

INFLUENCIA DEL INISMO EN LA CIVILIZACIÓN MUNDIAL CONTEMPORÁNEA

de JULIO CARRERAS (H)

El INismo constituye la vanguardia por excelencia del siglo XXI. Capitalizando para sí todos los recursos de anteriores revoluciones artísticas, ha sabido concentrarlas, para constituirse en bisagra estética de la nueva civilización. He aquí una breve reseña de algunos conceptos centrales de su vigencia en nuestra sociedad contemporánea, y los principales datos de su importante historia.

La función de las vanguardias estéticas

En todo tiempo fueron puñados de hombres y mujeres capaces de percibir el sentido de la existencia – y por tanto sus necesidades vitales futuras –, quienes marcaron los caminos hacia donde debían dirigirse las sociedades humanas, so riesgo de perecer si no hacían caso a estas señales. Así, en el plano social, desaparecieron civilizaciones enteras, como los asirios, por no captar el sentido de las necesarias adecuaciones que la historia exigía para poder permitirles una continuidad en su cultura.

Otras concepciones culturales en cambio, como la egipcia o la griega, tuvieron continuación y desarrollo pleno a través de todas las civilizaciones consecutivas, y aún hoy siguen deparando al arte, las comunicaciones o las ciencias factores novedosos de recreación.

Hemos citado ya el papel importantísimo de las vanguardias europeas en el siglo XX, para el desarrollo de la actual sociedad de la información que vivimos hoy¹. Dentro de ese impulso poderoso que la civilización humana aporta a través de las corrientes artísticas europeas se inscribe el INismo, como vanguardia culminante. Ella infunde factores determinantes en la civilización contemporánea, pues su vigencia no se limita a salas de exposición o museos, sino alcanza a cada uno de los actos cotidianos de los actuales ciudadanos de la Sociedad Humana Globalizada.

Esta intención – y función real – queda claramente patentizada en la declaración INista del grupo español, en su IV Manifiesto Inista de *Grafe Koiné*. Lo citaremos textualmente, por la importancia que adquiere para nuestro propósito presente:

Inipolis

Para un inista la ciudad es una hoja de papel sobre el que escribir su poesía.
La realidad es por tanto para los ojos del inista un inmenso poema-paisaje.

La Poesía envuelve al poeta, lo rodea, lo cubre; modificando la visión que él tiene de sí mismo, de la ciudad y mundo que le rodea.
Para el poeta inista la ciudad no es por tanto un caos; y sí un cosmo, con reglas y mecanismo propios, un lugar ideal en el vivir y crear.
Un lugar en cual gozar de una absoluta libertad a la hora de escoger los soportes, códigos, modalidad lingüística, técnica, etcétera.
Y por lo tanto traducir todo esto en una explosión de creatividad.
Para el poeta inista la ciudad es por tanto un sistema de signos, un código urbano.

Este documento, publicado en mayo de 1998, no hace sino confirmar la importante gravitación del INIsmo como vanguardia estética en el desarrollo continuo de las pautas esenciales que rigen la actual sociedad de la comunicación contemporánea.

El arte en las sociedades del conocimiento

En el Congreso de Arte Comparado *La Idea del Visionario*, sostuvimos como núcleo de nuestra ponencia que con el tiempo, el arte no necesitaría soportes materiales para expresarse: “la humanidad – decía entonces – suscitará seres capaces de dar vida a sus ideas. Sin intermediarios como el papel o los pinceles, sino con su sola energía creativa. Estoy hablando de crear, con la mente, imágenes y formas visibles”².

Nueve años después se difunde en los medios de comunicación la siguiente noticia:

Sony ha patentado una idea para transmitir los datos directamente al cerebro, con la meta de permitirle a una persona ver películas y videojuegos, además de poder oler, saborear, y quizás incluso percibir cosas. En la patente, Sony usa una técnica que no usará implantes en el cerebro ni cirugía para manipularlo. La patente describe que un dispositivo dispararía pulsos de ultrasonido a la cabeza, para modificar selectivamente el encendido o apagado de las neuronas en zonas seleccionadas del cerebro.

Si bien por diferentes caminos, la tecnología moderna no hace sino confirmar nuestras presunciones lógicas. Cada vez menos se considera necesario la traslación física del receptor de la obra hacia un lugar determinado, para posibilitar un intenso tráfico – yo diría casi permanente tráfico – de ideas estéticas e imágenes, sonidos, conceptos, también esencialmente estéticos, a través no sólo de los medios sino de la mismísima vida cotidiana³.

