

# Socialització i internacionalització de la poesia visual durant la transició. A propòsit de l'*Antologia da poesia visual europeia* (1977)

JORDI CERDÀ SUBIRACHS

Universitat Autònoma de Barcelona

*Resum:* Durant el postfranquisme i la transició, la poesia visual, allunyada cada cop més d'un reducte experimentalista, va assolir a Catalunya unes quotes de socialització molt àmplies. L'any 1977 Manuel de Seabra i Josep Maria Figueres publiquen a Lisboa una *Antologia da poesia visual europeia* que considerem tota una fita pel que fa al reconeixement no tant d'una nova poètica, com sobretot d'un mitjà expressiu que es pretén universal. En plena eferescència revolucionària portuguesa, la poesia visual vol ser portaveu dels diversos alliberaments anunciats durant aquella dècada. Amb una presència singularment important de creadors catalans, l'*Antologia da poesia visual europeia* mostra també la col·laboració d'operadors d'avantguarda peninsulars durant aquest període.

*Paraules clau:* poesia visual, Manuel de Seabra, Josep Maria Figueres, *Antologia da poesia visual europeia*

*Abstract:* During the Post-Franco period and the so-called Spanish transition, visual poetry was no longer just related to experimental circles but it did reach great popularity in Catalonia. In 1977 Manuel de Seabra and Josep Maria Figueres published in Lisbon *Antologia da poesia visual europeia*, which is considered an important achievement as a new kind of poetics but, even more, as a universal means of expression. At the height of the Portuguese Revolution, visual poetry aims to stand for all the liberation movements of the decade. With a significant presence of Catalan creators, the *Antologia da poesia visual europeia* also shows the collaboration of other avant-garde operators from the Iberic peninsula.

*Key words:* visual poetry, Manuel de Seabra, Josep Maria Figueres, *Antologia da poesia visual europeia*

L'anomenada poesia visual no ha gaudit de gaire fortuna ni en les històries de la literatura a Catalunya ni a la resta de sistemes literaris veïns. Aquells que pretenien trencar amb una tradició, la discursiva, per introduir-se en el relat de la poètica contemporània han trobat dificultats de tota mena perquè se'ls (re)conegués. Les poètiques al voltant del visual han estat captives, en general, de la novetat com un valor gairebé absolut, també per aquells que han volgut després relatar-les. L'afany de cronològitzar la novetat, més que no pas de valorar-ne l'aportació poètica, la seva funció, ha esmerçat bona part de les energies en històries, antologies o

aproximacions d'aquesta mena de poesia. Ser el primer ha estat distingit, llevat de rares i esforçades excepcions, amb l'excel·lència. En efecte, prou estem avesats a una historiografia de l'avantguarda (i ho estendria a la modernitat) feta a empentes de novetats. Res no ratifica que, en l'art i en la poesia, arribar primer sigui ser el millor o el més significatiu ni, ben mirat, que la primícia sigui la millor via d'accés per explicar un període o una tendència.

Ben poques —i no les més decisives— antologies de la poesia catalana de la segona meitat del segle xx van introduir poesia visual. En general, s'ha perpetuat la tendència a considerar-la com un ens autònom en una idiosincràsia que repelleix el diàleg amb la resta d'expressions artístiques i, sobretot, respecte de la mateixa poesia discursiva. Joaquim Molas —juntament amb Enric Bou, autor d'un assaig i recull de poesia visual— no va incloure Joan Brossa en la seva influent antologia feta amb Josep M. Castellet.<sup>1</sup> Castellet i Pere Gimferrer van deixar fora la poesia experimental a *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), quan aquest tipus de poesia gaudia d'un gran desplegament a la Península Ibèrica. Potser perquè l'experimentalisme poètic era massa transgressor? Més aviat aquesta exclusió s'explica per la incomoditat d'un objecte poètic que s'ha vist massa sotmès a ponderacions merament cronològiques, a taxonomies extremadament rígides, i no pas intrínsecament estètiques.

L'abordatge de la poesia visual catalana ha patit les disfuncions d'una crítica i d'una historiografia que han circumscrit cada vegada més el seu objecte d'anàlisi a una dimensió estrictament literària, a una dinàmica que s'ha volgut exclusiva respecte a la resta d'arts. Sovint l'academicisme ha propiciat un àmbit d'estudi estanc que ha desconfiat de valoracions que intentessin integrar processos, objectius o creacions d'altres disciplines. Els acostaments freqüents (i tan fecunds) entre creadors i crítics de totes les arts abans de la Guerra Civil, als anys seixanta i setanta, van quedar relegats a alguns autors que conservaven una sèrie de fidelitats a l'avantguarda clàssica (penso en Palau i Fabre o en Joan Perucho) o amb una creació (Joan Brossa o Guillem Viladot, per exemple) que els situava

<sup>1</sup> Em refereixo a l'antologia de Josep M. CASTELLET & Joaquim MOLAS, *Poesia catalana del segle XX* (Barcelona: Edicions 62, 1963) i a Enric BOU & Joaquim MOLAS, *La crisi de la paraula: antologia de la poesia visual* (Barcelona: Edicions 62, 2003).

en un àmbit insòlit molts cops inassequible per a la crítica literària del moment. L'abast del crític literari se sotmetia a un radi limitat i s'auto-exonerava d'una creació que superava els límits imposats. Encara ara es pot detectar una ruptura entre la catalanística tradicional, més aviat filològica i nacional, i una investigació comparada amatent a les combinacions intermedials i interculturals.

Malgrat que al començament dels anys setanta la poesia visual pren una embranzida important a tot Europa, sovinteja l'apreciació (no només injusta sinó falsa) que aquesta creació arriba tard, que és una mera regurgitació dels plantejaments de l'avantguarda de principi de segle, de les *parole en libertà*, etc. Mentre que la poesia visual entrava en la gal·leria d'art (i en el seu mercat), en el fòrum literari era sovint menystinguda, sobretot davant de lleves de novíssims que, a trets generals, consolidaven una poètica discursiva. El signe de l'exploració avantguardista de la poesia catalana a la primeria de la dècada dels setanta no acaba concretant-se en una ponderació ajustada a les expectatives que en el seu moment va despertar. Només cal fer un cop d'ull a la *Història de la literatura catalana* de l'editorial Ariel, redactada a la dècada següent, per adonar-se de la limitació d'esforços per explicar i situar aquesta nova tendència en un conjunt tan rígidament elaborat.

Just abans dels desencisos, dels esfondraments de tota mena que es van succeir al llarg de les dues darreres dècades del segle xx, la poesia visual disposava d'una teoria i d'una pràctica respecte a la societat, l'individu i el llenguatge que val la pena reconstruir. La lluita antidictatorial a la península Ibèrica va tenir en aquesta poesia un mitjà eficaç dins i fora del seu espai geogràfic. La poesia experimental va esdevenir, per a una majoria dels seus creadors, un instrument de combat contra el sistema; manllevant un del versos més incontrovertiblement socials, hi ha qui va creure que «la poesia visual es la única arma cargada de futuro».<sup>2</sup>

En plena efervescència revolucionària, un català, Josep Maria Figueres, i un portuguès, Manuel de Seabra, publiquen a Lisboa l'any 1977 un estudi i antologia d'una poesia que consideraven llengua supranacional. Més

<sup>2</sup> Així ho proclamava l'exposició «Poesia Experimental en España» que es va fer a la galeria l'Ull de Vidre de Palma de Mallorca, del 10 al 28 de maig de 1971, organitzada per Antonio J. Molina i Fernando Millán, i on va participar Joan Brossa encara que no figurava en el catàleg.

que historiar un moviment (si és que va existir com a moviment) pretenc centrar-me en un episodi perfectament circumscrit en un temps i un espai. Caldrà explicar-se per què i com l'*Antologia da poesia visual europea* (des d'ara APVE) és una expressió i una conseqüència d'unes inquietuds que van més enllà d'un marc literari a fi i efecte de situar la poesia experimental en un estadi radicalment nou.



Coberta de l'APVE.

## Per un nou art i una nova crítica

L'adjectiu “marginal” és freqüent i acompanya sovint la poesia visual. Ara bé, ja als anys seixanta, quan la primera avantguarda ja era considerada —amb perdó de l'oxímoron— clàssica, parlar de marginalitat era inexacte i confús. El calligrama o el collage, per posar dos exemples, pertanyien de ple dret a una modernitat sancionada arreu. Altra cosa és que la determinada crítica literària arraconés aquesta producció no tant per excèntricitat com sobretot per la incomoditat d'uns prejudicis ideològics.

L'APVE assenyala meridianament, a la Península Ibèrica i també a la resta de tradicions europees, l'evolució d'una poesia concreta cap a una de visual. Certament, aquest pas cap a la (in)concreció fa que el visual amplii espectacularment l'espectre creatiu d'aquesta poesia. Si es vol una definició per via negativa, tot allò que no era discursiu havia de formar part del visual. Més enllà, però, d'una disquisició nominal —que n'hi va haver—, el més destacat d'aquest pas és l'ampliació exponencial dels públics i dels mitjans de transmissió, del mitjà. L'APVE es publica en una editorial convencional, en una col·lecció que volia divulgar tradicions o expressions, algunes de no hegemòniques, com la catalana o l'occitana, però totes vinculades a moviments revolucionaris o d'alliberament nacional. La Revolució dels Clavells va generar una eufòria editorial que es va traduir en la publicació molt significada de literatura anticolonial i revolucionària per a un públic àvid després d'una dictadura imperialista i feixista. L'APVE participa d'aquest ambient, el d'una cultura que ja no és només per a iniciats i vol tenir l'impacte com el dels cartells i murals que emplenaven Lisboa i tot Portugal en aquells moments.

Tal vegada, el món de la crítica i la historiografia de l'art a Catalunya havia assimilat amb més aprofitament els canvis que s'havien produït al llarg de la dècada dels seixanta que no pas la historiografia i la crítica literàries. Gillo Dorfles havia situat l'activitat artística en el territori d'un fenomen sociològic de comunicació visual.<sup>3</sup> I, en efecte, per aquest objectiu també estava l'obra més destacada de Cirici Pellicer, *Art i societat*

3 Gillo Dorfles, un dels crítics que més van prescriure en el nou art durant les dècades dels seixanta i setanta, va tenir una influència molt directa en la creació i en la crítica catalanes. Cirici Pellicer, en el pròleg de la traducció castellana de l'assaig *El devenir de la crítica* (Madrid: Espasa Calpe, 1979) del crític italià, dóna testimoni de l'impacte del pensament de Dorfles a Catalunya.

(Barcelona: Edicions 62, 1964), un treball que no pretén ser una sociologia de l'art, sinó més aviat una estètica sociològica. La tasca en el món de la publicitat i del disseny de Cirici va derivar-lo segurament cap al terreny més especulatiu de la comunicació. És pel seu urc que s'imparteix per primer cop en una universitat espanyola una assignatura de sociologia de l'art. Pocs mesos després d'*Art i societat* apareixerà, també a Edicions 62, la *Poesia catalana del segle xx* de Joaquim Molas i Josep M. Castellet. Tots dos llibres participen d'una voluntat de renovació cultural duta a terme pel relleu polític i social del catalanisme. Cirici compartia els continguts ètics que defensaven els teòrics del realisme social. Altra cosa era la distància que mantenia respecte als recels o a la incomprensió dels moviments d'avantguarda.<sup>4</sup> S'evidencia una voluntat d'allunyament d'un art idealista, desvinculat de qualsevol contingut social, de *l'art pour l'art*, però també d'un art entès com a «reflex» d'una realitat existencial, del neorealisme social o art *engagé*.

4 És molt interessant la crítica que dedica Cirici a l'assaig-antologia de J.M. Castellet i J. Molas. D'entrada és un elogi (manifest des del títol) pel que fa a l'utilatge crític i al component ideològic i ètic de l'antologia. Però, més endavant, Cirici no s'està d'assenyalar-hi les discrepàncies per l'absència d'un plantejament intermedial (l'art hi és absent) o per la reivindicació d'uns noms que havien quedat arraconats (Vinyoli, per exemple). Ara bé, tal vegada on Cirici fa més palesa la discrepància és en la manca de sensibilitat per la novetat: «Un sol retret de fons creiem necessari de fer a aquesta obra tan útil: una antipatia manifesta per tot allò que ha significat una recerca en els medis de l'art. Els avantguardistes hi surten malparats, com a esnobs, esteticistes o freds investigadors, sense voler admetre que l'art en cap cas pot renunciar a l'esperit de renovació i a l'experimentació, la imaginació, la racionalització o l'assaig intuïtiu conduents a l'obtenció de nous mitjans constructius o expressius, vinguin d'on vinguin. Possiblement aquesta mateixa posició ha impedit l'estudi d'una personalitat com la de Joan Brossa, un dels poetes més extensos i intensos en la presa de consciència històrica, no sols d'una manera explícita als seus *poemes civils*, sinó, així mateix, als materials, als temes, a les formes lingüístiques, a les idees i als sentiments de la majoria dels seus poemes. Ens sap greu, perquè Joan Brossa correspon exactament a l'excel·lent definició que Castellet i Molas donen de la poesia d'avui [...] L'objecte de l'obra d'art no és pas l'art per l'art ni la bellesa abstracta, sinó l'objecte mateix de tota la cultura enriquidora de l'home i alliberadora de les seves alienacions. El destinatari no és pas l'aristocràcia intel·lectual, sinó tots aquells qui tinguin prou cultura per a interessar-se per una obra d'art» (CIRICI 1964, 32). El mateix Brossa, en una entrevista feta el 1968 però publicada el 1998, feia referència explícita a les incongruències de certs postulats d'esquerres presents, per exemple, en l'antologia de Molas i Castellet: «Molts joves comencen a estar disgustats per aquest estat de coses (amb contradiccions com és ara publicar una antologia de poesia catalana feta amb criteris més aviat acadèmic i amb una portada... d'en Tàpies!) i ja tenen per il·lusori que, per exemple, un ideal d'esquerres no pugui ésser servit per un art d'invenció, el qual, d'altra banda, és la condició de tot realisme veritablement del nostre temps. Jo ho crec així i ho practico» (CASTELLS 1998, 167).

El nou art dels seixanta estava influït tant per l'abstracció geomètrica o l'art cinètic, com pel *pop* o d'altres expressions figuratives que recuperaven un interès pel món extern, el natural o l'artificial, però aplicant l'esllet de la ironia, la qual sempre recorria a la desmitificació de la societat de consum. La indústria de l'oci ja havia adquirit un important relleu a la primera meitat del segle xx, però és als anys seixanta quan esdevé un element decisiu que va qüestionar el mercantilisme sublimat de la cultura, de l'art i, també, de la ideologia.

Més endavant, cal sumar-li l'adveniment dels diversos corrents conceptualistes que s'enfronten al consumisme i a la mercantilització de l'art, i preconitzen un nou tipus de compromís. La dicotomia entre la *highbrow* —l'alta cultura— i la *masscult* —la popular o, millor, de masses— vol ser superada per una nova estètica que pugui valorar els lligams entre art i dominació de classe, els papers dels mitjancers o dels qui encarreguen l'obra d'art.<sup>5</sup> La cultura, aquella que preconitzava *l'art pour l'art* i l'autonomia estètica de les obres, sotsobra sense cap aferrador. Cirici constatava que la recuperació que feia l'art culte del vocabulari comercial ponderat pel *pop* s'havia d'interpretar com una denúncia contra l'alienació (DORFLES 1979, 12). Es planteja, en definitiva, una crítica que ha de ser amatenent no només a l'obra en ella mateixa sinó a la complexitat, al context, que l'ha fet possible i la tramet.<sup>6</sup>

Hi ha en Cirici i en altres crítics sensibles a la poesia visual una altra consideració clau que revoluciona la mirada vers aquesta modalitat d'expressió poètica: les possibilitats d'adoptar nous instruments d'investigació i anàlisi, ajustats als canvis de la nova societat. Es tractava d'assumir una transformació que superés els judicis i criteris impressionistes tradicionals del món de les humanitats. L'estructuralisme n'era un, també la lingüística i l'emergent teoria de la informació que ofería possibilitats matematitzadores. Calia, doncs, bastir un nou marc epistemològic, en el

5 Els termes *highbrow* i *masscult*, manlevats de la teoria de la comunicació de Marshall McLuhan, són emprats per Figueres en l'APVE (FIGUERES & SEABRA 1977, 13), en la qual considerava que «una nova sensibilitat» que arrencaria de 1945 podia arribar a superar aquesta dicotomia.

6 L'escola de Frankfurt i abans Walter Benjamin van constatar ja a la primera meitat de segle xx la complicitat entre l'aparició del gran públic de l'entreteniment i el d'una massa receptiva a les ideologies neototalitàries. L'espectacle —també la publicitat— crea un succedani de comunitat i reciprocitat a través de les imatges. Neutralitzar aquest llenguatge per crear-ne un de crític (i estètic) és un dels objectius de la poesia visual, molt presents en l'APVE.

qual l'art ja no s'entengués com a expressió sinó com a significació i com a informació, i on les valoracions qualitatives fossin substituïdes per instruments quantitius.<sup>7</sup>

En aquesta direcció, tant pel que fa a les exploracions poètiques com en les novetats d'anàlisi, estaven els membres de la neoavantguarda italiana Gruppo 63, que l'any 1967 van ser convidats per l'Escola Eina a establir un diàleg amb diversos intel·lectuals i creadors catalans. Des de posicions clarament d'esquerra, impugnaven el realisme social i el neo-realisme més rígid. Amb instruments d'anàlisi social, valoraven els sistemes sígnics i les estructures formals dels productes estètics i les noves manifestacions de les cultures populars i de masses.<sup>8</sup> Tant el Gruppo 63 italià com la teoria comunicativa que elaboraven els concretistes (brasilers i europeus) anaven acompanyades d'expressions literàries de creació. No era, per tant, «pura teoria de la literatura» sinó que presentaven alternatives poètiques que disposaven d'un recorregut i d'un públic.<sup>9</sup>

7 Prenc, per exemple, les paraules d'un dels teòrics i creadors de l'experimentalisme portuguès de referència, Melo e Castro, a propòsit d'un canvi de rumb en què la significació, el llenguatge, n'és peça clau: «A arte de vanguarda prefere a psicologia do inconsciente colectivo e o energetismo de Yung [sic] à psicanálise de Freud, justamente por isso. A arte de vanguarda prefere o conhecimento das leis estruturais das relações entre os homens (Claude Levi-Strauss) em vez do simplismo histórico-descritivo, justamente por isso. A arte de vanguarda encontra-se hoje em todo o mundo profundamente envolvida com a teoria da informação e com a linguística estrutural, justamente porque o conceito de linguagem como relação e entendimento entre os homens é o que está totalmente em jogo» (MELO E CASTRO 1968, 9).

