



Guerrilla cultural y radicalismo estético: *Lotta poetica* y la polémica arte conceptual/poesía visual

Blanca Millán¹

Recibido: 09-11-2022 / Aceptado: 29-11-2022

Resumen: A principios de los años setenta aparece en Italia la polémica revista de poesía visual *Lotta poetica*. Dirigida por los poetas Isaia Mabellini, alias Sarenco, y Paul de Vree, nace con una clara vocación internacional y con una abierta intención de lucha social. Ya desde el número uno van a abrir una intensa polémica que ocupará los primeros años de la revista, centrada en demostrar que el arte conceptual americano fue un plagio de la poesía visual. A través de este artículo vamos a abordar qué es *Lotta poetica*, la manera en que se produce este debate y cómo se inserta en el entramado político y cultural del momento. Analizaremos también cómo se interpretó desde *Lotta poetica* el arte conceptual como un producto más del colonialismo cultural estadounidense, así como sus intenciones al crear esta polémica.

Palabras clave: Poesía visual italiana, arte conceptual, guerrilla semiológica, Sarenco, Gianni Bertini, *Lotta poetica*.

[en] Cultural guerrilla and radical aesthetics: *Lotta poetica* and the controversy over conceptual art/visual poetry

Abstract: The polemic visual poetry magazine *Lotta poetica* made its debut in Italy in the early 1970s. Led by poets Isaia Mabellini, alias Sarenco, and Paul de Vree, the magazine was born with a clear international vocation and openly involved in the social struggle. Since its inception, they started an intense controversy centered around demonstrating how conceptual art was a plagiarism of visual poetry, which lasted several of its early years. This article explores what was *Lotta poetica*, how this controversy took place, and how it fitted in the particular political and sociocultural context of Italian 1970s. We will also explore how *Lotta poetica* understood American conceptual art as another token of U.S. colonialism, as well as the intentions behind bringing up this controversy.

Keywords: Italian visual poetry, conceptual art, semiological guerrilla, Sarenco, Gianni Bertini, *Lotta poetica*.

Sumario: 1. Introducción; 2. *Lotta poetica*, la revista; 2.1. El concepto de «guerrilla semiológica»; 3. *Lotta poetica*: la lucha antiimperialista en el contexto de la colonización cultural americana; 4. Gianni Bertini y Sarenco: «Poesía visiva e conceptual art / un plagio ben organizzato»; 5. A modo de conclusión; 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Millán, B. (2022) “Guerrilla cultural y radicalismo estético: *Lotta poetica* y la polémica arte conceptual/poesía visual”, en *Escritura e Imagen* 18, 137-157.

¹ Universidad Complutense de Madrid
blmillan@ucm.es

1. Introducción

En junio de 1971 aparecía, dentro del panorama de la neovanguardia italiana, una polémica revista dirigida por poetas visuales que se iba a convertir en el centro neurálgico de los debates artísticos, culturales, políticos y sociales más controvertidos del momento: *Lotta poetica*. Nació como resultado de la decisión de «unificar fuerzas»² por parte de las editoriales *De Tafelronde* de Amberes (dirigida por Paul de Vree) y *Amodulo* de Brescia (dirigida por Isaia Mabellini, alias Sarenco)³, en un intento de crear un instrumento de intercambio e información a nivel internacional sobre poesía visual y otras producciones experimentales. En los inicios contaron con la participación directa del poeta visual Eugenio Miccini como responsable y del pintor italiano Gianni Bertini como colaborador principal. Ya desde el primer número de la revista, Sarenco y Bertini inician una táctica de descrédito hacia el arte conceptual americano, prendiendo la mecha de una polémica que sería uno de los temas centrales de la revista durante los siguientes años. En el citado artículo, proclamaban que el arte conceptual americano era un plagio de la poesía visual y que había sido creado por los poderes fácticos americanos en el marco de su «guerra fría cultural» con el fin de acallar a movimientos de neovanguardia, como la poesía visual, que apoyaban la lucha proletaria. El incisivo artículo comenzaba de esta manera: «Poesia visiva e conceptual art / un plagio ben organizzato. [...] Data di nascita della poesia visiva: 1963. Data di nascita della conceptual art: 1967. [...] e poichè la storia della cultura è fatta sopra tutto da ritardati mentali (che appunto per riscattare il loro complesso cercano di insegnare agli altri) [...]»⁴. Con este reproche a los críticos de arte que ensalzaban el arte conceptual, abrían un agitado debate que iba a involucrar a un gran número de artistas y críticos del momento. A través de este artículo vamos a abordar qué es *Lotta poetica*, la manera en que se produce este debate y cómo se inserta en el entramado político y cultural del momento. Analizaremos también cómo se interpreta desde *Lotta poetica* el arte conceptual americano como un producto más del colonialismo cultural norteamericano, así como sus intenciones al crear esta polémica.

2. *Lotta poetica*, la revista

Lotta poetica salió a la luz en un momento de gran efervescencia del estudio del signo lingüístico derivado de la revolución de la escritura, campo en el que se integraba la poesía visual. La elección de la revista como medio difusor de las nuevas ideas de la poesía experimental tenía una lógica absoluta, ya que era el medio perfecto en una recién nacida sociedad del espectáculo en la que se hacía imperativa esa necesidad de

² Sarenco, «Editorial 1», *Lotta poetica*, 1, Milanino sul Garda, Edizioni Amodulo, 1971, p. 9.

³ *De Tafelronde* y *Amodulo* nacieron en 1964 y en 1968 respectivamente como revistas de poesía visual y poco después comenzaron a funcionar como editoriales de libros y revistas del mismo campo de la neovanguardia [N. del A].

⁴ (Poesía visiva y arte conceptual. Un plagio bien organizado. [...] Año de nacimiento de la poesía visiva: 1963. Año de nacimiento del arte conceptual: 1967. [...] Lamentablemente la historia de la cultura está hecha por retrasados mentales que tratan de redimir sus complejos enseñando a los demás [...]. Sarenco y Bertini, G., «Poesía visiva e conceptual art / un plagio ben organizzato», Milanino sul Garda, Edizioni Amodulo, 1971, p. 12. [Nuestra traducción].

acción y respuesta inmediata. Era el vehículo ideal para un movimiento que veía en la subversión crítica del lenguaje de los *mass media* su objetivo, ya que consideraban este lenguaje «como un medio de alienación del hombre. Como consecuencia, la poesía es violencia, es guerrilla semiológica [...] las revistas son consideradas los verdaderos actos. Actos de guerra, actos revolucionarios [...]»⁵.

Fueron muchas las revistas surgidas durante esos años dentro del campo de la poesía experimental, especialmente la italiana (*Linea Sud*, *Modulo*, *Tèchne*, *Tool* o *Geiger*, entre otras), pero a día de hoy, realizando un análisis en perspectiva, se puede afirmar sin lugar a dudas que *Lotta poetica* fue una de las publicaciones fundamentales y con mayor apertura a nivel internacional. Patricio Peterlini la calificó como «el órgano oficial de la poesía visiva italiana»⁶. Fue la revista más importante y longeva del poeta Sarenco y un claro reflejo de sus ideales políticos (marxistas-leninistas y maoístas) y de sus aspiraciones vanguardistas. Para ello, el poeta va a inspirarse directamente en la polémica revista de principios del siglo XX *Maintenant*, de Arthur Cravan⁷, de la que tomará su ironía crítica y su vocación de poner todo y a todos en tela de juicio.

Lotta poetica condujo a la publicación de tres series diferentes y una coda en 2010 titulada *The New Lotta poetica*. Entre el primer número de 1971 y el último número de la *terza serie* (noviembre de 1987) se desarrolló toda la actividad internacional de la poesía visual. La *prima serie* abarcaría desde junio de 1971 hasta julio de 1975 y sería la más rica desde el punto de vista artístico y sociopolítico.

Lotta poetica interconectó a través de sus páginas a poetas visuales de todo el mundo y sirvió de escaparate a un gran número de conferencias, exposiciones y estudios sobre la relación entre signo pictórico y signo lingüístico. Fue el intento más importante de acreditar y dotar de un medio portavoz a todo ese movimiento visual que se estaba desarrollando desde mediados de los años sesenta. La labor de difusión llevada a cabo por *Lotta poetica* no fue la única significativa durante esos años; destacan revistas como la francesa *Doc[k]s* (de Julien Blaine) o la italiana *Geiger* (de Adriano Spatola). La principal diferencia de *Lotta poetica* con estas otras publicaciones es precisamente esa vocación implícita de órgano internacional y su dedicación crítica a todos los niveles, aunando por primera vez de una manera tan eficaz estos dos elementos.

Sarenco es el único artista visual italiano que prosiguió su actividad «eseditorial» hasta finales de los años noventa⁸. Con esta expresión los artistas de la neovanguardia italiana designaban la acción de autoedición y autofinanciación de sus revistas culturales al margen del mercado oficial del arte. Para Sarenco, *Lotta poetica* consistía en una acción programática dirigida a «eliminar elementos negativos y enfermedades sociales»⁹, una elección deliberadamente utópica y destinada al fracaso, algo de

⁵ Maffei, G. y Peterlini, P., *Riviste d'Arte d'avanguardia gli anni sessanta/settanta in Italia*, Milán, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2005, p. 23.

