

Aproximaciones a la  
**Poesía Visual  
Experimental**

en las colecciones  
del MIDE-CIANT

Ana Navarrete y  
Montserrat de Pablo (eds.)

María Sánchez Berenguer (coord.)



Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha



Aproximaciones a la  
**Poesía Visual  
Experimental**

en las colecciones  
del MIDE-CIANT

Ana Navarrete y  
Montserrat de Pablo (eds.)

María Sánchez Berenguer (coord.)

DQC AF (Thema)

© de los textos e imágenes: sus autores, 2024

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha, 2024

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2024.

Colección CALEIDOSCOPIO n.º 25. Serie



UNIÓN DE  
EDITORIALES  
UNIVERSITARIAS  
ESPAÑOLAS

Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

I.S.B.N.: 978-84-9044-702-4 (Edición impresa)

D.L. CU 238-2024

D.O.I.: [https://doi.org/10.18239/caleidoscopio\\_2024.25.00](https://doi.org/10.18239/caleidoscopio_2024.25.00)

I.S.B.N.: 978-84-9044-703-1 (Edición electrónica)

ISNI: 0000000506819532 (Ediciones UCLM)

ISSN: 2952-3621 (Colección Caleidoscopio)

Documentación: Ángela Gracia Zomeño, Fran López Martín, Rubén Serna Cascado

Corrección de textos: Agustina Gutiérrez Vázquez

Diseño: CIDI-UCLM

Este original fue sometido al proceso de selección y evaluación del Comité Editorial del sello Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha que valoró positivamente su publicación. Este libro se publica en Acceso Abierto (ruta diamante) en el Repositorio Institucional RUIdeRA: <https://hdl.handle.net/10578/39853>

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain (E.U.)*



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Este libro se ha financiado con Ayudas para la realización de proyectos de Investigación Aplicada, en el marco del Plan Propio de Investigación, Cofinanciadas en un 85% por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER)

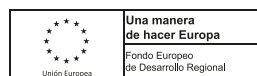
Referencia: 2022-GRIN-34332 TURISMO DE CONOCIMIENTO Y ARTE CONTEMPORÁNEO



MUSEO INTERNACIONAL DE ELECTROGRAFÍA  
CENTRO DE INNOVACIÓN EN ARTE Y NUEVAS TECNOLOGÍAS  
CUENCA • SPAIN  
<http://www.mide.ucjm.es>



Vicerrectorado  
de Cultura, Deporte  
y Responsabilidad Social



Una manera  
de hacer Europa  
Fondo Europeo  
de Desarrollo Regional

Aproximaciones a la  
**Poesía Visual  
Experimental**

en las colecciones  
del MIDE-CIANT

Ana Navarrete y  
Montserrat de Pablo (eds.)

María Sánchez Berenguer (coord.)



Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2024

# Índice

- Poesía Visual Experimental en las colecciones del MIDE-CIANT. 9  
Ana Navarrete, Montserrat de Pablo, Universidad de Castilla-La Mancha

## **BLOQUE I:**

### **Recorridos históricos. Hacia una genealogía de las prácticas de la PVE** 25

- Poéticas de la cultura de masas en España (1962-1982): el proceso de travestismo del capital en imagen. El rostro que no se puede ver: arte, tecnología, producción industrial y mercado de masas en el capitalismo. 27  
Antonio Orihuela, Universidad de Sevilla

- *PÁGINAS EN CONSTRUCCIÓN*. Revistas ensambladas, experimentales y raras en las colecciones y archivos del MIDE-CIANT. 53  
Pepe Murciego, Universidad de Castilla-La Mancha

- Mail art y Poesía visual. Una feliz simbiosis. 77  
César Reglero

- Poesía visual y performance: saltar del papel al cuerpo en acción. 107  
Miguel Molina, Universidad Politécnica de Valencia

- Analogía, metalenguaje, sensorialidad y humor a través de la poética de Antonio Gómez. Consuelo Vallejo, Universidad de Granada 127

- Programa poético político de la firma conjunta *G. E. Marx Vigo* en Argentina a finales de los setenta. 147  
Marcela Navarrete, Universidad Nacional de San Luis, Argentina

<b>BLOQUE II:</b>	
<b>Desarrollos actuales de la PVE</b>	<b>163</b>
• La Poesía visual: entre la visualidad y el hipertexto. Johana Guarín Medina, Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia y Raquel Caerols Mateo, Universidad Complutense de Madrid	165
• La Poesía visual como partitura resonante. Javier Ariza, Universidad de Castilla-La Mancha	177
<b>BLOQUE III:</b>	
<b>Relecturas</b>	<b>201</b>
• Trazar vínculos e imaginar encuentros. Conversaciones alrededor del presente, pasado y futuro de la Poesía visual en el Estado español. María Sánchez, Universidad de Castilla-La Mancha	203
• Revisitando genealogías: memorias y posmemorias de las artistas de la Poesía Visual Experimental española. Rubén Serna, Universidad de Castilla-La Mancha	225
<b>Bibliografía</b>	<b>235</b>
<b>Listado de imágenes</b>	<b>247</b>



# Poesía Visual Experimental en las colecciones del MIDE-CIANT

Ana Navarrete, Montserrat de Pablo

Este proyecto editorial se gestó en varias reuniones y conversaciones telefónicas con Toni Ibirico y César Reglero durante los meses de la pandemia. Ambos veían la necesidad de abordar un proyecto que nos permitiera poner en valor y difundir las obras de Poesía Visual Experimental de las colecciones del Museo Internacional de Electrografía. Centro de innovación en Arte y Nuevas Tecnologías (MIDE-CIANT), dado que estas prácticas han sido muy poco reconocidas en la historiografía del arte español.

Con este doble objetivo en mente, desde el equipo del MIDE-CIANT nos propusimos trazar una genealogía que nos permitiera ubicar las obras de la colección para desarrollar un relato historiográfico que abarcara toda la trayectoria reciente de esta disciplina: partiendo de la experimentación poética de finales de los 60 y primeros 70 (Poesía Concreta Visual), en el contexto de arte conceptual; también las manifestaciones de los 70-90, reconocidas con el término de Poesía Visual Experimental, cuya práctica se revolucionará con la aparición de la fotocopidora; para concluir el relato en la actualidad, donde la difusión en internet y las redes sociales han favorecido su recuperación.

En esta publicación toman la palabra los y las protagonistas, quienes ofrecen un abanico de aproximaciones a la Poesía Visual Experimental (PVE) que permite trazar unos recorridos históricos para esta disciplina y enfocar su desarrollo actual. Por último, cerramos la edición del presente libro con otras relecturas de PVE.

Una de las urgencias que plantea el arte contemporáneo es la falta de documentación sobre aquellos movimientos contraculturales que se posicionaron en *Desacuerdo* con las prácticas artísticas más oficialistas e institucionalizadas, promovidas por los poderes públicos para construir un mercado del arte y una industria cultural. «[*Desacuerdos*] surge de la voluntad de erigir un contra-modelo historiográfico que desborde el discurso académico, contribuyendo a sentar algunas bases de reconstrucción de una posible esfera pública cultural crítica». (*Desacuerdos* 1)

Desde estas consideraciones, el equipo investigador del MIDE-CIANT de la Universidad de Castilla-La Mancha y el grupo de Investigación Interfaces Dinámicas Evolutivas INDEVOL inicia en 2021 un análisis de las obras de PVE pertenecientes al fondo del MIDE-CIANT. Fondos constituidos gracias

a las donaciones recibidas desde 2018 y que nos han permitido crear un archivo de PVE de gran envergadura, de revistas ensambladas y ediciones raras, todo un reto para su archivación y catalogación, dada la diversidad de recursos que contienen: desde la poesía visual al poema objeto, pasando por la poesía fonética, el video poema o la acción poética. «Por allí está también el espíritu dadaísta y de fluxus, surrealismo, futurismo, letrismo, ultraísmo y concretismo.» (César Reglero, 2021)

En febrero de 2018 se recibió la donación de Toni Ibirico, César Reglero y Valdor (Salvador Benincasa), una prestigiosa colección de más de 5.000 obras de arte y miles de documentos complementarios, datados que abarcan un periodo comprendido entre los años 1990–2017 y pertenecientes al movimiento internacional del Mail art y Poesía Visual y Experimental.

A esta primera incorporación de fondos le han seguido las importantes donaciones de: Alfonso Aguado (2019), Pere Sousa (2019), José Emilio Antón (2019), Manuel Xió (2019), Diego Segura (2020), *Fira Mágica de Santa Susana* (2020), Hans Braumuller (2021), Hans Braumuller & Ruggero Maggi (2021) (2023), Nel Amaro (2021), Lois Gil Magariños (2022), Maya López (2022), Manuel Ruiz (2022), J. M. Calleja (2022), Marta Bosch y Lois Gil Magariños (2022), *MiraM-Revista de Poesía Visual y Experimental*, (Myriam M. Mercader) (2022), Sérgio Monteiro de Almeida (2023), Marta Bosch (2023), Taller de Zenon (Miguel Jiménez) (2023), Manuel Xió (2024), Bruno Heller (2024) y, Consuelo Vallejo (2024).

En este extenso fondo se encuentran obras de artistas clave dentro del campo de la PVE, tanto nacionales como internacionales, aunque para este proyecto hemos trabajado directamente con la obra de 57 artistas españoles, que citamos a continuación: Alfonso Aguado Ortuño, Fernando Aguiar, Julián Alonso Palencia, Nel Amaro, José Emilio Antón, Francisco Aliseda, Juan Manuel Barrado, José Carlos Beltrán, Eddie (J. Bermúdez), José Blanco, Raimon Blú, Joan Brossa, J.M. Calleja, José Luís Campal, Agustín Calvo Galán, Joan Casellas, Colectivo Stidna (María Cosmes / Carlos Pina), Corporación Semiótica Gallega (Cosaga), José Luis Castillejo, Ferran Destemple, Roberto Farona, Ferran Fernández, Fernando Bartolomé, Rodolfo Franco, Raúl Gálvez, Luis Gil Margariños, Antonio Gómez, José Ignacio Gómez, Joaquín Gómez Montijo, Diego J. González, Ibirico, Isabel Jover, Rogelio López Cuenca, Alfonso López Gardolí, Guillermo Marín Mesa, Rafael Marín, Myriam M. Mercade, Antonio Miró, Pepe Murciego, Antonio Orihuela, Juan Orozco Ocaña, Julia Otxoa, Carmen Peralto, Francisco Peralto, Rafael Peralto, Yolanda Pérez Herrera, José María Pezuela, Sergi Quiñonero, Cesar Reglero, Seafree, Javier Seco, Ángela Serna, Josep Sou, Pere Sousa, Consuelo Vallejo y Gustavo Vega.

Asimismo, estas donaciones cuentan con una importante colección de revistas ensambladas, experimentales y raras «convirtiéndose, a día de hoy, en una de las colecciones muestras públicas más jugosas en este tipo de publicaciones excéntricas de difícil localización y exploración, editadas en el Estado español.» (Pepe Murciego, p. 51)

Este proyecto de investigación culmina con la presente publicación editada en 2024, un libro donde contamos con la colaboración de autores y autoras que se relacionan con la PVE desde diferentes perspectivas; sus aproximaciones nos permiten tener un testimonio directo en la voz de los propios protagonistas.

En un primer bloque, los autores Antonio Orihuela, Pepe Murciego, César Reglero, Miguel Molina, Consuelo Vallejo y Marcela Navarrete nos proponen diversos itinerarios para aproximarnos a la escena de la PVE. En primer lugar, Antonio Orihuela traza un recorrido histórico sobre la Poesía visual española desde sus inicios hasta 2011, atendiendo al contexto social cambiante que acompañó al movimiento y las prácticas artísticas coetáneas. En el siguiente apartado, Pepe Murciego analiza esta disciplina desde el proyecto *PÁGINAS EN COSTRUCCIÓN*, las revistas ensambladas y raras de las colecciones del MIDE-CIANT. El capítulo tercero de este primer bloque es una propuesta de César Reglero, quien analiza la relación y los nexos entre el Mail art y la PVE a través del archivo del MIDE-CIANT. A continuación, Miguel Molina aborda la poesía de acción. En el siguiente apartado la autora Consuelo Vallejo propone un recorrido por la obra de Antonio Gómez. Por último, concluye este primer bloque con el texto de Marcela Navarrete, quien aborda la obra del grupo artístico que formaron Edgardo Antonio Vigo y Graciela Gutiérrez Marx, llamado «G. E. Marx Vigo».

El segundo bloque lo componen dos artículos; el primero, de las autoras Johana Guarín y Raquel Caerols, presenta una aproximación a la Poesía visual como experiencia hipertextual donde la interacción de texto e imagen funciona a modo de interfaz cultural; en dicha interfaz, las combinaciones y reconfiguraciones ocurren en la mente de quien observa. En el segundo artículo, que cierra este bloque, Javier Ariza analiza los desplazamientos de la música en la experimentación hacia nuevas formas para su composición, interpretación y representación.

Concluimos el presente estudio con el tercer bloque, en el que María Sánchez y Rubén Serna nos proponen dos reescrituras genealógica a través de memorias y postmemorias y de testimonios de mujeres y personas *queer* pertenecientes a varias generaciones del movimiento de la Poesía visual desde los años 70-80 hasta la actualidad.

Antonio Orihuela, en *Poéticas de la cultura de masas en España (1962-1982): el proceso de travestismo del capital en imagen. El rostro que no se puede ver: Arte, tecnología, producción industrial y mercado de masas en el capitalismo*, presente en este volumen, traza un recorrido exhaustivo de estas prácticas desde mediados de la década de los 60 hasta los primeros años 80. En su texto hace una crítica al consumismo, denunciando cómo este incide en la sociedad y configura ciertas prácticas culturales y cómo, en oposición, surge la PEV, actuando de revulsivo ante dichas prácticas.

«El despertar de algunos grupos experimentales dispuestos a sacudirse el mortecino ambiente de la poesía y de las artes españolas, comenzando, sobre todo a partir de 1965, una intensa y fecunda actividad en la que, todavía hoy, muchos continúan.

Esta es la situación en la que van a confluír, a mediados de los sesenta, desde Madrid, la energía transformadora que se aglutina en torno a unos pocos grupos y espacios culturales.» (Antonio Orihuela, p. 34)

Los años ochenta se inician con nuevo impulso gracias a la aparición de la maquina fotocopidora:

«A partir de 1983 la fotocopia se convierte en la principal arma faneditora, sustituyendo al ciclostil o la vietnamita, estamos en las puertas de lo que van a ser, durante los noventa, las nuevas formas de producción cultural, centradas en la construcción de sus propias estructuras, espacios y publicaciones y las nuevas formas de producción de sentido, que intentaron superar la escisión arte/vida.» (Antonio Orihuela, p. 42)

Las exposiciones colectivas, los festivales y la difusión de estas prácticas en revistas especializadas, antologías y ediciones monográficas, favorecieron la entrada de estos artistas-poetas en los espacios del arte, logrando una importante difusión en el campo de la poesía.

En el ámbito editorial, en 1975 se publica el libro *La escritura en libertad*, de Fernando Millán y Jesús García Sánchez, publicado en la editorial Alianza; esta obra supuso una gran difusión de la experimentación poética a nivel internacional, un justo homenaje a Julio Campal y su dedicación. En un inicio pretendía ser una antología internacional de la poesía concreta pero, como cuentan sus autores, los avances y nuevos modos de hacer en la poesía experimental no permitieron un abordaje de esta disciplina en su totalidad. La editorial Visor reeditó este volumen en 2005 y a día de hoy podemos considerarlo un libro fundamental en los estudios sobre PVE. Sus autores

afirmaban: «En este libro se recogen trabajos que en líneas generales pueden ser considerados “textos” en el sentido que da Bense a la palabra y que se hacen presentes en la escritura» (Fernando Millán y Jesús García Sánchez, 1975, p. 17). *La escritura en libertad* traza un recorrido que va desde el Letrismo hasta la Poesía Concreta pasando por el *happening*: «Estos tres movimientos enumerados están en la base de la mayor parte de las corrientes artísticas posteriores» (Fernando Millán y Jesús García, 2005, p. 30). En sus páginas se recogen obras de 149 autores de más de veinte países, pintores, músicos, poetas, etc., englobadas en 5 categorías:

obras basadas en la frase; obras que utilizan la palabra como materia; obras que se centran en la letra(s); obras de contenido semiótico (y que al mismo tiempo pueden englobar los métodos anteriores), fundamentalmente las que utilizan sistemas de significación no lingüísticos; obras que nos remiten a la acción ya sea como posibilidad teórica, o como reproducción de la realidad consumada. (Fernando Millán y Jesús García, 2005, p. 39)

La lista de artistas españoles participantes es muy reveladora: Felipe Boso, Joan Brossa, José Antonio Cáceres, José Luis Castillejo, Gabriel Celaya, Juan Eduardo Cirlot, Alberto Corazón, Jesús García Sánchez, Juan Hidalgo, Josep Iglesias del Marquet, Fernando Millán, José Miguel Ullán y Guillem Viladot.

Para Fernández Serrato, las obras recogidas en este libro son el resultado de «Hacer literatura con medios no literarios, [...] hacer poesía con medios no poéticos, manteniendo lo poético como una esencia ontológica autónoma, independiente de las formas utilizadas para su expresión» (Juan Carlos Fernández Serrato, 2014, pp. 147-148.)

Otra edición reseñable es el libro de José Antonio Sarmiento, *La Otra Escritura. La Poesía Experimental Española*, publicado por la UCLM en 1990, el mismo año en el que el MIDE-CIANT inicia su andadura. Entre las ediciones críticas debemos citar el libro de Fernández Serrato publicado en 2003, *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del Experimentalismo español (1975-1980)*; en 2009, Llorenç Barber y Montserrat Palacios publican *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*.

Las revistas especializadas han sido clave para difundir la PVE. A partir de los 80, con la proliferación de fanzines y revistas raras, se amplifica su difusión coincidiendo con la aparición de la fotocopidora y las prácticas artísticas de mail.

Ahora, gracias a esta filosofía del intercambio creativo, inherente a su práctica y lo económico de la difusión postal a través del

organismo de Correos, el fanzine de Poesía Visual y Experimental encuentra un eco y una proyección geográfica hasta entonces inaudita. La creación poético-visual encuentra en el fanzine y el medio postal unos soportes nuevos, por primera vez ajenos y alejados de la tradición y la pared de la sala de exposiciones. Todo parece poder convertirse en un contenedor de poesía y la difusión de estas producciones comienza a realizarse por cauces no frecuentados por otras poéticas, tales como tarjetas postales, cajas, botellas, latas y objetos diversos que son enviados por correo a suscriptores, amigos, artistas, desconocidos, etc. (Antonio Orihuela, p. 42)

Luis Navarro resalta la relación de la PVE con la escena *underground* y contracultural en la década de los 90, y cómo los nuevos modos de producción y de comunicación en red anticipaban otra revolución.

Hacia la segunda mitad de la década de los noventa se observa una proliferación de proyectos editoriales marginales y el florecimiento de una cultura del fanzine en un sector radical de la vanguardia artística y poética cuyo fin principal es la diseminación rápida y de bajo coste del trabajo realizado por una amplia base de creadores individuales y colectivos. Los formatos y métodos de distribución que adoptan estos proyectos se asemejan a los hasta entonces utilizados por el cómic contracultural y la música *underground*. El sueño de la autonomía viene a sustituir a la pulsión de crítica institucional que había movido a muchos agentes durante los años inmediatamente anteriores. Ese sueño vino arropado por los primeros síntomas de la explosión de nuevos modos autónomos de producción y comunicación en red, cuyas posibilidades se imaginaban infinitas hacia el final del milenio. (Luis Navarro, 2005, p. 312)

Pepe Murciego en su texto: *PÁGINAS EN CONSTRUCCIÓN. Revistas ensambladas, experimentales y raras en las colecciones y archivos del MIDE-CIANT* analiza las publicaciones de revistas ensambladas, experimentales y raras en el Estado español, basándose en su investigación para el libro y proyecto expositivo itinerante *PÁGINAS EN CONSTRUCCIÓN - 50 años de revistas ensambladas, experimentales y raras en el Estado español*. Finaliza este artículo con un breve análisis de algunas de las mencionadas revistas presentes en el archivo del MIDE-CIANT.

Una mirada a las más singulares revistas ensambladas, experimentales y raras que, desde los años 70 y hasta nuestros días, han trazado el camino y abonado el terreno de la experimentación editorial en el Estado español, (d)escribiendo

y dibujando un recorrido transitable, de algo tan inasible, transmutable y disperso, hasta en su propia definición, como lo son las ediciones que nos ocupan. (Pepe Murciego, p. 51)

César Reglero en *Mail art y Poesía visual. Una feliz simbiosis*, trata sobre cómo la red de *Mail art*, la *Eternal Network*, ha favorecido la difusión de la Poesía visual.

En estas primeras referencias Pere Sousa ya cita a una serie de autores que circularon por el *Mail art* de manera esporádica: Arranz Bravo, Rafael Bartolozzi, Antoni Miralda, Perejaume, Antoni Muntadas, Nazario, Francesc Abad, Francisco Oibo...; otros lo hicieron durante periodos largos: Juan Hidalgo (Zaj), Fernando Millán, J.M. de la Pezuela...; y otros para los que el *Mail art* fue un componente relevante de su quehacer creativo: Atelier Bonanova, Bartolomé Ferrando, Pablo del Barco, J.M. Calleja, Antonio Gómez,...

Si observamos estos nombres, veremos que casi todos ellos han practicado de una manera u otra alguna forma de Poesía visual y, más exactamente, todos ellos han trabajado en alguna de las facetas de la Poesía Experimental, ya que entre los poetas visuales estas prácticas de participación compartida son habituales y justifican el hecho de que se identifique con cierta asiduidad el *network* postal con la Poesía visual. (César Reglero, p. 83)

Por otro lado, como indicábamos, algunos autores consideran que las exposiciones de estas obras fueron clave para favorecer su popularización. Según Ferrando «La primera exposición de Poesía Experimental en España tiene lugar en la Galería Grises de Bilbao en 1965, coordinada por Campal y Enrique Uribe, bajo el título de *Poesía concreta*.» (Ferrando, 2018, p. 306)

Es importante señalar que en la difusión de estas prácticas colaboraron también otras instituciones como Las Juventudes Musicales, el Instituto Alemán o los seminarios «Generación automática de formas plásticas», realizados en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense y la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid.

En la década de los 70, se sucedieron los encuentros y jornadas, entre los que destacan los siguientes: en 1969 las Jornadas de documentación sobre poesía de vanguardia, organizadas en Zaragoza por el *grupo N.O.* junto con Miguel Labordeta; también de gran importancia fueron los Encuentros de Pamplona de 1972 y 1973, otro hito importante para la difusión de la Poesía Visual y Experimental. En las cúpulas neumáticas diseñadas por José Miguel de Prada Poole se presentó la exposición que coordinó Ignacio Gómez de Liaño, con

Javier Ruíz y Fernando Huici, y en la que se pudieron ver y escuchar las obras de numerosos artistas de la escena internacional.

Junto a obras del grupo de *Gran de Gràcia*, como el *Proyecto Prisma* de Francesc Torres, una obra utópica que consistía en la sombra que un prisma gigante proyectaría sobre una ciudad, se presentaron algunos poemas fonéticos de Lily Greenham recitados por la misma autora o una obra de Julio Plaza, autor del *Manifiesto prointegración*, que consistía en un largo rollo de papel con una línea continua hecha con espray al final de la cual figura el nombre del autor. Bajo las cúpulas de Prada Poole, a las que se accedía por pequeños pasadizos que obligaban al visitante a separar unas láminas transparentes (Pujals, *Poesía visual y fonética* 306), se pudo seguir el recorrido de la *Poesía visual y fonética* desde las formas más geométricas y tecnofetichistas de finales de los cincuenta, pasando por las muestras más preocupadas por la indagación de la materialidad de la escritura hasta los ejemplos de guerrilla semiológica propuestos por el situacionismo. (Diego Zorita, 2021, p. 212)

La coordinación del apartado de poesía experimental, que se desarrolló en las cúpulas, corrió a cargo de Ignacio Gómez de Liaño. Se presentó una breve muestra de los primitivos concretos con poemas de Decio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Eugene Gomringer, junto a una amplia selección de la Poesía visual y visiva tanto nacional como internacional. La poesía fonética estuvo representada en audiciones y en un recital de Lily Greenham el jueves 29 en interior de las cúpulas. (José Díaz Cuyás, 2005, p. 48)

En los años 80 surgen nuevas tendencias, en muchas ocasiones entrelazadas entre ellas; por otro lado, algunos artistas abandonan estas prácticas mientras que otros se adaptan a los nuevos contextos tecnológicos. Debemos considerar el año 1983 una fecha fundamental, muere Boso y algunos artistas van evolucionando hacia formas más híbridas de acción, Mail art o arte sonoro. Los 90 están marcados por la aparición de internet, la interdisciplinariedad y una década después, al comienzo del siglo XXI, se sucederán las publicaciones y las muestras en museos y colecciones de gran importancia.

Miguel Molina analiza la participación del espectador con la obra y nos introduce en la poesía de acción y la *performance* en su texto *Poesía visual y performance: saltar del papel al cuerpo en acción*. El cuerpo como soporte poético y también como soporte para la ropa, una pantalla donde intervenir poéticamente y un lugar donde las mujeres podían desarrollar sus proyectos, convirtiéndolo en una estrategia para ser visibilizadas públicamente. También trata sobre el salto de la página de papel a la naturaleza o la ciudad como lugares de encuentro de la Poesía visual con su acción performativa,

donde las letras interaccionan con el entorno natural o urbano, para terminar hablando sobre la participación del espectador con la obra.

En nuestro caso, vamos a conectar la denominada Poesía visual con la *performance*, pero no tanto desde una idea convencional de una poesía performativa de una «lectura en vivo o grabada» (Drucker, 1998, pp. 130–161), sino como aquella que conlleva, como parte intrínseca a la obra poética, una acción corporal del artista o del público receptor. Esta implicación performativa en la poesía experimental, ha tenido su propia práctica diferencial y singular con muchas denominaciones desde los años sesenta del siglo XX: Poema semántico de acción (Ignacio Gómez de Liaño), Poesía acción (*Zaj*), *Poésie action* (Bernard Heidsieck), *Poésie Action (Fluxus)*, *action poetry* (Robert Fillou), *Poésie Ouverte/Poésie en Jeu* (Jean-Clarence Lambert), *Active Poetry* (Ewa Partum), Performance poética (Bartolomé Ferrando), Acción Poética (Nel Amaro), Perforpoesía (Nuria Mezquita y Antonio García Villarán), *Poésie performance* (Jacques Donguy, 2007, en Miguel Molina, p. 105)

Consuelo Vallejo, en su texto *Analogía, metalenguaje, sensorialidad y humor a través de la poética de Antonio Gómez*, basado en conversaciones recientes con el autor, reflexiona sobre la analogía y sus diferentes formas de representarse, tanto en la construcción del poema como en la relación entre los elementos; finalmente se centra en el sentido desvelado por el espectador, «lugar donde se reúnen de nuevo los tres gradientes [...] de lo individual – subjetivo –, lo contextual – histórico y cultural –, y lo universal». Asimismo, refleja en su análisis cómo la poesía visual amplía lo representacional «consiguiendo aproximaciones diferentes; aquellas en las que nos despojamos de los impositivos de lo racional, lo lógico y lo consciente» y las posibilidades del metalenguaje, abordando como tema a la propia escritura que se reafirma como necesario acto irracional: «La ambigüedad, /el artificio, /la estética, /merman y reducen /mis parámetros, /me confunden. /Describir la noche, /el vuelo de una mariposa, /o la sonrisa de un niño.» (citando a Antonio Gómez en Consuelo Vallejo, p. 126)

En esta conversación analizan también la importancia del contexto.

Yo tuve la suerte de nacer en Cuenca, conocer a Zóbel, que me facilitó la entrada a la biblioteca del museo, ver las revistas extranjeras... Me pasaba horas hojeando, mirando las imágenes.

[...] Julio Campal, quince días antes de morir dio una conferencia en Cuenca, y asistí, y allí había una persona, Carlos de la Rica (poeta que empezaba a hacer poesía experimental) que me ayudó mucho. Él tenía una editorial y me publicó, en aquella época en la

que no se publicaba nada. (citando a Antonio Gómez en Consuelo Vallejo; p. 126)

La ciudad conuense ha sido un escenario excepcional para las nuevas propuestas artísticas: el *Grupo de Cuenca*, el *Gabinete de Música Electroacústica* –GME–, la creación del Museo Español de Arte Abstracto (perteneciente a la Fundación Juan March), la Fundación Antonio Pérez, la Facultad de Bellas Artes, el *Laboratorio de Creación Experimental* y el MIDE-CIANT son buena muestra de ello.

Aunque este volumen está centrado en la PVE en España, por su relación y, sobre todo, por los fondos que pertenecen al MIDE-CIANT, hemos considerado importante aproximarnos también al contexto latinoamericano donde se entrelazan, al igual que ocurría en el caso español durante la dictadura franquista, el arte correo, la Poesía visual y revistas experimentales colaborativas y solidarias, con el activismo político. Así, Marcela Navarrete en su texto *Programa poético político de la firma conjunta G. E. Marx Vigo en Argentina a finales de los setenta* reflexiona sobre las aportaciones del colectivo artístico formado por Edgardo Antonio Vigo y Graciela Gutiérrez Marx, vigente entre 1979 y 1983, que incluyen proyectos, producciones visuales, acciones poéticas, textos declarativos y publicaciones experimentales, en los que expresan su compromiso político. Unas prácticas de difícil clasificación.

[...] un arte impuro y fronterizo que impugna los encasillamientos. Así, por ejemplo, las acciones poéticas devienen en imágenes que se inscriben y reinscriben en diversos contextos de lectura, en las publicaciones experimentales. Sus estampillas son poemas visuales insertos en un espacio polifónico que se produce en virtud de las formas expresivas y de circulación propias del arte correo. (Marcela Navarrete, p. 148)

En *Desarrollos actuales de la PVE*, título del segundo bloque de textos, nos aproximamos a nuevas líneas de investigación de la PVE.

Raquel Caerols y Johana Guarín, en su texto *La Poesía visual: entre la visualidad y el hipertexto*, definen la Poesía visual como una experiencia hipertextual. Para ello describen obras vanguardistas en diálogo con propuestas contemporáneas de algunos artistas que forman parte de las colecciones del MIDE-CIANT, haciendo un particular énfasis en los fundamentos teóricos de la visualidad y el hipertexto.

Tal vez una de sus principales características es la convergencia de medios en donde elementos de la poesía tradicional son deconstruidos y se integran a recursos de otra índole como la fotografía, el diseño gráfico, la tipografía, la pintura, la escultura,

entre otros, o recursos pictóricos y plásticos que se integran a signos lingüísticos, palabras y onomatopeyas. [...] En términos creativos hay dos puntos de partida para la creación: quienes parten de la poesía y paulatinamente se acercan a otros medios para expandir la poesía tradicional con recursos plásticos, y quienes desde la plástica se acercan de manera paulatina a la palabra como recurso visual, indicial y de anclaje. Ambos recorridos se traducen a su vez en una forma de acercarse a cada obra, una experiencia de observación, en la que es necesario contar con la capacidad de ordenar, configurar y enlazar los distintos recursos utilizados por el artista, con cierto conocimiento para articularlos y darle sentido, reafirmar su «sin sentido», o como experiencia sensible. (Caerols, Guarín, p. 166)

En este bloque contamos con la contribución de Javier Ariza en *La Poesía visual como partitura resonante*; Ariza insiste en la idea de la gran versatilidad de la Poesía visual y su capacidad para evolucionar, adaptarse y, sobre todo, reinventarse al incorporar nuevas técnicas y medios de expresión, en este caso centrándose en el sonido y todo lo relacionado con él:

«La evocación del sonido en el poema visual demuestra que la poesía es un arte vivo y en constante evolución, capaz de adaptarse y reinventarse al incorporar nuevas técnicas y medios de expresión. Al hacerlo, abre vías inexploradas para la creatividad y la conexión emocional, invitando al espectador a percibirla como una experiencia poética multisensorial, tan imaginativa como resonante. Compruebo cómo el sonido, o cualquier otro aspecto relacionado con el mismo, ha encontrado en la poética de las imágenes un lugar privilegiado donde cultivar desde las artes una activa militancia capaz de transformar percepciones y provocar emociones en el espectador.» (Javier Ariza, p. 191)

El tercer bloque se construye con las siguientes entrevistas: por un lado, María Sánchez, desde una perspectiva feminista intergeneracional, entrevista a Julia Otxoa, Carmen Peralto, Blanca Arias, Helena Laguna y Marina González Guerreiro; por otro lado, a través de sus memorias, Rubén Serna entrevista a Nieves Salvador Bayarri y Yolanda Pérez Herreras. Ambos introducen nuevas perspectivas que nos ayudan a enriquecer la historiografía del arte español, en particular de la PVE.

Como hemos indicado, los últimos años hemos asistido a un resurgir de la PVE, se han publicado numerosos monográficos y revistas, y se han celebrado varias exposiciones de renombre con sus correspondientes catálogos abordando estas experiencias artísticas, como son: *Desacuerdos*. *¿Cómo queremos ser gobernados?* en el MACBA, Barcelona y *Desacuerdos* en el

Centro José Guerrero y el Palacio de los Condes de Gabia en Granada en 2005; *La palabra imaginada. Diálogos entre plástica y literatura en el arte español*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Segovia en 2007, comisariada por Francisco Carpio; *Escrituras en libertad. Poesía Experimental Española e Hispanoamericana del Siglo XX*, en el Instituto Cervantes de Madrid en 2009, comisariada por José Antonio Sarmiento; *La escritura desbordada: poesía experimental española y latinoamericana 1962-1982* que se pudo ver en Madrid en 2012 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, comisariada por Marisa Giménez Soler; y recientemente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, en 2024, la exposición *SEÑALÉTICA. Poesía visual semiótica a partir de señales indicativas*, comisariada por Consuelo Vallejo.

Esperamos que esta publicación contribuya a enriquecer este relato historiográfico. Este proyecto nos ha permitido, por un lado, ubicar adecuadamente las donaciones que hemos recibido, y por otro, poner en valor estas obras al vincularlas dentro de su contexto.

A su vez, con este libro cumplimos un deseo de Ibirico, a él dedicamos esta publicación.

## Bibliografía

Barber, Llorenç y Palacios, Montserrat (2009). «La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España.» *PIM, Perspectiva Interdisciplinar en Música* N.º doble 5-6. UNAM.

[https://www.academia.edu/32293826/La\\_mosca\\_tras\\_la\\_oreja\\_de\\_la\\_m%C3%BAsica\\_experimental\\_al\\_arte\\_sonoro\\_en\\_Espa%C3%B1a](https://www.academia.edu/32293826/La_mosca_tras_la_oreja_de_la_m%C3%BAsica_experimental_al_arte_sonoro_en_Espa%C3%B1a)

Díaz Cuyás, José (Ed.)

-(2004). Dossier «Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español». *Desacuerdos* N.º 1, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS); Centro José Guerrero, Diputación de Granada; Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Universidad Internacional de Andalucía, UNIA arteypensamiento.

-(2005). Dossier «Encuentros de Pamplona: carteles». *Desacuerdos* N.º 3, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS); Centro José Guerrero, Diputación de Granada; Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Universidad Internacional de Andalucía, UNIA arteypensamiento.

Fernández Serrato, Juan Carlos (2014). «Textualidad y poesía experimental en la generación del 70». *Experimental I. Estudios número extraordinario 2014*. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane.

<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/issue/view/593>

Ferrando, Bartolomé

-(2014). «Espacios y territorios de la Poesía visual» *Experimental I. estudios número extraordinario 2014*. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane.

<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/issue/view/593>

-(2018). «El recorrido de la experimentación poética en España entre 1900 y 1980». *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte* N.º 4.

<https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/12854>

García Camarero, Ernesto (2005) «Generación automática de formas plásticas». *Desacuerdos* N.º 3, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS); Centro José Guerrero, Diputación de Granada; Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Universidad Internacional de Andalucía, UNIA arteypensamiento.

Lanz, Juan José (s.f.). «Datos para una historia de la poesía experimental en España»

<https://www.zurgai.es/archivos/201304/061991034.pdf?1>

López Fernández, Laura (2001). «Un acercamiento a la Poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán», *Espéculo* N.º 18. Universidad Complutense de Madrid. [https://webs.ucm.es/info/especulo/numero18/campal\\_m.html](https://webs.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html)

Millán, Fernando:  
 -(2003). «Campal, Boso, Castillejo. La escritura como idea y transgresión». *Revista Escáner* N.º 51.  
<http://www.escaner.cl/escaner51/millan.html>  
 -(2009). «Apuntes sobre escritores radicales: Julio Campal». *Los órganos de Fernando Millán*.  
<http://losorganosdefernandomillan.blogspot.com/2009/11/apunte-de-julio-campal.html>

Millán, Fernando; García Sánchez, Jesús (2019): *Escritura en Libertad. Antología de poesía experimental*. Colección Visor de Poesía, N.º 581.

Navarro, Luis (2005). Dossier «Redes poéticas II: el fin del milenio». *Desacuerdos* N.º 3. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS); Centro José Guerrero, Diputación de Granada; Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Universidad Internacional de Andalucía, UNIA arteypensamiento.

Orihuela, Antonio (2014). «Ciclo cerrado: la poesía experimental en España (1964 –2004)». *Experimental I. Estudios número extraordinario 2014. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*.  
<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/issue/view/593>

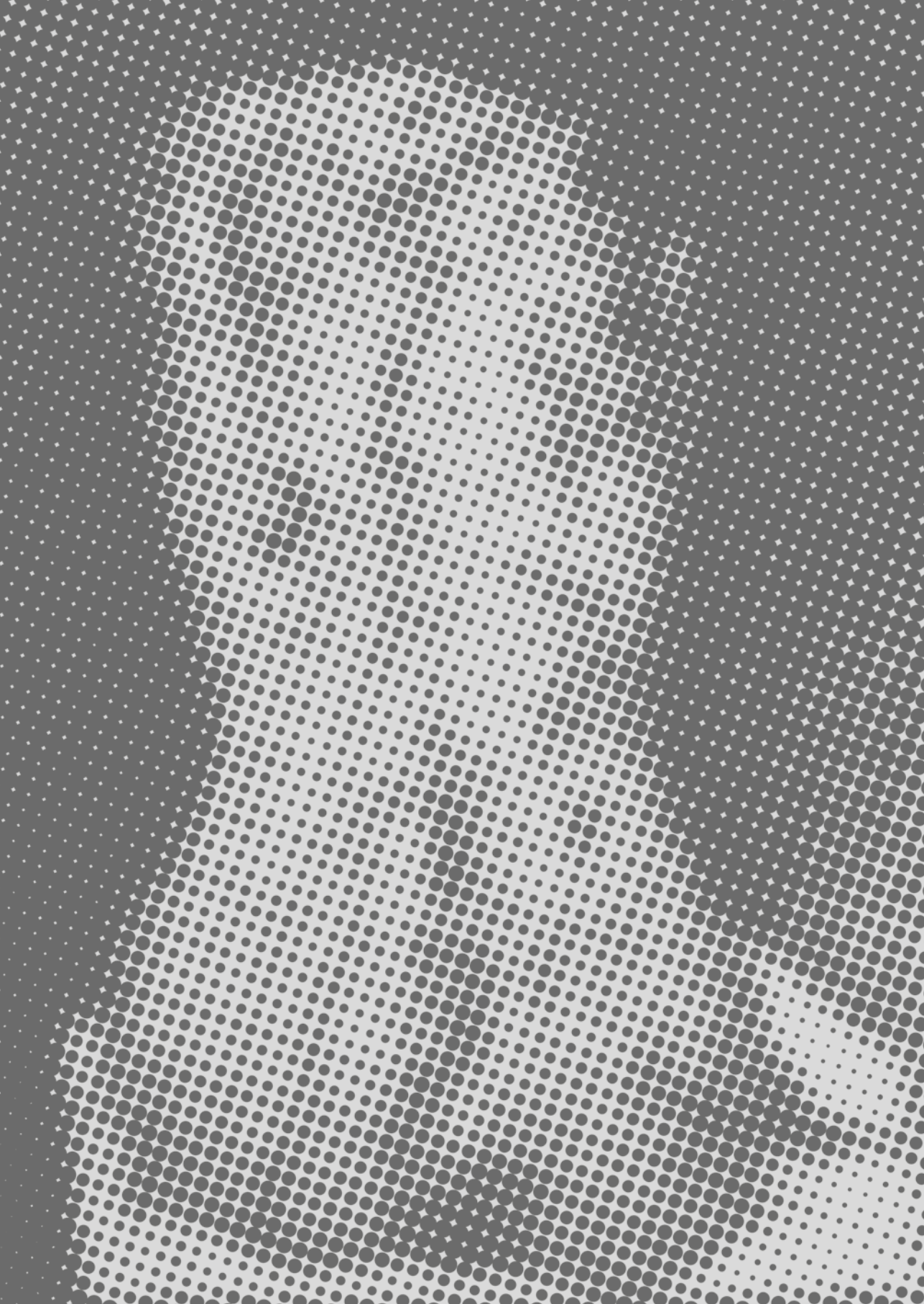
Orazi, Verónica (2020). «La Poesía visual en España (S. XX): del vanguardismo al neovanguardismo» *eHumanista/IVITRA* N.º 17.  
<file:///Users/ana/Desktop/Dialnet-LaPoesiaVisualEnEspanaSXXDelVanguardismoAlNeovangu-8963385.pdf>

Robles Tardío, Rocío (2010). «El Instituto Alemán, espacio de excepción en el último decenio del franquismo». *Desacuerdos* N.º 8. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS); Centro José Guerrero, Diputación de Granada; Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Universidad Internacional de Andalucía, UNIA arteypensamiento.

Sarmiento, José Antonio (1990): *La Otra Escritura. La Poesía Experimental Española*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha; Perea Ediciones.

Zorita, Diego (2021). *Proyectos de integración social de la poesía en la España tardofranquista*. [Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.]  
<https://repositorio.uam.es/handle/10486/702876>





BLOQUE I:

**Recorridos históricos.**

**Hacia una genealogía de  
las prácticas de la PVE**



# Poéticas de la cultura de masas en España (1962-1982): el proceso de travestismo del capital en imagen. El rostro que no se puede ver: arte, tecnología, producción industrial y mercado de masas en el capitalismo

Antonio Orihuela

La práctica totalidad de los objetos que nos rodean están directamente influenciados por el arte; nuestras viviendas, nuestras ciudades y hasta nuestros comportamientos se han vuelto en el transcurso del siglo XX, artísticos. El desarrollo tecnológico, aplicado a la producción y a unas cada vez más coercitivas y globales formas de trabajo (fordismo, taylorismo, toyotismo...), ha configurado un universo de objetos e imágenes con los que, finalmente, hemos terminado dando forma a nuestras vidas y creyendo que la verdadera vida es lo que los medios de formación de masas dicen que es.

Si hasta el siglo XIX no se supo qué era la explotación, desde los años sesenta del siglo XX nos hemos olvidado de ella. Vivimos sumidos, cuando no directamente abstraídos, en ese universo de objetos e imágenes que han sustituido a la verdadera vida; nos hemos entregado al capital que, travestido de imágenes es, todavía hoy, el rostro que, a pesar de estar en todas partes y de organizar en torno a sí todos los medios de vida y todas las ilusiones, no puede verse.

Bastó que en occidente, a partir de los años cincuenta, se consiguiera alcanzar el grado de acumulación suficiente como para que el capital se convirtiera definitivamente en imagen, para que comenzara entonces la sociedad del espectáculo, el tiempo en el que los individuos serían vividos por las imágenes; la época en la que al trabajador se le exigirá una colaboración adicional para ser explotado también como consumidor (ser consumidor terminará convirtiéndose en la exigencia para que el trabajo exista) y que, en tanto consumidor, olvide el origen de su explotación y aprenda a vivirla como un fenómeno desgajado de sí a cambio de poder sentirse partícipe de la cultura y la sociedad burguesa que lo disolvió como clase y transformó el proletariado en la actual sociedad de masas donde los individuos desclasados, aislados y amedrantados, son incapaces de pensar otras formas de relacionarse y otra vida que no sea la que se les ofrece mediada por la propaganda o el espectáculo. Las mejoras en su nivel de vida, lejos de traer el socialismo, desarrollaron una sociedad consumista y represiva.

Para completar este trabajo de dominación, la sociedad industrial dictó qué tipo de estética sería la que animaría nuestro modelo social. Vanguardia y producción industrial comenzaron a andar juntas a mediados del siglo XIX y ya no se separarán. Atraviesan las exposiciones universales, la cadena de montaje fordista, llegan hasta el romanticismo de acero del Tercer Reich, a los realismos socialista y capitalista, y continúan en los tiempos del Imperio.

La relación entre cultura y economía, entre los que fabrican la realidad y los que controlan su producción, entre quienes ejercen el poder y quienes proporcionan ilusiones, entre quienes generan imágenes y quienes las reproducen industrialmente, conformará una nueva sociedad, la del consumo de masas, y un nuevo Arte, el arte para las masas. La obra de arte abandona su unicidad y se verifica a través de su reproducción masiva; el pop glorifica el reino de la abundancia. La iconografía de la vida cotidiana, sus objetos domésticos, las imágenes de los tebeos y películas, los envases de productos alimenticios, las prendas de vestir, etc. Todo lo que había sido exaltado y revalorizado por la publicidad y los medios de comunicación masiva, encuentra también un lugar en el mundo del arte y, de pronto, la fanfarria de la cacharrería hace retroceder la solemnidad historicista del canon.

Y mientras tanto, ¿qué hacen los artistas? pues se limitan a constatar la fragmentación cultural de la sociedad y a ritualizar lo que, en el mercado de lo masivo, no es más que producción industrial y expansión tecnológica sobre la vida social y colectiva. Hasta los materiales con los que podrá contar en cada momento el nuevo artista serán definidos por la producción industrial.

La producción industrial transforma los hábitos, y las capacidades cognitivas se reeducan hacia una percepción dinámica e instantánea, fundada sobre la sensación de inmediatez y simultaneidad que encuentra su versión condensada en la publicidad; ella es la que crea y configura la experiencia estética contemporánea como ninguna otra técnica. La belleza es la velocidad, afirmarán los futuristas, y siguiendo esta estela encontramos que es en el acontecimiento, el *happening*, el suceso, la acción y el espectáculo donde se concentra hoy la fuerza del arte. No en sus realizaciones sino en sus procesos, en cosificar lo transitorio y afirmar la transitoriedad de la propia obra de arte. No es que ya no sea posible expresar lo nuevo, sino que lo nuevo se convierte en un momento de lo fugaz y lo precario.

Espantados comprobamos que, como los productos industriales, también las producciones artísticas de la sociedad industrial tienen fecha de caducidad y, desde finales del siglo XIX, los *ismos* se sucederán.

Hablar de cultura visual de masas no significa que la cultura haya sido apropiada por las masas, sino que la cultura ha sido destruida para engendrar en su lugar el ocio, es decir, el consumo organizado por el mercado de las unidades de tiempo libre. Este es el fenómeno más representativo del arte de nuestro siglo, su ligazón absoluta a los intereses económicos de las empresas que producen cultura de masas y que, de paso, deja definitivamente libre al artista, responsable de naufragar en sus propios criterios o bien convertirse en un apéndice de la mercadotecnia.

Si hubo, pues, alguna revolución en el mundo del arte del siglo XX esta no se dio, desde luego, en lo que formalmente reconocemos como Arte, sino que fue obra de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas para producir y consumir imágenes y objetos culturales de todo el mundo, eso sí, en forma de puré predigerido para un público infantilizado e incapaz de elaborar para sí mismo acontecimientos sociales relevantes.

### **La poesía y los nuevos lenguajes visuales**

Durante el siglo XX, la necesidad de ampliar los mercados y estimular la demanda de productos transformó los lenguajes visuales, en principio con la ayuda de las técnicas cromolitográficas, origen del cartel, y después gracias al offset, la helioscopia, la fotocopia o la serigrafía, hasta llegar al vídeo y las técnicas digitales. Dinamismo, tintas planas, disposición e invención de tipografías específicas y composición espacial se convierten en los caballos de batalla del diseño empresarial durante gran parte del siglo. Catálogos, carteles, vallas publicitarias, señales de tráfico, postales, pegatinas, calendarios, periódicos, revistas, libros, tejidos, etc., serán sus encarnaciones ya dispuestas para dar forma y sentido a nuestras vidas.

Es por esto por lo que, cada vez más, se tiende a comprender los denominados movimientos de vanguardia no como los compartimentos estancos que la historiografía tradicional defiende, sino como planteamientos distintos en torno a una misma problemática que atraviesa el siglo: la disyuntiva que se le ofrece al artista de aceptar su proletarización o desertar del ejército productivo al servicio del capital e intentar, a la desesperada, liberar espacios y tiempos, construir acontecimientos que sean materia prima para otros acontecimientos, producir libre sociabilidad frente a la alineación de los modelos productivos que han convertido al hombre en una máquina.

Así, frente a la razón instrumental del capital y la lógica del mercado, también nos es posible rastrear los vestigios de estas beligerantes deserciones en pro de la imagen liberadora a través de un lenguaje interceptado, descoyuntado, incoherente, inconsciente, descontrolado, fragmentado, mezclado y desmontado, que se formalizará como poesía

escénica, caligrama, collage dadaísta, poesía cubista, frottage, cadáveres exquisitos, fotomontaje, ready made, poligrafía, dripping, letrismo, concretismo, decollage, conceptualismo, tergiversación, distanciamiento, camuflaje, graffitis, assemblages, etc. para recomponer, con sentido crítico, un ataque a las leyes asociativas de lo lógico y lo normal. Lenguajes y formalizaciones icónicas que, desgraciadamente, verían cómo, simultáneamente a su producción, también eran fagocitados por el mismo modelo productivo al que atacaban. Lenguajes sintéticos e ideográficos que no cambiaron el mundo, pero que sirvieron para que otros imaginarios se inscribieran en el mundo y para que cambiara, eso sí, la misma idea del Arte y nuestra forma de relacionarnos con él y pensar nuestras vidas de otra forma, al margen de la versión oficial de los hechos.

### **Poesía, pop, maximalismo**

Las poéticas de la cultura de masas se rastrean en las revistas y en sus ilustraciones, en los cómics, los discos, los objetos cotidianos, las películas, el brillante y monumental *Cinemascope*. Se colocan al servicio de la publicidad y se adaptan a todo tipo de soportes: vallas, octavillas, folletos, neones, bolsas, tejidos, escaparates, pantallas extraplanas generosamente distribuidas por la ciudad, llamadas telefónicas comerciales, etc. nos recubren de tal forma que se constituyen en nuestra única experiencia de la vida. A la vez que nos impiden ver el mundo real lo destruyen, así que es únicamente a través de las imágenes de la cultura de masas como nos reconocemos con toda la objetividad que nos es posible.

Las poéticas de la cultura de masas utilizarán un lenguaje coloquial, directo, sencillamente porque ese era el lenguaje de la ciudad, el que hablaba el reino del consumo. Ese lenguaje, que hasta entonces había sido indigno del arte, fue el usado por el pop, un lenguaje que se globalizará antes incluso de que sea una realidad la inmersión industrializadora de las sociedades atrasadas que, gracias a las imágenes que desde el cine mostraban el estilo de vida americano, asimilan virtualmente un mundo al que aún no tenían acceso pero que se permitían imaginar y, sobre todo, imitar con los escasos recursos que sus atrasadas economías nacionales admitían entonces. Y es que para que haya cultura pop tiene que haber primero una sociedad opulenta que la haga posible, y ese no será el caso de España hasta bien entrados los años sesenta.

El pop celebra un capitalismo que, después de haber ensayado con variadas fórmulas de expansionismo a cuál más funesta, parece haber encontrado una vía segura para su globalización. Como hija del fordismo, de la reproducción técnica y la aceleración en los flujos de información y consumo, la cultura pop dará sentido a las relaciones de producción y reproducción de la vida social en el tiempo del espectáculo y la sociedad espectacular.

Será en esa sociedad tercerizada, cosificada, devorada por el ocio y el lenguaje de las imágenes como lugares privilegiados de trabajo, donde hablaremos de cultura pop. Porque hablar de cultura pop es hablar, sobre todo, de una experiencia común, una iconografía que todo el mundo comprende porque remite a nuestro propio estilo de vida y, fundamentalmente, al universo nostálgico especialmente concebido para la gente joven. Porque el pop no sólo será eternamente joven en su incesante travestismo espectacular, sino que es el lugar a donde las generaciones que ya no lo son correrán para travestir su angustia por la juventud perdida.

Será durante los años sesenta cuando se hagan perceptibles estas estrategias, con la irrupción de un nuevo escenario global marcado por el consumo de masas entre las clases medias emergentes; a la par, la industria del disco descubrió en la música ligera el campo de pruebas sobre el que experimentar las posibilidades de internacionalización de sus productos culturales. Grupos como los Beatles, al menos hasta 1966, serán la punta de lanza de este neocolonialismo, y así lo reconocerán ellos mismos en 1965, cuando aceptan su nombramiento como caballeros de la orden del imperio británico. Un año después, tras varias ingestas de LSD, grabarán *Tomorrow Never Know* a ritmo de sitar y la condecoración de la reina empieza a pesarles demasiado en la solapa, ya nada volverá a ser lo mismo al menos para ellos, pero esa es otra historia.

La gran industria tampoco olvidó que el cine llevaba ya treinta años siendo un medio de adhesión ideológica inquebrantable y que, junto con la recién descubierta música pop, ambos se convertirían en las principales ventanas por las que imponer y globalizar modas y estilos que se sucederán antes incluso de que se vacíen en almacén los remanentes de la moda anterior. Y así, cintas como *Scorpio Rising* de Kenneth Anger (1964) consolidan la imagen de las bandas de motoristas, origen de los Ángeles del Infierno. *Easy Rider* de Dennis Hopper (1969), con música de Jimi Hendrix, Steppenwolf y The Band, acompaña a las fumantes travesías de Hopper y Peter Fonda en sus *choppers*, junto con *Zabriskie Point* de Antonioni (1971), con música de Pink Floyd; *Hair* (1969) y *Tommy* (1975), con música de los Who, extienden por el planeta la iconografía carnavalesca, colorida, abigarrada, optimista, extravertida, erótica, directa y hasta cierto punto ingenua de los hippies. *Saturday Night Fever* (1977) y *Grease* (1978) iniciarán el fenómeno de la travoltada, poniendo de moda la música disco y la discoteca como lugar de referencia juvenil. *Quadrophenia* (1979), con The Who, da carta de naturaleza a los mod y *Sid and Nancy* (1986), con The Pogues, extenderá la estética punk. En suma, el cine acompañará la construcción iconográfica de las tribus de los setenta y ochenta, aunque, más allá de estas cintas, el resto se dedicará a un concienzudo ejercicio de contrapropaganda.

## Mi libertad empieza donde termina mi miedo

Hubo artistas pop que aceptaron la vida como se les presentaba e incluso que, lejos de denigrar la sociedad de consumo, se dedicaron a celebrarla; algunos incluso han sido llamados irónicamente los artistas del realismo capitalista, en oposición al realismo soviético; sus nombres y sus obras cuelgan en los museos y son centro de atención de multitud de estudios, así que aquí nos dedicaremos a rastrear esas otras huellas, más controvertidas, de quienes propugnaron una radical transformación de los valores establecidos, de aquellos a los que su inquietud social les movió en otras direcciones, aunque también aceptaran (en una conflictiva relación de amor/ odio) la cultura industrial y asimilaran aspectos, modos, usos y técnicas comerciales de ella en sus prácticas subversivas.

Fueron estos quienes quisieron ir más allá de lo artístico para fundirse con la vida, si no fuera porque la vida hace tiempo fue hipotecada al capitalismo y sigue esclava de él.

John Sinclair, *manager* del grupo de rock and roll MC5, señaló en 1967: «nuestra cultura, arte, música, periódicos, libros, pósteres, ropa, casas, la forma en que hablamos o caminamos, el corte de pelo o la manera en que tomamos drogas, follamos, comemos o dormimos, ese es todo nuestro mensaje y el mensaje es libertad».

Lo que hasta aquí podemos discernir es que el término cultura pop es controvertido y asociarlo con la izquierda no es común; cuando pensamos en el rey del pop no pensamos en Hugo Chávez, Ana Obregón o Rodolfo Chiquilicuatre, es más, nos negamos a ello, aunque el *status* de celebridad alcanzado por estos personajes conlleva la misma parafernalia mediática que sí reconocemos en la consideración idólatra de Marilyn Monroe o Elvis Presley. Pero lo cierto es que, aunque de forma difusa, el pop se convirtió, primero, en el manifiesto político de una masa juvenil no politizada, y después, de entre otros muchos productos definidores de pseudoestilos de vida para una juventud que la industria del consumo diversificó para evitar riesgos y aumentar beneficios, nació su propio reverso tenebroso: la contracultura, el hippismo, la ética *beatnik* y la psicodelia como una forma de manifestarse culturalmente, con sus gurús y líderes sociales, como el profesor Timothy Leary, Habbie Hoffman o Andy Warhol; sus poetas, como Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Lawrence Ferlinguetti o Gary Snyder; sus diarios y revistas de información y contrainformación, sus canales de distribución alternativos, sus músicos y hasta su guerra de Vietnam. Desde la radicalidad juvenil y el anticapitalismo militante se hicieron propuestas sociales de corte anarquista, las comunas rurales, las fraternidades, las ocupaciones, el pacifismo, el ecologismo, el fin del

dinero y del trabajo asalariado, los políticos y la policía. Con ellas no sólo se estaban poniendo de manifiesto los límites del viejo movimiento obrero, que había renunciado a sus ideales de emancipación universal hacía tiempo en pos de un colaboracionismo político, económico, cultural y sindical con el capital con el que terminaría cavando su propia tumba, sino que se estaba reivindicando la revolución como un cambio subversivo en la forma de vivir.

La contracultura también rescató los aspectos trascendentes del ser humano revalorizando la religión, sobre todo las de tipo oriental y hasta un nuevo cristianismo primitivo, construyeron una nueva mística a través de la búsqueda de lo trascendente utilizando drogas como el LSD, marihuana, peyote, hongos alucinantes y todo tipo de pastillas... e incluso defendieron un nuevo tipo de medicina, de relación con el medio ambiente y de alimentación basado en la comida vegetariana.

Con todo ello, y a pesar de que, para entendernos, seguimos hablando de contracultura, lo que en realidad se construyó, también con ella, fue un nuevo sujeto político que puso en crisis la dominación capitalista. Pues si la cultura de masas sigue teniendo como principal objetivo hacer dinero y facilitar el control de la población, la contracultura quiso hacer biopolítica, es decir, introducir la vida individual y colectiva en una nueva esfera marcada por prácticas culturales y políticas propias de una democracia radical en la que, finalmente, los sujetos se han apropiado de su propia existencia y proponen un modelo de vida alternativo.

Pero a pesar de que la contracultura (encarnada a veces en auténticos movimientos autónomos como los *yippies* norteamericanos, los *Kommune* alemanes, los *Provos* holandeses o los situacionistas) le plantara cara, la industria de consumo aprende rápido la lección y decide, antes de que los propios jóvenes vuelvan a adelantársele, construir ella misma los estilos y las narraciones vitales de los jóvenes, se alienta su rebeldía pero se desvía hacia una superficialidad cultural plana y, sobre todo, no política. Es decir que, al final, fue la cultura del espectáculo quien parasitando el imaginario contracultural lo impulsó, aunque desactivado de sus valores y transformado en mercancía, como otro pseudoestilo de vida.

Las cosas estaban cambiando, sí, pero sólo las cosas. Cultura y mercancía continuarán viviéndose como esferas separadas. Es lo que sucede con una revolución cultural cuando no se apoya en una revolución social.

Los que aprendieron la lección dieron por agotada la utopía, renunciaron a aquellos valores y luego se sumergieron en el olvido. «Fue bonito y creo que estuve allí», dirán; también les quedará, como consuelo frente al capitalista al uso, que sus saneados negocios alternativos estarán llenos de buenas vibraciones.

De la generación del «sexo, droga y rock and roll» hemos pasado a la del máster en Estados Unidos. De la borrachera de la imaginación hemos dado paso a la resaca de la estupidez universal, el integrismo católico, el conservadurismo pequeño burgués y, en definitiva, al tedio general en el que hoy morimos de soberano aburrimiento.

### **España está muerta**

Hasta 1953 los Estados Unidos habían pospuesto la colonización de la provincia de España; en ese año se firma un tratado por el que se autoriza a aquel país a instalar determinadas bases y efectivos militares a cambio de una dudosa ayuda económica, el año antes se había suprimido la cartilla de racionamiento. En 1959, con unos niveles consumo y renta similares a los de 1936, el presidente Eisenhower visita España. Mrs. Marshall, con sus tractores, sus coches y sus frigoríficos, aún se retrasará unos años.

La década 1963-1973 representa para España una época de euforia económica y rápido crecimiento. El régimen de Franco celebra sus bodas de plata bajo el lema «25 años de paz», mientras las huelgas obreras y la agitación estudiantil se hacen cada vez más difíciles de acallar; en el exterior comienza la guerra de Vietnam (1964), es asesinado el Che (1967) y los conatos de cambio a uno y otro lado del telón de acero, son abortados en «la Primavera de Praga» y el «Mayo parisino del 68».

Aquí, en España, apenas se mueve ficha. Una tímida apertura de la Ley de Prensa e Imprenta, realizada por el ministro Fraga Iribarne, dará pie a la promoción de unos medios dispuestos a jugar la batalla mediática de la oposición política llegado el momento. Mientras tanto, los hábitos y conductas del modelo consumista occidental se insertan de lleno en la sociedad española a través de los medios de comunicación de masas (verdaderos protagonistas del intenso proceso de iconización al que, desde entonces, estamos sometidos), se importan modas en un afán de saciar las carencias provocadas por el aislamiento y los años de autarquía y, en general, no sin recelos oficiales, se saluda con fervor todo lo que de «moderno» se copia aquí o llega de Europa mientras no huela a comunismo.

En la España de 1964, los jóvenes se disfrazan de Beatles y al esclerotizado mundo de las artes hispanas llegan, casi en tropel, mientras el régimen se lava la cara fuera de casa con las tendencias informalistas, el *Pop art*, el *Op art* y los *happenings*, movimientos que tanto en Europa como USA ya van de resaca, sustituidos por el *minimal*, el *povera* o el *land art*.

Será en este tiempo, en esta sociedad en crisis, en la que unos pocos se plantearán la crisis del lenguaje, y no sólo poético en sentido estricto, sino

fundamentalmente visual, pues son las iconografías de lo masivo las que ejercen un dominio totalitario sobre la configuración de los lenguajes, hasta el punto de estar ordenando y transformando, como en ningún otro momento de la historia, la cultura popular y la relación de los ciudadanos con su entorno y entre sí.

Así, veremos cómo, a la necesidad de abordar la imagen como un objeto significativo que hay que leer atentamente para desentrañar los códigos ideológicos, culturales y políticos que se incrustan en su estructura y la modelan, se añade la necesidad de buscar otras formas para lo poético. De ahí la aparición de una contestación plural que, además de querer comprender la realidad, comienza a considerar que un poema puede no someterse a los mecanismos convencionales del discurso lingüístico; que la escritura – sean palabras, simples letras o signos de puntuación – puede trabajarse como si de corpúsculos energéticos se tratara, puede ser un objeto en donde se unifican múltiples elementos sígnicos; que puede haber escritura sin sintaxis y sin discurso lingüístico o que la escritura puede ser un gesto sin lenguaje, una forma diferente de intervención y contestación a las aparentemente inicuas construcciones culturales convertidas en poderosos instrumentos de apropiación y configuración del mundo.

De ese aglomerado de experiencias heterogéneas que convergen, desde el campo de las artes visuales, la música y la literatura, surgirán no sólo unas propuestas de desciframiento e intervención sobre las iconografías de masas para alterar tanto su significado como su significante, sino también unas prácticas contra normativas que, ante su rechazo del mercado o bien la ausencia de él y la indiferencia de la Academia, han hecho posible aventuras como la que emprende la experimentación poética en España a partir de 1964.

Pero este no someterse no sucede en el vacío. Sucede en una época y una coyuntura concretas, un contexto que las hace posible, de ahí que, en España, estas actividades de insumisión y de rebeldía contra la norma literaria comiencen a vislumbrarse factibles, a la vez que se ponen en marcha todas las demás prácticas sociales antagónicas que se alían contra la dictadura. Prácticas que comienzan a ser posibles a la vez que empiezan a abrirse grietas y fisuras dentro de los aparatos de poder franquistas por las cuales, entre otras muchas cosas, también van a infiltrarse los movimientos de contestación a la norma literaria.