Es que las aceleradas transformaciones de las sociedades actuales han provocado el deslizamiento del significativo visual hacia el territorio de la imagen-movimiento. Con lo cual decretaron también la caducidad de los dispositivos espacializados de la percepción, y también los modos de comprensión para la obra de arte.

La objetivación misma de la obra de arte ha perdido hoy significación central, ante el predominio de la “difusión” de su forma virtual.

Hoy en día, gran parte de la energía resultante de una práctica artística no requiere concretarse en objeto alguno, sino, en mera forma codificada. Para las nuevas prácticas no es ya que carezca por completo de sentido hablar de original – ni siquiera lo tiene hablar de las copias (como no lo tiene hablar de copias cumplido el tránsito del disco hacia el mp3). El tiempo en que el régimen de circulación pública de los productos resultantes de las prácticas artísticas se refería a algún tipo de “objetos” está viendo terminar su ciclo.

En esta nueva sociedad de la información que ya vivimos, la obra de arte no necesita ser “expuesta” en su sentido tradicional, sino sólo “difundida” a través de los medios de comunicación.

Los antiguos dispositivos espacializados de engranaje para la percepción social de las prácticas artísticas (museos, galerías de arte...) van quedando cada vez más inadecuados, pues. Salvo en su articulación dinámica con los medios de comunicación masiva.

La transformación de las nuevas sociedades sitúa en primer plano el trabajo inmaterial, la producción de sentido y afectividad, el trabajo intelectual y pasional. El desafío más importante que las prácticas artísticas contemporáneas enfrentan apunta a redefinir su papel antropológico en relación a este gran desplazamiento. La vieja circunscripción de la idea del trabajo a la economía productiva y la producción de objeto está quedando patentemente obsoleta, y no sólo por el desproporcionado mayor peso que la economía financiera y de la pura circulación de capitales está adquiriendo en las nuevas sociedades, sino también por el hecho de que la producción inmaterial y la circulación del sentido, de la información, se están convirtiendo en las modalidades de intercambio más importantes en las sociedades emergentes.⁴

La recategorización aparejada al presente trabajo inmaterial, ha ubicado a este en el centro mismo de las nuevas economías. Esto conlleva una gran transformación: todo el espectro de una producción que antes era considerada “superestructural” ha pasado a convertirse en la parte nuclear del comercio antropológico contemporáneo.

En las nuevas sociedades del trabajo inmaterial, sociedades del conocimiento, las prácticas de producción simbólica – actividades orientadas a la producción, transmisión y circulación en el dominio público de los afectos y los conceptos (los deseos y los significados, los pensamientos y las pasiones) – llevan un papel protagonista y prioritario. El artista, entonces, ya no figura en ellas como un mero símbolo-tótem, sino como un participante más de los intercambios sociales de producción social.

La sociedad de comunicación trajo un proceso de “estatización” difusa del mundo contemporáneo, sin el que el nuevo capitalismo no sería pensable.

“Si el efecto del capitalismo industrial sobre el sistema de los objetos (y por ende sobre el sistema de necesidades, y el de las relaciones) fue su transformación generalizada a la forma de la mercancía, podría decirse que el efecto más característico del capitalismo postindustrial es la estetización generalizada de tal mercancía, la transformación de ésta (y por ende del sistema de necesidades, y el de las relaciones, sometido por tanto a una segunda metamorfosis) a su forma estetizada. Lo que preside en efecto la circulación social actual de objetos, bienes y relaciones, no es ya el valor de uso que podamos asociarles ni aún el valor de cambio: sino, y por encima de todo, su valor estético, la promesa que contiene de una vida más intensa, más interiormente rica”⁵.

Cada vez adquiere más vigencia conceptual en la civilización contemporánea la denominada “justificación estética de la existencia”. Los parámetros sociales de reconocimiento, de socialización y subjetivación, de pertenencia a un grupo social y distinción dentro de él, se hacen reposar cada vez más en el valor estetizado. Y es la carga de éste contenido, que el nuevo capitalismo añade a objetos y relaciones, materiales o inmateriales, la que determina su nuevo valor social.

Pues bien, es el INismo, vanguardia precursora en todos los campos, desde la letra hasta la imagen virtual y el cine, la que ha comprendido desde mucho antes de su inicio el carácter de la revolución conceptual que sobrevino, particularmente en la última etapa del siglo XX, y precisamente por ello la ha dotado notablemente de contenidos.

¿Qué es el INismo?