⁶ «La rivista Lotta Poetica è considerata l'organo ufficiale della Poesia Visiva in Italia». [Nuestra traducción]. Peterlini, P., «Discorsi di arte contemporanea», 2005, p. 34 [consulta: 15 de junio de 2021]. Disponible en: <http://www.patriziopeterlini.it/discorsi-darte-contemporanea.html>

⁷ Peterlini, P., *Sarenco: Le reviste, la lotta*, Verona, Nomadnomad, 2005, p. 11.

⁸ Szirmai, A., «Riviste di poesia sperimentale negli anni sessanta-settanta in Italia. Riviste italiane d'artista nella collezione dell'archivio Artpool de Budapest», 2018, p. 20 [consulta: 4 agosto de 2021]. Disponible en: https://www.academia.edu/37610724/riviste_di_poesia_sperimentale_negli_anni_sessanta-settanta_in_italia_riviste_italiane_dartista_nella_collezione_dellarchivio_artpool_di_budapest

⁹ Peterlini, P., «Sarenco, il guerrigliero», *Utsanga*, 8, 2015 [consulta: 21 de enero de 2022]. Disponible en: <https://>

lo que era consciente: «[...] los ganadores hacen historia. Los perdedores hacen poesía»¹⁰, afirmaba en una entrevista en 2005. Sarenco explicaba el nacimiento de *Lotta poetica* como una medida de urgencia en un momento de la historia en el que una serie de autores se vieron en la tesitura de «sufrir»¹¹ la más absoluta indiferencia por parte de los medios de comunicación de su país. Llegó a declarar, en 2013, al respecto:

Los autores más combativos e independientes, por necesidad, deciden fundar sus revistas, sus editoriales, sus galerías de arte, sin pedir permiso a nadie. La distribución es postal y circula por todo el mundo donde hay poetas reales, abandonados en los márgenes eternos por un poder político-cultural que no otorga nada a los *diferentes* y a los *verdaderamente inteligentes* [...]. La marginalidad histórica de la poesía visual y de sus autores más relevantes es su salvación¹².

El título *Lotta poetica* nace de una clara alusión a la organización extraparlamentaria de extrema izquierda italiana Lotta Continua¹³, surgida en 1969 en Turín y que contaba con un periódico homónimo. Según declaró Sarenco, el nombre de la revista pretendía ser la afirmación de un compromiso destinado a establecer una «batalla continua»¹⁴ (*lotta continua*) en dos niveles: por un lado, a nivel discursivo, para la destrucción de las estructuras culturales de la sociedad burguesa y por otro, a nivel político, junto a la vanguardia de la clase obrera y el movimiento estudiantil¹⁵. La revista rechazaba cualquier tipo de publicidad en sus páginas y se colocaba en una posición voluntariamente marginal y crítica con respecto a las instituciones literarias y culturales de la Italia de comienzos de los años setenta.

Sarenco subrayó desde el primer número de la revista la periodicidad, difusión, organización y unificación de las fuerzas de los artistas a nivel internacional con la que intentaban distinguirse de todas las anteriores experiencias editoriales de poesía experimental como *Appia* (de Emilio Villa), *Documento Sud* (de Luigi Castellano, alias Luca) o *Ana Eccetera* (dirigida por Anna y Martino Oberto) por citar algunas. Estas publicaciones se habían centrado en la búsqueda de las relaciones entre palabra e imagen y carecían del espíritu combativo que caracterizará a *Lotta poetica*. Por su parte, Paul de Vree, también en el número inicial de la revista, especificaba cuál debía ser el nuevo papel de la poesía, que según él necesitaba «una reforma total en su concepción [...] reforma en la que debe haber una importante carga política y social destinada a penetrar más profundamente en todas las clases sociales»¹⁶ con el objetivo de cambiar la sociedad desde dentro, función que Sarenco calificó en numerosas ocasiones de «guerrilla semiológica»¹⁷. Este término será muy utilizado

www.utsanga.it/peterlini-sarenco-il-guerrigliero/

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Merola, V., «Tre domande a Sarenco», 2013 [consulta: 8 de enero de 2021]. Disponible en: <http://vincenzomerola.blogspot.it/2013/02/tre-domande-sarenco.html>

¹² *Ibidem*.

¹³ Wright, S., *Storming Heaven: Class Composition and Struggle in Italian Autonomist Marxism*, Londres, Pluto Press, 2002, p. 126.

¹⁴ Sarenco, «Editorial 1», *op. cit.*, p. 10.

¹⁵ *Ibidem*, p. 10.

¹⁶ Gazzotti, M. y Zanoletti, N., *Omaggio a Lotta Poetica. 74 artisti e una rivista*, Bolonia, Edizioni Fondazione Berardelli, 2009, p. 7.

¹⁷ Maffei, G. y Peterlini, P., *Riviste d'Arte d'avanguardia gli anni sessanta/settanta in Italia*, *op. cit.*, p. 8.

en diversos campos de la neovanguardia durante esos años, especialmente por los poetas vivos del florentino Gruppo 70, por lo que merece una aclaración en profundidad.

2.1. El concepto de «guerrilla semiológica»

Desde el nacimiento de la poesía viva italiana en 1963, los artistas integraron los símbolos de la comunicación de masas y del mundo de la política en el campo poético, no para estetizarlos, como hacía el arte pop, sino para deformarlos y devolverlos a la sociedad. El poema se convertía así en un instrumento de intervención de la realidad, en un instrumento de «guerrilla» que buscaba chocar con la sociedad¹⁸. Es en situaciones como la que provocaron Sarenco y Bertini en torno a la polémica del plagio del arte conceptual cuando toman forma las palabras del poeta visual Lamberto Pignotti sobre la «guerrilla poética»: «Un escritor que se mete a hacer la lucha armada es uno más, en cambio, lo que sí puede hacer es actuar sobre el lenguaje a nivel revolucionario. Como dijo Mayakovski, un lenguaje de lucha»¹⁹. El objetivo principal de la «guerrilla semiológica» en los poetas italianos era la subversión de los significados entre las imágenes y el texto. La manera habitual de hacerlo era a través de «una oposición semántica entre la imagen visual y el texto verbal, aproximados casuísticamente a efectos de generar un choque entre los contenidos simbólicos y tornar irónica la semántica del trabajo, choque determinado por la selección de la imagen y el texto y no por los modos de organizarlos en la página»²⁰.

En 1967, con posterioridad a los miembros del Gruppo 70 (formado en 1963), Germano Cellant hablaría también de una «guerrilla povera» en el artículo que marcaría el nacimiento del *arte povera*: «Arte povera: appunti per una guerriglia»²¹, en el que trataba, entre otras cosas, el tema de la libertad de producción de los artistas y afirmaba que en esos momentos «salirse del sistema significaba revolución»²². En 1968 Umberto Eco trataría el concepto de una «guerrilla semiótica» en su libro *La estructura ausente* y en 1971 Decio Pignatari expuso su «Teoria da guerrilha artística». Durante los años sesenta se había ido configurando y extendiendo el uso del concepto de «guerrilla cultural», que implicaba el compromiso sociopolítico de muchos artistas con la intención de desestabilizar el sistema social (y político) y crear confrontación con las políticas imperialistas de los Estados Unidos²³. El uso del término «guerrilla», como Jacopo Gallimberti dijo, estaba directamente conectado al ambiente que se estaba desarrollando a causa de las políticas de descolonización,

¹⁸ Menezes, P., «El experimentalismo poético moderno. Poesía visual: en busca del arte total», *Escáner Cultural*, 101, 2008 [consulta: 5 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://revista.escaner.cl/node/596>

¹⁹ Carpi de Resmini, B. y Montecelio, G., *Lotta poetica. Il messaggio politico nella poesia viva 1965-1978*. Catálogo de la exposición (Foggia 2017), Roma, Iacobelli Editore, 2017, p. 43.

²⁰ Menezes, P., *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*, Sao Paulo, Ed. Experimento, 1994, p. 201.

²¹ Cellant, G., «Arte povera: appunti per una guerriglia», *Flash Art*, 5, Roma. Giancarlo Politi Editore, 1967 [consulta: 3 de diciembre de 2021]. Disponible en: <https://flash---art.it/2020/04/arte-povera-appunti-per-una-guerriglia/>

²² *Ibidem*, p. 5.

²³ Barreiro López, P., «Collectivization, participation and dissidence on the transatlantic axis during the Cold War. Cultural Guerrilla for destabilizing the balance of power in the 1960s», *Culture & History Digital Journal*, 4, 2015, p. 1 [consulta: 5 de enero de 2022]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7352061>

la guerra de Vietnam, etcétera²⁴. Sin embargo, a pesar de la fuerza simbólica que la «guerrilla» tenía para estos autores, nunca se establecieron normativas para implementar tal guerrilla en el campo cultural y artístico²⁵.

3. *Lotta poetica*: la lucha antiimperialista en el contexto de la colonización cultural americana

La crítica de *Lotta poetica* al arte conceptual americano se encontraba inmersa completamente en el contexto de la «colonización cultural americana» que se estaba produciendo en Europa tras la II Guerra Mundial. Sarenco canalizó su crítica a esta «americanización» de la sociedad a través de la crítica al arte conceptual como su producto y su herramienta en el mundo del arte.