En este contexto, se celebra en la galería Grises de San Sebastián la *Exposición de Poesía Espacial: Fónica, Visual y Concreta*, coordinada por Ángel Crespo, Julio Campal y Enrique Uribe. La noticia, aparecida en *El Correo Español* – El pueblo Vasco cinco días antes de la inauguración, decía bien cuando afirmaba que esta era la primera vez en España que tenía lugar un hecho

semejante (y dadas las características del material expuesto, el periodista que cubre la noticia se pregunta si no será la primera vez que algo así tiene lugar «en el mundo»); y es que, en efecto, rotas las ligaduras con las corrientes de vanguardia de entreguerras, desaparecidos o exiliados sus practicantes, y amordazados por el silencio y la imposición oficialista de unas prácticas artísticas tradicionales y hasta reaccionarias frente al rico mosaico creativo de la España de los años veinte-treinta, nuestro país languidece, también en el campo de la creación poética, sin más alternativa al garcilacismo que la poesía social entonces en boga, y sin que los pocos practicantes del reciclado surrealismo representen algo más que un testimonio asilado de la persistencia de algunos modos de la vanguardia en medio del aislamiento y la pobreza generales.

De otro lado, tenemos las noticias que Ángel Crespo, desde la *Revista de Cultura Brasileña* viene, desde hace unos años, ofreciendo de la poesía concreta, sobre todo brasileña, y del Grupo *Noigandres*.

También Enrique Uribe, que toma contacto en París con Pierre Garnier, y ya en Madrid, con Julio Campal, donde este ha fundado *Problemática 63*, con la intención de servir de cauce a la documentación y difusión de la vanguardia poética experimental en España. Y, por último, el despertar de algunos grupos experimentales dispuestos a sacudirse el mortecino ambiente de la poesía y de las artes españolas, comenzando, sobre todo a partir de 1965, una intensa y fecunda actividad en la que, todavía hoy, muchos continúan.

Esta es la situación en la que van a confluír a mediados de los sesenta, desde Madrid, la energía transformadora que se aglutina en torno a unos pocos grupos y espacios culturales. Entre ellos, cabe hablar de la fugaz pero indeleble presencia del argentino Alberto Greco, que expone en la galería Juana Mordó de Madrid. En su obra, la escritura y la plástica convergen en obras de carácter conceptual, en la línea de la protesta dadaísta y la descontextualización icónica del *Pop Art*. *España está muerta*, había dicho en 1963 a su llegada a España. En 1965 expondrá con Manuel Millares y el grupo *Zaj* en la galería Edurne de Madrid y a finales de ese mismo año se suicida.

El grupo *Zaj*, fundado por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce, articulará su trabajo en torno a la música, los conciertos, las acciones, el arte postal y la escritura (*Viaje a Argel*, 1967), con el objetivo de trabajar de forma colectiva por un arte de acción y participación. Esther Ferrer y José Luis Castillejo se adherirán a *Zaj* unos años después, desplegando este último una fértil actividad creativa en torno al libro desde propuestas conceptuales y minimalistas, tal y como se puede apreciar en los volúmenes *La caída del avión en terreno baldío* (Madrid, 1967) o *La política* (Madrid, 1968).

Y en esta misma línea de agitación cultural encontramos también a *Problemática 63*, grupo de información y debate sobre el arte de vanguardia fundado por Julio Campal. De *Problemática 63* se alejará pronto uno de sus integrantes, Ignacio Gómez de Liaño que, ante la estrechez de miras de Campal, decide montar en 1967 la *Cooperativa de Producción Artística y Artesana* con la ayuda de Herminio Molero, entre otros, diversificando sus actividades hacia los *happenings*, la poesía de acción, el teatro o la música. Entre los que pasaron por la *Cooperativa* sumándose a este empeño de Gómez de Liaño por avanzar hacia un arte total, de naturaleza político-subversiva e integrador de géneros, cabe destacar a Francisco Pino, Pedro Almodóvar o Alain Arias Misson. Con este último, que hasta entonces había estado muy vinculado a *Zaj*, realizará sus famosos poemas públicos, entre ellos *A Madrid*, en el que siete personas recorrieron el trayecto que hiciera en 1936 la Columna Durruti atravesando Madrid hasta la ciudad universitaria, portando letras de tamaño humano con las que iban componiendo palabras según el lugar ante el que pasaban: DADA delante del Café Gijón, MARÍA en la Plaza Cibeles, MAR frente al Ministerio de Marina, ARMA frente a las Cortes, etc., hasta que la policía intervino poniendo fin a la acción.

Entre 1967 y 1968, la *Cooperativa de Producción Artística y Artesana* entrará en franca competencia con el grupo de Julio Campal, que prácticamente desaparece de la escena entonces, ensombrecido por Gómez de Liaño en la organización de exposiciones y en la difusión de la poesía experimental por toda España gracias a las ayudas institucionales conseguidas del Ministerio de Información y Turismo. Así Madrid, Valladolid, San Sebastián, Cuenca, Córdoba y Sevilla conocerán gracias a la *Cooperativa* las poéticas experimentales entonces en boga.

Menos conocida es la labor de difusión y exhibición que entre 1968 y 1973 se llevará a cabo en diversas instituciones, tales como las Juventudes Musicales, las Facultades de Filosofía y Letras y la Escuela de Arquitectura de la Universidad Complutense, el Instituto Alemán o los cinco seminarios dedicados a Lingüística Matemática y Arte Cibernético conocidos bajo el epígrafe: «Generación automática de formas plásticas», realizados en el *Centro de Cálculo* de la Universidad Complutense de Madrid. Otros nombres muy vinculados con la experimentación poética de aquellos años, como Elena Asins, Enrique Uribe y Francisco Zabala, se incorporan a los mismos en el curso 1970-71. Al año siguiente, durante los *Encuentros de Pamplona*, se podrá ver una muestra de estos trabajos realizados por ordenador gracias a una terminal de rayos catódicos que se colocará en la Cúpula Neumática, donde se desarrollaron parte de los encuentros.

Son los citados espacios de confluencias para la joven progresía universitaria madrileña, lugares donde es posible la experimentación

vanguardista y el ensayo de nuevos comportamientos procedentes de la escena internacional, que serán puestos a prueba por el grupo de Gómez de Liaño, asimilados por Alberto Corazón o Tino Calabuig o teorizados por Simón Marchan, entre otros muchos que allí se reúnen en torno a esos ambientes de exhibición y reflexión sobre el arte como un campo donde también proponer dinámicas de ruptura lingüística e ideológica.

Mientras, de otra parte, es también reseñable el entusiasmo de algunas individualidades asentadas en Cataluña, como Joan Brossa o Guillem Viladot, entre otros; y el grupo catalán *Tarot*, fundado en 1966 de forma independiente y sin relación con los activistas madrileños, que comienzan también a organizar una serie de exposiciones de Poesía visual. Vic o Granada serán algunas de las ciudades donde expondrán durante 1967. Sin olvidar tampoco la labor en solitario de Francisco Pino o Isidoro Valcárcel Medina.

Tras la muerte de Julio Campal (1968), algunos discípulos y amigos deciden dar continuidad a su proyecto fundando el *grupo N.O.*, integrado, en principio, por Juan Carlos J. de Aberasturi (que firma también como J. Ocarte), Jokin Díez, Jesús García Sánchez, Fernando Millán y Enrique Uribe.

Con ellos se cierra la nómina de los que serán los protagonistas de la difusión, a través de exposiciones, conferencias, manifiestos, acciones, revistas, catálogos, publicaciones de libros, artículos en prensa, etc. del mensaje y definitivo enraizamiento de la vanguardia experimental en España.

Lo que no deja de ser sorprendente es que tan pocos grupos e individualidades no fueran capaces de unificar esfuerzos, planteando un frente único de acción; por el contrario, su actitud ante la experimentación poética les hace divergir hasta convertirse en completos ignorantes unos de otros. Pero, a pesar de esto, ¿qué es lo que pretenden?

Parece que dos presupuestos básicos orbitan los manifiestos y programas de acción de los operadores españoles del momento. Primero, utilizar los contenidos extraídos de las imágenes y hábitos visuales promocionados por los *mass media* y, segundo, conseguir –sin éxito– la difusión popular de estos productos y propuestas alternativas, críticas con la realidad cosificada que trataban de desvelar, denunciar y transformar. A la avalancha de imágenes que conforman las conductas, los deseos y las subjetividades, además de dirigir el consumo y favorecer la docilidad del receptor, ellos contestan descodificando los modelos de la iconografía de masas para difundir valores de emancipación social y liberación personal.

## De la poesía *Nunca Olida* al control institucional

Entre 1968 y 1970 podemos observar al grupo N.O., el más activo en sus pronunciamientos y actividades, desarrollando un interesante corpus teórico a base de manifiestos y proclamas donde subrayan su enfrentamiento a la imagen publicitaria capitalista, sus esfuerzos por hacer un arte acorde con su tiempo, su ideología progresista y su fondo utopista.

Sin embargo, a finales de 1970, son las tensiones dentro del grupo N.O. las que dominan el lenguaje de sus miembros. El liderazgo de Fernando Millán está siendo discutido y cuestionado a causa de las alianzas que este comienza a tejer con otros jóvenes poetas, asociados a la revista *Poliedros* e ideológicamente antagónicos, y el apoyo económico que estos son capaces de conseguir para publicar sus propios libros (y los de Millán y Campal). La actitud de algunos miembros de N.O., entre ellos Ruiz, Zabala y Uribe, totalmente en contra de que el grupo sea relacionado con la gente de *Poliedros*, terminará por hacer imposible la convivencia dentro de los N.O., dando al traste con el grupo.

En 1971 el grupo N.O. se disuelve. Zabala, Uribe, Ramón Amado, Millán y Ruiz, contactan entonces con Ignacio Gómez de Liaño, que había liquidado la *Cooperativa* en 1968, y deciden dar a luz un nuevo proyecto, las «Experimenta», unas exposiciones de Poesía visual y concreta de las cuales se celebrarán dos, una en 1972 y otra al año siguiente. Tras la primera, Gómez de Liaño anuncia la muerte de la Poesía visual y concreta.

Comienza un nuevo periodo para Fernando Millán, que parece sentirse a gusto ante la cálida acogida que recibe del grupo *Poliedros*, encabezado por José M<sup>a</sup>. de Montells, y las prometidas publicaciones se suceden durante los dos años siguientes. De Julio Campal se publica póstumamente *Poemas*; de Fernando Millán, *Textos y antitextos*; de Antonio Leandro Bouza, *Luzbel se refugió en mi verso y ya no puedo arrancarmelo*; José María de Montells publicó *La cabellera de Berenice* y, por último, una de las obras maestras de la Poesía visual, hecha desde la precariedad tecnológica, llena de encanto y atrevimiento formal y lingüístico, el libro de Alfonso López Gradolí, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, único volumen de poesía experimental que ha conseguido una segunda edición, en *Anthropos*, Barcelona, con prólogo de F. Umbral.

La crisis dentro de los N.O. lleva a Fernando Millán, a partir de 1971, a intentar asegurarse la complicidad, para con sus proyectos, de los escasos rastros de vanguardismo acaecidos en nuestro país, reivindicando las actitudes surrealistas del movimiento postista (Ory, Labordeta, etc.) o intentando integrar a sus propios presupuestos las experiencias

particulares de Joan Brossa, Francisco Pino, Valcárcel Medina, Juan Eduardo Cirlot, Felipe Boso, José M.<sup>a</sup> Iglesias del Marquet, Guilem Viladot, José Miguel Ullán, José Luis Castillejo, etc.

Pero, también, la férrea ortodoxia experimental termina por hacer que muchos practicantes renuncien a sus posibilidades expresivas: «es una obra fabulosa, pero encerrada en camarillas. Un arte para artistas. Ellos mismos lo producen y lo consumen» dirá Herminio Molero en un texto de 1970.

En cualquier caso, lo interesante de estas ambiguas relaciones entre unos y otros es que toda esta actividad desarrollada por los más jóvenes servirá, a la larga, para afianzar las trayectorias de los más veteranos y proyectar un interés hasta entonces desconocido hacia las creaciones de los autores citados, y muy especialmente en los casos de Brossa, Pino o Valcárcel Medina.

Entre 1971 y 1975, unos y otros continúan dando a luz nuevos proyectos, exposiciones, textos, carteles, libros, etc. Ignacio Gómez de Liaño coordina el apartado de poesía experimental de los Encuentros de Pamplona en 1972. Liaño llegará a decir que Pamplona había sido tomada por los poetas dispuestos a alterar la vida de la ciudad, y se aventura a presentar obras de los principales operadores nacionales e internacionales, celebrar sesiones de poesía fonética (a cargo de Uribe, Lorenzo, Ruíz y Delgado) y poesía hecha por ordenador (a cargo de Elena Asíns y Manolo Quejido), realizando él mismo algunos poemas públicos con Herminio Molero, Fernando Huici, etc. (suelta de globos negros, letras pintadas en el cielo, pegatinas de *se vende o me vendo*) que inundaron la ciudad como una crítica al carácter mercantil de la vida moderna; además de los realizados por Carlos Ginzburg (Montaña) o Arias Misson, que recorrió las calles transportando signos de puntuación con los que señalaba objetos, edificios y monumentos escogidos por él, y otros tantos proyectos que fueron rechazados por razones políticas.

El proyecto de Gómez de Liaño de hacer que la poesía libere los sentidos y las conductas, que sea, no una representación del mundo, sino un hacer el mundo, donde lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo, llegaran a encontrarse, alcanza con los Encuentros de Pamplona su cenit. El derroche de energías liberadas, la incompreensión general de sus propuestas utópicas y lo adverso del contexto histórico, llevarán a Gómez de Liaño a apartarse progresivamente de la vida pública hasta abandonar definitivamente toda actividad experimental.

Mayor resistencia encontramos en Fernando Millán, al menos hasta la primera mitad de los años setenta, cuando transita por diferentes puntos de la geografía española ofreciendo conferencias y exhibiendo un amplio muestrario de trabajos experimentales de operadores internacionales,

dando lugar a que, prácticamente por donde va pasando (Zaragoza, Granada, Burgos, Cádiz, Logroño, Alicante, Ciudad Real, etc.) va dejando una semilla que florece al poco en un nuevo grupo de experimentalistas poéticos; así el caso del *Grupo de Cuenca*, formado por Carlos de la Rica, Luis Muro, Antonio Gómez y Jesús Antonio Rojas; los poetas del entorno de la revista *Artesa* de Burgos (Antonio L. Bouza, Luis Conde, Jaime L. Valdivieso, Martín Abad, etc.); el grupo *Base 6* de Salamanca, coordinado por Mari Carmen de Celis; el movimiento *Liteformista* de Soria, dirigido por Víctor Pozanco, con su revista «LIT»; el grupo *Imago Poética* de Logroño, compuesto por Mariano Casanova, Javier Pérez Escotado y Aurelio Saínz, que investigaron la integración de la fotografía en el poema. Durante los años 1973-74 desarrollaron una amplia actividad expositiva en el Museo Provincial de Logroño con dos muestras, a las que siguieron otras en Estella, Pamplona y en la galería Naharro de Zaragoza. En el sur cabe mencionar al grupo de Cádiz *Marejada*, integrado por Rafael de Cózar, Jesús Fernández Palacios y José Ramón Ripoll.

Asimismo, sin terminar de configurar grupo alguno, también es necesario resaltar las individualidades de los andaluces Pepe Bornoy, Francisco Peralto y Pablo del Barco, adalides de la experimentación andaluza y entusiastas editores y promotores de estas manifestaciones, con una obra ingente donde se dan cita los mejores hallazgos de la experimentación con lo popular y lo moderno; también el veterano Juan de Loxa, con sus revistas *Poesía 70* (1977-1982) y *El Despeñaperro Andaluz* (1978), que desde Granada intentará mantener una pequeña industria editorial a contracorriente. El contenido de sus páginas fue siempre sorprendente, destacando la audacia en el diseño y los contenidos que salían al encuentro de publicaciones como *Ajoblanco* (1974), *Star* (1973), *El Globo*, *Vibraciones*, *Ozono*, etc., que, no sin sus dificultades, sí fueron posibles en otros territorios más arriba de Despeñaperros. Cómicos, horóscopos, noticias del corazón, cine, música, concursos, besos, etc., se daban cita en estas publicaciones.

Algunos destacados experimentalistas de hoy inician entonces su particular aventura poética experimental, como José Miguel Ullán, que edita en 1974 su libro *Frases*, utilizando en él la apropiación y la tachadura; y poco después *Alarma*, con el que continúa investigando en las formas experimentales. También Eduardo Scala publica en 1974 su primer libro, donde las técnicas tipográficas, combinatorias y cabalísticas se ponen al servicio de propuestas simbólicas cercanas a las de Cirlot.

Otros, o bien mantendrán una fugaz pero interesante relación con la experimentación, aunque terminarán abandonándola como Arsenio Ruiz, J. A. García o el vasco José Antonio Arce que, desde Usurbil, dará

lugar a algunos de los libros más impactantes del momento; o bien, como comentábamos, permanecerán casi secretos como el cántabro Antonio Montesino, el extremeño José Antonio Cáceres o los catalanes Santi Pau, Iglesias del Marquet, J. M. Figueres, Ricardo Naise, Jordi Vallés, etc.

Otro aspecto de lo más interesante en estos primeros años setenta, sobre todo visto el escaso interés que la prensa actual tiene por estas manifestaciones, es la gran atención que no sólo revistas especializadas como *Orgón*, *Neón del Suro*, *Operador*, *Artesa*, *El Urogallo*, *Arbor*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Avanzada*, *Poesía Hispánica*, *Camp de l'arpa*, etc. les dedican, sino que en la misma medida el fenómeno experimental se deja sentir en artículos, periódicos y radios que se hacen eco de estas producciones (Madrid, Informaciones, Pueblo, Arriba, Patria, etc.)

También en esos años, con voluntad de agitación performática, inician su obra crítica y conceptual Concha Jerez con sus textos ilegibles, Pere Noguera con sus fotocopias, Joan Rabascall con sus instalaciones y collages *Spain is Different* (1975) o *El desfile de los negocios* (1977), el *Grup de Treball* (Carles Santos, Carlos Pazos, etc.), el *Atelier Bonanova* (José Luis Mata) ganado desde sus inicios por el constructivismo y el situacionismo, extremos desde los que ha articulado un discurso poético marcadamente crítico y combativo, y el colectivo *La Familia Lavapiés*, un grupo maoísta con acusada tendencia a la acción callejera. En todos ellos es palpable su actitud inconformista, crítica contra el mercado y el arte, radicalmente enfrentados con el poder político y económico y, en los casos más extremos, practicantes de unas formas intermedias que pretenden no adornar el negocio y la miseria, como viene ocurriendo hasta entonces, sino destruirlas.

1975 iba a suponer para las prácticas experimentales un gran año gracias a la antología *La escritura en Libertad*, que Fernando Millán y Jesús García Sánchez acababan de editar en Alianza Tres sobre la *poesía experimental*. Lejos ya de las intenciones programáticas inaugurales, en su prólogo, los autores abogan por la intención totalizadora de la poesía y su capacidad para integrar otros géneros.

Pero a partir de aquí, lo que vemos será la progresiva extinción de la euforia inicial por las prácticas poético-experimentales en muchos de sus operadores y la proyección de aquellos que no ardieron en la animación y el optimismo primero, como son los casos de Joan Brossa, José Luis Castillejo, Viladot, Pino, Valcárcel Medina, Scala o Ullán.

Entre 1976 y 1982 nos encontramos ante la expansión y relativa normalización de las propuestas visuales-experimentales en España. Madrid, centro neurálgico de la actividad poético experimental de los primeros años setenta, cede su lugar a la periferia, donde las conferencias, artículos en revistas, periódicos y exposiciones se multiplican (Barcelona,

Granollers, Santander, Palma de Mallorca, Cádiz, Sevilla, Málaga, Segovia, Bilbao, Girona, Mérida, Zafra, Montijo, Vilafranca del Penedés, Manresa, Mataró, Sabadell, Reus, Palma del Río, Cadaqués, Avilés, Martorell, Lérida, Valencia, etc.); mientras, en parte, también asistimos a la institucionalización de determinados practicantes, caso de Joan Brossa en Cataluña, que conocerá, desde finales de los setenta, el lanzamiento, hasta entonces insólito, de un poeta visual a las cimas del éxito público y el reconocimiento tanto del mercado del arte como del mundo literario.

A mediados de los setenta se incorporan Bartolomé Ferrando, David Pérez y Rosa Sanz (que formarán el grupo *Texto Poético*); J. A. Sarmiento, Gustavo Vega y J. M. Calleja, agitadores y animadores del fenómeno poético visual como pocos y aún en activo, que valorizan la semanticidad de una tipografía destruida, si bien su actividad experimental ha abarcado casi todos los campos (Mail art, video, *performance*, fotografía, etc.). También en estos mismos años comienzan a aparecer las primeras obras de Xavier Canals, que reivindica las relaciones de la poesía con la fotografía y Paco Señor, intermitente experimentalista que sabrá aglutinar en su obra los juegos de palabras, la sátira mordaz y el buen hacer técnico en pro de una feroz crítica del sistema.

A principios de los años ochenta se suman a esta lista de autores Xavier Seoane, Josep Sou, Miester Míno y el Grupo SIEP (*Sàpigues i Entenguis Produccions*), especializándose estos últimos en Mail art y otras formas de activismo crítico.

La Poesía visual entra en estos años, aunque muy tímidamente, en la Universidad y en los Museos (Vostell-Malpartida de Cáceres, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Museo de Mataró, Fundación Miró, etc.), y nuevos nombres se van incorporando a la nómina poético-experimental, caso de Ángel Cosmos, J. J. Espinosa, José María de la Pezuela, Ángel Sánchez, Corpá, etc., ellos serán los grandes impulsores, durante la década siguiente, de la Poesía visual.

En 1981, en su número once, la prestigiosa revista *POESÍA*, editada por el Ministerio de Cultura, recoge un estudio de Felipe Boso y una selección que este hace de 22 autores, intentando conciliar a los integrantes de la vanguardia de finales de los sesenta y principios de los setenta con los recién llegados. Los talleres sobre experimentación poética se suceden, sobre todo en Cataluña, de la mano de Gustavo Vega, Jordi Vallés o Ramón Salvó. Curiosamente, analizadas las creaciones de los nuevos y los viejos activistas, es fácil observar que las opciones formales no han variado desde los comienzos del fenómeno hasta nuestros días. Lo único que ha desaparecido han sido los discursos programáticos iniciales. No quiere decir esto que los poetas visuales carezcan de una poética, pero cuando esta se enuncia, en la mayoría de los casos, los vemos caer en contradicciones

flagrantes en relación a lo que se quiere, aún hoy, como una opción radicalmente enfrentada, siquiera, a la norma literaria. Pareciera así que, a estas alturas, de la Poesía visual sólo nos quedara ya un discurso estético.

En 1983, lo que parecía cada vez más una práctica relativamente encauzada hacia su aparición y control en determinados medios (periódicos, revistas más o menos institucionales, exposiciones en galerías privadas y salas públicas, museos, etc.), normalizada alrededor de unas formas de hacer y una nómina de nombres más o menos constante, se desborda ante un fenómeno nuevo: el fanzine; que, para muchos, tiene bastante que ver con la facilidad para la difusión que las publicaciones marginales o alternativas empezaron a encontrar gracias al abaratamiento de las técnicas de impresión y reproducción entonces al uso (serigrafías, fotocopias, offset, etc.), además de los bajos precios que ofertaba el servicio postal de correos a los envíos masivos. Hacer prensa marginal dejó de ser un delito y se convirtió en un medio de dar expresión a quienes se encontraron, a partir de 1975, bajo una dictadura aún más feroz que la franquista, la que acabarán imponiendo el mercado y la publicidad.

### **De la galería al zine, la recuperación de algunos modos de vanguardia**

A partir de 1983 la fotocopia se convierte en la principal arma faneditora, sustituyendo al ciclostil o la vietnamita; estamos en las puertas de lo que van a ser, durante los noventa, las nuevas formas de producción cultural, centradas en la construcción de sus propias estructuras, espacios, publicaciones y las nuevas formas de producción de sentido, que intentaron superar la escisión arte/vida.

El fanzine abrió así unas expectativas de creación y producción experimentales hasta entonces desconocidas, pero seguía planteando el problema de su difusión más allá del círculo que lo producía.

Habrá que esperar hasta finales de los años ochenta para que sean las prácticas mail artísticas las que den el definitivo espaldarazo a los mismos. Ahora, gracias a esta filosofía del intercambio creativo, inherente a su práctica y lo económico de la difusión postal a través del organismo de Correos, el fanzine de Poesía Visual y Experimental encuentra un eco y una proyección geográfica hasta entonces inaudita. La creación poético-visual encuentra en el fanzine y el medio postal unos soportes nuevos, por primera vez ajenos y alejados de la tradición y de la pared de la sala de exposiciones. Todo parece poder convertirse en un contenedor de poesía y la difusión de estas producciones comienza a realizarse por cauces no frecuentados por otras poéticas, tales como tarjetas postales, cajas, botellas, latas y objetos diversos, que son enviados por correos a suscriptores, amigos, artistas, desconocidos, etc.

En medio de la euforia, el círculo de los entendidos y los mandarinatos estalla hecho añicos. Por muy poco dinero cualquier interesado se convierte en editor alternativo y promotor de Poesía visual sin tener que pedir permiso. Muy pocos poetas se resistieron a su utilización y participaron, de forma más o menos activa, en producciones que poco a poco irían saliendo a la luz.

### **A modo de conclusión: De trastornar códigos a construir situaciones**

Concluimos estas notas apresuradas subrayando la idea de que el trabajo sobre la Poesía Visual y Experimental en España, a pesar de las abundantes hagiografías sobre el tema, no puede ser inscrito dentro de un movimiento de vanguardia. Aquí llegan los ecos de un seísmo al que nuestro país fue ajeno, llegan las sombras difuminadas de un trabajo creativo absolutamente revulsivo que hace tambalear los cimientos del arte occidental, pero que sucede lejos de nuestras fronteras y que aquí, cuando llega, no puede imponerse más que como una confusa moda basada en la alteración de los códigos (lingüísticos, sintácticos) y el campo semántico. A pesar de toda la mitografía desarrollada por sus protagonistas, ni siquiera se inquietó a la norma literaria, mucho menos preocupó a las fuerzas del régimen que, en cuanto percibieron la falta de contenido subversivo que mostraban las herramientas poético-visuales en manos de sus practicantes, no dudaron en apoyar y promocionar sus exhibiciones públicas.

Bien es verdad que el espectro de la vanguardia, unido al resto de los fantasmas que recorrían Europa en aquellos años, podría haber vuelto a encarnarse aquí, porque la situación histórica daba argumentos para ello, pero todo esto fue desperdiciado por casi todos, dedicados unos a copiar lo que venía de fuera con mejor o peor intuición, o a profundizar otros en el intimismo de sus propios mundos personales. La realidad estaba en el poema, no en la calle. Su confluencia en proyectos y grupos tiene más que ver con la moda, con la expulsión del parnaso oficial, con la necesidad de intercambio y participación, que con una idea de cambio y transformación profunda de la creación y de la vida social. El conservadurismo ideológico y la imitación formal de lo sancionado por la historiografía constituyen los dos referentes claves de la producción de la mayoría de los poetas visuales. Y, desde esos referentes es, desde luego, imposible pensar en estar participando en un movimiento de vanguardia.

Tan sólo en los noventa, gracias al formato Mail art y la extensión del fanzine como soporte, cabría hablar de unas actitudes rompedoras, de algunos modos de hacer característicos de la vanguardia, de un comportamiento que parece alejado del sistema de las artes, basado en el intercambio creativo, una producción enfocada a la reciprocidad y la gratuidad, una actitud generosa para con los recién llegados y una complicitad general sobre lo que significa saberse marginales, alternativos e independientes y además, estar orgullosos de ello. Tampoco entonces la creación poético experimental se

libró de los defectos endémicos ya comentados (la constante seducción de lo institucional, la galería, el mercado, la ideología de la imagen burguesa, etc.), pero también supo sobrevivir a pesar de ellos.

Cerradas hoy muchas de las expectativas surgidas de la escena alternativa, muy pocos son los que continúan adheridos a unas posiciones contra hegemónicas o antagonistas y, en justicia, la crítica ha sabido reconocerlos en esta actitud. Ellos representarían la única cara que me parece posible para un hacer que se quisiera vanguardia, probablemente un hacer, el de ellos, que ni siquiera se plantea en su trabajo cotidiano como tal cosa, pero que, qué duda cabe, se inscribe en ese intento desesperado por afirmar una posibilidad de mundo, una voluntad de transformación que se manifiesta en esa constante búsqueda de fallas y grietas en el sistema por las que colarse y donde trabajar, animando a otros a este mismo trabajo, en agrandar lo que se pretende sea quebrado inevitablemente para hacer posible un futuro socialmente significativo para todos.

Así como la entendemos, la poesía no tendría historia sino sólo presente. No tendría norma sino aspecto polimórfico. No sería un fósil que contemplar o imitar sino un campo de acción donde vivir.

## Cronograma

<p>São Paulo (Brasil) Grupo <i>Noigandres</i>: Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos, etc.</p> <p>Se crea el grupo <i>Noigandres</i>, con ellos se inician el movimiento de Poesía Concreta.</p>	1952	<p>Madrid (España) Julio Campal.</p> <p>Crea el grupo <i>Problemática-63</i> (dentro de la entidad artística y cultural <i>Juventudes musicales</i>).</p>
<p>Madrid (España) Julio Campal. <i>Problemática-63</i>.</p>	1963	<p>Barcelona (España) Alberto Greco.</p> <p>Se suicida y elige la ciudad de Barcelona, comunicando a sus allegados que viajará a la Ciudad Condal para poner fin a su vida. El propio acto de su muerte voluntaria, lo convirtió en un gesto artístico. Mientras la sobredosis de barbitúricos que había consumido comenzaba a hacer su efecto, sobre la palma de su mano izquierda (como ya lo solía realizar en el ángulo inferior derecho de alguno de sus cuadros) escribió la palabra <i>Fin</i> y sobre la pared <i>Esta es mi mejor obra</i>.</p>
<p>Madrid (España) Galería Juana Mordó.</p> <p>Exposición internacional de <i>Poesía de Vanguardia</i>. Conferencia inaugural de Julio Campal.</p> <p>◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇</p> <p>San Sebastián (España) Galería Barandiarán.</p> <p>Semana de poesía concreta y espacial y Semana de poesía de vanguardia, con obras de: Toshihiko Shimizu, Man Ray, Jiri Valoch, Vaclav Havel, Jiri Kolar, Ferreira Gullar, Roberto Altmann, Agam, Robert Filliou, Alain Arias-Misson, Julien Blaine, J. F. Bory, Henri Chopin, John Furnival, Raoul Hausmann, Melo e Castro, Kurt Schwitters, Wolf Vostell, Timm Ulrichs, Hamilton Finlay, Emmet Williams, Dick Higgins, <i>Grupo «70»</i>, <i>Grupo Fluxus</i>, Julio Campal entre otros.</p> <p>◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇</p>	1966	<p>Madrid (España) Ignacio Gómez de Liaño, Hermínio Molero, Francisco Pino, Pedro Almodóvar o Alain Arias Misson.</p> <p>Nace la <i>Cooperativa de Producción Artística y Artesana</i>.</p>
<p>Barcelona (España) Galería Juana Mordó.</p> <p>Nace el grupo <i>Tarot</i> fundado de forma independiente y comienzan también a organizar exposiciones de poesía visual.</p>	1968-73	<p>Madrid (España)</p> <p>En la labor de difusión y exhibición hay que recordar a las <i>Juventudes Musicales</i>, las Facultades de Filosofía y Letras y la Escuela de Arquitectura de la Universidad Complutense, el Instituto Alemán o los cinco seminarios dedicados a lingüística matemática y arte cibernético conocidos bajo el epígrafe: «Generación automática de formas plásticas», realizados por el <i>Centro de Cálculo</i> de la Universidad Complutense de Madrid.</p>

Enrique Uribe, Juan Carlos J. de Aberasturi (que firma también como J. Ocarte), Jokin Díez, Jesús García Sánchez, Fernando Millán.

1968

**1969 Cuenca (España)**

*Grupo de Cuenca*; Carlos de la Rica, Luis Muro, Antonio Gómez y Jesús Antonio Rojas.

Nace el *Grupo de Cuenca*.

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

**Madrid (España)**

Editorial Parnaso.

Se edita *Textos y Antitextos* de Fernando Millán.

1970

**Burgos (España)**

Antonio L. Bouza, Luis Conde, Jaime L. Valdivieso, Martín Abad, etc.

Nace la revista *Artesa*.

1971

**Cádiz (España)**

Rafael de Cózar, Jesús Fernández Palacios y José Ramón Ripoll entre otros.

Nace el grupo *Marejada*, el 6 de mayo de 1971 en el *café Parisién* en Cádiz.

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

Zabala Uribe, Amado Ramón, Millán y Ruiz, con Ignacio Gómez de Liaño.

1972-73

Ponen en marcha un nuevo proyecto: «Experimenta». Exposiciones de Poesía visual y concreta celebradas en 1972 y 1973. Tras la primera, Gómez de Liaño anuncia la muerte de la Poesía visual y concreta.

1972

**Madrid (España)**

Nace la revista *Perdura*. Creada gracias a la contribución de una amplia red de artistas visuales, escritores y poetas, fue coordinada por Mariano H. de Ossorno. Ossorno contactó, entre otros, con el CAYC (Centro de Arte y Comunicación), Edgardo Antonio Vigo y Clemente Padín en América Latina; Sarenco en Italia; Julien Blaine y Henri Chopin en Francia; y Gómez de Liaño, Francisco Zabala, Enrique Uribe, el grupo ZAJ y Armando Montesinos en España.

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

**Pamplona (España)**

Ignacio Gómez de Liaño, organiza un equipo con figuras de poesía fonética (a cargo de Uribe, Lorenzo, Ruíz y Delgado) y poesía hecha por ordenador (a cargo de Elena Asíns y Manolo Quejido), realizando él mismo algunos poemas públicos con Herminio Molero, Fernando Huici, etc.

*Encuentros de Pamplona*.

1972

**Alemania**

Felipe Boso en colaboración con Ignacio Gómez de Liaño.

Aparece la primera antología de poesía experimental española. Se trata del trabajo aparecido en la revista alemana *Akzente* 25.

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

**Madrid (España)**

Galería *Fórum*

Primera exposición del proyecto bajo el nombre *Experimenta*, sobre Poesía visual y concreta, con los artistas Zabala, Uribe, Amado Ramón Millán y Ruiz, Ignacio Gómez de Liaño.

1973-74

**Logroño (España)**

*Imago Poética* de Logroño: Mariano Casanova, Javier Pérez Escohotado y Aurelio Sainz.

Durante los años 1973-74 desarrollaron una amplia actividad expositiva en el Museo Provincial de Logroño con dos muestras, a las que siguieron otras en Estella, Pamplona y en la galería Naharro de Zaragoza.

1974

**Madrid (España)**

Ricardo Cristóbal.

Nace la revista *Orgón*.

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

Pepe Ribas, Toni Puig, Cesc Serrat, Pep Rigol, Quim Monzó, Albert Abril, Fernando Mir, Ana Castellar, Luis Racionero y el equipo de América Sanchez.

Varios jóvenes poetas aglutinados por Pepe Ribas crean el colectivo *Ajoblanco*. Editarán varias publicaciones y realizarán numerosas actividades.

1973

**Cádiz (España)**

Grupo *Marejada*:

Rafael de Cózar, Jesús Fernández Palacios y José Ramón Ripoll.

El grupo *Marejada* publica una revista bajo el mismo nombre *Marejada*, sólo logran sacar un número por falta de apoyo económico.

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

**Madrid (España)**

Zabala, Uribe, Amado Ramón Millán y Ruiz, Ignacio Gómez de Liaño. Galería *Dánae*.

Segunda y última exposición de *Experimenta 2*.

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

**Barcelona (España)**

Joan Rabascall.

Comienza su serie *Spain is different* (1973-1982).

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

**Prada de Conflent (Francia)**

*Grup de Treball*.

Nace el *Grup de Treball* (Francesc Abad, Jordi Benito, Jaume Carbó, María Costa, Alicia Fingerhut, Xavier Franquesa, Carles Hac Mor, Imma Julián, Antoni Mercader, Antoni Munné, Antoni Muntadas, Josep Parera, Santi Pau, Pere Portabella, Àngels Ribé, Manuel Rovira, Enric Sales, Carles Santos, Dorothee Selz y Francesc Torres), un grupo de artistas que dotó a sus intervenciones de un fuerte sentido político e ideológico. En activo hasta 1975.

1974

**Madrid (España)**

José Miguel Ullán.

Edita el libro *Frases* y en 1976 *Alarma*.

◊◊◊◊◊◊◊◊

**Málaga (España)**

Eduardo Scala.

Edita el libro *Elegías paralelas*.

◊◊◊◊◊◊◊◊

**Baleares (España)**

José Luis Mata y Antonia Payero.

Nace el *Atelier Bonanova*.

1974-77

**Madrid (España)**

*La Familia Lavapiés*: Santiago Aguado, Darío Corbeira, Javier Florén, Amelia Moreno, Félix de la Torre Fajardo, Paco Gámez, Paco Leal, Juan López.

Nace *La Familia Lavapiés* y desarrolla actividades hasta 1977.

1975

**Madrid (España)**

Jesús García Sánchez y Fernando Millán en la editorial Alianza Tres.

Se publica *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Se trata del primer libro accesible para un público no especializado en el que la poesía visual tiene un protagonismo decisivo.

1976

**Las Palmas de Gran Canaria (España)**

Concha Jerez.

Realiza sus *Textos autocensurados* (versión I).

1977

**Valencia(España)**

Grupo *Texto Poético*.

Nace la revista *Texto poético*, se mantendrá en activo hasta 1989.

1976 y 1982

Entre 1976 y 1982 nos encontramos ante la expansión y relativa normalización de las propuestas visuales-experimentales en España. Madrid, centro neurálgico de la actividad poético experimental de los primeros años setenta, cede su lugar a la periferia, donde las conferencias, artículos en revistas, periódicos y exposiciones se multiplican.

◊◊◊◊◊◊◊◊

**Granada (España)**

Juan de Loxa.

Publica dos revistas:  
*Poesía 70* (1977-1982) y  
*El Despeñaperro Andaluz* (1978).





# **PÁGINAS EN CONSTRUCCIÓN.**

## **Revistas ensambladas, experimentales y raras en las colecciones y archivos del MIDE-CIANT**

Pepe Murciego

*Lee, toca, escucha, huele, saborea, pasea, construye...  
son (somos) PÁGINAS EN CONSTRUCCIÓN.*

Tras las valiosas y cuantiosas donaciones de sus colecciones particulares de Poesía Experimental y Mail art, realizadas recientemente a los fondos del MIDE-CIANT de la UCLM en Cuenca, por reputados poetas experimentales y mailartistas de la talla de Ibirico, César Reglero, Valdor, Pere Sousa, Nel Amaro, J.M. Calleja, etc., la colección de revistas ensambladas, experimentales y raras que el archivo conquense ya venía atesorando a lo largo de los años, ha crecido de manera muy notable y relevante, convirtiéndose, a día de hoy, en una de las muestras públicas más jugosas en este tipo de publicaciones excéntricas de difícil localización y exploración editadas en el Estado español.

El presente artículo expone, de manera breve, una mirada a las más singulares revistas ensambladas, experimentales y raras que, desde los años 70 y hasta nuestros días, han trazado el camino y abonado el terreno de la experimentación editorial en el Estado español, (d)escribiendo y dibujando un recorrido transitable de algo tan inasible, transmutable y disperso, hasta en su propia definición, como lo son las ediciones que nos ocupan. Un artículo que basa buena parte de sus contenidos y utiliza el mismo título principal, de la amplia investigación personal realizada por Pepe Murciego a propósito del libro y proyecto expositivo itinerante *PÁGINAS EN CONSTRUCCIÓN - 50 años de revistas ensambladas, experimentales y raras en el Estado español*, para finalizar con un breve análisis de algunas de las revistas ensambladas, experimentales y raras presentes en las colecciones y archivos del MIDE-CIANT.<sup>1</sup>

Más cercanas a la experimentación visual y al libro objeto que al clásico formato de lomo o grapa, las revistas experimentales, ensambladas o raras son editadas, en la mayoría de los casos, por artistas o creadores/as literarios/as que buscan en el placer de editar una prolongación esencial de su trabajo artístico o poético, con lo que podríamos afirmar que no son exactamente revistas de arte, sino de artistas. Una forma de expresión, en proceso y relación, gestada en las combinatorias de diferentes lenguajes y sistemas de comunicación, que aspira a transformar el acto de leer en el acto de mirar (y no sólo), colocándose

al margen de los circuitos habituales y buscando un/a lector/a especial, un/a receptor/a atento/a y más cómplice que nunca.

PÁGINAS, pese a su excentricidad y singularidad objetual, dado que son páginas todo lo que en ellas *se hojea y ojea*, y EN CONSTRUCCIÓN por constituir constantes procesos de edificación y experimentación, en los que el edificio construido es tan notable como el procesual -cemento o ladrillos- utilizados para levantarlo. Revistas siempre dispuestas a un constante proceso de CONSTRUCCIÓN, experimentación, confección, error, malentendido...

Siguiendo la huella trazada desde hace décadas por futuristas, dadaístas, constructivistas, surrealistas, letristas, conceptualistas, mailartistas, fluxistas e incluso punks, y dejándose impregnar por toda una suerte de mestizajes, marcados por la búsqueda constante de espacios diagonales o paralelos de creación, las revistas ensambladas, experimentales o raras son atípicos contenedores de arte o, para ser más exactos, atípicos contenedores creados por y para artistas, equivalentes a museos portátiles. Publicaciones colectivas en las que el/la editor/a se transmuta en una suerte de compilador/a, confeccionador/a y alquimista de páginas atípicas, reunidas en un contenedor excéntrico y ofrecidas a un/a lector/a que, en la mayoría de los casos, comparte su singularidad.

Cajas de cartón o madera, carpetas de gomas, estuches con cremallera, delantales de cocina, cestas de mimbre, latas de conserva, cometas voladoras, pañales de bebé, cartones de huevos, paquetes de tabaco, zapatillas deportivas, bolas de máquina expendedora, botellas de jarabe, cafeteras, costureros compartimentados... son algunos de sus (in)habituales contenedores.

Poemas objeto, visuales o discursivos, dibujos, pinturas, serigrafías, fotografías, pequeñas esculturas, vídeos, piezas de arte sonoro o música experimental, partituras de acción, *collages*, troquelados, *frottages*, cadáveres exquisitos... incluso materiales efímeros como martillos de caramelo, globos aerostáticos, ampollas de cristal, latas de sardinas o paseos, cualquier (in)disciplina, material u objeto puede convertirse en PÁGINA de una revista ensamblada, experimental o rara, siempre dispuesta a un constante proceso de CONSTRUCCIÓN. Ya no bastan ojos y manos para leer, ojear y hojear; sus propuestas perceptivas solicitan una implicación más sensitiva y emocional.

Es habitual festejar la colocación de la primera piedra, el primer ladrillo, de una importante CONSTRUCCIÓN, y habitual también denominar ladrillos a libros gordos y tediosos con centenares de PÁGINAS. Muy al contrario, en esta casa de vecinos la CONSTRUCCIÓN es una fiesta en sí misma llena de sorpresas, y las PÁGINAS, aunque también cuantiosas, coloridos ladrillos y preciosas piedras que podemos ver, tocar, oler o escuchar.

Cabe señalar como modelos históricos de referencia (aunque no únicos), *La Boîte en Valise*, construida por Marcel Duchamp entre 1936 y 1941; las *Fluxus Box*, confeccionadas por George Maciunas entre 1963 y el inicio de los años 70; o la precursora experimentación editorial en el Estado español de *Dau Al Set*, en la ciudad de Barcelona entre 1948 y 1956; también la revista *Neon de Suro*, en Mallorca, entre 1975 y 1982.

Las revistas excéntricas pasean, asimismo, de la mano de inhabituales editores/as, artistas y poetas a los/as que debemos agradecer su precursora labor experimental en el Estado español, considerándoles/as maestros/as y agentes de contagio de esta «historia e histeria» que nos ocupa: Zaj, Julio Campal, Esther Ferrer, Joan Brossa, Isidoro Valcárcel Medina, Concha Jerez, Fernando Millán, Bartolomé Ferrando, Vicenç Altaió, José Antonio Sarmiento, J.M. Calleja, Antonio Gómez, Carles Hac Mor, etc.

La historia de las revistas ensambladas, experimentales y raras del Estado español, nace y vive su infancia a mediados de los años 70 y durante toda la década de los 80, con publicaciones como: *PERDURA* (Madrid, 1972-1976), *ORGÓN* (Madrid, 1975-1978), *TEXTO POÉTICO* (Valencia, 1977-1989), *ÈCZEMA* (Sabadell, Barcelona, 1978-1984), *EDICIONS PRIMAVERA* (Mataró, Barcelona, 1979-1981), *BOEK861* (Tarragona, 1980-2018), *USQUAM* (Barcelona, 1981-1983), *S.I.E.P* (Reus, Tarragona, 1981-1984), *METAPHORA* (Madrid, 1981), *HOJA PARROQUIAL DE ALCANDORIA* (Mérida, Badajoz, 1981-1984), *LES ESTACIONES* (Mataró, Barcelona, 1981-1986), *CAPS.A.* (Mataró, Barcelona, 1982-1985 y 2011-2015), *VENENO* (Palencia, Valladolid, Bilbao, Peñarroya-Pueblonuevo, Escacena del Campo... 1983-2016), *PIEDRA LUNAR* (Bargas, Toledo, 1984-1995), *AMPOLLA* (Mataró, Barcelona, 1984-1986), *ARCO IRIS* (Mérida, Badajoz, 1985), *MENÚ* (Cuenca, desde 1985), *FENICI* (Reus, Tarragona, 1985-1993), *APARTADO 14.479 MADRID* (Madrid, 1989), *EL NAUFRAGUITO* (Barcelona, desde 1989)...

Aparecidas en los difíciles años 90 y 2000, cabe señalar revistas como: *ANCA* (Valencia, 1990-1994 y 2004), *FÍJATE* (Barcelona, 1990-1993 y 2003), *PÍNTALO DE VERDE* (Mérida, Badajoz, 1991-2004), *EL PARAÍSO* (Asturias y Córdoba, 1991-2019), *P.O.E.M.A.S.* (Valladolid, 1991-2001), *AIRE* (Barcelona, 1992-1999), *LA NEVERA* (Madrid, 1992-1997), *DELTA NUEVE* (Madrid, 1992-2000), *DE VIVA VEU - Revista parlada* (1993-2006), *CON APARATO* (Cuenca, 1993), *LA MÁS BELLA* (Madrid, desde 1993), *ABREOJOS* (Madrid, 1993-1995), *P.O.BOX* (Barcelona, 1994-1999), *LA RUTA DEL SENTIDO* (Piñera, Asturias, desde 1994), *CAVE CANIS* (Barcelona, 1995-1999), *CONTAINER* (Granada, 1995-2000), *S.T. LIBRO OBJETO* (Madrid, desde 1995), *AMAE* (Madrid, 1995-1997), *PIX* (Barcelona, 1995-2008), *CAJA DE TRUENOS* (Mérida, Badajoz, 1996-2001), *REVISTA CAMINADA* (Madrid, 1996-2003 y 2024), *((RAS))* (Cuenca, 1996-2005), *SALAMANDRIA* (Almería, 1997-2007), *AL-HARAFISH*

(Las Palmas de Gran Canaria, desde 1997), *7 FORMES* (Barcelona, 1997-1999), *INEDICIONES* (Granada, 1997-2000), *ECOARTE MAGAZINE* (Cenicientos, Madrid, 1997-2002), *EL CÁRTEL* (Madrid, desde 1998), *EXPERIMENTA...* (Madrid, desde 1998), *TRÁNSITO* (Pontevedra, 1998-1999), *METAMORFOSIS* (Barakaldo, Bizkaia, 1999-2023), *K'PSULA* (Mérida, Badajoz, 1999), *SEÑALES DE HUMO* (Palencia, 1999), *EL AGUJERO HUECO* (Madrid, 2000-2005), *LALATA* (Albacete, desde 2001), *SINERXIA* (Pontevedra, 2001), *598* (Barcelona, 2001-2019), *EL PULGU* (Turón, Asturias, 2001-2011), *AL BUIT* (Barcelona, 2002-2004), *LA NEVERA PORTÁTIL* (Mérida, Badajoz, 2002), *ÓPOSTAL!* (Pontevedra, 2002), *MALALLETRA* (Vilanova i la Geltrú, Barcelona, 2003-2012), *PA' COMER 'APARTE* (Madrid, 2003-2008), *EL COSTURERO DE ARACNE* (Granada, desde 2003), *SINEDIE* (La Felguera, Asturias, desde 2003), *ENTRETELAS* (Granada, 2005-2019), *PAPER MIND* (Barcelona, 2005-2012), *LABOLSA* (Mérida, Badajoz, 2005-2023), *CATACLÍSTICS* (Mallorca, Barcelona y Valencia, desde 2006), *LAUREL* (Escacena del Campo, Huelva, desde 2006), *GRISÚ* (Peñarroya-Pueblonuevo, Córdoba, 2007-2016), *PLÁSTICO* (Madrid, 2007-2008), *LA WEVERA* (Mérida, Badajoz, 2008-2010), *TRES EN SUMA* (Madrid, 2008-2018), *GATO POR LIBRO* (Albacete, desde 2009), *LA BAÑERA CON TRAMPOLÍN* (Vigo, Pontevedra, 2009), *LA MAMUDA* (Manresa, Barcelona, 2009), etc.

En los últimos años, el optimismo de las revistas ensambladas, experimentales y raras ha continuado vivo de la mano de cabeceras como: *LAISLA* (Santa Cruz de Tenerife, 2010-2012), *SÁNDWICH CLUB* (Madrid, 2011), *ELLA* (Almonte, Huelva, 2011), *LA FACTORÍA BARROCA* (Valencia, 2011-2015), *BRANQUES* (Valencia, desde 2011), *PAPEL ENGOMADO* (Valencia y Las Palmas de Gran Canaria, desde 2012), *LAS CIERVAS* (Sevilla, desde 2012), *IMBÉCIL* (Barcelona, 2013-2018), *LA JIRAFÁ EN LLAMAS* (Mislata, Valencia, desde 2013), *LAMOSÁ* (Cuenca, desde 2013), *CHÁ* (Valencia y Madrid, 2015), *LABOLA* (León y Valencia, desde 2016), *EN BOTELLA* (Granada, desde 2017), *ANOMALÍA COMPRIMIDO* (Barcelona, 2018-2022), *BANDERA NÓMADA* (Granada, desde 2018), «10» (Mislata, Valencia, desde 2018), *EL REMITENTE* (Berja, Almería, desde 2018), *MM!* (Barcelona, 2019-2022), *COLLAGE* (Mislata, Valencia, desde 2019), *OBBOpoema* (Mislata, Valencia, 2021), *100% PVC* (Aguadulce, Roquetas de Mar, Almería, 2021-2022),  $\pi$  (*pi*) (Mislata, Valencia, desde 2023), *FOTOPOEMA* (Mislata, Valencia, desde 2023), *LA PERSIANA* (Aguadulce, Roquetas de Mar, Almería, 2023-2024), *OCA* (Cuenca, desde 2023), *ZIGZAG* (Mislata, Valencia, desde 2023), etc.

La colaboración y participación de multitud de cuadrillas de reconocidos/as artistas, poetas o editores/as, es imprescindible para la elevación de estas maravillosas y excéntricas torres de Babel editoriales. Creadores/as entre los que podemos mencionar, como breves ejemplos sumados a los/as anteriormente citados/as, a: Alfonso López Gradolí, Antoni Muntadas, Antonio Orihuela, Carlos Pazos, Corpá, Eduard Escoffet, Eduardo

Polonio, Enric Casasses, Ester Xargay, Fátima Miranda, Fernando Arrabal, Fina Miralles, Francisco Felipe, Francisco Pino, Gonzalo Escarpa, Gustavo Vega, Ignacio Gómez de Liaño, Jaime Aledo, Jaime Vallaure, Joan Casellas, José Iges, José Luis Campal, Juan Carlos Mestre, Juan Hidalgo, Julián Alonso, Luis Alberto de Cuenca, María Salgado, Mariano H. de Ossorno, Nacho Criado, Nieves Correa, Pedro Bericat, Pepe Buitrago, Perejaume, Rafael Lamata, Rafael Marín, Uberto Stabile, Víctor Nubla, Xavier Sabater, etc.

### **Revistas ensambladas, experimentales y raras en las colecciones y archivos del MIDE-CIANT**

Como se indicaba inicialmente, la colección de revistas ensambladas, experimentales y raras, atesorada en los fondos del MIDE-CIANT de la UCLM en Cuenca se ha convertido, gracias a una serie de valiosas y cuantiosas donaciones, en una de las colecciones públicas más jugosas de este tipo de publicaciones excéntricas de difícil localización y exploración, editadas en el Estado español.

Dicha recopilación posee un buen número de ejemplares de algunas de las revistas ensambladas, experimentales y raras citadas anteriormente, tales como: *7 FORMES*, «10», 598, *ABREJOS*, *AIRE*, *AL-HARAFISH*, *AMAE*, *BOEK861*, *CAPS.A.*, *COLLAGE*, *CON APARATO*, *CONTAINER*, *EL PARAÍSO*, *EL PULGU*, *EL REMITEN-TE*, *EXPERIMENTA...*, *GRISÚ*, *LA FACTORÍA BARROCA*, *LA JIRafa EN LLAMAS*, *LA MÁS BELLA*, *LA MAMUDA*, *LA NEVERA*, *LABOLA*, *LALATA*, *MENÚ*, *METAMORFOSIS*, *OBBOpoema*, *P.O.BOX*, *P.O.E.M.A.S.*, *PERIFERIA IMAGINARIA*, *PÍNTALO DE VERDE*, *PIX*, ((RAS)), *S.T. LIBRO OBJETO*, *SANDWICH ART*, *SINEDIE*, *TRÁNSITO*, *TRES EN SUMA*, *VENENO*, entre otras.

En menor medida, el archivo del MIDE-CIANT posee también algunas revistas ensambladas, experimentales y raras editadas en otros lugares del mundo como, por ejemplo, el «número cero» de la mítica revista ensamblada *UNI/vers*(;) editada en Halle, Alemania, entre 1987 y 1995, por el reputado poeta visual y mail artista chileno Guillermo Deisler; dicho «número cero» fue editado en 1996 por Hans Braumüller en homenaje al propio Deisler tras su fallecimiento; también cuenta con revistas como *VORTICE* y *VORTEX* (Buenos Aires, Argentina), *ART/LIFE* (Ventura, California, EE.UU.), *PIPS DADA* (Bonn, Alemania), *CORREO DEL SUR* (Montevideo, Uruguay), *RÉPARATION DE POÉSIE* (Quebec, Canadá), *FRANTICHAM'S* (Irlanda), etc.

Así mismo, el fondo conuense posee centenares de materiales editoriales de otras tipologías, relacionados con la Poesía experimental, la Poesía visual o el Mail art, como fanzines, libros de artista, libros de difusión, catálogos, cuadernillos, folletos, postales, ediciones clasificables, etc., configurando

un archivo absolutamente indispensable para cualquier exploración sobre dichas disciplinas (o indisciplinas) artísticas.

A modo de ejemplos y de manera breve, se analizan a continuación una decena de revistas ensambladas, experimentales y raras, presentes en las colecciones y archivos del MIDE-CIANT:<sup>1</sup>

### 598

Si en la revista *P.O.BOX* (editada también por Merz Mail - Pere Sousa, entre 1994 y 1999), el título hacía referencia al apartado de correos, 598 es el número de dicho apartado. De un tamaño postal, posee una factura manual y artesana, con elementos y trabajos originales en sus portadas e interiores. Una revista que se puede llevar en el bolsillo, con contenidos monográficos muy variados, que van desde ediciones facsímil de publicaciones dadá o de los futuristas rusos de 1912, a proyectos de investigación sobre un tema concreto. Durante casi treinta años (1994-2023), el prolífico editor Pere Sousa - Merz Mail, reconocido mail artista, poeta fonético e investigador, fallecido a finales de 2023, puso en marcha diferentes proyectos editoriales ensamblados, experimentales y raros, como: *P.O.BOX*, 598, *MM!*, etc., siendo colaborador habitual en infinidad de publicaciones experimentales de todo el mundo. // **Datos de 598:** Edita: Merz Mail - Pere Sousa. / Lugar: Barcelona, España. / Años: 2001-2019. / Números: 56. / Contenedor: cuadernillo intervenido manualmente. / Contenido: ediciones facsímil de publicaciones dadá o del futurismo ruso y otros proyectos de investigación. / Tirada: entre 30 y 100 ejemplares. / Más información: [www.merzmail.net/factoria.htm](http://www.merzmail.net/factoria.htm) / Números de 598 en el MIDE-CIANT: 35.

### CONTAINER

Revista ensamblada de colaboración, experimental y multidisciplinar, con ingredientes artesanales, industriales e infográficos, en la que el factor humano es el motor y el arte su medio. *CONTAINER* es una caja de sorpresas con ideas visuales y poéticas bidimensionales y tridimensionales, de temática individual y específica para cada número y periodicidad anual, creando un fórum abierto a la expresión, donde conviven textos, imágenes, objetos, estampaciones... El número cero es una caja de cartón. El número uno, una caja de metal serigrafada. El dos, una caja de madera inspirada en las maletas de Duchamp. En el tres, el edificio de la Escuela de Arte de Granada fue el contenedor y las colaboraciones o páginas, instalaciones ubicadas en sus diferentes espacios arquitectónicos, creando un número efímero documentado en vídeo. // **Datos de CONTAINER:** Edita: Departamento de Actividades Culturales de la Escuela de Arte de Granada. / Coordinan: Ángel Lozano, Ángel Sanz Montero, Gabriel Ramos García, Jesús Rodríguez García y José Francisco González. / Lugar: Granada, España. / Años: 1995-2000.

/ Números: 4. Numerados del 0 al 3. / Contenedor: caja de formato y material variable en cada número. / Contenido: Poesía visual, objetual o discursiva, arte textil, copy-art... / Tirada: entre 335 y 500 ejemplares. / Números de CONTAINER en el MIDE-CIANT: 3.

### **EL PARAÍSO**

Realizada desde Pola de Laviana entre el otoño de 1991 y finales de 2005, traslada su taller a Oviedo, donde se fabrica desde enero de 2006 a junio de 2013, momento en el que se muda a Córdoba para iniciar una tercera etapa transformadora que llegará al verano de 2019 y en la cual se modifica sustancialmente la apariencia externa (frente al contenedor uniforme que rigió en un centenar de entregas, en su último lustro se decanta por la versatilidad formal), así como su periodicidad (cuatrimestral) y la temática que la informa: monográfica y distinta para cada convocatoria, y dictada bien por las circunstancias de la realidad sociocultural del momento, bien por las necesidades creativas suscitadas por el entorno artístico. La «filosofía» alentadora del proyecto *EL PARAÍSO* desde su nacimiento ha sido el diálogo interdisciplinar y poliédrico desde un vértice innovador de las técnicas y lenguajes visuales y el arte conceptual, integrando antes que diferenciando, sin excluir cualquier modalidad que responda a las directrices imaginísticas que, sin delimitarla, delinear la senda de una revista donde han participado más de tres centenares de autores/as procedentes de cuatro continentes. // **Datos de EL PARAÍSO:** Edita: José Luis Campal. Entre 2006 y 2012, también Aurora Sánchez (1964- 2012). / Lugares: Pola de Laviana y Oviedo (Asturias), y Córdoba, España. / Años: 1991-2019. / Números: 111. / Contenedor: carpetilla de cartulina, hasta el número 101, y formato variable del 102 al 111. / Contenido: revista ensamblada de Poesía Visual, Experimental y Objetual y arte correo. / Tirada: 30 ejemplares. / Números de *EL PARAÍSO* en el MIDE-CIANT: 30.

### **LA JIRAFAS EN LLAMAS**

El nombre de la revista está inspirado en el famoso cuadro de Dalí pintado entre 1936 y 1937, titulado: *La jirafa ardiendo*. Cada número de *LA JIRAFAS EN LLAMAS* tiene un tema monográfico al que se ciñen los/as artistas participantes, colaborando con 30 piezas y teniendo derecho a un ejemplar. La revista hay que verla como un todo u obra artística más que como una recopilación de piezas por separado, y como afirma su editor: «en realidad ésta no es una revista sino una caja repleta de deseos». Se numera con números impares de forma correlativa. Consta de un Anexo en el que se incluyen los/as artistas que exceden el cupo. Desde 2013, su prolífico editor Alfonso Aguado Ortuño viene realizando diferentes proyectos editoriales ensamblados o experimentales, como: *LA JIRAFAS EN LLAMAS*, *COLLAGE*, «10», *OBBOpoema*,  $\pi$  (*pi*), *ZIGZAG* o *FOTOPOEMA*. // **Datos de LA JIRAFAS EN LLAMAS:** Edita: Alfonso Aguado Ortuño. / Lugar: Mislata, Valencia, España.

/ Años: desde 2013. En activo. / Números: 22. Hasta 2024. / Contenedor: cajita de cartón, de diferente tamaño y color en cada edición, con adhesivo en portada. / Contenido: poemas visuales originales, firmados y numerados por sus autores. / Tirada: 30 ejemplares. / Más información: [www.revistaensambladalajirafaenllamas.blogspot.com](http://www.revistaensambladalajirafaenllamas.blogspot.com) / Números de *LA JIRAF A EN LLAMAS* en el MIDE-CIANT: 11.



Figura 1: Pepe Buitrago; Daniel Ortiz (2010). «La Más Bella ANDA», *LA MÁS BELLA*.

### **LA MÁS BELLA**

Proyecto de reflexión (poca), acción (mucha) y experimentación (muchísima) en el mundo de la edición de arte contemporáneo, que impulsa y realiza propuestas artísticas específicamente pensadas para ser editadas por canales y métodos al margen del mundo editorial convencional. *LA MÁS BELLA* posee varias vías de acción: la revista rara y experimental *LA MÁS BELLA*; las máquinas expendedoras de ediciones artísticas *Bellamátic*; los Talleres de Edición Rara y Experimental, impartidos en decenas de espacios de todo el mundo; y las presentaciones, charlas, exposiciones, etc., desarrolladas en infinidad de eventos y lugares. Todas estas vías se activan y contaminan mutuamente en cada proyecto, que suele tener como resultado ediciones físicas en tiradas reducidas y producidas tras un fuerte trabajo de manipulación. Desde 1993, *LA MÁS BELLA* ha editado alrededor de 140 números, de diferentes tiradas, todos monográficos y todos formalmente diferentes, dando cabida a multitud de contenidos variopintos y heterogéneos, aportados por alrededor de dos millares y medio de bellos/as colaboradores/as de todas las disciplinas e indisciplinas artísticas, tanto plásticas como literarias, audiovisuales o conceptuales. // **Datos de *LA MÁS BELLA***: Editan: Diego Ortiz y Pepe Murciego. Hasta 1998, también Juanjo El Rápido. / Lugar: Madrid,

España. / Años: desde 1993. En activo. / Números: alrededor de 140. Hasta 2024. / Contenedor: variable y excéntrico en cada número. / Contenido: variopinto, de todas las disciplinas e indisciplinas artísticas. / Tirada: variable, entre 25 y 1000 ejemplares, con números únicos o de tiradas mayores, que incumplen esta amplia horquilla. / Más información: [www.lamasbella.es](http://www.lamasbella.es) / Números de *LA MÁS BELLA* en el MIDE-CIANT: 18.



Figura 2: VV. AA. (1994). *LA NEVERA* N.º 3°C.

