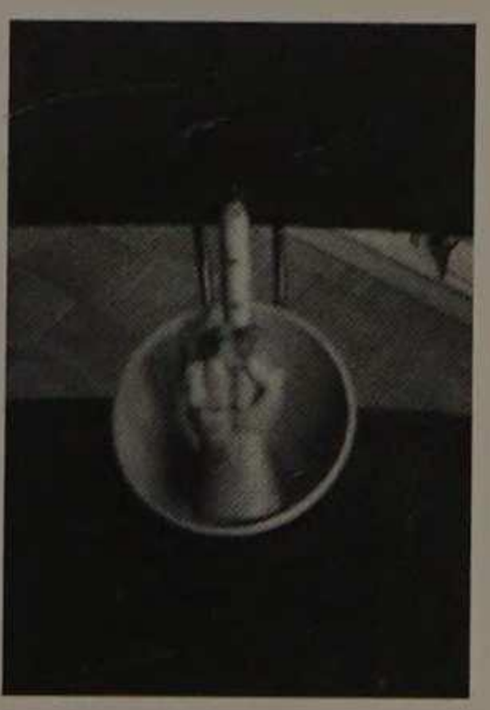






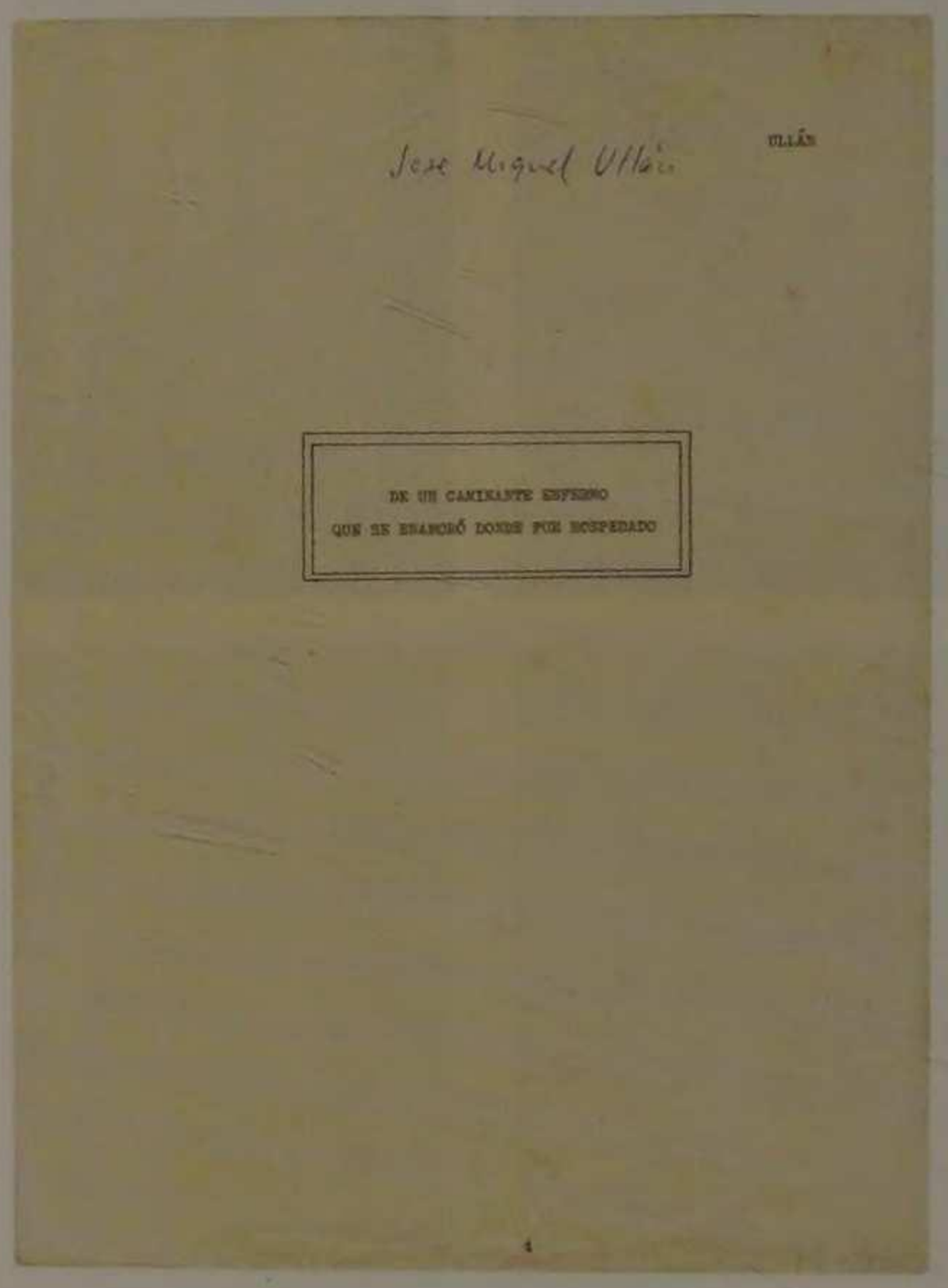






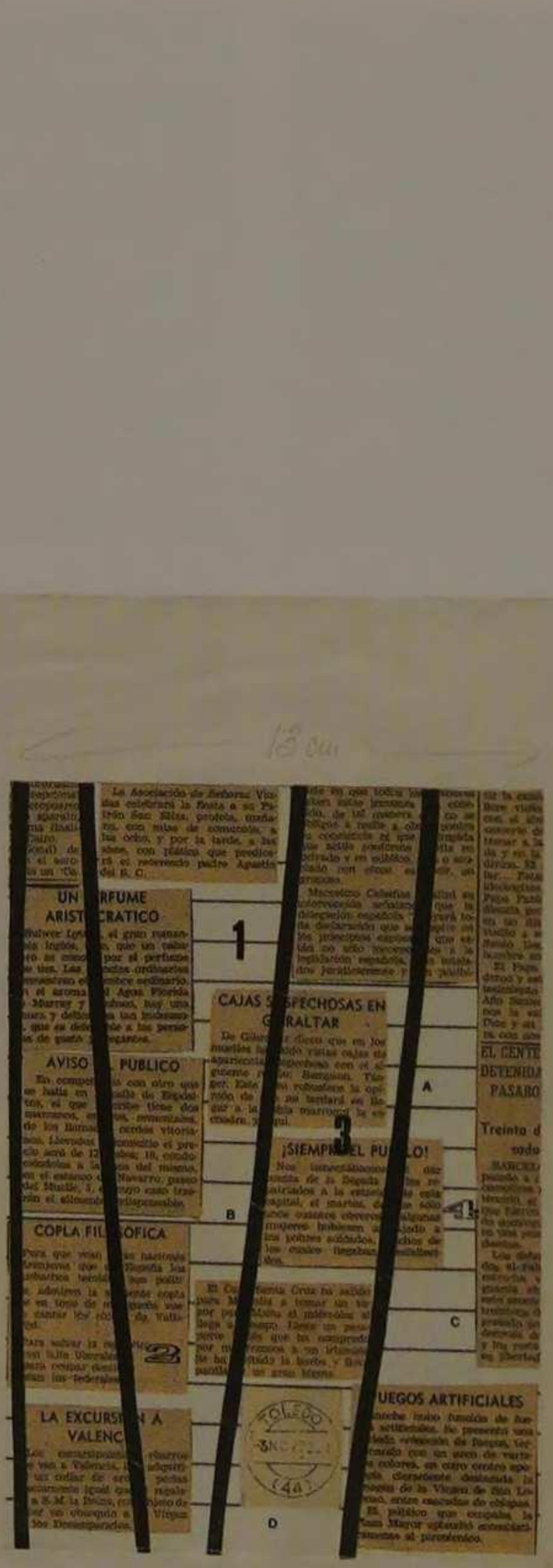



José Miguel Ullán

ULLÁN

DE UN CAMINANTE ENFERMO
QUE SE ENAMORÓ DONDE FUE HOSPEDADO

4


1

1

LA EXCURSIÓN A VALENC

3

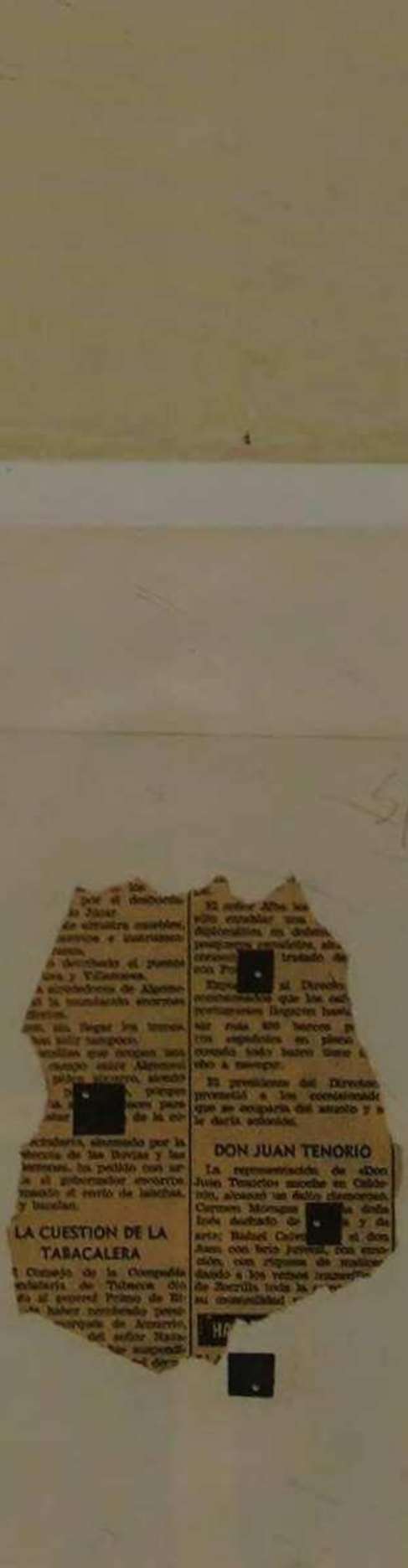
¡SIEMPRE EL PU LO!

UEGOS ARTIFICIALES

TOLEDO

D

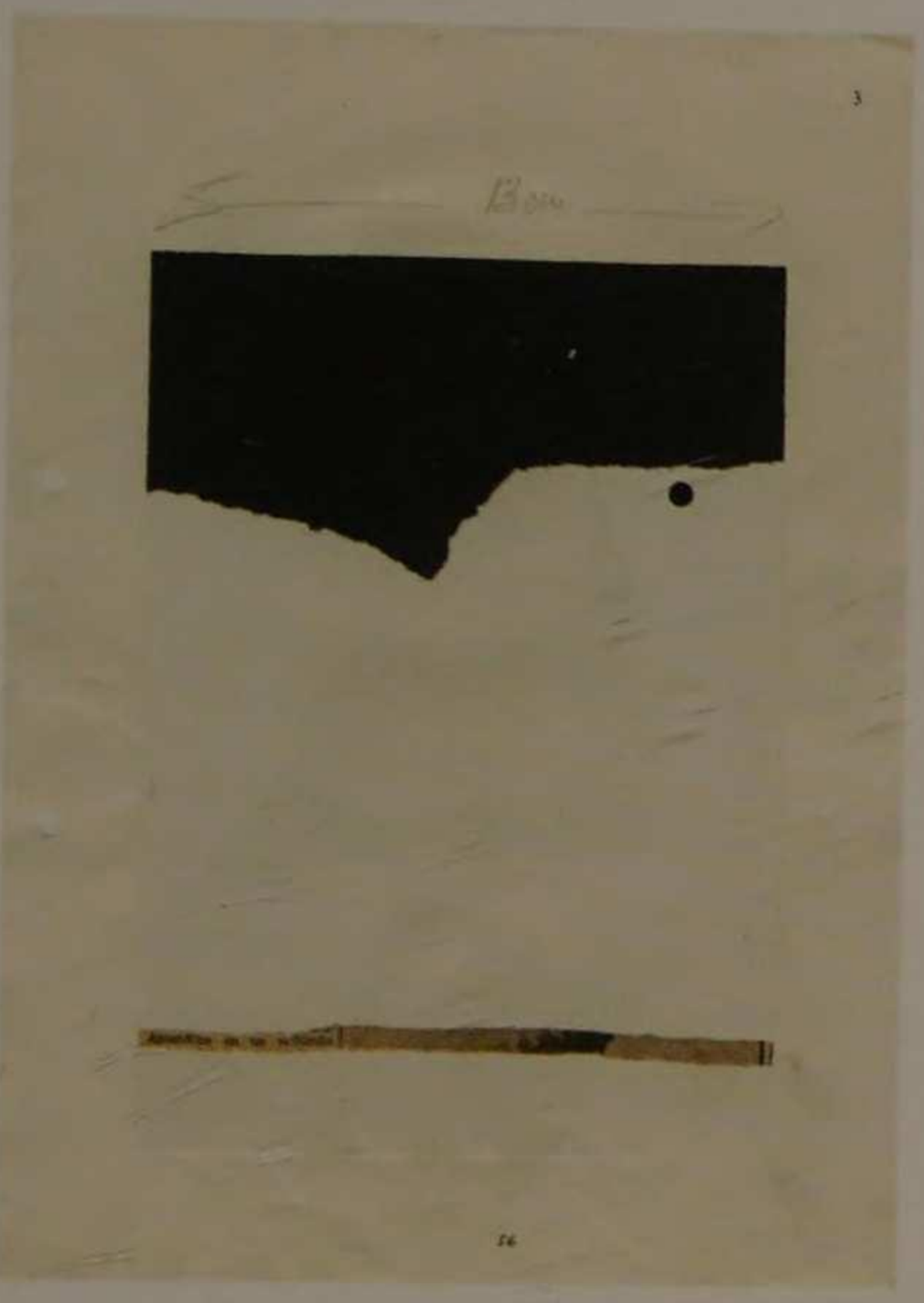
59

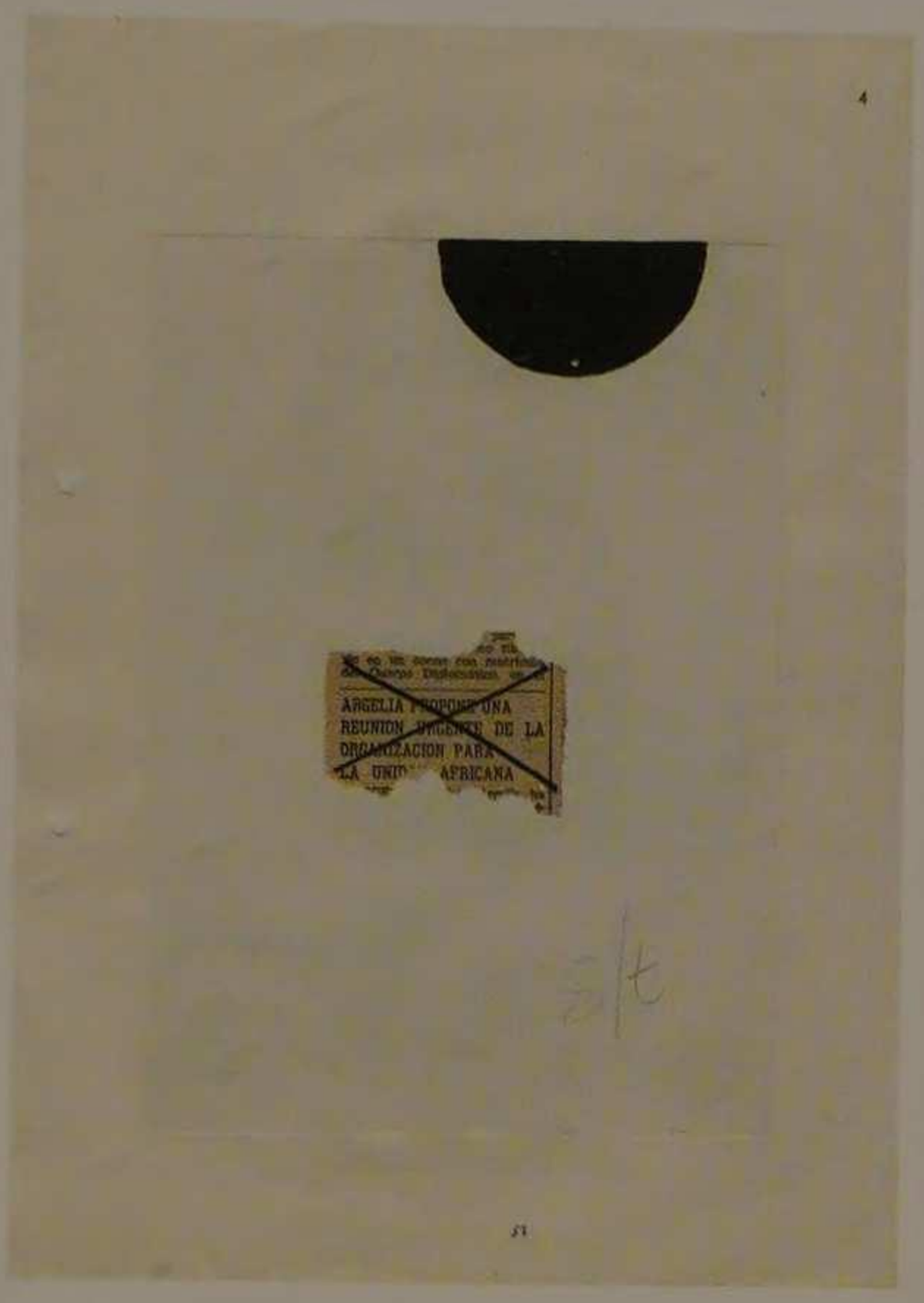

2

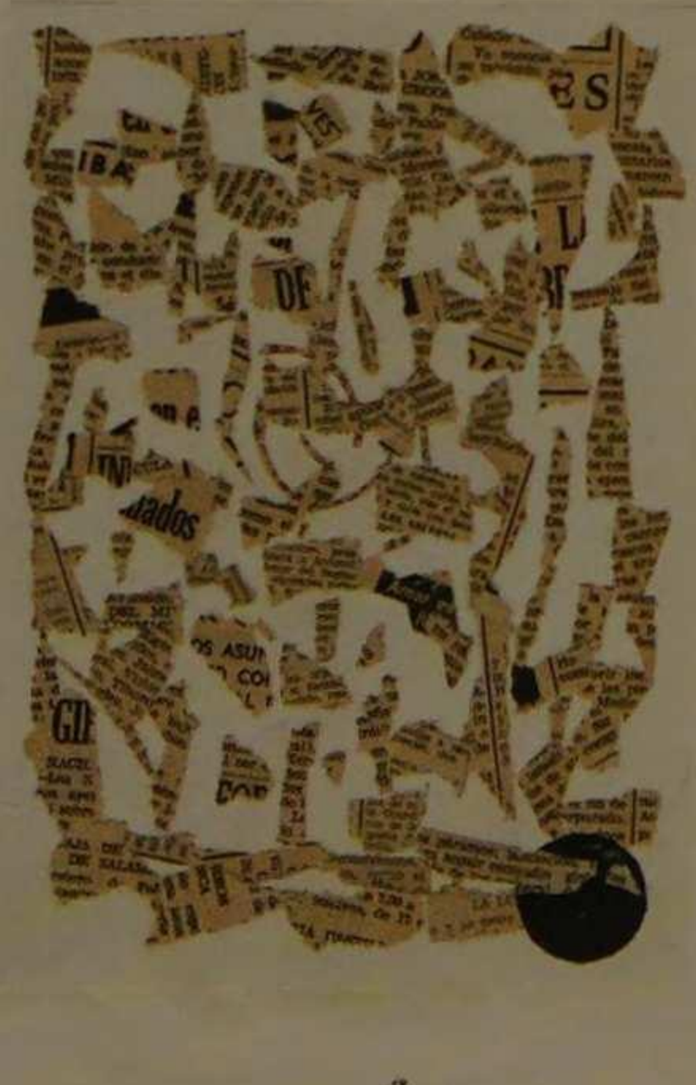
DON JUAN TENORIO

LA CUESTION DE LA TABACALERA

55



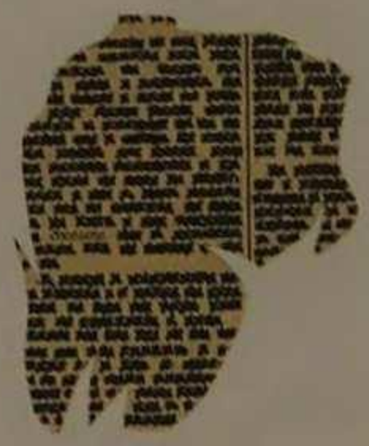

ARGELIA PROPONE UNA
REUNION URGENTE DE LA
ORGANIZACION PARA
LA UNID AFRICANA


IBA
DE
nados
GD





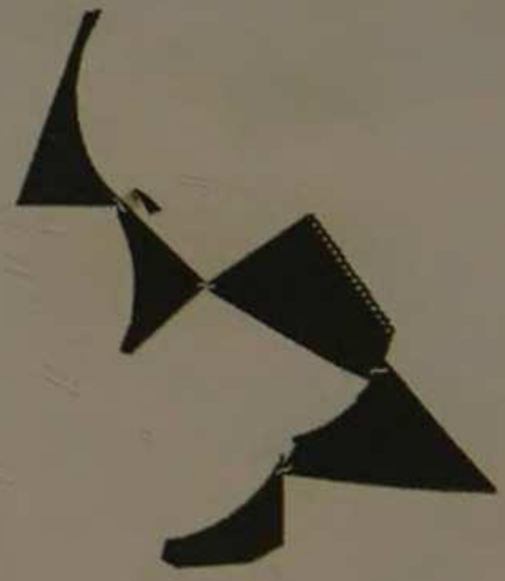
7



s/t

60

8



s/t

61

9



62

11

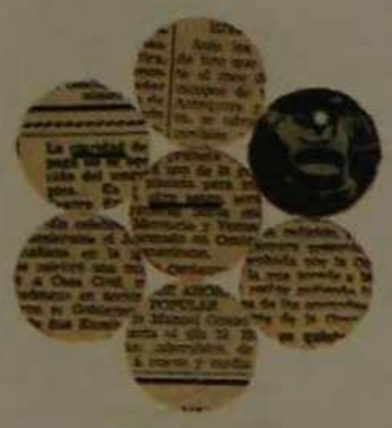


s/t

63

JOSÉ-MIGUEL ULLÁN

11

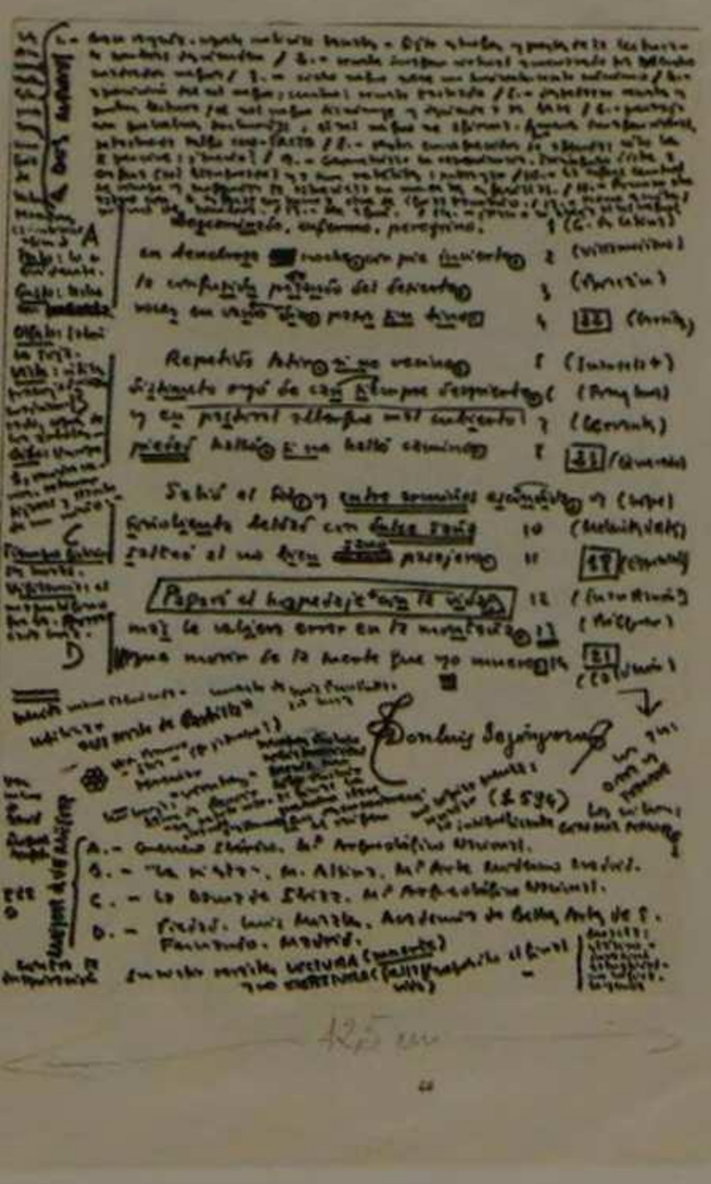


12





13

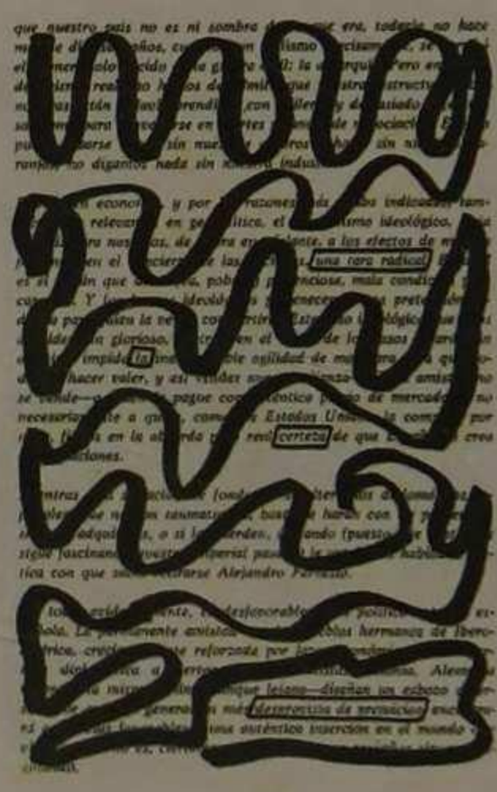


14

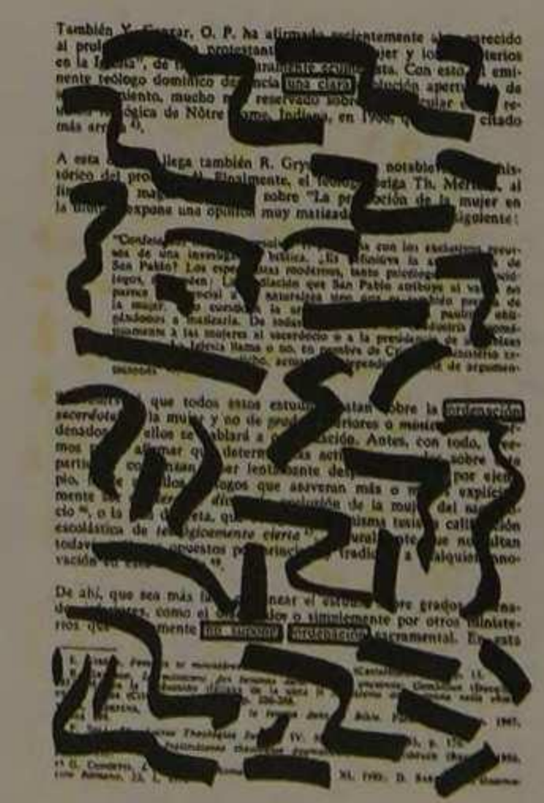




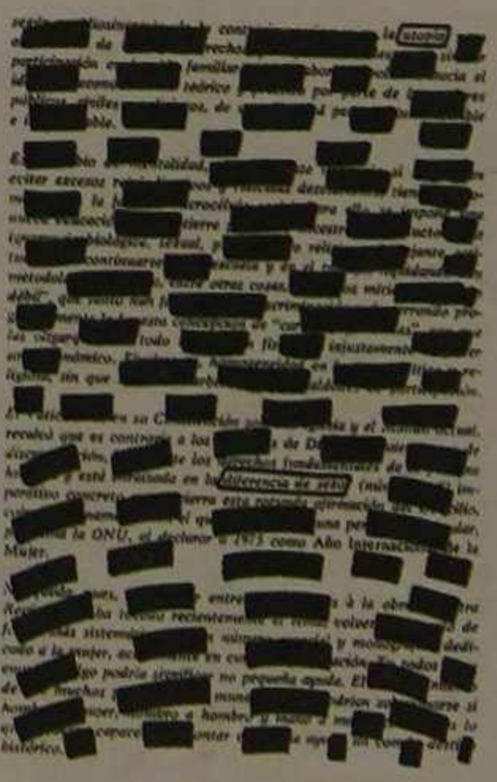
123



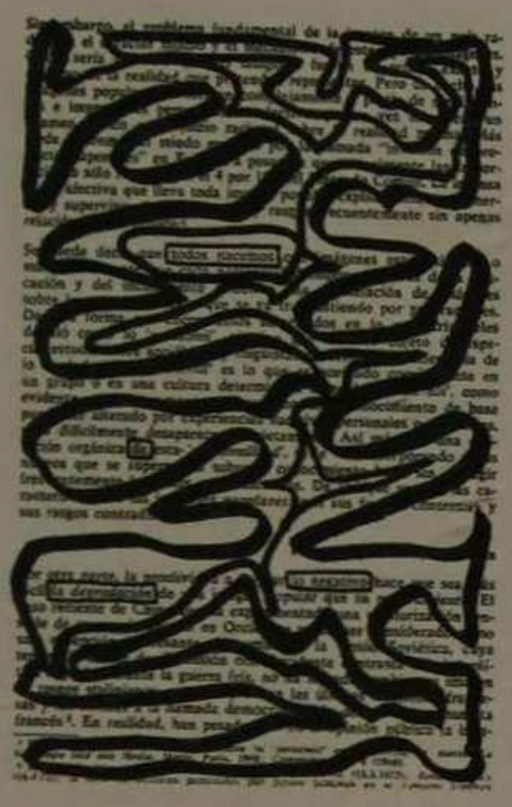
124

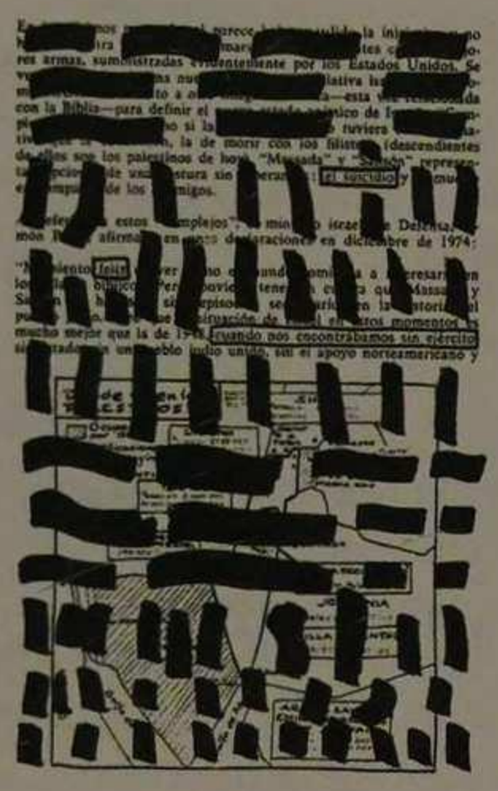


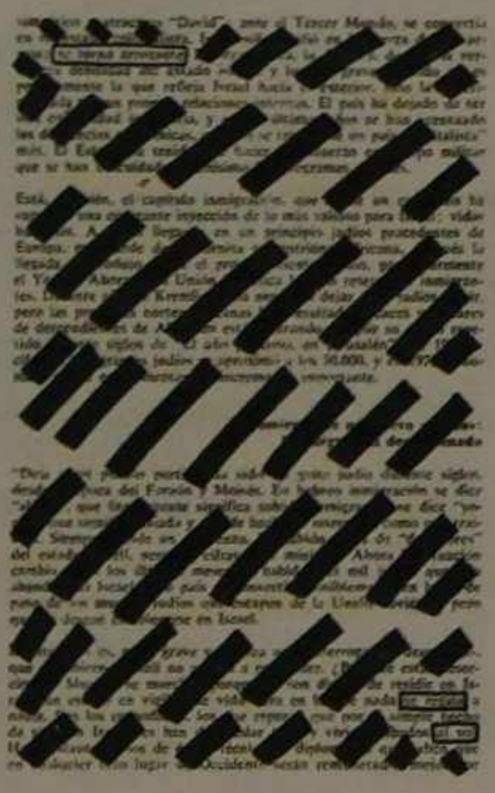
129

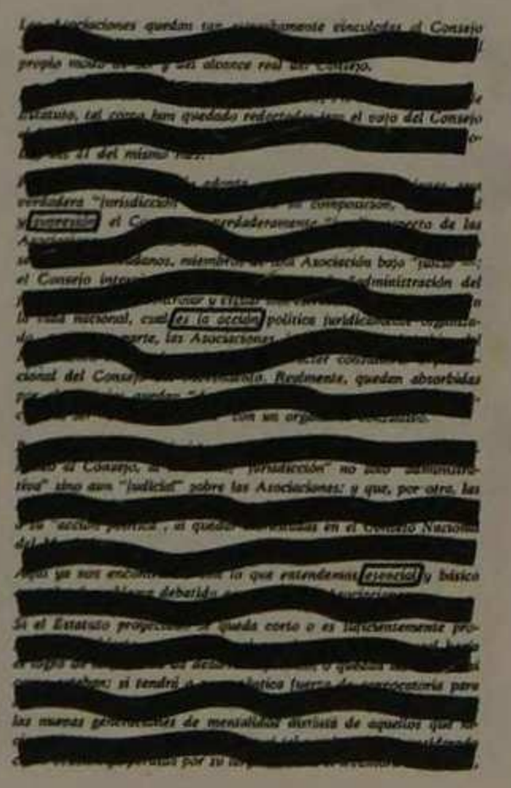


130









ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA

Murcia, 1937

Páginas 320 y 321
S/t, Acción, 1977 [153]
S/t, Acción, 1977 [154]

