

Entrevista a Ignacio Gómez de Liaño, por Juan Bosco Díaz Urmeneta.

Texto incluido en el catálogo de la exposición: MODELOS, ESTRUCTURAS, FORMAS. España 1957-79. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2005.

Aunque en los medios académicos se le conoce sobre todo por su obra monumental, en la que estudia los registros de la Imagen de culturas muy *diversas*, y por sus trabajos sobre la imaginación renacentista, Ignacio Gómez de Liaño, catedrático de filosofía y especialista en estética, es poeta y novelista. Su interés por la poesía experimental de los años sesenta se concretó, además de en distintas obras, por un entusiasta trabajo para introducir y difundir en España estas formas artísticas. Esa preocupación por la poesía experimental lo puso en contacto con autores que, en esos mismos años, se ejercitaban en una plástica analítica que recogía la tradición constructivista y neoplasticista. Más tarde entraría a formar parte con ellos y con otros artistas en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid.

Mi relación con la pintura que podríamos llamar neoconstructivista, neoplasticista o sencillamente estructuralista es anterior al Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. Fue en un viaje, el primero que yo hacía a París, en 1966. Lo hice en *auto-stop* y me paró un *dos caballos* en el que iban Elena Asins y Julio Plaza, entonces su marido, y Luis García Núñez, LUGAN. Los tres iban a Holanda a ver precisamente una gran retrospectiva de Mondrian, la primera que se hizo de este autor. LUGAN había visto poco antes en la Galería Juana Mordó una Exposición Internacional de Poesía Concreta y Semiótica en la que yo había expuesto algunos trabajos, y allí me había visto. En el *dos caballos*, descubrimos que teníamos un foco de atención común y quedamos en vernos en el otoño. Yo además tenía amistad con artistas como los Quejido, sobre todo Manolo, y Herminio Molero, al que entonces le interesaba la poesía aunque después se decantaría por la música pop y más tarde por la pintura. Entre todos fundamos la Cooperativa de Producción Artística y Artesana en el otoño de ese mismo año, 1966. Nos acompañaba Eusebio Sempere, que, aunque mucho mayor que nosotros, yo lo había conocido en la muestra de Juana Mordó y se interesó mucho por lo que hacíamos. Todos teníamos en ese momento, los pintores y yo también como poeta experimental, un interés por la organización constructivista: construcción de formas plásticas pero también de formas textuales, lingüísticas, y por eso empezamos a organizar una nueva muestra a la que llamamos *Rotor internacional de concordancia de artes*: había poesía, pintura, pero también música y arquitectura. En el catálogo había un texto de Leoz, el arquitecto conocido por sus investigaciones de tramas y su *módulo L*, y textos más breves de artistas como Eugen Gomringer o Garnier, y de teóricos como Max Bense. En la muestra había cuadros de Sempere, LUGAN, Elena Asins y Julio Plaza, una maqueta y un dibujo de Leoz, diseños de Oriol y Carrillo, y bastantes poemas concretos y experimentales en general de autores de muchos lugares: Gomringer y Garnier, Spatola, Julien Blaine, Decio Pignatari, Henri Chopin o Augusto y Haroldo de Campos, por citar sólo algunos de ellos. En febrero de 1967 organizamos en la Universidad de Madrid el *Seminario de información lírica de vanguardia* para presentar las claves de la poesía concreta y la poesía semiótica, situándolas en el momento de la poesía de vanguardia y en la propuesta de un panorama integrado de las artes, es decir de la concordancia que presentaríamos más tarde en la exposición de la que he hablado.

En España había habido diversas iniciativas de esas formas de arte ya en los años cincuenta: Sempere, el *Equipo 57*.

Nosotros pensábamos que contábamos en España con unos precedentes que admirábamos. Sempere, por ejemplo, Oteiza, al que conocí poco antes de mi viaje a París en 1966. Fue a principios de julio, en Irún y San Sebastián, en el entorno de la Galería Barandiarán, donde di una conferencia sobre el *Equipo Noigandres*, al que pertenecían Augusto y Haroldo de Campos, los iniciadores de la poesía concreta en Brasil. Admirábamos también al *Equipo 57*. Más tarde descubrí la importancia de la obra de Palazuelo. Al fin y al cabo yo no era pintor y además de la poesía me interesaba sobre todo la arquitectura.

¿Cuáles son por así decirlo los factores por los que, a mediados de los sesenta y en una sociedad como la española, os sintierais tan preocupados por estas formas de hacer arte?