8 El curs 1967–1968, l'escola Eina va convidar durant tres dies l'esmentat grup italià. Hi van participar Umberto Eco, Renato Barilli, Mario Spinella, Gillo Dorfles, Enrico Filippini, Angelo Guglielmi, Antonio Porta, Valerio Riva, Furio Colombo, Giorgio Manganelli, Guido Davico Bonino, Elio Pagliarani, Fausto Curi, Alfredo Giuliani i Adriano Spatola. En aquest encontre hi van ser presents, entre d'altres, Gabriel Ferrater, Carles Barral, Oriol Bohigas, Josep M. Castellet, Alexandre Cirici, Cristian Cirici, Federico Correa, Josep M. Mestres Quadreny, Romà Gubern, Ignasi Solà Morales, Ràfols-Casamada, Salvador Clotas, Òscar Tusquets, Francesc Vallverdú, Antoni Tàpies, J.V. Foix, Gil de Biedma, Josep Guinovart o Gabriel Celaya. Per una valoració de l'època vegeu CIRICI (1967, 67–68); així mateix, cal consignar l'excel·lent biografia de Cirici on trobem remarcat aquest esdeveniment (SELLES 2007, 271). En la relació de noms d'aquesta trobada no hi és Joan Brossa, però cal tenir present que el poeta Adriano Spatola va ser precisament el traductor de *Poesie civili* (Colognola ai Colli: Adriano Parise), apareguda aquell mateix any de 1967.

9 La desconfiança vers l'avantguarda de després de la Segona Guerra Mundial era mantinguda a les pàgines de *Serra d'Or* per Joaquim Molas: «L'avantguarda, en plena contradicció, es trobà en un carreró sense sortida, com fou el cas de l'anomenat Teatre de l'Absurd, o derivà cap a unes manifestacions d'aparença revolucionària però, en el fons, confuses i confusionàries i, per tant, només comercialitzables dins el sistema» (MOLAS 1969, 37). En la columna del costat, Castellet, tot recordant el centenari d'Apollinaire, escometia contra «la literatura dita d'avantguarda [que] tendeix a esdevenir



Una característica notable d'aquells anys és la importància que s'atribueix al mitjà expressiu de l'obra d'art, "al mèdiu", per dir-ho en els termes d'aquells temps. La preponderància que assoleix la matèria com a raó primera (o única raó) de la pintura, la música o l'escultura es fa palesa en l'ús a voltes indiscriminat de l'adjectiu "matèric". Tampoc la poesia no es va escapar d'aquesta voga. De fet ens remuntaríem molts anys enrere en la voluntat de crear un objecte autosuficient i deslligat de tot allò que li és extern; en paraules de Rilke, crear un *Kunst-Ding*, un objecte d'art. En la lírica més propera a la sensibilitat de la neoavantguarda podem esmentar el nord-americà William Carlos Williams o el francès Francis Ponge, aquell qui va prendre *parti pour les choses* (i de qui Josep Carner va fer una sagaç crítica).<sup>10</sup> L'objecte disposa d'una extensa reivindicació en l'art dels cinquanta i dels seixanta a casa nostra.<sup>11</sup> Les avantguardes literàries de després de la Segona Guerra Mundial incideixen precisament en la materialitat, en la mesura que el material de construcció (visual i fonètic) de l'escriptura no és altre que la lletra. Les paraules sobre la recerca poètica del concretista Augusto de Campos, en aquest sentit, són inequívokes: «Tensão de palavras-coisa no espaço-tempo». Un pas previ, el de l'art de l'objecte, que ha de conduir-nos ineluctablement, com veurem més endavant, cap a l'art del concepte.

En fer un recorregut per l'experimentalisme poètic dels seixanta i setanta, hem de fer parada obligatòria a l'evolució musical. La música avançada es va veure de cop amarada d'aspectes visuals i escènics. L'acceptació de la fusió d'elements, per altra banda antagònics, com allò instrumental amb allò electrònic, el teatre amb el sonor, el banal amb el seriós, el *pop* amb l'abstracte, constitueix un signe d'aquesta nova etapa. L'atenció que les noves tendències musicals atorguen no tant a les paraules com sobre tot a l'aspecte merament fonètic, ha de posar-nos a l'aguait amb el lletris-

---

pura teoria de la literatura (vegeu, si no, els exemples estrangers: *Tel quel*, Grup 63, etc.), dedicació reservada abans als avorrits escriptors que som els crítics literaris» (CASTELLET 1969, 37).

<sup>10</sup> Ens referim a l'article: Josep CARNER, «Francis Ponge et les choses», *La Nouvelle Revue Française* 45 (1956): 409–412.

<sup>11</sup> Penso en un dels millors assajos de J.E. Cirlot de 1953 al voltant de l'objecte i el surrealisme (reeditats a CIRLOT 1986) o l'exposició i catàleg organitzat per la Sala Gaspar, prologat per R. Santos Torroella (1961).

me o el concretisme poètic. El procés de visualització de la música ens acostava també als recorreguts traçats pels poetes del visual.

S'ha assenyalat John Cage com un inici d'una visualització nova, en la mesura que l'acció instrumental del músic nord-americà necessita d'un tipus de gestualització funcional per produir-se. Ara bé, aquest inici té un punt de convencional, perquè també podríem trobar l'origen en el dada o en Duchamp; en qualsevol cas, hi va haver altres rutes d'accés. L'aparició dels *happenings* implica vulgues no vulgues la participació de diverses arts. A Espanya, pel que fa a l'avantguarda musical, s'apunta la figura de Juan Hidalgo i Walter Marchetti com a introductors i pioners. Després d'una breu però intensa etapa barcelonina en què van intervenir en el cicle «Música Oberta» i van introduir a la Península l'obra de John Cage, retornen a Madrid i funden *Zaj* juntament amb Ramón Barce.<sup>12</sup>

L'aproximació de les arts plàstiques vers l'element literari es fa molt present als seixanta. Aquesta tendència, en ella mateixa, no representa cap novetat. Ara bé, aquestes arts visuals prenen un camí cap a una producció en sèrie, de manera que l'obra resultant es pot identificar com un producte industrial. L'era de la reproductibilitat afavoreix la difusió del format de llibre, de la publicació tipogràfica, més que no pas de l'objecte artesanal tradicional. Aquest objectualisme serialitzat situa en condicions òptimes la comercialització artística del poema concret o visual. Són formes artístiques en les quals no té sentit la distinció entre original i còpia. I quan el criteri d'autenticitat desapareix, és el context social i polític el que acaba determinant el sentit de l'obra d'art. El mitjà, una vegada més, s'imposa. Brossa, Viladot o Iglésias del Marquet en són testimonis pioners ja abans de la dècada dels setanta.

Els *ready-made* de Marcel Duchamp com l'*Assecador d'ampolles* poden exemplificar aquest objecte vinculat a un procés productiu entès com el desafiament dadaïsta a l'art convencional. El dadaïsmes pretén sostreure dels objectes artístics el gaudi de la contemplació per mitjà de la hiperbolització d'aquesta mateixa autonomia. Tanmateix, la interpretació de l'obra per als surrealistes semblava insondable. Vegem, per exemple, el que J.E. Cirlot valorava d'aquesta obra:

<sup>12</sup> Pel que fa a les relacions del grup Zaj amb Brossa, cf. ALCINA 2001, 1-4. Així mateix, consigno la interessant entrevista a Juan Hidalgo feta per Carles Hac Mor i Ester Xargay: HIDALGO 2004, 1-4.

Cuando Marcel Duchamp exponía un porta-botellas, ¿sabía que era una pirámide idéntica a las de Navidad en Silesia, idéntica a las lámparas musulmanas de las mezquitas? En Kairouan hay una enorme lámpara idéntica al porta-botellas de Duchamp y, en numerosos tatuajes marroquíes, el motivo de la pirámide con remates imita esta forma. Esto significa que estamos todos presos en una enorme red de sentido. No hay salida y si, como en los vagones del ferrocarril, «es peligroso asomarse al exterior», siempre habrá hombres que amarán este peligro. (CIRLOT 2005, 553)

En efecte, aquí s'obre una de les grans distàncies entre el surrealisme i el dadà. Mentre que el primer valora l'objecte artístic com una font incesant de sentit, el dadà pretén sostreure-li aquesta interpretació il·limitada. La ruptura respecte al surrealisme (sospitós sempre d'una espiritualització implícita) la feia evident Philippe Sollers, un dels fundadors i membres més actius de *Tel quel* segons el qual el món no existeix per ser desxifrat, sinó per ser transformat. Aquesta percaça d'un indiscernible desxifrant era remesa aviat al surrealisme, és a dir, a aquells que feien del món un criptograma, més o menys jeroglífic o esotèric, i que, per tant, assumien una concepció fenomenològica i espiritualista (SOLLERS 1976, 23). Més que del món, Sollers prefereix parlar del real i aquest real ha de ser transformat (revolucionat) per operacions científiques, històriques i socials.<sup>13</sup>

Des d'un punt estrictament teòric, hi ha dos autors que són una referència internacional ineludible en la creació de l'experimentalisme poètic arreu de l'Estat espanyol: Max Bense i Eugen Gomringer. Bense va pretendre superar la polèmica entre una «poesia com a comunicació» i una «poesia com a coneixement» (polèmica que, per altra banda, tant va marcar de manera programàtica l'anomenada Escola de Barcelona dels cin-

13 Més endavant Sollers i Kristeva van encunyar el terme *vréel* per designar la funció que la literatura tindria com a encarnació del real i, alhora, del veritable; respecte a Sollers i aquesta polèmica, cf. ASENSI 2006, 187–189. Décio Pignatari va ser un dels poetes i assagistes del concretisme brasiler. Va disposar d'una recepció contrastada a Catalunya durant la dècada dels setanta perquè va visitar Barcelona i perquè alguns dels seus assaigs van ser traduïts per editorials barcelonines. Des d'una òptica diferent a la de Sollers, Pignatari vesteix contra aquells que defensaven la incomunicabilitat de la literatura, els situats al costat de la «poesia inefable». Prenent les paraules d'Oswald de Andrade, l'avantguardista de referència de la tradició brasiler: «¿com què inefable? ¿com què incomunicable? La poesia és aquí, en les paraules, i, en elles, s'hi comunica» (PIGNATARI 1977, 11).

quanta i, en general, les poètiques hispàniques dels cinquanta i seixanta). L'assagista alemany —i també poeta— considerava l'art com a expressió i no com a comunicació (és a dir, com a mitjà). La funció de l'obra artística no havia de ser reflex d'una realitat sinó de la seva transcendència. Segons això, per a Bense l'obra d'art havia d'esdevenir no pas realitat sinó co-realitat en relació amb la realitat transcendida.<sup>14</sup> Davant d'un realisme fundat en el concepte d'imitació, el nou art propugnat per Bense es fonamentarà en l'abstracció i en l'expressió de l'esperit; neix sota el principi de l'experimentació i, per això mateix, assumeix la multiplicitat de lectures del mateix fet artístic i la consideració en conjunt de l'obra artística com un continuïum en progrés. Un altre element clau de l'estètica de Bense és la ponderació de la publicitat, la qual suscita un interès comercial a través d'un estímul estètic. Precisament per aquest «estímul estètic», l'anunci disposa de caràcter d'objecte estètic, però no amb una voluntat persistent sinó amb una durabilitat precisa i caduca. La instantaneïtat i la substantivitat comparteixen el fet de produir una obra plana, directa; la voluntat, en definitiva, d'expressar conceptes més que accions, enunciar més que predicar.<sup>15</sup>

Eugen Gomringer és l'altre teòric i creador de referència. Ho és de manera indiscutible com un dels principals postuladors del concretisme poètic des dels seus orígens i persisteix la seva autoritat en la poesia visual durant la dècada dels setanta. Gomringer, de nacionalitat suïssa però bo-

14 Hi ha una traducció espanyola de l'*Aesthetica* (1966) de Bense: *Estètica (Consideraciones metafísicas sobre lo bello)* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1973). Però és sobretot l'assaig *Introducción a la estética teórico-informacional. Fundamentación y aplicación a la teoría del texto* (Madrid: Alberto Corazón, 1972) que esdevé peça teòrica destacada per a l'experimentalisme poètic i plàstic hispànic. El traductor d'aquest llibre a l'espanyol, Simón Marchán Fiz, publicarà en la mateixa col·lecció *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*, Comunicació. Serie B 17 (Madrid: Alberto Corazón, 1972), un treball fundacional pel que fa al conceptualisme a l'Estat espanyol, que no descuida l'aplicació de l'estètica teoricoinformal de Bense. Per a una valoració del treball de Marchán i el seu paper de pont amb artistes i crítics catalans, cf. PARCERISAS 2007, 336–338.

15 Décio Pignatari, traductor i introductor al Brasil de Marshall McLuhan, va definir la poesia concreta com un objecte útil, com una intensa forma de producció poètica que pot ser valorada, fins i tot intuïtivament, com es fa amb un anunci. Per expressar la idea d'art, sobretot d'art d'avantguarda, i habilitar-la per al consum, va encunyar el mot “prodossumo” a partir de *produção* i *consumo*. La poesia dels concretistes (com les cançons dels tropicalistes) tenen l'ambició de poder ser consumida per un registre massiu de públic. La valoració estètica que fa de la teoria de la informació de les grans marques de consum és una font d'inspiració prolífica de la poesia concreta i, més generalment, de la visual.

livià de naixement, va visitar diversos cops l'Estat espanyol. A Barcelona va ser convidat pel Club 49 el 1965. El desembre de 1967, a Madrid, va pronunciar una de les conferències que tindrien un ressò més ampli: *La poesía concreta como lengua supranacional*. Al llarg de la locució, va fer referència al pensament de Max Bense, per il·lustrar com la poesia concreta treu un rendiment intens de la triple funció a la llengua (verbal, visual i vocal) de manera simultània. És per això que és un art de màxima concentració, d'absoluta identificació del fons i la forma, del significat i del significat. I és que Gomringer volia projectar una poesia concreta que no s'adreçés mai exclusivament a poetes, sinó que més aviat busqués aquesta comunicació visual concentrada, reduïda al mínim, que havia de ser la del nostre temps. A la manera de manifest, proclamava:

así aspiramos, por ejemplo, no sólo a crear una poesía internacional sino una poesía SUPRANACIONAL, por decirlo así una poesía para nuestro planeta... y ya estamos en buen camino para lograrlo [...] Pero de un modo general NO aspiramos a criterios literarios en sentido tradicional, sino a una nueva actitud ante la vida que NO presupone un país ni tampoco una lengua como unidad de medida, sino el MUNDO, nuestro PLANETA. (GOMRINGER 1968, 25 i 27)

Per tant, no només es buscava una poètica internacional que esbocinés els compartiments lingüísticonacionals, sinó que també s'anava a la recerca d'un públic nou, d'un abast radicalment més ampli, massiu, del que havia estat tradicionalment. La *Weltliteratur* somiada per Goethe se'ls feia petita.

### **L'arrogància dels purs**

L'anomenat art conceptual —present en el panorama artístic des de mitjan dècada dels seixanta— disposa d'una diversitat de tendències difícils de valorar sota un denominador comú. *Conceptualisme(s)*, tal com feliçment n'ha parlat Pilar Parcerisas, ha tingut un impacte que encara a hores d'ara és ben present entre els creadors del nostre país. En el període preliminar, artistes agrupats sota les consignes de l'Art Pobre, Anti-Form, Microemotive Art, Possible Aart, gosaven encarar-se a l'art tradicional en presentar no tant obres com informacions, projectes, diagrames, desenvolupaments

lupats en el temps, accions sobre la natura, és a dir, maneres-de-ser-en-el-món més que no pas resultats definitius i immutables (DORFLES 1976, 151).

Val la pena descriure al més succintament possible un debat del començament dels setanta però que no deixa de tenir un aire de *déjà vu*. L'ambició màxima dels artistes conceptuals era d'alliberar el (seu) art de l'objecte a fi d'arrecerar-se en el llenguatge, en la voluntat antiobjectual, en la *Selbstdarstellung*, això és, en la «representació de si mateix». Una conseqüència evident d'aquesta eliminació de l'objecte havia de ser la no-comercialització de l'art, la qual cosa es va traduir, com un fenomen compensatori, en la potenciació dels *happenings* o dels anomenats concerts *fluxus*. (Malgrat tot, aviat, aquest gènere també van ser enregistrat i, ai las, comercialitzat). Es va fer evident una escissió entre un art considerat pur en el sentit més elevat, acreditat, de creació no utilitària i autònoma, i un art utilitari fet per al gaudi, l'ús hedonista, publicitari, etc. L'art pur és rabiosament anticonvencional, més —fins i tot— que el que havia gosat ser l'art abstracte a la primera meitat del segle xx, mentre que el segon tendeix a la serialització, al disseny industrial i s'integra a la menystinguda família del kitsch (DORFLES 1975, 99-103).

El concepte kitsch ha de ser present en l'abordatge de la poesia visual. Ho és en el Gruppo 63, en Dorfles; i també hi fa tombs el concretisme brasiler (PIGNATARI 1977, 65-66 i 80-84). El poètic visual, a causa del joc constant amb els mitjans de producció i consum massius, pot esllavissar-s'hi amb facilitat; diferentment de la poesia o l'art plàstic més establerts que han estat sempre agombolats per uns canals restrictius. El kitsch és vist com una versió fàcil d'un producte artístic que havia estat d'avantguarda però que ara enganya consumidors àvids, o com una mena de diluent de temes culturals originals, una simplificació de quelcom superior, una fútila acrònica d'un model establert. Certament, la poesia visual ha caigut sovint en aquesta banalització, en subproductes repetitius, en ocurrencies més o menys regurgitades que poc o gens aportaven sinó el desgast del codi mateix.

Això no obstant, el colleccionisme necessita d'un art objectual que es pugui posseir, adquirir. Fins i tot un art tan intangencial com és la música també va buscar formes perquè esdevingués visible i, per tant, objectualitzar-se (i ser adquirible). La poesia visual no escapa d'aquesta tendència l'art de la qual accentua l'objectualització a fi i efecte que sigui difosa

i colleccionada. Les novetats tecnològiques no són alliberadores del llast de l'àuria burgesa; ans al contrari, les condicions del context capitalista potencien exponencialment el fetitxisme. Així doncs, els somnis de pureza, de transitorietat o de pobresa de l'art conceptual van ser, sinó esvaïts, sí atenuats per un colleccionisme voraç (DORFLES 1975, 107–110).<sup>16</sup>

No podem defugir el concepte d'àuria proposat per Benjamin en el seu importantíssim assaig *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. És un concepte al qual, com s'ha dit, el pensador alemany atorga un viu dinamisme, ja que no es pot ajustar a una sola i exclusiva definició. L'era de la reproductibilitat tant pot acabar d'arrel amb les mistificacions extremes de l'obra d'art entesa tradicionalment, com també multiplicar-les infinitament. Aquí rau un element de debat que és constitutiu en les noves avantguardes i que afecta de ple l'objecte que és el poema visual. La funció del crític, tal com Cirici o Dorfles preconitzaven, havia de ser la de mitjancer entre l'artista i el públic. Dos mons tan allunyats com l'avantguarda mateixa ha volgut: el món circumspecte, críptic, de l'artista, i el món obtús, ple de prejudicis de tot ordre, del sempre, ai las, desinformat públic. Tot i així, és precisament en la poesia visual que el lector, l'espectador (o consumidor), pren una inusitada importància perquè articula el sentit de l'obra.<sup>17</sup>

Com ja he assenyalat, al començament dels setanta s'evidencia una evolució respecte al que havia estat el model hegemònic de la poesia experimental: el concretisme. Mentre que els poetes concrets segueixen l'aspecte més semàntic del llenguatge verbal, molts dels nous poetes visuals i tecnològics s'han deixat seduir per l'aspecte figuratiu i han situat en un segon pla les prerrogatives tipogràfiques de la poesia concreta.