Páginas 322 y 323
El libro transparente, 1970 [155]
Tahl-Botvinnik, 1960, 1974 [156]

Páginas 324 a 327
Rascabeto, alzados, secciones y plantas generales, 1983 [157-163]

LLEGÓ a Madrid con 19 años, donde asistió a las clases de pintura del Círculo de Bellas Artes e inició las carreras de Arquitectura y Bellas Artes, que no llegó a concluir.

Comenzó a pintar en 1957 abrazando la abstracción, y en los años sesenta esa abstracción se hizo objetiva y constructivista. En *Pinturas secuenciales* (1962) se aprecia ya un interés por el tiempo y el espacio. En esos años trabajó también en los campos del diseño y la cerámica, a la vez que escribía poesía.

En 1967 fue seleccionado para el Primer Salón de Arte Constructivista. Durante una estancia en Nueva York (1968) se interesó por el minimalismo.

En 1968 abandonó la pintura para dedicarse en exclusiva al arte experimental realizando investigaciones en el campo visual, «performances» y «environements», como *Secuencias*, unas estructuras de corte minimalista depositadas sobre el suelo, que mostró en el Cercle Artístic de Sant Lluc de Barcelona (abril de 1968), que es la primera «instalación ambiental» realizada en España.

Desde entonces ha creado un tipo de obra que diseña y realiza para espacios específicos y que no tiene sentido fuera de ellos, por lo que escapa al comercio del arte.

Fue invitado a participar en los Encuentros de Pamplona (1972) donde realizó una obra de arte urbano, *Estructuras tubulares*, y presentó su única película experimental: *La celosía* (1972), en la que transcribe literalmente la novela homónima de Alain Robbe-Grillet.

A partir de esta fecha su obra se desarrolla también en espacios públicos en los que analiza los comportamientos social, colectivo e individual de los ciudadanos. Algunas de sus obras han sido realizadas con la colaboración inconsciente de los ocasionales viandantes de las ciudades, como *El diccionario de la gente* (Sao Paulo, 1976) o *136 manzanas de Asunción* (Asunción, 1976).

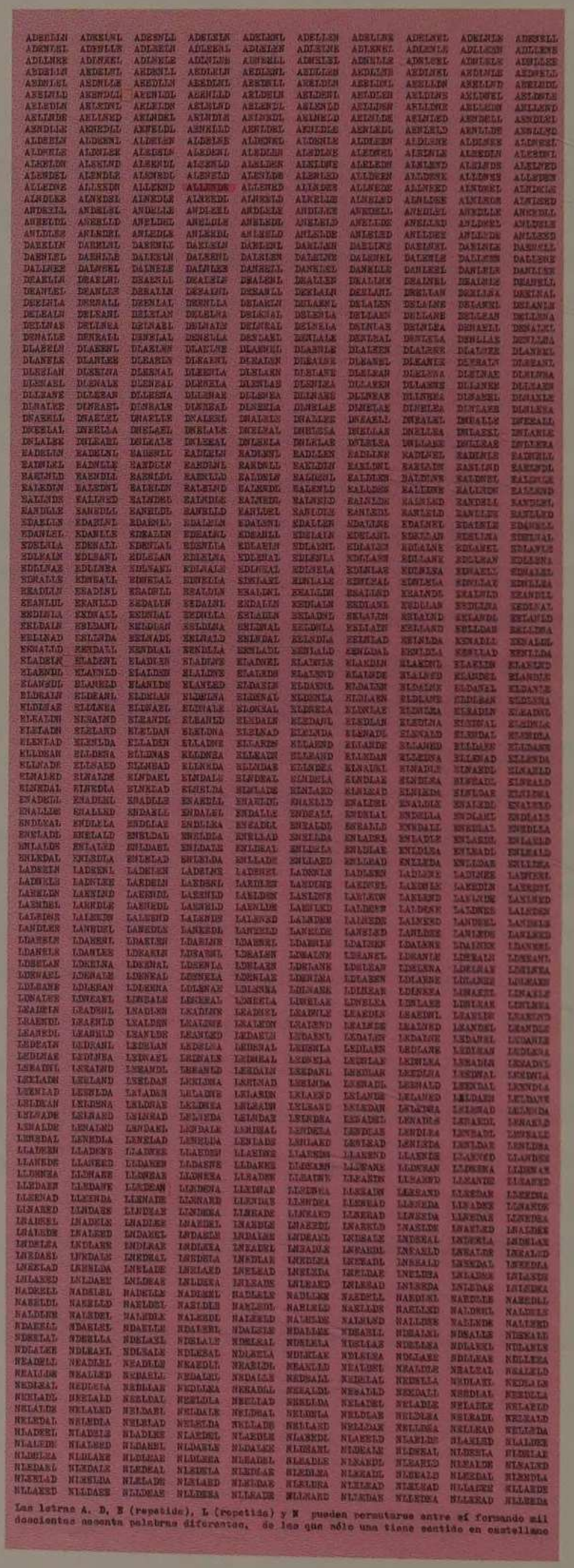
Por el rigor y la coherencia de su trabajo es considerado, sin duda, el prototipo de artista experimental.

En 2007 ha recibido el Premio Nacional de Artes Plásticas de España.

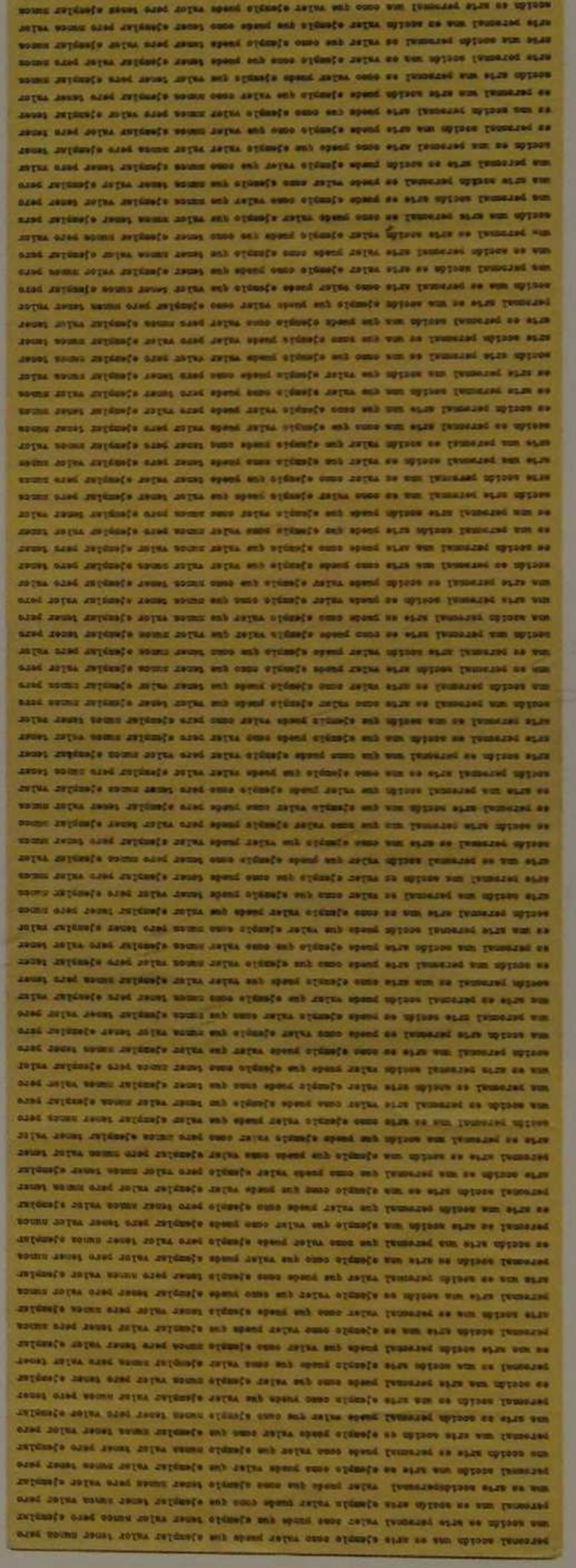
Bibliografía seleccionada:

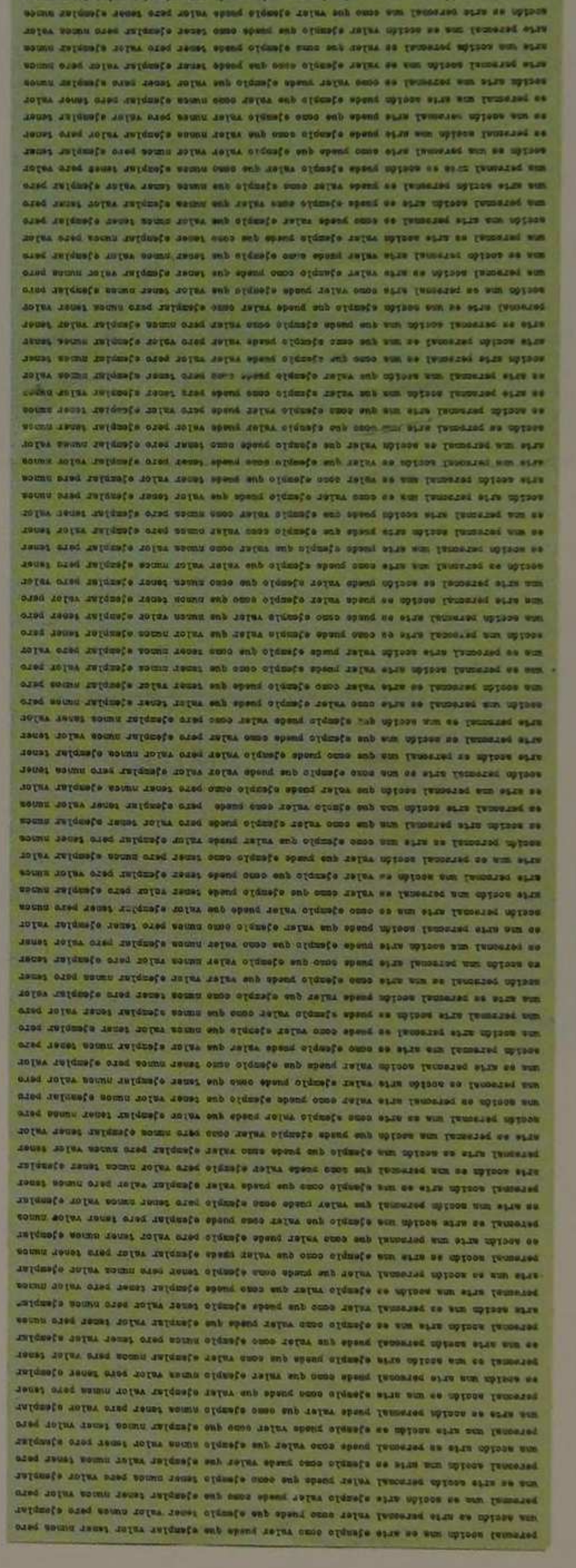
PÉREZ, David: *Sin marco: Arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2008.

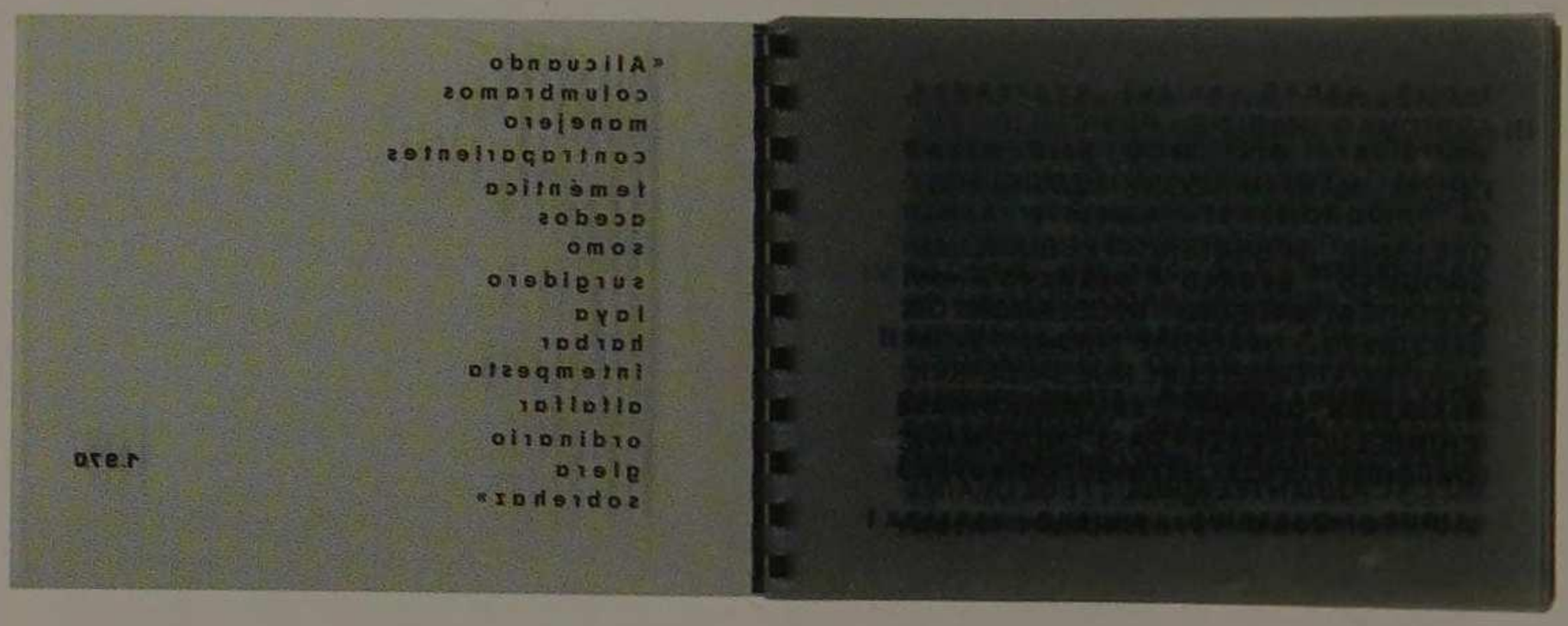
VALCÁRCEL MEDINA, Isidoro: *Laura, en Alejandría (escrita en 1979 y 1981)*, Heras: La Bahía, 2013.

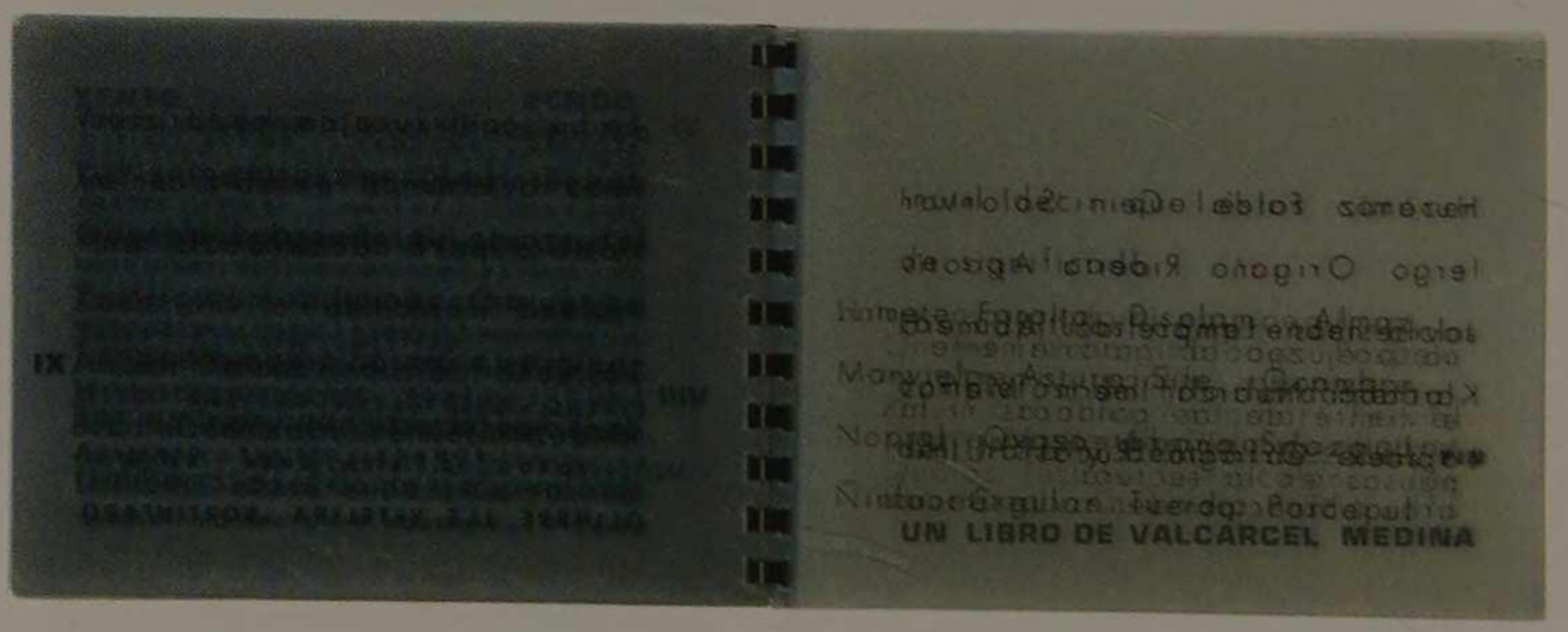


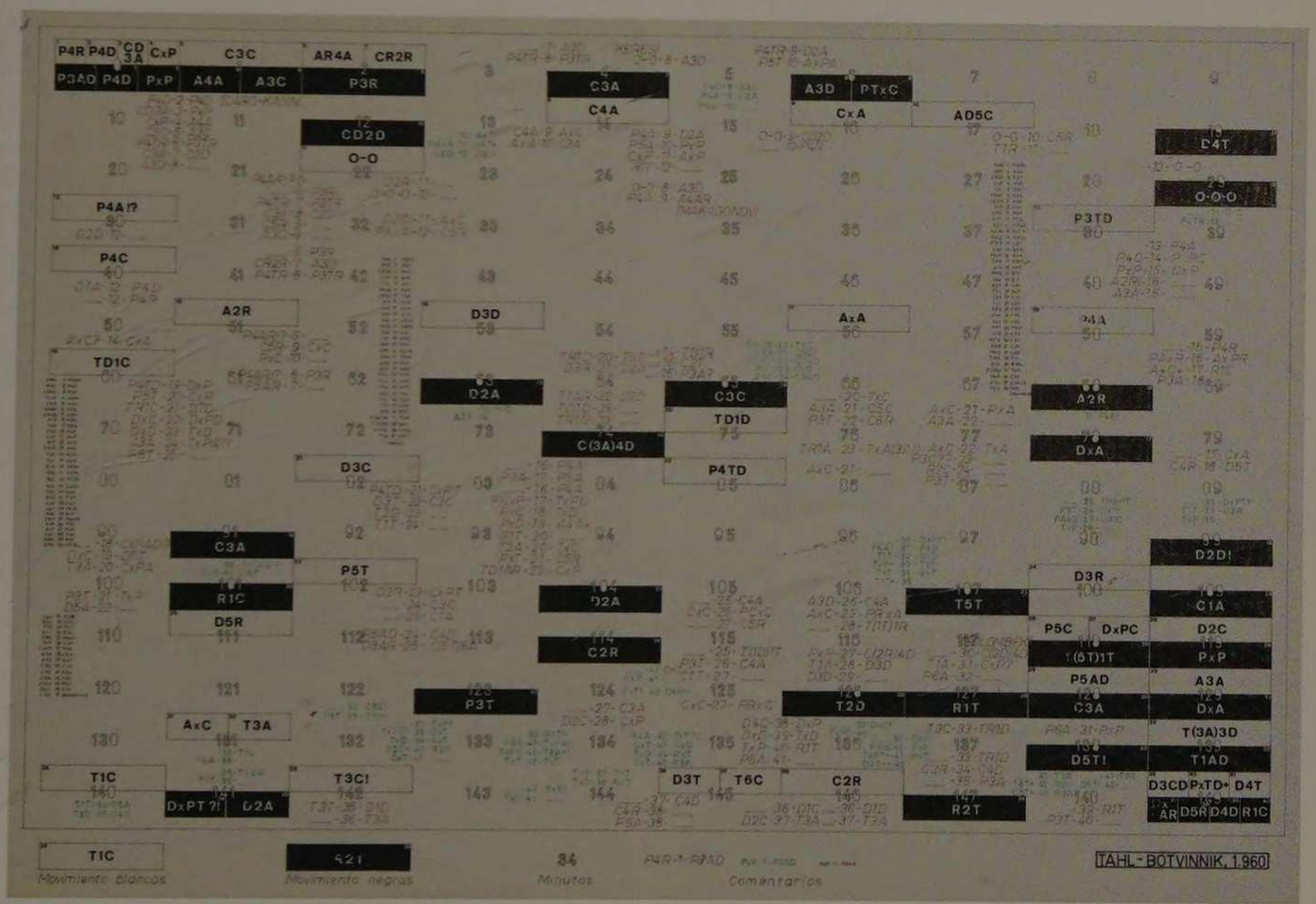
Las letras A, D, E (repetida), L (repetida) y N pueden permutarse entre sí formando mil doscientas noventa palabras diferentes, de las que sólo una tiene sentido en castellano

