

## ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LAS VANGUARDIAS POÉTICAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.

FRANCISCO DECO  
Universidad de Cádiz  
fjavier.deco@uca.es

### RESUMEN

En este trabajo me propongo esbozar algunas reflexiones sobre las neovanguardias partiendo de la observación de la evolución de la poesía experimental concreta y visual desde mediados del siglo xx. Es evidente que las raíces del fenómeno «concreto» están unidas a un movimiento global que afecta a todas las artes. No podría comprenderse la crítica que estos poetas realizan de las instituciones artísticas y literarias, de sus mitos formales y del sistema cultural en general, sin tener en cuenta sus orígenes inmediatos que se encuentran en el trabajo de las primeras vanguardias. Igualmente, ha sido necesario observar los puntos de contacto entre las diferentes manifestaciones artísticas y, en particular, entre la poesía y la plástica para llegar a algunas conclusiones válidas y sobre todo para poder formular algunas cuestiones sobre la creación poética actual.

**PALABRAS CLAVE:** Estudio de estética. Vanguardias. Experimentación. Poesía concreta y visual.

### RÉSUMÉ

Je me propose ici d'ébaucher quelques réflexions sur les néo-avant-gardes à partir de l'observation des évolutions de la poésie expérimentale concrète et visuelle depuis le milieu du XXe siècle. Il est évident que les racines du phénomène « concret » s'ancrent dans un mouvement global qui affecte tous les arts. On ne saurait comprendre la critique

que ces poètes ont émise contre les institutions de l'art et de la littérature, leurs mythes formels et le système culturel sans tenir compte de ses origines immédiates, qui se trouvent dans le travail des premières avant-gardes. De même, il a été nécessaire d'observer les points de contact entre les différentes manifestations artistiques et notamment entre la poésie et les arts plastiques pour arriver à quelques conclusions et surtout pour formuler quelques questions sur la création poétique actuelle.

MOTS-CLEF: Étude d'esthétique. Avant-gardes. Expérimentation. Poésie concrète et visuelle.

No cabe duda de que una parte importante de la producción poética internacional, la que se centra en la experimentación concreta y visual, ha llevado una vida oculta para un gran sector de la población desde los años de su nacimiento, tras la Segunda Guerra Mundial, hasta hoy. Cabe, por otra parte, referirse a la disimetría que ha existido entre artes plásticas y poesía concreto-visual en cuanto a la repercusión y aceptación públicas, ya que aquéllas han recibido los favores del mercado mientras que ésta ha vivido en la marginalidad.

La raíz del fenómeno *concreto* se enlaza con todo un movimiento que afecta a las demás artes, dirigidas en el pasado siglo más por la pintura que por la música. Las vanguardias históricas habían sentido con intensidad la resistencia al arte (quiero decir arte y literatura) y propusieron una nueva creación más cercana a la vida, una manera nueva de afrontar la existencia individual y colectiva, en la que cada obra sería sólo un acto más integrado en el proceso vital, relativizándose el valor del objeto y, por supuesto, del arte como institución consagrada por siglos de actividad centrada en un *ars*. Estos movimientos colectivos o individuales significaron un salto cualitativo de primer orden en el sentido del progreso de la historia de la sensibilidad al tiempo que conllevaron una serie de derivas. El arte tenía que redefinirse y lo hizo. En ocasiones en el sentido de la profundización y afinamiento de las actitudes de las primeras vanguardias; en ocasiones a través del rechazo y de la vuelta atrás; en ocasiones por la vía del todo vale y de la simplificación excesiva<sup>1</sup>.

Mi propósito en este trabajo es el de realizar algunas reflexiones sobre las neovanguardias a partir de la observación de las evoluciones de la poesía experimental concreto-visiva desde mediados del siglo XX. Para ello será preciso atender a sus orígenes inmediatos que se encuentran, sin duda alguna, en los esfuerzos de las primeras vanguardias y efectuar el entronque con la plástica del momento.

<sup>1</sup> Una expresión paradigmática frente a esta actitud se encuentra en la siguiente cita de John Cage (palabras de 1977), válida para cualquier arte: «When people don't know anything about music and improvise it, as for instance Kurt Schwitters did, you get something that is elementary from a musical point of view because it begins again from a kindergarten level (...). The people who use electronics for the most part skip the business of studying music and so, frequently, (...) they do things that are not really interesting musically. (...). What I do mean is that one shouldn't become fascinated by elementary musical devices simply because one hasn't had any musical experiences», Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, N.Y., Routledge, 2003 (ed. orig. 1987), p. 242. Esta segunda edición ha sido ampliada e incluye las conversaciones con entrevistadores del ámbito francófono que se encontraban en la versión francesa *Conversations avec John Cage*, Paris, Éditions des Syrtes, 2000.

Como demuestra Antoine Coron (sólo en lo relativo a la cultura occidental), la tradición del poema-imagen posee una antigüedad venerable<sup>2</sup>. Por otra parte, la reflexión tipográfica ha existido desde el nacimiento de la imprenta. Debemos atenernos, sin embargo, a usos especialmente intensificados y subrayar la importancia del simbolismo en cuanto a los esfuerzos de los poetas por utilizar con rendimiento la disposición tipográfica. Será Mallarmé, de hecho, el gran innovador con su *Coup de dés*, publicado en 1897 en once páginas dobles. Declara éste en el prólogo al poema que ahora la unidad ya no es el verso sino la página, en la que se van dibujando musicalmente, a partir del ritmo y contenido de las imágenes, «[les] subdivisions prismatiques de l'Idée». Las diferencias tipográficas y la situación en la página determinarán también la «importancia» oral (¿debemos entender intensidad?) y la «entonación», ascendente o descendente<sup>3</sup>. Este testigo de una nueva poesía visual no será verdaderamente recogido en Francia hasta la *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* de Cendrars y Sonia Delaunay. Aquí la voluntad plástica ha de ser entendida como globalidad, aunque los términos de la colaboración no dejan de estar claros: Delaunay *decora* un friso poético vertical en el que van cambiando las tintas, los tipos y sus tamaños y la situación del texto en las páginas. Apollinaire con sus caligramas, desde 1914, refuerza esta veta de la creación en poesía. En su célebre conferencia de 1917 «L'esprit nouveau et les poètes» dice: «Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature. (...) L'on peut prévoir le jour où le phonographe et le cinéma étant devenus les seules formes d'impression en usage, les poètes auront une liberté inconnue jusqu'à présent»<sup>4</sup>. Con clarividencia, Apollinaire intuye que los caligramas (o experimentos similares) son sólo la punta de lanza de una evolución que comienza. El reino de lo audiovisual empieza a instaurarse por esos años (el invento de los Lumière data de 1895) y se trata sólo de adecuarse a las nuevas tecnologías. El poeta no puede dejar de reflexionar sobre la síntesis artística que el cine ofrece y que debe aún refinarse en manos de verdaderos creadores. La muerte de Apollinaire ocurre en 1918 (año de publicación del libro *Calligrammes*) e ignoramos el rumbo que podría haber tomado su obra. Lo que me pa-

<sup>2</sup> Antoine Coron, «Avant Apollinaire, vingt siècles de poèmes figurés» en AAVV, *Poésure et Peintrie. D'un art, l'autre*, Marseille, Réunion des Musées Nationaux, 1998, pp.25-45. El autor estudia los poemas figurados de diversa índole en Occidente. Comienza informándonos de que entre los juegos poéticos de los griegos que solucionaban problemas métricos se encontraban los que lo hacían debiendo adaptarse además a la forma de una figura. (Véase lo que nos ha quedado de los poetas del siglo III a. C. Teócrito, Dosiadas y Simias). Tras ellos hay un vacío que llega al siglo IV de nuestra era, hasta Porfyrus y su *Panegyricus*. Tras él llegan los *carmina figurata* de las épocas merovingia y carolingia (Venantius Fortunatus, Alcuino de York, Raban Maur). En la Edad Media cabría destacar además los trabajos, a partir de prosa, de trazado o de contorno realizados por juicios, que ya no resolvían cuestiones métricas sino que dibujaban figuras con las letras del texto (aún en el siglo XX se hacían y no es imposible, según Coron, que influyeran a Apollinaire). En el XVI se da una considerable producción de este tipo de caligramas y vuelven los ejercicios de versificación. El caligrama continúa en el XVII para detenerse en la ilustración y llegar muerto al XIX. Sólo Apollinaire los rescata aportando una nueva expresividad a la unión de dibujo y sentido de los versos.

