

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

Entrevista con Bartolomé Ferrando

Autor/es:

Albelda, José L.

Citar como:

Albelda, J.L. (1995). Entrevista con Bartolomé Ferrando. Banda aparte. (3):37-41.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42156>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



A propósito de *Texto Poético y la poesía visual en Valencia*.

## ENTREVISTA CON BARTOLOMÉ FERRANDO.

José L. Albelda.

- Hablemos de los inicios de tu interés por la poesía visual.

Comencé a tener contacto con la poesía visual en 1973, a partir de una exposición en el Colegio de Arquitectos de Barcelona titulada *Poesía Concreta*, en la que se veían ejemplos de toda la poesía concreta centroeuropea junto a representantes del país como Brossa, Viladot, Iglesias del Marquet y Fernando Millán. Aquello me impactó mucho, con una sólo exposición. Sin embargo este tipo de poesía surge en 1951 con carácter internacional. Veintidós años después de su origen es cuando yo me entero de que hay algo que se llama poesía concreta.

- ¿Y aquí en Valencia, existían iniciativas parecidas?

Por aquel entonces yo vivía en Barcelona, en Valencia creo que no llegó a haber ni siquiera una exposición de poesía concreta o visual en el inicio de los 70. Existían dos personas que la trabajaban y tenían información al respecto: Josep Lluís Seguí y Ferrán Cremades, que participaron con algunos poemas en una revista francesa que se llama *Doc(K)s*. En un número de esa revista había una página dedicada a la poesía valenciana. Se citaba a Ausias March y luego todo el resto de la página estaba lleno de interrogantes.

Por esas fechas también se publica el libro *La escritura en libertad* de Fernando Millán en Alianza Editorial. El libro recogía ejemplos de toda la vanguardia mundial de poesía visual, lo cual supuso un gran aporte de información -sobre todo visual más que teórica- sobre el tema. Fernando Millán trabajaba en Madrid con el grupo N.O., con José Antonio Cáceres, y en relación con otros poetas que hoy no se quieren llamar poetas visuales como Ignacio Gómez de Liaño y Jesús García Sanchez. En Barcelona, como decíamos antes, estaba Brossa, Viladot e Iglesias del Marquet. Posteriormente, en nuestro ámbito, además de Rosa Sanz, David Pérez, Manuel Costa, José Díaz, Vicente Pla, Carmen Navarro y yo,

# comienzo de línea

estaba Josep Sou y el compositor Javier Darías en Alcoi; también podemos mencionar algunos trabajos de Valentí Figueres y obras puntuales del pintor Mariano Navarro Larrañaga. Por último, ya a finales de los 80 e inicios de los 90, la gente joven que surge de la Facultad de Bellas Artes y de la experiencia de A.N.C.A.<sup>3</sup>.

- Cuando se inicia *Texto Poético* en Valencia, no comienza como grupo, sólo como publicación...

La idea surge en el año 1975. Yo estaba empeñado en hacer una publicación de poesía visual, aquí no había nada excepto el libro de Fernando Millán. Una noche comencé a escribir a todas las direcciones que tenía, que eran del orden de mil quinientas, y a enviar una serie de poemas concretos que había preparado. Los reproduce en *offset* y los envié. Ese



fue el punto de arranque, *Texto Poético 1*, que apareció en 1977 con una pobreza de medios extraordinaria.

Comencé yo sólo y posteriormente invité a David Pérez y a Rosa Sanz. En el segundo número ya trabajamos en grupo.

# fin de línea

- ¿Cómo prosigue *Texto Poético* y cuál es su línea de actuación?

*Texto Poético* aparece hasta el número 9, publicado entre 1987 y 1988. Eran publicaciones de autor, fruto de nuestro trabajo y también del maremagnum de envíos que nos fue llegando. Pretendíamos que aquella publicación llegara a gente no especializada, por eso preferimos evitar los cauces de difusión habituales. Queríamos contactar directamente con la gente y discutir. Y así lo hicimos. Poníamos una mesita en la calle con los *Textos Poéticos* y a la gente que se mostraba interesada le dábamos un ejemplar para que al menos lo mirara. Lo más interesante de aquella experiencia era el poder discutir con ellos. Algunos lo dejaban y se iban, a otros les hacía gracia y se ponían a hablar de la publicación. También hacíamos envíos e intercambios. Era una manera de mostrar un trabajo que no tiene fácil difusión, ni siquiera ahora.

- Sin embargo en la actualidad sí que existen pequeñas ediciones de poesía que utilizan los medios de difusión normales, ¿cómo fue vuestra experiencia de fidelidad a medios de difusión alternativos?

El resultado fue interesante, los primeros números tenían una tirada de 250 ejemplares y a partir del nº 6 fueron 1000 ejemplares y se vendían o intercambiaban todos. Lográbamos, pues, mayor difusión que las habituales ediciones de poesía, de pequeña tirada y escasa venta. En unos pocos años llegamos a crear un grupo de "Textopoético-adictos" que nos preguntaban continuamente cuándo íbamos a sacar el próximo número.

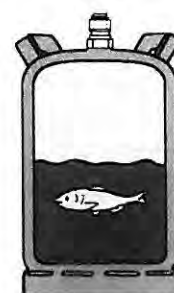
- ¿Se puede hablar de una personalidad grupal o una cierta filosofía común en las distintas publicaciones de *Texto Poético*?