### **LA NEVERA**

Caja de arte o libro objeto, abierto a cualquier tipo de manifestación artística: video, arte sonoro, obra plástica, literatura, poesía, danza, fotografía... Un foro abierto cuyo formato de revista-caja da cabida a los múltiples campos de la creación y constituye un reflejo del arte contemporáneo de los 90. Seis ediciones objetuales, numeradas del -0°C al -5°C, acompañadas del suplemento en papel *EL CONGELADOR*. Filosofía: «Creemos importante destacar el uso que se le da a una nevera. Su utilidad es la de mantener y conservar los alimentos necesarios para la existencia humana. De este modo, *LA NEVERA* abre sus puertas a un concepto más sutil, la búsqueda que existe por condición y que siempre se ha mantenido en su origen. La materia se va transformando para hacerse visible en un arte modificado por culturas y, con una sola raíz que aún en nuestros días permanece congelada desde sus primeros tiempos. En este caso, sí se puede hablar de una similitud entre arte y comida como un conjunto que, a su vez, ha de enfriarse para perdurar. Al igual que un alimento, la obra de arte ha de estar lo suficientemente fría y conservada para que en cualquier momento sea asimilada por el individuo». // **Datos de *LA NEVERA***: Editan: Yolanda Martínez, Juan Carlos Pareja, Virginia Torres y Pablo Alcaraz. A. C. *Tanto de Tanto*. / Lugares: Albacete y Madrid, España. /

Años: 1992-1997. / Números: 6. Numerados en grados centígrados del  $-0^{\circ}$  C al  $-5^{\circ}$ . / Contenedor: en sus cinco primeros números, caja de cartón, similar a las de pizza, de 28x28x3 cm., intervenida con serigrafía u objetualmente. El sexto número, tres cajas de 10x10x4cm. c/u. Todos ellos acompañados por un suplemento editado en papel. / Contenido: obra plástica, arte sonoro, vídeo, literatura, poesía, danza, fotografía... / Tirada: entre 25 y 300 ejemplares numerados de la caja de arte, y entre 1500 y 3000 ejemplares del suplemento. / Números de LA NEVERA en el MIDE-CIANT: 3.



Figura 3: Manuela Martínez; Carmen Palacios (2004). *LALATA* N.º 5.

### **LALATA**

Contenedor de objetos artísticos tridimensionales de pequeño formato que se sirve de una lata de uso industrial para su edición, conservación y distribución. Su contenido, de edición limitada, viene cerrado herméticamente en cada lata y es realizado a mano por distintos/as creativos/as y artistas, a partir de una convocatoria de participación, de tema monográfico para cada número, de ahí que cada ejemplar sea original y único. *LALATA* es un híbrido artístico y literario, una publicación anfibia, una galería de arte portátil, un coleccionable de arte, en el que han participado más de quinientos artistas. // **Datos de LALATA:** Editan: Carmen Palacios y Manuela Martínez. / Lugar: Albacete, España. / Años: desde 2001. En activo. / Números: 20. Numerados del N.º 0 al N.º 19, más 5 ediciones especiales. Hasta 2024. / Contenedor: lata de conservas cerrada herméticamente, de diferente formato y tamaño en cada número. / Contenido: objetos artísticos tridimensionales de factura manual, sobre un tema monográfico para cada número. / Tirada: entre 150 y 500 ejemplares. / Más información: [www.lalata.es](http://www.lalata.es) / Números de *LALATA* en el MIDE-CIANT: 17.

## PÍNTALO DE VERDE



Figura 4: Antonio Gómez (1999). *PÍNTALO DE VERDE* N.º 59.

Carpeta troquelada en cartulina blanca con el nombre de la publicación impreso en su portada y coloreado manualmente con pintura verde. Acoge obras originales de distintas disciplinas artísticas (Poesía visual, dibujo, fotografía, *collage*, serigrafía, grabado, etc.), firmadas y numeradas. Solo se realizan 20 ejemplares y en cada carpeta se incluyen 16 autores, de los cuales como máximo 8 son nacionales y los otros 8 pertenecen a distintos países. Un planteamiento que permitió contactar con autores/as de otras realidades culturales, colaborando con *PÍNTALO DE VERDE* artistas de 36 países. Cada uno de los/as 16 autores/as participantes recibe un ejemplar, existiendo 4 colecciones completas con los 4 ejemplares restantes de cada número. Al llegar al número 100 la numeración comienza a realizarse en sentido decreciente, con la idea de finalizar en el N.º -1, aunque lo hace en el N.º -40. Desde el año 1981, su prolífico editor Antonio Gómez, reconocido poeta visual, mail artista y artista interdisciplinar, ha realizado multitud de proyectos editoriales ensamblados, experimentales, objetuales y raros, como: *HOJA PARROQUIAL DE ALCANDORIA*, *ARCO IRIS*, *PÍNTALO DE VERDE*, *CAJA DE TRUENOS*, etc., siendo el coleccionista más importante del Estado español y uno de los más importantes del mundo, de este tipo de publicaciones, además de colaborador habitual en infinidad de ellas. // **Datos de *PÍNTALO DE VERDE***: Edita: Antonio Gómez. / Lugar: Mérida, Badajoz, España. / Años: 1991-2004. / Números: 140. Numerados desde el número 100 en sentido decreciente. / Contenedor: carpeta de cartulina blanca troquelada. / Contenido: obra plástica o gráfica en soporte plano. / Tirada: 20 ejemplares. / Números de *PÍNTALO DE VERDE* en el MIDE-CIANT: 17.

**((RAS))**

En la búsqueda de nuevos espacios de creación, desde la asignatura *Otros comportamientos artísticos*, impartida en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, se plantea a principios de los noventa del siglo XX la creación de un Taller de Sonido. El objetivo no es otro que cubrir un aspecto de la creación artística olvidado en los planes de estudios y que tiene al sonido como elemento de experimentación. En unos años donde la práctica sonora se limitaba a un reducto de seguidores, la investigación no limita su proyección al ambiente académico, sino que intenta que los soportes de difusión utilizados alcancen al público en general. Entre los medios empleados destaca la revista *((RAS))*, primera publicación en el Estado español dedicada a la difusión del arte sonoro y radiofónico. En cada número, se ofrece una visión general del arte sonoro desde sus orígenes, con la publicación de obras de creadores/as de la vanguardia futurista y dadaísta, pasando por los años sesenta, y cuyo recorrido finaliza con obras de artistas contemporáneos/as. También presta atención a obras realizadas por alumnos/as en los estudios de radio y sonido de la Facultad. // **Datos de ((RAS))**: Edita: Centro de Creación Experimental. Facultad de Bellas Artes de Cuenca - UCLM / Coordinan: Javier Ariza, Kepa Landa y José Antonio Sarmiento. / Lugar: Cuenca, España. / Años: 1996-2005. / Números: 7. / Contenedor: CD en caja de plástico. / Contenido: piezas de arte sonoro y radiofónico. / Tirada: 1000 ejemplares. / Más información: [www.uclm.es/centros-investigacion/cdce/ras](http://www.uclm.es/centros-investigacion/cdce/ras) / Números de *((RAS))* en el MIDE-CIANT: 7 (colección completa).

**VENENO**

Figura 5: Francisco Aliseda. (1983-2016). *VENENO* (varios números).

Nacida en Palencia en 1983 de la mano de Francisco Aliseda y los poetas Egidio Huerga y Secundino Naves, *VENENO* da a conocer, en su primera etapa, la joven literatura de finales de los 70 y comienzos de los 80, especializándose,

desde el año 1999, en la edición de Poesía visual. La revista pasa por diferentes etapas editoriales, finalizando su poética andadura en 2016 y llegando a convertirse, durante unos pocos años (2005-2012), en el órgano de expresión del Centro de Poesía visual de Peñarroya-Pueblonuevo, Córdoba, fundado por el propio Francisco Aliseda. Producida de forma colaborativa desde su primer número, cuenta con una extensa nómina de poetas, escritores y artistas visuales nacionales e internacionales. VENENO es uno de los proyectos con mayor calado y trayectoria dentro de la poesía experimental en el Estado español. Con 185 números editados, permite aproximarse a la evolución de esta disciplina en nuestro país, además de conocer las aportaciones de cada uno de los/as autores/as y creadores/as que colaboraron en sus 33 años de existencia, dejando constancia de las inquietudes e investigaciones poéticas, artísticas y editoriales de toda una época. // **Datos de VENENO:** Editan: Francisco Aliseda con la colaboración en diferentes etapas de: Secundino Naves, Egidio Huerga, Julián Alonso, Luís Marigómez, Miguel Casado... o el Centro de Poesía visual de Peñarroya-Pueblonuevo, Córdoba. / Lugares: Palencia, Valladolid, Bilbao, Palos de la Frontera (Huelva), Peñarroya-Pueblonuevo (Córdoba) y Escacena del Campo (Huelva), España. / Años: 1983-2016. / Números: 185. / Contenedor: del N.º 1 al 132: folio plegado en cuatro partes con intervenciones plásticas y manuales; del N.º 133 al 149: bolsa con folio plegado y carpeta de obras originales; del N.º 150 al 185: DIN A3 o DIN A4 plegado e impreso a color. / Contenido: poesía discursiva y Poesía visual. / Tirada: variable en cada etapa, llegando en la última a los 500 ejemplares. / Números de VENENO en el MIDE-CIANT: 71.

## Notas

<sup>1</sup> Varios de los contenidos y el título principal del presente artículo, están basados en los textos del libro *PÁGINAS EN CONSTRUCCIÓN - 50 años de revistas ensambladas, experimentales y raras en el Estado español* (Pepe Murciego - RICO. Madrid, 2021). El texto introductorio de dicho libro es de Pepe Murciego, inspirado y parafraseando a Antonio Gómez, José Luis Campal, Pere Sousa, Diego Ortiz y otros/as. / Los textos de las diez revistas analizadas a modo de ejemplos, están también basados en las fichas de revistas publicadas en el citado libro, elaboradas entre Pepe Murciego y los/as propios/as editores/as (Pere Sousa - 598; Ángel Sanz Montero - CONTAINER; José Luis Campal - *EL PARAÍSO*; Alfonso Aguado Ortuño - *LA JIRafa EN LLAMAS*; Diego Ortiz - *LA MÁS BELLA*; Juan Carlos Pareja - *LA NEVERA*; Manuela Martínez y Carmen Palacios - *LALATA*; Antonio Gómez - *PÍNTALO DE VERDE*; Javier Ariza - ((RAS)); Francisco Aliseda - *VENENO*). / Las fotografías utilizadas para ilustrar el artículo pertenecen, una vez más, al libro en cuestión, por lo que pueden no corresponder con números concretos de las respectivas revistas excéntricas atesoradas en los fondos del MIDE-CIANT. La autora de las fotografías es Alejandra Duarte Restrepo, excepto la fotografía de la revista *LA MÁS BELLA*, realizada por Diego Ortiz & La Más Bella, y la fotografía de la revista *UNI/vers* N.º 0, realizada desde el propio archivo del MIDE-CIANT. / *PÁGINAS EN CONSTRUCCIÓN*, es también un proyecto expositivo itinerante, mostrado en espacios expositivos de ciudades como Burgos, Segovia, Logroño, Mataró, Cuenca o Valencia, que continúa su itinerancia en el momento de la publicación del presente artículo.

## Cronograma

<p><b>Paris (Francia)</b> Marcel Duchamp.</p> <p>Comienza a construir <i>La Boîte en Valise</i> (1936-1966), una serie de maletas o cajas que reúnen reproducciones de sus obras.</p>	<b>1936</b>	
	<b>1948-56</b>	<p><b>Barcelona (España)</b> <i>Grupo Dau al Set:</i> Joan Josep Tharrats, Joan Ponç.</p>
<p><b>Boston (EE.UU)</b> George Maciunas.</p> <p>comienza a elaborar sus <i>Fluxus Box</i>, finaliza a inicios de los años 70.</p>	<b>1963</b>	
	<b>1971</b>	<p><b>Cádiz (España)</b> Rafael de Cózar, Jesús Fernández Palacios y José Ramón Ripoll entre otros.</p> <p>Nace el grupo <i>Marejada</i>, el 6 de mayo de 1971 en el café <i>Parisién</i> en Cádiz.</p>
<p><b>Cádiz (España)</b> Grupo <i>Marejada</i>.</p> <p>El grupo <i>Marejada</i> publica una revista bajo el mismo nombre <i>Marejada</i>, sólo logran sacar un número por falta de apoyo económico.</p>	<b>1973</b>	
	<b>1974</b>	<p><b>Madrid (España)</b> Ricardo Cristóbal.</p> <p>Nace la revista <i>Orgón</i> que se publica hasta 1978.</p> <p>◇◇◇◇◇◇◇◇</p> <p>Pepe Ribas, Toni Puig, Cesc Serrat, Pep Rigol, Quim Monzó, Albert Abril, Fernando Mir, Ana Castellar, Luis Racionero y el equipo de América Sánchez.</p> <p>Varios jóvenes poetas aglutinados por Pepe Ribas crean el colectivo <i>Ajoblanco</i>. Editarán varias publicaciones y realizarán numerosas actividades.</p>
<p><b>Madrid (España)</b> Jesús García Sánchez y Fernando Millán.</p> <p>Se publica <i>La escritura en libertad. Antología de poesía experimental</i>. Se trata del primer libro accesible para un público no especializado en el que la poesía visual tiene un protagonismo decisivo.</p> <p>◇◇◇◇◇◇◇◇</p>	<b>1975</b>	
<p><b>Mallorca (España)</b> Revista Neon de Suro (1975-1982) cada número es concebido por un artista, excepto algunos números colectivos publicados con motivo de exposiciones: Sara Gibert, Steva Terrades, Damià Ferrà-Ponç, Andreu Terrades, Bartomeu Cabot, Miquel Barceló, Joan Palou, Josep Albertí, Biel Mesquida, Richard Bruno, Eugènia Balcells, Barbara Rosenthal, Bob Wades, Mariscal, Toni Catany, Muntadas o Julien Blaine entre otros.</p>		

<p>Valencia (España) Grupo <i>Texto Poético</i>. Revista <i>Texto poético</i>.</p>	<p>1977 - 89</p>	<p>Sabadell, Barcelona (España) Editada por Vicenç Altaió y Lena Balaguer con la ayuda de diversos colaboradores. Revista <i>Èczema</i>.</p>
<p>Mataró, Barcelona (España) Revista <i>Edicions Primavera</i>.</p>	<p>1979 - 81</p>	<p>Tarragona (España) César Reglero. <i>BOEK861</i>.</p>
<p>Santander (España) Grupo <i>Cuévano</i>. Encuentro de poesía experimental de Santander.</p>	<p>1979</p>	<p>Madrid (España) Inicio de la publicación de la revista <i>Metáfora</i>. ◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊</p>
<p>Barcelona (España) Revista <i>USQUAM</i>.</p>	<p>1981 - 83</p>	<p>Reus, Tarragona (España) Francesc Vidal y Montserrat Cortadellas. Nace el colectivo de agitación artística <i>SIEP, Sàpiques i Entenguis Produccions</i>. ◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊ España En su número once, la revista <i>POESÍA</i>, editada por el Ministerio de Cultura, recoge un estudio de Felipe Boso que realiza una selección de 22 autores.</p>
<p>Mataró, Barcelona (España) Revista <i>LES ESTACIONES</i>.</p>	<p>1981 - 86</p>	<p>Mataró, Barcelona (España) J.M. Calleja, Jordi Cuyas, Jaume Simón. La revista objeto <i>CAPS.A</i>. se publica entre 1982-1985 y 2011-2015.</p>
	<p>1982 - 85 y 2011 - 2015</p>	

<p>Palencia (España)</p> <p>Editada por Francisco Aliseda con la colaboración de diferentes autores.</p> <p>Revista ensamblada <i>VENENO</i>.</p>	<p>1983 - 2016</p>	
	<p>1984 - 95</p>	<p>Bargas, Toledo (España)</p> <p>Corpá.</p> <p>Revista <i>PIEDRA LUNAR</i>.</p>
<p>Mataró, Barcelona (España)</p> <p>Revista <i>AMPOLLA</i>.</p>	<p>1984 - 86</p>	
	<p>1985</p>	<p>Mérida, Badajoz (España)</p> <p>Rafael de Cózar, Jesús Fernández Palacios y José Ramón Ripoll entre otros.</p> <p>Revista <i>ARCO IRIS</i>.</p>
<p>Reus, Tarragona (España)</p> <p>Francesc Vidal Vives.</p> <p>Revista <i>FENICI</i>.</p>	<p>1985 - 93</p>	
	<p>1986</p>	<p>Cuenca (España)</p> <p>Juan Carlos Valera.</p> <p>Revista <i>Menú</i>, <i>Cuadernos de Poesía</i>.</p>
<p>Barcelona (España)</p> <p>Ceferino Galán.</p> <p>Revista <i>NAUFRAGITO</i>.</p>	<p>1989</p>	<p>Barcelona (España)</p> <p>Fundación Joan Tabique.</p> <p><i>FÍJATE</i>, Boletín de la Fundación Joan Tabique.</p>
<p>Valencia (España)</p> <p>Grupo ANCA, Bartolomé Ferrado.</p> <p>Revista <i>ANCA</i>.</p>	<p>1990 - 94 y 2004</p>	
	<p>1991 - 2001</p>	<p>Valladolid (España)</p> <p>Revista <i>P.O.E.M.A.S</i>.</p>

<p>Mérida, Badajoz (España) Antonio Gómez.</p> <p>Revista <i>PÍNTALO DE VERDE</i>.</p>	<p>1991-2004</p>	<p>Pola de Laviana, Oviedo (España)</p> <p>José Luis Campal y Aurora Sánchez entre otros.</p> <p>Revista <i>EL PARAÍSO</i>.</p>
<p>Albacete y Madrid (España)</p> <p>Editan: Yolanda Martínez, Juan Carlos Pareja, Virginia Torres y Pablo Alcaraz. A. C.</p> <p>Revista ensamblada <i>LA NEVERA</i>.</p>	<p>1992 - 97</p>	<p>Barcelona (España)</p> <p>Joan Casellas.</p> <p>Revista <i>AIRE</i>.</p>
<p>Madrid (España)</p> <p>Revista <i>DELTA NUEVE</i>.</p>	<p>1992 - 2000</p>	<p>Madrid (España)</p> <p>Editorial <i>ABREOJOS</i>.</p>
<p>Madrid (España)</p> <p>Diego Ortiz y Pepe Murciego. Hasta 1998, también Juanjo <i>El Rápido</i>.</p> <p>Nace la revista ensamblada <i>LA MÁS BELLA</i>.</p> <p>◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇</p> <p>Cuenca (España)</p> <p>Revista <i>CON APARATO</i>.</p>	<p>1993</p>	<p>1993 - 95</p> <p>Barcelona (España)</p> <p>Carles Hac Mor y Esther Xargay.</p> <p>Revista <i>DE VIVA VEU - Revista parlada</i>.</p>
<p>Barcelona (España)</p> <p>Editada por Merz Mail - Pere Sousa.</p> <p><i>P.O.BOX</i>.</p>	<p>1994 - 99</p>	
	<p>1994</p>	<p>Piñera, Asturias (España)</p> <p>Carmen Cantón.</p> <p>Nace la revista <i>LA RUTA DEL SENTIDO</i>.</p>

<p><b>Granada (España)</b></p> <p>Departamento de Actividades Culturales de la Escuela de Arte de Granada. Coordinada por: Ángel Lozano, Ángel Sanz Montero, Gabriel Ramos García, Jesús Rodríguez García y José Francisco González.</p> <p>Nace la revista <i>CONTAINER</i>, en marcha hasta el año 2000.</p> <p>◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊</p> <p><b>Madrid (España)</b></p> <p>Nace la revista <i>S.T. LIBRO OBJETO</i>.</p>	1995	<p><b>Alcorcón, Madrid (España)</b></p> <p>Toni Ibirico.</p> <p>Fanzine de la Asociación de Mail Artistas Españoles, <i>AMAE</i>.</p>
<p><b>Barcelona (España)</b></p> <p>Vicenç Altaió, Manuel Guerrero, Joaquim Pibernat, Manel Sala, Claret Serrahima.</p> <p>Revista <i>CAVE CANIS. Butlletí intern de l'A.C.T. Invisible</i>.</p>	1995 - 99	<p><b>Barcelona (España)</b></p> <p>Revista <i>PIX</i>.</p>
<p><b>Cuenca (España)</b></p> <p>Centro de Creación Experimental. Facultad de Bellas Artes de Cuenca - UCLM. Coordinan: Javier Ariza, Kepa Landa y José Antonio Sarmiento.</p> <p>Nace la revista ensamblada ((<i>RAS</i>)), en activo hasta 2005.</p>	1996	<p><b>Mérida, Badajoz (España)</b></p> <p>Grupo poético <i>Alcandoria</i>.</p> <p>Colección <i>CAJA DE TRUENOS</i>.</p>
<p><b>Madrid (España)</b></p> <p>Miguel Nava Cuervo y Rafael Lamata Cotanda.</p> <p>Revista <i>CAMINADA</i>.</p>	1996 - 2003 y 2004	<p><b>Las Palmas de Gran Canaria (España)</b></p> <p>Macarena Nieves Cáceres, José L. Luzardo y Jero Maldonado.</p> <p>Nace la revista <i>AL-HARAFISH</i>.</p>
	1997	

<p><b>Barcelona (España)</b> Antonio Gómez. Revista <i>7 FORMES</i>.</p>	<p><b>1997 - 99</b></p>	<p><b>Granada (España)</b> Jesús García. <i>INEDICIONES</i>.</p>
<p><b>Cenicientos, Madrid (España)</b> Yolanda Martínez, Juan Carlos Pareja, Virginia Torres y Pablo Alcaraz.  Revista <i>ECOARTE MAGAZINE</i>.</p>	<p><b>1997 - 2002</b></p>	<p><b>Almería (España)</b> Ana Santos y Pedro J. Miguel.  Revista <i>SALAMANDRIA</i>.</p>
<p><b>Madrid (España)</b> Rafael Doctor.  Nace la revista <i>APARTADO 14.479 MADRID</i>. ◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊ <b>Madrid (España)</b> Nace la revista <i>EL CÁRTEL</i>. ◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊ <b>Madrid (España)</b> Nace la revista <i>EXPERIMENTA</i>.</p>	<p><b>1998</b></p>	<p><b>Pontevedra (España)</b> Revista <i>TRÁNSITO</i>.</p>
<p><b>Mérida, Badajoz (España)</b> Nacen las ediciones <i>K'PSULA</i>. ◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊ <b>Palencia (España)</b> Luis Alberto de Cuenca.  <i>SEÑALES DE HUMO</i>.</p>	<p><b>1999</b></p>	<p><b>Barakaldo, Bizkaia (España)</b> Revista <i>METAMORFOSIS</i>.</p>
<p><b>Madrid (España)</b> <i>Unomás</i> (Víctor Sánchez).  Edita la carpeta <i>EL AGUJERO HUECO</i>.</p>	<p><b>2000 - 2005</b></p>	<p><b>1999 - 2023</b></p>

<p><b>Albacete (España)</b>  Editan Carmen Palacios  y Manuela Martínez.</p> <p>Nace la revista ensamblada <i>LA LATA</i>.</p> <p>◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊</p> <p><b>Pontevedra (España)</b>  Carpeta coordinada por Pedro  Gonsalves García.</p> <p>Ediciones <i>SINERXIA</i>.</p>	<b>2001</b>	<p><b>Turón, Asturias (España)</b>  Nel Amaro.</p> <p>Nace la revista <i>EL PULGU</i>.</p>
<p><b>Barcelona (España)</b>  Merz Mail - Pere Sousa.</p> <p>Revista 598.</p>	<b>2001 - 2019</b>	
<p><b>Barcelona (España)</b>  Gerard Altalló.</p> <p>Revista <i>AL BUIT</i>.</p>	<b>2002 - 2004</b>	<p><b>Mérida, Badajoz (España)</b>  El archivo gráfico Gómez-Aguayo.</p> <p>Nace la revista <i>LA NEVERA PORTÁTIL</i>.</p> <p>◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊</p> <p><b>Pontevedra (España)</b>  Nace la revista <i>ÓPOSTAL</i>.</p>
<p><b>Madrid (España)</b>  Cecilia Moreno Mohedano,  Pedro Corpá y Laura M. Fernández Cano.</p> <p><i>PA' COMER 'APARTE</i>.</p>	<b>2003 - 2008</b>	<p><b>Granada (España)</b>  Ángel Sanz Montero.</p> <p>Nace la revista <i>EL COSTURERO DE ARACNE</i>.</p> <p>◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊</p> <p><b>La Felguera, Asturias (España)</b>  Jaime Rodríguez.</p> <p>Nace la revista <i>SINEDIE</i>.</p>
	<b>2003 - 2012</b>	<p><b>Vilanova i la Geltrú, Barcelona (España)</b>  Laia Calvet Figueras.</p> <p>Fanzine <i>MALALLETRA</i>.</p>

<p><b>Barcelona (España)</b> Revista <i>PAPER MIND</i>.</p>	<p>2005 - 2012</p>	<p><b>Granada (España)</b> Taller de Tejidos de la Escuela de Arte de Granada. Revista <i>ENTRETELAS</i>.</p>
<p><b>Mérida, Badajoz (España)</b> Koke Vega. Revista <i>LA BOLSA</i>.</p>	<p>2005 - 2023</p>	<p><b>Mallorca, Barcelona y Valencia (España)</b> Nace la revista <i>CATACLÍSTICS</i>. ◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊</p>
<p><b>Madrid (España)</b> Miguel Bonet y Alfredo Poves (<i>Negocios Raros</i>). Revista <i>PLÁSTICO</i>.</p>	<p>2007 - 2008</p>	<p><b>Escacena del Campo, Huelva (España)</b> Nace la revista <i>LAUREL</i>.</p>
<p><b>Madrid (España)</b> Miguel Bonet y Alfredo Poves (<i>Negocios Raros</i>). Revista <i>PLÁSTICO</i>.</p>	<p>2007 - 2016</p>	<p><b>Peñarroya-Pueblonuevo, Córdoba (España)</b> Silvia Carrasco, Francisco Aliseda. Revista <i>GRISÚ</i>.</p>
<p><b>Mérida, Badajoz (España)</b> Catalina Rivera. Revista <i>LA WEVERA</i>.</p>	<p>2008 - 2010</p>	<p><b>Madrid (España)</b> Andrés Delgado, Caridad Fernández, Mariano Gallego Seisdedos, Fernando Carballa, Eva Hiernaux, Carmen Isasi, David Ortega, Alejandro Tarantino. Revista <i>TRES EN SUMA</i>.</p>
<p><b>Albacete (España)</b> Proyecto de la Escuela de Arte de Albacete. Nace la revista <i>GATO POR LIBRO</i>. ◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊</p> <p><b>Vigo, Pontevedra (España)</b> Nace la revista <i>LA BAÑERA CON TRAMPOLÍN</i>. ◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊</p> <p><b>Manresa, Barcelona (España)</b> Nace la revista <i>LA MAMUDA</i>.</p>	<p>2009</p>	

<p><b>Santa Cruz de Tenerife (España)</b> Carmen Palacios y Manuela Martínez. Revista objeto <i>LAISLA</i>.</p>	<p><b>2010 - 2012</b></p>	<p><b>2011</b> <b>Madrid (España)</b> <i>Negocios Raros</i>. Nace el fanzine <i>SÁNDWICH CLUB</i>. ◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊</p>
<p><b>Valencia (España)</b> <i>LA FACTORÍA BARROCA</i>.</p>	<p><b>2011 - 2015</b></p>	<p><b>Almonte, Huelva (España)</b> <i>ELLA</i>. ◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊</p> <p><b>Valencia (España)</b> <i>BRANQUES</i>.</p>
<p><b>Barcelona (España)</b> <i>IMBÉCIL</i>.</p>	<p><b>2013 - 2018</b></p>	<p><b>2012</b> <b>Valencia y Las Palmas de Gran Canaria (España)</b> Joaquín Artime, Estefanía Salas, Susana PG y M. Reme Silvestre. Nace la revista objeto <i>PAPEL ENGOMADO</i>. ◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊</p>
<p><b>Valencia y Madrid (España)</b> <i>CHÁ</i>.</p>	<p><b>2015</b></p>	<p><b>2013</b> <b>Mislata, Valencia (España)</b> Alfonso Aguado Ortuño. <i>LA JIRAFÁ EN LLAMAS</i>. ◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊</p> <p><b>Cuenca (España)</b> Verónica Moreno y Daniel Raposo. Laboratorio Modulable Artístico, asociación cultural (<i>LAMOSÁ</i>).</p>
<p><b>Granada (España)</b> <i>EN BOTELLA</i>.</p>	<p><b>2017</b></p>	<p><b>2016</b> <b>León y Valencia (España)</b> Alba González. Nace la revista objeto <i>LA BOLA</i>.</p>

	<b>2018</b>	<p><b>Granada (España)</b> Ximena Paula Hidalgo-Vásquez y María Claudia Staneloni.</p>
<p><b>Barcelona (España)</b> Koke Vega.  Revista objeto <i>ANOMALÍA COMPRIMIDO.</i></p>	<b>2018 - 2022</b>	<p><i>BANDERA NÓMADA.</i> ◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊</p> <p><b>Mislata, Valencia (España)</b> Alfonso Aguado Ortuño. <i>10'.</i> ◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊</p> <p><b>Berja, Almería (España)</b> <i>EL REMITEN-TE.</i></p>
	<b>2019</b>	<p><b>Mislata, Valencia (España)</b> Alfonso Aguado Ortuño.</p>
<p><b>Barcelona (España)</b>  <i>MM!</i></p>	<b>2019 - 2022</b>	<p><i>COLLAGE.</i></p>
	<b>2021</b>	<p><b>Mislata, Valencia (España)</b> Alfonso Aguado Ortuño.</p>
<p><b>Aguadulce, Roquetas de Mar, Almería (España)</b>  <i>100% PVC.</i></p>	<b>2021 - 2022</b>	<p><i>OBBOpoema.</i></p>
	<b>2023</b>	<p><b>Mislata, Valencia (España)</b> Alfonso Aguado Ortuño.</p>
<p><b>Aguadulce, Roquetas de Mar, Almería (España)</b>  <i>LA PERSIANA.</i></p>	<b>2023 - 2024</b>	<p><i>π (pi).</i> ◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊</p> <p><b>Mislata, Valencia (España)</b> Alfonso Aguado Ortuño.  <i>FOTOPOEMA.</i> ◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊</p> <p><b>Mislata, Valencia (España)</b> Alfonso Aguado Ortuño.  <i>ZIGZAG.</i></p>



# Mail art y Poesía visual. Una feliz simbiosis

César Reglero

## Presentación

*La Evolución del Mail art en España*, tesina presentada en 2008 por Isabel Lázaro en la Facultad de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, resultó ser un trabajo de investigación extraordinario que todavía hoy nos ofrece parámetros muy adecuados para llegar a comprender uno de los fenómenos más interesantes de las últimas décadas en lo que concierne a este movimiento y su relación con la Poesía visual.

Hace unos años tuve ocasión de publicar en el número extraordinario de marzo de 2014 de la Revista *Tintas* (Lázaro, I., Reglero, C.), un trabajo conjunto con esta investigadora sobre la simbiosis existente entre el Mail art y la Poesía visual. Diez años han pasado desde entonces y creo que el tema merece una actualización, sobre todo en estos momentos en los que el MIDE-CIANT cuenta con uno de los archivos más importantes sobre esta disciplina. Sin embargo, creo que para una mejor comprensión de todo esto deberíamos empezar por el principio.

## Cómo nace un archivo de Mail art y Poesía visual

La gestación de un archivo de arte correo es algo muy particular, cada caso tiene su propio circuito de contactos. Si la documentación de un archivo es relevante, inevitablemente será a su vez archivo de arte correo y de Poesía Visual y Experimental. La razón es muy sencilla, los poetas visuales y experimentales, desde los años setenta, han encontrado en los circuitos del arte postal un canal excelente de expresión y comunicación con *networkers* de todos los continentes.

Graciela Gutiérrez Marx, en su extraordinaria edición *Arte Correo. Artistas invisibles en la Red Postal* (2010) hace un relato detallado de su caso particular, y explica con todo detalle cómo fue el nacimiento de su archivo. Dado que los puntos en común con mi caso son muchos, me limitaré a dar unos escuetos detalles sobre el proceso particular que he seguido.

En 1989 encontré en una agenda cultural un anuncio de una convocatoria de arte postal que inmediatamente llamó mi atención. En algunos de los apartados de sus bases podía leerse: *no dinero, no selección, no jurado, no censura, no devolución*. Para un candidato a integrarse en estas redes como era yo, no fue difícil darse cuenta de que estos postulados tenían mucho en común con los Dadaístas y con *Fluxus*, sobre todo en lo concerniente a la desmitificación del arte y su proximidad al anti-arte, con evidente rechazo del academicismo institucional.

En definitiva, comprendí que estas características provocarían una reacción inmediata, según la cual, al romper todas las ataduras, comerciales e institucionales, la tendencia natural del nuevo componente de esta red sería la experimentación, el juego, el azar. Es decir, que aquello planteaba las bases para que la creación circulase fluidamente, y lo mejor de todo es que cuando esto sucede, a continuación, el arte pasa a otro plano. Inclusive se produce un efecto rebote, y es el de la solidaridad, la cooperación y la defensa de la dignidad de las personas.

Aquí hay que distinguir entre los mailartistas que circulan por las redes y aquellos que han hecho de esta actividad una manera de ser y estar en el arte. Este último grupo es muy consistente y después de 35 años de actividad, mantengo muy buena relación con muchos de ellos, por lo que puedo afirmar que sus obras y sus trayectorias creativas son tan innovadoras que, por regla general, se acercan muy mucho a lo que hoy en día podría entrar dentro del marco de lo que entendemos por arte total y lenguaje universal. Es por ello que la mayoría de los componentes de la red, además de activistas, controlan todo el proceso de producción.

Y con este caldo de cultivo podemos volver a la pregunta inicial e interrogarnos sobre cómo se produce y se gesta un archivo de Mail art. En mi caso concreto fue visto y no visto. En el mismo año de 1989 participé en la mencionada convocatoria y dos años después, tras haber repetido en alguna otra y ante el inesperado resultado generado por las mismas, admirado y sorprendido por la avalancha de contactos y proyectos que se sucedieron de manera inmediata, que convirtieron mi buzón en una caja de sorpresas permanente, decidí organizar y coordinar mi primera convocatoria. El tema de esta fue: *Mail art Reciclado*. El concepto de reciclaje: *crear una obra a partir de un objeto cuyo destino fuera el container de la basura*.

Aquello fue una locura que llegó al extremo de obligarme a concertar cada día un encuentro a primera hora de la mañana con el cartero de mi barrio, para que este pudiera descargar su carrito oficial y hacer el reparto de una manera normalizada. Lo curioso del caso es que el cartero estaba encantado de la situación creada y disfrutaba tanto como yo de los insólitos envíos. Se recibieron unas trescientas obras.

Fue así como el contundente apartado de *NO DEVOLUCIÓN* empezó a tener un efecto inmediato en el proceso de generar un archivo de Mail art. En 30 años de actividad como mailartista he llegado a organizar una docena de convocatorias, pero baste reseñar esta primera para entender cómo con el paso del tiempo llegué a crear un *Archivo-Museo de Mail art y Poesía visual -AMMA-TDS-* que paradójicamente subtité *El museo de lo imposible*, ya que, muchas veces, es imposible catalogar lo que puede contener un sobre de arte postal.

Si a esto añadimos los intercambios particulares, se podrá comprender que estamos hablando de miles de obras originales, infinidad de proyectos, una documentación exhaustiva y una serie de actividades de imposible calificación. Así que, cuando el MIDE-CIANT decidió aceptar nuestra donación y otras muchas, me dije para mis adentros que se volverían locos tratando de catalogar, exponer y referenciar todo aquello. Pero me equivoqué. Cuál no sería mi sorpresa cuando me encontré con un equipo ilusionado, aguerrido, luchador, decidido a sacar aquello adelante. Y lo que es más importante, con un equipo que sabía lo que se traía entre manos porque estaban bien asesorados. Y lo están consiguiendo, con tesón, voluntad e inteligencia. También, es verdad, sin apenas presupuesto, pero con una imaginación desbordante para asumir este reto de grandes proporciones.

### **El Mail art y su contradictoria historia en el MIDE-CIANT**

Una vez dicho lo anterior, tuve interés por documentarme sobre la interesante relación que había existido entre el Mail art y la UCLM, pues estaba convencido de que por este camino encontraría también la conexión con la Poesía visual. El trabajo no ha sido fácil, pero he podido obtener un mínimo de información para saber que en 1986 se creó la Facultad de Bellas Artes de esta Universidad, y podríamos afirmar que, desde su creación, el Mail art y la Poesía visual formaron parte activa del acervo pedagógico de esta Facultad. Gracias al impulso dado desde la asignatura de *Nuevos comportamientos artísticos*, dirigido por un eminente profesor con una trayectoria destacada en el campo de la Poesía Experimental y alguna incursión en el campo del Mail art: José Antonio Sarmiento. Él fue quien tuvo la idea, en 1990, de animar a sus alumnos a organizar una convocatoria de arte correo con el fin de:

*verificar la tensión creativa e ideológica que supone la exhibición en un canal convencional de un arte que se define a través de una organización de la comunicación distinta a la habitual, como es el caso del Arte Postal. [...] poner a prueba tanto la convención que supone toda exposición, por una parte, como la capacidad del arte postal para crear sistemas alternativos de producción de obras de arte. (1990, p. 2)*

En definitiva, la idea era desarrollar un análisis de este movimiento a partir de los resultados generados por la convocatoria. Como ya dijo Isabel Lázaro en su tesina «estamos ante una convocatoria trampa» (2010). La misma autora se admiraba de las conclusiones tan severas, negativas y poco fundamentadas de los alumnos organizadores de la convocatoria, quienes encontraron que en la participación de los casi 400 creativos existían intereses ocultos, afán de gloria y deseos comerciales encubiertos.

Mucha imaginación no derrocharon estos alumnos para llegar a conclusiones tan severas a partir de una convocatoria. No hablaban de las obras enviadas,

hablaban y criticaban lo que ellos habían intuido que existía en la sombra de aquellas obras. Realmente fue un análisis muy atrevido, si tenemos en cuenta que uno de los teóricos más concienzudos del *network*, John Held Jr., realizó en 1991 una edición titulada *Mail art: An annotated bibliography*, en la que sistematizó la información de que se disponía sobre el tema hasta 1990, llegando a registrar 2.100 publicaciones de 800 autores y 37 países. Si a esto añadimos las tesis doctorales que se han realizado en España, Europa y América; y el hecho de que estas hayan sido tratadas desde las facultades de Bellas Artes hasta las de Filosofía, pasando por las de Historia del Arte o las del área de Psicología de la Comunicación, nos puede dar una pequeña orientación de las dificultades del análisis con respecto al tema que estamos tratando. Porque 35 años después, el Mail art tiene tantas dimensiones y perspectivas que difícilmente se puede llegar a conclusiones definitivas. Todo son aproximaciones y, sobre todo, hace falta vivir esta experiencia durante muchos años para empezar a entender el fenómeno que estamos tratando. Dicho de otra manera, el arte correo es difícil de explicar, pero muy fácil de entender si se vive esta experiencia.

Personalmente, esta convocatoria organizada por la Facultad de Bellas Artes de la UCLM fue una de las primeras en las que yo participé, así que removiendo papeles traté de encontrar el catálogo de la misma, pero lo único que hallé fueron estos textos críticos y el listado de los participantes; a raíz de su lectura me pregunté cómo unos alumnos de Bellas Artes pudieron hacer un análisis tan simplista de esta materia cuando, por mi parte, después de 35 años como practicante activo, organizador de convocatorias / exposiciones, y promotor de ediciones de Mail art, siento que tengo mucha labor que realizar para entender las posibilidades creativas, sociales y comunicativas de la denominada *Eternal Network*, o lo que es lo mismo, la red creativa de la eterna comunicación.

Sin embargo, lo que me llamó poderosamente la atención fue que en esta facultad, por entonces, corrían vientos de gran apertura con respecto al mundo experimental. Por ejemplo, contaban con un programa radiofónico donde la poesía fonética y sonora eran protagonistas casi absolutas; donde se realizaban ediciones experimentales, talleres de *performance* y de sonido, etc.

Pero, sinceramente, pienso que no supieron interpretar un contexto de expresión colectiva ni considerar que el Mail art es, ante todo, una estrategia cultural que mezcla el arte y la vida sin intermediarios. No supieron entender que en el arte correo hay una disolución de los límites entre arte, obra y público. Es decir, que estamos hablando de un espacio de creación donde el receptor se convierte a su vez en creativo y el creativo en receptor. Si estos alumnos hubieran entendido bien lo que supone un proceso de creación compartida, y el concepto de que en el *network* se considera que todo ser

humano es creativo por naturaleza, hubieran comprendido que para ellos era más importante la ética del proceso que su estética; el compartir que el comercio; y la participación colectiva que la individual.

Quizá hay una circunstancia aclaratoria en todo este desaguado. Pues el propio J.A. Sarmiento (1990) explica en la introducción que fueron invitados a participar unos 1.000 artistas y que de ellos intervinieron en la convocatoria finalmente 400. Un número considerable. Pero conviene hacer una matización pues el hecho de participar en una convocatoria de Mail art no implica, necesariamente, convertirse en mail artista. Esta categoría no solo está relacionada con la obra, sino también con la intencionalidad de esta, el sentido del arte en relación con la vida y el concepto de comunicación creativa. Así pues, si el análisis de los alumnos con respecto al significado profundo del movimiento está basado en una convocatoria, a pocas conclusiones fundamentadas se puede llegar.

Sin ir más lejos, diremos que antes de entrar en el nuevo milenio, a finales de los 90, el uso de las computadoras informáticas y la red cibernética empezaba ya a generalizarse, y lo que hasta entonces había sido una virtud para el arte postal (la paciencia, la templanza y la sorpresa de la llegada del cartero), cambió completamente y se abrieron las puertas de la comunicación inmediata. Esto ya lo trataremos en otro apartado, pero lo que quiero decir ahora es que el uso del correo postal no es más que una de las posibilidades que se les ofrece a los mailartistas. Es decir, que las convocatorias no son más que otra vía de interacción colectiva y que la relación personal entre mailartistas es tan amplia que cada *networker* tiene sus propias redes, su sistema de comunicación y sus proyectos individuales.

De todas formas, el objetivo de este trabajo es poner en valor la evolución vivida en esta Universidad sobre dicha materia, desde aquella época hasta el día de hoy, teniendo como mediador al MIDE-CIANT. La transformación ha sido de 360 grados y he tenido la suerte de ser parte activa de este proceso en los últimos años; en consecuencia, creo que puedo hablar con cierto conocimiento de causa y, por decirlo francamente, con la emoción que produce comprobar y ver cómo un espacio universitario tan relevante como es la UCLM acoge en su seno y trata con mimo a este movimiento expansivo, altruista y solidario. En este MIDE-CIANT no solo han realizado una aproximación bibliográfica al movimiento, sino que además han analizado las fuentes, tratado personalmente con los mailartistas, se han preocupado de analizar sus archivos y de buscar el lugar que deben ocupar en los anales de la historia moderna del arte. Y de tal forma esto es así, que nos consideramos afortunados de que nuestros archivos estén en manos de un equipo competente que entiende lo que se trae entre manos y que ha llegado a comprender un mundo tan complejo y diverso como este.

## La fiebre de las donaciones

A raíz de lo dicho anteriormente, podemos plantearnos una nueva pregunta: ¿A qué se debe la fiebre de donaciones que se fueron acumulando en el MIDE-CIANT? Ahora la respuesta es algo más compleja, pero vamos a tratar de dar nuestro punto de vista.

Cuando en 2018 Ibirico entró en contacto con el catedrático José Ramón Ramón Alcalá, por entonces director de esta institución, y se llegó a un acuerdo para realizar las donaciones de los tres archivos mencionados: Ibirico, César Reglero y Salvador Benincasa, los tres sabíamos que nuestras colecciones estaban en manos de personas competentes que entendían de una materia tan compleja como era el arte correo. Es cierto que nos asustamos un poco cuando supimos que al año siguiente se iba a producir un cambio en la dirección; sin embargo, nuestro susto se disipó en cuanto conocimos el nombre de la nueva directora.

Ana Navarrete tomó el relevo en la dirección del MIDE-CIANT en 2019, y lo hizo formando un equipo entusiasta que desde el primer momento entendió que el Mail art es un movimiento vivo en el que prevalece el mundo de las ideas, de la comunicación, de la creación, la experimentación, la solidaridad y, al mismo tiempo, un buen modelo de la *Eternal Network* que planteaba Robert Filliou. Tanto ella como su equipo se mostraron tan entusiasmados con este nuevo proyecto que, con motivo del *30 aniversario del MIDE-CIANT*, se pusieron manos a la obra y organizaron en 2021 tres exposiciones dinámicas, participativas y muy bien documentadas, tomando como base las respectivas donaciones recibidas durante el año anterior y las obras recepcionadas a través de la 1ª convocatoria de Mail art, cuyo título genérico fue *Agregue y devuelva*.

Estos fueron los tres espacios elegidos para exponer las obras en Cuenca:

- Centro de Arte Contemporáneo, Fundación Antonio Pérez.
- Sala Acua de la UCLM.
- Museo de Obra Gráfica, Fundación Antonio Pérez de San Clemente.

Las exposiciones culminaron con una edición increíble con el mismo título, y como subtítulo: *Mail art en las Colecciones del MIDE-CIANT (2021)*.

Hay un elemento importante derivado de la realización de estas convocatorias y las exposiciones posteriores y es que, como consecuencia de estos proyectos, el equipo del MIDE-CIANT entra en contacto directo con este mundo sin necesidad de intermediarios, estableciéndose así una dinámica entre el equipo organizador y los creativos mucho más empática, dinámica y enriquecedora.

Hay otro motivo para entender el por qué de este gran interés por las donaciones y fue el reportaje en TV2 *La Aventura del Saber*, bajo la dirección

de Jesús Alonso Ovejero y en particular, dentro de ese reportaje, la locución memorable y emocionante de Ibirico, entonces ya muy enfermo y que nos dejaría unos meses después. Su emotivo llamamiento a los mailartistas de todo el mundo para informarles de que la UCLM era un lugar idóneo para preservar esos archivos pues, si no eran bien cuidados y tratados, corrían el riesgo de desaparecer o perderse en el olvido.

El llamamiento fue muy eficaz y el equipo del MIDE-CIANT, a partir de ese momento, tuvo que pedir paciencia a los donantes para poder hacer las cosas de una manera eficiente y crear una base de datos consistente que pudiese ser consultada en cualquier lugar del mundo, muy especialmente en el ámbito universitario.

Sin embargo, el MIDE-CIANT no se durmió en los laureles y, tras estas magníficas exposiciones, realizó la II y la III convocatoria de Mail art. Fueron sendos homenajes a Nel Amaro y a Ibirico, fallecidos en los últimos años. Estas tres convocatorias y el contacto directo con decenas de mailartistas, el manejo de miles de obras originales, la recepción de propuestas, proyectos, ideas e iniciativas, han dado a este equipo un conocimiento profundo de lo esencial del arte postal, pero también de la Poesía Visual y Experimental.

### **MERZ MAIL / P.O.BOX como fuente de documentación**

Una de las publicaciones más importantes, que nos aclara cuáles son los factores que demuestran claramente la estrecha relación de los poetas visuales con los circuitos de Mail art, es el magazine electrónico *P.O.Box*, así como también la edición *Mail art: La Red Eterna*. Como algunos sabréis uno de los seudónimos de Pere Sousa, fue un avanzado en el terreno de la experimentación en el arte correo, hasta tal punto que llegó a conectarlo con las ondas en el programa de *Radio P.I.C.A.* durante el periodo 1995-2000 (programa que finalizó con la *Huelga de Arte 2000*). A través de esta emisora, además de una información puntual de todas las novedades que se iban produciendo en las diferentes redes, se pudieron comprobar las inmensas posibilidades que se ofrecían para la poesía fonética, sonora, polipoesía, el audio, la música experimental, etc., canalizadas todas estas corrientes a través del arte correo. Pero esta anotación es solo una más de las múltiples facetas de este activista cultural.

En general, la información que queremos reseñar aquí de *P.O. Box* relata los primeros pasos del Mail art en España en el periodo comprendido entre 1973-1980. Dentro de esta documentación, si prestamos atención a los nombres que figuran en esta crónica, comprobaremos que un gran número de ellos corresponde a creativos que dejaron sus huellas en los archivos históricos del arte postal, pero que a su vez fueron destacados creativos en otros campos, entre ellos la Poesía Visual y Experimental.

**P.O.Box / «Mail art: la Red Eterna» (Sousa, 2017)**

En abril de 1973, bajo el nombre de *Tramesa Postal*, se organiza la primera exposición de arte postal en este país en la Escuela de Diseño *Eina*, que posteriormente se trasladaría a la Sala Vinçon; en 1976 el Studio Levi organizó la muestra *Mail art Exhibition* en Madrid; dos años más tarde, del 21 de octubre al 8 de noviembre de 1978, se celebró en Segovia en La Casa del Siglo XV la exposición de arte postal *Negro sobre Blanco*, organizada por el Atelier Bonanova de Madrid bajo la dirección de José Luis Mata. En ella participaron ciento setenta mailartistas, de los cuales sesenta eran españoles, entre los que encontramos a Arranz Bravo, Eugenia Balcells, Bartolozzi, Benet Rosell, etc. Se editó un bellissimo catálogo con la reproducción en fotocopia de todas las obras recibidas con el nombre del autor, encuadradas en una carpeta en cartulina blanca tamaño postal que se cerraba con una cinta negra, en la que había también un texto introductorio de Mata que finaliza haciendo alusión a la:

Corriente de solidaridad con los artistas que, contrarios a determinado tipo de gobierno, padecen prisión a consecuencia de sus ideales. Tal es el caso – entre otros muchos que, en su día, también sufrieron las vicisitudes de la lucha contra la opresión – de los uruguayos Jorge Caraballo y Clemente Padín, cuya ausencia figura ostensiblemente en esta exhibición. (Pere Sousa, 2017, p. 51)

En 1979, José Luis Mata–Atelier Bonanova organiza la exposición de arte postal *Libros y no libros de ALLA, experimentales y marginales* en la Galería Ámbito de Madrid, con muchos menos participantes. Editó un catálogo más sencillo, pero en este, al contrario que en *Negro sobre Blanco*, sí constaba la dirección de los participantes, junto con una introducción del propio Mata; entre los artistas españoles estaban Juan Hidalgo de Zaj, Fernando Millán, Francisco Pino, el Grupo *Texto poético* (Bartolomé Ferrando, David Pérez), creadores de la publicación del mismo nombre impulsora de la Poesía Experimental y Mail art, etc. (Pere Sousa, 2017, p. 52).

Las exposiciones de arte postal organizadas en la década de los 70 fueron escasas, aunque muchos mailartistas españoles participaban en convocatorias internacionales, pero se produjo la aparición de lo que podríamos llamar Acción Postal, como la de Antoine Laval o el grupo *SIEP* (Pere Sousa, 2017, p. 53).

Finaliza el año 1980 con la ambiciosa muestra de arte postal *Exposició de Tramesa Postal/Mail art Exhibition*, celebrada del 13 de octubre al 21 de noviembre en la antigua sede de Metrónom – Espai del Centre de Documentació d' Art Actual, organizada por el mecenas, activista y coleccionista de arte contemporáneo Rafael Tous; contó con más de quinientos participantes de todo el mundo, entre ellos muchos

españoles muy activos en la década anterior, entre los que encontramos a; Francesc Abad, Joan Rabascall, Antoni Miralda, Jordi Cerdà, Eugenia Balcells, Perejaume y los poetas Pablo del Barco y J.M. Calleja (Pere Sousa, 2017, p. 53).

Rafael Tous, desde Metrónom, organizó la exposición de Mail art *Llibres d' Artista/Artist' s Books*, del 6 de octubre al 5 de noviembre, que superó en número de participantes a la anterior, con un total de 800 participantes y más de dos mil libros enviados. En este catálogo se reproducen fotografías de todas las obras, con el título, datos técnicos, nombre y dirección de los participantes y una amplia bibliografía. Entre los artistas españoles encontramos a Arranz Bravo, Bartolozzi, J.M. Calleja, Jordi Cerdà, Grupo *Texto Poético*, Mata, Antoni Muntadas, Nazario, Perejaume, José M<sup>a</sup> de la Pezuela, Francisco Pino, Joan Rabascall, Rafols Casamada y también a dos poetas que, junto a J.M. Calleja, participarían en otras convocatorias en las décadas posteriores, como Gustavo Vega o Antonio Gómez, el cual ya había colaborado en numerosas exposiciones internacionales desde 1976. (Pere Sousa, 2017, p. 54)

En estas primeras referencias, Pere Sousa ya cita a una serie de autores que circularon por el Mail art de manera esporádica: Arranz Bravo, Rafael Bartolozzi, Antoni Miralda, Perejaume, Antoni Muntadas, Nazario, Francesc Abad, Francisco Oibo [...]; otros lo hicieron durante periodos largos: Juan Hidalgo (*Zaj*), Fernando Millán, J.M. de la Pezuela, [...]; y otros para los que el Mail art fue un componente relevante de su quehacer creativo: *Atelier Bonanova*, Bartolomé Ferrando, Pablo del Barco, J.M. Calleja o Antonio Gómez.

Si observamos todos estos nombres, veremos que casi todos ellos han practicado de una manera u otra alguna forma de Poesía visual y, más exactamente, todos ellos han trabajado en alguna de las facetas de la Poesía experimental, ya que entre los poetas visuales estas prácticas de participación compartida son habituales y justifican el hecho de que se identifique con cierta asiduidad el *network* postal con la Poesía visual.

Hasta aquí nos hemos centrado en el tema *convocatorias* para dilucidar hasta qué punto la red de Mail art y su sistema fueron elementos muy atractivos para los poetas visuales que se integraron en un número realmente significativo en sus redes. Pero hay otros elementos que deben ser tenidos en cuenta, por ejemplo, el contacto personal que mantienen todos los mailartistas intercambiando, interviniendo o reciclando obras y, sobre todo, moviendo un gran número de proyectos que verán la luz de la forma más diversa, ya sea en ediciones, acciones, encuentros, etc.

Sin embargo, entre las modalidades de las convocatorias y los contactos personales, existen otros proyectos que pueden tener una repercusión evidente en el mundo de la cultura experimental. Volvemos a nuestra

fuente de información en la edición *Cronología del Mail art en España* de Pere Sousa y rescatamos este ejemplo del *Colectivo SIEP*, que inicia sus actividades en Reus:

El colectivo de agitación artística *SIEP. Sàpigues i Entenguis Produccions* formado entre otros por Francesc Vidal y Montserrat Cortadellas en Reus (Tarragona), realizaron diversas campañas de agitación y provocación artística a partir de envíos postales de toda índole. Al principio enviaron un grabado en tamaño postal a un centenar de personas, posteriormente invitaban a sus corresponsales a participar con sus aportaciones con piezas hechas en tiradas de cien, doscientos o trescientos ejemplares que *SIEP* reenviaba por correo y así circulaban por todo el circuito de Mail art miles de ejemplares, enviaron también a instituciones y críticos felicitaciones irónicas de navidad, etc. Editaron la publicación de arte de vanguardia *Fenici* entre 1985 y 1993, se editaron diez números con una tirada de 2.000 ejemplares cada uno, y como conclusión de todo el proceso de acción postal realizaron la exposición «*Seny i Eines Perilloses*» en Tarragona en 1983, para desaparecer como colectivo en 1984, reaparecieron en 1995 bajo el nombre de *Fills Putatius de Miró*. (Sousa, s. f.)

Sirva la referencia de este colectivo que tuvo como principales protagonistas, en una primera fase a Francesc Vidal, Montserrat Cortadellas y Aureli Ruíz, para observar que el mundo de las ideas es una de las señas de identidad más elocuente del arte postal. En el colectivo *SIEP* había desde activistas culturales hasta poetas visuales y experimentales, accionistas, editores, artistas plásticos, etc.

Pero es que, en las propias convocatorias, en el contacto personal o en los encuentros descentralizados, las variedades de circunstancias que pueden acaecer dan pie a la gestación de infinitas combinaciones de acciones. Uniendo arte y vida de una manera indisoluble.

### **Mail art y Poesía visual en buena sintonía**

El poeta visual, antes de entrar en contacto con el Mail art, usaba el correo como medio de difusión, pero una vez establecida esta conexión descubrió que un sobre podía ser algo más que un sobre, que se podía convertir en una galería o una obra que circulase por el mundo, traspasando fronteras y entrando en contacto con centenares de personas. Un buen ejemplo de ello es el *Grupo Zaj*, que en la década de los 60 y los 70 ve en el arte postal una fuente inagotable de acciones performativas y la posibilidad de convertir al receptor en un ente activo y no meramente contemplativo. Exactamente lo mismo que descubrió *Fluxus* en los 60.

Tal y como comentó Clemente Padín, el poeta visual había descubierto la red más potente que ha existido en la historia del arte, pero al mismo tiempo descubrió también que la propia red era un canal de experimentación y creación, es decir, el medio ideal para desarrollar una fuente inagotable de proyectos vivos que, a su vez, se pueden transformar en acciones artísticas. El medio ideal para la acción poética, sonora y experimental.

José Luis Campal, uno de los teóricos más relevantes en estas materias, ha querido cuantificar el número de mailartistas posibles que interactúan entre sí, estableciendo la cifra en 3.000 activistas. Es importante el dato, porque habla directamente de activistas y es una cantidad increíble si se tiene en cuenta que interactúan de manera constante entre ellos y que este circuito continuamente está generando ideas (Campal, 1997).

Ahora vamos a intentar resumir algunas de las razones que hicieron que muchos poetas visuales en los años ochenta encontraran en las redes de *network* postal una vía inesperada donde podían expresarse perfectamente, a la vez que formaban parte de una red internacional de primer orden.

Debemos decir que el Mail art, en tanto que movimiento marginal no institucionalizado, se mueve en un ámbito muy similar al de la Poesía visual, pero hay otros elementos en los que también coinciden, como pueden ser su carácter experimental, la potenciación del mundo de las ideas o la relevancia de lo conceptual.

El poeta visual se da cuenta de que este movimiento tiene dos ejes fundamentales: por un lado, la importancia de la generación de contextos de expresión colectiva y, por otro, el control de todo el proceso de producción, ya que a través de ellos se han creado unas redes formidables de intercambio.

Asimismo, el Mail art y la Poesía visual comparten en gran medida el lenguaje icónico, además de lo que nosotros entendemos por un lenguaje universal. El reciclaje, el *collage*, la desmaterialización del objeto y la reelaboración de los trabajos son, en sí mismos, elementos comunes para uno y otro. De una manera natural, el Mail art se mueve dentro de un ámbito solidario y reivindicativo y la Poesía visual tampoco es ajena a estas inquietudes.

La estrecha relación que existe entre ambos movimientos es indudable y la nómina de nombres que han circulado por ambas vertientes es incuestionable, tanto en la faceta histórica como en el momento actual. Es cierto que, al entrar en el periodo cibernético, los canales se diversifican y los poetas visuales y experimentales han encontrado otras formas de canalizar sus inquietudes. Pero aun así, hoy en día, siguen siendo innumerables las referencias que podemos dar de autores que se manejan en ambas vertientes.

## Un poco de historia: *Dadá*, *Fluxus* y el *network postal*

Si queremos indagar en los inicios del arte postal deberíamos remontarnos a los orígenes del correo y realmente las raíces son muy remotas, puesto que hay referencias que van desde los Babilónicos hasta Carlomagno, pasando por el sistema de postas romano o del imperio persa.

Pero vamos a tomar como punto de partida el año 1481, durante el reinado de Enrique III en Inglaterra, cuando se creó un sistema de postas que se fue actualizando progresivamente. El siguiente hito histórico lo situaremos en el año 1840 durante el periodo de la Reina Victoria, cuando empezaron a franquearse los envíos postales. Por entonces ya existía un reglamento de correos y, con el paso del tiempo, pocos fueron los creativos que no se sintieron atraídos con la idea de jugar, de una u otra forma, con el sobre, el franqueo, el contenido o el reglamento de correos.

Pero el salto cualitativo que mejor identifica el uso de los servicios postales con finalidad creativa y artística lo encontraremos en *Fluxus* durante las décadas de los años 60 y 70, bajo el influjo y la inspiración dadaísta (1916-1922). Tres figuras relevantes pusieron en marcha el *Cabaret Voltaire*: Hugo Ball, Tristan Tzara y Hans Arp crearon este espacio antiartístico, antiliterario, antipoético y anti-Dadá. Para ellos, el dadaísmo era una forma de vivir donde lo irracional, el absurdo, el azar, lo imposible, lo efímero, la sátira y el humor tenían su imperio. Cuestionaron continuamente el concepto de arte, el academicismo y todo aquello que fuera prefijado o establecido de antemano.

Por otro lado, si queremos establecer la vinculación entre *Dadá* y *Fluxus* nos bastará con ver algunos puntos de comunes entre ambos:

- La conexión del arte con la vida. Se defendía la idea de que todo era arte todo el tiempo.
- Todas las personas eran consideradas creativas por naturaleza y se defendía que la capacidad de creación es la cualidad vital del ser humano y como tal debía ser reivindicada (Joseph Beuys).
- La desaparición de la distancia entre obra, autor y receptor, buscando un espacio donde el receptor se convirtiese en autor y el autor en receptor.
- La ruptura con las viejas tradiciones academicistas.
- El hecho de considerar que la ética era más importante que la estética o la consideración de una ética estética.
- La desmaterialización del objeto artístico (Marcel Duchamp).
- La desmitificación del autor, del artista, de la obra única.
- El hecho de poner en primer lugar la idea antes que el objeto.
- El desarrollo del concepto de arte total y el lenguaje universal.

- El internacionalismo.
- El experimentalismo.

Si observamos con atención, veremos que muchas de estas características marcarían en el futuro la línea del Mail art. Y a partir de aquí podemos concluir con dos elementos claves del arte correo:

- Poner el centro en la comunicación.
- La libertad de creación total.

### Dos casos paradigmáticos

Por un lado, el ejemplo de Marcel Duchamp podría ser representativo de lo que hoy podríamos entender como proto-Mail art y, por otro lado, el denominado padre del Mail art, Ray Johnson, en cuya obra ya podemos encontrar casi todos los componentes de la versión moderna del arte correo. Desde luego, él no se consideró nunca tal cosa, pero sí que fue fuente de inspiración de este movimiento llamado a ser el más masivo de la historia.

#### • Marcel Duchamp (1887-1968)

Una característica importante de su biografía es que, aunque siempre procuró mostrarse independiente de cualquier tendencia artística, ello no le impidió colaborar con los dadaístas y con *Fluxus*, y tanto unos como otros fueron fundamentales en la gestación del *network* postal. Vamos a exponer las razones por las que Duchamp podría ser un buen ejemplo:

- Usar los servicios postales con finalidad artística.
- Jugar con el correo y el reglamento.
- Buscar la sorpresa y la complicidad del receptor.
- Desconfiar de las instituciones y galerías de arte.
- Plantear la ruptura de la barrera entre arte y vida.
- Intentar desmitificar tanto al autor como a la obra.

Son todas ellas señas de identidad que le acercan al actual concepto de arte postal y, si tenemos en cuenta que todo esto ya sucedía en los años 20 del pasado siglo, entenderemos su importancia y relevancia en el tema tratado.

#### • Ray Johnson (1927-1995)

Podemos decir que está en la línea que ya hemos señalado para el caso de Marcel Duchamp, pero debemos añadir otras características que nos aproximarán todavía más al actual concepto de arte postal.

Una de ellas es, sin duda, el hecho de crear una red poderosa a través de los correspondientes; el sentido de que todo ser humano es creativo por naturaleza lo tenía muy arraigado, por lo que fue capaz de conectar e integrar en su red a personas ajenas al arte, en unos casos, y a personas desconocidas, en otros. Pero quizá lo más relevante fue materializar públicamente a principios de los sesenta la idea de *no selección, no jurado, no censura, no devolución y la exposición de todo lo recibido* durante una convocatoria.

En los años 40 Ray Johnson ya usaba el correo con finalidad artística: intervenía los sobres, creaba estampillas de correo... En definitiva, uniendo todas estas características, es lógico que su trayectoria esté vinculada de manera permanente con esta red invisible de creación colectiva. Entre los artistas que se movían en su entorno hay que destacar a Ken Friedman, que fue el verdadero difusor de las redes que nacieron con Ray Johnson. También tendríamos que citar a Joseph Beuys, Robert Fillou y George Maciunas, tres piezas fundamentales para entender el concepto de arte y vida, o la *eternal network*. Todos ellos vinculados con *Fluxus*.

Existe un momento muy relevante en 1962, cuando se creó la *New York Correspondence School* con la colaboración de Edward Plunkett. Tanto él como Ray encontraron que el nombre era un bonito juego de palabras que incluía una realidad, un toque irónico y algo de absurdo en su composición. En este espacio las mixturas de las expresiones creativas eran la norma y allí tuvieron su mejor expresión las *performances* denominadas *nothing*, como alternativa a los *happenings* de entonces; allí el arte postal fue tomando forma y su evolución tuvo un momento culminante en 1970, cuando Marcia Tucker, directora del Museo Whitney de Arte Americano, invitó a la *New York Correspondence School* a realizar una muestra que reflejara su trayectoria; a Ray Johnson se le ocurrió la idea de hacer una invitación indiscriminada a su red de correspondientes, sin otro requisito que el de enviar al museo una obra. De alguna manera, en ese momento se estaba dando carta de identidad a lo que sería el futuro del arte postal, al entrar en juego los conceptos básicos de *no selección, no jurado, no censura y no dinero*.