<sup>3</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1984 (1.ª ed. 1945), pp. 455-456.

<sup>4</sup> Guillaume Apollinaire, «L'esprit nouveau et les poètes», en *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1991, p. 944

rece incontestable es que su producción caligramática, en tanto que elaboración estrictamente visual, no ofrece un interés particular, siendo, por lo general, bastante simple e ingenua en su concepción y sobrevalorada por la crítica en cualquier caso.

En Italia, el florecimiento visual se produce desde los mismos comienzos del futurismo (recordemos que el famoso manifiesto inicial data de 1909). En 1912 aparece el *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, donde Marinetti precisa en once preceptos sus ideas sobre la creación<sup>5</sup> y donde aboga por el uso de signos matemáticos y notaciones musicales para sustituir la antigua puntuación. En el sucesivo texto teórico *La imaginación sin hilos y las palabras en libertad*, de 1913, dice: «Ma révolution est dirigée en outre contre ce qu'on appelle harmonie typographique de la page, qui est contraire aux flux et reflux du style qui se déploie dans la page. Nous emploierons aussi, dans une même page 3 ou 4 encres de couleurs différentes et 20 caractères différents s'il faut. (...) Nouvelle conception de la page typographiquement picturale»<sup>6</sup>. Su novela *Zang Tumb Tumb*, comenzada en 1912 y publicada en 1914, se hace en buena medida eco de estas premisas. No usa aquí el dibujo, limitándose a las innovaciones de disposición y tipografía. Las «table parolibere» (*planches motlibristes*, traduce G. Lista al francés; en español, no funcionando las traducciones literales, propongo el super-barbarismo *tablas paroliberas*) del mismo Marinetti y de otros futuristas empiezan a ser publicadas en la revista florentina *Lacerba* desde el mismo 1913<sup>7</sup>. Las tablas de Marinetti desde el 15 («El dirigible», «Por la noche, acostada en su cama (...)», «Una asamblea tumultuosa», etc.) son una clara apuesta por la primacía de lo visual, a través del dibujo y el collage, pasando a segundo plano las formas lingüísticas. Es evidente que los plásticos harán de las tablas paroliberas verdaderos cuadros, como el famoso «Manifiesto intervencionista» de Carlo Carrà (1914). Otros poetas y artistas que practican el nuevo género mixto produciendo obras de calidad serán Cangiullo, Boccioni, Buzzi, Soffici, Depero, D'Albisola. Especialmente señalaría los libros de hojalata de Marinetti y D'Albisola<sup>8</sup> (de los primeros años treinta) por su gran intensidad estética.

El futurismo abrió muchos de los caminos que los demás movimientos de vanguardia desarrollarían. Dadá, en efecto, vendrá a significar una verdadera vuelta de tuerca por su decidido empuje hacia la eliminación del sentido convencional del lenguaje y

<sup>5</sup> Según Bruno Romani, «Le futurisme», en Weisgerber, J. (dir.), *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, vol. I, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986, p. 142. Marinetti se sintió motivado por los manifiestos de los artistas plásticos para componer sus manifiestos técnicos. Personalmente creo que no es posible establecer quién impulsaba a quién, aunque pueden ser significativas las fechas. El *Manifiesto técnico de la pintura futurista* es de abril de 1910. El *Manifiesto técnico de la escultura futurista* de Boccioni es de abril de 1912. El *Manifiesto técnico de la literatura futurista* de Marinetti es de mayo de 1912.

<sup>6</sup> Cfr. Filippo Tommaso Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, Bruxelles, L'age d'homme, 1987, pp. 49-50. Esta edición reproduce, como facsímil, la edición original de 1919, en la que Marinetti reunía en francés todos los textos que había publicado sobre su poética parolibera.

<sup>7</sup> A propósito de la revista, y como comentario lateral, cuenta Gramsci a Trotski en una carta que *Lacerba* se publicaba con una tirada de 20.000 ejemplares y que en gran proporción se difundía entre los obreros, los cuales asistían también a los actos futuristas en los teatros y reaccionaban en su defensa ante los ataques de los burgueses. Cfr. Romani, «Le futurisme», *cit.*, p. 133.

<sup>8</sup> Este autor proponía la apertura hacia un libro futuro que sería el desarrollo filmado y hablado de un tema sobre un soporte nuevo, metálico, resistente como el acero y ligero como el papel. Casi parece que hubiera presentado la llegada de la tecnología digital actual en que la miniaturización de los lectores (ordenadores portátiles cada vez más ligeros, etc.) y el abaratamiento de los soportes (cds, dvds) casi han hecho realidad este sueño.

la invención de nuevas fórmulas estéticas. Con Dadá llegamos, en efecto, a un momento álgido de la crisis de confianza en el lenguaje *de la tribu* que se dibujaba en Occidente desde unos años atrás. Los poemas abstractos, de sonidos inventados, se desarrollan sobre todo desde el ejemplo del alemán Hugo Ball (el famoso poema «gadji beri bimba» es de 1916<sup>9</sup>) y serán practicados, entre otros, por Raoul Hausmann y Kurt Schwitters (recuérdese su celeberrima *Ursonate* de 1932). En cuanto a la producción de poesía especialmente «visual», la explosión tipográfica futurista encuentra su correlato y expansión en la obra de muchos creadores dadaístas como prueban las revistas *Dada* y *391* y, en especial, la obra grafo-pictórica de Hausmann y las creaciones tipográficas en zaúm<sup>10</sup> de Iliasz ( *Ledentu Le Phare*, de 1925). Desde Dadá se tienden poderosos cables que se prolongan hasta después de la Segunda Guerra, uniéndose así a la producción de importantes artistas en diversos ámbitos como Cage, Rauschenberg, Maciunas, etc. Influencia que además sigue viva hasta nuestros días. Por otra parte, es preciso recordar que el surrealismo no mostró un particular interés por este tipo de investigaciones visuales.

La influencia de los movimientos europeos sobre la importante poesía norteamericana del siglo XX se deja sentir desde muy pronto y por diversas vías. Suele subrayarse la importancia del ejemplo pictórico: los collages cubistas vistos en el Armory Show de 1913 y en las revistas de Steiglitz (*Camera Work* y *291*). Los procedimientos del ensamblaje, de la fragmentación y yuxtaposición, propias del cubismo y de la primera poesía europea de vanguardia, pasan a la poesía de Eliot, Pound, William Carlos Williams, Cummings. En cuanto al juego visual, es preciso señalar que aunque éste puede rastrearse en mayor o menor medida en algunos autores (véanse, como ejemplo, ciertos usos de Pound o Cummings o la revista de los vorticistas *Blast*) no llegarán a producirse antes de la Segunda Guerra las audacias europeas.