16 També Walter Benjamin es va presentar com un colleccionista compulsiu, però, és clar, diametralment oposat al perfil alludit del colleccionista esteta, cercador del sublim, sinó més aviat del drapaire, el *chiffonnier* baudelairià, que espigola entre l'alluvió de la cultura. D'alguna cosa d'aquest model en participa Brossa assegut en el seu balancí colgat de paperassa.

17 Precisament un dels teòrics més destacats del Gruppo 63, Umberto Eco, assenyalava que, en les darreres dècades del segle xx, els estudis literaris havien desplaçat les discussions crítiques vers la pragmàtica de la lectura. Diverses teories com l'hermenèutica, la semiòtica, el deconstructivisme, la sociocrítica o la teoria de la recepció atorguen un protagonisme indiscutible al lector en el procés de construcció del sentit (Eco 1992, 22). Em sembla evident que bona part d'aquestes neoavantguardes, inclòs el conceptualisme, tenien ben present aquest canvi de paradigma. Sense la seva praxi creativa, segurament, la teoria no hauria desplaçat vers el lector (o l'espectador) el pes que actualment se li atorga.

Així doncs, al començament de la dècada en la poesia visual s'hi podien identificar tres branques principals. La primera seria la poesia pròpiament concreta. Aquesta branca pretenia arrancar el seu origen en la tradició alexandrina, passava per *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé o pel futurisme i arribava al concretisme brasiler. A banda de brasilers, en participaven autors de diverses nacionalitats; n'hi havia de portuguesos (Tavares), xecs (Kolař), suïsoalemanys (Mon, Gomringer, Kriwet, Hansjörg Meyer) o italians (Lora-Totino, Carrega, Parmiggiani). En una segona branca, acostada al concretisme però amb vinculacions duchampianes, s'hi poden incloure alguns artistes com Ugo Carrega, Mirrella Bentivoglio o Emilio Isgrò, el qual havia assolit un interessant diàleg entre poesia visual i el conceptualisme, sobretot pel que fa als seus textos esborrats, com el primer volum de la celebrada enciclopèdia *Treccani* (1970). La tercera branca la constituïren el Gruppo 70 de Florència, format per Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Lucia Marcucci, Luciano Ori, etc. Es buscava l'adveniment d'un art inspirat en els descobriments tecnològics i dels mitjans de comunicació de masses més recents. El seu art, per tant, explorava un context nou, massiu, de comunicació, per allunyar-se del tradicional, el de les galeries d'art o les revistes especialitzades. En un primer moment van titllar la seva creació com a «poesia tecnològica» per la seva vinculació al mitjà tecnològic, encara que disposaven d'una important filiació al *pop*. Aquest grup confluirà més endavant amb l'anomenada poesia visual que es feia en d'altres indrets d'Europa, com la dels creadors Herman Damen, Sarenco, J.F. Bory, Paul de Vree o Alain Arias-Misson.

El Gruppo 70 era al darrere de la publicació *Lotta Poetica* (1a sèrie de 1971 a 1975), que marcarà l'anomenada poesia visual de la dècada dels setanta. Els seus postulats es van definint en bona mesura per la dinàmica amb els precedents teòrics i pragmàtics del Gruppo 63. Els del 63 estaven més interessats pels problemes a l'entorn de la literatura i sentien la necessitat de renovació a partir de la lliçó de l'avantguarda històrica, especialment del surrealisme. Maldaven per fer un llenguatge regressiu, irracional, "il·legible", molt en paral·lel amb el que es feia en l'art informal. L'antologia dels poetes *I novissimi* (1961) presentada per Cesare Vivaldi havia de ser exemple d'*action poetry*, concepte manllevat de l'*action painting* dels pintors informalistes americans.



Els del Gruppo 70 volien ser (encara) més crítics, més racionals, més interessats per la problemàtica comunicativa de l'art.<sup>18</sup> Tenien present les experiències futuristes però sobretot el dadaisme berlinès, el de Herthfield, Hausmann, Grosz; i, també, les poètiques del *pop art*. Les primeres experiències van tenir un caràcter marcadament tecnològic, properes a les exposicions i al pensament de Max Bense. Es volia trencar amb les barreres de gènere: poesia, pintura o música havien d'abraçar una àrea d'experiència comunicativa més vasta; el concepte interdisciplinar, tant de voga en el darrer terç de segle, en serà consigna. Així mateix, es marcava una distància respecte a la poesia concreta que consideraven hereta directa del futurisme, la qual creien exhaurida conceptualment, «un gioco destinato a finire brevemente».<sup>19</sup> Cal consignar que el mateix Micci-

18 Una de les seves operadores, Lucia Marcucci, descrivia així el naixement i les intencions d'aquest nucli: «Il Gruppo 70 a Firenze, riunisce i primi operatori (Lucia Marcucci, Eugenio Miccini, Luciano Ori, Lamberto Pignotti) di tale poesia: la "poesia visiva". La nascita viene documentata dai primi testi pubblicati nel 1963 (catalogo Tecnologica. Galleria Quadrante, Firenze) e nel 1965 dall'editore Sampietro di Bologna. Da allora in poi questa nuova poesia —operazione allo stomaco di tutta una grossa ulcera letteraria— viene osteggiata, calorosamente negata, presa di punta, osannata, vilipesa, mai ignorata e via di seguito, fino a diventare ora, a dispetto dei santi e dei diavoli, il *livello di guardia* della nuova situazione poetica italiana e mondiale. Spazzati via i modesti conati delle varie concrete, simbiotiche, gestuali, elementari, spaziali, ecc., la poesia visiva entra da sinistra (e sono incluse anche le categorie più sopra menzionate) in scena, in piazza, nelle strade, sui muri, negli orecchi, in cielo e negli occhi. Considerando tutto ciò precede —scrivono Sarenco e Paul de Vree, sempre su *Lotta poetica*— la poesia visiva non può essere né social cristiana, né social democratica, né social realista. La poesia visiva scende in campo commo mezzo di trasformazione attiva della società, sia a livello del linguaggio e dei mezzi paralinguistici, sia al livello dell'appoggio alla lotta di classe mondiale» (MARCUCCI 1972).

19 Figueres assumeix d'aquest grup italià el fet que la poesia visual superi el futurisme (i també, encara que no ho esmenti, cert concretisme lligat indefectiblement a la lletra) per una nova sensibilitat amament als canvis de la societat: «o homo typographicus está cedendo lugar ao homem standard que olha, folheia, contempla, imagina, enfrenta a chamada civilização visual [...] A palavra de ordem futurista de "palavras em liberdade" transformou-se na palavra de ordem visual de "signos em liberdade"» (FIGUERES & SEABRA 1977, 16). Una crítica més punyent l'havia formulat Santi Pau, centrada en el concretisme europeu: «Gomringer ens posa damunt la taula una ideologia determinada que implica una teoria i una filosofia determinades. Seguint el seu text, podem veure com cita l'aparició d'una escola suïssa de disseny gràfic i industrial, fet que s'estendrà arreu de les societats industrialitzades i que serà objecte de cant de més d'un teòric modern (moda) [Pau introdueix en nota la receptivitat d'aquesta «moda» a Catalunya. En concret, esmenta X. Rubert de Ventós i el capítol «Teoria de l'art nou» de la seva *Teoria de la sensibilitat*, vol. II (Barcelona: Edicions 62, 1972)]. Aquell cant, doncs, a la màquina, a la ciència, dels futuristes i dels cubistes, passa la torxa a la poesia visual (literatura = impremta), amb l'obligació per a l'escriptor de no veure-hi més enllà del llapis: cal que no pensi en mans de qui estan els mitjans de producció, i, així, fent aquesta lloança, utilitzant aquests mitjans com a objecte de la seva poesia, canta també les relacions de producció que permeten la cadena de

ni ha reconegut les concomitàncies amb l'art conceptual, però reivindica que la poesia visiva va arribar abans a algunes de les consideracions que van marcar la creació de la dècada dels setanta.

Les propostes de Miccini i Pignotti per la poesia visual van tenir un gran abast i, per tant, una projecció ben diversificada. Un punt de referència d'aquesta internacionalització és l'exposició al Stedelijk Museum d'Amsterdam (1970). S'ha dit que cap experiència artística sorgida a Itàlia després del futurisme ha tingut un ressò tan ampli com aquest grup de poesia visual.

### **Un itinerari setantí**

No pretenc construir una calaixera per endreçar i plegar un seguit d'obres, situacions o conceptes que es van succeir veloçment en una dècada en què la categoria de canvi es va viure amb intensitat en tots i cadascun dels estrats socials. Més aviat esbossaré espais i temps a partir de dates i fets tan arbitraris com es vulgui, però que desitjo prou il·luminadors per seguir un fenomen que pretenia tenir un abast del tot distint del que havia disposat tradicionalment la poesia (l'experimental i també la discursiva). Durant aquest període es produeix una socialització de canvis, ruptures, alliberaments i maximalismes que, ja al final de la dècada, van ser, molts d'ells, directament proporcionals al desencís. No vull veure la literatura —en aquesta cas concret, la poesia visual— com un mirall de la societat, però sí, com espero que quedi prou palès, com a revelador ideològic d'una institució, la literària, que, com la resta de la societat, exigia uns canvis que en bona mesura no han arribat mai.

La història, els esdeveniments, van irrompre amb força. El germen ideològic dels *sixties*, la dècada de les revolucions, va tenir no només unes conseqüències sinó sobretot unes dimensions exponencialment majors als setanta. No estic segur que aquest efecte tingui una explicació en clau exclusivament ibèrica, i que es pugui dir que els setanta peninsulars van ser el que els seixanta van significar a l'Occident democràtic. És evident

---

fets que això comporta. La fixació per la publicitat, els codis de circulació, els programes per a IBM, són un seguit d'aquest encant pels significants, les màquines que els reproduïen i, per conseqüència, pel sistema on tot això es reproduceix» (PAU 1975). La modernolatria, doncs, no estava exempta d'un combat ideològic.

que la Revolució dels Clavells o la mort de Franco han xifrat les transformacions. Tanmateix, hem de tenir en compte que un esdeveniment com la poesia visual, tan lligat al florentí Gruppo 70, està ajustat al radi de la dècada dels setanta; com l'eclosió de l'art conceptual també està centrat en aquells anys. No tot s'explica per una inèrcia dels prodigiosos seixanta.

S'han fet estudis sobre els diversos fenòmens de renovació de la poesia catalana als anys setanta. Ramon Salvo (1989) o Xavier Canals (1999) van fer els primers intents d'inventariar i cronologitzar els diversos esdeveniments de l'anomenada poesia experimental o visual que encara ara són vàlids i fecunds; Mariona Masgrau (2002) ha publicat diversos treballs que posen l'accent en la creació dels tres grans noms de referència de l'experimentalisme poètic català dels seixanta i setanta: Joan Brossa, Guillem Viladot i Josep Iglésias del Marquet. Recentment, de novembre de 2012 a abril de 2013, la Fundació Palau va acollir l'exposició «La revolta poètica 1964-1982». I, sobretot cal ressenyar el grup de recerca de la Universitat de Barcelona: Poció. Poesia i Educació (<http://www.pocio.cat>), dirigit per la professora Glòria Bordons, el qual pretén, entre d'altres iniciatives, fer una base de dades de la poesia experimental al nostre país des de 1959 fins a 2004. Més enllà d'aquests estudis, inventaris i iniciatives, intento ara esbossar un escenari històric on obres i noms puguin ser útils per explicar el context que va fer possible l'APVE.

El caràcter transnacional de l'avantguarda entre aquells que s'erigien com a postuladors de l'experimentalisme poètic ens obliga a tenir-ne en compte els centres irradiadors; assumim, doncs, el caràcter perifèric, subaltern i fronterer del sistema cultural català. Segurament, com ha apuntat Ramon Salvo (1989), hi va haver al llarg del tardofranquisme tot un programa de la socialdemocràcia de l'Alemanya Federal per dur a les dues grans ciutats de l'Estat espanyol una determinada renovació estètica i, també, ideològica. Aquest important influx internacional es produeix, també, per la dèbil homogeneïtat cultural promoguda per l'Estat espanyol i, en el cas concret català, per la inexistència d'aquest estat. Un fenomen interessant fruit d'aquest influx és la mediació alemanya en les relacions entre Barcelona i Madrid, quelcom inherentment problemàtic.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Sobre el diàleg entre Catalunya i Espanya a propòsit de la poesia experimental durant el franquisme, vegeu AUDÍ, BORDONS & COSTA 2010. Pel que fa a la idea expressada com a «dèbil homoge-

El paper de l'Institut Alemany de Barcelona al final dels seixanta i durant tota la dècada dels setanta, comparable al que va representar l'Institut Francès de la postguerra, va ser cabdal per a l'evolució de l'art conceptual a Catalunya i també per la poesia visual, en la mesura que es podia interpretar com una praxis indestruïble d'aquest vector de renovació. L'Institut Alemany de Barcelona va organitzar el 27 de febrer de 1970 unes jornades sobre poesia experimental en què les figures preeminentes van ser els ja clàssics Max Bense i Eugen Gomringer; aquest darrer va pronunciar-hi la conferència *La poesia concreta com a llengua supranacional*.<sup>21</sup>

L'any 1973 arriba la consolidació de la poesia d'avantguarda per via internacional gràcies a una gran i ambiciosa mostra organitzada també per l'Institut Alemany de Barcelona i el Col·legi d'Arquitectes: «Poesía Experimental». En el catàleg hi trobem tres assajos, dos d'ells provinents de l'experimentalisme espanyol i el tercer fet per Maria Lluïsa Borràs i titulat «La poesia visual en Cataluña».<sup>22</sup> La tradició catalana, segons Borràs, s'iniciaria en Junoy, Salvat o Foix. Reivindica els treballs, solitaris i constants, de Brossa i de Viladot. I també assenyala l'atracció que exerceix aquest conreu poètic entre els artistes plàstics d'obra ja reconeguda, com és el cas d'Albert Ràfols-Casamada. La nòmina de creadors que van ser exposats a «Poesía Experimental» és impressionant. El catàleg en destaca els següents noms: l'equip brasiler de la revista *Noigandres*, Eugen Gomringer, Pierre Garnier, Jiri Kolař, Emilio Isgrò, Franz Mon, Pau de Vree, Arthur Petronio i, dins de l'àmbit estrictament peninsular, Joan Brossa.<sup>23</sup>

El director de l'Institut Alemany de Barcelona, Hans-Peter Hebel, va convocar unes jornades dedicades a les noves expressions artístiques el

---

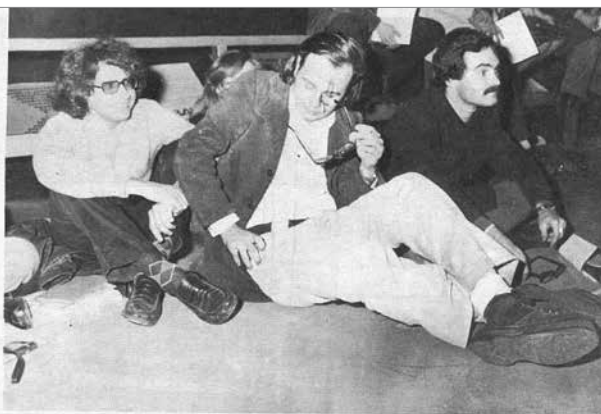
neïtat nacional promoguda per l'Estat espanyol», la manllevo de l'anàlisi que fa Sousa Santos del Portugal contemporani (SANTOS 2002, 132-137).

21 Es va poder veure Lily Greenham, vienesa resident a París, percussionista en concerts de *free-jazz* i conreadora de *sound poetry* juntament amb vint-i-quatre participants de vuit àrees lingüístiques diverses. Hi van ser presents, entre d'altres, els brasilers Haroldo i Augusto de Campos, Ronald Azevedo i Décio Pignatari.

22 Ignacio Gómez de Liaño recupera l'assaig de 1967 «La nueva poesía y los problemas de la estética contemporánea», on fa un recorregut molt interessant pel panorama internacional de l'experimentalisme poètic des de la Segona Guerra Mundial ençà; l'altra intervenció és de María Aurora Márquez, «Poesía experimental en España», on l'únic autor català que esmenta és Cirlot.

23 A banda de Joan Brossa, van ser exposades les obres dels següents autors catalans: Carles Camps, Ramon Canals, J.E. Cirlot, J.V. Foix, Gabriel Guasch, Iglésias del Marquet, Santi Pau, Ràfols-Casamada, A. Tàpies-Barba, Francesc Torres, Manuel Valls i Guillem Viladot.

Durante a exposiç o internacional de poesia experimental no Col.legi d'Arquitectes em Barcelona, em Dezembro de 1973, a sensibilidade do público foi fortemente atingida pelas «acç es poéticas» de um grupo de activistas e revulsivos culturais de Madrid: Ruiz e Zabela, juntamente com outros poetas, Henri Chopin, Gómez de Lia o, etc. realizaram uma série de actos para incorporar a nova linguagem factual na vida quotidiana. Javier Ruiz deixa que uma enfermeira profissional lhe tire sangue para ser oferecido   testa dos espectadores, uma confirmação cristã da existência, e da comunicação m xima, o pacto de sangue entre irmãos, entre homens. Depois Ruiz lanç o p o seco, provocadoramente,   assistència. Com sangue na testa, o co-autor deste volume, Josep M. Figueres;   sua direita, o romancista Oriol Pi de Cabanyes.



40

Javier ruiz / comunicaç o

A l'APVE es van reproduir imatges d'accions de la trobada *Poesia experimental* al Col.legi d'Arquitectes de Barcelona de desembre de 1973.

març de 1973. La revalorització del dadà d'aquells anys apropava creadors i públic cap a l'àmbit germànic.<sup>24</sup> Durant aquest curs 1973–1974 les propostes del Grup de Treball protagonitzen el debat. Mai deixen de prevaler les consideracions d'ordre social. Els joves creadors es pronuncien per un nou tipus de compromís amb la societat, allunyat de l'engatjament de la dècada anterior.<sup>25</sup>

Més enllà d'aquesta important influència programàtica alemanya, l'anomenada poesia visual disposava d'altres centres d'irradiació internacionals que van arribar a Catalunya i no sempre per una via tan oficial i benestant: penso en l'*underground* nord-americà (del qual es fa resó la revista *Pàrking de les Feres* de Jaume Vallcorba) o en una combativa *poesia visiva*, que provenia d'un medi sacsejat pels anys de plom d'Itàlia. Aquestes irradiacions seran ben presents en tractar l'APVE.

L'activitat de l'experimentalisme poètic a la resta de l'Estat espanyol ha estat força relacionada.<sup>26</sup> Durant aquest període, la primera meitat de la dè-

24 El dadà era molt present en els *happenings* i l'art *fluxus*. Cirici, per exemple, va presentar per aquestes jornades la conferència «Una interpretació dadà». El biògraf de Cirici, Narcís Selles, ha advertit que l'art conceptual naixent reivindica el dadà: «No cal dir que l'atenció cap al dadaisme no s'ha de veure com quelcom aliè als interessos del moviment conceptual, sinó més aviat al contrari, fins al punt que inicialment va ser anomenada neodadaisme» (SELLES 2007, 321).

