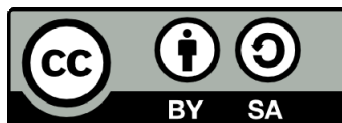




UNIVERSITAT<sub>DE</sub>  
BARCELONA

## Paraula, Imatge, Idea, sobre poesia visual

Rosa Capell i González



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- Compartitqual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - Compartitqual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0. Spain License.**

#### IV. POESIA VISUAL EN ELS SEGLES XIX I XX

En el segle XIX es produeix un trencament amb la tradició anterior, la poesia visual incorpora un conjunt de canvis que es manifesten en la temàtica, les formes i les tècniques de reproducció, canvis que preludeixen les innovacions del segle següent. La poesia visual del segle XX s'estudia bàsicament en relació a les avantguardes pictòriques, les anteriors i les posteriors a la segona Guerra Mundial. L'àmbit geogràfic dels poemes visuals ultrapassa en el segle XX els límits europeus, en la primera meitat són notables les aportacions americanes, que reflecteixen primer la influència europea, especialment del simbolisme i l'imaginisme, i que ofereixen la seva particular aportació: Tablada, Huidobro, Cummings. En la segona meitat del segle XX, la poesia visual més innovadora té les seves arrels en el continent Sud-americà, especialment Brasil, i es converteix en un moviment artístic-literari en els països occidentals.

##### 1. EL SEGLE XIX. TRADICIÓ I INNOVACIÓ

El segle XIX és en part resultat dels canvis polítics, socials i culturals iniciats en el segle XVIII, bàsicament per la Revolució Francesa i la Il·lustració, i pels avenços tecnològics que es desenvoluparen al llarg de tot el segle. Aquests canvis es manifestaren en la secularit-



zació de la societat i la pèrdua de poder i representativitat de la religió, tot i que el Romanticisme adoptés una posició en alguns casos religiós-tradicionalista. La figura del rei i la monarquia esdevingué més fràgil, i va ser en molts casos objecte d'oberta crítica. Aquests canvis afectaren la producció de poesia visual en la temàtica i en els continguts, en la funció del poema visual i també en els suports i mitjans d'impressió, tot i que el tipus de composició més freqüent segueix estant el cal·ligrama. Mario Praz, cita a Werner Hofmann, per a qui l'autèntica unitat del segle XIX des de les pintures de Goya a Cézanne està en els temes, així s'observa com la realitat mundana ocupa el lloc reservat en altres segles als temes religiosos, el que és quotidià adquireix una dimensió simbòlica, en un esforç constant per reemplaçar els vells símbols per altres de nous (1).

Els jeroglífics que tant varen ocupar amb la seva suposada simbologia, literats i artistes del Barroc, desapareixen en la seva accepció renai-xentista i barroca amb els descobriments de Champolion, i passen a convertir-se en un joc d'endevinalla per als setmanaris, transformant així el conjunt de simbologia literari-artística que l'envoltava. Juntament amb l'expansió dels diaris i setmanaris informatius, apareixen també els setmanaris humorístics, on la crítica social i política troba el seu mitjà de difusió.

Alguns dels poemes visuals del primer terç del segle tenen connexions temàtiques amb la producció anterior, com és un cal·ligrama lineal que representa Luter de cos sencer (f.386) (hem vist un altre en el s.XVI, (f.120) de mig cos) (2).

Dos cal·ligrames de Pierre Capelle continuen la tradició francesa de Rabelais i Pannard amb el dibuix d'una copa (f.388), i una ampolla (f.387), incloses a *Contes, anecdotes, chansons et poésies diverses de Capelle, fondateur-sociétaire du Caveau moderne*, que va ser publicat el 1818, encara que sembla ser es varen donar a conèixer en el *Caveau Moderne o Rocher de Cancale* el 1807 a París (3).

L'aliança entre pintura i literatura fou estreta en la temàtica històrica, combinada amb el gust per les cultures orientals i l'exotisme propis del Romanticisme. Victor Hugo en *Les Orientals*, publicat l'any 1829, compon un poema, *Les Djinns*, de cent vint versos repartits en quinze estrofes de vuit línies (f.389), en els que la mètrica és cada vegada diferent. En paraules de Massin:

"Pour décrire l'arrivée des djinns, venus du fond de la nuit, leur passage tumultueux, puis l'effacement de leur vol dans le lointain, le poète a eu recours à la disposition croissante, puis décroissante des vers rhopaliques. Si nous prenons le soin de placer les strophes bout à bout (car on ne le voit jamais ainsi dans les pages d'un livre), le poème affecte la forme d'un losange allongé et prend un caractère doublement descriptif: à une image dessinée par les vers se superpose un bruit qui naît, grandit, s'amplifie, diminue, s'efface. Le choix des rimes, chuchotées ou fracassantes, et le jeu savant des allitérations et des assonances renforcent cette représentation sonore du poème." (4)

Charles Nodier (1780-1844), identificat en una primera època amb el Romanticisme, a partir de 1812 es pot adscriure al gènere de la novel·la terrorífica i el conte fantàstic. A *Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux*, de 1830, ens ofereix algunes recerques tipogràfiques: en la pàg. 107, una frase de set paraules: "en descendant les sept rampes de l'escalier", disposada representant set esglaons (f.390). En una altra de les pàgines, en el capítol "Protestation" introdueix lletres majúscules més grans a manera de pancarta (f.391), i en el text reivindica major llibertat en la disposició de les lletres, en contra de les regles. Segons d'Ors, Nodier busca en el camp visual un equivalent del que és en el camp acústic l'onomatopeia, evocant el descens d'una escala mitjançant un esglaonament de paraules (5). Per a Massin, Nodier manifesta la influència de Rabelais en la confecció de nomenclatures interminables, i de Lawrence Sterne (1713-1768), autor de *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, qui deixava pàgines en blanc, en negre o amb decoracions que imitaven el marbre entre les pàgines del text, passatges sencers plens d'asteriscs, o s'interrompia sobre una coma. Però el més important és que les reivindicacions de Nodier per fer ús de la seva fantasia en la disposició de les lletres, contenen en germen les preocupacions de la seva època i la següent (6).

Tres cal·ligrames de 1830, impresos com estampes populars, tenen per tema la figura de Napoleó i la Constitució dels francesos, i no és casualitat: l'any 1830, els ministres de Polignac, regnant Carles X, al vulnerar la Carta de 1814, que garantia les conquestes de la Revolució, provocà la Revolució de Juliol. El primer dibuixa la Columna de la Plaça Vendôme a París (f.393), representa Napoleó en el cim i també les

reixes que envolten el monument; el ritme del text és ondulat helicoidal en la columna, en lletra minúscula inclinada i majúscula en la resta. En la base figura un epitafi: "Radieux Météore par l'orage...L'eclat qu'il repandit brillera d'âge en âge". El segon, el retrat de Napoleó emmarcat en una cornucòpia (f.392), porta per títol "Bonaparte, premier Consul de la République Française". En el tercer una creu de nusos i llaços (f.394), reproduïx el text de la Carta Constitucional (7). La temàtica religiosa segueix les constants tradicionals, com en el cal·ligrama en forma de creu de Paul de la Salle, de 1840 (f.395) (8).

Amb el canvi de règim i l'arribada al poder del rei Lluís Felip, qui va aixafar l'oposició legitimista i republicana, els poemes visuals es converteixen en un medi de crítica i humor: el setmanari *La Caricature* havia ofès Lluís Felip per representar-lo vestit de maçó ocupat a esborrar les inscripcions de la Revolució de Juliol. El rei va acusar el redactor de la revista, Charles Philipon, qui per defensar-se es va esforçar a demostrar que no es podia afirmar que el maçó s'assemblés al rei, i presentà als jurats quatre dibuixos amb una llegenda explicativa (f.397) on es representaven i simplificaven els trets del rei fins arribar a convertir el seu rostre en una pera: "Le système de l'accusation, dit-il, mènerait à l'absurde; car voyez ces traits informes auxquels j'aurais peut-être dû borner toute ma défense." Però Philipon va ser condemnat a sis mesos de presó i 200 francs de multa (9). Posteriorment, en la revista *Le Charivari* del 27 de febrer de 1834 es va publicar un cal·ligrama jocós que dibuixava la forma de pera de l'última caricatura (f.396) (10) i que reproduïa el text condemnatori (11).

La crítica és un dels caràcters predominants dels poemes visuals d'aquest segle, però no ho és només en el terreny polític, sinó també en l'àmbit laboral, l'any 1840 Nicolas-Louis-Marie-Dominique Cirier, (1792-1869) després d'ésser durant una dotzena d'anys corrector de l'Imprimerie Royale, va dimitir, i presentà com a raó una injustícia comesa per Pierre Lebrun, acadèmic de l'Institut i director de l'Imprimerie. Cirier va publicar contra el causant dels seus mals successivament tres panflets, un titulat *Lettre* de l'any 1839, que no té res de remarcable, *L'Oeil typographique* (f.403) i *L'Apprentif Administrateur* l'any 1840. *L'Apprentif Administrateur*, té més de trenta-dos desdoblables i papers de colors intercalats; es troben caràcters grecs, hebreus, àrabs i xinesos. Imprimeix versos sense majúscules inicials, utilitza l'escriptura en mirall i les lletres posades al revés, imagina el punt d'interrogació sense punt, un conjunt d'anomalies subversives. També enumera totes les arts gràfiques que ha emprat per "teixir una guirnalda al seu persecutor": la "Chirographie", la "Tachygraphie", la "Typographie", la "Lithographie", l'"Autographie", la "Chalcographie", la "Cassitérographie", la "Phellographie", la "Xylographie" i la "Polytypographie" (12). Es destaquen un dibuix-cal·ligrama en forma de rellotge de sorra (f.405), adreçat a Lebrun en que substitueix les lletres del seu nom per les lletres de l'alfabet dels muts (f.404) i una altra amb les lletres capgirades i inscrites en el dibuix de les eines del paleta (f.402).

Jean-Ignace-Isidore Gérard, més conegut pel nom de Grandville, combinà les partitures i les notes musicals amb els texts i els dibuixos, com a la partitura circular "Ronde" publicada a *Le Magasin pittoresque* el 1840, o a "Ophicléide" de 1844, extreta de *Un autre monde* (f.398) (13).

Seguint la tradició barroca trobem un cal·ligrama que dibuixa una figura humana de cos sencer (f.399) d'Adolf Bäuerle (1786-1859) en escriptura gòtica, que felicita l'Any Nou, publicat en el nº 20 del *Erzähler* de Ausburg, de l'any 1845. Aquest i altres cal·ligrames varen ser publicats durant els primers anys del segle XIX en el *Allgemeine Theaterzeitung* de Viena (després *Illustrierte Theaterzeitung*): una copa en el nº 137 de 1818 i un gerro de flors en el nº 89 de 1823 (14).

Entre les il·lustracions de Gustave Doré, algunes preludien composicions contemporànies, per la relació del text i la imatge, com la pàgina de *Histoire Pittoresque dramatique et caricaturale de la Sainte Russie* (f.401), (1854) on es crea una zona mitja de fusió entre el text i el gravat. A *Les Toiles du Nord* dibuixa una tela d'aranya, entre els fils de la qual s'inscriu el text en lletres majúscules, on l'aranya es converteix en una caricatura humana (f.400) (15).

El desenvolupament de la ciència i la indústria afectaren també tota la vida social, per la industrialització, l'emigració del camp a la ciutat, i l'aplicació dels nous invents i descobriments. Els avenços foren notables en la creació i reproducció d'imatges: l'aparició de la fotografia i els nous mitjans de reproducció tipogràfica. Durant la primera part del segle XIX els pintors estaven en estret contacte amb la literatura i els escriptors miraven d'imitar els pintors, però l'arribada de l'impressionisme va suposar que la pintura deixés d'inspirar-se en la literatura per inclinar-se vers la fotografia (16).

En el nº 288 del *Journal Universel*, del cinc de juliol de 1861, es publicaren un conjunt de texts i cal·ligrames en diferents formes, entre elles el nom del fotògraf NADAR (f.407). El sentit d'aquestes il·lustracions és totalment crític i sarcàstic respecte les modalitats poètiques, cosa evident en els títols: "poésie immobilière", en forma de casa i dedicada a la portera, "chansons bachiques", una copa i una ampolla, possible al·lusió als cal·ligrames de Capelle, "poésie légère": una pipa, "fantaisie belliquo-cythérée" que dibuixa el tricorni d'un gendarme, ironia sobre el gas modern i els jocs artificials. Els poetes visuals són també blanc de la seva broma:

"La représentation de messieurs les écuyers du Cirque des Poètes commencera par les exercices du célèbre A... qui jonglera avec cinquante rimes riches représentant l'obélisque de Louqsor. Le rutilant B... promet de reproduire la colonne Vendôme en vers d'une syllabe et demie." (17)

Les figures a les quals al·ludeix, formen part dels temes propis dels poemes visuals dels primers anys del s. XIX a França. Al final, esmenta Nadar i l'ús que aquest fa de la fotografia i la llum elèctrica (18).

La literatura fantàstica a Anglaterra mostra també en el llibre de Lewis Carroll (1832-1898) *Alice's adventures in Wonderland* (1865) un cal·ligrama en forma de cua de rata (f.408). En el manuscrit original (f.409), la composició tenia també forma de cua, però el text mostrava l'odi entre gats i gossos (19).

Un retrat del president dels E.U.A. Abraham Lincoln (f.410), de forma ovalada, escrit en lletra cal·ligràfica cursiva, destaca les faccions gràcies a les paraules i línies escrites amb tinta més fosca, i reproduceix el text *Proclamation of Emancipation* (20).

També en la segona meitat del segle XIX, i en la línia de la caricatura i la sàtira, un diari belga va publicar un cal·ligrama indesxifrabable, que ironitzava sobre els jocs de paciència. Representa un home segut, recolzat sobre una taula que intenta llegir ajudat per una lupa, i per múltiples fonts d'il·luminació: llum d'una espelma, llum de quinqué, llum de gas (f.406). El cal·ligrama ve acompanyat de la llegenda: "Le monsieur qui s'applique à écrire 1000 mots sur le dos d'un timbre-poste le soir, en rentrant du bureau, histoire de s'amuser" (21).

La ironia i l'humor que hem vist aplicats en la política, el món laboral, l'art, també troba <sup>motiu d'inspiració</sup> en l'artifici i sovint sacrifici de la moda femenina, així un cal·ligrama de l'any 1891 de Gabriel Martin *Le dos. Dessin poétique* (f.411), publicat a *Les Psaumes de la Beauté*, imita la silueta d'una esquena i cintura femenina a la moda encorsetada del temps (22).

La major part de composicions que hem vist són cal·ligrames, en els quals el text és polític, humorístic o satíric. Des d'un punt de vista literari només podem considerar les composicions de Charles Nodier, Victor Hugo i Lewis Carroll. En l'àmbit italià Pozzi esmenta un text en forma de calze de V. Nannucci de 1853 i alguns acròstics de Pascoli el 1886 (23).



### 1.1. EL SIMBOLISME: MALLARME I EL COUP DE DÉS

Per a Raimond Quenau el Romanticisme i les escoles posteriors, han trobat en la impremta el mitjà per llençar somnis i suggestions, especialment el Simbolisme, amb preocupacions molt semblants, posar o no majúscules al començar un vers, alinear-los, fins arribar a *Un coup de dés jamais n'abolira les hasard* de Mallarmé (f.412) (24). El *Coup de dés* representa una culminació en la identitat o sincronisme entre espai blanc, lletra i moviment en la pàgina i el tema o motiu de la composició. Realitzat en l'últim decenni del segle XIX, constitueix un punt de referència constant per als moviments de poesia visual del segle XX. Si en coincidència amb Pozzi i Quenau considerem la relació entre Romanticisme i literatura fantàstica amb l'obra d'Hugo i Carroll, en moments en que literatura i pintura tenien una relació recíproca, no és d'estranyar que en l'època de l'Impressionisme, anti-simbòlic i de formes desdibuixades, no trobem cap poema visual representatiu. En tot cas el realisme exacerbant, en la línia de la caricatura, sí que va afavorir o marcar algunes de les composicions ja vistes. El Simbolisme pictòric i el literari, en la recuperació del dibuix i la temàtica carregada de sentit, propicià novament aquesta relació entre les dues arts, que culmina en el poema visual de Mallarmé. Algunes de les característiques principals del Simbolisme pictòric enunciades per Georges-Albert Aurier:

"Donc, pour enfin se résumer et conclure, l'oeuvre d'art telle qu'il m'a plu la logiquement évoquer sera:

1º Idéiste, puisque son idéal unique sera l'expression de l'Idée;

2º Symboliste, puisqu'elle exprimera cette Idée par les formes;

3º Synthétique, puisqu'elle écrira ces forme, ces signes, selon un mode de compréhension générale;

4º Subjective, puisque l'objet n'y sera jamais considéré en tant qu'objet, mais en tant que signe d'idée perçu par le sujet;" (25)

es magnifiquen en el poema de Mallarmé. Massin considera que Mallarmé, qui es sentia atret per la composició de les pàgines dels diaris i dels cartells, a *Un coup de dés* presenta el paper significatiu del blanc com el silenci, "significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer que les vers", començant la lectura per l'espai blanc que precedeix el text. Valéry, per a qui el *Coup de dés* és l'orquestració d'una idea poètica, refereix així la seva impressió la primera vegada que Mallarmé li va mostrar l'estat definitiu del poema: "Il me semble de voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace (...) Ici véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles". El text està repartit en un tema central i motius secundaris o adjacents, que es corresponen pel joc de caràcters tipogràfics diferents en majúscula i minúscula, com instruments d'una orquestra dotats d'un timbre particular. Segons Massin:

"...la figuration trouve-t-elle place dans le *Coup de dés*: on y voit le vaisseau donner de la bande du haut d'une page au bas de l'autre, une plume y voltige, le mouvement s'accélère ou ralentit, etc. En outre, l'espace et le temps sont contenus dans le poème: l'un est représenté par le ciel étoilé dont les constellations (en même temps que les points des dés) offrent l'image d'une écriture renversée; l'autre par la symphonie en tant qu'animation d'une durée."

Per a Mallarmé, el text és "le hasard vaincu mot à mot", però, lluny d'abolir l'atzar, amb la seva negació contribueix a perfeccionar la idea, de la mateixa manera que en altres indrets, el poeta temptarà de donar una noció de l'objecte associant el record del mateix a la seva absència. En la primera versió d'*Un coup de dés*, publicada a la revista internacional *Cosmopolis* el 1897, s'hi van obviar algunes de les pàgines en blanc amb que comptava la versió original, cosa que va molestar enormement Mallarmé, i la versió que reproduïa fidelment l'original manuscrit no va ser publicada fins quinze anys més tard (26).

També el 1897, Charles Péguy publicava a París *Jeanne d'Arc*, assistit per vint tipògrafs. Una part considerable de les 752 pàgines del llibre, estan en blanc, repartides entre les pàgines impreses, així el títol apareix a la pàgina 25, les primeres rèpliques a la pàg. 40, els actes estan separats per quatre pàgines i les parts per una desena, i es fan al·lusions al temps al llarg del text acompanyant la menció "cortina" (una reminiscència de les cortines que en els inicis del cinema servien

per canviar d'escena, igual que en el teatre), o enmig de les pàgines en blanc, temps que pot variar de quinze segons a vint minuts (27).

Deslligar els poemes de Mallarmé i Péguy de la invenció del cinematògraf, seria crec il.lusori. L'any 1895 Louis Lumière havia presentat al públic a París una curta escena documental *Arrivée du train en gare de La Ciotat*, i ràpidament l'invent concebut per Lumière com un mitjà científic i documental, es transformà en mans de Georges Méliès, il.lusionista i director del teatre Robert Houdin de París, en un espectacle popular a partir de 1896. Segons Massin:

"Cette alternance de texte et de pages blanches, en introduisant la durée et l'espace dans la mise en page, confère au livre un caractère cinétique. D'une grande audace, cette présentation, voulue par l'auteur et élaborée par lui, préfigure les génériques de films d'aujourd'hui" (28).

Mallarmé i Péguy introdueixen a la manera del cinema, l'espai-silenci i el temps, la simultaneïtat, la seqüencialitat i el moviment. El segle XIX ens mostra, doncs, la poesia visual com a producte de literats, quan literatura i pintura presenten un front comú, com en el Romanticisme i el Simbolisme. Com a mitjà de propaganda i difusió en cartells en els anys trenta, al servei de la caricatura i la sàtira política i social, i adaptades a les noves tècniques d'impressió i els avenços tecnològics de la fotografia i el cinematògraf. Nous temes, nous mitjans i els símbols d'una nova societat.

## 2. EL SEGLE XX. LA POESIA VISUAL I LES PRIMERES AVANTGUARDES.

El poema visual, des de l'antiguitat pintura i poesia alhora, trobà en el desig d'interrelació de les arts propi a les avantguardes del segle XX, el medi propici per al seu desenvolupament, ja que aquestes promogueren especialment els aspectes visuals. El poema visual no va ser estrany en el cubisme, el futurisme, dadà i surrealisme, ni tampoc en l'abstracció, com també va ser important entre els elements constructius i racionalistes aplicats al disseny de De Stijl, els constructivistes russos i la Bauhaus. Els termes emprats per definir i classificar els poemes visuals de segles anteriors segueixen estan vàlids per a alguns poemes, però en general parlaré de poesia visual i poemes visuals, excepte quan la producció d'un determinat autor o grup rebi una altra denominació, com és el cas dels cal·ligrames d'Apollinaire, o altres composicions de característiques similars.

Les avantguardes artístiques, manifestaren la influència en l'art dels avenços més importants del segle, la nova psicologia, les revolucions socials, les innovacions científiques i tecnològiques paral·leles al desenvolupament de la revolució industrial, i també reflectiren l'interès per les cultures no occidentals. El cinema, la gran revolució de masses iniciada en el segle passat, condicionà i modificà l'òptica de les arts, com ja ho havia fet anys enrera la fotografia, amb la incorporació sobre el llenç i el poema de la visió simultània i el dinamisme, dues de les característiques més distintives del nou art, capaç de

presentar realitats impossibles per la sobreimpressió o de reproduir el moviment, sense oblidar que la visió simultània a nivell poètic era ja present en algunes formes de la poètica japonesa, com el haikai, que despertava en els primers anys del segle l'interès de molts literats i artistes.

El el segle XIX la poesia ja havia incorporat el vers lliure en la creació poètica, que trencava amb la mètrica tradicional, i juntament a aquesta renovació apareix el concepte de "poètic", aplicable no sols a la poesia sinó a aquelles formes literàries o visuals que suggereixen una aproximació al sentiment estètic. El poema visual en el si de les avantguardes experimenta canvis molt significatius: pot tenir encara com a base el text poètic, normalment el vers lliure, adoptant diferents disposicions gràfiques, normalment figuratives, com en els cal·ligrames d'Apollinaire. El text poètic pot estar condicionat per exigències reductores, però incorporant innovacions tipogràfiques en el tipus i grandària de les lletres, com en les *Paraules en llibertat futuristes*, o arribar a un límit de minimalització i negació poètica amb els recursos cubistes, futuristes i de l'abstracció, com en algunes composicions dadaistes. El futurisme i després el dadaisme fragmenten i trenquen el discurs poètic, amb la repetició i la permutació, un equivalent del collage i els "Merz".

Conseqüentment a aquesta evolució, podem arribar al poema visual sense paraules, només amb signes gràfics, alfabètics o no alfabètics, amb sentit icònic o sense, i el que és més important, la imatge realista, provinent normalment de la fotografia i en forma de collage o fotomun-

tatge, passa a formar part, amb text o sense, d'una nova modalitat de poesia visual, on l'objecte passa a ser el poema, en una nova narrativa poètica i visual. Els valors fonètics, musicals i onomatopèics de la paraula trobaren també plasmació en els poemes fonètics, especialment futuristes i dadaistes, valors que en alguns casos reflecteix també la disposició i la tipografia del poema.

Respecte dels temes, és de destacar que s'incorporen tot un seguit d'imatges d'objectes quotidians, deslligades dels objectes-símbol habituals en els segles passats, que són mostra del temps present, i obren nous camins a la simbolització posterior, objectes i temes que també varen ser propis a la pintura i a la poesia.

Alguns autors incorporaren a la seva obra, amb independència dels postulats de les avantguardes, innovacions en la puntuació, en la disposició dels versos, o en alguns casos, de manera humorística, arribaren fins i tot a eliminar els signes lingüístics per convertir el poema en una imatge, una estructura reductiva o simbòlica, com en la composició de Christian Morgenstern *Fisches Nachtgesang* (El Cant de Nit dels Peixos) de 1905 (f.413), on s'alternen els signes de reconeixement de vocals llargues i curtes per dibuixar la silueta d'un peix; també havia inventat una llengua, el "laloula", que fa servir entre altres coses per contar el diàleg amorós de dos corbs (29), però no per això renuncià a compondre poemes visuals tradicionals, com veiem en el cal·ligrama humorístic en forma d'embut (f.414) de 1905 (30). El procediment invers, donar forma al suport i escriure sobre ell, és el que fa Alfred Jarry en una carta escrita sobre un cartró en forma de peix (f.415) (31).

## 2.1. EL CUBISME, ELS CAL·LIGRAMES I L'IDEOGRAMA

Va ser en la pintura on es manifestaren les característiques bàsiques del cubisme: reducció de la natura a formes geomètriques, representació simultània sobre la tela dels diversos aspectes d'un mateix objecte i aplicació de la tècnica del collage, obrint una nova via que aplicava els mètodes de la ciència i intentava cenyir l'emoció estètica al fet plàstic. També varen ser estretes les relacions entre el cubisme i la poesia, Juan Gris considerava que existia un estat d'esperit comú a pintors i poetes cubistes, i alguns dels literats que contribuïren amb els seus escrits a l'elaboració i defensa de l'estètica cubista, tenien una certa facilitat per al dibuix i la pintura. Segons G. Bertrand, la renovació plàstica que produí el cubisme, va ser seguida per una profunda renovació de la visió poètica, fins arribar a una gran proximitat entre poetes i pintors, que es concretà en el rebuig de la tradició, la consideració de la nova estètica com a art conceptual, els elements d'una temàtica comuna, l'aproximació de la poesia a la pintura per aprofitar el seu mitjà de projecció bidimensional i el seu concepte plàstic (32).

Les tècniques de la pintura cubista són presents en els poemes d'Apollinaire recollits sota el títol d'*Alcohols*, en els quals a més de l'absència de puntuació, predominen l'eliminació dels aspectes anecdòtics, el desdoblament del punt de vista i la superposició o juxtaposició de plans. Així mateix l'aproximació temàtica entre pintura i poesia és evident segons J. Ignacio Velázquez en alguns dels poemes d'Apollinaire



inclosos a *Calligrammes*, en els quals es reflecteix la temàtica pictòrica dels seus amics, no sempre cubistes, com en *Les fenêtres*, *Un fantome de nuées*, i *A travers l'Europe*, i les seves claus es troben en pintures de Delaunay, Picasso i Chagall respectivament, a les que es pot afegir *Océan de terre*, on s'endevina Giorgio de Chirico (33). Els cal·ligrames d'Apollinaire eren considerats pel poeta Luis Aragon en estreta relació amb els collages: "En general, les objets *modernes*, chez cet auteur, sont intégrés à son langage et non point à l'inverse, comme s'il y avait collage, le langage du poète réorganisé à partir de l'objet." (34).

Abans de donar a la seva obra el títol de *cal·ligrames*, Apollinaire havia dubtat entre altres denominacions, primer els va batejar com "poèmes figuratifs", després "vers figurés" i "poèmes idéogrammatiques", fins decidir-se el 1914 per "Ideogrammes Liriques" (35). Com veiem, abans de 1917 i la designació del terme Cal·ligrames, Apollinaire tenia en compte altres títols en els quals era present el terme ideogramàtic.

El concepte d'ideograma era comú en aquells anys entre els imaginistes anglesos, inspirats en la poesia japonesa i xinesa, especialment en la forma del haikai, que havien arribat a conèixer per traduccions al francès i anglès. Segons Mariano Antolín Rato, l'americà Ezra Pound i els altres imaginistes tenien en compte al construir les seves teories que l'art i la poesia japonesa consideren la imatge en un sentit pictòric, o almenys visual, com ho demostren els seus escrits i poemes on es reflecteix la tècnica d'imatges superposades, que constitueix un dels mètodes característics del haikai (36).

Però també l'ideograma xinès havia interessat a alguns estudiosos de l'art oriental, com Ernst Fenollosa que morí el 1909 sense haver publicat els quaderns manuscrits referents al teatre Nô i la poesia xinesa. El 1913 Pound va publicar a la revista americana *Poetry* una seqüència de poemes "imaginistes" que varen ser llegits per la vídua de Fenollosa, Mary, que decidí confiar-li els manuscrits per la coincidència de la visió poètica de Pound i els estudis de Fenollosa sobre la poesia xinesa. Ja que els manuscrits no varen ser publicats fins el 1936, podem considerar la seva influència limitada, però sí en canvi determinaren en Pound un allunyament del mètode compositiu imaginista per passar a una concepció totalment ideogramàtica del poema, manifest en els *Cantos*, que començaren a publicar-se el 1925. Segons Armando Zárate, de la idea d'Ezra Pound sobre l'ideograma i les propietats de l'escriptura xinesa com a mitjà poètic, basada en els treballs de Fenollosa, es deriven la juxtaposició de components gràfics, l'eliminació de la sintaxi lògico-discursiva o el poema muntatge (37).

Per a Mariano Antolín Rato, l'afirmació d'Apollinaire "En un poema, la unión de los fragmentos no será la de la lógica gramatical, sino la de una lógica ideográfica que posibilite un orden de disposición espacial contrario al de la yuxtaposición discursiva", sembla buscar un apropament a l'asintactisme xinès (38), plantejament que és també reconegut per G. Arbouin, qui considera que amb independència dels elements merament tipogràfics, en els cal·ligrames, es tractava de la substitució d'una "lògica discursiva" per un vehicle "sintètic ideogràfic" (39).

### 2.1.1. ELS CAL.LIGRAMES D'APOLLINAIRE

Apollinaire va fer els primers cal.ligrames entre 1912 i 1913, anys en que dibuixava amb freqüència jeroglífics i signes d'altres alfabetes en els seus quaderns. Alguns d'ells varen ser publicats en revistes com *Les Soirées de Paris* el 1914, o *SIC* el 1916, però la major part es publicaren el 1918 a *Calligrammes, poèmes de la Paix et de la Guerre 1913-1916*, (els que formen part de *Case d'Armons*, havien ja estat publicats en un tiratge reduït l'any 1915). Altres cal.ligrames d'Apollinaire es varen publicar independentment o bé varen conservar-se en forma manuscrita fins publicacions més recents.

El terme "Calligramme" va ser encunyat per Guillaume Apollinaire i emprat per primera vegada el 26 de novembre de 1917 a una conferència pronunciada al Vieux-Colombier. En ella defineix els cal.ligrames com a artificis tipogràfics generadors d'un nou lirisme visual innovador que porten a la síntesi de la música, la pintura i la poesia:

"Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts de la musique, de la peinture et de la littérature". "Il faut, précisait-il encore, que d'un seul regard, on puisse lire l'ensemble d'un poème comme un chef d'orchestre lit d'un seul coup les notes super-

posées dans la partition, comme on voit d'un seul coup  
les éléments plastiques et imprimés d'un affiche." (40)

Quant a les intencions d'innovació tipogràfica, no deixen de sorprendre si observem els seus cal·ligrames, on predominen els caràcters gràfics regulars, es compaginen només lletres minúscules amb algunes majúscules, i en alguns casos lletra recta amb cursiva. Només a *Du coton dans les oreilles* (f.442), de 1916, és escrit "O MEGAPHONE" en un augment progressiu de la mida de les lletres, que dibuixen la forma de l'objecte i al mateix temps l'ampliació del só que aquest produeix, de manera semblant a com ho fan algunes composicions de les *Parauls en llibertat futuristes*.

En una carta a A. Billy, Apollinaire precisa: "Les Calligrammes (...) sont une idéalisation de la poésie vers-libriste et une précision typographique à l'époque où la typographie termine brillamment sa carrière, à l'aurore de moyens nouveaux de reproduction que sont le cinéma et le phonographe" (41). Però sembla ser que Apollinaire no sentia una especial preocupació per l'aspecte definitiu de la seva obra impresa, els seus cal·ligrames eren el resultat de l'adaptació tipogràfica d'una tercera persona, normalment anònima, excepte en el cas del poema *Il Pleut*, de 1914 (f.430), que gràcies al testimoni de Pierre Albert-Birot, se sap que va ser compost en una nit per l'impressor Levé, que s'havia entusiasmat a la vista del manuscrit (f.444) (42).

La varietat i riquesa de recursos representatius purament visuals emprats per Apollinaire en els cal·ligrames, mereixen un estudi detallat, ja que contenen el germen o són la mostra en què s'inspiraran molts altres autors que li són contemporanis i posteriors, de manera que la seva empremta és encara perceptible en la poesia visual de la segona meitat del segle. Com a tècnica compositiva fa ús de recursos lineals i de superfície, adaptats a una millor resolució de la figura, amb total llibertat. Però no tots els poemes visuals de *Calligrammes* són peces independents, sinó que alguns formen part del poema, intercalats entre altres versos en disposició tradicional.

J. Ignacio Velázquez assenyala que cal considerar el cal·ligrama com un objecte simultàniament lingüístic i icònic, compost per signes, essent ell mateix un signe a identificar més que un text per a la seva lectura; el seu recurs principal és la capacitat combinatòria de caràcter semàntic i semiòtic, que s'analitza segons la dominant que es valori, si insistim sobre el signe, tindriem el cal·ligrama com a figuració, mentre que si ho fem sobre el "discours", com a text (43). En els cal·ligrames d'Apollinaire podem constatar diferents tendències, uns els podríem considerar "ideogramàtics", en ells s'associen diverses imatges, entre tres i sis, imatges-signe que guarden entre elles unes relacions de proporció diferents a la realitat. Altres tenen una narrativa visual molt més senzilla, presenten els objectes sense cap més pretensió, i uns tercers, manifesten una identitat conceptual-visual i semàntica.