En la inmediata segunda posguerra, se produce una renovación del panorama vanguardista en el sentido de la inauguración de nuevos movimientos y lanzamiento de nuevas personalidades, siendo, en cualquier caso, innegable la continuidad (matizada) de la esencia de la vanguardia histórica. En lo relativo al experimentalismo poético-visual y a vista de pájaro, podemos establecer una sucesión de corrientes que encuentran su inicio en el letrismo de la segunda mitad de los cuarenta y primeros cincuenta, que será continuado por la poesía concreta y sonora de los años cincuenta y sesenta, seguida por la poesía visual de los setenta hasta llegar al uso de las nuevas tecnologías mediáticas desde los ochenta a nuestros días. Claro está, como en toda sucesión, se dan entrecruzamientos y continuidades. Hablamos de momentos álgidos de cada movimiento. En cualquier caso, todas las corrientes de la posguerra compartieron una serie de características, que han sido muy bien sistematizadas por Philippe Castellin<sup>11</sup>. Afirma este autor que el inicio de todos estos cambios cabe situarlo en el lanzamiento de la utopía wagneriana de un arte total. Desde entonces y en lenta progresión, ciertos artistas han tendido a unir poesía y

<sup>9</sup> Recordemos también a Pierre Albert-Birot con sus «Poèmes à crier et à danser», publicados en *SIC* a partir de 1917.

<sup>10</sup> Lengua inventada sobre la base del ruso. Fue creada por el futurista Khlebnikov.

<sup>11</sup> Philippe Castellin, «De la poésie restreinte à la poésie généralisée», en AAVV, *Poésure et peintrie*, cit., pp. 284 y ss.

plástica para generar productos híbridos, siendo principalmente el poeta el que ha operado la adopción de procedimientos aparentemente externos. El lenguaje poético, a partir de cierto momento, quiere convertirse en material sensible, imagen o sonido, y no ser sólo soporte de ideas e instrumento de comunicación. Se integrarán al juego poético elementos antes desdeñados como, entre otros, el soporte, el formato, los modos técnicos y las circunstancias de emisión y recepción. El origen de todo este esfuerzo de las segundas vanguardias no se encuentra sólo, como decíamos, en ciertas ideas decimonónicas, en Mallarmé, el futurismo o Dadá o más allá hasta los griegos del siglo III a de C., sino que se prolonga más lejos en el pasado, hacia los jeroglíficos y las primeras caligrafías, la expresión de antiguos bardos, los trances rituales. Ahora se trata de recuperar potencialidades en buena parte perdidas y de otorgarles un estatuto preeminente: el significante pasa al primer plano tras siglos de jugar un papel de mero auxiliar. Esta operación no sólo tiende a reunificar las artes sino también a reunir el arte y la vida: la búsqueda es la de la materia de la vida (en este caso la de los componentes del lenguaje en expansión hacia la imagen), la de un arte que no genere objetos supuestamente estéticos sino que se alíe con la realidad, que es, en y por el nuevo arte, *mostrada* o, lo que viene a ser lo mismo, el arte tiende a hacerse una parte más de la realidad.

Según Castellin, esta evolución era necesaria. En una sociedad de masas construida sobre la extensión vertiginosa de los medios de comunicación y de los mensajes, la revolución de los códigos era indispensable. El mundo de la publicidad y de la propaganda en general lo vio claramente desde los inicios del siglo XX<sup>12</sup>: aquí la experimentación fue a ultranza para encontrar fórmulas de elaboración de mensajes totales, rápidos, impactantes e integrados con las supuestas necesidades de los emisores y, en el mejor de los casos, de los receptores. Qué duda cabe de que la tecnología ha cambiado la faz del planeta en el giro de poco más de un siglo. Los *mass media* han sido parte fundamental de esta revolución. Como afirma Arthur Petronio al inicio de los 60: «Il y a un procès de la poésie à faire où les poètes assument une très lourde responsabilité. Que les témoins viennent à la barre. Les accusateurs publics sont la RADIO, la TÉLÉVISION, le CINÉMA»<sup>13</sup>. Se trata antes que nada de un problema de supervivencia para la poesía. A partir de cierto momento, y siguiendo el pensamiento de estos autores, se necesitan poemas que sean como anuncios, donde se unan imagen, sonido y palabra en nuevos cauces comunicativos. Para algunos poetas, el poema ha de renunciar al libro e, integrado en la totalidad social, buscar soportes y medios de comunicación adecuados a su nueva naturaleza: discos, carteles, galerías de arte, teatros, emisoras de radio y más recientemente espacios televisivos, cds o DVDs, internet.

Por otra parte, para esta poesía, lo psicológico (recordemos las invectivas de Marinetti o de Tzara), el arte de la confesión, del subjetivismo, son pasado. La imagen se ha convertido en icono, en el sentido de que el yo del poeta no reelabora metafóricamente materiales sentidos. Quien habla ahora ya no es el yo privado, con nombre y apellidos. El

<sup>12</sup> Un buen ejemplo de los usos publicitarios y de propaganda política lo encontramos en la URSS desde los primeros años veinte. Artistas y escritores de primer orden colaboraron en esta empresa (Rodchenko, Mayakovsky, El Lissitzky, etc.) Véase un gran número de magníficos diseños en Mikhail Anikst (ed.), *Soviet commercial Design of the Twenties*, NY, Abbeville Press, 1987.

<sup>13</sup> Cfr. Castellin, «De la poésie restreinte à la poésie généralisée», *cit.*, p. 288.

material del poema, además de por los signos recompuestos del lenguaje natural, estará constituido por todos los demás signos del ambiente (que comprenden todo tipo de textos) que serán reciclados, montados, como en el cine, según órdenes diversos. Antes que de creación artística en el sentido tradicional hay que hablar de estructuración de materiales, quedando el concepto de arte, por lo demás, privado no sólo de toda aura sino también, en gran medida, de una significación unívoca. El *Arte* tradicional queda eliminado. Dependiendo de la orientación concreta y de la voluntad de los autores, el contenido ideológico, cuando existe, tiende a quedar implícito, siendo la realidad reordenada la que habla y la libertad interpretativa del espectador.

Insistimos en la evidencia de que Castellin describe con estas claves sólo una parte de la creación poético-artística producida entre mediados de los cuarenta e inicios de los 90, la que obedece a una determinada orientación experimental. No hace falta resaltar que no toda la experimentación se atiene a tal esquema. Incluso no todos los poetas sonoros o visuales estarían de acuerdo con todas las ideas del crítico citado. Aun así no deja de ser cierto que un buen número de ellas pueden ser verificadas en la práctica artística de muchos creadores concreto-visuales de la segunda mitad del siglo.

Si atendemos a la sucesión cronológica a la que hacíamos referencia algo más arriba, tendríamos que comenzar hablando del letrismo. De la mano del rumano afinado en Francia Isidore Isou, se crea este movimiento (que encuentra sus orígenes en la actividad futurista y dadaísta) basado en la utilización de las letras en su propia materialidad, no como representaciones para formar palabras sino apareciendo en las obras en tanto que ellas mismas. Su fisicidad (escritural, sobre todo, y también fónica) determina la obra de arte. Al mismo tiempo, desde un hiper-optimismo conceptual, Isou pretendía generar un método por el que el aspecto creador del ser humano permitiera el acceso a una sociedad paradisíaca<sup>14</sup>.

La poesía concreta data de 1953, año de su primer manifiesto, redactado por Oyvind Fahlström. Los hermanos de Campos y Decio Pignatari (grupo Noigandres) y Góngora deben ser considerados igualmente como iniciadores de este movimiento poético. Otros nombres importantes serán Spoerri, Bense, Artmann, Kolar, Heidsieck, Chopin, Dufrené, Campal, Finlay, Williams, Gysin. Como definición de esta corriente puede ser útil citar este texto del manifiesto sintético publicado por el grupo Noigandres en 1958: «Poesía concreta: producto de una evolución crítica de las formas, dando por cerrado un ciclo histórico del verso (unidad rítmico-formal), la poesía concreta comienza por tomar conocimiento del espacio gráfico como agente estructural; espacio cualificado: estructura espacio temporal, en vez del desarrollo meramente temporístico-lineal. De ahí la

---

<sup>14</sup> Cfr. Fernando Millán y Jesús García, *La escritura en libertad. Antología de la poesía experimental*, Madrid, Visor, 2005 (ed. orig. 1975), p. 21. En esta famosa (en el ámbito hispánico) antología, los autores, sumariamente, descalifican la pretensión de Isou de crear un ismo ligado a una filosofía y una ética globales, en tanto que visión «lejana ya de los intereses de una poesía experimental». No se entiende bien que precisamente en eso resida tal lejanía.