25 Magda Bosch i Carles H. Mor van presentar, per exemple, la ponència «Avantguarda literària», on arremetien contra una literatura produïda en el context burgès. Segons els autors, calia que la literatura vehiculés una consciència de classe i esdevingués arma de combat. Els canals populars (massius) han d'estar al servei de les classes populars i no han de servir, en canvi, per ensinistrar-les, dominar-les o alienar-les. També s'escometia contra el realisme socialista, emulatiu del naturalisme del segle XIX i, per tant, burgès i reaccionari (PARCERISAS 2007, 426).

26 Faré esment d'algunes exposicions en què van participar creadors catalans. L'any 1970 s'organitza a Madrid una mostra de «Poesia internacional de vanguardia», del 14 de març al 3 d'abril a la Galeria de Arte Danae. Hi participaran els noms més destacats de l'experimentalisme espanyol del moment (Fernando Millán, Francisco Zabala o Enrique Uribe) i també poetes portuguesos com José António Marques, Álvaro Neto, António Ramos Rosa, Melo e Castro, Ana Hatherly i el català Joan Brossa. Un any abans, s'havia presentat la mostra Panorama 69 a Galeria de Arte Eurocasa de Madrid, on Francisco Zabala havia tingut un protagonisme evident. El barceloní Cirlot, citat en aquest catàleg, potser no gaudia del reconeixement més general a Madrid i, en aquest sentit, la reivindicació que en fa l'experimentalisme espanyol s'orienta clarament a donar-lo a conèixer. Ara bé, cal tenir en compte que Cirlot disposava a Barcelona d'una tribuna com *La Vanguardia Española* on no només oferia el seu punt de vista sobre l'art, la simbologia o la història cultural, sinó on també explicava la seva poesia, tant des d'un punt de vista conceptual com formal. Cirlot, en definitiva, no era un poeta ocult a Catalunya. En el context hispànic pren una especial significació l'acte realitzat a la Casa de Cultura, Burgos: «Exposición internacional de poesía visual Odología 2000» del 4 al 18 d'abril de 1972. Hi van participar Joan Brossa, Guillem Viladot i Iglésias del Marquet. Hi ha també accions que corroboren l'evolució del concretisme cap a altres formes d'expressió; aquest seria el cas de «Signos.

cada dels setanta, apareixen alguns treballs en diverses revistes d'hispanística en els quals es fan els primers balanços de l'experimentalisme poètic de després de la Guerra Civil. En destaco el publicat a la revista de Munich *Akzente* el 1972, perquè, més enllà de la valoració crítica, també s'hi afegeix una significativa i molt diversa antologia de l'experimentalisme espanyol en què es repertorien fins a vint-i-nou poetes. La selecció fou a càrrec d'Ignacio Gómez de Liaño i de Felipe Boso. Cap dels dos autors i antòlegs no prescindeix del Katalanische Gruppe (Brossa, Viladot i Iglésias del Marquet), de la seva trajectòria individual respecte als creadors espanyols, del caràcter pioner de les seves obres ni del fet que aquesta poesia experimental cada cop tenia una difusió més àmplia.<sup>27</sup>

El 1975 dos dels més actius membres de la renovació poètica espanyola, Fernando Millán i Jesús García Sánchez, publiquen, en una editorial de gran difusió, Alianza Editorial, *La escritura en libertad* (Madrid: 1975), una antologia d'abast internacional. L'objectiu era donar a conèixer les diverses neoavantguardes literàries sorgides després de la Segona Guerra Mundial, i sobretot integrar-hi una nòmina destacada d'autors de l'Estat espanyol. Hi són presents els següents autors catalans: Joan Brossa, J.E. Cirlot, Iglésias del Marquet i Guillem Viladot. Allunyat del to de manifest que havien caracteritzat els textos programàtics tant de García Sánchez com de Millán, el pròleg esbossa una anàlisi històrica alhora que palesa la dispersió del moment actual. Quan aquest conreu poètic assolia la més significativa fita pel que fa a la seva socialització, hi ha qui ha parlat d'aquest pròleg (i de la mateixa antologia) com del certificat de defunció de la poesia experimental espanyola. En efecte, els grups madrilenys Problemática-63, Zaj, N.O. i Parnaso 70 s'havien dissolt. El format grupal que tant havia caracteritzat el moviment experimentalista espanyol es

---

España. Arte. Exposición internacional de la poesía concreta al arte conceptual», realitzada al Club Pueblo de Madrid del 29 de març al 14 d'abril de 1973. Joan Brossa va ser l'únic participant català.

27 Felipe Boso escriu «Die spanischen experimentellen Dichter in das Getto der Neuerer eingeschlossen hatten» (Boso 1972, 300). De fet, aquesta sortida del gueto és a propòsit de la publicació de poemes experimentals en revistes literàries discursives (és a dir, convencionals), de l'aproximació de poetes del realisme social al món no discursiu (Celaya) i de l'aparició de Poesia T-47 de Guillem Viladot. Boso i Viladot van mantenir al llarg dels anys una relació personal i creativa, cf. Boso 2008. Així mateix, cal tenir en compte que en l'antologia d'*Akzente* hi consta l'agraïment a Hans Rudolf Picard, el qual, durant el període 1959-1967, va dirigir l'Institut Alemany a Barcelona. Va ser coneixedor i promotor, doncs, de les noves promocions de creadors catalans i un dels artífexs de la seva internacionalització.

diluïa, mentre que molts dels components prenen un camí tan particular com incert. Aquest teló final de l'experimentalisme poètic s'ha anat examplant per obra i gràcia d'exposicions i relats historiogràfics; tot i que no sembla tan evident parlar d'acabament, relleu generacional o algunes de les raons argüïdes que justifiquin aquest suposat final.<sup>28</sup>

Millán i García Sánchez fan un interessant intent de sistematització dels grans corrents de l'experimentalisme poètic. Pel que fa a l'avantguarda literària internacional esmenten tres corrents interartístics: el Lletrisme, el Happening i la Poesia Concreta. A partir d'aquests tres moviments, en el context de la pròpia antologia, els autors esmenten l'Espacialisme (de filiació francojaponesa), la Poesia Visiva (o Visual, d'irradiació italiana) i la Poesia Semiòtica (de fet, la més difícil de determinar pel fet d'articular-se com un contínuum de la Poesia Concreta). Segurament, el més interessant és la darrera valoració a propòsit de l'art conceptual o també anomenada «Poesia Conceptual»: autèntic límit, pel que pot tenir d'agrosar i d'enriquidor enfrontar-s'hi, o topall estèril que anul·la tot procés creatiu. En aquesta incertesa en l'esdevenidor es clou la introducció d'aquesta antologia.<sup>29</sup>

28 Una excel·lent exposició és «Poe(li)tical Object. Experimental Poetry from Spain» realitzada a Nova York i a Madrid. Se centrava en el període anterior a 1972 «año de los encuentros de Pamplona, que coincide con muchos cambios internacionales y no solo en la poesía de vanguardia». Compta amb el testimoni de José Antonio Sarmiento, el qual afirmava: «El periodo de la experimentación poética española que hemos descrito concluye en 1973. En este año, exceptuando a Zaj, habían desaparecido todos los grupos. Sólo un reducido número de operadores decide continuar sus investigaciones personales. De hecho la exposición que tuvo lugar ese mismo año en el club Pueblo («Exposición internacional de la poesía experimental al arte conceptual») puso el punto final. El relevo fue tomado por una nueva generación (José Miguel Ullán, Bartolomé Ferrando, J.M. Calleja, J.A. Sarmiento, Xavier Canals, Jordi Vallès, Pablo del Barco, etc.) que a partir de entonces empieza a dar a conocer sus libros y a organizar nuevas exposiciones» (SARMIENTO 1989, 31). Es pot deduir, doncs, que el conceptualisme acaba amb l'experimentalisme poètic; fet, de totes totes, discutible. Entre els noms catalans esmentats, Canals ja havia publicat aleshores; per contra, Vallès i Calleja inicien la seva trajectòria poeticovisual una mica més tard.

29 «Voluntariamente apriorista, el arte conceptual acepta mantenerse en la mayor parte de los casos en la pura tautología, en búsqueda al parecer de una auténtica "pureza" no decorativa, aunque de hecho tarde o temprano se cae en la "impureza" del objeto. Como movimiento ha sido acusado de ser un producto de los grandes "marchands" americanos, pero aunque ello sea cierto, en la mayor parte de sus autores existe una personalidad definida. Desde nuestro punto de vista, la parte más negativa del arte conceptual es su aspecto restrictivo, presente especialmente en Kosuth. Igualmente su aspecto más sobresaliente es su insistencia en la capacidad ilimitada del lenguaje como lugar y expresión de la capacidad artística» (MILLÁN & GARCÍA SÁNCHEZ 1975, 29-30).



Un element a tenir en compte en la singular trajectòria de l'experimentalisme poètic a Catalunya és la seva difusió prematura en canals convencionals, és a dir, en editorials o col·leccions que no pertanyien a àmbits exclusius per a iniciats en aquest tipus de creació. La sortida del gueto s'havia produït abans. Particularment significatiu trobo el fet que dos poemes pòsters de Brossa, «Espanya» i l'«A doblegada», siguin el 1970 la imatge de la llibreria barcelonina Cinc d'Oros i que es difonguin a través dels embolcalls d'aquest establiment; poesia, imatge i publicitat entraven en un joc de *prodossumo*. En aquest sentit també convé ressaltar l'excepcionalitat d'un editor com Miquel Arimany, que va publicar l'antologia de sis poetes experimentals *I li estriba les vetes de la cotilla* (Barcelona: Miquel Arimany, 1971) o la important *Poesia T-47* de Guillem Viladot amb un pròleg de Manuel de Pedrolo (Barcelona: Pòrtic, 1971). I és el mateix Arimany que publica l'assaig *L'avantguardisme en la poesia catalana actual* (Barcelona: Pòrtic, 1972), en el qual fa l'esforçat treball (encara que no gaire reeixit) de bastir un relat experimentalista català que inclou des de l'exercici cal·ligramàtic balbuç de Nogueras Oller als nous poetes del visual. Malgrat les mancances evidents d'aquest exercici de teorització i crítica, no he trobat un treball difós en un canal similar en la resta de literatures ibèriques (i en moltes de les europees). Sense oblidar, és clar, que, en aquest període, Joan Brossa havia publicat en edicions convencionals *El Saltamartí* (Barcelona: Llibres de Sinera, 1969), *Quadern de Poemes* (Barcelona: Ariel, 1969) i sobretot *Poesia rasa* (Barcelona: Ariel, 1970), summa d'una poètica que emergia en el panorama català i internacional per quedar-s'hi.

El jalonament de l'itinerari de la poesia visual a Catalunya coincideix sovint amb l'art concret. Separar un fenomen de l'altre seria empobridor, com, per altra banda, seria caure en un fals automatisme tractar-lo conjuntament. Sense fer una assimilació simplista, és prou evident el caràcter complementari d'aquestes tendències. En el començament de la dècada dels setanta, l'estudi de Gran de Gràcia 67 on treballen Santi Pau o Carles Camps publiquen la *plquette Pluja* (Barcelona: Pallas, A.G., 1973) de Joan Brossa o una obra de Josep Mestres Quadreny.<sup>30</sup> Una de les pri-

30 Santi Pau té dues obres datades el 1970: *Viatge d'hivern i Equació Temps/Espai* que la Sala Joan Gaspar va conservar per desig exprés de Joan Miró, que va visitar l'exposició el mateix 1970 (PAU 2001, 8). Santi Pau havia pres contacte de més jove amb Francesc Torres, un dels introductors de l'art conceptual a Catalunya. Per la seva banda, Torres, que havia fet una estada a París al final dels seixanta

meres manifestacions d'art conceptual a Barcelona va anar, doncs, acompanyada de creacions de poesia visual. En aquest sentit, la reivindicació d'un poeta com Brossa (poc o molt relegat en el seu àmbit d'expressió) passava per la realització d'uns objectes seriatos i de nul·la rendibilitat econòmica. Pau i Camps ja s'havien donat a conèixer el 1969 com a poetes amb un llibre que és tot un preludi de la nova dècada, *L'influx de Lynx no altera el conducte* (Barcelona: ELER). Ho feien en una col·lecció de poesia convencional (o tot allò que podia tenir de convencional la poesia catalana d'aquells anys).<sup>31</sup> L'any següent, el 1970, Ramon Canals, que ja havia realitzat accions cinètiques i efímeres com «En balsa por el Ebro» (1968),<sup>32</sup> publica *Poemes de 7 i de no res* (Barcelona: Impremta Gutenberg).

La «1a exposició de Poesia Concreta» va tenir lloc a Lleida, el gener de 1971, a la Petite Galerie de l'Alliance Française, on van participar Brossa, Viladot i Iglésias del Marquet. El títol de l'exposició evidencia no tant una filiació directa del concretisme (fet que, per altra banda, no s'escauria a cap dels tres creadors), sinó més aviat la inespecificitat d'una denominació que serà substituïda ben d'hora a Catalunya per la de poesia visual.<sup>33</sup> En el mateix indret i any, el mes de març, Jordi Vallès presentava una exposició de pintures i objectes que el mateix artista va denominar poesia visual.

A la «Primera mostra internacional d'art de Granollers», celebrada durant les festes de l'Ascensió de 1971, no només s'hi van programar arts plàstiques, sinó que també s'hi va incorporar assaig, cançó o teatre. En

---

i havia coincidit amb Àngels Ribé, ja havia fet alguns treballs de poesia visual a la capital francesa. Francisc Torres evoluciona de l'escultura com a fenomen físic a accions més centrades en el comportament, l'anomenat Behaviour Art, diferenciat del Body Art (PARCERISAS 2007, 126).

<sup>31</sup> El grup de Carles Camps, Xavier Franquesa, Jordi Pablo, Santi Pau i Salvador Saura, la majoria d'ells membres de l'estudi Gran de Gràcia 67 de Barcelona, van exposar l'any 1972 a la Sala Gaspar una obra en conjunt molt propera al minimal art. M.L. Borràs els va dedicar un parell d'articles, molt eloqüents pel que fa a l'assimilació d'aquesta pràctica artística amb la poesia visual: «Panorama de novísimos catalanes», *Destino* 1.791 (29 gen. 72): 44-45 i «Seis cuadernos», *Destino* 1.834 (25 nov. 1972): 52.

<sup>32</sup> D'aquesta experiència en va sortir anys més tard el llibre següent: Ramon CANALS GUILERA, *En balsa por el Ebro. Compendio histórico de la navegación y riegos del Ebro y descenso en balsa desde Miranda hasta su Delta y prolongado a Ametlla de Mar; en un viaje de 800 km. y 29 días de duración* (Barcelona: Linomograph, 1971).

<sup>33</sup> Per bé que Maria Lluïsa Borràs havia parlat de Brossa i de la poesia visual a les pàgines de *Destino* (17 oct. 1970), sembla que la denominació «poesia concreta» era més utilitzada. Si més no, així s'hi referien en sengles articles Guillem Viladot (1969) i Iglésias del Marquet (1971). Coincideixen tots dos creadors en l'itinerari singular de la producció catalana, al marge —diuen— dels corrents internacionals: alemanys, brasilers o japonesos. Amb tot, assumeixen la denominació forana.

aquest certamen d'art jove s'hi donen a conèixer noms que tindran un paper cabdal en l'art de la dècada com és el cas de Ferran Garcia Sevilla, Carles Pazos, Àngel Jové o Silvia Gubern. També cal tenir present la nombrosa presència d'estudiants de l'escola Eina, centre que —com ja he assenyalat— explorava el camp de la poesia visual. Garcia Sevilla és l'autor del manifest *Als artistes revolucionaris*, que es va distribuir en aquesta mostra, on es pren partit per un art pobre, totalment contrari a l'art (objecte) com a mercaderia, i fungible, dels *happenings*, de les “invencions mentals”. En la configuració d'aquest art conceptual a Catalunya, doncs, era evident un discurs ideològic no només contra el sistema repressiu dictatorial sinó també contra un sistema, l'artístic, que pretenien desmantellar. La revolta s'adreçava contra les galeries, el mandarinatge de l'art o la política de premis. Serà una actitud que, una mica més endavant, heretarà el Grup de Treball i que tindrà notables conseqüències, com l'estirabot d'Antoni Tàpies.<sup>34</sup> Però més enllà d'aquest terrabastall en el món de l'art, cal constatar que un gest com aquest és difícil de parangonar en el món literari on els premis, els jocs florals o el mandarinatge crític semblava (i sembla) incommovible.<sup>35</sup>

L'estiu de 1972 s'organitzen els Encuentros de Pamplona, una ambiciosa trobada d'art que va pretendre situar Espanya en el mapa de l'avantguarda mundial. El discurs sociològic, la necessitat de fer un art socio-

34 Antoni Tàpies va publicar l'article «Arte conceptual aquí» a *La Vanguardia Española*, 14 març 1973, 13. El pintor volia desacreditar un seguit de corrents conceptuals que havien sorgit al país. La resposta no es va fer esperar i, en bona mesura, articula la configuració de l'anomenat Grup de Treball (PARCERISAS 2007, 239–243).

35 La mostra d'art de Granollers va tenir un efecte mimètic en diverses poblacions catalanes. Ja no es tractava de penjar uns quadres a les parets, sinó obrir-se exponencialment a qualsevol expressió artística. A l'Hospitalet de Llobregat es va organitzar del 23 de desembre de 1972 al 14 de gener de 1973 la «1<sup>a</sup> muestra de arte actual». Hi van participar molts dels artistes que s'havien donat a conèixer en la mostra de Granollers, però més enllà d'aquesta dada, es consolida la poesia visual com una expressió constituent de l'art actual. Hi van ser presents creadors que transitaven entre les arts plàstiques i la poesia: com seria el cas de Santi Pau, però també noms inequívocament provinents del camp literari com és Joan Brossa, Guillem Viladot o també Iglésias del Marquet. Hi hauriem d'afegir el músic Mestres Quadreny o la creació tan interdisciplinària de Francesc Torres. Aquesta mostra també s'organitzava al voltant del concepte de comunicació, de la necessitat de fer un art vinculat a la societat, participi d'una realitat sobre la qual es volia intervenir. Tot seguit, del 17 al 26 de febrer de 1973, en el marc de la II Setmana Cultural de Mataró es va presentar la mostra «Comunicació actual» on també es van exposar obres de poesia visual. A banda dels creadors plàstics molts dels quals havien participat a Granollers, es tornen a repetir els noms Joan Brossa, Mestres Quadreny, Santi Pau, Iglésias del Marquet o Guillem Viladot.

lògic, hi era tothora present. En comunicar s'estructurava tota una declaració d'intencions: «potenciar posibilidades artísticas múltiples y comunicar, entendiéndose la comunicación en un doble sentido: entre los artistas y la gente, por una parte, y entre los propios artistas, por otra» (cf. PARCERISAS 2007, 387). Un seguit de problemes, tant externs —els condicionants repressius del franquisme— com interns —els maximalismes d'alguns dels participants—, van pertorbar una trobada que disposava de grans al·licients, entre d'altres, de figures internacionals com John Cage o Richard Serra. Ignacio Gómez de Liaño es va fer càrrec de l'àmbit de la poesia experimental. Per la part catalana més jove hi van participar alguns membres de l'estudi Gran de Gràcia 67, Santi Pau o Carles Camps, i també hi van ser els sèniors, com Viladot o Iglésias del Marquet.