Aquells de lectura ideogramàtica serien: *Paysage*, on els versos representen una casa, un arbre, una cigarreta i una figura humana

(f.426); *Coeur, Couronne et Miroir* (f.428); *La mandoline l'oeillet et le bambou* (f.427); *Canonnière Conducteur*, on els versos dibuixen una trompeta, una bota, l'església de Notre Dame, la torre Eiffel i una ampolla (f.434); *Madeleine*, on a més dels versos es dibuixen un cor, un estel i dues aspes (f.417); a *Éventail des saveurs*, una pistola, una illa, un ocell, una boca i un peix (f.425). A *Poème du 9 février 1915* (f.418) extret de *Poèmes a Lou*, es representen un mirall, un canó, un monument clàssic, un sabre, una figura amb capell i una taronja.

Altres cal·ligrames on es podria considerar una lectura ideogramàtica serien *La Cravate et la Montre* (f.440) i *La Colombe Poignardée et le jet d'eau* (f.437), on s'estableix una suggerent relació entre les formes visuals: un colom, un brollador i un estany-ull i els continguts semàntics. La clau gràfica d'interpretació és més ambigua a cal·ligrames com *Loin du Pigeonnier* (f.439), o a *Visée* (f.438), en aquest últim la forma a identificar és ambivalent, poden ser els trets d'una ametralladora, les línies de pluja, les cordes d'una arpa o els cabells.

En la carta al seu germà a Mèxic, *Lettre-Océan* (f.441), de 1914, les figures principals són dos cal·ligrames circulars, que representen la torre Eiffel vista des de dalt, en planta, però que semblen també dos sols. A *Voyage* (f.416) un tren centra la composició en sentit horitzontal, i als dos costats es representen els elements visuals perceptibles des de la finestra: un núvol i els fils del telègraf en la part superior, i les constel·lacions d'estels en la inferior. A *La petite auto* (f.432) es combina una visió lateral o de perfil del cotxe, juntament amb els límits de la carretera vistos en planta.

En la composició "Pablo Picasso" (f.423) de 1917, el cal·ligrama imita la forma d'un quadre, on es reconeix en els buits deixats per les línies del poema, la forma d'una guitarra. Un cal·ligrama d'atractiu i lúdic procediment és el titulat *Les 23 mouvements de l'oeil exigés par le déchiffrement du poème: Le ciel est d'un bleu profond* (f.431), escrit el 1915 i dedicat a Madeleine Pagés, que ofereix un esquema de l'itinerari a seguir per a una correcta lectura, com ho fan els dibuixos-endevinalla freqüents en les revistes juvenils. A *S.P.* (Sector Postal) (f.422), els versos no dibuixen cap forma determinada, sinó que conformen blocs en diferents direccions, sembla més una experimentació gràfica que una adequació al tema de l'atac amb gasos durant la guerra.

és potser <sup>(f. 430)</sup> *Il Pleut* el cal·ligrama on es fonen més poèticament els valors semàntics i els visuals, en les cinc línies lleugerament inclinades i tremoloses que dibuixen els versos. A *Ecoute s'il pleut, écoute s'il pleut* (f.421), la disposició de les paraules és menys àgil.

Els cal·ligrames d'Apollinaire que es conserven en forma manuscrita, alguns en color (f.435 i f. 436), evidencien un traç cal·ligràfic fresc i expressiu, preocupat per donar solidesa i sensibilitat a les formes, cal·ligrames aquests que possiblement en una transcripció tipogràfica haguessin canviat substancialment la seva percepció.

### 2.1.2. PIERRE ALBERT-BIROT

Pierre Albert-Birot va fundar el 1916 la revista *Sic*, on varen ser publicats alguns dels cal·ligrames d'Apollinaire. En estreta relació amb els cubistes i també amb els futuristes, ell també va compondre cal·ligrames. Entre els d'influència futurista estan els "poemes fonètics per cridar i ballar" (f.450), publicats a la revista *SIC* el 1918 (44). També va col·laborar en la revista franco-catalana d'art i literatura *L'Instant* (1918-1920) (45).

Més propers al concepte de cal·ligrama clàssic, de traç lineal i als cal·ligrames d'Apollinaire, hi ha poemes de tendències simètriques i tipografia regular: alguns reproduïxen formes de flors (f.445 i f.446), un altre dibuixa la forma d'un quadre en el qual les lletres estan disposades en els dos angles superiors i en l'espai entre el tren i les vies, fets també a base de versos, en aquest cas es combinen lletres majúscules i minúscules de diferents grandàries (f.449). El poema *L'ombre ne sera jamais aussi longue que la route*, mostra el creuament de versos en dues direccions, en columnes verticals d'esquerra a dreta i en fileres horitzontals que acaben totes en el límit dret (f.447). El més reeixit per al meu gust és *Offrande*, dedicat pòstumament a Guillaume Apollinaire (f.448) on dues bandes oposades de versos surten de la part inferior i de la superior, i s'intercalen sense creuar-se, els que puguen simbolitzen tiges de flors tropicals, mentre que els de la part superior són focs d'artifici. També va publicar una novel·la-riu èpica i sense puntuació, *Grabinoulor*, a més de poemes-pancarta i poemes-poster d'inspiració surrealista (46).



### 2.1.3. ALTRES POETES VISUALS A HISPANOAMERICA

Alguns autors hispanoamericans se sentiren atrets per la poètica oriental japonesa i també pels corrents avantguardistes europeus, especialment els francesos. El mexicà Juan José Tablada, influenciat primer per l'estètica modernista, el 1904 després d'un viatge al Japó va començar a compondre haikai, i el 1920 publicava a Caracas *Li-Po i otros poemas*. En els seus cal·ligrames els recursos gràfics són diversos: lineals (f.454), de superfície (f.452), en alguns casos en joc de positiu i negatiu (f.451), o també empra directament la silueta d'una figura en la que inscriu els versos (f.453), el mateix recurs en negatiu que empra en la (f.455), una gamma de solucions que Apollinaire havia també elaborat en els seus cal·ligrames (47).

El peruà Carlos Oquendo de Amat (Puno 1905- Madrid 1936) en els vint-i-quatre poemes que es recullen a *Cinco metros de poemas*, realitzats entre 1923 i 1925, mostra una concepció de l'espai i una aproximació als valors visuals i semàntics significativa. Lector de Mallarmé, Rimbaud, Apollinaire, Valéry, Bretón, Tzara, Aragón, éluard, Eguren, Vallejo i Huidobro en la Biblioteca Nacional de Lima i la de San Marcos, manifesta en la visualitat dels seus poemes la influència de Mallarmé, Apollinaire i Huidobro. En alguns d'ells els versos adopten disposicions cal·ligramàtiques, com els que dibuixen un àlbum obert, el vertical "un ascensor" (f.456), o s'esglaonen paral·lelament al text, que parla del compàs de la roda i el pas (f.457) (48).

#### 2.1.4. VICENTE HUIDOBRO I EL CREACIONISME

La doctrina poètica de Huidobro es concreta en el *Creacionisme*, que proclama la total autonomia del poeta, qui no ha d'imitar la naturalesa en les seves aparences, sinó en les seves lleis biològiques i constitució orgànica. La imatge és primordial en el poema creacionista, la imatge autònoma, creada, independent de la realitat exterior, al temps que incorpora la imatge simultània i les tesis cubistes. L'any 1914 havia publicat a Xile *Pagodas Ocultas*, d'influència encara modernista, amb tres cal·ligrames, dos de formes geomètriques: *Triangulo armónico* i *Fresco Nipón*, de 1912 (f.458 i 460), mentre que el tercer *La Capilla Aldeana*, de 1913 dibuixa la silueta d'una petita capella rematada per una creu (f.459).

L'any 1916 va arribar a París on col·laborà amb els grups d'avantguarda francesa relacionats amb la revista *Nord-Sud* i va conèixer els artistes cubistes. D'aquesta època és de destacar la seva relació amb el pintor Juan Gris, amb el qual compartia una visió molt semblant del fet poètic i pictòric, i que col·laborà amb Huidobro en la traducció d'alguns dels seus poemes al francès, especialment a *Horizon Carré* (1917), una part del qual li va ser dedicada, on crea figures purament espacials, sense recórrer a nexes o metàfores, a més d'ideogrames, contemporanis als cal·ligrames d'Apollinaire (49). Un dels poemes d'aquest llibre, *Paysage* (f.462) és compost per un conjunt d'elements separats: una lluna, un arbre, una muntanya, un riu, on el text de cada figura està en consonància amb el dibuix, però suggereix altres imatges relacionades.

A *Poemas árticos* (Madrid, 1918) i *Ecuatorial* (1918), Huidobro trasllada al castellà les tècniques del cubisme literari, perfeccionades només un any abans amb Juan Gris i el grup *Nord-Sud* a París, basats en el principi artístic del collage verbal. Un altre cal·ligrama de Huidobro és el que acompanya el catàleg-invítació de l'exposició de poemes pintats que presentà a París el 1922: *Moulin*, disposat en dos fulls, un en forma tipogràfica tradicional i l'altre en forma del molí (f.461). En un dels poemes d'aquesta exposició que dibuixava un paisatge nocturn, les lletres eren blanques sobre el fons negre, mentre que a *Kaleidoscope*, emprava bandes de colors distints i els versos anaven numerats per ordenar l'acció dinàmica de la pintura. La portada del llibre *Manifestes* (f.463), de 1925, mostra una composició tipogràfica repetitiva, propera a alguns mòduls compositius del barroc.

Altres experiències interessants a destacar varen ser la col·laboració amb Sonia Delaunay en la confecció de roba amb poesies incorporades, o amb el músic Edgar Varèse en *Offrandes*, estrenada a Nova York l'any 1922, peça musical composta de texts de Huidobro i Tablada, on la partitura és una síntesi de pintura, música i poesia (50).

L'any 1931 publicà a Madrid *Altazor*, començat el 1919, considerat com un dels seus poemes més reeixits, amb llargues llistes d'adjectius en columnes, en el que Mireya Camurati considera el recurs de la repetició com un equivalent líric de la fragmentació plàstica de la realitat practicada pels cubistes, així com en el *Canto VII*, la desintegració de la paraula pot assimilar-se a l'onomatopeia futurista (51).

## 2.2. EL FUTURISME I LES PARAULES EN LLIBERTAT FUTURISTES

El futurisme va ser una de les avantguardes que concedí a la tipografia i l'espai gràfic una més gran importància, incorporant al discurs poètic sobre el paper, el ritme i el dinamisme en la disposició, així com diferents tipus i grandàries de lletres que contribuïren a destacar els valors fonètics i expressius. Marinetti, el seu teòric, inicià la "revolució tipogràfica" contra els llibres plens de sanefes, lletres cal·ligràfiques i il·lustracions mitològiques, proposant la utilització de les diverses lletres tipogràfiques, en funció dels continguts, reconeguent a aquestes un llenguatge visual i expressiu i apropant la disposició gràfica de la pàgina a la concepció tipogràficament pictòrica:

"Le livre doit être l'expression futuriste de notre pensée futuriste. Mieux encore: ma révolution est dirigée en outre contre ce qu'on appelle harmonie typographique de la page, qui est contraire aux flux et reflux du style qui se déploie dans la page. Nous emploierons aussi, dans une même page 3 ou 4 encres de couleurs différentes et 20 caractères différents s'il le faut. Par exemple: italiques pour une série de sensations semblables et rapides, gras pour les onomatopées violentes, etc. Nouvelle conception de la page typographiquement picturale." (52)

Les idees i sentiments del futurisme en el seu inici foren diversos, però tingueren en comú la voluntat de renovació, glorificant la vida moderna, la màquina i els nous avenços tecnològics, amb les seves característiques: la velocitat, el contrast, la dissonància i la desharmonia, i l'estil en totes les arts ha de manifestar-ho.

El 1909 Marinetti proclamà el manifest inaugural del futurisme, que va ser ampliat el 1912, quan es publicà l'onze de maig el "Manifest tècnic de la literatura futurista", en el qual anuncia una ruptura definitiva amb el simbolisme, proposant una acció iconoclasta a la recerca de l'ordre gramatical, que ha de ser literàriament subvertit per deixar lloc a una escriptura sense entrebancs, fent aparèixer la figura del "Poeta asintàctic". A aquest, li segueixen altres dos manifestos: "Imaginació sense fils i les paraules en llibertat" de l'any 1913, i "L'esplendor geomètric i la sensibilitat numèrica" de 1914.

Els caràcters de l'escriptura poètica preconitzats pels manifestos es podrien concretar en: seguir bàsicament la regla de l'analogia, les analogies són qualificades com a "metàfores condensades" i imatges telegràfiques. La frase no sols és simplement desarticulada, és reduïda a un nombre mínim d'elements: el verb en temps infinitiu i el substantiu, rebutjant els adjectius qualificatius, que només s'admeten en un petit nombre com "discos" o "senyals semafòriques d'estil". Sobirania de l'onomatopeia; ús dels signes curts i anònims dels matemàtics i de la música en tant que "esplendor geomètric i mecànic", propugnant la supressió quasi total de la puntuació, reemplaçant-la per indicacions de moviment i d'intensitat com a les partitures musicals i per últim

desenvolupar la idea de l'ortografia lliure, que pugui expressar la mímica i el gest del lector (53). Com a mostra del dinamisme, les variacions tipogràfiques, l'ús de l'onomatopeia i la reducció de vocabulari tenim de Marinetti, *Zang, Tuum Tumb* (f.464) de 1912, i *Simultanéité et chimismes lyriques* (f.465) de 1915, i *Le soir, couchée dans son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front*, de 1918 (f.466).

Boccioni i els futuristes formularen teòricament la plasmació del futurisme en la pintura, que preten la solidificació de l'impressionisme, l'expansió dels cossos en l'espai, la simultaneïtat, la compenetració dels plans i el dinamisme, que creen una atmosfera en detriment de la profunditat, així com el tema. Per als futuristes es tracta de manifestar no sols l'objecte, sinó la força, les característiques de l'objecte per ell mateix i en relació amb l'ambient. Les relacions entre cubisme i futurisme varen ser estretes, però per Boccioni és important també el tema, a diferència dels cubistes, ja que considera que en el tema està l'emoció. També els pintors futuristes varen fer poemes visuals, de Gino Severini *La danse du serpent* (f.467) de 1914, publicat a la revista *Lacerba*, o Carlo Carrà a *Idéogramme de guerre* (f.468).

En les composicions vistes fins ara, d'un concepte visual bàsicament cartellístic, predominen els ritmes de revolucionària i frenètica energia, però hi ha altres composicions futuristes més estàtiques, tot i emprar les diagonals i altres ritmes dinàmics, com *L'ellipse et la spirale, film + mots en liberté* (f.469) de Paolo Buzzi, o *Circo equestre* (f.470) de Lucio Venna, de 1917, que responen a la idea de "desordre controlat", energia dins unes pautes: diagonals, cercles, espirals,

augment progressiu, en conjunció simultània i visual d'efectes espacials i sonors.

Entre 1920 i 1928, en la postguerra europea, una gran part dels poemes visuals futuristes, mostraren un major rigor constructiu, simplicitat, i estatisme, en consonància amb el cubisme sintètic, el constructivisme, De Stijl i Bauhaus. Destaca l'aplicació publicitària i la dimensió arquitectònica i monumental per a la tipografia, com és evident en el fotomuntatge d'Enrico Prampolini per a la coberta de la revista *Broom* (f.472), de 1923. Aquesta simplificació també és evident en alguns poemes visuals, com en el cal·ligrama *Amore* de Nelson Morpurgo, de 1920 (f.471).

En el breu manifest *Monumentalitat Tipogràfica*, de 1922, Rognoni considera que els poetes amb sensibilitat pictòrica deformen les paraules i creen làmines de "paraules en llibertat" que són veritables quadres, o bé si la seva sensibilitat és musical, produeixen partitures musicals complertes, del que és mostra la *Poesie pentagrammée* (f.474) de Francesco Cangiullo, o es converteixen en escultures, com ho projecta Bruno G.Sanzin a *Tavola Panoramica n° 3* (f.473), les dues de 1923. Rognoni idea projectar les "Paraules en llibertat" a la tercera dimensió, i dona les bases per a una escultura tipogràfica (54).

En els anys 30, el futurisme esdevingué una barreja d'academicisme formalista i de tradicionalisme, que glorificava el passat del moviment, mostrant una simbiosi amb el feixisme, i celebrava amb els seus poemes la indústria nacional. Fortunato Depero, dissenyador de la publicitat de

Cordial Campari (f.475), considerava en el manifest "Il futurismo e l'arte pubblicitaria", que pràcticament tot l'art del passat ha estat concebut amb fins publicitaris, i en conseqüència que l'art del futur també ho serà. Basava aquesta constatació en l'observació dels museus, de les grans obres del passat, on segons ell s'exalta el que és bèl·lic, religiós, les cerimònies i victòries dels personatges i els seus símbols, i passa a fer una comparació entre les indústries del present i els capitans que en el passat iniciaven grans empreses per guanyar batalles: Pirelli com el rei de les selves, productor de pneumàtics que ofereix al món la velocitat, Fiat, Alfa-Romeo, etc. i compara els seus productes amb àguiles mecàniques creadores de noves "super-délice": l'èxtasi de la velocitat i l'espai (55).

L'any 1940, en plena Guerra Europea, Marinetti, Alfredo Trimarco, Luigi Scrivo i Piero Bellanova signent un altre manifest futurista *L'art Typographique de guerre et d'après-guerre*, una repetició i revisió d'anteriors postulats carregats de bel·licisme poètic (56).

El futurisme poètic, a l'igual que els cal·ligrames d'Apollinaire, marcà en la seva revolució tipogràfica els poetes més innovadors relacionats amb els cercles de París, com Mario de Sá-Carneiro, qui juntament amb Pessoa són els iniciadors de l'avantguarda a Portugal. En el poema titulat *Apoteosis* (f.476), la poesia de vers lliure integra els números, altres signes i diferents caràcters i mides de lletres tipogràfiques, tant en el text com en diverses onomatopeies (57). També podríem considerar la influència tipogràfica futurista en la composició de Ilia Zdánvich (f.507) a *Ledentu le Phare, un acte en Zaoume*, París, 1923 (58).



### 2.3. DADA I POESIA VISUAL

El dadaisme sorgeix a Suïssa durant la primera Guerra Mundial, com reacció contra l'art establert: el cubisme, el futurisme i l'abstracció, tot i emprar els seus mitjans, troballes i innovacions. La seva voluntat destructiva és radical, dadà és antiartístic, antiliterari i antipoètic, vol trencar la barrera dels gèneres literaris i artístics: els quadres-manifestos-fotografies i les poesies dibuixades, el gravat tipogràfic figuratiu i els poemes fonètics. Dadà no "crea" obres, sinó que fabrica objectes, així Tzara en el punt VIII del Manifest sobre l'amor dèbil i l'amor amarg, de 1920, explica un mètode per fer un poema dadaïsta: retallar textos i paraules a l'atzar d'un diari, barrejar-los i copiar-los després. En l'últim punt del manifest, el XVI, es repeteix en tota la pàgina la paraula "udol" en una seriació ordenada de línies i columnes, així mateix en algunes de les pàgines d'aquest i altres manifestos les frases estan compostes per tipus de lletres molt diferents (59).

El poema deixa de valdre en termes de contingut (que pot, arribant al límit, desaparèixer) i existeix sobretot en termes de superfície, d'organització d'elements compositius (paraules, lletres, signes gràfics) en l'espai blanc del paper, que adquireix també ell, el valor de signe. El resultat que es pretén és una ampliació de la percepció i de la potencialitat de la paraula. En lloc de fixar-se en el significat, la paraula arrencada a contextos diferents està muntada com un element d'un nou conjunt que revela la seva enorme plasticitat semàntica,

produint o suggerint altres significats, en un interminable joc caleidoscòpic. El principi de la simultaneïtat presideix els poemes, visuals i fonètics, com en el poema simultani de R. Huelsenbeck, M. Janko i Tr. Tzara *L'amiral cherche une maison à louer* (f.480) de 1916, o el poema fonètic de R. Hausmann *Kp.'é'riom* (f.481), i també els collages i fotomuntatges, en els quals es fa coincidir temporal i gràficament diferents esdeveniments (60). Els poemes visuals, amb repeticions i permutacions a nivell fonètic, llibertat en la disposició gràfica dels versos i diversitat tipogràfica, varen ser conreats pels dadaistes Hausmann, i Tzara, però sobretot Kurt Schwitters.

De l'època parisina de Dadà, tenim un poema visual de Breton, fruit de la influència de Tzara després de la seva arribada el 1919, el cal·ligrama *Pièce fausse en cristal de Bohème* (f.488), que dibuixa una estranya gerra, publicat en el nº 7 de la revista *Dada* l'any 1920, de tipografia regular i recursos fonètics basats en la repetició. És aquest un exemplar curiós en la seva producció, ja que el mateix Breton havia criticat que el nou esperit d'Apollinaire, busqués basar-se en artificis exteriors, com els tipogràfics entre altres, en algunes de les seves obres (61). L'alfabet com a proposta reflexiva sobre la base signífica i convencional en la creació del poema va ser pròpia al dadaisme i també als promotors del surrealisme: el poema de Louis Aragon, de 1920 titulat *Suicide* (f.487) està compost per un alfabet en cinc línies, de les quals només la primera, la A, està en majúscules, en una tipografia senzilla (62).

En els poemes visuals alfabètics, Schwitters organitza les lletres aïllades, i elimina aparentment tot contingut possible, però en alguns casos permet insinuacions amb les referències a les paraules, i per tant al llenguatge, com en el poema *Z A* (f.483), una inversió de l'ordre tradicional de l'alfabet, o el poema-imatge *AO Bildgedicht* (f.485), una disposició harmònica de lletres-forma, o *Das i-Gedicht* (f.484), en el qual s'especifiquen les direccions per la lectura correcta: cap a dalt, abaix, a dalt i puntejant fora (63), tots ells de 1922. Altres poemes tenen un referent fonètic i repetitiu, com *Cigarren* (f.482), de 1921. Una composició mixta seria la il·lustració inclosa en el llibre infantil *Die Scheuche* (l'espantall), de 1925, composició de ritmes dinàmics (f.486) on una lletra B majúscula es converteix en la protagonista (64).

El fotomuntatge, resultant de l'aplicació del collage a la fotografia, va ser iniciat per Hausmann, associant retalls de fotografies amb altres elements, com trossos de diari, dibuixos, etc, que eren muntats en conjunt, de manera que produïssin un efecte insòlit, agressiu o sorprenent. El collage també va ser molt emprat pels dadaistes. En la portada de la revista *Die Woche* de 1920 (f.478), Schwitters combinà imatges fotogràfiques, amb elements de disseny, plànols, diferents tipus de lletra tipogràfica i manuscrita, i passà de la noció de superfície amb els "papers collés" a la de collage en relleu en els *Merz*.

En el conjunt de la producció dadaista és apreciable una actitud totalment diferent a la futurista, dadà empra les noves tecnologies de creació i reproducció d'imatges, però en una crítica anti-maquínicista. Hannah Höch en el fotomuntatge titulat *El multimilionari* (f.477), de

1920, presenta la figura del milionari i els símbols materials associats: la indústria pesada, els vehicles, els pneumàtics i les armes, en un alegat anti-militarista. Dadà marca un punt final i un principi en la poesia visual, perquè arriba al poema visual sense discurs lingüístic, amb repetició només d'una paraula, i al poema visual sense figuració, en un joc signic no-figuratiu i de minimalització significativa. Amb el collage i el fotomuntatge, introdueix sola o en relació amb les paraules, la imatge fotogràfica i estableix així les bases per a una concepció diferent del fet poètic, basat en la dialèctica de les imatges.

Francis Picàbia, tot i mantenir una via creativa independent i marcada inicialment pel cubisme, per la seva actitud irreverent i provocativa, s'inscriu en la "poètica" dadaïsta, en la qual es destaquen alguns poemes visuals com *Femme* (f.495), publicat en la revista *291* el 1916, amb versos en diferents direccions i tipus de lletres. També en la revista *391*, publicada a Barcelona el 1917, s'observa l'interès per la disposició tipogràfica del text (f.494), així com el número únic del fullet *La Pomme de Pins* (f.493), de 1925 (65).

El llibre *Bezette Stad* (ciutat ocupada), del poeta belga Paul Van Ostaïjen, es considera també una manifestació de l'esperit dadaïsta, publicat el 1921 (f.496 i f.497). En el text (el llibre té 153 pàgines) hi ha aproximadament nou tècniques gràfiques distintes, utilitzades a la manera d'un cineasta per construir una seqüència sobre el tema de la invasió i l'ocupació d'una ciutat en temps de guerra, hi ha gravats, paraules en lletres cal·ligràfiques i tipogràfiques (66).

El nord-americà Cummings, que inicià la seva obra poètica el 1924 amb *Tulipes i Chimenees*, incorporà en la seva obra procediments ja vistos en el cubisme, com el cal·ligrama (f.491). Sintetitzà també algunes troballes futuristes i dadaistes, al suprimir les majúscules i la puntuació tradicional (f.490), i és citat com precursor dels moviments d'avantguarda poètica de la segona meitat del segle (67).

#### 2.4. EL SURREALISME I EL POEMA OBJECTE

A diferència de l'actitud negativa, crítica i destructiva de Dadà respecte la societat, el surrealisme ofereix un camí de recerca en la via experimental i científica, sobre la base de la filosofia i la psicologia. En la poètica surrealista, la paraula clau és "automatisme", ja esbossat en els manifestos dadaistes de Tzara, però l'automatisme dels surrealistes és més psíquic i menys mecànic, introduint en últim terme una part reconeguda de consciència creativa i selectiva. En l'aspecte pictòric, l'objectiu del surrealisme és subvertir les relacions de les coses. Els surrealistes empraren en la pintura tècniques ja experimentades: fotomuntatge i collage, el principi del qual es remunta en l'esfera literària a Lautréamont, amb la conjunció d'una màquina de cosir i d'un paraigua en una mateixa taula d'operacions, com a exemple d'una nova poesia. A aquestes tècniques pot afegir-se el *frottage*, invent aplicat per Max Ernst a partir de 1925 per obtenir associacions insòlites i visionàries d'imatges a partir del frotament de paper sobre diferents textures.

La imatge és en la pintura i en la poesia surrealista, la base de l'operació creativa, però no la imatge tradicional que té com referent bàsic la similitud, sinó que la imatge surrealista apunta vers la dissimilitud, ja que presenta dues realitats el més llunyanes possible l'una de l'altra, i provoca amb aquest apropament de termes de la realitat, aparentment irreconciliables, un impacte violent en l'espectador, com estem acostumats a veure en les pintures de Magritte, Dalí, o com hem vist en el poema de Louis Aragon. Una "composició" de Man Ray que per la seva data, el 1924, podríem incloure en l'època surrealista, és la titulada *Lautgedicht* (f.489) (cant sonor), en ella es redueix i simplifica l'estructura clàssica d'un poema en una visió sintètica, en estrofes amb intervals d'espai, en una successió de línies discontinües de diferent llargada, equivalent de la duració sonora de cada paraula (68), que guarda una estreta relació amb el "Rayograma", el seu personal procediment fotogràfic.

Però potser l'aportació més definitiva del surrealisme a la poesia visual contemporània estigui en la creació del poema objecte i de l'objecte "trouvé", un pas a la tercera dimensió de les associacions d'imatges dissímils en la pintura, com la *Bola penjada* de Giacometti, que tenen els seus precedents en algunes proves dadaistes de Duchamp i de Picabia. André Breton combina objectes i paraules en quadres poema-objecte de 1941, *Portrait of the actor A.B.*, o el que comença amb les paraules "Ces terrains vagues et la lune", amb elements enganxats com uns guants de boxa (69), i Joan Miró a *Personatge*, de 1931, on combina un penjarobes i un paraigua. Associacions pictòrico-escultòriques que es situen en l'arrel de bona part dels poemes-objecte contemporanis.

## 2.5. ART ABSTRACTE I POESIA VISUAL

La influència de l'abstracció geomètrica en les arts gràfiques, va ser especialment significativa en De Stijl, el Constructivisme rus i en la Bauhaus, que compartiren propostes geometritzants, racionalistes i tipogràfiques, tot i que amb característiques diferenciades. De Stijl, inicialment en una línia quasi mística que evolucionà a postures més dinàmiques i aplicades, convergents en alguns casos amb Dada i l'escola Bauhaus; els constructivistes, en relació a la revolució russa i la creació d'un art nou per al poble, el disseny i la indústria, en un camí semblant a la Bauhaus, tot i que aquesta prengué des de l'inici una orientació més didàctica.

En reacció a la diversitat formal i ornamental de les lletres modernistes, així com a la manca de pautes expressionistes, les tendències abstractes en l'art trobaren una àmplia acceptació en la seva aplicació a les arts gràfiques i la tipografia, que es transcriu en composicions amb predomini de la geometria: quadrats, cercles, rectangles, línies rectes, i els tipus de lletres també amb tendències molt simplificadores, lletres de pal sec i moltes vegades només minúscules. La tipografia tradicional es considera passiva, mentre que la moderna es considera activa, amb predomini de l'asimetria i el contrast. Es pot objectar que algunes de les composicions tipogràfiques, collages o cartells d'aquestes escoles, no són poemes visuals, però he cregut interessant considerar-les pel fet que són reconegudes com antecedents de la poesia visual contemporània. Els tipògrafs no només crearen nous alfabetes, sinó que

empraren el signe tipogràfic com a element constructiu en composicions on poden arribar a desaparèixer els valors semàntics, com la de Pietro Saga (f.503) de 1926 (70).

#### 2.5.1. DE STIJL: TEO VAN DOESBURG I ELS TIPÒGRAFS HOLANDESOS

L'any 1917 un grup de pintors, escriptors i arquitectes, entre ells Teo Van Doesburg, crearen De Stijl, el mes d'agost varen treure el primer número de la revista, i el grup s'amplià l'agost de 1918, quan varen publicar el primer manifest. Les bases del treball de De Stijl en arquitectura, escultura, decoració, pintura o tipografia, varen ser l'ús del quadrat, els colors blanc, negre i gris i els primaris: vermell, blau i groc. El 1920 l'activitat de Teo Van Doesburg comprenia la pintura, l'escultura, l'arquitectura i l'escriptura: havia publicat poemes dadaistes amb pseudònim, com el fonètic-tipogràfic "Soldaten", on es manifesta la influència futurista i l'esperit dadaista (f.479) (71). El 1922 va publicar a Holanda la revista *Mecano*, de la qual dissenyà algunes portades (f.492) també sota pseudònim. Entre 1921 i 1923 donà classes a l'escola Bauhaus de Weimar, on va organitzar el mes de setembre de 1922 un congrés que aplegà constructivistes i dadaistes, i entre 1920 i 1924 la influència de De Stijl s'estengué a tota Europa.

La influència de De Stijl entre entre els tipògrafs va ser també notable. Hendrik Nicolaas Werkman possiblement entrà en contacte amb De Stijl gràcies a una exposició celebrada a Groningen el 1922, i s'avançà en aquesta dècada a algunes de les propostes dels espacialistes france-



sos dels anys seixanta, amb composicions fetes bàsicament amb màquina d'escriure (f.498 i 500), entre 1923 i 1929. En altres composicions jugà amb un nombre molt reduït de lletres, números i línies, com a "X" (f.499), de 1934, on crea sensacions d'instabilitat continguda.

Piet Zwart va iniciar el contacte amb De Stijl el 1919, i treballà fins el 1921 per a l'arquitecte Jan Wils, també membre del grup. Les seves composicions reflecteixen els principis de De Stijl, com la titulada *Homenatge a una jove* (f.501), de 1925. L'estètica neoplasticista és també apreciable en les composicions de Karel Teige per a un llibre de poemes de Konstantin Biebls, de 1928, publicat a Praga (f.505). També l'obra de Schuitema està en la línia de treball geometritzant de De Stijl, en la qual introdueix elements fotogràfics, algunes vegades en la línia del fotomuntatge (72).

## 2.5.2. DEL SUPREMATISME AL CONSTRUCTIVISME

El Suprematisme, que té en Malévich la seva figura clau, vol significar la supremacia absoluta de la sensibilitat pura en les arts figuratives. Es basa en el món de la no-figuració i deriva la seva abstracció del cubisme per una extremada simplificació i reducció del mateix segons les figures elementals de la geometria: el rectangle, el triangle i la circumferència. Malévich i Vladímir Tatlin compartiren aquesta tendència fins 1915, en què Tatlin començà a manifestar una postura diferenciada, el Constructivisme, que tendia a una integració pràctica en la societat, en la qual influí el futurisme en la valoració estètica de la màquina.

Els contactes entre els artistes russos i el futurisme són evidents en el primer manifest futurista rus escrit el 1912, del poeta Majakovskij, qui també va escriure poesies on els caràcters ciríllics adopten la seva estètica tipogràfica (f.506). També varen ser freqüents els contactes entre el constructivisme rus i el futurisme italià, com es reflecteix en el fotomuntatge de Mieczyslaw Szczuka en el nº 5 de la revista *Blok* el 1924 (f.502) on es combinen símbols russos i italians, però amb els elements de la nova tecnologia: una grua, el ferrocarril, la locomotora, els pneumàtics Firestone, i on s'aprecia una actitud totalment diferent a la del fotomuntatge ja esmentat d'Hannah Höch (f.477). Tatlin i els seus seguidors prengueren postura després de la revolució russa i propugnaren l'abolició de l'art com a tal per considerar-lo un esteticisme burgès superat, i incitaren els artistes a dedicar-se a una activitat directament útil a la societat: la publicitat, la composició tipogràfica, l'arquitectura i la producció industrial.