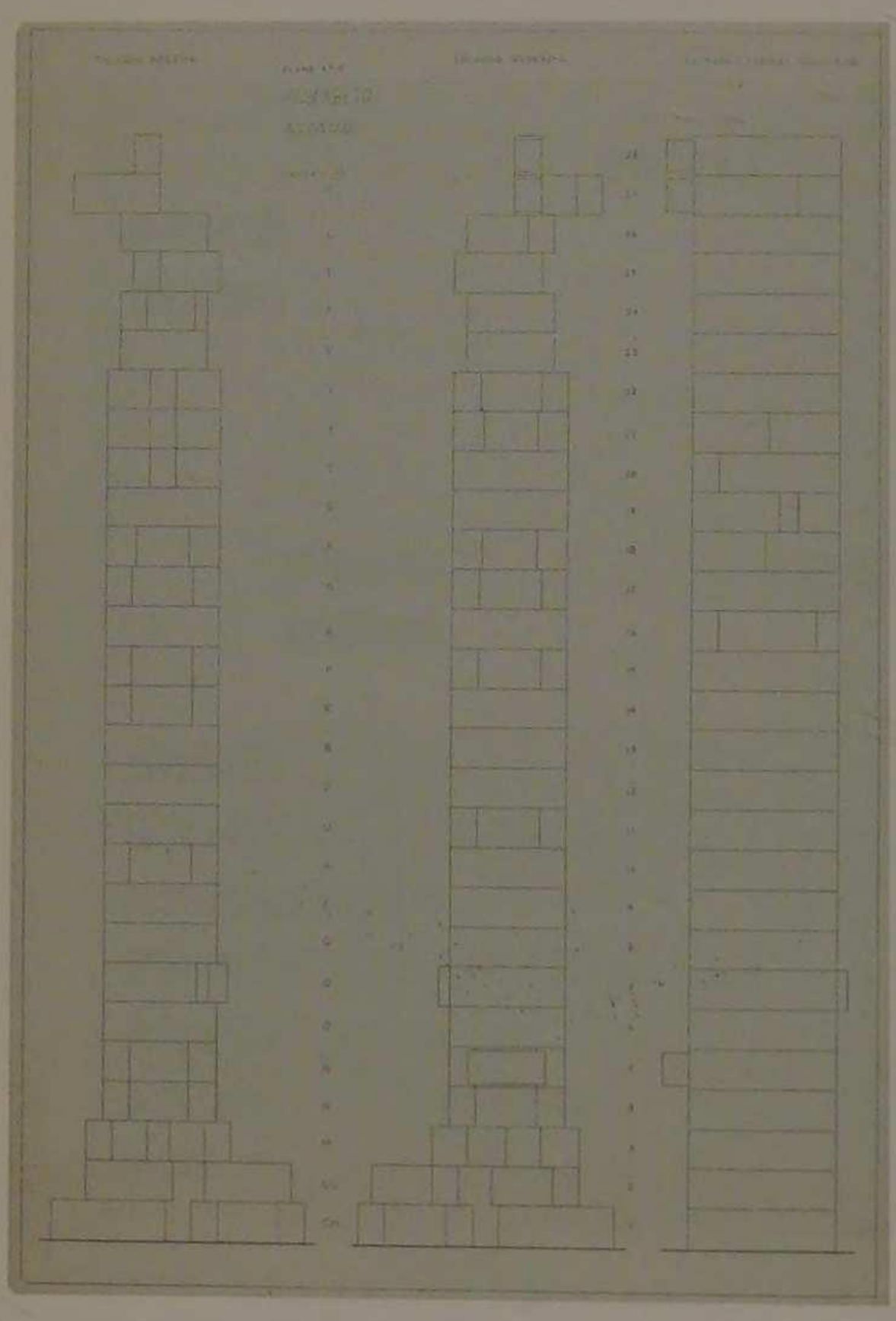


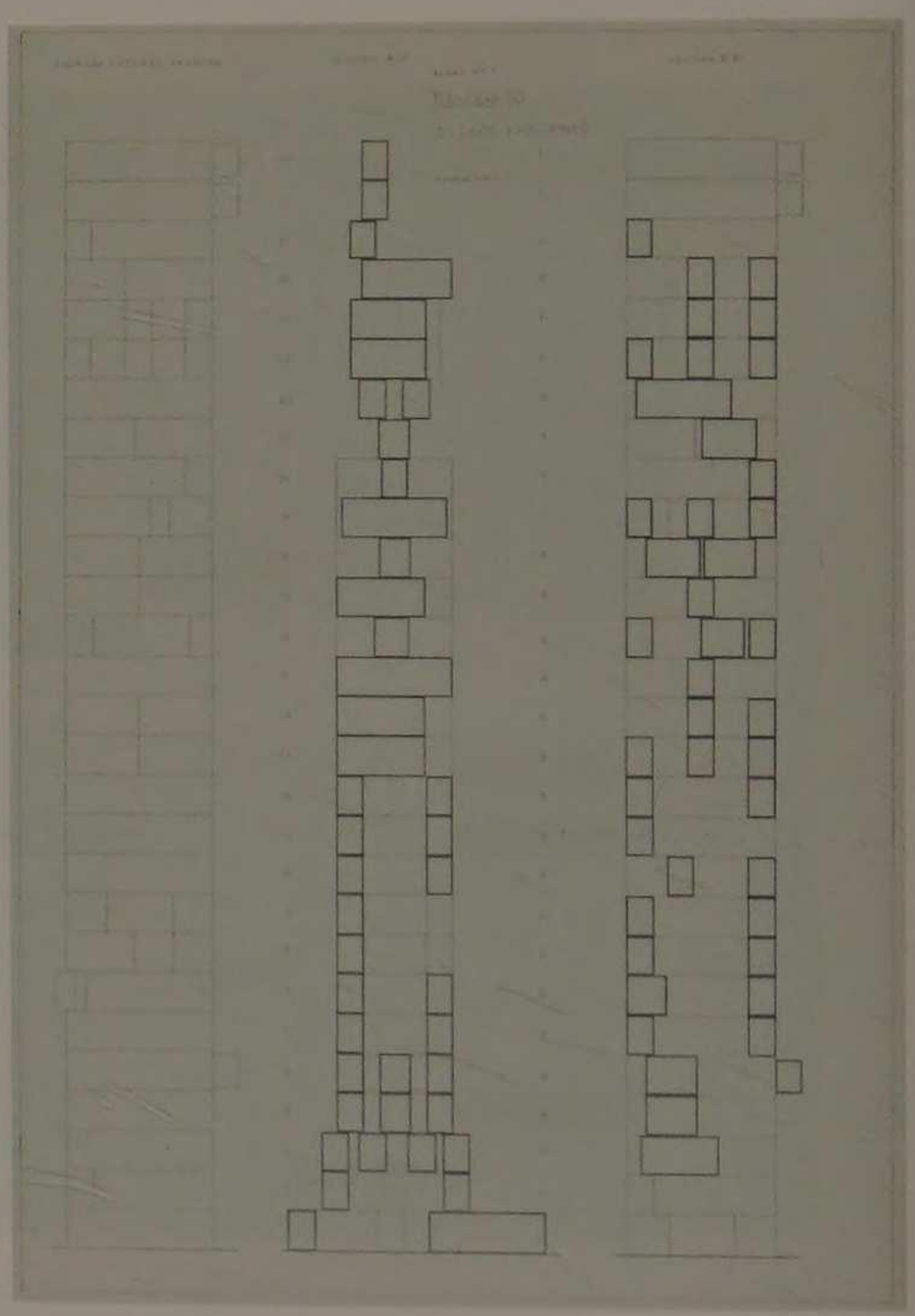


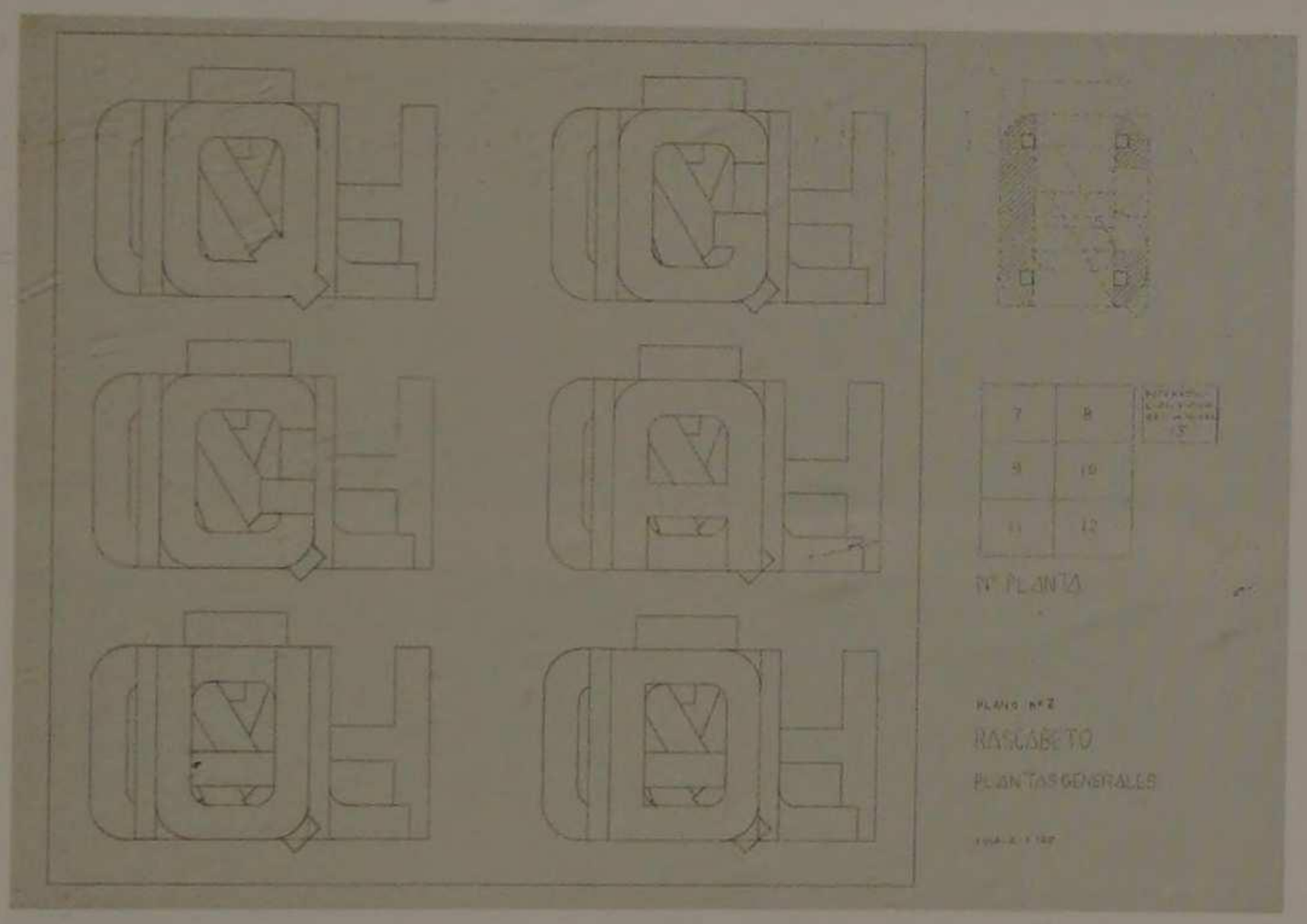

«Alicuando
columbramos
manejero
contrapolientes
temántica
vcedos
somo
surgidero
ioya
bardar
intempesto
olladar
ordinario
giera
sobrehar»
1.970

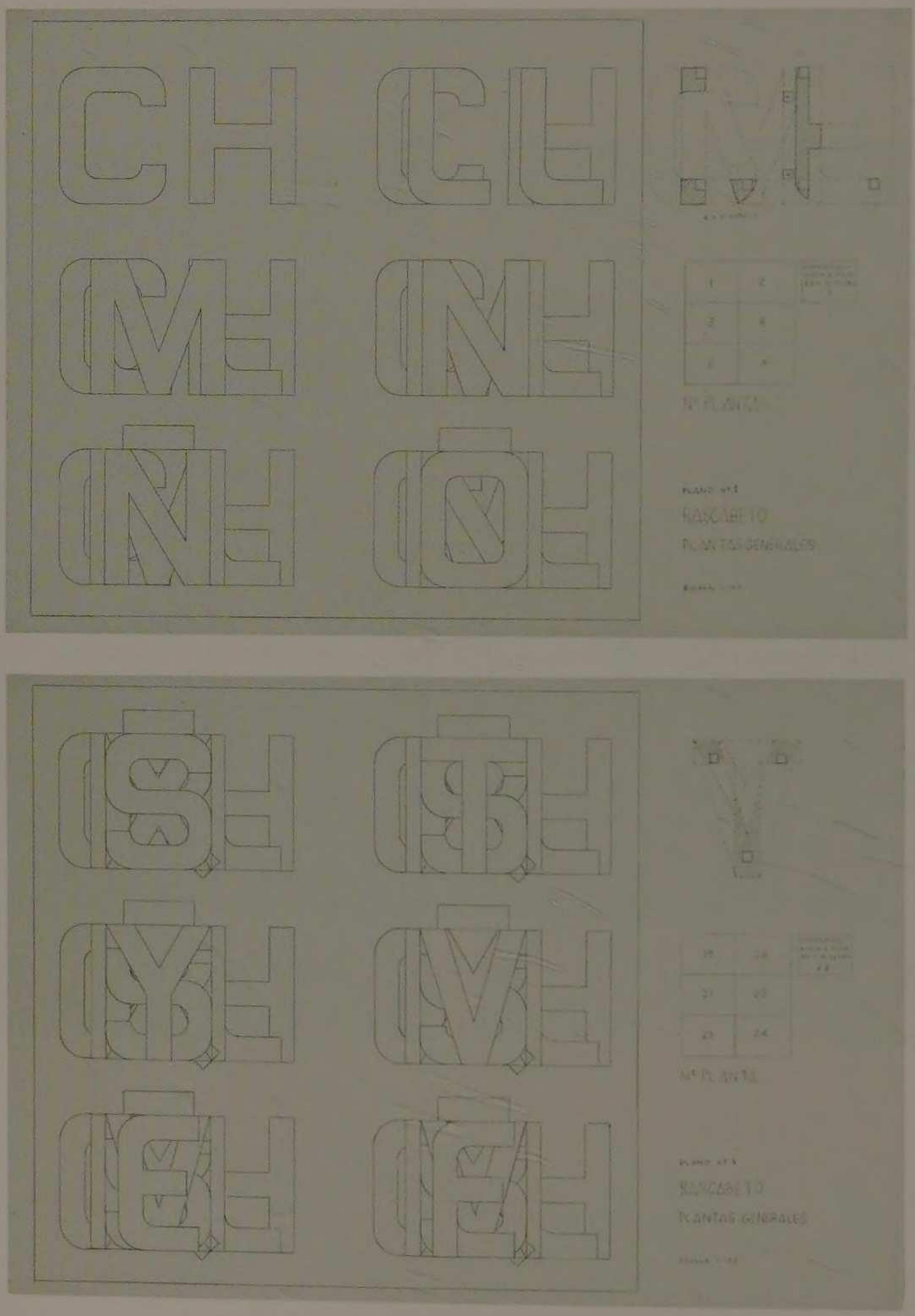

UN LIBRO DE VALCARCEL MEDINA

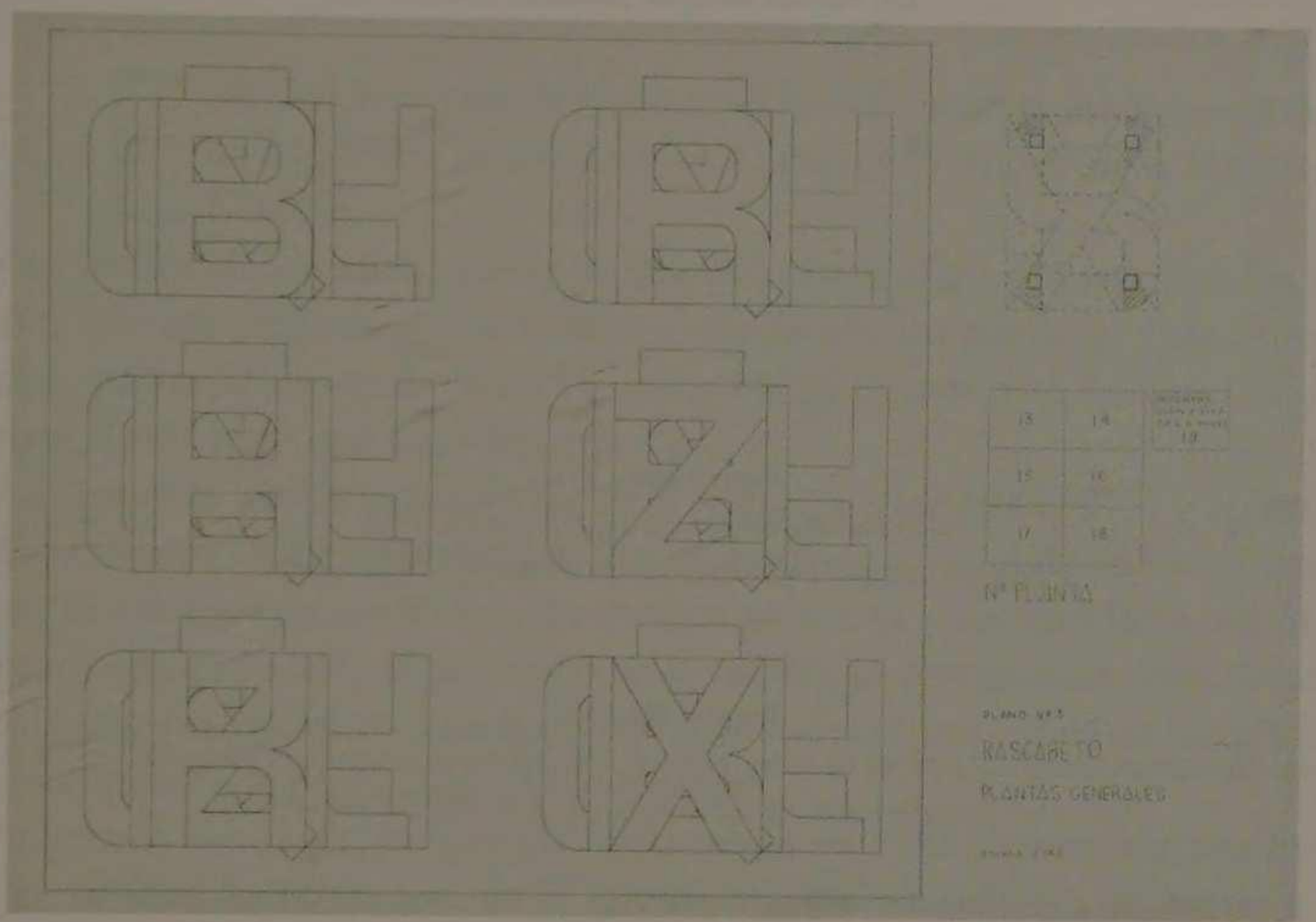

P4R P4D CD 3A CxP C3C AR4A CR2R
P3AD P4D PxP A4A A3C P3R
CD2D
O-O
P4A!?
P4C
A2R
TD1C
D3D
D2A
D3C
C3A
P5T
R1C
D5R
C3A
C4A
CD2D
C4A
C2R
P3T
AxC T3A
T1C
D3T T6C C2R
T3C!
DxPT?!
D2A
R2T
A3D PTxC
CxA
AD5C
AxA
C3C
TD1D
C(3A)4D
P4TD
T2D
R1T
C4T
O-O-O
P3TD
P4A
A2R
DxA
D2D!
D3R
T5T
C1A
P5C DxPC
D2C
T(5T)1T
PxP
P5AD
A3A
C3A
DxA
T(3A)3D
D5T!
T1AD
D3CD PxTD+ D4T
AR D5R D4D R1C
T1C
Movimiento blancos
Movimiento negras
34
Minutos
Comentarios
TAHL - BOTVINNIK, 1.960

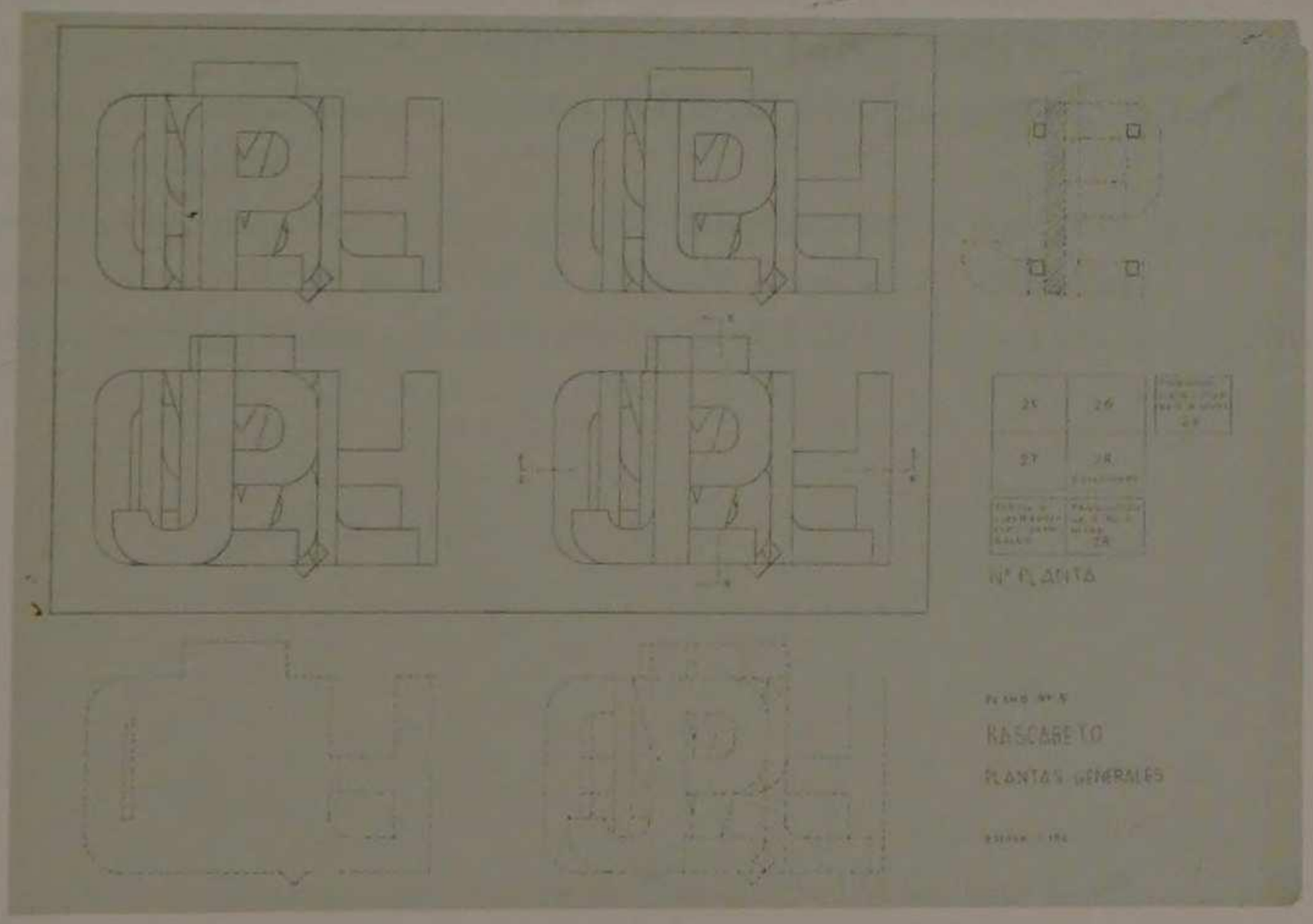





Nº PLANTA
PLANO Nº 2
RASCABETO
PLANTAS GENERALES




RASCABETO
PLANTAS GENERALES


RASCABETO
PLANTAS GENERALES

CONCHA JEREZ

Las Palmas de Gran Canaria, 1941

Páginas 330 y 331
Fotos (Recuperación de 12 críticas de arte),
edición original de la autora, s/l [Madrid], 1978 [164]

Páginas 332 y 333
Títulos (Recuperación de 12 críticas de arte), edición original de la autora, s/l [Madrid], 1978 [165]
Recuperación de 12 críticas de arte, 1978 [166]

Páginas 334 a 337
12 críticas de arte = 12 páginas de estética, 1978 [167]

ESTUDIÓ la carrera de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y se licenció en Ciencias Políticas en la Universidad de Madrid.

A mediados de los años setenta se interesó por el arte contemporáneo y, más concretamente, por las corrientes conceptuales, siguiendo los pasos de Juan Hidalgo, del grupo Zaj y, posteriormente, de Wolf Vostell y Philip Corner, con los que Concha Jerez sintió desde el principio una gran empatía.

Sus primeras obras, presentadas en el Ateneo de Madrid (1975) y en las galerías madrileñas Propac (1976) y Ovidio (1978), muestran una decidida voluntad crítica y un interés por el trabajo con los textos, los medios de masas y los problemas de la comunicación, centrando su campo de actuación en los textos de prensa, tanto para denunciar actitudes políticas y situaciones sociales como para realizar una crítica de la vida cotidiana, en la que comprende la propia actividad artística.

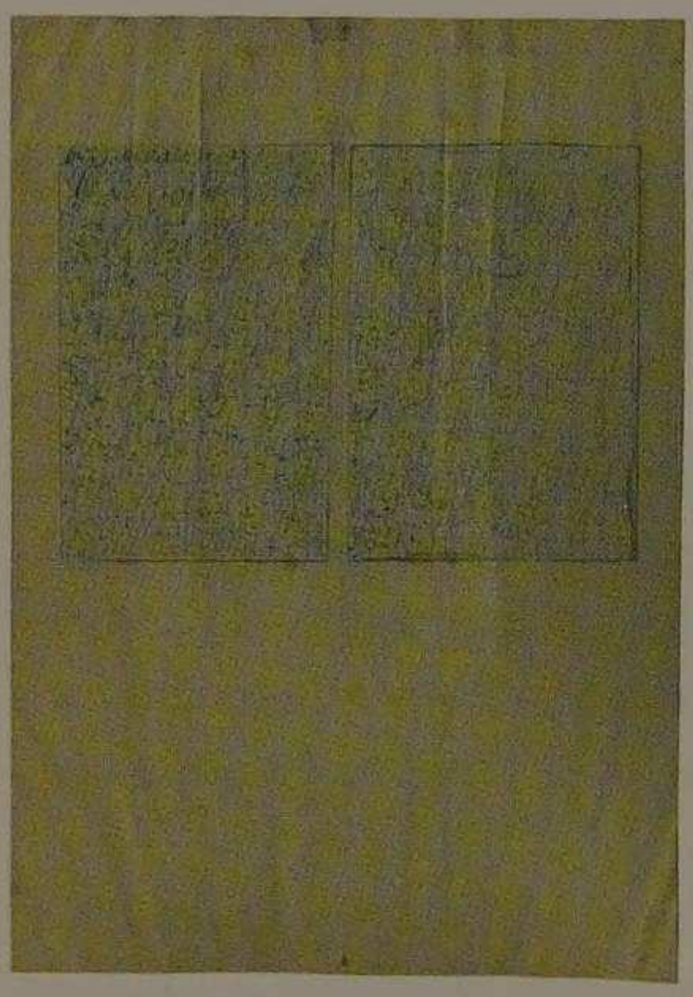
Su interés por el arte conceptual, le condujo en 1983 a coordinar una importante exposición, «Fuera de Formato», en la que de manera panorámica se dieron a conocer estas prácticas en España. También estuvo presente, entre otras muchas exposiciones, en «Madrid. Espacio de interferencias», Círculo de Bellas Artes (1990), donde coincidió nuevamente con Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Nacho Criado, entre otros artistas experimentales.

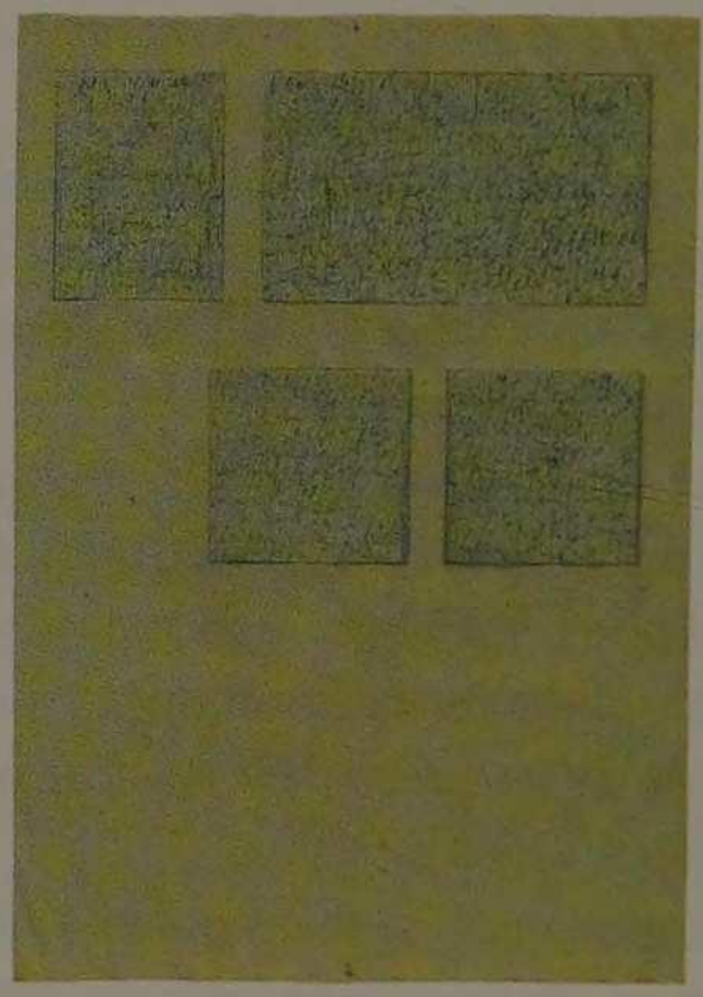
Se ha interesado también por asuntos teóricos y por la docencia, que ha ejercido en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca (1991-2011).

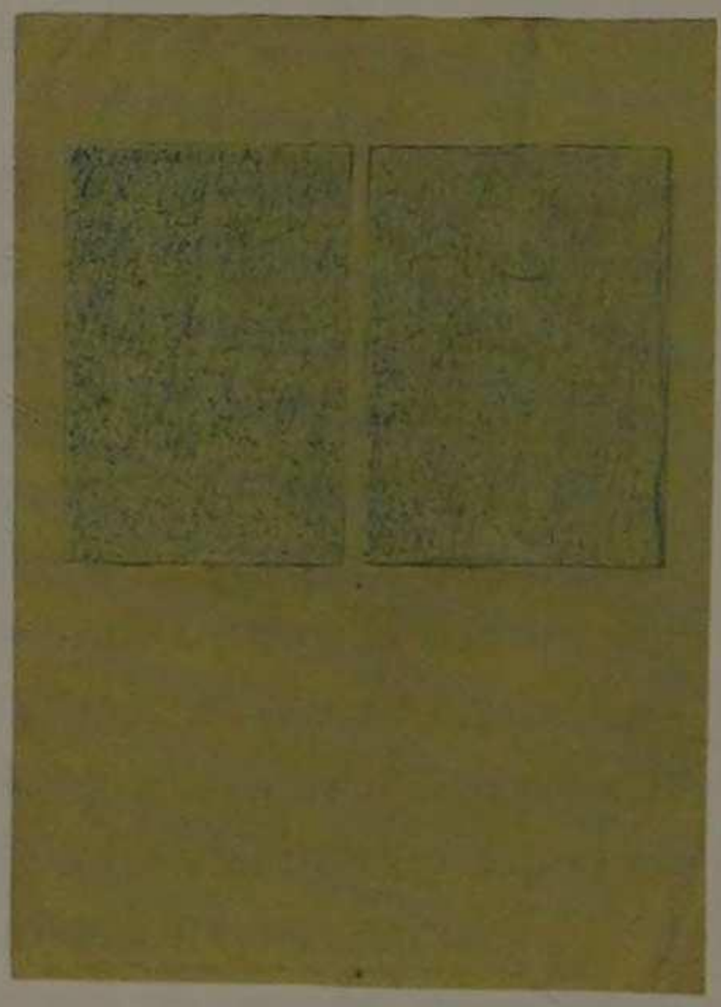
Ha sido galardonada con la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2011).

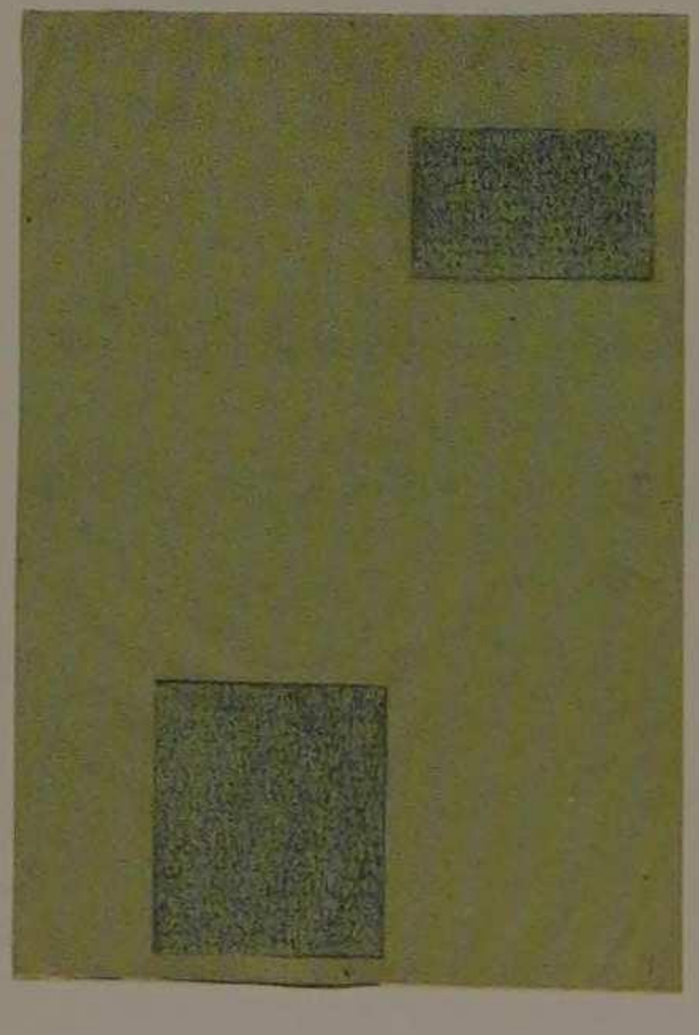
Bibliografía seleccionada:

La Sala Tres 1972-1979. En la ruta de l'art alternatiu a Catalunya [cat. exp.], Sabadell: Museu d'art de Sabadell, 2007.
PEÑALVER, Rafael (ed.): *Fuera de Formato* [cat. exp.], Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983.