Preocupados es decir poco, yo diría más bien entusiastas, apostólicamente comprometidos. Creo que había varios factores. Sin duda había un cierto afán vanguardista. Nos parecía que el grupo *El Paso* o *Dau al Set* eran ya *lo anterior*. A mí me habían interesado mucho los trabajos de Cirlot sobre esos temas, pero seguir por ese camino era sólo continuar lo que había hecho una generación anterior, ya muy conocida, que había frecuentado las bienales de Venecia o Sao Paulo, mientras que esta otra dirección era aún nueva, se estaba haciendo. Ese es un factor, si quieres, más superficial. Había algo más profundo y era el interés por las gramáticas estructurales. Fue un interés muy grande. Nos llamaban la atención los trabajos de Rodríguez Adrados y de ahí pasamos a las gramáticas generativas, Chomsky, por ejemplo. Y todo esto se daba en una corriente de pensamiento más amplia porque, aunque procedía de la lingüística, tenía presencia en la antropología y en la sociología.

En esos años empiezan a leerse en España las obras de Levy-Strauss y llegan las primeras ediciones de Foucault, *Les mots et les choses*, aún sin traducir...

Exactamente, en esos años. Recuerdo que, ya en el Centro de Cálculo, hacia el año setenta, se dieron algunas conferencias sobre gramáticas generativas. Yo di una de ellas y presenté la gramática de P. A. M. Seuren, profesor holandés que conocí en Cambridge en 1968, donde también en esas fechas conocí a Noam Chomsky. Las gramáticas generativas eran un tema absolutamente novedoso y que podían tener una especial aplicación a la arquitectura, aunque también podían aplicarse a la pintura y en general a la plástica. Podías analizar ciertas formas, llevar sus parámetros al ordenador y construir no sólo las formas analizadas sino generar otras nuevas. El interés por lo estructural fue un factor importante. Pero habría un tercer elemento: la nueva arquitectura. Una arquitectura que exigía -o así nos pareció- nuevas estructuras para lograr una organización plástica más acorde con iniciativas, digamos, tipo Brasilia, una arquitectura posterior al modelo Bauhaus. Téngase en cuenta la actualidad de la obra de Sáenz de Oiza, *Torres Blancas* es de 1968, o la de De la Sota, al que trataba en casa de Helga Drewsen, que facilitó nuestros contactos con el Instituto Alemán, y muchas de las actividades culturales relacionadas con el arte y la poesía experimental. Unido a la nueva arquitectura, hay un nuevo factor que era, digamos, el tecnológico.

¿Aun antes de que se iniciara el Centro de Cálculo? ¿A qué tecnología te refieres?

A algo mucho más difuso pero importante. España viene de unos años cuarenta y cincuenta con un gran subdesarrollo a consecuencia de la autarquía, etc. Con el *desarrollismo* aparecen de pronto los electrodomésticos, haces algún que otro viaje en avión y te parece que has dejado el corral del pueblo y que se puede vivir de otra manera. Y ese mundo que empiezas a entrever resulta que tiene una presencia en un arte exacto, medido, riguroso. Un arte además que viene de lejos: no es casual que Elena Asins, Julio Plaza y LUGAN fueran a Amsterdam a la gran retrospectiva de Mondrian. Había un interés por corrientes artísticas tales como el neoplasticismo o el suprematismo y en general por una pintura o un arte de matriz geométrica como la de los años veinte. Se revisita, se vuelve a estudiar y a ver por qué se ven en esa obra nuevos valores.

A veces pienso que la Guerra Civil y sus consecuencias produjo en España una ruptura tan brutal con lo moderno que aquellas iniciativas europeas de los años treinta se quedan aquí congeladas.

Y hay que recuperarlo todo apresuradamente. Fue lo que ocurrió en los sesenta: de pronto empezamos a vivir en el siglo XX. Quiero destacar otro factor que influyó en esta orientación del arte, al menos en la literatura, y era un cierto afán por separarse de una poesía que hablaba por los codos, una poesía demasiado romántica, o de tesis, como el llamado *realismo social*. Cuando trabajábamos en esa dirección quizá no éramos conscientes de que estábamos conectando la poesía con una importante modificación del lenguaje que se estaba realizando en los paneles publicitarios.

Una atención casi inconsciente al lenguaje público...