El Lissitzky, influït primer pel suprematisme, va estudiar a l'escola de Darmstad, va conèixer París i el Nord d'Itàlia i tornà a Rússia durant un breu període el 1921 per donar classes a la nova escola artística i tècnica Vkhutemas. Són destacables per la seva poètica visual les il·lustracions per a la història suprematista *Dos Quadrats* (f.508), de 1920 (publicat a Berlín el 1922, i una adaptació a *De Stijl* el mateix any), un llibre que intenta adreçar-se als nens formulant idees elementals amb medis elementals, estimulants en ells el joc actiu, i on segons l'autor l'acció es desenvolupa com en un film (73). Una altra obra de Lissitzky, també dins l'estètica suprematista, però carregada de simbolisme polític és el cartell *Copeja els Blancs amb la cunya Vermella*, de

1919 (f.509). A Berlín va tenir ocasió d'experimentar i desenvolupar les seves idees tipogràfiques en la publicació del diari trilingüe *The new objectivity* i el primer número de *Vsch / Gegenstand / Objet*, que va aparèixer el 1922. En aquests anys va estar en relació amb els constructivistes russos, els dadaistes de Weimar i la Bauhaus, i també amb Teo Van Doesburg. L'any 1924 durant la seva estada a Suïssa per motius de salut, va fer treballs publicitaris per a la casa Pelikan, i inicià experiments fotogràfics, al temps que col.laborà amb un número de *Merz* de Schwitters i amb Hans Arp.

Rodchenko, va inscriure's en el constructivisme rus a partir de 1916, fortament influenciat per Malévich i Tatlin, i es va convertir el 1920 en un dels seus principals defensors. L'any 1921 va ser un dels vint i cinc artistes que renunciaren a l'art pur per dedicar-se al disseny industrial i les arts aplicades. En aquest punt comença la concentració de Rodchenko en el disseny tipogràfic, així com les col.laboracions amb el cinema i la publicitat. La seva obra incorpora la imatge fotogràfica en espais geomètrics, on la presència de la diagonal és freqüent. Algunes d'aquestes composicions estan en la línia del fotomuntatge, com en la inclosa en el llibre de Maiakovski *Pro Eto*, de 1923, de ritmes diagonals, al.lusiu a una comunicació telefònica (f.504) (74).

### 3. LA POESIA VISUAL DESPRÉS DE LA SEGONA GUERRA MUNDIAL

La poesia visual de la segona meitat del segle XX, presenta en el seu conjunt una notable diferència respecte de la primera meitat, i és el fet de constituir-se ella mateixa com un moviment autònom, en connexió però amb la poesia, l'art i la música contemporanis i avantguardistes. Aquesta autonomia pren forma en diferents manifestos i publicacions, que s'inicien en la dècada dels cinquanta amb la *poesia concreta* i s'amplien en la dècada dels seixanta, paral·lelament a la diversificació en el panorama de les arts, amb la *poesia experimental*, *espacialisme*, *poesia tecnològica o visiva* i *nuova scrittura* principalment.

L'època de major inquietud creativa es situa entre 1960 i 1975, com testimonien nombroses publicacions, exposicions i antologies internacionals i nacionals, i en la qual participaren poetes, músics, pintors, publicistes, teòrics i fotògrafs. En la dècada dels setanta es mantenen aquestes diferents opcions, alguns autors segueixen les pautes teòriques inicials, però és freqüent que un mateix autor emprí recursos procedents d'algunes d'elles, sense pertànyer pròpiament a cap.

En els vuitanta i fins ara coexisteixen diferents tendències, però els nous autors han optat per triar entre aquesta diversitat d'opcions, les més idònies per a la creació personal. Encara trobem entre els creadors actuals alguns dels iniciadors, mentre que artistes d'altres àmbits, treballen plantejaments pròxims a la poesia visual.

La poesia visual posterior a la segona Guerra Mundial reconeix el seu deute amb les experiències de les primeres avantguardes i manté un clar paral·lelisme amb les segones, especialment en els aspectes visuals i plàstics, essent també important la influència de les tendències filosòfico-lingüístiques dels anys seixanta i la incorporació dels mitjans de comunicació de masses.

La importància de la música contemporània en alguns dels iniciadors de la poesia visual ha estat molt gran, la qual cosa es reflecteix en els aspectes musicals i fonètics. La poesia fonètica recull també la tradició anterior a la segona Guerra Mundial, especialment les experimentacions dels futuristes, de Kurt Schwitters i els dadaistes, i manté nexes amb la música contemporània, dodecafònica, concreta (escola francesa, P. Schaeffer, música experimental des de 1949 i les experiències de John Cage). Es diferencia entre poesia fònica i poesia fonètica, segons siguin els sons o els fonemes els que intervenen en la seva creació.

### 3.1. LA POESIA VISUAL EN LA DÈCADA DELS QUARANTA

La transició entre la poesia visual anterior a la segona Guerra Mundial i la posterior, presenta aspectes de continuació i de trencament. Dins la poètica surrealista, Max Ernst publicà juntament amb Paul Eluard el 1947 *A l'Interieur de la Vue: 8 poemes visibles*, on interfereixen les imatges amb les xifres i les lletres (75).

Carlo Belloli presentà a Itàlia l'any 1943 els poemes que ell denomina com a "paraula mural", relacionats encara amb la producció futurista, com ell mateix afirma, dins el camp de l'experimentació tipogràfica en un espai bidimensional. *I treni* (f.510), suggereix per la disposició tipogràfica la forma de la màquina i el soroll de la locomotora; va ser publicada a *Testi-poemi murali* l'any 1944, amb un prefaci de F.T. Marinetti, qui va definir la nova poesia de Belloli com "...creazione originale di zone-rumori costruiti otticamente sulla pagina-spazio totale..." (76). *Un sorriso* (f.511), té forma de quadrat, i la paraula somriure, en alemany "achtung", s'hi repeteix en disposició diagonal; potser la forma del quadrat sigui una al·lusió simbòlica semblant a la del cal·ligrama de Santiago Rusiñol (f.749), de 1917. Belloli segueix la línia constructiva futurista, però els principis de reducció i repetició, així com la disposició tipogràfica són una anticipació del que serà la poesia concreta.

Els lletristes francesos varen fer una relectura més radical dels valors propugnats per les primeres avantguardes. Per a ells, l'exclusivitat del signe lingüístic va ser l'inici d'una nova via d'expressió poètica i plàstica. Des de 1945, Isidore Isou i Maurice Lemaître, havien treballat intensament en els valors gràfics de la lletra i el signe com a element bàsic per a la pintura i l'escultura, que no només imposaven regles d'organització espacial, sinó també un inèdit missatge espiritual (77). El cos teòric està contingut bàsicament en els manifestos de 1946, *Appendice à la Dictature Lettriste*, i el de 1947 *Manifesto della pittura lettrista*; el mateix any es publicaren els primers poemes lletristes i el 1949 Isou publica la novel·la meta-gràfica *Les Journaux de Dieux*.

### 3.2. LA DÈCADA DELS CINQUANTA

En la dècada dels cinquanta la radicalització de les avantguardes es manifestà especialment en tendències no-figuratives o abstractes. L'abstracció geomètrica era una continuació, en el disseny i en l'art, del concretisme de Teo Van Doesburg i la Bauhaus seguida principalment per artistes suïssos i alemanys, així com pel grup italià M.A.C. fundat a Milà l'any 1948 per Atanasio Soldati, Bruno Munari, Gianni Monnet i Gillo Dorfles, concretisme que influí també alguns artistes americans i que és considerat per alguns autors "neo-concretisme" (78).

L'art concret influencià fortament la poesia visual, que prengué forma en un moviment autònom, la Poesia Concreta, on el valor semàntic de la paraula està en relació d'identitat amb la forma gràfica del poema, formes aquestes elementals i geomètriques. Portades al límit, algunes de les experiències reduccionistes derivades del disseny més ortogonal d'influència Bauhaus i concretista, portaren a l'elaboració de sistemes semiòtics de representació, en els que va aprofundir especialment Dieter Rot, autor també de poesia concreta.

L'abstracció informal trobà diferents vies d'expressió, principalment matèriques o gestuals, en alguns casos una versió lírica derivada de Kandinsky. Entre les tendències informalistes gestuals, alguns autors prestaren especial atenció a l'escriptura i els alfabetes, inspirats en les escriptures primitives i les cal·ligrafies orientals. Així Michaux creà escriptures filiformes i commocionades, reals alfabetes asemàntics,

Alechinsky s'inspirà en les modulacions gestuals, la grafia i la pictografia japonesa, Tobey després de la seva estada a Orient i l'estudi de l'art calligràfic es convertí en el precursor de la pintura signica, i Mathieu treballà també signes semblants a alfabets-jeroglífics, on apareixen algunes vegades figures fantasmals (79).

La poesia visual d'influències més informalistes, adoptà en la seva calligrafia trets gestuals, d'arrel expressionista, com en la composició de Carl Fredrik Reuterswärd "*The Poem A*" (f.512) de 1954, o la de Carlfriedrich Claus *Poetic Syntax in Relation to Prose* (f.513), de 1959, amb un títol de refinada ironia lingüística.

### 3.3. EL NAIXEMENT DE LA POESIA CONCRETA

L'any 1952 Eugen Gomringer componia els primers poemes "concrets", que anomenà "Constellations" i iniciava els contactes amb el grup brasiler *Noigandres*, fundat l'any 1952 per Haroldo i Augusto de Campos i Décio Pignatari, interessats també en l'art concret i la música contemporània. L'any 1955 arran d'una visita d'aquest últim a Ulm, decidiren posar les aspiracions comunes sota el nom de "poesia concreta", i obriren així un front comú d'iniciatives i projecció internacional, que es concretà en posteriors manifestos. Mentre, l'any 1953 el pintor i poeta suec Oyvind Fahlström va publicar el *Manifiesto for Concret Poetry*, manifest poc difós i que no influí en l'evolució del moviment, amb el qual va entrar en contacte anys més tard.



### 3.3.1. EUGEN GOMRINGER

Eugen Gomringer, nat l'any 1924 a Cachuela Esperanza (Bolívia) de pare alemany, estudiant d'economia a Berna i d'art a Roma entre 1946 i 1950, nacionalitzat després suís, havia practicat la poesia tradicional, però, descontent dels resultats, l'havia abandonada fins a conèixer a Berna dos artistes gràfics, Dieter Rot i Marcel Wyss, amb els quals inicià un estret contacte. L'any 1951 decideixen publicar una revista, *Spirale*, dedicada a la poesia, les arts, l'arquitectura i el disseny industrial, en la qual la seva tasca d'editor literari el va portar a investigar i aprofundir en la presentació de l'escriptura en la pàgina.

Sortint de la seva inactivitat artística, entre 1951 i 1952 aporta els primers poemes, curiosament en castellà, la seva llengua de la infància, com *Avenidas* (f.515), i que ell denomina *Constellations*, considerant l'influx poètic que l'inspira. Concretament en aquesta composició, Mireya Camurati suggereix una comparació amb les primeres línies del poema de Huidobro *Canción de Marcelo Cielomar*, que considera s'apropa molt als principis de concentració i simplificació propugnats per Gomringer en les *Constellations*. El poema de Huidobro comença així:

Mar cielo

Mar y cielo

Cielo y mar

El mar y el cielo

El cielo y el mar

El mar y su cielo

El cielo y su mar  
El cielo y su madre  
El mar y la madre  
El mar y su padre  
Mar y cielo y luna (80)

L'any 1953 va publicar el primer llibre de *Constellations* en què va començar a emprar l'espai gràfic com un element de l'estructura significant. A *Silencio* (f.514) i *Wind* (f.516), poemes fets amb un concepte reduccionista total, empra només una paraula, un substantiu que es repeteix al temps que dibuixa formes senzilles al·lusives als seus continguts semàntics. A *Silencio*, aquesta paraula es repeteix un total de catorze vegades en tres columnes, deixant un espai buit en el mig, espai que correspondria a la presència real del silenci, pel fet d'interrompre el discurs de lectura, i que atorga al buit la missió de silenci-pausa, un recurs que es remunta als poemes de Mallarmé. Com veiem Gomringer tria com a forma-continent un rectangle recolzat sobre el seu costat més llarg, una figura geomètrica estàtica, com l'estatisme que correspondria al silenci, un silenci però, no-terrorífic, sinó ortogonal i ordenat, en contraposició al dinamisme del discurs oral, com una negació del mateix. En relació a l'esmentada composició *Vdol* del manifest dadaista de Tristan Tzara, que dibuixa un rectangle compost per columnes i línies amb la repetició d'aquesta paraula, empra el recurs de repetició, però en oposició al contingut, oposició reforçada pel buit.

A *Wind* la disposició no és geomètrica, sinó que, en consonància amb els valors semàntics de la paraula "vent", es llegeix en diferents direccions. A *Ping-Pong* (f.517), a més de la repetició i inversió, aplica també variacions sil·làbiques en consonància amb l'essència del joc. Aquests poemes presenten una característica molt apreciada per Gomringer, el que ell anomena "inversió", ja que poden llegir-se en dues direccions.

En part gràcies a l'energia del seu llibre, Max Bill li va oferir treballar amb ell com a secretari en la nova escola Bauhaus d'Ulm, càrrec aquest que va ocupar entre 1954 i 1958, i on entrà en contacte amb l'art concret de Max Bill i les tendències d'art i disseny relacionades amb aquesta escola i el moviment concretista.

Gomringer publicà el primer dels seus manifestos l'any 1954, abans d'entrar en contacte amb el grup *Noigandres*, i després altres tres, els anys 1956, 1958 i 1960, en els quals es manifesten els principis poètics que animen el moviment, i es fa menció de la presència del grup brasiler. En la dècada dels cinquanta les coincidències entre ambdós varen ser notables i convergents, tot i partir de pressupostos molt diferents, però en la dècada dels seixanta l'actitud més oberta del grup *Noigandres* els distancià de Gomringer i dels concretistes més rigorosos.

El concepte estètic comú a la poesia concreta i l'art concret s'afirma en el manifest de l'any 1958, mentre que en el text del manifest de 1960 el reconeixement és a nivell terminològic i de continguts amb la Pintura Concreta. L'any 1967, Gomringer, en unes conferències celebrades a

Madrid, confirma la relació amb la pintura concreta, amb la qual va entrar en contacte a Suïssa, on s'havia format amb un cert retard una successió de l'art concret de l'època holandesa de De Stijl, que operava amb els medis figuratius depurats per aquest moviment i la Bauhaus, sense fer abstracció d'un fenomen natural, en un idioma que es bastava ell mateix per a la creació d'una imatge (81).

En el primer manifest *From Line to Constellation*, es destaquen els objectius principals de la nova poesia: la reducció del llenguatge com a essència de la poesia, l'abreujament, la restricció, la concentració i la simplificació, la influència dels mitjans publicitaris en la poesia, la percepció prioritàriament visual del poema, la consideració del poema com a objecte, per ser mirat i utilitzat i el joc com a element objectiu de la nova poesia. En el manifest són també destacables les al·lusions als valors matèrics de la composició i la tendència a apropar-se a la pintura en la seva visualitat.

L'any 1956, quan Gomringer ja havia entrat en contacte amb el grup Noigandres de Brasil, escriu el segon manifest *Concrete Poetry*, en el que confirma la diferència en l'estructura del llenguatge de la Poesia Concreta respecte altres poesies i texts. En l'aspecte dels continguts, creu que estan fortament relacionats amb la qüestió de les actituds en la vida, en la qual l'art està incorporat. Incideix en un aspecte nou: la poesia entesa com a informació i comunicació, basant-se en la visió tècnico-científica del món contemporani i sintètico-racionalista del món de demà. Insisteix en els aspectes visuals, diferents de la poesia tradicional: "The visual aspect. Concrete language structures either do

not follow the traditional verse and line order or they follow it in such a limited way that one is not reminded of traditional forms". També justifica la necessitat existencial de la poesia concreta en el fet que actituds similars existeixin tant a Europa com a Amèrica del Sud, i que la poesia concreta s'hagi convertit en una poesia internacional i supranacional (82).

En el manifest de 1958 *Max Bill and Concrete Poetry*, Gomringer considera que les teories estètiques de Max Bill per a l'art, no són equivalents i aplicables a les construccions lingüístiques, però el que sí va prendre de Max Bill va ser la seva interpretació de la funció moderna de l'objecte estètic. Segons Gomringer l'accepció de l'ús, l'objectualització, la va veure també reflectida en la ciència moderna de la lingüística, que prepara el llenguatge per al seu ús. Respecte del nom "concrete", creu que potser va ser triat pel fet de tractar el llenguatge com a objecte intel·ligible amb intencions concretes, i aquesta va ser la raó de titular així l'antologia. Tot i reconèixer la influència del treball de Max Bill, especialment el seu pensament analític, vol deixar ben clar que la poesia concreta és cosa de poetes i que té més a veure amb les estructures del pensament (83).

En el manifest de 1960 *The poem as a functional object*, Gomringer reconeix que una de les raons per escollir el terme Concret va ser homenatjar així els pintors concrets de Zuric: Bill, Graeser, Lohse, Vreni, Loewensbert. Respecte de la reducció del llenguatge, observa que aquest pot arribar a entendre's com a signe i facilitar la seva comprensió. Apunta dos perills, en un moment en què el moviment ja s'ha estès en

alguns països: Japó, Brasil, Portugal, França, Suïssa, Àustria i Alemanya, i que augmenta considerablement la producció i la diversitat. Un primer seria la sobresaturació de paraules, l'excés, en contra del procés reductiu. El segon té a veure amb l'aspecte gràfic de l'obra, en el fet que aquesta es converteixi, segons les seves paraules, en tipografia esotèrica, en la qual es pot comprovar una certa manca d'imaginació. En conjunt sembla que es produeix en aquest manifest un retorn vers les arts plàstiques, confirmat en l'últim paràgraf: "Concret poetry in general, as well as the constellation, hopes to relate literature as art less to "literature" and more to earlier developments in the fields of architecture, painting, sculpture, industrial design- in other words to developments whose basis is critical but positively- defined thinking" (84).

L'apropament que manifesta Gomringer amb els artistes concrets coincideix amb l'exposició d'art concret celebrada a Zuric i dirigida per Max Bill, amb l'assessorament teòric del filòsof Max Bense, que va convertir-se també en un dels exponents teòrics de la poesia concreta, i els escrits de la crítica Margit Staber. Max Bill va restituir valor al moviment historiant l'exposició a partir de la primera aquarel·la abstracta de Kandinsky i les primeres obres abstracto-concretes de Kupka i Itten, passant per les futuristes de Balla, Delaunay, Arp, el grup Neoplasticista i els continuadors de la Bauhaus fins les últimes generacions, i per donar més importància al plantejament metodològic i teòric incloïa el manifest de l'art concret de Van Doesburg de 1930 (85).

### 3.3.2. EL GRUP NOIGANDRES

En l'inici dels anys cinquanta, a Sao Paulo, tres poetes: Haroldo de Campos, Augusto de Campos i Décio Pignatari (aquest últim publicista), s'interessen per la producció d'Ezra Pound i creen un grup al que bategen amb el nom de Noigandres, personatge medieval que apareix en els *Cantos*, dels que adopten també la tècnica ideogramàtica, i funden una revista amb el mateix nom el 1952, any en què comencen a connectar amb músics avantguardistes, pintors i escultors concrets.

Entre 1953 i 1955 realitzen accions conjuntes de poesia i música, com la presentada en el Teatre d'Arena de São Paulo, on es projectaren poemes en una pantalla al temps que eren llegits a quatre veus, i s'interpretà en el mateix programa música de Webern i músics concrets brasilers, acció en la qual varen ser presentats sota el nom de "Poesia Concreta", ja emprat amb anterioritat per Augusto de Campos (86).

D'aquesta època és la composició d'Augusto de Campos *Eis os amantes* (f.518) (1953), que l'autor considera com un ideograma d'amor, on és evident el procés reduccionista del llenguatge i la particular disposició simètrica de les paraules en l'espai gràfic. La versió original era escrita en dues tintes, negra per a la veu femenina i vermella per a la masculina, (que corresponen respectivament a la lletra recta i inclinada en aquesta versió tipogràfica), que llegida en alt seguia la melodia continua del *Klangfarbenmelodie* de Webern (87).

Com ja s'ha dit, el 1955 Décio Pignatari i Gomringer escolliren per a les seves composicions el denominador comú de poesia concreta. Segons Haroldo de Campos, els integrants de *Noigandres* després d'haver passat per una fase orgànica pròxima a una certa explosió barroquista d'arrel ibèrica, sentien la necessitat de reduir dràsticament els medis d'expressió per aconseguir un control total, i s'anticiparen en la minimalització aplicada, a la idea d'art minimal, punt en què varen coincidir amb Gomringer, de marcades tendències ortogonals (88). Com a mostra de les tendències més visuals tenim un cal·ligrama d'Augusto de Campos de 1955 (f.519), compost per quatre formes circulars, que Haroldo de Campos anomena "poema gènesi" o "l'ou i l'úter", no molt llunyà a algunes composicions de J.J. Tablada (f.451 i f.452).

El reconeixement del grup *Noigandres* s'anà incrementant, i el mes de desembre de 1956 el moviment de la poesia concreta va ser llançat oficialment com una part de l'*Exposició Nacional d'Art Concret* en el Museu d'Art Modern de São Paulo i s'afegí en aquest temps al grup Ronaldo Azeredo. L'any 1958 publiquen en el nº 4 de la revista *Noigandres* el *Plan Piloto para Poesia Concreta*, i s'incorporà al grup José Lino Grünwald. L'any 1960 formaren el grup *Invenção*, que s'amplià amb Edgar Braga i Pedro Xisto i fundaren amb el mateix nom l'any 1962 una nova revista concreta.

En el manifest de 1958 es reconeixen diversos precursors i influències: entre els estrangers Mallarmé, Pound, Joyce, Cummings, Apollinaire (cal·ligrames), el Futurisme i el Dadaisme, i del Brasil, Oswald d'Andrade i Joao Cabral de Melo Neto. En les arts plàstiques es



destaquen Piet Mondrian amb *Boogie-Woogie*, Joseph Albers, Max Bill i l'art concret en general. Dins la música Webern i els seus seguidors, així com de la música concreta, Boulez i Stockhausen.

La poesia concreta brasilera considera el seu material la paraula, com a so, com a forma visual i com a càrrega semàntica, i el seu problema les funcions-relacions d'aquest material. A nivell de llenguatge la poesia concreta tendeix al mínim comú múltiple, d'aquí la seva tendència a la substantivació i la verbificació. La poesia concreta manifesta la tensió de paraules-coses en l'espai-temps, amb una estructura dinàmica i multiplicitat de moviments concomitants. Pretén un realisme total contra una poesia d'expressió, subjectiva i hedonística.

A nivell plàstic la poesia concreta pren coneixement de l'espai gràfic com a agent estructural, l'espai (blancs) i els recursos tipogràfics com a elements substantius de la composició, tenint en compte els factors de proximitat i semblança de la psicologia de la Gestalt. El poema concret és un objecte en ell i per ell mateix, no un intèrpret d'objectes exteriors o sensacions més o menys objectives.

és especialment destacable la importància atorgada al concepte d'ideograma, via Ernst Fenollosa i Ezra Pound, d'Apollinaire (il faut...ideographiquement) i d'Eisenstein (ideograma i muntatge) i la relació amb el xinès (Fenollosa, Sapir, Cassirer), i aplicat a la poesia concreta en el sentit de sintaxi espacial o visual, com a mètode de composició basat en la juxtaposició directa-analògica, no lògic discursiva d'elements. L'ideograma és una crida a la comunicació no verbal, el

poema concret comunica la seva pròpia estructura: estructura contingut (89). Aquest últim punt, la comunicació no verbal, obrirà pocs anys després als components del grup *Noigandres* un ventall de possibilitats creatives molt distants dels principis verbal-semàntics concrets.

La influència concreta en el grup *Noigandres* es manifestà en la reducció del nombre de paraules, en la repetició i en la permutació, i en els aspectes més visuals, per un grau molt elevat d'identitat entre proporció, formes tipogràfiques i disposició espacial amb els continguts semàntics. Tot i que no es reconegui en el manifest de 1958, s'ha de destacar que els integrants de *Noigandres* no desconeixien l'obra de Huidobro, especialment dels poemes d'*Altazor*, del qual l'any 1957 Haroldo de Campos publicà en el suplement del *Journal do Brasil*, a Rio de Janeiro, una traducció i comentari (90).

Décio Pignatari sol emprar en les seves obres marques i patrons publicitaris, i crea una poesia crítica respecte del capitalisme, com en el poema visual *beba coca cola* (f.520), de 1957, on el text es basa en permutacions sil·làbiques que en la seva combinació arriben a nivells semàntics força definitius sobre l'eslògan d'aquesta marca de beguda. El mateix succeeix amb una altra composició de Pignatari que té com a motiu la mateixa marca (f.521), on substitueix les dues lletres "C" inicials per dues sòlides i grans lletres "K", que fan gairebé inapreciables la resta de les paraules: "oca" i "ola", que surten de sota les majúscules.

En Ronaldo Azeredo es manifesten tendències simultàniament barroques i futuristes per la temàtica i la tipografia en el poema *Velocidade*, (f.522) de 1957, en forma de rectangle. En l'última de les línies apareix escrita la paraula "velocidade", que perd en sentit ascendent a cada línia una de les últimes lletres, que es suplanta en el costat esquerre per una repetició de la primera lletra de la paraula. És una composició on es dona una evident contradicció entre l'estatisme del rectangle-continent i l'estructura dinàmica interna, en l'increment accelerat de la lletra "V" i la repetició.

D'Haroldo de Campos he destacat dues composicions. De 1957, *Branco, vermelho, estanco, espelho* (f.523), que en la seva disposició gràfica i simplicitat té referències poètiques del haikai; les paraules s'hi repeteixen en diferents ordres horitzontals, que em suggereixen un paisatge oriental, o un joc de colors i reflexos, el blanc i el vermell, junt amb les paraules mirall i estany. La segona, *Se nasce* (f.524), de 1958, presenta una disposició gràfica en dos blocs, el primer forma dos triangles rectangles oposats pel vèrtex més agut, mentre que el segon ho fa, pels vèrtexs rectangles. El text és una permutació sobre la paraula "néixer" i, segons ell, vol representar el cicle vital a la manera de Joyce (91).

La permutació sobre la paraula "forma", en un símil gràfic d'ou-gènesi, és la base del poema de José Lino Grünwald (f.525), de 1959. També es basa en la permutació el poema d'Augusto de Campos *Caracol* (f.526) de 1960, que repeteix la frase "colocar a máscara", sense separar les paraules en un rectangle vertical, impresa en dos caràcters tipogràfics,

un de fi i un altre de més gruixut que accentuen la desmembració de la frase: "colocar a máscara", "máscara", "mas", "cara" i "caracol". Segons Haroldo de Campos el poema mostra l'emascarament i descobriment del procés creatiu d'un poema, com el cargol que es va estenent amb lentitud mentre que es desplaça. La reducció lingüística és més evident en *Pluvial-Fluvial* (f.527), on la incorporació successiva de lletres en un ritme creixent a partir d'una P inicial en la part superior, escriu finalment la paraula "pluvia", i després fins la base repeteix la paraula "fluvial", una suggerència espacial de la pluja i el riu.

Pedro Xisto juga en aquesta composició sense títol (f.528) de 1960 amb la combinació de dues paraules "cheio" i "vazio", "ple" i "buit" en tres blocs disposats en diagonal, aconseguint en l'últim d'ells per l'eliminació de la paraula "vazio", un efecte semblant al del poema *Silêncio* de Gomringer.

Edgar Braga en la composició sense títol (f.529), de 1963, combina les paraules "si" i "no" alternativament en una disposició on les columnes i espais marquen les pautes i pauses de lectura. En conjunt és evident que tot i que es fa ús de l'espai gràfic, i que la disposició tipogràfica és adequada als continguts semàntics, no es representa, sinó que és suggereix, en la difícil materialització del concepte.

### 3.3.3. OYVIND FAHLSTRÖM I EL *MANIFIESTO FOR CONCRETE POETRY*

El manifest que va publicar a Suècia Oyvind Fahlström, nat a Sao Paulo l'any 1928 de pare noruec i mare sueca (va tornar a Suècia el 1939), és representatiu de la visió artística de la postguerra, i mostra una actitud alhora renovadora i sintètica de les primeres avantguardes, especialment el surrealisme i el dadaisme, amb alguns punts convergents respecte del lletrisme francès. Per a l'autor, la situació des del final de la guerra no és optimista, hi ha el sentiment que tots els extrems experimentals han arribat als seus límits, i per donar una nova via, proposa com a única solució l'anàlisi, analitzar la misèria amb els mitjans donats.

Per a Fahlström la poesia ha de ser no sols analitzada sinó també creada com una estructura que emfasitzi l'expressió o idea del contingut, i també com a estructura concreta. Proposa eliminar tot tipus de problemàtiques, ordenades o desordenades, psicològiques, contemporànies, culturals o universals, relegar els aspectes simbòlics de la paraula i de la imatge, sigui aquesta figurativa o no figurativa, perquè aquesta última també pot tenir valors simbòlics. Considera que es poden renovar les estructures gramaticals, sobretot si comparem amb altres llenguatges com el xinès, els llenguatges primitius o el dels malalts mentals. La concreció, és el mitjà per definir i delimitar aquesta nova poesia, treballar amb pocs elements, paraules i lletres, les lletres com a anagrama, repetir les lletres:

"ABRAZAR la materia del lenguaje: esto es lo que puede legitimar una designación de "concreta". No solamente abrazar las estructuras enteras: más bien empezar con los elementos menores: las letras, las palabras. Distribuir nuevamente las mismas letras, como en los anagramas. Repetir letras en las palabras;"

Aquest principi de concreció està representat segons Fahlström en la música concreta de Pierre Schaeffer i en l'art concret, així com també en obres de tots els temps: els grecs, Rabelais, Gertrude Stein, Schwitters, Artaud i molts altres.

La nova proposta de poesia concreta està en relació amb el lletrisme, però en aquest últim l'experiència representativa és més forta que la de contingut, mentre que ell proposa una diferència de valors a la inversa. Respecte del surrealisme, el mètode automàtic de composició i un cert sentit màgic, la diferència principal considera que està en la realitat concreta, que no està en oposició amb la realitat que l'envolta. Per últim, del dadaisme destaca com a negatiu el seu esperit nihilista, però no la seva producció, el resultat artístic, i intenta recrear un nou dadaisme constructiu.

Fahlström proposa la construcció d'unes "taules" (92): sèries de vocals preferentment, en una certa successió, a les quals s'hi poden afegir altres, tenint en compte la concordància i l'escala cromàtica de dotze tons (amb evidents influències dodecafòniques), associant aquestes sèries, es poden construir síl·labes i paraules, que poden formar estro-

fes, en sentits paral·lels, en vertical i horitzontal. Poden haver-hi també canvis, especialment pel que fa al ritme, que arribin a connectar amb el ritme del cos humà, és una mena de lògica aplicada al llenguatge mitjançant la sistematització. D'aquestes, "taules" pot ser mostra la composició *Bobbs inhägnad*, de 1952-1955 (f.530) (93), que està estructurada en dues línies i dues columnes de paraules separades regularment que al tallar-se deixen un rectangle al mig, i repeteixen les mateixes paraules en direccions oposades o invertides.

Fahlström busca un nou llenguatge, constructiu, objectiu, reduccionista, amb una estructura i sentit semblant al musical, que intenta eliminar els aspectes simbòlics, introduir noves vies per al llenguatge inspirant-se en Orient, els primitius i els marginats, en alguns dels principis de les avantguardes, però amb noves perspectives. En algunes composicions Fahlström elimina el signe alfabètic, i repeteix mòduls compostius (f.531), que l'autor associa amb les cultures orientals, i potser també amb els mandales.

En resum, veiem com l'esperit que inspira aquest manifest té molts nexes comuns amb els de Gomringer i Noigandres, tant en els antecedents revaloritzats i reconeguts anteriors a la Segona Guerra, artístics, literaris i musicals, com en l'actitud minimalista, reduccionista i fredament poètica en la construcció de la nova "poesia".

#### 3.3.4. EXPANSIÓ DEL CONCRETISME EN ELS ANYS CINQUANTA.

La poesia concreta de Gomringer influí també en dos grups propers geogràfica i culturalment, l'alemany Cercle de Darmstad i el Grup de Viena. El Cercle de Darmstad estava compost per l'alemany Claus Bremer, el romanès Daniel Spoerri i el nord-americà Emmet Williams, i publicà l'any 1957 la primera antologia internacional de Poesia Concreta, en el primer número de la revista *Material Kleine antologie Konkrete dichtung*, fundada per Spoerri, líder del grup.

Representatives d'aquest temps són algunes composicions d'Emmet Williams; de 1958, una repeteix la frase "like attracts like" (f.533), emfasitzant els valors semàntics amb la superposició de les lletres, i l'altra, *Meditation Nº 2*, (f.532) conforma en un quadrat un abecedari en l'estructura pròpia dels laberints de lletres de simetria central. De Claus Bremer una obra titulada *The base of the thunderstorm lights up* (f.534) de 1955, bàsicament espacial, fonètica i onomatopeica, i de Daniel Spoerri un poema concret de 1955 (f.535) on es repeteixen en cada línia les mateixes paraules, però alternant l'ordre.

El Grup de Viena estava format per l'arquitecte Gerhard Rühm, el músic de jazz Friedrich Achleitner, Oscar Wiener, H.C. Artmann i Konrad Bayer. De Gerhard Rühm és representativa una obra de 1954 (f.538) que conforma un quadrat a base de lletres, totes la lletra "u", excepte la del mig que és una "d", la paraula "du", en alemany "tu".