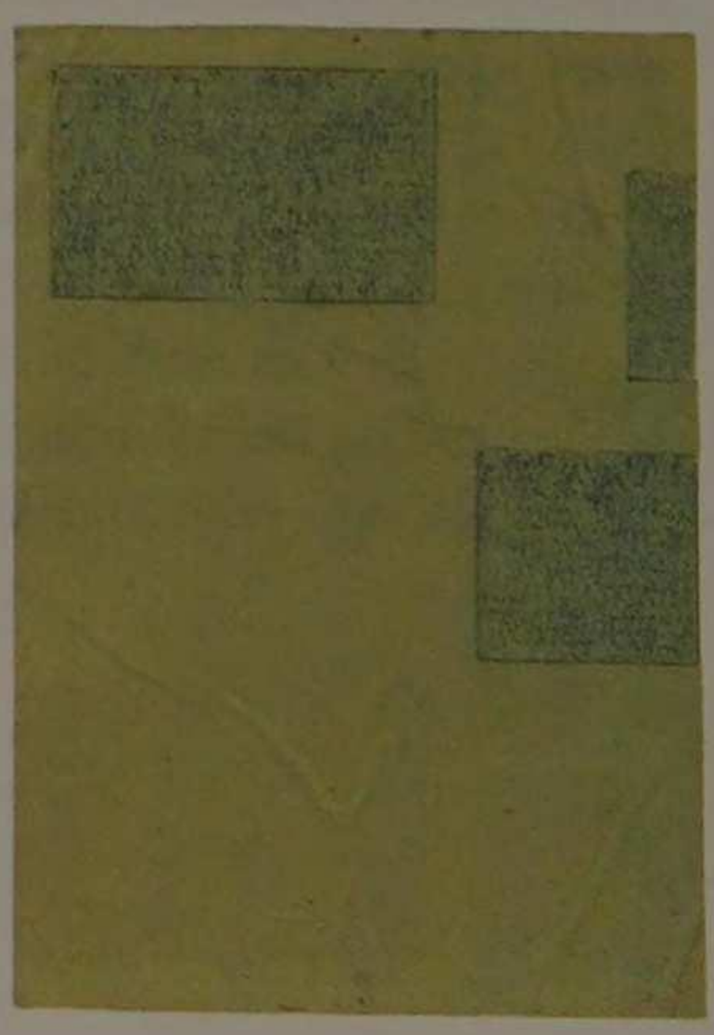




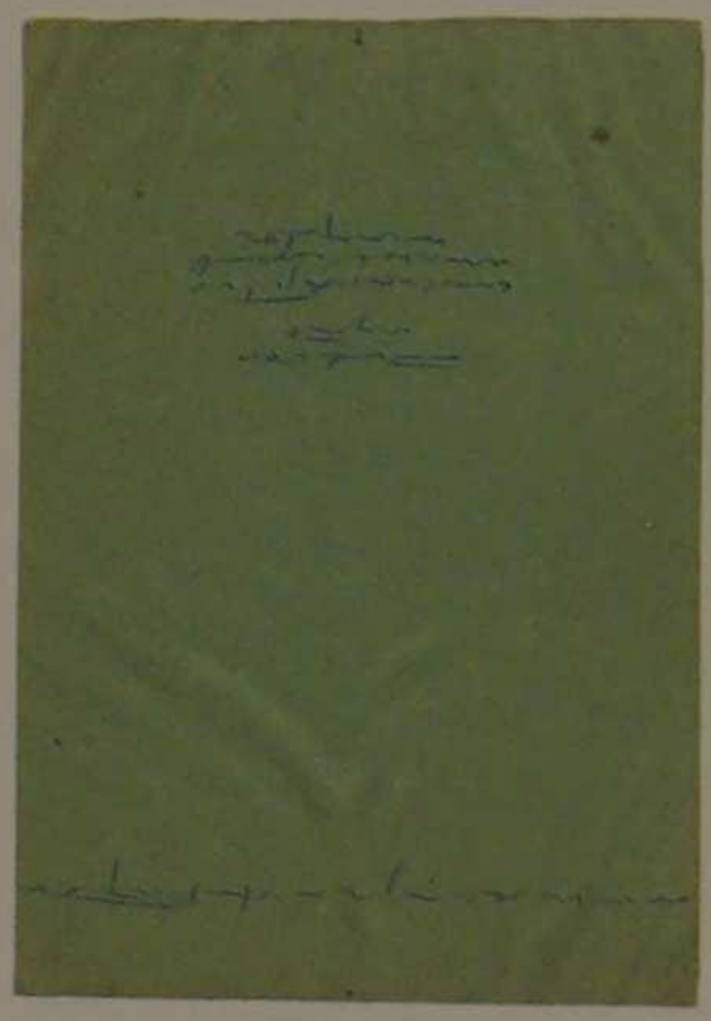




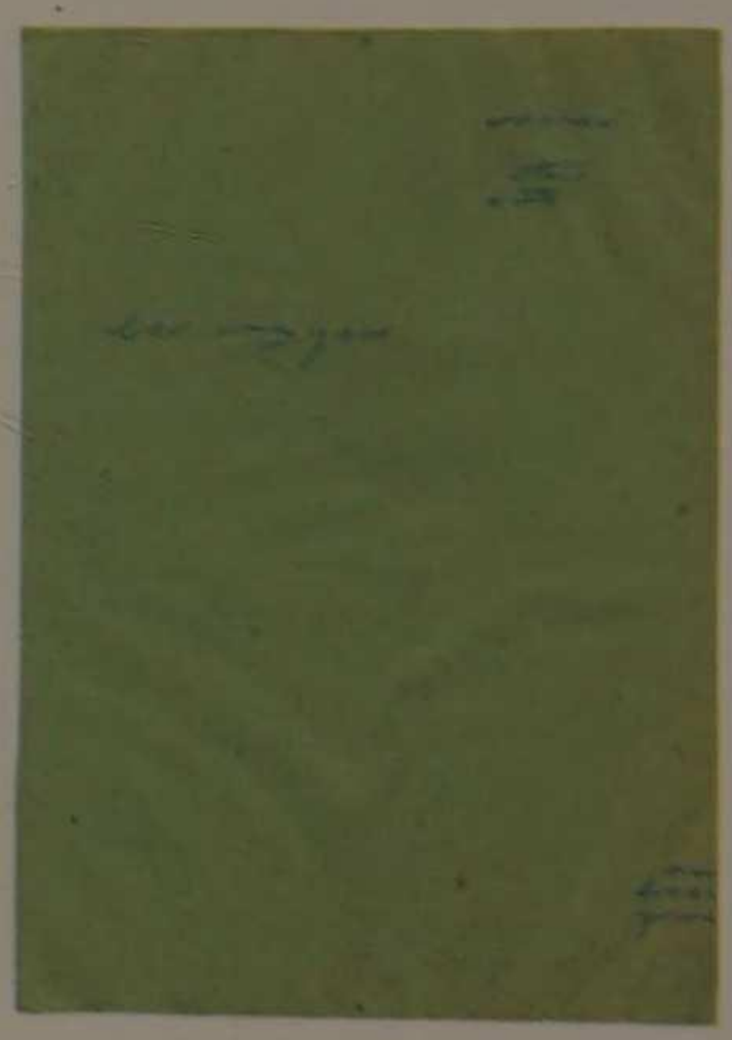


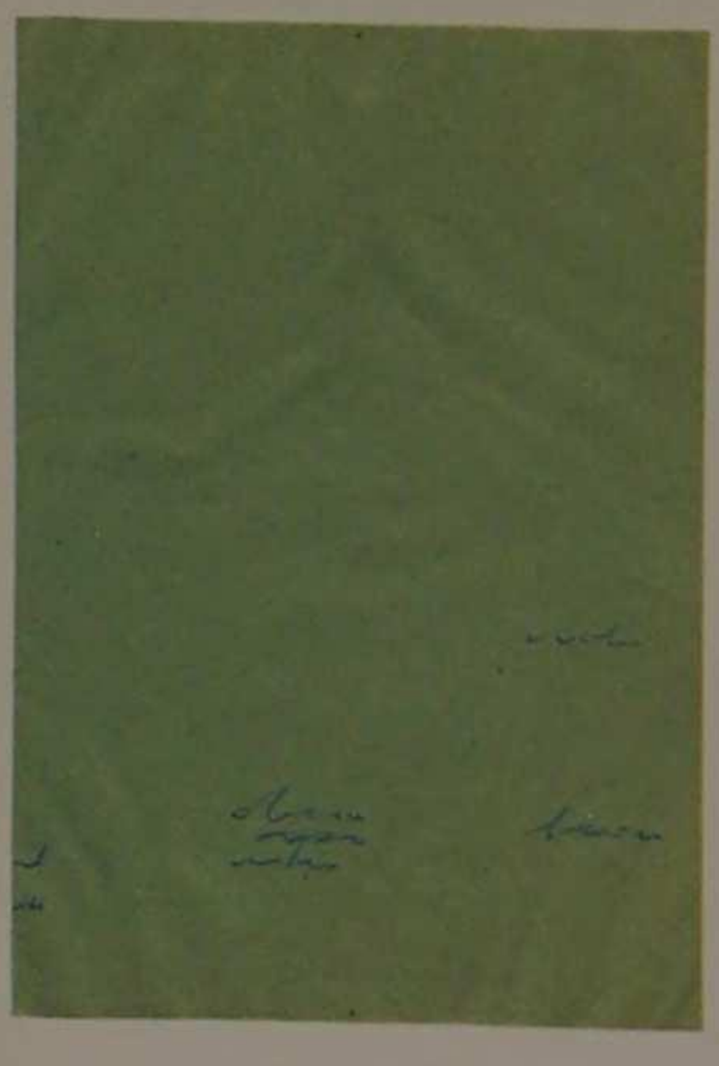


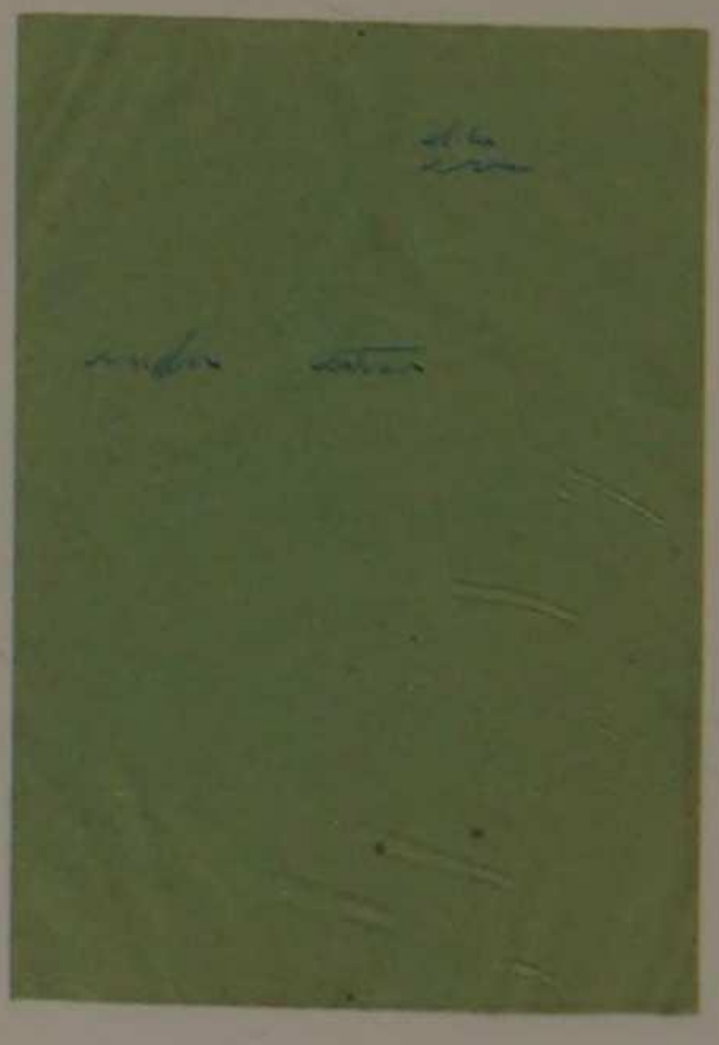
CONCHA JEREZ

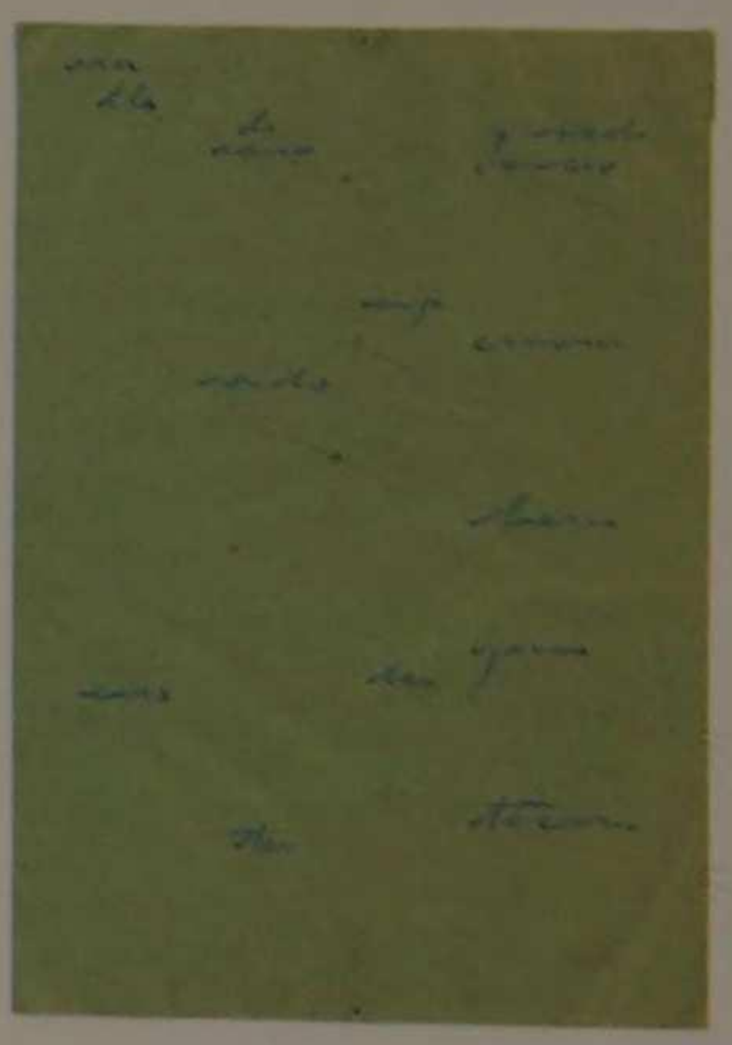


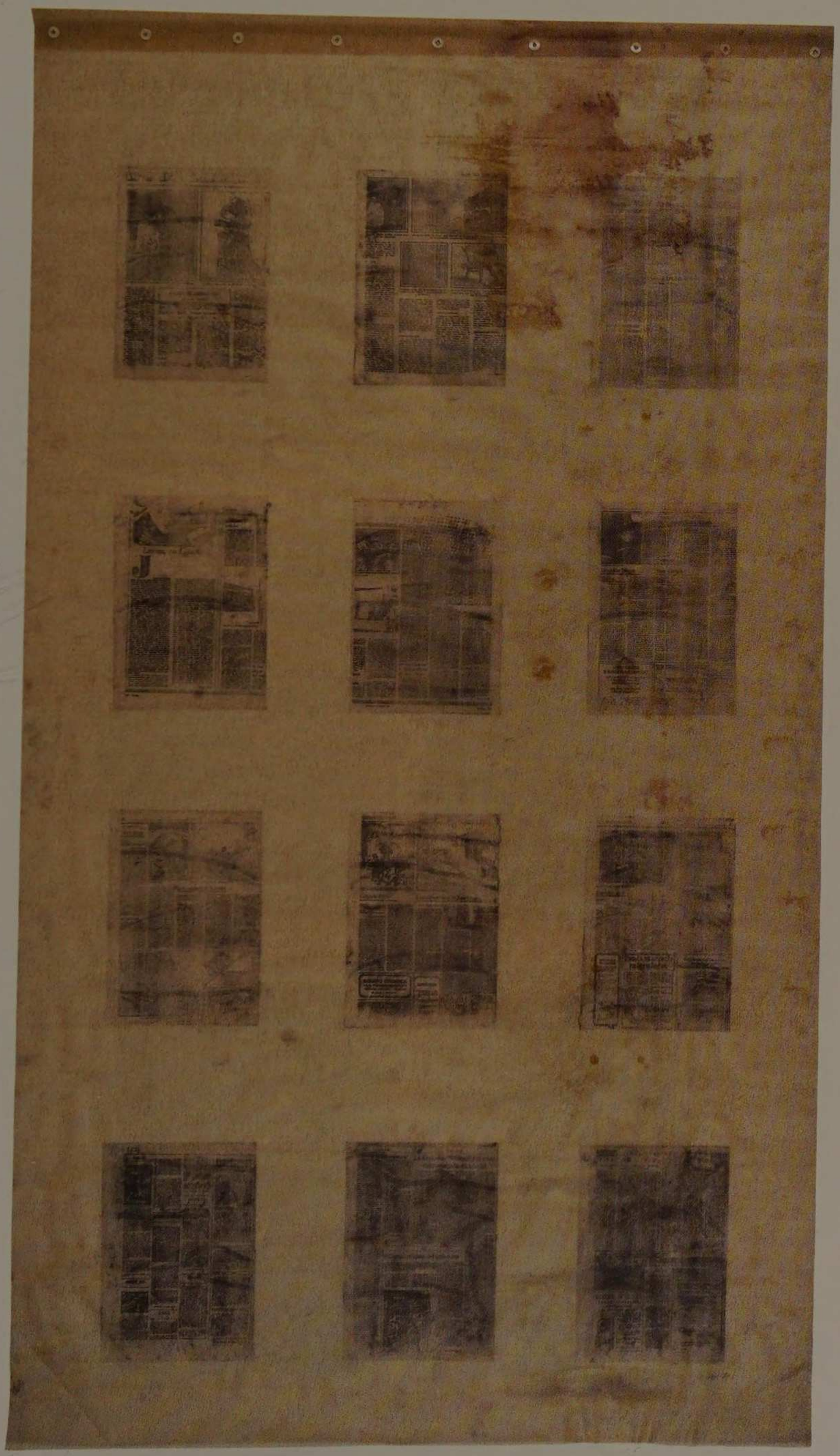


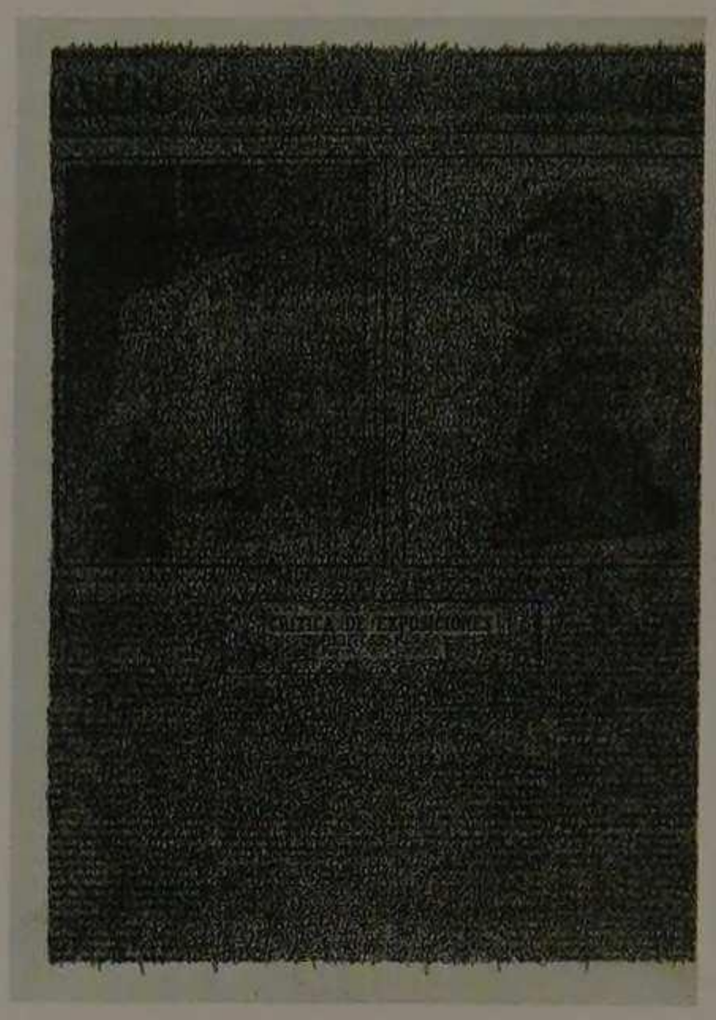


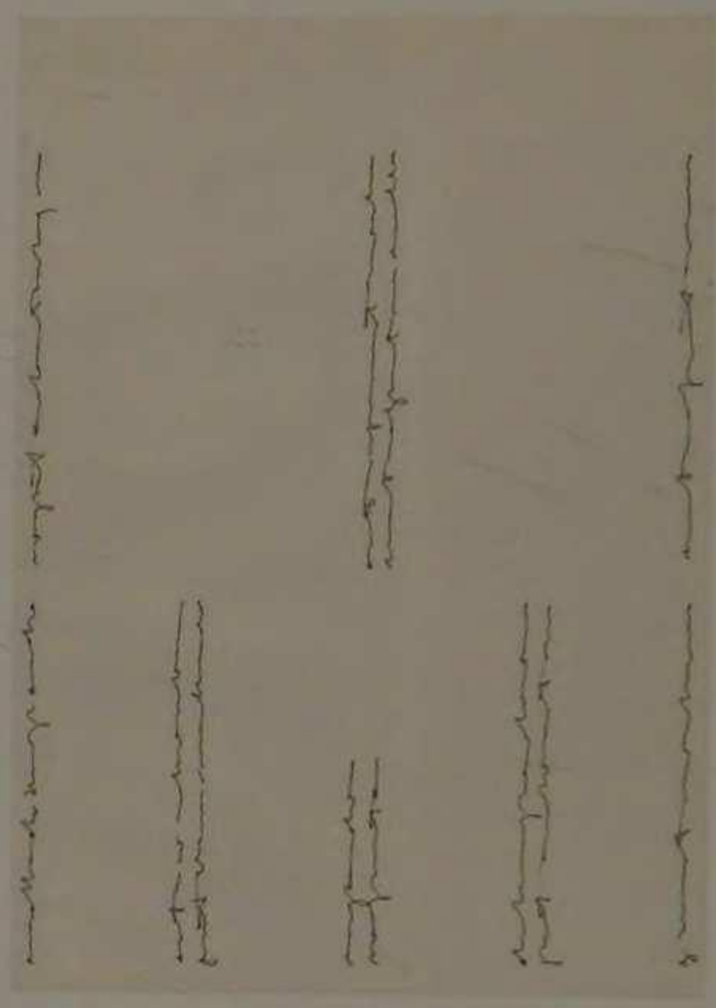


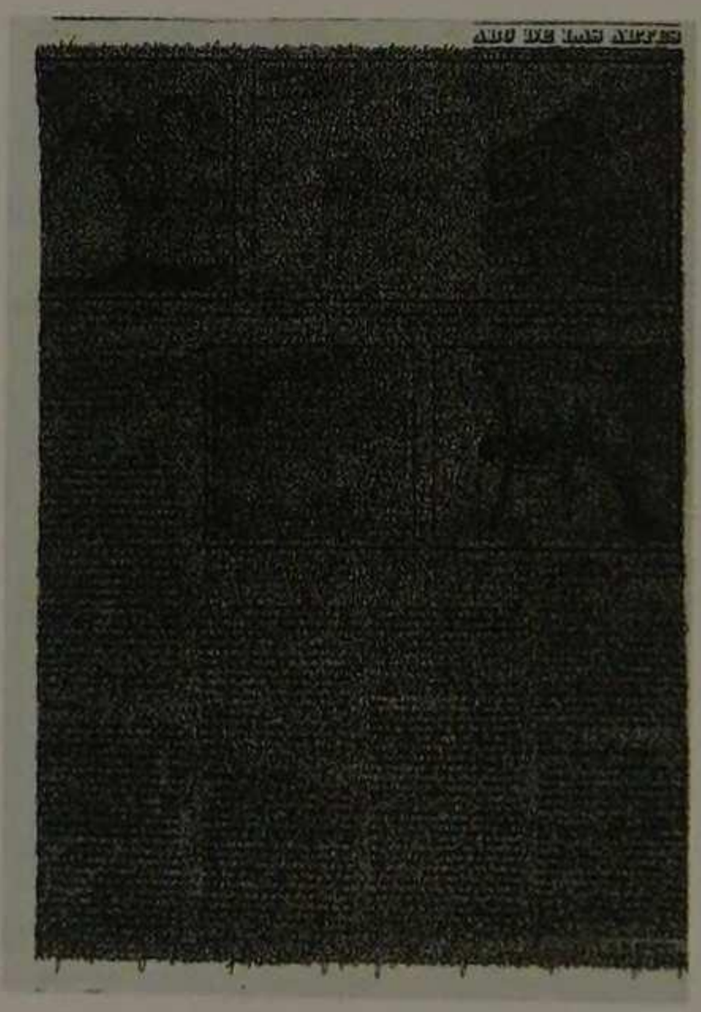


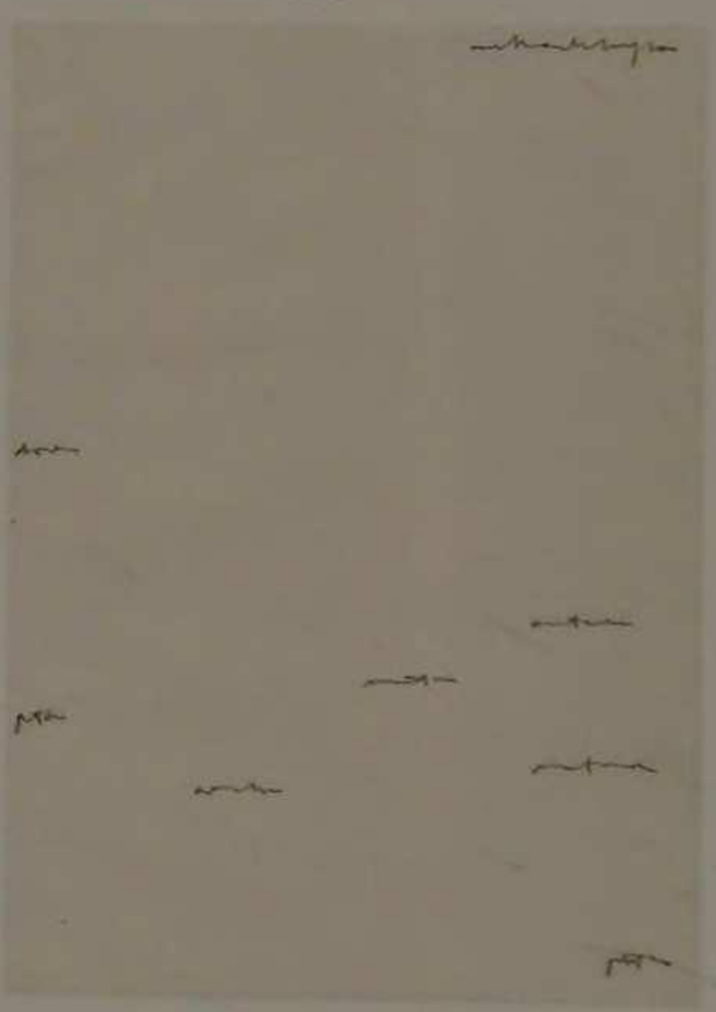




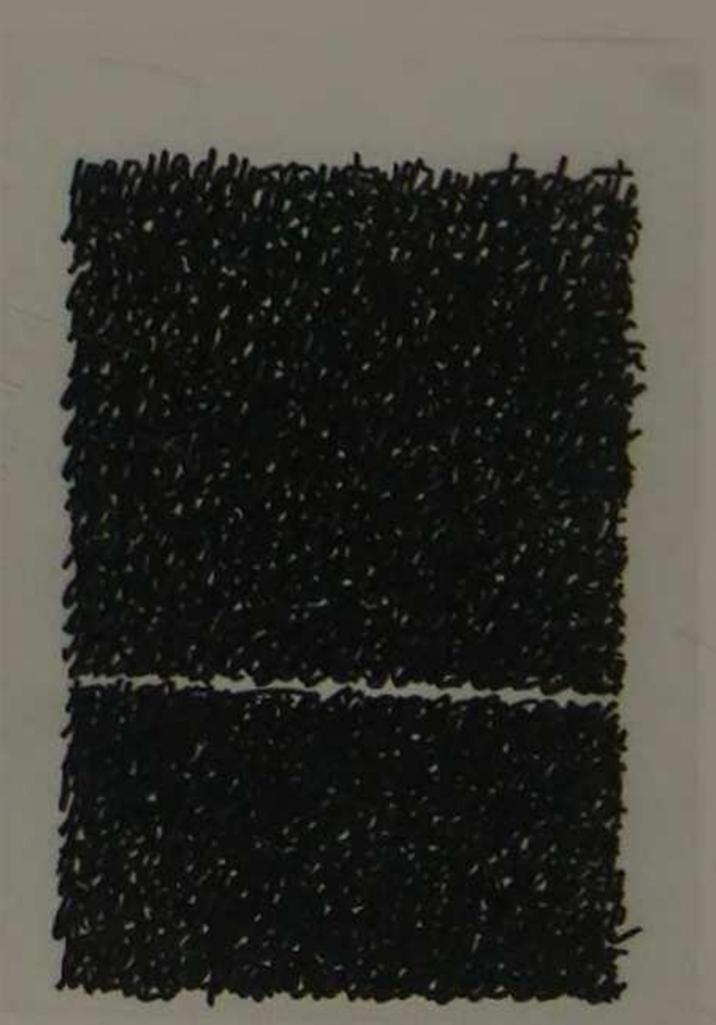

CRITICA DE EXPOSICIONES

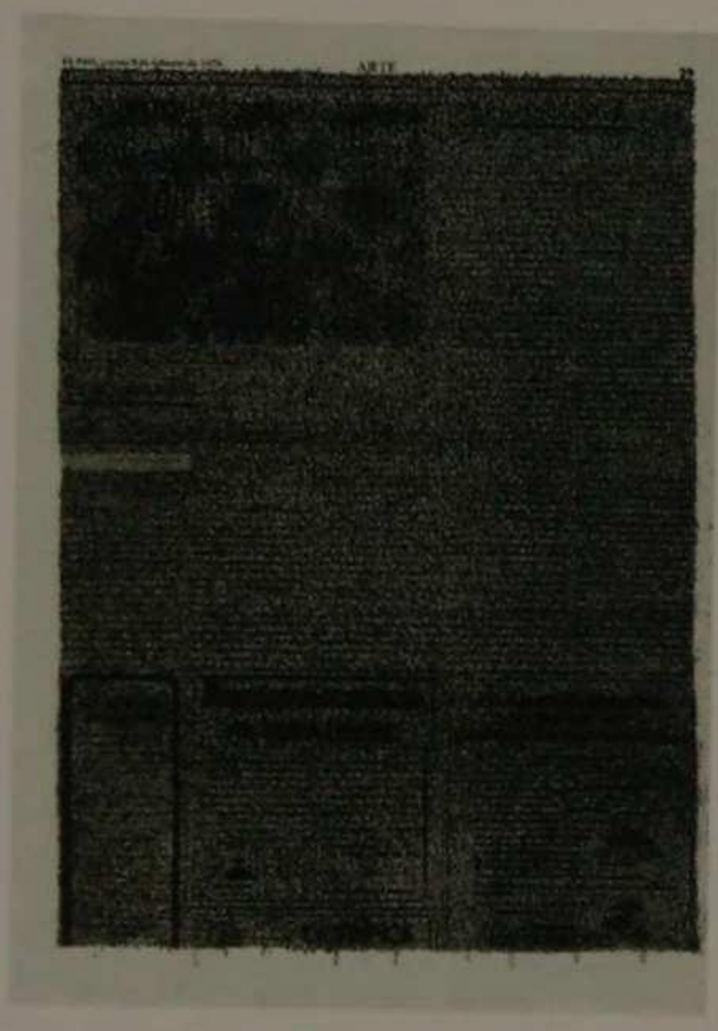


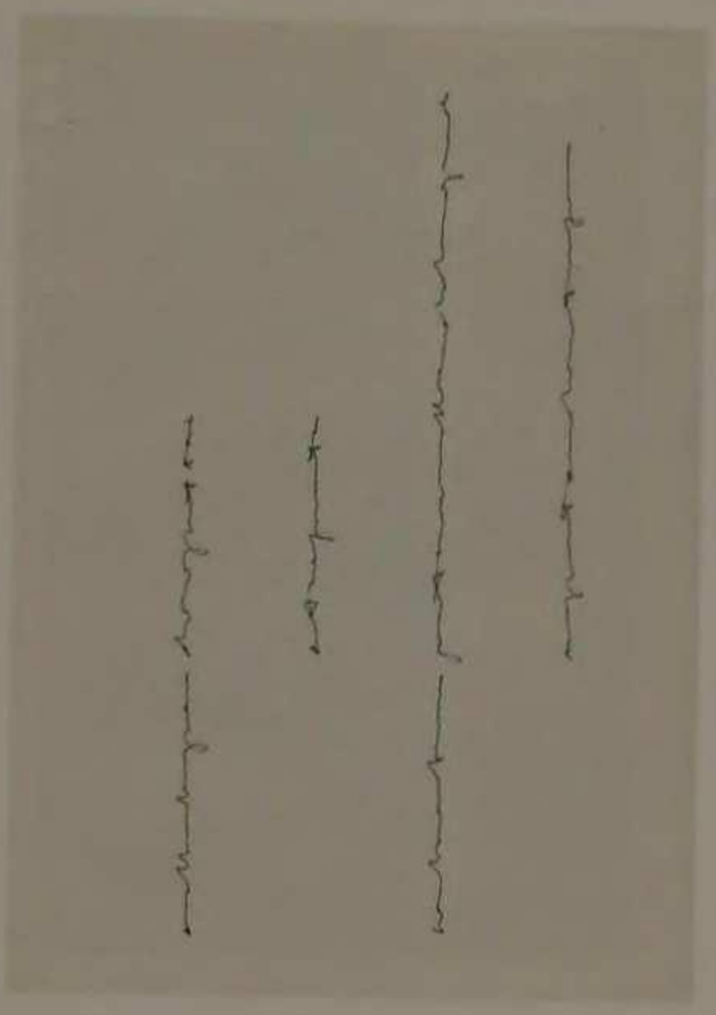

AÑO DE LOS ARTES





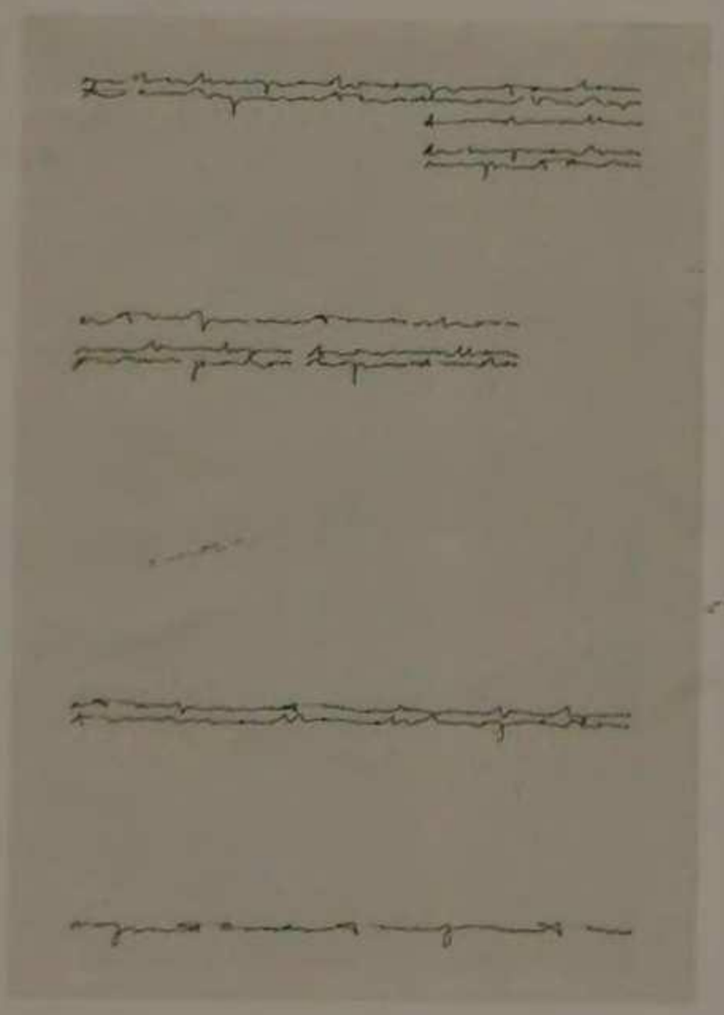




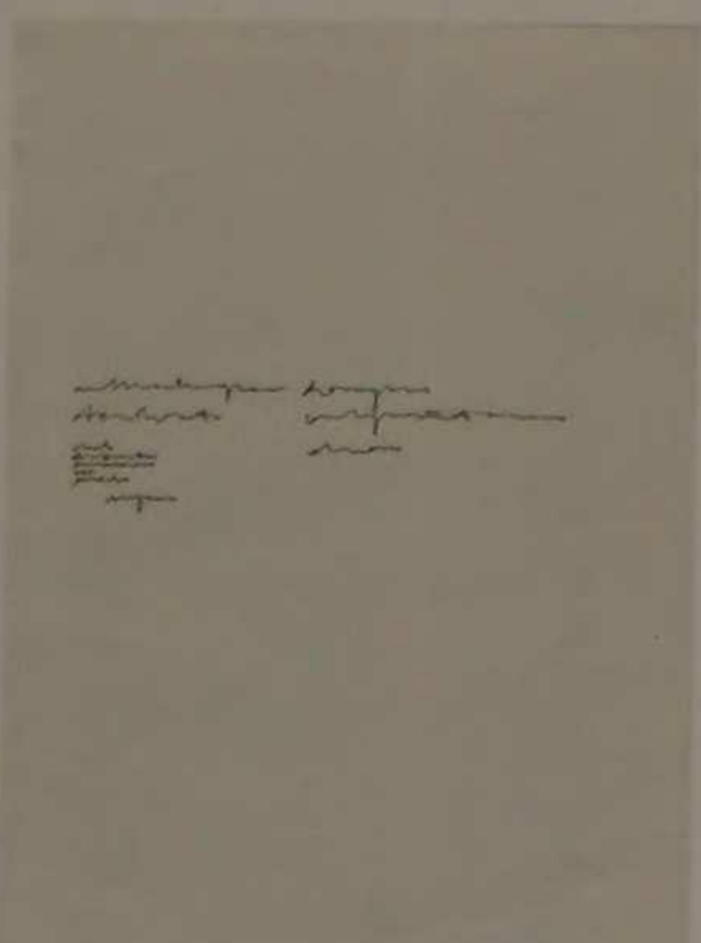


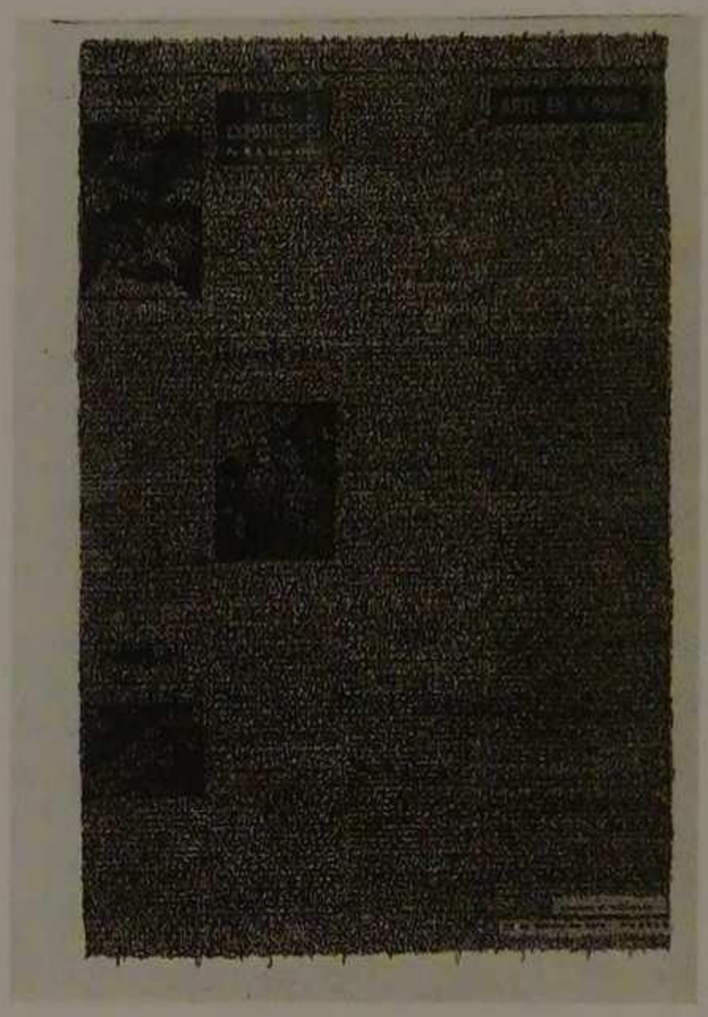


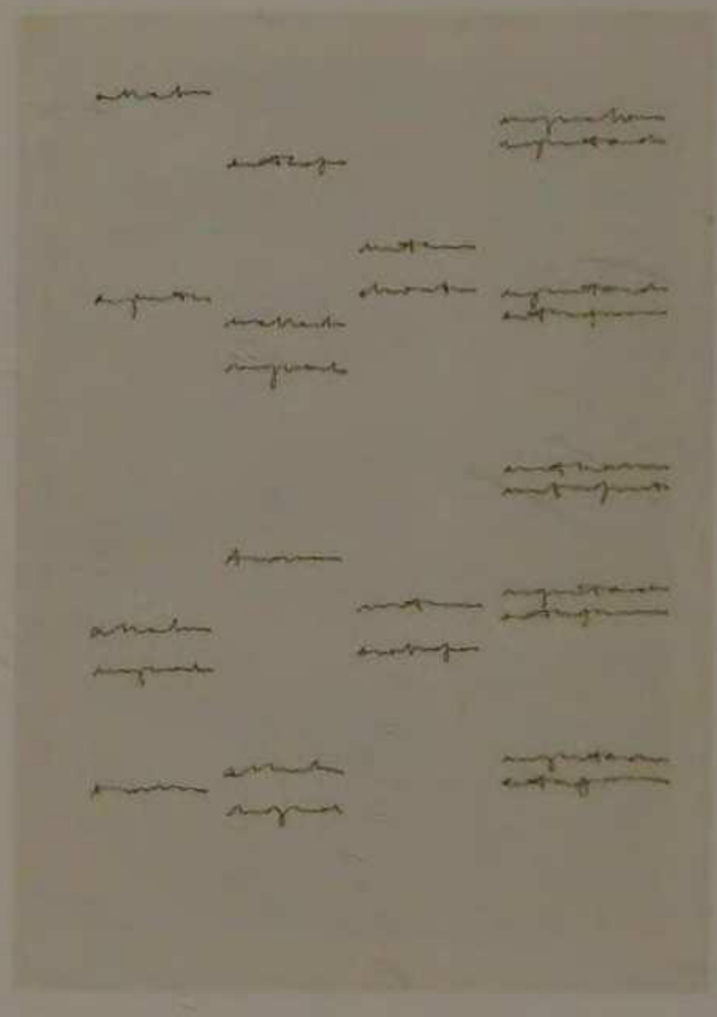
JUSTICIA

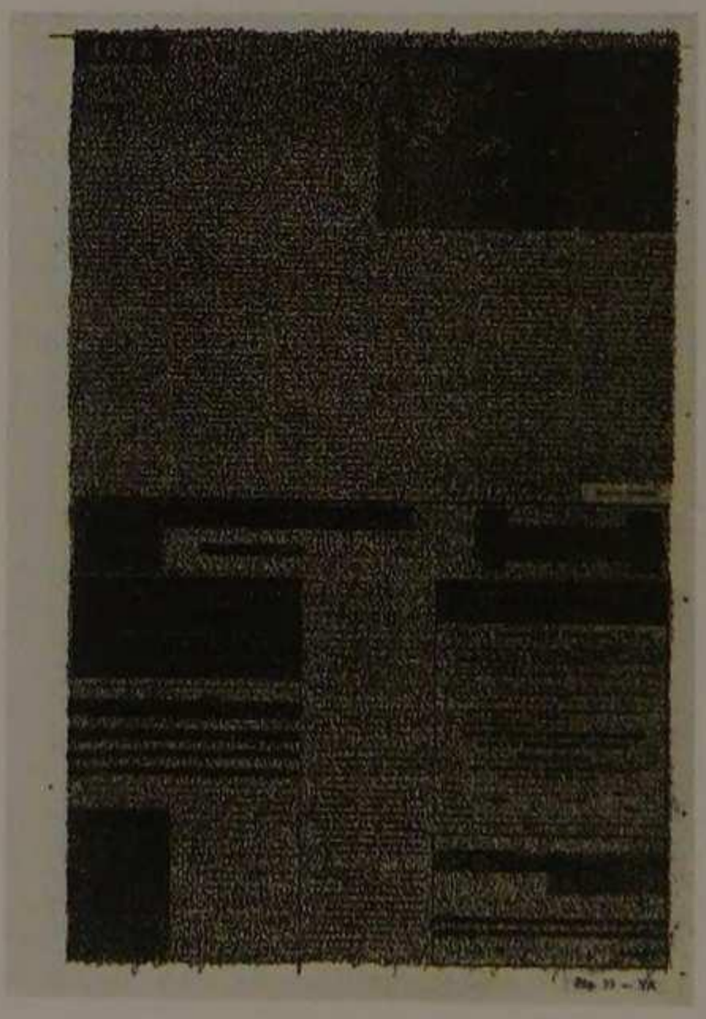


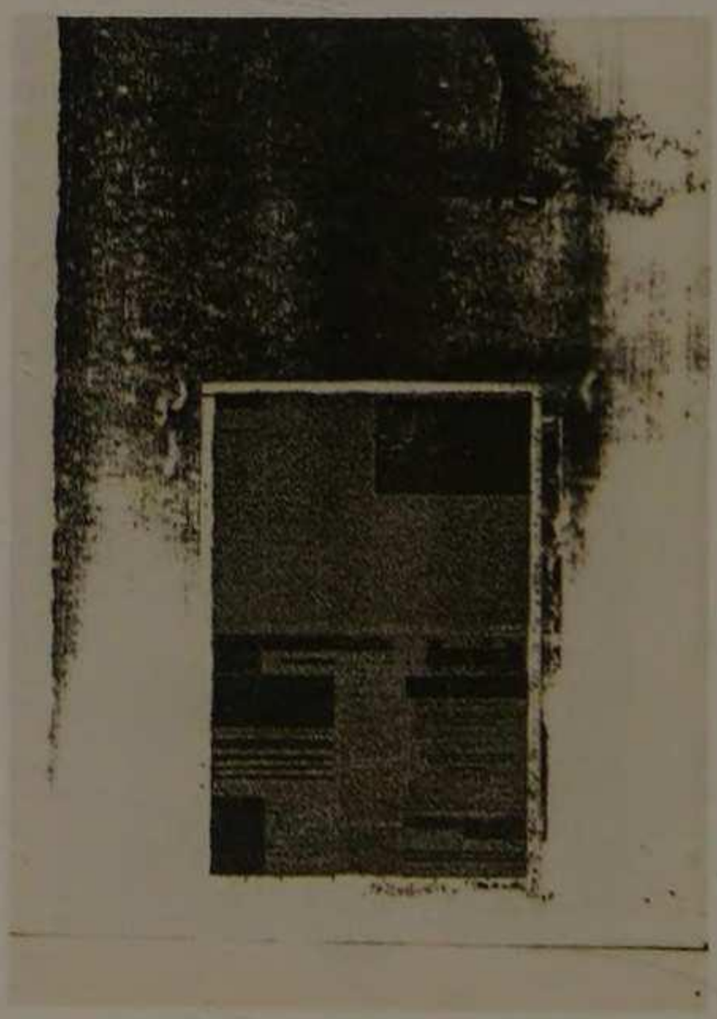


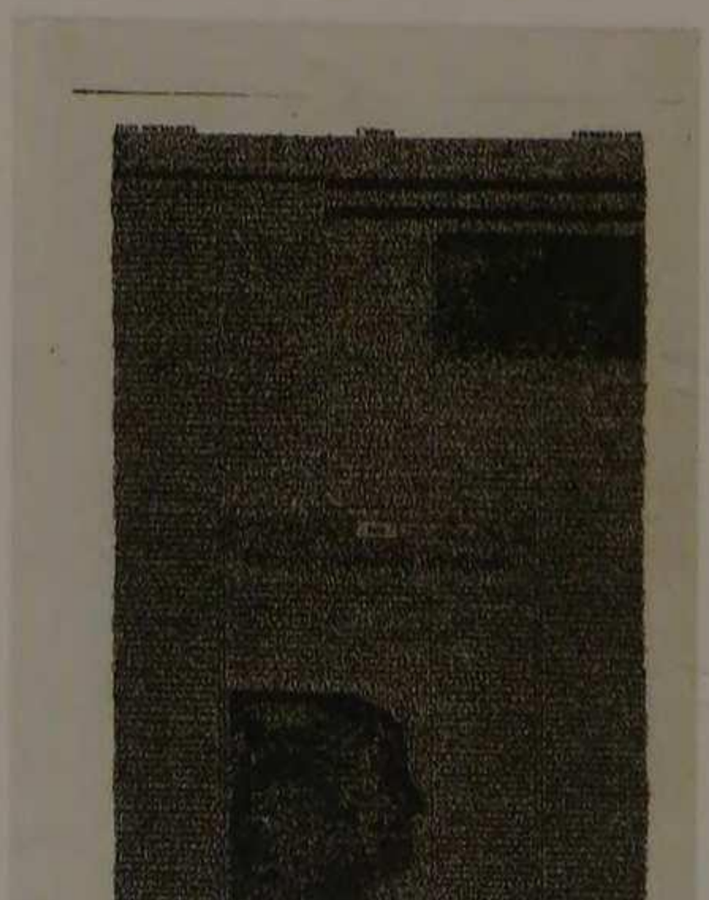


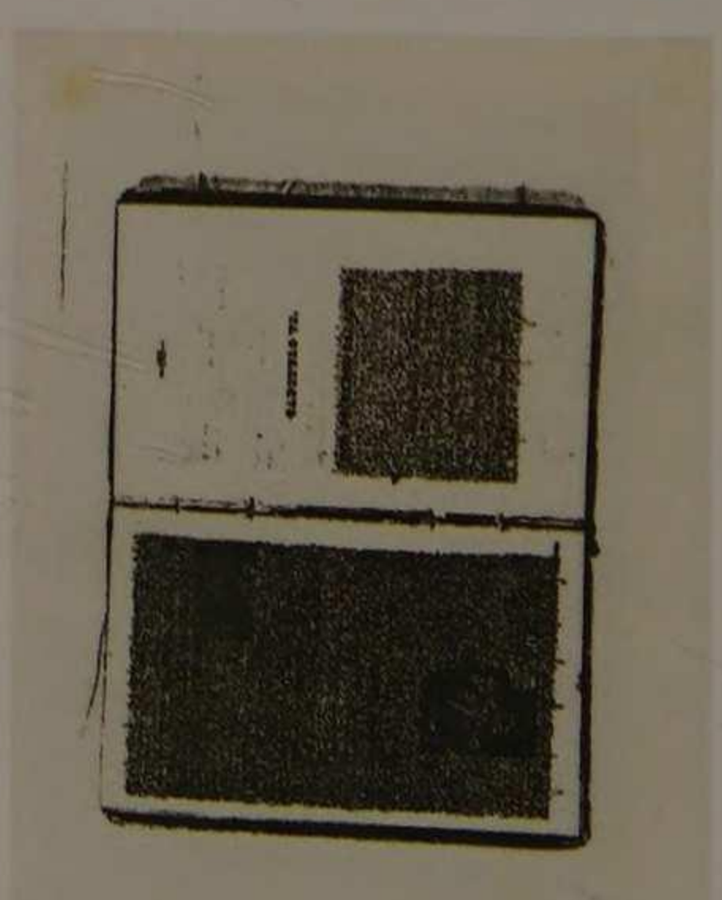






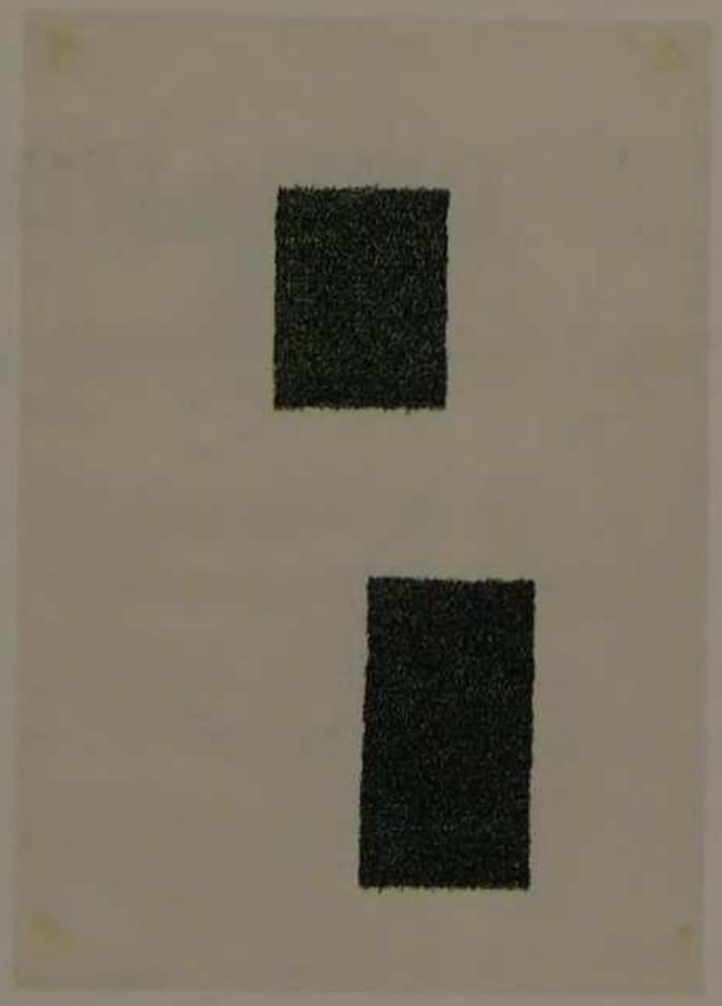






CONCHA JEREZ













EDUARDO SCALA

Madrid, 1945

Páginas 340 a 345
28 Re/tratos de mujeres, 1978/1999 [168]

DESDE la adolescencia se preparó como ajedrecista de competición, ganando varios torneos internacionales, pero en un momento de su vida abandonó la práctica competitiva por entender que el ajedrez es un arte en sí mismo y no un deporte ni un medio profesional de ganarse la vida.