Sin embargo, él solo pretendía forjar una red democrática de creativos abierta y no jerárquica, donde se diera prioridad a la ética por encima de la estética. Este fue su objetivo inicial, lo que a continuación sucedió, en cuanto al futuro de la *network* postal, ya fue una historia que se escribió, y se sigue escribiendo, al margen del supuesto padre fundador.

### **La simbiosis: algunos casos específicos**

#### **• Copy art**

Al igual que actualmente estamos planteando la incidencia y el cambio de rumbo que ha supuesto el espacio cibernético en el actual giro del arte postal, en su momento fue la electrografía la que supuso un punto de inflexión, con

la aparición y el uso generalizado de la fotocopidora en los circuitos de la red. El propio Ray Johnson multiplicó su red de contactos y su emblemático *Please, add&pass* se proyectó con gran celeridad entre ellos.

Ken Friedman fue, a continuación, quien realizó las mayores campañas de difusión aprovechando la nueva tecnología y, a continuación, el *copy art* se transformó en una materia igualmente usada por el arte correo y la Poesía visual. Posteriormente, se empezaron a explotar todas las posibilidades del nuevo medio, desde el *collage* electrográfico hasta la generación de acciones performativas, pasando por las posibilidades que permitían las fotocopias en color o la exploración del cuerpo humano y hasta las propias radiografías se convirtieron en material artístico.

El MIDE-CIANT se convirtió en el primer museo de Electrografía con repercusión internacional y, al mismo tiempo, en un laboratorio de arte multimedia y virtual. Como había ya sucedido en otras ocasiones, se rompió con la idea de la obra original y la obra única, entrando en el terreno de la multiplicidad y favoreciendo la reducción de costes.

#### • El poema visual caligráfico

Una característica esencial del arte correo es la íntima relación existente entre el creativo y la escritura manuscrita; y en este aspecto se establece una especie de cordón umbilical muy significativo con el poeta experimental, por cuanto son pocos los creativos que renuncian, antes o después, a incluir su grafía en sus obras.

Como grafólogo, psicólogo y mailartista, un día tuve la idea de ahondar en este tema y organicé una convocatoria en la que pedía a los participantes que sus obras estuvieran realizadas a partir de su propia escritura, real o inventada. Tantas fueron las obras enviadas que aquella iniciativa culminó en una exposición en la Universidad de Tarragona (URV), un taller sobre el tema y un libro que llevó por título *Arte, Creatividad y Grafología*, que realicé conjuntamente con Mary Luz Zamora y Agustín Calvo Galán (2006).

Y un aspecto muy interesante, en lo que se refiere a la simbiosis que se produce en el poeta visual cuando entra en el terreno del arte correo, es que su producción en la creación de poemas visuales caligráficos aumenta progresivamente en la medida en que su incursión en las redes del *network* postal es más intensa.

Aquel libro se pudo realizar después de un trabajo de investigación a partir de unas 500 escrituras manuscritas de los mencionados creativos, cosa que hubiera sido imposible en otro ámbito artístico.

- **El mundo de las ediciones independientes**

El mundo de la edición también se expandió de manera significativa con la llegada de internet. Y si a mediados de los noventa existían en España tres publicaciones de arte postal: *P.O.BOX*, *AMAE* y *Sol Kultural / Boek861*, a finales de esa década dos de ellas, *P.O.Box* y *Boek861*, ya tenían su versión electrónica. Con el nuevo milenio surgió otra publicación de arte postal (*HOMO / ICARIA*), que se mantuvo entre los años 2004-2006 y entre 2019-2023 en su versión en papel, pero con algún apoyo cibernético y de difusión en sus colaboraciones puntuales con el *Boek861*.

Además, a partir de los años 80 ya habían comenzado a proliferar las llamadas revistas ensambladas, unas publicaciones muy interesantes centradas en el arte postal y cuyo contenido estaba basado en obras originales y contenedores de variados estilos, que daban como resultado lo que podríamos llamar un pequeño museo transportable para cada uno de los usuarios de estas publicaciones. A finales de los años 80 aparecieron dos de estas publicaciones con un tiraje extraordinario en el número de ediciones:

*Píntalo de Verde*, coordinada por Antonio Gómez, que desde 1989 alcanzó una tirada de 200 números.

*Carpetas el Paraíso*, coordinada por José Luis Campal, que desde el mismo año superó el centenar de ediciones.

Ambas publicaciones son un buen ejemplo de la perfecta simbiosis de la Poesía visual dentro de la órbita del Mail art. Cientos de autores integrados en ambas vertientes dan testimonio de ello. Actualmente son muchas las revistas ensambladas que mantienen esta tradición enriquecedora y que ofrecen un gran número de variantes.

Otro poderoso ejemplo de la mixtura entre visualistas y mailartistas lo tenemos en el *Encuentro de Editores Independientes EDITA*, coordinado y dirigido por Uberto Stabile. Nació en 1994 y se calcula que en la edición N.º 46 de 2024 se habrá trabajado con cerca de 2.000 editores, artistas y creativos de todo tipo, que habrán presentado unos 350 proyectos editoriales alternativos. En sus ponencias, *performances* y actividades diversas, nadie se para ya a distinguir entre un poeta visual y un mailartista, pertenecen al mismo mundo y conviven en total armonía.

Todo este universo de las ediciones dio un gran salto de calidad y cantidad en la medida en que incorporaron y fueron apoyándose en las nuevas tecnologías, que les permitían abaratar costes y proyectarse hacia unos receptores que cada vez eran más amplios e internacionales.

En unos tiempos en los que las tarifas postales habían sufrido subidas desproporcionadas, la vía electrónica fue de una gran ayuda, aunque en buena parte se perdiera el romanticismo del correo tradicional.

#### • El Mail art en la era cibernética

El arte postal había demostrado que tenía una capacidad innata para potenciar todas aquellas disciplinas que progresivamente iban apareciendo. Es por esto que en su momento fue capaz de dar cabida, además de a las artes visuales y literarias, al *copy art*, el *happening*, la performance, el audio, el video, la holografía, etc. De esta forma, a mediados de los 80 ya se tenía conciencia de que la incidencia de la era cibernética iba a ser profunda dentro del arte postal.

Guy Bleus, un histórico del movimiento y un gran teórico, fue uno de los primeros en plantear esta cuestión. En 1988 Ruud Janssen, fundador y promotor de *Editions TAM Ruberstamp*, creaba la *International Unión of Mail art./ IUOMA*: una plataforma de mailartistas que, valiéndose de internet, fomentaba y proyectaba una documentación muy valiosa basada en las interconexiones de la red electrónica.

En 1995 Crackerjack Kid (Chuck Welch) creó *EMMA (The Electronic Museum of Mail art)*, todo un centro de documentación e investigación sobre la relación entre internet y el Mail art. Al mismo tiempo, se convertía en la primera galería virtual del *network* postal que no solo mostraba virtualmente obras en formato físico, sino que también lo hacía con obras recibidas directamente en formato electrónico. Hasta entonces, cada *networker* creaba su propia red con unos listados que se iban transmitiendo como pequeños tesoros que había que cuidar y preservar. Sin embargo, con la era electrónica comenzó a surgir un listado paralelo: el de las direcciones electrónicas.

Evidentemente, por estas fechas las nuevas tecnologías comenzaban a encontrar ya su lugar en los hogares de los países desarrollados, pero todavía era una utopía en los países subdesarrollados.

A pesar de todas estas iniciativas, se anunciaba a bombo y platillo que el correo electrónico sería el fin del Mail art, tal y como hasta entonces se conocía, con las consabidas esperas, el juego con el reglamento y el correo, las estampillas, los sellos de artista, el ruido de todo el proceso y la siempre esperada sorpresa que podíamos encontrar en nuestro buzón. Cuando estos pronósticos eran más acuciantes, tuve una conversación con mi amigo y colega Ibirico, que había tenido una idea genial: la de enterrar definitivamente el Mail art en el *Museo Mausoleo de Arte de Morille* (Salamanca). La idea fue progresando y se establecieron los contactos con el director del museo, Domingo Sánchez y el alcalde de la localidad, Manuel Ambrosio Sánchez, llegando a un acuerdo con ellos.

El entierro se produciría el 23 de julio de 2019 durante el *Festival Transfronterizo de Poesía España Portugal (PAN)*. Entierro que tuvo lugar tras la celebración de una convocatoria que llevó por título *Mail art. Entierro Final*. Y un subtítulo premonitorio: *Mail art. ¿Muerte o Resurrección?*. Y esto último fue lo que sucedió. El envío masivo por vía postal ordinaria de más de 300 obras para ser enterradas demostraba muy claramente que el movimiento estaba muy vivo y muy consciente de que se había entrado en una nueva era y también de que, como siempre, era necesario adaptarse a la misma sin necesidad de perder los valores esenciales del movimiento.

Como era lógico, la respuesta fue resurrección y el propio MIDE-CIANT se encargó de demostrarlo. Organizando, por vía postal, entre los años 2019 y 2023:

- *Agrega y Devuelva*
- *Homenaje a Nel Amaro*
- *Homenaje a Ibirico*

La repuesta a las tres convocatorias, como ya se ha señalado, fue excelente y la combinación del arte postal ordinario, apoyado en algunos aspectos de difusión por la vía telemática, resultó ser un método efectivo. Este ejemplo también es válido para el resto de los países donde el arte postal está implantado. Actualmente ya pasó la fase en la que internet era un elemento de apoyo del Mail art. Estamos en 2024 y hoy en día los activistas postales ya han encontrado la manera de demostrar que la vía postal no es más que una vía posible, pero que todos los caminos son adecuados cuando sirven para establecer un proceso de comunicación creativo. Tal y como dijo Ulises Carrión, *cuando hablamos de arte correo, hablamos mucho de arte y poco de correos*. Arte, en un sentido amplio, significa comunicación, ideas, ética y estética, sin que ninguno de estos conceptos prevalezca sobre los otros (Ulises Carrión, 2018).

Es evidente que algunas cosas sí han cambiado de manera muy notable; por ejemplo, ha sucedido que algunos poetas visuales han encontrado otras vías, otras redes, otros sistemas de canalización de sus producciones y sus inquietudes. Pero aquellos poetas visuales que se identifican con el sentido profundo del *network* han permanecido porque siempre han sabido que, con independencia de los medios o el soporte, el arte postal es una manera de ser y estar en el arte. Así que se cumple el viejo dicho de Gerorge Maciunas de que unos vienen y otros se van, pero la *Eternal Network* permanece siempre.

Como curiosidad relevante, conviene anotar dos años especialmente críticos para el arte postal, dos largos años en los que el correo ordinario tuvo un problema añadido: 2020-2021. Fueron los tiempos de la pandemia, todas

las precauciones eran pocas y los servicios postales no eran una excepción, cuantas menos manos tocaran las cosas, mejor que mejor. Algunas convocatorias programadas por vía postal optaron por la vía electrónica, ya que en algunos países incluso se llegó a suspender el correo postal ordinario. Esta fue una señal evidente de que algunas cosas estaban cambiando, tanto es así que cuando las autoridades sanitarias dieron por concluida la fase extrema de la pandemia y comenzó a normalizarse la vida cotidiana, la mixtura dentro del arte postal entre el correo cibernético y el correo postal ordinario era ya una realidad.

• **AUMA. Acción urgente de Mail art**

Como podemos ver, el *network* postal tiene muchas virtudes, entre ellas el tratarse de un sistema de comunicación creativa que trasciende el arte y ser una estrategia cultural que traspasa fronteras, de manera que cualquier injusticia que aconteciera en un determinado lugar geográfico puede encontrar fácilmente eco en cualquier otro punto del planeta. Otra de sus características relevantes es el uso de un sistema de correos, que se había convertido en un aliado y una especie de médium para hacer llegar a los buzones la sorpresa de un sobre que, además, de la obra en sí, es un vehículo perfecto para transmitir ideas y proyectos. El mailartista tenía entre sus virtudes la paciencia de la espera de los receptores, el disfrute de lo inesperado, aunque a veces, tratándose de envíos intercontinentales, podían ser esperas muy prolongadas en el tiempo.

Ya hemos comentado que a finales de los 90 el arte correo ya estaba realizando sus primeras incursiones en el área cibernética. Por entonces era objeto de debate pero, sobre todo, se utilizaba para promover, contactar y difundir actividades variadas, incluso como galería virtual. Sin embargo había un área que no estaba cubierta, una que hacía referencia a temas urgentes que requerían respuestas inmediatas. Y así fue como nació *AUMA (Acción Urgente de Mail art)* en 1998, coincidiendo con el uso generalizado de los ordenadores y en pleno auge del correo electrónico instantáneo.

La idea de la creación de este colectivo surgió en el *Taller del Sol* en el año señalado y la respuesta de destacados activistas fue inmediata. El hecho que motivó este llamamiento fue la detención del ex-dictador chileno Augusto Pinochet en Inglaterra y la posible extradición solicitada desde España por el juez Garzón bajo la acusación de genocidio, terrorismo y tortura. La resolución del caso por los tribunales ingleses era cuestión de días y el arte postal quedaba fuera de juego para actuar con esa premura.

Lo que hizo *AUMA* en aquella ocasión fue construir un puente entre la vía postal ordinaria y la cibernética. Una vez creado el colectivo *AUMA*, en un brevísimo espacio de tiempo, se pudo gestar un manifiesto solicitando dicha

extradición y, en apenas 48 horas, dicho manifiesto fue apoyado por cerca de 400 *networkers*. El siguiente paso del colectivo fue realizar una convocatoria, vía postal ordinaria, en la que se recibieron unas 1.100 obras de 37 países y que posteriormente fue itinerante. El llamamiento, que había tenido su origen en la detención de Pinochet, se conectó con la situación de Chile en aquellos momentos, donde aún se reflejaban los efectos residuales de una dictadura que todavía extendía sus tentáculos sobre una sociedad que aspiraba a una democracia plena.

El tema elegido para la convocatoria fue el de la expulsión de su cátedra del profesor de Bellas Artes Humberto Nilo, quien en esas fechas había realizado una convocatoria de Arte Postal por la libertad y la pluralidad de las artes. En consonancia con el tema elegido, el llamamiento organizado por AUMA llevó por título *Por la libertad en la enseñanza de las artes*. La primera exposición tuvo lugar en la *Escola d'Art i Disseny de Tarragona* y luego fue expuesta en Barcelona, Bruselas, Montevideo, San Juan de Puerto Rico, Iquique y Santiago de Chile.

Otras convocatorias de AUMA que se realizaron durante aquellos años de actividad frenética fueron:

*1999/ Stop Bombing Yugoslavia. Paz en Kosovo.* En ella se solicitaba a los participantes que enviaran postales a la OTAN y al presidente de los EE.UU. para que se atuvieran al mandato de la ONU. Convocatoria con finalidad pacifista y de concordia entre los pueblos.

*2000/ Por un Milenio de vida. No a la Pena de Muerte* (Organizada conjuntamente con Amnistía Internacional). En esta convocatoria se permitió que el público asistente a la muestra pudiera pagar el franqueo de una obra para ser enviada a un país perteneciente a la ONU donde aún no estuviera derogada la pena de muerte.

*2001 /Identidad y globalización.* Este proyecto fue presentado en la *VII Bienal de Cuenca* (Ecuador). Una convocatoria enfocada en la resistencia global frente a las dictaduras del capital transnacional. El conocido lema de *Add and Pass* se adaptó a las nuevas tecnologías. Esta convocatoria, por sus características, quedó abierta y su contador a 10 de abril de 2024 indicaba 546.000 visitas.

*2002/ Postales por Vieque.* Se solicitaba que EE.UU. dismantlara su base militar en la Isla de Puerto Rico, mientras que pedían «bombardear» la Casa Blanca con postales. Esta convocatoria sirvió para hermanar plataformas pacifistas de diversos países en situación similar (Cerdeña, Rota, Albacete y Tarragona).

El colectivo AUMA estuvo compuesto por:

César Reglero  
Clemente Padín  
Elias Adasme  
Fernando García Delgado  
Hans Braumüller  
Humberto Nilo  
José Emilio Antón  
*Matriz Grupal* (Montse Fornós y Carla Salas)  
Tartarugo

Y volviendo a tratar el tema de la estrecha relación que existe entre la Poesía visual y el Mail art, hay que decir que un porcentaje alto de los componentes de AUMA provienen de las facultades de Bellas Artes, pero también del diseño gráfico, el video, el cine, la fotografía, libro de artista, multimedia, etc. y todos ellos, sin excepción, de una u otra forma, practican la Poesía Visual y Experimental.

### **Conclusiones**

A lo largo de este trabajo hemos querido establecer la relación directa y la estrecha vinculación que existe entre el Mail art y la Poesía visual, pero aclarando que no es la misma cosa, aunque puedan tener, en algunos aspectos, intereses muy similares que ocasionan que interactúen con facilidad, y en otras ocasiones que tomen sendas diferenciadas, tal y como ha sucedido en la era cibernética.

Otra cuestión tratada ha sido la relación existente entre la UCLM y estos movimientos. Hemos concluido que tanto unos como otros se sienten afortunados de que esta universidad los haya acogido con tanto cariño a través del MIDE-CIANT. Pero lo que nos ha parecido especialmente relevante e insólito es habernos encontrado con un equipo especializado que sabe cómo enfocar materias tan complejas de tratar en el aula y tan fáciles de entender desde la práctica cotidiana como forma de ser y estar en el arte.

## Bibliografía

Baroni, Victor (1997). *Guide dell'arte postale*. Italia: AAA Edizione.

Campal, José Luis (1997). *El Mail art*. Huelva: Punta Umbría.

De Cózar, Rafael (1991). *Poesía e imagen, Formas difíciles del ingenio literario*. Sevilla: El Carro de Nieve.

Gutiérrez Marx, Gabriela (2010). *Artecorreo. Artistas invisibles en la red postal 1975-1995*. Buenos Aires: Luna Verde.

Held, John (1991). *Mail art: an annotated bibliography*. Maryland, EEUU: Scarecrow.

Lázaro, Isabel; Reglero, César (2014). «Un parto natural». *Experimental I estudios número extraordinario 2014*. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane.

MERZ MAIL, «Cronología del arte postal en España, 1.973-1999», P.O.BOX (1999) <https://www.merzmail.net/cronologia.htm>

Navarrete, Ana (Ed.) (2021). *Agregue y devuelva. Mail art en las colecciones del MIDE-CIANT/UCLM*. Colección Caleidoscopio N.º 17. Cuenca: Serie Cuadernos del Media Art. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, MIDE-CIANT y Fundación Antonio Pérez.

Ramírez, Silvia (2018). *Cartografía y fragmentos de lo político y lo latinoamericano en el arte correo (1962-2001)* [Tesis doctoral. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid.]

Reglero, César; Zamora, María Luz; Calvo, Agustín. (2006). *Arte, creatividad y grafología*. Madrid: Kaicron.

Sousa, P. (2017). *Mail art. La Red Eterna*. Sestao: L.U.P.I.

Vallejo, Consuelo (2014). *POSDATA: Esperanza Recuerda, Arte Correo*. Granada: Facultad de Bellas Artes.

Welch, Chuck (1995). «Welcome to Electronic Museum of Mail art». P.O.BOX N.º 12.



Figura 6: Ibirico (2011). *Homenaje a Brossa*. Fondos del MIDE-CIANT.



Figura 7: Factoría Merz Mail. S.T. Fondos del MIDE-CIANT.



Figura 8: José Luis Campal. *El Paraíso* N.º 100. Fondos del MIDE-CIANT.



Figura 9 y 10: Ibirico. (1995). *AMA E N.º 1*. Fondos del MIDE-CIANT.

## Cronograma

<p>Zúrich (Suiza) Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp y Emmy Hennings.</p>	<b>1916</b>	
<p>Nace el <i>Cabaret Voltaire</i>, fundado el 5 de febrero de 1916 por Hugo Ball y Emmy Hennings.</p>	<b>1962</b>	<p>Nueva York (EE.UU.) Ray Johnson con la colaboración de Edward Plunkett.</p> <p>Se crea la <i>New York Correspondence School</i>, una red de colaboradores habituales de Mail art.</p>
<p>Boston (EE.UU.) George Maciunas.</p> <p><i>Comienza a elaborar sus Fluxus Box, finaliza a inicios de los años 70.</i></p>	<b>1963</b>	
	<b>1967</b>	<p>Madrid (España) <i>Cooperativa de Producción Artística y Artesana.</i> Ignacio Gómez de Liaño, decide montar en 1967 la <i>Cooperativa de Producción Artística y Artesana</i> con la ayuda de Herminio Molero, Manuel Quejido y Fernando López-Vega.</p> <p>◇◇◇◇◇◇◇◇</p>
<p>Madrid (España) Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid.</p> <p>Primer seminario <i>Generación automática de formas plásticas</i>, curso 68-69. Se trata de los primeros intentos de introducir la lingüística matemática y computacional en el arte español.</p> <p>◇◇◇◇◇◇◇◇</p>	<b>1968</b>	<p>Valencia (España) <i>Grupo Tarot.</i> Exposición del <i>Grupo Tarot</i> en el Templo Romano de Valencia.</p> <p>◇◇◇◇◇◇◇◇</p>
<p>España Juan Carlos Aberásturi, Jokin Díez, Fernando Millán, Jesús García Sánchez y Enrique Uribe.</p> <p>Formación del <i>Grupo N.O.</i> Tras la muerte de Julio Campal, jóvenes que colaboraron con él, redactan una carta para manifestar la intención de difundir su obra inédita, continuar su labor, y defender su trabajo a favor de la vanguardia. Esta carta la firman en mayo de 1968 y significa el punto de partida para la creación unos meses después del llamado <i>Grupo N.O.</i></p>		<p>Granada (España) Juan de Loxa.</p> <p>Funda en 1967 el programa de radio <i>Poesía 70</i>, emitido por Radio Popular de Granada para la cadena COPE que luego se convertiría en revista impresa.</p>

1970

**Nueva York (EE.UU.)**

Marcia Tucker & Ray Johnson,  
Whitney Museum of Art.

Marcia Tucker invita a la *New York Correspondence School* a realizar una muestra que reflejara su trayectoria.

Ray Johnson publicó una convocatoria abierta: "SEND LETTERS, POST CARDS, DRAWINGS AND OBJECTS TO MARCIA TUCKER, NEW YORK CORRESPONDANCE SCHOOL EXHIBITION, WHITNEY MUSEUM, MADISON AVE. AND 75 ST, N.Y.C. 10021." a la que respondieron 106 artistas, sentando las bases para las futuras exposiciones de Mail art.

1973

**Barcelona (España)**

Roser Bru, Felipe Bosso, Charles Dillon, Argimón, Artigau, Erwin Bechtold, Bigas Luna, Joan Brossa, J. L. Castillejo, Jordi Cerdá, Colita, García Sevilla, María Girona, Eulàlia Grau, Iglesias del Marquet, Josefina Miralles, Toni Miró, Carlos Pazos, Ràfols Casamada, Guillem Viladot, J. Rabascall, Xavier Valls, Corrado Costa, Ettore Sottsass jr., Adriano Spatola, Vicente Rojo, Lawrence Weiner, J. C. Lambert, John Baldessari, C. Fontseré, Johns Knight, Antoni Muntadas, Miralda, Bruce Gildem entre otros.

Tiene lugar la primera exposición de arte postal en territorio nacional con el título *Tramesa postal* presentada en la Escola Eina de Barcelona.

1974

**Palma de Mallorca (España)**

José Luis Mata y Antonia Payero.

Nace el *Atelier Bonanova*.

1976

**Madrid (España)**

*Studio Levi*.

Se inaugura la muestra *Mail Art Exhibition*.

1978

**Segovia (España)**

José Luis Mata – *Atelier Bonanova*.

Se celebra en la sala de exposiciones La Casa del Siglo XV la exposición de arte postal *Negro sobre Blanco*.

1979

**Madrid (España)**

José Luis Mata – *Atelier Bonanova*.

Organiza la exposición de arte postal *Libros y no libros de ALLA, experimentales y marginales* en la galería Ámbito.

1980

**Sevilla (España)**

Facultad de Bellas Artes y Filología,  
Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.

Se inaugura la exposición *Concretismo 80*.

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

**Barcelona (España)**

Antigua sede de *Metrònom*  
– *Espai del Centre de Documentació*  
*d' Art Actual*. Organizada por Rafael Tous.

Tuvo lugar la muestra colectiva  
de arte postal *Exposició de Tramesa*  
*Postal/Mail art Exhibition*.

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

**Valencia (España)**

Bartolomé Ferrando.

Publica *Hacia una poesía del hacer* en el  
número 10/11 de la revista *Cimal*:  
*cuadernos de cultura artística*.

1981

**Barcelona (España)**

Rafael Tous.

Organizó una exposición de Mail  
art *Llibres d' Artista/Artist's Books* en  
*Metrònom*, con numerosos participantes.

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

**Reus, Tarragona (España)**

Francesc Vidal, Montserrat  
Cortadellas y Aureli Ruíz.

Nace el colectivo de agitación artística  
*SIEP, Sàpigues i Entenguis Produccions*.

1988

**Tilburg (Países Bajos)**

Ruud Janssen.

*IUONA (International Unión of Mail art)*,  
una plataforma de mailartistas que  
valiéndose de internet fomentaba y  
proyectaba una base de documentación  
muy valiosa basada en las  
interconexiones de la red electrónica.

1988 - 2025

**Tarragona (España)**

César Reglero.

*Archivo-Museo de Mail art*  
y *Poesía visual –AMMATDS*.

1989

**Oviedo (España)**

José Luís Campal.

Nace la revista *Carpetas el Paraíso*, la  
cual superó el centenar de ediciones.

1990

**Cuenca (España)**

José Antonio Sarmiento.

Organiza junto a sus alumnos de la  
asignatura *Nuevos comportamientos*  
*artísticos* una convocatoria de Mail Art.

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

José Antonio Sarmiento.

*La Otra Escritura*.  
*La Poesía Experimental Española*.

<p>Nueva York (EE.UU.) John Held Jr.</p>	<p>1991</p>	
<p>Publica <i>Mail art: An annotated bibliography</i>.</p>	<p>1994</p>	<p><b>Barcelona (España)</b> Editada por Merz Mail-Pere Sousa. Nace P.O.BOX, en activo hasta 1999. ◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊</p>
<p>Hannover (Alemania) Crackerjack Kid (Chuck Welch). Crea <i>EMMA (The Electronic Museum of Mail art)</i>, un centro de documentación e investigación sobre la relación entre internet y el Mail art.</p>	<p>1995</p>	<p><b>Valencia (España)</b> Coordinado y dirigido por Uberto Stabile. Nace el <i>Encuentro de Editores Independientes EDITA</i>.</p>
<p></p>	<p>1997</p>	<p>José Luis Campal. Libro: <i>El Mail Art vuelve a Punta Umbría</i>.</p>
<p>Alemania, Argentina, España, Uruguay César Reglero, Clemente Padín, Elías Adasme, Fernando, García Delgado, Hans Braumüller, Humberto Nilo, José Emilio Antón, Matriz Grupal (Montse Fornós y Carla Salas), Tartarugo. Nace <i>AUMA (Acción Urgente de Mail Art)</i>.</p>	<p>1998</p>	<p><b>Cabanes, Castellón (España)</b> César Reglero, Mary Luz Zamora y Agustín Calvo Galán. Libro: <i>Arte, Creatividad y Grafología</i>. Kaicron.</p>
<p>Antonio Orihuela. Publicación del <i>Archivo de poesía experimental. Cronología 1964-2006</i>.</p>	<p>2007</p>	<p><b>Barcelona (España)</b> Isabel Lázaro. Tesina: <i>La Evolución del Mail art en España</i>.</p>
<p>Buenos Aires (Argentina) Graciela Gutiérrez Marx. Tesis doctoral: <i>Arte Correo. Artistas invisibles en la Red Postal</i>.</p>	<p>2010 2014</p>	<p><b>Milán (Italia)</b> Edición y coordinación de Raúl Díaz Rosales. El número extraordinario de marzo de la <i>Revista Tintas</i>, recoge textos de diversos poetas visuales, mail artistas y académicos de referencia. ◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊ Isabel Lázaro y César Reglero. <i>Revista Tintas</i>, artículo <i>Mail art y la Poesía visual: un parto natural</i>.</p>

<p><b>Barcelona (España)</b> Pere Sousa. Libro: <i>P.O.Box / «Mail art la Red Eterna».</i></p>	<p><b>2017</b></p>	<p><b>Cuenca (España)</b> MIDE-CIANT.</p>
<p><b>Salamanca (España)</b> Museo Mausoleo de Arte de Morille.</p> <p>Entierro del Mail Art, 23 de julio de 2019 durante el <i>Festival Transfronterizo de Poesía España Portugal (PAN)</i>. Tuvo lugar tras la celebración de una convocatoria que llevó por título <i>Mail art. Entierro Final. Y un subtítulo premonitorio: Mail art. ¿Muerte o Resurrección?</i>.</p>	<p><b>2018</b></p>	<p>Se recibe la primera gran donación de PVE y Mail art (Toni Ibirico, César Reglero y Valdor-Salvador Benincasa).</p> <p>◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊</p> <p><b>Cuenca (España)</b> MIDE-CIANT.</p> <p>Ana Navarrete toma el relevo en la dirección del MIDE-CIANT.</p>
<p><b>Cuenca (España)</b> MIDE-CIANT, UCLM, Fundación Antonio Pérez, Museo de obra gráfica de San Clemente.</p> <p>Se inaugura <i>Agregue y devuelva. El Mail Art en las colecciones del MIDE-CIANT</i>, proyecto expositivo y editorial para celebrar los 30 años del museo. Además de una selección de artistas del contexto internacional, se exhibe I Convocatoria de Mail art: <i>No dinero   No selección   No jurado   No devolución.</i></p> <p>◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊</p> <p>Se lanza la II Convocatoria Mail art MIDE-CIANT / UCLM. Homenaje a Nel Amaro.</p>	<p><b>2019</b></p>	<p><b>Cuenca (España)</b> MIDE-CIANT.</p> <p>I Convocatoria de Mail art: <i>No dinero   No selección   No jurado   No devolución.</i></p>
<p><b>Cuenca (España)</b> MIDE-CIANT, UCLM.</p> <p>Se lanza la III Convocatoria Mail art MIDE-CIANT / UCLM. <i>Homenaje a Ibirico</i></p> <p>◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊</p> <p>Se inaugura la exposición de la III Convocatoria Mail art MIDE-CIANT / UCLM. <i>Homenaje a Ibirico</i>. Con una selección de obras del autor de los fondos de las colecciones del MIDE-CIANT.</p>	<p><b>2020</b></p>	<p><b>Cuenca (España)</b> MIDE-CIANT.</p> <p>Inauguración de la exposición de la II Convocatoria Mail art MIDE-CIANT / UCLM. <i>Homenaje a Nel Amaro</i>. Con una selección de obras del autor de los fondos de las colecciones del MIDE-CIANT.</p>
<p><b>Cuenca (España)</b> MIDE-CIANT, UCLM.</p> <p>Se lanza la III Convocatoria Mail art MIDE-CIANT / UCLM. <i>Homenaje a Ibirico</i></p> <p>◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊</p> <p>Se inaugura la exposición de la III Convocatoria Mail art MIDE-CIANT / UCLM. <i>Homenaje a Ibirico</i>. Con una selección de obras del autor de los fondos de las colecciones del MIDE-CIANT.</p>	<p><b>2021</b></p>	<p><b>Cuenca (España)</b> MIDE-CIANT.</p> <p>Inauguración de la exposición de la III Convocatoria Mail art MIDE-CIANT / UCLM. <i>Homenaje a Ibirico</i>. Con una selección de obras del autor de los fondos de las colecciones del MIDE-CIANT.</p>





## Poesía visual y *performance*: saltar del papel al cuerpo en acción

Miguel Molina



Figura 11: Bartolomé Ferrando (1984). *POEMA VISUAL*. Cortesía del artista.

### ¿A qué nos referimos cuando la Poesía visual se conecta con la *performance*?

Dentro del nombre genérico de Poesía experimental se han englobado múltiples variantes y tipologías (Poesía visual, poesía fonética, poesía objetual, poesía de acción...), donde cada una de ellas incide en un aspecto poético diferenciado. Aunque en otras ocasiones han podido contener aspectos comunes o han sido consideradas indistintamente una u otra. En nuestro caso, vamos a conectar la denominada Poesía visual con la *performance*, pero no tanto desde una idea convencional de una poesía performativa de una lectura en vivo o grabada (Drucker, 1998, pp. 130–161), sino como aquella que conlleva, como parte intrínseca a la obra poética, una acción corporal del artista o del público receptor. Esta implicación performativa en la Poesía experimental, ha tenido su propia práctica diferencial y singular con muchas denominaciones desde los años sesenta del siglo XX: *Poema semántico de acción* (Ignacio Gómez de Liaño), *Poesía acción* (Zaj), *Poesie action* (Bernard Heidsieck), *Poesie Action* (*Fluxus*), *action poetry* (Robert Fillou), *Poesie Ouverte/Poesie en Jeu* (Jean-Clarence Lambert), *Active Poetry* (Ewa Partum), *Performance poética* (Bartolomé Ferrando), *Acción Poética* (Nel Amaro), *Perfopoesía* (Nuria Mezquita y Antonio

García Villarán), «*Poesie performance*» (Jacques Donguy, 2007, pp. 280-295)... En los encuentros de Poesía experimental aparecen algunas de estas modalidades junto a la de Poesía visual, pero separadas y diferenciadas. En la Poesía visual el soporte habitual, con algunas excepciones, es el papel, donde se expresa especialmente con elementos gráficos, tipográficos, icónicos, verbales y no verbales; a diferencia de la poesía de acción, en la que es el cuerpo del artista con o sin elementos objetuales, y escasamente aparecen el alfabeto y los signos tipográficos como parte de la acción. De hecho, el poeta experimental Bernard Heidsieck usó el término *Poesie action* en el «sentido de hacer salir el poema de la página» (Jacques Donguy, 2007, p. 281). El concepto de lo poético de la poesía de acción es usado desde una idea que va más allá de la letra o la idea de poema (aunque a veces lo utilice), sino desde un concepto discursivo poético centrado en el propio cuerpo del artista y su acción, con una interpretación visual abierta y poética, principalmente no-narrativa y no-teatral, sin texto o el cuerpo y su acción como texto. En nuestro caso, al conectar la Poesía visual y la poesía de acción, nos interesa centrarnos en sus relaciones intermediales, aquellas donde esté el cuerpo como soporte poético o su acción corporal (del artista o del público) en conjunción con lo que sería la Poesía visual, con elementos alfabéticos, ideográficos, pictóricos, fotográficos, objetuales o de expresión gestual gráfica. La práctica, en este sentido, la hemos estructurado en este texto sobre el salto del papel al cuerpo en acción, en tres vertientes: 1) En el vestuario, 2) En la piel y 3) En la naturaleza y la ciudad. Recogemos ejemplos de autores/as de distintas épocas, anteriores al propio concepto de Poesía visual y performance (desde la Edad Media a las primeras vanguardias); así como los/as poetas y performers que se situaron en estas prácticas ya bajo una denominación propia de Poesía visual y de poesía de acción a partir de la década de 1960; hasta llegar a algún ejemplo en la actualidad reciente del siglo XXI. Algún autor incluido, como Nel Amaro, tiene obra en las colecciones del MIDE-CIANT.

### **Del papel al vestuario como soporte poético visual y performativo de género**

En este paso de la Poesía visual de la página al cuerpo en acción, queríamos empezar con su salto del papel al vestuario, realizado por mujeres poetas y artistas, invisibilizadas durante muchos periodos históricos. Ellas se sirvieron de su misma indumentaria corporal como soporte de escritura visual y performativa, como estrategia para ser visibilizadas públicamente. Incluso podríamos hacer una genealogía en este sentido desde la Edad Media a la Edad Contemporánea.

Un primer ejemplo lo encontramos en la Edad Media con la poeta musulmana del Califato de Córdoba llamada Wallada (c. 1010-1091), hija de un califa y una esclava persa en el periodo que gobernaba Almanzor, de la que apenas se conocen algunos poemas, todos apócrifos, de fuentes masculinas externas a ella, como indica su biógrafa Teresa Garulo. «Su voz, la voz de las mujeres, se oye siempre

a través de la voz de los hombres» (Teresa Garulo, 2009, p. 98). Uno de los poemas que nos han llegado de Wallada, indica que sus versos los había escrito bordando en ambos hombros de su vestuario y los mostró públicamente en la calle. Estos versos se han interpretado que son contradictorios, por un lado, como sujeto activo que decide su propio camino y, por el otro, como una sumisión amorosa, quizá por «la historia que se teje en torno a ella» (Teresa Garulo, 2009, p. 102). Reflejan, en cierta medida, el reproche al comportamiento libre de la personalidad de Wallada, que se saltaba las reglas propias de una princesa, por su carácter rebelde, hasta en el vestir (se llegó a decir que iba sin velo por la calle), por su soltería (se le atribuyeron relaciones lésbicas), la sátira de sus poemas, la ironía frente a situaciones cotidianas: cómo, ante un charco, recita un poema comparándolo con el Nilo; y también por su capacidad emprendedora, cuando crea un salón literario donde competía al alimón con los poetas varones en una batalla de versos creados al momento. Los versos que se le atribuyen a Wallada y que llevaba bordados en su vestido, mientras caminaba por la calle, decían en un hombro:

Estoy hecha, por Dios, para la gloria,  
y avanzo, orgullosa, por mi propio camino,

y en el otro hombro:

Ofrezco la mejilla a quien me ama  
y doy mis besos a quien los desea. (Teresa Garulo, 2009, p. 102)

Hay que imaginarse la lectura de este poema, no como ahora lo leemos en una página de un libro, sino bordado en un vestido de la poeta, vestido en movimiento en un cruce esporádico con caminantes por la calle. Su mismo verso «y avanzo, orgullosa, por mi propio camino» (Teresa Garulo, 2009, p. 102), no solo era una metáfora, un deseo, sino que ese salto de la página a su cuerpo en acción, es un salto también a la vida pública, un acto performativo de afirmación en la misma realidad, para ser visualizada como poeta y mujer.

Wallada no es un caso aislado en el medievo de unir poesía y vestuario, existe otra referencia como la de la poeta valenciana Leonor de Centelles, Marquesa de Cotrone (c. 1430-1504), que en una de las fiestas reales organizadas por los Reyes Católicos en Valladolid (1475), se presentó con un vestido diseñado con ondas en las mangas que se asemejaban al fuego junto a la interacción de dos de sus versos. Un recurso ocasional y generalmente efímero de la época denominado *divisa* o *invención* en España, definidos por Sagrario López Poza como «artefactos híbridos que mediante la palabra y la imagen enviaban un mensaje de su propietario a quienquiera que las mirara» (Sagrario López Poza, 2020, p. 453). En el caso de Leonor era su vestido, la imagen de las ondas de fuego y sus palabras eran dos versos: *Si accertare o si morire* /

*Contenta con lo que fuere* (Sagrario López Poza, 2020, p. 461). De esta manera crea una integración imagen-texto (*pictura-rúbrica*), como si fuera un poema visual y a la vez un poema corporal, de la propia poeta con su vestido y el supuesto movimiento de cada uno de sus versos en cada manga. Su performatividad queda potenciada al presentarse así en el contexto de un evento público, llegando a provocar el asombro de los asistentes.

Estos actos poéticos, visuales y performativos, nos hacen recordar expresiones actuales, especialmente la conexión de Wallada por su condición musulmana, con la artista actual iraní Shirin Neshat (1957-) en sus series fotográficas *Unveiling* y *Women of Allah* (1994), y la más reciente en España, *Escritos sobre el cuerpo* (PHotoEspaña 2013). En sus fotografías de rostros y partes del cuerpo de musulmanas iraníes, Neshat escribe con tinta y con caligrafía árabe sobre la piel y también en el vestuario de ellas, visualizando la situación de la mujer musulmana y su limitada libertad, haciéndolas hablar con la escritura en su mismo silencio de las fotografiadas, con cada parte de su cuerpo: la cara, las manos, los pies, el velo...

Este rasgo de intervenir el propio vestuario como reivindicación feminista, lo encontramos también en una de sus pioneras en España, la escritora Emilia Pardo Bazán (1851-1921), que defendió la presencia de la mujer en todos los estamentos, consiguiendo ser la primera socia en el Ateneo de Madrid en 1905, pero a pesar de ser propuesta tres veces para entrar en la RAE, no fue aceptada por ser mujer, aun teniendo un reconocimiento literario. En su tercer intento de 1912, mientras los académicos ironizaban sobre su físico y su librepensamiento de mujer, como respuesta a ello, en una fiesta de carnaval se disfrazó de *Mi tintero* (1912); toda vestida de negro, como de tinta, y «con mangas de encaje, a través de cuyas mallas se pueden leer (cosidas a modo de forro) páginas impresas o manuscritos de sus obras» (Gabriel Maura, 1946, pp. 98-99). Además, se puso una bacinilla encima de la cabeza que hacía de tintero. Esta acción performativa de convertirse en cuerpo-tintero vestida con las hojas de sus libros, era una llamada de atención como mujer-escritora, su vestuario era su creación literaria surgida de la tinta de su cabeza-tintero. Para ella, esta acción y su intento de postularse a ocupar un sillón en la RAE, no eran la manifestación de una vanidad personal sino, como ella decía, por su aspecto feminista y del propósito ideal «de separar obstáculos que estorban a la mujer. No espero entrar nunca en la Academia; pero en este caso especial la lucha vale más que el triunfo» (Silvia Hurtado González, 2021).

Con la llegada de las primeras vanguardias, algunas mujeres artistas participan en estos movimientos rupturistas, como la dadaísta alemana Hanna Höch (2023) que, en lugar de rechazar el bordado como práctica asociada a las mujeres, en varios de sus escritos breves *Del bordado; El arte del bordado libre; La mujer que borda* (Hanna Höch / Lú Märten, 2023, pp. 91-104) lo valora como un arte equiparable a la pintura moderna y a sus

bordadoras las sitúa como artesanas modernas (p. 91). Propone sacarlas fuera de su práctica tradicional de copiar los motivos habituales de flores, bodegones y desnudos (la rutina barata), y hacer un bordado del futuro que identificara cada época: «¡[...] al menos vosotras deberíais saber que con estos bordados estáis documentando vuestro tiempo!» (p. 92). Inclusive, Hanna Höch concibe una especie de *performance* imaginaria de una mujer que borda «envuelta en una montaña de hilos de lana de colores» y crea «las formas más singulares, haciéndolas crecer y entrelazarse orgánicamente» (Hanna Höch / Lú Märten, 2023, p. 103)

En el periodo de las vanguardias, un ejemplo paradigmático vinculado con nuestro tema de relación entre Poesía visual y *performance* sería el trabajo de la pintora y diseñadora ucraniana Sonia Delaunay, con sus vestidos-poema (*robes poèmes*) o, como los llamara Ramón Gómez de la Serna (1922), «trajes poemáticos». Los concibió inicialmente en 1914, pero los confeccionó principalmente desde 1922. Pretendía que su arte saliera a la calle, vestir a la mujer común en la vida cotidiana: «Me complace crear un vestido a partir de lo que siento por una mujer. Un vestido-poema» (Maite Méndez e Inmaculada Hurtado, 2018, p. 209). El primer vestido-poema lo diseñó para llevarlo ella misma para una velada de 1914 y consistía en un abrigo azul bordado con letras geométricas nacidas de un poema, que el surrealista René Crevel interpretó como un juego invertido entre disciplinas: «ahora en vez de decir que un vestido es un poema podemos decir este poema es un vestido» (Maite Méndez e Inmaculada Hurtado, 2018, p. 209). Era un trabajo colaborativo con diferentes poetas dadaístas, surrealistas o sus colegas futuristas rusos (Tristan Tzara, Vicente Huidobro, Joseph Delteil, Louis Aragon, Philippe Soupault, Illiazd, entre otros), quienes le ofrecían sus poemas. Ella modificaba su tipografía y gráfica gestual, los adaptaba en conjunción con el propio diseño del vestido. Esta relación orgánica entre escritura, su visualidad y performatividad con el cuerpo, hizo pensar esta simbiosis a su amigo el escritor vanguardista español Ramón Gómez de la Serna al que conoció en su estancia en España (1917-1921). Sonia le pidió un poema para un vestido-poema que debía presentarse para un banquete en su Sagrada Cripta de *Pombo*, en homenaje a su marido pintor Robert Delaunay, que iría con chaleco poemático y ella con un traje poemático. Ramón concibe que este texto que le encarga Sonia no podía ser de una lectura convencional frontal, sino que debería tener distribuidas las palabras de forma armónica, sin sentido y de colores distintos, a lo largo de traje. Ramón dice: «yo escribiría el poema en espiral, envolviendo y ciñendo como una serpiente de palabras» (Ramón Gómez de la Serna, 1922, citado en Maite Méndez e Inmaculada Hurtado, 2018, p. 107) con el fin de generar la curiosidad de los observadores por descifrar lo escrito; Ramón decía que las protagonistas del traje poemático deberían dar varias vueltas para poder descifrar el público dicho poema. Ramón denomina a este juego visual y performativo en movimiento como «la danza del poema» (Ramón Gómez de la Serna, 1922, citado en Maite

Méndez e Inmaculada Hurtado, 2018, p. 107). En este sentido, en un evento reciente titulado *Uniones libres. Fiestas de vanguardia* (26 de abril de 2021) en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), la investigadora y artista Gloria G. Durán llevó un traje poemático diseñado por Drina Marco, en un doble homenaje a Sonia Delaunay y a Ramón Gómez de la Serna, que fue presentado en una de las salas de La Colección de MNCARS. Giró con su traje poemático pero también invitó al público a dar vueltas sobre ella, para que este pudiera descifrar su lectura enigmática y performativa en movimiento. Y generar también lo que André Breton definía como «la obra de arte acontecimiento».

El vestuario ha servido también para artistas mujeres en épocas más recientes, para cuestionar los roles femeninos a través de ellos, como en el caso de la artista feminista polaca Ewa Partum (1945- ). Ewa había creado el concepto de *Active Poetry* (1971), acciones con letras recortadas, que trataremos en otro apartado; pero también realizó varios performances de crítica feminista a través de la acción de desvestirse y quedarse desnuda. En esta dirección se encuentra su *performance*, realizada en la Galería ON de Poznań (Polonia), titulada: *Women, Marriage is against You!* («¡Mujeres, el matrimonio está en vuestra contra!, 1980). Apareció estática, con un vestido de novia y envuelta en papel de aluminio transparente con la etiqueta «Para hombres», procediendo después a cortar el papel de aluminio y el vestido con unas tijeras, mientras sonaba la marcha nupcial, emergiendo finalmente desnuda ante su audiencia. Aunque no podemos considerar esta acción estrictamente como un poema visual y de acción, la etiqueta *para hombres* y un texto detrás de ella en una cortina, la convierten en una persona-objeto, potenciado al permanecer hierática ante el público, para después rebelarse y cortar su envoltorio y vestido; su desnudez viene a significar su liberación de los roles sociales como mujer, su derecho a no ser vestida. Este breve repaso histórico (incluso también genealógico) de posibles manifestaciones del vínculo de la Poesía visual con la *performance* a través del vestuario realizado por mujeres poetas y artistas, nos hace reflexionar que no es casual esta simbiosis. El salto del poema desde una página de una lectura íntima al vestido de la mujer para una ser leído en una manifestación pública, es un salto cualitativo doble: significa una mayor visibilidad de la mujer creativa, desde su propio cuerpo, y también una afirmación pública de sus derechos, al mostrarlos como *performance* de la vida cotidiana.

### **La Poesía visual salta del papel a la piel**

En este apartado desarrollaremos aquellas manifestaciones poéticas visuales que son plasmadas en el cuerpo como soporte visual, en lugar del papel. Aun siendo en el cuerpo, algunas de estas expresiones son mostradas en soporte fotográfico, sigue siendo papel su materialización final, pero nos detendremos en aquellas donde entre texto y cuerpo hay una integración visual o son resultado de una *performance*.

Un antecedente claro de esta simbiosis lo tenemos en los futuristas rusos, en su manifiesto titulado *Por qué nos pintarrajeamos. Manifiesto de los futuristas* (1913) firmado por Ilía Zdanevich y Mijaíl Larionov. En este manifiesto proponen pintarse el cuerpo como una forma vanguardista de acercarse a la vida: «Nosotros hemos unido el arte a la vida» (Mijaíl Larionov, 2009, p. 23). Su pintarrajeado es efímero y cambiante para cada día, como si fueran unos periodistas según las sensaciones del instante de cada momento, por lo que intentan diferenciarse del maquillaje convencional y especialmente del tatuaje permanente: «El tatuaje no nos interesa. Uno se tatúa de una vez para siempre. Nosotros nos pintarrajeamos para un instante y cualquier cambio en nuestras sensaciones apela a un cambio en nuestro pintarrajeado» (Mijaíl Larionov, 2009, p. 25). Se pintarrajeaban con diferentes recursos: trazos gestuales abstractos, dibujos de animales, jeroglíficos y letras cirílicas del alfabeto ruso, de ahí una conexión con la Poesía visual. Lo aplicaban especialmente en la piel del rostro y en los hombros, pero en el caso de la pintora y diseñadora rusa Natalia Goncharova (1881-1962), perteneciente al mismo círculo futurista y rayonista, se pintarrajeó la cara y un seno, incluso publicó un *Diseño para el pecho de una mujer* (1913), realizado con trazos rayonistas, junto a algunas letras del alfabeto ruso. Hay testimonio de que ella salió a la calle con el rostro y el pecho desnudo pintarrajeado (John E. Bolt, 1990, p. 45). Una *proto-performance* callejera de 1913 y de un arte ambulante corporal, entre un poema visual y un cuadro andante. No solo salían a la calle, sino querían aplicarlo al cine o al *teatro de vanguardia*, donde también pintarrajearon a los espectadores (John E. Bolt, 1990, p. 47).

Esta relación de Poesía visual-cuerpo, se desarrollará especialmente con las neovanguardias surgidas a partir de la década de 1960, siendo uno de máximos referentes de la Poesía experimental en España el poeta expandido Fernando Millán (1944- ), miembro fundador del grupo *N.O.* (1968-1973). Ha realizado Poesía visual, sonora, objetual, performativa..., y también poesía fotográfica, utilizando la escritura visual sobre la piel del cuerpo. Empieza a trabajar con la fotografía a partir de 1968 y dos décadas después realiza la serie fotográfica, de gran formato y en tela, titulada *Tesis Corporal* (1980); en ella va incluyendo cada vez una sola palabra sacada de la semiótica (icono, matriz, sema, código...), que son pegadas sobre la piel, a la altura de los pechos, de una modelo femenina. Según Blanca Millán (2012) intenta el autor demostrar «que las imágenes, que son lo concreto, los iconos, lo más accesible o consumible, pueden transformarse en algo abstracto o conceptual y al contrario, conceptos que pueden ser manipulados para convertirse en algo concreto» (Blanca Millán, 2012, p. 31). En una de las fotografías aparece pegada la palabra sema y en el reverso un ruego al lector: *ames*, que para José Antonio Sarmiento «encierra un mensaje de naturaleza metapoética: el cuerpo como soporte y signo estético» (José Antonio Sarmiento, 1990, p. 229). Aunque estas fotografías no son resultado de una *performance*, provocan una

mirada performativa, en su mismo mensaje semiótico corporal de impacto visual y lingüístico que conlleva.

En el mismo sentido fotográfico, resultado de una acción pensada por la modelo y el *performer*, encontramos la obra *Busca tu propio gesto en la espalda de Altea Bonet i Valls* (1991) [Fig. 12] de David Alarcón (1968- ), músico electroacústico que dirigió el grupo multimedia *Indemú*. Esta obra fue presentada en el *II Festival Internacional de performance i poesia d'Acció* (1990) organizado por Bartolomé Ferrando y Francesc González (1990). La imagen es la espalda de una mujer (Altea Bonet), sobre la cual aparecen elementos gráficos, gestuales y algunas palabras sueltas: «Galaxias», «lunas»..., (Bartolomé Ferrando y Francesc González, 1990, p. 17). El propio título es una interpelación al espectador «Busca tu propio gesto en la espalda...» a intervenir también. Preguntado al artista si era resultado de una *performance* o si se presentaba en público para participar, nos contestó: «Hicimos la foto para la ocasión. Era una fantasía que habíamos comentado y vimos la oportunidad de realizar. No nos importaba tanto el contenido gráfico o la calidad de la imagen como establecer un juego con el espectador. Un juego en que el cuerpo, la piel, hace de tablero» (David Alarcón, comunicación personal, 23 de mayo de 2024)

Otro artista que integra Poesía visual y poesía de acción frente a un público es Bartolomé Ferrando (1951- ), un referente fundamental en ambos campos (también en poemas objetos y poesía sonora) y en organización de eventos como el señalado. Empezó su trabajo en la década de 1980 distribuyendo sus acciones fotográficamente y en tarjeta postal, como *Poema Visual* (1984) [Fig. 11]. A sus acciones las denomina *Performance Poéticas*; en muchas de ellas se sirve de las letras del alfabeto, como en *Para Decadence Festival* (2015), donde articula de forma aleatoria las vocales y consonantes de «homenaje» y «dedicado a», mientras se va colocando cada una de las letras con una pinza de ropa en su barba y en el pelo de la cabeza. Otras veces, como en *Menú* (1998), se va comiendo cada letra de la palabra menú. También hace interactuar al público, como en *Coral en A* (2006), invitando a la audiencia a pronunciar una A de modo exclamativo, tímido, lastimero, gritando..., o de algún otro modo, colocando en cada ocasión un collar con una A a cada participante. Al final, a una señal, todos los participantes emiten al mismo tiempo su modo de pronunciarla (Bartolomé Ferrando, comunicación personal, 13 de mayo de 2024). Con estas *performances* poéticas, las letras corporizadas saltan de su cuerpo, de su mano, al cuello de la audiencia, que la hace sonar en coral, pero sin perder cada persona su propia voz.

### **La Poesía visual se marcha al bosque, al mar y a la calle**

Finalmente, vamos a tratar unos últimos saltos de la página de papel de la poesía a la naturaleza y a la ciudad, como lugares de encuentro de la Poesía

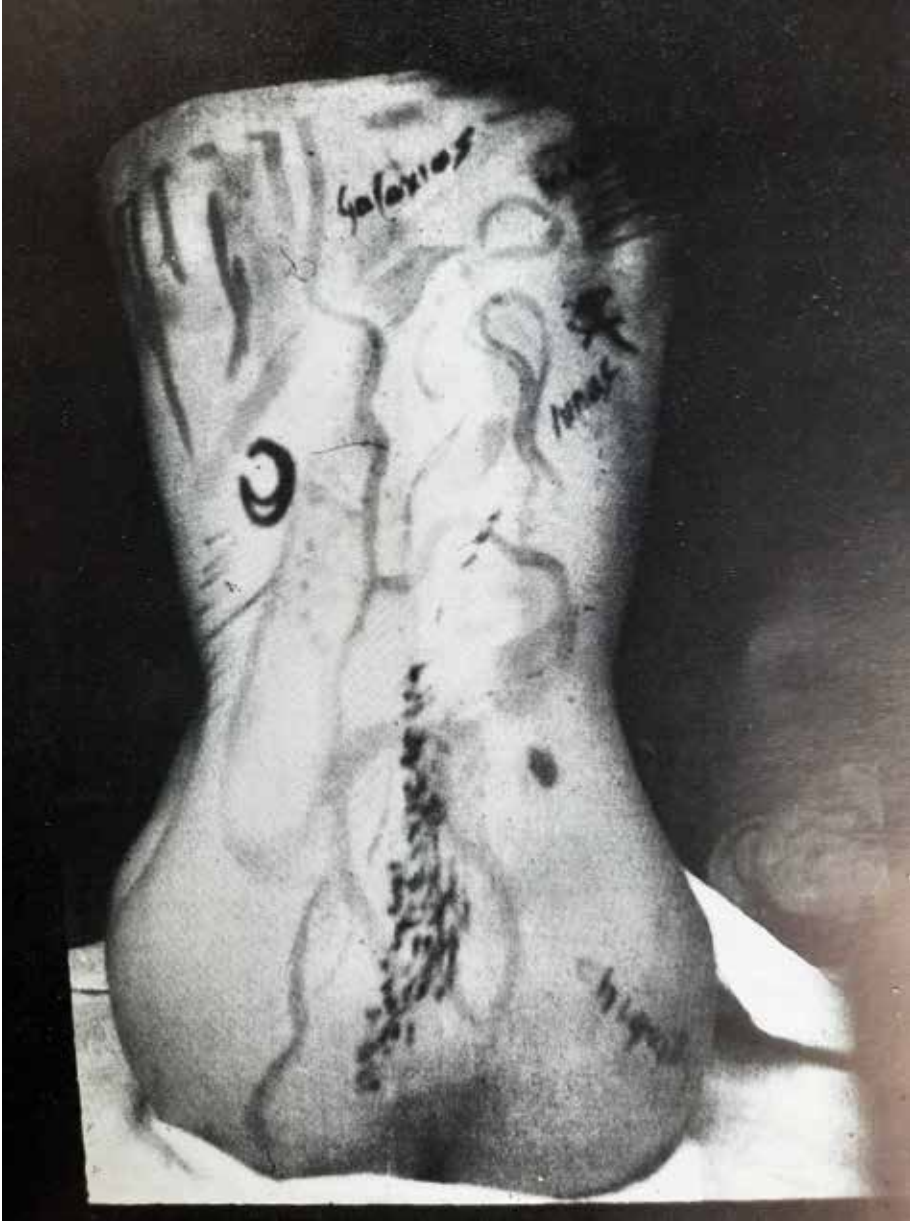


Figura 12: David Alarcón (1991). *Busca tu propio gesto en la espalda de Altea Bonet i Valls*. Cortesía del artista.

visual con su acción performativa. Dentro de esta diversidad de posibilidades, nos centraremos en aquellas obras que se sirven de las letras del alfabeto en interacción con un entorno natural o urbano.

En el salto performativo de la Poesía visual a la naturaleza, hay que destacar a la artista polaca Ewa Partum (1945- ), tratada anteriormente por sus *performances* feministas; ahora nos centraremos en sus acciones que denominó *Active Poetry*, iniciadas en 1971. Este concepto de poesía activa es muy adecuado a dichas acciones, ya que lanzará letras sueltas en un entorno natural y hará que se activen por el viento o el agua del mar. Estas acciones las llamará conjuntamente *Active Poetry. Poem by Ewa* (1971) y serán registradas en un cortometraje cinematográfico

cada una de ellas. Son diferentes acciones con letras individualizadas del alfabeto; en una ocasión las lleva al bosque y las reparte alrededor de los troncos de los árboles, como hojas caídas y a la vez como si los árboles nacieran desde ellas; en otra acción se sube Ewa a una montaña y lanza las letras llevadas por el viento, creando entre ellas su propio discurso (poema) azaroso donde hayan caído; y, finalmente, echa a la orilla del mar las letras que son arrastradas mar adentro, flotando en su superficie y creando poemas visuales cambiantes por la acción misma de las olas. El hecho de que utilice el alfabeto, creación cultural, y lo deconstruya o amontone las letras sin un lenguaje construido de palabras o de texto, consigue que la propia naturaleza realice su creación poética propia por acción del viento o el agua. Estas acciones han tenido para Ewa una lectura también feminista, al deconstruir el lenguaje predeterminado propio del patriarcalismo, por otro de naturaleza libre, sin un lenguaje predeterminado de antemano, con el viento y el agua como símbolos feministas.

Otros poetas visuales han intervenido en la naturaleza, como Miroslav Klivar (1932-2014), de la antigua Checoslovaquia, que realizó *The project of poetry to nature* (1981) colgando letras sueltas en las ramas de los árboles o una E enorme sobre una piedra sobre el río, un signo lingüístico como el de una persona en el paisaje. También las intervenciones fotografiadas del holandés Herman Damen (1945- ) como *SOS* (1960), en la que sumerge la mitad de esta



Figura 13: Nel Amaro. *Nel Amaro PINTOR*. Fondos del MIDE - CIANT.

palabra en el mar, como si pidiera auxilio o sus acciones sobre animales en el campo, como un poema escrito sobre el cuerpo de una vaca pastando.

Además de poemas visuales en la naturaleza, otro espacio de *performance* de la Poesía visual ha sido la ciudad, intervenir en sus calles, sus habitantes, sus espacios en circulación. La misma Ewa Partum también esparcía sus letras por el suelo de la ciudad y los transeúntes construían sus frases, cuando antes eran el viento o las olas de mar. El que más ha trabajado la poesía en el espacio público ha sido el artista belga Alain Arias-Misson (1936- ), que ha creado sus *Public Poems* (1967-2017) durante 50 años. Algunos de ellos realizados en España, donde residió, como su poema público *A MADRID* (1969) en plena época tardofranquista, ayudado por su amigo, el poeta experimental Ignacio Gómez de Liaño. La acción poética consistió en mover por Madrid enormes letras, una por persona, que iban combinando palabras en diferentes encuadres estéticos e institucionales: así, la palabra *DADA* frente al tradicional Café Gijón de tertulias literarias, que provocó bromas con los tertulianos del café; o *ARMA* frente a las Cortes franquistas, que cuando la Guardia Civil se les acercaba, cambiaban la palabra por *AMAR*. Según las propias palabras de Arias-Misson, en este poema público en Madrid:

«Conseguimos ser un poema plástico humano viviente, un órgano ciudadano más orgánico que cualquier poema impreso» (Alain Arias-Misson, 2018, p. 21). Otro poema público realizado en Madrid, *PALABRAS FRÁGILES* (1971), consistía en unas sábanas de polietileno que llevaban estas mismas palabras y que bloqueaban el tráfico de un lado a otro de una calle céntrica de Madrid, de tal manera que los coches rompían el plástico al pasar. Para Arias-Misson «El poema fue realizado por los coches, que, atravesándolo, destruían el plástico, poetización de la calle» (Alain Arias-Misson, 2018, p. 39), siendo a su vez la destrucción de las frágiles palabras de la poesía: «el amor, la contemplación, etcétera», ante la sociedad.

Otro artista, poeta visual y *performer*, es el escritor asturiano Nel Amaro (1946-2011), seudónimo de Manuel Amaro Fernández Álvarez, que ha realizado muchas de sus acciones en el espacio público, bajo la denominación Acción Poética o Poemas-Acción, como él mismo indica: «Desde 1995 convierto mi cuerpo en soporte poético mediante las acciones/ poemas acción. Desde 2005 por Internet, fotoacciones, videoacciones...» (Nel Amaro, 2009). Su *Fotoperformance*, que así lo denomina y la cual se encuentra muy representada en los fondos de las colecciones del MIDE-CIANT, son consecuencia muchas veces de una acción que ha realizado o que se ofrece a realizar. Recuerda la publicidad barata de montaje de fotocopias (combinando foto y texto) de las que se suelen pegar para anunciar en las paredes de los barrios y tiendas.

Un ejemplo de esta modalidad de *fotoperformance*, que en este caso lo presenta como *POEMA-ACCIÓN*, con el encabezamiento de *Nel Amaro PINTOR* y una fotografía titulada *Raya blanca sobre asfalto negro*, en el cual el autor aparece pintando esa raya en una carretera. Lo que sorprende es que como *performer* o artista, se está anunciando como si de un pintor de brocha gorda se tratara, ofreciendo sus servicios de empapelar o cubrir suelos al futuro cliente, dejando su teléfono para enviar presupuesto. Alta y baja cultura se mezclan, en una ambigüedad entre anuncio publicitario y a la vez de poema-acción. Otras veces, en un sentido inverso, hace usos cotidianos de objetos de la ciudad y los trasciende en un acontecimiento de obra de arte efímera, como su acción: *ESCUCHA*, escultura sonora pública efímera (2008) que fue seleccionada para el Proyecto Cabina en Gijón, pegando simplemente a modo de cartel este título sobre el teléfono de una de las cabinas. Una interpelación a los propios usuarios esporádicos de la cabina, que su propia llamada y escucha telefónica se iba a convertir en una gran escultura sonora pública efímera.

En esta línea de interpelación a los habitantes ocasionales de una ciudad, lleva incluso a su participación, como es el caso del reconocido artista murciano Isidoro Valcárcel Medina (1937- ), representada su obra también en las colecciones del MIDE-CIANT. En su acción *Hombres-anuncio* (1976), realizada en una calle de Madrid, llevaba sobre los hombros una pizarra donde en uno de sus cartones: «ofrecía la sugerencia» (Diego Zorita, 2021, p. 234) a los ciudadanos de poder escribir el mensaje que quisiera. De esta manera el transeúnte hacía propia la obra y el artista como la proyección social de su mensaje.