De Friedrich Achleitner una composició ortogonal, fonètica i rítmica repeteix les paraules "ruh" i "und", respectivament "calma" i "i", on contrasta el sentit de la paraula calma i el ritme de les paraules (f.536).

La composició de H.C.Artmann (f.537), de 1954, mostra la repetició i permutació d'alguns elements de la primera frase, per aconseguir en les divuit línies diferents combinacions.

Tant el Grup de Viena, com el Cercle de Darmstad, tot i cenyir-se a les propostes reductives i combinatòries del concretisme, reelaboren trames constructives de composició i combinatòria, inspirades si no en el barrocc alemany, en models medievals i llatins molt més antics (94).

Mentre, Dieter Rot, un dels artistes gràfics amb els quals col·laborà Gomringer en la revista *Spirale*, relaciona en poemes visuals dels anys 1956 i 1957 la direcció de segments en posicions ortogonals i diagonals amb la disposició gràfica d'algunes síl·labes, o combina síl·labes amb guionets, com a *A piece for voice and silence*, de 1957, però en altres composicions el signe alfabètic perd totalment qualsevol valor semàntico-fonètic, com a *Some variations on 4<sup>2</sup>* (f.540) (fragment) de 1957, basat en la permutació d'un mòdul fet amb quatre lletres "b" en diferents combinacions, o prescindeix totalment d'ell a *All as one? one al all?* (f.539) de 1958, on anul·la tota interpretació semàntica en l'elaboració d'una semiòtica de la imatge (95).

#### 3.4. LA POESIA VISUAL ENTRE 1960 i 1975

En la dècada dels seixanta la poesia concreta va difondre's arreu del món occidental, i connectà en diferents països amb artistes-literats-dissenyadors interessats per la nova poesia. Es varen establir uns focus de creació que mantingueren nexes més o menys constants amb els propagadors i entre ells, s'organitzaren exhibicions, sovint paral·leles a manifestacions artístiques, literàries o musicals, i s'editaren les primeres antologies internacionals del moviment.

En el panorama artístic dels seixanta l'abstracció geomètrica, manifesta en el neoconcretisme i l'espacialisme, donà lloc a investigacions cinètiques i òptiques, i després minimalistes, però el més important va ser la reaparició de les tendències figuratives, en el Pop-Art i el Nouveau-Realisme, considerats com un ressorgiment del neo-dadá, amb l'ús dels símbols i els llenguatges dels mitjans de comunicació de masses. Aquestes actituds artístiques repercutiren també en la poesia visual: sorgida paral·lelament a l'art concret, integrà després les propostes figuratives del pop-art, així com els aspectes cinètics i òptics de l'art geomètric, i les tendències més expressives, en alguns casos no desprovistes d'un cert automatisme, de l'abstracció informal. Part d'aquesta diversitat s'integrà en els pressupostos concrets, especialment quan la base compositiva del poema era la paraula en lletres tipogràfiques senzilles, i quan prevalien sobre aquests els valors semàntics, encara que es representessin objectes, o s'arribés a la minimalització total, com en l'espacialisme.

El grup Noigandres elaborà a partir de 1964 propostes que eliminaven la paraula del poema visual per introduir en el seu lloc signes-clau o imatges, o bé que renovaven els tipus de lletra en funció d'una major identitat entre la paraula i el caràcter de la lletra, en una nova semiòtica paral·lela als moviments artístics figuratius, especialment el Pop-Art, aspectes però que eren considerats dins els interessos de la poesia concreta del manifest de Noigandres de 1958.

Aquesta diferència d'opcions entre els iniciadors del moviment, sumada a una actitud experimental molt més oberta, generalitzada en la meitat de la dècada, comporta que amb el títol de poesia concreta, trobem en algunes antologies obres molt diverses, que sota un concepte més ortodox en la línia de Gomringer, difícilment podríem considerar com a concretes, sinó poesia visual o poesia experimental.

La influència de l'art-òptic, l'art cinètic i l'art minimal, produí també una forta repercussió, que es manifestà en una més gran reducció de la paraula, fins arribar a emprar només la lletra com a base del poema, i en el seu moviment i superposició per aconseguir efectes òptics, la pèrdua de lectura semàntica.

Més desvinculades de la poesia concreta, sorgiren en la meitat de la dècada dels seixanta a Itàlia dues actituds en poesia visual diferenciades dels paràmetres concrets. La primera, la Poesia Tecnològica o Poesia Visiva, basava la seva poètica en la interacció entre imatges i paraules provinents dels mitjans de comunicació de masses, influïda pel neo-dadá. La segona, la Nuova Scrittura, incidia especialment en la

paraula, en els valors comunicatius, expressius i gestuals del traç cal·ligràfic i manuscrit. Encara en la primera meitat de la dècada dels setanta, la poesia visual s'enriquí amb la síntesi entre poesia tecnològica-visiva italiana i la poesia visual d'altres autors que empraven també la imatge conjugada amb la paraula, unió que donà lloc a la Poesia Visiva o Poesia Visual com a moviment diferenciat, en el qual es remarquen tendències més visuals i altres més conceptuals.

Un altre fenomen paral·lel a tenir en compte, relacionat amb la poesia visual, és l'aparició dels "llibres d'artista", llibres oberts a tot tipus de possibilitats creatives. Es considera que el llibre d'artista l'inicià el 1961 Dieter Rot, amb edicions fetes a base de materials banals tretts dels mitjans de comunicació de masses, als quals en successives produccions incorporà diferents configuracions. Antologies de poesia concreta com la d'Emmet Williams, són per elles mateixes un llibre d'artista, a més d'un llibre concret. En altres llibres la poesia visual és protagonista en les diferents tendències: llibres d'escriptures, minimalistes, conceptuals, llibres intervenció, o llibres objecte (96).

### 3.5. EXPANSIÓ INTERNACIONAL DEL CONCRETISME

La unió programàtica d'Eugen Gomringer i el grup Noigandres, consolidada al final de la dècada dels cinquanta i amb el recolzament de l'art concret, s'estengué en diferents fases per Europa, Amèrica del Nord i

del Sur i també Japó, primerament amb el viatge que va fer Dècio Pignatari el 1955 i 1956 a Alemanya, passant per Portugal, l'exposició de poesia concreta brasilera que es celebrà en el Museu d'Art Modern de Tokio el 1960 i el viatge d'Haroldo de Campos a Europa el 1964, en què va connectar amb poetes i músics alemanys, francesos i txecoslovacs, amb Gomringer i també Carlo Belloli.

En el Japó la Poesia Concreta trobà una gran acceptació, perquè l'espirit poètic, reductiu i ideogramàtic que la inspira connectava amb el caràcter de l'escriptura japonesa. Entre els principals autors podem esmentar Seiichi Niikuni (f.620) i Kitasono Katué.

Entre 1962 i 1963 els espacialistes francesos publicaren tres manifestos en els quals diferenciaven entre poemes fònics, fonètics, concrets i visuals, i que varen influir a Bèlgica, Holanda, i després a Anglaterra. En llengua alemanya el focus de creació va ser l'escola d'Ulm i Gomringer, que influïren en Suïssa, Alemanya, Àustria i Txecoslovaquia. A Itàlia la connexió es realitzà primer gràcies a Carlo Belloli, figura pont entre la tradició futurista i les propostes concretes, de les quals es diferencia en el major interès que presta a la construcció tipogràfica en relació al continguts. També és notable l'aportació d'Arrigo Lora-Totino. La poesia concreta d'aquesta dècada reflecteix tant els més ortodoxes principis concretistes, com els moldeja en composicions que adopten formes figuratives, o bé construeix veritables obres cinètiques a base de lletres i paraules.

Però el desig d'integrar la imatge directa provinent dels mass media, d'experimentar amb la lletra no-tipogràfica, més decorativa o més expressiva, de traç cal·ligràfic i gestual, o la inclusió del signe no alfabètic, relegaren els principis concretistes a segon pla, i arribaren fins i tot a la desintegració i desaparició dels valors semàntics, en vies totalment signíques i tipogràfiques, amb intencions primordialment visuals.

Les antologies de poesia concreta de l'etapa d'expansió començaren a publicar-se a partir de 1965 i pretenen ser representatives de la producció internacional, tot i que varien considerablement les unes de les altres en els graus de diversitat dels poemes visuals. Normalment es presenten en les antologies alguns poemes visuals del període fundacional del Concretisme: Gomringer i Noigandres en la dècada dels cinquanta, obres d'autors seguidors del concretisme en els seus vessants més ortodoxes, també alguns poemes del grup Noigandres, signícs i visuals, i poemes d'altres autors en la mateixa direcció, i, com no, altres "poemes experimentals".

En la primera meitat de la dècada dels setanta començaren a publicar-se les antologies nacionals de poesia concreta: portuguesa, en llengua alemanya, anglesa, que recullen no sols la producció més fidel als principis concretistes, sinó una bona part de poesia que podríem considerar experimental. En certa manera amb la publicació d'aquestes antologies, es tanca un període del desenvolupament del moviment concret, ja bastant esgotat i en franca competència amb altres tendències.

### 3.5.1. ELS POEMES CONCRETS

Entre els poemes concrets, bàsicament dels anys seixanta, he fet una selecció dels que més s'aproximen als principis teòrics del concretisme, aquells en què es construeix una forma o objecte senzill a base de tipografia elemental i amb continguts lingüístics reductius i repetitius, en la recerca d'unitat i identitat entre valors semàntics i gràfics. Aquests poemes, sota l'aparença primera de simplicitat figurativa i monotonia tipogràfica, són reflex d'influències molt diverses: l'op-art, l'art cinètic i el minimal-art, i el Pop-art deixaren en ells la seva empremta. En el cas de l'op-art en la construcció d'estructures semblants en la seva disposició geomètrica a les pintures d'aquesta tendència i la recerca d'efectes òptics similars, com el "moaré". En referència a l'art cinètic en la incorporació de la seqüencialitat i el moviment en els poemes. Respecte del minimal art en la reducció total dels elements i la seriació, i per últim en relació al pop-art, la representació d'objectes o formes figuratives en els poemes concrets i també en la repetició, permutació i seqüencialització.

L'objectualització total de la paraula, preconitzada en els manifestos del concretisme, troba en el pas a la tercera dimensió el seu acompliment, en el que podríem anomenar poema objecte concret. S'empren per a la seva realització materials diversos: fusta, ferro, plàstic. També les mides defineixen el poema, que va del que podríem dir "objectes", al que es podrien considerar escultures i fins i tot monuments.

De la sèrie "ORO" de Mathias Goeritz, a *Mensajes de Oro* de 1960 (f.541), s'adopta com mòdul geomètric el quadrat, on es recreen amb la paraula "oro" combinacions gràfiques i permutacionals. El poema objecte en ferro *El Eco del Oro* (f.542) de 1961, està compost per la repetició de mòduls circulars de lletra O, que comencen en la part inferior els més grans i augmenten gradualment en nou fileres superposades; la lectura s'inicia en l'extrem superior esquerra, fora del límit vertical per la paraula ORO, en una coincidència total entre el títol i la composició, la paraula eco, i la repetició fonètica amb element d'ampliació.

L'anglès Ian Hamilton Finlay és un autor de poemes visuals prolífic, variat i original. En el titulat *Acrobats*, de 1964, la forma general (f.543) és un rectangle vertical compost per la repetició d'aquesta paraula cinc vegades en sentit vertical-diagonal descendent i altres cinc en sentit ascendent. Hi ha dos ritmes de lectura, també acrobàtics, un en diagonal i un altre en ziga-zaga, que en el moviment i dinamisme, accentuen el valor semàntic de la paraula, de manera que el rectangle actua només com una forma-límit. L'autor considera així el poema:

"Isolated, single letters are pattern but letters joined in words (as these are) are direction. Those in the *acrobats* poem are both, behaving like the real circus acrobats who are now individual units, now-springing together- diagonals and towers. Properly, the poem should be constructed of cut-out letters, to occupy not a page but an entire wall above a children's playground." (97)



L'alemany Hansjörg Mayer és entre els poetes concrets el que concedeix un lloc de major protagonisme a la tipografia, fins el punt que algunes de les seves composicions es converteixen en experimentacions on els valors semàntics han desaparegut totalment, passant a ésser composicions gràfiques de signes, cosa que no es dona en l'obra que he triat, *USA* (f.544), de 1965, que dibuixa un quadrat definit per un total de nou lletres situades en els vèrtexs, centre i mig dels costats. Si llegim en sentit horitzontal i de dalt en baix, trobem les paraules: "SAU, AUS, USA", que traduïdes de l'alemany dirien: "Porc, de, USA".

Una composició geomètrica al mateix temps abstracció figurativa és el poema de l'anglès Cavan McCarthy titulat *Africa* (f.545), de 1965, un rectangle en sentit horitzontal on es repeteix la paraula Africa. Tot i que la disposició gràfica no ofereix cap referència visual al continent esmentat, si ho fa la referència cartogràfica, on els guionets que separen les lletres del nom, es converteixen en els successius paral·lels que passen pel continent, l'Ecuador i els dos tròpics, el de Càncer i el de Capricorní.

Entre els poemes visuals de l'italià Arrigo Lora-Totino en què s'observen tendències molt geomètriques i simplificadores semàntica i visualment, he triat una composició de 1966 (f.546), que dibuixa la forma de dues espirals angulars confrontades simètricament, una d'elles composta per la repetició de la paraula "NO", i l'altra per la paraula "SI", una coincidència entre l'oposició de les formes gràfiques i simètriques i la confrontació semàntica entre la polaritat total, el sí i el no.

El txecoslovac Ladislav Novák aporta una de les composicions més poèticament suggerents en la seva simplicitat, *Gloria* (f.547) anterior a 1967, on la lletra O, de manera etèria, com un globus lliure o un sol ascendent, s'escapa de les altres lletres de la paraula per donar ple sentit gràfic a la composició, en la dimensió religiosa del terme.

Del també txecoslovac i fins fa poc president de l'Estat únic, Vaclav Havel, és la composició titulada *Allunyament* (f.548) de 1966, en què les dues lletres "JA" (jo) presenten la dualitat de l'ésser i el camí, en aparença laberíntic, que reconcilia els dos extrems.

Claus Bremer en una composició de 1963 (f.550) aconsegueix també una identitat total entre el valor semàntic del text i la disposició gràfica en la superposició i il·legibilitat de les lletres.

La repetició de mòduls constructius propis del barroc o èpoques anteriors és apreciable en algunes obres que parteixen dels principis concrets, com la titulada *Dominikus Zimmermann* (f.579) de 1964, de l'alemany Stephen Bann, dedicada a l'arquitecte rococó alemany, que aplica de manera original la descomposició i repetició del nom de l'artista en un joc semàntic (98).

D'Emmet Williams he triat una altra composició *She Loves?* (f.549), anterior a 1967, que insinua la forma d'una margarida en el procés de ser-li arrencats els pètals. Les frases són curtes i les paraules estan disposades de manera radial (99).

L'alemany Tim Ulrichs aconsegueix en el poema sense títol (f.551) format per la repetició de la paraula "rose", l'alteració sil·làbica i el buit, destacar fora del context la paraula "eros", paraules les dues que ens remeten a la signatura de Marcel Duchamp "Rose Selavie", la versió fonètica de "Eros c'est la vie".

Com a exemple d'identitat text-figura, he triat el poema de l'alemany Reinhard Döhl *Apfel* (f.552), de 1965, que dibuixa la silueta d'una poma, conformada per la repetició de la paraula APFEL, poma, excepte en la part inferior dreta, on apareix escrita una sola vegada la paraula WURM, cuc. La identitat de forma visual i text només ve trencada per l'aparició d'aquest habitant insospitat, imprès en la composició original en un color diferent.

El filòsof alemany Max Bense, identificat especialment amb la ciència del text, i que va col·laborar en l'exposició d'Art Concret de Zuric de 1960, va compondre també poemes visuals, com el titulat *Muntanyes sense valls* (f.553) de 1965, un homenatge a Rio de Janeiro, en el que només empra quatre lletres (i, n, o, r), creant amb elles paraules i metàfores que capten els aspectes de la ciutat: IR: anar / O:o, oh/ RIO: Rio de Janeiro / ROI: rei / ORO: or / ORIOR: avançar, seguir, ascendir / ORION: Orión (constel·lació) / RIONOIR: Riu Negre / RONRONRON: rum-rum (onomatopeia) / RI: rialles.

La nord-americana Mary Ellen Solt, autora d'una documentada antologia de poesia concreta, ha fet alguns poemes visuals inspirats en les formes de les flors. El titulat *Forsythia* (f.554) de 1966, reproduueix la forma de

la planta. Té un tronc o base inferior on es situa aquesta paraula, de la qual surten un conjunt de branques, primer verticals i després ondulades, on es llegeix de manera acròstica: Forsythia, Out, Race, Springs, Yellow, Telegram, Hope, Insists i Action, que són després ondulades repetint la lletra inicial, però intercalant entre lletra i lletra punts i guionets corresponents al codi Morse. Així doncs tenim un triple codi, un primer visual, un segon lingüístic i un tercer que és el Morse.

La composició de l'holandès Frans Vanderlinde, *Elimination-Incarnation* (f.556), anterior a 1967, pren una forma similar a un rellotge de sorra. En la part superior està escrita la paraula "elimination", que al llarg de vuit línies va perdent sistemàtica i progressivament els seus trets fins arribar al vèrtex, repetint-se el procés però de manera inversa en la part inferior, fins conformar en l'última línia la paraula "incarnation". El poema estableix un paral·lelisme entre el constant i lent moviment dels grans de sorra i la desaparició i reagrupament dels trets compositius de les lletres.

De l'autor d'una antologia de poesia visual anglesa, John J. Sharkey, he destacat un poema visual basat en la bandera dels U.S.A., una crítica anti-ianqui, concretament a la guerra del Vietnam: *US-A* (f.555), de 1967, potser una paràfrasi visual de la sèrie de quadres d'aquest tema del pintor americà Jasper Johns, iniciada l'any 1954. En l'angle superior esquerre, els estels corresponents als diferents estats que formen els U.S.A. han estat substituïts pel símbol del dòlar, mentre que les barres rojes i blanques passen a ser línies de paraules que repeteixen alternativament la paraula "kill", matar i "maim", mutilar.

Podríem establir també la referència figurativa de la composició en forma de diana de l'anglès Ronald Draper *Target Practice Dedicated to both sides in Vietnam* (f.557), de 1968, amb la sèrie de pintures del mateix tema iniciades el 1955 per Jasper Johns o amb els cercles/diana de Kenneth Noland, de 1962. En cadascun dels anells és escrita de manera repetida una paraula, en sentit horitzontal en el primer cercle exterior i el tercer, i diagonal en direccions oposades en els altres dos, donant una sensació de moviment: "wound, cripple, maim, death", (ferida, lisiar, mutilar, mort). El poema coincideix amb la intensificació dels bombardeigs sobre Vietnam del Nord entre 1965 i 1967.

Octavio Paz també sentí la temptació de buscar noves dimensions a la paraula, i entre 1967-68, publicà tres llibres relacionats amb la poesia visual: *Blanco*, on il·lustra lúdicament les idees de Mallarmé sobre l'espai com a element constitutiu del poema, *Discos Visuales*, relacionat amb la poesia cinètica i *Topoemas* que és segons l'autor poesia espacial, i de la qual presento algunes composicions on es fa evident l'íntima relació entre les paraules i l'orientació en l'espai, les oposicions, les repeticions i el moviment (f.558 i f.559) (100).

Un recurs similar a l'emprat per Claus Bremer en la (f.550) és el que aplica el portuguès Alexandre O'Neill a *Opressão* (f.560), de 1972, on la compressió progressiva de la paraula dibuixa una forma triangular, de la qual s'escapa en el vèrtex inferior "Opção", que comparteix la primera lletra amb l'última esmentada.

Del portuguès E.M. de Melo e Castro, autor també d'una antologia de poesia concreta portuguesa i de poemes visuals que reflecteixen diferents tendències, he seleccionat el titulat *Pêndulo* (f.561) de 1973, que adopta gràficament el seu moviment, mitjançant la repetició progressiva de les lletres de la paraula.

Carlo Belloli continua en la dècada dels seixanta i dels setanta la producció de poemes visuals, entre els quals he triat per la seva originalitat en l'adequació dels valors gràfico-espacials i semàntics, el que commemora l'arribada dels astronautes americans a la lluna (f.562), que conté en la permutació totes les paraules i sigles relacionades amb aquest projecte.

Arrigo Lora Totino, ens ofereix de l'any 1975 una altra composició, que sembla realitzada en materials plàstics, *Sole ride/ Pioggia piange*, (f.563) l'objecte és un cilindre transparent, on es materialitzen flotants aquestes paraules.

### 3.5.2. ESPACIALISME FRANCÈS I EXPERIMENTACIÓ

Un dels moviments de poesia visual que va associar-se de seguida amb els iniciadors de la poesia concreta, però que comptava amb una tradició experimental propiciada pel lletrisme francès, va ser l'Espacialisme. Aquest tingué com a figures capitals Pierre i Ilse Garnier, que publicaren a la revista *Les Lettres des manifestos* l'any 1962: *Manifiesto for a New Poetry -Visual and Phonic* en el nº 29 i *Second Manifiesto for a Visual Poetry* en el nº 30, i l'any 1963 un tercer amb pretensions més internacionals *Position I du Mouvement International*, publicat en el nº 32 de la mateixa revista, en el qual Garnier introdueix un conjunt de termes o variacions sobre la poesia concreta, que mostren interès pels aspectes visuals i fonètics, i per la diversitat d'accepcions que paral·lelament a la poesia concreta poden arribar a practicar-se:

"concrete poetry: Working with language material, creating structures with it, transmitting primarily esthetic information;

phonetic poetry: based upon the phonemes, sound bodies of language and generally speaking upon all sounds emitted by the vocal organs of man, worked out on the tape recorder and tending toward the creation of spatial sound;

objective poetry: pictorial, graphic, sculptural and musical arrangement due to the collaboration of painters, sculptors, musicians and typographers;

visual poetry: the word or its elements taken as objects and centers of visual energy;

phonic poetry: the poem composed directly on magnetic tape, words and sentences being taken as objects and centers of auditory energy;

cibernetic, serial, permutational, verbophonic, etc.  
poetry" (101)

L'espacialisme, a partir de la publicació del primer i segon manifest, va comptar amb seguidors concretistes, visuals i fonètics, i amb el tercer, de més pretensions, va intentar que aquests donessin el seu suport adherint-se al moviment, cosa que sí va fer Eugen Gomringer, mentre que el grup Noigandres es va mantenir al marge, i Henri Chopin, un dels principals poetes espacialistes, es va negar a fer.

Es considera propi de l'Espacialisme en els aspectes gràfics i semàntics, la repetició de la mateixa paraula i l'ús de la màquina d'escriure en el que alguns crítics anomenen "typoèsie" i als qui la practiquen "typoètes" (102).



Els poemes visuals d'Henri Chopin, que treballà també la poesia fonètica, i que influí després en la producció anglesa i belga, no estan desprovistos d'una certa ironia, com el titulat *La règle et les règles de ma femme*, le vrai poème-concret (f.564), de 1964, que dibuixa un rombe amb la diagonal més gran situada en sentit vertical, una referència geomètrica al sexe femení. El rombe és compost amb màquina d'escriure per la paraula "règle", amb la qual Chopin al·ludeix al govern, domini o autoritat de la seva dona, mentre que amb "règles" ho fa als períodes menstruals. En la composició original la part superior era impresa en color vermell (103). Una altra composició de Chopin dibuixa la forma de l'*Arc de Triomphe* de París, el monument a les glòries militaristes i als caiguts en acció de guerra, on la paraula corresponent a la construcció arquitectònica és "saoul", borratxo (f.565).

De 1965 és la composició *Texte pour une maison* (f.566) de Pierre i Ilse Garnier, que imita la forma i la disposició de la pantalla de projecció i repeteix la paraula "cinema". Segons Pierre Garnier:

"An attempt to render linguistically the cinematographic play of white (cin) and blanc (ema) and the vibration of light on the screen." (104)

El poema espacial *Corrida* (f.567) de 1966, dels mateixos autors, dibuixa un hexàgon, aproximació a la forma circular de la plaça de toros, composta per la repetició d'aquesta paraula en lletres minúscules, excepte

les dues erres que estan en majúscules i accentuen amb l'augment de grandària i els ritmes diagonals que es deriven, els aspectes gràfics i sonors de moviment.

En una línia minimalista, o potser lleugerament cinètica, on es repeteixen no ja paraules, sinó lletres, tenim la composició de Pierre i Ilse Garnier titulada *I-E* (f.568), de 1965, que ve determinada gràficament per dues formes, dos fragments de rectangle en posició vertical, el fragment esquerre, lleugerament inclinat cap el mateix costat, repeteix la lletra " I", i el de la dreta la "E". Segons Pierre Garnier:

"Combination of *i* and *e*. Vegetal sign. Musical sign.  
Concentration and spatialization. Concretions and void.  
Throughout, a rhythm is given to the white page" (105).

L'espacialisme va ser també una tendència pictòrica d'ampli abast, articulada en nombrosos i diversos corrents sobretot francesos i italians i també argentins, en el primer cas amb els "groupe espace" i en el segon amb l'"spazialismo", sobretot a Milà. Espacialisme vol significar un nou concepte de l'espai físic i fenomenològic, un canvi de relació entre l'home i l'espai físic, que es manifestà a nivell artístic en un intent de modificar la constitució espacial del llenç o de la plàstica mitjançant nous sistemes estructurals cromàtics i lluminosos, actituds implícites també en l'art neo concret i cinètic (106).

### 3.5.3. INFLUÈNCIES DE L'ART CINÈTIC I L'OP-ART

L'aparició en el principi dels seixanta de l'art cinètic així com de l'Op-Art o art òptic influí part de la producció de la poesia concreta, com ho va fer també en l'art Concret. Les investigacions cinètico-visuals i de l'optical art iniciades per Moholy-Nagy en els anys 30 varen ser continuades en el pla teòric i en relació a l'arquitectura i el disseny industrial per Max Bill, i es desenvoluparen a Europa i Amèrica en els seixanta. El poema cinètic incorpora el moviment a la contemplació i captació de l'obra, bé per la sensació de moviment provinent de l'especial disposició de les lletres o les paraules, o perquè es desenvolupa en diverses seqüències, com en els fotogrames del cinema, o fins i tot quan l'obra té com a suport el llibre, perquè el poema com a totalitat ha de contemplar-se passant les pàgines.

Normalment es consideren cinètics aquells poemes que necessiten fer passar la pàgina una o més vegades per veure'l sencer, o bé quan el poema adopta disposicions d'objecte-mòbil amb lletres impreses, que amb el moviment poden prendre diferents combinacions. Però també entren en l'esfera del moviment, més en relació amb l'op-art, un nombre considerable de composicions on el moviment és molt més subtil, restringit a un sol espai bidimensional.

En l'antologia de poesia concreta britànica *Mindplay*, es corrobora la relació que entre Poesia Concreta i Art Cinètic va establir-se en els inicis dels anys seixanta, John Sharkey considera que l'any 1963, quan es comencen a agrupar un conjunt de poetes amb idees comunes respecte de

la Poesia Concreta, estava molt de moda en el continent l'art cinètic, que va influenciar-los fortament, especialment després de l'exposició celebrada a Cambridge, el 1964, "First International Kinetic and Concrete Exhibition" (107).

Un precedent de composició cinètica el podem trobar en *Ilfe-Life* (f.569) obra de Dècio Pignatari de l'any 1958. En aquest poema, tal com és disposat en les antologies de poesia concreta, apareixen les lletres I, L, F, i E repartides respectivament en quatre pàgines successives, de manera que com a signe gràfic incorporen a cada pàgina un element lineal més, fins que en la cinquena es superposen les quatre lletres, que dibuixen el signe xinès del sol, el principi vital, i en la sisena pàgina es reagrupen les quatre lletres LIFE = vida, que és també el nom de la revista internacional, de la qual reproduïx els caràcters tipogràfics.

En els poemes concrets que reflecteixen algunes característiques de l'op-art, veiem com es respecta la tendència geomètrica i el principi de reducció és portat als seus límits, però els continguts semàntics desapareixen en molts casos en favor d'efectes òptics.

Dels anglesos Dom Sylvester Houédard i John Furnival, de 1964, tenim dues composicions que reflecteixen intencions òptiques i cinètiques. Del primer una composició (f.570), que repeteix la paraula "Tomato" en diferents disposicions gràfiques: quadrats, greques, espirals, línies corbes, columnes, fent servir la lletra de màquina d'escriure com ho fan normalment els lletristes. Per l'ús dels caràcters tipogràfics i si

considerem els elements per separat, les connotacions són lletristes-concretes i cinètiques, però en conjunt tots els elements conformen una composició més plural.

John Furnival, en la sèrie sobre la *Torre de Babel* (f.571) presenta un conjunt de seqüències en moviment on el material literari és un text, sense cap pressupòsit reduccionista, però sí repetitiu.

D'Arrigo Lora Totino tenim una composició cinètica però d'ordenació espacial totalment geomètrica que repeteix la paraula "spazio" en quadrats concèntrics (f.572), de 1966, una transposició de les pintures més característiques de Joseph Albers.

Algunes composicions de Tim Ulrichs incideixen especialment en les impressions òptiques, com la titulada "e" (f.573), de 1968, d'innegables connotacions espacialistes, essent publicada a "Spatialisme et Poesie Concrete", de Pierre Garnier. La forma gràfica de la composició és un quadrat on es repeteix només la lletra e, que gira a mida que dona la volta sencera fins arribar al centre, on queda de nou en posició vertical.

Una disposició semblant és la de la composició de Jiri Valoch (f.574), que aconsegueix efectes òptics de "moaré" per la superposició lleugerament girada de dos rectangles, que són una trama a base de la lletra "u".

Un efecte similar és l'aconseguit per Jan Wojnar en un poema tipogràfic (f.575) (abans de 1967) format a base de la lletra a, en forma de rectangle, compost per dues trames amb la mateixa lletra, que en alguns casos coincideixen parcialment sobre la mateixa línia, altres deformen la lletra, o anul·len l'espai entre línies, i creen òpticament focus de claror que s'espandeixen i es fonen amb zones de foscor.

Del poeta portuguès E. M. de Melo e Castro he triat una composició de l'any 1972 que incorpora també l'element cinètic: *Silêncio* (f.576), una seqüència de cinc rectangles recolzats sobre el costat més gran, i disposats en una columna vertical. El primer és negre, en el segon sembla com si la superfície negra fos una cortina que va baixant, i deixa aparèixer parcialment la paraula SILENCIO, el tercer rectangle és ocupat a mitges per la franja blanca i negra, i la paraula destaca enmig de les dues bandes, amb negre sobre blanc i blanc sobre negre, en el quart rectangle sembla que l'espai blanc es superposi al negre, cobrint la part superior de la paraula, fins arribar a l'últim rectangle, tot blanc.

#### 3.5.4. ANALISI DE LES TIPOLOGIES VISUALS-SEMÀNTIQUES DELS POEMES CONCRETS

Si partim dels poemes concrets amb interessos més visuals, on es manifesta la intencionalitat figurativa en mostrar gràficament l'objecte o el concepte, o bé les seves propietats, en els quals els títols de les composicions són normalment substantius, podríem diferenciar tres tipus bàsics des del punt de vista gràfic:

a) els que dibuixen formes geomètriques, normalment rectangles, en les quals no hi ha cap relació entre les paraules que conformen el poema i el rectangle o quadrat. El tema sol ésser més que un objecte un concepte. La paraula és un substantiu. Tot i la geometria de la forma, en alguns casos els ritmes de lectura o els espais són indicatius de les característiques del tema. A *Silencio* (f.514), d'Eugen Gomringer, és l'espai buit el que suggereix el tema, mentre que a *Acrobats* (f.543), de Ian Hamilton Finlay, les diferents direccions possibles per a la lectura de la paraula, indiquen el moviment dels artistes.

b) els que dibuixen formes reconeixibles, identificables amb objectes o formes conegudes o les seves propietats. Pot haver-hi identitat entre la paraula representada i la forma gràfica com a *Apfel* (f.552), es poden representar a més les propietats de l'objecte com a *Pêndulo* (f.561) de E. M. de Melo e Castro, que reproduïx el seu moviment, o també pot donar-se el cas que la imatge que es presenta sigui diferent als continguts textuals, però on la comprensió de la composició comporta establir pel títol o per les connexions implícites entre la significació visual i

la semàntica la seva correcta lectura, en el que podríem dir una "metàfora visual", com en la composició *US-A* (f.555) de John J. Sharkey. A aquest grup pertanyen també alguns dels poemes "especialiste" francesos, de Chopin i Pierre i Ilse Garnier.

c) aquells poemes on les úniques formes són les mateixes lletres de la paraula, els signes de l'alfabet, en els quals s'ha descobert valors semàntics i visuals, on el signe esdevé un element significant en el llenguatge visual. Com exemple podem considerar *Gloria* (f.547) de Ladislav Novák. També l'espai gràfic determina un temps i un ritme de lectura, així com la grandària de les lletres és a la vegada un element visual i fonètic, evident en la composició *Jetzt, "ahora"*, (f.583) de Gerhard Rühm.

Tot i així aquestes són tipologies bàsiques, desbordades per la gran varietat de les composicions, en les quals la intenció de comunicar en el grau màxim amb el mínim d'elements, descobreix aspectes semàntics i visuals realment insospitats en les múltiples combinacions possibles. Pel que fa a les tècniques compositives, els tipus a) s'aproxima per la simplicitat geomètrica i la repetició, als laberints de lletres, influència barroca reconeguda en alguns casos pels mateixos autors. Els del tipus b) podríem considerar-los com a moderns cal·ligrames, en els quals predomina la tendència a dibuixar formes, i el text sol basar-se en una, dues o poques paraules més, repetides en tota la superfície o amb recursos permutatius, reducció i repetició que l'aproxima també aquestes composicions als laberints esmentats.