Este abandono surgió al cobrar plena conciencia del valor simbólico y hermético que encierran muchos de los movimientos de las fichas.

Ha trabajado como crítico de ajedrez y ha publicado comentarios sobre partidas de artistas, como Marcel Duchamp y John Cage, con quien ha tenido ocasión de jugar una partida en 1991.

Su escritura tiene una profunda relación con el ajedrez y sus métodos, con sus técnicas y con sus significados. El cifrado de las jugadas, los movimientos geométricos de las fichas y otros elementos herméticos y simbólicos que subyacen a la estrategia han sido acicates para desarrollar una escritura cifrada y esencialista que se apoya en la geometría y en la simetría.

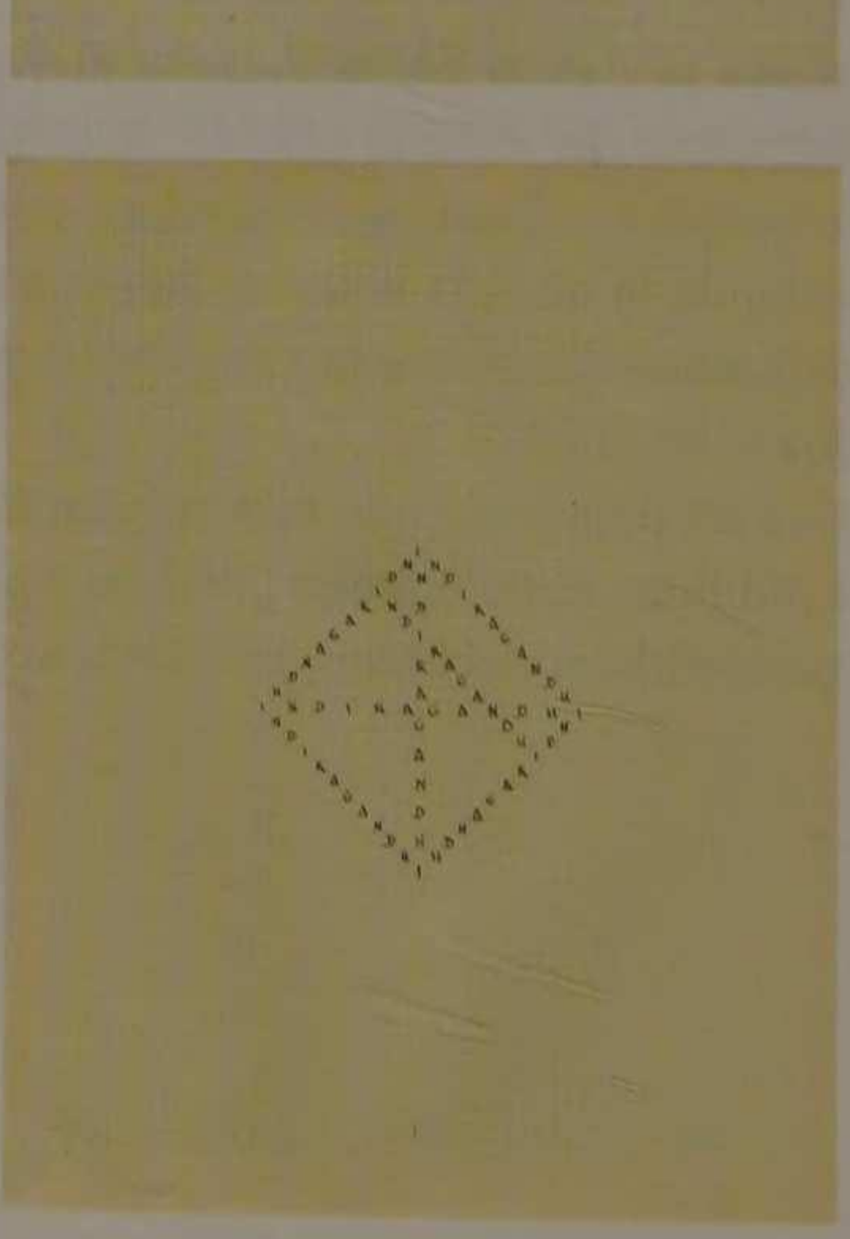
Como poeta publicó sus primeros libros durante el segundo periodo de la experimentación en España. *Geometría del éxtasis* (1974), *SOLUNA* (1977) y *Círculo* (1979).

Son trabajos de francotirador solitario que escribe y edita sin relación con los protagonistas de los movimientos de la década anterior, hasta que José Antonio Sarmiento incluye poemas suyos en una antología sobre la vanguardia poética española publicada en la revista francesa *Doc(k)s* (1982).

A partir de entonces es un personaje que está regularmente presente en la escena española con intervenciones públicas, instalaciones poéticas y publicaciones, siendo el continuador de las prácticas experimentales más constante en la actualidad.