Véase la crítica acerada que dedica a Isou Henri Chopin en *Poesie sonore internationale*, París, Jean-Michel Place, 1979, pp. 76-77 (actitud no evolutiva, ligada a la página más que a la dicción), contrarrestada sólo por las alabanzas (con restricciones) que hace de otro importante autor letrista, Maurice Lemaître.

Por otra parte debemos recordar que el letrismo se rompe rápidamente: en el 52 Guy Debord funda la *Internationale lettriste*, separándose de los planteamientos de Isou, y en el 57, tras fusionarse con el movimiento de Asger Jorn, crea la *Internationale situationniste*, movimiento anticapitalista de hipercrítica cultural.

importancia de la idea de ideograma, desde su sentido general de sintaxis espacial o visual, hasta su sentido específico (fenollosa-pound) de método de componer basado en la yuxtaposición directo-analógica, no discursiva de elementos»<sup>15</sup>.

La poesía sonora parte presupuestos análogos a los de la poesía concreta fundándose en la materialidad del sonido. La aparición de la grabadora de banda magnética hacia 1955 favorecerá la creación de obras fonéticas. Las grabaciones de *cut-ups* y permutaciones de Brion Gysin datan de 1959. En Francia, Henri Chopin, cabeza visible de la poesía sonora, funda en 1964 la primera revista sonora en disco, *OU*.

La poesía visual se separa de la concreta justamente por el uso de auténticas imágenes. Los concretos se habían atendido a la materialidad del lenguaje: letras, sílabas, palabras. Ahora la poesía va más allá del constructivismo anterior introduciendo un elemento que tiende a cargarse de sentido como es la imagen. Dice Miccini: «L'art de la parole (...) est en grand risque de perdre sa place prééminente (...) dans l'échelle des valeurs sociales, pour la céder à l'image visuelle, au signal optique. À l'institution littéraire ne reste à choisir qu'entre l'intelligence avec l'ennemi (l'image) ou la mort»<sup>16</sup>. La poesía visual se desarrolla con especial fuerza en la Italia de los setenta (además de Miccini citaremos a Perfetti, Pignotti, Isgro, Marcucci), donde se une a una clara militancia de izquierda en la denuncia de las injusticias del sistema capitalista y sus medios de comunicación. De hecho, esta crítica de los mensajes del poder hace que buena parte del material usado en collages, carteles, foto-novelas, etc., provenga de los *media*. En la poesía visual las transgresiones, como vemos, se encadenan, al introducirse la imagen en la poesía y luego al ser usadas imágenes preexistentes en nuevos contextos.

Desde la segunda mitad de los setenta, la situación de la poesía experimental va cambiando, en tanto que las corrientes se hacen más fluidas y desestructuradas. De nuevo citaremos a Castellin, que da el ejemplo de la revista *Doc(k)s*, fundada en 1976 por Julien Blaine y dirigida desde 1990 por él mismo, poeta experimental a la par de crítico, y el artista plástico Jean Torregrosa<sup>17</sup> (grupo Akenaton). En ella, dentro de la familia común de la poesía como lenguaje-materia, cohabitan corrientes diversas y creadores de varias épocas. Cito sus palabras: «Si pour Fluxus ou les concrets il est encore (relativement) possible de repérer des « centres », des « lieux », des « cercles » et de dresser des listes à peu près exhaustives, cette pratique s'avère inapplicable au panorama poétique actuel (...) le réseau est à la fois hypercomplexe et acéphale». Y continúa, amplificando el tenor de su discurso: «La langue élargie dont rêve la poésie depuis plus d'un siècle, outre d'être syncrétique par rapport à l'ensemble des codes possibles, présente l'aspect d'être une langue transnationale, espérantique (...) que le recours à l'image, au son ou aux deux combinés soit élu afin d'atteindre-marquer cet objectif de communicabilité totale et universelle»<sup>18</sup>. Desde los años ochenta el vídeo, el ordenador y la evolución general de las artes han colaborado en la formación de un nuevo artista multidimensional que puede teóri-

<sup>15</sup> Cfr. Fernando Millán y Jesús García, *La escritura en libertad*, cit., p. 26.

<sup>16</sup> Cfr. Castellin, «De la poésie restreinte à la poésie généralisée», cit., p. 298.

<sup>17</sup> Dicen los directores en su página web ([www.sitec.fr/users/akenatonodocks](http://www.sitec.fr/users/akenatonodocks)): «Conservant ce qui nous semblait être essentiel dans l'orientation initiale de DOC(K)S nous avons alors décidé de poursuivre l'aventure en explorant les relations entre les poésies expérimentales et les nouveaux medias. Pour cette raison la revue a été systématiquement doublée par des CD audio et Rom ou par des DVD depuis 1996».

<sup>18</sup> Castellin, «De la poésie restreinte à la poésie généralisée», cit., pp. 307-308.



camente ocuparse al mismo tiempo de instalaciones, *performances*, grabaciones, fotografía, etc. A menudo, también, se hace difícil clasificar una producción artística en un género determinado.

Por otra parte, como podemos ver, el libro no ha muerto, ni las formas más tradicionales de poesía. Se da la coexistencia de diferentes modelos de creación poética, desde la más radical experimentación hasta la continuación del verso antiguo. Cabría preguntarse, de hecho, qué significa hoy experimentar y cuál es su objetivo. A mi entender, debería, en el mejor de los casos, plantearse la experimentación como un continuo deseo de hacer progresar el universo de formas poéticas para incrementar su fuerza sensible y su efectividad en los planos personal y social. Además, cabe también preguntarse hasta qué punto lo que se hace pasar por experimentación desde los años cincuenta no estaba ya planteado e incluso *hecho* por Dadá y los futuristas y hasta qué grado la supuesta experimentación de los últimos veinticinco años no responde a repetición de modelos ya elaborados entre los cincuenta y final de los setenta. Probablemente se procede en poesía por impulsos que duran con intensidad un cierto tiempo y luego dejan paso a alguna otra novedad sin desaparecer completamente<sup>19</sup>. El esfuerzo de esta sección de las segundas vanguardias se va desarrollando del mismo modo.

Bürger, en su célebre ensayo sobre la vanguardia<sup>20</sup>, es taxativo respecto a la extensión temporal de ésta. Para él, no recubre la neovanguardia de los años posteriores a la Segunda Guerra. Su definición de vanguardia se basa en una visión de conjunto de la evolución artística en Occidente. Establece tres grandes categorías artísticas basadas en las diferencias de función, producción y recepción de las obras: arte sacro, cortesano y burgués. En esta última, el arte se desvincula de la praxis vital ya que la producción y la recepción son individuales. En el momento de máximo esteticismo de *l'art pour l'art* (alcanzado a causa de la división capitalista del trabajo) la institución artística llega a su plena autonomía y por lo tanto a la posibilidad de la autocrítica. En efecto, ésta será realizada radical y globalmente a inicios del XX con el intento de la vanguardia por restituir el arte a la praxis social y es este objetivo el que provoca la pérdida del aura del arte antes que, como quería Walter Benjamin, el comienzo de la recepción masiva de los productos artísticos. El fracaso del proyecto de unir arte y praxis por parte de las primeras vanguardias se hace incontestable desde antes del inicio del nuevo conflicto bélico. Las segundas vanguardias, neovanguardias o movimientos experimentales tras la Segunda

<sup>19</sup> Miremos bien lejos en el tiempo para buscar un ejemplo: piénsese, en España, en el gongorismo. La influencia de don Luis no deja de sentirse incluso hasta nuestros días en más de un poeta.