Sí, al lenguaje de la publicidad, más allá de cualquier condicionamiento comercial, desde luego, pero sin duda apreciábamos el tipo de lenguaje diferente que empezaba a explotar la publicidad, los recursos formales como la elección de los cuerpos de letras y su composición. La publicidad dejaba de ser un cuerpo extraño, más o menos maldito, y podía integrarse dentro de la expresión poética de una forma preconcebida.

¿No hubo, además de cuanto acabas de decir, una inquietud más general? Eran las vísperas del 68...

-En mi caso concreto los problemas del lenguaje público iban muy unidos a la *poesía de acción*. Me había iniciado en la poesía experimental con Julio Campal y Enrique Uribe a principios del año 65. Creamos la Cooperativa, como te dije, año y medio después y a pesar de lo temprano de las fechas, ya empezaba a barruntarse el 68. Di en esos años personalmente el salto a la poesía de acción, a la poesía pública, junto al poeta americano Alain Arias-Misson. Fue quizá una de las cosas más expresivas que hice. Aquello ya no estaba dentro del espíritu genuinamente formal del arte constructivo, sino que había una mayor preocupación por la acción. Aunque en las acciones poéticas había ciertos elementos estructurales, porque buscaba explotar recursos poéticos mínimos, como las permutaciones en los poemas aéreos. Así, en los *Encuentros de Pamplona*, ya en 1972, colgaba de globos letras con las que se podían componer el poema, siendo la página el cielo. Así aparecía este elemento estructural. En realidad no eran incompatibles esta dirección dadaísta con la constructivista o suprematista.

En ese mismo año, 1968, aparece el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, con los nuevos dispositivos informáticos.

Creo que los factores fundamentales de aquel arte experimental son los que he citado, pero para todos nosotros fue un paso de considerable valor la creación de los seminarios del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid.

Pero antes de hablar del Centro de Cálculo, querría aclarar algo: el interés por un arte analítico, que estudiaba y consideraba el rigor de la forma, se da en la segunda postguerra en muchos lugares ¿qué relación teníais con esas iniciativas?

Antes añadiré un nuevo factor de las inquietudes del momento: el *postismo* fue importante, sobre todo para quienes estábamos interesados en la poesía. Aunque teníamos un cierto impulso de romper con el pasado, valorábamos mucho, como precursores, a Cirlot, Joan Brossa y, sobre todo, a Carlos Edmundo de Ory. En cuanto a lo que preguntas, diré que, en el caso de la poesía, formábamos parte de un movimiento internacional. Nuestras exposiciones eran internacionales y en ellas intervenían autores de más de una decena de países: Francia, Inglaterra, Alemania, Italia, Polonia, Estados Unidos, Brasil, Argentina, Japón, Portugal...

Y sin otro contacto que el que ofrecía el correo

Con sólo ese medio. Yo tengo todavía muchas de las cartas que me enviaban y supongo que lo mismo ocurrirá con las mías. Era una inquietud de carácter supranacional. A principios del 68 trajimos a uno de los fundadores de la poesía concreta, lo invitamos a través de la Cooperativa y con la ayuda del Instituto Alemán, y aquí estuvo Gomringer, el suizo-boliviano Gomringer que fue secretario de Max Bill cuando era director de la Escuela Superior de Diseño de Ulm. Fue una excelente conferencia que publicamos. Esto muestra el carácter supranacional en el que se inscribían nuestras inquietudes. Había una cierta ambición internacionalista, sin que deba olvidarse un factor sociológico: el auge del turismo que recibía a extranjeros en España y despertaba el deseo de salir fuera. Mi afortunado encuentro con los amigos pintores tiene lugar en un viaje al extranjero.

¿Los pintores conocían lo que se había estado haciendo, por ejemplo, en Brasil, Lygia Clark, los grupos *Frente y Ruptura*, etc.?

La revista cultural brasileña en esa época hacía una buena labor. La llevaban Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate y recogía cuanto se hacía de arquitectura, pintura, diseño y poesía en Brasil. En realidad había más canales de comunicación con el extranjero de lo que se tiende a ver ahora. Fue un fenómeno general de los años sesenta, incluso antes de los años en los que yo estaba ya, digamos, en activo. En el año 66 yo tenía veinte años y ya antes de esa fecha se habían multiplicado los contactos.