Finalmente, para terminar este apartado y siguiendo en la línea de participación del espectador en la obra, se encuentra la partitura *Contrapunto fonémico II* (2019) de la compositora y artista multidisciplinar Sonia Megías (1982- ). Aunque es una partitura, podría ser considerada también un poema visual, espacial, sonoro, participativo y de acción. La partitura es de 800 metros cuadrados para ser paseada en el Patio Sur del Centro de Cultura Contemporánea Conde Duque de Madrid. Su objetivo es invitar al público a que emita sonidos de los fonemas del suelo. Para ello, se ha creado una partitura en estructura mandala (en torno a un punto concéntrico donde conecta al resto), formada de 79 discos de 1 metro de diámetro pintados y pegados al suelo, con un fonema cada uno: una M central sonora rodeada de vocales sonoras, estas de consonantes y vocales sordas y sonoras, distribuidas de forma simétrica irregular. Para interpretarla el/la paseante va cambiando de un fonema al siguiente de forma progresiva y a la velocidad de su caminar, emitiendo los sonidos correspondientes a cada fonema. Su realización sonora y performativa

es cambiante en todo momento, dependiendo de los paseantes, sus voces individuales y la participación esporádica simultánea con el resto de los/las intérpretes, creando interconexiones entre lo individual y lo colectivo, en un encuentro imprevisto y sorprendente de uno mismo con los otros.

Para concluir este recorrido que hemos realizado entre Poesía visual y *performance*, también señalar que ha generado encuentros imprevisibles entre estos dos lenguajes.



Figura 14: Sonia Megías (2019). *Contrapunto fonémico II*. Fotografía: Ela Rabasco (Ela R que R). Cortesía de la artista.

## Bibliografía

Amaro, Nel (2009). «Poesía visual». Boek Visual 861.

[https://issuu.com/boek861/docs/nel\\_amaro](https://issuu.com/boek861/docs/nel_amaro)

Arias-Misson, Alain (2018). *Public Poemes. 50 años de escritura en la calle*. Madrid: Asimétricas.

Bowlt, John Ellis (1990). «Natalia Goncharova and Futurist Theater». *En Art Journal* Vol. 49, N.º 1. College Art Association.

Donguy, Jaques (2007). *Poésies expérimentales Zone numérique (1953-2007)*. Dijon: Les presses du réel.

Drucker, Johanna (1998). «Visual Performance of the Poetic». En Bernstein, Charles (Ed.), *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Oxford: Scholarship Online.

<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195109924.003.0007>

Ferrando, Bartolomé (1990). *II Festival Internacional de performance i poesia d'Acció. Valencia*. Valencia: IVAM Centre del Carme.

Garulo, Teresa (2009). «La biografía de Wallada, toda problemas». *Anaquel de Estudios Árabes* Vol. 20, N.º 97. Universidad Complutense de Madrid.

Gómez de la Serna, Ramón (1922). «Los trajes poemáticos.» *Nuevo Mundo* N.º 1506, año XXIX.

Höch, Hannah; Märten, Lu (2023). *Dos mujeres con gato. Escritos sobre las artes*. Madrid: Tres Hermanas, Twin Books.

Hurtado, Silvia (2021). «Académicos, traseros y feminismo: por qué la RAE rechazó hasta tres veces a Emilia Pardo Bazán». En *The Conversation*. 11 de mayo. <https://theconversation.com/academicos-traseros-y-feminismo-por-que-la-rae-rechazo-hasta-tres-veces-a-emilia-pardo-bazan-159552>

Larionov, Mijaíl (2009). *Manifiestos*. Madrid: Maldoror.

López Poza, Sagrario (2020). «Divisas ocasionales o invenciones españolas en un cancionero manuscrito del duque Charles III de Croÿ» DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.01.31>

Maura, Gabriel. (1946). *Reflexiones, confidencias y recuerdos*. Madrid: Fundación Antonio Maura.

Méndez, Maite; Hurtado, Inmaculada (2018). «La alianza de arte y poesía en las vanguardias: los vestidos-poema de Sonia Delaunay». *Anales de Historia del Arte*. Universidad Complutense de Madrid. <http://dx.doi.org/10.5209/ANHA.61612>

Millán Domínguez, Blanca (2012). «Fernando Millán, la búsqueda de una *Poesía total*». En Millán, Fernando. *Poesía Expandida*. Sevilla: Deculturas.

Sarabia, Rosa (1998). «La conjunción palabra-imagen y la vanguardia artística». En *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Tomo IV. Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes.

Sarmiento, José Antonio (1990). *La Otra Escritura. La Poesía Experimental Española*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha; Perea Ediciones.

Zorita, Diego (2021). *Proyectos de integración social de la poesía en la España tardofranquista*. [Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.] <https://repositorio.uam.es/handle/10486/702876>

## Cronograma

<p><b>Córdoba (España)</b> Wallada Bint al-Mustakfi.</p> <p>Reconocida poeta andalusí del califato de Córdoba. Wallada tras la muerte de su padre abrió su palacio a la educación de las mujeres de toda procedencia social. Bordaba sus poemas en sus vestidos.</p>	<b>994</b>
<p><b>Madrid (España)</b> Emilia Pardo Bazán.</p> <p>La escritora defendió la presencia de la mujer en todos los estamentos. Fundó la revista mensual <i>Nuevo Teatro Crítico</i> (1891-1893) que redactó sola y la colección <i>Biblioteca de la Mujer</i> que fundó y dirigió de 1892 a 1914. En 1912 en una fiesta de carnaval se disfrazó de <i>Mi tintero</i>; vestida de negro, como de tinta, y «con mangas de encaje», a través de cuyas mallas se pueden leer (cosidas a modo de forro) páginas impresas o manuscritos de sus obras.</p>	<b>1912</b>
<p><b>París (Francia)</b> Sonia Delaunay.</p> <p>Comienza a concebir sus vestidos-poema (<i>robes poèmes</i>), que confeccionará de manera sistemática a partir de 1922.</p>	<b>1914</b>
<p><b>Bruselas (Bélgica)</b> Alain Arias-Misson.</p> <p>Comienza a realizar sus <i>Public Poems</i>.</p>	<b>1967</b>
<p><b>Valencia (España)</b> Leonor de Centelles, Marquesa de Cotrone.</p> <p>Dama de compañía de Isabel I La Católica. En 1475, en una de las fiestas reales se presentó con un vestido diseñado con ondas en las mangas que se asemejaban al fuego.</p>	<b>1475</b>
<p><b>Georgia (Rusia)</b> Ilía Zdanevich y Mijaíl Larionov.</p> <p>Futuristas rusos, publican su manifiesto titulado <i>Por qué nos pintarrajeamos. Manifiesto de los futuristas</i>.</p> <p>◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇</p> <p><b>Rusia</b> Natalia Goncharova.</p> <p>Publicó <i>Diseño para el pecho de una mujer. Creación junto a Mijaíl Larionov del Rayonismo</i>, hay testigos de que llegó a salir a la calle con el hombro y el pecho pintados realizando proto-performances.</p>	<b>1913</b>
<p><b>Holanda</b> Herman Damen.</p> <p>Realiza su foto acción SOS.</p> <p>◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇</p> <p><b>Madrid (España)</b> Alain Arias-Misson.</p> <p>Creó el poema de acción A MADRID, en el que participó Gómez de Liaño.</p>	<b>1960</b>

<p><b>Varsovia (Polonia)</b> Ewa Partum.</p> <p>Comienza a elaborar sus acciones denominadas <i>Active Poetry</i>. <i>Poem by Ewa</i> (1971) y serán registradas en un cortometraje cinematográfico cada una de ellas.</p> <p>◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊</p> <p><b>Madrid (España)</b> Alain Arias-Misson.</p> <p>En 1971 presenta su performance (poema público) <i>PALABRAS FRÁGILES</i> (1971). Consistía en unas sábanas de polietileno que llevaban impresas palabras, y que bloqueaban el tráfico de un lado a otro de una calle céntrica de Madrid, de tal manera que los coches rompían el plástico al pasar.</p>	<p><b>1971</b></p>
<p><b>Madrid (España)</b> Isidoro Valcárcel Medina.</p> <p>Realiza la acción <i>Hombres-anuncio</i> en una calle de Madrid.</p>	<p><b>1972</b></p> <p><b>1976</b></p>
<p><b>Praga (Chequia)</b> Miroslav Klivar.</p> <p>Realiza su acción <i>The project of poetry to nature</i>.</p>	<p><b>1980</b></p> <p><b>1981</b></p>
<p><b>Fátima Miranda.</b></p> <p>Funda el grupo de improvisación <i>Taller de Música Mundana</i> en el que colabora con Llorenç Barber.</p>	<p><b>1983</b></p> <p><b>1980 (Polonia)</b> Ewa Partum.</p> <p>La artista realiza su performance <i>Women, Marriage is against You</i> en el <i>Festival de Arte de mujeres</i> en la Galería ON.</p>
<p><b>Altea Bonet i Valls, David Alarcón.</b></p> <p>Realizan la pieza <i>Busca tu propio gesto en la espalda de Altea Bonet i Valls</i>. en el <i>II Festival Internacional de performance i poesía d'Acció</i> (1990) organizado por Bartolomé Ferrando y Francesc González.</p>	<p><b>1990 - 1991</b></p>

<p>Nel Amaro. Bajo la denominación <i>Acción Poética o Poemas-Acción</i>, convierte su cuerpo en soporte poético.</p>	<p>1995</p>	<p>Bartolomé Ferrando. Presenta la performance <i>Coral en A</i>.</p>
<p>Gijón (España) Nel Amaro. Lleva a cabo su obra <i>ESCUCHA</i>, <i>escultura sonora pública efímera</i>, seleccionado para el Proyecto <i>Cabina</i> en Gijón.</p>	<p>2008</p>	<p>Bartolomé Ferrando. Performance para <i>Decadence Festival</i>.</p>
<p>Madrid (España) Sonia Megías. Presenta la partitura <i>Contrapunto fonémico II</i> en el Patio Sur del Centro de Cultura Contemporánea Conde Duque de Madrid. Aunque es una partitura (800 m.), podría ser considerada también un poema visual, espacial, sonoro, participativo y de acción.</p>	<p>2019</p>	





# Analogía, metalenguaje, sensorialidad y humor a través de la poética de Antonio Gómez

Consuelo Vallejo Delgado

## Preámbulo

Cualquier lenguaje poético supera siempre lo que quiere decir, de manera que toda aproximación posible se produce en las relaciones, casi mágicas, de la analogía. La creatividad y el conocimiento acontecen en el descubrimiento, como un hallazgo donde el creador pone en juego el *deber y haber* de lo individual, lo contextual y lo universal. Las formas del conocimiento se aproximan. No hay distancia entre el arte y la ciencia, aunque los procesos y los lenguajes parezcan, aparentemente, tan diferentes, pues reconocemos que lo que llamamos inteligencia está constituida por una serie de capacidades muy diversas – recordemos a Gardner – moldeadas en nuestro cerebro; esa máquina capaz de llevar la realidad más allá de los sentidos, hacia los mundos de la fantasía. Sólo así podemos conocer.

Los ecos de un perspectivismo orteguiano, el relativismo cognitivo, o la realidad fenomenológica, están presentes en lo anteriormente expuesto. La creatividad, desde esta posición, sería una premisa necesaria y una consecuencia lógica del conocimiento que opera a través de procesos complejos de relaciones, algo no circunscrito al mito, la literatura o las artes plásticas, aunque es ahí donde podríamos rastrearla mejor. La denominada Poesía experimental, y una de sus formas, la Poesía visual, constituyen un ejemplo paradigmático de estas operaciones creativas e intelectuales, que se originan por analogía.

Aunque las experimentaciones poéticas fundamentadas en la imagen se dan desde los albores de la poesía (Rafael de Cózar, 1991), su protagonismo se hace preeminente en las últimas décadas del siglo XX en España. Pilar Parcerisas (2007) recoge este momento, que encuadra entre 1964 y 1980, explicando cómo se desarrollan los diferentes conceptualismos poéticos, políticos y periféricos, entre los que incluye a la Poesía experimental. En este contexto señala expresamente: «Aquí deberíamos citar al *grupo de Cuenca*, formado en torno a la sala Honda, por el que transitaron Antonio Gómez, Carlos de la Rica, Antonio Rojas y Luis M. Muro» (Rafael de Cozar, 1991, p. 210).

Es a través de uno de estos poetas, Antonio Gómez<sup>1</sup>, quizás el más brossiano de todos ellos, donde vamos a reflexionar cómo se da la analogía en sus diferentes formas de presentarse, tanto en la construcción del poema, como en la relación entre elementos, y en ese vínculo final que es el sentido desvelado por el espectador, lugar donde se reúnen de nuevo los tres

gradientes antes reseñados de lo individual –subjetivo–, lo contextual –histórico y cultural–, y lo universal.

### Algunas notas sobre el *Grupo de Cuenca*

Antonio Gómez relata cómo comenzó su interés por el arte, por la poesía, y cómo llegó a la experimentación poética en Cuenca, su ciudad natal, donde en los años sesenta y setenta surge una ferviente actividad artística en torno a la creación del Museo de Arte Abstracto:

Yo tuve la suerte de nacer en Cuenca, conocer a Zóbel, que me facilitó la entrada a la biblioteca del museo, ver las revistas extranjeras... Me pasaba horas hojeando, mirando las imágenes.

(...) Julio Campal, quince días antes de morir dio una conferencia en Cuenca, y asistí, y allí había una persona, Carlos de la Rica (poeta que empezaba a hacer poesía experimental) que me ayudó mucho. Él tenía una editorial y me publicó, en aquella época en la que no se publicaba nada. (Antonio Gómez, comunicación personal, 2 de abril de 2024.)<sup>2</sup>

El poeta recuerda que la primera exposición del grupo tuvo lugar en 1969, y habla de la vida creativa de la ciudad, que había surgido espontánea: «Los estudios que los artistas fueron haciendo en la parte alta, americanos y japoneses que llegaban, y después también artistas más jóvenes como Nacho Criado...» «Mi generación nos metimos a artistas; veíamos lo exterior en ellos y queríamos imitarles», nos cuenta.

Su primera actividad artística se realiza junto a otros tres poetas: el antes citado Carlos de la Rica, Luis Muro y José Antonio Rojas, que conforman el Grupo de Cuenca, estando muy ligada a la experimentación poética relacionada con los movimientos artísticos de esos años. Antonio Gómez vive de primera mano la creación de nuevos lenguajes que exploraban los límites de la comunicación y el vínculo último con el espectador, asistiendo a iniciativas pioneras como los Encuentros de Pamplona<sup>3</sup>:

En el 72 fui a los encuentros de Pamplona. Estuve de ayudante de Luis Muro, que llevaba una obra que no pudo realizarse. Imitaba situaciones con explosivos para ver la reacción de la gente, lo probaron en Cuenca y funcionó, pero en Pamplona ETA acababa de poner un artefacto, así que no pudieron hacer la obra. Ahí tuve relación con muchos, con Valcárcel Medina y con el grupo *Zaj*. Walter Marchetti, Esther Ferrer y Juan Hidalgo que semanas después de los Encuentros me envió alguna de las primeras publicaciones del grupo. (Antonio Gómez, comunicación personal, 2 de abril de 2024.)



La confluencia de diferentes lenguajes y esa postura abierta hacia la creación fue clave para la renovación de los lenguajes artísticos en España, dando lugar a nuevas formas que van más allá de la palabra, pero que tienen en esta su desencadenante, entre ellas, la Poesía visual.

**Antonio Gómez: «La mirada siempre fue una forma de lectura»**

La denominada Poesía visual es aún hoy un territorio vasto, difícilmente delimitable, y muchos rehúyen acotar un ámbito tan heterogéneo, máximo cuando se asimila al de poesía experimental, donde confluyen otras muchas manifestaciones poéticas, también las performáticas, como la fonética o el arte de acción.

Ángela Serna señala en el prólogo de *Poesía visual española ante el nuevo milenio*: «La indefinición que rodea al término, así como su capacidad para aglutinar manifestaciones muy diferentes, incluso divergentes en cuanto a su factura y resolución, hacen que la Poesía visual parezca en ocasiones un cajón de sastre donde todo cabe.» (José Carlos Beltrán, 1999, p. 10). Y apunta, como lo harán otros muchos autores, entre ellos Thornton (2012), que una de las características es su naturaleza fronteriza, el mestizaje expresivo, el espíritu poético, y su carácter alternativo.

Si queremos explicar qué es la Poesía visual podríamos señalar, en sentido general, que es aquella que utiliza recursos visuales, puesto que, atendiendo a la concreción del término, lo que distingue a este lenguaje de otros modos poéticos es el protagonismo de la imagen, su visualidad. Pero hay, quizás, un signo más definitorio, consecuencia de los límites de la propia escritura y la dificultad para describir la realidad, y es el uso de la analogía que inaugura lo poético y lleva a todo lenguaje hacia el precipicio donde acaba lo referencial. Surge así un tipo de comunicación que podríamos denominar, siguiendo a López Fernández (2008), como *paragramatical*, donde el poeta «puede activar un lenguaje connotativo, simbólico, metafórico y abstracto en virtud de la desviación de la norma gramatical» (Laura López Fernández, 2008).

De la misma manera que la poesía hecha con palabras, la Poesía visual amplía lo representacional, consiguiendo aproximaciones diferentes; aquellas en las que nos despojamos de los impositivos de lo racional, lo lógico y lo consciente. Así lo describe la poesía de Antonio Gómez en obras que se repliegan en las posibilidades del metalenguaje, abordando como tema a la propia escritura, que se reafirma como necesario acto irracional: «La ambigüedad, /el artificio, /la estética, /merman y reducen /mis parámetros, /me confunden. /Describir la noche, /el vuelo de una mariposa, /o la sonrisa de un niño, /no son un despropósito» (Antonio Gómez, citado en Antonio Orihuela, 2017). Sólo en ese balbuceo de lo que no se manifiesta con claridad,

incluso cuando los sentidos adolecen de ella, en la belleza de lo poético, surge un grado de coherencia que revela lo que no puede ser dicho de otro modo.

El interés por explorar las emociones relacionadas con la expresión lleva a este poeta a ampliar las herramientas de que se sirve, abarcando cualquier medio a su alcance y estará también presente como tema de sus poemas objeto; por ejemplo, en *Sangre de colores* (1998) donde los lápices son modificados con ramas de rosas; en *Antología poética* (1980-1981), en la que presenta doce bolígrafos gastados; y en *Para pintar el arco iris* (1996) una brocha hecha con lápices de colores<sup>4</sup>. También aparecerá como elemento metafórico de crítica social y política en *El disidente* (1995) una estrella de lápices con uno que sobresale; y en tres poemas de 2003 recogidos en *De acá para allá* (Antonio Gómez, 2007): *Fusca*, virutas de lápices cuidadosamente enmarcadas; *Tránsfugas*, dos lápices, uno azul y otro rojo, con las puntas cambiadas; *El rojo*, también dos lápices, uno azul y otro rojo, este último torcido.



Figura 17: Antonio Gómez. a) (1998) *Sangre de colores*. b) (1995) *El disidente*. c) (2003) *El rojo*. Cortesía del artista.

Antonio Gómez, el artista que nos recuerda que la mirada siempre fue una forma de lectura, hace hablar a cualquier cosa, contagiando la semántica con otras semánticas posibles, sin olvidar el vínculo con la palabra y la escritura como origen y subterfugio, incluso cuando no hay palabras ni letras, sino todo lo que habita en nosotros antes y después de ellas. Sus obras son metaimágenes, en el sentido del término acuñado por W. J. T. Mitchell (2009), pues «revelan la inextricable imbricación de la representación y el discurso, la forma en que la experiencia visual y verbal están entretreídas» (W. J. T. Mitchell, citado en David Cantarero, 2015, p. 2).

Lápices, plumillas, páginas o libros, son materiales habituales en sus creaciones, elementos familiares para un escritor, que demuestran su pasión por la lectura y la escritura. Una obra esencial en este sentido es *El peso de la ausencia*, un libro de artista cuyas hojas están realizadas con los datos de libros (título, autor y editorial) que le hubiera gustado leer, y que interviene recortando en sus páginas cuarenta y ocho huecos rectangulares.



Figura 18: Antonio Gómez (2001). *El peso de la ausencia*. Edición impresa por Luis Felipe Comendador en Béjar, Salamanca: Libros del Consuelo. Fondos del MIDE-CIANT.

Según nos cuenta el propio artista, la obra fue adquirida por la Fundación Antonio Pérez de Cuenca y después, en 2001, Luis Felipe Comendador realizó una edición impresa en sus Libros del Consuelo (Fig. 18). Miguel Ángel Lama (2020) realiza una aproximación a esta obra desvelando las hermosas analogías que entraña:

*El peso de la ausencia* es frase de lamento de amor, y de pérdida, lo que introduce un matiz enormemente poético en la significación directa de este libro como constatación de un vacío de lecturas; pero también lo objetual es clave aquí —tanto en O como en E—, al lograr una noción de hueco, de vacío, de ausencia asociada a la lectura y al conocimiento, vinculada a la finitud y limitación humanas y a la inmensidad con que la realidad nos abate. (...) Y también la apariencia —volvemos al objeto desde la idea— de la geometría de un edificio y del lorquiano dolor de huecos por el aire sin gente, como babélica metáfora de la ausencia y de la presencia, de la oquedad y de la liviandad aplicables al conocimiento humano. (Miguel Ángel Lama, 2020, p. 339)

### **Analogía, la semejanza de lo diferente**

El concepto de analogía ha sido estudiado desde la filosofía y otras disciplinas afines (como la estética o la lingüística), pudiendo trazarse un recorrido que constata su pervivencia a lo largo de la historia. La analogía será también una de las cuatro similitudes que señala Foucault en *Las palabras y las cosas*, y un método de conocimiento y atributo de lo conocido<sup>5</sup>. Toda experimentación con los lenguajes artísticos lleva implícita su uso, especialmente en aquellos casos en los que es capaz de inaugurar un contenido nuevo que aúna la semejanza y la diferencia entre las partes representadas y sus connotaciones. Sólo así somos capaces de

ampliar las limitadas herramientas de cualquier lenguaje, estableciendo nuevas relaciones, asociaciones, que revelan y comunican, abriendo el mundo hacia su comprensión.

En el año 1925 Chaplin protagoniza en *La quimera del oro* (*The Gold Rush*) –película que escribe, dirige y produce– una de las escenas inolvidables del imaginario contemporáneo, certificando el poder de la analogía como posibilidad sin límites de comunicación y expresión. La bota, su bota, que cuece como si de un manjar se tratara y luego sirve, reparte y se come, mantiene la mágica dualidad de seguir siendo bota y otras muchas cosas más al mismo tiempo. Los cordones son espaguetis; los clavos, huesecillos que apura con esmero; la piel de los zapatos es la carne que comparte generosamente con su compañero (que antes había intentado matarlo, preso de alucinaciones provocadas por el hambre, que convertían a Charlot en una gallina). Pero, además de estas asociaciones directas, el espectador percibe otras, implícitas en lo representado, que revelan todo el trasfondo y el sentido crítico. No olvidemos el hambre y la miseria que el propio artista había sufrido.

De igual manera, la Poesía visual explora los medios del lenguaje a través del objeto, la imagen o la acción, logrando crear nuevos significados mediante la analogía, donde lo referencial queda trastocado a través de semejanzas y diferencias. Así lo vemos, por ejemplo, en otra obra comprometida, *Pan para todos*, de Antonio Gómez, donde identificamos fácilmente los elementos combinados, e intuimos todos los significados y connotaciones asociadas. La interpretación del relato, que tiene lugar en su simultaneidad –comprendemos mucho en muy poco tiempo– se prolonga más allá de ese deseo de comunicación visual inmediata de la que habla el artista, practicada desde sus primeros años en Cuenca, cuando escuchó a Brossa decir: «La vida es corta y el poema ha de ser abarcado con una sola mirada» (Antonio Gómez, s.f.).

En el poema visual la analogía se da entre las asociaciones que se establecen entre los elementos, y entre estos y aquellos a los que alude, de manera que el espectador descifra rápidamente estas correspondencias, actuando como agente activo de su lectura. Antonio Gómez señala que le interesa: «jugar un poco con la ambigüedad, sugerir, decir las cosas a medias para darle participación al espectador, que se sienta que él también forma parte de la creación de la obra» (Antonio Gómez, citado en Gorka Díez, 2015). La comprensión del poema es *aletheia*, des-ocultamiento de la realidad y el ser, y va más allá de esa primera conexión de los elementos análogos, desvelando siempre más de lo que narra en su aparente sencillez, puesto que activa en nosotros resonancias perceptivas, sensoriales, cognitivas y emocionales, que requieren esa prolongación intelectual y sensorial de la que hemos hablado con anterioridad. Esto sucede porque, como señala Laura López Fernández (2008):

Debido a la pluralidad de unidades de significación existentes en un poema visual, la lectura de un poema visual requiere un proceso de percepción dinámico, sinestésico y multifocal. En un poema visual se necesitan activar distintas áreas o lóbulos cerebrales para dar sentido al poema. (Laura López, 2008)

Este dotar de sentido la obra, como desdoble de la necesidad de dar sentido a la realidad, da lugar al encuentro entre autor y espectador. Es el juego que ofrece el poeta, haciendo fácil lo difícil, con contrastes y similitudes, cosas que son y no son, hallazgos que producen extrañeza y resultan a la vez tan familiares y reconocibles. Víctor Infantes, en un texto imprescindible sobre el artista que recomiendo leer completo, nos lo cuenta así: «(...) no se debe abrir los ojos para mirar nada sin estar convencido que Antonio Gómez nos lo va a enseñar de otra manera, la que vive y existe por debajo de nuestra consciencia, y que sólo él sabe expresarla» (Víctor Infantes, citado en Miguel Ángel Lama, 2020, pp. 331-332).

### **Sensorialidad, materiales y nuevos medios**

En los ejemplos antes comentados –la secuencia de la bota de Charlot y la obra *Pan para todos* de Antonio Gómez–, la selección y las cualidades sensoriales, los medios y materiales, son importantes para que se produzca la analogía, permitiendo que funcionen como elementos que conllevan otros significados. El creador descubre espontáneamente las asociaciones, intuyéndolas, cuidando después aspectos esenciales para crear la conexión y comunicar. De ahí la importancia de la puesta en escena en el caso de Chaplin, quien repitió tantas veces la acción que tuvieron que llevarlo a urgencias por el exceso de ingesta de regaliz del que estaba hecha la bota (Ilda Peralta y Enrique Martínez-Salanova), y de la ejecución plástica en las obras objetuales, libros de artista y otras creaciones de Antonio Gómez, donde las sensaciones sensoriales transmitidas refuerzan la poética.

Cuando el artista nos cuenta particularidades sobre la elaboración de su poema objeto *Camada de víboras*, comprendemos la importancia de los procesos previos que producen la conectividad: la propia selección de los materiales, la relación con sus vivencias, y el tiempo empleado en su realización. «Junto al Guadiana a su paso por Mérida suelen crecer eucaliptus a los que el agua del río va dejando sus raíces al descubierto, yo cogía las más retorcidas», comenta refiriéndose a las raíces de las que está hecha la obra, añadiendo detalles sobre sus características físicas y el proceso para darles forma, así como de dónde procedían las plumillas que fija a sus extremos:

Vi en una librería, que estaba cerrando, que liquidaban plumas  
estilográficas compré veintisiete, y las tuve en un cajón hasta que

un día se me ocurrió... Tenía raíces de eucalipto para otra obra. Es una madera muy blanda que se puede tallar fácilmente cuando está seca, si no, no queda bien. Las raíces eran más gordas y tuve que desgastarlas con un *cutter* y pulirlas. La caja es de madera de encina; también una madera de la zona. (Antonio Gómez, comunicación personal, 6 de abril de 2024)

Vemos, por lo tanto, que la carga conceptual y narrativa está perfectamente vinculada a su materialización plástica. Sólo así surge la poética, que a través de artificios retóricos, impregnan imágenes y objetos de capacidades comunicativas semejantes a las textuales. La materia importa porque sustituye a las palabras y es vehículo de todas las sensaciones presentidas en ella por el poeta. No es de extrañar que, cuando le propongo a Antonio Gómez probar el uso de la Inteligencia Artificial, mostrándole una imagen asombrosamente similar a su obra *Camada de víboras*, generada escribiendo como *prompt* su descripción<sup>6</sup>, responda:

No he utilizado nunca IA. Soy un analfabeto tecnológico, las nuevas tecnologías me han cogido ya muy mayor y me resulta muy difícil trabajar con ellas. Me sorprende el resultado que has conseguido de *Camada de víboras*, pero sin quitar importancia a posibles trabajos realizados por al IA, sigo prefiriendo todo lo realizado artesanal<sup>7</sup>.

Ciertamente, muchas de sus obras revelan el apego a la fisicidad y a los medios tradicionales, así como una cuidada elaboración –*Desata el nudo que te ata I, y II*; y especialmente *Paso a paso*– pero el poeta confiesa también que ha ido aprendiendo de forma autodidacta «a medida que salían cosas nuevas». A lo largo de las décadas en que desarrolla su obra, los materiales y tecnologías han cambiado, y Antonio Gómez no plantea ninguna disyuntiva, afirmando al respecto:

han supuesto un avance en mi creación. No tiene nada que ver con las limitaciones que pudiera tener en los años setenta cuando algo tan sencillo hoy en día como una fotocopiadora fue un gran descubrimiento. La tecnología y los materiales han enriquecido todo. (Antonio Gómez, citado en Paco Auñón, 2022)

Antonio Gómez trabaja con las manos para dar forma a las ideas – combinando materiales, interviniendo objetos– y también con el cuerpo o su voz –en acciones y *performances*–. Como en Brossa, su antecesor más directo, cualquier cosa sirve para traducir lo que ocurre como un presentimiento en lo intangible de las sensaciones, impregnando poéticamente todo aquello que puede convertirse en lenguaje.



Figura 19a (Izq.): Antonio Gómez. *Camada de víboras*, poema objeto. Figura 19b (Dcha.): Imagen generada mediante *Bing Image Creator* usando como prompt la descripción de la obra de Antonio Gómez.

### Sublimación, incongruencia y humor

El poeta visual mezcla cosas. Funciona como un alambique que destila la realidad. Hay una constante en sus procesos, y es el uso instintivo de la simultaneidad, entre significados y con los referentes. Dicha simultaneidad opera más allá de las delimitaciones que impedirían que aflore la naturaleza dialógica de nuestros hemisferios cerebrales. Freud lo llama sublimación, término que él relaciona con lo libidinal, pero que después la medicina y la psicología define como un mecanismo de defensa que permite que los impulsos no aceptables se transformen en comportamientos socialmente aceptables (Julio Canosa et al., 2019). En *El malestar de la cultura*, publicado en 1930, afirma que «La sublimación de los instintos constituye un elemento cultural sobresaliente, pues gracias a ella las actividades psíquicas superiores, tanto científicas como artísticas e ideológicas, pueden desempeñar un papel muy importante en la vida de los pueblos civilizados» (Sigmund Freud, 1990, p. 41).

Según Freud, por lo tanto, hay en el desencadenante del devenir de las sociedades un choque, un cierto enfrentamiento con lo que nos rodea, que motiva y mueve a la acción. Es esta ruptura con el entorno lo que distancia al artista –como también al científico o al ideólogo– de lo convencional, y lo lleva a ejercer la disonancia, una puesta entre paréntesis que permite contradecir lo establecido, separándolo de la normalidad. Luis Eduardo Aute, cantautor y artista recogido en *Poesía visual española (Antología incompleta)*, cita a Ernesto Sábato, cuando dice: «En el sentido más profundo, todo artista es un neurótico, si llamamos neurosis a un desajuste con la realidad» (Ernesto Sábato, citado en Alfonso López Gradolí, 2007, p. 52).

No es difícil trasladar diferentes conceptos freudianos al campo de la Poesía visual, donde el proceso de sublimación se produce a través de variadas formas de analogía, entre ellas el humor, como método aceptable de criticar y re-presentar lo inaceptable. Si bien en la poesía discursiva son pocos los poetas que emplean este recurso, sí es destacable su presencia en la Poesía visual, donde es utilizada por la mayoría. Antonio Gómez recurre a él en obras en las que la ironía es un arma eficaz de comunicación. En *La dinastía de los melones* (Fig. 20) un melón es coronado, acompañando al poeta en actividades, viajes y eventos donde es fotografiado, comido y sustituido por otro melón que sube al trono, y así sucesivamente:

Donde yo iba, iba el rey melón como un participante más o como espectador. Pasó el tiempo y el melón iba teniendo problemas. Se iba pasando y decidí que había que sustituirlo por su sucesor el rey Melón II. Para esta sustitución elegí un momento que fue Morille (El PAN). En ese momento el rey Melón I fue comido por los presentes y subió al trono el rey Melón II que siguió las actividades de su antecesor recorriendo ciudades y eventos hasta que fue comido con Luis Alberto de Cuenca en un recital. (Antonio Gómez, citado en Jacinto Alonso, 2012)

En esta obra, la ironía, la contradicción y la incongruencia son ingredientes que hacen comprender el mensaje más allá de su literalidad. Ridiculizar, llevar al límite lo grandioso y lo grandilocuente, se convierte en un arma eficaz para denunciar todos los fallos de nuestra sociedad. Sixto J. Castro (2015) analiza la risa a través de diferentes autores, entre ellos Aristóteles, Bergson, Kant o Schopenhauer, afirmando que: «Estas incongruencias congruentes nos permiten tomarnos a nosotros mismos y al mundo, desde nuestra posición excéntrica, como absurdos y, a la vez, como realidades con sentido» (Sixto J. Castro, 2015, p. 182). Es este deseo de dotar de sentido y actuar sobre las contradicciones del mundo, criticarlo, lo que da lugar a unas obras que, precisamente, rompen con la lógica y con lo normativo.

Otra obra en la que recurre a la ironía y la incongruencia es *El tocador de pitos* (2006), de la que Antonio Gómez cuenta:

Fui delegado sindical y en todas las manifestaciones tocábamos el pito, que antes nos repartían. Empecé a guardarlos y a ponerles una nota que ponía dónde nos habíamos manifestado o encerrado. Luego hice *La caja de los pitos*, y después de las charlas que daba tocaba el pito. Publiqué el libro, donde ahí demuestro gráficamente con fotos dónde se tocaba y el certificado que Universidades, Ayuntamientos, etc. me daban, con entrada y fecha; oficiales. (Antonio Gómez, comunicación personal 15 de abril de 2024)



Figura 20: Antonio Gómez (2005). *La dinastía del Rey Melón*. (De izq. a dcha. y de arriba a abajo) Diferentes fotografías del Rey Melón con Antonio Gómez: con Antonio Pérez en su Fundación en Cuenca; con Nel Amaro en el Museo Vostell con Mercedes Guardado; con Luis Alberto de Cuenca (*Rey Melón II antes de ser comido*) momento en el que es comido; con Francisco Peralto; con la familia del poeta. Cortesía del artista.

*Robos y hurtos*, una pieza de la que se ha publicado poco, surge cuando presenta en el registro de la asamblea de Extremadura una ficha para cada uno de los Diputados, en las que pedía que le relataran un robo o hurto que hubieran cometido, explicando que todo el mundo había robado algo alguna vez. Sin embargo, nos cuenta:

No me contestó ninguno, tantas fichas y no me contestó ninguno. Los políticos no roban. Entonces pensé... vamos a ver qué roban los artistas, los escritores... Tengo robos de Dulce Chacón, Clara Janés. Todos habían robado algo en su vida, unas historias... (Antonio Gómez, comunicación personal 15 de abril de 2024)

Hay otras muchas propuestas en las que Antonio Gómez explora lo real a través de la ironía, la incongruencia y el humor: fotografiarse con una corona de cartón, saliendo de un contenedor de basura (*Celebración de mi 57 cumpleaños*), con un corcho en los oídos (Fig. 7), o caminar detrás de una zanahoria sujeta hábilmente con un casco (*No soy de un pueblo de bueyes*, 2009)<sup>8</sup>, son algunas de ellas.

Este tipo de recursos discursivos humorísticos están presentes en otras manifestaciones actuales, proliferando en mensajes en redes y en los

memes, que critican situaciones o sucesos. Sin embargo, Antonio Gómez desvincula un tipo u otro de comunicación, señalando diferencias notables:

No hay que confundir, eso sí, la llamada Poesía visual con los montajes, espontáneos y casi siempre en tono jocoso, que se difunden en estos tiempos de móviles y Whatsapp por las redes sociales cada vez que hay un acontecimiento o noticia destacable. «Que en esos montajes haya poesía es algo que consigue poca gente. En general suele ser un juego de gente con oficio en manejar un determinado programa, pero cuyo producto suele quedarse más en un chiste que en un poema», considera. (Antonio Gómez, citado en Jacinto Díez 2015)

Es en este punto donde, para Antonio Gómez, no sólo la intencionalidad y el contexto, sino también el uso y la experimentación de los lenguajes juegan un papel importante para que surja lo poético. En estas obras, el desajuste con la realidad aparece representado con los mismos desajustes de lo que nos rodea, de manera que la ruptura con lo lógico es en sí misma herramienta de la creación, y una forma de demostrar que lo incoherente se parece demasiado a la verdad. La incongruencia, esa rareza introducida en el mensaje, logra, por un juego de proximidades y diferencias, describir otras realidades que son ella misma. Una verdad, disfrazada de ingenuidad y hasta de idiocia, surge en el despliegue analógico que reúne consciente y subconsciente, quizás, como estamos argumentando, en respuesta a las limitaciones humanas para poder comprender y expresar todas las carencias del mundo, criticarlo. Es entonces cuando el arte trasciende la dimensión existencial, individual y subjetiva, hacia otra contextual, social y/o política, sin renunciar a lo universal de las emociones.

### **A modo de epílogo**

El recorrido por la trayectoria de Antonio Gómez muestra obras de carácter muy diverso, no sólo en lo que respecta al uso de lenguajes experimentales y medios alternativos de difusión (Mail art, revistas ensambladas, etc.), sino también en cuanto a su temática, manteniendo un eje común que se ha ido consolidando y ha ganado reconocimiento, a la vez que la otra poesía era estudiada y aceptada como manifestación artística. En la tercera edición de los encuentros *Palabra y Arte*, señalaba<sup>9</sup>:

(...) durante muchos años no teníamos espacio, éramos ignorados por todos los creadores que venían de las facultades de Bellas Artes, por todos los artistas, y por los poetas, pues tampoco se nos tomaba en serio. Eso ha cambiado totalmente y ahora mismo se está estudiando desde los dos ámbitos. (Antonio Gómez, en *Charlas de Arte postal*, 2013)

Antonio Gómez ha tenido que librar varias batallas, manteniéndose firme y constante en su producción y en la convicción de lo poético como herramienta de comunicación y expresión. Sus obras atraviesan el corazón de las cosas –unas veces con palabras, otras con palabras sin palabras– llevando a la imaginación al lugar que le corresponde como arma social y como forma de conocimiento. El arte, cuando importa, no puede ser otra cosa.

#### Notas

- <sup>1</sup> Agradecemos expresamente a Antonio Gómez las aportaciones realizadas para este escrito, así como su generosidad al compartirnos imágenes y detalles inéditos. Hacemos extensivo el agradecimiento al MIDE-CIANT por la invitación y la documentación aportada.
- <sup>2</sup> Citas transcritas de las notas tomadas en la conversación telefónica mantenida con Antonio Gómez en la fecha reseñada.
- <sup>3</sup> Según consta en la web: «Los organizadores de aquella iniciativa pionera fueron los artistas del Grupo ALEA, sobre todo con las iniciativas de Luis de Pablo y José Luis Alexanco. Su financiación de debió, en su mayor parte, al *Grupo Huarte*.  
<https://www.losencuentrosdepamplona.com/edicion-72-22/encuentros-72-22/>  
Las principales líneas respondían a un diálogo entre la vanguardia y la tradición popular, a la interacción entre artistas y público, y a la integración de todo ello en un gran escenario: la ciudad de Pamplona.»
- <sup>4</sup> Curiosamente, buscando información sobre esta obra, encuentro por internet una Web de Hungría donde aparece un video-tutorial explicativo con las instrucciones para copiar este poema objeto de Antonio Gómez: <https://multiplika2000.wordpress.com/2008/11/27/para-pintar-el-arco-iris/>
- <sup>5</sup> Estudiamos la importancia de la analogía como pase del pensamiento y la creatividad, en el Capítulo II. La Analogía. Ámbito común para el arte y la ciencia, de la tesis doctoral *Arte y Ciencia. Analogía y anacronismo desde el pensamiento actual* (2001), pp. 95-182. <http://hdl.handle.net/10481/18386>
- <sup>6</sup> Realizo la imagen con *Bing Image Creator* usando como *prompt*: «Fotografía de raíces de árbol de eucalipto que acaban con plumillas metálicas de las que se usan para escribir. Están dispuestas de tal manera que parecen serpientes. Están desordenadas y enredadas unas con otras. Todas tienen el mismo grosor. Puestas en un marco de madera en color natural de encina.»
- <sup>7</sup> Cita transcrita textualmente de mensaje recibido por *Whatsapp*. Días después, Antonio Gómez realiza él mismo una prueba con IA y me envía las imágenes, añadiendo: «esto me da un poco de miedo». Se podrían hacer algunas pruebas en las que se elabore la idea del poema visual para que la IA lo traduzca a imagen. El debate estaría en si el poema visual puede surgir del todo previamente, y en qué medida está vinculado al propio desarrollo del proceso, y al medio y la tecnología usada.
- <sup>8</sup> Nos referimos a la acción *No soy de un pueblo de bueyes* (2009).
- <sup>9</sup> Los Encuentros *Palabra y Arte* tuvieron lugar en Granada en los años 2009, 2011 y 2013. En 2009 y 2011 se celebraron en la Cuadra Dorada del Museo Casa de los Tiros, y en 2013 abarcaron un amplio programa dentro de *Edita Nómada Granada* (Encuentro de Ediciones Independientes) en diferentes ubicaciones: Escuela de Arte de Granada, Facultad de Bellas Artes, *Enclave* (Isabel León) o las veladas de *La Brújula de Momo*.  
<https://artepostalpostdataesperanzarecuerda.blogspot.com/p/encuentropalabra-y-arte.html>

## Bibliografía

Alonso, Jacinto (2012). «Catas (de hombres y melones)». <https://unalbornozllenodenotas.blogspot.com/2012/01/catas-de-hombres-ymelones.html>

Auñón, Paco (2022). «Antonio Gómez, el poeta experimental de Cuenca: La crítica social es inevitable». Cuenca: Hoy por Hoy Cuenca, Cadena Ser. 15 de mayo. <https://cadenaser.com/castillalamancha/2022/05/15/antonio-gomez-el-poetaexperimental-de-cuenca-la-critica-social-es-inevitable-ser-cuenca/>

Beltrán, José Carlos (1999). *Poesía visual española ante el nuevo milenio*. Vitoria-Gasteiz: Arteragin.

Canosa, Julio; Charaf, Dario; Mundiñano, Gabriel; et alt. (2019). «La sublimación en las obras de Freud y Lacan. Hipótesis preliminares acerca de la relación entre sublimación y creación». Anuario de Investigaciones Vol. XXVI. <https://www.redalyc.org/journal/3691/369163433023/html/>

Cantarero, Tomás (2015). «Inquietar el ver. La metaimagen como herramienta crítica dentro de la Investigación en Artes Visuales.» En II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV, Universidad Politécnica de Valencia. <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1071>

De Cózar, Rafael (1991). *Poesía e imagen, Formas difíciles del ingenio literario*. Sevilla: El Carro de Nieve.

Díez, Gorka (2015). «Antonio Gómez: Me interesa decir las cosas a medias para hacerle participe al espectador». Las noticias de Cuenca. 27 de noviembre. <https://www.lasnoticiasdecuenca.es/cultura/antonio-gomez---me-interesa-decir-lascosas-a-medias-para-hacerle-participo-al-espectador--18113>

Freud, Sigmund (1990). *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza.

Gómez, Antonio  
-(s.f.). «Del lenguaje visual al libro-objeto». Revista Vórtice. <https://www.boekvisual.com/antonio-gomez>  
-(2007). De acá para allá. León: Universidad de León.

Lama, Miguel Ángel (2020). «De la forma y el sentido de un libro-objeto: El peso de la ausencia, de Antonio Gómez». En Ana Martínez Pereira (Ed.), *El arte de la memoria. Homenaje a Víctor Infantes*. Madrid: Visor.

López Fernández, Laura (2008). «Forma, función y significación en Poesía visual». *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, N.º 16. Universidad de Murcia.  
[https://webs.ucm.es/info/especulo/numero18/campal\\_m.html](https://webs.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html)<https://www.um.es/tonosdigital/znum16/portada/monotonos/monotonos.htm>

Martens, Perla (s.f.). «Creadores: Antonio Gómez (1990-2001)». *La aventura del saber*, TVE.  
<https://www.rtve.es/play/videos/creadores-1999-2001/aventura-del-saber-seriedocumental-creadores-antonio-gomez/2798774/>

Muriel, Felipe (2014). «La poesía objetual de Antonio Gómez». *Experimental I. Estudios* número extraordinario 2014. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*.  
<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/issue/view/593>

Orihuela, Antonio (2017). «11 poemas de Antonio Gómez». *Blog Voces del Extremo*. <https://vocesdelextremopoesia.blogspot.com/2017/10/11-poemasde-antoniogomez.html>

Parcerisas, Pilar (2007). *Conceptualismo(s) Poéticos/Políticos y Periféricos*. Madrid: Akal.

Peralta Ferreyra, Ilda.; Martínez-Salanova, Enrique. (2015). «Las botas de Charles Chaplin». *Aularia*, N.º 1.

Sousa, Pere (s.f.). «Gómez Antonio». *En Palabra y Arte III*.  
<https://youtu.be/g1BVU1q7GKQ><https://youtu.be/g1BVU1q7GKQ>

Thornton, Alejandro (2012). *L.O.Q.U.E? Poesía visual. En busca de una definición*. [Tesis doctoral. Instituto Universitario Nacional de Arte, Departamento de Artes Visuales. Universidad de Buenos Aires]

Vallejo, Consuelo (2014). *POSDATA: Esperanza Recuerda, Arte Correo*. Granada: Facultad de Bellas Artes.

## Cronograma

### Cuenca (España)

Julio Campal.

En uno de los últimos actos públicos en que Campal intervino en la Casa de Cultura de Cuenca, el 5 de marzo de 1968, con motivo de la inauguración de una exposición de la escultora Elvira Alfageme, había dicho que «el público es tan responsable como el artista del destino común del arte», pensamiento que estaba ya presente en otra conferencia suya de 1967 en Soria, donde dijo que «el arte de nuestro tiempo se hará por la unión de todos nuestros esfuerzos y nunca de forma individualizada».

1968

### Cuenca (España)

Antonio Gómez, Carlos de la Rica.

Exposición colectiva, titulada *Poesía visual y concreta*, en la Casa de la Cultura de Cuenca en la que participa Joan Brossa con una pieza perteneciente a la serie de «Poemes Habitables».

1969

### Cuenca (España)

Carlos de la Rica, Luis Martínez Muro, Jesús Antonio Rojas y Antonio Gómez.

Nace oficialmente el *Grupo de Cuenca*.

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

### Pamplona (España)

*Grupo ALEA* en colaboración con Luis de Pablo y José Luis Alexanco.

*Encuentros de Pamplona*  
(del 26 de junio al 3 de julio).

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

### Cuenca (España)

Se inaugura la exposición *Lo experimental en lo poético* (nombre que volverá a usar para otra exposición cuando llega a Extremadura; en Badajoz, Zafra y Montijo en 1980 y en Mérida en 1981).

1972

**Cuenca (España)**

Participan más de veinte artistas: Brossa, Campal, Fernando Millán, Felipe Bosso o Elena Asins entre otros.

*Exposición de Poesía Experimental.*

**1974**

**Badajoz (España)**

Antonio Gómez.

Nace la revista ensamblada *Píntalo de Verde*, alcanzó una tirada de 200 números.

**1989**

**Mérida, Badajoz (España)**

Antonio Gómez.

Comienza sus *Poemas objeto*.

**1998**

**Cuenca (España)**

Antonio Gómez  
inicia su performance  
*La dinastía de los melones.*

**2005**





# Programa poético político de la firma conjunta G. E. Marx Vigo en Argentina a finales de los setenta

Marcela Navarrete

## Introducción

La dupla artística que conformaron Edgardo Antonio Vigo y Graciela Gutiérrez Marx, a la que denominaron *G. E. Marx Vigo*, estuvo vigente entre 1979 y 1983. Su obra conjunta incluye proyectos, producciones visuales, acciones poéticas, textos declarativos y publicaciones experimentales, en los que expresan un posicionamiento comprometido con una sociedad libre e igualitaria y contraria a la violencia y opresión ejercidas por la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983).

La marginalidad latinoamericana es un lugar de enunciación y de acción, cuyas formas creativas y prácticas disruptivas, configuran un programa estético político que llevan adelante en esos años.

La publicación más destacable del periodo es *Nuestro Libro Internacional de Sellos y Matasellos*, porque reúne trabajos de artistas de todas partes del mundo y exhibe una forma de concebir la edición de revistas experimentales de forma colectiva y solidaria.

En esta publicación se entraman Poesía visual y arte correo como modos de enclave que asume el conceptualismo en el Cono Sur latinoamericano, que en esos años transmuta el dolor y el silencio forzados en formas poéticas. La opacidad del lenguaje, los cortes y superposiciones del collage, los ensambles y suturas, la sutileza de las siluetas y figuras metaforizadas, abren un espacio semiótico que resiste a las clausuras del sentido. Por otra parte, sus textos declarativos *Acuse de Recibo* (1979a), *Proyecto De Anteproyecto De Arquitectura Poética* (1979b) y *Plataforma para nuestra acción marginal latinoamericana* (1980) forman parte de sus prácticas conceptualistas, al definir los núcleos ideológicos y estéticos que sustentan su trabajo artístico y comunicativo.

## Itinerarios, declaraciones y producciones creativas

- La conformación de *G. E. Marx Vigo*.

Edgardo Vigo y Graciela Gutiérrez Marx (GG Marx) eran platenses<sup>1</sup>, y al momento de conformar esta dupla, transitan un momento doloroso debido al impacto de la dictadura en sus vidas y en la del país. Vigo pierde a su hijo Abel Palomo, a quien los militares lo llevan por la fuerza de su casa el 30 de julio de 1976, y se suma a la extensa lista de desaparecidos. GG Marx se queda

sin trabajo, al ser despedida como docente del Bachillerato de Bellas Artes, medida frecuente a la que los militares llamaban *cesantías*. Estas estaban destinadas a profesores de nivel secundario y universitario, a quienes perseguían ideológicamente con medidas restrictivas que buscaban disciplinar, silenciar y aislar.

Entre ambos artistas había diferencias de edad (Vigo era catorce años mayor) y provenían de distintas disciplinas. Los unía un gran compromiso con los valores humanos, políticos y sociales encuadrados en la Nueva Izquierda, y su visión del arte como trabajo, provocación, apertura, que se hace con dedicación y entrega. Compartían una vocación por formar y contagiar a otros/as, y ambos poseían un carácter temperamental.

GG Marx relata que Vigo le propone conformar esta dupla el 22 de agosto de 1977, cuando va a su casa a llevarle el *souvenir* que conmemora la Masacre de Trelew<sup>2</sup> y una invitación de arte correo recibida desde Japón. Ella se sorprende ante la propuesta porque considera que son muy diferentes:

Así empezamos, en principio, a dialogar en imagen, en este contraste alto entre lo fuertemente geométrico de él, porque tenía una formación de dibujo técnico, y además porque le daba justo para sus poemas matemáticos, para toda la parte conceptual, y yo muy organicista y eso le interesaba de mí (...) Como vengo del ámbito de la escultura, a mí lo que me interesaba era el espacio, y él armaba los espacios y cuando yo los armaba, no los seguía, entonces ahí discutíamos. Recibíamos una invitación y decidíamos contestar a eso, entonces bueno, empezaba uno, seguía el otro, y por ahí estábamos los dos juntos encima del mismo papel, hasta que Elena, su mujer, nos decía: «basta barrocos ¡termínenla!», y nos sacaba el papel porque era como un duelo en esa mesa (...) Fue una historia muy interesante de duelos así, que tenía mucho que ver con lo que pensábamos de lo que estaba pasando, si había algo que nos juntó fue eso. Si bien no hacíamos lo que ahora le llaman *arte político* (así llaman a muchas cosas), lo político era lo que vivíamos, o si querés, estaba en todo lo que hacíamos. (Graciela Gutiérrez Marx, entrevista personal, 3 de diciembre de 2010)<sup>3</sup>.

Vigo<sup>4</sup>, en La Plata, desde fines de los años cincuenta cuando entra en la escena artística, es un artista desconocido que realiza obras que son ajenas a las tendencias consagrada en el ámbito local. El curador Daniel Capardi (2008) afirma que «Vigo es un artista periférico, tanto por su lugar de origen como por el circuito de exposiciones que el mismo generó: la calle, la correspondencia postal y publicaciones, contextos, pero también textos que devienen sin puntos fijos, sin centro» (Daniel Capard, 2008, p. 5)<sup>5</sup>.

Su obra de esa década se centra en la experimentación, con una impronta duchampiana en sus objetos, como las *Máquinas Imposibles* y las *Máquinas Inútiles*, entre otros. Posteriormente, en los sesenta, se aboca a la xilografía y la edición de revistas marginales de Poesía visual<sup>6</sup>. Estos proyectos se articulan, más tarde, en su participación en la red de arte correo a mediados de los setenta, en la que sus trabajos y propuestas integran a la Poesía visual y su práctica editorial. Se trata de un espacio de síntesis que responde a la necesidad de mantener la comunicación a distancia, sobre todo en esos años.

Sus primeras exposiciones están signadas por un espíritu provocador que despierta rechazos, e incluso agresiones a sus obras, por parte del público local. Esta marca de origen se replica a lo largo de su carrera artística, en gran parte por las temáticas que aborda en un contexto de creciente represión.

Por su parte, GG Marx es una de las artistas platenses que se destacan en la red internacional de arte correo, además de Vigo, Luis Pazos, Carlos Ginsburg y Susana Lombardo. Es parte de la generación fundacional de la tendencia en el Cono Sur latinoamericano, al promover proyectos editoriales y organizaciones en los años setenta y ochenta. Junto a la artista Hilda Paz, llevó a cabo la edición de *Hoje, Hoja, Hoy*, publicación relacionada con la iniciativa de crear la *Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo*.

Posteriormente, en el proceso de recuperación del espacio público y el despliegue de un activismo artístico con el retorno de la democracia, GG Marx promovió acciones poéticas colectivas con la conformación de la *Compañía de la Tierra Malamada*, que formó en 1984 junto a Susana Lombardo, integrada por familiares, amigos/as y estudiantes. Fue un colectivo abierto fundado sobre una mirada poética/política de la vida cotidiana. En 1992, con motivo de cumplirse 500 años de la conquista de América, el grupo desplegó una acción denunciante y contestataria en un espacio público de La Plata, en respuesta a los actos oficiales simultáneos.

Con el mismo motivo, participó de la *Muestra Abierta Internacional de Arte 500 años de represión* juntamente con los artistas F. Bedoya, C. Del Río, Emei, L. Ferrari, C. Pamparana, H. Paz, J. C. Romero, G. Sacco, E. Vigo y T. Volco.

### **Prácticas experimentales editoriales, arte correo y Poesía visual**

En el año 1977, cuando la dupla E. G. Marx Vigo comienza a elaborar sus proyectos, la dictadura de Argentina estaba en uno de sus momentos más represivos, por lo cual los artistas no podían documentar lo que pasaba debido a que la correspondencia era vigilada (Entrevista con Gabriela Guitiérrez Marx, 2010).

Una de sus acciones poéticas se producía cada 21 de septiembre, en Boca Cerrada en Punta Lara, a orillas del río de La Plata, donde hacían un ritual «para señalar que la primavera no podía florecer hasta que no terminara todo esto y por ahí lo mandábamos y alguien lo publicaba, y bueno... tan inteligentes no eran [los militares] para darse cuenta y pasaba el control» (Entrevista con Gabriela Gutiérrez Marx, 2010).

En 1979 realizan una acción cuyo registro fotográfico envían por la red de arte correo. En la fotografía se observa a Vigo y GG Marx unidos mediante remeras cosidas entre sí, en respuesta a la invitación de *The Apropos T-Shirt Show 1979-10-12* del artista suizo Ruedi Schill: «...en esta unión del vestuario se observan las puntadas, costuras, nudos que marcan el ritmo programático que pone a andar el ritual donde la simetría es el principio regulador y ordenador de ese caos momentáneo de la unión de dos disímiles...» (Alicia Margarita Madoery, 2022, p. 151)<sup>8</sup>.

Esta fotografía fue reinscrita en una producción del artista italiano Vittore Baroni en homenaje a G. E. Marx Vigo en el año 2007, que GG Marx recoge en su libro, al hacer referencia a la fusión de identidades como una estrategia de la invisibilidad de la red planetaria del arte postal [Fig. 21].

En el Cono Sur latinoamericano es clave comprender cómo se entrelazan arte correo, Poesía visual y revistas experimentales, ya que constituyen un espacio de manifestación conceptualista que da soporte a una red de intercambios entre sí, y con el resto del mundo, construido sobre bases colaborativas y solidarias. Para César Espinosa «Es válido afirmar que en buena medida el arte-correo y la Poesía visual son dos caras de una sola moneda» (citado en Gabriela Gutiérrez Marx, 2010, p. 158).

La preferencia por el término Conceptualismo, antes que Arte Conceptual, es producto de una discusión en Latinoamérica y pretende resaltar que no se trata de una tendencia homogénea, tal como lo consigna el relato canónico (Luis Camnitzer, 2008). Entre otros aspectos, se vincula con la crisis de los medios artísticos tradicionales y una reacción contra la desenfrenada carrera del mercado del arte y la fetichización del objeto artístico.

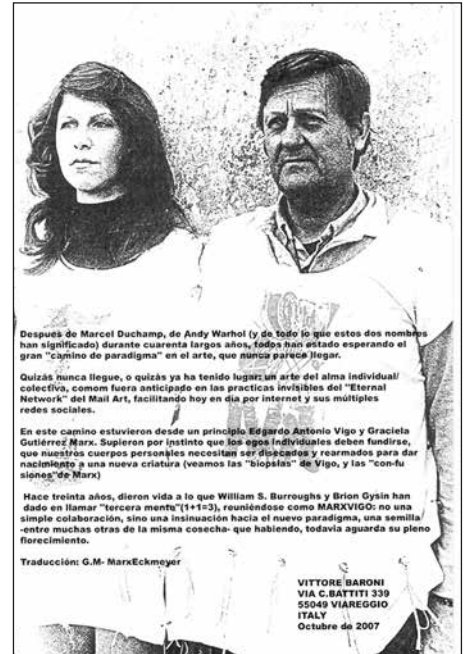


Figura 21: Vittore Baroni (2007). Homenaje a G. E. Marx Vigo<sup>9</sup>.



Figura 22: G.E. Marx Vigo. *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos (NLIEM)*.

Esto se visualiza en los proyectos y obras de G. E. Marx Vigo en los que los límites son permeables entre las clasificaciones, se trata de un arte impuro y fronterizo que impugna los encasillamientos. Así, por ejemplo, las acciones poéticas devienen en imágenes que se inscriben y reinscriben en diversos contextos de lectura, en las publicaciones experimentales. Sus estampillas son poemas visuales insertos en un espacio polifónico, que se produce en virtud de las formas expresivas y de circulación propias del arte correo.

En 1979 crean la revista *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos (NLIEM)*, de los cuales editan 10 números hasta 1983 bajo la firma conjunta y, posteriormente, Vigo lo continúa hasta 1993, del número 11 al 20 [Fig. 22].

En la tapa y en los textos firmados por G.E. Marx Vigo enuncian la frase «Hacia una filatelia marginal creativa y paralela», que oficia de consigna que ratifica la concepción de un arte alternativo al oficial.

En el primer número publican una declaración titulada *Acuse de Recibo*<sup>10</sup>, que propicia una filatelia marginal que propone contrariar la práctica coleccionista de la filatelia tradicional, a la que consideran alienante. Frente a la acción de coleccionar oponen la idea de juntar y hacer, en el marco de un intercambio desinteresado y libre. También consideran necesario diferenciar la estampilla creativa de la oficial, cuyas funcionalidad y valor comercial imponen el correo. La marginalidad de la estampilla creativa radica en «...la transgresión flagrante al Reglamento de las Administraciones de Correo, como a la catalogación que rige las colecciones filatélicas tradicionales (...) la estampilla creativa, nace del propio magma y se segrega definitivamente de las ataduras clásicas y oficiales» (G. E. Marx Vigo, 1979, p. 6)

El conjunto de artistas que publican sus trabajos en cada edición recibe la designación de *coimpresores*, algunos de ellos/ellas han colaborado en la publicación anterior de Vigo denominada *Libro Internacional de Estampillas y Matasellos (NLIEM)*<sup>11</sup>.

La conformación morfológica de *NLIEM* sigue la línea de las publicaciones experimentales anteriores en cuanto a su disposición como revista-objeto o revista-ensamblada y al material de las tapas, de cartón reciclado, en este caso de color marrón. Estas presentan estampados xilográficos que, en algunos casos, tienen perforaciones, costuras y superposiciones de materiales. La revista es un receptáculo que contiene hojas sueltas, que enuncia un orden, pero este queda sujeto a las manos del espectador/a. En cada hoja hay un uso compositivo del espacio en el que se inscriben la estampilla y los sellos. Los materiales y técnicas son heterogéneas: *collages*, estampas xilográficas, dibujos, trazos de carbonilla, etc.

En relación con el contexto de censura y control de la correspondencia y con la finalidad de denunciar la violación de los derechos humanos que se lleva a cabo, *G. E. Marx Vigo* inscriben en sus obras imágenes de figuras humanas, tanques de guerra, armas, insectos, bajo formas metonímicas de los actuantes que ejercen la violencia, los objetos mediante los cuales lo hacen y las víctimas.

Como puede verse en las tapas del N.º 1 (1979) y el N.º 3 (1980) de *NLIEM*, enlazan estrategias visuales y creativas que cada artista implementó por separado en sus obras anteriores y que confluyen en su programa poético común.

En ambas tapas utilizan, en fotocopia y estampa directa, la imagen del taco xilográfico de Vigo de las *manos caídas*, componiendo con otros elementos variantes visuales que refuerzan el sentido de lo que señalan. Las *manos caídas* guardan una contigüidad semántica con la idea de vencidos, detenidos o desaparecidos y aparecen con una forma orgánica ambigua que remite a una imagen de ángulo lateral de manos exánimes y, a la vez, parecen hojas marchitas, a veces en ramilletes, como en la tapa del N.º 3 [Fig. 23].

En la tapa del N.º 1 el sello imprime sobre la mano la frase «visto y oído», la cual remite a su carácter de testigos de la realidad que denuncian, y remata con el sello circular *mailartwork*. En la tapa del N.º 3, el ramillete de manos caídas se completa compositivamente con una estampilla circular, realizada mediante fotocopia, que tiene en el centro un insecto atrapado y la cruz cristiana encima. En las producciones de ambos, los animales tales como insectos o conejos en jaulas son formas metafóricas que representan la fragilidad de las víctimas, que quedan indefensas frente a la fuerza implacable de los aparatos represivos del Estado y de sus aliados, como la elite eclesíástica de la Iglesia Católica en Argentina durante la dictadura.

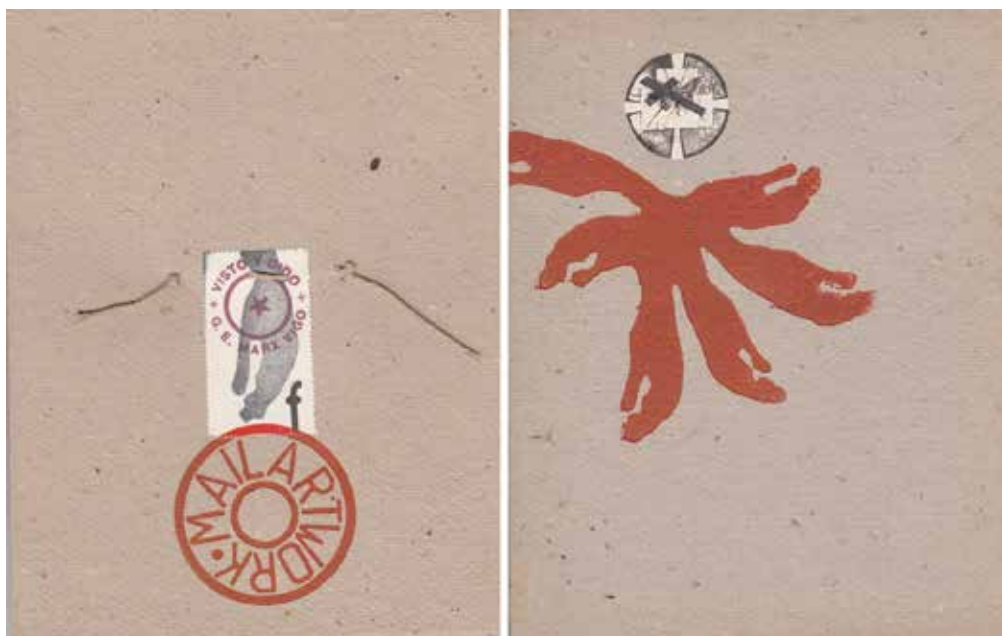


Figura 23: Marx Vigo. Portadas del N.º 1 (1979) y N.º 3 (1980) de NLIEM.

