

## ◆ Introducción

### **Arte y escritura experimentales en España (1960-1980): ensayos, diálogos y zonas de contacto para la redefinición de un contexto<sup>1</sup>**

*Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés*

... la palabra experimental es apta, siempre que se entienda no como la descripción de un acto que luego será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como un acto cuyo resultado es desconocido. ¿Qué ha sido determinado?

*John Cage, 1955*

Experiencia significa ensayo, más precisamente ensayos y errores, titubeos sistemáticos, y es en ese sistema donde se sitúa la obra del poeta. Allí el fracaso no es algo vergonzante, es confesable y confesado: en una ciencia nueva los fracasos nos enseñan tanto como los éxitos. El poeta experimentará con el lenguaje; experimentará con la voz, con los sentidos, con la norma y con lo individual, probará su mensaje sobre los receptores. En lugar de encerrarse en la torre de marfil del genio, propone una experiencia colectiva; en lugar de buscar un cenáculo, define un público.

*Abraham Moles, 1975*

**Ensayo/Error**

*Hispanic Issues On Line 21 (2018)*

El ánimo del que surge este monográfico parte de una sensación de inadecuación disciplinar: la impresión de que el estudio del experimentalismo español de los años sesenta y setenta habría sufrido, de manera singular, tanto una compartimentación excesivamente rígida de los saberes universitarios como la marginación de las prácticas críticas en la cultura postransicional. Desde el terreno de los estudios literarios—crítica, historia y teoría de la literatura—la escritura experimental ha sido considerada como una práctica marginal y de escaso interés para el campo de la poesía contemporánea. Así, el conjunto de trabajos englobados bajo el rótulo de “poesía experimental” o “visual” se ha entendido como una anécdota curiosa en el desarrollo “lógico” de la historia literaria nacional;<sup>2</sup> una serie de propuestas sin mayor incidencia que la de haber servido como válvula de escape frente a los rigores de un tipo de escritura fuertemente institucionalizada, a la que necesariamente debía volver cualquier intento—o jugueteo—por ir más allá de los discursos hegemónicos. De este modo, y dejando de lado esa suerte de escauceos experimentales por parte de algunos jóvenes e ingenuos poetas, la mayoría de autores que trabajaron desde una posición excéntrica al sistema aparecen recogidos en los panoramas generales de la literatura española contemporánea, aunque lo hacen a costa de perder cualquier posibilidad de contar con un análisis en profundidad e igualdad de condiciones al de otras “corrientes” poéticas. Además, en esos recuentos, se tiende a difuminar la especificidad de sus trabajos bajo el rótulo de “vanguardistas” o, incluso, equiparando proyectos en muchos casos antagónicos.

En este sentido, se ha convertido en una práctica muy extendida utilizar como sinónimas las nociones de poesía visual y poesía concreta, y a estas dos la de poesía experimental, cuando, en realidad, el alcance y contextos de cada una de ellas serían bien distintos. Tal y como ha señalado López Gradolí a propósito del caso español, no será hasta mediados de los años setenta cuando los propios autores se decanten por “el término poesía visual, decayendo progresivamente los vocablos experimental, concreta, vanguardista, conceptual, intermedia”, que habían servido para denominar las diversas corrientes presentes en nuestro país durante las décadas posteriores a la inmediata posguerra (89). Recientemente, Javier Maderuelo proponía superar estas categorías con el fin de “presentar un fenómeno plural y heterogéneo que, aún centrándose en las prácticas de la poesía, la desbordó para extenderse a otras artes, dando origen a unas manifestaciones visualmente ricas” (*Escritura experimental* 17).<sup>3</sup> Conscientes de esta confusa situación y, en cierto modo, para evitar caer en ella, optaremos aquí por la expresión “escritura experimental”, sin renunciar por ello a referirnos a esas otras denominaciones cuando existan importantes matices de sentido.

Por su parte, en el ámbito de las artes visuales—en la historia del arte, si se quiere—, los llamados nuevos comportamientos—nuestro particular conceptualismo—han recibido una atención desigual por parte de críticos, comi-

sarios e historiadores.<sup>4</sup> Pese a que sobre ellos pivota una especie de “negación constituyente” (Carrillo “Recuerdos y desacuerdos” y “Sin transición”), un ocultamiento sobre el que se han levantado algunos de los más influyentes relatos acerca de nuestro arte reciente, en los últimos años varios proyectos expositivos y trabajos académicos han recuperado sus aportaciones, de modo, quizás, algo más inclusivo y dialéctico, atendiendo, también, a las propuestas realizadas desde el campo literario o proyectos intermedia.<sup>5</sup> Los nuevos comportamientos de los sesenta y setenta se caracterizaron por la voluntad de trasgredir las fronteras que dividían las disciplinas artísticas, experimentando con nuevos medios—performance, video, fotografía, computadores, etc.—en un contexto, el del desarrollismo franquista y la transición política, en que toda transgresión—casi cualquier manifestación cultural de carácter no oficial—tendía a ser leída en clave política. Sus trabajos dialogaban con la nueva centralidad de la idea y el proyecto, haciendo énfasis en aspectos procesuales que potenciaban el carácter desmaterializado de las propuestas al tiempo que atendían a la necesaria exploración autoconsciente de los medios expresivos, no exenta de una reflexión teórica que a menudo desplazaba a un segundo plano cualquier materialización de carácter objetual.

Asumiendo la variedad—la labilidad e indefinición—del experimentalismo español así como las limitaciones y contradicciones disciplinares por las que nosotros mismos—investigadores provenientes de campos diferentes—estamos atravesados, este monográfico pretende articular visiones de conjunto, que, percibiendo la riqueza y complejidad de las prácticas experimentales de los sesenta y setenta, consigan abordar desde una perspectiva holística, auténticamente interdisciplinar, los problemas que atraviesan las prácticas y discursos de la neovanguardia española.<sup>6</sup>

No tendría sentido—y, de hecho, sería un empresa abocada al fracaso—tratar de cartografiar de manera exhaustiva un panorama tan vasto, heterogéneo, fragmentado y largamente ignorado por parte de investigadores e instituciones. Otras investigaciones, frecuentemente condicionadas por la rígida estructuración de disciplinas académicas y campos culturales—de nuevo, literatura / artes visuales—, han propuesto genealogías más o menos completas y análisis formales de algunos de los trabajos más reseñables. Nuestra intención es, más bien, localizar dinámicas y debates que nos permitan repensar las intersecciones entre artes visuales y escriturales en el seno del experimentalismo español, recuperando, a su vez, algunos nombres, trabajos e iniciativas que han sido marginados en los relatos sobre este contexto creativo. A continuación proponemos un recorrido abierto, incompleto y fragmentario—un ejercicio de errabundeo—a través de varios casos de estudio, que pretende servir de marco desde el que leer el conjunto de textos recogidos en este monográfico. Se trata de una constelación de conexiones en las cuales resulta po-

sible detectar algunas líneas-fuerza—también la centralidad de ciertos agentes e iniciativas—que bien podrían presentarse bajo las siguientes premisas: la disolución del concepto de autoría y la colectivización del trabajo artístico, el restablecimiento del diálogo internacional, la radicalidad con la que se presentan determinadas propuestas, el diálogo entre códigos representativos, la recuperación de las vanguardias históricas, el constante autocuestionamiento y reflexión sobre los distintos lenguajes o la puesta en crisis del espacio de la representación. Nuestro interés, por tanto, es el de abrir los márgenes desde los que se han entendido estas prácticas y explorar, en ese espacio de comprensión, sus procesos de confluencia, marcos de acción común o planteamientos afines.

### **Colectivización y desautorización**

En el terreno de la escritura, los relatos del experimentalismo español suelen tomar como punto de arranque 1963.<sup>7</sup> En ese año, emerge la figura del uruguayo, recién llegado de una estancia en París, Julio Campal. En la sede madrileña de las Juventudes musicales—desde donde también partirían las propuestas de Juan Hidalgo, Ramón Barce (grupo Nueva Música) o ALEA—, se fundó el grupo Problemática 63, en cuyo aula literaria Campal lleva a cabo una necesaria labor de divulgación de los precursores de la poesía contemporánea—especialmente de las vanguardias históricas, Tzara, Marinetti, Mallarmé, etc.—y, posteriormente, de promoción de la poesía experimental. De este grupo surgirán, posteriormente, otros dos colectivos importantes dentro del campo de la experimentación artística. Por un lado, y en parte a causa de las divergencias personales entre Ignacio Gómez de Liaño y los miembros de Problemática—con acusaciones cruzadas de filofascismo—, nace, en 1966, la Cooperativa de Producción Artística y Artesana (CPAA, 1966–69). Por otro lado, y tras la muerte de Campal, aparece, en 1968—coincidiendo con el ocaso de la Cooperativa, a la que se le niega la posibilidad de constituirse legalmente como tal—, la formación N.O. (1968–1972), integrada, en un primer momento, por Juan Carlos Aberasturi, Jokin Diez, Fernando Millán, Jesús García Sánchez y Enrique Uribe, y a la que se adherirán posteriormente José Antonio Cáceres, Miguel Lorenzo, Francisco J. Zabala y Amado Ramón Millán.

Este colectivo, usufructuador del legado de Campal, y muy en sintonía con ciertas prácticas vinculadas a las vanguardias históricas—como es el caso de la publicación de manifiestos y la organización de exposiciones colectivas—, mantendrá cierta relación con el espacio de creación más estrictamente literario, debido principalmente a que, a pesar de trabajar en el campo de

la experimentación poética, continúan optando en muchos casos por la publicación de sus trabajos en soporte “libro”—ámbito discursivo que atraía cada vez más a los artistas “plásticos” y que, sin embargo, había quedado al margen en el trabajo de otros autores más centrados en la poesía de acción o la poesía pública. A este episodio inicial, e iniciático, dedica Iñaki Estella su texto, *Problemática 63 y la revista Aulas: educación y cultura. Estrategias del experimentalismo tras el silencio*, con el objetivo de demostrar que la poesía experimental española ocupó una posición en absoluto marginal en el contexto cultural del último franquismo, y que la iniciativa de Campal contagió y reunió a una multitud de agentes del ámbito creativo bajo una semejante idea de renovación que multiplicaría su alcance.