El contacto de algunos de los artistas de la generación anterior fue fundamentalmente Francia, en especial la Galería Denise René

Había ese tipo de contactos pero deben entenderse en un marco más general, por ejemplo el que proporcionaba el GRAV, *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, en el que no sólo había artistas franceses sino hispanoamericanos muy notables, como Soto o Sobrino. Yo conservo una carpeta excelente, una colección de grabados y serigrafías que se titulaba *Ordo* de los más importantes artistas alemanes de ese estilo. En Italia estaba el grupo *Arte Concreta* de Milán. También había importantes poetas concretos en Turín y Bolonia que conocí en 1968. Todo esto nos hace ver que este movimiento del arte concreto español tanto en la plástica como en la poesía tenía unos vínculos muy estrechos con cosas que en ese momento se hacían en Italia o en Alemania.

Muchos de esos grupos coincidieron más tarde en Yugoslavia, en Zagreb

Sí, pero un poco después, ya en el cambio de década. El fenómeno iba más allá de Yugoslavia. Parecidas inquietudes había en Checoslovaquia o en Polonia, tanto en poesía concreta como en las artes, digamos, estructuralistas, en la lingüística también. Más tarde se ha hablado mucho de los países nórdicos, pero yo creo que en ese momento no estaba tan claramente en esta sintonía.

Volvamos a París y a la Galería Denise René: es la protectora del *Equipo 57* y con ella trabaja, aunque como simple auxiliar, Eusebio Sempere. Son los años finales de la década de los cincuenta.

La Galería Denise René fue decisiva para este tipo de arte. Se relaciona con Vasarely, con los ya veteranos esposos Arp y, desde luego, con el GRAV. También mantenía relaciones con Max Bill, aunque entre unos y otros hay diferencias de matiz. El grupo que se nuclea en torno a París, es más vistoso, más espectacular, mientras que la parte germano-suiza es más teórica, más conceptual, como si respondieran más al rigor calvinista propio de su cultura.

En Inglaterra había también una inquietud similar, por ejemplo, la obra de Bridget Riley.

Sí, pero con menos incidencia social. Sin embargo, Inglaterra fue muy importante porque allí se organizó la primera gran exposición de arte que tuvo que ver con la cibernética: *Cybernetic Serendipity*, yo tuve la suerte de estar en la inauguración. Fue en 1968. Yo llegué en julio de 1968 a Londres. Estuve allí hasta mayo del 69, en Cambridge. Cuando llegué me puse en contacto con los poetas experimentales, John Sharkey y otros, John Sharkey, que creo que era irlandés, trabajaba en el ICA, el Instituto de Arte Contemporáneo, y me dijo que estaban preparando una gran exposición internacional de arte cibernético. "Va a venir Max Bense", me dijo. Era el gran teórico del arte semiótico y se interesaba por la relación entre arte y tecnología. Yo me carteaba con él pero no lo conocía. Lo conocí justamente en aquella exposición, en agosto de 1968, y después lo invitamos para que diera unas conferencias en Madrid, organizadas como en otras ocasiones a través de la Cooperativa con la ayuda del Instituto Alemán, a comienzos de 1969.

En la exposición *Rotor internacional* de la que hablabas antes, que se celebró en 1967, en el catálogo, ya aparece un breve texto de Bense.

Manteníamos relaciones con él desde 1965, pero por carta. Aquel verano lo conocí personalmente. En la inauguración de la exposición hubo una rueda de prensa en la que intervinieron Max Bense y otros. No estaba Abraham Moles, que aparece un poco después. Bense era un señor sumamente vital, al contrario de lo que uno se imaginaba, porque se sabía su gusto por la física, por la tecnología, su manera de enseñar era muy latina y él era además muy expansivo. Había viajado a Brasil, estuvo en Brasilia y tuvo contactos con el grupo *Noigandres*. Conoció a Ortega. Su mujer, la doctora Walter, me envió una foto en la que Max Bense está con Ortega y Gasset en uno de los últimos viajes de Ortega a Alemania. Por cierto que esta señora me confió algo que no deja de tener gracia: a pesar de ser uno de los pioneros del arte con computadora, Bense, según me contó su mujer, nunca llegó ni siquiera a escribir a máquina. ¡En casa de herrero cuchillo de palo! En su vida cotidiana seguía utilizando la pluma. Max Bense tenía una triple condición: era un teórico de la estética y había empezado con la semiótica, el estructuralismo, la nueva estética de la información, etc. Además era poeta, poeta concreto y animador del grupo de Stuttgart, de la revista *Futura*, que imprimía Hansjörg Mayer, y era también crítico de arte: impulsaba el arte pictórico y era un filósofo de la cultura. Una figura compleja que poseía además una formación científica desde su juventud. Reunía dimensiones muy diferentes, que lo convertían en una persona idónea para aquel momento. No era nada extraño que impulsara una exposición como *Cybernetic Serendipity*. La exposición estuvo bien montada y tuvo mucho éxito. Yo llevé el catálogo al Centro de Cálculo, como primicia, y creo que lo perdí en ese momento.