El 1973 es fa encara més present en el panorama cultural català la poesia experimental. La galeria Ars de Valls va presentar una mostra de «Poesia visual catalana», en què van participar Joan Brossa, Carles Camps, Ramon Canals, Iglésias del Marquet, Santi Pau, Ràfols-Casamada, Francesc Torres, Guillem Viladot i Gabriel Guasch, promotor d'aquest encontre. L'exposició va ser presentada per M.L. Borràs, el qual va parlar de la poesia visual a Catalunya.

La mostra de «Poesia visual» realitzada per l'Escola Eina com a treball de final de curs el juny 1973 a la Galeria Dalla de Barcelona va ser una fita decisiva en aquest recorregut. La va comissariar la professora Maria Lluïsa Borràs, és a dir, la crítica que des de *Destino* ja havia situat Brossa en l'òrbita d'aquest moviment internacional i que seguia de molt a prop l'evolució de les noves promocions d'artistes. Certament, no podem detectar les formes o pretensions de grup, però en la nòmina d'aquesta exposició hi trobem reunits noms i avatars que configuren la poesia visual (i el conceptualisme) en aquesta primera meitat de la dècada dels setanta. El text de presentació signat per Borràs és bàsicament el mateix que va editar en l'acte conjunt de l'Institut Alemany i el Col·legi d'Arquitectes. Així doncs, aquesta mostra catalana es justifica per la necessitat de dibuixar un afegitó local a l'exposició internacional i, sobretot, per donar a conèixer les noves generacions —alumnes, alguns d'ells, d'Eina.<sup>36</sup>

36 En el text de presentació, Borràs subratllava el caràcter jove i pioner de la mostra: «Així ho han comprès els alumnes d'Eina i en especial Isabel Campi, Josep Costa, Maria e Isabel Valcarcel i

## Josep M. Figueres i Manuel de Seabra

L'activitat periodística i literària de Josep M. Figueres (1950) s'inicia ja en l'etapa d'estudiant a la Universitat Autònoma de Barcelona. Una primera provatura, la revista *Zen* (curs 1969–70), engrescarà alguns dels que hi col·laboraven a participar en una empresa major, la revista *Tarotdequinze* (1972–1975), vinculada, a l'origen, a la Facultat de Filosofia i Lletres de la mateixa universitat.<sup>37</sup> L'heterogeneïtat de discursos i tendències d'aquesta publicació s'integra en un disseny gràfic que suposa tota una novetat estètica i ideològica per la seva aproximació al *fanzine* o a d'altres models espuris de comunicació cultural. Figueres formarà part de la redacció i del grup de poetes de *Tarotdequinze* que en algun moment es van presentar també com a col·lectiu.<sup>38</sup>

La presència de Figueres i la seva pruija per difondre la bona nova de la poesia visual és constant al llarg d'aquest període. El més destacat, sens dubte, és la recerca de canals no habituals de l'experimentalisme poètic. A mitjan dècada dels setanta, es detecta una expansió territorial i social de les diverses expressions culturals de la novetat, insòlites fins aleshores.<sup>39</sup> Des de les pàgines de publicacions d'àmbit general com *Canigó*, *Cl-*

---

M.<sup>a</sup> Teresa Villas, que han volgut preparar aquesta exposició de poesia visual que és, increïblement, la primera que té lloc a Barcelona [...] Hi trobareu noms més nous [a banda de Foix, Salvat, Brossa, Viladot o Iglésias], com el de Canals o Guasch que tot just comencen l'aventura. Tanquen l'exposició els noms més joves. Carles Camps, Santi Pau i Francesc Torres que ja són quelcom més que una gran promesa» (BORRÀS 1973). Pren una singular rellevància J.V. Foix que rescabala «Mar Mediterrània», de l'any 1920, i el «Poema per a n'Antoni Tàpies», datat el 23 de febrer de 1960 i reproduït en pòster per a aquesta exposició.

37 *Zen* era una publicació d'àmbit universitari i de format molt senzill. És interessant, de tota manera, per la participació d'uns joves estudiants que més tard han destacat en camps ben diversos: Xavier Lamuela, Guillem-Jordi Graells, Oriol Pi de Cabanyes, Jaume Vallcorba, Lluís Pasqual o Enric Sullà. La illació entre aquesta publicació i *Tarotdequinze* la fan explícita els seus redactors a *La Vanguardia Española*, 27 gen. 1974.

38 En la redacció hi figuraven Vicenç Altaió, Jaume Creus, Lluís Urpinell i, més endavant, Josep M. Fulquet. El disseny era a càrrec de Jaume Vallcorba i de Vicenç Bonàs. La màxima projecció d'aquest grup s'obté amb l'organització del Festival Gespa-Price el 1977, és a dir, quan la revista ja havia deixat de publicar-se.

39 Per exemple, esmento l'acte «Prepareu motxilla i sac». Va consistir en tres dies de «convivència» artística durant la Pasqua de 1975 a Balaguer. Hi van participar els poetes Josep Palau, Joan Colomines, Miquel de Palol, Josep Espunyes o Vicenç Altaió. Hi van fer recitals Ovidi Montllor, Marina Rossell o el grup Guillem de Cabestany. L'Equip de Poesia va escenificar-hi *Les decapitacions* de Pere Quart. També s'hi van fer taules rodones al voltant de la narrativa, amb M.A. Oliver, O. Pi de Caba-

ror, *Oriflama*, *Mundo Diario*, *Diario de Barcelona* o *Tele-Exprés*, Figueres pretenia donar a conèixer una nova poesia ajustada a uns nous temps.<sup>40</sup> Però també és present en publicacions més experimentals, properes a allò que anomenem textualisme, com pot ser el cas de la revista *2 quarts de 10*, de Joann Barceló.<sup>41</sup>

Al final de 1975, J.M. Figueres organitza l'«Exposició de Poesia Visual ibèrica» a Sant Cugat del Vallès.<sup>42</sup> Aquesta mostra integrava noms que provenien no només de l'experimentalisme poètic i artístic, sinó també

---

nyes, Jaume Fuster i J.M. Servià, i es va projectar «Vampir» de Pere Portabella. Pel que fa a la poesia visual, se'n va organitzar una exposició, i J.M. Figueres va fer-ne una conferència; cf. *La Vanguardia Española*, 20 març 1975, 53.

40 Al final de 1974 enceta una columna en el número 9 de la revista andorrana *Claror*, publicació en què participava també Guillem Viladot o, de manera ocasional en el mateix número, Joan Brosa. La secció de Figueres (*Cavalcada desfermada*) s'inicia amb l'article «Nous temps, nova poesia». Hi fa una defensa del caràcter intermedial de la poesia visual, la qual ha estat més valorada pels crítics d'art (hi esmenta Arnau Puig i M.L. Borràs) que no pas pels literaris. Figueres fa un llistat de les necessitats per difondre aquesta poesia: una llibreria especialitzada, una revista i una antologia (que, segons informa, alguns especialistes volen dur a terme). I, per últim, comenta algunes «petjades»: la publicació imminent d'una antologia a Alianza Editorial feta per Felipe Boso (no en va ser aquest, finalment, l'autor, sinó F. Millán i García Sánchez), les exposicions presents i futures de poesia visual a Barcelona, la intenció de *Tarotdequinze* de publicar un número extraordinari sobre la poesia visual, i el seguiment de revistes de referència internacionals, una d'italiana, *Lotta Poetica*, i una altra d'austríaca, *Neue Texte* (FIGUERES 1974, 45).

41 L'escriptor ponentí Joann Barceló va tirar endavant el 1974 la revista *2 quarts de 10*. Al número 3 (i darrer) hi van participar, entre d'altres, Biel Mesquida i J.M. Figueres, amb tres poemes visuals. La presentació de Figueres va a càrrec de Vicenç Altaió, el qual, més que un consuet elogi del seu company de redacció de *Tarotdequinze*, li etziba les seves prevencions sobre la qualitat i finalitat de la seva poesia visual: «Mai m'han colpit els poemes d'en Pep Maria, ni els discursius ni, menys encara, els visuals. En lloc de poetitzar (enfollir) real i irreal amb la paraula, garbella la tinta del diari per triar-ne el poema. No té temps d'aturar-se en el poema, de plantejar un crim perfecte, i ha brindat amb la poesia visual perquè li ofereix, de moment, l'anècdota, el cop d'imaginació materialitzada amb els estris que té més a l'abast. La poesia és per a ell, sobretot, una creença i s'hi lliura desafinadament a la llum del dia, entre postres i carajillo de rom Pujol. No sóc qui per dictar sentències i deixo fer, fes, fes, ja t'ho trobaràs. Hom diu que en la lletgesa, en allò que no agrada, hi ha el primer pas vers la veritat artística, si és així en Pep M.<sup>a</sup> té molt de guanyat» (ALTAIÓ 1974, 14). Més enllà de les consideracions personals, Altaió identifica la poesia visual de Figueres amb els objectius depassats de la poesia social, captiva de l'anècdota, del real i de la ideologia. La poesia, la veritat artística —segons Altaió—, sembla que només es trobi en el dionisme, en la follia.

42 Destaca aquest marc ibèric, de «tots els pobles germans d'Ibèria». Hem de valorar que Manuel de Seabra havia de tenir un pes en aquesta convocatòria que es volia de dimensió peninsular en què, per la part portuguesa, només hi participava el mateix Seabra i la seva muller Vimala Devi. D'altra banda, però, l'iberisme era assumit amb tota naturalitat en el discurs polític de la transició. Aquesta fórmula evitava la denominació espanyola o hispànica, i generava, de retruc, uns processos d'identificació amb el moviment revolucionari portuguès.

de les files de la poesia social. El cas més clamorós tal vegada sigui el de Gabriel Celaya. L'exposició, com assenyalava Figueres en el díptic de presentació, havia estat precedida per altres mostres que s'havien fet ací i allà de Catalunya sobre poesia visual.<sup>43</sup> Entre d'altres —apuntava— provenia de l'experiència a la Facultat de Dret de la Universitat de Barcelona on Joaquim Brustenga-Etxauri va integrar en una exposició poesia, cartellisme i *mail-art*. La presentació evidencia que estem davant d'un fenomen estès, vivaç i no exclusiu d'un grup minoritari. De fet, la mostra formava part del Pla d'Acció Cultural de la Caixa de Pensions, la qual es va comprometre a fer rodar l'exposició durant sis mesos.<sup>44</sup> A aquest públic no especialista, ni tan sols freqüentador de les sales d'art, calia explicar-li que la poesia visual —malgrat el nom— no és concebuda només per ser vista, sinó també per ser escoltada. Així per exemple, s'havia incorporat a la mostra una composició fònica del músic Llorenç Balsac que acompanyava el poema «Silenci» de Joaquim Sala-Valldaura.

Figueres també va ser al darrere d'una altra exposició que es va inaugurar poc després: «Poesia Visual catalana (30 poetes visuals arreu del país)». Entre gener i octubre de 1976 l'exposició va viatjar per Tarragona, Vilanova i la Geltrú, Valls, Sant Cugat del Vallès, Andorra la Vella, Reus i Mataró. Aquesta divulgació és remarcable no només pel que representa d'apropar un art experimental en un circuit de sales d'exposició no especialitzades, sinó també pel que representa per la descentralització de la novetat. J.M. Figueres assajava un definició d'aquest fenomen:

43 A banda de les esmentades, destaco la celebrada a Vic, el desembre de 1972, sobre «Poesia Visual Catalana». El febrer de 1974, a la Sala d'Actes d'Amics de les Arts de Terrassa es va inaugurar l'exposició «Nova poesia experimental catalana». El terme "experimental", doncs, va denominar la mostra, encara que, en la cloenda, s'organitzava una «Xerrada sobre la poesia visual avui», en què van intervenir Carles Camps, Iglésias del Marquet, Santi Pau i Ràfols-Casamada.

44 L'exposició havia fet una convocatòria prèvia a poetes i artistes peninsulars perquè s'hi incorporessin. El resultat, per la nòmina de participants, és prou heterogeni. Figueres anotava «La validesa de la poesia visual, per a obtusos fòssils academicistes, no cal demostrar-la en assaigs teòrics, no tenim espai ací sols fixar-nos en un detall: llegim la nòmina de participants i ultra els noms específicament visuals hi trobem escriptors "reconeguts" per les mòmies crítiques literàries: Viladot, Feliu Formosa, Sala-Sanahuja, Brossa, Celaya...» (FIGUERES 1975). D'entre els participants en destaco Joan Brossa, J. Brustenga-Etxauri, Carles Camps, Canals-Guilera, Gabriel Celaya, Narcís Comadira, Vimala Devi, Feliu Formosa, Guasch, Iglésias del Marquet, Fernando Millán, Miravittles, Grup el Nus, Francisco Pino, Joan Rabascall, Ràfols-Casamada, Sala-Sanahuja, Manuel de Seabra, Tàpies-Barba, J.M. Ullán, Jordi Vallès, Guillem Viladot o Francisco J. Zabala.

Entenem per poesia visual la unió d'elements fonètics, basats en el so, i visuals, basats en la imatge sigui lletra, fonema o paraula, que distribuïts en dues dimensions i gràcies a la tipografia, el disseny, la pintura, l'escriptura... assoleixen una nova dimensió: el valor iconogràfic d'elements de referència en el nou codi de la societat actual. Poden ser uns elements estètics, sense un contingut semàntic —directe i ple— de valor referencial palès o uns elements ideològics que ultra la seva valor estètica demostrin, expliquen, ironitzen... sobre un fet, idea, etc., concret. (FIGUERES 1976)

Hi van participar poetes i artistes de diverses procedències, amb un relleu especial pel que fa a les incorporacions d'art conceptual. Figueres intentava perfilar estils sota epígrafs molt genèrics: «Cartellisme ideològic», «Concretisme» o pròpiament «Poetes visuals». Malgrat tot, es volia palesar la voluntat integradora d'un conjunt d'obres i artistes molt diversos.

Des d'Agramunt, la vila de Guillem Viladot, apareix el 1976 el primer volum (i darrer) de la col·lecció Poesia d'hui: *Maneres* de Joan Brossa. Havia de ser un projecte ambiciós que construís una plataforma editorial que donés sortida precisament a la pretesa expectativa social que generava aquest nou tipus de creació. La col·lecció la dirigia Josep M. Figueres, però no va reeixir. Entre els elements que justificarien el fracàs d'aquest projecte editorial, es detecta la poca sintonia estètica de Brossa amb la constel·lació de creadors que, com Figueres, apostaven per la poesia visual. En efecte, el nom de Brossa apareixia aquí i allà com a autoritat i referent inexcusable; però altra cosa és que coincidís de ple en totes les manifestacions de poesia visual que sorgien arreu del país.<sup>45</sup>

45 La tria de Brossa d'un treball com *Maneres* (obra datada l'agost de 1959) per iniciar una col·lecció que pretenia divulgar la poesia visual em sembla eloqüent de la distància prudent que prenia el poeta respecte a determinades manifestacions d'aquesta poesia al final dels setanta. Prou que evitarà una etiqueta massa fàcil i resolutiva de la seva obra. És oportú recordar un comentari a propòsit de Brossa en aquells anys (els setanta) d'un dels protagonistes de l'experimentalisme a l'Estat espanyol: «Nadie va a cuestionar a estas alturas a una figura como Brossa, pero sí es necesario constatar que en aquellos años, no era conocido como poeta visual (salvo quizá en su propio círculo de amigos barceloneses). Le conocíamos sobre todo como un neodadaísta que practicaba el "poema encontrado"» (MILLÁN 2003). En efecte, el pes de l'avantguarda clàssica és evident en Brossa. Com també ho és l'intent de la nova avantguarda per desactivar aquesta herència. Ho hem vist en Sollers, però sobretot entre els cappers de la poesia visiva del Gruppo 70. De la col·lecció Poesia d'hui se'n van anunciar quatre llibres més (SALVO 1989).





Cartell de *Poesia Visual Catalana* a partir d'un poema de Gabriel Guasch.

La tardor de 1976, Josep M. Figueres presenta a Sabadell la seva primera exposició de poesia visual en solitari i, amb Manuel de Seabra, s'encarregaven de redactar el díptic que va acompanyar la mostra. Em sembla important anotar el pes que atorga Seabra a l'espectador/lector, fins al punt de qualificar-lo d'«artista», d'articulador de sentit. Ens situem, altre cop doncs, en la tessitura comentada anteriorment: per bé que en l'era de la reproductibilitat es dilueixen moltes mistificacions al votant de l'art, al lector/espectador se li atorga, en canvi, un valor insòlit fins aquest moment.<sup>46</sup>

Les mostres de poesia visual que Josep Maria Figueres havia passejat pel territori català van tenir impacte en el festival Gespa-Price de 1977. Paral·lelament a l'acte central, es van organitzar mostres de poesia visual al Palau dels Esports de Barcelona, també a València i a Palma, i a qualsevol indret on hi hagués un secretariat local del Congrés.<sup>47</sup> La labor de Figueres duta a terme al llarg de la dècada dels setanta va fer dir a Viladot: «és, entre nosaltres, la persona més ben informada i il·lustrada sobre aquest fenomen de la poesia experimental contemporània. El material de primera mà que Josep M. Figueres ha recollit al llarg dels anys és voluminós i riquíssim» (VILADOT 1981, 134).<sup>48</sup> Malauradament, tot aquest

46 Seabra escriu: «La lectura ha d'ésser necessàriament activa, l'espectador haurà d'ésser espectador-estimulat, intèrpret contributiu. Les limitacions de la lògica formal s'enderroquen, el llegidor ha d'esdevenir voluntàriament "artista" i prosseguir el joc *ad infinitum*» (FIGUERES 1976).

47 De la mostra al Palau dels Esports que es va fer coincidir en la campanya per oficialitzar l'ús de la llengua catalana, se'n van rebre originals de Llorenç Balsac, Joann Barceló, Brustenga-Etxauri, Ramon Canals, Narcís Comadira, Joaquim Chancho, Joan Cunillera, Ferran Megias, Joan Rabascall, J.M. Figueres, Ràfols-Casamada, Tàpies-Barba, Albert Girós, Josep Lluís Seguí, Pasqual Giner, Jaume Vallcorba, Jordi Vallès, Joan Brossa i Remei Oliver; cf. *La Vanguardia Española*, 23 abril 1977, 23.

48 M'he posat en contacte amb Josep M. Figueres mentre realitzava aquest treball, a fi i efecte que respongués succintament un breu qüestionari que li vaig enviar. Ha volgut insistir-me que de la poesia visual n'havia passat pàgina ja al començament de la dècada dels vuitanta. Cal reconèixer l'extrema generositat de Figueres, que ha lliurat el material que va recollir durant els seus anys de dedicació a la poesia visual a la Biblioteca de Catalunya. Sens dubte, és un fons ineludible per a l'estudi del fenomen a Catalunya i arreu. En l'exposició individual a Sabadell es presentava així: «Aquesta és la meua primera exposició individual de poesia visual. Com tots els primerencs de collectives, potser ja en porto una vintena, hauria de remenar paperam per saber el nombre exacte... des d'aquella inicial, a Montevideo amb l'amic Clemente Padín fa un parell d'anys: festival de la Postal Creativa fins a la darrera aquest mes de setembre amb l'homenatge a Carles Rahola. Poemes individuals els he presentat però en diapositives d'Andorra a Nàpols passant per Reus i Cadis fins arribar a una quinzena de pobles gairebé tots realitzats en el Pla d'Acció Cultural de la popular Caixa on ara el també amic Lluís Utrilla m'anuncia l'aparició del llibre *Antologia de la Poesia Visual Catalana* on aplego els article i textos que he anat publicant en el decurs d'aquest tres anys així com les 30 i escriu obres que fornien

aplec creatiu i teòric no es va poder concretar en un treball d'abast internacional (en bona mesura, l'APVE en seria l'excepció) o local, malgrat que la voluntat de fer una antologia de poesia visual catalana era molt present en aquells anys, no només en Figueres.