El proyecto de Campal, como se decía, se fue diluyendo y ramificando en diferentes grupos. Sobre las fricciones entre N.O. y la Cooperativa, en una entrevista publicada en 1979—un momento de franco declive del experimentalismo—, Ignacio Gómez de Liaño explicaba:

Me separé muy pronto de Campal, seguramente a finales del 66. Por supuesto, había rencillas tremendas; cosas que nunca me perdonaron cuando yo, en realidad, lo que reclamaba era mi libertad. Campal era muy absorbente y le encantaba atribuirse el liderazgo, aunque nadie y menos yo, hiciese nada contra él. Cuando hicimos la exposición *Rotor* [*Rotor internacional de concordancia de artes*, 1968], como la organizaba el Ministerio, nos llamaron fascistas; claro que después me enteré que ellos por su parte lo habían intentado. A mí me hacía mucha gracia. Ellos fundaron NO como réplica a la cooperativa, intentando aprovecharse . . . de nuestro pretendido fascismo, cuando es mucho más fácil decir eso de Millán y sobre todo de su amigo Campal, que sí era un facha absoluto. De todos modos son cosas que no tienen mucha importancia ya (Perdura, “Palabras con Ignacio Gómez de Liaño” 123).<sup>8</sup>

Durante los primeros setenta, siendo profesor de estética en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Gómez de Liaño se convirtió en un importante agente en la activación del Instituto Alemán de la capital y del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. En torno a él se aglutinaba un heterogéneo grupo de artistas, escritores y agitadores culturales; algunos de ellos, alumnos y compañeros en la Universidad Central; otros, jóvenes estudiantes de la Universidad Autónoma de Madrid. Gómez de Liaño se refería al grupo formado, entre otros, por Armando Montesinos, Javier Ruiz, Gumersin-

do Quevedo—no demasiado lejos del cual se encontraba Mariano Hernández Ossorno—como los “experimentales de la [Universidad] Autónoma” o “los Autónomos” (*En la red del tiempo* 53, 60, 104). Armando Montesinos, por su parte, recuerda que, en la Facultad de Filosofía y Letras de la entonces recién creada universidad les llamaban “los estupefactos, porque fumábamos porros, estupefacientes” (44).

En ese contexto se gestaron algunas revistas experimentales que apenas han dejado huella en la historiografía—a diferencia de las bien catalogadas *Artesa*, *Fablas* o *Trece de Nieve* (Lanz o Bouza y Balcells)—y que pueden ayudarnos a vislumbrar una pequeñísima parcela de una vasta actividad desarrollada por unos jóvenes ácratas que apenas se preocupaban por documentar—historizar, capitalizar, patrimonializar—sus trabajos. Entre las muchas publicaciones—revistas, pasquines, hojas poéticas—de factura pobre y vida efímera dedicadas a la escritura experimental que en aquellos años circulaban de mano en mano en los reducidos cenáculos para iniciados podríamos citar *Perdura*, de la que vieron la luz once números entre 1972 y 1974. Su impulsor, Mariano Hernández Ossorno, explica:

La poesía experimental entonces era una repulsa contra el estado de las cosas. Experimentábamos contra lo que había. Contactábamos con los colaboradores (la mayoría extranjeros) por correo, trabajamos con los argentinos cercanos a Jorge Glusberg, con el CAYC [Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires], con Clemente Padín y Edgardo Antonio Vigo, en Italia con Sarenco, etc (todavía no se podía hablar de arte correo). Los españoles eran siempre amigos, como Ignacio Gómez de Liaño. *Perdura* salió bien como una casualidad. Pero se podría decir que el experimentalismo era mentira, hicimos muy poco. Eso sí, nos lo pasábamos muy bien. Eran respuestas puntuales, circunstanciales, contingentes, como queráis llamarlo, aunque desde un punto de vista vital fue muy importante para muchas personas. Aquello a mí me enseñó a vivir, no a hacer poemas. Políticamente, me echaron de varios sitios y terminé, por reducción al absurdo, siendo anarquista.<sup>9</sup>

También próximo en ese momento a Gómez de Liaño, se encontraba el poeta y, posteriormente, artista conceptual Santiago Mercado, que editaba la revista *Honduras*:

De casualidad, no recuerdo bien cómo, me enteré de que existía algo llamado poesía experimental, supongo que sería en el año 72, cuando terminé la carrera de filología en la Complutense. Al topar con el experimentalismo dejé la poesía discursiva. ( . . . ) El arte que se veía entonces era muy convencional, dominaba la estética de Cuenca y empezaban a tomar posiciones las nuevas huestes de la derecha: Juan Manuel Bonet, Andrés Trapiello, etc. Era la época en que yo editaba la revista *Honduras*. Elegí ese título un día cuando vi pasar un camión de fruta de Honduras. Éramos unos absolutos desconocidos. Ossorno se había rodeado de unos cuantos poetas fascinados por el surrealismo, el surrealismo al servicio de la revolución, lo cual me chocaba porque ninguno trabajaba, todos eran estudiantes. Yo era el único que trabajaba y a mí no me convencía demasiado ni el surrealismo ni esa actitud. Me interesaba más el dadaísmo, y *Honduras* tendía hacia ahí. No recuerdo cuántos números aparecieron, 2 ó 3, con 1 ó 2 páginas, A3, publicaba algo de arte correo y algunas cosas más.<sup>10</sup>

Estas revistas dan cuenta de las inquietudes de grupos de jóvenes que se aglutinaban en torno a figuras de referencia (Gómez de Liaño o Millán), y que trataban de llevar adelante una práctica rupturista desde postulados inmaduros, voluntaristas y no demasiado informados. Su impulso experimental, difícilmente objetivable y, por tanto, recuperable, parecía diluirse en un magma contracultural que subyacía a la pesada cotidianidad tardofranquista y en el que se imbricaban de manera natural e intuitiva elementos *yippies*, la militancia antifranquista en distintos grupos, Duchamp, Yoko Ono y su *Graipfruit*, Burroughs, rock psicodélico, happenings más o menos espontáneos, escritura experimental y, en definitiva, lo que poco después iba a ser bautizado como nuevos comportamientos artísticos. Tanto Ossorno como Mercado mantenían contacto postal con artistas europeos y americanos; organizaron pequeñas exposiciones en galerías y domicilios particulares,<sup>11</sup> y realizaron acciones poéticas en el espacio público, a menudo no documentadas,<sup>12</sup> siguiendo una de las líneas de trabajo desarrollada en el Madrid de la época por Gómez de Liaño, próximo entonces a Alain Arias-Misson, considerado como uno de los pioneros en el territorio de la poesía pública.

El creador belga había llegado a Madrid en 1966, cuando Liaño y Campal estaban preparando la primera gran exposición de poesía visual que se iba a celebrar en España y que tendría lugar en la galería Juana Mordó. Arias-Misson conocía algunas de las propuestas más arriesgadas que se estaban desarrollando en el contexto español dado que había pasado un tiempo en Barcelona,

donde entabló amistad con Joan Brossa. En el ámbito de nuestro experimentalismo Brossa, tal y como desarrolla Ainize González en su artículo *Una invitación a lo escénico. El arte irregular de Joan Brossa*, encarna el diálogo desprejuiciado entre tradiciones poéticas, performativas y visuales desde una experimentación asentada en “territorios ambivalentes, impuros”. No en vano, Brossa tendrá una especial ascendencia sobre el conceptualismo catalán de los años setenta.

Por otra parte, no deja de llamar la atención la escasa presencia de algunos de esos “otros” agentes—Ossorno y Mercado, o Ricardo Cristóbal con la revista *Orgón*, a los que a buen seguro podrían añadirse más nombres—en la literatura sobre la escritura experimental de esos años.<sup>13</sup> Quizás podría deducirse, de una manera apresurada, que esto es así debido a la nula repercusión de su trabajo en el contexto cultural del momento o a la desigual “calidad” de sus aportaciones. Aunque también sería lógico pensar que, muy probablemente, salvo algunos eventos puntuales—como los Encuentros de Pamplona—, ninguna de las propuestas experimentales de aquellos años alcanzó repercusión más allá de círculos muy reducidos, y solo la capacidad de enunciación—prestigio, visibilidad, influencia en marcos institucionales y académicos, posibilidad de patrimonializar y exhibir un archivo—de los agentes más destacados—de nuevo, Gómez de Liaño y Millán—situó, a posteriori, sus propuestas y relatos en el centro del tablero de la historia.