¿Y Abraham Moles?

Moles era otra cosa. Era un profesor de Teoría de la Información que ni era poeta ni tenía que ver con artistas: fundamentalmente, un teórico de la estética y la teoría de la información. Pero escribió un libro muy interesante en el que distinguía la información estética de la información semántica. Ese libro hizo que nos interesáramos por él. Con Bense formaba una especie de pareja franco-alemana y, ya en el Centro de Cálculo, lo invitamos para que diera una serie de lecciones. Bense había estado un par de años antes en Madrid.

Aterricemos ya en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid.

El Centro de Cálculo fue, como digo, un aglutinante. Yo estaba entonces de profesor en la Escuela de Arquitectura, daba una asignatura que se llamaba Estética y Composición y allí conocí precisamente a arquitectos que también estaban trabajando en estos campos como José Miguel Prada Poole que fue el que hizo la *Instant City* en Ibiza y después la cúpula neumática de los *Encuentros de Pamplona*. Además de José Miguel Prada, estaba Javier Seguí de la Riva, Juan Navarro Baldeweg y algunos más. Junto a ellos, en el Centro de Cálculo estaba además el Seminario de Lingüística, encabezado por Víctor Sánchez de Zavala, que poseía además una buena formación científica y contaba con dos valiosos auxiliares, Violeta de Monte y Carlos Piera. Yo participé también en ese Seminario y di algunas conferencias sobre lingüística generativa. Había además un seminario de música que dirigía Luis de Pablo, y desde luego el denominado Generación Automática de Formas Plásticas, con el que tuve más contacto y fue posiblemente el más conocido.

El Centro de Cálculo entonces más que un punto de partida fue un catalizador de inquietudes.

Eso fue exactamente, con la particularidad de reunir a los pintores y ponerlos en contacto con los músicos, que a su vez se relacionaron con los arquitectos, y a todos ellos con los lingüistas. Estábamos todos juntos en un edificio muy moderno, creo que era de Fisac. Cuanto se hizo en el Centro se debió en buena parte a la dirección imaginativa que supieron darle Florentino Briones y Ernesto García Camarero, y el apoyo de IBM, representado por Mario Barbera. Su función pudo haber sido meramente administrativa, pero se dijeron ¡vamos a hacer algo más!. Les interesaba el arte: tal vez fuera ésa una de las claves. Otro elemento decisivo fue Barbadillo. Briones o García Camarero debían conocer su obra y se interesaron en que entrara en el Centro de Cálculo.

Por lo que él me contó, Barbadillo se limitó a presentarse a García Camarero cuando se enteró de la convocatoria y lo hizo con timidez porque no tenía formación científica - había estudiado derecho-, pero llevó a la entrevista algunos de sus trabajos y al verlos lo aceptaron.

No conozco la historia porque me incorporé al Centro unos meses después. Pero me parece que esa visita de Barbadillo fue decisiva para todo lo que vino después. Quizá esa entrevista con Barbadillo les abrió los ojos a Florentino Briones y Ernesto García Camarero. Se dieron cuenta de que allí había un campo de trabajo e investigación verdaderamente importante. Otro de los artistas pioneros fue Alexanco. Se tomó muy en serio las posibilidades de la informática.

¿El Equipo 57 se incorporó después?

Los conocíamos de nombre. Bueno yo lo conocía por Fernando Carbonell, filósofo, cordobés, su padre había sido presidente del Círculo de la Amistad de Córdoba que fue en los años cincuenta y sesenta un lugar de debates y exposiciones de arte contemporáneo.

Además de los seminarios y los debates, cada uno de los autores que intervienen en el Centro de Cálculo tiene un programa propio.