Sí, *Texto Poético* está claramente influenciado por *Fluxus*. En 1961 comienza *Fluxus* que también muestra un cierto interés por la poesía, como podemos ver en algunos trabajos de Yoko Ono, Ben Vautier o Walter Marchetti. Por otra parte, teníamos contacto con miembros italianos del grupo *Setanta* como Luciano Ori o Eugenio Miccini y ellos nos iban mandando documentación y textos. Ésto nos permitía estar al tanto de lo que se hacía en el extranjero en los 70.

- ¿Qué se pretendía como aportación al panorama literario o cultural en aquel momento?

Como decíamos, *Texto Poético* tiene una principal herencia *Fluxus* y una subinfluencia de la Poesía visual y concreta. Lo que se pretendía principalmente era dar a conocer una serie de formas de hacer que nos parecían fundamentales. Se trataba de mostrar, dentro del ejercicio de lo poético, una forma de ver distinta que apuntara hacia la integración, por el otro, del arte con su vida común. Este planteamiento tiene una clara herencia *Fluxus*, descubierta en Marchetti, en Yoko Ono, etc. herencia a la que queríamos aportar nuestro granito de arena. Seguimos con esa técnica, pero matizándola con propuestas a veces cercanas a lo mínimo y en otras ocasiones asumiendo un discurso que no tenía gran cosa que ver con *Fluxus*, y que tenía mucho más que ver con Boso, un poeta que nos fascinaba. Era oriundo de un pueblo de Palencia y vivía en Bonn, donde se hizo un jardín Zen trayéndose las piedras en avión desde Japón.

- Comenta lo que supone el inicio de vuestra etapa docente en la Facultad de Bellas Artes a finales de los 80. Y en qué sentido se inscriben vuestras propuestas en ese contexto académico.



David y yo nos separamos en 1983, es decir antes de que ambos entráramos como profesores en la Facultad. En el inicio yo planteé tres propuestas sobre las que trabajar con los alumnos: la poesía visual, el libro objeto y la *performance*. Sin dudar la gente se decantó por la *performance* desde el primer día. Lo que comencé a enseñar estaba bastante al margen de lo estrictamente académico. Yo tampoco conocía la realidad de Bellas Artes, pero espontáneamente la *performance* surgió como una enseñanza paralela a las asignaturas que el alumno solía cursar.

- ¿Crees que el inicio del período de la Facultad puede haber influido en el desarrollo de propuestas artísticas experimentales en Valencia, por ejemplo las que se concretaron en la experiencia de A.N.C.A.?

Progresivamente fue perfilándose un interés hacia lo que se podría definir "arte intermedia" en el que convivieran por lo menos dos lenguajes artísticos interseccionados, para facilitar la pérdida de lo que se puede entender como carácter específico. Posteriormente se amplió la experiencia al *Land Art*, Poesía Objeto y *Happening*. El origen de A.N.C.A. partió también de una iniciativa de los alumnos. Al acabar el primer año yo les hablaba de que había en Quebec algunos centros en los que la gente se dedicaba a la Instalación y a la *Performance*. Surgió la idea de hacer algo aquí. Nos propusimos ampliar el trabajo que desarrollábamos en la Facultad y difundirlo en otro entorno. Ese primer año no funcionó porque hacía falta un local y había poca gente. El segundo año en cambio se reunió un grupo suficiente de alumnos e iniciamos la experiencia. Luego la realidad ya comenzó a ser un poco más dura: alquilar un local, ponerlo en funcionamiento, el agua, la luz...

- Y qué tal fue la experiencia de cara al exterior, porque hicisteis bastantes actuaciones...

No hubo excesivo apoyo por parte de la prensa o las instituciones, exceptuando la Facultad de Bellas Artes. Parecía que no resultaban gratas nuestras iniciativas a pesar de que no se trataba de competir con ninguna galería. Eran propuestas no comerciales que pretendían ofrecer a los alumnos la posibilidad de mostrar su trabajo. Yo lo apoyé mucho al principio y luego intenté que fuera yendo sólo, pero la continuidad sin apoyos institucionales resultó difícil.

- Sociológicamente, ¿qué efecto crees que pueden tener los nuevos comportamientos artísticos?

Yo pienso que de momento tienen un efecto escaso, haría falta un asentamiento real de una serie de gente, espacios con medios y que se iniciara un proceso de autogestión, sin dirigismos, competencia etc. Ciertamente es un proyecto difícil pero interesante. Deberían habilitarse espacios -que en sí existen- y ofrecer esa alternativa a gente que trabaja en arte no comercial. Si no, estaríamos siempre hablando de un arte que se reduce al ejercicio de lo mercantil. No se trata de rechazarlo pero tampoco de limitarse a esa única posibilidad. Existen otras formas de hacer.

• ¿Crees que otros cauces y otros objetivos pueden incidir de otra manera en la sensibilidad de la gente?

Sí y no. No creo que una instalación bien hecha sea menos efectiva que una exposición bien hecha, por ejemplo. Yo no creo que las sociedades estén anquilosadas, sino que según lo que tú les ofrezcas la gente reacciona y se interesa. Faltan mecanismos que permitan diversificar las propuestas artísticas y den cabida a trabajos experimentales. No se puede limitar la práctica creativa a aquello que es vendible dentro de los circuitos tradicionales.

<sup>3</sup>Asociación de Nuevos Comportamientos Artísticos.

```
C:\> help mat.ame  
C:\> help mat.ame  
C:\> help mat.ame  
C:\> help mat.ame  
C:\> help mat.ame  
C:\> help mat.ame
```