Tras la guerra, desde el mundo de la crítica de arte americana, coleccionistas privados, grandes instituciones del arte, etc., se produjo una monumental inversión en sus artistas locales, que son vendidos al mundo de tal manera que todo lo que nacía en Europa o venía de allí quedaba ensombrecido. El gran desembarco americano en Europa a este respecto se había iniciado con la llegada de Jackson Pollock a la Bienal de Venecia de 1945²⁶. Es ya sabido a día de hoy cómo en la llamada operación «Long Leash», la CIA, Rockefeller y el Museo de Arte Contemporáneo (MoMA) de Nueva York, entre otros, convirtieron el expresionismo abstracto y a Pollock en el referente de la «nueva pintura americana»²⁷ y en arma política, entre otras cosas, por considerarlo el gran opuesto al realismo social soviético. La CIA, además, financió durante esos años, en nombre del Gobierno de Estados Unidos, una gran variedad de actividades de propaganda anticomunista en Europa, donde había un sustrato ideológico marxista muy arraigado. Entre sus actividades principales se contaba el desacreditar a los intelectuales de la izquierda mediante campañas de contrainformación cultural a través de la celebración de congresos, publicaciones o premios. La base del proyecto fue el denominado Congreso por la Libertad Cultural (1950-1967), una poderosa institución que llegó a contar con oficinas en más de treinta y cinco países²⁸. Esta ideología terminó enfrentando nociones como «el clásico arte por el arte, el arte puro, frente a una idea genérica y en un alto grado imprecisa del arte comprometido»²⁹. Desde entonces, el arte por el arte y el realismo soviético se oponen de forma dialéctica, es decir, se implican y se excluyen mutuamente³⁰.

En Italia va a salir a la luz esta controversia contra la colonización cultural

²⁴ Galimberti, J., «A Third-worldist Art? Germano Celant's Invention of *Arte Povera*», *Art History*, 4 de febrero de 2013, p. 423 [consulta: 8 de agosto de 2022]. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.12006.x>

²⁵ Barreiro López, P., «Un Vietnam en el campo de la cultura: objetos promiscuos en el arsenal de la guerrilla», en Barreiro López, P. (ed.), *Atlántico frío: historias transnacionales del arte y la política en los tiempos del telón de acero*, Madrid, Brumaria, 2018, p. 126.

²⁶ Batalla, J., «Jackson Pollock y la CIA: la historia secreta de cómo EE. UU. ganó la Guerra Fría cultural», *Portal Infobae*, 2021 [consulta: 5 de abril de 2022]. Disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2021/02/27/jackson-pollock-y-la-cia-la-historia-secreta-de-como-eeuu-gano-la-guerra-fria-cultural/>

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Stonor Saunders, F., *La CIA y la guerra fría cultural*, Barcelona, Editorial Debate, 2013. p. 8.

²⁹ Carriedo Castro, P., «Guerra Fría y cultura. Un panorama sobre la libertad y el compromiso del escritor en la mitad del siglo XX», *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 15, 2007, p. 5 [consulta: 10 de marzo de 2022]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2206998>

³⁰ *Ibidem*, p. 9.

americana de manera manifiesta en 1964, a raíz de la XXXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia³¹. Las críticas vertidas contra los organizadores de la Bienal surgen a partir de la concesión del Gran Premio de Pintura al artista estadounidense Robert Rauschenberg, hecho que supuso «la irrupción a bombo y platillo del *pop art* en el mercado europeo»³². Desde varios medios como la revista *Marcatrè* y *L'Unità* del Partido Comunista Italiano (PCI), referencia cultural del momento, se criticó el «exceso de poder de los americanos»³³, a quienes se acusaba de haber presionado a la organización de la Bienal para que su artista saliera premiado.

4. Gianni Bertini y Sarenco: «Poesía visiva e conceptual art / un plagio ben organizzato»

Para indagar en la evolución de esta polémica, se hace necesario dividir los distintos artículos aparecidos en la revista en tres núcleos de estudio interrelacionados que analizaremos a continuación. El principal, que da título a la polémica, sería la acusación en sí que se produce por parte de Sarenco y Bertini al supuesto plagio que el arte conceptual lleva a cabo de las formas y presupuestos estéticos de la poesía visual. El segundo núcleo consistiría en la evidencia de las consecuencias que subyacen del plagio por parte del arte conceptual, que, según *Lotta poetica*, sería la perversión de la poesía visual en sus presupuestos políticos, por lo tanto, la despolitización del arte. Por último, el tercer núcleo de estudio recogería sus ataques más feroces dirigidos contra las instituciones oficiales del mundo del arte, el PCI, críticos de arte del momento e instituciones estatales americanas como culpables del silenciamiento voluntario de la poesía visual en favor del arte conceptual americano por motivos políticos y económicos.

4.1 El plagio por parte del arte conceptual de los presupuestos estéticos de la poesía visual

En junio de 1971, Sarenco y Bertini expusieron el problema del supuesto plagio que el arte conceptual había llevado a cabo de la poesía visual e informaban de que iban a destapararlo. De este modo, en los números siguientes, compararían fechas de publicaciones, semejanza de teorías y obras de las dos corrientes artísticas para probar su hipótesis. Comenzaban la polémica comparando las fechas de nacimiento de cada estilo: según ellos el arte conceptual había nacido en 1967, mientras que el arte concreto y su versión literaria, la poesía concreta, lo había hecho en 1953 y la poesía visual en 1963, lo que evidenciaba la anterior aparición de la poesía visual con respecto al arte conceptual. Si bien es cierto que la poesía visual en Italia se estaba desarrollando ya desde 1963, datar el nacimiento del arte conceptual es una

³¹ Gallo, F., «Temi e vicende della decolonizzazione nelle ricerche verbovisive italiane», Sapienza Università di Roma, 2020 [consulta: 2 de diciembre de 2021]. Disponible en: https://www.academia.edu/43129889/Temi_e_vicende_della_decolonizzazione_nelle_ricerche_verbovisive_italiane

³² Barreiro, P., «La sombra de Marx. Vanguardia, ideología y sociedad en la crítica militante del segundo franquismo», en Barreiro López, P. y Díaz Sánchez, J. (eds.), *Critica(s) de arte: discrepancias e hibridaciones de la guerra fría a la globalización*, Murcia, E.P.R. Murcia Cultural, S.A., 2014, p. 269.

³³ Micacchi, D., «Censura alla Biennale: protestano gli artisti», *L'Unità*, 25 de junio de 1964, p. 3 [consulta: 20 de enero de 2022]. Disponible en: https://archivio.unita.news/assets/main/1964/06/25/page_003.pdf

tarea compleja, ya que no existe un manifiesto programático como tal ni los artistas adoptaron dicha terminología como forma de asociación. Cabe mencionar que hay autores que consideran que es en ese momento, a finales de los sesenta, cuando surge esta escena centrada en Nueva York, momento en que «todas las prácticas conceptuales fueron clasificadas bajo una única denominación e interpretadas de ese modo»³⁴. Sarenco no explica el porqué de la elección de esta fecha como nacimiento, según él, del arte conceptual americano, pero, por los argumentos críticos que vertería contra la idea de vaciar la obra de arte de contenido teórico y de propósito, podemos deducir que el establecimiento por su parte de 1967 como fecha clave se debe a la publicación en ese mismo año del ensayo de Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*³⁵, en el que exponía todas estas ideas. No obstante, si atendemos a las fechas, en 1961 Henry Flynt había utilizado ya el término «concept art», y lo había definido declarando que «el arte del concepto es un tipo de arte cuyo material es el lenguaje»³⁶ y también de principios de los sesenta son las primeras acciones de George Maciunas y el grupo Fluxus. Por lo tanto, parece evidente que los poetas italianos en 1971 están obviando toda esta información, simplemente por cuestiones tácticas. ¿Pero por qué usan argumentos aparentemente confusos y de un calado tan historicista?

Varios críticos de arte participaron directamente de la polémica, pero es llamativo que ninguno fuera americano. Las únicas respuestas que obtuvieron vinieron del mundo de la crítica de arte italiana, algunas positivas, como la del galerista milanés Gianfranco Bellora (del Studio Santandrea), que afirmó estar acuerdo con la dependencia de casi todos los artistas conceptuales de los poetas visivos, exceptuando a Joseph Kosuth³⁷.

Es curioso que en los inicios del conflicto contra los artistas conceptuales americanos, no arremetiesen contra ellos directamente, sino contra las revistas e instituciones italianas que simpatizaban no solo con el arte conceptual, sino también con el *arte povera* y con el PCI, como veremos más adelante. Buscaron abiertamente el conflicto con los artistas y críticos del mundo de la neovanguardia italiana, como ocurriría con el milanés Tommaso Trini (director de la revista *Data*). En el número 2 de *Lotta poetica* (julio de 1971), Sarenco le criticó duramente por su artículo publicado la revista *Domus*³⁸ sobre la exposición de Vincenzo Agnetti, artista que posteriormente sería vinculado al arte conceptual italiano. Trini vinculaba a este artista con la poesía visual y, para Sarenco, Agnetti no tenía nada que ver con todo ello siendo «como mucho un refinado literato que hace arte escrito y no poesía visiva»³⁹. Poco después, en octubre de 1971, se publicará en *Lotta poetica* la contestación de Trini a Sarenco defendiéndose de estas críticas, en la que afirmaba que su intención

³⁴ Sutherland, Z., «Conceptualismos globales», *New Left Review*, 98, Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación / Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador-IAEN, 2016, p. 94 [consulta: 7 de agosto de 2022]. Disponible en: <https://newleftreview.es/issues/98/articles/zoe-sutherland-el-mundo-convertido-en-galeria-de-arte.pdf>

³⁵ LeWitt, S., «Paragraphs on conceptual art», *Artforum International Magazine*, 10, vol. 5, Nueva York, Artforum, 1967.