Sí. Gerardo Delgado estudia combinatorias entre formas, curvas o diagonales, que podían ser manipuladas por el espectador; Sempere, además de trabajar con Abel Martín en series de hipergeometrías, se centra sobre todo en un autorretrato que realizaría con el ordenador y más tarde trabajó con Luis de Pablo en una escultura que habría de combinar música y luz. Tomás García Asensio estudiaba la relación entre colores, Alexanco hizo un amplio análisis de la figura humana, Manolo Quejido realizó estudios de formas y movimientos: círculos, que se movían en un plano. Yturralde construyó con el ordenador figuras imposibles; Gómez Perales prosiguió sus trabajos en torno a la sección áurea y a la sucesión de Fibonacci; Soledad Sevilla estudiaba formas modulares; Elena Asins, además de sus indagaciones plásticas, trabajaba en poesía concreta y en algunos aspectos teóricos: escribió un interesante texto sobre Mondrian. Julián Gil se empezó a ocupar por entonces de las formas plásticas a partir de los pliegues espaciales, José María Iglesias también desarrollaba sobre presupuestos constructivos. Desgraciadamente, un artista tan dotado como Julio Plaza ya se había ido a vivir a América por esas fechas, con lo que no pudo asistir a los seminarios del Centro de Cálculo. Pero probablemente el trabajo más complejo y el que mejor se adaptara a las posibilidades de la informática fuera el de Barbadillo.

¿Y LUGAN?

LUGAN era un constructor de artificios que contaban con algún componente eléctrico y tenían aspecto de esculturas. Utilizaba de modo creativo la tecnología. Había en él un gusto por lo arcaico -como en los científicos de Julio Verne- o bien por una tecnología dadaísta. Hizo una mano metálica que al tocarla parecía tener la misma temperatura que tu mano: eran juegos dadaístas pero hechos a partir de la tecnología. No sé exactamente qué hizo LUGAN en el Centro de Cálculo, pero era un verdadero animador, por sus hallazgos y su ingenio.

¿Y tus trabajos?

Fueron fundamentalmente de corte investigador. No fueron artísticos sino aplicaciones de mis estudios sobre gramáticas generativas transformacionales. Después de estudiarlas pensé que donde se aplicarían mejor sería en la arquitectura e hice la prueba con una estructura arquitectónica, el patio, concretamente el patio español de la primera mitad del siglo XVI. Realicé una gramática que después transformaron algunos matemáticos y los informáticos readaptaron a su vez hasta terminar un programa denominado *Gramática Generativa de Patios Platerescos*. Se podía generar o producir el diseño de esos patios y de otros que nunca se construyeron porque las reglas de generación estaban dadas y podían emplearse en la creación de estructuras nuevas. Eran formas híbridas porque los patios que estudié, como los de Salamanca, con los que estaba especialmente familiarizado, tenían muchos elementos medievales. Pude hacer este trabajo gracias a estudiantes de arquitectura con los que formé un equipo e íbamos a diferentes sitios, con cintas métricas, cámaras fotográficas, etc. Realizábamos *in situ* un trabajo de análisis de todos los elementos de los diversos patios. Fue un trabajo enorme que nunca se llegó a publicar entero. Desde luego era muy amplio, muy extenso. Al final perdí el original y sólo conservo fotocopias. Pero me sirvió de mucho. Pues lo completé con una especie de *tractatus logico-architectonicus* que iba más allá del concreto ejemplo del patio plateresco. Creo, además, que fue una de las aportaciones pioneras en España a lo que podríamos llamar estética generativa. En él tuve la inestimable ayuda de Guillermo Searle, que entonces estudiaba en la Escuela de Arquitectura, pero que ya dominaba los aspectos informáticos que se requerían. Él colaboró también conmigo en el otro trabajo que hice. Era también una aplicación de las gramáticas generativas pero en esta ocasión a la pintura y quise hacerlo con uno de los apostolados del Greco. Pronto me di cuenta de que el proyecto era excesivamente complicado y lo transformé en otro de neutralización de la información: reconvertía un cuadro figurativo en otro, digamos, tipo Mondrian. Hoy se usan esas técnicas para ocultar la identidad de determinadas personas neutralizando la información de los rasgos de sus fisonomías en la televisión o en los periódicos. Lo hicimos utilizando retículas cartesianas sobre la imagen del cuadro. Cada retícula representaba un nivel progresivo de neutralización de la información, o sea de homogeneización. Era un procedimiento que, si ya se había utilizado entonces, yo no tenía información de él. Pero en fin, lo verdaderamente importante de todo esto es que el Centro de Cálculo lo fue sobre todo de confluencia. Había intereses muy variados pero confluyentes, intereses teóricos, lingüísticos, musicales, plásticos, arquitectónicos, y también de acción, festivos, se puede decir, porque muchas de las iniciativas del Centro de Cálculo tomaron después forma en los Encuentros de Pamplona, que se caracterizaron por ese aspecto festivo, lúdico, de acción.