El impulso colectivo, grupal, que parece articular—o desde el cual se ha leído—la evolución de la escritura experimental en España, no es tanto—o, al menos, no es solo—un intento por superar la figura romántica del autor, individuo genial aislado en su torre de marfil, como una estrategia de supervivencia, interlocución y promoción, un modo de crear una marca diferenciada en el campo cultural. La generación de propuestas dentro de estos grupos no implicaba de suyo la radical puesta en crisis de la autoría individual. De hecho, eran frecuentes las tensiones entre las fuertes personalidades de algunos autores y los programas—estéticos, pero también políticos—de los colectivos. La colectivización de la autoría no era, claro está, una novedad en el panorama cultural español. Y si adquiere una dimensión más acentuada en estos años—desde principios de los sesenta—tal vez se deba al reverdecer de actitudes vanguardistas en agentes que buscaban el fortalecimiento de sus posiciones de enunciación tanto como la articulación de masa crítica o la resistencia ante las categorías tradicionales de obra y autor. Resultó capital, en este sentido, la apuesta por un tipo de praxis apropiacionista que no solo diluía las fronteras entre creador y lector/espectador, generando una especie de sujeto colectivo que se expresaba con las palabras de “los otros”, sino que lograba igualmente resemantizar los discursos del poder a través de la intervención en sus propios códigos representativos. Paradigmático, en este sentido, sería el



principio constructor de una pieza como *Alarma*, de José-Miguel Ullán, donde, por un lado, la tachadura con gruesas líneas negras de las páginas impresas de una publicación de marcado carácter político y social tematiza la práctica de la censura, la privación de la expresión y su resultado, el silencio. Y, por otro lado, ese mismo acto, el de hacer ilegibles las palabras que componen el discurso rescatando solo algunas de ellas, provoca que las propias noticias terminen por afirmar parte de la información que había sido ocultada, tergiversada o edulcorada. Se trata de un método empleado por Ullán en varios de sus trabajos (*Alarma*, *Soldadesca* o *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*) y que podemos encontrar igualmente en otros escritores y artistas—Guillem Viladot, Paz Muro o Isidoro Valcárcel Medina—que insisten en extender el habla más allá de los límites de un yo individual.

Sin duda, Paz Muro destaca en esta radical apuesta por la co-autoría de su trabajo, pues no solo se apropia del discurso ajeno, también exige al espectador un papel activo en la consecución de las obras. En este sentido, Patricia Mayayo ha centrado su atención en la importante producción en papel—invitaciones, cartulinas, hojas de mano—de esta artista, quien no utilizaba la escritura como mera documentación subalterna de un trabajo mayor, sino como parte constituyente de una obra todavía no suficientemente reivindicada. Mayayo examina en este monográfico esa dimensión verbal de las performances, fotografías o collages de Muro, cuyo trabajo resulta paradigmático de una práctica entre medios que, en consecuencia, no ha encontrado acomodo en los relatos sobre la contemporaneidad española. Por su parte, Jonathan Mayhew, en *José-Miguel Ullán: hacia una poética de lo visual* retoma, para este volumen de *Hispanic Issues On Line*, al escritor salmantino y ahonda en las estrategias con las que su obra altera el discurso gregario: “Mi tesis original era que la función primordial de la visualidad es la supresión de la voz lírica tradicional. Ahora diría, más bien, que la actitud fundamental en la poesía visual de nuestro autor es un espíritu de *rechazo lúdico* a los sistemas de comunicación en uso, sean los de la poesía lírica en sí o los del lenguaje en todas sus funciones culturales, políticas y sociales,” argumenta Mayhew.

En el territorio de las artes plásticas, los planteamientos de autoría colectiva solían venir acompañadas de una actitud crítica desde, al menos, la respuesta de Equipo 57 ante el subjetivismo informalista, los proyectos realistas de los grupos de Estampa Popular y las primeras manifestaciones “pop” de los Equipos Crónica y Realidad. En el ámbito de los nuevos comportamientos, las propuestas colectivas van a sustentar discursos de una creciente radicalidad estético-política. Grup de Treball (1973–1975) o La Familia Lavapiés (1975–76) encarnan las opciones más politizadas de los primeros compases de la transición. En ambos casos, fueron fricciones internas entre individualidades—sumadas al desconcertante clima político-cultural que sucedió a la

muerte del dictador—las que produjeron la pronta disolución de estos grupos, como si cada vez fuese más difícil conciliar un quehacer colectivo y las expectativas de artistas que empezaban a posicionarse en un sistema artístico en el que era difícil gestionar el capital simbólico producido en comunidad; un sistema que, cada vez más, iba a necesitar marcas individuales reconocibles y que, cada vez menos, iba a tolerar a aquellas agrupaciones de artistas que parecían estar demasiado próximas al concepto de célula de militantes.

Sin duda, es Zaj (1964–1996) el grupo con más recorrido dentro del experimentalismo español y el que mejor representa su promiscuidad medial. Nacido en el seno de la vanguardia musical española, reaccionando contra su “petulante serialismo” (Barber y Palacios 16),<sup>14</sup> Zaj usufructúa de un modo consciente las aportaciones de la “galaxia Cage”. Sus trabajos se asientan sobre el territorio de un accionismo en el que se difuminan los límites entre arte y cotidianeidad, acciones que proponen una interpretación democrática de partituras—guiones, instrucciones, de su autoría o de otros músicos—que, como matrices textuales necesitadas de un desarrollo público, se han convertido en uno de los escasos restos materiales de su trabajo. Al mismo tiempo, algunos de los “cartones” Zaj (1964–1970), invitaciones a eventos, programas de acciones—que tuvieron lugar o que podían haber sucedido a posteriori—o poemas visuales, tienen un carácter performativo. Es decir, la misma escritura, o, mejor, el gesto de difundir “esa” información impresa—de mano en mano o a través del correo postal—constituyen o desencadenan la acción misma. Por ello, Henar Rivière aborda en el ensayo contenido en este volumen la dimensión discursiva del grupo Zaj centrando su atención en el arte postal, los libros de artista y los “etcéteras” con el objetivo de demostrar que “la escritura del grupo Zaj es, con las necesarias excepciones que confirman la regla, una escritura performativa”.

En términos historiográficos, la fortuna crítica de Zaj, medio siglo después de su creación, es una clara muestra de la naturaleza intermedia de su proyecto. Si bien tardíamente, el trabajo de Zaj ha sido reconocido y estudiado desde los campos de la escritura experimental, la música de vanguardia y el arte conceptual. En el ámbito del accionismo, Zaj aparece como una especie de momento auroral, origen de todas las propuestas. Sus integrantes—Hidalgo, Marchetti y Ferrer, principalmente—son reclamados como unos “padres fundadores” por las generaciones de performers que han tratado de resistir la fuerza absorbente y opacante de la institución arte, manteniendo en sus márgenes una actividad accionista comprometida con la construcción de canales alternativos de producción y difusión del hecho artístico.<sup>15</sup> El trabajo colectivo de Zaj sigue siendo convocado por grupos de accionistas que, desde los 80 y hasta la actualidad, vienen cuestionando las categorías artísticas aceptadas en un sistema que ya ha reconocido plenamente aquellos lejanos “orígenes

conceptuales” de los setenta, pero no las acciones diferidas que reverberan en el tiempo sin encontrar un anclaje fácil ni en la historia ni en la institución.<sup>16</sup>

### Ministerio de diálogos exteriores

En 1967, el Instituto Alemán de Madrid y la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, uno de los colectivos más activos en esos momentos, organizan el ciclo *Nuevas tendencias. Poesía, música, cine*, en el que, entre otros, participan dos de las más importantes figuras internacionales en el campo de la poesía concreta, Eugen Gomringer y Reinhard Döhl (Robles 50–51). En paralelo se desarrolló la exposición *Letras, texto, imágenes* y, posteriormente, la CPAA publicó el libro *Poesía experimental. Estudios y teorías*, que contenía las conferencias de ambos autores (Gomringer y Döhl). En esos momentos, la poesía concreta ya había penetrado en el contexto español a través de varias vías.<sup>17</sup>

Ese mismo año, Ángel Crespo comisariaba en la Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes en Madrid la colectiva *Arte objetivo*. El tipo de práctica abstracta que defendía Crespo podía calificarse como tal, como “arte objetivo”, por dos razones principales: “Por contraposición al subjetivo, basado en impulsos predominantemente intuitivos (expresionismos, informalismo, etc.). Porque cada uno de estos especímenes rebasa y trasciende a los conceptos artísticos tradicionales de pintura y escultura al cosificarse (objetivizarse) independientemente de contextos anteriores a ellos”. Aunque también por su carácter reproducible, “que presenta el doble aspecto de la difusión democrática del arte y de su enlace con los sistemas objetivos de producción de nuestra época tecnificada” (Crespo, *Arte objetivo s/p*). La propuesta “objetiva” de Crespo aunaba artistas que poco después entrarían en la órbita de los nuevos comportamientos (Valcárcel Medina) con pintores abstractos del entorno de Cuenca (Gerardo Rueda, que solo un año antes había fundado el Museo de Arte Abstracto con Zóbel y Torner) o más próximos al arte normativo (Yturralde, Teixidor, Asins) y artistas que, en definitiva, se movían entre los territorios de la escritura experimental y las artes visuales (José María Iglesias). Poco tiempo después, algunos de ellos empezaban a colaborar con el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (Castaños Alés).