En ambas tapas, los colores rojo, blanco y negro, aportan contraste y dramatismo, mientras que los materiales sencillos que utilizan también son significativos para reforzar la idea de lo precario y lo efímero.

En el N.º 2 de la publicación, G. E. Marx Vigo presentan un trabajo conjunto de estampilla compuesta por un rectángulo de tela de color rosa, sobre el que se superpone un fragmento de papel con estampa que ha sido cosido y cuyo hilo pende y se integra como un elemento móvil de la composición visual. Sobre la tela, una estampa en tinta negra sugiere la silueta de una rosa. Los elementos, por separado, remiten a una marca personal de cada artista, pero el ensamblaje los integra mediante costuras que unen, pero que no suturan por completo. La obra permanece abierta, enigmática y cálida [Fig. 24].



Figura 24: G.E. Marx Vigo (1979). Estampilla con sello NLIEM N.º 2.

Remata el trabajo el sello *First Day Cover*, elaborado conjuntamente para los envíos y que se replica en la tapa de ese ejemplar.

Otra participación relevante es la edición de un número de la revista *Commonpress*, que en 1977 genera el artista polaco Pawel Petasz. Esta se

propone como medio de redes, por el modo de producción que postula al concebir su dirección y edición de manera rotativa<sup>12</sup>.

En Argentina le corresponde a G. E. Marx Vigo llevar a cabo el N.º 19 de *Commonpress*, en 1979, bajo el título *Paloma en Libertad*, en alusión al reclamo de libertad del hijo de Vigo, que se replica en sellos y estampillas con la cara del joven y la frase *Set Free Palomo*. Así lo anuncia a principios de 1979 Petasz en el texto de la convocatoria, al incluir la propuesta de G. E. Marx Vigo. Su tamaño es variable, aunque predomina el de carta, y los materiales con los que están realizadas son reciclables. La calidad de impresión es de mediana a baja, ya que utilizan sistemas de impresión de xerografía u *offset*. El carácter cromático varía, ya que algunas diversifican los colores y otras son monocromáticas<sup>13</sup>.



Figura 25: G. E. Marx Vigo (1980).  
*Producción argentina.*

Por otra parte, Vigo y GG Marx realizan el trabajo titulado *Producción argentina*, que consiste en un trozo irregular de papel roto, color púrpura, con un sello cuadrado en tinta roja que indica esta procedencia<sup>14</sup>. La forma y el estado del papel sugieren un retazo que pudo encontrarse en la calle o en la basura, que formó parte de una pieza desmerecida, de un deshecho. Superpuesto a este, cumpliendo la función de matasello, la estampa de una cruz en tinta negra opera como tachadura o cancelación.

La obra es de 1980, momento en que colapsa el plan económico del ministro de economía del gobierno militar, José Alfredo Martínez de Hoz. Las medidas tomadas, de carácter neoliberal, producen una profunda crisis socioeconómica y tienen un efecto devastador para la industria nacional, al liberar las importaciones en un contexto inflacionario, entre otras medidas tales como el endeudamiento del país con el Fondo Monetario Internacional (FMI), el déficit fiscal, la fuga de capitales, etc.

La metáfora de la pieza rota y la simpleza de los materiales ratifican una poética del fragmento, en la cual la pobreza está inscrita en la obra misma. No es contenido, ni signo abstracto y universal, sino que está en el núcleo de la obra misma.

Para ambos, la marginalidad latinoamericana está presente como valor político y estético en su programa:

Nuestra marginalidad latinoamericana responde a un proceso en acción que no puede ser procesado. La situación misma de toda Latinoamérica es marginal [...] Esta situación, si es leída claramente, revela un estado de cosas diferente al resto del mundo, en especial a Europa y América del Norte. Nuestra posición de marginales *automarginados* desemboca en la denuncia de una realidad en la que se cimentan [sic] estructuras eternizadas en el poder por la fuerza. (G. E. Marx Vigo, 1980, p. 1)

En relación con la pobreza, desestiman una mirada romantizada de esta y la denuncian como parte de un proceso sistemático que profundiza la desigualdad y restringe las libertades. La pobreza latinoamericana no es un emergente aleatorio, sino que se trata de una pobreza planificada desde los centros de poder<sup>15</sup>.

### **El programa estético político en la obra de G. E. Marx Vigo**

Como cierre de este trabajo es relevante recuperar los pilares del programa, planteados en el texto *Proyecto de Anteproyecto de Arquitectura Poética* (1979b), que se materializan en los trabajos artísticos de la firma G. E. Marx Vigo.

Este, por una parte, impugna la originalidad como mito que ha sostenido el edificio del arte oficial, así se plantea a la multiplicidad de la obra como una clave del régimen estético-político, que no solamente valoriza la impureza de la reproducción, sino que recupera técnicas artesanales antiguas en el contexto contemporáneo.

No obstante, la reproductibilidad no se adopta ilimitadamente, por eso se habla más bien de *multiplicidad* y se valora positivamente el trabajo manual en relación con la reproducción técnica como forma de preservar la densidad de la experiencia creativa:

Tratamos de quebrar la unicidad del ejemplar y sus características de obra irrepetible, mediante la multiplicación de la imagen estampada en forma manual (utiliza la multiplicación manual para estampar tu obra original). Esta multiplicación manual redimensiona las antiguas técnicas artesanales, insertándolas en el contexto contemporáneo, como un intento de revitalizar los ideales de «humanización de los sistemas», en este caso, de producción y circulación de los mensajes visuales. (G. E. Marx Vigo, 1979b)

Siguiendo a Walter Benjamin (1989), se señala que el aura no desaparece en la era de la reproductibilidad técnica, sino que el valor cultural no cede sin resistencia, y en la fotografía «ocupa una última trinchera que es el rostro

humano» (p. 16). En este sentido, hay un refugio de lo cultural en lo que G. E. *Marx Vigo* llaman la creación marginal, por la contigüidad con la mano del artista, con esa presencia que repone «la intervención vital del hombre». El sostenimiento de esta práctica artesanal resiste a la automatización y se inscribe en las ritualidades: «Nuestro altar marginal es una presencia descarnada y efímera de un despojamiento ya vivido. Así, la obra se desmigaja y sacrifica para dar luz a el testimonio multiplicado manualmente y ofrecido como medio de participación ritual» (G. E. *Marx Vigo*, 1979b, p. 4).

En el plano estético, la marginalidad como sentido y valor es asignada a las técnicas que se vinculan con lo popular, como el grabado o la xilografía, y al uso de materiales sencillos y modos artesanales, despreciados por la industria cultural e históricamente por el sistema artístico oficial.

La inexactitud en la reiteración de las imágenes –supuestamente idénticas– subraya la intervención vital del hombre en un proceso manual que se opone a la «perfecta mecanización» (...) Queremos devolver al grabado su carácter de noble estampa popular. Queremos mantener y subrayar la vigencia de su modestia y el valor de sus propiedades como «lengua marginal» de un «habla» escondida en la memoria de sus ancestros. (G.E. *Marx Vigo*, 1979b, pp. 2-3)

A diferencia del *arte povera* europeo, al cual Vigo considera frívolo (1975) y que responde a una tendencia hegemónica que romantiza la pobreza, Latinoamérica: «...ofrece un panorama real de arte pobre, torpedeado constantemente por instituciones que pregonan una sofisticada realización, basada en general por los últimos gritos provenientes del exterior» (Edgardo Vigo, 1975, p. 3)

Lo popular, en este sentido estético, está ligado íntimamente con lo marginal. Y la marginalidad latinoamericana desde la cual hablan Vigo y GG Marx refiere a una condición que exige una acción colectiva, organizada y comprometida, para buscar una transformación.

A pesar de sus diferencias y de sus duelos sobre la hoja de papel, en esos años dolorosos y difíciles, confluyen en un programa poético político que se despliega en sus imágenes y textos como una voz propia, que resiste traficando sentidos en régimen micropolítico sutil, pero a la vez potente.

## Notas

- <sup>1</sup> La Plata es la capital de la provincia de Buenos Aires, Argentina. Su dinámica cultural le ha dado una fuerte impronta activista, que no pasó desapercibida para el poder dictatorial.
- <sup>2</sup> El *Souvenir* era una producción gráfica con sello que fechaba el hecho trágico de la «Masacre de Trelew» ocurrido el 22 de agosto de 1972, en cada aniversario. El hecho aconteció durante la dictadura militar previa (1966-1973), en la etapa encabezada por Alejandro Lanusse. Más información, consultar: <https://apm.gov.ar/em/la-masacre-de-trelew>
- <sup>3</sup> En el marco de la investigación de las tesis de maestría y doctoral referidas al arte correo en las universidades nacionales argentinas de Córdoba (UNC, 2014) y de La Plata (UNLP, 2022), le realicé dos entrevistas a la artista, una en 2010 y la otra en 2012.
- <sup>4</sup> Edgardo Vigo (1928-1997) proviene de una familia de clase trabajadora. Encuentra su vocación artística en el entorno laboral en Tribunales, donde se desempeña como administrativo. En los años cincuenta, toma contacto con expresiones vanguardistas en su viaje a París, en una aventura compartida con su amigo Miguel Ángel Greña y a su regreso, a fines de 1954, comienza su camino de búsqueda marcado por un impulso experimental, no complaciente con el público ni con las tendencias hegemónicas.
- <sup>5</sup> Debido a la cercanía de La Plata con la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, capital del país (55 km.), queda situada como periferia respecto del centro dominante del campo artístico y cultural que concita la urbe porteña.
- <sup>6</sup> Recae en Vigo la actividad de organizar a principios de 1969 la *Expo/Internacional de la Novísima Poesía* en el mítico Instituto *Di Tella* y en los setenta participa de proyectos significativos en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC), durante un breve lapso como artista participante invitado.
- <sup>7</sup> GG Marx (1942-2022) fue escultora, artista experimental y docente. Estudió profesorado y licenciatura en escultura en la Escuela Superior de Bellas Artes, de donde egresó en 1967. Fue docente universitaria hasta 1976, cuando la dictadura la cesanteó. En 2007 presentó su tesis de maestría, que publicó posteriormente como libro en 2010 bajo el título *Artecorreo Artistas Invisibles en la Red Postal 1975-1995*. Presentó el libro en una exposición de todo su itinerario artístico, llevada a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA) de La Plata, titulada «Fragmentos de Archivo» (noviembre de 2010).
- <sup>8</sup> La autora Alicia Madoery realiza un Esquema Gráfico Compositivo de la figura que se genera en la fotografía por la posición de los cuerpos de Vigo y GG Marx, y la unión de sus remeras, la invisibilidad del brazo de cada uno en el lado en el que se juntan los cuerpos. Esto produce una fusión de las figuras en una relación simétrica.
- <sup>9</sup> La Imagen fue obtenida en el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), sito en calle 15 N.º 1187, ciudad de La Plata, Argentina.
- <sup>10</sup> El texto está fechado el 7 de enero de 1979 y tiene la firma de G.E. Marx Vigo, en La Plata.
- <sup>11</sup> En esta publicación participan artistas latinoamericanos como Guillermo Deisler, Juan Carlos Romero, Horacio Zabala, Claudia Del Río, Hilda Paz, Paulo Bruscky, Jorge Caraballo, Jorge Glusberg, Damaso Ogaz, Ulises Carrión, europeos como Vittore Baroni, Pawel Petasz Julien Blaine, Antonio Ferró, y los estadounidenses Anna Banana, Dick Higgins, entre otros.
- <sup>12</sup> Editado por E. Vigo entre 1976 y 1980.
- <sup>13</sup> En cada número varía el artista editor y la temática. Esta revista se produce primero en Polonia, luego en Holanda, Alemania Occidental, Estados Unidos, Italia, Brasil, Inglaterra, Bélgica, Argentina, Suiza, Hungría, Australia, Canadá y Alemania Oriental.
- <sup>14</sup> Pueden consultarse algunas tapas en el sitio <http://artistsperiodicals.blogspot.com.ar/2012/07/commonpress.html>.
- <sup>15</sup> Esta obra se encuentra en el *Archivo Biopsia*, Caja 19, CAEV, La Plata.
- <sup>16</sup> Fue clave el Plan Cóndor ideado en Estados Unidos que impulsó las dictaduras militares en el Cono Sur latinoamericano como estrategia de disciplinamiento ideológico y sometimiento económico.

## Bibliografía

Benjamin Walter (1989). «Experiencia y Pobreza». En *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara.

Camnitzer, Luis (2008). *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano*. Montevideo, Buenos Aires: Casa Editorial HUM, Centro Cultural de España en Montevideo (CCE) y Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA).

Capardi, Daniel (2009). «Exposición de Vigo en el Museo Caraffa» en *Maquinaciones. Edgardo Vigo (1953-1962)*, Catálogo de Exposición. Cuba: Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa; Rosario: Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino; Buenos Aires: Museo Provincial de Bellas Artes; La Plata: Centro Cultural de España en Buenos Aires, CCEBA.

Curell, Mónica (1997). «Entrevista inédita a Edgardo Vigo». Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

*G. E. Marx Vigo*

-(1979a). «Acuse de Recibo» Filatelia Marginal, Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos N.º 1, inédito, obtenido en Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), La Plata, Argentina.

-(1979b) «Proyecto de Anteproyecto de Arquitectura Poética», inédito.

-(1980) «Plataforma para nuestra acción marginal latinoamericana» en Common Press N.º 36, Dirigida por Gunther Ruch, Suiza, obtenido en Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), La Plata, Argentina.

Giunta, Andrea (1999). «Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo». En Burucúa, José Emilio, *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política* Tomo II. Buenos Aires: Sudamericana.

Gutiérrez Marx, Gabriela (2010). *Artecorreo. Artistas Invisibles en la Red Postal 1975-1995*. Buenos Aires: Luna Verde.

Madoery, Alicia Margarita (2022). *El discurso de la representación del desaparecido. El montaje en el Arte Correo, período 1977 a 1983; obras de firma conjunta GE Marx Vigo*, [Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina] <http://hdl.handle.net/11086/550443>

Vigo, Edgardo (1975). «Sellado a Mano». Hexágono N.º 71.

## Cronograma

### Argentina

Edgardo Antonio Vigo.

La dictadura hace desaparecer a su hijo Abel Palomo, a quien los militares lo secuestran de su casa el 30 de julio de 1976.

1976

1977

### Argentina

Edgardo Antonio Vigo  
y Graciela Gutiérrez Marx.

El 22 de agosto de 1977 EA Vigo recibe de Graciela el que conmemora la Masacre de Trelew, y una invitación de arte correo recibida desde Japón. Ese mismo día le propone conformar la dupla artística que iniciarán dos años más tarde.

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

Una de sus acciones poéticas se producía cada 21 de septiembre, en Boca Cerrada en Punta Lara, a orillas del Río de La Plata, donde hacían un ritual «para señalar que la primavera no podía florecer hasta que no terminara todo esto y por ahí lo mandábamos y alguien lo publicaba, y bueno... tan inteligentes no eran [los militares] para darse cuenta y pasaba el control» (Entrevista con Gabriela Gutiérrez Marx, 2010).

### Argentina

Edgardo Antonio Vigo  
y Graciela Gutiérrez Marx.

Nace la dupla *G. E. Marx Vigo*,  
en activo hasta 1983.

1979 - 1983

1979

Argentina

G. E. Marx Vigo.

Realizan una acción cuyo registro fotográfico envían por la red de arte correo. En la fotografía se observa a Vigo y GG Marx unidos mediante remeras cosidas entre sí, en respuesta a la invitación de *The Apropos T-Shirt Show 1979-10-12* del artista suizo Ruedi Schill.

◊◊◊◊◊◊◊◊◊◊

Crean la revista *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos (NLIEM)*, de los cuales editan 10 números hasta 1983 bajo la firma conjunta y, posteriormente, Vigo lo continúa hasta 1993, del número 11 al 20. Sus textos *declarativos Acuse de recibo (1979a)*, *Proyecto de anteproyecto de arquitectura poética (1979b)* y *Plataforma para nuestra acción marginal latinoamericana (1980)* forman parte de sus prácticas conceptualistas, al definir los núcleos ideológicos y estéticos que sustentan su trabajo artístico y comunicativo.

1984

Argentina

GG Marx y Susana Lombardo.

Nace la *Compañía de la Tierra Malamada*, integrada por amistades, familiares y estudiantes. Fue un colectivo abierto fundado sobre una mirada poética/política de la vida cotidiana.

1995

México

César Espinosa.

*V Bienal Internacional de Poesía Visual.*

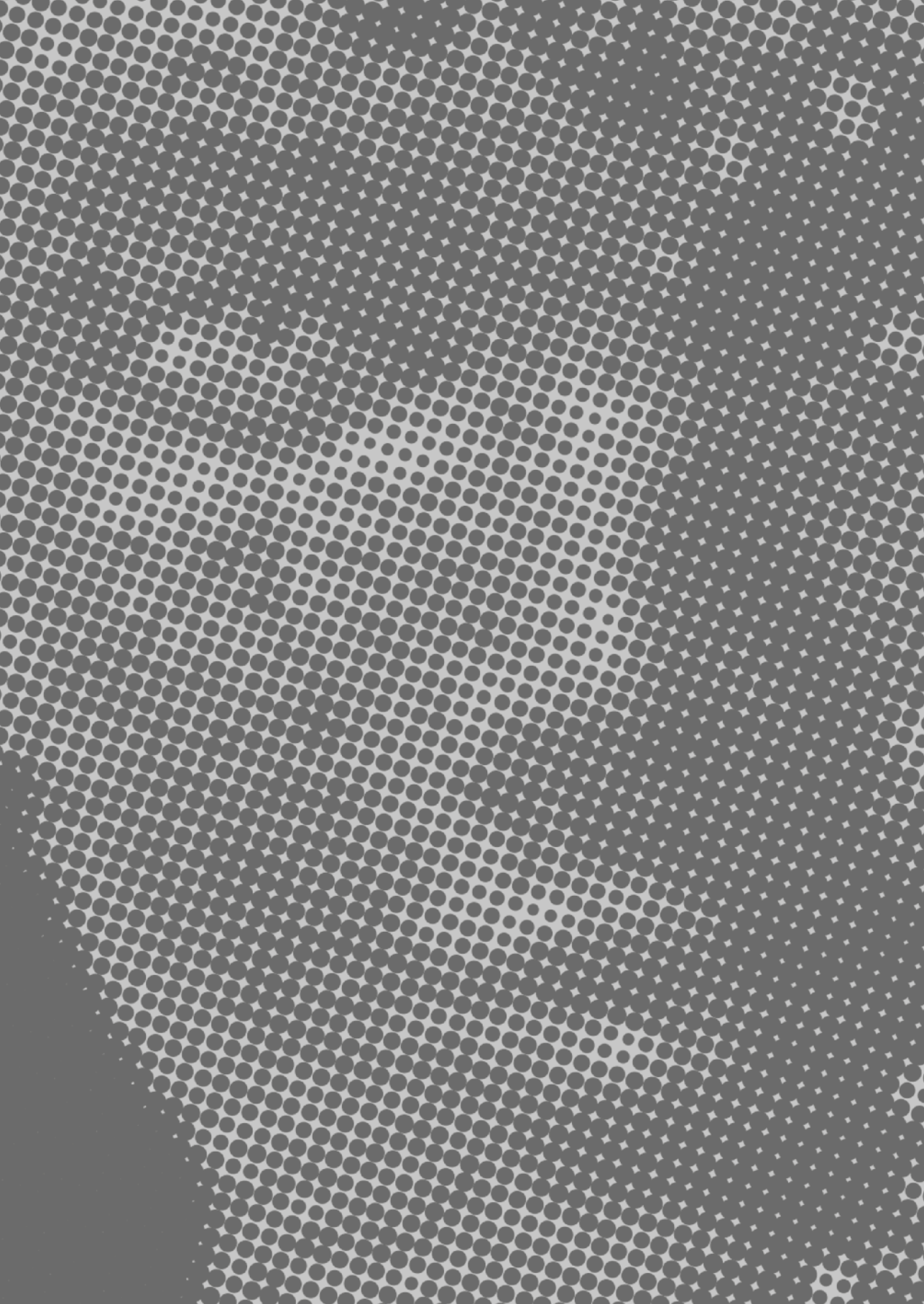
2001

Georgia (Rusia)

César Espinosa.

*VII Bienal Internacional de Poesía Visual.*





BLOQUE II:

**Desarrollos actuales de la PVE**



# La Poesía visual: entre la visualidad y el hipertexto

Johana Guarín Medina, Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia  
y Raquel Caerols Mateo, Universidad Complutense de Madrid

## Abstract

El impacto de las vanguardias históricas, a más de cien años de su aparición, ha desbordado con el tiempo toda pretensión original de sus agentes, inscribiendo e integrando muchos de sus postulados y búsquedas en el contexto amplio de la cultura. Estos postulados creativos anteceden por mucho las lógicas del universo informático actual, que definen gran parte de las dinámicas sociales, económicas y culturales del mundo globalizado, pero particularmente unas lógicas en donde la visualidad como un acto de ver moldeado por la cultura y el hipertexto como lectura asociativa y discontinua, constituyen la raigambre sobre la que se cimenta la Poesía visual como paradigma creativo.

En este texto planteamos una doble aproximación a la Poesía visual, con un particular interés en los mecanismos subyacentes a la experiencia del observador, tales como las asociaciones mentales y visuales que este realiza al aproximarse a las obras, sin perder de vista los componentes y la materialidad de las mismas. Nuestro propósito es plantear la Poesía visual como una experiencia hipertextual y una visualidad particulares, en la que la interacción de texto e imagen se corresponden con la reconfiguración del espacio del observador a modo de interfaz cultural, donde las interacciones, combinaciones y reconfiguraciones ocurren en la mente de quien observa.

Para desplegar nuestros argumentos, usaremos varias obras producidas en el contexto de las vanguardias de comienzos del siglo XX en su dimensión de hipertextualidad, en diálogo con algunas propuestas artísticas que forman parte de los fondos del MIDE-CIANT, haciendo un particular énfasis -tal como señalamos- en los fundamentos teóricos de la visualidad y el hipertexto.

En 1912 Pablo Picasso incorpora un volante publicitario de la compañía Michelin, con la frase "*Notre Avenir est dans L'air*", en uno de sus cuadros al óleo, acompañado de una segunda palabra, "*Jou*". El juego de palabras que sugiere, además del planteado por Picasso con el espectador y posiblemente con sus compañeros cubistas, constituye la apertura a la exploración de elementos no pictóricos en la obra que hacen parte de la cultura visual moderna, como la prensa y la publicidad, estableciendo una nueva dimensión creativa.

La pintura tiene una forma ovalada que rompe con la tradición pictórica de la delimitación del espacio rectangular, sumada a la descomposición de las formas que se superponen; en ella, los elementos tipográficos condicionan la interpretación, ya que no aparecen como ítems completos con relación a su referencia de origen (volante y prensa), sino que fueron puestos de tal manera que el juego de palabras opera como parte de la obra, constituyendo un recurso que invita a la interacción entre lo pictórico y textual.



Figura 26: Pablo Picasso (1912).  
Notre Avenir est dans L'air.

El mismo año, Guillaume Apollinaire publica su primer *Caligramme*, conjunto de grafías compuesto por palabras y fonemas, cuyo sentido de la experimentación lírica no se puede sustraer de su componente visual. La torre Eiffel emerge del orden de las palabras y su forma, es decir, que el plano de expresión gráfica del texto, en relación con el contenido del mismo, se suma para establecer su sentido como una unidad.

Estas dos experiencias constituyen, por tanto, la apertura a una relación entre las dimensiones lírica y pictórica como parte de un paradigma creativo que más tarde se denominaría Poesía visual. En ambos casos, existe una autorreferencialidad al proceso creativo y a la materialidad de la obra, ya sea con onomatopeyas, palabras o recortes de papel, que presentan los componentes mismos de cada obra y ponen en evidencia la construcción de una imagen, o podríamos decir ¿de un conjunto de interacciones que ofrecen multiplicidad de imágenes?

Este doble juego entre palabra y figura tiene sus antecedentes occidentales en las vanguardias del siglo XX como un arquetipo de la creatividad humana (Beatriz Orazzi, 2020), en donde texto e imagen interactúan de forma discontinua, de tal suerte que su sentido se configura provisionalmente en la mente del observador. Pero esta experiencia no es posible sin un conjunto de referentes que forman parte de la cultura visual moderna, como lo son los carteles y la prensa, antecedentes de la interacción imagen-texto, que contribuyeron a la formación de un público acostumbrado a las nuevas formas de visión o técnicas del observador (Jonathan Crary, 2007); con un particular énfasis en la capacidad de síntesis, una educación de la mirada que viene de la experiencia urbana propia del mundo moderno, con sus imágenes publicitarias masivas, su colorido, las exploraciones tipográficas y onomatopeyas que prepararon al espectador para esta nueva exploración creativa.

Por tanto, lo que se desprende de estas experiencias artísticas y creativas es la aparición de un nuevo tipo de visualidad, entendida como una «[...] práctica que comprende información, imágenes e ideas y que dota de autoridad al sujeto capaz de articularlas» (Sergio Martínez-Luna, 2019, p. 85); un modo particular de ver el mundo en el que la experiencia del observador ya no se traduce en la contemplación de la obra, sino en datos e información que interactúan y cuyo sentido emerge en la mente de quien observa a partir de su propia experiencia, pero también de las referencias (o autoreferencias) que se encuentran en la obra, junto a las claves para su interpretación.

Es una transformación de la mirada que hace posible la articulación entre elementos disímiles, pero que cobran sentido de múltiples formas, con diversas asociaciones a partir de una construcción particular del espacio, un espacio virtual, podríamos decir. La noción del espacio en la Poesía visual adquiere especial relevancia, ya que la bidimensionalidad del soporte es desbordada y proyectada a un espacio virtual que existe en la mente del observador, en donde se producen las combinaciones y reconfiguraciones necesarias para que emerja la imagen, una fugaz y subjetiva que no existe en el formato, sino que aparece en la mente de quien observa: el espectador<sup>1</sup>.

De esta manera, se asume que la cuestión de la visualidad tiene que ver con la experiencia de observación, un acontecimiento que sucede en la interacción entre la subjetividad de quien observa y el carácter de lo observado, que como afirma Mieke Bal (2016):

La cuestión de la visualidad es simple: ¿qué sucede cuando la gente mira y qué surge con ese acto? El verbo «sucede» sugiere que el evento visual es un objeto y el verbo «surge» nos dice que la imagen visual es un objeto también, pero una imagen fugitiva, fugaz y subjetiva, más que una cosa material que podamos conservar. Estos dos resultados (el acontecimiento y la experiencia de la imagen) se dan la mano en el acto de mirar y sus consecuencias. (Mieke Bal, 2016, p. 31)

Si trasladamos la pregunta de Bal a la experiencia con una obra de Poesía visual, posiblemente encontraremos un proceso de descubrimiento y reconstrucción, una obra que muta con cada mirada y con cada nueva asociación entre sus componentes. Lo que «sucede» emerge cuando quien observa despliega sus propias experiencias, expectativas, saberes, incluso lo que ignora, frente a los recursos del artista en un instante específico, y en ese acto surge una imagen virtual que no se agota con la mirada, sino que se transforma constantemente en cada acontecimiento del ver. Decimos que esta imagen es virtual y emerge en un espacio virtual porque antes de que se produzca sólo existe como posibilidad, no está presente en el contexto material de la obra, sino en la mente de quien elabora las conexiones entre

los distintos elementos incluidos en la subjetividad del espectador, la materialidad y el espacio físico en el que está dispuesta. Para W. J. T. Mitchel, la imagen virtual corresponde a la dimensión no material del Imago que se configura con otras dos dimensiones, la material constituida como objeto, y la simbólica en la que opera como medio (W. J. T. Mitchel, 2017).

En síntesis, entendemos que la experiencia del observador frente a la Poesía visual constituye una visualidad y una experiencia hipertextual específicas, enmarcadas en una noción de espacio virtual.

### **De la visualidad al hipertexto: un espectador activo**

Lo que encontramos, entonces, es que en la Poesía visual se da un tipo específico de visualidad, es decir, una mirada condicionada por la cultura y las propias expectativas que determinan la forma particular de interactuar con la obra, un acontecimiento visual. Pero ¿qué caracteriza esta experiencia y cómo opera? Tal vez uno de sus principales rasgos es la convergencia de medios, pues elementos de la poesía tradicional son deconstruidos y se integran a recursos de otra índole como la fotografía, el diseño gráfico, la tipografía, la pintura y la escultura, entre otros, o recursos pictóricos y plásticos se integran a signos lingüísticos, palabras y onomatopeyas. Es decir, que en términos creativos hay dos puntos de partida para la creación: quienes comienzan en la poesía y paulatinamente se acercan a otros medios para expandir la poesía tradicional con recursos plásticos, y quienes desde la plástica se aproximan de manera paulatina a la palabra como recurso visual, indicial y de anclaje. Ambos recorridos se traducen a su vez en una forma de enfrentarse a cada obra, una experiencia de observación, en la que es necesario contar con la capacidad de ordenar, configurar y enlazar los distintos recursos utilizados por el artista, con cierto conocimiento para articularlos y darles sentido, reafirmar su sinsentido o como experiencia sensible.

Por tanto, hay unas implicaciones cognitivas que recaen en el observador/ espectador vinculadas con su capacidad para relacionar los contenidos y medios que entran en el campo visual.

Para Martínez-Luna la visualidad «es aquello que hace de la visión un lenguaje» (Sergio Martínez-Luna, 2019, p. 85);, desde esta perspectiva, las obras de Poesía visual requieren de cierto alfabetismo, un conjunto de saberes orientados al reconocimiento de lo icónico-literario propio de otros medios como el cartel (Juan Antonio Ramírez, 1997), para poder acceder al entramado de sentidos posibles. Esto significa que una educación de la mirada es indispensable para interactuar con las obras, una que conecte la multiplicidad de medios y de lenguajes, con la capacidad de reconfigurar sus componentes y ponerlos en acción, tal como se puede rastrear en los antecedentes históricos durante el siglo XIX:



Figura 27: Alfonso Aguado (2019). *Homenaje a la Imprenta*.

Más importantes para la forma de visualidad que era propia del capital eran los nuevos medios para disciplinar la visión, como las pruebas de daltonismo que se introdujeron para los trabajadores industriales en la década de 1840, independientemente de su eficacia según los estándares modernos. En consecuencia, el proceso de producción moderno que culminó en los sistemas de Taylor y Ford pasó a depender de una coordinación mano-ojo reflexiva, entrenada en el deporte, administrada por la distribución de lentes correctivos y controlada con pruebas visuales. (Smith, en Nicholas Mirzoeff, 2006, p. 66)<sup>2</sup>

Esta nueva forma de hacer y también de observar se inaugura con las vanguardias históricas, aunque estas manifestaciones logo-icónicas o mixtas ya se venían practicando desde el Renacimiento (*Emblemas y Empresas*) (Blanca Millán Domínguez, 2014), o en medios como el periodismo ilustrado desde el siglo XVII, en donde «La asociación texto-imagen empezaba a crear estereotipos de significación codificada, susceptibles de utilizarse posteriormente como los elementos mínimos de un metalenguaje icónico» (Ramírez, 1997, p. 36). Pero es en las vanguardias históricas cuando nace desde la intencionalidad del propio artista, fundamentado en el giro significativo y trascendental de los procesos creativos, que impactan a su vez en la formación de la mirada del espectador moderno y su capacidad para acercarse a este paradigma creativo.

En la obra de Alfonso Aguado, *Homenaje a la imprenta*, por ejemplo, las distintas capas de letras sobrepuestas, que evocan los tipos móviles de

la imprenta de Gutenberg, contienen una invitación al descubrimiento, a encontrar palabras sueltas o conectadas (sentidos) que sólo emergen a la luz de los intereses del observador, quien debe contar con los recursos necesarios para establecer la naturaleza de dichas conexiones. Un libro en el que no podemos recorrer sus páginas, y sin embargo nos sugiere la posibilidad de transferir ideas y emociones a través del tiempo y el espacio.

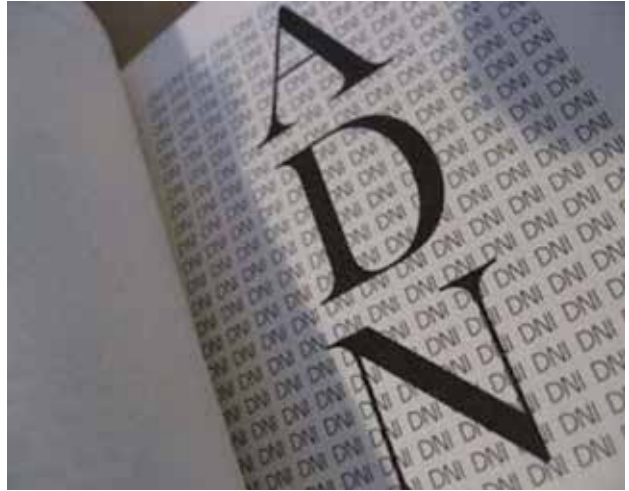


Figura 28: Cristina Peralto. ADN.

Por otro lado, tenemos el trabajo de artistas como Carmen Peralto, cuyos elementos tipográficos constituyen la entrada para abordar cuestiones profundas sobre el ser humano, y el mundo contemporáneo. El juego de palabras y su disposición en la página son factores determinantes de las preguntas o cuestiones que se transmiten al espectador y, en este caso, podríamos afirmar que la transformación que sufre la imagen mimética indica la configuración de la forma a través de relaciones conceptuales y no a través de elementos físicos, como datos abstractos y conceptos con los que se debe estar familiarizado para descifrar su código.

En esa dirección, resulta curioso evidenciar que la cuestión del espectador activo, necesariamente participante y en acción, no es un hecho que esté vinculado o sea directamente dependiente de una tecnología para que este tipo de espectador receptor se dé, para que sea contingentemente necesario, pues el proceso del observador en la génesis hipertextual de la Poesía visual ya debe ser obligatoriamente activo.

Aquí resulta ya preciso reflexionar por el contexto digital contemporáneo, el papel del código binario que se suma a la transcodificación cultural (Lev Manovich, 2005) en la creación contemporánea de la Poesía visual, en relación al papel y naturaleza del observador y la naturaleza hipertextual e hipermedial de la misma. Así pues, ¿se puede entender el trabajo de artistas de Net Art como Vuk Cosic como Poesía visual, al sustentarse en la hipertextualidad e hipermedialidad?



Figura 29: Vuk Cosic (2007). *Deepscii*<sup>3</sup>.

### **Hipertextualidad e hipermedialidad como fundamento para la creación de imágenes en la IA: el prompt y la Poesía visual**

Como hemos señalado anteriormente, entendemos que resulta imprescindible reflexionar sobre la dimensión hipermedial de la Poesía visual, en el enfoque de la presente investigación, centrada en analizar y apoyar conceptualmente la Poesía visual desde la hipertextualidad y en el contexto contemporáneo digital en su papel en la creación de imágenes. Es preciso, pues, abordar la dimensión hipermedial de la Poesía visual, su potencial y sentido hipermedial, pues lo expuesto constituye y aporta una base teórica y conceptual a dichas imágenes hipermediales y sus procesos creativos.

Parece evidente que una de las claves para la creación de imágenes en las plataformas de IA es la combinación de palabras para la generación de nuevas imágenes que propicien dicha generación o, en definitiva, la combinación de palabras e imágenes. Ciertamente, no se tiene por qué generar como resultado una imagen en sí de Poesía visual, calificada como tal, pero la génesis de la misma sí se produce desde el método creativo de la Poesía visual, por lo que podríamos decir que es un proceso creativo hipertextual, así es la génesis de su algoritmo, podríamos decir también. Y en ese sentido, se puede deducir que toda imagen resultante de los procesos de la IA sería en sí misma Poesía visual.

Así pues, estos procesos trascienden el hecho tecnológico, su mediación, por lo que su fundamentación (tanto del concepto que denominamos hipertextual

como del hipermedial) la encontramos aquí en la dimensión humanista, como así lo evidencian las palabras de Manuel Castells:

Son nuestras mentes –y no nuestras máquinas– las que procesan la cultura, sobre la base de nuestra propia existencia. La cultura humana sólo existe en y por las mentes humanas, generalmente conectadas a los cuerpos humanos. Por tanto, si nuestras mentes tienen la capacidad material para acceder al ámbito global de las expresiones culturales, seleccionarlas y recombinarlas, entonces sí podemos decir que existe el hipertexto: el hipertexto está dentro de nosotros mismos. (Castells, 2001, p. 229)

En ese sentido, podemos afirmar que el papel activo que se le presupone al espectador de lo digital, como si fuera un hecho específico de la génesis de la imagen digital, o que la inevitable naturaleza hipertextual de la imagen hipermedial fuera un hecho exclusivo de la misma, no se fundamenta en la tecnología, sino que lo que llamamos hipertextual e hipermedial es de naturaleza puramente humanista (tanto desde el punto de vista del observador como de los procesos de creación de imágenes), trascendiendo, tal como hemos señalado, el hecho digital, a la tecnología en sí.

Y además, dicha naturaleza humanista se fundamenta y hace posible que estos algoritmos sean, que las narrativas de la IA se den y, se hayan conformado como tal, gracias al giro en los procesos creativos de las propias Vanguardias Históricas. Es decir, la IA puede ser no por la tecnología en sí, sino porque sus narrativas se generan y se conforman a partir de las llamadas que llama realidades implícitas, y ahí está también la base de la Poesía visual:

La vanguardia, según Peter Bürger (1974), es la crítica al principio romántico de inmediatez y transparencia del sentimiento propio del Expresionismo. Con él se inauguró una concepción en la que el arte ya no es un medio para difundir o expresar emociones o juicios ajenos a los procesos de su realización. El arte es, en sí mismo, una parte constitutiva de la realidad. Se abandona la idea de sistema, esencial al clasicismo, porque no se trata aquí de organizar realidades existentes, sino de provocar la emergencia de realidades implícitas. (Caparelli, Gruszynski, Kmohanp, 2000, p. 69)

¿Qué es, si no, la Poesía visual? ¿Cuál es la fundamentación de las imágenes creadas por la IA? ¿Podrían ser sin estas realidades implícitas que se nutren del concepto de la hipertextualidad, de nuestro cerebro hipertextual? Tal como señala Marina Nuñez en la última exposición en el Museo Lázaro Galdiano, una de las artistas contemporáneas más relevantes en la creación de imágenes digitales con las herramientas de IA, «nada es tan profundo como la piel» .



Figura 30: Marina Núñez (2023). *Botánica* (2).

## Notas

<sup>1</sup> El concepto de espectador es importante porque recoge la idea del ciudadano consumidor propio de la modernidad. Las obras de arte no solo se contemplan y observan en exposiciones y museos, son objetos de consumo que forman parte del mercado del arte. Además, es el ciudadano consumidor quien experimenta los lenguajes diversos en el contexto urbano como el diseño gráfico, la publicidad, la tipografía o la fotografía, que constituyen parte del repertorio de medios de la Poesía visual, lo que permite una interacción formada con las obras.

<sup>2</sup> Traducción del inglés realizada por las autoras con ayuda de *Google translate*.

<sup>3</sup> <https://proyectoidis.org/codigo-ascii>

## Bibliografía

Bal, Mieke (2016). *Tiempos transtornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.

Bürger, Peter (1974). *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Caparelli, Sérgio; Gruszynski, Ana Cláudia; Kmohan, Gilberto (2008). «Poesía visual, hipertexto e ciberpoesia». *Revista FAMECOS* N.º 7 (13).  
<https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/3082ç>

Castells, Manuel (2001). *La Era de la Información. Economía, Sociedad y Cultura*. Volumen I, II, III. Editorial. Siglo XXI. Tercera edición, México.

Crary, Jonathan (2016). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. España: CENDEAC.

Manovich, Lev (2005). *El lenguaje de los nuevos medios*. Barcelona: Paidós.

Martinez-Luna, S. (2019). *Cultura Visual. La pregunta por la imagen*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil.

Millán Domínguez, Blanca (2014). «Visualidad y experimentación en la poesía de neovanguardia española». *Experimental I. Estudios número extraordinario 2014*. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane.  
<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/issue/view/593>

Mirzoeff, Nicolas (2006). *On Visuality*. *Journal of Visual Culture*, N.º 5.

Mitchel, W.J.T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil.

Orazi, Verónica (2020). «La Poesía visual en España (S. XX): del vanguardismo al neovanguardismo» *eHumanista/IVITRA* N.º 17.  
<file:///Users/ana/Desktop/Dialnet-LaPoesiaVisualEnEspanaXXXDelVanguardismoAlNeovangu-8963385.pdf>

Ramírez, Juan Antonio (1997). *Medios de Masas e Historia del Arte*. Madrid: Cátedra.



# La Poesía visual como partitura resonante

Javier Ariza Pomareta

## Introducción

La asociación de la palabra a una imagen creativa se viene experimentando desde los inicios de la escritura alfabética. Es a través de la irrupción de las vanguardias de inicios del siglo XX cuando se produjo una ruptura definitiva de los paradigmas establecidos en el seno de la literatura. De manera muy particular, en el ámbito de la poesía surgió la necesidad de superar cualquier tipo de convención que supusiera un obstáculo creativo, tanto para el uso del lenguaje como para su expresión fonética y gráfica. Por un lado, con la búsqueda de nuevas sonoridades para una palabra liberada y la disgregación de sus fonemas. Por otro, con la formulación de nuevas formas para su representación, edición o exposición gráfica. La declamación fonética sometida a experimentación, en cuanto manifestación sonora libre y en cuanto transcripción visual plástica, conllevó la interpretación del soporte en el que se desarrollaría el poema como un espacio de creatividad tanto para el continente, una superficie no necesariamente bidimensional, como para el contenido. En él, la escritura no solo se sometió a su construcción, sino también a su destrucción, atomización, reorganización, permutación, repetición o transmutación. Tras la fragmentación de la escritura y la reunificación de sus elementos, la estructura generada ofreció una nueva disposición compositiva.

En ella también tomó protagonismo el espacio en blanco. Un silencio atronador, territorio colmado de redes, para un contenido no visible pleno de fuerza, significación e identidad. Resultado de todos estos procesos de renovación poética, no olvidamos citar algunas referencias fundamentales acontecidas a lo largo de un vibrante siglo XX para la palabra expandida, en cuanto poética de la imagen, como expresan, entre otras, los caligramas de Apollinaire; la distribución del poema y la introducción de los espacios en blanco de Mallarmé; el dinamismo de la nueva literatura y las palabras en libertad del movimiento futurista; el carácter heterodoxo de los poemas-*collage* dadaístas; la tipografía experimental de la poesía *zaum*; las imágenes del surrealismo; la autonomía y polisemia de los poemas creacionistas; la relación del ultraísmo con las artes plásticas; la materialidad del lenguaje en el letrismo; o la visualidad de la poesía concreta. A ellas cabría añadir el emerger de nuevas corrientes de vanguardia e innumerables manifestaciones, a contracorriente, a través de artistas visuales y poetas experimentales surgidos a lo largo del siglo XX. Un buen ejemplo de ello lo representa la excelente monografía *La otra escritura* (1990), de José Antonio Sarmiento, documento

imprescindible para comprender el surgimiento de una nueva Poesía experimental de vanguardia en España.

El concepto de poesía de vanguardia, vinculada de forma particular a las artes plásticas, se expandió en vertientes diferenciadas como la Poesía visual, la poesía fonética y la poesía sonora. La Poesía visual fundamenta su ser en la relación gráfica de sus distintos elementos compositivos (imágenes, colores, formas, tipografías, diseños). En la poesía fonética, el mensaje poético se desprende por la búsqueda y presencia de un componente auditivo, cuya sonoridad se genera por el uso creativo de la voz mediante palabras inventadas, fragmentación del lenguaje, búsqueda de tonalidades, o cualquier tipo de experimentación o recurso fónico para su declamación. Comparte propósito, en parte, con la poesía sonora, la cual se caracteriza por servirse de técnicas instrumentales para el registro, edición y reproducción técnica de los contenidos. En su origen, la poesía sonora se experimentó a través de la versatilidad que ofrecía el magnetofón, mediante el cual se integraban, entre otros, ruidos, música y sonidos vocales, atendiendo a la sonoridad de su expresión acústica y ritmo. Una vez fijado el resultado en un soporte técnico (en otros tiempos físico, hoy día incluso virtual), la necesidad de una partitura utilitaria para una reproducción posterior fiel del contenido sonoro dejó de tener sentido. Se trata de un sonido que tiene su razón de ser sobre el soporte mismo en el que se encuentra fijado (Michel Chion, 2001). Por otra parte, desde las artes plásticas se percibió el valor poético de estos distintos soportes como objetos emancipados y conceptualmente auto referenciales y fueron utilizados creativamente como elemento principal en la realización de obras visuales de carácter sinestésico.

Cabe señalar que los límites entre las vertientes poéticas anteriormente mencionadas no son estancos. Si bien trazan caminos creativos desarrollados de forma independiente, acostumbraban, no obstante, a ser transitados de forma paralela, cuando no conexas o interseca. Observadas desde el ámbito de las artes plásticas, podríamos encontrar algunos rasgos comunes si centramos nuestra mirada en la relación entre la Poesía visual y la poesía fonética. Uno de estos rasgos se encuentra en la concepción gráfica de la imagen, en la que se transforma el propio poema, una suerte de partitura visual tan sugerente como anómala. Otra particularidad se manifiesta en la aplicación de procedimientos donde interviene la fragmentación como, por ejemplo, el *collage*. Sobre esta técnica, Raúl Hausmann, coherente con el anti-arte promulgado por los dadaístas, indicaba que era una forma de crear que, en cierta forma, sustituía el papel del artista por el de una suerte de ingeniero o montador, al convertir la obra en un trabajo de construcción (Gerhard Richter, 1965, p. 118)

Las palabras y letras (bien de carácter tipográfico y/o caligráfico), onomatopeyas, sonidos y ruidos, se amalgamaron audazmente en las superficies conformando una imagen visual que no ha dejado de interactuar

con otros elementos y lenguajes propios de las artes plásticas. Destacan algunas técnicas gráficas como el *collage*, pero también la dimensión sonora en la imagen se extrapoló a otros lenguajes, como la fotografía. Por ejemplo, Gerhard Rühm realizaba una serie de *collages* que combinaban partituras con fotografías. Esta dimensión sonora también se refleja en el dibujo, la composición, el color, e incluso en el gesto y el propio cuerpo, tal y como lo reivindica Esther Ferrer, y como lo aborda Bartolomé Ferrando en su sugerente texto *Hacia una poesía del hacer* (1981). Podríamos destacar en esta dirección algún texto más reciente, como *Partituras gráficas en el arte de acción* (2019) de Macarena Montesinos, que enfatiza la relación del cuerpo con las artes plásticas en relación con la notación musical y cinética.

### La instrucción como partitura visual

La presencia de la letra en la superficie del soporte sobre el que se construye la imagen invita a una lectura que explora tanto el sonido como su significado semántico.

Mediante la escritura el lenguaje hablado se convierte en herramienta e instrumento. La notación textual supone la conceptualización del sonido en cuanto representación gráfica de una instrucción. Un claro ejemplo lo ofrecen los *Eventos*, notaciones escritas en papel creadas por George Brecht como *Three chair events* (1961), y que fueron tan practicadas por el resto de artistas Fluxus. Es preciso recordar en este punto que Brecht le otorgaba a la palabra *Evento* un valor multisensorial y con ella incidía en su interés por que la obra adquiriera un sentido más escenográfico, objetual, con motivo de evitar poner toda la significación del contenido en las cualidades puramente auditivas (Lely, J. y Sauders, J., 2012, p. 111). Por otra parte, el poema visual cargado de contenido léxico se torna en partitura performativa. Yoko Ono denominó a sus piezas textuales *Instrucciones*; estas se encuentran recogidas en su mayor parte en el célebre libro *Grapefruit*, editado en 1964. En su opinión, dichas piezas pueden llegar a ser planteadas como una forma de autoaprendizaje, reflexión y lugar para la memoria, una forma de documentar, reflexionar y aprender.

Las partituras textuales breves también se encontraban ya presentes en 1960, en propuestas musicales como las formuladas por *La Monte Young* en composiciones como, entre otras, las piezas para piano dedicadas a David Tudor. Coincidiendo en fecha con los *Eventos* de Brecht, encontramos poemas de Jackson MacLow conformados por letras manuscritas, como son su serie de dibujos *Drawing-Asymmetry* (1961). De igual modo cabría recordar las partituras textuales, los cartones, tan característicos de *Zaj*. Destacaría de este grupo la propuesta *Concierto Postal* (1965), consistente en una carpeta que contiene cinco cartones con partituras de Juan Hidalgo, Tomás Marco, José Cortés, Walter Marchetti y Manuel Cortés, y un sobre con una tarjeta que

decía: la recibirá usted por correo. Esta información se incluía en el díptico realizado con motivo del Festival *Zaj*, celebrado en Madrid durante noviembre y diciembre de ese año. El intérprete de estas partituras era uno mismo, es decir, el receptor del envío.

Algo muy habitual en este tipo de propuestas de carácter participativo era que las partituras se encontraran abiertas a su interpretación por cualquier persona. El contenido de las mismas es de lo más variado. Desde instrucciones muy extensas y perfectamente detalladas hasta aquellas que, reducidas a la mínima expresión, ofrecían (paradójicamente) una máxima interpretación. Una de esas últimas puede ser el proyecto sonoro *Listen* (1968) de Max Neuhaus, cuya explícita partitura es, simplemente, dicha palabra convertida en imagen. Sobre la relación de la partitura como instrucción textual cabría recomendar la lectura de la interesante publicación *Instrucciones de uso*, de Belén Gache (2014). Su ensayo nos ofrece, vinculado a las nuevas formas literarias, una personal perspectiva de la doble instancia instrucción-realización tan característica de la partitura, que la autora asocia a dos temáticas de pensamiento contemporáneo: la sociedad alienada y la noción del lenguaje como máquina.

### La poética de una música visual

Se vislumbra el potencial alegórico del sonido transmutado en imagen y su posible representación poética en cuanto posible traducción sinestésica, representación fonética, correspondencia de conceptos, o pura evocación sonora. La adaptación de términos musicales en el ámbito plástico se expresaba ya a principios de siglo XX. Un poeta y crítico artístico como Camille Mauclair, enunciaba en el análisis de determinadas obras pictóricas aspectos tales como, por ejemplo, el cromatismo, la armonía, el tema o el motivo. Mauclair comparaba, en este sentido, la música de Debussy con las pinturas de Monet, sugiriendo que sus paisajes eran, en realidad, sinfonías de ondas luminosas. Definía esta relación con el término *sonorous patches* (parches sonoros). El término hacía referencia a las particularidades concretas de una parte determinada, breve o extensa, que la distinguiera de otras y que contribuyera a su riqueza y diversidad. De modo análogo se expresa un polifacético creador como Roger Fry quien, en el catálogo realizado para la exposición *The second Post Impressionist Exhibition*, celebrada durante octubre y diciembre de 1912 en la galería Grafton de Londres, introduce el término visual music (música visual) para referir las abstracciones de Kandinsky, al considerar que sus composiciones pictóricas se asemejaban a las musicales (Christopher Scoates, 2013, p. 18). Un año antes, en diciembre de 1911, el pintor ruso ya había publicado su mítico libro *De lo espiritual en el arte*.

Por extensión, Fry hacía referencia al carácter bien melódico o sinfónico de las composiciones visuales, simples o complejas, que considerase pudieran estar

expresadas en ámbitos artísticos como la pintura, el grabado o la miniatura, entre otras. En el mismo sentido, también aludía al efecto psicológico del uso del color, y en cómo este era capaz de unir la vista con otros sentidos. Para ello asignaba, incluso, una calidad acústica a los colores y en su argumentación teórica mencionaba con criterio los trabajos de Sacharjin-Unkowsky. Recordemos que esta autora había ideado un método propio de traducción del color al sonido, con la intención de «describir sonidos por medio de colores y colores por medio de sonidos, con lo cual el color podía oírse y el sonido verse» (Herschel, 2005, p. 171)

Este proceder nos conduce al uso del término de sinestesia, por cuanto un sentido concreto reacciona a un estímulo destinado a un sentido distinto. Cabría añadir otro término de interrelación de estos sentidos como es el de *imagen acústica*. Creado por Ferdinand de Saussure, sugiere que un sonido construye una imagen mental del mismo en cada persona que lo recibe. Debemos advertir que esta referencia se introduce en un contexto lingüístico para diferenciar el significante del significado. El interés que nos produce el término acuñado es que esta asociación para el signo denota que la capacidad de crear imagen no es solo visual y que los mecanismos entre los sentidos de la vista y del oído se encuentran interrelacionados en distintos niveles, siendo el psicológico uno de ellos. Esto nos lleva a la consideración de que la capacidad de relacionar desde la propia psique un sonido con una imagen es bidireccional. Razón por la cual, también la visualidad de una imagen nos permite recuperar a nivel individual la posible memoria sonora con la que se encuentre subjetivamente vinculada.

En las artes plásticas, se puede apreciar la conexión entre el sonido y la imagen, como vínculo a la música. Algunos trabajos académicos se ocupan de ello, poniendo su foco principal en las vanguardias del siglo XX. Uno de ellos lo encontramos en la temprana tesis presentada en 1969 por J. N. Mané con el título *The musical phase of modern painting*. En el texto, si bien se centra en la relación pictórica, también se apunta a la importancia para la práctica de las artes plásticas de poseer un enfoque multidisciplinario y ciertos conocimientos en música como un medio para mejorar el proceso de creación. Algunos ejemplos muestran este interés: Van Gogh tomó lecciones de piano, Vlaminck y Paul Klee de violín, Braque de flauta, Russolo el piano, el violín y el órgano, Kandinsky tocaba el violoncello y el piano... la relación a lo largo del siglo XX es interminable. De forma análoga, Matisse trasladó a sus pinturas conceptos de variaciones melódicas y ritmos, y a sus collages en papel conceptos musicales de jazz; de forma semejante, Paul Klee trataba en sus obras elementos relativos a la poesía, las palabras y notas musicales. El tratamiento del color y la línea o las estructuras repetitivas deben ser interpretadas como una suerte de exploraciones plásticas correspondientes a melodías y ritmos; un ejemplo lo representa la obra de Klee *Fugue in Red*

(1921). También cabría destacar cómo se trasladan del mundo sonoro al ámbito de las artes plásticas diversos conceptos musicales como, por ejemplo, el de arabesco musical, que permite no solo añadir cierta ornamentación a la obra, sino también incorporarle conceptos como el de improvisación. Otros creadores como Duchamp, que no cultivaron la formación musical, tampoco tuvieron prejuicios en realizar incursiones plásticas en dicho mundo, como demuestra su célebre *Erratum Musical* (1913), introduciendo así en ambos contextos creativos (visual y sonoro) el concepto y uso del azar. Dichas incursiones procedentes desde las artes plásticas tuvieron un gran impacto para el devenir de un extraordinario intercambio de confluencias entre los ámbitos de las artes plásticas y la música que hoy en día se nos antoja irrenunciable. Un músico tan fundamental como John Cage (1985) lo expresaba con esta sentencia: «una forma de escribir música: estudiar a Duchamp» (John Cage, 1985, p. 72).

La interrelación del sonido con elementos visuales nos ofrece un contexto de libre albedrío y sin propiedad donde tiene lugar la fusión de la música con las artes visuales, dando lugar a conceptos tan sugerentes como *música visual*. Un músico tan heterodoxo como Llorenç Barber suele particularmente expresarlo como *música viva*. Con él define esa convicción personal, subjetiva, e individual de concebir los sonidos y las músicas propias con mano y mente abierta; que no tiene ningún reparo de elegir para graficarlos un bolígrafo y un papel cualquiera antes que el papel pautado; que prefiere útiles que ofrecen libertad al gesto; que convierte cualquier signo gráfico dibujado en un elemento tan significativo e interpretable, tan válido –o más si cabe–, para el músico que aquellos sistemas normativos que prefiere obviar. Un claro ejemplo de ello lo representa su instalación *El aire es el aura* (2013), conformada por numerosas partituras visuales suspendidas del techo y flotantes por el espacio. Su disposición nos ofrece un compendio visual de músicas, sonidos, palabras y ruidos grafiados que se entremezclan y desenvuelven poéticamente en el espacio. Su aparente cacofonía visual desafía y se rebela al mismo tiempo contra las imposiciones de una tradición cultural, las normas y convenciones humanas asumidas.

En la misma dirección podríamos señalar las partituras visuales de la músico Fátima Miranda –partituras que son realizadas en este caso atendiendo a un objetivo estrictamente funcional y que responden a unas necesidades compositivas– cuya lectura supone, no obstante, un acto de contemplación estética debido a su configuración visual de carácter abstracto, colorista y dinámico.

### **Partiturización gráfica del sonido**

El siglo XX expandió la expresividad sonora a través de nuevas corrientes como la atonalidad, el serialismo, la música concreta, la electroacústica,

el indeterminismo o la música experimental, entre otras. Estos cambios de paradigma también contribuyeron a un desplazamiento de la música a experimentar nuevas formas para su composición, interpretación y representación. Consecuencia de la expansión de este universo sonoro, la codificación gráfica del sonido, de la música, se percibe como un terreno de libertad subjetiva donde aportar formulaciones sonoras y gráficas de infinitas posibilidades creativas. Un ejemplo temprano de los nuevos aires, que anunciaban un cambio de tal trascendencia, lo podría representar una obra de Satie como es *Parade* (1917), en cuya partitura tienen cabida la presencia de objetos de la vida ordinaria aparentemente tan inconexos y estrambóticos como una máquina de escribir, un silbato o un sonajero. Si bien en las artes plásticas esta yuxtaposición de elementos se produce de manera más natural y aceptada, en el ámbito musical se observa de forma más lenta y reticente. Como consecuencia de estos atrevimientos, para disgusto de los ortodoxos burgueses, comienzan a surgir algunos términos como ruido o cacofonía, y a producirse las primeras confrontaciones críticas respecto a la consideración de si su resultado corresponde o no con un sonido musical.

La música es un lenguaje universal. Así lo consideraba el músico futurista Francesco Cangiullo, quien propone en su manifiesto *Poesía Pentagramatta* (1922) la inclusión literal de la dimensión gráfica del texto en la partitura como un medio para llegar a un mayor número de personas. Su propuesta ofrece el pentagrama musical como un soporte creativo sobre el cual escribir poesía de forma caligráfica libre en posible conjunción con notación musical. Esta simultaneidad gráfico-musical es, en su opinión, una innovación con un gran campo de aplicación futura ya que añade «una nueva extensión incommensurable de territorio virgen al campo poético, ya completamente agotado» (p.9). Cangiullo observa su diseño musical como un valor artístico, afirmando que abre un nuevo horizonte de emociones estéticas. No duda en ofrecerlo a otras personas para su modificación y perfeccionamiento desde la convicción de que «las artes se fusionarán cada vez más, por nuestro bien» (Francesco Cangiullo, 1922, p. 9)

Desde la perspectiva de las artes plásticas, podemos interpretar el carácter gráfico de una partitura realizada al margen de la escritura y soporte convencionales. Según observemos el vínculo de la partitura con el lenguaje vinculado a una disciplina concreta resultará posible incluso clasificarlas bajo nuevas nomenclaturas. Así lo determina Marina Buj (2015), al establecer distintas relaciones para la elaboración de partituras concebidas desde los lenguajes propios de una disciplina creativa visual concreta, lo que puede dar lugar, a por ejemplo: la *partitura-cómic*, la *partitura-collage*, la *partitura-objeto*, las *video-partituras*, las *partituras fílmicas*, las *partituras fotográficas* o las *partituras dibujadas* (Marina Buj, 2015, pp. 129-145)

El cambio de paradigma en la representación gráfica de la partitura convencional en el contexto musical fue muy notorio en los años sesenta del siglo pasado. En esa época, editoriales como Universal Edition de Viena, fundada en 1901, comenzaron a diferenciar en sus catálogos las partituras con una estructura más abierta (mobiles) o gráfica (musical graphics), de aquellas más cercanas a la notación convencional. Según Cook (2004) en un estudio sobre las vanguardias, se advierte que, a pesar de que el carácter y los costes de producción de las partituras abiertas las hicieron poco accesibles para un público mayoritario, tuvieron un significativo impacto en las prácticas artísticas contemporáneas y su influencia se extendió más allá de los confines estrictamente musicales, alcanzando también a muchos artistas visuales y poetas (Nicolas Cook 2004, p. 463). De igual modo, también los compositores tomaron conciencia del valor plástico de sus partituras, otorgando a las mismas un interés visual creciente que podía traducirse en soluciones expresivas, formatos, materiales y soportes nada convencionales. Es preciso destacar algún proyecto editorial que hoy día prosigue cultivando este propósito. Uno de ellos es la reciente publicación internacional *Graphème, de smallest functional unit*, que cada año publica, desde su inicio en 2020, un nuevo volumen de partituras musicales experimentales.

Cabría distinguir en este ámbito experimental entre dos conceptos visuales análogos, si bien diferenciados, como son notación gráfica y gráficos musicales, este último muy vinculado a autores como Sylvano Bussotti o Roman Aubestock-Ramati. La diferenciación, si bien no siempre resulta nítida, nos la ofreció este último quien, desde su condición multidisciplinar, declaró que en la gráfica imperaba la presencia de un conjunto de códigos formado por símbolos y signos de carácter interpretable a nivel sonoro, mientras que en lo gráfico, los elementos visuales poseían un carácter fundamentalmente estético, no requiriendo, necesariamente, dicha traducción. Como se puede advertir, los límites de la distinción se aprecian bastantes borrosos. Podemos añadir que un buen número de músicos han llegado a definir sus propias partituras con términos alternativos como música gráfica, siendo estas concebidas para ser interpretadas por instrumentos o condiciones musicales muy concretas. Todos estos conceptos permiten percibir el espíritu de libertad creativa que comenzaba a revelarse también en el propio seno de la música en la traducción del ámbito imagen-sonido desde una perspectiva visual y poética amplia.

### **La útil inutilidad de las nuevas grafías**

El investigador Aitor Martínez (2019), en su estudio *El soporte del tiempo*, alude al término nuevas grafías o escrituras para destacar el carácter innovador de la obra *Formas Planas* (1972) de Jesús Villa Rojo. Merino considera que la novedad de la propuesta gráfica de Villa Rojo probablemente resultó incomprensible

incluso para el propio jurado que le concedió el Premio Nacional de Música de 1973. Su argumento lo realiza teniendo en cuenta el atraso cultural institucional de aquella época, que situaba la música de vanguardia en una suerte de clandestinidad (Aitor Martínez, 2019, p. 177). Al margen de la anécdota, la razón de su insinuación encuentra fundamento en nuestro país. Basta recordar cómo un compositor y crítico musical tan reconocido en la época como Manuel Valls, en un artículo publicado en 1968 (ya habían pasado cuatro años desde que unos jóvenes Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce hubieran realizado su legendario paseo por las calles de Madrid, dando lugar a *Zaj*), afirmara sin pudor que este tipo de anarquías gráficas conferían valor al analfabetismo de aquellos compositores, incapaces de transcribir la música pretendida, de modo preciso, mediante el sistema de escritura convencional. Así, el único mérito que parece conceder a los creadores de este tipo de nuevas grafías era el de haber ideado sucedáneos, formas mediocres, de la escritura normativizada. Resulta evidente advertir que la disertación de este músico resultaba una defensa de la clásica escritura sobre pentagrama frente a los atisbos de nuevos procedimientos gráficos surgidos en los últimos lustros anteriores a la fecha de su texto. Su vehemente argumentación determinaba que las nuevas grafías no resultaban útiles, ya que no permitían una codificación universal e inequívoca del sonido pretendido. Su queja se extendía aún más, dado que lo grafiado entraba en el ámbito de la completa subjetividad en cuanto fruto de una mera intuición. De igual modo afectaba a su interpretación, la cual variaba de principio a fin si se sometía en gran medida al azar y la improvisación. En su opinión, si la partitura no poseía ese valor utilitario (universal, normativizado e inequívoco), se presentaba totalmente prescindible ya que la interpretación libre, el sonido como una sorpresa, no requeriría de pautas que la dirigieran para producirla. Llegaría a concluir sarcásticamente que «la máxima imprecisión que pretenden suscitar las nuevas grafías se obtendrá mejor sin gráficos de ninguna clase» (Manuel Valls, 1968, p. 118).