³⁶ Flynt, H., «Concept Art», en Young, L.M. y Mac Law, J. (eds.), *An Anthology of Chance Operations*, Nueva York, 1963, p. 1.

³⁷ Sarenco y Bertini, G., «Poesía visiva e conceptual art / un plagio ben organizzato», *Lotta poetica*, 3, Milanino sul garda, Edizioni Amodulo, 1971, p. 11.

³⁸ Trini, T., «Mostre a Milano e a Torino», *Domus*, 497, Rozzano, Editoriale Domus S.A., 1971, pp. 53-56.

³⁹ Sarenco y Bertini, G., «Poesía visiva e conceptual art / un plagio ben organizzato», *Lotta poetica*, 2, Milanino sul garda, Edizioni Amodulo, 1971, p. 16.

era la de informar sobre el hecho, no meterse en polémicas sobre lo que era poesía visual o no y también les reclama esas supuestas pruebas de plagios a la poesía visual de las que tanto hablaban. Trini acusa a Sarenco de estar inventándose supuestos enemigos para tener algo de lo que hablar. La respuesta de Sarenco no se hace esperar y le califica de «simpatizante» del arte conceptual que «solo hace la pelota a sus amigos galeristas», como a Giancarlo Politi (editor de la revista *Flash Art*). Le acusa de ser «un consciente activista del poder cultural de la burguesía»⁴⁰ y de colaborar en revistas financiadas «no por la izquierda precisamente»⁴¹. En el número de junio de 1972, se publicarán para su comparativa los famosos «telegrammas» (1972) de Agnetti, [Fig. 1] con obras anteriores en el tiempo del poeta visual italiano Michele Perfetti, sus también titulados «telegrammas» (de 1969, muy similares en forma y contenido), como prueba del supuesto plagio de este artista respaldado por Trini. [Fig. 2]

Posteriormente, el centro de las críticas de Sarenco y Bertini sería el ya citado Politi, editor de la revista *Flash Art*, a causa, según ellos, de la negativa de este a reconocer el plagio del arte conceptual. Según Sarenco, la razón se debía a que *Flash Art* se financiaba a través de las galerías de arte que habían dado protagonismo a los «caballos de carreras conceptuales»⁴².

Será en el número 5 de *Lotta poetica* (octubre de 1971) donde se reproduzca una comparativa más amplia de poemas visuales junto a sus supuestos plagios conceptuales: «Information» de Richard Artschwager (1970) supuestamente copiada de «Spot» de J.F. Bory (1967), «Firma firmata» de Timm Ulrich (1968) plagiado presuntamente en «Firma» de Hidetoshi Nagasawa (1970), «Novembre 1967» de Vladimir Burda (1967) copiada según ellos por On Kawara en «Project» (1970), la obra de Kosuth «When attitude becomes form» (1968) copiada supuestamente de Bory y su obra «Sin título» (1967) y, por último, la obra de Art & Language «Information» de 1970 plagiando en teoría a Sarenco en «Fisiología del presente» (1965). [Figs. 3 y 4] En ese mismo número de la revista va a unirse a la polémica el poeta francés Bory, apoyando el supuesto plagio. Afirmaría que varios de sus artículos sobre poesía experimental también han sido objeto de plagio por parte de C.O. Paeffgen y de Cordioli⁴³. Con esta intervención, la polémica del plagio cruza las fronteras y toma una perspectiva más internacional.

4.2 El arte conceptual como despolitización de la poesía visual

Tras la acusación inicial de plagio del arte conceptual, las críticas de Sarenco y Bertini se van a centrar en descalificar este movimiento como un arte que ha copiado las formas de la poesía visual para vaciarlas de su contenido y convertirlas en un arte burgués al servicio del Estado. Lo van a catalogar como «poesía visiva manuale oggettivata»⁴⁴, recalcando el carácter de «manual» en el que los conceptuales han transformado el arte. Afirmaban que lo que habían hecho estos artistas era introducir

⁴⁰ Sarenco y Bertini, G., «Poesía visiva e conceptual art / un plagio ben organizzato», *Lotta poetica*, 5, Milanino sul garda, Edizioni Amodulo, 1971, pp. 16-17.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 16-17.

⁴² Sarenco y Bertini, G., «Poesía visiva e conceptual art / un plagio ben organizzato», 1972, *op. cit.*, p. 12.

⁴³ *Ibidem*, p. 16.

⁴⁴ «Manual de poesía visiva objetualizada». Sarenco y Bertini, G., «Poesía visiva e conceptual art / un plagio ben organizzato», *Lotta poetica*, 5, *op. cit.* p. 5. [Nuestra traducción].

un «manualaggio» (palabra inventada que podríamos traducir como «el manual de instrucciones») en el mundo del arte. El uso de este término viene justificado por el contexto, ya que buscaban atacar las teorías del arte conceptual que lo diferenciaban más claramente de la poesía visual: el hecho de que la proposición de la obra de arte fuera más importante que su materialización en sí. Sarenco y Bertini no compartían esta visión del arte, de ahí la crítica al conceptual como arte vacío que crea un «manual de instrucciones» para llevar a cabo una obra de arte sin importarle su función como tal, que para ellos debe ser política y social. Parece bastante claro que el propósito de criticar el arte conceptual como «manual de instrucciones» y por su carácter «mecánico» está basado en el citado artículo «Paragraphs on conceptual art» de LeWitt, en el que el autor afirma que hay que vaciar la obra de arte de contenido teórico y de propósito y, por lo tanto, de cualquier tipo de carga política⁴⁵. Sarenco y Bertini no pueden concebir un arte sin contenido político, que solo sea «carcasa». Afirman que, a nivel ideológico, los conceptuales han despojado a la poesía visual de su filosofía y, a nivel práctico, no han hecho otra cosa que copiar completamente sus formas. Confrontan el comportamiento y los objetivos del poeta visual (lucha proletaria y cambio social) con los del artista conceptual (puramente estéticos y burgueses). Es evidente la táctica política de Sarenco cuando afirma que los poetas visuales son los «proletarios de la cultura» y los conceptuales los «fascistas de la cultura»⁴⁶.

No es casual que esta disputa surgiera en el momento de pleno auge del conceptualismo americano y que se iniciara precisamente con la crítica a la exposición titulada «Information» realizada en el MoMA en 1970⁴⁷ (que a día de hoy es considerada una de las exposiciones más importantes en la historia del arte conceptual). Por aquel entonces los artistas conceptuales ya gozaban de un gran apoyo tanto por parte del Gobierno estadounidense como de instituciones privadas del mundo del arte como el MoMA. Lucy Lippard, una de los críticos abanderados del arte conceptual, había escrito el texto de presentación de la citada exposición. Según Lippard, en el mundo artístico de finales de los años sesenta, el arte conceptual era el único que merecía atención⁴⁸ y representaba «una apertura después del cerco minimalista a los excesos del expresionismo abstracto y el pop»⁴⁹.

En la polémica del arte conceptual se puede apreciar, por parte de Sarenco y Bertini, una manera diferente de tratar a los conceptuales americanos que aparecen en escena a partir de 1967 y al resto de artistas considerados «conceptuales» o del grupo Fluxus. Con estos últimos colaboraron en diversas ocasiones, como será el

⁴⁵ («When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art. This kind of art is not theoretical or illustrative of theories; it is intuitive, it is involved with all types of mental processes and it is purposeless»). LeWitt, S., «Paragraphs on conceptual art», *op. cit.*, p. 1. [Nuestra traducción].

⁴⁶ Sarenco y Bertini, G., «Poesía visiva e conceptual art / un plagio ben orgaizzato. Analisi di una rivista (*Flash Art*) e del suo direttore (Giancarlo Politi)», *Lotta poetica*, 9, Milanino sul Garda, Edizioni Amodulo, 1972, p. 12

⁴⁷ McShine, K., *Information*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1970 [consulta: 4 de abril de 2022]. Disponible en: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2686>

Exposición sobre arte conceptual celebrada en el MoMA de Nueva York del 2 de julio al 20 de septiembre de 1970. A día de hoy muchos críticos la consideran una de las exposiciones más influyentes del siglo xx. En la exposición aparecían más de 100 artistas, entre los que se encontraban Sol LeWitt, Joseph Kosuth, Joseph Beuys, Vito Acconci, On Kawara o Richard Artschwager [N. del A.].

⁴⁸ Lippard, L. R., *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004, p. 8.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 15.

caso de Ben Vautier, Emmet Williams o Joseph Beuys, al que Sarenco le dedicaría un número monográfico de la revista en 1975. Hay en general bastante confusión en cuanto a lo que ellos consideran «conceptual» y lo que no. Se deduce, por cómo se desarrollan los hechos a lo largo de los números, que lo que ellos critican como «artistas conceptuales» son los representantes americanos de esa época (Kosuth, LeWitt, etc.), los que según ellos se están enriqueciendo en esos momentos a causa de su creciente fama.

En el número 11 de *Lotta poetica* (abril de 1972), va a intervenir en la polémica el poeta uruguayo Clemente Padín apoyando las teorías de Sarenco y Bertini. Padín centra su artículo en una crítica a Kosuth, afirmando que este, en su descripción del arte conceptual y en sus teorías sobre la tautología del arte, cae en una tautología en sí: el arte es el arte; esto es, el arte no al servicio de una idea o derivado de ella, sino el arte como idea de sí mismo. Según él, la tautología no incorpora nueva información de lo expresado. Para Padín, este lenguaje es el favorito de la burguesía, que lo utiliza para reforzar y enfatizar sus argumentaciones. Reafirma el carácter reaccionario de las vanguardias como expresión de la ideología dominante, es decir, del imperialismo. Concluye diciendo que el arte conceptual «adopta la estrategia informacional imperialista, informar sobre hechos banales y superficiales con el fin de neutralizar y mediatizar la información que interesa, o simplemente censurar toda la información»⁵⁰.