Crespo era un conocido agente cultural, crítico, escritor y editor. Su trabajo fue fundamental en la difusión de la poesía concreta en nuestro territorio, especialmente a través de la *Revista de Cultura Brasileña*, por él fundada—a instancias del poeta y diplomático João Cabral de Melo Neto—y editada por la Embajada del Brasil en Madrid entre 1962 y 1981. En esta cabecera se tradujeron textos del grupo Noigandres así como varios análisis de sus aporta-

ciones.<sup>18</sup> Crespo había conocido a Haroldo de Campos durante una estancia de éste en España en 1959. Poco después, puso en contacto a Campal con el grupo Noigandres. Campal, por su parte, pidió a Gómez de Liaño que tradujese el “Plan-piloto para la poesía concreta” en 1965, que había sido publicado en el cuarto número de la revista del grupo en 1958. Solo un año después, Julio Campal impartió dos conferencias sobre poesía concreta en Juventudes musicales, en el marco de un seminario organizado por Problemática 63, y publicó varios artículos sobre el mismo tema en la revista *Aulas*.<sup>19</sup>

Así, la poesía concreta, que varios autores sitúan en el origen genealógico de nuestra poesía experimental (Gómez de Liaño, 359), se convierte en un tropo muy extendido en el contexto cultural del desarrollismo. La misma voluntad de “difusión democrática” relacionada con los nuevos “sistemas objetivos de producción de nuestra época tecnificada”, que Crespo localizaba en el Arte objetivo mediada la década de los sesenta, estaba, a su entender, en el corazón del concretismo brasileño, nacido en una “sociedad que se industrializa, en la que la máquina comienza a sustituir al hombre, en la que se tiende al automatismo, a la síntesis, a la geometrización” (Crespo y Gómez Bedate 40).<sup>20</sup> El artículo de Esther Ramón incluido en este monográfico analiza el rol de mediador cultural ejercido por Ángel Crespo—y por Pilar Gómez Bedate—, así como el carácter liminar de su poética. Una aproximación con la que se hace patente, al tiempo que se trata de calibrar, el papel de la práctica concreta en nuestro país. En este sentido, y pese a las considerables diferencias entre la sociedad brasileña y la española, en ambos contextos culturales parecen legitimarse prácticas normativas que supuestamente respondían a las dinámicas sociales del momento—desarrollo industrial tardío y asimétrico. Resulta difícil determinar si tales prácticas trataban de resistirse críticamente a los elementos más alienantes de esas dinámicas o simplemente las reproducían de modo complaciente.<sup>21</sup>

En cualquier caso, parece incuestionable que la recepción de la poesía concreta brasileña en el Estado español inauguró fructíferas vías de investigación para unos escritores con nulos o muy limitados referentes en el contexto internacional. Si bien los presupuestos teóricos y procedimentales del grupo Noigandres—construcción de una lengua supranacional basada en la palabra, y no ya la frase, y su expresividad visual—distan en buena medida de los ensayados por los poetas españoles, lo cierto es que las propuestas de los brasileños abrieron un campo de trabajo hasta ahora solo tímidamente insinuado. No hay ningún autor español que haya desarrollado, al menos, el grueso de su trayectoria dentro de las pautas del concretismo, pero sí ejercicios dispersos y tanteos dentro de este campo (Enrique Uribe, Elena Asins o Felipe Boso). Se trata, por tanto, de un influjo catalizador que permitió a poetas y artistas conocer otras formas de producción experimental más allá de los límites de la tradición española—y, en cierto modo, europea.

Por lo mismo, cabe preguntarse también si no fue a través de esos primeros contactos con los brasileños como la escritura experimental española emprendió un modesto diálogo con otros agentes del entorno latinoamericano: tras las primeras exposiciones y encuentros dedicadas a la poesía concreta en España (*Poesía concreta, poesía de vanguardia y poesía española contemporánea*, galería Grises, Bilbao, 1965, o *Semana de la poesía concreta y espacial*, galería Barandiarán, San Sebastián, comisariada por Julio Campal, 1966), en los que nunca faltaban los nombres de Augusto y Haroldo de Campos, Décio Pignatari y Ronal Azeredo, los españoles comienzan a consolidar otros contactos más allá del establecido con los brasileños. Así, en la *Exposición Internacional de Poesía visual. Odología 2000* (Casa de Cultura de Burgos, 1972) encontramos que, entre los ya habituales de la escritura experimental internacional, se muestran también trabajos del uruguayo Clemente Padín, quien desde 1965 venía reclamando—desde las revistas *Los huevos del plata* y *OVUM 10*—otro tipo de práctica poética. Padín será uno de los interlocutores de Fernando Millán o Felipe Boso y pieza clave en el desarrollo del experimentalismo del Cono Sur.<sup>22</sup>

De la misma forma, la presencia de autores españoles fuera de las fronteras del estado también comienza a ser más habitual en los últimos años de la década de los sesenta: Ignacio Gómez de Liaño compartirá espacio con otro de los mayores impulsores de la escritura de neovanguardia latinoamericana, Edgardo Antonio Vigo, en la *Expo / Internacional de Novísima Poesía / 69* (Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 1969). Por otra parte, aunque trascendiendo ya el contexto latinoamericano, la primera gran antología de poesía concreta internacional (Emmett Williams), publicada por la mítica Something Else Press de Dick Higgins, recoge entre sus nombres a Enrique Uribe, quien como se decía fue uno de los pocos autores en practicar este tipo de escritura de un modo ortodoxo. Resulta obvio, por tanto, que el papel de mediación llevado a cabo por agentes e instituciones ligados a esas nuevas prácticas escriturales y artísticas fue determinante para el sentido de nuestros experimentalismos. Y, aquí, el rol desempeñado por el Instituto Alemán fue, sin duda alguna, fundamental.

### **Vanguardia y autorreflexividad**

En diciembre de 1973, el Instituto Alemán de Barcelona programa el ciclo de conferencias *Tendencias actuales en el arte*. El recientemente fallecido Carles Hac Mor y Magda Bosch dedican su intervención a la vanguardia literaria.<sup>23</sup> En ella, pretendían fijar una base teórica sobre la cual trabajar durante las siguientes semanas en el marco del Instituto. El concepto de vanguardia

aparecía formulado en un sentido “tradicional: investigación, mediante la experimentación, y/o la provocación, o la revulsión, de nuevos códigos y medios expresivos, y el correspondiente rechazo de los códigos y medios utilizados hasta el momento en el respectivo campo literario y artístico”. Los autores se muestran conscientes de que la vanguardia misma es una forma de tradición con la que las nuevas propuestas deben tratar de romper, lo cual solo sería viable tras un cambio radical de la función del arte en la sociedad. La ponencia se proponía, pues, un primer análisis de la función social de la literatura, dejando en un segundo plano el estudio de las especificidades del lenguaje literario. El análisis del hecho literario pasa aquí por su contextualización en el marco de las luchas sociales del momento. Se explicita un rechazo al realismo socialista, como una variante del naturalismo y, en consecuencia, producto decimonónico de la ideología burguesa, y se plantea la necesidad de una auténtica literatura popular, creada por las clases populares para las clases populares. Contrasta, por tanto, con los programas desarrollados por buena parte de la literatura de posguerra, que, aun asumiendo un objetivo idéntico—mantenerse en la base social—, finalmente solo habría logrado desplegar un ramillete de temas y fórmulas expresivas replicadas hasta perder cualquier capacidad crítica y práctica. A su vez, conecta, probablemente sin tener una clara conciencia de ello, con algunas de las propuestas de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana que, ya en su “Declaración de principios” (54–56), abogaba por recuperar el imprescindible papel social del artista, aunque en este caso la vía para ejercer tal rol debiera pasar por la experimentación y un fuerte trabajo lingüístico. De este modo, aquel impulso democratizador tenía pues que superar categorías tradicionales como la autoría, la calidad o el oficio.

A principios de los setenta, Carles Hac Mor era un importante agente en el ámbito de la literatura experimental catalana (Pons)<sup>24</sup> y participaba de la actividad del Grup de Treball. Su firma aparece en varios documentos difundidos por el grupo, cuya principal actividad se centraba en la producción textual. Algo, por otra parte, en absoluto privativo del GdT. En esos momentos empezaba a generarse un tenso diálogo entre los miembros de GdT—atravesado, a su vez, por serias discrepancias internas—y Ferran García Sevilla (Robles 62). Pese a los desacuerdos de fondo, los proyectos de ambos agentes se formalizaban habitualmente en propuestas textuales, escriturales.

En 1972, la Sección de Publicaciones de la Asociación del Personal de la Caja de Pensiones para la vejez y ahorros de Barcelona publicaba el libro *F. García Sevilla, 1972*, sin duda uno de los más interesantes trabajos producidos en el marco del conceptualismo español.<sup>25</sup> Tras un extenso y por momentos hermético texto introductorio, los trabajos de García Sevilla se estructuraban en varias secciones (proposiciones + proyectos + combinatoria + conceptos / sinónimos / contrarios + ambivalencia / cambio / correspondencia / incon-

clusión / ruido / redundancia / paradoja + correspondencia) que nos orientan acerca de la naturaleza autorreferencial, procesual y eminentemente lingüística de sus investigaciones. Pese a que posteriormente su obra derivó hacia una práctica instalativa (*Patrius, Patria, Patriu*, 1976) y, desde finales de los setenta, pictórica, en estos años su trabajo, sustentado en un sólido discurso teórico, se materializaba en propuestas de carácter textual, que encontraban en la página impresa un ámbito idóneo de formalización y difusión. Sus proposiciones exploran de manera exhaustiva los límites y posibilidades del lenguaje—qué puede decirse, qué puede pensarse (como arte)—, pero también hacen alusión a problemas fenomenológicos, a la relación entre el cuerpo que percibe, acción y mundo. Llama la atención que la puesta en página de sus proposiciones siga en ocasiones esquemas formales geométricos y un tipo de composición paralelística que, pese a su discursividad, recuerdan a los de la poesía concreta. Sus proyectos, en cambio, como propuestas que no necesitan ser formalizadas, estarían más próximos a un conceptualismo empírico medial. En ellas se describen acciones basadas en el registro fotográfico o sonoro y su posterior procesado.

