

Poesía experimental y arte conceptual

Fernando Millán

El territorio conceptual

La postmodernidad y sus valedores ideológicos dieron por finalizada la vida de las distintas formas de neovanguardia artística nacidas en los años sesenta, para entrar en una etapa ahistórica y sin radicalismos. Y sin embargo, es justo en los años ochenta cuando se produce un hecho muy llamativo en la biología de los movimientos de vanguardia: la conversión en géneros de las invenciones más acreditadas de las producciones artísticas alternativas, marginales, o desarrolladas fuera del arte tradicional, ya separadas, o al menos distanciadas, de sus componentes ideológicos y utópicos más radicales.

Desde la *performance* a la *poesía experimental* pasando por las *instalaciones*, el *body art* o el *ars sonora* pasaron a englobarse como formas autónomas de un «territorio conceptual» con leyes propias y límites bastante precisos, al menos para los medios de comunicación, el mundo del negocio del arte y muchos de los propios artistas. Considerar *arte conceptual* a todas estas nuevas formas, se fue convirtiendo en un hecho consumado y sin vuelta de hoja. Y más allá de lo apropiado o no, de lo intelectualmente correcto o de lo históricamente adecuado, este hecho tiene la fuerza de lo que se acepta de forma generalizada. Incluso si otras denominaciones (como «arte de ideas», por ejemplo) se muestran menos sujetas a malentendidos en el trabajo de cada artista, y sobre todo más eficaces para la comprensión de estos fenómenos por un público no avisado, hay que rendirse a la evidencia. El dictamen de la historia ya se ha producido, y a los individuos sólo nos queda aceptarlo.

Por otro lado, es obligado plantearse si detrás de esa implantación de un nombre genérico, hay algo más que el recurso a un tópico. Y en todo caso, por las dudas, ahondar en el estudio de las coincidencias más allá de una primera mirada superficial. Y estudiar las raíces comunes, tan abundantes, para averiguar si hay diferencias fundamentales, o si se comparten formas, objetivos y planteamientos con enfoques distintos, a pesar de los enfrentamientos verbales entre autores que defienden su pequeño territorio.

Si analizáramos, aunque sea superficialmente, la historia de las neovanguardias en los años cincuenta y sesenta, en los países que protagonizaron esta historia, desde Brasil a Alemania, desde USA a Italia, desde Austria a Francia, comprobaríamos que en el nacimiento de la *acción*, de la *poesía visual* o de la *poesía sonora* se comparten precedentes y se manejan las mismas ideas. Incluso en la producción de autores emblemáticos de esta nueva época, como John Cage, conviven formas que se consideran propias de movimientos, como el letrismo o la poesía concreta, lejanos en el tiempo y en las ideas. Hay que reconocer además que todas las producciones de las neovanguardias de los sesenta arrastran un cierto aire de época que les hace inconfundibles.

Poesía experimental

El caso de España no es en lo fundamental diferente al resto de países. Sólo se produce un pequeño retraso en el comienzo de las actividades y en la circulación mantenida de la información y la documentación de lo que estaba sucediendo. Ya a comienzos de los sesenta, Luis de Pablo, a través de Alea, Julio Campal en Problemática-63 y Ángel Crespo, a través de la *Revista de Cultura Brasileña*, realizan en Madrid una labor de información y promoción de las nuevas corrientes. A partir de 1964, aparecen las primeras manifestaciones creativas, con el inicio del grupo ZAJ, la primera exposición de poesía concreta (Bilbao 1965), etc. En Cataluña, Joan Brossa, poeta surrealista fundador del grupo *Dau al set*, conecta con Guillem Viladot, y ambos empiezan a publicar poesía visual próxima a la poesía concreta.

En esos mismos años, empiezan a aparecer los primeros artículos y libros, al tiempo que los artistas españoles establecen relaciones con los de los otros países, participan en exposiciones internacionales, publican en revistas e incluso viajan al extranjero de forma asidua. Nace la Cooperativa de Producción Artística que lidera Ignacio Gómez de Liaño, quien a través de la colaboración con Alain Arias-Misson, realiza una serie de *happenings* callejeros que llamaron «poesía pública». En 1968, tras la muerte de Julio Campal, se crea el grupo N. O. en Madrid.

Los setenta son los años de la expansión y promoción. Es también el momento en que el *arte conceptual*, como un istmo o un nuevo género, se importa en la versión USA, por parte de algunos artistas catalanes (Grup de Treball), con una cierta voluntad de separarse nítidamente de la poesía experimental, que para entonces (1973) ya tenía una extensión y unos componentes críticos y teóricos bien asentados.