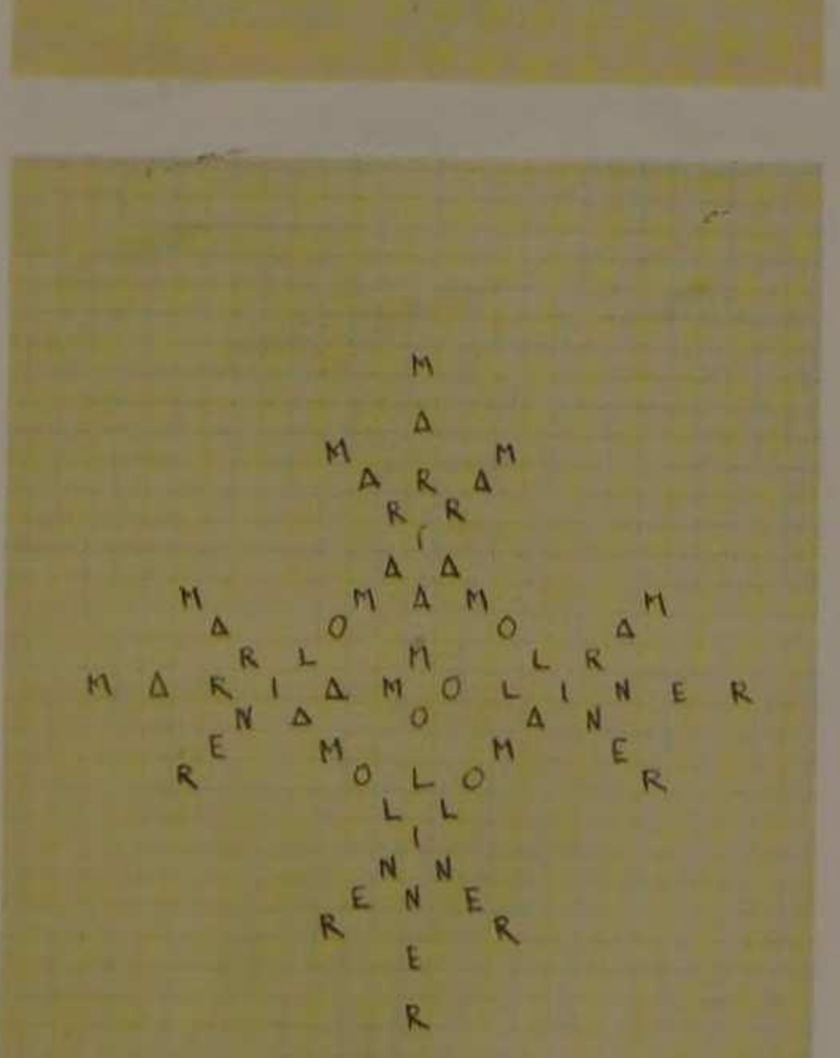
Bibliografía seleccionada:

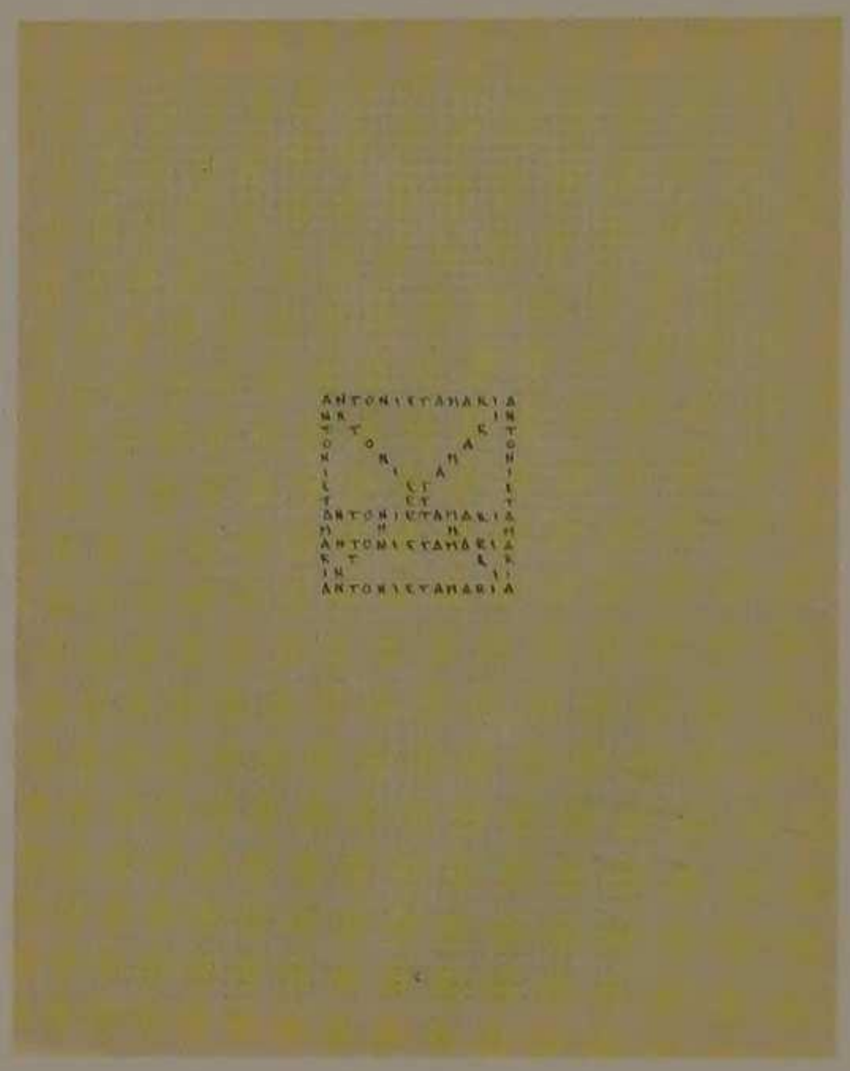
SCALA, Eduardo: *Poesía (1974-1999)*, Madrid: Siruela, 1999.