Tanto en García Sevilla como en Carles Hac Mor puede apreciarse un deseo de trabajar sobre el lenguaje, de emplear el lenguaje escrito—textos, proposiciones, manifiestos—como medio para formalizar proyectos artísticos, en los cuales, a su vez, encontramos una reflexión, más o menos explícita, sobre la naturaleza misma del arte, sobre sus límites y posibilidades. Ambos casos, escritor y pintor, artistas conceptuales, no dejan de insistir en una de las dinámicas más determinantes del arte moderno: su autoreflexividad. Una característica que llega a exacerbarse en las prácticas estéticas de la segunda mitad del siglo XX, donde el componente analítico acaba por desplazar al puramente (re)productivo que había definido a las distintas artes del contexto creativo occidental. Esa desmaterialización apuntada por Lippard y secundada por Marchán Fiz en nuestro entorno más cercano—con su imprescindible *Del arte objetual al arte de concepto*—, nos lleva a pensar, tal y como ciertamente ha señalado Víctor del Río, que buena parte de la práctica artística contemporánea desplaza su sentido y acción hacia espacios colindantes del propio artefacto estético que, en muchos casos, se convierte únicamente en un resto del proceso artístico. Por ello, continuando con la importancia conferida al texto y su contexto en estas y otras propuestas del experimentalismo español, cabe interrogarse si:

¿No será que, en lugar de a una desmaterialización, asistimos a un proceso de sustitución del marco receptivo y disciplinar? ¿No estaremos ante un arte que debe ser narrado y leído? En nuestro presente, las obras de

raíz conceptual ya no lo son porque carezcan de materialidad o visualidad, sino porque se han vuelto inespecíficas y transdisciplinares. En cierto modo, habría que preguntarse en qué se transforma eso que se desmaterializa, porque no parece muy creíble que la obra se quede en “nada”. Algo debe de ocurrir con esa materia, que, como en la física, ni se crea ni se destruye. Porque el hecho es que, en su modificarse, accedemos a un fenómeno de transmutación (Del Río “Arte de concepto” 26).

Un cambio que necesariamente pone en diálogo no solo a disciplinas en principio dispares sino también, y muy especialmente, a agentes productivos con una trayectoria y formación muy diferente. Para Esteban Pujals este tipo de relaciones, de aparente prosapia en nuestra tradición clásica, solo cobra verdadera relevancia con las hibridaciones y contactos de principios del siglo XX—con Mallarmé a la cabeza—, retomados después por la neovanguardia de los años sesenta y setenta. Un vínculo que Pujals, en el ensayo incluido en este monográfico, entiende en términos de hospitalidad por cuanto unas y otras han sabido socorrerse en los tiempos menesterosos.

### **Promiscuidad medial y espacio de la (re)presentación**

En el marco del experimentalismo español al que estamos tratando de acercarnos en estas páginas, conceptualismos—nuevos comportamientos, si se quiere—y poesía concreta y visual—como dos de las prácticas diferenciadas y más extendidas en el seno de las escrituras experimentales—mantenían una relación extraña. Por una parte, ambas “prácticas”—grupos de creadores, categorías historiográficas—parecían estar relativamente cerca. Tan cerca, quizás, como Simón Marchán e Ignacio Gómez de Liaño,<sup>26</sup> dos de los principales referentes e interlocutores de los nuevos comportamientos y la escritura experimental, respectivamente. Tan cerca que estas prácticas aparecían disueltas en un magma indiferenciado de propuestas en la antología editada por Millán y García Sánchez en 1975, *La escritura en libertad*, en la que, sin mayores explicaciones y con escasa información, podían convivir en un confuso continuo visual trabajos de Beuys y Gomringer, Kosuth y Arias-Misson, Sarenco y Tim Ulrichs, Vostell y Döhl.<sup>27</sup> Lo limitado de la información que llegaba a los círculos experimentales así como la pobreza del contexto de recepción explicaría que se pudiesen asumir, en el mismo repertorio de formas y poéticas rupturistas, prácticas que en otros contextos aparecían alejadas e, incluso, enfrentadas, pero que aquí se percibían como—en cierto modo, y solo hasta cierto punto, lo eran—ejercicios de renovación interconectados. No obstante lo cual, como veremos a continuación, las fricciones entre agentes provenien-



tes de sendos espacios de enunciación nos hace pensar en un particular “lao-coonte de las artes” que, de una manera imperceptible, operaba una escisión en el campo de valoración de prácticas y discursos.<sup>28</sup>

En la historiografía anglosajona, el arte conceptual y la poesía concreta se sitúan en espacios de trabajo relativamente alejados, incluso en conflicto, como si sus objetivos estéticos y procedimientos formales pudiesen llegar a solaparse pero sus ámbitos de enunciación y tradiciones fuesen radicalmente diferentes. Quizás una de las más conocidas muestras de esa confrontación sean los textos publicados por Sarenco entre 1971 y 1972 bajo el contundente título “Poesía visiva e *conceptual art*, un plagio ben organizzato” en la revista italiana *Lotta Poetica*. Sin embargo, pese a la dura crítica de Sarenco, arte conceptual y poesía concreta, desarrollados desde espacios y tradiciones distintos, “se encuentran” en un sinfín de problemas y soluciones. Como ha explicado Jamie Hilder, “poetas concretos, artistas conceptuales, críticos e historiadores han estado demasiado pendientes de adscribir las prácticas de unos a las ideas de otros. Ambos, poetas y artistas (así como los poetas que fueron artistas, y viceversa), trabajaron con las propiedades significantes del lenguaje, aunque sus preocupaciones viniesen de lugares distintos y tuviesen metas disciplinares diferentes” (581). En efecto, a menudo los creadores desconocían las fuentes y referentes sobre las que se asentaban los trabajos de esos “otros” tan cercanos—artistas conceptuales o poetas concretos—con los que parecían tener tanto en común y tan poco de qué hablar. Dicho de un modo muy simple, no es lo mismo “dialogar” con Manet o Pollock que hacerlo con Mallarmé o William Carlos Williams; no es lo mismo tomar como referencia las poéticas concretas de los años 30 y sus posteriores derivas abstractas, que trabajar sobre un sustrato dadaísta desde el que tratar de superar el formalismo de la crítica norteamericana de posguerra; y no es lo mismo trabajar sobre la disposición de las grafías en el papel—y en consecuencia sobre la materialidad de la palabra y las tensiones entre escritura y visualidad—que hacerlo sobre dispositivos que desmaterializasen el objeto de arte con el fin de evitar su mercantilización en el sistema galerístico. Pese a ello, la experimentación lingüística, el interés hacia la filosofía del lenguaje o las teorías de la información, su ascendencia vanguardista, ciertos modos de formalización así como una tendencia a la teorización y la racionalidad procesual hermanaban muchos de estos trabajos. De hecho, Hilder llama la atención acerca de tres figuras próximas al canon del arte conceptual—Carl Andre, Vito Acconci y Dan Graham—cuyos trabajos, muy diferentes entre sí, comparten elementos provenientes de la poesía concreta al tiempo que parecen negar su influencia directa (587). Un caso paradigmático sería el de Acconci, formado en el prestigioso programa de escritura creativa de la Universidad de Iowa y editor de la revista *0 to 9* (Nueva York, 1967–1969). Si bien los primeros números de

esta cabecera se dedicaron principalmente a trabajos de carácter literario, a partir del número 4 la revista incluyó propuestas de conocidos performers y artistas conceptuales del ámbito neoyorquino como Steve Paxton, Yvonne Rainer, Adrian Piper, Dan Graham, Robert Barry, Sol LeWitt o Douglas Huebler.

Por supuesto, cada territorio cultural debe ser atendido en el marco de sus especificidades históricas. Poco tiene que ver el contexto español con el brasileño, el centroeuropeo o el neoyorquino—pese a las conexiones que existieron entre todos ellos—, por lo que los encuentros y desencuentros entre escritura experimental y arte conceptual tuvieron, aquí, un sentido muy particular. Si en el panorama internacional, importantes artistas del entorno conceptual—en un sentido lato que abarcaría desde fluxus al nuevo realismo—como Spoerri, Emmett Williams, Vito Acconci, Dieter Roth u Oyvindh Fahlström habían escrito poesía concreta, en España no es fácil encontrar artistas visuales que también *escribiesen* poesía concreta o propuestas cercanas—tanto por sus intenciones como estrategias—a esta. Los más conocidos fueron, sin duda, Herminio Molero, Manolo Quejido y Elena Asins—especialmente en su etapa de colaboración con el Centro de Cálculo—, y solo esta última ha sido considerada por la historiografía como una artista conceptual (Maderuelo, “Menhir dos” 297 y Queralt).

No obstante, dentro de esta tensión disciplinar, resultan especialmente interesantes casos como el de Guillem Viladot, habitualmente catalogado como poeta visual aunque con propuestas y trabajos que desbordan esa ya de por sí impura categoría. Con la publicación en 1964 de *Estrips*, Viladot inaugura un tipo de escritura plenamente condicionada por las posibilidades que el grafismo y la imagen le otorgan al discurso verbal. Sin embargo, algunos de sus planteamientos estéticos adquieren una dimensión y sentido mucho más ricos si se los examina desde la óptica de los conceptualismos. Las series *Cantates, fugues i colls de la baralla* (1970) o *Entre opus i opus* (1972) estarían más cerca de las reflexiones lingüísticas de cierto arte conceptual que de cualquier tradición caligramática o concretista—que igualmente puede verse reflejada en otros trabajos. Ejemplos como éste demuestran que conviene no dejarse llevar por las inercias metodológicas de los habituales marcos de análisis con el objetivo de abrir los campos de estudio a contextos de convergencia más amplios que repliquen la variedad y complejidad de las propias prácticas. Esta es la propuesta de María Salgado en su artículo *La poesía visual no es visual*, donde la autora abre el espectro de percepción y comprensión de la poesía a un régimen analfabético, en el que la vista es acompañada por el oído o el tacto, recogiendo así todos los estratos del material verbal.