Hablemos de los Encuentros de Pamplona.

Sus inspiradores fueron Luis de Pablo y José Luis Alexanco, y los hizo posible la familia Huarte, especialmente Juan: actuaron como verdaderos mecenas, como ya habían hecho con la obra de Oteiza y en otras ocasiones: la suya fue una apuesta cultural que no estaba exenta de riesgos. Luis de Pablo y Alexanco me pidieron que me encargase de lo referente a la poesía. Invitamos a diversos poetas de fuera de España, se expusieron muchos trabajos y yo mismo fui con un grupo de estudiantes -algunos son hoy conocidos, como Fernando Huici y Javier Ruiz Sierra- porque las propuestas de poesía de acción o poesía pública necesitaban el soporte de un grupo. Con todo el material se hizo un libro, que publicó la Editora Nacional y que no debe confundirse con el catálogo de los *Encuentros*. Los dos libros son testimonios vivos de la época y hoy son, como los incunables, difícilísimos de encontrar.

En los Encuentros hubo una intervención importante de Prada Poole...

La Cúpula, que era el núcleo espacial de los *Encuentros*. Había otros lugares en Pamplona: el Teatro Gayarre, donde actuaron los ZAJ, o la Ciudadela, en cuyas dependencias, quizá antiguos establos, tuvo su concierto John Cage con David Tudor. En el Frontón se celebró el concierto de Steve Reich, espléndido, el del grupo Josef Malik, de Irán, y otro de un grupo de Vietnam. Los *Encuentros* no sólo recogían lo más vanguardista sino también formas, sobre todo música, de otras culturas, incluida la *txalaparta* tradicional vasca. Pero todos estos locales ya existían y en los *Encuentros* se hizo uno, para Pamplona, uno enorme, una especie de catedral neumática o, mejor, una mezquita porque recordaba a la de Córdoba. Se construyó con un material plástico: una estructura inflable que cubría una superficie de más de 1.000 m² y era muy alta. El izado fue espectacular. Como el plástico era de diversos colores, el interior tenía zonas de diversos tonos de color. Allí se dieron, por ejemplo, las recitaciones de poesía política de Lily Greenham. El lugar parecía un mercado del arte, no en el sentido económico, sino como ágora, foro o zoco donde se presentaban las más variadas propuestas para su recepción y discusión. El único problema fue que al estar el plástico aún en período experimental no duró mucho.

En todo lo que cuentas aparece una afinidad o al menos relación entre dos líneas artísticas: la que podríamos llamar constructiva, analítica y otra más cercana al Dadaísmo, como puede ser el caso de LUGAN, de los ZAJ. ¿Puede haber en este hermanamiento un germen de algo que maduró más tarde en el arte conceptual catalán?

Es que de hecho hubo ciertos vínculos: estaba el taller *La Lotta poética* en el 70 o el 71, y, claro, todos los que habíamos estado en las poesías experimentales discutimos el nacimiento del arte conceptual porque algunos pensaban que con él se había acunado una suerte de *trade mark*, de marca registrada, y se había aplicado a muchas cosas que se habían ido haciendo esos años.

El LACMA County Museum of Art de los Angeles ha organizado recientemente una exposición, *Beyond Geometry...*, que sugiere una conexión entre las direcciones de arte formal o estructural de la segunda postguerra, incluida la poesía experimental, y el minimalismo y el arte conceptual. ¿Qué opinas de esa tesis?

Yo pienso que en aquellos años, en Europa y en España, hubo un amplio *experimentalismo* que después se concreta en el arte minimal y en el conceptualismo. Ese *experimentalismo* es

lo más característico porque, ateniéndonos sólo a la poesía, había poesía concreta, poesía espacialista, poesía semiótica, sonora, fonética, visiva, poesía de acción, poesía pública, un sinfín de intentos y modalidades, y ocurrió que con el arte conceptual se dio un nombre común y único a ese conglomerado. Y con el minimalismo ocurre algo similar, porque muchas de estas realizaciones, en poesía y en artes plásticas, se jugaba con elementos mínimos, como ya dije antes. Sí, realmente creo que esas direcciones que se afianzan en los años setenta arrancan de los años sesenta, de las variadas inquietudes y ensayos que se dan en esta década y que posiblemente vienen de más atrás, porque en Brasil, la poesía concreta y el arte geométrico son de los cincuenta, pero la difusión y la confluencia internacional se dan en los sesenta y se formalizan de modo más completo en los setenta.