### 3.5.5. UNA VISIÓ CRÍTICA DEL CONCRETISME SEGONS GOMRINGER

Passada l'època d'eufòria de la poesia concreta, quan aquesta estava, però, ja sòlidament consolidada en alguns països, Gomringer, en ocasió de les conferències sobre poesia concreta i experimental celebrades a Madrid l'any 1967, donà la seva opinió sobre el moment actual de la poesia concreta i sobre l'actitud creativa que ell considerava més propera als seus principis. Així en la conferència "La Poesia Concreta como lengua supranacional", apuntava els possibles perills de la Poesia Concreta, perills similars als que ja havia manifestat en el manifest de l'any 1960:

"Personalmente (...) soy partidario de la versión semántica dentro de la poesía concreta. Con frecuencia temo, al observar muchos experimentos de los poetas más jóvenes, que sucumben a un nuevo esoterismo, que su poesía, a la postre, sólo puede ser entendida y apreciada por los ....tipógrafos (...) La poesía concreta no debería convertirse en una poesía para poetas -éste nunca fue su sentido. Es, al contrario, comunicación vocal concentrada, reducida al máximo, de nuestro tiempo." (108)

Gomringer va oferir algunes "receptes" per compondre poemes concrets, que es poden resumir en: reducció del nombre total de paraules, distribució per grups, composició alfabètica amb un nombre molt baix de

paraules i un mètode d'estructuració. Insistí també en el factor temps, la poesia ha de tenir efectes momentanis, les paraules han de repetir-se:

"...no es lo mismo escuchar o verse obligado a memorizar 5 que 50 palabras. El antiguo proverbio chino: toda consigna religiosa debe poder repetirse, encuentra tal vez aquí, por analogía, su aplicación (...) Uno de los principios estructurales que permite en cierta medida eliminar el tiempo, es la repetición de una palabra. Con este recurso se provoca un estado de inercia y de momentánea concentración, pero al mismo tiempo se favorece así la toma de conciencia del carácter particular de una determinada substancia verbal. Si de lo que se trata es de eliminar la duración, el tiempo, del poema escrito, es necesario que una palabra aparezca varias veces, simultáneamente, actuando como masa".(109)

Algunes obres dels anys seixanta reflecteixen aquests principis, com per exemple la composició (f.582) que repeteix només quatre paraules: flor, hoja i ramo, on s'apliquen variacions en la disposició i alternància de les paraules en grups de tres, o bé en la composició *Mensch* (home, persona) de 1960 (f.581) que juga amb la lectura en dues direccions, d'esquerra a dreta i a la inversa, i també en lectura de mirall, amb un eix de simetria axial horitzontal, recurs que havia emprat Damaso Alonso el 1920, en el poema ultraista *Estanque* (f.796).

### 3.6. LA POESIA EXPERIMENTAL

En els inicis dels anys seixanta, veiem aparèixer "experimental" com a qualificatiu i com a terme relacionat amb la poesia visual, que té la seva arrel en pressupostos concretistes, però que incorpora elements com la imatge, les lletres de disseny, el traç manual i cal·ligràfic, la destrucció del signe lingüístic o la seva desaparició, o la combinació d'alguns d'aquests elements. La necessitat de renovació, de recerca de nous mitjans, era latent en el grup *Noigandres*, i també a Europa, on el 1963 s'havia publicat a Roma el primer número de la revista *Ex*, d'Emilio Villa i Mario Diacono, dedicada a la poesia experimental. Aquesta actitud d'obertura i experimentació, és manifesta en els articles del suplement literari del *The Times* del 4 d'agost de 1964 (110), i el del 3 de setembre de 1964: de Franz Mon "Letters as Picture and Language", de Décio Pignatari "The concrete poets of Brazil", Diter Rot "From a Letter", Isidore Isou i "The Creations of Lettrism". En ells es consideren experimentals les propostes derivades de l'art i el disseny d'arrel concretista (111).

#### 3.6.1. MAX BENSE I LA CIÈNCIA DEL TEXT

Per a Max Bense, es parla de poesia concreta quan s'exploten de manera simultània els elements verbals, visuals i vocals de la llengua, i s'aprofiten des del punt de vista semàntic i estètic. En el segon número esmentat del *The Times*, publica un article "Theory and Practice

of Text", on presenta la teoria del text com una branca de l'estètica moderna més relacionada amb la publicitat que amb la poesia, en la qual l'estructura i el caràcter individual del text estan expressats en llenguatge matemàtic; es procura un sistema de mesura entre el vocabulari i el text, que porta a la identificació de text i estructura mètrica, estadística i topològica. Per a Bense la poesia moderna en les seves activitats experimentals aplica aquests casos, principalment a nivell material i metalingüístic, de manera solapada, particularment en la combinació topològica i estadística, sobretot quan dóna com a resultat "texts visuals" en dues dimensions, com en el cas de les *Constellations* de Gomringer, i també del grup Noigandres. Max Bense qualifica de poesia experimental la seva producció, en la qual veu reflectits els mètodes d'anàlisi i síntesi propis de la ciència del text, i afirma que si la poesia experimental és considerada seca i avorrida, és justament perquè la disminució dels elements poètics es correspon exactament amb la disminució de la vitalitat de l'existència humana, que és inevitable en tota civilització tecnològica (112).

### 3.6.2. 1964. ACTITUDS EXPERIMENTALS EN EL GRUP NOIGANDRES

L'any 1964 és ja evident que els principals integrants del grup Noigandres prenen direccions que tot i ésser bàsicament compreses en el manifest de 1958, incorporen nous elements i s'allunyen dels rígids principis del concretisme, al temps que promouen actituds experimentals. Per a Haroldo de Campos l'època d'aquest manifest es correspon amb la fase ortodoxa de la poesia concreta del grup, mentre que després s'obriren a

noves possibilitats, en part repeses d'experiències anteriors a les quals la disciplina del concretisme va servir per a un més gran control i ordenació dels elements (113).

En aquesta fase de dispersió o retorn a l'orgànic que s'aprecia en el grup Noigandres, Décio Pignatari abandona la paraula per crear signes visuals, en un tipus de codi molt personal que ell anomena Poesia Semiòtica, de la qual publica el manifest en el nº 4 de la revista *Invenção* l'any 1964, mentre que Augusto de Campos incorpora la imatge com a mitjà únic i exclusiu, fet que tindrà en el futur una gran transcendència, o bé emprà nous tipus de lletres més en consonància amb les paraules o temes triats, en reforç dels valors semàntics.

#### 3.6.2.1. La Poesia Semiòtica

En l'article esmentat "The Concrete Poets of Brasil", Décio Pignatari ens informa dels nous interessos què atrauen la seva atenció. Segons l'autor, 1961 va ser l'any en què prengueren un compromís social i polític, (any en què Cuba i E.E.U.U. trencaren les seves relacions), guiats entre altres coses per les paraules de Majakovskij "No hi ha art revolucionari sense forma revolucionària". La situació l'any 1964 reconeix diferents tendències dins el grup, una primera més preocupada pels aspectes semàntics i permutacionals del llenguatge, integrada per Augusto i Haroldo de Campos, aquest últim més interessat en els problemes de la prosa, i una segona més preocupada per la creació de nous llenguatges -al voltant de la paraula- tant en poesia com en prosa.

L'autor es reconeix en aquesta última tendència, juntament amb Wladimir Dias Pino, Luiz Angelo Pinto i Ronaldo Azeredo, i comenta les experiències de Luiz Angelo Pinto i ell mateix, en la recerca del llenguatge mitjançant la Semiòtica i la Teoria de la Comunicació i la Informació, en la qual ha necessitat el seu ajut com a matemàtic. Segons ell, d'aquestes recerques ha nascut un nou llenguatge poètic diferent a la poesia concreta, però al qual segueixen anomenant "concret", ja que els seus fonaments es troben inclosos en el "Plan Piloto". Tot i aquesta incidència lingüístico-matemàtica en el llenguatge, reconeix la seva formació com a artista gràfic i com a professor de Teoria de la Informació, i considera que el poeta és un "dissenyador del llenguatge". També esmenta la seva activitat com a crític i el seu interès pel Pop-Art, el "kitsch", el disseny i l'avantguarda, en un context artístic en què el Pop Art ja havia estat difós a nivell internacional, sobretot des de 1962 (114).

Pel fet d'incloure a més de les lletres, els signes i senyals com a matèria de la poesia concreta, els interessos d'aquesta escapen a la literatura i entren en el camp de la imatge, concretament de la semiòtica. Armando Zárate justifica el protagonisme del signe en els textos semiòtics per la necessitat d'integrar la poesia a una cultura i ideologia del signe, present en la vida contemporània, una disciplina basada en els senyals, lluny de qualsevol metafísica (115).

Un poema semiòtic de Décio Pignatari té com a tema el futbol (f.584), amb tres signes bàsics o "claus lèxiques", un cercle negre que s'identifica amb el futbolista Pelé, la silueta d'un rombe en sentit

horitzontal: "la patria és la família amplificada (amb aparell de televisió)", i després la silueta d'un rectangle en disposició horitzontal: "al final tot està bé", símbols que són per ells mateixos una al·lusió a la bandera del Brasil. La composició alterna aquests tres signes-símbols bàsics en sis composicions diferents, fins arribar a un grafisme amb aspecte de mandala.

En el poema semiòtic de Ronaldo Azeredo (f.585) es conjuguen en un quadrat una sèrie de figures: triangles, quadrats i formes combinades de tots dos, en blanc i negre, juntament amb alguns esborralls negres sobre el fons blanc de tres quadrats. Segons la clau lèxica, el quadrat negre és símbol d'apatia, i el blanc de treball, així contemplem una confrontació de contraris en positiu-negatiu.

Els poemes semiòtics de Luiz Angelo Pinto es basen en signes compostos per quadrats i triangles, que simbolitzen normalment conceptes oposats: mascle i femella (f.586), o sí i no (f.587). Per a Pinto el nou llenguatge ha de dissenyar signes que en la seva forma determinin la sintaxi, fent possibles noves comunicacions, cosa per a la que és necessari que la col·lecció de signes o els signes mateixos siguin dinàmics, manejables, canviables d'acord amb les necessitats de cada text (116).

Aquest tipus de composicions provocà la creació d'algunes rèpliques humorístiques, especialment entre els concretistes anglesos, no desprovistes d'una certa ironia, com en la composició de Ian Hamilton Finlay que titula *Semi-idiotic poem* (f.589), o en la de John Furnival (f.588), de l'any 1965.

### 3.6.2.2. Experimentació en Augusto de Campos

Augusto de Campos s'interessà més pels valors de la imatge i les lletres de disseny. Tot i la pretesa internacionalitat del moviment concret, la diversitat de llengües no deixà de ser un obstacle per a la captació directa de les composicions i la seva comprensió, i més quan aquestes introdueixen un nombre molt elevat de paraules o basen el sentit de l'obra en permutacions o rimes que al canviar d'una llengua a l'altra, modifiquen considerablement la seva essència.

Aquest problema sembla reflectit en la composició *Olho por olho* (f.590), que empra la imatge com a element de germanor en un llenguatge purament visual, un poster de 50 x 70 cms. compost per collage de retalls de revistes on predominen els ulls i alguns llavis, una torre de Babel que per a Mary Ellen Solt podríem titular, recordant el codi d'Hammurabi, "ull per ull i dent per dent". També rep la denominació de poema "pop-creto" per la relació amb el Pop-Art, amb el que comparteix com la poesia concreta algunes tècniques lingüístiques i de transformació, per estructurar-se sobre el principi de repetició i permutació, però canviant els signes lingüístics pels signes icònics, com és evident si comparem la sèrie d'ampolles de Coca-Cola d'Andy Warhol de 1962, que aplica la seriació i la repetició de la imatge, i la permutació del color, i algunes composicions ja vistes. Es donen també en alguns casos coincidències entre els símbols emprats per pintors del Pop-art i poetes visuals, com entre aquest poema d'Augusto de Campos i la pintura *Zigurat* de l'anglès Joe Tilson, de 1963, semblant en l'estructura i el tema, signes i emblemes propis del temps per a la poesia i per a la pintura.



L'ús de lletres de disseny més adients als valors semàntics del poema, es manifesta en la composició *Luxo-Lixo* (f.591) de 1965, basada en una doble contradicció entre lletra-continent i paraula-continguda. El conjunt de la composició són quatre lletres grans: L'XO, compostes per la repetició de la paraula LXXO (f.592) (detall), respectivament "luxe" i "escombraries", contradicció doncs entre el valor semàntic general i l'intern, reforçada per la lletra triada, ornamental i decorativa, en consonància amb l'artifici gratuït que es considera propi del luxe.

### 3.6.2.3. Altres autors de Noigandres

El distanciament del concretisme formulista, és evident en altres composicions posteriors dels membres de Noigandres, tot i que els principis sintètics i reduccionistes són encara presents en les seves obres. Així de Pedro Xisto tenim dues composicions en les quals els valors gràfics de les lletres i semàntics de la paraula s'identifiquen en senzills anagrames, com els titulats *Epithalamium II* i *Epithalamium III* (f.593 i f.594) de 1967. En el primer les inicials S, H i E, corresponen a la Serp, l'Home i Eva, mentre que en el segon, el laberint quadrat està format per les "L" majúscules-angles rectes, la inicial de la paraula Laberint, així com Love i Life en anglès i Logos i Leito en portuguès.

Una composició de Waldemar Cordeiro, titulada *Auto-retrato probabilístico* (f.595) de 1967, incideix indirectament en la composició d'Edgard Braga *Sí, No* (f.529), però incorpora la imatge, en un muntatge fet amb fotos i paraules sobre una planxa d'acrílic.

### 3.6.3. ALTRES AUTORS I OPCIONS EN LA POESIA EXPERIMENTAL

Per a E.M. de Melo e Castro la Poesia Experimental propugna valors no literaris, però sí específicament poètics, visuals i objectuals. Està implicada políticament, reclamant llibertat, la destrucció del discurs oficial i manifestant oposició política al règim. La Poesia Experimental aporta una innovació programàtica que es reflecteix en intervencions culturals: happenings, accions dadaïstes i provocacions lúdiques. Així mateix un dels factors acompanyants de la Poesia Experimental és l'acció destructiva i la manca de respecte per la noció de qualitat com a patró absolut per apreciar la poesia (117).

El 1964, coincidint amb l'apertura experimentalista del grup Noigandres, es va publicar a Lisboa un primer quadern de Poesia Experimental, en un moment d'ampli eclecticisme segons Melo e Castro, en el qual els interessos dels participants anaven des del post-surrealisme al més ortodox concretisme (118). L'any 1966 es va celebrar a Berkeley el primer festival internacional de poesia experimental i concert de poesia sonora, i encara en la dècada dels setanta es publicà el primer número de la revista de poesia experimental *Tam Tam* a cura de Giulia Niccolai i Adriano Spatola (1971, Parma, Mulino di Bazzano).

En les antologies de poesia concreta publicades en la segona dècada dels seixanta, és freqüent que es faci menció dels problemes terminològics al parlar de poesia concreta, ja que poques vegades tots els poemes visuals que es reproduïen responen als seus principis, així Mary Ellen Solt quan parla de poesia concreta emprà el terme de "poesia experimental":

"There are so many kinds of experimental poetry being labelled "concrete" that it is difficult to say what the word means" (119).

En l'antologia d'Eugen Wildman, Peter Michelson afirma que la postura de la poesia experimental és agressiva, perquè la seva comesa és explorar els canvis radicals i les possibilitats en la visió i les seves maneres (120), tot i que la major part de les composicions reproduïdes en aquesta antologia s'ajusten amb bastant rigor als principis del moviment concretista.

El 1968, el suplement literari del diari *The Times* del mes de febrer, dedica la portada i dues pàgines més a la poesia concreta, en la qual considera que predomina una actitud experimental:

"At present it is at a stage which perhaps all movements go through: a stage where the sense of curiosity and experiment is still too strong for the experimenter to want to tie his hands by definitions " (121)

Però "experimental" és un terme que com hem vist no significa exactament el mateix per a tothom. Per als poetes semiòtics brasilers i per a Max Bense, l'experimentació en la poesia concreta està relacionada amb la ciència, en l'actitud i el mètode, relació que ha estat també comuna amb l'art, com afirma Edward Lucie-Smith "Vemos que el artista ha querido abandonar su posición y hundirse en la tecnología: imitar los procedimientos de la técnica y llevar a cabo experimentos en lugar de hacer obras de arte" (122); ell mateix és autor de poemes visuals, com el de

1966 (f.580). Per E.M. de Melo e Castro l'experimentació estava relacionada entre altres coses, amb una postura política d'oposició al règim i també de recuperació del passat literari barroc. Haroldo de Campos considerava el 1972, la poesia experimental com una invenció, però temia l'ús d'aquest terme per considerar-lo provisional i indefinit:

"Quando se fala de poesia experimental se fala em poesia de invenção, mas se está falando de outra coisa. Ter medo do termo experimental por esse termo ter um aspecto de provisoriedade, é ter medo exactamente daquele carácter contingente da experiência humana que é a sua ventura! (...) todo aquele que trabalha sob a ideia da experiência vê a sua obra como um processo de desenvolvimento às vezes espiralante onde há retomadas, recommenços, mas onde existe sempre aquela tendência à assunção do risco à radicalização dos processos anteriores."

(123)

Experimental al.ludeix doncs no a un programa constructiu, sinó a una actitud que per a ser renovadora necessita anar contra els pressupòsits anteriors i buscar nous camps per a la comunicació i l'expressió. L'amplitud de mires d'aquesta actitud, la manca de límits, fa que sigui difícil establir quines obres entren dins l'experimentalisme.

Una de les vies d'experimentació visual és la que parteix del principi que les lletres, en escriptures diferents, signes i cal.ligrafies, han estat sempre presents en la pintura i així arriba a la consideració del

text com una superfície pictòrica, amb la desaparició implícita dels valors semàntics. En aquesta línia Franz Mon amb els seus *Text-Pintures* és un dels iniciadors: els recursos que emprà per aconseguir efectes visuals i plàstics en obres de 1963-64 són l'alternància de franges amb diferents tipus de lletres, en positiu-negatiu (f.596), la superposició de lletres amb tipus de màquina d'escriure (f.597), o el retall i superposició amb ritmes més informals (f.598). També Ferdinand Kriwet havia treballat en la composició de textos visuals anteriorment a 1964, textos sense cap sentit en els quals encara eren reconeixibles algunes paraules, però després trencà totalment les lletres amb superposicions i separacions, com a *Visual Text XIV* (f.599).

Adriano Spatola talla les lletres i aplica separacions i alternàncies espacials per aconseguir interessants resultats plàstics, com en la sèrie "Zeroglífico" (f.600 i f.601) de 1966. En altres casos, la il·legibilitat s'aconsegueix per la superposició de textos, com en la composició de Bob Cobbing (f.602) de 1967, *Death of Language*, mort de la qual només sobreviuen algunes lletres més grans i en diferents caràcters, sobre el text convertit en una retícula quadriculada.

En una composició de 1964, demostració de pluralisme lletrístic, gràfic i visual, i que Maurice Lemaitre titula *Lettrist and Hypergraphic Comic-Stript*, veiem una plasmació tardana d'un dels iniciadors del lletrisme, en concordància però amb l'apertura experimental (f.605).

L'ús de lletres no-tipogràfiques és el recurs emprat per Peter Mayer en una obra de 1968 (f.603), on les lletres defineixen la forma d'una mà,

on es llegeix *Point one finger at some one and you paint three fingers at your self*. Un recurs similar és l'emprat per Alan Ridell el 1972, a *Revolver 2* (f.604), on les lletres de la paraula es repeteixen en cercle dues vegades llegint en el sentit horari, i en cercles concèntrics que disminueixen progressivament fins el centre, i imiten gràficament la detonació.

També algunes experimentacions tipogràfiques, especialment de Hansjörg Mayer portaren a la desaparició del signe alfabètic, que es converteix en masses on s'endevinen les referències compositives, com a *Alphabet*, de 1963 (f.607) o a *Alphabetenquadratbuch* (f.606).

En un camí similar, Ana Hatherly arriba a conformacions cartesianes i reticulars gràcies a la simplificació extrema dels trets gràfics de les lletres de l'abecedari a *Operação 2* (f.608) de 1967.

La imatge s'incorpora també independentment de les lletres, ja sigui dibuixada o fotogràfica. En la composició d'Al Hansen (f.609 i f.610) de 1966, la silueta femenina és dibuixada contrastant blanc sobre negre, amb elements provinents de la publicitat de l'envoltori d'una marca de xocolata. La imatge fotogràfica dels mitjans de comunicació de masses, és emprada en sentit crític en l'obra de Cavan McCarthy *Telegram from Vietnam* (f.611) de 1967, on es produeix una accentuació dramàtica en la superposició de la fotografia i l'imprès burocràtic de l'exèrcit.

Dins l'experimentació, va ser important la influència dels corrents pictòrics informalistes i gestuals més expressius, basada en l'ús del

traç cal.ligràfic, i que tenia precedents en alguns dels poemes ja esmentats de Carl Fredrik Reuterswård i Carlfriedrich Claus (f.512 i f.513), i en el qual no podem deixar de considerar alguns dels *Topoemes* d'Octavio Paz (f.612) en què la comunicativitat del traç manual dóna una aproximació humana a l'etern sí i no. El traç cal.ligràfic és doncs el protagonista en diferents versions: relacionades amb els "graffitti", de cal.ligrafia regular en ordenació geomètrica o dibuixant formes figuratives, però amb la característica comuna de la repetició o la permutació de les paraules o el text.

Jackson Mac Low en el poema titulat *7th Hare Krsna Gatha* (f.613), de 1967, empra un suport accidental, una fulla de quadern quadriculada, on una composició lletrística de traç gruixut i irregular expressiu es destaca sobre un esborrany de lletra també manual que s'adapta repetitivament als buits deixats per les lletres grans (124).

Charles Verey empra el traç cal.ligràfic per escriure el text que comença per "Oak Apple notation..", que configura una forma quadrada dividida per una diagonal. El text es repeteix en els dos costats però en disposició inversa (f.614). Una composició més tardana d'Ana Hatherly, de l'any 1975, parteix dels mòduls repetitius concretistes, però aplicats en un traç cal.ligràfic i gestual a *A revolução* (f.615). Una obra d'Isidore Isou ens mostra la facilitat dels lletristes per actualitzar-se sense perdre les arrels, com en la composició de 1971 (f.616), de 1971, figurativa i cal.ligràfica alhora.

També sota una òptica experimental no desprovista d'humor i adaptada als nous llenguatges informàtics, tenim una composició generada en llenguatge Fortran de Carl Fernbach-Flarsheim titulada *Poema per computadores creadores i no creadores* (f.619) de 1967, i en una línia similar la de Torsten Ekbohm (f.617), de 1966, elaborada sobre matrius de computadora, que emprava diagrames amb conceptes provinents de la cibernètica, mentre que els diagrames de E.M. de Melo e Castro intenten mostrar una estructuració de conceptes molt més existencials en una composició de 1972 (f.618).

A Portugal trobem una accepció de l'experimentació que considera la poesia barroca una "arqueologia" de la poesia experimental. E. M. de Melo e Castro afirma que els portuguesos són en el fons uns barrocs que no poden amagar la polivalència del propi geometrisme i ortogonalitat, veient sempre les coses sota diferents angles simultanis, els angles rectes multiplicats sota un prisma barroca. La influència barroca els arriba per una recuperació dels elements de la poesia dels cançoners, de la poesia pre-barroca i de la poesia barroca, que s'actualitzen per al moment i els mitjans d'expressió actuals. Un exemple d'aquesta influència és la sèrie d'Ana Hatherly, en les variacions sobre *Leonorama* (f.577 i f.578) de 1971, on dibuixa rectangles fets a base de la repetició del nom de Leonor en diferents configuracions repetitives, a la manera dels laberints de lletres, on atorga a cada rectangle una lletra protagonista en majúscula (125).



### 3.7. DE LA POESIA TECNOLÒGICA A LA POESIA VISUAL

El qualificatiu de poesia visual era ja emprat per Mary Ellen Solt en la seva antologia de poesia concreta, quan denominava "visual poems" aquelles composicions en que la imatge era primordial en relació a la paraula, o quan la imatge era l'única protagonista (126). També Carlo Belloli des de la publicació dels primers poemes en els anys quaranta, els considerava "visuals" o "visius".

Però Poesia Visiva com a terme es relaciona i té l'origen en l'italià "Gruppo'70", que publicà el 1965 la primera antologia de "Poesia Visiva", en un tipus de producció basat sobretot en el fotomuntatge, també coneguda com "Poesia tecnològica". En els anys setanta alguns poetes visuals relacionats amb aquest grup o les seves tècniques visuals connectaren amb altres artistes europeus amb preocupacions similars respecte l'ús de la imatge en interacció amb la paraula, en vies d'expressió i comunicació més amples que les dels artistes tecnològics, i es creà el grup internacional de la Poesia Visiva o Poesia Visual.

En l'aparició del terme Poesia Visual, pot tenir una relativa importància o raó de ser la traducció del terme anglès "visual poem" a l'italià, que en alguns casos s'aplica com "poesia visiva" i altres com "visual" (127). En la Poesia Visual dels setanta s'empren recursos procedents de la poesia tecnològica, i també són visibles les arrels concretistes d'alguns dels seus autors, tot i que es faci difícil diferenciar on acaba la poesia tecnològico-visiva i on comença la poesia visual.

### 3.7.1. LA "POESIA TECNOLOGICA"--"POESIA VISIVA"

A Itàlia es considera que a partir de 1963 s'evidencien les conseqüències derivades del relegament de la literatura al domini de les recerques visuals, en un ambient d'inquietud general i escepticisme respecte dels mitjans i les tècniques literàries habituals, en el que s'inscrivía el debat obert pel "Gruppo'63" sobre les perspectives de la novel·la tradicional. En aquest context, Lamberto Pignotti proposava experimentar diferents nivells de comunicació i de gaudiment, en el problema comú de donar una nova forma i una nova definició a la poesia.

Lamberto Pignotti i Eugenio Miccini, fundaren a Florència el 1963 el "Gruppo'70", grup del que són representatius també Luciano Ori, Lucia Marcucci i Ketty La Rocca. La seva producció es designà "Poesia Tecnològica" per la coexistència sobre la pàgina de signes verbals i signes icònics, paraules i imatges, trets de l'univers tecnològic dels mitjans de comunicació de masses, i també "Poesia Visiva". En aquesta via de recerca, es reprengueren en certs aspectes alguns dels mitjans actius sobretot en el dadaisme berlinès. La tècnica més emprada va ser el collage: retalls de títols i textos de diaris, fotografies, publicitat, per produir una relació dialèctica entre imatges i textos descontextualitzats, aplicada en alguns autors com una reacció socio-política contra el sistema social, que subordina la comunicació poètica a la ideologia.

Entre els autors de poesia visiva que recull l'antologia de Lamberto Pignotti el 1965, a més d'ell mateix, trobem Nanni Balestrini, Achille

Bonito Oliva, Danilo Giorgi, Lucia Marcucci, Stelionava Martini, Luciano Ori, Antonio Porta, Emilio Isgrò, Eugenio Miccini, Alfredo Giuliani, Adriano Spatola, Luigi Tola, Guido Zivero. Alguns d'ells, com Achille Bonito Oliva, es convertirien anys després en protagonistes teòrics de l'avantguarda pictòrica, o continuarien vinculats amb la poesia visual internacional, més visiva o conceptual, com Marcucci, Miccini, Pignotti, Spatola o Isgrò (128).

La poesia tecnològica mostra evidents paral·lelismes amb el realisme crític-social que des de 1964 fins 1970 aproximadament es desenvolupà a Europa, i que a nivell sintàctic s'apropia de les tècniques del "pop", bàsicament les tècniques fotogràfiques, els recursos procedents del cinema, com la divisió espai-temps que afavoreix la narrativitat, el còmic, i el cartell publicitari. Com a tècniques persuasives a més de la repetició estan les acumulacions, les juxtaposicions, i l'oposició, no sols formal sinó també de continguts. Fins a cert punt sembla que en aquesta apropiació de les tècniques visuals de comunicació de masses, es tracta de desemmascarar el veritable funcionament d'aquests mitjans (129).

L'artista considera el poema com una eina de denúncia i provocació: s'ataca la societat de consum, l'imperialisme, el militarisme (especialment la guerra del Vietnam i la invasió de Txecoslovàquia), el conformisme social i la burocràcia, una confluència dels elements presents en el maig del 68 i sobre els que encara es seguí treballant fins la meitat de la dècada dels setanta, en què pràcticament va desarticlar-se l'inicial "Gruppo 70".

En els poemes de Luciano Ori són evidents les tècniques de llenguatge visual extretes del cinema, la publicitat i la pintura pop i neo-dada. La seqüencialitat a *Tramonto a Roma* (f.623) de 1969, i a *Alleanze* (f.624) sobre els gestos i les paraules. El collage a *In viaggio* (f.626), i a *La legge del napalm, un lusso per pochi* (f.625), en un llenguatge publicitari i cartellístic, o la repetició a *Requiem per* (f.627).

La guerra del Vietnam és el tema de molts dels poemes, alguns empen fotografies alterades, com Lucia Marcucci a *Els patrons invisibles* (f.628) de 1971, la metàfora estàtua de la llibertat-Nixon (f. 630), o l'oposició d'imatges en un llenguatge que barreja elements del còmic i dels eslògans publicitaris a *Clàssics d'Amor* (f.629), de 1972. Sarenco empra la instantània fotogràfica d'actualitat directa a *La famiglia della vittima è stata avvertita* (f.631) de 1972, i Lamberto Pignotti l'alteració dels segells de correus a *Vietnam* (f.632), del mateix any.

Pignotti empra un llenguatge visual similar a *Vietnam*, i a *Help* (f.634), una al·lusió a la famosa cançó dels Beatles, del mateix any. També l'actualitat política del país es converteix en tema per a la poesia, com a *La decisió* (f.633) de Lucia Marcucci.

L'escriptor Eugenio Miccini, afirma que va sentir la necessitat en un moment determinat de fer ús de la imatge en la seva obra, d'addicionar els instruments comunicatius propis dels sistemes lingüístics i icònics com en el poema *Adversis rebus* (f.638) de 1972 (130).

La temàtica és amorosa a *Noi 2* (f.635), de Katty La Rocca, a *Ti Amo* (f.636) de Mirella Bentivoglio, i *Il Baccio* (f.642) de Luciano Ori, tots de 1972. Aquests poemes van més enllà dels límits que semblaven propis a la poesia visual, segons Mc. Luhan: "Dans un bon poème visuel, il n'y a pas de champs, de baisers, de teintes ou de sentiments. Toutes ces choses son implicitement contenues dans le dessin formé par la constellation des mots, laquelle ne fait jamais référence à autre chose qu'à elle-même" (131).

### 3.7.2. POESIA VISIVA I POESIA VISUAL

En la dècada dels setanta es verifiquen en relació a la poesia tecnològica canvis importants, a nivell terminològic i de producció. El terme "tecnològic" passa a segon pla i pren més importància el de visiu-visual, així molts dels artistes que varen començar a treballar sota la direcció de la poesia tecnològica, vinculada amb elements tecnològics i pop, van posar l'accent en els aspectes més genèricament visius, i confluïren amb altres autors que ja treballaven en aquesta línia en la gran agrupació de la poesia visiva, a la qual ja pertanyien Herman Damen, Sarenco, J.F. Bory, Paul de Vree, Alain Arias-Misson etc.. (132). El 1972 aquests artistes a l'exposició "Poesia Visiva Internazionale", a la Galeria Il Canale de Venècia, mostraren la seva obra juntament amb Lucia Marcucci, E. Miccini, L. Ori i M. Perfetti, tots ells creadors de la "poesia tecnològica".

Per a Paul de Vree, 1970 va ser la data de "mort oficial" de la Poesia Concreta, després de l'exposició al Stedelijk Museum, i 1971 la data de naixement de la Poesia Visual, on varen anar a parar alguns "desertors" del moviment concretista. Segons ell la Poesia Visual té arrels eclèctiques i llibertat total en l'elecció i ús dels mitjans gràfics:

"La poésie visuelle se place en dehors de la littérature officielle comme une partie d'une nouvelle langue-signe, qui veut passionner le spectateur d'une manière plus directe, le choquer ou l'inviter à l'action par la combinaison de l'écriture et de l'articulation avec et/ou les substituer par des signes non-linguistiques et des techniques comme l'image, la graphique, la photo, le collage, le décollage, le projet, l'objet, le signal, le symbole, le geste, le bruit, l'odeur, le goût, la situation, le réquisite, l'image de la rue." (133)

De la "mort" de la poesia concreta semblen ser testimoni dues obres diferents, en primer lloc una composició de Gomringer de 1970 (f.621) titulada *Projeté géographique*, ben llunyana dels pressupostos concretistes, mentre que la composició pictòrica d'Edgard Braga (f.622) del mateix any, titulada *ABC Concreto*, no deixa de plasmar tant pels colors com per la diversitat i dispersió de signes-dibuixos, la caòtica situació del concretisme.

Paul de Vree, que havia participat activament en la poesia concreta, va dirigir juntament amb Sarenco la revista *Lotta Poetica*, organ oficial de difusió de la Poesia Visiva i que mantingué una actitud crítica en la mateixa línia que la poesia tecnològica, encara en relació amb les propostes del maig del 68 i el lema "L'imagination au pouvoir". Per a ell la poesia visiva és la llengua de la nostra època, perquè comprèn les nocions de visual + visió, i aquesta última engloba la imaginació; l'actitud de la poesia visual ha de ser de consciència crítica constant, el poeta visual no ha de ser un testimoni passiu de la història, sinó que ha d'actuar activament com a "tècnic de la consciència" per a la realització de la "consciència mundial", basada en una ètica estètica (134). La seva obra està en consonància perfecta amb aquests principis, com veiem a *Ludo frateur. "giro"* (f.644) una crítica al dòping en la volta ciclista a Itàlia de 1973, a *Huomo utopico, uomo normale, uomo economico, uomo politico* (f.646) de 1974, a *Pacem in terris* (f.647) del mateix any, o a *Kissinger* (f.645).