## Radicalidad

No deja de resultar llamativo que algunos agentes hayan visto una especie de confrontación entre escritura experimental y conceptualismo, en una pugna por espacios de poder—el Instituto Alemán, especialmente—y visibilidad; confrontación sobre la que se proyectaban debates políticos—comunismo vs. anarquismo vs. posiciones vanguardistas pero aparentemente complacientes con el régimen—y en la que acabaría imponiéndose el conceptualismo, supuestamente apoyado por el PCE-PSUC. En ese sentido Hernández Ossorno explica:

En el año 73-74 hay un capítulo que algún día habrá que contar, cuando el Instituto Alemán rompe con la poesía experimental y se decanta hacia el arte conceptual. El arte conceptual (con el apoyo del PCE) sí rompió, ofrecía algo distinto, rompía con el objeto, el título del libro de Marchán [*Del arte objetual al arte de concepto*] sí respondía a una realidad; los poetas seguían mirando a Juan del Enzina. El arte conceptual era insoportablemente aburrido, pero antifranquista. ( . . . ) Tanto los conceptuales como los experimentales no se llevaban bien con los pintores. Y entre experimentales madrileños (Liaño, Zabala, etc., más libertarios) y conceptuales catalanes (comunistas) hubo una especie de bronca, en Barcelona, más política que artística. Fue a raíz, o mejor con la excusa de la exposición de *Poesía experimental* en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, bajo el patrocinio, si se puede decir así, del Instituto Alemán. Fue en diciembre de 1973, si no me equivoco. La disputa tuvo lugar en el drugstore de las ramblas. Francisco Zabala, uno de los más vehementes, te podría dar buenas explicaciones, pero murió hará un par de años. La pelea no fue trascendente en sí misma. Ya venía de antiguo la división entre comunistas catalanes y anarcos madrileños. Y el alcohol corrió en abundancia. Si la suerte posteriormente corrió de parte de los catalanes fue por apoyarse en Brossa y por la natural desidia de los madrileños.<sup>29</sup>

Estas fricciones entre grupúsculos de artistas experimentales parecían marcadas por una beligerancia típicamente vanguardista que se acentuaba en un ambiente político muy tenso. Aquellas disputas, que perpetuaban la vieja división de la izquierda, son recordadas por Ossorno como síntomas de una

especie de enfermedad juvenil, el radicalismo, que alcanzó su máximo apogeo a mediados de los setenta y que, a medida que la transición cumplía etapas, con la paulatina desmovilización del antifranquismo y el repliegue de la cultura de resistencia, dejó paso a actitudes más contemporizadoras cuando no desencantadas.

En un texto reciente, Javier Maderuelo propone la radicalidad como característica clave del experimentalismo español desarrollado en el período 1963–1983:<sup>30</sup> “Tal vez la situación política de la España de los años sesenta, con su represión y falta de libertades personales, unido a un conocimiento poco preciso de los movimientos de vanguardia . . . condujo a servirse de la creación artística de manera radical. Más concretamente: la experimentación en la década de los años sesenta cobró sesgos de radicalidad transgresora sin que, en muchos casos, esa postura llegase a tener un sentido político o social manifiesto” (*Escritura experimental* 135). Es decir, dicha radicalidad no se filtra a la esfera pública como un mensaje político explícito—pese a que el contexto lo politizase de manera casi inevitable—sino que se concreta, se vehicula o proyecta sobre un gesto que rompe de raíz (radical) con los modos de hacer asumibles y establecidos—con la norma, diríamos—en el contexto cultural del momento. La radicalidad, prosigue Maderuelo, “cobró sentido como antídoto a la asimilación del vanguardismo que se cierne, por ejemplo, sobre la pintura informalista, aparentemente rompedora, pero asimilada por el mundo de las galerías y las revistas que a finales de los años sesenta jaleaban el triunfo social de la obra de un pintor como Tàpies” (136).

La radicalidad del experimentalismo, entendido aquí como táctica de resistencia ante la aparentemente inevitable asimilación de la vanguardia, es también un síntoma de una grave carencia de conciencia histórica. En efecto, si la vanguardia española, como ha apuntado Bozal, es apenas un tímido y asimétrico episodio de renovación (143–145); si el conocimiento de la vanguardia europea era aquí extremadamente débil y algunos de sus más activos agentes (Marchán, Boso) solo pudieron conocer las vanguardias históricas al tiempo que las contemporáneas; no es difícil entender hasta qué punto los creadores contaban con pocos puntos de apoyo desde los que construir discursos históricamente autoconscientes, conscientes de su posición con respecto a la historia de sus prácticas—opciones, modos de hacer, problemas, tradiciones—y a la proyección futura de sus posibles aportaciones. Tal vez así pueda entenderse mejor la escasez de documentación que los gestores y artistas conservaron, como si sus trabajos solo respondiesen ante un presente que escapaba a gran velocidad, incapaces de inscribirse en una historia de tiempos largos.

Por supuesto, este problema también estaría directamente relacionado con el clima de tensión y urgencia política y cultural. La inevitable interpretación ideológica de cualquier práctica que adquiriese una mínima proyección pú-

blica dificulta y condiciona la lectura de sus aportaciones más allá de la carga de contestación que se adhiere a todo gesto vanguardista. En cualquier caso, sigue siendo extremadamente difícil dilucidar dónde se encuentra el momento político de nuestro experimentalismo. Ni la preocupación por elementos puramente sintácticos—lingüísticos, si se quiere—debería identificarse como una deriva formalista—autorreferencial—, ni el contenidismo sociologista o el énfasis en aspectos pragmáticos de una obra avala la pertinencia social del proyecto. Y, paradójicamente, ambos extremos parecían conciliarse en muchos trabajos de la época. Quizás la dimensión política, radical y emancipadora de la neovanguardia hispana deba buscarse tanto en su voluntad de atender a las necesidades estéticas de los sujetos escindidos—fragmentados, alienados en sus posibilidades perceptivas y, por tanto, intelectuales—, como en su capacidad de intervención en la esfera pública—a través de mensajes explícitos o prácticas pretendidamente disruptivas en sintonía con las militancias de sus autores—, o en la democratización de los modos de hacer con la consiguiente asunción del proyecto, la tentativa y el error dentro de un proceso global de *deskilling*. Ese era, al menos, el sentido que la CPAA parecía intuir y reclamar desde el marco teórico que la Teoría Crítica le ofrecía para comprender la nuevas formas de socialización y el papel del artista dentro de ese entramado:

La sociedad de consumo reclama la atención del artista y este ante ella ha de proceder en la proporción de su específico diseño estético, en el parcial campo y funciones artísticas que desempeñe . . . / Recordemos así mismo el discurso de Adorno sobre lírica y sociedad: el análisis sociológico de las formaciones líricas no es algo postizo o yuxtapuesto como pudieran serlo los análisis fenomenológicos o psicológicos. La lírica—lo más tierno, lo más frágil—no debe imaginarse hollada por la sociología. La referencia a lo social antes que apartar de la obra de arte, ha de introducirnos más profundamente en ella. Las emociones y experiencias individuales no llegan a ser nunca artísticas a menos que cobren participación general por medio, precisamente, de la especificación que es su estético tomar forma. Justamente el lenguaje—el momento en que el artista hace sonar su específico lenguaje—, unido a la subjetividad del artista, son deudores de la cosa social. Arte no es ante todo cerrado monólogo, ni el artista un ser impar, totalmente desligado (54–55).

Si gran parte del experimentalismo tiene como meta potenciar una percepción más responsable de la realidad, recuperar al sujeto liberándolo de los automatismos perceptivos a los que le somete su alienante cotidianeidad, proveer una experiencia intensificada de la existencia a través de dispositivos y estrategias de extrañamiento, etc.; desde esa perspectiva, teniendo en cuenta estos objetivos, la tendencia a la hibridación de los lenguajes; la voluntad de derribar las barreras que compartimentan disciplinas, soportes, saberes y tradiciones; los diálogos y complicidades entre lenguajes y modos de hacer deben entenderse como dinámicas, tácticas y propuestas destinadas a suturar las heridas derivadas de la fragmentación estética del individuo. El sujeto no puede emprender un camino de emancipación si las mediaciones que le mantienen conectado al mundo agravan su mutilación experiencial. De ahí que, a lo largo del siglo XX, uno de los principales caballos de batalla del experimentalismo haya pivotado sobre la tensión generada entre signos icónico-visuales y signos lingüísticos. Esta es la fértil perspectiva con la que trabajaron autores como Castillejo y a la que Sandra Santana dedica en este monográfico un profundo análisis partiendo de *The book of i's*. La voluntad de explorar la materialidad de la escritura, su condición de signo visual dispuesto en un espacio de la representación—la página en blanco—que deja de ser un territorio aparentemente neutro para pasar a formar parte—espacio, silencio, materia, volumen—del trabajo escritural. Algo similar sucedería, por otra parte, en el terreno de las artes visuales, que comienzan a sortear el prejuicio formalista incorporando a su marco de acción todo un entramado discursivo que va desde el estrictamente verbal al espacial, de tal modo que logran generar un inusual y ambiguo campo semántico desde el que combatir la homogeneidad de sentidos y la enajenación de la experiencia.

Con tales transgresiones, pues, las prácticas experimentales parecen querer ampliar los modos y objetivos de su propio quehacer dotando a las artes de un ambicioso programa de intervención y remodelación de la esfera de lo estético y de esta en el conjunto de lo social. Es curioso—y de aquí nacían buena parte de nuestros interrogantes—que para lograrlo la poesía deje de lado lo discursivo, virando hacia lo visual, mientras que las artes dejan lo visual y apuestan por lo discursivo. Y es, justamente, en ese cruce de caminos donde surgen las propuestas de mayor interés, con estrategias y programas afines: apropiacionismo; trabajo colectivo; apertura de marcos de acción; intervención en los nuevos medios de comunicación; autoreflexividad; disenso y, especialmente, un continuo e inagotable tanteo: el deseo de ensayar nuevas prácticas capaces de transgredir la normalización del espacio en el que se configuran las subjetividades a través de un trabajo artístico.