Pero veamos ahora de dónde y cómo se gesta este movimiento vital, ya que es oportuno dejar consignado su camino para uso de las generaciones futuras. El I.N.I. (Internazionale Novatrice Infinitesimale) o Inismo, como a menudo es llamado, nace en París el 3 de enero de 1980, fundado por Gabriele-Aldo Bertozzi. Es el último movimiento de vanguardia que, favorecido por las instancias de nuestra época, ha alcanzado en poco tiempo las dimensiones de una verdadera corriente internacional.

Dice Laura Aga-Rossi, una de sus co-fundadoras, en un reportaje:

Las primeras obras nacieron y fueron expuestas súbitamente después de la fundación en París. Eran «plásticos» sólo en apariencia, porque en realidad uno de los empeños aceptados desde el comienzo fue la abolición de los sectores operativos, la eliminación de los confines entre las escrituras, los signos, los colores, los sonidos, y si quieres entre poesía, pintura, escultura, música y otros”.⁶

Siempre en París, del 17 de septiembre al 12 de octubre, en el Centre d'Art et de Dessin, 34 Rue du Louvre, se expusieron nuevas obras del movimiento INista,

que acababa de nacer. Participaron en ellas Giulio Tamburrini, Angelo Merante, Antonino Russo y Rosaria Sav'ini, además de Bertozzi y Aga-Rossi.

Al principio el INismo fue un movimiento con sede "en todas partes". Con el tiempo consideraron necesaria una dirección fija; entonces se fundó la Sede Central Mediterránea, en Via Trionfale 10041, 00135 – Roma, residencia de Tamburrini, quien creó el papel con el encabezamiento y en el que escribió a *Futurismo Oggi*: "Caro Benedetto, quale omaggio alla prima Avanguardia Storica il FUTURISMO ti chiediamo di annunciare sulla tua rivista che in Italia si è ufficialmente costituita l'INTERNAZIONALE NOVATRICE INFINITESIMALE". El anuncio apareció inmediatamente en el número de enero/febrero y recibí como respuesta el billete "sintético" de Moreno Marchi, primer corresponsal, fechado 14 de abril: "Ho letto su *Futurismo-Oggi* il vostro comunicato. [...] Mi metto in contatto". Los INistas le respondieron: "probabilmente sei una delle persone più intelligenti della Riviera dei Fiori". Así comenzó la fecunda relación con el inista de San Remo.

Muy pronto el Inismo fue una realidad internacional. Estados Unidos, Argentina, España, Brasil, Cuba, se unieron sucesivamente al indetenible curso que este movimiento de vanguardia había adquirido. Citaremos de nuevo a Laura Aga-Rossi, narrando los primeros tiempos: "Fue Gabriel Cacho-Millet, periodista de Ansa, quien difundió la noticia en Argentina y de allí pasó a España gracias a María Pilar Alberdi. Parecía que en Argentina no esperaban otra cosa, recibimos muchísimas cartas"⁷.

Entre los primeros inistas, estuvieron Antonino Russo y a Angelo Merante. Fue Antonino Russo quien organizó la primera exposición inista italiana, en la Librería Guida, de Nápoles. Precisamente, en pleno terremoto (2-10 de abril de 1981).

Angelo Merante, junto a un grupo de estudiantes organizó un viaje de estudio a París, pidiendo a Bertozzi que les acompañara. En el tren "tomaron" el cartel Paris-Chambéry-Torino-Roma Termini utilizándolo como base para una obra colectiva inista, *L'œil cacodyINI, homenaje a Picabia*, con la que participaron a la muestra organizada por el Salon *La Lettre et le Signe*. Desde entonces Merante fue inista y uno de los más valiosos. De su primer periodo se recuerda, sobre todo, que durante ese setiembre de París colaboró en la divulgación del primer manifiesto inista.

En Roma los INistas trabajaron noches enteras revolucionando la estética fotográfica.

En Pescara, la primera en divulgar el Inismo fue una revista abrucesca. Vincenzo Rossi, escritor y poeta, seguía con mucha simpatía el surgir del INismo y dio el anuncio en *Oggi e Domani* en diciembre de 1980.

A pesar de la gran diferencia de edad, se creó una relación directa, también de amistad, con los representantes de las vanguardias históricas. No obstante que el nacimiento del Futurismo sucedió en 1909, con el primer manifiesto y el del Surrealismo a 1919, con *Les Champs magnétiques* de André Breton y Philippe Soupault, el destino ha hecho que estos artistas se encuentren luego, lejos de los libros, en la vida misma.