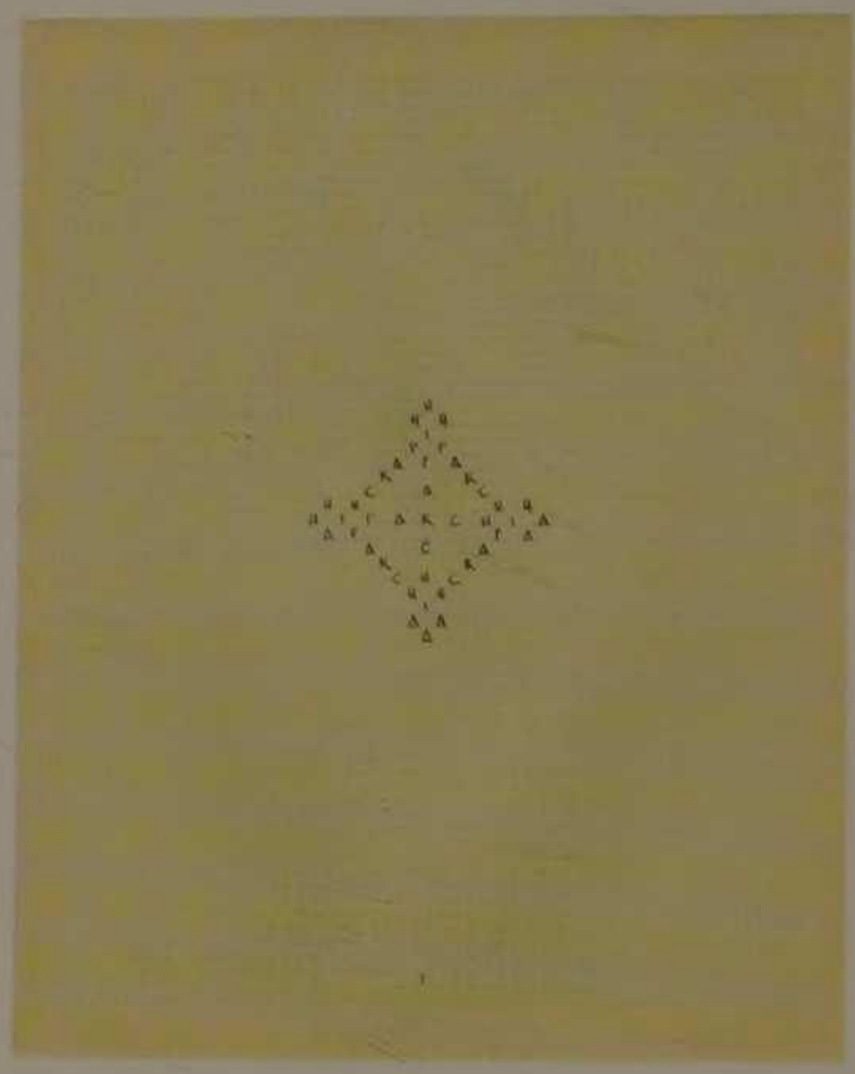

28 RETROTOS DE MUJERES
INÉDITOS

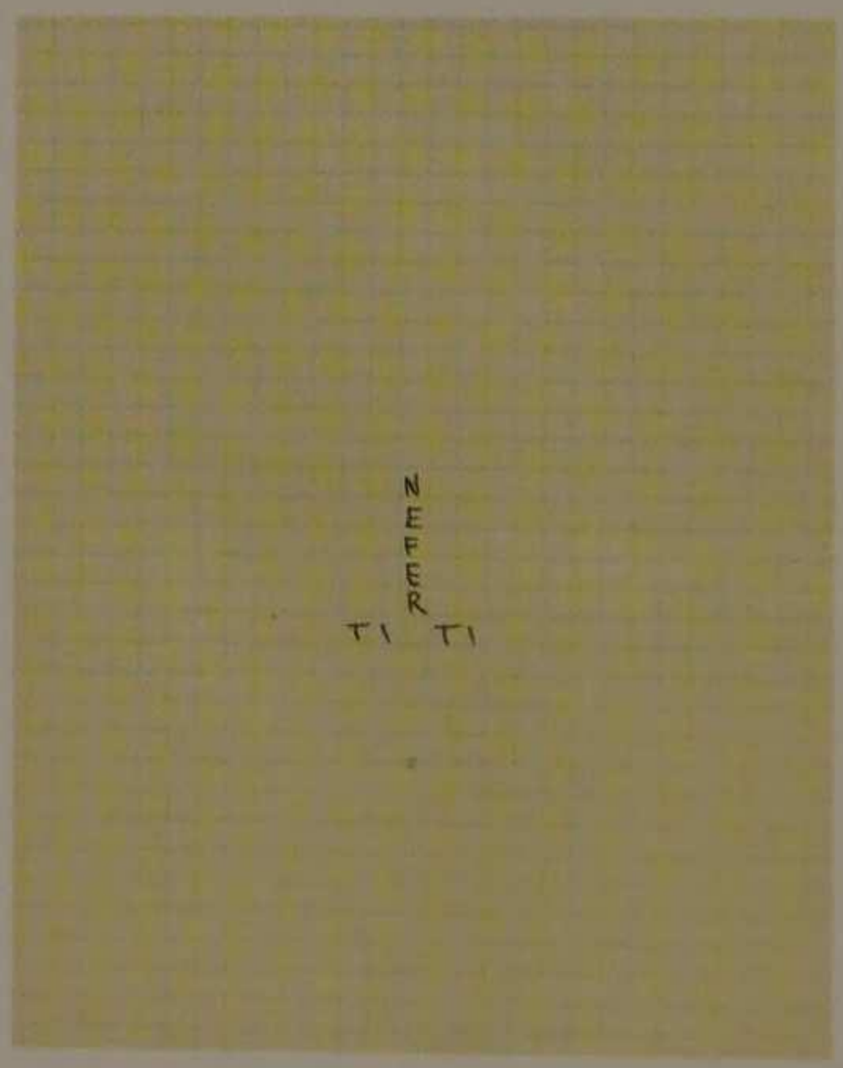
EDUARDO SCALA

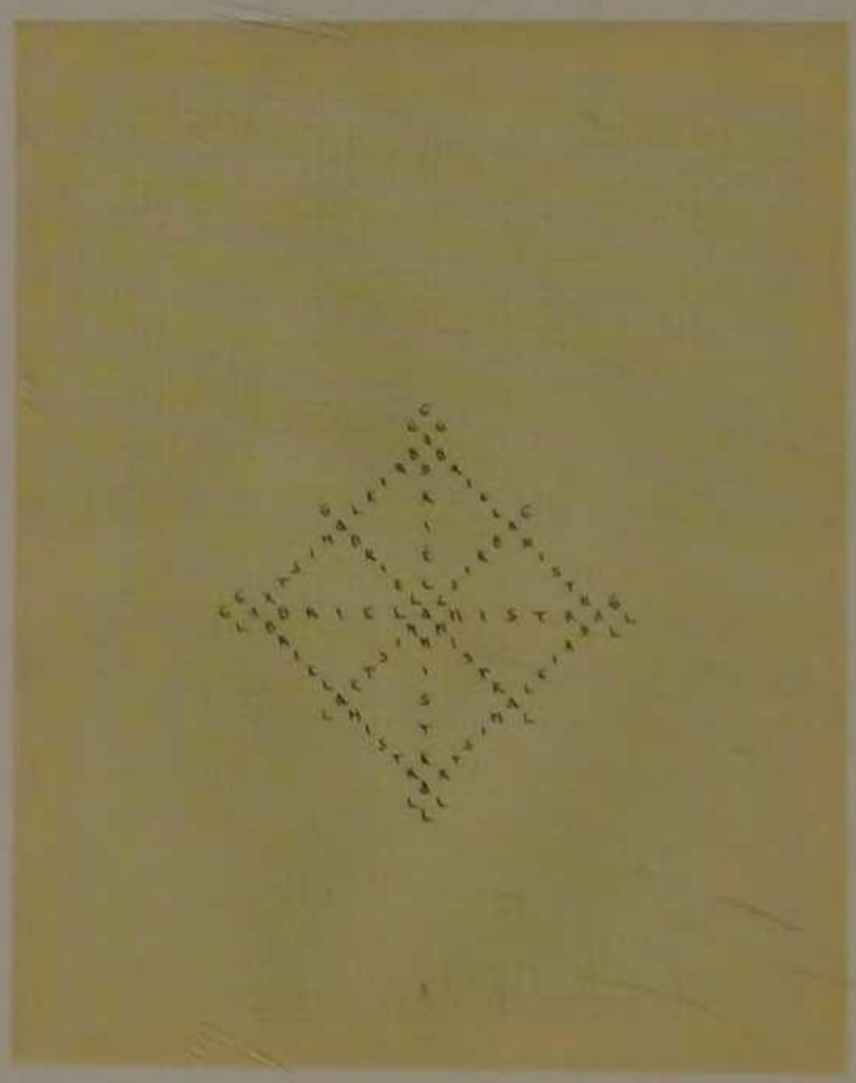


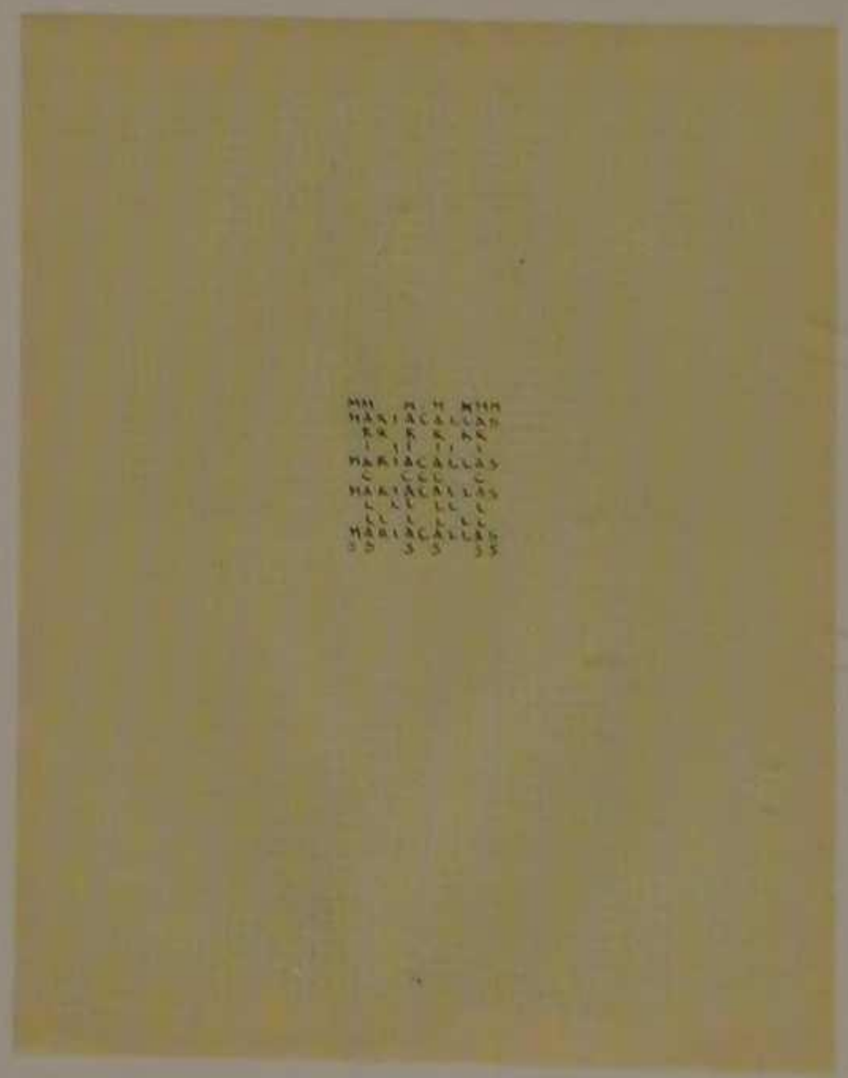


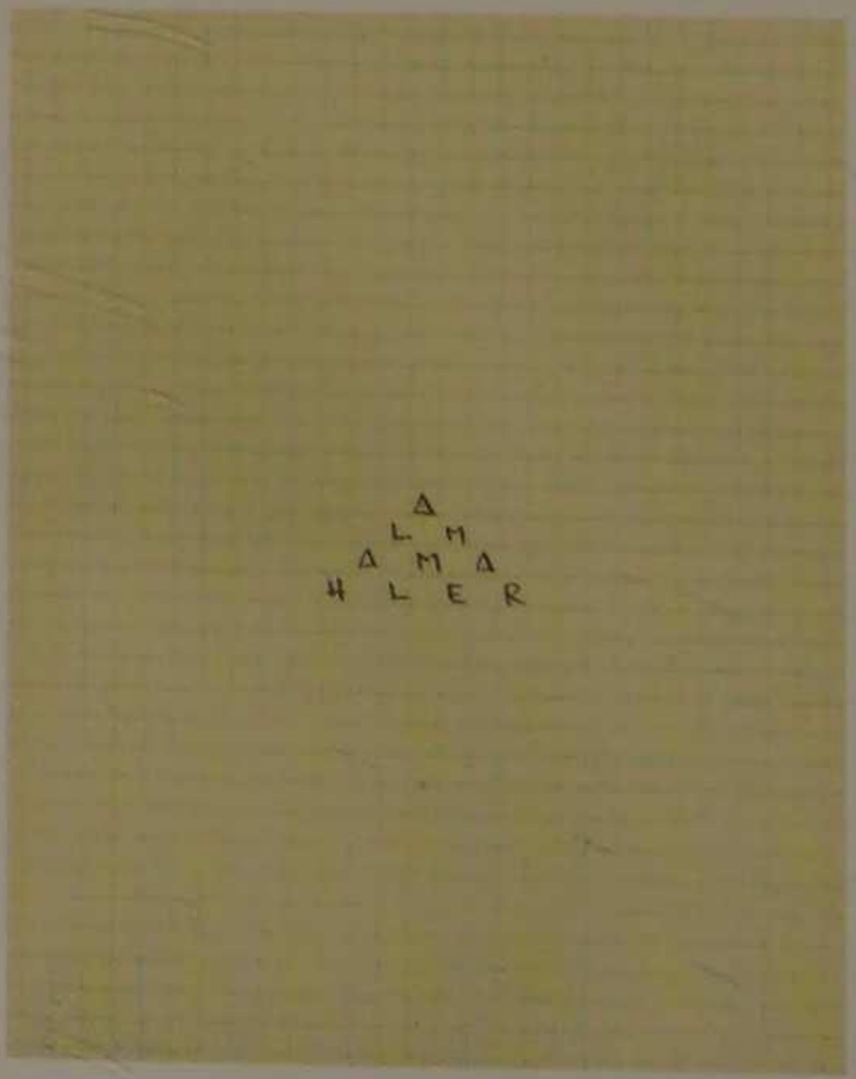


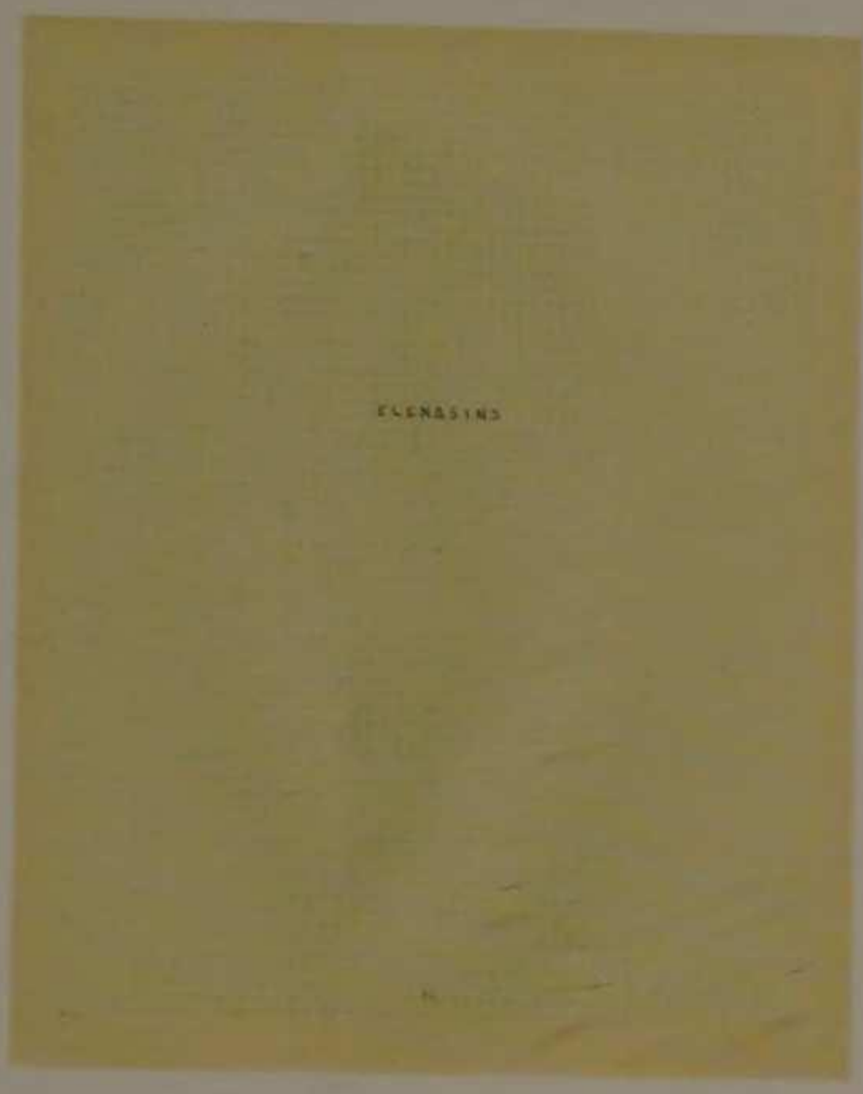


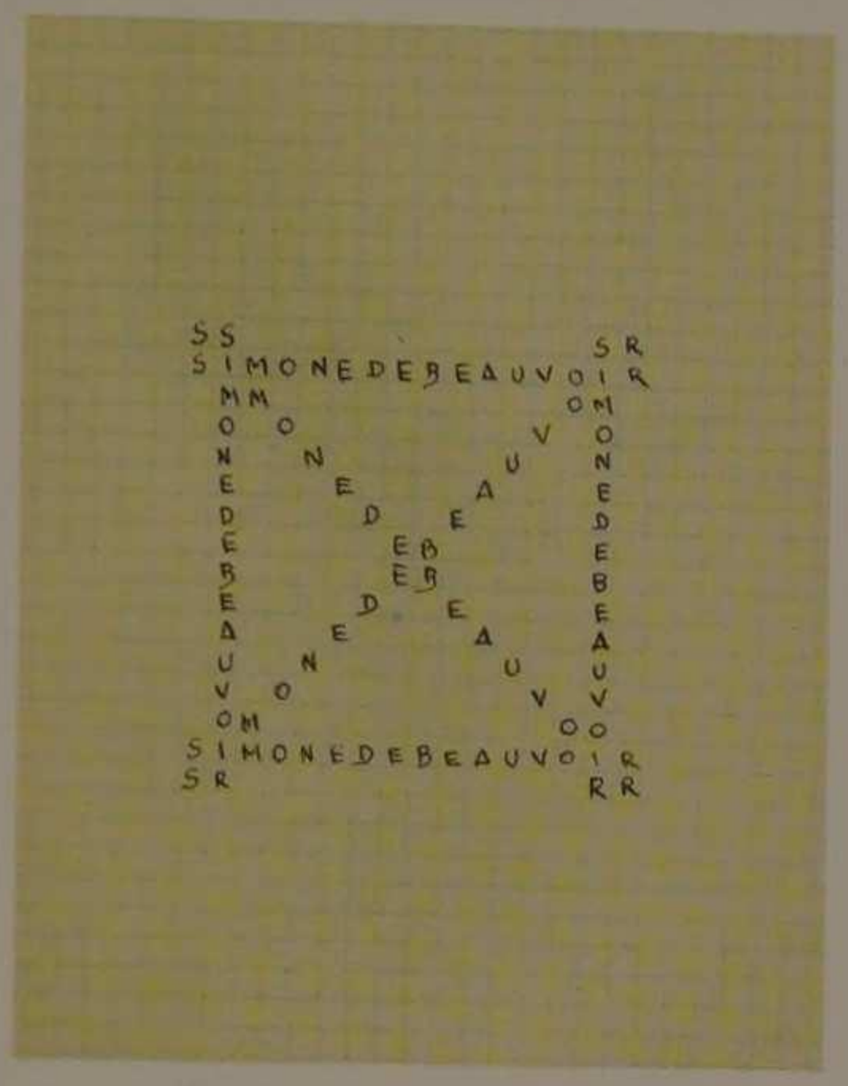


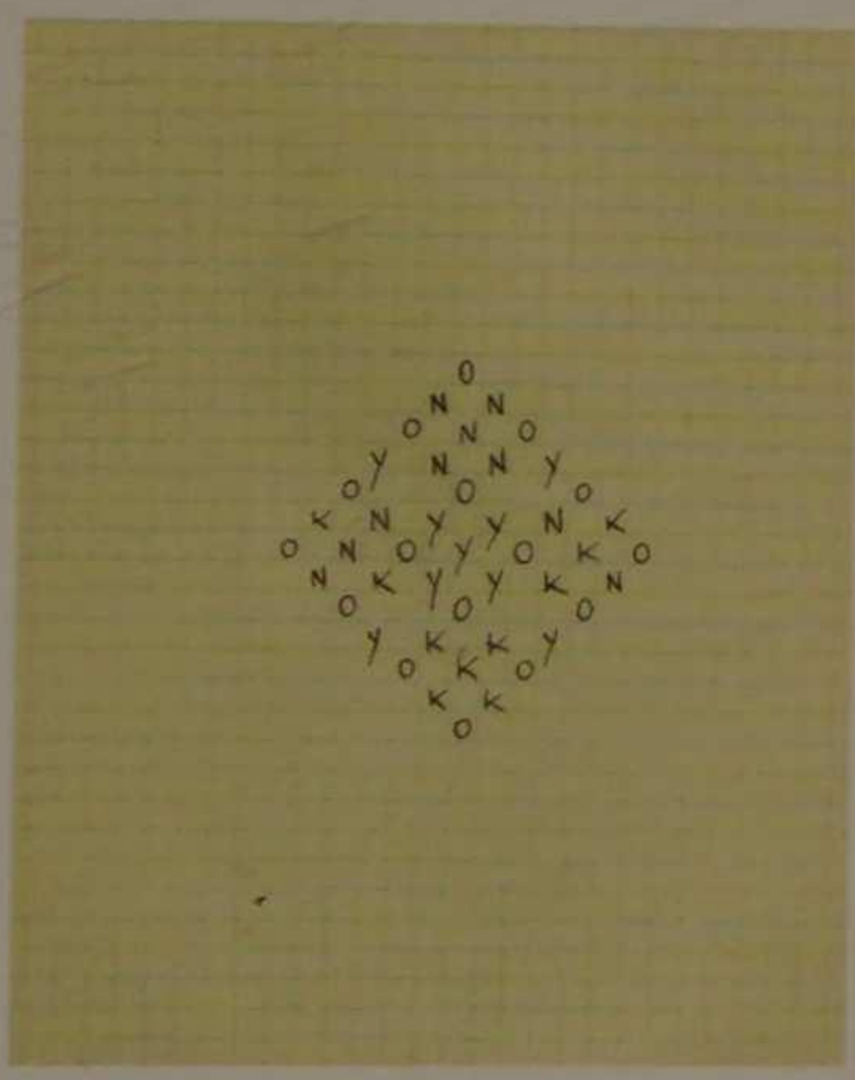


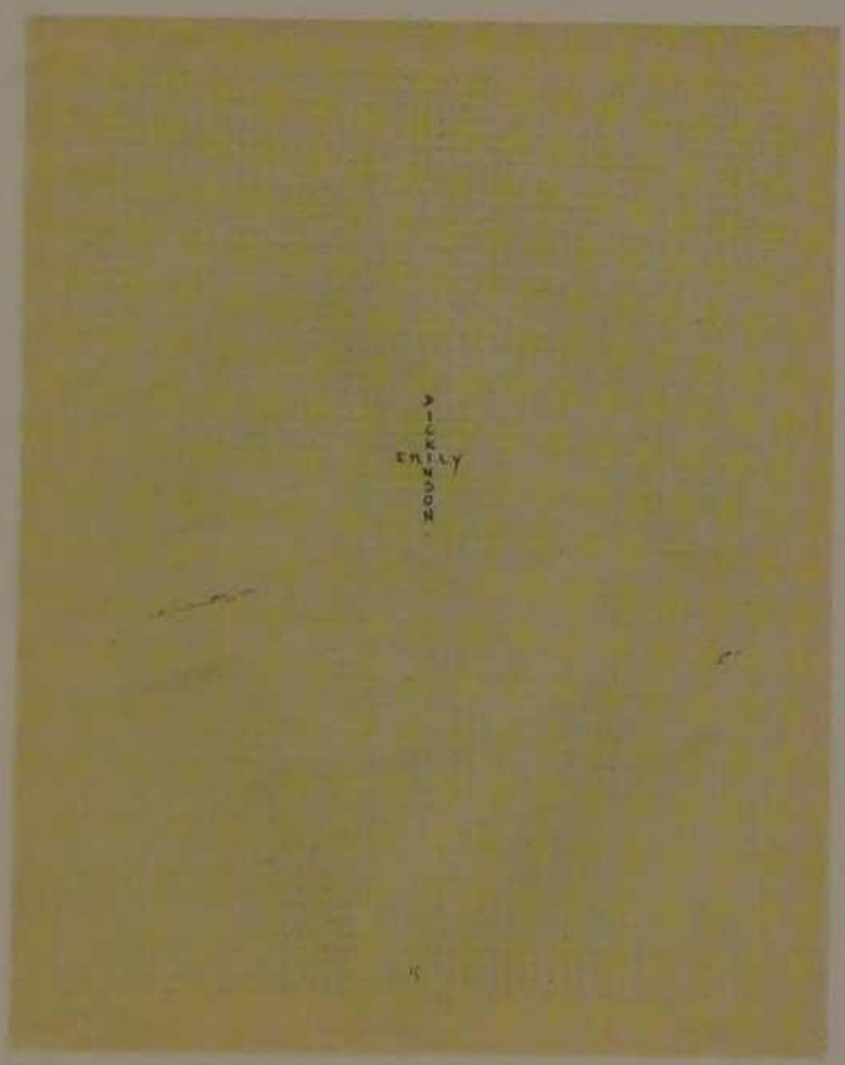


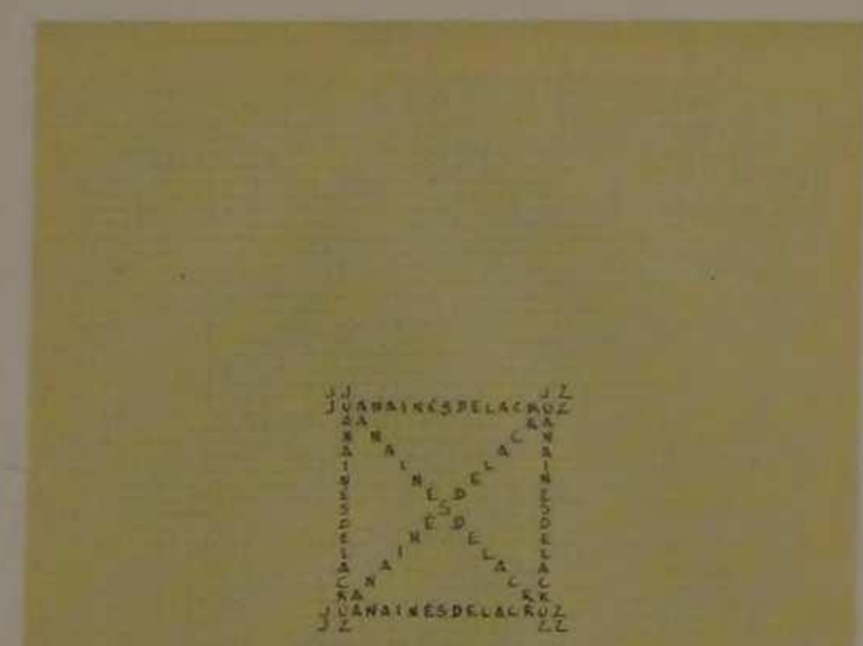


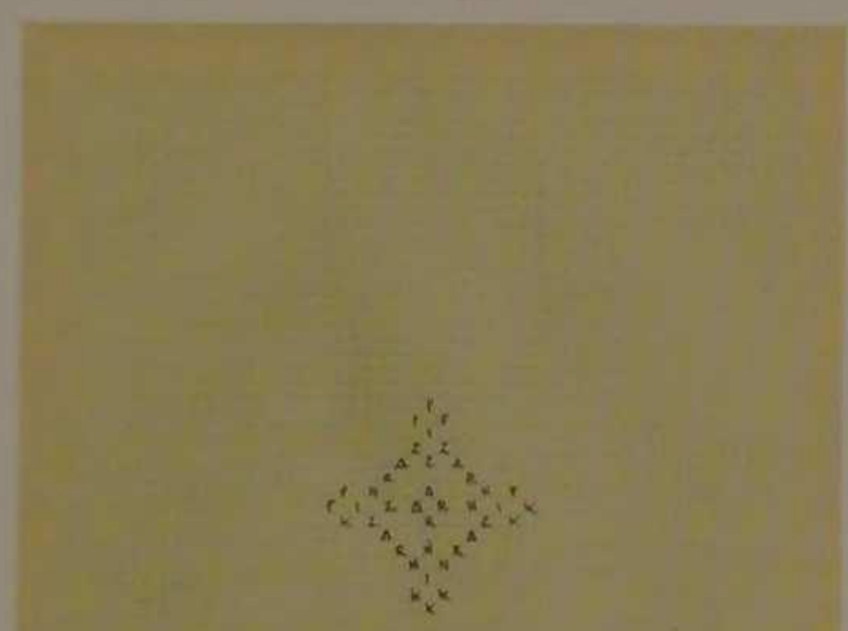

ELENASINO

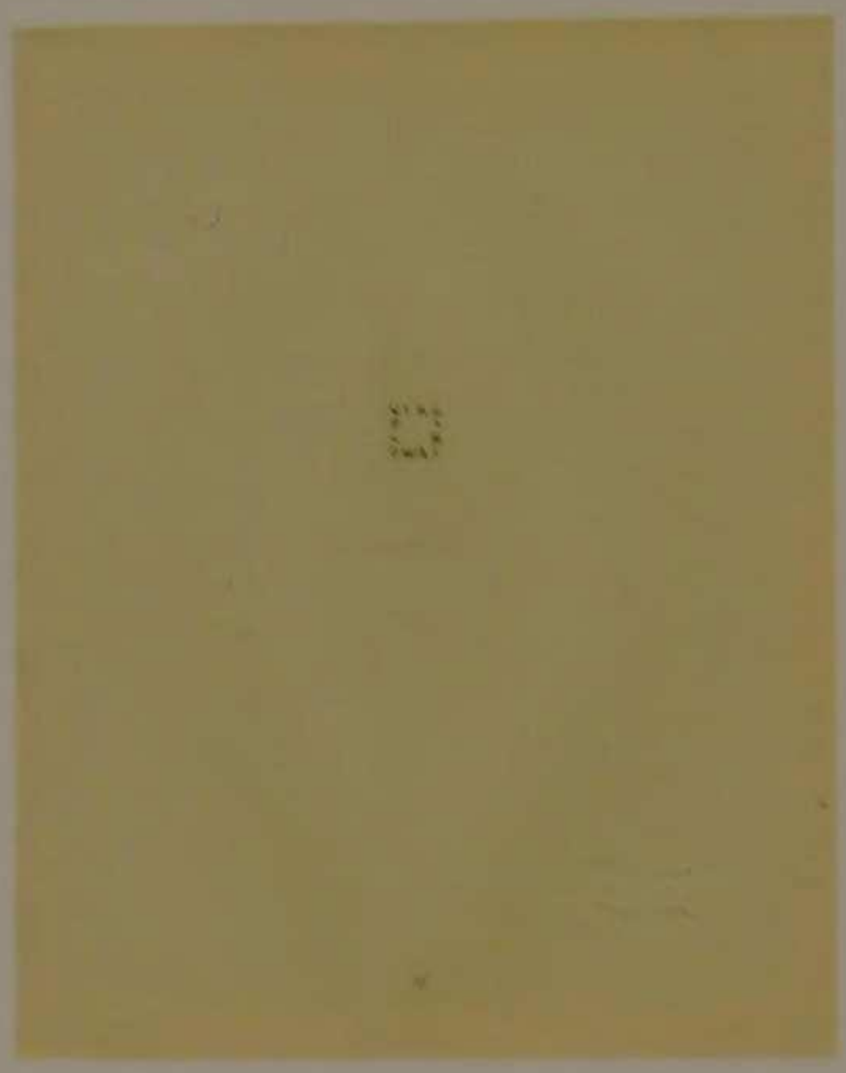

SIMONEDEBEAUVOIR

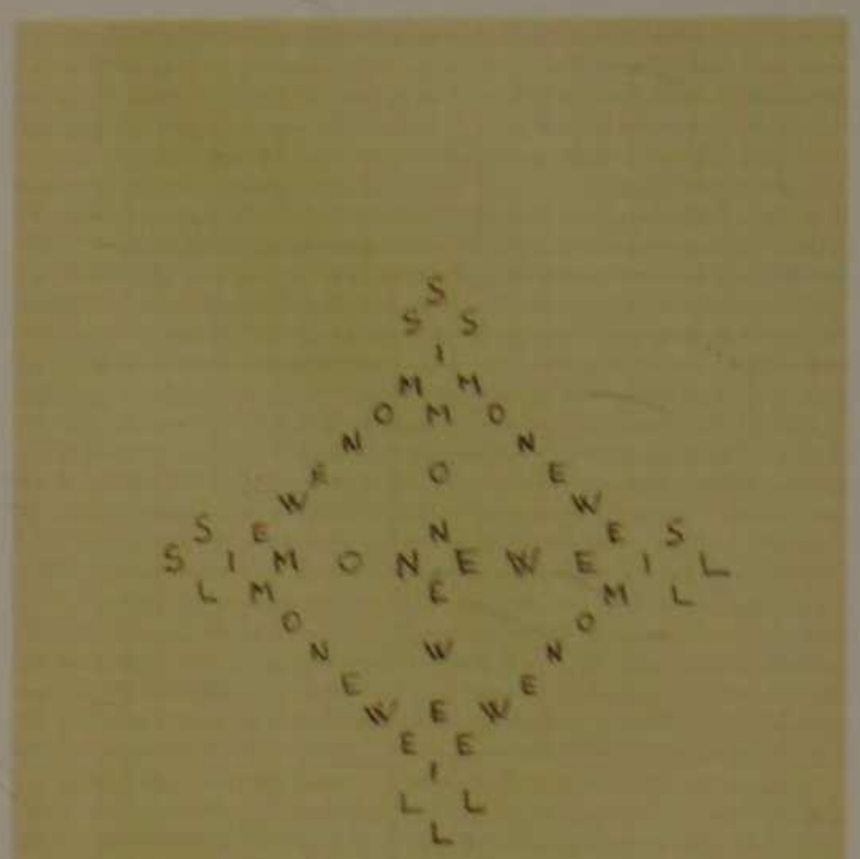


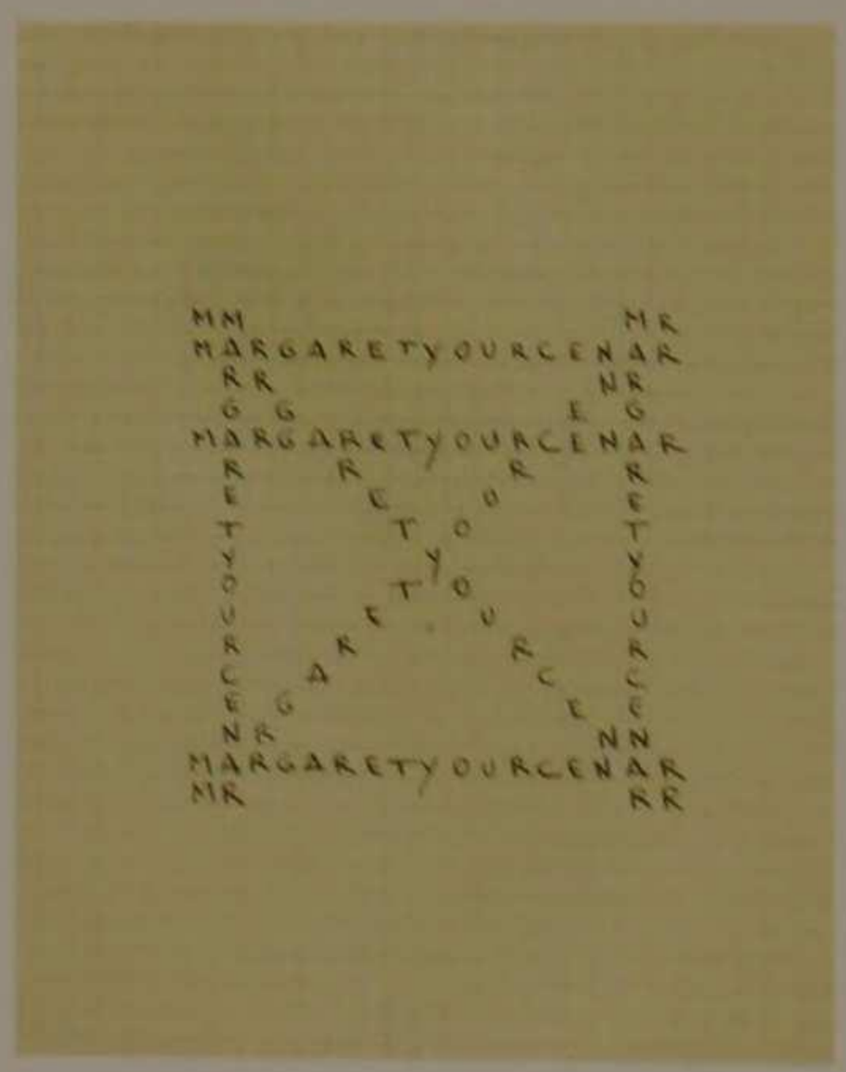

EMILY DICKINSON

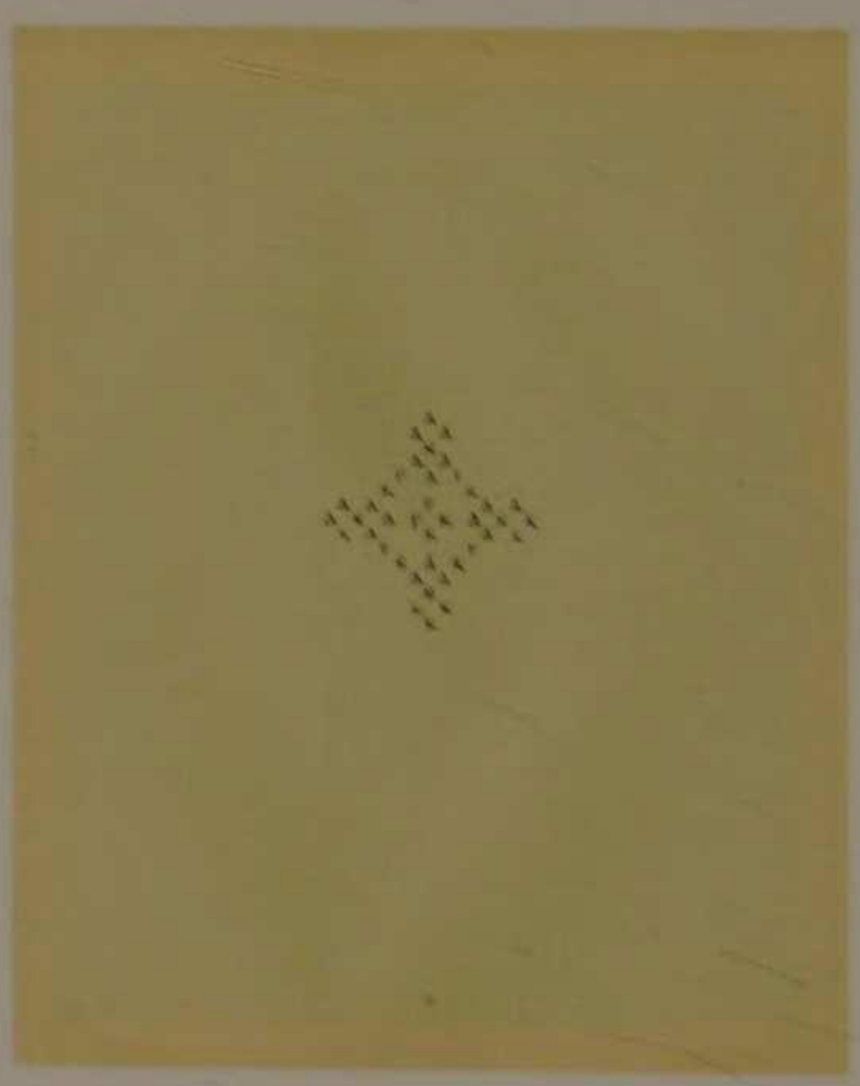

JUANA INES DE LA CRUZ

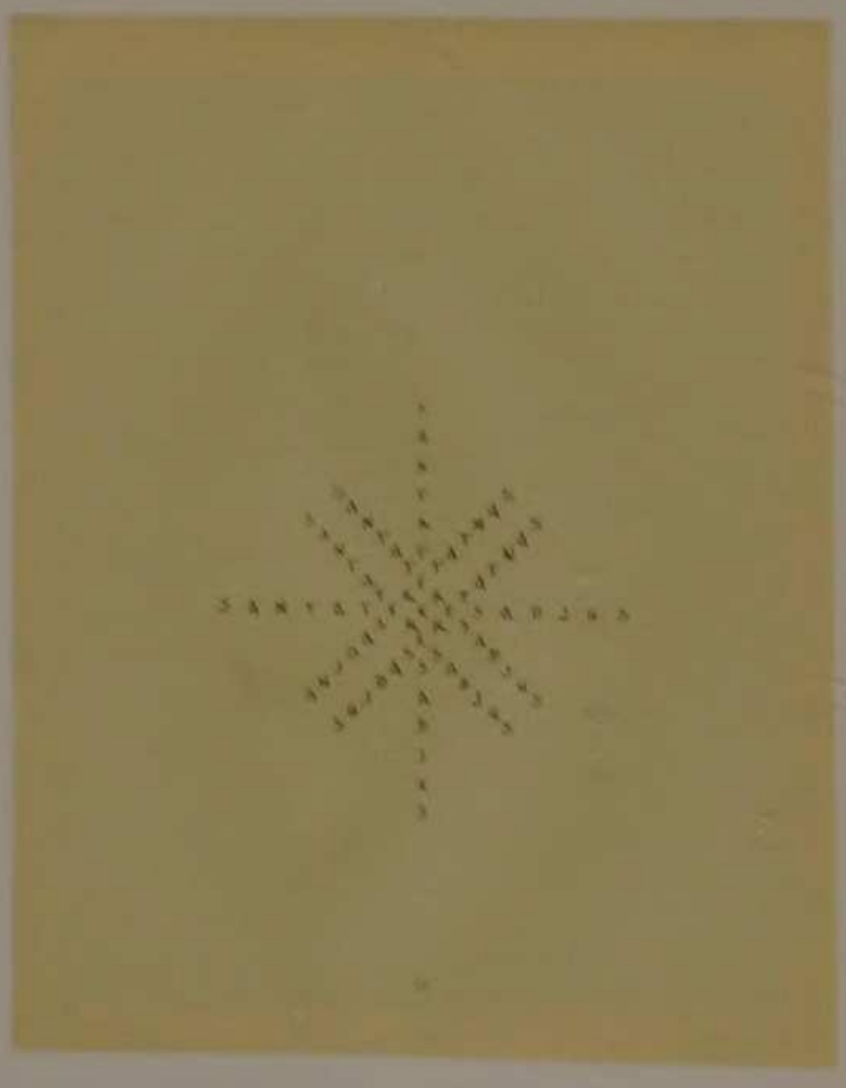


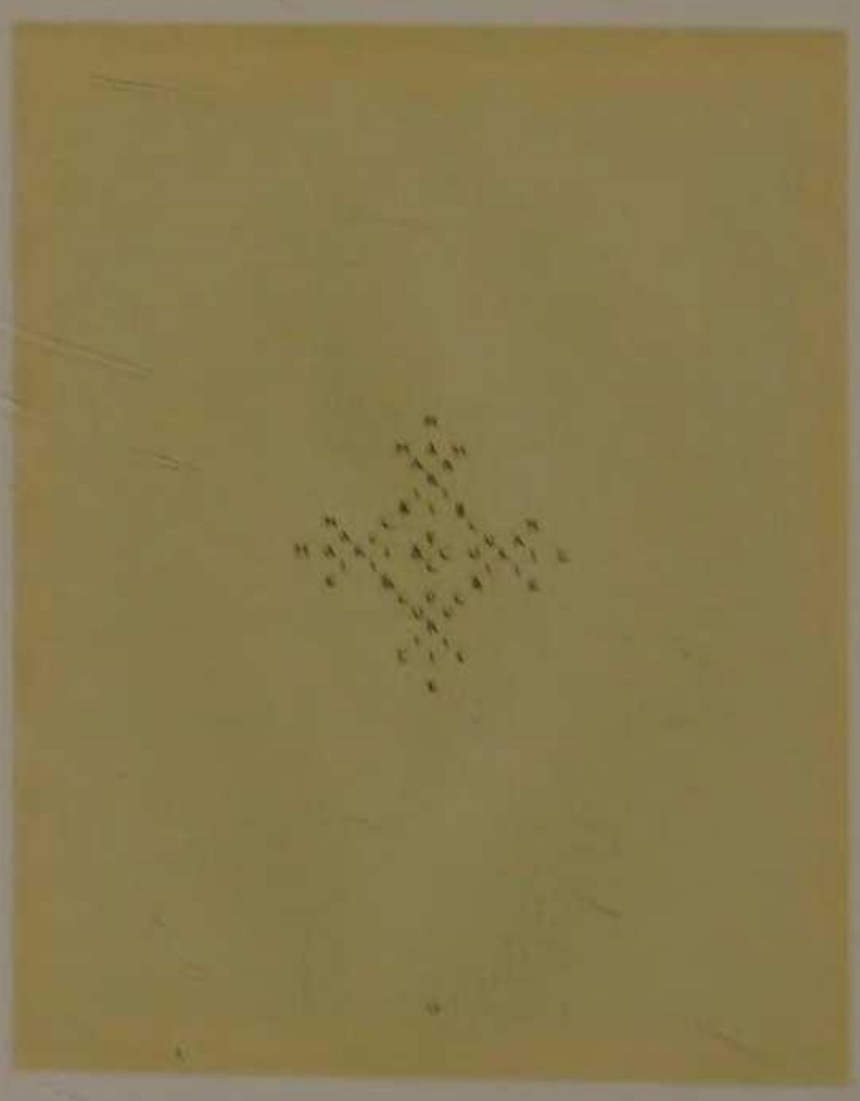




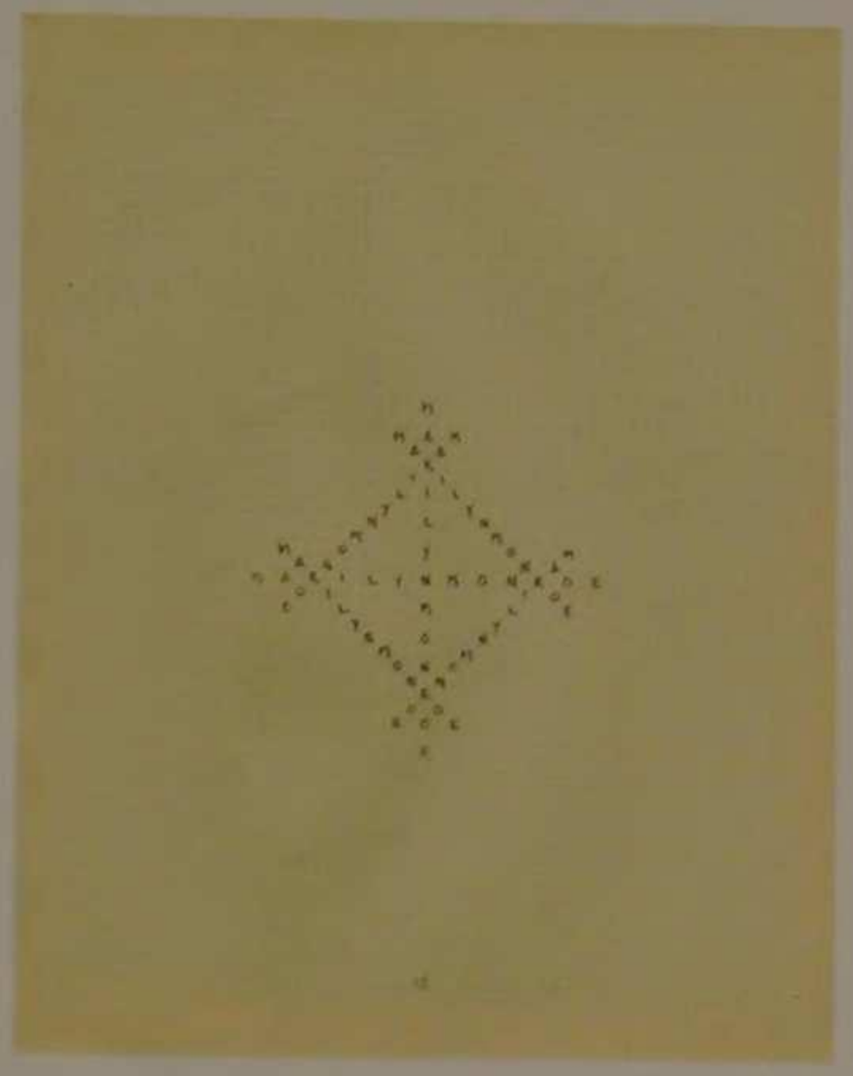


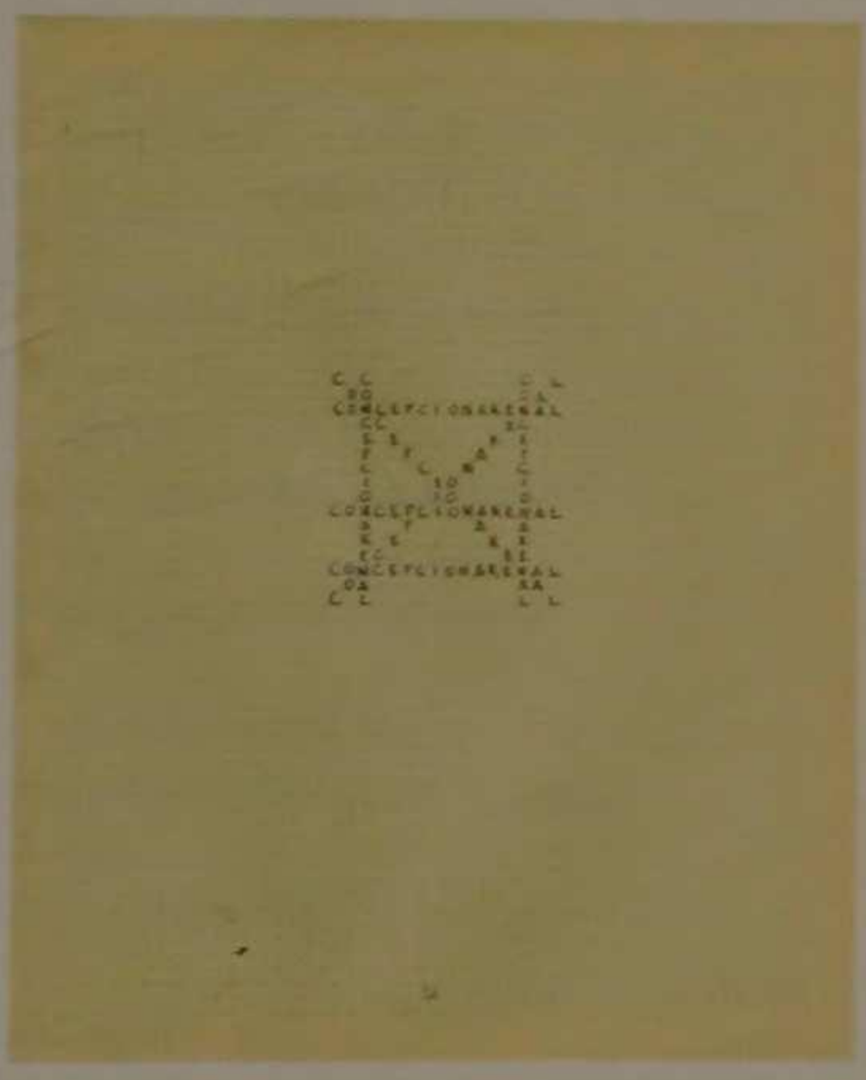


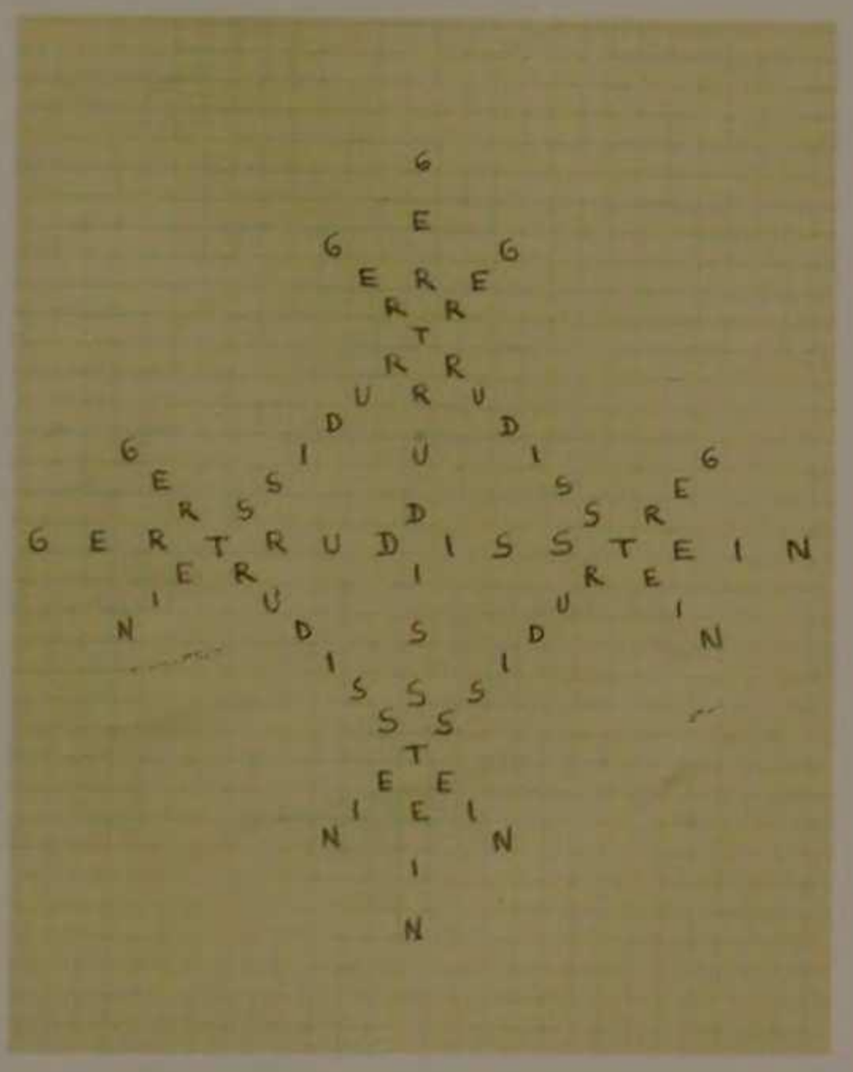


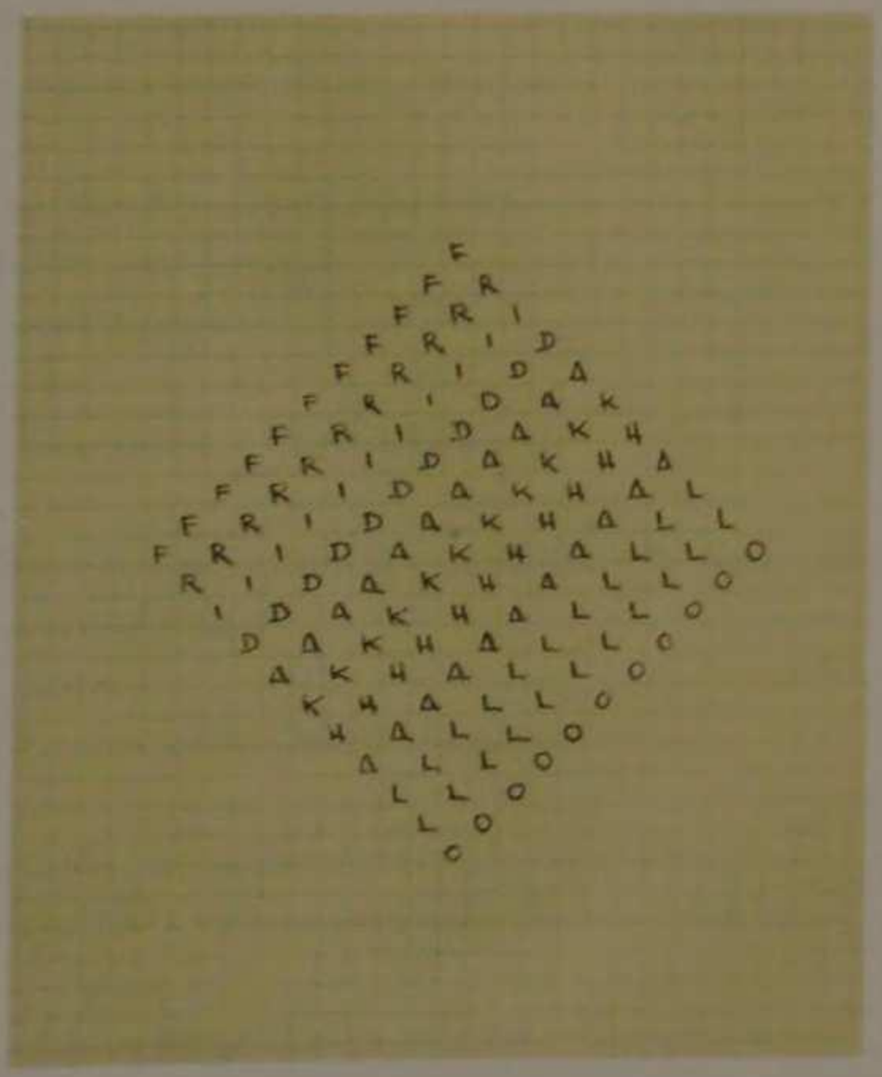














Jorge Oteiza

Orio, 1908 - San Sebastián, 2003

1. *Ley de los cambios*, 1990
Carpeta gráfica con 9 aguafuertes y 8 textos del autor
Edicions Tristan, Figueras. Deché, San Sebastián
Ejemplar 29/45, firmado
50 x 62 cm c/u

2. Notas escritas por el autor en torno
a la *Ley de los cambios*, s/f
Lápiz negro sobre papel
28 x 21.5 cm
Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza

3. *La historia según la Ley de los cambios*, s/f
Bolígrafo negro y azul sobre papel
31.3 x 21.4 cm
Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza

4. *Ejercicio con dos lecturas en redondo*, s/f
Texto mecanografiado sobre papel
29.7 x 21 cm
Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza

5. Poema visual, s/f
Texto mecanografiado sobre papel (copia)
31.4 x 21.5 cm
Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza

6. *Niña corre* (poesía visual), s/f
Texto mecanografiado sobre papel (copia)
31.4 x 21.5 cm
Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza

7. *Poemas espaciales*, s/f
Texto mecanografiado y bolígrafo azul sobre papel
29.7 x 21 cm
Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza

8. Notas escritas por el autor en torno
a la *Ley de los cambios*, s/f
Lápiz azul sobre papel
21.5 x 25 cm
Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza

9. *Ley de los cambios aplicada a periodos artísticos*, s/f
Lápiz negro sobre papel
21.5 x 27.8 cm
Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza

10. *Resumen de esquemas con Ley de los cambios*, s/f
Texto mecanografiado, lápiz negro y bolígrafo azul sobre papel
31.3 x 21.4 cm
Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza

11. *Aplicación de mi Ley de los cambios*, s/f
Collage de textos mecanografiados, fotocopias y lápiz
sobre papel
29.6 x 21 cm
Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza

12. Poema visual, s/f
Texto mecanografiado y collage con fotocopia
sobre papel
29.5 x 21 cm
Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza

13. *Material sobre la marcha*, s/f
Texto mecanografiado sobre papel
18.7 x 21.5 cm
Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza

José Antonio Sistiaga

San Sebastián, 1932

14. *...ere erera baleibu izik subua aruaren...*,
1968-1970
Película de 35 mm pintada a mano,
instalada en mesa de luz
José Antonio Sistiaga, Tabakalera,
San Sebastián

15. *...ere erera baleibu izik subua aruaren...*,
1968-1970
Película de 35 mm pintada a mano, transferida
a DVD, color, sin sonido, 75 min
José Antonio Sistiaga

Javier Aguirre

San Sebastián, 1935

16. *Uts cero*, 1967-1970
Película 35 mm, transferida a DVD, b/n, sonido,
9 min 40 s
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

17. *Innerzeitigkeit (Temporalidad interna)*,1969-1970
Película 35 mm, transferida a DVD, b/n, sonido, 14 min
(Diseño gráfico de Fernando Millán)
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Juan Eduardo Cirlot

Barcelona, 1916-1973

18. *Anahit*
Dau al set, Barcelona, 1968
S/p, 25 x 18 cm

19. *Bronwyn, n*
Edición del autor, Barcelona, 1969
S/p, 25 x 18 cm

20. *Bronwyn, V*
Edición del autor, Barcelona, 1968
S/p, 25 x 18 cm

21. *Bronwyn, VI*
Edición del autor, Barcelona, 1969
S/p, 25 x 18 cm

22. *Bronwyn, VIII*
Edición del autor, Barcelona, 1969
S/p, 25 x 18 cm

23. *Bronwyn, y*
Edición del autor, Barcelona, 1970
S/p, 25 x 18 cm

24. *Donde nada lo nunca ni I y II*
Edición del autor, Barcelona, 1971
S/p, 25 x 18 cm

25. *El palacio de plata Cristo, cristal*
Edición del autor, Barcelona, 1968
S/p, 25 x 18 cm

26. *Homenaje a Bécquer, I y II*
Edición del autor, Barcelona, 1971
S/p, 25 x 18 cm

27. *La doncella de las cicatrices*
Edición del autor, Barcelona, 1967
S/p, 25 x 18 cm

28. *La sola virgen la*
Edición del autor, Barcelona, 1969
S/p, 25 x 18 cm

29. *Inger permutaciones*
Edición del autor, Barcelona, 1971
S/p, 25 x 18 cm

Joan Brossa
Barcelona 1919-1998

Antoni Tàpies
Barcelona 1923-2012

30. *Novel.la*, 1965
Carpeta gráfica, 31 litografías, Sala Gaspar, Barcelona
Ejemplar 23/140, firmado por los autores
39 x 59 cm

Josep Maria Mestres Quadreny
Manresa, 1929

31. *Doble Concert per a Ones Martenot*, 1970
Impresión, tinta y lápiz sobre papel, e impresión matricial sobre papel continuo
15 x 112 cm
Colección MACBA. Consorcio MACBA

32. *L'Estro Aleatorio*, 1973-1978
Tinta, lápiz e impresión sobre papel, e impresión sobre papel vegetal
45 x 90 cm
Colección MACBA. Consorcio MACBA

33. *Aronada*, 1971
Reprografía y tinta sobre papel vegetal
37.8 x 31.5 cm
Colección MACBA. Consorcio MACBA

34. *Suite bufa*, 1966
Reprografía, tinta y lápiz sobre papel, y reprografía sobre papel vegetal
Selección de 7 partituras (de 35)
26 x 36.5 cm
Colección MACBA. Consorcio MACBA

Julio Campal
Montevideo 1933 - Madrid, 1968

35. Caligrama, s/f
Tinta sobre papel
31.5 x 21.5 cm

36. Caligrama, s/f
Tinta sobre papel
27.5 x 21 cm

37. Caligrama, 1968
Collage y rotulador sobre papel
22.7 x 16.2 cm

38. Caligrama, 1968
Collage y rotulador sobre papel
22.7 x 16.2 cm

39. Caligrama, ca. 1968
Rotulador sobre papel de seda
19.4 x 42.5 cm

40. Caligrama, s/f
Tinta sobre cartulina
50.3 x 65.2 cm

41. *Caligramas*, 1969
Carpeta gráfica con 20 serigrafías de Campal y 3 diseños de Elvira Alfageme
Selección de 10
Edición de Elvira Alfageme, s/l
Ejemplar 8/60
34 x 49 cm

42. *Jean Ipousteguy*, caligrama, 1968
Rotulador sobre papel impreso en offset
22.5 x 16 cm

43. Caligrama sobre página *ABC*, 1967
Rotulador sobre papel impreso
31.6 x 23 cm

44. Caligrama, s/f
Impresión mecánica
24 x 25 cm

45. Nota manuscrita sobre servilleta de papel, s/f
Tinta sobre papel
24.8 x 25.4 cm

46. Caligrama, ca. 1968
Rotulador sobre papel vegetal
31.3 x 21.5 cm

47. *Falleció Oliverio Girondo*, caligrama, 1968
Rotulador sobre papel impreso en offset
21 x 15 cm

48. *Xul Solar*, caligrama, 1968
Rotulador sobre papel impreso en offset
21 x 15 cm

49. Envío postal dirigido a Armando Briones, 1968
Rotulador sobre papel
10 x 15.5 cm

50. Caligrama, 1968
Impresión mecánica
25 x 24 cm

51. Caligrama, s/f
Rotulador sobre papel verjurado
16.5 x 22.5 cm

Fernando Millán

Villarrodrigo, 1944

52. *Texto 3*, 1966
Tinta china y letras transferibles sobre cartulina
34 x 19.5 cm

53. *Texto 4*, 1967
Tinta china y letras transferibles, sobre cartulina
35 x 25 cm

54. *Ahora*, 1967
Tinta china y letras transferibles, sobre cartulina
36 x 25 cm

55. *Never*, 1967
Tinta china y letras transferibles, sobre cartulina
24.5 x 24.5 cm

56. *Poemas N. O.*,1967
Texto mecanografiado sobre papel
3 pp. 27.5 x 21.5 cm c/u

57. *Oculta mentira*, criptograma, 1972
Tinta sobre cartulina
25 x 35 cm

58. *Sueño*, criptograma, 1973
Tinta sobre cartulina
28.5 x 40.5 cm

59. *Volver*, criptograma, 1972
Tinta sobre cartulina
27.5 x 33 cm

60. *Ariadna o la búsqueda*, 1971-1973
44 Fotografías b/n
40.8 x 29.8 cm c/u

61. *Relato 3*
Edición original del autor, Madrid, 1969
Tinta y collage, sobre cartulina
Ejemplar 3/20
25 x 22.5 cm

62. *Vitalidad*
Edición original del autor, Madrid, 1983
Tinta sobre páginas del libro *Vitalidad*
30 x 21 cm
Ejemplar 1

63. *La depresión en España*
Edición original del autor, Colmenar Viejo, 1982-1983
Tinta sobre páginas del libro *La depresión en España*
27.4 x 20.5 cm

Ignacio Gómez de Liaño

Madrid, 1946

64. *Melancolía-El Desengaño*,
objeto poético postal, 1972

Texto manuscrito y collage, sobre cartulina
21.5 x 18 cm

65. *Lugar poético: Ficción conceptual*, 1973
Collage con hexagrama del I Ching y tinta
sobre papel impreso
20.5 x 15.5 cm

66. *Lugar poético: Inficción radial*, 1973
Collage con rueda luliana y tinta,
sobre papel impreso
20 x 22.3 cm

67. *Lugar poético: Ficción sensual*, 1973
Collage y tinta sobre papel ilustrado
22.5 x 16.7 cm

68. *La pirámide escalonada*, envío poético a Saúl Yurkievich, 1973
Collage y tinta, sobre papel impreso
14 x 23.5 cm

69. *S/t*, envío poético a Saúl Yurkievich, 1973
Collage con hexagrama sobre cartulina plegada
10.5 x 30 cm

70. *S/t*, envío poético a José-Miguel Ullán, 1973
Collage con papel ilustrado y cerillas, sobre cartulina
10.6 x 31.8 cm

71. *El barco de papel verde*,
envío poético a José-Miguel Ullán, 1973
Collage con papel de periódico y papel de seda,
sobre cartulina
10 x 27.5 cm

72. *Don de el horizonte? (La caída del presidente Allende)*, 1973
Collage con papel, cinta magnética y tela,
sobre cartulina
10.5 x 22 cm

73. *Calla Chile*, objeto poético enviado
a José-Miguel Ullán, 1973
Collage, cartón y papel de seda, sobre cartulina
11 x 21.5 cm

74. *El juego de la lija*, 1974
Serigrafía y collage con naipe y lija
42.5 x 30 cm y 15 x 10 cm

75. *Orografía poética*, 1972
Tinta sobre cartulina
49 x 48 cm
Ignacio Gómez de Liaño

76. *Poema visual de aspecto zen o Lluvia verbal*, 1973
Collage con tiras de papel manuscrito, sobre papel charol
21.5 x 29.7 cm

77. Carta a José-Miguel Ullán, 20 julio 1973
Collage con cinta magnética, negativo, y texto
manuscrito, sobre papel
28.5 x 22 cm

78. *Jardín gramatical*, 1972
Tinta sobre cartulina
50 x 67 cm
Ignacio Gómez de Liaño

79. *Carta a José-Miguel Ullán*, 1973
Texto manuscrito sobre papel mecanografiado
31 x 12.5 cm

80. *Cielo estrellado-punteado*,
envío poético a José-Miguel Ullán, 1973
Collage y texto manuscrito sobre cartulina
10 x 21 cm

81. *Crisis de la energía*, envío poético
a José-Miguel Ullán, 1973
Gouache sobre cartulina
8 x 14.2 cm

82. Envío poético a José-Miguel Ullán, 1974
Collage con papel de seda y periódico
19 x 10 cm

83. *El juego del capirote*, 1974
Texto manuscrito sobre tarjeta postal y sobre
10.5 x 15 cm y 11 x 16 cm

84. Envío poético a José-Miguel Ullán, 1975
Collage y texto manuscrito sobre papel
16 x 21.5 cm

Manolo Quejido

Sevilla, 1946

85. *Secuencia L - octeto 120*, 1968-72
Acrílico sobre lienzo
252 x 12 cm