La trajectòria de Manuel de Seabra (1930) arrencava de més lluny. No puc ara desenvolupar el seu paper de mitjancer entre la cultura portuguesa i la catalana, ni el d'una vida en què ha mostrat una curiositat il·limitada pels més diversos topants de l'humanisme. Intentaré, en la mesura del possible, de centrar-me en la dècada dels setanta. Després d'un periple per diversos països, Seabra s'installa el 1973 a Barcelona, on col·laborarà en el món editorial i periodístic catalans. Després de la Revolució dels Clavells, el 1976, fa de corresponsal del diari *Avui* a Lisboa, alhora que duu a terme una intensíssima tasca de traducció (i aquí rau una de les excepcionalitats del personatge) en les dues direccions: del català al portuguès i del portuguès al català.<sup>49</sup> Tot i així, ens quedariem curts si restringíssim el paper de mitjancer de Seabra entre aquestes dues cultures, perquè —i també en aquells anys— es publiquen les seves traduccions catalanes de la *Poesia completa* de Mao Tse-Tung per als Llibres de L'Ossa Menor (Barcelona: Proa, 1976) o del *Poema a Lenin* de Maiakovski per a Galba Edicions (Barcelona: 1978), tots dos volums amb la intervenció de Joaquim Horta. Uns mesos abans de la publicació a Lisboa d'APVE apareix també a la capital portuguesa la revista *Pasàrgada*, dirigida per Carlos Fonseca e Silva i pel mateix Manuel de Seabra. Aquesta publicació, de la qual només va sortir un número, pretenia difondre la literatura de bascos, portuguesos, gallecs, castellans i catalans, la qual cosa feia evident la seva inequívoca intenció iberista. El primer número estava dedicat a la literatura portuguesa durant la Revolució dels Clavells. Amb tot, la cultura

---

l'exposició itinerant que vaig dur pel principat (Tarragona, Sant Cugat, Mataró, Valls...)» (FIGUERES 1976). El llibre que s'anuncia no es va arribar a publicar mai.

49 Pel que fa als primers contactes de Seabra amb el món català, s'hi ha referit CERDÀ (2012, 48–54). Sobre Seabra i la seva tasca de traductor d'Espriu als setanta, cf. MARTÍNEZ-GIL 2005, 79–104. Cal destacar per damunt de tot l'*Antologia a novíssima poesia catalã* (Lisboa: Futura, 1974), un recull que es publica en la mateixa col·lecció que l'APVE, i també dues obres que van tenir el seu impacte en el Portugal d'aleshores: *A pele do touro*, de Salvador Espriu (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1974) i *Os plátanos de Barcelona*, de Víctor Mora (Lisboa: Caminho, 1979). L'octubre de 1975 *La Vanguardia Española* dedicava l'article «Si han de acabar las Guerras Púnicas» (30 oct. 1975) al paper de mitjancer de Seabra entre Catalunya i Portugal.

catalana prenia un especial relleu perquè gairebé la meitat dels col·laboradors que hi figuren són d'origen català i s'expressen només en aquesta llengua. Pel que fa a la poesia experimental, hi ha un breu assaig d'E.M. de Melo e Castro, un dels activistes més destacats a Portugal, o la participació de Joan Brossa.<sup>50</sup>

El món editorial portuguès estava immers, com no podria ser d'altra manera, en el procés revolucionari. Liquidada la dictadura feixista i imperialista, emergia una allau d'assaigs (i pamflets) polítics, una desinhibida literatura eròtica o una infinitat d'obres que havien estat desades al calaix dels abans terroristes i aleshores herois dels moviments d'alliberament nacional de les antigues colònies. I tot això amb una crisi econòmica mundial greu i especialment severa a Portugal on el gran capital fugia esparverat per l'amenaça socialitzadora. Seabra col·laborava des de pràcticament els inicis de la dècada amb l'editorial Futura de Lisboa.<sup>51</sup> Des del punt de vista del disseny gràfic, els volums d'aquesta editorial disposaven d'un aire de modernitat obvi. El catàleg no deixava de reflectir el component tan marcadament ideològic, característic d'aquells anys. Segons el mateix Seabra, la col·lecció *Antologia* que va preparar per a Futura va ser ben rebuda pel mercat portuguès. Tot i així, l'editorial no va poder suportar la crisi econòmica d'aquells anys. De fet, el director de Futura

50 Brossa no tria poesia visual, sinó sonets, la majoria pertanyents a *La llumenera*, que després s'integraran a *Poemes de seny i cabell* (1977), i «Enregistrament», fruit d'una col·laboració amb Joan Miró. En destaco el sonet «Mots», dedicat a l'amic i poeta visual Alain Misson, en el díptic final del qual expressa el desig i limitació de l'objectualització de la paraula: «Jo no sé pas si un dia podré escriure | el mot en tant que mot i objecte lliure». Altres autors catalans que col·laboren a *Pasàrgada* són Agustí Bartra, M.-A. Capmany, Joan Oliver i Raimon. D'entre els joves poetes catalans que intervenen en ressenyes (algunes dedicades a d'altres joves poetes catalans), hi ha Joaquim Brustenga-Etxauri, Miquel DescLOT, Miquel de Palol, Jaume Pont i, és clar, J.M. Figueres. També és interessant anotar que la revista oferiria un servei bibliogràfic de comandes de les novetats editorials en les quatre llengües peninsulars.

51 Per a l'editorial Futura, Manuel de Seabra va preparar els següents volums dins la col·lecció *Antologia*: *Poemas*, de Mao Tse-Tung (1972); *Antologia da poesia provençal moderna* (1972); *Antologia da novíssima poesia norte-americana* (1973); *Da arte e da morte*, de Miyamoto Masao (1973); *Antologia da poesia soviética* (1973); *Poesia africana hoje* (1974); *Antologia da novíssima poesia catalã* (1974); *Ficção africana de hoje* (1975); *Poesia da revolução cubana*, amb Joaquim Horta (1975); *Conto cubano da revolução* (1975); l'APVE, amb Josep M. Figueres (1977), i més enllà encara, *Antologia da novíssima poesia brasileira*, organitzada per M. de S. i Gramiro de Matos (1981). També estava anunciat *O tigre cativo*, de Pere Quart, però no tenim constància que hi aparegués. Així mateix, en aquest període, l'editorial Futura va publicar en aquesta mateixa col·lecció el poemari de Seabra *85 poemas realistas* (1974).

que havia fet confiança a Seabra al començament de la dècada, Carlos Fonseca e Silva, s'aventura —i mai millor dit— a tirar endavant la revista *Pasárgada* quan ja ha sortit fora de l'editorial per raons econòmiques.

Seabra i la seva muller, Vimala Devi, també van participar com a autors en l'APVE. La seva aproximació a la poesia visual és, segons ens ha comentat el mateix autor, circumstancial i lligada a aquest volum i a l'empenta de Figueres. Seabra havia iniciat la seva trajectòria poètica vinculat a les files del neorealisme, malgrat que al llarg de la seva vida ha mantingut contactes amb corrents polítics i estètics ben diversos. Aquestes múltiples relacions en justificarien precisament la dilatada capacitat com a mitjancer.

## L'APVE

D'entrada sorprèn que els antòlegs d'una poesia carregada de discurs internacionalista que disposen d'un coneixement directe i contactes amb el continent americà (i també, cas de Seabra, amb Àfrica), limitin tanmateix aquest volum a l'àmbit europeu.<sup>52</sup> L'antologia mou la important xifra de seixanta-set autors, dels quals més de la meitat són de la Península Ibèrica, sobretot provinents de l'Estat espanyol (vint-i-vuit), mentre que de Portugal n'incorpora vuit.<sup>53</sup> Tot i ser un antologia tan inclusiva i amb una profusió destacada d'autors catalans, se'n queden fora noms que havien aparegut en iniciatives comunes amb Figueres com, per exemple, autors molt lligats al conceptualisme (Carles Camps, Santi Pau o Francesc Torres), a l'expressió plàstica (Ràfols-Casamada) o al textualisme (Joann Barceló o Biel Mesquida). Tampoc no van ser inclosos J.E. Cirlot o Ignacio Gómez de Liaño (una absència, la d'aquest darrer, que ja s'havia produït —i que havia ferit susceptibilitats— a l'antologia *La escritura en libertad*). Malgrat la quantia d'autors —insisteixo—, l'antologia mostra no només un

52 Ho he demanat a tots dos autors i cap d'ells m'ha acabat de donar una justificació respecte a aquesta circumstància. De tota manera el concretisme brasiler apareix per la seva aportació teòrica en la introducció. Així mateix, cal tenir en compte que just en aquest període prenia un especial relleu el grup de poesia visual argentí i uruguaià que Figueres coneixia de primera mà. Viladot i Iglésias del Marquet havien participat el 1972 en l'«Exposició exhaustiva de la nueva poesía» a Montevideo, Santiago de Xile i l'Havana.

53 Els autors catalans inclosos en l'antologia són tretze: Vicenç Bonàs, Joan Brossa, Ramon Canals-Guilera, Josep M. Figueres, Gabriel Guasch, Iglésias del Marquet, Teresa Mialet, Ramon Miravittles, Pere Queralt, Joan Rabascall, Joaquim Sala-Sanahuja, Antoni Tàpies-Barba i Guillem Viladot.

punt de partida nacional evident, sinó una orientació estètica determinada, amatent, sobretot, a Itàlia, al Gruppo 70 florentí. S'hi defensa una nova intervenció de la poesia en la societat, una nova sensibilitat identificada amb uns nous mitjans. Dit d'altra manera, queden més al marge exploracions personals o itineraris lírics que no s'ajustin a realitats socials i a ideologies que es reclamin transformadores. Fernando Millán ha dit de l'APVE que es pot llegir com una resposta a l'antologia *La escritura en libertad* (MILLÁN & GARCÍA SÁNCHEZ 1975).<sup>54</sup> En efecte, hi ha noms que són rescabats, hi ha una major coherència icònica i, sobretot, el compromís social hi és molt més marcat; també afegiria un element —un estat d'ànim— que diferencia totes dues antologies: mentre que la primera té un aire de final d'etapa, subratllat pel caràcter historicista del pròleg, l'APVE respira una voluntat transformadora, alliberadora, inaccessible al desànim.

Entre la introducció i l'antologia pròpiament, Figueres malda per una classificació terminològica de la producció poètica experimental a partir de cinc blocs: poesia acció, poesia concreta, poesia fonètica, poesia mecànica i poesia visual.<sup>55</sup> Tanmateix, alhora d'organitzar l'antologia, ho fa

54 Millán pondera molt positivament l'APVE: «Dos años después se publica otra antología internacional de carácter muy peculiar, y de destino muy injusto. Me refiero a *Literatura europea de vanguardia* [sic], de la que fue responsable Josep Maria Figueres, editada en Lisboa, con una importante participación española. En cierto modo, esta antología es una respuesta a *La escritura en libertad*, ya que salvo contadas excepciones, en ella se reproducen poemas de los autores ausentes en ésta. También en cuanto a repercusión y reconocimiento esta antología es lo contrario a la otra, ya que ni siquiera los historiadores catalanes (habitualmente tan chovinistas) le conceden importancia, y algunos casos llegan a silenciar su misma existencia. Sin embargo, la propia antología, como la figura de Figueres, son una muestra innegable de la variedad y riqueza que las nuevas prácticas logo-icónicas alcanzaron en los años 70» (MILLÁN 2003, 9).

55 El primer va lligat al *happening* o l'art *fluxus*. L'APVE recull algunes imatges de les accions de Javier Ruiz i Francisco de J. Zabala a la mostra de poesia experimental celebrada a Barcelona el 1973. De la poesia concreta, a partir d'una definició d'Iglésias del Marquet, se'n destaca la voluntat totalitzadora, una ambició ja recollida en Bense o Gomringer. Ara bé, també hi ha una puntualització (suposo provinent del Gruppo 70, encara que no hi siguin referits) sobre la seva confiança il·limitada en la paraula escrita i no tant en una comunicació entesa més obertament. El contingut sonor de la poesia fonètica estalvia als autors de l'APVE que hi siguin inclosos. S'hi esmenten els treballs de Franz Mon, Henri Chopin o Arthur Petronio, els quals ja han estat recollits en gravacions. La poesia mecànica té com a representants Charles Olson i Pierre Garnier. Es fan seva una teoria que atribueix a l'objecte poètic una capacitat de produir energia que el lector ha de ser capaç de transferir-se com un procés sinèrgic. I, per últim la poesia visual, la que justifica de fet la mateixa antologia i que es presenta com a culminació dels experimentalismes precedents. Figueres no vol definir-la amb una funcionalitat exclusivament política i/o propagandística, sinó que entén la poesia visual (i només per la seva

predominantment a través d'eixos temàtics («o homem», «a mulher», «o amor», «a sociedade», «a guerra», «a escrita» i «Coca-Cola: a contra informação»). Fora d'això, afegeix una mostra de *poesia-ação* i de *poesia-objecto*, on té un pes Luciano Ori, autor precisament de dos *poema-objecto*. En efecte, i en relació amb les antologies precedents, Figueres i Seabra opten per una presentació nova, més cohesionada icònicament i que evita la descripció diacrònica de les diverses tendències aportades. Es vol insistentment cridar l'atenció d'un públic no especialitzat, el qual ha de sentir-se captivat pel poema (i no pel poeta). Com es vol, també, la sortida del gueto, la desacralització de la cultura, acabar amb l'arrogància elitista de l'avantguarda.<sup>56</sup>

El pròleg de l'antologia, signat per Figueres, és simptomàtic no només d'una voga literària sinó també d'un context social i polític que la reivindicava. La teoria sobre la imatge, l'allau assagístic sobre les diver-

---

funció) com a «comunicação por essência, a liberdade total das palavras, do signo, futurismo e precedentes que quiserem, imagens ou palavras, juntos ou separados» (FIGUERES & SEABRA 1977, 36). Viladot, en la ressenya que va dedicar a l'APVE, va proposar-hi una altra denominació, poesia semiòtica; aquesta definició «és la consecució d'un llenguatge propi per correlació d'uns valors signícs (espais, tipografia, lletres, paraules i fins i tot elements plàstics) amb una funció comunicativa superior, per tant, de coneixement» (VILADOT 1981, 134).

56 Seabra en una nota justifica els criteris de la tria: «Não nos interessava fazer um livro para especialistas ou mesmo para intelectuais; como em todos os volumes desta coleção, procurei organizar um trabalho que pudesse interessar ao leitor inteligente no especialista. Isso, mais uma vez, fez-nos quebrar tabus e considerar mais os poemas do que os autores. Há poetas de grande nomeada que não estão aqui representados, por nos parecer que a sua poesia não lhe interessaria (a si, leitor) e encontram-se no entanto poemas de autores quase desconhecidos, que, com toda a normal falibilidade, nos pareceu poderem interessar-lhe» (FIGUERES & SEABRA 1977, 31). Més endavant, Seabra anota la possibilitat de contactar amb els autors o revistes triats, sense perdre l'oportunitat de fustigar el mandarinatge cultural del seu país: «Chamo a atenção para o facto de indicarmos também o endereço das revistas, para onde o leitor poderá escrever se o desejar. Com isto pretendo continuar a contribuir para enderrocar o monopólio cultural com que certos grupos intelectuais têm procurado (e continuam a) oprimir os leitores em Portugal» (FIGUERES & SEABRA 1977, 32). La ressenya que va dedicar Ana Hatherly a l'APVE en una de les revistes culturals més oficioses de la cultura portuguesa d'aquells moments té un valor afegit perquè qui la signa és operadora principal de l'experimentalisme poètic. Harterly, també present en l'APVE, pondera l'excepcionalitat de ser la primera en el seu gènere i sobretot amb una voluntat divulgadora i normalitzadora de l'avantguardisme literari a Portugal. Amb tot, no deixa de formular crítiques pel que fa no només als autors seleccionats sinó sobretot als criteris arbitraris que no arriben, segons la ressenyadora, a satisfer el públic coneixedor ni tampoc aquells que s'hi aproximem per primera vegada: «Quando se trata de dar uma panorâmica, sobretudo num meio onde o que constitui o material desta antologia é praticamente desconhecido do público "não-especialista", não teria sido melhor fazer precisamente uma antologia mais documental, de leitura mais instrutiva?» (HATHERLY 1978, 80).

ses semiòtiques, és tothora present. L'esment de les primeres eleccions lliures a Portugal, la Lisboa dels murals de les més diverses opcions (esquerranes) configura un marc concret que es vol transhistòric. Al llarg del temps, la imatge amb voluntat poètica hi ha estat sempre. No hi manquen referències de poesia grega antiga (fornides, com consta en el peu d'imatge, per Maria Àngels Anglada), ideogrames xinesos o gravats precolombins. Les consideracions del concretisme i, en especial, del concretisme brasiler sembla que hi són al darrere.<sup>57</sup>

La introducció de noms catalans en la nòmina d'autors universals que han constituït la tradició avantguardista pot arribar a sorprendre en el context d'una publicació adreçada a lectors portuguesos ¿Què en podien saber els lectors lusòfons de Vicenç Garcia, J.V. Foix o Joaquim Folguera, personatges esmentats i que no disposen de cap nota aclaridora? Certament, en aquest sentit, la voluntat d'internacionalitzar la literatura catalana resulta molt forçada. També s'esmenten autors de l'actualitat cultural catalana d'aquell moment. Santi Pau, per exemple, que Figueres té present en l'estudi introductori, encara que no consti en l'antologia, perquè era l'autor d'un dels textos teòrics més importants de l'experimentalisme poètic català d'aquella dècada.<sup>58</sup>

Figueres no té en compte Josep Renau en els diversos estudis i treballs precedents i potser hauria estat una illació afortunada entre un autor

57 Augusto de Campos, segons ens explica el músic tropicalista Caetano Veloso, propugnava que allò antic que va ser nou és tan nou com el nou del nou. El concepte que es desprèn d'aquesta consideració és una visió sincrònica (la sincronia és segurament un dels conceptes fetitxe del concretisme), una mena de filiació d'un llinatge del nou sempre present de l'avantguarda; un fet que s'ha anat reivindicant en gairebé tots els manifestos, antologies o estudis de l'experimentalisme poètic (VELOSO 2004, 202–203). Aquesta visió transhistòrica és fonamental: Stravinski o Schönberg no volien que els escoltessin només a ells, sinó que es van entestar a fer escoltar Bach amb unes noves oïdes. La novetat és exigida des del receptor. Aquesta reivindicació transhistòrica de la *visualitat* poètica també s'ha via traduït en l'assaig i en les antologies. En destaco una d'important en l'àmbit internacional (i que l'APVE anota): Klaus Peter DENCKER, *Text-Bilder. Visuelle Poesie International. Von der Antike bis zur Gegenwart* (Colònia: M. DuMont Schauberg, 1972). I, en l'àmbit hispànic, el treball de Miguel d'Ors, simultani de l'APVE, *El Caligrama, de Simmias a Apollinaire. Historia y antología de una tradición clásica* (Pamplona: Universitat de Navarra, 1977).