4.3 Crítica a las instituciones y al mundo del arte que «ensalzan» el arte conceptual y «silencian» la poesía visual

La teoría del plagio expuesta por Sarenco y Gianni Bertini se apoyaba desde los inicios en la crítica a los medios que ensalzaban el arte conceptual y que descuidaban de manera deliberada la importancia de la poesía visual. El origen de este silenciamiento está, según ellos, en dos publicaciones coetáneas que vieron la luz en 1970: el catálogo de la ya citada exposición «Information» y un artículo sobre arte conceptual publicado en el número 3 de la revista parisina *VH 101*⁵¹. No era la primera vez que se acusaba al director de esta revista, Otto Hahn, de proamericano. Su interés continuo en el arte estadounidense ya le había valido acusaciones de ser un «agente de l'impérialisme culturel américain»⁵² por parte de los críticos defensores del arte francés. Ya desde principios de los años sesenta, Hahn viaja a Estados Unidos en representación de la galería parisina Sonnabend, galería en la que se dio a conocer el arte estadounidense de la década de 1960 en Europa, con énfasis en el arte pop y el conceptual⁵³. Este hecho da una clara idea de la situación cultural enormemente polarizada en esos momentos en Europa tras la revuelta social de mayo de 1968, con el compromiso de una gran parte de la intelectualidad con el maoísmo y otras

⁵⁰ Sarenco y Bertini, G., «Poesía visiva e conceptual art / un plagio ben organizzato. Arte conceptual by Clemente Padin», *Lotta poetica*, 11, Milanino sul Garda, Edizioni Amodulo, 1972, pp. 12-13.

⁵¹ Millet, C., «L'art conceptuel comme semiotique de l'art», *VH 101. Revue trimestrale*, 3, Zürich, Editions Essellier, 1970. Revista francesa editada desde 1970 hasta 1972 por Otto Hahn y Françoise Essellier, y publicada desde Zürich. *VH 101* apareció como una revista no especializada que cubría todos los aspectos de la cultura francesa.

⁵² «Otto Hahn», *Archives de la critique d'Art* [consulta: 2 de febrero de 2022]. Disponible en: <https://www.archivesdelacritiquedart.org/auteur/hahn-otto>

⁵³ *Ibidem*.

luchas antiimperialistas. En cuanto a la citada exposición «Information» del MoMA, es cierto que no había representantes de la poesía experimental de ningún país y, con respecto a la representación italiana, se limitaba a tres artistas relacionados con el *arte povera* de esos años: Giuseppe Penone, Emilio Prini y Giulio Paolini, todos vinculados a la figura referencial de Germano Celant.

Sarenco y Bertini atribuyeron la causa de este supuesto desprecio a la actitud adoptada por los poetas visivos italianos «claramente antinstitucional, antiburguesa, antiimperialista y anticapitalista»⁵⁴. Según ellos, los poetas visuales en general (y los italianos en particular), habían trabajado duramente para cambiar el tejido cultural contemporáneo y avanzar en la lucha de clases del proletariado a través de la «guerrilla semiológica» empleada en sus obras y de la labor llevada a cabo en las páginas de sus revistas. Por parte de ciertos sectores de la izquierda, especialmente desde el PCI, según ellos, se estaba entorpeciendo conscientemente esta labor. Sarenco afirmaba que el problema había dado comienzo años atrás en la Rusia estalinista, momento en que se impuso el realismo social, que redujo la función del artista —según él— a mero ilustrador de segunda categoría, a un «artesano propagandista»⁵⁵. Para él, en Italia había muchos seguidores de este tipo de concepción del arte desde la izquierda y citaba al pintor Renato Guttuso⁵⁶, ligado directamente al PCI, como uno de los principales responsables de este tipo de desprecios y de fomentar el arte al servicio del Estado. Tanto la izquierda estalinista en general, como el PCI en particular, su comportamiento y su enorme poder en esos momentos sobre la cultura y el arte, van a ser objeto de críticas constantes durante la existencia de la revista. El propio Guttuso y el PCI volverían a ser el objetivo de Sarenco en mayo de 1972, en un artículo titulado «Le farse culturali del PCI», a colación del Lenin de la Paz recibido un año antes por Guttuso en estos premios otorgados por la Unión Soviética. Sarenco calificaría la aceptación de este premio como «servil hacia la URSS y hacia el imperialismo americano»⁵⁷.

El poder que el PCI había ejercido en la cultura italiana había sido muy importante desde los años cincuenta, pero en ese momento los jóvenes izquierdistas ya se habían distanciado de él. Este alejamiento dio comienzo tras los sucesos de mayo del 68 y del otoño caliente del 69, lo que provocó el acercamiento de estos a posiciones marxistas-leninistas y maoístas, a los partidos de la Nueva Izquierda o el operaísmo, como sería el caso de Sarenco.

Sarenco y Bertini también van a echar gran parte de la culpa del silenciamiento de la poesía visual a los críticos de arte del momento, tanto a los italianos —como ya se ha visto— como a los americanos, a los que calificaban de «retrasados mentales» y de «frustrados»⁵⁸. Denunciaban el hecho de que estos críticos hubieran confundido en numerosas ocasiones, voluntariamente o por desconocimiento, la poesía visual

⁵⁴ Sarenco y Bertini, G., «Poesía visiva e conceptual art / un plagio ben organizzato», *Lotta poetica*, 1, Milanino sul Garda, Edizioni Amodulo, 1971, p. 13.

⁵⁵ Sarenco, «Editoriali. Avanguardia artistica, avanguardia rivoluzionaria», *Lotta poetica*, 2, Milanino sul Garda, Edizioni Amodulo, 1971, p. 6.

⁵⁶ Renato Guttuso (1911-1987) fue un pintor italiano que además llegaría a ser senador de la República Italiana por el Partido Comunista Italiano de 1976 a 1983. A pesar de sus años de juventud de orientación fascista, terminó renunciando a esta ideología y uniéndose al PCI. [N. del A.]

⁵⁷ Sarenco, «Editoriali. Le farse culturali del PCI», *Lotta poetica*, 12, Milanino sul Garda, Edizioni Amodulo, 1972, p. 3.

⁵⁸ Sarenco y Bertini, G., «Poesía visiva e conceptual art / un plagio ben organizzato», *Lotta poetica*, 5, Milanino sul Garda, Edizioni Amodulo, 1971, p. 14.

con el arte conceptual. Para ellos, las funciones de estos críticos se limitaban a «etiquetar» el arte convirtiéndose en dictadores de la cultura, realizando acciones de «terrorismo cultural»⁵⁹ que buscaban únicamente el beneficio económico.

Llegados a ese punto, Sarenco y Bertini consideraron que este colonialismo artístico americano estaba poniendo en peligro la existencia misma de la poesía visual y provocando su desaparición. Los motivos, según ellos, como ya se ha mencionado, eran políticos fundamentalmente (por asociarla a ideologías comunistas). Se autodesignan «proletarios de la cultura»⁶⁰, con una clara función que es la de desenmascarar a los simpatizantes del sistema en sus juicios y su explotación cultural⁶¹. Por este motivo inician una táctica de «guerrilla», de lucha política a través de esta polémica, en la que pretenden imponerse al elemento que los amenaza, consideran que Europa está siendo aplastada por el dinero americano.

4.4 El final de la polémica

El último artículo dedicado al plagio del arte conceptual apareció en el número 15/16, de agosto/septiembre de 1972. La polémica se dio por finalizada coincidiendo con el conflicto que iba a surgir entre Sarenco y Bertini por sus diferentes maneras de enfocar los temas políticos de la revista y que tuvo como resultado el cese de la colaboración de Bertini con *Lotta poetica* en el número anterior (13/14 – junio/julio de 1972). Este conflicto además sería también la causa del cambio de la portada clásica de la revista, que se había venido repitiendo desde los inicios y hasta ese número, en la que aparecía el propio Bertini apuntando con una escopeta al espectador.

En este último artículo, publican una carta que Higgins había enviado a Sarenco el 27 de julio de ese mismo año, en la que hablaba, entre otras cosas, de la antología de Georges Maciunas (coeditada por La Monte Young y Jackson Mac Low) de 1963: *An Anthology of Chance Operations*, que Higgins le había enviado con anterioridad. En ella aparece el ya citado artículo «Concept Art» de Henry Flynt (en muchas ocasiones entendido como el origen de las prácticas performativas), en el que definía por primera vez el arte conceptual. Higgins afirmaba en un tono cordial que el origen del arte conceptual tras esta prueba quedaba «cristalino»⁶², dando por zanjado el tema de la datación a partir de ese momento. Sarenco publicaría su respuesta a continuación, confirmando que las fechas y las autorías nunca le habían importado realmente. A modo de irónica conclusión al tema le responde que Eugenio Miccini ya anticipó en 1966 la definición de «arte conceptual»⁶³, seguido de la reproducción de la definición aparecida en el *Dizionario della lingua italiana* del adjetivo «macabeo»: «Macabeo. Di danza fantastica figurata di morti o di scheletri. Spettacolo macabro, vista macabra: di morti che destano orrore e raccapriccio»⁶⁴. A continuación añade que con esta definición publicada por Miccini en una obra

⁵⁹ Bertini, G., «Contro il terrorismo critico: fort boyard», *Lotta poetica*, 7, Milanino sul Garda, Edizioni Amodulo, 1971, p. 13.