<sup>20</sup> Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997 (ed. orig. 1974). En realidad, como se señala en nota, p. 54, Bürger se basa en el dadaísmo y primer surrealismo para forjar su idea de vanguardia histórica, idea que puede referirse también a la vanguardia rusa posterior a la Revolución de Octubre de 1917 y que, como puede verse a lo largo del ensayo, aplica indistintamente a todo el universo vanguardista. Aunque quizás no es el momento, treinta años después de la publicación de este estudio ya clásico sobre el concepto de vanguardia, hacer puntualizaciones sobre él propias de reseña, no quiero dejar de expresar que un análisis de diferencias entre movimientos habría sido sin duda enriquecedor. Las ideas de Bürger van construyéndose en un diálogo continuo con las voces de otros críticos y pensadores (Benjamin, Habermas, Marcuse, Adorno, etc.) pero apenas cita a los creadores mismos de los movimientos de vanguardia. Al margen de esta carencia aunque unida a ella, da la impresión de que este ensayo obedece más a una serie de convicciones que a una verdadera investigación sobre las razones de los artistas y sus obras. No obstante, sigue siendo muy interesante en sus propuestas y ofrece una base importante de reflexión.

Guerra Mundial son para Bürger un intento de perpetuar algo agotado: «Cuando la protesta de la vanguardia histórica contra la institución arte ha llegado a considerarse *como arte*, la actitud de protesta de la neovanguardia ha de ser inauténtica»<sup>21</sup>. En cualquier caso, la lectura de Bürger del fracaso de la vanguardia histórica no es negativa en tanto que él defiende, frente a la integración arte-vida, un arte combativo desde su autonomía y separación, una especie de brazo cultural de la lucha política.

El arte, en efecto, no desapareció fundiéndose en la praxis social cotidiana pero los artistas siguieron reclamando la experimentación formal y el deseo de transformación personal y social a través de un arte más verdadero y espontáneo. En esto reside, a mi entender, el espíritu vanguardista, siendo la idea de Bürger una reducción del problema. Breton lanzó en 1924 la proclama *il faut pratiquer la poésie*, pero, al igual que en el caso de Tzara o Marinetti, las invectivas contra el arte fueron sólo gestos necesarios en un momento histórico. A continuación demostraron con su práctica que se trataba de regenerar el mundo de la sensibilidad creadora relativizando el valor global del arte y analizando sus potencialidades para reactivar un arte nuevo más cercano a la vida

Contrariamente a la opinión de Bürger, creo que puede decirse que la vanguardia continuó y continúa. Además, por seguir utilizando sus propios argumentos, se ha seguido luchando contra la absorción por el mercado y los museos en la producción post-bélica. Por supuesto, el sistema trata de asimilar las diferencias y desactivarlas, cuando no de utilizar ideológicamente la producción artística<sup>22</sup>, pero los ejemplos están ahí. Véanse ciertos momentos de Fluxus y de buena parte del conceptual, el *happening*, la lucha cageana contra el disco, los *cut-ups* al alcance de todos propuestos por Burroughs y Gins, etc.

Por lo que respecta al panorama español, me gustaría dar algunos datos<sup>23</sup> que ayudarán a comprender mejor la realidad poética del país en los últimos cincuenta años. El neovanguardismo concreto-visual empieza a ser conocido en España gracias a la labor de difusión del uruguayo Julio Campal desde la primera mitad de los sesenta. Es el momento en que comienzan a difundirse las innovaciones surgidas o desarrolladas desde la segunda mitad de los cuarenta en diversos ámbitos artísticos: informalismo, música aleatoria, *happenings*, etc.<sup>24</sup> Desde aproximadamente 1965 comienza a extenderse el cono-

<sup>21</sup> *Idem*, p. 107.

<sup>22</sup> Recuérdese, como ejemplo, el apoyo del gobierno norteamericano al desarrollo y expansión del expresionismo abstracto como modo de contraponer la cultura liberal capitalista a la rigidez vital y artística de la URSS.

<sup>23</sup> Seguiré en buena medida la exposición de Juan Carlos Fernández Serrato, *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del experimentalismo español*, Sevilla, Alfar, 2003. Es preciso subrayar también la importancia del estudio de Rafael de Cózar, *Poesía e imagen. Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a C. hasta el siglo XX*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991 capítulo . Cfr. su capítulo IV dedicado a las segundas vanguardias y en particular las páginas dedicadas al panorama español.

<sup>24</sup> Habría que mencionar la labor fundamental, bastante antes, a finales de los cuarenta, de *Dau al set*, grupo creado en Barcelona en 1948. Es el primer colectivo significativo en el resurgimiento de la vanguardia española tras la Guerra Civil. Estaba formado en un origen por los pintores Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Josep Tharrats y Joan Ponç, por el poeta Joan Brossa y el filósofo Arnau Puig. Un poco más tarde se unió al grupo el poeta y crítico Juan Eduardo Cirlot. Editaron una revista llamada igualmente *Dau al Set*, en la que colaboraron importantes exponente de la renovación cultural española. Publicó su último número en 1956, aunque el grupo se había disuelto años antes, alrededor de 1951.

cimiento del lettrismo y del concretismo. Por estas fechas se crea el colectivo *Zaj* (entre sus primeros miembros figuran Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce) donde se mezclan actividades teatrales, musicales, literarias y plásticas muy influidas por Cage y Fluxus. Algo después, en 1966, se crea la *Cooperativa de Producción Artística y Artesana*, integrada, entre otros, por Gómez de Liaño, Molero y Quejido. Se trataba de un grupo pictórico-poético de vanguardia que apostó preferentemente por el *happening* experimentalista y que se extinguió en 1969. Algo antes había surgido el grupo N.O. formado también por discípulos de Campal (Fernando Millán, Aberásturi, Uribe, etc.) dispuestos a difundir las nuevas ideas estéticas ligadas al concreto-visualismo. Los años setenta serán la gran década del desarrollo de estas tendencias en España, con numerosas publicaciones colectivas e individuales. Destacaremos por su importancia la publicación en 1975 de la antología de Millán y García Sánchez *La escritura en libertad*, que reunía a autores extranjeros y nacionales. Por otra parte, los nuevos poetas neovanguardistas-visualistas reclamarán el magisterio de autores que vivían en los márgenes del sistema literario como Pino, Cirlot o Brossa, lo que crea una cierta impresión de continuidad. Van surgiendo grupos vanguardistas a lo largo de la geografía española: los poetas de *Marejada* en Cádiz, los de *Poesía 70* en Granada, los de *Artesa* en Burgos, los de *Imago poetica* en Logroño, etc. Cito algunos libros individuales de relevancia: *T de trama* de Felipe Boso (1970), *El libro de las dieciocho letras* de José Luis Castillejo (1972), *Frasas y Alarma* de José Miguel Ullán (1975 y 1976), *Mitogramas* de Fernando Millán (1978).

Precisa Fernández Serrato que, en cualquier caso, el ámbito de recepción de este tipo de poesía se limitó siempre a un grupo de artistas y poetas interesados en la experimentación. Por otra parte, aunque hasta hoy se han seguido publicando en antologías y revistas producciones de poesía concreto-visual, ya hace mucho que desaparecieron los manifiestos y los actos subversivos y su difusión se hace, si cabe, cada vez más minoritaria<sup>25</sup>. En los ochenta fue el claro declive a la par de cierta recuperación institucional (exposición Brossa en Cataluña, edición *Zaj* en Canarias). A pesar de la relativa vitalidad actual que quiere apreciar el autor, basta observar la bibliografía de creadores que él mismo presenta para constatar que, a nivel editorial, durante los noventa e inicios del siglo XXI, se produce la completa agonía de estas tendencias.