58 El subtilíssim treball conceptual de Santi Pau no encaixa en la línia estètica del volum, però de manera explícita es pren per bona la definició que havia fet de poesia visual al pròleg, gairebé manifest, del seu *Els Jardins de Kronenburg*: «Qualsevol forma de [sic] trenqui o surti de l'escriptura plana sobre paper, d'esquerra a dreta, qualsevol trasplantació d'un discurs extraliterari (polític, científic), d'un altre codi (pictòric, gràfic, musical), serà inclosa dins aquest "concepte"» (PAU 1975). De fet, aquesta definició tampoc és original de Santi Pau, sinó que va ser extreta de DENCKER, *Text-Bilder*.



català que provenia de l'avantguarda clàssica i la *poesia viva* del grup florentí. El llibre de Renau *The American Way of Life* (GILI 1977) o la reedició del manifest estètic *Función social del cartel* (TORRES 1976) coincideixen en el temps amb l'APVE i són un exemple de la voluntat de convertir les imatges falses (les del capitalisme) en imatges autèntiques (les del socialisme). Als seus fotomuntatges i collages tampoc no els manquen textos o, fins i tot, poemes, tal com oportunament va recordar Arnau Puig (1983, 26).

La poesia visual (com també ho havia fet la poesia concreta) va elaborar contramodels experimentals i iconoclàstics des de plantejaments extrems respecte a les expressions poètiques convencionals, enfrontant-se als valors de l'*establishment* i de la cultura feixista i imperialista, la *Kultur*.<sup>59</sup> En el cas català, s'hi afegeix també el valor nacionalista entès també com una lluita enfront el poder constituït.<sup>60</sup> Les esperances dipositades en el contradiscurs eren tan enormes com, vistes des de la distància, puerils:

Com os anos, a consolidação de umas determinadas figuras, o estabelecimento de umas bases ideológicas coerentes, a repercussão em pequenos cenáculos consumidores atuais de poesia visual, etc. fará avançar esta poesia, que irá apodrecer o mundo dos negócios. (FIGUERES & SEABRA 1977, 17)

59 El concepte *Kultur* té una filiació clarament concretista brasilera. Així ho testimonia el mateix Figueres quan fa referència a un dels poemes més reconeguts de Pignatari: «O poema “KK” que reproduzimos atrás, com todas as referências explícitas à cultura com K (Kultur) ou cultura fascista, é bem explícito nas suas conotações comerciais e sociais» (FIGUERES & SEABRA 1977, 160). Recolzant-se en Pound, Pignatari va defensar que la comunicació no havia de ser anivellament, eliminació de les diferències, tot al contrari. Es mostra contrari al concepte *Kultur* entès com a planificació cultural: la filologia és una abominació, tota forma d'educació anivelladora i repressiva és un mal (PIGNATARI 1977, 46–47). Precisament, un dels creadors catalans inclosos en l'antologia, Joan Rabascall, havia exposat a París el 1974 la instal·lació «Kultur». En la presentació es definia (o contradefinia) la *Kultur* de la següent manera «c'est la science, l'art, la beauté, l'argent, le gaspillage, le terreur policière et militaire, les voyages, et bien d'autres figures» (LASCAULT 1974, 6).

60 Així també ho va entendre Guillem Viladot a propòsit de l'APVE de Figueres i Seabra en la senya que li dedicà: «Al fons del fons, si la poesia d'avantguarda tenia tants addictes era perquè esdevenia instrument preciós per a “dir” desafeccions al règim franquista, de tal manera que morta la cuca, mort el verí. I això és cert. A diferència de Madrid, a Catalunya la poesia d'avantguarda era una eina d'afirmació nacionalista i progressista. I qualsevol fill de contribuent es veia capaç de tenir un orgasme poètic o simplement social» (VILADOT 1981, 13). Certament, el reduccionisme de Viladot és objectivament fals, malgrat que subjectivament avalua una funcionalitat innegable que es va atribuir la poesia visual a Catalunya (i potser, no tant, a la resta de l'Estat espanyol).

En aquesta punt, Figueres incorpora Jean Baudrillard (per via d'Àlicia Suárez i Mercè Vidal) i la seva teoria del signe que tanta influència va exercir en la dècada següent.<sup>61</sup> Seguint en bona mesura les consignes de Miccini i de Perfetti, calia que aquesta poesia visual transformés els mitjans de comunicació en mitjans culturals.<sup>62</sup> Tota aquesta ironia respecte al discurs publicitari, la denúncia del cretinisme i l'ensinistrament ideològic dels mitjans de comunicació, la guerrilla contra el sistema dominant, no només no el va aconseguir de neutralitzar, sinó que ha estat el capitalisme que ha assolit integrar amb èxit aquest contradiscurs. Ni els més pessimistes vaticinadors podrien imaginar que la denúncia d'alienació podria ser amb el temps trobada amb fins consumistes. No només parlo d'un debilitament estètic: Dorfles ja veia que el deixatament ens duia al kistch, que la poesia anomenada visual podia acabar sent un joc conceptual de basar. També en un ordre estrictament econòmic, la guerrilla, l'arrogància, acaba venent millor un producte. El bloc temàtic de l'antologia dedicat a la Coca-Cola podia ser eventualment antiimperialista; ara podria passar com un entreteniment inofensiu i, fins i tot, publicitari.<sup>63</sup>

61 S'esmenta Jean Baudrillard mitjançant l'article d'A. SUÁREZ & M. VIDAL, «La dominació dels signes», *Serra d'Or* 174 (1974): 175-176. Figueres escriu «A medida que a sociedade se industrializa, a publicidade toma corpo (no contexto capitalista, naturalmente), e domina todos os espaços úteis com a sua mensagem. Paralelamente, a contra publicidade, o signo sem mensagem comercial/política/religiosa, etc., também faz ato de presença [...] Na cidade, produzem-se outros tipos de inscrições ou imagens: os *city walls*, que se opõem aos graffiti. Estas pinturas murais são realizadas por artistas profissionais e com eles a cidade torna-se uma galeria de arte. Outras inscrições são políticas (como no Chile antes do fascista Pinochet o em Portugal depois do 25 de Abril), clandestinas, ou legais, por spray ou cartazes eleitorais ou informativos mas que têm fundamentalmente um conteúdo crítico. Respeitam a linguagem e o suporte material (as paredes) e atacam os conteúdos mas sem mudar as linguagens. Os *graffiti*, em opinião do citado Baudrillard, atacam tudo. O código é destruído a diversos níveis: arquitectónico, urbanístico, linguístico. Não há linguagem dominante nem linguagem dominada. Há linguagem ou não-linguagem» (FIGUERES & SEABRA 1977, 12-13).

62 Miccini resumia els objectius d'aquesta expressió poètica: «La poesia visiva è, perciò, una negazione della negazione. Cioè, una persuasione estetica contro la persuasione stereotipa di senso comune [...] La poesia visiva trasforma i mass-media in mass-culture. La poesia visiva cerca non solamente nuovi codici di comunicazione, ma anche nuovi canali di diffusione» (MICCINI 1972).

63 El darrer bloc temàtic de l'antologia, «Coca-Cola: a contra informação», duu el següent prefaci: «Os laços entre a poesia visual e a informação ideológico-comercial ou publicitária são óbvios. Muitos trabalhos antologiadados apresentam uma referência clara a esta situação. A nossa intenção ao usar uns poemas de temática específica (a universalmente conhecida e bebida Coca-Cola) é representar graficamente a intencionalidade bem conhecida para com o imperialismo e os seus signos mais simples: os sinais de consumo popularizados e criados artificialmente através de campanhas de promoção cientificamente planeadas. Um dos fundadores do grupo brasileiro de poesia visual

Es reconeix Gomringer com una figura patriarcal de la nova poesia visual. I en destaca sobretot per la conferència pronunciada a Madrid sobre el valor supranacional de la poesia concreta, una mena de llengua universal comuna. No ben bé un esperanto, puntualitza Seabra, esperantista de pro.<sup>64</sup> La vinculació d'una nova poesia amb l'adveniment de les noves tecnologies era molt present: ja hem esmentat Max Bense, però és sobretot el Gruppo 70 i la seva poesia tecnològica que tornen a situar aquest aspecte en el centre del debat. La socialització de la tecnologia era ja advertida en aquells anys com un pas previ i necessari per a una nova sensibilitat. Figueres esmenta el poeta beat William Burroughs, el qual augurava que l'assumpció d'una revolució electrònica significa fer del canvi un contínuum de progrés il·limitat.

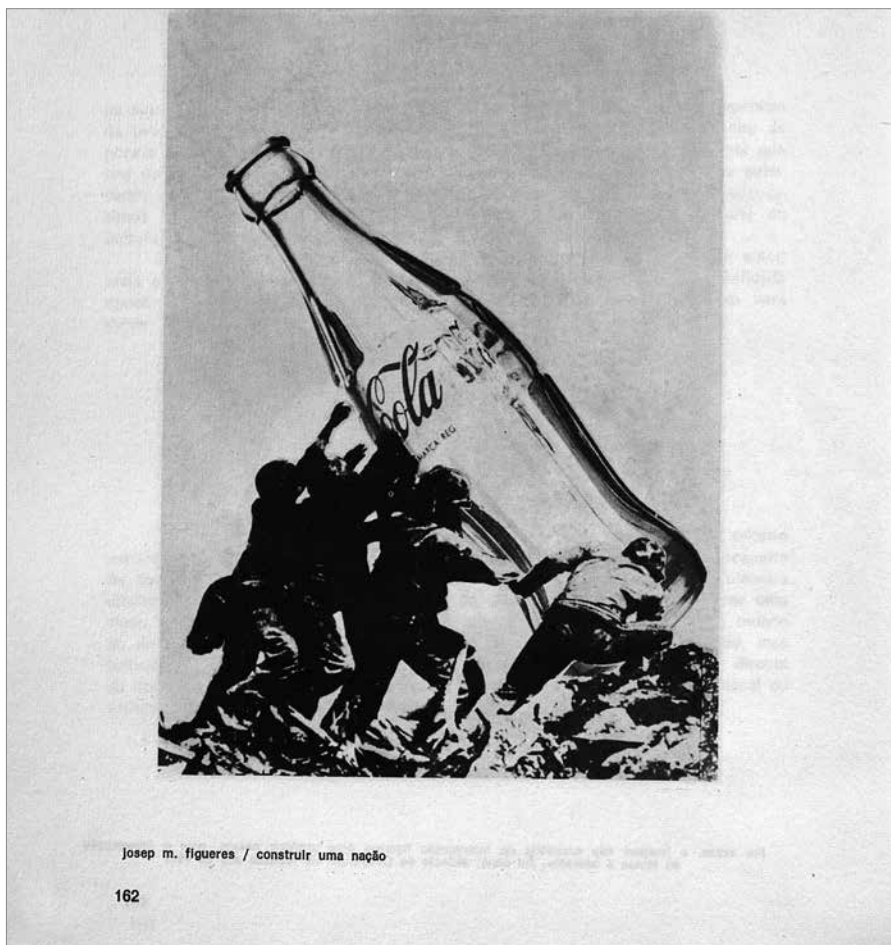
L'APVE és una mostra interessant de la revalorització del còmic com a mitjà, mèdiu, d'una nova poètica. Ho fa, des del primer moment, des d'un punt de vista ideològic: és el mitjà més efectiu per fer arribar un missatge a les classes populars.<sup>65</sup> Però, de seguida, més que el caràcter socialitzador del mitjà, pren importància el tractament que alguns poetes del visual italians, Miccini o Sarenco, han fet dels superherois nord-americans. Aquesta subversió *pop*, per altra banda tan característica del Gruppo 70, intenta ser denúncia dels interessos ideologicocomercials que hi ha darre-

---

“Noigandres”, Décio Pignatari, fez diversos poemas desta bebida que nos deram a primeira ideia de organizar um caderno dos melhores trabalhos publicados ou inéditos sobre a anti-informação publicitária [...] A Coca-Cola é, portanto, o ataque direto da poesia visual ao mundo da publicidade, antes que esta utilize a poesia visual ou experimental para os seus fins imediatos» (FIGUERES & SEABRA 1977, 159-160).

64 «A poesia, segundo Eugen Gomringer, pode ser o eixo, o núcleo de uma língua universal comum. A ideia não é simples nem fantástica; trata-se de uma redução dos elementos característicos e definidores da língua à base de um código unitário» (FIGUERES & SEABRA 1977, 15). Per la seva banda, Seabra anota: «Trata-se, sem dúvida, de uma metáfora, pois a assunção da poesia visual como linguagem supranacional tem obviamente uma atuação exclusivamente poética, ao passo que o Esperanto é uma língua utilizável em todos os domínios da sociedade, não só no poético» (FIGUERES & SEABRA 1977, 15, n. 10).

65 «A banda desenhada tem atualmente uma grande importância ideológica em relação ao mundo da utilização da linguagem impressa. Si o MFA [Movimento das Forças Armadas, és a dir, el grup de militars que es van sol·levar i es van fer amb el poder durant la revolució dels clavells] realitza una campanya de ensino de noções mínimas e básicas de democracia a massas populares carentes da letra impressa, por razões estruturais do fascismo como se sabe, utiliza a banda desenhada; e o mesmo faz o P.S.I na Itália; o grupo comunista Bandeira Vermelha, em Espanha; e tantos outros. A utilização política da banda desenhada não é mais do que a demonstração dum sistema avançado de comunicação: a imagem» (FIGUERES & SEABRA, 1977, 20).



Un dels poemes més difosos de Figueres per a l'APVE.

re de la imatge primària. L'especulació sobre el còmic respecte a la poesia visual ocupa unes pàgines interessants del pròleg. La poesia visual només podrà ser-ho en la mesura que assolixi una alienació de tots els condicionaments estructurals de la societat de consum, quan esdevingui «*imagem em liberdade*»; un fet que el còmic (convencional) no pretén. Amb tot, totes dues creacions comparteixen la integració d'un llenguatge icònic amb un de literari. El caràcter marcadament narratiu i cinètic del còmic no sol ser el de la poesia visual que busca més aviat la intensitat. Tanmateix, Figueres no deixa de trobar-hi concomitàncies amb llibres de poesia visual (esmenta els casos concrets de Brossa amb col·laboració de Tàpies o Miró, o els de Guillem Viladot) on hi ha una lectura en continuïtat.

Un altre element que s'esmenta i que queda prou subratllat per la tria d'illustracions del pròleg és l'aspecte eròtic. Jodelle, Pravda, Phoebe Zeit-Geist, Jezabelle, Sandra o Valentina són icones d'aquest erotisme *pop* passat, això sí, pel maig francès.<sup>66</sup> Seabra va extreure algunes il·lustracions de l'*Internationale Situationiste* i va fer la traducció al portuguès del text de les bafarades. Clou el pròleg amb una reproducció a tota pàgina d'una vinyeta de les «Aventures de Phoebe Zeit-Geist». La contracultura, l'*underground*, també feia acte de presència.

## Breu escoli

La internacionalització de la poesia visual duta a terme per Figueres va tenir un efecte remarcable. La revista *Doc(k)s* va dedicar el número 12, l'estiu de 1978, a la poesia iugoslava i a «Le nouveau dire des peuples interdits: les catalans». En aquells moments, aquesta publicació dirigida per Julien Blaine era la més destacada i de més difusió en el seu àmbit. En el dossier dedicat a l'experimentalisme català hi té una participació remarcada Josep Maria Figueres.<sup>67</sup> Aquest número es planteja estèticament for-

66 Algunes d'aquestes heroïnes havien estat reivindicades anys enrere per Joan Perucho a *La sonrisa de eros* (Barcelona: Taber, 1968), un volum d'interès obvi pel que fa a la cultura *pop* al nostre país. La solidesa de les anàlisis que fa Perucho dels mitjans de comunicació podria haver estat compartida per alguns poetes del visual, com el mateix Figueres, malgrat que se situaven en esferes ideològiques introbables.

67 En l'entradeta del dossier hi diu: «D'une poésie nationale a un langage international. De Barcelone a Marseille via Perpignan d'un dock a l'autre. La poésie visuelle catalane par Gifreu avec une introduction de Maria-Lluïsa Boras [sic] avec des poèmes de Catalogne et Majorque avec une bibli-

ça distint respecte de l'APVE perquè, entre d'altres motius, sí que hi són presents alguns autors descartats en l'antologia com és el cas de Ràfols-Casamada o Biel Mesquida, fet que atorga, malgrat ser un corpus més escàs, una diversitat estètica en què el textualisme o el conceptualisme aporten nous registres.<sup>68</sup>

La dècada acaba amb la Trobada de Poesia Visual als Països Catalans a la Facultat de Belles Arts de Barcelona, comissariada per Rafael Santos-Torroella i Xavier Canals. I també cal consignar La Festa de la Lletra, celebrada en diverses galeries barcelonines i sota l'empara de l'Ajuntament de la ciutat. Just iniciada la dècada dels vuitanta, la revista *Doc(k)s* feia aleshores un dossier sobre l'experimentalisme espanyol; s'hi van afegir autors catalans i es va consignar la vitalitat barcelonina.<sup>69</sup>

Això no obstant, la poesia visual no acaba reconeixent-se del tot en els balanços de la dècada. Un dels treballs que certificarien un cop més la desconfiança per la poesia visual que mostrava la crítica que es volia hegemònica és *Les darreres tendències de la poesia catalana (1968–1979)* de Vicenç Altaïó i J.M. Sala-Valldaura. A l'inici de l'assaig no s'estan d'assenyalar la novetat que va representar *L'influx de Lynx no altera el conducte* o

---

ographie et des adresses et grâce aux documents de Josep Maria Figueres» (KÉHAYAN, 1978, 175). És destacada l'aparició de l'APVE. Hi van participar els següents autors catalans: J. Sala-Sanahuja, G. Viladot, R. Canals-Guilera, J.M. Figueres, J. Iglésias del Marquet, P. Gifreu, Joan Rabascall, Pere Queralt, A. Tàpies-Barba, V. Bonàs, J. Brossa, B. Mesquida, A. Muntadas, F. Megías, A. Girós, F. Formosa, J. Brustenga-Etxauri, J. Puig. A. Ràfols-Casamada, Grup El Nus, S. Pau i J. Fernández.

68 Cal esmentar la participació destacada de Patrick Gifreu. Suposem que, per la qualitat de nord-català, disposava d'una millor entrada en una revista editada a París. L'octubre de 1979, dins la «Mostra de Cultura Catalana» que es feia a Perpinyà, Gifreu va coordinar una exposició de poesia visual amb quaranta-tres participants, la més nombrosa feta fins al moment. Aquell mateix any publicarà *Ten variations i Quadrícula*.