⁶⁰ Sarenco y Bertini, G., «Poesía visiva e conceptual art / un plagio ben organizzato», *op. cit.*, p. 14.

⁶¹ Sarenco y Bertini, G., 1971, *op. cit.*, p. 14.

⁶² Sarenco y Bertini, G., «Poesía visiva e conceptual art / un plagio ben organizzato», *Lotta poetica*, 15-16, Milanino sul Garda, Edizioni Amodulo, 1972, p. 24.

⁶³ Sarenco y Bertini, G., «Poesía visiva e conceptual art / un plagio ben organizzato», *op. cit.* p. 24.

⁶⁴ («Macabeo. Dicese de la danza figurada de muertos o esqueletos. Espectáculo macabro, vista macabra: de muertos que despiertan horror y repulsa») Sarenco y Bertini, G. «Poesía visiva e conceptual art / un plagio ben organizado», *Lotta poetica*, 15-16, *op. cit.*, p. 25. [Nuestra traducción].

suya en 1966, quedaba resuelto el tema de la autoría, porque se trataba de un claro anticipo por parte de este poeta de la definición de lo que sería el artista conceptual estadounidense Joseph Kosuth. [Fig. 5] De esta manera Sarenco daba por finalizados los años de polémica con su habitual ironía crítica. Con esta afirmación dejaba claro lo que ya se venía advirtiendo, que lo que realmente les interesaba era evitar el silenciamiento de la poesía visual y su desaparición, y que el resto de especulaciones y acusaciones vertidas eran meras herramientas para lograr su objetivo. También es llamativo el hecho de que utilice de manera irónica una definición del diccionario para zanjar la polémica, en clara referencia a la obra de Kosuth «One and three chairs» o a Maciunas cuando publicó en 1962 la definición del término «fluxus».

5. A modo de conclusión

No parece importante, por lo tanto, si la supuesta apropiación y posterior explotación de algunos de los presupuestos artísticos de la poesía visual por parte del arte conceptual fueron tales o no, ni cuál de los dos movimientos nace primero, teniendo en cuenta que ambos fueron productos de su época y de una influencia común. Como afirmó Esteban Pujals, en un momento en el que el arte de vanguardia había superado los conceptos tradicionales de obra de arte, en el que el *collage* era el centro de las investigaciones de muchas de las corrientes de neovanguardia, no tenía ningún sentido la reivindicación de valores como el de la originalidad, la datación o la autoría⁶⁵. Sí parece más interesante preguntarse qué sentido tenía para un arte de vanguardia que nacía con un espíritu decididamente revolucionario y transformador de la sociedad enredarse en un asunto tan farragoso. La respuesta podríamos encontrarla en que los polémicos y a veces histriónicos medios que utilizaron Sarenco y Bertini cumplían una doble función. Por un lado, de denuncia hacia el presunto favoritismo internacional de una crítica, a su modo de ver, vendida y rendida por completo al gigante socioeconómico americano y, por otro, reclamaban, unificando la radicalidad del mensaje con la radicalidad del medio de expresión, atención para un movimiento artístico que consideraban vigente y del que, ante un posible miedo real a que desapareciera, se proclamaron decididos portavoces. En cualquier caso, lo que sí es evidente es que utilizaron la polémica para asegurarse cierta repercusión y representación en el ambiente cultural del momento a través de un método crítico que no era el más formal probablemente. Pero su comportamiento no deja de ser un claro ejemplo del momento de tensión social que se vivía, en el que las preocupaciones expresadas eran muy notables. Ante la pregunta de si lo consiguieron o no, una cosa está clara y es que la polémica terminó involucrando a artistas y críticos de todo el mundo. Un ejemplo lo encontramos en los textos publicados a colación de los Encuentros de Pamplona en 1972⁶⁶, en los que la crítica Catherine Millet hizo referencia directa a la polémica, afirmando que era un tema de máxima actualidad y lo irónico que fue el hecho de que conceptuales y poetas visuales compartieran espacio expositivo en el citado festival⁶⁷.

⁶⁵ Pujals Gesalí, E., «¿Poesía visual en traducción? El otro “estilo internacional” de 1965», *Ciberkiosk*, 2018, p. 14 [consulta: 17 de noviembre de 2021]. Disponible en: <http://www.ciberkiosk.pt>

⁶⁶ Festival internacional que dio cabida en la España franquista a nuevas formas artísticas poéticas y cinematográficas, demostrando la existencia de una importante vanguardia nacional.

⁶⁷ Millet, C., «Arte conceptual», en Ruiz, J., *La comedia del arte. (En torno a los Encuentros de Pamplona)*,

Sarenco fue quien llevó en todo momento el peso político en este debate y siempre buscó la polémica por la polémica. Se consideraba el más fiel heredero del futurismo italiano y representaba la tendencia más social y política de la poesía visual italiana⁶⁸. Cabe destacar, por lo peculiar del tema, que no fue habitual durante esos años que unos artistas que se involucraban en política criticaran indistintamente tanto el comunismo ruso como el imperialismo americano. En cuanto a su obsesión sobre el silenciamiento de la poesía visual, si analizamos la situación sociopolítica de la Italia de los años setenta, si algo está claro a día de hoy es que existía un miedo real por parte de los poderes establecidos al triunfo de los partidos comunistas locales. A principios de la década de los noventa, periódicos como *The Guardian* o *The Independent*⁶⁹, en el contexto de las investigaciones para el desmantelamiento de la Operación Gladio⁷⁰, destaparon la labor que había realizado de manera encubierta el Gobierno estadounidense (bajo la presidencia de Nixon) en distintos países europeos ante esta amenaza⁷¹. A través de enviados de la CIA y de la transferencia de grandes cantidades de dinero a la Democracia Cristiana y a partidos neofascistas (como Ordine Nuovo), se llevaron a cabo en Italia planes para la desestabilización de la izquierda parlamentaria y radical mediante la comisión de atentados que atribuir a las organizaciones de izquierda. Puesto que amplios sectores de la poesía visual italiana estaban abiertamente ligados a estos partidos y relacionados muchas veces con los procesos sociales en curso, no sería descabellado pensar en un intento de silenciamiento de la poesía visual.

Si algo queda claro con el paso del tiempo es la importancia, la visibilidad y el impulso que *Lotta poetica* otorgó a la poesía visual europea durante los años setenta y ochenta. Estos poetas fueron auténticos visionarios, la línea editorial de *Lotta poetica* predijo el desarrollo a gran nivel del imperialismo cultural norteamericano. Hoy día es innegable que todos los países occidentales estamos bajo la influencia y el dominio de esta cultura, desde la música y el cine hasta la televisión, pasando por la literatura o el cómic. La sociedad de masas y, en general, la cultura audiovisual europea son la cola del gran dragón americano, y todo esto es lo que supo ver *Lotta poetica*.

En cuanto al enfrentamiento entre conceptuales y poetas visuales, es un tema que ha tendido a disiparse en el tiempo. Hay poetas que no lo consideraron ni lo consideran importante a día de hoy, como Lamberto Pignotti⁷². También hay artistas que lo contemplan como el fruto lógico del clima sociopolítico del momento, como

Madrid, Editora Nacional, 1974, p. 147.

⁶⁸ Sarenco, *La poesia visiva in Italia*, Brescia, Amodulo, 1971.

⁶⁹ «Estos periódicos a través de Ed Vulliamy, Richard Norton-Taylor y Hugh O'Shaughnessy intentaron esclarecer el papel que tuvieron los servicios secretos estadounidenses en los años del plomo». Norton-Taylor, R., «The Gladio File: did fear of communism throw West into the arms of terrorists?», *The Guardian*, 5 de diciembre, 1990, Londres, p. 12 [consulta: 5 de abril de 2022]. Disponible en: https://www.cambridgeclarion.org/press_cuttings/gladio_graun_5dec1990.html. Ferrer García, C., «La utopía entre humo y sangre. Una aproximación al estudio de Italia durante los anni di piombo», 2021, p. 25 [consulta: 7 de marzo de 2022]. Disponible en: https://www.academia.edu/52285980/La_utopia%C3%ADa_entre_humo_y_sangre_Una_aproximaci%C3%B3n_al_estudio_de_Italia_durante_los_anni_di_piombo

⁷⁰ La Operación Gladio fue la creación durante la Guerra Fría en Europa de una red de ejércitos clandestinos apoyados por la OTAN y la CIA, con la intención de actuar ante una hipotética invasión soviética e impedir el ascenso de los partidos políticos de izquierda a los gobiernos occidentales [N. del A.].

⁷¹ Ferrer García, C., «La utopía entre humo y sangre. Una aproximación al estudio de Italia durante los anni di piombo», *op. cit.*, p. 25.

⁷² Pignotti, L., «Richiesta di aiuto», 2020. [Correo electrónico].

es el caso de Jochen Gerz⁷³. En cualquier caso, no es en absoluto extraño este enfrentamiento en pleno contexto de la revolución de la escritura y del signo, ya que eran dos corrientes que se movían en terrenos muy próximos. Los conceptuales la abordaban de forma tautológica, rechazando la aparición de lo estético, y los poetas visuales se centraban en la segunda lectura que produce la visualización de la escritura: los conceptuales desmaterializaban el arte, mientras que los poetas visuales materializaban la escritura. Sus visiones de la interpretación de la escritura y del signo circulaban paralelas pero en sentidos opuestos, en ocasiones se interrelacionaban, por lo que era cuestión de tiempo que chocaran.