A *One way* (f.637), Mirella Bentivoglio, relacionada amb la poesia concreta en la dècada anterior, combina signes diversos, lingüístics com l'interrogant, del codi de circulació com l'Stop i generals com la fletxa.

Sarenco emprà recursos diversos però basats normalment en l'oposició: tecnològics a *Poetical Licence* (f.640) de 1973, la contraposició d'una imatge que pertany als clàssics mestres de la pintura, el fresc de Giotto, juntament amb la lletra d'una cançó revolucionària (f.639) de 1972, o en la composició sense títol (f.641) de 1971 .

Luciano Ori emprà les partitures musicals no sols en un context romàntic, com a *Il Baccio* (f.642), sinó també amb connotacions extra-musicals com a *Inno al sole*, o humorístiques com a *Bide Concert* en què diferents vistes d'aquest objecte s'alternen en el pentagrama amb altres elements secundaris. Michele Perfetti, que va formar part del "Gruppo'70" en una línia d'arrel concretista, presenta una crítica a l'imperi U.S.A. en el poema sense títol (f.643), de 1973.

Altres autors notables en la poesia concreta aportaren també la seva visió a la poesia visual, com Franz Mon en l'obra sense títol (f.648) de 1972, potser una referència temàtica a la màquina d'escriure tova de Claes Oldenburg (1963), que utilitza el recurs invers al collage, el "decollage", pràctica ja emprada i desenvolupada especialment per alguns dels integrants del "Nouveau Realisme" i de "Fluxus".

Jean François Bory, en una proposta de poesia visual allunyada dels principis tecnològics, juga amb l'ambigüitat dels signes lingüístics a *Desesperanto* (f.649) de 1973.

Alain Arias-Misson, poeta concret en la dècada anterior, ofereix, en les sèries *Oil*, "lectures" visuals del conflicte entre àrabs i israelians en els mitjans de comunicació de masses (f.650), l'any 1970.

En dates tardanes per al manteniment de l'actitud implicada i crítica de la poesia visiva, però coincidint amb els anys d'apertura del règim polític portuguès, i en la línia de "guerrilla semiològica" pròpia de la poesia tecnològica, trobem poemes dels portuguesos Manuel de Seabra com



*Social-democràcia* (f.651), en la línia ja coneguda de crítica a la marca-símbol de l'imperialisme americà, o d'António Aragão *Os bancos antes da nacionalização* (f.652), de 1975.

En consonància amb les tendències derivades del pop-art i neo-dadá, happenings, accions, performances, o relacionades amb l'art conceptual en el land-art i body art, la poesia visual es convertí en poema-objecte, poema acció, body-poem, tipologies de poemes també reivindicades per la poesia experimental.

En aquesta línia tenim el poema acció de Herman Damen *Mixing the concretes* (f.653), de 1972, potser una al·lusió a l'esmentada "mort" del concretisme, o el de Karel Trinklitz (f.654) de 1974.

Els poemes-objecte recuperen elements del mercat de consum en agrupacions i combinacions lleugerament alterades, amb connotacions dadaistes o surrealistes, com en els poemes objecte de Luciano Ori (f.656) de 1972, o el de Jean François Bory *Destruir la literatura* (f.655) de 1973.

El cos és també suport del poema, com en el titulat *Body Power* (f.657) de Jiri Valoch, que ja treballava en els body poemes des de 1969.

Entre els poetes visuals sud-americans s'ha d'esmentar l'argentí Edgardo Antonio Vigo que s'inicià en la poesia visual en els seixanta, i que combina la paraula amb lletres de diversos tipus, imatges i signes, com a *Historieta para amar* (f.658) de 1972 i a la targeta *Acto a realizar*, més propera a propostes dadaistes o conceptuals.

### 3.8. POESIA SIMBIÒTICA I "NUOVA SCRITTURA"

"Nuova Scrittura" és el terme amb el qual a partir dels setanta s'engloben una sèrie d'experiències diferenciades de la poesia concreta i la poesia tecnològica o visiva, que s'iniciaren en la meitat de la dècada dels seixanta a Itàlia, concretament a Milà sota el nom de "poesia simbiòtica". La Nuova Scrittura aporta innovacions signíques en una nova dimensió expressiva, i posa en discussió la racionalitat preconcebuda dels concretistes i la consegüent ideologia de l'objectivitat. Aquesta via la varen iniciar Martino i Anna Oberto l'any 1958 amb la revista *Ana Etcetera* (f.659), Ugo Carrega amb els *Quaderni Tool* (1965-67) del Centre Tool a Milà i l'any 1967 amb la "scrittura simbiotica", i en els quaderns de Martino Oberto *Journal anaphilosophicus* (f.660) (1968), on interaccionen textos impresos i imatges, amb el gest i la cal·ligrafia.

Per a Luciano Caramel la "poesia simbiòtica", mostra predilecció per la grafia, més que per la tipografia, i pels materials de l'escriptura, els seus instruments i els suports; recupera algunes matrius surrealistes, des de l'escriptura automàtica al "poema objecte", i obre camins diferents a aquells on impera la consciència i als que el signe dona forma, permetent-ne el coneixement. Aquesta valoració del signe gràfic està propera a una meditació de les experiències signíques i gestuals desenvolupades en pintura entre els anys quaranta i seixanta per Michaux, Wols, Mathieu, Tobey, Twombly i Novelli entre altres (135).

La "Poesia Simbiotica", gènesi de la "Nuova Scrittura" segons Vincenzo Accame, començà a definir-se l'any 1965, i es caracteritza per incorporar a l'obra elements "extralingüístics", com el grafisme dels signes, la manualitat de l'escriptura, la simbiosi entre diferents mitjans artístics, etc.:

"El concepto de "escritura simbiótica" ha sido muy eficaz para expresar la modalidad de una investigación que veía actuar "en simbiosis" varios elementos constitutivos del hacer poético...Una interacción global entre signos verbales y signos gráficos. El componente gráfico había sido siempre relegado a roles subalternos. Había sido considerado un aspecto decorativo sin ninguna incidencia sobre la comunicación. Cada instrumento modifica a quien lo usa: en un sentido material y mental. Una situación que sale de la esfera puramente semántica. En el análisis gráfico del lenguaje el semantema y el grafema se integran dialécticamente. El movimiento entre significante y significado cesa de tener un único sentido, favoreciendo de este modo las posibilidades del significante (...) Nosotros hemos querido recuperar para la escritura su propia dimensión, su identidad de "palabra pensada" porque la palabra está en el centro de cada proceso estético basado en la escritura" (136)

El terme de "nuova scrittura" o "nouvelle écriture" va ser el decisiu i majorment acceptat en els anys setanta, tot i que el d'"écriture visuelle", va imposar-se al llarg d'una exposició celebrada primer a Nova York i després a Torí l'any 1972: "Scrittura Visuale in Italia: 1912-1972". Els promotors del moviment: Ugo Carrega i Vincenzo Accame, així com altres artistes Oberto, Caruso, Mussio, Verdi, Osti, militaren abans en les files concretistes, de les quals desertaren per l'excés de rigor.

La "nuova scrittura" no elimina la presència de la imatge, que passa a ser un signe lingüístic, i en acció conjunta amb la paraula ha de produir una significació diferent a la que tindrien paraula o imatge per separat. Segons Accame "L'image n'ajoute rien au sens du mot et le mot rien à celui de l'image: ils doivent interagir de concert et "créer un langage" au sens saussurien du terme" (137).

Ugo Carrega, evidencia una tendència a l'ordre i la lletra tipogràfica, combinada en algunes ocasions amb el color i els gest significatiu, com en la sèrie *La mano liberata* (f.664 ), de 1978, o a *Amo la regola che controlla l'emozione* (f.661), de 1980, que evoca la frase de Braque de 1917.

Rolando Mignani fa el 1972 un collage on compagina diferents textos i grafies (f.662): un manuscrit en cal·ligrafia regular amb un altre en cal·ligrafia àrab, que diferencia geomètricament en zones circulars, juntament amb el signe i l'objecte, com les fulles.

Luciano Caruso ens és ja conegut com autor d'alguns estudis sobre poesia visual de l'Edat Mitjana (138), cosa que es reflecteix en el tríptic titulat *Poesia* (f.663) de 1970, on interfereixen fragments dels laberints entreteixits de Raban Maur amb textos tipogràfics, i d'imatges publicitàries. El recurs de fer contemporànies obres gràfiques, tant poesia com dibuix del passat és emprat també a *Fumetto* (f.665) de 1973, on compagina dibuixos renaixentistes com a base d'una comunicació visual a la manera del còmic.

També podríem considerar la composició de Sarenco *La Scrittura non e il mio forte* (f.666) de 1974, en les coordenades de la Nuova Scrittura, tot i que no sabem, donada la seva peculiar vena corrosiva, fins a quin punt arriba exclusivament el seu interès cal·ligràfic.

A *DEM* (f.667), d'Anna Oberto, de 1975, trobem la combinació de signes gràfics i lingüístics al·lusius a la feminitat i el feminisme. Les apreciacions matèriques són més presents en l'obra de Vincenzo Ferrari *Senza Titolo* (f.668) de 1974, o de Megdalo Mussio *Collage* (f.669), de 1980.

Vincenzo Accame a *Histoire d'A, romanzo meta (auto-bio) gráfico in 12 tavole* (f.670), de 1977, (una possible referència a l'*Histoire d'O*, publicada en vinyetes per Crepax el 1975 a Milà), presenta flotants en l'espai una sèrie de figures similars en forma de cons truncats o trapezis isòsceles, que es superposen en diferents direccions, fets a base de lletra -sembla que manuscrita- en diferents tintes (139).

### 3.9. ART CONCEPTUAL I POESIA VISUAL

L'art Conceptual, segons Paul de Vree i en relació a la poesia visual, va ser un intent, manifest en la Bienal de Venècia de 1972, per neutralitzar aquest fenomen cultural, per reduir-lo i minimitzar-lo històricament, cosa a la qual també varen col.laborar la Documenta de Kassel, del mateix any, i l'exposició del centre Pompidou amb art imperialista (140). Tot i aquesta visió de combat, el que és cert és que les propostes conceptuais prengueren una importància cada vegada més gran en la poesia visual.

L'art conceptual és un moviment bàsicament intel.lectual i crític, que reaccionà contra el que considerava superficialitat de l'art anterior. Va néixer entre 1967 i 1969, però es desenvolupà en els setanta, dóna primàcia a la Idea i estableix reflexions sobre la naturalesa del fet artístic, i considera que més que posar-les en pràctica, l'important són les idees. Hi ha molts vessants d'art conceptual, que es desglossa en accions, body art, land art, però bàsicament es consideren art conceptual els escrits i documents. L'art conceptual té tendències científiques, sent fascinació per la ideologia empirista, utilitza del llenguatge les paraules, frases i sintaxi com a element artístic, sense colors ni formes. Analitza els sistemes de percepció, considera el cos com a subjecte artístic en performances i accions. La fotografia dels fets, accions, obres i performances és el testimoni i el mitjà bàsic d'un art que intentà ésser pobre i efímer i anar contra el mercat, però que quedà devorat per aquest.

El grup anglès "Art and Language" manifestà el més pur i dur dels conceptualismes, basat exclusivament en el llenguatge, al temps que es feia ressó de les teories lingüístiques i semiòtiques. Aquest grup i altres artistes conceptuals introduïren també els croquis, diagrames i cartografies, mitjans presos de la gràfica, per evitar l'ambigüitat del missatge a favor de la univocitat, ja que els signes de la percepció gràfica s'inserten en un sistema monosèmic pròxim a la matemàtica (141).

Pel fet que l'art conceptual emprà bàsicament els elements del llenguatge, cosa que és part també de la poesia visual, es produïren algunes friccions a l'hora de determinar qui tenia la prioritat en l'explotació de l'element visual, si els poetes visiu-concrets o els conceptualistes "purs". La diferència entre tots dos està en el fet que els primers tracten amb freqüència d'obtenir resultats estètics, mentre que en els conceptuals aquest és un aspecte que intenta evitar-se (142).

Alguns autors que havien mostrat la seva producció relacionada amb la poesia visual o la "nuova Scrittura", reflectiren la influència de l'art conceptual, en alguns casos mantingueren nexes o connexions amb la línia de producció anterior, normalment amb intencions encara esteticistes, mentre que altres trencaren dràsticament.

Luca Patella és difícilment inscrivible en una sola tendència, ja que algunes de les seves obres participen de característiques gràfiques pròpies de la "Nuova Scrittura", amb la qual s'integren, però també conceptuals, com en *Refletti (almeno) in due sensi* (f.671) de 1974, composta per l'aiguafort d'una escriptura cal·ligràfica i un mirall en

què aquesta es reflecteix. El mateix efecte de simetria de mirall és l'emprat en *Ut ima ames/ ma ami tu* (f.672) de 1976-1978, en el qual es reflecteix un paisatge aeri i aquestes paraules en lletres d'impremta. Ell mateix reconeix la interdisciplinarietat de la seva producció, especialment relacionada amb la lingüística, considerant que la seva obra és pràcticament un homenatge a les classificacions de C.S. Peirce i L. Prieto (143), i que intenta valorar els aspectes reductius i formalitzants del conceptualisme. El propi cos juntament amb el seu nom són la base de *LU'CAPA TELLA* (f.673) de 1974 relacionat amb la tècnica del "art del jo" propia del body-art conceptual, en la qual es considera com a principal representant el que hem vist com a poeta concret Tim Ulrichs, a *Ich-Texte* (textos del jo) de 1968 (144). Patella juga amb la duplicitat, l'ésser de l'escriptura i el reflexe, la seva imatge i el seu nom, en una línia ja iniciada per Joseph Kosuth l'any 1965 amb *Una y tres sillas*.

En relació també amb el propi cos i el jo, tenim la composició del mexicà Felipe Ehrenberg (f.674) de 1973, en què ambdós s'identifiquen amb l'empremta digital i el nom, juntament amb el número d'identificació i data, i en una línia similar però molt més directa, el poema de Werner Herbst *Ich* (jo) (f.676).

Com a representant bàsic de la poesia visual-conceptual però amb anteriors llaços amb la poesia visual (evident a *Déu és un ésser perfectíssim*, de 1965) i algunes vegades amb la "nuova scrittura", està part de la producció d'Emilio Isgrò, que segons Dorfles, realitza el "trait d'union" entre poesia visiva i conceptualisme en els seus texts



"esborrats". Isgrò tracta de fundar un art general del signe i estructurar-lo visivament (145). Segons ell: "La nouvelle poésie se dirige, selon une volonté typique de ces dernières années, vers le geste et le comportement" (146). En la seva producció conceptual, és difícil trobar referències esteticistes o visuals, la imatge ha desaparegut totalment i només és present el llenguatge.

També sota l'òptica conceptual, podem considerar algunes obres de Jean-François Bory, en l'objectualització a *l'Eternité* (f.675), de 1971, la fotografia d'un llibre obert sobre una trama de text tipogràfic.

Sota un prisma també conceptual podem valorar la "performance" de Claudio Parmiggiani *Deiscrizione* (f.677) de 1972, en la qual el cos, com en el nu de Jiri Valoch es converteix en el suport del signe, però a diferència d'ell els signes són esotèrics o astrològics, i estan repartits per tot el cos, amb l'evident referència a l'*Escriba assegut* de l'art egipci, però on els signes no són sobre el tauler, sinó a la inversa.

### 3.10. LA POESIA VISUAL DES DE 1975

Després de més d'una dècada, aproximadament entre 1960 i 1973, en què la poesia concreta i les diversificacions posteriors varen desenvolupar-se internacionalment al compàs de les tendències artístiques, sígniques i gestuals, el Pop-Art, l'Op-Art, l'art cinètic i minimal, i després conceptual, a partir de 1973 més o menys i coincidint amb la crisi energètica del petroli, tot el món artístic va ressentir-se d'una frenada general i una davallada que repercutí també en la poesia visual.

En aquesta, després del nucli organitzador concret, s'havien experimentat tot un conjunt de possibilitats expressives en l'ús i combinació de diferents mitjans, basats en primer terme en postulats teòrics, que amb el temps varen sintetitzar-se en la creació d'un llenguatge amb sintaxi pròpia, procedent però de diferents arrels.

En els últims anys d'aquesta dècada, és difícil ja fer antologies de Poesia Concreta, sense deixar fora la major part de poesia visual de diferents tendències, que és en aquest moment majoritària. Només trobarem antologies de poesia experimental i poesia visual en països com Espanya i Portugal, que vivien una situació política, econòmica i cultural diferenciada dels principals països productors de poesia visual.

La multiplicitat de tendències: concretes, experimentals, noves escriptures, visives-tecnològiques i conceptuals, fa que es publiquin reculls de poesia visual contemporània que pretenen oferir una visió àmplia i

dispersa, però representativa del conjunt d'actituds de grups i artistes. Els termes ja no serveixen més que per designar una producció de "poemes visuals" que ja han passat a la història recent o per a l'obra d'autors molt determinats.

Aquesta diversitat en la poesia visual i el lloc secundari que es concedeix als termes abans estudiats, es manifesten en el catàleg de l'exposició *Testuale*, celebrada a Milà el 1979, on la classificació de les obres no s'ha fet per tendències presents o passades dels participants, sinó atenent a les relacions que entre imatge i paraula s'estableixen en l'obra: paral·lelisme, interferències, identitat, substitució i preposicions, conjunt en el qual s'inclouen obres summament conceptuals, pintura signica i diferents propostes de poesia visual (147).

### 3.10.1. POESIA VISUAL NORD-AMERICANA I DE MÈXIC

Ja hem vist com en els primers anys de la dècada dels setanta a Europa alguns autors es mantien encara fidels a la poesia concreta, mentre que altres havien optat per la lletra cal·ligràfica, gestual i expressiva, l'ús de la imatge provinent de diferents mitjans o l'aplicació dels principis conceptuals en el poema visual.

Una cosa semblant passà en el continent americà, tot i que crec que es pot destacar clarament aquella producció relacionada amb el grup brasiler de *Noigandres*, encara de fortes tendències semàntiques i estètiques.

La producció d'Amèrica del Nord respon a patrons molt diversos en l'intercanvi lliure entre les arts visuals i verbals, dels artistes visuals que escriuen i dels escriptors que visualitzen i exploren els camps dels intermedia. Dins la poesia visual les tendències són tan disperses que es fa impossible ajustar-se a uns patrons-pauta.

Alguns dels artistes que seguiren treballant en la dècada dels setanta havien militat en les files concretistes, com el canadenc B.P.Nichol, que presenta un conjunt de textos incomprendibles amb referències cal·ligramàtiques i fonètiques procedents del llibre *Legend*, fet en col·laboració amb altres autors (f.680) entre 1976 i 1978, al·lusiva en la il·lustració que es presenta als cal·ligrames d'Apollinaire sobre la pluja (f.421 i f.430).

Altres obres són titulades pels seus autors "visual poems" com els de Loris Essary (f.684), una combinació de signes, lletres, paraules i gràfics que semblen proposar al lector-espectador una solució en la via del jeroglífic modern.

Els "found texts", de Bill Gaglione (f.683), dedicat especialment a la poesia visual, semblen una modernització del concepte barroc de poema mut o "rébus", amb signes-símbol del nostre temps, i un innegable sentit crític, una manifestació de la generació "beat" americana.

Els "poems" o "drawings" del mexicà Ricardo Rocha (f.681) de 1973, ens mostren una preocupació pel grafisme cal·ligràfic pròxim als interessos

de la "Nuova Scrittura", que recorda els ritmes i cadències de la cal·ligrafia àrab, en una construcció rigorosament ordenada.

Anna Banana, en composicions de 1977, titulades *Nº. 6 & Nº 8* (f.682), superposa textos tipogràfics fins arribar a eliminar totalment la lectura, de manera semblant a algunes tendències experimentals de la dècada anterior, una negació dels valors literaris, reforçada en aquest cas per l'encapçalament irònic "Quality Control" (148).

### 3.10.2. BRASIL EN LA DÈCADA DELS SETANTA

La poesia concreta, experimental, visual, etc.. sembla que ha quedat integrada com un aspecte més de la poètica contemporània, així en el recull de poesia brasilera *Brazilian Poetry 1950-1980*, de 1983 (149), es publica poesia moderna sense pretensions gràfiques i també poesia visual del grup Noigandres, de l'època concreta clàssica i posterior. L'època concretista del grup Noigandres és considerada com una etapa "apol·línica", retornant després a actituds més "dionisiàques", tot i que el segell concretista en la preponderància dels aspectes plàstics i reduccionistes és encara palpable.

D'Augusto de Campos, l'autor que mostra tendències més visuals, he destacat: de 1974 *Tudo Esta Dito* (f.687), de 1975 *O Pulsar* (f.685), en el qual les lletres o i e són substituïdes per un punt i un estel, *Memos* (f.689) de 1976, o *A Rosa Doente* dedicat a William Blake (f.690) o la il·lustració del poema del mateix autor *The Tiger* (f.688), on reproduceix

un cal·ligrama en cal·ligrafia àrab dels dervixos, en què el text és una pregària a Alí (150), o el titulat *Pentahexagram for John Cage* (f.697) de 1977, en el qual en lloc de les línies del pentagrama, trobem la representació d'un dels signes del I Ching, al qual aquest compositor era molt afeccionat (151). També d'Augusto de Campos, en col·laboració amb Júlio Plaza, el poema objecte *Caixa Preta* (f.692) de 1975. Dels altres poetes brasilers de Noigandres tenim de Ronaldo Azeredo la titulada *Laberintexto* (f.693) de 1976, un poster en serigrafia de 48 x 66 cms., i de Décio Pignatari *Crísto é a solução* (f.694).

Haroldo de Campos, es dedica als aspectes teòrics de la poesia visual, especialment els referents al concepte d'ideograma, en relació a l'escriptura xinesa, el mètode de muntatge en el cinema d'Eisenstein, i els escrits de Fenollosa, com es reflecteix a *Ideograma - lógica poesia Linguagem*, conjunt de textos i assaigs sobre aquest tema, publicat l'any 1977 (152).

Altres poemes de l'escola brasilera que reflecteixen les diferents tendències en l'art i la poesia visual d'aquesta dècada, són Wesley Duke Lee a *Ritmo* (f.695) de 1977, Paulo Garcez a *A Carta de Sônia* (f.696) de 1979, *Matisse Sistema* (f.686) de Júlio Plaza, un joc semàntic que combina en les dues paraules les mateixes lletres en els dos noms (153), o el poema de Paulo Miranda *Da comédia, Dante Alighieri* (f.691), de 1978, en què es substitueixen lletres per números i altres signes.

### 3.10.3. LES TENDÈNCIES VISIVO-VISUALS EUROPEES

Josep Maria de Figueres i Manuel de Seabra afirmen que la missió de la poesia visual de la segona meitat de la dècada dels setanta és la comunicació, la llibertat total de la paraula i el signe, en l'antologia de poesia visual europea publicada l'any 1977 a Lisboa. La seva finalitat no és propagandística, tot i haver estat emprada per alguns poetes visuals per oferir una imatge política clara, especialment d'esquerres, per sensibilitzar l'home d'avui enfront de l'opressió de la societat de consum. L'única missió de la poesia visual és per essència la comunicació, la llibertat total de la paraula, del signe, integrant els precedents que es vulguin, junts o separats (154). Alguns poetes visuals seguien treballant en les mateixes premisses que en anys anteriors, però també s'obriren vies diferents a l'actitud vindicativa de la poesia visual.

Per a Alain Arias-Misson el món està saturat amb la producció tecnològica del llenguatge, especialment la foto-imatge en els mitjans de comunicació de masses: la imatge televisiva és suprema i emblemàtica de la tecnificació del llenguatge, és l'instrument favorit de la consciència de masses de l'Est i l'Oest. Per a ell la poesia visual és una estratègia per tractar amb el llenguatge-èxtasi del món-fotografia, i així la manipulació en la seva feina de la imatge fotogràfica i televisiva li suggereix metàfores verbals i visuals a *Help* (f.701) de 1976 o *In solitary* (f.700) de 1979, una reflexió sobre l'home i la societat.

De l'originari "Gruppo 70" Lamberto Pignotti segueix treballant amb la imatge com a base, però són imatges que no mostren implicacions directes

amb problemàtiques político-socials, encara que en alguns casos sí publicitàries, però alterades per mitjans fotogràfics o pictòrics, i en les quals la lletra és cal·ligràfica i expressiva, com en la sèrie *Ars Nova* (f.702 i f.703), o *De-composizione* (f.704) de 1976.

Ketty la Rocca pren una actitud dirigida a l'ésser humà però a un nivell de comunicació més directe i emotiu, individual i personal, mostra una obra de caràcters reflexius en la qual el traç manual i cal·ligràfic conforma una dialèctica personal, com en la composició-carta *Dal Momento in cui* (f.706) o en el poema-muntatge *you-you* (f.705), en les quals la paraula "You" es repeteix al dibuixar la forma de la calavera, o com única paraula de la carta.

Miccini és mostra d'una actitud conceptual, distant, freda, però no desprovista d'un cert esperit crític, i també, cal no oblidar-ho, esteticista, cosa manifesta en dues obres de l'any 1976 *Poesia* (f.698) i *Ex libris* (f.699). Aquesta última pertany a un sèrie en què l'autor sempre fotografia un dels llibres de la seva biblioteca en una pàgina on el text o la il·lustració li semblen especialment significatius (155).

La poesia visual és encara segons alguns dels més destacats dels seus creadors, incompresa i mal coneguda. El clima social que propicià el desenvolupament de l'experimentalisme i la inicial "poesia visiva" en la ja distant dècada dels seixanta, s'ha convertit, segons Luciano Caruso l'any 1979, en un clima més aviat reaccionari i sofisticat on es demana que la pintura torni a ser un art visual i la poesia un art de la paraula. Es releguen les experiències interdisciplinàries relatives a la



poesia visual amb ja més de quinze anys de trajectoria, i a les que encara no s'ha aconseguit donar un nom definitiu, que oscil·la entre "poesia visiva", "scrittura visuale", "parola-immagine", etc..(156).

Alguns artistes pertanyents a l'inicial "Gruppo 70", com Luciano Ori i Lamberto Pignotti, coincideixen en la difícil comprensió que troba la poesia visual per part dels crítics i del públic en general, per voler ser entesa o des de la literatura o des de la pintura, sense ser ni una ni altra cosa, amb un codi diferent, però amb elements de les dues arts. Luciano Ori denuncia una definició genèrica de "Poesia Visiva", que la considera "pintura per llegir i poesia per veure", pel fet de situar-la en un terreny intermedi entre la poesia i la pintura, com un producte híbrid de tots dos, i per tant sense identitat, quan la poesia visual té la seva pròpia autonomia lingüística (157).

Mirella Bentivoglio materialitza el poema, el fa objecte, en la sèrie *e congiunzione (l'artista e l'artigiano)*, en relació amb altres poemes-lletra realitzats per l'autora. En la lletra "H" (f.679) treballava des de 1967, i el 1978 realitzà una "E" majúscula rectilínia i geomètrica, en fusta i en gran format (f.678). Aquestes lletres continuen les propostes futuristes, contenen principis concretistes i minimalistes, i estan carregades a més de valors semàntics i perquè no simbòlics. Segons l'autora: "La "E" è aperta, ha suono, tende la braccia, si offre al collegamento. Grammaticalmente è una "congiunzione". È un'intera parola. È simbolo del rapporto, della richiesta di dialogo, lo "e" gli altri. Rompere le "H". Trasformare la lettera muta in parola-congiunzione" (158).

### 3.11. LA POESIA VISUAL EN LA DECADA DELS VUITANTA

En l'inici de la dècada dels vuitanta, sorgeixen dues noves tendències artístiques figuratives bastant diferents però amb alguns punts de coincidència. Em refereixo als "nous salvatges" i a la "transvanguardia italiana", que intenten convertir-se en alguna cosa nova i sorprenent, tot i que el primer no pugui negar les seves arrels expressionistes, en una recerca de plasmacions alhora agressives i fantasmagòriques, i la segona la recuperació d'una figuració més clàssica combinada amb tendències conceptuals i gestuals entre altres. Però a més, també es produeix una recuperació de l'art conceptual, menys rígid i ampli en la seva temàtica, i de l'abstracció geomètrica, el que es denomina Neo-geo.

Artísticament les dues primeres opcions semblen proposar una negació de la tradició immediata i un retorn a la figuració, però no ja una figuració que pren com a referent la vida quotidiana, la publicitat o els mites del cel.luloide, sinó justament aquelles imatges o figures que no participen de la saturació quotidiana dels mitjans audiovisuals, especialment la T.V. Aquestes tendències, en aparença vitalistes i destructives, varen ser una aportació gens menyspreable, sobretot en alguns autors molt concrets, però després d'uns quants anys de promoció i saturació, ha acabat per produir un cert tedi fins passar a segon lloc. Així s'ha propiciat des dels últims anys dels vuitanta, la recuperació dels elements més significatius, conceptual i estèticament, del segle, i l'apreciació i revalorització de tota la producció posterior a la segona Guerra Mundial, en l'intent de diferenciar aquells elements més valuosos

per a la creació d'un llenguatge plàstic i visual del present i del futur. Es busquen les arrels en les dècades més properes i no en les primeres avantguardes perquè aquestes últimes, en la vertiginosa perspectiva dels canvis i avenços dels segle XX, representen un punt semblant a la prehistòria, mentre que les segones avantguardes han depurat i reactualitzat la ruptura amb l'art tradicional d'aquests llenguatges visuals i els han fet més pròxims a la nostra actualitat.

Aquesta actualitat artística múltiple i eclèctica es reflecteix també en la poesia visual, però de manera menys dràstica, perquè aquesta havia ja elaborat en els últims anys de la dècada dels setanta un camí de síntesi de les diferents propostes, així en els poemes d'aquests anys no és tan evident un tall, la figuració o el neoconceptual en els mitjans i temes, no són aliens a actituds ja assumides per la poesia visual anterior.

Els artistes visuals-concrets estan en aquesta dècada introduïts en els circuits comercials, així en la fira d'art de Basilea de 1983, trobem representats alguns dels iniciadors del concretisme, Dieter Roth, Daniel Spoerri i Emmet Williams, Gerard Rühm, i altres més relacionats amb la poesia experimental i conceptual, Dick Higgins, Juan Hidalgo, Jackson Mac Low, Walter Marchetti, i Jirí Kolar (159).

En la Documenta de Kassel de 1987, trobem també representats artistes-poetes vinculats amb la poesia visual, experimental i fonètica. L'obra del, en els seixanta poeta concret, Ian Hamilton Finlay (f.543) és més destacable en relació a les arts plàstiques, una instal·lació "A view to the temple", composta de quatre grans guillotines que deixen veure al

fons un temple barroc del jardí de l'Orangerie. Algunes obres en el llenguatge i l'estructura reflecteixen la influència de la poesia visual: les fotografies de Barbara Kruger on interfereixen rètols i textos, com "We don't need another hero", no exempta d'intenció crítica, o la roda de la fortuna de Mark Tansey, que recorda els laberints circulars combinatoris de Caramuel. En l'apartat dedicat a l'audioteca trobem poesies sonores d'Ernst Jandl, poemes permutacionals de Reinhard Döhl, poemes fonètics de Franz Mon, poemes auditius d'Henri Chopin. Ferdinand Kriwet i Jackson Mac Low fan collages acústics, el primer sobre temes de política i el segon associa textos americans modificats, versos en alemany i mantras tibetans, en una línia creativa similar a la dels poemes experimentals dels anys seixanta. Gerhard Rühm fa una transposició musical sobre l'Ofelia del *Hamlet* de Shakespeare (160).

En el continent Sud-Americà la poesia visual segueix estant actualitat. Podem esmentar algunes de les obres reproduïdes en el catàleg de l'exposició "Imagica Palavra" celebrada a Sao Paulo l'any 1987, on trobem entre molts altres artistes els iniciadors de Noigandres. Evidentment el títol de l'exposició fa un joc fonètic i semàntic entre imatge, imaginació, màgia i la paraula, segons Betty Leirner:

"Projeto onde poetas da imagem-palavra y magos da palavra imagem apresentam pontos de contato com a linguagem original, anterior à gramática e à torre de babel, numa trajetória entre o que se pode traduzir e o que não tem tradução." (161)

L'exposició, reuneix un conjunt d'obra on la imatge és primordial, i que sota un prisma historicista de la producció estudiada fins ara, podria semblar un petit catàleg de totes les tendències i experimentacions esmentades fins el moment: hi té cabuda el foto-muntatge, la imatge fotogràfica, el poema objecte, el poema acció, els alfabetes, la poesia semiòtica, el poema-escultura, les composicions gestuals, el collage, obres amb un marcat signe conceptual, el poema cinètic, el traç pictòric i els signes verbals.

Entre les obres representatives de les tendències dels vuitanta, he destacat la titulada *V. de Brás de Cubas*, de Luciano Figueredo, de 1985, una referència a la novel·la *Memórias póstumas de Brás de Cubas*, del brasiler Machado de Assis (1839-1905), obra que conjuga l'escultura de volums minimalistes i geomètrics amb el traç cal·ligràfic de la lletra V (f.707). En l'obra d'Arnaldo Antunes *Caligrafias: Cristal I*, de 1986, (f.708) és evident l'interès pel traç cal·ligràfic i gestual més complex, en el que sembla una versió sofisticada dels "Grafittis" murals. Décio Pignatari presenta en mòduls geomètrics la repetició d'una composició en contrast oposat de fons-figura a *Um Esperanto* (f.710) de 1987, en el que el text i la repetició, encara que no simètrica, no deixen de tenir ressonàncies amb alguna composició de Luca Patella. Leonora de Barros presenta una composició plena de suggerències de 1987, en la qual sota una primera imatge, (un negatiu fotogràfic o un fotograma) sembla que representi el mirall central retrovisor d'un cotxe, en el qual es reflecteixen una sèrie d'imatges-paraules, desglossades a sota (f.709). Fábio M. Leite en el poema alfabètic *Z = 0*, títol de ressonàncies fonètiques i semàntiques (f.711),

estableix els lligams possibles entre els valors gràfics dels signes alfabètics, i els fonètics i visuals, un record de la unitat perduda dels sistemes, o retrobada!.