Por todo ello, los especialistas invitados a participar en este monográfico se sitúan en un espacio de enunciación que engloba tanto la Historia y la

Teoría del arte, como la Estética o los Estudios literarios, pues sus propias líneas de trabajo y formación parecen replicar ese marco de fronteras porosas que caracteriza a las prácticas artísticas analizadas en el presente volumen. En este sentido, los estudios que componen este monográfico de *Hispanic Issues* se interrogan por los procesos de confluencia, marcos de acción común o planteamientos afines que la escritura y el arte experimental españoles desarrollaron como respuesta práctica y teórica a la situación estética, política y social del contexto transicional. En definitiva, el conjunto de ensayos que proponemos a continuación busca problematizar la ordenación y comprensión del complejo entramado experimental de la España predemocrática.

## Notas

1. Parte de la investigación reflejada en este trabajo ha sido realizada en el marco de los proyectos: Ensayo / Error. Tentativas interartísticas en el Estado español, residencia de investigación desarrollada en el Centro de Estudios (2014–2015) del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid); La incidencia de los discursos estéticos experimentales latinoamericanos en la neo-vanguardia poética española, estancia de investigación posdoctoral (2015) en el Ibero-Amerikanische Institut(Berlín); Modernidad(es) Descentralizada(s). Arte, política y contracultura en el eje transatlántico durante la Guerra Fría (MINECO, HAR2017–82755-P); y Larga Exposición: las narraciones del arte contemporáneo español para los “grandes públicos” (MINECO, HAR2015–67059-P).
2. Reflejando más bien su propia opinión que la de los “poetas figurativos” supuestamente comentados, José Luis García Martín se expresaba en los siguientes términos: “Los poetas figurativos ven en las vanguardias una anécdota en el desarrollo de la literatura, una anécdota curiosa y no exenta de interés, desde luego, pero sin mayor importancia” (130) y, unas páginas más adelante añadía: “Y ese es precisamente el primer rasgo común de los poetas figurativos: su rechazo de la vanguardia, de la poesía que busca sorprender antes que emocionar, de las rupturas y los sinsentidos que hacen del arte una actividad circense” (211).
3. Véanse también, el respecto, los trabajos de Laura López Fernández y Bartolomé Ferrando.
4. También sobre el conceptualismo desarrollado en el Estado español durante los setenta planea un problema de indefinición terminológica. Su principal interlocutor teórico, Simón Marchán, que empleaba los términos “arte de concepto” y “arte conceptual” de manera habitual hasta 1973, se inclinó en 1974 por la expresión “nuevos comportamientos artísticos” en los ciclos que programó en el Instituto Alemán. Sobre el debate en torno al conceptualismo español, véase Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo (315–318).

5. Los ejemplos más claros serían los trabajos Jesús Carrillo, Iñaki Estella y Lidia García; Pilar Parcerisas; José Díaz Cuyás o Javier Maderuelo (*Escritura experimental*).
6. Empleamos aquí el término neovanguardia de una manera convencional, acudiendo a él a sabiendas de que resulta especialmente problemático en un contexto en el que la vanguardia apenas había sido un momento de tímida renovación y cuyo legado había sido casi barrido durante la larga noche franquista. En este sentido, recurrimos a la caracterización hecha por Víctor del Río, quien hablando en términos generales apuntaba que “lo que aparece detrás de la neovanguardia es una necesidad de definir de nuevo las condiciones de posibilidad del arte, su sentido o su función en el conjunto de la cultura. Por ello, en su dimensión crítica, excluye las formas artísticas basadas en criterios de especificidad, es decir, en definiciones asentadas sobre las determinaciones de los soportes, las tradiciones o la historia”. (Del Río, “El concepto de neovanguardia” 114–115).
7. Empezando por la antología de García Sánchez y Millán (269), pasando por el trabajo de Sarmiento (11) y hasta el reciente texto de Maderuelo (*Escritura experimental* 23).
8. En este volumen de la revista *Perdura* se incluían otras entrevistas, igualmente desmitificadoras, con Zabala, Uribe y Millán.
9. Entrevista con Mariano Hernández Ossorno, Madrid, 22 de enero de 2015. Inédita.
10. Entrevista con Santiago Mercado, Madrid, 3 de febrero de 2015. Inédita.
11. Exposiciones como la organizada por Ossorno y Mercado en la galería Candorga, Madrid, 1975, dedicada al arte postal. O la muestra colectiva *Los conceptos del Arte*, 1975, exposición privada, coordinada por Ossorno, que pudo verse en varios domicilios de Madrid y que contó con trabajos de importantes autores del ámbito internacional.
12. El entorno de la revista *Perdura* realizó varias acciones poéticas en el espacio público. Algunas se basaban en el reparto de octavillas, manifiestos o noticias apropiadas de la prensa diaria sobre las que se sobreimpresionaban con sellos de caucho expresiones como “Arte es acto anónimo”. En ocasiones, carteles con esa misma expresión se empleaban para señalar situaciones en acciones públicas que eran documentadas fotográficamente, como la que tuvo lugar en la Cuesta de Moyano en la primavera de 1975. Algunas de esas acciones y manifiestos estaban firmadas por *Perdura*. *Grupo de acción libertaria*.
13. Una de las particularidades de la escritura experimental española es que sus principales historiadores son también sus principales autores, algo que no sucede en el caso de las artes visuales. Véanse, por ejemplo, los casos de Alfonso López Gradolí, Fernando Millán o Ignacio Gómez de Liaño. Además, esa voluntad de narrar en primera persona la historia de la escritura experimental parte de los años sesenta, cuando todavía estaba en pleno desarrollo.
14. Se podría decir que la vanguardia musical constituye una especie de avanzadilla dentro del experimentalismo español del momento—como, por otra parte, sucede en el contexto internacional si atendemos a la centralidad de la figura de Cage—, especialmente en sus derivas performativas y escriturales (Fontán del Junco, Iges y Maire).



15. En el marco del festival de performance AcciónMad 2014, varios artistas accionistas realizaron en el Museo Reina Sofía un homenaje a Zaj con motivo de su 50 aniversario. Rubén Barroso, por su parte, comisarió una exposición conmemorativa dentro del festival Contenedores (Sevilla) y editó un monográfico de la revista *Casos de estudio*.
16. Joan Casellas, uno de los “clásicos” del accionismo español desde los años 80, apunta la paternidad zaj en grupos de performers como C72-R, Circo Interior Bruto, Los Torreznos o Corpología (11).
17. La expresión “poesía concreta” se había consolidado casi a la vez, a mediados de los años 50, en Brasil y Alemania de la mano del grupo Noigandres y Eugen Gomringer. Se retomaban así las teorizaciones sobre arte concreto desarrolladas por Theo Van Doesburg y Max Bill, del que Gomringer era entonces secretario en la Hochschule für Gestaltung de Ulm, fundada en 1953. Gomringer había contactado con Pignatari a mediados de los años 50.
18. Imprescindible para la difusión del concretismo en España sería su estudio “Situación de la poesía concreta”, recientemente reeditado por Libros de la resistencia.
19. Véase, por ejemplo, “Poesía concreta y música concreta. Hacia un concepto general del arte abstracto.” *Aulas* 22 (1964): 34–35. *Aulas* era una revista dependiente del Servicio de Educación y Cultura de la Delegación Nacional de Organizaciones del Movimiento. La cabecera prestaba atención a las principales aportaciones de la vanguardia internacional. En el año 64, Tomas Marco y Ramón Barce—miembros de Zaj, nacido ese mismo año—publicaron artículos sobre Cage, Webern o Schonberg; Luis de Pablo firmó crónicas de importantes conciertos—del festival de Darmstadt, por ejemplo—, se tradujeron poemás de Breton, Mallarmé, Tzara, aparecieron artículos de Campal o Gómez Bedate y trabajos de Ory, Brossa o Ullán.
20. Unas páginas más adelante, Crespo y Bedate añaden: “La idea básica de los concretistas es crear un arte de nuestro tiempo . . . De ahí, considerando como características del tiempo que vivimos la automatización, la técnica, la velocidad y la economía de los recursos empleados para conseguirlas, propongan una poesía breve, racionalista y exigentemente técnica. Una poesía tan adaptada a la sociedad que se pueda calificar sin violencia de poesía social” (51).
21. Como explica Esteban Pujals: “resulta necesario observar que no es casual que la expansión rapidísima que conoció la poesía concreta en Europa, en América del Norte y del Sur y en Japón haya coincidido exactamente con la expansión paralela del diseño gráfico en el momento posbélico como necesidad del capitalismo internacionalizado y como disciplina profesional y categoría curricular en instituciones académicas que hasta entonces no habían considerado las artes visuales sino desde la noción de las bellas artes” (314).
22. Así puede constatarse en el archivo personal del autor, disponible en la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía, Madrid: [www.museoreinasofia.es/sites/default/files/biblioteca/archivo-de-archivos/inventario\\_archivo\\_clemente\\_padin.pdf](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/biblioteca/archivo-de-archivos/inventario_archivo_clemente_padin.pdf)
23. Magda Bosh y Carles H Mor, “Avanguardia Literaria”, el esquema-resumen de la inter-