Sobre todo Bertozzi, conoció personalmente a muchos futuristas. Algunos han escrito sobre él, como el secretario de Marinetti, Luigi Scrivo, o el poeta napolitano Francesco Cangiullo que le ha dedicado sus obras y le ha dirigido cartas de notable importancia. Ha conocido también a Aldo Palazzeschi, pero una amistad más íntima la tuvo con Primo Conti, como todos saben.

También dadaístas, como por ejemplo Olga Molher Picabia o Angèle Lévesque, quienes aportaron al INismo documentos inéditos, después publicados entre sus obras, o también Hans Richter.

Asimismo con los poetas sonoros, como Henri Chopin o la vanguardia italiana, como Antonio Bueno, representante de la poesía visiva, quien ilustró *Scienza e Pazienza* de Bertozzi.

En esta *Breve historia del INismo*, debemos mencionar principalmente a Pietro Ferrua que, fundador del Inismo estadounidense. “Anárquico con guantes blancos”, cuando conoce al INismo era profesor a tiempo completo en la Universidad de Portland, Oregón. Se interesaba especialmente en las últimas vanguardias. Pronto se pondría en contacto con Bertozzi, que había publicado en *Si & No, Lettrismo. Osservazioni sulla genesi del movimento* que fomentó la ya famosa querrela con Isou a propósito del Futurismo. Ferrua, quien compartía la tesis de Bertozzi, y que no se limitaba a la investigación, sino también tomaba parte activa en la organización de convenios y manifestaciones, comenzó a enviarle diversos artículos y publicaciones, tanto sobre el argumento como sobre la vanguardia en general. Fue así que Bertozzi le preguntó un día “si quería ser protagonista o sólo un cronista de los fermentos de nuestro tiempo; conducir el carro, ya que tenía la capacidad, o permanecer en la estela de los acontecimientos”. Evaluado el empeño y la responsabilidad, Ferrua se adhirió plenamente y en 1985 fundó el Inismo estadounidense.

Giorgio Mattioli, actor y director INista, es otro de los “pilares” humanos en que se basa el movimiento.

Cercano al INismo desde enero del '82, luego de la puesta en escena del *Escuriale* de Michel, de Ghelderode, se convirtió en inista en 1983. Mattioli insistió para que Bertozzi escribiera una pièce que tardaba en llegar, en medio de tantos fermentos y entonces decidió conseguirla por sí mismo. Cierta día anunció que estaba poniendo en escena una obra, extraída de textos y creaciones de Bertozzi, con la superposición de textos y poesías de otros inistas e inifilos. El resultado fue sorprendente: había sabido captar verdaderamente el Signo de este movimiento: había nacido *Inisfera*.

Jamás una representación de vanguardia había suscitado tan apasionada participación. Los espectadores no eran iniciados, junto a los INistas se encontraba gente común, que había olvidado la lógica, el eterno ‘¿qué significa?’ o el ‘no entiendo’ y se había dejado arrollar, vale la pena decirlo, por el ritmo del signo que había logrado penetrar y despertar el ritmo de cada uno. Del comienzo al final se seguía un desarrollo sin fracturas, un pasaje gradual que de la palabra llevaba a lo abstracto;

una comprensión que pasaba cada vez más del logos al pathos. Los actores se convertían en letras, fonemas, colores, dando vida a una trama que cada espectador seguía e inventaba de acuerdo al propio grado de emancipación. La atmósfera de la sala estaba dirigida toda al escenario y al final, investida con la piramidal interpretación de Mattioli, se manifestó con un memorable resonar de aplausos.

El INIsmo internacional

Iniero Garesto, Giovanni Agresti, François Proia, Lisiak-Land Díaz, Paola Di Pancrazio, Marinisa Bove, Argentina Capriotti, constituyeron la generación joven del INIsmo hacia los 90. Durante ese periodo nacen importantes obras, como las expuestas en la muestra *Rimbaud e l'Avanguardia*, la novela de viajes inista *Mikela o le storie del segno quotidiano*, junto a una serie de libros de artista *Parigi/Roma/Parigi* donde fotografías de techos y calles son la fuente y el blanco de un viaje ininterrumpido.

Por su parte, François Proia, ítalo-francés, docente en la Facultad de Idiomas y Literaturas Extranjeras de Pescara, se acerca primero a *Bérénice*, revista del INIsmo, que lo tenía entre sus colaboradores como un experto de cine de vanguardia. También él estaba interesado en el Inismo, pero por su discreción, acompañaba al principio sin decir nada. Sólo después de tres años, en marzo de 1988, pidió y entró oficialmente a formar parte del Inismo. Desde entonces su contribución a la historia y afirmación del movimiento ha sido precioso; gran trabajador, entusiasta, generoso de su tiempo y de su capacidad ha producido la primera videoinipoesía *Inismo* y su film *Ini soit qui mal y pense. De Rimbaud à Bertozzi* es una joya de cinematografía inista. Es además miembro activo del C.U.S.M.A.R.C. (Centro Universitario di Sviluppo Multimediale Applicato alla Ricerca e allo studio della Creatività).