En la introducció del catàleg, es fa menció del panorama contemporani en altres països, concretament Ana Mae Barbosa fa referència a dues exposicions de "poesia visual" celebrades el mateix any, 1987, a Alemanya, una organitzada per Peter Dencker i Klaus Kock, i una altra inaugurada el 31 d'agost a Wuppertal, a cura d'Ulrich Ernst.

Les exposicions continuen en la dècada dels noranta, a França, concretament a Marsella, s'ha clausurat recentment, el maig de 1993, l'exposició *Poesure et Peintrie*, que presenta una breu visió antologia històrica del tema, des dels cal·ligrames grecs, de l'Edat Mitjana, el Renaixement i el Barroc fins el segle<sup>xx</sup>, però que mostra bàsicament els poemes visuals dels artistes i poetes de les primeres avantguardes, fins situar-se en la producció de la segona meitat de segle, en la que destaca l'aportació concretista, espacialista, i conceptual. En el catàleg es destaquen interessants entrevistes als més importants dels seus iniciadors i creadors. La presència espanyola ve representada per Miró i Brossa, així com s'esmenten entre els iniciadors de la poesia experimental a Espanya, Julio Campal i Fernando Millán (162).

NOTES al Capítol IV

- 1 Mario PRAZ, *Mnemosyne, El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, 1981, pàg. 175-176.
- 2 MASSIN, *La lettre et l'image*, Paris, 1981, il. 831.
- 3 Miguel d'ORS, *El caligrama, de Simmias a Apollinaire*, Pamplona, 1977, pàg. 45 i nota 5.
- 4 MASSIN, op.cit. il. 897, pàg. 204-207.
- 5 ORS, op.cit. pàg. 45, nota 6.
- 6 MASSIN, op.cit. il. 906-907, pàg. 212-215.
- 7 Ibidem. il. 822, il. 821 i il. 823.
- 8 ORS, op.cit., pàg. 46 cita com a referència per a la creu *Recherches sur...*, II, pàg. 93 de A. CANEL, i esmenta que M.ZOBEL von ZABELTITZ a "Figurengedichte" la data aproximadament el 1840.
- 9 Raoul DEBERDT, *La Caricatuare et l'humour français au XIX siècle*. Paris, s.d., pàg. 127.
- 10 MASSIN, op.cit. il. 1165.
- 11 ORS, op.cit. pàg. 45-46.
- 12 Raymond QUENAU, *Bâtons, Chiffres et Lettres*, Paris, 1965, pàg. 191-196.
- 13 Jérôme PEIGNOT, *du Calligramme*, Paris, 1978, pàg. 90.
- 14 ORS, op.cit. pàg. 45.
- 15 MASSIN, op.cit. il. 826 i il. 827.
- 16 PRAZ, *Mnemosyne*, pàg. 178.
- 17 PEIGNOT, op.cit. pàg. 91
- 18 Nadar és en realitat Felix Tournachon (París 1820-1910), que va fundar el 1849 la *Revue Comique*. i després va establir un taller de fotografia, entre altres activitats innovadores.
- 19 MASSIN, op.cit. pàg. 204.
- 20 Ibidem. il. 832.
- 21 Ibidem. il. 825. pàg. 195, text pàg. 191.
- 22 ORS, op.cit. pàg. 47.

- 23 Giovanni POZZI, *La Parola Dipinta*, Milano, 1981, pàg. 280.
- 24 QUENAU, *Bâtons*, pàg. 191-192.
- 25 Robert L. DELEVOY, *Le Symbolisme*, Geneve, 1977, pàg. 82. L'article va ser publicat en el *Mercure de France*, el 1891.
- 26 MASSIN, *La lettre*, il. 908-910, pàg. 215-220.
- 27 Ibidem. il. 911 a 917, pàg. 220-223.
- 28 Ibidem. pàg. 294.
- 29 Ibidem. il. 947, pàg. 226-231.
- 30 ORS, *El caligrama*, pàg. 48, la composició formava part de les *Galgenlieder*, publicades a Berlin el 1905.
- 31 MASSIN, op.cit. il. 895. La carta era dirigida a Claude Terrasse.
- 32 Gérard BERTRAND, *L'illustration de la Poésie a l'Epoque du Cubisme, 1904-1924*, Derayn, Dufy, Picasso, Paris, 1971, pàg. 64-72.
- 33 Guillaume APOLLINAIRE, *Caligramas*, edició de J. Ignacio VELAZQUEZ, Madrid, 1987, pàg. 34. *Vegeu-los en francès a Guillaume APOLLINAIRE a Calligrammes-Poèmes de la Paix et de la Guerre 1913-1916*, Paris, 1925.
- 34 PEIGNOT, *Du Calligramme*, pàg. 33.
- 35 Gérard-Georges LEMAIRE, *Les Mots en Liberté Futuristes*, Paris, 1986, pàg. 7-8.
- 36 Ernst FENOLLOSA; Ezra POUND, *El Carácter de la Escritura China como medio poético*, Introducció i traducció de Mariano ANTOLÍN RATO, Madrid, 1977, pàg. 10-11.
- 37 Armando ZARATE, *Antes de la Vanguardia*, Buenos Aires, 1976, pàg. 66.
- 38 FENOLLOSA; POUND, op.cit. pàg. 19.
- 39 APOLLINAIRE, *Caligramas*, pàg. 39.
- 40 PEIGNOT, *Du Calligramme*, pàg. 3.
- 41 Ibidem. pàg. 32.
- 42 MASSIN, op.cit., pàg. 198-202.
- 43 APOLLINAIRE, *Caligramas*, pàg. 40.
- 44 Juan Manuel BONET, "El Caligrama y sus alrededores" a: *Poesía*, Madrid, nº 3, noviembre-diciembre, 1978, pàg. 15.



- 45 Vegeu Joaquim MOLAS, "Les Avantguardes literàries: Imitació i originalitat", (catàleg d'exposició) *Avantguardes a Catalunya 1906-1939*, Barcelona, 1992, pàg. 44-59.
- 46 MASSIN, *La lettre*, pàg. 197, remet per a la consulta dels cal·ligrames al llibre on la major part varen ser publicats: *Poesia 1916-1924*.
- 47 Mireya CAMURATI, "Una ojeada a la Poesia Concreta en Hispanoamerica, dos precursoras y escasos epigonos" a: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 308, febrero, 1976, Vol. 103, pàg. 143-144. Així mateix es reproduïxen els poemes visuals inclosos a *Li-Po y otros poemas a Poesia*, Madrid, nº 3, noviembre-diciembre, 1978, pàg. 45-54.
- 48 Dasso SALDIVAR, "Carlos Oquendo de Amat "cinco metros de poemas"" a: *El Paseante*, Madrid, nº 7, 1987, pàg. 28-55.
- 49 René de COSTA, "Juan Gris y la Poesia", *Juan Gris [1887-1927]* (catàleg d'exposició), Madrid, Biblioteca Nacional, 1985, pàg. 83.
- 50 René de COSTA, "Trayectoria del caligrama en Huidobro", a: *Poesia*, Madrid, nº 3, 1978, pàg. 42-44. Vegeu també el nº monogràfic de la revista *Poesia*, Madrid, nº 30-31-32, 1989, dedicat a Huidobro, i dirigit per René de COSTA.
- 51 CAMURATI, art.cit. pàg. 141-143. Vegeu també l'edició comentada de René de COSTA: Vicente HUIDOBRO, *Altazor/Temblor de Cielo*, Madrid, 1983.
- 52 LEMAIRE, *Les Mots en Liberté*, pàg. 12.
- 53 Ibidem. pàg. 12-13.
- 54 Ibidem. pàg. 29-30 . Aquestes experiències tridimensionals varen ser aplicades per Balla en la construcció de mobiliari i per Fortunato Depero en la construcció de pavellons per a fires, com els de la Bienal Internacional de les Arts Decoratives de París el 1927. El 1929, en el marc de l'Exposició Internacional de Barcelona, "Can JORBA" va exposar el seu nom en lletres gegants.
- 55 Jean-Michele PLACE, *Revue Depero 1931-1933*, Paris, 1979, pàg. 9-12.
- 56 LEMAIRE, op.cit. pàg. 37-39.
- 57 Justo ALEJO, "Mario de Sá-Carneiro-Apoteosis-", a: *Poesia*, Madrid, nº 3, noviembre-diciembre, 1978, pàg. 107-113.
- 58 ZARATE, *Antes de la Vanguardia*, pàg. 63.
- 59 Tristan TZARA, *Siete Manifiestos Dada*, Barcelona, 1972, pàg. 59.
- 60 Teolinda GERSAO, *Dada, Antologia de Textos teóricos e poemas*, Lisboa, 1983, pàg. 32-60.
- 61 MASSIN, op.cit. il. 789, pàg. 187.

- 62 Reinhard DÖHL, "Quelques réflexions sur le thème de l'écriture et de l'image" a: *OPUS international*, Paris, nº 40-41, janvier 1973, pàg. 21.
- 63 Ibidem.
- 64 El llibre va ser fet en col.laboració amb Van Doesburg i Käte Seteinitz, i publicat a Hannover. MASSIN, op.cit. il. 929.
- 65 La reproducció en facsímil és inclosa a: *Poesia*, Madrid, nº 3, novembre-diciembre 1978, pàg. 65-69.
- 66 Edward WRIGHT, "Paul van Ostaïjen" a: *OPUS international*, Paris, nº 40-41, janvier 1973, pàg. 28-29.
- 67 PRAZ, *Mnemosyne*, pàg. 208.
- 68 MASSIN, *La lettre*, il. 948, pàg. 231.
- 69 Els quadres poema-objecte es troben en el M.O.M.A. de Nova York.
- 70 Herbert SPENCER, *Pionners of modern typography*, London, 1990, pàg. 13.
- 71 Ibidem. pàg. 86-91. Aquests poemes varen ser publicats en un número especial de *De Stijl*, titulat *Anthologie-Bonset*, (Bonset era un dels pseudònims adoptats per Van Doesburg).
- 72 André BELLEGUIE, *Le Mouvement de l'espace typographique, années 1920-1930*, Paris, 1984, pàg. 15-35.
- 73 SPENCER, op.cit. pàg. 75.
- 74 Ibidem. pàg. 134-139.
- 75 Jérôme PEIGNOT, *Du Chiffre*, Paris, 1982, pàg. 191-192.
- 76 Emmet WILLIAMS, *An anthology of concrete poetry*, New York, 1967, pàg. 18-23.
- 77 Veg. Isidore ISOU, *Le Lettrisme et l'Hypergraphie dans la Peinture et la Sculpture Contemporaines*, Paris, 1961.
- 78 Aquest terme és emprat per Gillo DORFLES a *últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, 1976, en el Cap. VI "Arte Neoconcreto, Cinético y Programado, Op Art" pàg. 79-95 i també per Simón MARCHAN FIZ a *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, 1990, Cap. II "Tendencias neoconcretas y tecnológicas" pàg. 79.
- 79 DORFLES, *últimas tendencias*, pàg. 19-39.
- 80 CAMURATI, "Una ojeada..", pàg. 142-143.
- 81 Eugen GOMRINGER, "La poesía concreta como lengua supranacional" *Poesía Experimental, estudios i teoria*, Madrid, 1967-1968, pàg. 20.

- 82 Per als manifestos de Gomringer, vegeu l'antologia de poesia concreta de Mary Ellen SOLT, *Concrete Poetry A World View*, Bloomington & London, 1968, pàg. 67-71.
- 83 Ibidem. pàg. 68-69.
- 84 Ibidem. pàg. 69-70.
- 85 DORFLES, *Ultimas tendencias*, pàg. 82-83.
- 86 SOLT, *Concrete Poetry*, pàg. 12.
- 87 Sobre les experiències del grup *Noigandres* amb la música contemporània, vegeu de Décio PIGNATARI, *Informacion, Lenguaje, Comunicacion*, Barcelona, 1977, pàg. 92-93.
- 88 José Alberto MARQUES: E.M. de MELO E CASTRO, *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, Lisboa, 1973, pàg. 146-147.
- 89 Vegeu el manifest de Noigandres de 1958 a SOLT, op.cit. pàg. 71-72.
- 90 CAMURATI, art.cit., pàg. 143.
- 91 WILLIAMS, *An Anthology*, pàg. 61.
- 92 Vegeu la traducció al castellà del Manifest de la Poesia Concreta en el catàleg de l'exposició *ÖYVIND Fahlström*, Juny-agost 1992, IVAM, València, pàg. 30-33. La paraula "Bord" és traduïda del suec al castellà com "mesa", però en la poètica de Öyvind Fahlström la lletra B és la inicial de "letras" i "significado", i Ord significa "palabras", "Bord" és a més el títol d'un llibre de Fahlström.
- 93 Vegeu el manifest traduït a l'anglès a SOLT, op.cit., pàg. 74-78.
- 94 Vegeu en el capítol II, ap. 2, la poesia visual alemanya del Barroc, així com el llibre de Marc PETIT, *Poètes Baroques Allemands*, Paris, 1977. Sobre la relació entre poesia concreta alemanya i poesia permutatòria llatina i barroca, vegeu "Proteus und Permutation", de Christian WAGENKNECHT a *Text+Kritik*, München, oktober, 1975.
- 95 MARCHAN FIZ, op.cit. pàg. 266.
- 96 Anne MOEGLIN-DELCROIX, *Livres d'Artistes*, Paris, 1985.
- 97 WILLIAMS, *An Anthology*, pàg. 97.
- 98 Ibidem. pàg. 16.
- 99 Ibidem. Aquesta composició d'Emmet WILLIAMS apareix reproduïda espacial i tipogràficament de diferent manera en la seva antologia, pàg. 317, datada de 1965 i ordenada en set línies horitzontals, mentre que en l'antologia d'Eugene WILDMAN, *Anthology of concretism*, Chicago, 1969, està publicada en la mateixa forma que aquí es reproduïx, pàg. 117.

- 100 CAMURATI, "Una ojeada..", pàg. 145.
- 101 SOLT, *Concrete Poetry*, pàg. 34.
- 102 Jérôme PEIGNOT, "Typoésie" a: *Opus international*, nº especial *Poésie en question*, Paris, nº 40-41, janvier 1973, pàg. 70-80.
- 103 Henri CHOPIN, conegut especialment per la poesia fonètica i visual, ha escrit algunes novel·les com *The Cosmographical Lobster*, London, 1976, publicada primer en francès el 1966, en la qual, a una concepció fonètica i visual del text hi afegeix l'ús de xifres.
- 104 WILLIAMS, *An Anthology*, pàg. 119.
- 105 Ibidem. pàg. 117-118 (text i imatge apareixen canviats).
- 106 DORFLES, *últimas tendencias*, pàg. 67-68.
- 107 John SHARKEY, *MINDPLAY An Anthology of British Concrete Poetry*, London, 1971, pàg. 15.
- 108 GOMRINGER, "La Poesia Concreta..", pàg. 14-29.
- 109 Ibidem.
- 110 *THE TIMES Literary Supplement*, London, nº 3.258, Thursday august 6, 1964.
- 111 *THE TIMES Literary Supplement*, London, nº 3.262, Thursday september 3, 1964.
- 112 Max BENSE, "Theory and Practice of Text" a: *THE TIMES Literary Supplement*, London, nº 3262, Thursday, september 3, 1964, pàg. 788.
- 113 MARQUES; MELO E CASTRO, *Antologia*, pàg. 147.
- 114 Décio PIGNATARI, "The Concrete Poets of Brasil" a *THE TIMES Literary Supplement*, Thursday, september 3, 1964, pàg. 791.
- 115 ZARATE, *Antes de la Vanguardia*, pàg. 114-117.
- 116 WILLIAMS, *An Anthology*, pàg. 254.
- 117 E.M. de MELO E CASTRO, *As vanguardas na poesia portuguesa do sec.XX*, Lisboa, 1980, pàg. 77-81.
- 118 Ibidem. pàg. 77. Altres publicacions de MELO e CASTRO, a més de les esmentades són *Visão Vision E. M. de Melo e Castro 1961-1972*, Lisboa, 1972; *Re-Camões*, Porto, 1980, i *Corpos Radiantes*, Lisboa, 1982, totes al voltant de la poesia visual-experimental i la pròpia producció.
- 119 SOLT, *Concrete Poetry*, pàg. 7.
- 120 WILDMAN, *Anthology of concretism*, pàg. VII.

- 121 "Concrete Poetry", *THE TIMES Literary Supplement*, London, nº 3.444, Thursday, february 29, 1968, pàg. 193.
- 122 Edward Lucie SMITH, *Movimientos Artísticos desde 1945*, Madrid, 1991, pàg. 8.
- 123 MARQUES; MELO e CASTRO, *Antologia*, pàg. 141.
- 124 WILLIAMS, *An Anthology*, pàg. 194-199 Aquesta composició pertany a una sèrie iniciada l'any 1961, que pot llegir-se musicalment segons diferents combinacions, amb sis possibilitats: silencis, fonemes, síl.labes, paraules, grups de paraules i sentències.
- 125 Vegeu algunes referències a la poesia visual barroca portuguesa a MARQUES; MELO E CASTRO, *Antologia*, pàg. 148 i MELO E CASTRO, *As vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX*, pàg. 81.
- 126 SOLT, op.cit. pàg. 60-61.
- 127 Maria Teresa BALBONI, *La Pratica Visuale del Linguaggio. dalla poesia concreta alla nuova scrittura*, Pollenza-Macerata, 1977, pàg. 39.
- 128 Lamberto PIGNOTTI, *Poesie Visive*, Bologna, Sampietro Ed. 1965.
- 129 Vegeu sobre els llenguatges del Pop: MARCHAN FIZ, *Del Arte objetual*, pàg. 65-72.
- 130 Luciano CAMEL; Flavio CAROLI, *Testuale- Le Parole e le Immagini* (catàleg d'exposició), Milano, 1979, pàg. 234.
- 131 PEIGNOT, "Typoésie", pàg. 75.
- 132 DORFLES, *últimas tendencias*, pàg. 155-156.
- 133 Paul de VREE, "La poesia visiva in Olanda e in Belgio" a *Poesia e Prosa delle avanguardie. esperienza di una rivista: Lotta Poetica 1971-1975*, Museo di Castelvecchio, Comuna di Verona, 1978. La revista *Lotta Poetica*, dirigida per Paul de Vree i Sarenco, va editar-se a Vilanova sul Clisi i a Anvers.
- 134 CAMEL; CAROLI, *Testuale*, pàg. 226.
- 135 Ibid. pàg. 44.
- 136 Pedro FIORI, "Conversación con Accame "El signo poético y la "Nueva escritura"" a: *Guadalimar*, Madrid, nº 71, feb. marzo, 1983, pàg. 53.
- 137 Vincenzo ACCAME, "De la Poesie Visuelle a la "Nouvelle Ecriture"", a: *Cimaise*, Paris, nº 156/157, feb. abril 1982, pàg. 52.
- 138 Luciano CARUSO, "La Poesia Figurata nell'Alto Medioevo", *Atti dell'Accademia di Scienze morali e politiche della Società Nazionale di Scienze, Lettere ed Arti in Napoli*, Vol. LXXXII, Napoli, 1971.

- 139 Accame, el teòric principal de la "Nova Scrittura", ha historiat la trajectòria de la visualitat en la pintura a *Il Segno Poetico*, Milano, 1981, des dels alexandrins i l'època medieval, passant per Mallarmé i Marinetti, dadaisme i surrealisme, poesia concreta i poesia visual, fins arribar a la nova escritura.
- 140 Paul de VREE, "No alla biennale di Venezia 1972", *Poesia e Prose delle avanguardie*,
- 141 MARCHAN FIZ, *Del arte objetual*, pàg. 265.
- 142 DORFLES, *últimas tendencias*, pàg. 154-155.
- 143 CAMEL; CAROLI, *Testuale*, pàg. 154 i 155.
- 144 MARCHAN FIZ, op.cit. pàg. 240.
- 145 DORFLES, op.cit. pàg. 156.
- 146 Jole DE SANNA, "Nouveaux aspects de la poésie en Italie", a: *OPUS International*, nº extraordinari *Poesie en question*, Paris, nº 40-41, janvier 1973, pàg. 30.
- 147 CAMEL; CAROLI, *Testuale*,
- 148 Michael GIBBS, *Deciphering America a travelling collection assembled by...*, Amsterdam, 1978.
- 149 Vegeu d'Emanuel BRASIL i William Jay SMITH, *Brazilian Poetry 1950-1980*, Connecticut, 1983.
- 150 Aquest cal.ligrama en cal.ligrafia àrab, el comenta Berjouhi BOWLER a *The word as image*, London, 1970, juntament amb altres exemples procedents de diferents cultures.
- 151 Entre els entrevius fets a John CAGE per Daniel CHARLES que recull el llibre *Para los pájaros*, Venezuela, 1981, en el primer, de 1967: "Sesenta Respuestas a treinta y tres preguntas de Daniel CHARLES", totes les respostes de Cage formen blocs quadrangulars en disposicions espacials lliures, i dibuixen algunes vegades senzills cal.ligrames, amb diferents tipus de lletra tipogràfica, segons suggerència del propi músic.
- 152 Haroldo de CAMPOS, *Ideograma, Lógica, Poesia Linguagem*, Sao Paulo, 1977.
- 153 Vegeu sobre "Matisse Sistema" l'apartat corresponent en el llibre de Marcelin PLEYNET, *La enseñanza de la pintura*, Barcelona, 1978, pàg. 91-92.
- 154 Josep M.FIGUERES; Manuel de SEABRA, *Antologia da poesia visual europea*, Lisboa, 1977, pàg. 36.

- 155 Vegeu les seves declaracions en el catàleg de *II Festival Internacional de Performance i Poesia d'Acció*, IVAM, Octubre, 1991, València.
- 156 CAMEL; CAROLI, Testuale. pàg. 128.
- 157 Ibid. pàg. 102.
- 158 Ibid. pàg.122-123.
- 159 Vegeu el catàleg de la fira d'art de Basilea "Art 14'83". de 1983.
- 160 Vegeu el catàleg de la "Documenta 8" de Kassel de 1987. Per a Ian Hamilton Finlay, Vol. 1, pàg. 47 i Vol. 2 pàg. 68. Sobre poesia fonètica, en el Vol.2, pàg. 325-341. Les fotografies de Barbara Kruger en el Vol.2, pàg. 134-135, i de Mark Tansey en el Vol. 3.
- 161 *Palavra Imágica* (catàleg d'exposició), M.A.C. Museu de arte contemporânea da universidade de Sao Paulo, Sao Paulo: outubro / novembro, 1987.
- 162 *POESURE ET PEINTRIE. "d'un art a l'autre"*. (catàleg d'exposició), Centre de la Vieille Charité, 12 février 1993/ 23 mai 1993. Marseille. Veg. el comentari de Victoria Combalia "Arte Poético" a: *El País*, 17 de mayo de 1993, pàg. 48.





Durant la primera meitat del segle són escassos els exemples de poesia visual, potser com a conseqüència de la difícil situació econòmica i política, les dificultats materials per a la impressió i la censura en un règim d'inestabilitat política i manca de llibertat d'expressió. En la segona meitat el tema religiós segueix essent molt important, però a diferència dels segles anteriors, i en coincidència amb la poesia visual europea de la mateixa època, apareixen en els poemes visuals l'humor, la crítica i la sàtira, sobre la moda, la política i la literatura. Gran part dels poemes podem considerar-los imbuïts de l'esperit del Romanticisme, testimonis de la dinàmica ideològica i cultural del país, amb el ressorgiment religiós i l'exaltació del culte a la personalitat en els libels polítics, i també en algun cas, mostra de temàtica costumista.

En el Romanticisme espanyol, segons E. Orozco Díaz, es produeix un fenomen semblant al que vàrem trobar en l'època del barroc, perquè torna a dominar el que és pictòric i pintoresc, es tendeix en la literatura al quadre, a la visió més que a l'acció, i de nou trobem la figura del poeta-pintor, de la mateixa manera que el gravat com a il·lustració és en aquesta època una mostra de les possibilitats de realització plàstica de la literatura (1).

En el panorama espanyol de poesia visual no sols es repeteixen els mòduls compositius, sinó que fins i tot es reimprimeixen poemes visuals de segles anteriors, com el laberint d'estrofes senceres de l'edició barcelonesa de l'*Arte Poética* de Rengifo, que continuà imprimint-se durant el segle XIX com a cartell, en diferents versions (f.712 a f.720), que es diferenciaven de les làmines del llibre pel fet de portar

una estampa o gravat en la capçalera, que representa una escena del Naixement, o la Verge Maria. Segons Amades, que reproduceix una de les làmines en el *Costumari Català*, aquest cartell es penjava en els aparadors de les botigues per les festes de Nadal. En el fons de gravats de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, he pogut consultar fins un total de nou edicions diferents impreses a Barcelona, Cervera, Manresa i Girona, entre 1823 i 1873 (2). En forma de creu, i com a remei contra la pesta, estava estampada la composició (f.744) de Garrido, en una portada a Palència, el 1834 (3).

### 1.1. HUMOR I CRÍTICA EN LA POESIA VISUAL DEL S. XIX

Els canvis continuats i la inestabilitat del país, assumida pel poble amb una actitud entre còmica i dramàtica, algunes vegades crítica, es reflecteix en el caire d'alguns poemes visuals, publicats en cartells o a manera de llibel. Un cartell poètic titulat "Lo Turró o La Empleo Mania o Mania-Turronera" (f.722), ens ofereix en les tres últimes estrofes habilitats acròstiques que s'esforcen en dibuixar primer una aspa, després tres columnes i al final una creu. L'autor és Andreu Pastells i Taberner (El Pont Major, Gironès 1811- Barcelona 1896), que emprà el pseudònim *Lo Fluvioler del Ter*, una paròdia de Rubió i d'Ors i el pseudònim *Lo Gaiter del Llobregat*. Sembla ser que part de la composició va ser escrita quan era mestre de llatí a Figueres i Girona, i augmentada posteriorment. Els acròstics formen part d'aqueta ampliació (4).

Rafael de Cózar ens aporta el primer cal·ligrama del s.XIX, en forma de cucurutxo, publicat per Tomás Rodríguez Rubí el 1838 a *El Alba*, Madrid (5). De José Rodríguez és un cal·ligrama imprès en el diari *La Aurora del Miño*, de Lugo, en el nº 21 del 18 de setembre de 1857 (f.721), una poesia satírica, que adopta una forma piramidal i al·ludeix amb ironia i humor als capricis de la indumentària femenina (6).

La revista *El Pistón*, que va néixer a Madrid el 1864, ens ofereix una quantitat respectable de poemes visuals. L'editor, José González Estrada, "poeta laberíntico", tenia la casa decorada amb complicats laberints i pentacròstics emmarcats, possiblement molt més complexos que els que coneixem en forma impresa. Els poemes tenen com a tema de fons la polèmica entre el director de la revista i Juan Eugenio de Hartzenbusch, membre de la Reial Acadèmia espanyola, sobre Cervantes. Des del primer número Estrada va atacar l'Acadèmia, reptant els poetes de fama en el terreny laberíntic (7). Una gran part dels poemes, la major part anònims o firmats amb pseudònim, són laberints entreteixits on els versos acróstics dibuixen columnes i aspes (f.726). Altres mostren aspectes cal·ligramàtics lineals (f.727), o de cal·ligrama amb recursos acróstics, com el titulat *Corazón acróstico laberíntico* (f.724), firmat amb el pseudònim *Pitágoras*, o *Un Capricho* (f.725) en forma de creu, obra de José González Álvarez, o bé combinen recursos cal·ligramàtics de superfície i lineals, en un gerro amb flors (f.723) on les paraules que el dibuixen, entreteixides en els versos, es destaquen per les lletres majúscules del poema. El mateix recurs és el que emprà Adelardo López de Ayala, dramaturg espanyol i polític, en una composició dedicada a Estrada, on entre els versos es dibuixa un rombe i un triangle (f.728).

## 1.2. TEORIA SOBRE POESIA VISUAL. LEÓN MARÍA CARBONERO Y SOL

A nivell teòric, el segle XIX ens ofereix en els últims anys el ja esmentat llibre de León María Carbonero y Sol *Esfuerzos del Ingenio Literario*, publicat a Madrid el 1890, que recull abundant informació i reproduccions de poesia visual antiga i contemporània, que denomina "Pentacrósticos" en dos capítols: el C.IX "El Pentacróstico o Laberinto" i el C.X "El Pentacróstico figurado", terme que possiblement adopta de Josep Vicens en els capítols sobre laberints addicionats a l'*Arte Poética* de Juan Díaz Rengifo. L'interés d'aquesta obra està no sols en l'aportació teòrica i terminològica, sinó en constituir una interessant recopilació de poesia visual de tema religiós del segle XIX. La major part dels exemples d'aquest segle que Carbonero inclou en el llibre, són trets de diferents números de la revista *La Cruz*, publicada per primera vegada el 1852 a Sevilla. La revista es denomina "Revista Religiosa de España y demás Paises Católicos", i en ella la "Sección Religioso Literaria", i altres estaven a càrrec del mateix Carbonero.

Carbonero ens parla dels laberints d'Egipte, citats per Heròdot i Plini, del de Creta citat per Ovidi i del de Lemnos, i també del que hi havia en el paviment de la catedral de Reims, de l'any 1218, i que fou tret el 1779 perquè era emprat pels nens com a joc, i creu que els poetes varen prendre la idea de fer laberints literaris d'aquests antics laberints. Cita l'*Arte Poetica* de Díaz Rengifo, Venanci Fortunat, Rabàn Maur, Caramuel i altres teòrics, i reproduïx alguns poemes visuals dels tractats o d'aquests autors.

Carbonero classifica els poemes visuals per la forma gràfica externa. Quan aquesta és quadrada o rectangular els denomina "pentacrósticos" o "laberintos", els quals corresponen als laberints entreteixits i els laberints de lletres:

"Existe otro genero de acrósticos de composición bastante complicada, que resulta de las letras primeras, últimas o intermedias de una palabra que se repite cinco o más veces, formando otras tantas columnas y caprichosas composiciones. Llámanse éstos pentacrósticos o laberintos, porque consisten en que las letras estén dispuestas de tal modo que se puedan leer en muchas direcciones, significando siempre lo mismo o teniendo sentido distinto". (7)

Amb aquesta definició ens mostra els laberints com una varietat dels acróstics, només que introduint la característica de la repetició i lectures en diferents sentits, i presenta exemples del tipus laberint de lletres de simetria central, ja esmentats en aquest treball: el d'Argelia "Marinus Sacerdos" (f.35) i l'espanyol del segle VIII "Silo Princeps Fecit" (f.290). Entre els laberints de lletres de simetria diagonal reproduïx el també esmentat laberint de l'edició barcelonesa del *Arte Poética* de Rengifo "Remontó Thomás su buelo.." (f.354) , i un altre d'iguals característiques de Bartolomé Comellas, de l'any 1872 (f.731), que porta per lema "El trabajo es padre de la gloria".

Quan la composició pren una disposició gràfica que va més enllà de les formes quadrades o rectangulars, ens parla del "pentacròstico figurado":

"Llámase así a aquellas composiciones en que las ideas o pensamientos expresados en prosa o verso son representados por figuras de cruces, triangulos, círculos, aras y otros objetos, etc., formándose estas figuras, ya por la medida de los versos, ya por la combinación de las palabras, ya también de modo que se pueda leerlos en varias direcciones". (8)

Les reproduccions de poemes visuals incloses en aquest capítol ofereixen una forma gràfica figurativa, que no és senzillament un quadrat, com els del capítol anterior. Així sota aquesta denominació, Carbonero barreja poemes visuals de tot tipus d'estructures: laberints de lletres, laberints entreteixits i cal·ligrames, la major part en forma de creu o geomètrics. La major part d'exemples són laberints de lletres, gairebé tots en diferents formes de creu o bé geomètriques però de tema religiós.

Quatre laberints són del R.P. escolapi Ignacio Herrera, sacerdot i matemàtic: la primera representa el campanar d'una església (f.732), rematat per una creu, on es llegeix el nom de MARIA en les quatre direccions. Just en la cúspide del campanar, una T majúscula ens indica l'inici de lectura: "Torre graciosa yo te figuro la cruz bendita que te corona y de Maria el nombre pregon a mi norte sea en todo apuro". La impressió sembla

donar fins a tres gruixos diferents per a les lletres en determinades zones, i es construeixen així taques de forma triangular i itineraris lineals en rombe i línia recta.

Una altra composició (f.733), va ser feta pel pare Herrera per a un quadre de l'ermita del Sant Crist de la Vega, d'Albarracín, i té forma de creu de calvari, amb els extrems acabats en punta i alçada sobre tres grades. En aquest cas la lectura "Eres cruz la protectora del cristiano que te adora", s'inicia en una E majúscula que es troba just enmig de la grada superior, primer cap a dalt, conforma la creu, i després cap a baix segueix la forma de les grades. El recurs tipogràfic d'emprar gruixos de lletres diferents, sembla que dos, pinta en les grades una superfície quadriculada, en taques fosques i clares, i sobre la creu un quadrat gran en el centre, alguns triangles i hexàgons.

La tercera (f.729), de forma rectangular, és un laberint de lletres que s'inicia per la A del mig: "Acuden muy confiados a la Virgen de Pelarda los de Olalla y de Collados". L'aparent complicació està en el conjunt de taques tipogràfiques, un anagrama, alguns quadrats, paral·lelograms i altres composicions geomètriques resultants de la compaginació de diferents grandàries i gruixos de lletres.