69 Hi són inclosos Joan Brossa, J.M. Calleja, Camps Mundó, J.E. Cirlot, J.M. Figueres, Iglésias del Marquet, Santi Pau, Joan Rabascall, Andreu Terrades, Jordi Vallès i Guillem Viladot. En el «Avant-Preface» J.A. Sarmiento escriu: «Barcelone continue à être un centre très actif. Le poète Jordi Vallès crée en 1978 avec la collaboration de Gustavo Vega, J.M. de la Pezuela, etc. l'Àmbit de Poesia Visual à l'Université Nova, ayant pour but la diffusion de la poésie visuelle en tant que moyen de communication, et comme aspiration, de voir cette discipline poétique intégrer les programmes scolaires. Comme exemple de cette réalisation, on peut citer le Taller de Poemes de Gustavo Vega. Il anime un atelier d'activités interdisciplinaires au sein d'une école [...] Du 18 septembre au 6 octobre 1979 a lieu la «Festa de la Lletra» organisée par Gloria Moure et Joan Rabascall prenant comme référence l'exposition homonyme que se tient trois ans auparavant à Paris et dont Rabascall fut un des promoteurs. Comme preuve du faire de cette nouvelle génération de poètes ont édité le livre «17» (Ed. La Cloaca, Barcelone, 1980) coordonné par J.M. Calleja et J.A. Sarmiento» (SARMIENTO 1982, 15).

Folio 175 : Joan Brossa, citation

D'UNE POESIE NATIONALE  
A UN LANGAGE INTERNATIONAL  
DE BARCELONE A MARSEILLE  
VIA PERPIGNAN  
D'UN DOCK A L'AUTRE

LA POESIE VISUELLE CATALANE  
par GIFREU  
avec une introduction  
de Maria-Lluïsa BORAS  
avec des poèmes de Catalogne  
et Majorque  
avec une bibliographie  
et des adresses  
et grâce aux documents  
de Josep Maria FIGUERES  
tous les textes, poèmes  
photos et traductions  
gardent le copyright de leurs auteurs

"Changer de code par impulsion interne. Je crois que le poète doit vivre avec son temps et je ne vois pas pourquoi un auteur qui est des besoins concrets et tout un monde derrière lui doit forcément utiliser le code alphabétique. Il peut aussi en utiliser d'autres que l'époque lui tend..."

JOAN BROSSA.  
Trad. GIREU.

D'UNA POESIA NACIONAL  
A UN LLENGUATGE  
INTERNACIONAL  
DE BARCELONA A MARSELLA  
VIA PERPINYA  
D'UN DOCS A D'ALTRES

LA POESIA VISUAL CATALANA  
a cura di GIFREU  
amb introduccio  
de Maria-Lluïsa BORAS  
amb poemes d'arreu  
de Catalunya i Majorca  
amb una biobibliografia i adreces  
i gràcies als documents  
d'en Josep Maria FIGUERES

"Mudar de codi ha estat per impulsio interna. Jo crec que el poeta ha de viure en el seu temps i no veig perquè un autor que tingui unes necessitats concretes i tot un mon darrere ha d'utilitzar el codi alfabètic necessàriament. També en pot fer servir d'altres que l'època li posa a la mà..."

JOAN BROSSA.

Sumari de l'aportació catalana del número 12 de la revista *Doc(k)s*.

el mestratge de Brossa en els nous corrents (ALTAIÓ & SALA-VALLDAURA 1979, 10–11). Però, més endavant, en pro d'una autonomia del visual respecte de l'escrit, es desentenien de la poesia visual (ALTAIÓ & SALA-VALLDAURA 1979, 59–60). Obcecats en la reivindicació i propaganda d'una jove poesia catalana, s'inhibeixen de corrents més internacionals i elaboren un discurs concèntric *pro domo sua*.

En efecte, si fem una ullada ràpida a la dècada dels setanta, ens adonarem d'un fet que em sembla de totes totes remarcable: la voluntat socialitzadora de la novetat. Mereix una reflexió la quantitat d'iniciatives per tirar endavant exposicions i mostres que arribessin al màxim de poblacions catalanes. L'art sociològic pretenia un mitjà radicalment nou respecte a la tradició heretada. També una nova relació entre els costats del triangle format per l'autor, l'obra i el públic, en tant que aquest últim assumia una importància com mai no l'havia tinguda. La nova pragmàtica de la lectura té, en aquells anys d'experimentalisme, una voluntat alliberadora, transformadora, vehiculada entre d'altres creacions per mitjà de la poesia visual. Vázquez Montalbán, a propòsit de J.P. Viladecans, va dir que la història de les arts és un procés conflictiu en pro de l'alliberament de la relació emissor/receptor i de la seva fusió final.<sup>70</sup> I acabava reblant «és més, jo diria que aquest és el sentit mateix de la Història en totes les dimensions» (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1986, 83). És per això, entre d'altres coses, que pagava la pena parlar de l'APVE i la seva voluntat transformadora de la poesia, de la societat i de la història.

Potser hi ha qui no hagi vist compensades les esperances dipositades en una socialització i quotidianització de la poesia visual.<sup>71</sup> Ni de bon tros s'han complert les expectatives d'Eugenio Miccini, per exemple, en el sentit que la poesia visual acabaria transformant els *mass-media* en

70 A propòsit de la pintura, Vázquez Montalbán fa una reivindicació de la llibertat d'escriure i de la de llegir: «El encasillamiento de partida condiciona al emisor y al receptor de la propuesta artística. Así como la mayor parte de los críticos aprenden a leer sólo una vez en la vida y rechazan después lo que no saben leer, el simple espectador está dispuesto a sorprenderse una vez por un autor, pero sólo tolera la obligación de la relectura cuando se le avisa de que en un autor determinado las relecturas van incluidas en el precio intelectual». Més endavant sintetitza tota una voluntat de part del creador i de l'espectador: «Ésa es la primera seña de identidad de todo auténtico creador: no imitar "lo nuevo", sino desencadenarlo» (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1986, 76–77).

71 A propòsit de l'any 1977 Ramon Salvo afirma que «en darrer terme, malgrat les edicions, exposicions i mostres, la Poesia Experimental continua essent un fenomen minoritari» (SALVO 1989). Com també es pot afirmar que ho era (i ho continua sent) la poesia discursiva.



*mass-cultura*. La poesia del visual de Miccini, com també la preconitzada per Figueres i Seabra, no buscava només nous codis de comunicació, sinó també de difusió. Cal constatar que, contràriament, el relat sobre aquests anys ha ressaltat un altre tipus d'esdeveniment. S'ha acabat imposant l'obra que, nascuda en àmbit reduït i excels, li ha pervingut el reconeixement sempre en diferit. Segurament la novetat necessita de la llegenda. Però més enllà d'unes constants obsessives sobre el relat de la modernitat, cal fer un balanç més equànim del que va significar el fenomen de la poesia visual en la dècada dels setanta. Per fer-ho, sembla imprescindible prendre en consideració la voluntat de transformar el mitjà, és a dir, els canals de difusió en què es van transmetre aquestes propostes. És aquest un element que, tal vegada i en paral·lel als altres canvis enunciats en aquella dècada, no es van veure complerts i precipitaren el desencís.

Manuel Guerrero (2012, 37-38) ha advertit que durant la transició democràtica la poesia va ocupar un espai central del cànon literari català. Però passada la flamarada, aquest gènere va relegar-se a espais més secundaris, minoritaris. Fou el peatge d'aquest fenomen tan incert per inespecífic i antipàtic com és el de la normalització cultural. Aleshores, en aquest *retour à l'ordre*, ja als vuitanta, es consolida una poètica de l'experiència, mentre que se sacrifiquen poètiques més arriscades.

L'experimentalisme poètic no té una clau exclusiva local. La seva presència és assimilable a d'altres indrets d'Europa i de la resta del món. I encara més, el focus català aconsegueix projectar noms i tendències per esdevenir referent en el context internacional. S'assoleix la sortida del gueto amb més rapidesa i convenciment que d'altres tradicions. Guerrero (2001, 29) ha lamentat, amb raó, que la poesia catalana a partir dels anys noranta hagi esdevingut endogàmica i estanca en la mediocritat per la manca d'internacionalització, el necessari diàleg amb altres tradicions. Tot i així, pel recorregut que he intentat descriure, les reticències de la crítica hegemònica catalana, tant als seixanta com als setanta, envers formes poètiques no discursives és força persistent. El signe de l'exploració avantguardista és incontestablement present, altra cosa és que arribi a consolidar-se entre públic, autors, crítica o editors. L'interès per l'experimentació d'autors reconeguts durant aquells anys, penso en Vinyoli o Andrés Estellés, molts cops encara està per valorar. Al capdavant, pot semblar que la revolta poètica no va ser per subvertir la institució li-

terària, sinó, més aviat, per prendre-la. Molts dels mandarins, funcionaris del nou o comissaris de l'actualitat van ser joves bàrbars d'antany. Cap sorpresa, l'etern retorn, però que aquesta constatació no emboiri la presència, també, de recorreguts insubornablement compromesos amb la literatura i amb l'experimentació, *sense contemplacions* (Guerrero 2001).

Se sol tractar l'experimentalisme català a partir de les més destacades individualitats i, certament, aquest abordatge no ajuda gaire a copsar la dimensió d'aquest fenomen. El podi format per Iglésies del Marquet, per Guillem Viladot i, a molta distància, en l'Olimp, per Joan Brossa, deixa fora noms i obres que van interactuar entre ells i que ens ajudarien a explicar millor tant el període com els autors esmentats. No es tracta d'igualir el component tan personal i suposadament aïllat dels tres artistes, però un abordatge més ampli —en un sentit col·lectiu i també internacional— és necessari en la mesura que és element constitutiu d'aquesta pràctica poètica. Com he apuntat a l'inici, el relat sobre l'avantguarda ha prioritzat la primícia, l'etapa germinal. En aquest sentit, hi ha potser qui consideri que els anys setanta no aporten prou novetat (o llegenda). Tanmateix, les joves promocions d'escriptors o creadors que s'afegeixen a l'experimentalisme poètic són quantitativament (i qualitativa) importants en aquesta dècada. També és nova —i de manera radical— la institució literària que pretenen construir. Van apuntar un seguit de transformacions i propostes que havien de passar pel reconeixement dels conreadors (històrics) de l'avantguarda i que no van deixar indiferents a un nombre significatiu d'escriptors discursius que es van atansar a les files de l'exploració poètica.

Per últim, la reivindicació intermedial de la poesia visual ha de tenir un ressò en la creació i també en la investigació o en els plans d'estudis. La llunyania amb què alguns escriptors, crítics literaris o docents han vist i veuen aquest fenomen necessita ser corregida.

## Bibliografia

- ALCINA, Elena. 2001. «Zaj i Brossa: Conferència sobre els rellotges de sol». *Journal of Catalan Studies*. [http://www.anglo-catalan.org/jocs/brossa/articles/alcina\\_imp.html](http://www.anglo-catalan.org/jocs/brossa/articles/alcina_imp.html).
- ALTAIÓ, Vicenç. 1974. «J.M. Figueres: visualitat». *2 quarts de 10*, 3 (tardor): 14.
- ALTAIÓ, Vicenç & J.M. SALA-VALLDAURA. 1979. *Les darreres tendències de la poesia catalana (1968–1979)*. Barcelona: Laia.
- ASENSI, Manuel. 2006. *Los años salvajes de la teoría. Philippe Sollers, Tel Quel y la génesis del pensamiento post-estructural francés*. València: Tirant lo Blanch.
- AUDÍ, Marc, Glòria BORDONS & Lis COSTA. 2010. «Poesia experimental a Catalunya i a Espanya (1940–1975)». Dins F. LAFARGA, L. PEGENAUTE & E. GALLÉN, ed. *Interacciones entre las literaturas ibéricas*, 73–88. Bern: Peter Lang.
- BENSE, Max. 1973. *Introducción a la estética teórico-informacional. Fundamentación y aplicación a la teoría del texto*. Madrid: Alberto Corazón.
- BORRÀS, Maria Lluïsa. 1973. Dins EINA. «La poesia visual a Catalunya». *Poesia visual*. Barcelona: [s.n.].
- BOSO, Felipe. 1972. «Avant-propos». *Akzente* 19: 300–306.
- . 1999. *Poesía concreta*. Barcelona: Mediterrània.
- CANALS, Xavier. 1999. «No caduca. Una història de la poesia visual catalana». Dins *Poesia Visual catalana*, 7–47. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica.
- CASTELLET, J.M. 1969. «Apollinaire 69». *Serra d'Or* 112 (gen.): 37.
- CASTELLS, Víctor. 1999. *Dau al Set cinquanta anys després (a manera de memòries)*. Preàmbul de Ricard Mas Peinado. Barcelona: Parsifal Edicions.
- CERDÀ SUBIRACHS, Jordi. 2012. «“Del contacte de l'ànima catalana ab la portuguesa”. Maragall i Portugal». *Haidé* 1: 27–55.
- CIRICI, Alexandre. 1964. «Una excellent aportació a la ciència crítica». *Serra d'Or* 5 (maig): 31–32.
- . 1967. «Diàlegs d'Eina, el grup 63 i l'avantguarda». *Serra d'Or* 3 (15 febrer): 67.
- CIRLOT, Juan Eduardo. 1986. *El mundo del objeto: a la luz del surrealismo*. Pròleg de Lourdes Cirlot. Barcelona: Anthropos.
- . 2005. «Respuesta al cuestionario de André Breton sobre L'Art magique». *En la llama. Poesía (1943–1959)*. A cura d'Enrique Granell. Madrid: Siruela.
- DORFLES, Gillo. 1975. *Del significado a las opciones*. Barcelona: Lumen.
- . 1976. *Últimas tendencias del arte de hoy*. Primera edició, 1966. Barcelona: Labor.
- . 1979. *El devenir de la crítica*. Pròleg d'Alexandre Cirici. Madrid: Espasa-Calpe.
- ECO, Umberto. 1992. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- FIGUERES, Josep M. 1974. «Nous temps, nova poesia». *Claror* 9: 45.
- . 1976. *Poemes visuals*. Catàleg de l'exposició del 2 al 22 d'octubre de 1976 a la Sala Tres. Sabadell: Acadèmia de Belles Arts de Sabadell.
- FIGUERES, Josep M. & Manuel de SEABRA. 1977. *Antologia da poesia visual europeia*. Prefaci de J.M. Figueres, selecció i notes de J.M. Figueres i M. de Seabra, traducció de M. de Seabra. Lisboa: Futura.

- GOMRINGER, Eugen. 1968. «La poesía concreta como lengua supranacional». Dins *Poesía experimental. Estudios y teoría*. Madrid: Instituto Alemán de Madrid/Cooperativa de Producción Artística.
- GUERRERO BRULLET, Manuel. 2001. *Sense contemplacions. Nou poetes per al nou segle: C. Hac Mor, E. Casasses, V. Sunyol, A. Vidal, A. Roig, X. Lloveras, D. Castillo, J. Cornudella i A. Pons*. Barcelona: Empúries.
- . 2012. «La poesía catalana dels anys vuitanta i noranta a la llum del pensament de Paul Feyerabend». Dins M. PONS & J.A. REYNÉS. *Lírica i deslírca*, 37–48. Palma: Edicions UIB.
- HATHERLY, Ana. 1978. «J.M. Figueres/M. de Seabra. *Antologia da poesia visual europeia*». *Colóquio/Letras* 42 (març): 80.
- HIDALGO, Juan. 2004. «Entrevista amb Juan Hidalgo de Carles Hac Mor/Ester Xargay». *The Barcelona Review* 45 (2004): 1–4. [http://www.barcelonareview.com/45/c\\_ent.htm](http://www.barcelonareview.com/45/c_ent.htm).
- IGLÉSÍAS DEL MARQUET, Josep. 1971. «La poesía concreta». *Qüestions d'Art* 18: 23–30.
- KÉHAYAN, Jean. 1978. «La poesie catalane en marche». *Doc(k)s* 12: 155–159.
- LASCAULT, Gilbert. 1974. *Rabascall*. Catàleg de l'exposició celebrada del mes d'abril al maig de 1974. Villeparisis: Centre Culturel Municipal.
- MARCHÁN, Simón. 1974. *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*. Madrid: Alberto Corazón.
- MARCUCCI, Lucia. 1972. *Poesia Visiva*. Florència: Tèchne.
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor. 2005. «Cartes de Salvador Espriu a Vimala Devi i a Manuel de Seabra». *Els Marges* 76: 79–104.
- MASGRAU, Mariona. 2002. «La poesía visual catalana en los años sesenta y setenta: Joan Brossa, Guillem Viladot y Josep Iglésias del Marquet». *Quimera* 220: 49–54.
- MELO E CASTRO, E.M. de. 1968. *Ver ter ser*. Lisboa: Contravento.
- MICCINI, Eugenio. 1972. *Poesia è violenza. Poesia visiva, politica, pubblica*. Florència: Edizione Tèchne.
- MILLÁN, Fernando. 2003. «Apuntes sobre la década de los 70 en España. Poesía, transgresión, vanguardia y experimentalismo». *Escáner Cultural* 54. <http://www.escaner.cl/escaner54/millan.html>.
- MILLÁN, Fernando & Jesús GARCÍA SÁNCHEZ. 1975. *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Madrid: Alianza.
- MOLAS, Joaquim. 1969. «Revolució i avantguarda». *Serra d'Or* 112 (gener): 37.
- PARCERISAS, Pilar. 2007. *Conceptualismo(s): Poéticos/Políticos/Periféricos. En torno al Arte conceptual en España, 1964–1980*. Pròleg de Simón Marchán. Madrid: Akal.
- PAU, Santi. 1975. *Els jardins de Kronenburg*. Barcelona: Llibres del Mall.
- . 2001. «Una fulla sense arbre per a Bertolt Brecht». *Dinou treballs de poesia visual i un de poesia*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica.
- PIGNATARI, Décio. 1977. *Información, lenguaje, comunicación*. Traducció de Basilio Losada i revisió bibliogràfica de Joaquim Romaguera. Barcelona: Gustavo Gili.
- PUIG, Arnau. 1983. «Josep Renau y ciertas cuestiones sobre el realismo». *Artes plásticas* 54: 20–26.
- SALVO, Ramon. 1989. «Inventari i cronologia de la poesia experimental en terres catalanes». Dins *Poesia experimental catalana. Retrospectiva i mostra*. Barcelona: Institut Politècnic de Formació Professional.

- SANTOS, Boaventura de Sousa. 2002. *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. Lisboa: Edições Afrontamento.
- SANTOS TORROELLA, Rafael. 1961. «La rebelión del objeto». Dins *O Figura. El Objeto*. Barcelona: [s.n.].
- SARMIENTO, José Antonio. 1982. «Avant-préface». *Doc(k)s* 50: 2–20.
- . 1989. «La escritura experimental en España». Dins *Poe(li)tical object. Experimental Poetry from Spain*, 21–31. Nova York: The Spanish Institute.
- SELLES RIGAT, Narcís. 2007. *Alexandre Cirici Pellicer. Una biografia intel·lectual*. Catarroja/Barcelona: Afers.
- PHILIPPE, Sollers. 1976. «Entrevista con Philippe Sollers». Dins P. SOLLERS, P. GUYOTAT & J. HENRIC. *Literatura, política y cambio*. Buenos Aires: Caldén.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. 1986. «Viladecans: compasión y geometría». Dins *Viladecans. Figura y fondo*, 73–83. Barcelona: Llibres del Mall.
- VELOSO, Caetano. 2004. *Verdad Tropical. Música y revolución en Brasil*. Barcelona: Salamandra.
- VILADOT, Guillem. 1969. «La poesia concreta». *El Pont* 36: 25–27.
- . 1981. «Poesia visual en J.M. Figueres». Dins *La finestra induïda*, 132–135. Barcelona: Hogar del Libro.