En mi opinión, para analizar la vitalidad de propuestas vanguardistas poético-visuales habría que (y esto es tema para otro estudio) profundizar en el terreno de la creación digital en general. Basta con asomarse al *Sónar* barcelonés<sup>26</sup> para percibir la calidad de muchas de las obras que se proponen. ¿Dónde empieza y acaba lo poético? La fusión de las artes que preconizaba Apollinaire va por este camino. Éste es lugar de la simbiosis, el territorio que abrió el cine y que ahora las nuevas tecnologías han abierto sin lugar a dudas al abaratar los costes de realización respecto a la cinematográfica. La creación visual por ordenador en nuestros días es espléndida y está en manos de verdaderos profesionales

<sup>25</sup> Cfr. Fernández Serrato, *¿Cómo se lee un poema visual?*, cit., pp. 31 y 32.

<sup>26</sup> *Sónar* es un festival de «música avanzada y arte multimedia» que tiene lugar en Barcelona desde 1994. Para dar una idea de su desarrollo, en su edición de 2004 se presentaron más de 300 actividades (de artistas nacionales y extranjeros) entre sesiones de DJ, conciertos, títulos proyectados en *SonarCinema* y trabajos en todos los formatos multimedia: instalaciones, arte en la red, diseño, etc. Cfr. [www.sonar.es](http://www.sonar.es).

que dominan su *ars* como los antiguos pintores el suyo. Hay que admitir que un grado de especialización es necesario si el artista quiere ser mínimamente consecuente con lo que hace o más bien consigo mismo. Conocer los mecanismos básicos de un modo de expresión, interiorizarlos y desarrollarlos con acierto lleva, como no, tiempo y dedicación. Cada uno verá qué frutos le reporta cada cosa. Desde la actividad mecánica aplicando recetas de corte dadaísta con ayuda del ordenador o sin ella hasta tipos de dedicación y de elaboración pausadas, pasando por caminos intermedios, si existieran. La poesía visual fue y es una incursión de los poetas en la plástica o, en el mejor de los casos, un arte a mitad de camino. Todo esto nos lleva de nuevo a la cuestión de primera importancia que suscitaron las primeras vanguardias: ¿cuál es el estatuto del arte? ¿Qué es arte, literatura, etc? Cada uno debe contestar desde sus convicciones. Cabe restar toda validez al arte y sólo considerar la utilidad de determinados mecanismos de ejercicio mental o espiritual para crecer como seres humanos y de determinadas acciones en lo social para mejorar nuestra vida personal y comunal. Entre esos ejercicios estarían la realización de poemas automáticos de corte surrealista o de *cut-ups* a lo Burroughs-Gysin. *Il faut pratiquer la poésie*. De acuerdo. ¿Y más allá? Desde luego que más allá cabe, como hicieron los creadores que lanzaron las vanguardias, hacer espléndidos cuadros y maravillosos poemas basados en el inconsciente o la espontaneidad pero con todo el oficio y arte del mundo. ¿El sueño sería el de un mundo de poetas y artistas «nuevos» (es decir, en pureza, no-poetas / no-artistas) preocupados sólo por ser felices personal y socialmente? Por supuesto que sí. Y que cada cual llegue adónde quiera y pueda.

La significación de la vanguardia histórica parece ya historiográficamente definida en una lógica variedad de lecturas. Lo que por proximidad no puede estar tan claro es el sentido de su continuación. Las neovanguardias hicieron suya la afirmación de Mayakovsky de que «no hay arte revolucionario sin formas revolucionarias», es decir, el espíritu general de la vanguardia histórica. Subversión socio-política y rompimiento formal iban generalmente unidos en los programas y manifiestos de una y otra época. El experimentalismo convertido en dinámica irrenunciable generaría, de todas formas, como ya indicaba Umberto Eco en 1962, una situación contradictoria: «El gesto formativo de protesta se convierte en experimentación de formas nuevas que ha de entrar a formar parte de un circuito y precisamente por esto no puede dejar de suscitar un gesto nuevo que inmediatamente lo ponga en cuestión (...) La vanguardia no hace más que producir formas que apenas producidas ya no son de vanguardia y exigen un nuevo gesto (...) por consiguiente la vanguardia resulta ser no la excepción sino la regla en la civilización artística contemporánea y por consiguiente como la única forma posible y aceptable por la academia»<sup>27</sup>. Se esconde sin embargo en esta afirmación una falsedad, a pesar de que pueda reflejar el absurdo de ciertas situaciones generadas por un mercado artístico que ha unido el afán de lucro a la exposición continua de novedades. La falsedad reside en la generalización, en tanto que las vetas principales de la creación de la segunda mitad del siglo veinte no recorren este camino de obsesiva búsqueda. La mejor pintura y la mejor poesía se han caracterizado por la asimilación profunda y enriquecedora de las crea-

---

<sup>27</sup> Umberto Eco, *La definición del arte*, Barcelona, Martínez de la Roca, 1970, p. 240. Este texto está tomado de un artículo de 1962 sobre experimentalismo. El libro en su versión original es de 1968.

ciones artísticas generadas desde principios del siglo XX<sup>28</sup>, aportando, según los casos, un grado nuevo de experimentación o una modulación personal sobre recursos ya establecidos como reciente tradición. Ningún poeta está obligado a nada salvo a mantener un mínimo de dignidad por el conocimiento lo más extenso posible de lo que se ha hecho antes que él<sup>29</sup>.

Antes de cerrar el recorrido por esta sección de las neovanguardias «literarias», me gustaría dedicar algunas páginas al entronque con la evolución de la plástica (en particular la pintura) en los mismos años, lo que podrá darnos una visión más justa de algunos de los fenómenos observados. Para ello se ofrecerá, en paralelo a la evolución que acabamos de trazar, una panorámica de las principales tendencias pictóricas de estos cincuenta años. Pienso que puede ser interesante condensar en poco espacio sus hitos agrupando criterios diversos para así contrastar mejor las realidades que nos interesa enfrentar.

La actividad artística en Europa en el periodo inmediatamente posterior a la Segunda Guerra es, como sabemos, de primera importancia. Desde antes del conflicto, la abstracción había ido ganando cada vez más terreno. Recordemos el movimiento de Van Doesburg (iniciado en París en 1930) *Art concret*: defensa del color y la forma como valores que representan una realidad en sí mismos. También en los treinta se crea el activo grupo *Abstraction-création*. Todas las corrientes del arte del momento, como afirma Ruhrberg, parecen confluír en la abstracción<sup>30</sup>. En la inmediata posguerra, en Francia, Wols y Fautrier emprenden el camino de una abstracción gestual que configura el inicio de una corriente que Tapié llamará «arte informal»<sup>31</sup>. Como afirma Francisco Javier San Martín<sup>32</sup>, el informalismo europeo es una tendencia amplia que engloba a una abundante cantidad de pintores que trabajaron durante los años cincuenta y sesenta bajo denominaciones como abstracción lírica, tachismo, informalismo matérico, etc. A los ya citados habría que añadir los nombres de Mathieu, Hartung, Michaux, de Staël, el grupo Cobra<sup>33</sup>, Vedova, Burri, Tàpies, Millares, Vieira da Silva. La abstracción (entendida muy globalmente como no realismo), la inmediatez material del acto pictórico y la profunda conexión con el flujo de la vida serían los nexos sutiles que unirían a creadores muy diferentes.

Recordemos, por otra parte, que la Segunda Guerra Mundial cambiará en buena parte la dinámica del arte contemporáneo en tanto que surge con gran fuerza un nuevo centro mundial de producción y de mercado en Nueva York. Nace un nuevo impulso (que terminará, en pocos años, influyendo a su vez a los creadores europeos) generado en primera instancia por las condiciones socio-económicas americanas y que se debe en gran

<sup>28</sup> ¿Hasta qué punto, por otra parte, hacemos llegar la noción de experimentación? ¿Hasta qué grado podemos decir que son experimentales, por ejemplo, las *Elegías de Duino* de Rilke?