Por otra parte, el articulista es consciente de la necesidad de añadir nuevos códigos que den respuesta a las necesidades técnicas puntuales que surgen en las nuevas formas de hacer música, como la electrónica y la concreta. Apela, no obstante, al uso útil de estos nuevos códigos específicos en conjunción, sin desprendimiento, de la escritura y notación clásica. Aun siendo textos distantes, algunas similitudes con este pensamiento útil se encuentran recogidas en el célebre manifiesto futurista *El arte de los ruidos* (1913) de Luigi Russolo quien expresó, sin embargo, la necesidad de una escritura propia para un sistema enarmónico que diera entrada en el reino musical a la materia sonido-ruido. En su condición de artista plástico, Russolo, a quien no le preocupaba su aparente incompetencia al no ser un músico profesional pero que manifestaba estar «convencido de que la audacia tiene todos los derechos y todas las posibilidades» (Luigi Russolo, 1998, p. 13), le llevó a crear una escritura *ad hoc* para los instrumentos que había creado, los *entonarruidos*. La creación

de una nueva grafía, práctica y útil, se hacía indispensable para Russolo, dada la novedad de la causa-efecto de sus instrumentos. Para ello desechó la notación convencional, optando por un modo de escritura nuevo formado por dos elementos gráficos: la línea-nota y un sistema de puntos que permitía identificar los tonos y sus subdivisiones. Sin embargo dicha grafía, aunque audaz y novedosa, seguía evidenciando un vínculo con la tradición musical ya que se encontraba expresada mediante la convencional partitura en pentagrama.

La aplicación de la individualidad y la subjetividad supone un planteamiento subversivo frente a los órdenes establecidos. Dado el tono utilizado por Valls, quizá no sería descabellado aventurar que la propuesta de innovación plástico-musical de Russolo no le mereciera demasiada consideración. En el texto de Valls se vislumbra que la interrelación entre ambos contextos (música y artes plásticas) parecía una aberración, máxime si el agente proponente pertenecía al ámbito de la música. De este modo, describe con un tono peyorativo una serie de partituras que fueron propuestas de forma más creativa. Por ejemplo, definiendo ciertos elementos gráficos insertados en partituras visuales de Sylvano Bussotti como garabatos; comparando una partitura de Roman Haubestock-Ramati con el plano de un aparato de radio; asimilando el grafismo de otra partitura de Hans Otte con el juego de la oca; asemejando el resultado gráfico de una obra de Petr Kotik como diagramas de desvíos y vías de una estación de ferrocarril; o, de igual modo, apuntando la circunstancia anómala de que algunas (menciona a John Cage) acompañaran textos a modo de normas de uso, como una que indicaba sin mayores rodeos «agítese la partitura antes de usarla». Al mismo tiempo, menciona los estudios sobre nuevas propuestas gráficas musicales realizados por Ramón Barce, pero solo para afearle el hecho de no haber analizado ni los efectos de la dispersión gráfica, ni su arbitrariedad, ni su ausencia de utilidad (Manuel Valls, 1968, pp. 106-109).

No obstante, el contrapunto de este tipo de reticencias a transformaciones creativas en los cimientos de la música no deja de dar más valor a todas las manifestaciones y exploraciones que, desde las vanguardias hasta el momento actual, han logrado que el horizonte en el que acontece lo sonoro, no solo en el aspecto musical sino también en el visual, continúe en vigorosa expansión. De igual modo, se constata que la relación con la expresión plástica se remonta a tiempos remotos. Si tenemos en cuenta el aspecto visual de algunas representaciones gráficas de partituras circulares como la que realiza, por ejemplo, George Crumb en su obra *El círculo mágico del infinito* (1973), observaremos que no solo su forma de ser, sino también su propósito –una partitura sin fronteras que nos remite al cosmos– toma los mismos fundamentos presentes ya en el medievo, como puede mostrar la partitura visual de carácter simbólico *Tout par compas suys composés* realizada por Baude Cordier. Al respecto, cabría indicar que algunas investigaciones

–como la realizada por Marina Buj a través de su tesis doctoral en 2015– subrayan de una forma muy valiosa y documentada el carácter plástico de las partituras y gráficos musicales que de forma exponencial se han producido en la segunda mitad del siglo XX. Su estudio refleja tanto la proximidad entre artistas plásticos y compositores durante esa época, como la interpretación de la partitura desde formas del lenguaje visual artístico contemporáneo. En este sentido, observamos cómo la partitura, como una representación gráfica del sonido, ha recorrido un largo camino, permitiendo que su valor visual y plástico trascienda su original función utilitaria (Javier Ariza, 2008, p. 103).

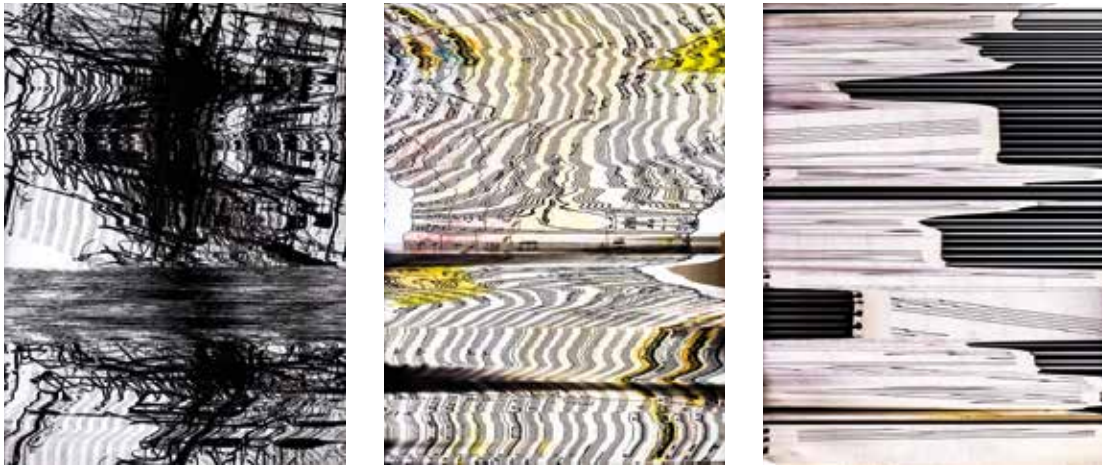
### La poética de escuchar con los ojos

En uno de sus textos, *Ejercicio de análisis* (1926), el escritor Jorge Luis Borges formulaba, para definir qué era la poesía, una paráfrasis de una reflexión de San Agustín, quien daba particular respuesta a la pregunta ¿qué es el tiempo?: «Si nadie me lo pregunta, lo sé» –decía–, «si tengo que describírselo a alguien, lo ignoro» (Jorge Luis Borges, 1926, p. 99). De igual modo, el escritor argentino expresaba que el hecho de desconocer qué era la poesía no le impedía, sin embargo, descubrirla diestramente en cualquier lugar o situación. Este puede suponer, probablemente, uno de los potenciales que nos ofrece la evocación sonora en el poema visual. Quizá no haya mayor sentido poético que hacer referencia a la misma desde una propuesta tan paradójica como desde la poética de su silencio. No en vano, así definió Jiri Kolar a su serie, *Poemas del silencio*, que llevó a cabo entre 1959 y 1964, utilizando como instrumento una máquina de escribir con la que realizaba composiciones geométricas. Tal y como ya se ha señalado, era una forma de convertir el verbo en materia visible, en imagen. De igual modo, también se advierte que la música formó parte importante en la obra del creador checo ya que le abrió la puerta, probablemente, a la integración de estos tres saberes: arte, poesía y música.

El poema visual surge de una comunión de elementos, de saberes. Octavio Paz (1992) expresa el poema como un acto de entendimiento y nos lo hace recordar a través de esta definición de André Breton: «una composición que tiende a combinar los recursos de la poesía y de la plástica especulando sobre un poder de exaltación recíproca» (Octavio Paz, 1992, p. 12). Paz nos advierte, por otra parte, de que esta comunión se encuentra muy ligada al término «subversión» y que su razón de ser procede de tiempos remotos y que es universal. De este modo, en el poema se produce un doble impulso, ya que «los signos gráficos tienden a convertirse en imágenes y las imágenes en signos». Esta conjunción ofrece una lectura bidireccional. El texto permite ser visto como imagen y la imagen leída en cuanto enigma que alberga algún tipo de significación, tal vez sonora.

Para un poeta de la imagen como Joan Brossa, quien deseaba expresar su obra con el mínimo de elementos y concebía la creación como una aventura, la Poesía visual significaba «la investigación de un ámbito desconocido entre lo visual y lo semántico». (Assumpta Bassas, 1988, pp. 3-16). El enunciado posee la esencia de su origen creador como poeta, ya que en muchas ocasiones tuvo la oportunidad de afirmar que su obra visual no dejaba de ser una consecuencia directa de su evolución literaria. Su investigación personal tenía por objeto encontrar la sorpresa de la imagen o el objeto. Cabe destacar cómo, en la actualidad, la dimensión sonora de su Poesía visual trasciende y continúa inspirando a numerosos artistas a desarrollarla en otros formatos. Un ejemplo de ello se puede observar en la creación de nuevos objetos e instalaciones sonoras inspiradas en su mundo poético, como las que el colectivo de experimentación sonora Cabosanroque llevó a cabo en la instalación *No em va fer Joan Brossa* (2017). Los poemas visuales de Brossa juegan y hacen magia con una imagen donde el enunciado de pocos elementos abren de una forma muy efectiva la imaginación del espectador cuando algunos de ellos – textos, tipografías, referencias visuales, instrumentos musicales, etc. – proponen el juego de la relación entre los sentidos.

La presencia gráfica de la partitura en el poema es, probablemente, uno de estos elementos polisémicos que consiguen provocar una mayor evocación sensorial. Cuando estas propuestas visuales surgen desde el interior de la esfera musical, suelen ser percibidas como manifestación de la naturaleza creativa e inconformista de sus autores. Algunos pocos ejemplos son suficientes para ilustrarlo, recordemos la mítica partitura visual de Cornelius Cardew como es *Teatrise* (1963-67) que constaba de 193 gráficos. Las encontramos, por ejemplo, en un buen número de poemas visuales de Josep María Mestres Cuadreny los cuales podemos agrupar, teniendo en cuenta su carácter gráfico, en sus *piezas homenaje* y en las *colecciones de música visual*, según propone Isaac Diego Garcia en el estudio que realiza de este autor. También en los trabajos *gráfico-poéticos* – así los define el investigador Josep Rubira (1996, pp. 105-124) – de un músico tan heterodoxo como fue Carles Santos. Basta recordar en este caso su serie de diez partituras fotográficas titulada *La Polpa de Santa Percinia de Claviconia* (1995). También podríamos referir algunas bellas aportaciones realizadas por Tom Philips. Este músico llevó a cabo una intersección artística entre literatura y artes visuales a través de su proyecto *A humument*, un trabajo en progreso iniciado en 1966 en el que interviene gráficamente las páginas del libro *A human document* (1892) de W. H. Mallock. Con su acción convirtió el ejemplar en un libro nuevo y original. Algunas páginas del libro de Mallock fueron el punto de partida para la realización de partituras visuales como la serie *Six of hearts* (1991), en las cuales la particular notación para la obra musical se enmarca en rectángulos concéntricos que rodean imágenes *collage*. Con esta técnica realiza, entre 1973 y 1997, su serie *The composers* dedicada, entre otros, a músicos tan relevantes



Figuras 31, 32 y 33: Joan Gómez Alemani (2021). *Sin título*. Ejemplar del ciclo: Límites de la limitación (en la partitura gráfica). Cortesía del autor.

para él como lo fueron: Debussy, Bach, Berg, Chopin, Elgar, Mozart, Satie, Schoenberg, Schumann, Sibelius, Wagner, Cage, Cardew, Stockhausen, Feldman o Stravinsky. En su opinión, utilizar el collage en estas obras le permitía aportar a la composición algún tipo de detalle circunstancial que ampliase la personalidad del personaje homenajeado como, por ejemplo, el hecho de incluir una raqueta de tenis en el de Arnold Schönberg, en alusión a facetas quizá menos conocidas de su vida como practicante de este deporte o en su condición de inventor variopinto. También realizó alguna edición serigráfica como *El sonido de mi vida* (1986), una obra formada por una colorista yuxtaposición de letras y palabras creando un red tipográfica de complicada lectura.

Cuando el sonido y la musicalidad alegórica emergen en la obra gráfica desde el ámbito de las artes plásticas, el contenido se eleva, aún más si cabe, sobre el horizonte de la Poesía visual, transportando un mensaje creativo no vinculado al origen. El crítico y también poeta Kevin Power (1996), en referencia a la serie de collages de J. M. Calleja, señalaba este contenido abierto como una posible dualidad: «nos encontramos inevitablemente preguntándonos si deberían ser leídos como partituras o como poemas. Tal vez sean ambas cosas, pero, de cualquier modo, son presencias líricas». Dado que ambas esferas, la musical y las artes plásticas, no son estancas, es acostumbrado encontrar autores que elaboran sus propuestas gráficas como un cruce de ambas. Un ejemplo lo puede representar Joan Gómez Alemany –formado en ambos dominios–, quien realiza desde 2017 partituras visuales concibiéndolas desde un punto de vista no funcional, sino plástico o gráfico. Con objeto de ordenar su obra gráfica ofrece una muy interesante clasificación que nos habla de su pluralidad: *partitura gráfica-interpretativa*, *partitura gráfica de gesto y apropiacionismo*, *partitura gráfica in situ o efímera*, *partitura gráfica de impresión* (creada a partir una intervención analógica cuya partitura se genera a partir de una impresora) y la *partitura gráfica*

*digital* (desde una consideración de objeto visual, no funcional). El procedimiento técnico para estas últimas requiere la utilización de un escáner para obtener por barrido, produciendo movimiento sobre la luz digitalizadora, partituras únicas (escanografías), bien no partiendo de ningún material existente o bien utilizando partituras elaboradas previamente con software (Montesinos, 2021).

El poema visual, aquel en el que interviene de forma protagonista un elemento de tanto impacto conceptual como es la partitura, permite ser formulado no solamente desde la convención que ofrece el soporte en papel u otros medios impresos, sino también desde su transmutación en un sinfín de lenguajes plásticos y soportes tan diversos como el *collage*, la fotografía, intervenciones urbanas, el dibujo, el video, la *performance* u objetos combinados: la encontramos formando parte de alguna obra de Josep Beuys, como en la instalación *Klavier Oxygen* (1985), que integra una pizarra para la enseñanza de música de fondo verde serigrafiada con pentagramas, sobre cuya superficie redacta sus fundamentos teóricos; en la obra de Ben Vautier titulada *Use this sculpture to disturb a Stockhausen concert* (1995), compuesta por una partitura sobre la que ha escrito dicho mensaje y que aporta un silbato real para tal fin; en la serie de partituras fusiladas *Symphony 607* (1968) de Dick Higgins, haciendo de las perforaciones por los impactos de bala en las partituras una suerte de nueva notación gráfica que se complementa con el vertido de pintura en spray sobre ellas; las partituras *collage* intervenidas entre 1952 y 1996 por Milan Knizak y que formaron parte de su concepto artístico *Destroyed music*; también se integran como textura visual de papel fragmentado y encolado a modo de trama en algunos de los *collages* de Kolar; se encuentran contenidas como valor estético, entreviéndose en las capas de pintura que componen algunos de los poemas visuales de Isabel Jover; dan soporte conceptual a los dibujos de alas, a la inserción de cabellos e hilos en obras plásticas de Laura Lío; forman parte de algunos de los bellos poemas visuales del argentino Federico Hurtado, como representan sus *collages* *El paseo irrepitable*, *Musique* o *Canción rota*; recordamos su presencia en *Poema sobre partitura* (1982) del poeta visual Gustavo Vega, autor de publicaciones como *Prólogo para un silencio* (2001); Jorge Macchi interpreta poéticamente el pentagrama de diversas formas: algunas de ellas con clavos clavados a modo de notas musicales sobre ellas y otras, reinterpretando el propio pentagrama, como en *Canción marginal* (2004) y *Música incidental* (1997). Esta última formada por tres paneles de grandes dimensiones que muestran aparentes pentagramas vacíos, pero cuyas líneas, al acercarse a ellas, permiten observar que están formadas por recortes de periódicos que muestran textos correspondientes a noticias policiales. También el concepto de pentagrama se encuentra visualmente transmutado en *Caja de música* (2004), una proyección audiovisual que muestra los seis carriles de una autopista, con sus líneas de separación a modo de pentagrama, y a los vehículos que circulan por ella como las notas aleatorias de una caja de música que generan una particular y azarosa composición sincrónica imagen-

sonido. Otras creadoras plásticas, en cambio, como Jennifer Bartlett a través de su obra *Rhapsody* (1975-76), proponen una interpretación más conceptual de la partitura musical sin expresar en absoluto el pentagrama. Con tal objeto desarrolla una particular partitura a base a disponer pinturas cuadradas en cuadrículas con una estructura organizada. En una entrevista publicada en 2013 en *Artforum*, refería su interés por denominar con decididos términos musicales algunas de sus obras plásticas. Ya que son innumerables, sirvan estos pocos ejemplos como representativos de su presencia o reformulación desde el ámbito de las artes plásticas.

Todo ello nos conduce a considerar la belleza poética que nos sugiere la posibilidad de referir actividades creativas como aquellas, que nos invitan a explorar las capacidades de dibujar el sonido, y la aparición de una nueva práctica artística ligada al arte sonoro, que se corresponde con el término poético *dibujos sonoros*. Este es el concepto de la investigación que publica, por ejemplo, Riccardo Massari (2021), al hablar de su trabajo en relación con el uso de partituras visuales y que supone una conjunción en su doble vertiente creativa en cuanto artista plástico y músico. En este sentido, considera que sus partituras visuales y fonografías son un espacio para cultivar y activar ideas. La experiencia gráfica revela la importancia de las capacidades intuitivas, gestuales y creativas que ofrecen. De igual modo, el colectivo *Intr:Muros* también ha llegado a realizar en Sevilla una labor didáctica del concepto *dibujo sonoro*, pudiéndose percibir que sus contenidos intermedia se extrapolan a lenguajes propios de la arquitectura, escultura, instalación, procesos generativos, controladores y sensores.

Advertimos diversas manifestaciones creativas que juegan con la integración de elementos visuales de carácter sonoro en el ámbito audiovisual. Ello permite elaborar una experiencia multisensorial en la que se ponga en valor su interacción ya que ambos elementos, imagen-sonido, se influyen mutuamente. En cualquier caso, el poema visual que integra este binomio ofrece al espectador la experimentación con su percepción sensorial. Y al mismo tiempo, supone un estímulo para conceptualizar y comprender la interacción entre lo que está viendo y la imagen sonora subjetiva que el poema le puede ofrecer. También creadores como Christian Marclay –quien ha tratado de forma visual la poética del sonido en diferentes disciplinas artísticas, incluidas la escultura, fotografía y el cómic– consideran, no obstante, el formato video como el idóneo donde aunar imagen y sonido. En este sentido, Marclay declara sentir fascinación por las onomatopeyas, también muy presentes en su obra de carácter gráfico, al considerar que palabras e imágenes forman al mismo tiempo una unidad inseparable y suponen la expresión de la superposición de varias acciones. Su obra creativa

responde a un convencimiento personal que sintetiza en esta evocadora y estimulante afirmación: «una imagen puede sugerir un sonido mejor que una nota musical» (Christian Marclay, 2020).

### Transmutaciones del sonido y sincronías visuales

Observando otros contextos, como el tecnológico, también podemos referir la Poesía visual como una experiencia multisensorial fruto del desarrollo de cualquier sistema traductor entre los ámbitos sonoro y visual. En el contexto digital, estos sistemas pueden tomar diversas formas y dar respuesta creativa a partir de distintas variables. Un ejemplo lo ofrece el mapeo de sonido que convierte frecuencias audibles en datos visuales; también el desarrollo de algoritmos complejos que sincronizan patrones visuales con elementos musicales específicos. Uno de los enfoques comunes en la música visual es la sincronización, un recurso en el que los elementos visuales se ajustan y coordinan con la estructura musical. Esto puede implicar la correspondencia directa entre eventos sonoros y visuales. Propuestas frecuentes, con distintas configuraciones técnicas ofrecen, incluso de forma recíproca, la aparición de una imagen específica en respuesta a una nota musical particular, o la modulación de la velocidad y el color de una animación según el ritmo de la música.

Los sistemas traductores para crear música visual también pueden explorar paralelismos y analogías entre el sonido y la imagen. Por ejemplo, la relación entre la melodía y la forma visual puede reflejarse en la armonía de colores y las líneas de una composición visual. Del mismo modo, la dinámica y la intensidad de la música pueden traducirse en cambios dramáticos en la textura y la escala de las imágenes. Entre las numerosas aplicaciones podríamos mencionar *Bloom*, creada en 2008 por el músico Brian Eno –pionero de la música ambiental– y el programador Peter Chilvers. La destacamos por ser precisamente una aplicación longeva, aún disponible y funcional, que puede ser descargada e instalada en equipos IOS. Esta trasciende por completo al mero concepto de reproductor musical o visualizador sonográfico para convertirse en un instrumento musical táctil de carácter gráfico, que ofrece un sonido autogenerativo e imagen complementaria que se corresponde claramente con el criterio estético musical de su creador. En esta línea encontramos otras aplicaciones muy semejantes, si bien más alejadas de la interactividad del usuario, al estar orientadas a un sistema que traduce a sonido un gráfico generativo con carácter sincrónico. También podemos mencionar visualizadores gráficos de sonido digital en tiempo real, como pueden ser *Winamp Visualizations*, *ProjectM*, *Aeon Visualizer*, *G-Force Music Visualizer*, *Luminant Music*, *Plane9* o *V SXu*, entre otros. Cabría destacar algún proyecto artístico más reciente, como es el sistema autómatas de música visual generativa *Forms*. Los creadores del mismo nos advierten de que la música generada por síntesis en tiempo real no es una interpretación libre, sino que literalmente es

el propio dibujo. Se trata, según su creador, Santiago Vilanova, de «un nuevo lenguaje audiovisual, una nueva manera de componer imágenes y sonidos de manera unificada que da como resultado composiciones de música visual de gran atractivo estético» (Santiago Vilanova, s.f.).

### **A modo de conclusión**

La evocación del sonido en el poema visual demuestra que la poesía es un arte vivo y en constante evolución, capaz de adaptarse y reinventarse al incorporar nuevas técnicas y medios de expresión. Al hacerlo, abre vías inexploradas para la creatividad y la conexión emocional, invitando al espectador a percibirla como una experiencia poética multisensorial, tan imaginativa como resonante. Compruebo cómo el sonido, o cualquier otro aspecto relacionado con el mismo, ha encontrado en la poética de las imágenes un lugar privilegiado donde cultivar, desde las artes, una activa militancia capaz de transformar percepciones y provocar emociones en el espectador. En este proceso de percepción, encontramos referentes visuales y sonoros que desafían cualquier intento de explicación plena. Kurt Schwitters ya afirmaba en 1927 que «las explicaciones no podían abarcar plenamente una obra de arte; más bien, eran documentos que atestiguaban su inexplicabilidad. O, como diría Raoul Hausmann: Primero el arte, y luego tocar el piano» (Kurt Schwitters, 1995, p. 290).

## Bibliografía

Ariza, Javier (2008). *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Bassas, Assumpta (1988). «Entrevista a Joan Brossa». *Revista de l'alumnat de l'Escola d'Arts i Oficis* N.º 5.

Borges, José Luis (1926). «Ejercicio de análisis». En *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Proa.

Brecht, George (1970). «The Origin of Events». En Lely, John, Sauders, James. *Word Events. Perspectives on Verbal Notation*. London: Continuum.

Buj Corral, Marina (2015). *Partituras gráficas y gráficos musicales circulares en el Arte Contemporáneo (1950-2010)*. [Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.] <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/96609>

Cage, John (1985). *A year from Monday. Lectures & writings*. London, New York: Marion Boyars.

Cangiullo, Francesco (1993). *Musica Pentagrammata*. Napoli: Gaspare Casella.

Chion, Michel (2001). *El arte de los sonidos fijados*. Cuenca: Centro de Creación Experimental. Universidad de Castilla-La Mancha, UCLM.

Chipp, Herschel B. (2005). *Teorías del arte contemporáneo*. Madrid: Akal.

Cook, Nicolas; Pople, Anthony (2004). *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press.

Ferrando, Bartolomé (1981). *Hacia una poesía del hacer*. Valencia: Baquero.

Gache, Belén (2014). *Instrucciones de uso: partituras, recetas y algoritmos en la poesía y el arte contemporáneos (la forma «partitura y las nuevas formas literarias)*. Madrid: Sociedad Lunar. <https://belengache.net/ensayos/instrucciones-de-uso.html>

García Fernández, Isaac Diego (2011). *Josep María Mestres Quadreny sinestesia y azar en la composición musical*. [Tesis doctoral, Universidad de Oviedo.]

Gómez Alemany, Joan (2023). «La imposible clausura del concepto *graphikós* y su ejemplificación en el libro de artista y la partitura gráfica». *AusArt* N.º 11. Universidad Politécnica de Valencia. <https://doi.org/10.1387/ausart.24156>

Interview Magazine (2011). «Bigger Is Better: Jennifer Bartlett». 5 de enero.  
<https://www.interviewmagazine.com/art/jennifer-bartlett-recitative-pace-gallery>

Mané, J. N. (1969). *The musical phase of modern painting*. Christchurch, New Zealand: University of Canterbury.  
<https://ir.canterbury.ac.nz/server/api/core/bitstreams/08b79ad4-7141-4685-9fb8-b51f18ff3325/content>

Marclay, Christian (2020). «Entrevista».  
[https://youtu.be/wWecmTco8yc?si=yZ0uo9xkhw7Yich\\_](https://youtu.be/wWecmTco8yc?si=yZ0uo9xkhw7Yich_)

Massari, Riccardo (2021). «Dibujar el sonido. Fonografías y partituras gráficas. Impresiones sobre partituras gráficas y visuales». *Revista Eufonía*, N.º 88. Editorial Graó.

Merino, Aitor (2019). *El soporte del tiempo. La partitura como objeto para el estudio de la evolución artística del siglo XX*. Madrid: En acción!

Miranda, Fátima (s.f.). «Partituras». <https://fatima-miranda.com/partituras/>

Montesinos, Macarena (2021). «Las partituras como intervención plástica». Entrevista de Macarena Montesinos a Joan Gómez Alemany sobre sus partituras gráficas. Sulponticello. *Revista on-line de música y arte sonoro*. <https://sulponticello.com/seccion/vaiven/las-partituras-comointervencion-plastica/>

Ono, Yoko (2006). *Pomelo*. Cuenca: Centro de Creación Experimental. UCLM.

Ordine, Nuccio (2017). *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*. Barcelona: Acantilado.

Paz, Octavio (1992). «Poemas mudos y objetos parlantes (André Breton)». *Vuelta*, N.º 182.

Power, Kevin (1996). «J.M. Calleja: Collage, partitura, música, silencio». En *Música per als ulls*. Sala Municipal d'Exposicions, Alacant.

Richter, Hans (1965). *Dada: Art and Anti-Art*. London: Thames and Hudson.

Russolo, Luigi (1998). *El arte de los ruidos*. Cuenca: Centro de Creación Experimental.

Ruvira, Josep (1996). *El caso Santos*. Valencia: Ma D'obra.

Sarmiento, José Antonio (1990). *La Otra Escritura. La Poesía Experimental Española*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha; Perea Ediciones.

Scoates, Christopher (2013). *Brian Eno. Visual Music*. San Francisco: Chronicle.

Schwitters, Kurt (1995). «Mi sonata en sonidos primitivos. Explicación de los signos». En el catálogo *Kurt Schwitters*. Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM.

Valls, Manuel (1968). «Sobre las nuevas grafías musicales». *Revista de Occidente* N.º 64.

Vilanova, Santiago (s.f.). «Un lenguaje audiovisual unificado». <https://display.org.es/es/obra/forms>

Villa, Jesús (2003). *Notación y grafía, música en el siglo XX*. Madrid: Fundación SGAE.

## Cronograma

<p><b>Paris (Francia)</b> Stéphane Mallarmé.</p> <p>Su poema <i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard</i> (Una tirada de dados jamás derogará el azar) de 1897 es considerado un poema precursor de la modernidad literaria. En esta obra utiliza una tipografía atípica, jugando con el distinto tamaño de las palabras con fines plásticos. Aunque es un poema totalmente discursivo, supone la primera relación gráfico-poética-musical.</p>	<p><b>1897</b></p> <hr/>	<p><b>Viena (Austria)</b> Johann Strauss.</p> <p>Funda <i>Universal Edition</i>, editorial musical pionera que diferenciará en sus catálogos las partituras con una estructura más abierta (<i>mobiles</i>) o gráfica (<i>musical graphics</i>).</p>
<p><b>Paris (Francia)</b> Marcel Duchamp.</p> <p>Elabora su pieza <i>Erratum musical</i>, partitura artística que introduce en ambos contextos creativos (visual y sonoro) el concepto y uso del azar.</p> <p>◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇</p> <p>Luigi Russolo.</p> <p>Publica su manifiesto futurista <i>El arte de los ruidos</i>.</p>	<p><b>1913</b></p> <hr/>	<p><b>París (Francia)</b> <i>Compañía Ballets Russes de Diáguilev</i>, Erik Satie, Pablo Picasso, Jean Cocteau.</p> <p>Se presenta en el Théâtre du Châtelet en París el ballet titulado <i>Parade</i>, una pieza de danza en la que participaron varios artistas del momento y para la cual el músico Erik Satie compuso una particular partitura que incluía notas y dibujos.</p>
<p><b>Paris (Francia)</b> Guillaume Apollinaire.</p> <p>En 1918 se publica una serie de poemas <i>Calligrammes; poèmes de la paix et de la guerre, 1913-1916</i>.</p>	<p><b>1918</b></p> <hr/>	<p><b>Napoles (Italia)</b> Francesco Cangiullo.</p> <p>En 1922 escribe el manifiesto <i>Poesía Pentagrammata</i>.</p>
<p><b>Praga (Chequia)</b> Jiří Kolář.</p> <p>Comienza su serie <i>Poemas del silencio</i>, que llevó a cabo entre 1959 y 1964.</p>	<p><b>1959</b></p> <hr/>	<p><b>Nueva York (EE. UU.)</b> Jackson Mac Low.</p> <p>Comienza su serie <i>Drawing-Asymmetry</i> formada por dibujos que incluyen letras manuscritas.</p> <p>◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇</p> <p><b>Colonia (Alemania)</b> George Brecht.</p> <p>Comienza su serie <i>Eventos</i>, notaciones escritas en papel como <i>Three chair events</i>. Este tipo de formato será utilizado por el resto de los artistas del movimiento <i>Fluxus</i>.</p>

<p><b>Inglaterra</b> Cornelius Cardew.</p>	<p><b>1963</b></p>	
<p>Comienza a componer su mítica partitura visual <i>Treatise</i>, que finalizará en 1967.</p>	<p><b>1964</b></p>	<p><b>Nueva York (EE.UU.)</b> Yoko Ono.</p>
<p><b>España</b> <i>Grupo Zaj.</i></p> <p>Concierto Postal (1965), consistente en una carpeta que contiene cinco cartones con partituras de Juan Hidalgo, Tomás Marco, José Cortés, Walter Marchetti y Manuel Cortés, y un sobre con una tarjeta que decía: «la recibirá usted por correo». Esta información se incluía en el díptico realizado con motivo del Festival <i>Zaj</i>, celebrado en Madrid durante noviembre y diciembre de ese año.</p>	<p><b>1965</b></p>	<p>Publica su libro <i>Grapefruit</i>, que recoge gran parte de sus piezas textuales denominadas Instrucciones.</p> <p>◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇</p> <p><b>Madrid (España)</b> <i>Grupo Zaj.</i></p> <p>Nace el <i>Grupo Zaj</i>. (Esther Ferrer, Juan Hidalgo, Ramón Barce, Walter Marchetti).</p>
<p><b>Nueva Zelanda</b> Jonathan N. Mana-Wheoki.</p>	<p><b>1969</b></p>	<p><b>Nueva York (EE.UU.)</b> Max Neuhaus.</p> <p><i>Listen</i> (1968), explícita partitura, simplemente, dicha palabra convertida en imagen.</p>
<p>Publica su tesis <i>The musical phase of modern painting</i>. El texto, aunque se centra en la relación pictórica, apunta a la importancia para la práctica de las artes plásticas de poseer un enfoque multidisciplinario y ciertos conocimientos en música como un medio para mejorar el proceso de creación.</p>	<p><b>1973</b></p>	<p><b>Charleston (EEUU)</b> George Crumb.</p> <p>Su obra <i>El círculo mágico del infinito</i> (1973), es una partitura sin fronteras que nos remite al cosmos.</p>
<p>Brian Eno y Peter Chilvers. Desarrollan <i>Bloom</i>, una <i>app</i> de música generativa.</p>	<p><b>2008</b> <b>2009</b></p>	<p><b>México D.F.</b> Llorenç Barber y Montserrat Palacios.</p> <p>Publican <i>La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España</i>.</p>
<p><b>Madrid (España)</b> Llorenç Barber.</p>	<p><b>2013</b></p>	
<p>El <i>aire es el aura</i> (2013), instalación conformada por numerosas partituras visuales suspendidas del techo y flotantes por el espacio. CentroCentro (Madrid).</p>	<p><b>2014</b></p>	<p><b>Madrid (España)</b> Belén Gache.</p> <p>Publica su ensayo <i>Instrucciones de uso. Partituras, recetas y algoritmos en la poesía y el arte contemporáneo</i>.</p>

<p><b>Barcelona (España)</b> Marina Buj.</p> <p>Publica <i>Partituras gráficas y gráficos musicales circulares en el Arte Contemporáneo (1950-2010)</i>. Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.</p>	2015	<p><b>Colectivo de experimentación Sonora Cabosanroque.</b></p> <p>Presentan la instalación <i>No em va fer Joan Brossa</i>.</p>
<p><b>Vigo (España)</b> Macarena Montesinos Fandiño.</p> <p>Publica <i>Partituras gráficas en el arte de acción. El cuerpo que suena, el ojo que escucha y la oreja que ve</i> en Fugas e interferencias IV International Performance Art.</p> <p>◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇</p> <p>Sonia Megías.</p> <p>Realiza la partitura/acción/poema visual <i>Contrapunto fonémico II</i>.</p>	2019	<p><b>Berlin (Alemania)</b></p> <p>Mazen Kerbaj, Ute Wassermann, Tony Buck, Magda Mayas, Racha Gharbieh.</p> <p>Fundan <i>smallest functional unit y Graphème</i>, una iniciativa editorial que busca publicar documentos experimentales de compositores internacionales.</p>



BLOQUE III:  
**Relecturas**



# Trazar vínculos e imaginar encuentros. Conversaciones alrededor del presente, pasado y futuro de la Poesía visual en el Estado español

María Sánchez Berenguer

## Introducción: encontrar un lugar para nuestra cartografía

Andrea Soto Calderón escribió en *La performatividad de las imágenes* (2020) que «si queremos subvertir nuestras formas de representación, [...] hemos de experimentar con las formas, restituir sus fracturas a los espacios que se presentan como continuos» (p. 57). La Poesía visual se encarga justo de eso, de investigar los contornos y los límites de las imágenes, pero también del lenguaje escrito, de los objetos, las acciones, el correo postal, el sonido y casi cualquier materia maleable que sea susceptible de convertirse en un acto de comunicación. Pero, pese a innovar de maneras de lo más creativas acerca de las posibilidades del campo de lo poético más allá de la poesía escrita convencional hay un aspecto que marca sus inicios en el contexto español durante la represión franquista, y no es otro que la mayoría de los hombres entre sus filas frente a la presencia de mujeres o personas *queer*. Este hecho, como nos contarán en los sucesivos apartados sus protagonistas, tiene que ver, entre otros factores, con los numerosos impedimentos que sufrieron las mujeres en España para el acceso a la creación cultural y a la esfera pública, especialmente durante la dictadura franquista, y la persecución de las disidencias sexo-genéricas de manera sistemática.

Proponernos recuperar las genealogías de todas las poetisas visuales mujeres y *queer* que participaron en el desarrollo de este movimiento en el Estado español sería una tarea compleja e inabarcable. En lugar de semejante hazaña tan ambiciosa, hemos querido aprovechar este espacio, esta oportunidad de reescritura, para ensayar otros linajes posibles sobre la Poesía visual no realizada por hombres<sup>1</sup>. Bajo la premisa de que «solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva» (Donna Haraway, 1991, p. 326), nuestra propuesta busca generar una constelación heterogénea de experiencias en torno a la Poesía visual llevada a cabo en España. Partiendo del testimonio de dos creadoras que formaron parte del movimiento de la Poesía visual en el Estado español y a través de sus prácticas, queremos mirar hacia su presente y futuro, guiadas por las palabras de tres artistas jóvenes que realizan proyectos vinculados a esta forma de entender la poesía. De nuevo coincidiendo con Haraway (1991), entendemos que «la experiencia, al igual que la diferencia, trata de conexiones contradictorias y necesarias» (p. 185). Cruzando las vivencias de dos creadoras cuya práctica comenzó en la última mitad del

siglo pasado con las actuales prácticas poéticas realizadas por mujeres y personas queer, queremos situar la Poesía visual en un nuevo contexto, remarcando así su vigencia y futuridad. Del mismo modo, trazando esta serie de nexos imaginarios, nos gustaría mostrar las experiencias compartidas entre las diferentes generaciones de creadoras, huyendo del aislamiento y la excepcionalidad con la que muchas veces se presenta a las mujeres en la historiografía del arte.

Pese a no haber vivido su nacimiento ni formado parte de sus redes, hemos tenido el privilegio de recorrer algunos de sus archivos más valiosos gracias a las donaciones recibidas en el MIDE-CIANT por parte de artistas como César Reglero, J. M. Calleja o Ibirico. «Ocupar un lugar implica responsabilidad en nuestras prácticas» (Donna Haraway, 1991, p. 333) y somos conscientes de que nuestro acercamiento a esta corriente tiene una ortodoxia limitada. Por ello, queremos aprovechar esta circunstancia para abrir nuevas fronteras a las relecturas sobre la Poesía visual, entendiéndola como una práctica múltiple, viva y en constante evolución, perfecta para ser reexaminada desde la metodología feminista.

Este texto funciona a modo de atlas abierto. Cada apartado plantea preguntas sobre un tema cuyas respuestas son múltiples, acerca del origen, la edad y el posicionamiento; en vez de llevarnos a una nueva historia lineal de la Poesía visual y su presente, queremos generar diálogos que amplíen o cuestionen lo establecido sobre dicha corriente o el sistema arte. En esta historia libre de la infección de la pureza (Latoria Cuboniks, 2015 en Hester, 2018, p. 13) sí hay lugar, sin embargo, para los apuntes, recuerdos, opiniones y aportaciones personales. Las artistas incluidas en este texto no han sido elegidas solamente por su papel como actrices principales en la Poesía visual española o el arte emergente actual, sino sobre todo por su capacidad para plantear y articular distintas cuestiones en torno a la cuestión poética, al género, la sexualidad o la tecnología. Nuestro estudio comienza en los fondos del MIDE-CIANT, donde encontramos obras y citas a la práctica de Julia Otxoa (San Sebastián, 1953) y Carmen Peralto (Málaga, 1967), cuyos trabajos atrajeron nuestra atención y generaron preguntas. Desde ahí partimos rumbo al panorama actual y contamos con algunas formas de hacer en las que, consideramos, resuena el espíritu de los planteamientos de estas dos artistas: la Poesía visual y su corriente compañera, el Mail art. Se trata de las obras y palabras de Blanca Arias (Barcelona, 1998), Helena Laguna (Terrassa, 2000) y Marina González Guerreiro (A Guarda, 1992). Todas ellas tuvieron la generosidad de contestar una serie de preguntas vía email para nutrir este texto, y a todas agradecemos su cuidado y dedicación en las respuestas.

En lugar de realizar una presentación curricular (cuyo acceso, gracias a internet, está disponible en sus respectivas páginas web que citamos en el

apartado de referencias), lanzamos a cada una de ellas algunas preguntas sobre sus inicios en la práctica artística, sus referentes y, en el caso de las artistas más jóvenes, su posible relación con la Poesía visual. Pensamos que puede ser más emocionante y afectivo para las lectoras conocer su posición como creadoras acercándonos a sus motivaciones e inquietudes personales, relegando a un segundo plano los logros profesionales o institucionales. Ha sido muy interesante, debido a la diversidad geográfica y generacional, reunir los múltiples referentes y experiencias atendiendo a similitudes y diferencias. Aunque entendemos la perspectiva feminista como una metodología de trabajo y no simplemente como una temática, en el siguiente apartado decidimos incluir algunas preguntas realizadas en torno a su identidad de género y su posición dentro de la Poesía visual y el circuito artístico. Consideramos imprescindible todavía detenernos en esta serie de cuestiones específicas, ya que los últimos datos respecto a la inclusión en el ámbito artístico estatal siguen sin responder a la realidad social: por citar algunas cifras de referencia, según el informe llevado a cabo por la Asociación de Mujeres en las Artes Visuales (MAV) «del total de artistas representados/as en ARCO Madrid 2023, las mujeres representan el 37,3 %, los hombres el 61,9 % y los colectivos mixtos el 0,8 %» (MAV, 2023). En el tercer bloque, nos adentramos en la trayectoria plástica de cada una de ellas y, a través de algunas obras o formas de hacer particulares, exploraremos cómo las cuestiones anteriores se intercalan con su práctica artística. Por último, teniendo en cuenta la evolución de la Poesía visual y su hermanado Mail art desde una vertiente puramente física hasta su giro online, como indica Orihuela (2007, p. 24), les preguntamos acerca de su relación con internet y las redes sociales. En definitiva, hemos planteado este texto como una contribución heterogénea al cuerpo de prácticas y subjetividades alrededor de la Poesía visual española, con el fin de mostrar su vigencia y conexión con las prácticas artísticas de las generaciones actuales.

### **Algunos caminos hacia lo poético**

Las primeras en formar parte de este ensayo fueron Julia Otxoa y Carmen Peralto, dos creadoras ampliamente reconocidas dentro de las redes de la Poesía visual española, cuyos nombres figuran entre los pocos femeninos que se recopilan en las antologías sobre esta corriente, como la *Antología Apropiacionista* de César Reglero (2009). Sus nombres (y sus obras) aparecían de manera constante en las numerosas visitas a los fondos del MIDE-CIANT, ya sea en revistas, catálogos o participaciones en convocatorias. Hay catorce años de diferencia entre el nacimiento de Julia y el de Carmen y ambas se adentraron en el mundo de la Poesía visual en etapas muy diferentes, pero las dos comparten el haber vivido la represión del franquismo y la posterior apertura que supuso la muerte del dictador, especialmente para aquellas que se identificaban como mujeres. Las voces intercaladas de ambas poetisas abarcan

casi desde las primeras etapas de la Poesía visual hasta nuestros días, con todos los cambios sociales y tecnológicos que su práctica ha ido registrando. Julia recuerda su asistencia a una exposición antológica sobre Vasili Kandinsky en Madrid como el inicio de su despertar creativo hacia la gráfica:

Fue como una revelación, como si cuanto veía abriera en mí una espita que hasta entonces había estado oculta [...] Luego, paulatinamente llegué a la creación de objetos (poemas visuales) realizando pequeñas escenografías en mi estudio, y con posterioridad comencé a trabajar en el ordenador poemas visuales con mis propias fotografías. En todo ello hay una inquietud y también una formación intelectual y artística permanentes, ya que tuve la gran suerte de que junto con mi marido, el escultor Ricardo Ugarte, asistiéramos a muchas exposiciones tanto de obra gráfica, tanto como de escultura como de Poesía visual. (Entrevista a Julia Otxoa, 2024.)

Carmen nos contaba que sus primeros poemas visuales datan del año 1992 y fueron motivados por las publicaciones que se realizaban en el taller familiar. La posibilidad de conocer la Poesía visual de manera cercana a través de su padre, Francisco Peralto, reconocido poeta visual, fue decisiva:

Mi inicio, mi catalizador, mi inspiración, era el trabajo y la obra de mi padre; lo que él creaba y cómo lo creaba, las ediciones y los libros de nuestra biblioteca que miraba una y otra vez (libros de arte, arqueología, etc.) y los propios poemas visuales de mi padre y de sus amigos, que al final pasaban por mis manos para imprimir. (Entrevista a Carmen Peralto, 2024.)

En ambas nos llama la atención la importancia que tiene el hecho de localizar algunos de los estímulos para iniciarse en la práctica artística en el ámbito de lo cotidiano y lo familiar, dos aspectos muy determinantes en la práctica de la Poesía visual, que siempre se ha nutrido de redes de amigos y conocidos para formar grupos, generar lenguajes comunes y expandir sus trabajos. Al hablar con Helena, nos encontramos con una situación muy similar, aunque desde una óptica diferente. Ella nos contaba cómo fue su madre quien le transmitió del deseo de lanzarse a la práctica artística, al no haber tenido acceso a esa posibilidad ella misma:

Ella no pudo llegar a estudiar artes y siempre mira con amor mi práctica, como si fuese de algún modo un relevo suyo. Mi madre nos crió con un gran estímulo por la lectura, el dibujo, la pintura y los trabajos manuales. Mi padre, por otro lado, es delineante y también creo que nos ha transmitido mucha curiosidad y cuidado por el dibujo. (Entrevista a Helena Laguna, 2024.)

Su hermana mayor es diseñadora gráfica y nos contaba que a ambas les influyó su abuelo, quien, tras años de trabajo en una cooperativa, se hizo con un taller de carpintería: «Nos criamos viendo cómo era capaz de dar forma al material e ingeniárselas para construir lo que le pedíamos. Siempre me fascinó verle trabajar y, de algún modo, deseaba tener esa habilidad y libertad de crear» (entrevista a Helena Laguna, 2024).

Marina recuerda que, de adolescente, le gustaba mucho la fotografía: «creo por ahí fue por donde empecé... tenía interés por la fotografía analógica también, estaba fascinada por esos procesos, ver cómo aparecían las imágenes, entender todo lo del obturador, el diafragma...» (entrevista a Marina G. Guerreiro, 2024). Estudió Bellas Artes en Salamanca y nos cuenta que para ella fue una suerte el haber estudiado algo tan bonito en un sitio tan especial.

También es cierto que mi padre tuvo una tienda de antigüedades y en casa siempre ha habido mucho movimiento de cosas curiosas que llegan y van... acumulación y movimiento de objetos, puede que de ahí me venga también un poco. (Entrevista a Marina G. Guerreiro, 2024)

Al preguntarle a Blanca cuándo decidió lanzarse a llevar a cabo proyectos artísticos nos contó que, pese a haber estudiado Historia del Arte, siempre supo que parte de su investigación acabaría formulada a través de la creación artística:

Donde me siento bien es en el cruce de disciplinas, así que para mí estudiar Historia del Arte no era una negación de la posibilidad de ser artista. Simplemente, me siento muy cómoda rodeada de teoría y de imágenes y los estudios visuales te permiten vivir ahí. Creo que reblandecer la disciplina es una metodología feminista que nos (pre) ocupa a muchas. (Entrevista a Blanca Arias, 2024)

El cruce de varias voces articula este texto y partiendo de los inicios compartidos desde la distancia, pasamos al cruce de figuras que han servido de referentes y acompañado a la práctica de cada artista. Siguiendo con las palabras de Blanca, quien reconoce que tiene «un altar de referentes sin las cuales no haría nada de lo que hago» (entrevista a Blanca Arias, 2024). A nivel personal nombra a Edu Rubio y a la propia Helena Laguna, pero también nos brindó una serie de nombres de artistas y teóricas que la han ayudado a construir su discurso:

Desde el texto, Sara Ahmed, Maggie Nelson, Gloria Anzaldúa, Audre Lorde, Monique Wittig, Adrienne Rich, bell hooks, Donna Haraway... Desde las imágenes, Lucía C. Pino, Céline Sciamma, Remedios Varo, Leonor Fini, Claude Cahun, Maria Alcaide, Eva Fàbregas, Alba Mayol, Lynda Benglis, Jes Fan... (Entrevista a Blanca Arias, 2024)

Los proyectos de Blanca están muy vinculados con la documentación y las prácticas archivísticas, por lo que no ha sido una sorpresa encontrar ese cuidado especial a la hora de pensar en todas aquellas que han influido en su visión del mundo:

Como historiadora del arte y como lesbiana, soy una persona deseosa de genealogía y, por lo tanto, deseosa de archivo. Yo me siento muy en deuda con todas las imágenes que han sido creadas, todos los textos que han sido escritos, todas las luchas que han sido ganadas, todos los besos que han sido dados antes de mí. Siento que es importante reconocernos como parte de una historia mucho más antigua que nosotres no solamente porque eso demuestra que hemos existido, sino también porque nos hace sentir acompañades. Desde hace unos meses, soy voluntarie en el archivo del Centro de Documentación de Ca la Dona y eso también está influyendo mucho mi práctica. Hay algo muy erótico en tocar lo que ha sido tocado por otras manos pero que en realidad son las tuyas... (Entrevista a Blanca Arias, 2024)

Recordamos las palabras de Fefa Vila sobre «la necesidad de narrar y hacer visible un pasado en femenino que sistemáticamente ha sido condenado al ostracismo intelectual» (1999, p. 44) y nos alegra ver cómo poco a poco ese pasado se abre camino hacia el presente. Helena se encuentra en una situación similar y nos cuenta que también posee una lista muy extensa de personas a las que admira y que afectan a su trabajo, incluyendo artistas y escritoras, pero también personas que forman parte de su entorno familiar:

Partiendo del momento de investigación y práctica actual: este último año me mueve un deseo escultórico y coreográfico que hace que siempre subraye, cite y lleve encima palabras de investigadoras como Isabel de Naverán, Andrea Soto Calderón Marie Bardet, Ixiar Rozas o André Lepecki. Por otro lado, tengo mi libreta e imaginario repleto de imágenes de las esculturas Mònica Planes, Lucia C. Pino, June Crespo, Julia Spínola, David Bestué y Mercedes Pimiento acompañándome. También pienso mucho y fabulo en torno a las piezas de danza y los proyectos y textos de Aimar Pérez Galí, así como de otras bailarinas y coreógrafas anteriores como Loie Fuller o Simone Forti, que realizaron unos tanteos con la escultura que me resultan realmente estimulantes. Por último, siempre siento sostenida mi práctica gracias a compartir procesos y escuchar y leer a personas como mi admirada amiga Blanca Arias, así como a mis compañeras de residencias artísticas o de la facultad. (Entrevista a Helena Laguna, 2024)

Carmen, Julia y Marina coinciden en la multiplicidad y constante cambio de referentes y materiales que motivan su práctica:

Hay una mezcla de todo. Me han influido o inspirado todo lo que ha llegado a mis manos o ha pasado por nuestro taller, las decenas de ediciones que teníamos en la biblioteca y que le enviaban a mi padre (o que él mismo editaba)... la pintura moderna, pero también, últimamente, el visualismo y el grafismo que se pueden encontrar, por ejemplo, en revistas de moda. Me atrae e inspira la figura de la mujer como imagen para transmitir. (Entrevista a Carmen Peralto, 2024)

Julia recuerda a Joan Brossa, a quien admira y cuenta que fue amigo, pero insiste en lo enigmático de la inspiración para ella: «es una destilación de un momento interior muy concreto, fruto de muchas lecturas de todo tipo, soy una lectora voraz desde mi infancia, y de ver muchas exposiciones» (entrevista a Julia Otxoa, 2024). Marina reconoce que disfruta viendo imágenes y se acerca con mucha curiosidad a la historia del arte: «ahora por ejemplo estoy fascinada con Brueghel y Giotto» (entrevista a Marina G. Guerreiro, 2024). Al igual que Julia, Marina visita exposiciones para «ver cómo otros van respondiendo al presente» (entrevista a Marina G. Guerreiro, 2024). También nos cuenta que disfruta del ver el arte acompañando la vida, insertado en la arquitectura y los espacios que habitamos...

Los *inputs* que me hacen querer regurgitar cosas no están únicamente en el arte sino en el día a día, en ver a mi alrededor: los muros, el suelo, la arquitectura, el visitar lugares, las historias, las conversaciones con amigos... Ahora aquí en Galicia estoy explorando también museos de la navegación, museos arqueológicos... (Entrevista a Marina G. Guerreiro, 2024)

El nombre de Brossa también sale a la luz al preguntarle acerca de la Poesía visual. Con la entrada de la década de los 2000 van apareciendo cada vez más estudios académicos y se empiezan a realizar grandes retrospectivas institucionales de la corriente, como *Desacuerdos* en el MACBA (2005) de Barcelona o *Escrito está. Poesía experimental en España (1963-1984)* en el Museo ARTIUM (2009) de Vitoria (Orazi, 2020, p. 15); pese a ello, la Poesía visual todavía hoy aparece de un modo muy anecdótico, en palabras de Orihuela (2007), en los circuitos de arte tradicionales o los currículos académicos. «Pienso que se considera un cajón de sastre en el que todo parece tener un lugar» (entrevista a Carmen Peralto, 2024); coincidimos con Carmen al pensar que, debido a su carácter polimórfico y plural, la Poesía visual ha permanecido como práctica *outsider* dentro del Estado español, pese a la multitud de manos que han contribuido a dicha corriente.

Las vanguardias experimentales en España, muy potentes en los años treinta, fueron cercenadas por el golpe militar de 1936 y la dictadura. Con posterioridad fue renaciendo, allá en los años setenta, una Poesía

experimental. No sin dificultades a la hora de su comprensión por parte de la sociedad: lectores, galerías, editores, mundo académico, etc. Es en los años 80 y 90 cuando tímidamente va forjándose un caldo de cultivo de reconocimiento en todos esos ámbitos y va dejando de ser un hecho marginal como arte. (Entrevista a Julia Otxoa, 2024)

Carmen señala las dificultades a la hora de acotar el campo de la Poesía visual: «Creo que va a ser difícil delimitar ningún terreno que sea específicamente Poesía visual. Si su autor es un creador y su fin es esa poesía, ese mensaje, será Poesía visual» (entrevista a Carmen Peralto, 2024). Blanca comparte ese sentimiento a la hora de enumerar artistas y prácticas que se ajusten de manera específica a la Poesía visual hoy en día: «me encuentro constantemente cuestionándome si aquellas artistas en quienes pienso entran dentro de esta categoría o no (cosa que no me ha pasado con Brossa o con Valcárcel Medina, por ejemplo...)» (Entrevista a Blanca Arias, 2024). Nos cuenta cómo, gracias a su trabajo en el MACBA, la obra de Elena del Rivero forma parte de su cotidianeidad. También piensa en las prácticas de Laia Argüelles, Helena Laguna y Mar Arza. En palabras de Carmen: «estamos en la era de lo visual y de lo gráfico, así que considero que la Poesía visual está abierta y plenamente viva» (entrevista a Carmen Peralto, 2024), por lo que no es extraño que tanto artistas consagradas como las nuevas generaciones sigan realizándose preguntas alrededor de cómo articular una cartografía de sus artistas y prácticas:

Para mí hay mucha poética en cosas que no creo que se etiqueten bajo ese concepto o paraguas de Poesía visual experimental. Me gusta mucho leer obras en esos términos. Fue gracias a escuchar y conocer a David Bestué, que la poesía se cruzó con mi modo de entender el arte. Especialmente me torcí hacia ese modo de pensar después de leer la entrevista *Porque cosas que han sido otras se han deshecho de ser* que le hizo la poeta María Salgado en el marco de su exposición *Rosi Amor*, en el Museo Reina Sofía. En esta hablan justo del deseo del artista por generar «poemas sin palabras», comentando su intención por intentar llevar la palabra a una dimensión física mediante el material. (Entrevista a Helena Laguna, 2024)

Muchas poetas visuales trabajan para resolver estas cuestiones, dando forma a catálogos o repositorios autogestionados, generando de manera gratuita repositorios que difunden y organizan estas prácticas de manera autónoma. Ejemplo de ello, ambos *online*, son el proyecto *Boek Visual* de César Reglero o el catálogo *Ersilias*, gestionado por el poeta visual David Pérez Pol. La obra de Marina, para su sorpresa, aparece recogida en este último:

De la poesía me interesa el forzar el sentido del lenguaje, dilatarlo, romperlo, reconfigurarlo, que las palabras sean usadas de formas

inesperadas, que dos palabras que pensabas que no verías juntas, ahí están. También el acto de registrar y la poesía que no se autodenomina poesía, así como los artistas o el arte que no se autodenomina arte. De repente te detienes a mirar que, en la balda de la entrada, donde vas colocando cosas al entrar y salir de casa, han acabado allí una mandarina, un boli y un clínex junto a la cartera y al verlo algo se te hace sentido... para mí lo poético también tiene que ver con la observación de lo cotidiano. (Entrevista a Marina G. Guerreiro, 2024)

Para Blanca, la poética «es lo que permite a las palabras ablandarse, doblarse, generar pliegues donde pueda habitar la complejidad. Como persona feminista, a mí no me mueve lo panfletario porque no me interesa lo verdadero, me mueve la incertidumbre, la duda...» (entrevista a Blanca Arias, 2024). Todas estas reflexiones confirman un modo común de entender la Poesía visual que tiene más que ver con un posicionamiento, una forma de relacionarse con la poesía o lo poético, que con características formales concretas.

### **Cuestiones de género en torno a la escena artística y de Poesía visual española**

En el primer capítulo de *La pantalla sexuada* (2014), Barbara Zecchi indica la evidencia de que, en los inicios de cine, antes de que este deviniera en industria multimillonaria, la presencia de mujeres era notable entre las creadoras, gestoras de salas e incluso espectadoras (p. 41). Más tarde, al convertirse en un negocio serio y atraer las miradas de aquellos con capital para invertir, las mujeres fueron expulsadas poco a poco del sector, llegando incluso a desaparecer de las antologías (como fue el caso de la creadora de los estudios *Solax*, Alice Guy Blaché). En el caso de la Poesía visual no tenemos constancia de si ocurrió algo parecido; de hecho, hablando con Carmen y Julia, nos confirmaron que siempre tuvieron la suerte de disfrutar de un trato igualitario con el resto de los compañeros:

Pienso que, en sí, la Poesía visual era bastante minoritaria. Incluso hoy en día a veces la encuentro muy *mal entendida*. Yo tuve la suerte de tener en casa esa cultura y creo que ello me facilitó lanzarme a la creación. Sin duda, en momentos en que la cultura no era accesible a todas las mujeres, sería imposible que se dedicaran a la creación de este tipo de arte/poesía. (Entrevista Carmen Peralto, 2024)

Sin embargo, es cierto que en la época en la que se gesta este fenómeno (la década de los 60), las mujeres habían sido apartadas de la vida pública y las personas no heteronormativas eran perseguidas:

Por supuesto que la dictadura tuvo mucho que ver en el retroceso en los derechos de igualdad, también educativos, etc. Y como lamentablemente ha venido ocurriendo en muchas disciplinas del conocimiento: ciencia, arte, literatura... las creadoras han estado injustamente silenciadas. (Entrevista a Julia Otxoa, 2024)

Nos interesaba saber si su identidad de género había condicionado su manera de hacer y observar los diferentes modos de abordar dicha cuestión desde un punto de vista intergeneracional. Carmen nos escribió que, en su caso, sí que condicionaba su práctica el hecho de identificarse como mujer: “todo lo que he creado brota desde mi manera de ser y desde mi manera de ser mujer” (entrevista a Carmen Peralto, 2024). Julia, sin embargo, afirmaba que no sentía que ocurriera de un modo intencional:

No creo que mi condición como mujer condicione el modo de abordar los temas, tal vez sí, pero será a nivel no consciente. Lo que sí es esencial es la sensibilidad en la percepción de las cosas. En mí es esa la condición crucial. (Entrevista a Julia Otxoa, 2024)

La sensibilidad de la que habla Julia también aparece en las respuestas de Helena al lanzarle la misma pregunta:

Lo cierto es que nunca suelo pensar en clave de género, sino más desde la idea de sensibilidades. Siento que tengo una sensibilidad que me tuerce especialmente hacia aquello que se mueve, que se escapa. Una sensibilidad o un deseo por sostener, por ponerme en relación. Un deseo somático, táctil. No sé si en todo esto el género o sexualidad afectan a este modo de pensar, por eso prefiero referirme a sensibilidades o intuiciones. Un deseo somático que afecta a mi práctica. (Entrevista a Helena Laguna, 2024)

Por su parte, Blanca agradece a las generaciones pasadas la libertad creativa que disfruta hoy:

Precisamente gracias a ellas, no siento que mi género o mi sexualidad dificulten mi actividad profesional. Sí que creo, no obstante, que hemos entrado en una retórica un poco perversa que nos obliga a exponer constantemente nuestro lugar de enunciación y que, por ello, también limita mucho nuestra capacidad reflexiva y creativa. Últimamente, estoy intentando salirme un poco de los marcos del debate sobre la representación porque siento que hace muy flaco favor a la complejización del pensamiento. Yo trabajo desde el lesbofeminismo, pero no quiero que la temática de mi obra sea lesbofeminista. (Entrevista a Blanca Arias, 2024)

Julia comparte las preocupaciones de Blanca acerca de las maneras de lidiar con las cuestiones identitarias y las limitaciones creativas:

Hay algunas poetas visuales cuya obra está cimentada en la reivindicación de la igualdad entre hombres y mujeres. Eso es importante, me parece admirable, aunque siempre ante todos los casos reivindicativos de cualquier tema, sean en Poesía visual o en el arte en general, creo esencial la calidad estética en primer lugar, no caer en el panfleto. (Entrevista a Julia Otxoa, 2024)

Marina también observa un cambio hoy en día, pues desde diferentes sectores se está poniendo el foco en atender a las prácticas realizadas por las mujeres y otros grupos minorizados. Lo único que acusa es la todavía vigente figura del artista como genio indiscutible, sobre todo una vez nos movemos fuera de ámbito artístico (entrevista a Marina G. Guerreiro, 2024). Compartimos su postura; muchas veces observamos la idealización romántica de las dificultades de la vida de las personas que se dedican a la creación, utilizada para ocultar la precariedad de la profesión. La figura del genio, además, suele ser mayoritariamente masculina e implica una serie de características que redundan en los estereotipos de género. Nos alegra reunir diferentes puntos de vista y preocupaciones flotando sobre el optimismo que impregnan las palabras de todas. Plantear preguntas es una forma de desplegar el pensamiento y desestabilizar las jerarquías:

Creo que la mujer hoy en día se hace más preguntas que el hombre, posiblemente por tantos siglos de silencio... y es la que más acude a talleres de arte de todo tipo, talleres literarios, visitas a los museos... la mujer es quien está cogiendo el testigo de las humanidades, ahora que una sociedad de bárbaros tecnológicos parece arrinconarlas. (Entrevista a Julia Otxoa, 2024)

### **Algunas formas de hacer alrededor de la Poesía visual**

Julia disfruta de la tecnología cuando esta «ayuda y hace crecer las potencialidades humanas de las personas» (entrevista a Julia Otxoa, 2024). Su práctica vinculada a la Poesía visual, aquella que ella denomina *microrrelato visual*, está actualmente realizada en su totalidad con medios digitales, a excepción de algunos pequeños montajes que realiza de manera física en su estudio:

Centrándome en el microrrelato visual (poema visual), es para mí esa imagen en la que se potencia al máximo la intensidad mediante una gran concentración expresiva del lenguaje estético. La ironía, el humor, el juego intelectual, literario, lingüístico, el misterio, la

sorpresa... son ingredientes esenciales que nunca deben faltar en su estructura. En definitiva, una concepción abierta, lúdica y mestiza del hecho narrativo visual. (Entrevista a Julia Otxoa, 2024)

Sus poemas suelen ser fotografías sobrias formalmente en las que, a nivel conceptual, el juego es un elemento crucial:

Dentro de ese universo que escapa a las leyes de la razón siempre presente en mi narrativa visual, ocupa un lugar destacado el juego. Lo lúdico como concepción estructural en el desarrollo de los argumentos, íntimamente relacionado con el pensamiento simbólico, muy presente tanto en mis relatos como en mi poesía. En el momento de la creación me gusta esa posibilidad de un espacio abierto en el que utilizar la ironía, el misterio, el juego intelectual, como ingredientes esenciales en la estructura visual que me interesa, clara y concisa. Me atrae especialmente esa otra lectura no lineal que atraviesa la aparente invisibilidad de las cosas, para percibir las de un modo no marcado por la costumbre. Trato por ello en algunos de mis poemas visuales de descontextualizar circunstancias, textos, unidades simbólicas, formulándolas de un modo diferente, en contraposición al ámbito cerrado de los discursos habituales sobre lo real. (Entrevista a Julia Otxoa, 2024)

Marina realiza esculturas e instalaciones que generan cuidadas relaciones entre objetos de procedencia múltiple, ecosistemas delicados en los que el juego y la multiplicidad de lecturas también aparecen:

Surgen narraciones cuando uno juega, tanto por las historias que preceden a los objetos como por las historias que se generan cuando uno ve juntos a un corderillo, una nube, un avión, un pájaro, un pez y una mano, por poner un ejemplo ¿cómo han llegado hasta ahí? ¿cómo se relacionan? ¿qué hacen juntos? ¿dónde estamos?. (Entrevista a Marina G. Guerreiro, 2024)

Sitúa el componente narrativo de sus piezas en el propio espectador y su capacidad para generar conexiones a través de sus recuerdos, pensamientos e imaginación: «me interesa la pluralidad de lecturas sobre las piezas, más que lo que el autor tenga que decir» (entrevista a Marina G. Guerreiro, 2024).