A veces, al hablar de arte conceptual, parece que en España estamos muy influidos por la filosofía y el pensamiento anglosajón. Por ejemplo, en Kosuth hay al principio una notable influencia de la filosofía de Alfred Ayer, que en esos años está ya superada por los trabajos de Kuhn y por las mismas propuestas de Popper. Desde mi punto de vista, en el arte conceptual, si es heredero del estructuralismo, hay una cierta presencia de Nietzsche, que se advierte, primero, en la autoafirmación que hay en el arte conceptual: "ahora voy a hacer lo que quiero, con reglas, sí, pero puestas por mí. No hay reglas eternas, sino las que yo planteo". Por otra parte está la impronta del lenguaje, el que habla a través del artista y éste se limita a hacerlo consciente. Creo que esto es más iluminador que ciertos recursos a la filosofía anglosajona.

Totalmente de acuerdo. Aun más, de hecho nunca se entendió demasiado por qué yo en el año setenta y tres salgo con una edición de Giordano Bruno, Mundo, magia, memoria, estudiando las *artes de la memoria*. Pero para mí era muy claro: si en todo lo que hacíamos estaba latiendo aquello del 68, *la imaginación al poder*, pues estudiemos las artes de la imaginación, su lenguaje. Entonces me di cuenta de que si quería responder efectivamente a estos proyectos punteros de exploración, sin caer en reduccionismos o en academicismos o en marcas comerciales para facilitar la venta, tenía que ir más allá. Había que recoger tradiciones olvidadas como la emblemática, el jeroglífico, las artes de la memoria, en suma: las grandes combinatorias del pasado. Mucha gente se quedó desconcertada: este que va de poeta experimentalista de pronto se pone a traducir del latín... para mí era una repuesta más avanzada al experimentalismo que muchas de las cosas que se hicieron. Ciertamente yo tenía unos intereses filosóficos y literarios más amplios.

Al prolongar así aquel experimentalismo conectas con nuestra cultura, que concibe la imagen más como enigma que como réplica, quizá por influencia barroca.

Evidentemente: leemos a Vico y a autores más cercanos a nosotros: Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenios*, y al Conde de Villamediana, un poeta provocador de los cánones del XVII. Lo mismo ocurre en Italia. No sólo Bruno sino Campanella y más tarde Vico. Y en España a todo ello hay que añadir la impronta de la religiosidad popular, como las procesiones y toda su espectacularidad conceptual.

Hay algo más: Carnap quiso construir un sistema de la ciencia, pero el intento lo cuestiona la obra de Kuhn y en general el estructuralismo. La ciencia postempírica, por ejemplo, al afrontar un problema, crea el lenguaje adecuado a su solución. Más que volver a Carnap habría que ir a los *juegos de lenguaje*. La relación entre arte y ciencia sería mucho más rica.

En Cambridge me interesé mucho por la filosofía analítica y en particular por la obra de Wittgenstein. Era el ambiente que se respiraba en esa universidad, donde ese mismo año se editó uno de sus últimos libros. Pero estudié esas propuestas relacionándolas con la poesía experimentalista y con la mentalidad barroca. Para mí todo eso formaba un continuo. De todos modos, en mi primer libro, de 1975, *Los juegos del Sacromonte*, ahora reeditado en facsímil por la Universidad de Granada, trataba de ir mucho más lejos en la idea del juego y en la de la conexión entre Vanguardia y Tradición.

¿Qué piensas de la aportación crítica de Aguilera Cerní respecto a estas formas artísticas a las que llamaba arte normativo?

Conocía a Aguilera Cerni pero lo traté muy poco. Hubo otro crítico, Cirilo Popovici, al que tampoco conocí demasiado, que fue el primero en reseñar la exposición de la Galería Juana Mordó de la que hablé al principio. Creo que Aguilera Cerni venía de la tradición marxista y le interesaban más los aspectos constructivos o perceptivos que los lingüísticos que, a mi juicio, estaban en la base de toda esta preocupación.