<sup>29</sup> Otra cosa sería la necesidad de seguir forzosamente la pista de los contemporáneos, aunque también esto es recomendable. El mínimo aludido, claro está, no responde al hecho de atenerse a ningún canon, sólo a un lógico o supuesto interés por lo que otros han hecho.

<sup>30</sup> Cfr. Karl Ruhrberg, «Pintura. Entre la revuelta y la aceptación», en Ingo Walter (ed.), *Arte del siglo XX*, Köln, Taschen, 2001, p. 220.

<sup>31</sup> Michel Tapié, *Un art autre*, Éditions Gabriel Giraud, París, 1952.

<sup>32</sup> Francisco Javier San Martín, «Últimas tendencias: las artes plásticas desde 1945», en Juan Antonio Ramírez (dir.), *Historia del Arte. El mundo contemporáneo*, Madrid Alianza, 2001 (ed. orig. 1997), p. 342. Es preciso aclarar que su visión nos ha sido muy útil al ir trazando este panorama de tendencias.

<sup>33</sup> La revista del grupo aparece de 1948 a 1951.

parte a la influencia de la vanguardia europea, la cual viene ejerciéndose con clara contundencia, como ya vimos, desde el *Armory Show* de 1913, la revolución predadaísta que supuso la presencia de Duchamp, Picabia y Cravan en la ciudad durante los años diez y las exposiciones surrealistas de los años treinta en Hartford y N.Y. En cualquier caso el surgimiento de una nueva dinámica artística en N.Y. es puesta normalmente en relación directa con la llegada de los protagonistas del surrealismo a partir de 1940 (Breton, Tanguy, Dalí, Masson, Ernst, Matta). En el 42 abre sus puertas *Art of this Century* de Peggy Guggenheim, galería que sirvió de punto de encuentro entre los exiliados europeos y buena parte de la joven generación de artistas americanos que formarían parte del expresionismo abstracto<sup>34</sup>. La nueva acepción de expresionismo aparece en 1946<sup>35</sup> y engloba a creadores como Franz Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyfford Still y Marc Tobey, de modos y estilos muy diversos. Cualquier intento de buscar líneas comunes implica una simplificación excesiva. Si tomamos a Pollock como uno de los pintores más significativos del movimiento, cabría destacar el predominio de lo que se ha llamado pintura *all-over*, la repartición de elementos sobre toda la superficie del cuadro sin que haya ningún centro, sin que ninguno de ellos pueda ser considerado director de un tema o de la mirada del espectador. El material cobra una importancia primordial y la mediación del artista se produce a través de una acción no premeditada (aunque sí emocional, instintiva, inconsciente) sobre dicho material para realizar el cuadro.

Cómo no pensar que esta importancia primera acordada a la pura materialidad del cuadro (forma y color por ellos mismos), a la espontaneidad del gesto, por parte del informalismo europeo y el nuevo expresionismo americano deben ponerse en relación con el interés por la pura materialidad del lenguaje/sonido-letra-soporte, etc., que lanzó el lettrismo y la poesía concreta hacia los mismos años.

Entroncada con el expresionismo abstracto y el informalismo, a mediados de los años cincuenta, surge en EEUU una corriente plástica que puede ser considerada como neodadaísta, representada paradigmáticamente por Robert Rauschenberg y Jasper Johns. En Europa, Yves Klein y Piero Manzoni realizan obras que participan de este espíritu rompedor que anuncia nuevas direcciones para el arte. También a mediados de los cincuenta el grupo neodadá japonés *Gutai* (creado en Osaka alrededor de Yoshihara) propone un arte de acción que representa una apertura hacia materiales no pictóricos y que entra en contacto con los elementos de la naturaleza. Otro movimiento de recuperación

<sup>34</sup> En cuanto al nacimiento y desarrollo de esta corriente, hay que destacar igualmente la importancia de dos alemanes llegados a Norteamérica en los años treinta: Hoffmann, que abre sus escuelas de N.Y. y de Provincetown en 1934 (con el que estudiarán, por ejemplo, Pollock y Still y que sabrá infundir en sus alumnos una filosofía irracionalista, tomada del originario expresionismo, basada en la espontaneidad del gesto) y Albers, que desde 1933 anima la enseñanza artística en el *Black Mountain College* (donde algunos de los principales expresionistas abstractos serán profesores. Cfr. Restany, «La aventura del arte abstracto. De la estética a la ética», en Restany, Gassiot-Talbot, Mollet et Daval, *La pintura moderna. Tendencias actuales*, Genève, Skira, 1984, pp. 11-14 y Vincent Katz (ed), *Black Mountain Collage. Una aventura Americana*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, pp. 88-121. Anotemos de pasada que también John Cage dará clases en Black Mountain.

<sup>35</sup> Cfr., por ejemplo, Robert Atkins, *Petit lexique de l'art contemporain*, Abbeville, 1990, pp. 64-65. La expresión usada con su nuevo contenido por primera vez se debe a Robert Coates, en un artículo del *New Yorker*. Los dos principales teóricos del movimiento, Greenberg y Rosenberg, lanzarán otros apelativos: el primero «painterly abstraction» y el segundo, con mayor fortuna, «action painting».

del dadaísmo al final de este decenio fue el internacional *Fluxus*, corriente muy cercana al *happening* sin limitarse a él y que combinaba variadas formas de arte. Wolf Vostell y Joseph Beuys (elemento perturbador dentro del movimiento) son quizás dos de los artistas más significativos de esta corriente fundada por Maciunas (otros autores: Watts, Filliou, Paik, Knowles, Willians). La documentación de las acciones artísticas, a través de catálogos o grabaciones, se convertirán a menudo en el único vestigio posible de éstas, quedando el carácter comercial minimizado<sup>36</sup>.

Recordemos la importancia de la herencia dadaísta en la poesía experimental. Los objetos tridimensionales de Rauschenberg desde los años cincuenta, donde un variado muestrario de objetos de la vida cotidiana se combinan con pintura a la manera de un gran collage, ofrecen en su construcción el mismo afán de conexión con la realidad y la historia que muestra buena parte de la poesía visual centrada igualmente en el montaje de imágenes. Muchos objetos Fluxus, del mismo modo, hacen evidente esta conexión.

Tras los años de gestualidad emotiva del abstracto internacional de posguerra, surge, en parte como reacción ante este predominio, el arte pop. Se perseguía una vitalidad cercana a lo cotidiano y una mayor conexión con el gran público. Nacido en Inglaterra en los cincuenta (Richard Hamilton), fructifica en EEUU a partir de los años sesenta (Warhol, Lichtenstein, Oldenburg, Rosenquist, etc.). Una parte de la crítica le achaca cierto conservadurismo estético en el juego de las formas y, en última instancia, una, a menudo, complacencia acrítica con el mundo consumista que retrata. En cualquier caso, el uso de los iconos de la cultura popular y de los medios de comunicación está en completa conexión con el uso que la poesía visual hace de ellos.

En los setenta se desarrolla el hiperrealismo, en parte, como una derivación estética del pop: los paisajes urbanos de Estes o los personajes de Hanson intentan parecerse a la realidad dejando claro que no lo son.

En Francia, surge en los sesenta el *Nouveau réalisme*, que se estructura como movimiento apoyándose en la labor teórica del crítico Pierre Restany. Superado el pop, busca ser una especie de más allá de Dadá: el «ready-made» deja de ser negación del arte para convertirse en base de un nuevo lenguaje: Christo empaqueta edificios, Rotella despega y ensambla carteles callejeros, Arman acumula objetos.