- vención se conserva en el Archivo Marchán/Quevedo, Caja Documentos y proyectos de nuevos comportamientos artísticos y su contexto. II.I. España, II.I.I. Cataluña. Nº 5, Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía. Las siguientes citas pertenecen a ese documento.
24. Sobre el contexto experimental catalán, resultan especialmente interesantes los repositorios documentales de los proyectos *Poesía experimental catalana i camp literari* ([www.uib.cat/catedra/camv/pec/biblioteca1.html](http://www.uib.cat/catedra/camv/pec/biblioteca1.html)) y *Narrativa d'experimentació. Creació i crítica* ([insolit.net/elportalet/DENC/DENC.html](http://insolit.net/elportalet/DENC/DENC.html)), ambos desarrollados en la Universitat de Illes Balears.
  25. El libro completo, así como textos de García Sevilla y otros autores del ámbito conceptual catalán, puede descargarse en: [ferrangarciasevilla.cat](http://ferrangarciasevilla.cat)
  26. A principios de los setenta, Marchán y Gómez de Liaño estaban próximos al Instituto Alemán e impartían clases de estética en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Ambos sufrieron serios reveses de carácter político en sus respectivas carreras académicas durante los últimos años del franquismo.
  27. La antología de Millán y García Sánchez iba a estar dedicada, en un principio, al panorama internacional de la poesía concreta para convertirse, finalmente, en una antología de poesía experimental (Millán, “Utopía, trasgresión” 22). En 1973, Millán había comisariado en el Club Pueblo de Madrid la exposición *Signos, espacio, arte*, en la que también habían convivido un amplio abanico de prácticas experimentales que iban desde la poesía concreta al arte conceptual. La muestra incluyó trabajos de Max Bense, Gomringer, Noigandres, Brossa, Francesc Torres, Viladot, Spoerri, Ulrichs, Vostell, Zaj, Uribe, Javier Ruiz, Hernández Ossorno, Zabala y Mercado, entre otros muchos.
  28. En el inventario del Archivo Marchán / Quevedo, depositado en la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía desde 2013, el mismo Marchán explica: “Cada vez que pasa el tiempo se advierte que los Nuevos Comportamientos Artísticos no se limitaban durante la década de los sesenta y setenta a las tradicionales artes visuales, sino que se entremezclaban con la música y la poesía visual, concreta o experimental, siendo difícil distinguir. Sin embargo, en aquel momento, todavía estábamos bajo el influjo clasicista y moderno de la separación de los géneros” (99).
  29. Entrevista con Mariano Hernández Ossorno, Madrid, 22 de enero de 2015. Inédita. Ignacio Gómez de Liaño da algunas notas sobre la gestación de la exposición por él organizada, y en la que Zabala desempeñó un importante papel (*En la red del tiempo* 502 y ss). Hans Peter Hebbel, director del IAB, encarga la exposición a Gómez de Liaño el 10 de mayo del 73. En las alusiones a la inauguración de la exposición y las acciones poéticas programadas (627–630) Gómez de Liaño no hace referencia a la “reyerta” entre experimentales (anarquistas) y conceptuales (comunistas).
  30. El sentido dado por Maderuelo a esta idea de “radicalidad” se encuentra en sintonía con aquel retorno que Hal Foster defendiera para la neovanguardia internacional en relación a las vanguardias históricas: “no únicamente restaurar la integridad radical

del discurso, sino desafiar su *status* en el presente, las ideas recibidas que deforman su estructura y restringen su eficacia . . . reconectar con una práctica perdida a fin de desconectar de un modo actual de trabajar que se siente pasado de moda, extraviado cuando no opresivo . . . Estos movimientos encierran los dos retornos a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta que podrían calificarse como radicales en el sentido anteriormente indicado” (5 y 6).

## Obras citadas

- Acconci, Vito y Bernadette Mayer, eds. *0 to 9. The Complete Magazine: 1967-1969*. New York: Ugly Duckling Press, 2006.
- Barber, Llorenç y Montserrat Palacios. *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Sociedad General de Autores, 2010.
- Bouza, Antonio L. y José María Balcells. *La revista Artesa: una aventura de vanguardia: Burgos 1969-1985*. Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2010.
- Bozal, Valeriano. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España, I. 1900–1939*. Madrid: Antonio Machado, 2013.
- Carrillo, Jesús. “Sin transición: reescritura de las prácticas conceptuales dentro y fuera del museo.” *Arte y transición*. Ed. Juan Albarrán. Madrid, Brumaria, 2012. pp. 273–8.
- . “Recuerdos y desacuerdos: a propósito de las narraciones del arte español de los 60 y 70.” *De la revuelta a la posmodernidad (1962–1982)*, Madrid: Museo Reina Sofía, 2011. pp. 51–75.
- Carrillo, Jesús, Iñaki Estella y Lidia García, eds. *Desacuerdos 3. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona, San Sebastián y Sevilla: MACBA, Arteleku y UNIA, 2005.
- Casellas, Joan. “Un billón quinientos setenta y seis mil millones ochocientos mil segundos de zaje.” *Casos de estudio. Cuadernos sobre arte de acción 2* (2014): 7–12.
- Castaños Alés, Enrique. *Los orígenes del arte cibernético en España: el seminario de Generación Automática de Fomas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid*. Málaga: Universidad de Málaga, 2000.
- CPAA. “Declaración de principios. Estética y sociedad.” *Desacuerdos 3*. Eds. Jesús Carrillo, Iñaki Estella y Lidia García. Barcelona, San Sebastián y Sevilla: MACBA, Arteleku y UNIA, 2005. pp. 54–6.
- Crespo, Ángel. “Balance de la actividad española en torno al arte objetivo.” *Arte objetivo*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1967. s/p.
- Crespo, Ángel y Pilar Gómez Bedate, *Situación de la poesía concreta y otros ensayos sobre poesía brasileña*. Madrid: Libros de la resistencia, 2013.

- Díaz Cuyás, José, ed. *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Museo Reina Sofía, 2009.
- Del Río, Víctor. “Arte de concepto como literatura.” *Revista de Occidente* 382 (2013): 23–37.
- \_\_\_\_\_. “El concepto de neovanguardia en el origen de las teorías del arte posmoderno.” *Octavas falsas. Materiales de arte y estética*, 2. Ed. Domingo Hernández Sánchez. Salamanca: Luso-Española de ediciones, 2006. pp. 111–42.
- Ferrando, Bartolomé. “Espacios y territorios de la poesía visual.” *Tintas. Experimental* (número especial, Raúl Díaz Rosales, ed.) (2014): 253–67.
- Fontán del Junco, Manuel, José Iges y José Luis Maire, eds. *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961–2016*. Madrid: Fundación Juan March, 2016.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- García Martín, José Luis. *La Poesía Figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*. Sevilla: Renacimiento, 1992.
- García Sánchez, Jesús y Fernando Millán. *La escritura en libertad*. Madrid: Alianza, 1975.
- Gómez de Liaño, Ignacio. *En la red del tiempo. 1972-1977. Diario personal*. Madrid: Siruela, 2013.
- Gomringer, Eugen y Reinhard Döhl. *Poesía experimental. Estudios y teorías*. Madrid: Instituto Alemán de Madrid y CPAA, 1968.
- Hilder, Jamie. “Concrete Poetry and Conceptual Art: A Misunderstanding.” *Contemporary Literature* 54:3 (2013): 578–614.
- Lanz Rivera, Juan José. *Páginas del 68. Revistas Poéticas Juveniles. 1962–1977*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Fablas. Revista de poesía y crítica*. Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2007.
- \_\_\_\_\_. *La revista “Claraboya” (1963–1968): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*. Madrid: UNED, 2005.
- \_\_\_\_\_. “Trece de Nieve: revista de poesía (Madrid, 1971–1977).” *Revistas literarias españolas del siglo XX*, Vol. 3. Coord. Manuel José Ramos Ortega. Madrid: Ollero y Ramos, 2005. pp. 209–46.
- López Fernández, Laura. “Un género entre lo verbal y lo visual. Apuntes sobre una tipología funcional en la poesía visual española.” *Ínsula* 696 (2004): 20–6.
- López Gradolí, Alfonso. *La escritura mirada. Una aproximación a la poesía experimental española*. Madrid: Calambur, 2008.
- Maderuelo, Javier. *Escritura experimental en España, 1963–1983*. Santander: Ediciones La Bahía, 2014.
- \_\_\_\_\_. “Menhir dos.” *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Dir. Manuel Borja-Villel. Madrid: Museo Reina Sofía, 2011. pp. 297–9. Impreso.
- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 2012.
- Marzo, Jorge Luis y Patricia Mayayo. *Arte en España (1939–2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.
- Millán, Fernando, coord. *Escrito está. Poesía experimental en España*. Valladolid, Vitoria: ARTIUM, Museo Patio Herreriano, 2009.

- Montesinos, Armando. "Entrevista." *Archivo Ossorno, 1971–1975*. Madrid: Dosparedesy-lpuerta ediciones, 2015. pp. 43-52.
- Parcerisas, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964–1980*. Madrid: Akal, 2007.
- Perdura. "Palabras con Ignacio Gómez de Liaño." *Perdura* 15 (1979): 121–5.
- Pons, Margalida. "Formes i condicions de la narrativa experimental (1970–1985)." *Textualisme i subversió: Formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970–1985)*. Ed. Margalida Pons. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007. pp. 7–79.
- Pujals, Esteban. "Poesía visual y fonética en la cúpula desaparecida." *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*. Ed. José Díaz Cuyás. Madrid: Museo Reina Sofía, 2009. pp. 306–17.
- Queralt, Rosa, comp. *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España*. Madrid: Museo Reina Sofía, 2005.
- Robles, Rocío. "El Instituto Alemán, espacio de excepción en el último decenio del franquismo." Eds. Jesús Carrillo y Jaime Vindel. *Desacuerdos* 8. Madrid, Barcelona, Granada, Sevilla: Museo Reina Sofía, MACBA, Centro José Guerrero, UNIA, 2014. 46–66.
- Sarmiento, José Antonio. *La otra escritura. Poesía experimental española*. Cuenca, UCLM, 1990.
- Viladot, Guillem. *Escripts, en Poesia Completa II (1964–1983)*. Barcelona: Columna, 1991.
- Williams, Emmett, ed. *Anthology of Concrete Poetry*. New York: Something Else Press, 1967.

---

Albarrán Diego, Juan y Rosa Benítez Andrés. "Arte y escritura experimentales en España (1960-1980): ensayos, diálogos y zonas de contacto para la redefinición de un contexto." *Ensayo/Error. Arte y escritura experimentales en España (1960–1980)*. Ed. Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés. *Hispanic Issues On Line* 21 (2018): 1–29.