El tema permaneció en el aire décadas después, como se aprecia en el artículo de Fernando Millán «Il territorio concettuale e la poesia sperimentale in Spagna»⁷⁴, en el que el autor se plantea el equilibrio entre arte conceptual y poesía visual cuando afirma que a mediados de los años sesenta, estas dos corrientes comienzan al mismo tiempo su evolución para dar lugar ya en los años ochenta a lo que denomina «el territorio conceptual», lugar donde confluyen todas estas prácticas que han tenido un desarrollo paralelo⁷⁵. Este artículo se publicó en el catálogo de la exposición antológica de poesía experimental comisariada por Sarenco en 1998, *Poesia totale. 1897-1997: Dal colpo di dadi alla poesia visuale*, de la que se podría decir, a día de hoy, no solo que ha sido la más importante sobre el tema y la que ha tenido un carácter más internacional, sino que es también la conclusión de *Lotta poetica* y de toda la labor llevada a cabo por Sarenco desde los años sesenta. Esta exposición confirmaba que la poesía visual se había convertido en uno de los pocos movimientos de vanguardia que había pervivido en el tiempo y que había seguido creciendo desde sus inicios. Es probable que una de las razones de este fenómeno haya sido precisamente esa ausencia de éxito a nivel internacional que ha evitado su desgaste. En la actualidad está siendo objeto de revalorización en todo el mundo, como lo demuestra el creciente número de exposiciones y libros sobre el tema o la recién creada colección sobre Sarenco en la Universidad de Yale, los *Sarenco papers*.

En cuanto a la lucha proletaria y el «terrorismo ideológico» desarrollados por parte de Sarenco a lo largo de su vida, es obvio que a partir de los años ochenta va decayendo su intensidad y que el artista pasa a convertirse en todo lo que él mismo tanto había criticado, un marchante inmerso completamente en el mercado del arte. Pero sin ánimo de quitarle ningún mérito, podemos afirmar que Isaia Mabellini, alias Sarenco, consiguió ser hasta el fin de sus días lo que se había propuesto desde sus inicios en el mundo del arte: un personaje molesto y provocador, el artista del escándalo.

⁷³ Gerz, J., «Help request for a thesis», 2021. [Correo electrónico].

⁷⁴ Millán, F., «Il territorio concettuale e la poesia sperimentale in Spagna», en Mascelloni, E. y Sarenco (eds.). *Poesia totale. 1897-1997: Dal colpo di dadi alla poesia visuale*, Catálogo de la exposición, Musei Civici di Mantua, Mantua, Ed. Adriano Parise, 1998, pp. 227-235.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 227.

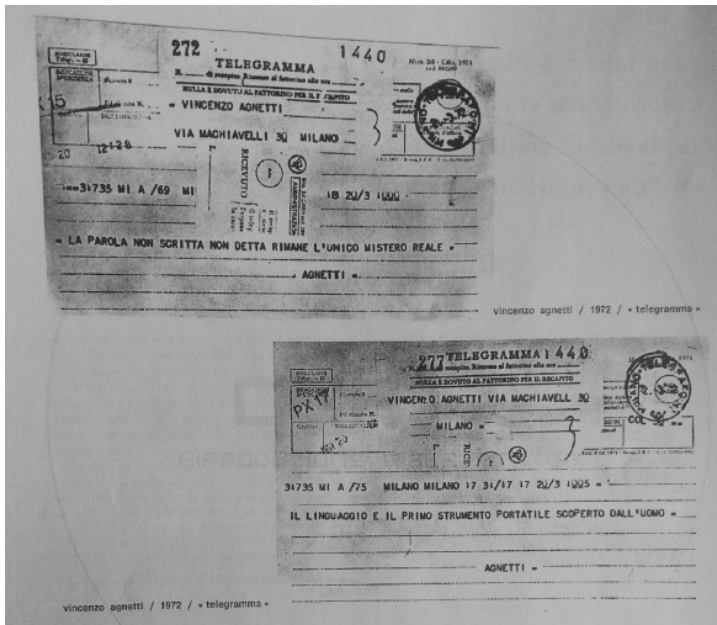


Fig. 1: Vincenzo Agnetti: "Telegrammas". (1972)

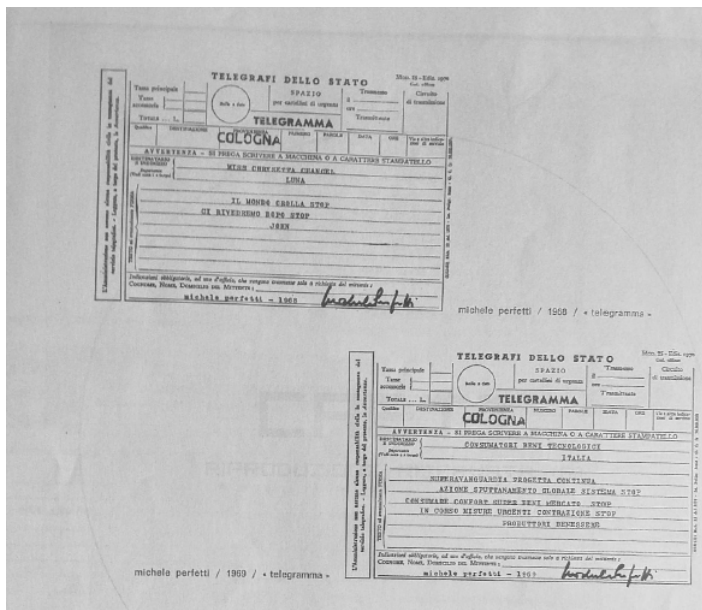


Fig. 2. Michele Perfetti. "Telegrammas". (1969)

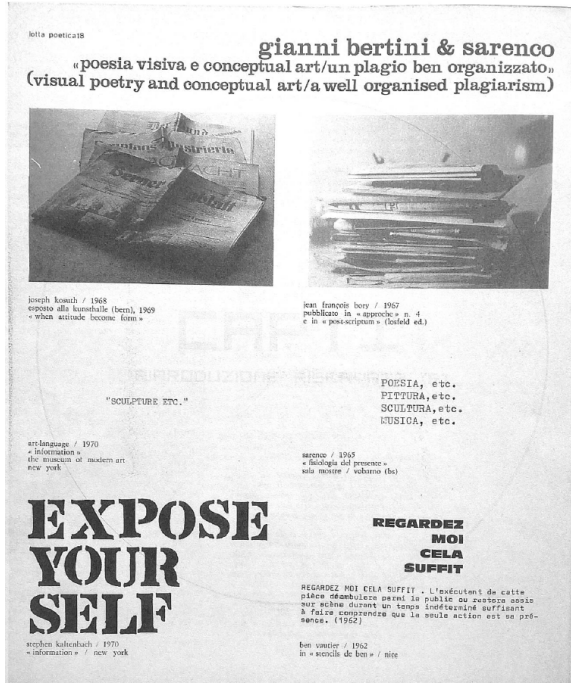


Fig.3.Comparativa de supuestos plagios del arte conceptual a la poesía visual. *Lotta poetica*, nº 5,(octubre 1971)

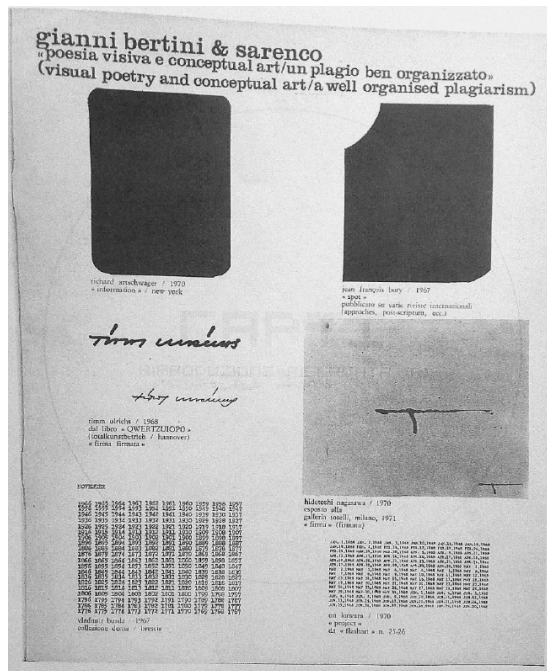


Fig.4.Comparativa de supuestos plagios del arte conceptual a la poesía visual. *Lotta poetica*, nº 5,(octubre 1971)

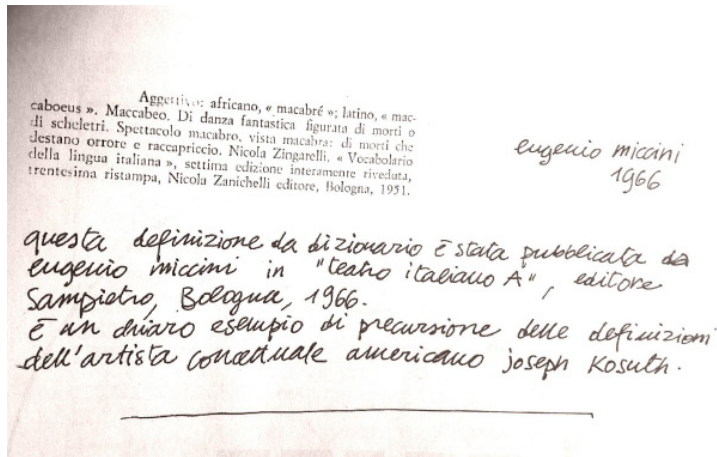


Fig. 5. Final de la polémica en el N°15-16 de *Lotta poética* (agosto-septiembre 1972)⁷⁶