El *happening*, al que ya hemos hecho referencia, nace a inicios de los años cincuenta en Black Mountain College, de la mano de John Cage<sup>37</sup>, aunque normalmente se sitúa su nacimiento oficial unos años más tarde, con Allan Kaprow. La anulación de fronteras entre arte y vida preconizada por las vanguardias históricas encuentra una plasmación nueva en esta fórmula de acción que se abre a una mayor participación del público y que a menudo deja gran parte de su desarrollo al azar. Según Kaprow, el *happening* es una

---

<sup>36</sup> Cfr. en Christiane Fricke, «Nuevos medios (formas no tradicionales de expresión artística)» en Ingo Walter (ed.), *Arte del siglo xx*, cit., p. 585, esta cita de Maciunas: «Fluxus-arte-diversión debe ser simple, entretenido y sin pretensiones, tratar de temas triviales, sin necesidad de dominar técnicas especiales ni realizar innumerables ensayos y sin aspirar a ningún tipo de valor comercial o institucional».

Beuys se fue separando de las ideas de Maciunas. Sus creaciones promovían un arte extenso, más allá de lo estético, que acrecentase la libertad individual.

<sup>37</sup> Cfr. Vincent Katz, *Black Mountain College*, cit., pp. 125-127. Se describe aquí con detalle el desarrollo de este *happening* cageano.

ampliación de la *action painting* sólo que ahora el proceso, el acto, se absolutiza y deja de importar el producto final.

A comienzos de los sesenta nace en EEUU el *minimal art*, reacción contra el pop y los realismos que significa una vuelta a la abstracción geométrica extrema. La creación de objetos entre la pintura y la escultura es característica de esta corriente, así como el acabado de aspecto industrial de dichos objetos. Huir del formato cuadro permitía a estos autores (André, Flavin, Judd, Morris, LeWitt, Serra, Stella) no mediatizar la percepción para lograr que el objeto tuviera únicamente validez en cuanto tal, sin ningún añadido.

A finales de los sesenta e inicios de los setenta se produce en Italia un movimiento que se denominará *arte povera*: Kounellis, Pistoletto, Boetti, Penone, Fabro son algunos de sus representantes. Esta corriente presta una atención primordial al material y su manipulación, insistiendo de nuevo en la importancia primordial del proceso. Se trata de reducir al mínimo los signos para llegar a lo esencial arquetípico. Se trata también de repolitizar el arte situándose frente al consumismo post-industrial de estos años.

*Nouveau réalisme* donde el ready-made se hace lenguaje, *happening* o poesía de acción (voz, imagen, presencia corporal), *minimal* u objeto sin añadido, *arte povera* en el que, de nuevo, es esencial la materialidad: tendencias que encuentran su unión evidente con los intereses del concretismo poético.

El arte conceptual, que nace del ejemplo de las especulaciones duchampianas, se genera a partir de la segunda mitad de los sesenta y se extiende hasta mediados de los setenta. Viene a significar una desmaterialización de la obra de arte debida a la preeminencia de la idea: la obra será un documento del pensamiento del artista, debiendo fundamentalmente el espectador reflexionar sobre lo que éste le propone. Muy a menudo la obra de arte conceptual habla de su propio proceso de configuración, analiza su lenguaje, proponiendo problemas de semiótica al espectador. Es esta corriente la que más fácilmente puede emparentarse, desde un punto de vista formal, al concreto-visualismo poético. Citaremos como principales representantes del conceptual a Les Levine, Tom Marioni, Joseph Kosuth y Dennis Oppenheim entre otros muchos. En un momento, arte conceptual llegó a designar todas las producciones de la época que no eran pintura o escultura. Su consagración oficial llegó en 1970 con la fundación del *Museum of Conceptual Art* de San Francisco y su decadencia (que no desaparición) se inicia en los ochenta con la vuelta de lo pictórico.

Estarían emparentados con el arte conceptual (final de los sesenta y años setenta), el *land art* y el *body art*, en tanto que se busca en ellos una negación de la idea tradicional de obra de arte y de sus mecanismos de difusión. Casi no es necesario explicar que en el primer caso la naturaleza es el soporte de la obra, de la actuación del artista, y en el segundo lo es el cuerpo humano: Walter de Maria, Robert Smithson, Richard Long son algunos de los intérpretes de la primera corriente y Marina Abramovic y Ulay, Vito Acconci, Gilbert & George o Hermann Nitsch lo son de la segunda.

En los años ochenta asistimos a la ruptura del vanguardismo, entendido, en su acepción formal, como voluntad de progreso e innovación, que había caracterizado a las décadas anteriores. Además, la posmodernidad que define las nuevas creaciones abandonó por lo general cualquier militancia o pretensión de generar una realidad transformadora. Ya no hay proclamas. Esta época significa, por lo general, una vuelta a la pintura (aunque no elimina otras posibilidades) y acoge un arte más introspectivo y de revisión del pasa-



do. Por otra parte, permite la convivencia de tendencias diversas en exposiciones y galerías. El mercado también cambió su comportamiento en estos años, pagando precios elevadísimos por obras de artistas muy jóvenes, lo que fomentó las modas pasajeras según el viento de las compras. Los grandes frentes del arte en la primera mitad de los ochenta fueron representados paradigmáticamente por el movimiento de los *Nuevos salvajes* en Alemania (Baselitz, Kiefer, Immendorf), La *Transvanguardia* italiana (Cucchi, Paladino, Tatafiore) y la *Nueva pintura* neoyorkina (Schnabel, Fischl). Tendencias que van del neoexpresionismo a la cita cultural se reúnen en este reencuentro con el placer de la manualidad pictórica. Habría que sumar otras tendencias que se desarrollan en los ochenta: el posmodernismo *East Village* que intenta de nuevo acercarse a los signos de la cultura popular (Basquiat), el neosurrealismo sin revolución (Kostabi, Schmalix), el citacionismo o *pintura culta* (la pintura miscelánea de Mariani, por ejemplo).

La fotografía, por otra parte, juega un papel de gran importancia en el decenio: grandes formatos que intentan asimilarse al cuadro y funcionar dentro del mercado del arte. Otros *ismos* (que ahora no me interesa reseñar) de los ochenta mostrarían esa relativa falta de innovación de la posmodernidad. Durante los noventa, en el plano estrictamente pictórico, se da una continuación de las tendencias de la década anterior.

Un capítulo muy importante de la creación artística, o mejor dicho, global, del que ya hemos hablado, es la utilización de nuevas tecnologías desde finales de los sesenta. El vídeo, que empieza a extenderse desde inicios de los setenta (a veces ligado a instalaciones, otras veces a ensayos televisivos, como el de Gerry Schum), no deja de desarrollarse a través de un sinfín de creaciones. En los noventa, la tecnología digital transforma aún más el panorama creativo con la aportación de nuevas posibilidades relativas al procesamiento de la imagen y el sonido en general. Los nuevos cambios, que afectan no sólo al mundo de las formas sino también al de la comunicación e intercambio a todos los niveles, probablemente terminarán cambiando en buena medida la faz del panorama artístico y literario, del mismo modo que lo hicieron la fotografía y el cine en su momento sin acabar con las demás formas. Como decíamos más arriba, quizás sea éste el modo definitivo de fusionar las artes, el cumplimiento del sueño de Apollinaire. O quizás no<sup>38</sup>. ¿Quién puede saberlo?

---

<sup>38</sup> Gene Youngblood, ante la pérdida de sentido de buena parte del arte actual, pronostica su fin, ya que será suplantado por una especie de «diseño» que generará «un verdadero renacimiento donde se dará la fusión inextricable del arte, la ciencia y la interacción social» a través del uso de las nuevas tecnologías (Véase Christiane Fricke, «Nuevos medios (formas no tradicionales de expresión artística)», *cit.*, p. 619). Es de suponer, contra lo que este autor opina, que la tecnología no lo invadirá necesariamente *todo*, al menos a corto plazo. En cualquier caso no tiene mucho sentido hacer ciencia-ficción.