86. *En la noche*, 1968
Acrílico sobre cartulina
67 x 67 cm

Herminio Molero

La Puebla de Almoradiel, 1948

87. *Balada de las manzanas*, 1969/2012
Tinta sobre papel
71.8 x 69.8 cm

88. *Bob Dylan*, 1967
Collage con fotocopias
30 x 109.3 cm

89. *A cloak for Ovan*, 1970/2012
Tinta sobre papel
100 x 70 cm

90. *El zoo triste*, 1972
(Sala de cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona)
18 fotografías b/n
9 x 9 cm c/u

91. *El zoo triste*, 1971
(Escuela de Ballet de Karen Taft, Madrid)
3 fotografías b/n
30 x 24.3 cm c/u

Alain Arias-Misson

Bruselas, 1936

92. *S/t*, 1965
Texto mecanografiado y lápiz
sobre papel milimetrado
4 pp. 23.1 x 18 cm

93. *S/t*, 1966
Texto mecanografiado y manuscrito sobre papel
30.5 x 45.6 cm

94. *Poem Slide Box*, 1963-1964
Letras transferibles sobre metacrilato
13.5 x 14 x 15 cm

95. *Homage to Trakl*, 1963-1964
Montaje fotográfico, b/n,
fotografías de Alberto Shommer
60 x 30 cm

96. *The Inner Eye*, ca.1975
Letras transferibles sobre metacrilato y madera
40 x 40 cm

97. *Palabras frágiles*, 1971
Montaje fotográfico b/n
20.5 x 22 cm

98. *The Beethoven Public Poem*, 1978
Serie de 6 collages con fotografías b/n
y tinta sobre papel
34 x 49 cm c/u

Elena Asins

Madrid, 1940

99. *S/t*, 1965
Serie de 8 collages
Tinta, grafito, lápices y collage
sobre papel y cartón
27 x 21 cm y 24 x 21 cm

100. *Cantos de Orfeo*, 1970
Texto mecanografiado sobre papel,
22 pp.
31.5 x 21.5 cm

101. *Sin título («KTTT...»)*, ca. 1968
Letras transferibles sobre papel,
sobre cartulina
66.5 x 50 cm

102. *Sin título («TUUU»)*, ca. 1968
Letras transferibles sobre papel, sobre cartulina
65.5 x 50 cm

103. *S/t*, 1972
Tinta y collage sobre papel
57.5 x 37.2 cm

Zaj

104. Tarjetas Zaj
Zaj, Madrid, 1965-1970
Impreso sobre cartulina, 66 tarjetas
Diversas medidas

105. Juan Hidalgo
Viaje a Argel
Zaj, Madrid, 1967
502 pp., 22.2 x 16.8 cm

106. Juan Hidalgo
De Juan Hidalgo
Zaj, Madrid, 1971
S/p, 27.8 x 21.3 cm

107. Walter Marchetti
Arpocrate seduto sul loto
Zaj, Madrid 1968
S/p, 21 x 30 cm

José Luis Castillejo

Sevilla, 1930 - Houston, 2014

108. *La caída del avión en el terreno baldío*
Zaj, Madrid, 1967
Libro impreso con tintas de color
90 pp., 29 x 21.6 cm

109. *La política*
Zaj, Madrid, 1968
S/p, 27.2 x 21.5 cm

110. *The book of i´s*
Edición del autor, Alemania, 1969
S/p., 23.2 x 15.5 cm

111. *The book of eighteen letters*
Edición del autor, s/l, 1972
24.2 x 17 cm
Edición de 350 ejemplares

112. *El libro de la letra*
Edición del autor, s/l, 1973
24.8 x 18 cm

113. *A Book of a Book*, 1977
Impresión offset sobre papel
70 x 99.7 cm

Esther Ferrer

San Sebastián 1937

114. *38 Números primos*, 1984
Pintura, tinta, clavos e hilo, sobre madera
50 x 50 cm

115. *S/t*, s/f
Tinta china sobre papel vegetal
97 x 97 cm

116. *Números primos*, 1986-89
Dibujo preparatorio
Rotulador y bolígrafo sobre papel
29.7 x 21 cm

117. *Números primos*, 1986-89
Dibujo preparatorio
Rotulador y bolígrafo sobre papel
29.7 x 21 cm

118. *Números primos, Espiral S. Ullam*, 1986-89
Dibujo preparatorio
Rotulador y bolígrafo, sobre papel
29.7 x 21 cm

119. *Números primos*, 1986-89
Dibujo preparatorio
Rotulador y bolígrafo, sobre papel
29.7 x 21 cm

120. *Números primos*, 1986-89
Dibujo preparatorio
Rotulador y bolígrafo, sobre papel
29.7 x 21 cm

121. *Números primos*,1986-89
Dibujo preparatorio
Rotulador y bolígrafo, sobre papel
29.7 x 21 cm

122. *Números primos*, 1986-89
Dibujo preparatorio
Rotulador y bolígrafo sobre papel
29.7 x 21 cm

Francisco Pino

Valladolid 1910-2002

123. *Textos económicos*
Librería Relieve, Valladolid, 1969
S/p, 17.5 x 12.5 cm

124. *Solar*
Edición del autor, El Pinar, Valladolid, 1970
Ejemplar 135/200
90 pp., 32.5 x 15 cm

125. *Revela velado*
Edición del autor, El Pinar, Valladolid, 1972
S/p, 11.5 x 11.5 cm

126. *Poema*
Edición del autor, El Pinar, Valladolid, 1972
Ejemplar 30/100
S/p, 23.5 x 16 cm

127. *Hombre, Canción*
Ambrosio Rodríguez, Valladolid, 1973
Ejemplar 4/100
S/p, 24 x 15.7 cm

128. *Octaedro mortal o reloj de arena*
Imprenta Ambrosio Rodríguez, El Pinar, Valladolid, 1973
Ejemplar 67/100
S/p, 23.5 x 16 cm

129. *Ventana Oda*,
Edición del autor, El Pinar,Valladolid, 1976

Ejemplar 12/100
S/p, 23.5 x 16 cm

130. ▮
Imprenta Ambrosio Rodríguez,
El Pinar, Valladolid, 1977
S/p, 24 x 15 cm
Colección particular

131. *15 Poemas fotografiados*, 1971
Maqueta original del libro de artista
15 fotografías b/n, y 7 tarjetas impresas
18 x 12 cm

Felipe Boso

Villarramiel de Campos, 1924-Meckenheim, 1983

132. *Silencio difícilmente audible*, ca. 1980
Serie de 8 collages sobre papel
41.9 x 29.6 cm

133. ,,,,,Y,,,,, —1971
Electrografía sobre papel
29.7 x 21 cm

134. *Poema de la lluvia*, s/f
Electrografía sobre papel
29.5 x 21 cm

135. *Concierto barroco. Sinfonía en cuatro movimientos: a) allegro; b) andante; c) scherzo; d) allegro (rondó)*, 1979-1980
Serie de 4 collages sobre partitura
29.5 x 21 cm c/u
Biblioteca Nacional de España, Madrid

136. *Flugblätter*, ca. 1982
Collage de fotocopias, sobre cartulina negra
28 pp. 21 x 30 cm,
Biblioteca Nacional de España, Madrid

137. *Última voluntad del insuicida*, ca. 1982
Collage con fotografías b/n, sobre papel
29.5 x 21 cm 5 uds.
Biblioteca Nacional de España, Madrid

Guillem Viladot

Agramunt, 1922-Barcelona, 1999

138. *III Poema de l'home*
Editorial Urgell, Agramunt, 1973
18.5 x 8.5 cm

139. *Contrapoemes*
Lo Pardal, Agramunt, 1972
S/p, 21.3 x 15.5 cm

140. *Nou Plast Poemes*
Edición del autor, Agramunt, 1965
S/p, 20.5 x 23 cm

141. *Collage, s/t*, 1977
Serie de 4 collages sobre papel
33 x 24.5 cm c/u
Fundación Viladot, Lérida

142. *Films cartrons*, 1977
Serie de 4 collages sobre papel
32 x 24.5 cm c/u
Fundación Viladot, Lérida

143. *Poemes de la incomunicació*
Els llibres del Pardal, Barcelona, 1970
64 pp., 21.7 x 15.7 cm

144. *Poesia T/47*
Editorial Pórtic, Barcelona, 1971
151 pp., 18 x 10.7 cm

145. *D'un en un-Home llum llim zero home*
Lo Pardal, Agramunt, 1972
S/p, 21 x 12.8 cm

José-Miguel Ullán

Villarino de los Aires, 1944-Madrid, 2009

146. *Frases*
Taller de Ediciones Josefina Betancor,
Madrid, 1975
111 pp., 18.3 x 11.2 cm

147. *Frases*
Fotografías para la maqueta original
del libro, s/f
Fotografía b/n
12.8 x 9 cm

148. *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*, ca. 1976
14 collages originales para el libro
Collage y tinta, sobre papel
29,5 x 21 cm c/u

149. *Alarma*, ca. 1976
Maqueta original del libro
Tinta sobre papel impreso
18 pp., 29.7 x 20.3 cm c/u

150. *Frases*
Secuencia de contactos para la maqueta original del libro, s/f
Fotografía b/n sobre papel
24.5 x 21 cm

151. *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*
Visor-Alberto Corazón editor, Madrid, 1976
91 pp., 19.3 x 12.3 cm

152. *Alarma*
Trece de Nieve, Mauricio d´Ors (ed.), Madrid, 1976
71 pp., 23.5 x 15.5 cm

Isidoro Valcárcel Medina

Murcia, 1937

153. *S/t, Acción*, 1977
Texto mecanografiado sobre papel de color
63 x 23.5 cm

154. *S/t, Acción*, 1977
Texto mecanografiado sobre papel de color
2 pliegos, 95.5 x 24 cm c/u

155. *El libro transparente*, 1970
Letras transferibles, sobre hojas de acetato
15.7 x 21.8 cm

156. *Tahl-Botvinnik, 1960*, 1974
Tinta y letras transferibles, sobre papel vegetal
58 x 84 cm

157. *Rascabeto*, 1983
Alzados
Tinta sobre papel vegetal
87 x 60.2 cm

158. *Rascabeto*, 1983
Alzados y secciones
Tinta sobre papel vegetal
87 x 60.2 cm

159. *Rascabeto*, 1983
Plantas generales
Tinta sobre papel vegetal
46 x 66 cm

160. *Rascabeto*, 1983
Plantas generales
Tinta sobre papel vegetal
46 x 66 cm

161. *Rascabeto*, 1983
Plantas generales
Tinta sobre papel vegetal
46 x 66 cm

162. *Rascabeto*, 1983
Plantas generales
Tinta sobre papel vegetal
46 x 66 cm

163. *Rascabeto*,1983
Plantas generales
Tinta sobre papel vegetal
46 x 66 cm

Concha Jerez

Las Palmas de Gran Canaria, 1941

164. *Fotos (Recuperación de 12 críticas de arte)*
Edición original de la autora,
s/l, [Madrid], 1978
Lápiz de color y collage, sobre cartulina
12 pp., 24 x 17.5 cm

165. *Títulos (Recuperación de 12 críticas de arte)*
Edición original de la autora,
s/l, [Madrid], 1978
Lápiz de color sobre cartulina
12 pp., 24 x 17.5 cm

166. *Recuperación de 12 críticas de arte*, 1978
Transferencia con amoniaco y grafito,
sobre papel vegetal
196 x 109.5 cm

167. *12 críticas de arte = 12 páginas de estética*, 1978
Transferencia con amoniaco, grafito y tinta,
sobre papel vegetal
24 pp., 30 x 21 cm

Eduardo Scala

Madrid, 1945

168. *28 Re/tratos de mujeres*, 1978/1999
Tinta sobre papel
30 pp., 25.5 x 23 cm

Las obras en las que no se indica el prestador pertenecen al ARCHIVO LAFUENTE.

A principios de los años sesenta aparecieron en España unas nuevas prácticas estéticas, plurales y heterogéneas, que se pueden agrupar bajo el calificativo «experimental», término que entonces tuvo un particular significado ya que aglutinó los esfuerzos de escritores, poetas, músicos, cineastas y artistas, más o menos aislados, que se sirvieron de las letras, las palabras y los textos como vehículos de creación. El común denominador de todas estas manifestaciones es la escritura.

No se pretende presentar aquí un género específico de poesía ni de escritura, sino el efecto de una diseminación. No se trata de acotar un territorio, mostrando sus raíces más puristas y sus manifestaciones más consecuentes, sino de extender los límites de ese territorio haciendo hincapié en la diversidad y heterogeneidad.

Esta exposición es el resultado de un trabajo de estudio e investigación realizado en el ARCHIVO LAFUENTE, donde se reúnen diversas colecciones y fondos documentales sobre arte contemporáneo, con el fin de trazar y seguir diferentes líneas de investigación que permitan conocer de primera mano el caudal de ideas, actos, sucesos y acontecimientos que configuran la historia del arte moderno y contemporáneo, desde las vanguardias hasta la posmodernidad. Y que ha hecho evidente un problema: la mayor parte del trabajo de estos creadores permanece aún inédito, solo una parte ha sido vista por muy breve tiempo en exposiciones, otra ha sido reproducida de forma fragmentaria y tosca en revistas y antologías, y una última parte no ha sido vista nunca.

JORGE OTEIZA JOSÉ ANTONIO SISTIAGA JAVIER AGUIRRE
JUAN EDUARDO CIRLOT JOAN BROSSA JOSEP MARIA MESTRES QUADRENY
JULIO CAMPAL FERNANDO MILLÁN IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO
MANOLO QUEJIDO HERMINIO MOLERO ALAIN ARIAS-MISSON
ELENA ASINS ZAJ JOSÉ LUIS CASTILLEJO ESTHER FERRER
FRANCISCO PINO FELIPE BOSO GUILLEM VILADOT JOSÉ MIGUEL ULLÁN
ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA CONCHA JEREZ EDUARDO SCALA

ARCHIVO LAFUENTE
CIRCULO DE BELLAS ARTES
AC/E ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA
9 788494 196959