6. Referencias bibliográficas

- Bacci, G., «Ingaggiare le immagini», en *Annali della Scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia. Series 5*, Pisa, Ed. Scuola normale superiore di Pisa, 2016, Documentación cedida por Texas Tech University ILL.
- Barreiro López, P., «La sombra de Marx. Vanguardia, ideología y sociedad en la crítica militante del segundo franquismo», en Barreiro López, P. y Díaz Sánchez, J. (eds.), *Crítica(s) de arte: discrepancias e hibridaciones de la guerra fría a la globalización*, Murcia, E.P.R. Murcia Cultural, S.A., 2014.
- Barreiro López, P., «Collectivization, participation and dissidence on the transatlantic axis during the Cold War. Cultural Guerrilla for destabilizing the balance of power in the 1960s», *Culture & History Digital Journal*, 4, 2015, p. 1 [consulta: 5 de enero de 2022]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7352061>
- Barreiro López, P., «Un Vietnam en el campo de la cultura: objetos promiscuos en el arsenal de la guerrilla», en Barreiro López, P. (ed.), *Atlántico frío: historias transnacionales del arte y la política en los tiempos del telón de acero*, Madrid, Brumaria, 2018.
- Batalla, J., «Jackson Pollock y la CIA: la historia secreta de cómo EE.UU. ganó la Guerra Fría cultural», *Portal Infobae*, 2021 [consulta: 5 de abril de 2022]. Disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2021/02/27/jackson-pollock-y-la-cia-la-historia-secreta-de-como-eeuu-gano-la-guerra-fria-cultural/>
- Bertini, G., «Contro il terrorismo critico: fort boyard», *Lotta poetica*, 7, Milanino sul Garda, Edizioni Amodulo, 1971.
- Carpi De Resmini, B. y Montecelio, G., *Lotta poetica. Il messaggio politico nella poesia visiva 1965-1978*, Foggia, Jacobellieditore, 2017.
- Carriedo Castro, P., «Guerra Fría y cultura. Un panorama sobre la libertad y el compromiso del escritor en la mitad del siglo XX», *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y*

⁷⁶ Fuente de las imágenes: <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=1&id=6&lang=IT>

- Jurídicas*, 15, 2007, p. 5 [consulta: 10 de marzo de 2022]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2206998>
- Cellant, G., «Arte povera: appunti per una guerriglia», *Flash Art*, 5, Roma, Giancarlo Politi Editore, 1967. Disponible en <http://www.patriziopeterlini.it/discorsi-darte-contemporanea.html>
- Ferrer García, C., «La utopía entre humo y sangre. Una aproximación al estudio de Italia durante los años de piombo», 2021 [consulta: 7 de marzo de 2022]. Disponible en: https://www.academia.edu/52285980/La_utop%C3%ADa_entre_humo_y_sangre_Una_aproximaci%C3%B3n_al_estudio_de_Italia_durante_los_años_de_piombo.
- Flynt, H., «Concept Art», en Young, L.M. y Mac Law, J. (eds.), *An Anthology of Chance Operations*, Nueva York, 1963.
- Galimberti, J., «A Third-worldist Art? Germano Celant's Invention of *Arte Povera*», *Art History*, 2013, pp. 418-441 [consulta: 8 de agosto de 2022]. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.12006.x>
- Galimberti, J., «Maoism, Dadaism and Mao-Dadaism in 1960s and 1970s Italy», en Galimberti, J., De Haro, N. y Scott, V.H. (eds.), *Art, Global Maoism and the Chinese Cultural Revolution*, Oxford, University Press Scholarship Online, 2020.
- Gallo, F., «Temi e vicende della decolonizzazione nelle ricerche verbosive italiane», Sapienza Università di Roma, 2020 [consulta: 2 de diciembre de 2021]. Disponible en: https://www.academia.edu/43129889/Temi_e_vicende_della_decolonizzazione_nelle_ricerche_verbovisive_italiane
- Gazzotti, M. y Zanoletti, N., *Omaggio a Lotta Poetica. 74 artisti e una rivista*. Bologna, Edizioni Fondazione Berardelli, 2009.
- LeWitt, S. «Paragraphs on conceptual art», *Artforum International Magazine*, 10, vol. 5, Nueva York, Artforum, 1967.
- Lippard, L.R., *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004.
- Maffei, G. y Peterlini, P., *Riviste d'Arte d'avanguardia gli anni sessanta/settanta in Italia*. Milán, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2005.
- McShine, K., *Information*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1970 [consulta: 4 de abril de 2022]. Disponible en: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2686>
- Menezes, P., «El experimentalismo poético moderno. Poesía visual: en busca del arte total», *Escáner Cultural*, 101, 2008 [consulta: 5 de marzo de 2021]. Disponible en: <https://revista.escaner.cl/node/596>
- Menezes, P., *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*, Sao Paulo, Ed. Experimento, 1994.
- Merola, V., «Tre domande a Sarenco», 2, 2013 [consulta: 8 de enero de 2021]. Disponible en: https://www.academia.edu/52285980/La_utop%C3%ADa_entre_humo_y_sangre_Una_aproximaci%C3%B3n_al_estudio_de_Italia_durante_los_años_de_piombo.
- Micacchi, D., «Censura alla Biennale: protestano gli artisti», *l'Unità*, 25, p. 3 [consulta: 20 de enero de 2022]. Disponible en: https://archivio.unita.news/assets/main/1964/06/25/page_003.pdf
- Millet, C., «Arte conceptual», en Ruiz, J., *La comedia del arte. (En torno a los Encuentros de Pamplona)*, Madrid, Editora Nacional, 1974.
- Millán, F., «Il territorio concettuale e la poesia sperimentale in Spagna», en Mascelloni, E. y Sarenco (eds.), *Poesía totale. 1897-1997: Dal colpo di dadi alla poesia visuale*, Catálogo de la exposición, Musei Civici di Mantua, Mantua, Ed. Adriano Parise, 1998.
- Millet, C., «L'art conceptuel comme sémiotique de l'art», *VH 101. Revue trimestriale*, 3, Zürich, Editions Essellier, 1970.
- Pergola, G., «Nuovi movimenti alla XXXII Biennale internazionale d'Arte di Venezia»

- [consulta: 8 de noviembre de 2021]. Disponible en: https://www.academia.edu/8283225/Nuovi_movimenti_alla_XXXII_Biennale_internazionale_dArte_di_Venezia
- Peterlini, P., «Sarenco, il guerrigliero», *Utsanga*, 8, 2015 [consulta: 21 de enero de 2022]. Disponible en: <https://www.utsanga.it/peterlini-sarenco-il-guerrigliero/>
- Peterlini, P., *Discorsi di arte contemporanea*, 2005 [consulta: 15 de junio de 2021]. Disponible en: <http://www.patriziopeterlini.it/discorsi-darte-contemporanea.html>
- Peterlini, P., *Sarenco: Le riviste, la lotta*. Verona, Nomadnomad, 2005.
- Pujals Gesalí, E., «¿Poesía visual en traducción? El otro “estilo internacional” de 1965», *Ciberkiosk*, 2018, p. 14 [consulta: 17 de noviembre de 2021]. Disponible en: <http://www.ciberkiosk.pt>
- Sarenco y Bertini, G., «Poesía visiva e conceptual art / un plagio ben organizzato», *Lotta poetica*, 1, 2, 3, 5, 9 y 11, Milanino sul Garda, Edizioni Amodulo, 1971.
- Sarenco y Bertini, G., «Poesía visiva e conceptual art / un plagio ben organizzato. Arte conceptual by Clemente Padin», *Lotta poetica*, 11, Milanino sul Garda, Edizioni Amodulo, 1972.
- Sarenco, «Editorial 1», *Lotta poetica*, 1, Milanino sul Garda, Edizioni Amodulo, 1971.
- Sarenco y De Vree, P., «Lotta poetica 1971-1975», *Factotumbook*, 1, Calaone-Baone, Factotum-art, 1977.
- Sarenco, «Poesía visiva e conceptual art / un plagio ben organizzato. I fascisti concettuali», *Lotta poetica*, 7, Milanino sul Garda, Edizioni Amodulo, 1971.
- Stonor Saunders, F., *La CIA y la guerra fría cultural*, Barcelona, Editorial Debate, 2013.
- Sutherland, Z., «Conceptualismos globales», *New Left Review*, 98, 2016, Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación / Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador–IAEN, p. 94 [consulta: 7 de agosto de 2022]. Disponible en: <https://newleftreview.es/issues/98/articles/zoe-sutherland-el-mundo-convertido-en-galeria-de-arte.pdf>
- Szirmai, A., «Riviste di poesia sperimentale negli anni sessanta-settanta in Italia. Riviste italiane d’artista nella collezione dell’archivio Artpool de Budapest», 2018, p. 20 [consulta: 4 de agosto de 2021]. Disponible en: https://www.academia.edu/37610724/riviste_di_poesia_sperimentale_negli_anni_sessanta-settanta_in_italia_riviste_italiane_dartista_nella_collezione_dellarchivio_artpool_di_budapest
- Wright, S., *Storming Heaven: Class Composition and Struggle in Italian Autonomist Marxism*, Londres, Pluto Press, 2002.