### **Desdibujar los límites entre la Poesía visual y el Mail art**

Muchos de los nombres que participan en las convocatorias de Mail art son también figuras asiduas de los circuitos de la Poesía visual. La utilización del correo postal como un elemento poético cargado de significados sigue viva en

las nuevas generaciones de artistas visuales como Blanca, quien utilizó este medio como material para una de sus piezas:

Yo con el correo postal tenía la misma experiencia que la mayoría de las personas de mi generación, supongo: de pequeño había mandado y recibido cartas ocasionalmente, de mis amigas o familiares, pero es un medio que no tenía nada integrado en mi día a día y que aparecía en mi imaginario de forma muy romantizada. *Amb tu* (2022) fue una pieza encargada por el EACC para una exposición que se llamó *El descèdit de la realitat* (2022) y donde propusieron a diversos artistas llevar a cabo un gesto desacreditador en relación con el centro. En mi caso, quise pensar en la posibilidad de desestabilizar el museo desde el afecto o la ternura, que acostumbra a ser el lugar desde donde trabajo, precisamente porque pienso que pueden ser metodologías críticas feministas. Mi mayor frustración con la mayoría de los museos en los que he trabajado ha sido no saberme el nombre de todo el mundo, especialmente porque eso destapaba la estructura que articula el mundo de la cultura, a menudo bastante más vertical de lo que nos gustaría reconocer. Así que mi gesto desacreditador fue cartearme con todas las personas que trabajaban en el EACC con la única norma de que sus cartas no contuviesen ninguna información sobre su cargo en el centro. Y así me aprendí sus nombres y sus intereses antes, incluso, de ponernos a cuerpo. (Entrevista a Blanca Arias, 2024)

Los proyectos artísticos de Blanca suelen hacer uso de cartografías visuales o de la vinculación y yuxtaposición de imágenes para generar nuevas lecturas, metodologías también habituales en la Poesía visual. Otro detalle que nos llamó la atención fue su estética, con elementos relacionados con lo tradicionalmente femenino: «una estética hipersensible (rosa, blandita...)» para apropiarme de códigos que convencionalmente han estado vinculados a una feminidad heterosexista y subvertirlos. Hay algo que últimamente me fascina mucho que es el vínculo entre lo entrañable y la entraña» (entrevista a Blanca Arias, 2024). Quizás por el miedo a los estereotipos sexistas que Blanca menciona, lo *cuqui* o lo entrañable, se tratan de lenguajes poco habituales en esta corriente:

¡Lo cuqui es antifascista! Yo de bell hooks he aprendido que, en una cultura de la dominación, amar (de forma real, es decir, políticamente comprometida con nuestros amantes) es contracultural. Creo que, en mi trabajo, la posibilidad de caminar hacia una nueva ética amorosa va muy de la mano con la necesidad de revisar los lenguajes del amor que hemos heredado de la cultura del amor romántico y repoetizarlos. (Entrevista a Blanca Arias, 2024)

El lenguaje, la escritura y las cartas también están presentes en la obra de Helena, pero su relación con lo epistolar no se limita a sus piezas:

Creo que justo mi existencia misma ha sido posible gracias a las cartas, puesto que estas permitieron sostener la relación de mis padres. Así que, de un modo u otro, creo que eso es algo que me ha marcado mucho de forma indirecta. Por otro lado, no solo he podido valorar la carta desde un legado generacional, sino que también he conducido ese deseo inducido a mi propia experiencia. Las cartas han sido justamente un modo de hilvanar y sostener con cariño la relación con una de mis mejores amigas, que, apenas conociéndonos, decidimos escribirnos desde ese deseo de la espera, el tacto, familiarizarnos con el trazo de la otra... o devenir antiguas, como me gusta a veces bromear. (Entrevista a Helena Laguna, 2024)

Su proyecto en curso *Correspondencias. Un ensayo epistolar sobre el gesto* (2024), plantea un trabajo alrededor de una herencia de correo postal familiar. Fue presentado en la Fundación Miró a través de una *performance* que actuó como gesto inicial:

Llevaba tiempo en casa bromeando sobre cómo algún día cogería las cartas de mis padres y haría algún proyecto con ellas -mantuvieron una relación epistolar durante años, puesto que mi madre era de Piedrabuena (Ciudad Real) y mi padre de Sabadell (Barcelona), y solo se veían cuando él iba en verano a visitar a sus tías-. Tras la muerte de mi abuelo paterno, mi padre llegó a casa cargado con sus cartas (las muchas que guardaba de las que mi madre le envió). Para nuestra sorpresa, trajo también consigo otro archivo de cartas escritas por mi abuelo, y otras que este conservaba de su suegro (mi bisabuelo) mientras duró su detención en prisión. Justo esta llegada coincidió con la convocatoria *Lluerna* bajo la premisa correspondencias, y leí esto como una señal para pensar realmente en realizar un proyecto desde una perspectiva epistolar. (Entrevista a Helena Laguna, 2024)

Tanto Blanca como Helena se acercan al medio postal desde la intimidad: «supuso además un ejercicio de escritura muy interesante, puesto que el modo de pensar en mi trabajo no se tuvo que articular a través de un texto más formal y académico, sino desde un tono más íntimo» (entrevista a Helena Laguna, 2024) y la búsqueda de contacto con las demás: «la carta me parecía un buen medio porque tiene algo muy físico: la letra, la elección del papel o el perfume delatan a su emisora y nos acercan a su cuerpo más allá del contenido de sus palabras» (entrevista a Blanca Arias, 2024).

## El texto más allá del lenguaje

La Poesía visual de Carmen combina el uso de imágenes y material gráfico con el uso libre del texto y las letras más allá del lenguaje. Su estilo bebe mucho del mundo del diseño, para ella «el mismo campo de la publicidad o el grafismo, envían mensajes que, realmente, se podrían enmarcar en la Poesía visual, aunque su fin sea publicitario» (entrevista a Carmen Peralto, 2024). En el momento de esta entrevista Carmen se encuentra en una pausa creativa: «estoy orientada hacia un terreno totalmente diferente que siento que es el que ahora responde en mí preguntas importantes a nivel vital. Siento que volveré a crear en el momento en que pueda parar, descansar... sin duda en el futuro» (entrevista a Carmen Peralto, 2024). Es habitual en sus poemas la presencia de letras y números que, junto con las imágenes, completan el significado de la obra. En los proyectos de Helena el texto tiene también un peso muy importante a través de su presencia, vinculada al gesto de la escritura:

Toda mi práctica se ve atravesada por un día en que observé a mi abuela escribir su nombre de forma reiterada y ansiosa. Ella es analfabeta, pero siempre quiso ser capaz de firmar escribiendo su nombre en lugar de dejar su huella dactilar. Después de años sin firmar nada, llegó un documento que tenía que rellenar y mi madre tuvo que escribir su nombre en una hoja aparte para que pudiera practicar y recordar el gesto. Ese día al verla fue para mí un punto de inflexión muy importante, puesto que nunca me había parado a pensar en su analfabetismo y en las limitaciones que acontece.

Me interesa pensar en el gesto como una unidad de información, como una coreografía (es decir, una escritura de movimiento). Mi abuela es incapaz de explicar verbalmente de forma ordenada su receta de migas manchegas, no obstante, cuando entra en la cocina las prepara sin titubear. Me fascina esa relación directa, sin mediación del lenguaje, del cuerpo y el conocimiento. Actualmente busco modos en los que dejar una huella de esos gestos que, como sucede en la danza (disciplina que también practico), se pierden en el mismo instante en que se ejecutan. Me interesa cómo, en cuanto reiterados o repetidos, generan memoria somática. (Entrevista a Helena Laguna, 2024)

## Posibles herramientas para una Poesía visual del futuro

En *Ciclo cerrado: la Poesía experimental en España (1964-2004)*, Antonio Orihuela relata que la llegada del formato online del Mail art y la popularización del fanzine revitalizaron la Poesía visual, aportándole nuevos modos de hacer característicos de la vanguardia (2014, p. 73). Internet ha cambiado mucho desde los inicios del Mail art digital y hemos pasado de tener

su acceso limitado al ordenador en una habitación a permanecer conectados las veinticuatro horas del día a través de nuestro teléfono móvil. El aluvión de imágenes es constante a través de la navegación web y las redes sociales de modo que, ¿cuál es el lugar de la Poesía visual en la vorágine de imágenes actual? Julia tiene claro que la Poesía visual de calidad permanecerá. Ella por su parte, todavía no ha realizado proyectos específicos para Internet, aunque sí comparte su trabajo a través de las redes sociales y valora el poder de estas junto con sus limitaciones:

¿Qué duda cabe de que las redes ayudan mucho en la proyección y conocimiento mutuo con artistas, galerías, instituciones...? Puede que mi generación (al tener una gran carga humanística, muchas lecturas, curiosidad por el arte, la psicología, las humanidades en general) no tengamos tanto peligro a la hora de actuar en las redes. Nuestra capacidad de análisis es mucho mayor. Seguimos distinguiendo muy bien el trato presencial del virtual en las redes. Tenemos muy en cuenta que las redes están muy bien para proyectar nuestro trabajo o relacionarnos con otras personas, pero a los amigos, a los familiares, nos gusta abrazarles y cuidarles en persona. (Entrevista a Julia Otxoa, 2024.)

Ese mismo gusto por el tacto de las demás es lo que impulsa a Blanca a elegir los proyectos presenciales: «me siento muy necesitada de contacto físico. Creo que mi obra está tomando un giro muy háptico que requiere una presencia de los cuerpos» (entrevista a Blanca Arias, 2024). Aun así, ha realizado prácticas *online* como su pieza *Bolloisla* (2020) y utiliza su Instagram como un repositorio en el que almacena y comparte sus obras, los materiales que utiliza y los cuerpos que la acompañan. Helena de momento no ha pensado en realizar prácticas *online*, pero también es asidua en redes a la hora de compartir su trabajo:

En mi caso uso las redes como un espacio para abrir procesos y compartir piezas más allá de la exposición, para poder llegar a mostrar aquello que quizás no tengo la oportunidad o para que tengan otro alcance. Hay muchas contradicciones en ese proceso, sobre todo viniendo de una disciplina visual, en la que obviamente mediar por pantallas es algo muy frustrante. Sin embargo, es gracias a redes sociales que he podido conocer a muchas artistas que admiro ahora y de ampliar mi red de sostén, de modo que las uso como un espacio para compartir mi práctica. (Entrevista a Helena Laguna, 2024.)

Marina siente interés por el formato de las webs interactivas. De hecho, en 2018 realizó un proyecto para *The Internet Moon Gallery*, titulado *Work Hard Dream Big*. A través de la web, navegábamos por un mapeado digital de la habitación de la artista que nos invitaba a *clickar* en diferentes elementos para acceder

a material audiovisual. No obstante, al pensar en las prácticas escultóricas e instalativas que viene llevando a cabo desde hace unos años, el asunto es muy diferente: «me interesa el encuentro físico con las cosas, la relación del que visita, el tiempo que se pasa allí y generar espacios con las piezas. Por ejemplo, a partir de las cerámicas, dar lugar a un patio, generar un espacio-tiempo...» (Entrevista a Marina G. Guerreiro, 2024). En cuanto a su posición frente a las redes sociales, cuya utilización hoy en día se torna prácticamente obligatoria, para ella tienen un carácter divulgativo ambivalente, que expresa de un modo no exento de poesía «un mensaje en una botella que tampoco sabes dónde va a llegar, una red mundial de personas pasando el rato bajando en la pantalla» (entrevista a Marina G. Guerreiro, 2024)

### **Algunas conclusiones**

Hemos trazado un breve recorrido por los referentes, testimonios y prácticas de cinco artistas del Estado español cuyas trayectorias se relacionan, directa o indirectamente, con el movimiento de la Poesía visual y el Mail art. A través de esta conversación ficcionada, queremos poner en valor la obra y las experiencias de las diferentes creadoras que nos han brindado sus palabras. También queremos propiciar otros modos de generar recorridos históricos, menos lineales y rígidos, que atienden al diálogo y los desvíos.

Las obras de Carmen Peralto y Julia Otxoa resultan imprescindibles para entender el desarrollo de la Poesía visual en el Estado español. Blanca Arias, Helena Laguna y Marina G. Guerreiro representan a un corpus de creadoras jóvenes cuyos trabajos están redefiniendo los intereses poéticos de las nuevas generaciones. Trazar diferentes nexos entre todas ellas y las preocupaciones compartidas, nos ha permitido mostrar la vigencia de la Poesía visual y su indudable presencia en las formas de hacer de la práctica artística contemporánea. Les agradecemos enormemente el tiempo dedicado a todas nuestras preguntas y la calidez y sinceridad de todas sus respuestas.

## Bibliografía

Haraway, Donna (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Hester, Helen (2018). *Xenofeminismo. Tecnologías de género y políticas de reproducción*. Buenos Aires: Caja negra.

MAV (2023). Informe ARCO Madrid 2023.  
<https://mav.org.es/wp-content/uploads/2023/03/MAV-informe-ARCOMadrid-2023-1.pdf>

Orihuela, Antonio  
-(2014). «Ciclo cerrado: la poesía experimental en España (1964 –2004)». Experimental I. Estudios número extraordinario 2014. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane.  
<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/issue/view/593>

Orazi, Verónica (2020). «La Poesía visual en España (S. XX): del vanguardismo al neovanguardismo» eHumanista/IVITRA N.º 17.  
<file:///Users/ana/Desktop/Dialnet-LaPoesiaVisualEnEspanaSXXDelVanguardismoAlNeovangu-8963385.pdf>

Reglero, César (2009). *Antología apropiacionista de la Poesía visual española*. Málaga: Corona del Sur.

Soto, Andrea (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados.

Vila, Fefa (1999). «Genealogías feministas. Contribuciones de la perspectiva radical a los estudios de las mujeres». *Política y sociedad* N.º 32.

Zecchi, Barbara (2014). *La pantalla sexuada*. Madrid: Cátedra.

## Entrevistas

- Entrevista realizada a Blanca Arias, abril de 2024
- Entrevista realizada a Carmen Peralto, abril de 2024
- Entrevista realizada a Helena Laguna Bastante, abril de 2024
- Entrevista realizada a Julia Otxoa, abril de 2024
- Entrevista realizada a Marina González Guerreiro, mayo de 2024

## Webs de las artistas

- Blanca Arias: <https://blanca-arias.cargo.site/>
- Carmen Peralto: [https://issuu.com/boek861/docs/carmen\\_peralto](https://issuu.com/boek861/docs/carmen_peralto)  
(BOEKVISUAL)
- Helena Laguna Bastante: <https://www.helenalagunabastante.com/>
- Julia Otxoa: <https://juliaotxo.net/Blog/>
- Marina González Guerreiro: <http://marinagg.com/contact/>

## Notas

<sup>1</sup> Aprovechamos para puntualizar que, a lo largo del texto, utilizaremos el femenino plural como plural inclusivo para referirnos a mujeres, personas *queer* y hombres. Por otro lado, mantendremos los usos del género y el lenguaje que hagan nuestras entrevistadas para respetar sus testimonios y posiciones, se ajusten a la academia o no.



Figura 34: Julia Otxoa. *Insiste la belleza entre las ruinas*. Cortesía de la artista.



Figura 35: Helena Laguna. (2023). *Índice*. Tapiz. 150 x 110 cm. Cortesía de la artista.



Figura 36: Carmen Peralto. *Señas de identidad*. Cortesía de la artista



Figura 37: Blanca Arias. (2022). *Amb tu. Correspondència*. Cortesía del artista.



Figura 38: Marina González. Cortesía de la artista.



# Revisitando genealogías: memorias y posmemorias de las artistas de la Poesía visual experimental española

Rubén Serna

## Introducción

El presente texto se centra en aportar una reflexión sobre las genealogías mediante el uso de la memoria y la posmemoria como herramientas para enriquecer el estudio y la comprensión de la Poesía Visual Experimental (PVE) en España. Para desarrollar este enfoque nos hemos basado, por un lado, en el uso de entrevistas con dos artistas destacadas, protagonistas de dicho movimiento, Nieves Salvador Bayarri y Yolanda Pérez Herreras, quienes han vivido en primera persona una de las etapas más relevantes en las genealogías de la PVE; por otro lado, así como en la creación de un pequeño marco contextual que nos ayude a situarnos en los inicios de las carreras de estas artistas.

La intención fundamental no radica en llenar un espacio vacío de manera categórica, sino en diversificar narrativas, perspectivas y miradas. Igualmente, se pretende reflexionar sobre las genealogías creadas desde una época y un contexto que no han sido vividos en primera persona. La muestra presentada aquí busca, esencialmente, echar un vistazo a los recuerdos y memorias desde la perspectiva de dichas protagonistas, con el fin de enriquecer las narrativas generales de la PVE y la manera en que se han conformado sus genealogías y prácticas. Este enfoque no aspira a presentar una visión exhaustiva, sino que busca aportar otros puntos de vista y experiencias, ampliando así las propuestas y marcos interpretativos. En absoluto se pretende desestimar las aportaciones antológicas realizadas con anterioridad, más bien al contrario, se persigue enriquecer el relato. No obstante, bien es cierto que incluye aportaciones de mujeres, como las que hemos entrevistado, una anomalía si tenemos en cuenta que los artistas reunidos en ambas antologías son mayoritariamente varones.

Es fundamental destacar que esta muestra se sustenta en un diálogo intergeneracional, donde como hemos indicado, se encuentran los recuerdos, voces y experiencias de las protagonistas, junto con la interpretación desde la visión de quienes no hemos vivido directamente esos hechos. Se busca, de esta manera, enriquecer el panorama histórico y cultural de la PVE, evitando una rigidez temporal y enfocándose en las impresiones y subjetividades que brotan de los recuerdos.

La perspectiva feminista es indispensable en esta propuesta, ya que en la horquilla temporal en la que nos movemos, fue uno de los momentos en los que las prácticas artísticas tuvieron una importancia fundamental, una vez instaurada la democracia en el Estado español. Por otra parte, es imprescindible reconocer la significativa contribución de las mujeres en la creación y producción de la PVE, aunque históricamente no se las haya puesto en el lugar que merecen. Se anota así a una ampliación de las genealogías para abarcar experiencias diversas, desde una perspectiva heterogénea y subjetiva, donde las memorias y recuerdos cobran un especial protagonismo.

Para la confección de esta propuesta hemos contado con las voces de Nieves Salvador Bayarri y Yolanda Pérez Herreras. A través de sus testimonios hallaremos información sobre cómo vivieron ellas el contexto artístico; también nos servirá para conocer de primera mano sus referencias e impresiones, así como su opinión acerca de la situación de las mujeres en la Poesía visual.

A lo largo del texto, contextualizaremos algunos aspectos relevantes del paisaje de las últimas décadas.

En resumen, se propone una aproximación a la Poesía Visual Experimental en España, mediante el uso de memorias y experiencias personales, la reflexión sobre el papel de las mujeres en este ámbito y la consideración de la memoria colectiva y la posmemoria como herramientas para entender el pasado y enriquecer el presente.

Añadimos el hecho de que son artistas con una larga trayectoria y proyección internacional, por lo que nos nutrimos de sus recuerdos vivos para poder ampliar las miras sobre las genealogías que se han construido. No cuestionamos la profundidad con las que se han realizado, al contrario, proponemos usar herramientas que prioricen la perspectiva de género y las subjetividades de las mujeres artistas que lo han vivido.

### **Un vistazo al pasado: viaje a los 80-90**

Es evidente que la PVE desafía las convenciones estéticas preestablecidas y se caracteriza por su habilidad para jugar con la percepción, ofreciendo nuevas formas de comunicar ideas, conceptos, etc. Pese a su potencial innovador y estético, esta disciplina parece estar menos valorada en comparación con otras, como son la pintura o escultura, por poner algunos ejemplos. No obstante, es innegable su trayectoria histórica, así como su naturaleza transformadora y crítica gracias a su capacidad para desafiar las normas estéticas, tanto de la poesía como de la imagen.

Recordemos que dicha capacidad se entrelaza con la importancia del pensamiento crítico y el cuestionamiento de la realidad social como una de sus características. Gracias a la interdisciplinariedad de la PVE se engloban en ella un importante número de prácticas, como son el poema-objeto o el poema acción, entre otros.

M.<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla (2020) analiza y explora desde lo sensible la Poesía visual española. Desde sus comienzos en las décadas de los 40 y 50 como heredera de algunos movimientos de vanguardia como el *Dadá*, poco a poco se aparta de la poesía tradicional, rompe con sus concepciones más normativas lo que le permite explorar nuevos significados, narrativas y experiencias. Además, pasa por un momento en el que se consolida la capacidad de la PVE para crear experiencias sensoriales, viviendo una línea temporal que pasa por casi todas sus etapas de desarrollo hasta llegar a la actualidad: analiza las prácticas del letrismo, la poesía concreta, la poesía semiótica y el poema objeto. Para ello, utiliza la obra de algunos de los artistas más reconocidos como son Joan Brossa, Nieves Salvador, Fernando Millán, Bartolomé Ferrando o el grupo *Zaj*, por citar algunos ejemplos; destacando la importancia de la experimentación y de la ruptura con las normas y con las concepciones tradicionales.

La autora alude que, a pesar de la asociación inicial de la Poesía visual con la contestación política, ha logrado sobrevivir y adaptarse a los tiempos, incorporando el uso de nuevas tecnologías y lenguajes. Destaca la labor de poetas contemporáneos como Pablo del Barco, Antonio L. Bouza, J.M. Calleja, Antonio Gómez o José Miguel Ullán, quienes han contribuido a la consolidación de la Poesía visual como discurso estético con entidad propia. Además, concluye el texto enfatizando la importancia de la Poesía visual como una forma de expresión que enriquece el panorama literario español, a la par que crea espacios de reflexión para debatir sobre la naturaleza del lenguaje y su percepción, subrayando la importancia de la experimentación y la innovación.

Por otra parte, Antonio Orihuela (2014), a lo largo de las cuatro décadas que van de 1964 a 2004, cuestiona el estatus vanguardista de la Poesía Visual Experimental y destaca sus limitaciones en cuanto a su evolución hacia lo virtual. En este sentido, matiza las décadas de los 80 y 90 en adelante, por el impulso que supuso el desarrollo de programas informáticos de diseño gráfico. Más tarde, la llegada y posterior popularización de internet que aceleró la transición al mundo virtual y el consecuente abandono de los soportes tradicionales de la Poesía visual y experimental, diluyéndolas en nuevas dimensiones de expresión estética contemporánea. Orihuela sugiere que este cambio podría marcar el final del ciclo abierto hace cuarenta años por los veteranos experimentalistas, y se plantea la necesidad de aceptar esta situación como la verdadera naturaleza de la poesía: una forma de arte en constante evolución y adaptación. «No deja de ser paradójico, reiteramos,

que el trasvase al mundo de lo virtual también haya terminado suponiendo la práctica extinción de los habituales soportes que hasta ahora venían recogiendo estas manifestaciones [...]» (Antonio Orihuela, 2014, p. 73).

No obstante, el autor aclara que pese a que la experimentación poético visual, podría estar viviendo sus últimos días, este cambio no tiene por qué ser visto como algo negativo, sino como una oportunidad para explorar nuevos horizontes poéticos. Además, subraya que la Poesía visual no tiene una historia estática, sino «un presente en constante movimiento» (Antonio Orihuela, 2014).

Apelando a este movimiento, proponemos el uso de la posmemoria y del dialogo con las propias protagonistas como una rama más que para experimentar y descubrir.

### **El uso de la memoria: otras posibles formas de crear genealogías**

Tras esta pequeña contextualización, es importante que recordemos que el estudio y transmisión del pasado implica que hablemos sobre memoria e historia de manera muy breve. Tomamos como referencia los conceptos de memoria individual y colectiva de Maurice Halbwachs (2004), quien define el primero como los recuerdos vividos por una persona a lo largo de su vida. Estos no se encuentran o se forman de manera aislada, sino que están condicionados por los recuerdos y experiencias de otras personas con las que interactúa. Cuando hablamos de memoria colectiva, siguiendo de nuevo a Halbwachs, nos referimos a aquello que forma los recuerdos de un grupo. Esta memoria colectiva abarca una horquilla más amplia del pasado e incluye no sólo los recuerdos que han sido vividos de manera individual, sino también los experimentados por todas las personas que forman la colectividad. En otras palabras, se necesitan ambas memorias para poder abordar el pasado de una manera más crítica y reflexiva. De ahí que consideremos recurrir a las memorias y recuerdos de las protagonistas de manera abierta para poder obtener más información que permitan crear genealogías más plurales, diversas y amplias.

Otra manera de leer, entender y recuperar el pasado, sobre todo para aquellas generaciones que no lo hemos vivido, se sitúa en la posmemoria. El concepto de posmemoria fue definido por Marianne Hirsch (2021) como la relación que establece la generación de después con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior (Hirsch, 2021, p. 19). La posmemoria, a diferencia de la memoria directa, no se basa en la memoria personal o propia sino en la mediación de esta con las de otras. Esta mediación activa entraña un proceso de reinterpretación y resignificación de las experiencias y memorias ajenas. Se encuentran atravesadas. Esta aproximación de la memoria y del pasado convierte a las generaciones de después en conservadoras de la memoria, pero también implica un posicionamiento ético, político y cultural, ya que interpela

a las estructuras de la memoria androcéntrica y hegemónica. Así pues, la posmemoria, implica una exploración detallada de cómo las generaciones posteriores reflexionan e se interrogan sobre el pasado heredado con el fin de definirlo y posicionarlo como un actor social político y cultural en el presente.

En esta distancia temporal, la posmemoria nos permite ver, leer y escuchar las percepciones de una manera singular, ya que nos diferencia la perspectiva de aquellas que sí que lo vivieron. Esta distancia generacional brinda otras maneras de analizar los hechos y acontecimientos con objetividad, a la par que se cuestionan las narrativas oficiales y las repercusiones sociales, contextuales y personales de estos.

Asimismo, posibilita la exploración de una dimensión algo más íntima con los recuerdos de las protagonistas mientras los reinterpretemos mediante sus experiencias, recuerdos y emociones. Así como la creación de enlaces personales con los acontecimientos pasados, convirtiéndose en una herramienta valiosa para la revisita de las genealogías.

### **Las voces de la memoria**

Las entrevistas realizadas nos proporcionan una perspectiva más subjetiva, amplia y diferente sobre el tema que tratamos, aportando materiales que posibilitan la apertura de miras sobre la construcción de las genealogías desde una perspectiva de género.

Para ello hemos usado una entrevista dirigida que nos brinde información sobre temas o puntos más concretos, como son su primera incursión en la PVE, sobre sus influencias y referentes, acerca de la creencia de la Poesía Visual Experimental como una práctica minoritaria. Dicho de otra manera, sus subjetividades quedan reflejadas en sus escritos y nos ayudan a ampliar las miras de las genealogías.

Las entrevistas buscan poner un pequeño punto de atención en conocer cómo ven y han visto la participación de su obra como mujeres artistas dentro de los recorridos de la PVE, así como si se conocen en la actualidad algunas redes de mujeres. También saber si, al trabajar en distintas disciplinas dentro del arte como es el arte de acción o las publicaciones y escritura de poesía, por ejemplo, han tenido relevancia en sus intersecciones. Además, hemos preguntado por cómo ven que las mujeres tengan menos trascendencia, sean menos conocidas o tengan menos protagonismo, así como si consideran necesaria una revisita con perspectiva de género.

Es importante en que incidamos, de nuevo, sobre la naturaleza de las entrevistas, destacando sus virtudes, ya que permiten ver desde las

subjetividades de las entrevistadas el papel de las artistas en el contexto de las últimas décadas del siglo pasado.

Es importante destacar que José Carlos Beltrán tuvo una vital importancia a finales de los noventa, ya que la Poesía visual cobró presencia en los medios de comunicación. En poco tiempo, publicó tres antologías a nivel nacional y, más tarde, una de la Comunidad Valenciana con Bartolomé Ferrando, y otra en Andalucía, que se publicó después de su muerte en 2006. (Entrevista Nieves Salvador, 2024)

En primer lugar, y gracias a la información facilitada por estas artistas, hemos contado con la colaboración de Nieves Salvador, oriunda de Alcalá de Chivert, Castellón. Se distingue como miembro fundador del *Grupo Poético Espínela* de Benicarló desde el año 1984. A lo largo de su destacada trayectoria, ha recibido numerosos premios. Ha publicado una serie de libros que reflejan su profundo compromiso con la poesía, incluyendo *Anillos de Voz*, *La Voz y el Fervor*, *Viaje sin Retorno*, *Donde nacen las palabras*, *Palpitación de las Horas*, este último finalista del premio de la crítica Valenciana en 2003; *La tercera Rosa*, publicado por Onada en 2021; *Sombra Poblada*, de la colección *El Sueño del Búho* en Valencia; *Escaleras del Reloj*, en *Pliegos de la Palabra*, y *Amocreación*, en *Pliegos de la Visión* de la colección *Babilonia*, en 2023. Además, cuenta con un libro inédito titulado *Germen*. Su activa participación en el campo literario incluye el encuentro de mujeres poetas en homenaje a Ernestina Champourcin en Vitoria, y colaboraciones regulares en el *Diario de Córdoba*. Además, como la propia Nieves nos indica, su poesía ha sido estudiada por Laura López de la Universidad de Canterbury Christchurch, Nueva Zelanda.

Para Yolanda Pérez Herreras, Villamuriel de Campos, Dublín y Madrid son sus lugares de constante intemporalidad. Yolanda apunta que su primera incursión en la Poesía visual se concreta en «Haciendo, transformando y eliminando» (entrevista a Yolanda Pérez, 2024). De manera similar, su extensa obra y creación artística ha tenido una importante influencia del Dadá, así como de centrarse en lo que ve, lo que siente y lo que hace, todo ello de manera paralela. Su trayectoria puede entenderse de manera múltiple ya que «no hay líneas, ni rectas ni curvas» (Entrevista a Yolanda Pérez, 2024).

Al poco tiempo, lanzamos el proyecto de la revista *Phayum*, que alcanzó el número trece y en cada edición se sumaban nuevos colaboradores. Cada número de la revista tenía una temática diferente, pero siempre enfocada en los poemas visuales. Así, fuimos conociendo a nuevos poetas y colaborando con ellos en sus revistas de Poesía visual a nivel nacional. Más tarde, realizamos exposiciones colectivas nacionales con poetas ya conocidos. (Entrevista a Nieves Salvador, 2024)

Sobre su trayectoria y referencias:

La temática es variada, captando señales que a veces me llevan a criticar esta sociedad de consumo, mientras que otras veces, la semilla de la belleza me inunda hasta revelar en el papel la mirada del poema, reflejo de mi mundo interior. (Entrevista Nieves Salvador, 2024)

Su producción incluye desde:

El *collage* hasta el conceptualismo y el minimalismo, empleando códigos diversos para facilitar la comunicación. Los poemas son hallazgos en la vida misma, una invitación a escuchar lo que el silencio tiene que decir. El arte en acción, que lleva la poesía escrita o visual a la acción, ha entrado en mi vida en esta última etapa de mi creación. Los poetas visuales nacionales que más me han influido y con los que me he identificado han sido Julián Alonso, Antonio Gómez, Antoni Albalat, Antonio Montesinos y José Carlos Beltrán, entre otros muchos que admiro. También quiero mencionar al fotógrafo Chema Madoz. Como poeta discursiva, han influido en mi trayectoria Vicente Huidobro, Vicente Aleixandre, Francisco Pino, Juan Larrea, entre otros. (Entrevista Nieves Salvador 2024)

En medio de estas genealogías creadas con la ayuda de estas artistas, es importante que recordemos los nombres de otras mujeres destacables y así nos lo hicieron saber nuestras entrevistadas; Nieves nos recuerda a:

Carmen Peralto, hija del poeta y editor malagueño Francisco Peralto; Belén Juárez, Julia Otxoa, Ángela Serna, editora de la revista *Texturas* en Vitoria; Yolanda Pérez y Eva Hiernaux. En las redes sociales, he descubierto otras mujeres que se han incorporado a la Poesía visual en esta última década. (Entrevista Nieves Salvador, 2024)

Frente a la inmensidad de referencias, es importante que puntalicemos cómo estas artistas pueden aportar visiones diferentes y enriquecedoras para la trayectoria de la memoria y genealogías de la Poesía visual. Por un lado, Yolanda aclara que «faltan ganas de aprender con la mente abierta» (entrevista Yolanda Pérez, 2024). Por su parte, Nieves apunta a que «todo esfuerzo por fomentar y apoyar la Poesía visual, como concursos, reseñas en periódicos, antologías y exposiciones, es bienvenido. Considero que en esta actividad es importante la complicidad y colaboración del espectador-lector del poema como destinatario.» (Entrevista Nieves Salvador 2024). La repercusión de las aportaciones de las mujeres en el contexto de la PVE no difiere de otros contextos artísticos:

Desafortunadamente, también en este espacio creativo, la mayoría de los críticos, que son hombres, no han logrado un equilibrio entre hombres y mujeres, lo que ha marginado a la mujer en el panorama nacional. La creatividad humana no tiene género. Por tanto, desearía que se nos valorase por lo que hacemos y no por ser mujeres. En mi opinión, las antologías no investigan lo suficiente y, muchas veces, el criterio del antólogo se basa en invitar a personas que conoce personalmente o por referencias. Aún no ha salido ninguna antología compuesta solo por mujeres poetas. (Entrevista Nieves Salvador 2024)

Por último, como cierre de las entrevistas, les cedimos un pequeño espacio para que, si consideraban, nos contasen algo más relacionado con la práctica de las mujeres y su situación dentro de la Poesía Visual Experimental:

N.S.B: Como dijo José Castillejo, la realidad debe ser algo más que la suma total de nuestras interpretaciones, porque no es cerrada, sino abierta.

Y.P.H.: Yo, Tú, Yo, Tú, Yo, Tú, Yo, Tú, Yo, Tú, Yo, Tú, Yo, Tú, Yo, Tú, Yo, Tú, Yo, Tú, Yo, Tú, Yo.

### **A modo de final abierto**

Gracias a las entrevistas realizadas y al uso de la memoria y posmemoria hemos podido ampliar miras sobre las genealogías e impresiones de las artistas protagonistas de la etapa de los 80-90 en el campo de la PVE. De igual manera, hemos ampliado y reflexionado sobre la construcción de las genealogías y los relatos genealógicos tradicionales en los que las mujeres ocupan un segundo plano. Las artistas reclaman, por una parte, el espacio que les pertenece y, por otra, la creación de antologías realizadas por mujeres y enfocadas en destacar los importantísimos papeles que tuvieron las artistas en el desarrollo y creación de esta práctica.

Las entrevistas sirven para amplificar los marcos interpretativos de la creación de genealogías desde posicionamientos más plurales y heterogéneos, dando voz y espacio a las subjetividades de las protagonistas.

## Bibliografía

Halbwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Hermosilla, María Ángeles (2020). «Lo sensible y lo inteligible en la Poesía visual española.» Zaragoza: Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, número extraordinario N.º 7. Universidad de Zaragoza.

Hirsch, Marianne (2021). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpenoctem.

López Gradolí, Alfonso  
-(2007). *Antología incompleta*. Madrid: Calambur.  
-(2012). *Poesía experimental española. Antología incompleta*. Madrid: Calambur.

Mantecón, Marta (2010). «*Tú tampoco tienes nada 1: arte feminista y de género en la España de los 90*». *Anales de Historia del Arte, Extra N.º 2*.  
<https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA1010220155A>

Orihuela, Antonio (2014). «Ciclo cerrado: la poesía experimental en España (1964 –2004)». *Experimental I. Estudios número extraordinario 2014*. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane.  
<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/issue/view/593>

## Entrevistas

- Entrevista realizada a Yolanda Pérez Herrera [19 de febrero 2024]
- Entrevista realizada a Nieves Salvador Bayarri [21 de febrero 2024]



## Bibliografía

Alonso, Jacinto (2012). «Catas (de hombres y melones)». <https://unalbornozllenodenotas.blogspot.com/2012/01/catas-de-hombres-ymelones.html>

Amaro, Nel (2009). «Poesía visual». Boek Visual 861. [https://issuu.com/boek861/docs/nel\\_amaro](https://issuu.com/boek861/docs/nel_amaro)

Arias-Misson, Alain (2018). *Public Poemes. 50 años de escritura en la calle*. Madrid: Asimétricas.

Ariza, Javier (2008). *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Auñón, Paco (2022). «Antonio Gómez, el poeta experimental de Cuenca: La crítica social es inevitable». Cuenca: Hoy por Hoy Cuenca, Cadena Ser. 15 de mayo. <https://cadenaser.com/castillalamancha/2022/05/15/antonio-gomez-el-poetaexperimental-de-cuenca-la-critica-social-es-inevitable-ser-cuenca/>

Bal, Mieke (2016). *Tiempos transtornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.

Barber, Llorenç y Palacios, Montserrat (2009). «La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España.» PIM, Perspectiva Interdisciplinar en Música N.º doble 5-6. UNAM. [https://www.academia.edu/32293826/La\\_mosca\\_tras\\_la\\_oreja\\_de\\_la\\_m%C3%BAsica\\_experimental\\_al\\_arte\\_sonoro\\_en\\_Espa%C3%B1a](https://www.academia.edu/32293826/La_mosca_tras_la_oreja_de_la_m%C3%BAsica_experimental_al_arte_sonoro_en_Espa%C3%B1a)

Baroni, Victor (1997). *Guide dell'arte postale*. Italia: AAA Edizione.

Bassas, Assumpta (1988). «Entrevista a Joan Brossa». Revista de l'alumnat de l'Escola d'Arts i Oficis N.º 5.

Beltrán, José Carlos (1999). *Poesía visual española ante el nuevo milenio*. Vitoria-Gasteiz: Arteragin.

Benjamin Walter (1989). «Experiencia y Pobreza». En *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara.

Borges, José Luis (1926). «Ejercicio de análisis». En *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Proa.

Bowlt, John Ellis (1990). «Natalia Goncharova and Futurist Theater». En *Art Journal* Vol. 49, N.º 1. College Art Association.

Brecht, George (1970). «The Origin of Events». En Lely, John, Sauders, James. *Word Events. Perspectives on Verbal Notation*. London: Continuum.

Buj Corral, Marina (2015). *Partituras gráficas y gráficos musicales circulares en el Arte Contemporáneo (1950-2010)*. [Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.]  
<https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/96609>

Bürger, Peter (1974). *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Cage, John (1985). *A year from Monday. Lectures & writings*. London, New York: Marion Boyars.

Camnitzer, Luis (2008). *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano*. Montevideo, Buenos Aires: Casa Editorial HUM, Centro Cultural de España en Montevideo (CCE) y Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA).

Campal, José Luis (1997). *El Mail art*. Huelva: Punta Umbría.

Canosa, Julio; Charaf, Dario; Mundiñano, Gabriel; et alt. (2019). «La sublimación en las obras de Freud y Lacan. Hipótesis preliminares acerca de la relación entre sublimación y creación». *Anuario de Investigaciones* Vol. XXVI.  
<https://www.redalyc.org/journal/3691/369163433023/html/>

Cangiullo, Francesco (1993). *Musica Pentagrammata*. Napoli: Gaspere Casella.

Cantarero, Tomás (2015). «Inquietar el ver. La metaimagen como herramienta crítica dentro de la Investigación en Artes Visuales.» En II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV, Universidad Politécnica de Valencia. <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1071>

Castro, Sixto José (2014). *Sobre la belleza y la risa*. Salamanca: San Esteban.

Capardi, Daniel (2009). «Exposición de Vigo en el Museo Caraffa» en *Maquinaciones. Edgardo Vigo (1953-1962)*, Catálogo de Exposición. Cuba: Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa; Rosario: Museo Municipal de Bellas Artes Juan B.Castagnino; Buenos Aires: Museo Provincial de Bellas Artes; La Plata: Centro Cultural de España en Buenos Aires, CCEBA.

Caparelli, Sérgio; Gruszynski, Ana Cláudia; Kmohan, Gilberto (2008). <<Poesía visual, hipertexto e ciberpoesia>>. *Revista FAMECOS* N.º 7 (13).  
<https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/3082ç>

Castells, Manuel (2001). *La Era de la Información. Economía, Sociedad y Cultura*. Volumen I, II, III. Editorial Siglo XXI. Tercera edición, México.

Curell, Mónica (1997). «Entrevista inédita a Edgardo Vigo». Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

Chion, Michel (2001). *El arte de los sonidos fijados*. Cuenca: Centro de Creación Experimental. Universidad de Castilla-La Mancha, UCLM.

Chipp, Herschel B. (2005). *Teorías del arte contemporáneo*. Madrid: Akal.

Cook, Nicolas; Pople, Anthony (2004). *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press.

Crary, Jonathan (2016). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. España: CENDEAC.

De Cózar, Rafael (1991). *Poesía e imagen, Formas difíciles del ingenio literario*. Sevilla: El Carro de Nieve.

- Díaz Cuyás, José (Ed.)
- (2004). Dossier «Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español». Desacuerdos N.º 1, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS); Centro José Guerrero, Diputación de Granada; Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Universidad Internacional de Andalucía, UNIA arteypensamiento.
  - (2005). Dossier «Encuentros de Pamplona: carteles». Desacuerdos N.º 3, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS); Centro José Guerrero, Diputación de Granada; Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Universidad Internacional de Andalucía, UNIA arteypensamiento.

Díez, Gorka (2015). «Antonio Gómez: Me interesa decir las cosas a medias para hacerle partícipe al espectador». Las noticias de Cuenca. 27 de noviembre. <https://www.lasnoticiasdecuenca.es/cultura/antonio-gomez---me-interesa-decir-lascosas-a-medias-para-hacerle-participa-al-espectador--18113>

Donguy, Jaques (2007). *Poésies expérimentales Zone numérique (1953-2007)*. Dijon: Les presses du réel.

Drucker, Johanna (1998). «Visual Performance of the Poetic». En Bernstein, Charles (Ed.), *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Oxford: Scholarship Online. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195109924.003.0007>

Fernández Serrato, Juan Carlos (2014). «Textualidad y poesía experimental en la generación del 70». *Experimental I. Estudios número extraordinario 2014. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane.* <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/issue/view/593>

Ferrando, Bartolomé

- (1981). *Hacia una poesía del hacer*. Valencia: Baquero.
- (1990). *II Festival Internacional de performance i poesía d'Acció*. Valencia. Valencia: IVAM Centre del Carme.
- (2014). «Espacios y territorios de la Poesía visual» *Experimental I. estudios número extraordinario 2014. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane.* <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/issue/view/593>
- (2018). «El recorrido de la experimentación poética en España entre 1900 y 1980». *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte N.º 4.* <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/12854>

Freud, Sigmund (1990). *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza.

Gache, Belén (2014). *Instrucciones de uso: partituras, recetas y algoritmos en la poesía y el arte contemporáneos (la forma «partitura y las nuevas formas literarias).* Madrid: Sociedad Lunar. <https://belengache.net/ensayos/instrucciones-de-uso.html>

García Camarero, Ernesto (2005) «Generación automática de formas plásticas». *Desacuerdos N.º 3*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS); Centro José Guerrero, Diputación de Granada; Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Universidad Internacional de Andalucía, UNIA arteypensamiento.

García Fernández, Isaac Diego (2011). *Josep María Mestres Quadreny sinestesia y azar en la composición musical.* [Tesis doctoral, Universidad de Oviedo.]

Garulo, Teresa (2009). «La biografía de Wallada, toda problemas». *Anaquel de Estudios Árabes Vol. 20, N.º 97.* Universidad Complutense de Madrid.

Garulo Muñoz, Teresa (2009). «La biografía de Wallada, toda problemas». En *Anaquel de Estudios Árabes N.º 97 Vol. 20.*

G. E. Marx Vigo

- (1979a). «Acuse de Recibo» *Filatelia Marginal, Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos N.º 1*, inédito, obtenido en Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), La Plata, Argentina.
- (1979b) «Proyecto de Anteproyecto de Arquitectura Poética», inédito.

-(1980) «Plataforma para nuestra acción marginal latinoamericana» en Common Press N.º 36, Dirigida por Gunther Ruch, Suiza, obtenido en Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), La Plata, Argentina.

Giunta, Andrea (1999). «Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo». En Burucúa, José Emilio, *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política* Tomo II. Buenos Aires: Sudamericana.

Gómez de la Serna, Ramón (1922). «Los trajes poemáticos.» *Nuevo Mundo* N.º 1506, año XXIX.

Gómez, Antonio  
-(s.f.). «Del lenguaje visual al libro-objeto». *Revista Vórtice*.  
<https://www.boekvisual.com/antonio-gomez>  
<https://www.boekvisual.com/antonio-gomezl.com/antonio-gomez>  
-(2007). *De acá para allá*. León: Universidad de León.

Gómez Alemany, Joan (2023). «La imposible clausura del concepto *graphikós* y su ejemplificación en el libro de artista y la partitura gráfica». *AusArt* N.º 11. Universidad Politécnica de Valencia.  
<https://doi.org/10.1387/ausart.24156>

Gutiérrez Marx, Gabriela (2010). *Artecorreo. Artistas Invisibles en la Red Postal 1975-1995*. Buenos Aires: Luna Verde.

Halbwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza.

Hermosilla, María Ángeles (2020). «Lo sensible y lo inteligible en la Poesía visual española.» Zaragoza: Tropelías. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario N.º 7. Universidad de Zaragoza.

Hirsch, Marianne (2021). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpenoctem.

Haraway, Donna (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Held, John (1991). *Mail art: an annotated bibliography*. Maryland, EEUU: Scaredcrow.

Hester, Helen (2018). *Xenofeminismo. Tecnologías de género y políticas de reproducción*. Buenos Aires: Caja negra.

Höch, Hannah; Märten, Lu (2023). *Dos mujeres con gato. Escritos sobre las artes*. Madrid: Tres Hermanas, Twin Books.

Hurtado, Silvia (2021). «Académicos, traseros y feminismo: por qué la RAE rechazó hasta tres veces a Emilia Pardo Bazán». En *The Conversation*. 11 de mayo. <https://theconversation.com/academicos-traseros-y-feminismo-por-que-la-rae-rechazo-hasta-tres-veces-a-emilia-pardo-bazan-159552>

Interview Magazine (2011). «Bigger Is Better: Jennifer Bartlett». 5 de enero. <https://www.interviewmagazine.com/art/jennifer-bartlett-recitative-pace-gallery>

Lanz, Juan José (s.f.). «Datos para una historia de la poesía experimental en España» <https://www.zurgai.es/archivos/201304/061991034.pdf?1>

Larionov, Mijaíl (2009). *Manifiestos*. Madrid: Maldoror. [http://www.maldororediciones.eu/pdfs/maldororediciones\\_larionov\\_manifiestos.pdf](http://www.maldororediciones.eu/pdfs/maldororediciones_larionov_manifiestos.pdf)

Lama, Miguel Ángel (2020). «De la forma y el sentido de un libro-objeto: El peso de la ausencia, de Antonio Gómez». En Ana Martínez Pereira (Ed.), *El arte de la memoria. Homenaje a Víctor Infantes*. Madrid: Visor.

Lázaro, Isabel; Reglero, César (2014). «Un parto natural». *Experimental I. estudios número extraordinario 2014*. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane.

López Fernández, Laura.  
-(2008). «Forma, función y significación en Poesía visual». *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, N.º 16. Universidad de Murcia. [https://webs.ucm.es/info/especulo/numero18/campal\\_m.html](https://webs.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html)  
<https://www.um.es/tonosdigital/znum16/portada/monotonos/monotonos.htm>  
-(2001). «Un acercamiento a la Poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán», *Especulo* N.º 18. Universidad Complutense de Madrid. [https://webs.ucm.es/info/especulo/numero18/campal\\_m.html](https://webs.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html)

López Gradolí, Alfonso  
-(2007). *Poesía visual española. Antología incompleta*. Madrid: Calambur.  
-(2012). *Poesía experimental española. Antología incompleta*. Madrid: Calambur.

López Poza, Sagrario (2020). «Divisas ocasionales o invenciones españolas en un cancionero manuscrito del duque Charles III de Croÿ» DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.01.31>

Madoery, Alicia Margarita (2022). *El discurso de la representación del desaparecido. El montaje en el Arte Correo, período 1977 a 1983; obras de firma*

conjunta GE Marx Vigo, [Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina] <http://hdl.handle.net/11086/550443>

Mané, J. N. (1969). *The musical phase of modern painting*. Cristchurch, New Zeland: University of Canterbury. <https://ir.canterbury.ac.nz/server/api/core/bitstreams/08b79ad4-7141-4685-9fb8-b51f18ff3325/content>

Manovich, Lev (2005). *El lenguaje de los nuevos medios*. Barcelona: Paidós.

Marclay, Christian (2020). «Entrevista». [https://youtu.be/wWecmTco8yc?si=yZ0uo9xkhw7Yich\\_](https://youtu.be/wWecmTco8yc?si=yZ0uo9xkhw7Yich_)

Massari, Riccardo (2021). «Dibujar el sonido. Fonografías y partituras gráficas. Impresiones sobre partituras gráficas y visuales». *Revista Eufonía*, N.º 88. Editorial Graó.

Mantecón, Marta (2010). «*Tú tampoco tienes nada 1: arte feminista y de género en la España de los 90*». *Anales de Historia del Arte*, Extra N.º 2. <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA1010220155A>

Martens, Perla (s.f.). «Creadores: Antonio Gómez (1990-2001)». *La aventura del saber*, TVE. <https://www.rtve.es/play/videos/creadores-1999-2001/aventura-del-saber-seriedocumental-creadores-antonio-gomez/2798774/>

Martínez Bueso, José Juan. «La escritura de Julio Campal», *Madreselva*. <https://www.revistamadreselva.com/610/julio-campal>

Martínez-Luna, Sergio (2019). *Cultura Visual. La pregunta por la imagen*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil.

Maura, Gabriel. (1946). *Reflexiones, confidencias y recuerdos*. Madrid: Fundación Antonio Maura.

MAV (2023). *Informe ARCO Madrid 2023*. <https://mav.org.es/wp-content/uploads/2023/03/MAV-informe-ARCOmadrid-2023-1.pdf>

Méndez, Maite; Hurtado, Inmaculada (2018). «La alianza de arte y poesía en las vanguardias: los vestidos-poema de Sonia Delaunay». *Anales de Historia del Arte*. Universidad Complutense de Madrid. <http://dx.doi.org/10.5209/ANHA.61612>

Merino, Aitor (2019). *El soporte del tiempo. La partitura como objeto para el estudio de la evolución artística del siglo XX*. Madrid: En acción!

MERZ MAIL, «Cronología del arte postal en España, 1.973-1999», P.O.BOX  
<https://www.merzmail.net/cronologia.htm>

Millán, Fernando:

- (2003). «Campal, Boso, Castillejo. La escritura como idea y transgresión». Revista Escáner N.º 51.  
<http://www.escaner.cl/escaner51/millan.html>
- (2009). «Apuntes sobre escritores radicales: Julio Campal». *Los órganos de Fernando Millán*.  
<http://losorganosdefernandomillan.blogspot.com/2009/11/apunte-de-julio-campal.html>

Millán, Fernando; García Sánchez, Jesús (2019): *Escritura en Libertad. Antología de poesía experimental*. Colección Visor de Poesía, N.º 581.

Millán Domínguez, Blanca

- (2012). «Fernando Millán, la búsqueda de una Poesía total». En *Millán, Fernando. Poesía Expandida*. Sevilla: Deculturas.
- (2014). «Visualidad y experimentación en la poesía de neovanguardia española». *Experimental I. Estudios número extraordinario 2014. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*.  
<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/issue/view/593>

Miranda, Fátima (s.f.). «Partituras». <https://fatima-miranda.com/partituras/>

Mirzoeff, Nicholas (2006). «On Visuality». *Journal of Visual Culture*, N.º 5.

Mitchel, W.J.T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil.

Montesinos, Macarena

- (2019). «Partituras gráficas en el arte de acción: El cuerpo que suena, el ojo que escucha y la oreja que ve». En *Actas congreso: Fugas e interferencias. IV internacional Performance Art Conference*. Universidad de Vigo. <https://fugaseinterferencias.com/wp-content/uploads/2020/12/ACTASFEI2019-bxa2.pdf>
- (2021). «Las partituras como intervención plástica». Entrevista de Macarena Montesinos a Joan Gómez Alemany sobre sus partituras gráficas. Sulponticello. Revista on-line de música y arte sonoro.  
<https://sulponticello.com/seccion/vaiven/las-partituras-comointervencion-plastica/>

Muriel, Felipe (2014). «La poesía objetual de Antonio Gómez». *Experimental I. Estudios número extraordinario 2014. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*.  
<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/issue/view/593>

Navarrete, Ana (Ed.) (2021). *Agregue y devuelva. Mail art en las colecciones del MIDE-CIANT /UCLM*. Colección Caleidoscopio N.º 17. Cuenca: Serie Cuadernos del Media Art. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, MIDE-CIANT y Fundación Antonio Pérez.

Navarro, Luis (2005). Dossier «Redes poéticas II: el fin del milenio». *Desacuerdos* N.º 3. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS); Centro José Guerrero, Diputación de Granada; Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Universidad Internacional de Andalucía, UNIA arteypensamiento.

Orihuela, Antonio  
-(2014). «Ciclo cerrado: la poesía experimental en España (1964-2004)». *Experimental I. Estudios número extraordinario 2014. Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*.  
<https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/issue/view/593>  
-(2017). «11 poemas de Antonio Gómez». *Blog Voces del Extremo*.  
<https://vocesdelextremopoesia.blogspot.com/2017/10/11-poemasde-antoniogomez.html>

Orazi, Verónica (2020). «La Poesía visual en España (S. XX): del vanguardismo al neovanguardismo» *eHumanista/IVITRA* N.º 17.  
<file:///Users/ana/Desktop/Dialnet-LaPoesiaVisualEnEspanaSXXDelVanguardismoAlNeovangu-8963385.pdf>

Ono, Yoko (2006). *Pomelo*. Cuenca: Centro de Creación Experimental. UCLM.

Ordine, Nuccio (2017). *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*. Barcelona: Acantilado.

Parcerisas, Pilar (2007). *Conceptualismo(s) Poéticos/Políticos y Periféricos*. Madrid: Akal.

Peralta Ferreyra, Ilda.; Martínez-Salanova, Enrique. (2015). «Las botas de Charles Chaplin». *Aularia*, N.º 1.

Paz, Octavio (1992). «Poemas mudos y objetos parlantes (André Breton)». *Vuelta*, N.º 182.

Power, Kevin (1996). «J.M. Calleja: Collage, partitura, música, silencio». En *Música per als ulls*. Sala Municipal d'Exposicions, Alacant.

Ramírez, Juan Antonio (1997). *Medios de Masas e Historia del Arte*. Madrid: Cátedra.

Ramírez, Silvia (2018). *Cartografía y fragmentos de lo político y lo latinoamericano en el arte correo (1962-2001)* [Tesis doctoral. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid.]

Reglero, César (2009). *Antología apropiacionista de la Poesía visual española*. Málaga: Corona del Sur.

Reglero, César; Zamora, María Luz; Calvo, Agustín. (2006). *Arte, creatividad y grafología*. Madrid: Kaicron.

Robles Tardío, Rocío (2010). «El Instituto Alemán, espacio de excepción en el último decenio del franquismo». Desacuerdos N.º 8. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS); Centro José Guerrero, Diputación de Granada; Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Universidad Internacional de Andalucía, UNIA artempensamiento.

Richter, Hans (1965). *Dada: Art and Anti-Art*. London: Thames and Hudson.

Russolo, Luigi (1998). *El arte de los ruidos*. Cuenca: Centro de Creación Experimental.

Ruvira, Josep (1996). *El caso Santos*. Valencia: Ma D'obra.

Sarabia, Rosa (1998). «La conjunción palabra-imagen y la vanguardia artística». En *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Tomo IV. Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes.

Sarmiento, José Antonio (1990). *La Otra Escritura. La Poesía Experimental Española*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha; Perea Ediciones.

Scoates, Christopher (2013). *Brian Eno. Visual Music*. San Francisco: Chronicle.

Soto, Andrea (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados.

Sousa, Pere

- (2017). *Mail art. La Red Eterna*. Sestao: L.U.P.I.

- (s.f.). «Gómez Antonio». En *Palabra y Arte III*.

<https://youtu.be/g1BVU1q7GKQ><https://youtu.be/g1BVU1q7GKQ>

Schwitters, Kurt (1995). «Mi sonata en sonidos primitivos. Explicación de los signos». En el catálogo *Kurt Schwitters*. Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM.

Thornton, Alejandro (2012). *L.O.Q.U.E? Poesía visual. En busca de una definición*. [Tesis doctoral. Instituto Universitario Nacional de Arte, Departamento de Artes Visuales. Universidad de Buenos Aires]

Vallejo, Consuelo (2014). *POSDATA: Esperanza Recuerda, Arte Correo*. Granada: Facultad de Bellas Artes.

Valls, Manuel (1968). «Sobre las nuevas grafías musicales». *Revista de Occidente* N.º 64.

Vigo, Edgardo (1975). «Sellado a Mano». *Hexágono* N.º 71.

Vila, Fefa (1999). «Genealogías feministas. Contribuciones de la perspectiva radical a los estudios de las mujeres». *Política y sociedad* N.º 32.

Vilanova, Santiago (s.f.). «Un lenguaje audiovisual unificado».  
<https://display.org.es/es/obra/forms>

Villa, Jesús (2003). *Notación y grafía, música en el siglo XX*. Madrid: Fundación SGAE.

Welch, Chuck (1995). «Welcome to Electronic Museum of Mail art». *P.O.BOX* N.º 12.

Zecchi, Barbara (2014). *La pantalla sexuada*. Madrid: Cátedra.

Zorita, Diego (2021). *Proyectos de integración social de la poesía en la España tardofranquista*. [Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.]  
<https://repositorio.uam.es/handle/10486/702876>



## Listado de imágenes

Figura 1: Pepe Buitrago; Daniel Ortiz (2010). «La Más Bella ANDA», *LA MÁS BELLA*.

Figura 2: VV. AA. (1994). *LA NEVERA* N.º 3ºC.

Figura 3: Manuela Martínez; Carmen Palacios (2004). *LALATA* N.º 5.

Figura 4: Antonio Gómez (1999). *PÍNTALO DE VERDE* N.º 59.

Figura 5: Francisco Aliseda. (1983–2016). *VENENO* (varios números).

Figura 6: Ibirico (2011). *Homenaje a Brossa*. Fondos del MIDE-CIANT.

Figura 7: Factoría Merz Mail. S.T. Fondos del MIDE-CIANT.

Figura 8: José Luis Campal. *El Paraíso* N.º 100. Fondos del MIDE-CIANT.

Figura 9: Ibirico. (1995). Documento original *AMAE* N.º 1. Fondos del MIDE-CIANT.

Figura 10: Ibirico. (1995). *AMAE* N.º 1. Fondos del MIDE-CIANT.

Figura 11: Bartolomé Ferrando (1984). *POEMA VISUAL*. Cortesía del artista.

Figura 12: David Alarcón (1991). *Busca tu propio gesto en la espalda de Altea Bonet i Valls*. Cortesía del artista.

Figura 13: Nel Amaro. *Nel Amaro PINTOR*. Fondos del MIDE-CIANT.

Figura 14: Sonia Megías (2019). *Contrapunto fonémico II*. Fotografía: Ela Rabasco (Ela R que R). Cortesía de la artista.

Figura 15: (Izq.): L. Pascual (1972). Tres de los cuatro miembros del grupo de Cuenca. Luís Martínez Muro, Antonio Gómez y Jesús Rojas. Cortesía de Antonio Gómez.

Figura 16 (Dcha.): Folleto de Exposición de *Poesía experimental* (1974). Cortesía de Antonio Gómez.

Figura 17: Antonio Gómez. a) (1998) *Sangre de colores*. b) (1995) *El disidente*. c) (2003) *El rojo*. Cortesía del artista.

Figura 18: Antonio Gómez (2001). *El peso de la ausencia*. Edición impresa por Luis Felipe Comendador en Béjar, Salamanca: Libros del Consuelo. Fondos del MIDE-CIANT.

Figura 19a (Izq.): Antonio Gómez. *Camada de víboras*, poema objeto.

Figura 19b (Dcha.): Imagen generada mediante Bing Image Creator usando como prompt la descripción de la obra de Antonio Gómez.

Figura 20: Antonio Gómez (2005). *La dinastía del Rey Melón*. (De izq. a dcha. y de arriba a abajo) Diferentes fotografías del Rey Melón con Antonio Gómez: con Antonio Pérez en su Fundación en Cuenca; con Nel Amaro en el Museo Vostell con Mercedes Guardado; con Luis Alberto de Cuenca (*Rey Melón II antes de ser comido*) momento en el que es comido; con Francisco Peralto; con la familia del poeta. Cortesía del artista.

Figura 21: Vitor Baroni (2007). *Homenaje a G. E. Marx Vigo*.

Figura 22: G.E. Marx Vigo. *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos (NLIEM)*.

Figura 23: G.E. Marx Vigo. Portadas del N.º 1 (1979) y N.º 3 (1980) de *NLIEM*.

Figura 24: G.E. Marx Vigo (1979). Estampilla con sello *NLIEM* N.º 2.

Figura 25: G. E. Marx Vigo (1980). *Producción argentina*.

Figura 26: Pablo Picasso (1912). *Notre Avenir est dans L'air*.

Figura 27: Alfonso Aguado (2019). *Homenaje a la Imprenta*.

Figura 28: Cristina Peralto. *ADN*.

Figura 29: Vuk Cosic (2007). *Deepascii*.

Figura 30: Marina Núñez (2023). *Botánica* (2).

Figuras 31, 32 y 33: Joan Gómez Alemani (2021). *Sin título*. Ejemplar del ciclo: Límites de la limitación (en la partitura gráfica). Cortesía del autor.

Figura 34: Julia Otxoa. *Insiste la belleza entre las ruinas*. Cortesía de la artista.

Figura 35: Helena Laguna. (2023). *Índice*. Tapiz. 150 x 110 cm. Cortesía de la artista.

Figura 36: Carmen Peralto. *Señas de identidad*. Cortesía de la artista.

Figura 37: Blanca Arias. (2022). *Amb tu. Correspondència*. Cortesía del artista.

Figura 38: Marina González. Cortesía de la artista.









En esta publicación toman la palabra los y las protagonistas, quienes a través de diferentes aproximaciones a la Poesía Visual Experimental (PVE) nos permiten trazar distintos recorridos históricos para esta disciplina y enfocar su desarrollo actual. En un primer bloque, Antonio Orihuela, Pepe Murciego, César Reglero, Miguel Molina, Consuelo Vallejo y Marcela Navarrete nos proponen diversos itinerarios para aproximarse a la escena de la PVE. En el segundo bloque Johana Guarín y Raquel Caerols presentan la Poesía visual como una experiencia hipertextual y Javier Ariza analiza los desplazamientos de la música en relación con la Poesía Visual Experimental. Concluimos con María Sánchez y Rubén Serna quienes proponen dos reescrituras genealógicas a través de entrevistas a las artistas de varias generaciones.

Este proyecto nos ha permitido, por un lado, ubicar adecuadamente las donaciones que hemos recibido en el MIDE-CIANT/UCLM, y por otro, poner en valor estas obras al vincularlas dentro de su contexto. Esperamos que esta publicación contribuya a enriquecer el relato historiográfico de la PVE.

A su vez, con este libro cumplimos un deseo de Ibirico, a él dedicamos esta publicación.