Lisiak-Land Díaz, de lengua materna española, autora estimada en Italia y en el extranjero, reinventó para el Inismo los signos de las antiguas civilizaciones sudamericanas, en particular la peruana. Ha traducido al español el ensayo de Bertozzi *Prima dell'Inismo. Introduzione all'avanguardia (Antes del Inismo)*, publicado en el n. 22, abril 1992, de la revista madrileña *Koinè*.

El INIsmo va creciendo entonces en el mundo, desarrollándose como dijimos las vanguardias argentina, española y cubana.

Cada año se efectúan encuentros internacionales, como el Convenio Internacional *La Lettera e il Segno nelle "Scritture" contemporanee*, que ha reunido a los protagonistas y mayores especialistas del Inismo, Letrismo, Poesía Sonora, Poesía Visiva. Y más tarde *La Idea del Visionario*, *La Magia* y otros sucesivos encuentros que han mantenido en constante evolución al INIsmo hasta hoy.

Sin duda Sandro Ricaldone y Eugenio Gianni son también conspicuos representantes de este meduloso movimiento. El primero se puso en contacto con

Bertozzi en octubre de 1985 y organizó una muestra INIsta en la Galleria Isleño, de Génova. Pero entró oficialmente a formar parte del Inismo en mayo de 1990, con la presentación del catálogo de las muestras de Bolonia, Bari, Venecia.

Eugenio Gianni, después de haber enviado a Bertozzi una de sus obras, se encontró con él por primera vez en S. Apollinare, en setiembre de 1987. Inista desde setiembre de 1990 ha visto nacer el *Secondo manifesto INI*; ha asistido a la famosa redacción de aquél de la videoinipoesía; ha publicado en revistas importantes artículos y documentos sobre el Inismo y es también autor de *INibace*, un manifiesto que, confirmando la práctica del juego como componente de la creación, supone una lucidez teórica y afirma una crítica despegada pero desgarradora, que señala el punto medular de viejos malentendidos.

Mientras tanto, Francisco Juan Molero Prior organiza en Madrid el *Premio inista de Poesía Gabriele-Aldo Bertozzi* en 1992. A partir de estos años el desarrollo del INismo es pujante, debido a lo cual sería difícil nombrar hoy a todos sus participantes.

A propósito de España, se puede resumir la actividad del Inismo español a través de los nombres de los grupos y de las revistas. Es necesario nombrar, pues, el Inismo Gallego con la revista *A Zebra inista*; el Inismo Vasco-Zeinu(E) con *INizial*; el Inismo Andaluz con *Inia Kelma*; el Inismo Asturiano con *La Horcadura inista*; el Inismo Madrileño con *Grafe Koinè* dirigida por Francisco Juan Molero Prior, fundador en 1986 del Inismo español y coordinador, además, de todos los grupos a través de Inispania.

En cada imagen, en cada signo del arte contemporáneo ha dejado sus vestigios, pues, este movimiento artístico que hoy atraviesa un momento de verificación práctica a través de los medios masivos de comunicación y la civilización actual.

¹ *La función del visionario en la mayor revolución universal. El Ini como vanguardia en América*, in *Bérénice*, IV, 10-11, (marzo-luglio 1996).

² *Ivi*, p. 235.

³ Esto es verificable, por cierto, en las sociedades avanzadas con relación al manejo de la tecnología, pero dada su función de vanguardias en lo referido al sentido de la evolución humana actual, es previsible que tarde o temprano todas las sociedades humanas de la Tierra se registrarán por la cultura tecnologizada que hoy envuelve a los sectores más desarrollados del mundo.

⁴ *Dédalo, redefinición de las prácticas artísticas*, s.21 (LSA47), Foro de Arte en Barcelona.

⁵ *Ibid.*

⁶ *INISMO. Quince años después. Entrevista con Laura Aga-Rossi*, entrevista publicada en *El Liberal* (Santiago del Estero), 23 julio 1994 (primera parte); 30 julio 1994 (segunda parte), en *Texturas, Cuaderno inista* (Vitoria) 4 (1994-95) y en el suplemento de *Info INI*, n. 10 (enero 1995).

⁷ *Ibid.*