En 1975, incluso los poderes culturales ya han detectado la importancia de las nuevas corrientes, y gracias a ello, Jesús García Sánchez, que, aunque a su manera, formaba parte del grupo N. O., convence a Jaime Salinas, responsable de Alianza Editorial, de la necesidad de recoger en un libro las aportaciones de la neovanguardia. La obra resultante será *La escritura en libertad* (que firmamos García Sánchez y yo mismo) aparecida en el otoño de ese año, justo antes de la muerte del dictador Francisco Franco.

En el prólogo de este libro (que lleva el subtítulo de «Antología de poesía experimental» por razones de oportunidad editorial), pretendí demostrar que desde los sesenta, la escritura se había convertido en el campo de encuentro de los artistas más innovadores, independientemente de su formación y de sus planteamientos profesionales. Junto a los principales representantes de la *poesía concreta*, y a los poetas más destacados de los movimientos posteriores en Francia, Inglaterra, Alemania, etc., están en *La escritura en libertad* los poetas de la generación *beat* norteamericana, los letristas, los iniciadores de la *poesía sonora*, etc. John Cage encabeza la representación de los creadores del *happening*, tanto norteamericanos como europeos y además están los miembros más destacados de la tendencia conceptual, con Kosuth y Boltanski.

Este intento de comprensión del fenómeno de las neovanguardias no recibió demasiada atención, ni en España, ni fuera. Sólo con el paso de los años, y en vista de que las líneas esbozadas en el prólogo, sobre la evolución de las nuevas formas de arte, se fueron confirmando punto por punto, empezó a gozar *La escritura en libertad* de un cierto prestigio entre los expertos y las nuevas generaciones de artistas en España.

Abstracción/materialización

Con todo, los malentendidos persisten, sobre todo entre los críticos e historiadores. Incluso en los años noventa, como un producto más de la postmodernidad han aumentado el ruido informativo y la confusión dentro del territorio conceptual, en el que cualquier recién llegado ocupa un espacio en función de los patrocinios que puede conseguir, y de su desconocimiento de la historia más reciente. La propia conducta de los artistas, no siempre alejados del modelo romántico y del individualismo subjetivo, no ayuda a despejar el panorama. El peso de los comisarios (ahora conocidos por la versión inglesa del latín *curator*, que en español debería traducirse por el castizo «curas») define la actual situación, en la que el individualismo, el culto a la personalidad, el comercialismo, junto al peso político de

las entidades autonómicas en la cultura, dibujan un panorama confuso y preocupante.

Los productos de la poesía experimental siguen siendo victimados en el mundo de las instituciones y comercio de arte, por su pecado original que los relaciona con la literatura. El hecho objetivo de que su producción más determinante y expandida, la poesía visual, sea en todas sus características, una «forma de arte», no significa nada. Nadie parece interesado (ni entre los artistas, ni entre los críticos) en tener una visión de conjunto, ni en realizar un análisis en profundidad de lo sucedido desde los sesenta, relacionando todas las líneas maestras que las vertebran, para buscar una comprensión de todas las manifestaciones del territorio conceptual, que son un componente definidor de la historia del último tercio del siglo XX.

Hay datos, incluso evidencias sobradas, como para distinguir líneas de acción del arte de todo el siglo, que se acentúan a partir de los sesenta, que vertebran a todos los géneros que se han acreditado, y les iluminan con una nueva luz. Desde la aparición de los ismos de finales del siglo XIX, se detecta una línea constante que define al arte de vanguardia. Es la que comienza con la estilización de las formas, y la autonomía del color en la pintura, hasta desembocar en los distintos grados de abstracción, y alcanzar con la conceptualización, un punto extremo. Esta línea es la más conocida y publicitada e incluye a los artistas más emblemáticos de todo el siglo XX.

Y, sin embargo, ni es la única, ni siquiera es independiente, sino complementaria de la línea que discurre –aparentemente– en sentido contrario: la que se inicia en la abstracción de la escritura y la idealización de los conceptos, busca la concreción mediante las imágenes y se materializa en objetos y formas físicas. Empezando por los objetos de Duchamp y por los *collages* e instalaciones de Schwitters, y pasando por el *poema objeto*, y también por las instalaciones, la *performance* o el *body art*, esta línea ha ido cobrando importancia sobre todo desde los años sesenta y es sin duda la que aún mantiene una mayor potencialidad.

La poesía visual es un ejemplo notable de esta tendencia. De hecho, es la heredera de una vocación utópica del Renacimiento, que a través de la pintura buscaba materializar la poesía. La *poesía concreta*, con su toma de conciencia del espacio gráfico; el *poema objeto*, con la comunicación de ideas (ideograma), a través de los objetos manufacturados; los diversos desarrollos del *principio collage*, desde las apropiaciones, a los *papiers collés*, han trabajado en la concreción y materialización de las ideas, las sensaciones o incluso los sentimientos.

El *arte conceptual* en su versión lingüística, el *arte de procesos*, y en general todas las utilizaciones de la escritura como vehículo conceptual,

discurren, en teoría, por la línea antiobjetual. Sin embargo, como se comprueba en algunas obras emblemáticas («Tres sillas» de Kosuth, por ejemplo), en realidad las dos líneas forman en muchos casos una sola línea circular: a través de la abstracción y conceptualización se llega a la concreción y materialización, y al revés. Una demostración palpable de que en el territorio conceptual todos los habitantes pertenecen a una sola y única raza: la de los artistas que se niegan a separar pensamiento de experiencia, experiencia de análisis, investigación de sentimiento.

Trayectorias

Dentro de lo que de forma genérica se considera poesía experimental (aunque no siempre los propios autores señalados acepten esa denominación) la convivencia de la línea abstracta/conceptual, junto con la que prima la concreción/materialización, es habitual y muy significativa.

José Luis Castillejo es, dentro de los escritores de vanguardia en España, un caso excepcional de coherencia y continuidad. Sin embargo, en su obra hay que destacar varias etapas. Sus dos primeros libros publicados (durante su etapa como miembro del grupo ZAJ) *La política* (1967) y *La caída del avión en el terreno baldío* (1968) se mueven en la línea materializadora, especialmente el segundo, que hace del color una segunda forma de escritura, mediante la que la connotación está presente en la mayor parte de los poemas. También el uso del ideograma nos remite a formas de hacer visibles las ideas. En una segunda etapa, que se inicia con el *Libro de las 18 letras* y continúa con su obra más emblemática el *Libro de la i* (los dos de 1969), la escritura ahonda en sus posibilidades abstractas, hasta alcanzar un nivel minimalista extremo. Castillejo, muy consciente de lo que está haciendo, llama a esta práctica «una escritura no escrita».

Felipe Boso fue, hasta su muerte en 1983, uno de los pocos casos de poetas españoles con una práctica de *poesía concreta* en su sentido más ortodoxo. Su primer libro publicado *T de trama* (1970), recoge poemas aún discursivos, aunque ya con una vocación sintética muy determinante, que insisten en la cosificación, en la materialidad de la lengua. Su segundo libro publicado, *La palabra islas* (1981) presenta una escritura ambivalente que convierte los nombres de las islas del planeta Tierra en puras abstracciones fonéticas o en objetos plásticos. Su libro *Los poemas concretos* (1995) publicado póstumamente es una mezcla constante de poemas discursivos que utilizan las contradicciones que nacen de la vocación de la lengua por concretar, por designar, y de su estructura abstracta, que sólo funciona bien

con la universalidad. Y junto a ellos, poemas netamente visuales, que utilizan la grafía de la escritura como un material contundente.

El caso de Joan Brossa, es también peculiar. Aunque, como poeta de vocación *dadá*, el objeto es su mundo, y más en concreto el *poema objeto*, es su forma de materializar las ideas, sin embargo en su poesía visual (especialmente a través de la tautología) hay una tendencia innegablemente abstracta.

En general, todos los poetas experimentales españoles con una trayectoria continuada, desde Antonio Gómez, a J. M. Calleja, pasando por Xavier Canals, Gustavo Vega y Bartolomé Ferrando, los materiales abstractos se conjugan con la concreción de las ideas en materia, especialmente en su trabajo con la acción (*poema acción*) donde la complejidad de las interrelaciones es no sólo posible, sino deseable.

Tesis corporal

Mi interés por las relaciones entre la abstracción/conceptualización y la concreción/materialización, nace del análisis de mi propio trabajo desde los años sesenta. Por ejemplo, mi experiencia con la *tachadura* o *cancelación* de escrituras preexistentes, es una demostración palpable de que la abstracción se materializa en el icono de la página en la que prima lo gráfico.

Con todo, la obra en la que se trabaja con una relación circular que se inicia con el *concepto*, en contraposición con la *materia*, para llegar a la materialización de los conceptos, y la abstracción de la materia, es *Tesis Corporal*. La primera versión de este libro se realizó en 1976, con medios exclusivamente fotográficos. En 1995 se retomó el proyecto mediante escaneado de las fotos originales, y tratamiento informático (introducción del color, filtrado, etc). *Tesis corporal* se ha convertido con el paso de los años en un proyecto multimedia, con una existencia autónoma en formato *performance* y vídeo, acentuando la búsqueda de una *escritura del cuerpo* y del *cuerpo de la escritura*.

En los años sesenta queríamos cambiar al hombre y establecer las relaciones sociales sobre una nueva base. Esa utopía aún no se ha conseguido. Pero en cambio, entre todos (yo el que menos, sin duda) pusimos en marcha la aparición de nuevos géneros que están ampliando el campo de la experiencia estética. Es fácil concluir que ya ha llegado la hora de trabajar a favor de una comprensión de estas aportaciones entre nosotros, y eso sólo puede conseguirse a través de trabajos históricos, críticos y analíticos rigurosos.