L'última de les figures d'Herrera, dibuixa una columna (f.734), que es comença a llegir per la V majúscula del mig: "Virgen bella, del mar estrella, bendita seas". El recurs de diferents gruixos de lletres, en aquest cas dos, també és emprat per dibuixar rombes, triangles i rectangles.

Hi ha tot un conjunt de composicions amb forma de creu, de les que no es cita l'autor, sinó sols la procedència, normalment un dels números de la revista *La Cruz*: una creu del tipus "potenzada", amb altres quatre creus iguals però més petites en els quatre buïts dels braços (f.730). La lectura de la creu gran s'inicia en una S central: "Salve leño sacrosanto de rendición signo santo", que es repeteix en les quatre direccions. En les creus petites la lectura comença també en el centre: "La cruz bendita/ Es triunfadora/ Arma cristiana/ Contra todo mal".

Tres són creus llatines: una es llegeix a diferència de les altres vistes fins ara, començant per la E majúscula que està enmig de l'última línia del peu de la creu (f.735): "Es Santiago nuestro protector confiadamente acudamos a él", i que es pot llegir de baix a dalt en línia recta o pels costats en diagonal. Aquesta composició havia estat impresa en la revista *La Cruz*, el mes d'agost de 1886. Una altra està sobre un pedestal triangular, amb el cap de la creu rematat per una forma rectangular (f.736). La lectura s'inicia per la C que està enmig de la creu, però en diversificar-se pels braços i el pedestal, es llegeixen quatre inscripcions diferents: "Christus Regant / Christus imperat / Christus vincit / Christus ab omni malo nos defendat". La tercera és semblant a l'anterior (f.737) amb la base triangular però els braços acabats en punta, i es comença a llegir per una T que és entre la creu i el pedestal: "Ten piedad de mi o Dios segun tu grande misericordia".

Un altre laberint de lletres té forma de creu grega (f.738), emmarcada per quatre angles. La creu a partir del centre, repeteix: "Cruz fulget", i els quatre fragments que conformen el quadrat es llegeixen començant



pels vèrtexs: "Cruce salus nobis / Crucis victoriam / Crucem venerem / Cruci sint laudes".

Altres composicions mantenen l'estructura de laberint de lletres, però canvien el disseny i dibuixen formes geomètriques: un triangle (f.742), muntanya o piràmide, que es comença a llegir per la R majúscula del vèrtex superior: "Roguemos por las animas benditas que en el purgatorio estan". Una altra figura és composta per dos quadrats i un estel (f.740). En el més gran es llegeix a partir del centre "JHS" i, "Ave Maria Puríssima", en el que està de punta "Ave Maria", i en l'estel a partir d'una X central "Eva". En forma de rombe (f.739) tenim una composició que es comença a llegir pel mig de la figura "O crux ave spes unica" i que va ser publicada a la revista *La Cruz* del mes d'octubre de 1870.

Un altre poema visual de Bartolomé Comellas, dibuixa dins un cercle dos triangles que repeteixen parcialment l'estructura dels laberints de lletres (f.741) amb el lema "Dios está en todas partes". Els dos triangles segons l'autor simbolitzen Deu Trino i Un, així com el cercle i les paraules que l'envolten són respectivament símbol del cristianisme i una corona d'estels (9).

Carbonero reproduïx només dos exemples de cal·ligrama en el capítol de pentacròstics figurats, els dos en forma de creu. Un, del qual no cita la procedència (f.743), està dedicat a la Verge Maria, i l'altre, titulat *Adoración de la Cruz* (f.745), va ser publicat en el diari *La Voz de México*, el 4 de Juliol de 1886 i està firmat per A. Rivero.

En altres capítols del llibre de Carbonero, es reproduïxen anagrames i poesies acròstiques d'un caire semblant a les de la revista *El Piston*, libels polítics anagramàtics molt freqüents en la premsa periòdica de l'època, com el que publica d'un diari madrileny de 1885 (f.746), poesies però que no són laberíntiques ni tenen cap interès gràfic.

El tema del jeroglífic també és abordat per Carbonero, que dóna primer una explicació històrica, des dels temps dels egipcis als descobriments de Champolion i facilita una documentada bibliografia renaixentista i barroca sobre el tema: *Symbolica Aegyptiorum Sapientia* (1647), la *Hieroglifica* d'Horapollon, la *Hieroglifica* de Piero Valeriano, o *EL Theatre Hieroglyphique* de P.A. Kircher. Carbonero considera que amb l'aparició de l'alfabet, el jeroglífic es va convertir en un medi per exercitar l'enginy, expressar idees i conceptes per la representació de figures, objectes, signes paraules, combinacions de lletres etc., però que actualment ha quedat exclusivament com un esforç i recreació de l'enginy que admet en la seva composició la participació de totes les ciències, arts i elements de la natura. A continuació comenta l'èxit que aquest tipus de composicions han trobat dins la premsa periòdica, fins convertir-se en els jeroglífics moderns, que poden considerar-se en gran relació amb el "Rébus" o "Calambour", tema que estudia en el capítol següent (10).

En els poemes visuals del s. XIX, no es produeix un trencament respecte de les formes constructives del barroc, encara que s'incorporen variacions compositives d'interès, amb nous temes i figures simbòliques.

## 2. EL S. XX. POESIA VISUAL ESPANYOLA FINS LA GUERRA CIVIL

Les mostres més interessants de poesia visual d'aquesta primera part del s. XX es produïren com a fruit del contacte entre els artistes i literats espanyols amb les avantguardes europees, mitjançant els viatges, els intercanvis epistolars, la publicació d'articles i manifestos, les exposicions de pintura i la crítica artística i literària. El segle s'inicià amb la coexistència de la Generació del 98 i el Modernisme, aquest últim preconitzador de la integració de les arts, idea que reprenen les avantguardes, tot i distanciar-se d'ell en l'eliminació del sentimentalisme i la introducció de temes contemporanis a l'època: la tècnica i el maquinisme. A Catalunya va ser molt forta la incidència del Modernisme en les arts plàstiques, especialment en l'arquitectura, però en l'aspecte literari era notable la manca d'una tradició comparable amb les brillants èpoques del Barroc castellà, tradició que sí existia en la literatura castellana, que assolí les innovacions modernistes, amb més seguretat, reincorporà la vella tradició espanyola de la versificació irregular, el creuament amb formes mètriques estrangeres i obrí pas a noves combinacions, com el vers lliure, influenciat especialment pel Simbolisme.

Els poemes visuals del primer decenni són escassos i poc originals: Carlos Fernández Shaw va incloure en un dels seus llibres un poema en el qual els versos es distribuïen esglaonadament (11) i en l'àmbit modernista l'escriptor Rafael Nogueras Oller dibuixà el 1905 amb el monòleg

d'un borratxo una composició en forma d'essa (f.747) a *Les Tenebroses*, llibre on s'alterna la mètrica tradicional amb el vers lliure (12). Possiblement sigui també d'aquesta època, pel tractament del tema religiós, el cal·ligrama en forma de calze o copa titulat *Triptico "bebestible" La copa del amor* (f.748), una al·lusió satírica a les religioses clarises que recull Eduardo de Ory a *Rarezas Literarias* (13).

Les avantguardes europees influïren les postures més obertes a les innovacions que sorgiren a Espanya en reacció al Modernisme, especialment el cubisme i el futurisme en l'època de la Primera Guerra Mundial, i en els anys immediatament posteriors també el dadà. Però si les avantguardes varen sorgir a París com la continuïtat d'una tradició, a Espanya suposaren un trencament amb la tradició i el context, i una assimilació de les formes i els continguts que aquestes preconitzaven.

A Catalunya aquesta influència creà un corrent intermitent, personalitzat en alguns poetes, mentre que a Madrid donà lloc al naixement de l'Ultraisme, de vida també efímera. Amb posterioritat el surrealisme marcà també la poètica espanyola d'avantguarda, igual que la pintura, i afectà en alguns casos autors de la Generació del 27.

El 1909 Ramón Gómez de la Serna publicà en la revista *Prometeo* el manifest futurista de Marinetti, amb només tres mesos de diferència respecte de la publicació a França i Itàlia, i un any després el "Manifiesto futurista a los españoles" (14), però de fet els contactes s'havien establert ja amb anterioritat gràcies a la continua presència espanyola a la capital francesa: Picasso, Juan Gris, Gargallo, Manolo Hugué.

L'art d'avantguarda va ser conegut a Barcelona per diferents exposicions realitzades a la Sala Dalmau, especialment la de pintors cubistes el 1912, el mateix any en què Josep Maria Junoy publica *Arte y artistas*, un dels primers llibres espanyols on s'esmenta el fenomen cubista i Picasso. L'any 1913 arribà a Barcelona procedent d'Itàlia el pintor uruguaià Rafael Barradas, qui després d'haver viscut les incidències del futurisme italià, aportà la seva versió personal, el "vibracionismo", al temps que serví de pont entre els grups artístics de Barcelona i de Madrid. També a Madrid hi hagueren intents de fer conèixer l'estètica cubista, així el 1915 Ramón Gómez de la Serna organitzà una exposició en el carrer del Carmen amb quadres de María Blanchard, Diego Rivera Barrientos, paisatges de Luis Bagaria i caricatures de diferents autors (15).

Però quan podem considerar més notori l'influx de les avantguardes és justament en el període de la primera Guerra Mundial, quan la neutralitat d'Espanya afavorí que un gran nombre d'artistes de París es dirigissin a Espanya buscant refugi principalment a Barcelona i Madrid. La seva presència en tertúlies, l'organització d'exposicions i algunes publicacions en revistes crearen nexes més estrets i un més gran coneixement, que donà com a fruit immediat a Barcelona un conjunt de poemes visuals inspirats en Apollinaire i els futuristes, i afavorí la creació de l'Ultraisme en el grup castellà.

Els poemes visuals espanyols mostren la influència dels cal·ligrames d'Apollinaire i les paraules en llibertat futuristes: l'aplicació del vers lliure en disposicions gràfiques diagonals, ascendents o descendents, circulars, dibuixant figures o bé afegint canvis en els tipus i

grandàries de les lletres, així com subratllats. Si bé l'esperit del dadà, del surrealisme o de l'expressionisme és també present en alguns casos, no hi ha poemes del tipus fotomuntatge o collage, ni tampoc es pot dir que el surrealisme internacional, en el qual l'aportació de Dalí fou fonamental, afegís al poema visual quelcom d'especial, en tot cas sí es poden considerar innovadors i fins i tot precursors per la claretat conceptual i la visió plàstica alguns dels cal·ligrames de Josep Maria Junoy, i per la identitat gràfico-semàntica alguns poemes visuals de Ramón Gómez de la Serna i de Federico García Lorca, que superen els postulats avantguardistes en adequar el seu esperit a una nova configuració plàstica i poètica.

## 2.1. LES AVANTGUARDES EN LA POESIA VISUAL CATALANA.

Christopher Green, analitza fins a quin punt la influència de l'avantguarda estrangera va ser superficial o en quines esferes va arrelar amb més força, però destaca una característica comuna: l'avantguarda estrangera a Barcelona promouria constantment una aliança entre l'aspecte literari i el visual, entre la paraula i la imatge. L'arribada d'artistes, sobretot del cercle de París, va començar el 1916 i entre ells destacava Francis Picabia, que va fundar mesos després una modesta revista, *391*, gràcies al patronatge de Dalmau. En els primers números va publicar alguns dels seus poemes, sovint semiautomàtics, i difícilment interpretables. Aquesta relació entre paraula i imatge era molt

evident sobretot en les cobertes de la revista fetes per Picabia, a més d'incloure altres demostracions de la fusió visual i verbal, com el cal·ligrama d'Apollinaire *L'Horloge de demain*, inclòs en el nº 4, que va trobar un ampli ressò en l'esfera literària. Respecte dels efectes d'aquesta influència, Christopher Green tot i reconèixer que va ser poca, la concreta en algunes publicacions, les quals denomina experimentals: *Troços* (1916-1918) de Josep Maria Junoy, *Un Enemic del poble* (1917-1919), de Salvat Papasseit i l'únic número d'*Arc Voltaic* (febrer de 1918) (16).

J. Molas considera que l'avantguarda literària catalana fou una sèrie d'accions individuals i transitòries, una aventura que de les actituds regeneracionistes de la juvenesa, passà a les futuristes, i d'aquestes, a unes altres rigorosament personals. D'aquí que no aconseguís crear un autèntic estat d'opinió, ni per tant, desenrotllar un mínim de tradició, que en general va ser un reflex de la internacional, o bé obra dels plàstics. Entre els iniciadors estan Josep Maria Junoy, influenciat pel cal·ligrama i el futurisme, Joan Salvat-Papasseit, Joaquim Folguera i V. Solé de Sojo, de tendències més futuristes; entre el futurisme i el surrealisme seguiren les pautes de Salvat Papasseit, Carles Sindreu, Carles Salvador i Sebastià Sánchez Juan. Entre els surrealistes Dalí, Gasch, Montanyà i altres autors, entre els quals es pot destacar en els aspectes gràfics Jaume Miravittles. J.V. Foix, coneixedor del grup que girava al voltant de la revista *Littérature*, va estar fins 1925 més en relació amb el futurisme, participà de l'aventura surrealista, però sense realitzar cap proposta concreta ni intervenir en els seus actes, i

optà per un camí de recerca clàssic però personal, tot i que ocasionalment escrigué alguns cal·ligrames.

Molas incideix especialment en la major consistència que assolí la pintura davant la poesia, ja que treballava amb un llenguatge d'abast universal, i que entre totes les formes de creació va ser la que anà més enllà en les seves propostes de ruptura i recerca, i influí en els poetes, com Salvat-Papasseit, qui accedí al Futurisme de la mà de dos pintors, Barradas i Torres-García, o Dalí que aplegà els surrealistes del país, incloent Foix. Destaca també la duplicitat de disciplines plàstiques i literàries de Josep Maria Junoy; de J.V. Foix recorda les pedres de mar que durant molts anys recollí al Port de la Selva i transformà en escultures abstractes, Angel Planells i Salvador Dalí, que alternaren la pràctica de la pintura i la poesia, o fins i tot Miró que arribà a compondre algun poema en francès (17).

Entre els pintors-literats no podem ignorar el cal·ligrama de Santiago Rusiñol *Retrat Futurista* (f.749), de 1917, un manifest anti-germanòfil carregat d'humor i irona, que dibuixa un cap quadrat on es llegeix "Si es veritat que hi ha un déu, aquest protegeix els alemanys, els homes que han de redimir l'humanitat. La civilització de les races privilegiades s'ha d'imposar per medi de la força (...) No té d'haver-hi altre credo que deustchland uber alle.." (18). El cal·ligrama s'inscriu en l'ambient cultural i artístic barceloní, que defensava els valors culturals llatins i la civilització mediterrània contra la barbàrie teutona, postura ja confirmada amb anterioritat per Rusiñol en signar el 1915 un manifest aliadòfil (19).



### 2.1.1. JOSEP MARIA JUNOY

L'obra de Josep Maria Junoy podríem considerar-la sota tres vessants, una primera en relació amb la literatura, la crítica artística i la poesia, una segona com a dibuixant (20) i una tercera com a autor de "cal.ligrames". Per la seva vinculació amb el món artístic, amb llargues estades a París on treballà en una galeria d'art i com a dibuixant, tingué un coneixement de les avantguardes força directe, especialment del cubisme i el futurisme i es convertí durant uns anys en apologeta del cubisme, reconeixent en Apollinaire el seu mestre. Tot i així els seus poemes visuals, ideogrames, com ell deia, presenten també trets del futurisme, donada la peculiar comprensió dels dos moviments que se'n feu a Catalunya, el cubo-futurisme, que combinava l'estatisme i la voluntat clàssica del cubisme amb la força i el dinamisme futurista. El dadaisme però, nihilista i destructor, amic de l'atzar i corrossiu de les formes i idees artístiques, no va atreure Junoy, tot i el coneixement inicial de Francis Picabia, amb qui l'amistat no va durar massa (21).

De 1916 és el primer dels seus poemes visuals, *Art Poetica*, una columna de vint i set punts verticals, amb una lletra majúscula, la "Z" en la part superior esquerra, i la "A" en la inferior dreta, potser pel nombre de punts una al·lusió a les lletres de l'alfabet (f.750). L'ordre de col·locació de les lletres, invers al tradicional, manifesta l'actitud innovadora de la nova poesia, avançant-se als poemes alfabètics d'Aragon (f.487) i Schwitters (f.483) (22). A *Estela Angular*, de 1916, dedicada a Boccioni, es dibuixen dos triangles rectangles de color negre, i en els

espais entre ells, és escrit un epitafi (f.759). A C2 H2 la lectura segueix les alternàncies de paraula, buit i onomatopeia (f.754).

El cal·ligrama *Oda a Guynemer*, de 1917, era dedicat a l'heroi de l'aviació francesa mort en combat, i va ser publicat a la revista aliadòfila *Iberia* (f.752). Junoy envià un exemplar a Apollinaire, qui va felicitar-lo per aquella composició a la vegada expressió lírica i plàstica, cosa que el portà a fer una edició francesa del poema, que imprimí a Barcelona l'editor Antoni López (23). En ell l'autor reconeix la influència futurista: "inspirado en el estilo tipográfico que implantaron los futuristas italianos y en el estilo literario de la misma procedencia llamado *palabras en libertad*" (24).

és evident un procés de simplificació, reducció d'elements i composició geomètrica de l'espai a *Jongleurs d'Hélène Grunhof* (f.755) de 1916, *Zig-Zag* (f.757) i *Deltoides* (f.753) de 1917, on predominen els aspectes plàstics de distribució de masses. Junoy afegeix a més recursos diversos: diferents tipus de lletres, i elements que no pertanyen al codi lingüístic: partitures musicals en *Films.Sergi Charchoune* (f.760) de 1916, i *Eufòria* (f.751) de 1917, procedents del disseny gràfic i publicitari a *Un amic* (f.758) de 1916, on el segell distintiu d'una botiga de barrets de Londres es combina amb els versos. L'últim dels poemes visuals, de 1918, està dedicat a Miró, nom que en grans lletres i en sentit vertical es converteix en un eix acròstic (f.756). Junoy abandona aquest tipus de composicions al temps que decau el seu fervor pel cubisme, el futurisme i les avantguardes, amb un retorn, també evident en altres sectors artístics, al classicisme, que coincideix amb

una crisi personal i religiosa, sobre l'any 1918, que va portar-lo a una actitud més tradicional i a la conversió religiosa, en contrast amb els dibuixos anticlericals que havia publicat de jove a la revista "Papitu".

### 2.1.2. INFLUÈNCIES FUTURISTES EN ELS POETES CATALANS

Joan Salvat Papasseit introduí com a novetats futuristes la desarticulació del discurs, l'ús de paraules en llibertat amb funcions simbòliques, o simplement de clau sinòptica i també els signes aritmètics. Els seus poemes, especialment entre 1918 i 1921, barregen elements del futurisme amb altres del pre-dadaisme francès (25). A *Romàntica* (f.761) estableix una relació entre els lladrucs d'un gos i el soroll del mar. Papasseit no defineix la composició en la seva totalitat com un dibuix, sinó que combina els versos, amb els cal·ligrames: la lluna plena en una circumferència i les ones del mar amb un vers ondulat, i repeteix en els dos casos l'onomatopeia BUB-GUB: el lladruc d'un gos.

En canvi, a *Com sé que es besa* (f.765) el conjunt dels versos forma un vaixell, els pals, les banderes, etc. A *Jaculatoria* (f.768) dibuixen una balança: en el mig quatre versos que tenen per tema la rosa i en els dos braços es contrasten els continguts literaris: el braç que està més alçat, és el més eteri, el més romàntic, i el que té més pes és el que porta les espines i les gotes de sang. En aquestes dues composicions, sobretot en l'última, es combinen diferents tipus i grandàries de lletres, algunes subratllades amb línies, fines o més gruixudes en negre. A *Les Formigues* (f.762), on el vers dibuixa una línia suaument

sinuosa, les lletres són aquests insectes, a més del dibuix d'una petita flor i el que sembla una estrella de mar a cada extrem. A *Plànol* (f.769), un conjunt de paraules i frases molt curtes són situades en la pàgina en ritmes horitzontals, verticals i curvilinis.

En el poema *Marxa nupcial* (f.767) segons Molas, es concentren i posen en joc el màxim d'idees i d'artificis, el poeta s'identifica amb un pallaso que agonitza i del qual està enamorada una trapezista, denuncia de la mesquinesa de la classe burgesa i la buidor de les seves formes artístiques (26). Entre els seus versos, a més de les combinacions de lletres, sempre en sentit horitzontal, i els subratllats tan propis, el més destacable és la pantalla de cinema en perspectiva on és escrit amb "llumetes" el nom d'Edisson, i després el conjunt que fa referència al rellotge i les hores, potser el més reeixit, on la paraula *CONNUBI*, dibuixa la forma d'un rellotge despertador que marca les dotze. Altres elements tipogràfics són detacables a *Columna vertebral: Sageta de foc*, *Drama en el port* (f.763) i a *54045* (f.764), o *Batzec* (f.766).

Joaquim Folguera publicà tres composicions: *En avió*, *Músics cecs de carrer* i *Vetlla de desembre plujós*, en la portada de la revista *Un enemic del poble* el 1919 (f.770). En la primera es combinen diferents majúscules que dibuixen amb línies rectes, corbes i trencades la silueta d'un avió. *Músics cecs de carrer* (f.771), dedicada a Apollinaire, està composta per onze versos o línies en ordre decreixent de forma ondulada, com les ones del mar, que insinuen el ritme musical de la melodia que

les inspira. En l'última es combinen versos horitzontals amb paraules verticals en lletres majúscules que canvien gradualment de mida.

V. Solé de Sojo aconsegueix a *Sonet* i a *Carroussel* una estreta identitat entre forma gràfica i continguts. En la primera (f.772), equilibrada i serena, dibuixa la silueta de dos rectangles separats i dos triangles oposats per les puntes, com si fos un rellotge de sorra, on els quadrats corresponen als versos dels dos quartets i els triangles als tercets. A *Carroussel* (f.775) les paraules-versos prenen ritmes verticals, horitzontals, circulars i diagonals, i produeixen junt amb els canvis de grandària més accentuats de les lletres, una viva sensació de dinamisme, (1917-1921), també present en menor mida a *Cirl* (f.773), mentre que a *Bar* combina diferents lletres decoratives (f.774).

En Carles Sindreu, que va fer intents metafòric-humorístics a l'estil de les gregueries de Ramón Gómez de la Serna, l'eix temàtic dels poemes visuals està entre l'amor i l'esport. La seva composició més reeixida és *Pleniluni* (f.779) on els versos conformen una disposició geomètrica regular, senzilla i simètrica. També és destacable *Flaquer.Callígrama* (f.778) de 1925, i dues composicions de tema esportiu, publicades a la revista *L'esport català: Futbol* (f.781), on dues línies negres i gruixudes representen un angle de la porteria i els versos dibuixen el porter en el gest dinàmic de parar la pilota, i *Callígrama tennístic* (f.780) de 1926, el mateix any que Sindreu guanya el campionat d'Espanya de tennis (27). En altres poemes emprà parcialment alguns recursos cal·ligramàtics o tipogràfics, com *Acordió* o *El vol de l'oreneta* (f.776 i 777).

Carles Salvador aplicà en els seus poemes disposicions tradicionals, sense dibuixar figures ni canvis tipogràfics, tan sols alguns dels seus versos adopten disposicions esglaonades, com a *Poema Trifàsic*.

Sebastià Sánchez-Juan publicà el 1922 el *Segon manifest català futurista*, i dos anys després el primer llibre de poemes *Fluid*, poemes que impresos amb tinta blava, descriuen amb recursos futuristes una realitat de suburbi marcada per la màquina i la misèria, entre ells, *Cambra Mortuoria* presenta alteracions en la disposició dels versos i la grandària de les lletres (f.784).

De J.V. Foix coneixem dos poemes visuals de la seva època futurista: *Poema de Catalunya*, de 1920 on sobre la geometria d'un triangle isòsceles és escrit a cada costat "Mar Mediterrani", tot dins un rectangle (f.782), i *Poema de Sitges* (f.783), aproximadament de la mateixa època.

### 2.1.3. DEL FUTURISME AL SURREALISME

La transició del futurisme al surrealisme es feu evident en la revista i el grup "L'Amic de les Arts", format per S. Sánchez-Juan, Miravittles, Gasch, Dalí, J.V. Foix i Magí A. Cassanyes, que organitzaren un únic acte públic, "Els 7 davant El Centaure". En ell Gasch anticipà els trets bàsics de l'avantguarda, paraula en la qual ell no creia: "L'art moderna és un procés de reducció a l'essencial, de purificació, un procés d'eliminació d'elements accidentals"; en la recerca d'una "art pura". Dalí, Gasch, i després Montanyà iniciaren l'aventura que els portà al

Surrealisme, inaugurant en la revista una secció de la qual només sortiren dos números, el 23 dedicat al cinema i el 24 al cartell. El cartell havia de ser estrictament comercial, de tipografia senzilla i influència americana, persuassius per la distribució dels elements i sense ornamentació, tan sols la fotografia sàviament disposada (28).

Els poemes visuals del surrealisme català, segons Molas el moment més brillant de l'Avantguarda catalana, són escassos. Es pot destacar de Jaume Miravittles *La Foire de Paris* (f.785), de 1928, i també alguns dels manifestos de Dalí, com *Nous límits de la pintura*, que mostren en la disposició del text interessos visuals molt austers.

El mes de gener de 1936, el grup *ADLAN* "Amics de l'Art Nou" fundat el 1932 i que posà tots els seus esforços al servei de l'art contemporani, organitzà una exposició de vint-i-cinc obres de Picasso a la sala Esteva de Barcelona, exposició que provocà en el P.A.C. (Pro Art Clàssic), grup que aglutinava part dels artistes i crítics reaccionaris i contraris a l'art modern, un cal.ligrama crític-humorístic en forma d'ase (f.787).

Però no tots els autors de poemes visuals varen pertànyer als grups futuristes o surrealistes. Miquel Duran i Tortajada, tot i no ésser simpatitzant de les avantguardes, va compondre durant la Guerra Civil espanyola un cal.ligrama en homenatge als aviadors de la República (f.786), semblant al que J.M. Junoy havia dedicat a l'aviador francès Guynemer (29).

## 2.2. LES AVANTGUARDES I LA POESIA VISUAL EN CASTELLA

La poesia visual en llengua castellana va desenvolupar-se bàsicament en els cercles madrilenys, però també la seva influència arribà a altres ciutats espanyoles com Sevilla. En primer lloc cal destacar la figura de Ramón Gómez de la Serna, que a més de ser l'introductor de l'avantguarda futurista, va estar sempre en els nuclis més innovadors d'escriptors i artistes, però independent dels moviments estètics, va crear el seu propi isme, el "Ramonismo", que té a veure amb el cubisme, el dadaisme i fins i tot el surrealisme, sense vincular-se amb cap d'ells (30). La funció introductora de Ramón dels corrents europeus, va ser reforçada per la presència durant la primera Guerra Mundial dels artistes procedents de París, i per l'arribada a Madrid el 1918 de Vicente Huidobro, fundador del *Creacionisme*. Aquests fets afavoriren en les esferes literàries el desig de renovació, que es concretà en el naixement a Madrid de l'*Ultraisme*, moviment amb trets del *Creacionisme*, dels cal·ligrames d'Apollinaire i del futurisme bàsicament.

### 2.2.1. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Ramón Gómez de la Serna, amic personal de Picasso i de Max Jacob, aportà elements d'innegable interès en la seva faceta de dibuixant i poeta i en la d'animador de tertúlies, com la que presidia en el madrileny café Pombo, on els seus membres es distregueren amb l'elaboració de jocs de paraules i dibuixos (f.790) (f.790 a, detall), que ell comenta d'aquesta



manera: "En medio de ese ambiente (...), se han celebrado concursos de palabras expresivas, palabras que debían poner en su escritura su significación gráfica, palabras que nos aproximasen más a las cosas que representan.!" (31), o altres jocs, com l'esborrall de tinta o el "cerdo ciego" que s'havia de dibuixar amb els ulls tancats. També li és propi un gènere que va batejar com *greguerías*, basat en la contemplació de la realitat des d'angles insòlits, en imprevistes superposicions visuals o associacions fonètiques, a base de metàfores i humor alegre i en les que es manifesta el dibuix com a company inseparable de Ramón (32).

Un cal·ligrama que surt dels paràmetres gràfics vistos fins ara, és el titulat *Abanico de Palabras para Sonia Delaunay*, de 1922 (f.788 i f.789) on comparteixen la línia el traç cal·ligràfic del text a base d'adjectius poètics: "Madreperla, Ambrosia.." i el dibuix del vano. En el paper s'especifiquen els colors en que devia anar pintat "Todo lo azul debe ir en blanco sobre el violeta del fondo" (33). Així mateix és original una composició impresa en l'assaig *Ismos* el 1931, "Lo Nuevo" (f.791), que té més el concepte de cartell, cal·ligràfic i ondulat en l'aspecte gràfic, i repetitiu verbalment (34).

### 2.2.2. L'ULTRAISME

L'Ultraisme va sorgir al final dels anys vint, especialment encoratjat per l'originalitat de Ramón Gómez de la Serna, i l'entusiasme del crític, novel·lista i traductor Rafael Cansinos-Asséns, i es situa entre el Modernisme i la Generació del 27. El nom d'Ultraisme va néixer a les

tertúlies de Cansinos-Asséns del café El Colonial o del Café El Pilar, potser per suggeriment de Guillermo de Torre, i fa referència al fet de voler anar més enllà que tothom. El manifest "Ultra" va ser firmat a la tardor de 1918, entre altres per Xavier Bóveda, César A. Comet, Guillermo de Torre, Pedro Garfias i J. Rivas Panedas, i va ser publicat a la revista *Grecia* el 1919. El moviment va durar poc temps, un cop acomplert el seu paper, va desaparèixer als quatre anys de la seva aparició.

Dues són les preocupacions primordials de l'Ultraisme: un sentit de compromís extrem i revolucionari de la novetat i el culte a la imatge com a única forma de generar poesia, mitjançant les seves atrevides metàfores plenes de força, energia i profunditat. Segons Guillermo de Torre, l'imaginisme creacionista signa totes les visions ultraïstes, amb la qual cosa molts poemes "semejan esquemáticos cuadros simultaneístas". L'interès per la imatge el porta a afirmar, en consonància amb els temps moderns, que la pantalla cinematogràfica seria la pàgina més propícia per a projectar els ideogrames i lirogrames ultraïstes (35).

L'ultraisme, segons Guillermo de Torre, pretenia recollir i unificar totes les tendències de l'avantguarda mundial, rehabilitar el poema, donar primacia a la imatge i la metàfora, per abolir en ell el confessionalisme, l'anècdota, el tema narratiu, l'efusió sentimental etc. A la pràctica va preferir els temes de la vida moderna, el maquinisme i el científisme, i relegà a un segon terme la tradició sentimental subjectiva. Entre les seves influències més destacables estan el Creacionisme, el Futurisme, molt evident en algunes composicions tipogràfiques, del que pren el desig de contradir i sobrepassar tot conformisme, i l'entu-

siasme per la màquina moderna, i la capacitat de suggestió dels cal·ligrames d'Apollinaire. Els ultraistes aprofitaren la disposició tipogràfica pròpia dels poetes creacionistes, però el Creacionisme mostrà preferència pels temes clàssics, motius rituals i símbols quietes, mentre que l'Ultraisme és més dinàmic i actual en els temes i formes, però es basa en les normes genèricament creacionistes sintetitzades sobretot en la imatge múltiple.

L'expressió fonamental de l'Ultraisme espanyol es realitza a través de la lírica, essent la prosa poc abundant, mentre que en la pintura es troben en el seu esperit la pintora i gravadora Norah Borges i els pintors Vera i Barradas, i en la música els lleus intents de la pianista Carmen P. Saradas (36). Un tret fonamental de la poesia Ultraista sigui potser com assenyala Germán Gullón, el "trasvase de atributos tradicionalmente asignados a determinadas cosas a otras muy diferentes", en jocs metafòrics i imaginístics que segueixen en part la línia ja iniciada per Ramón Gómez de la Serna en les gregueries. L'humorisme dels ultraistes juga indistintament amb atributs còsmics i sentimentals, en una visió simultaneista de la realitat, sempre diferent i dinàmica, generant un poema antisentimental sense cap anèctoda.

La difusió del moviment va realitzar-se principalment per mitjà de revistes literàries de l'època: *Prometeo*, *Cervantes*, en la qual es publicà el mes de gener de 1919 el manifest "Ultra", que propagà a Espanya l'Ultraisme i contribuí a la seva difusió en els països hispanoamericans. *Grecia*, que va aparèixer a Sevilla l'any 1918 i on es van publicar en els n<sup>os</sup> del 15 de març i del 15 d'abril el "Manifiesto

Ultraísta" i l'"Scherzo Ultraísta" el 1919, mentre que en la breu etapa madrilenya es va publicar en el seu suplement el "Manifiesto Vertical" de Guillermo de Torre, i algunes traduccions de J.L. Borges de poemes francesos i italians: Apollinaire, Max Jacob, Reverdy, Tristán Tzara, Picabia, Marinetti, i alguns alemanys (37).

Guillermo de Torre és autor d'un dels pocs llibres que va donar l'ultraisme: *Hélices*, publicat per l'editorial Mundo Latino, de Madrid el 1923. En ell s'inclouen alguns poemes on la disposició de les paraules trenca l'ordre tradicional, i els cal·ligrames inclosos en la quarta part del llibre *Palabras en Libertad*, *Girándula* (f.792) i *Cabellera* (f.794), que recorda la disposició del cal·ligrama d'Apollinaire *Visée*. Altres composicions de Guillermo de Torre són *Paisaje plástico* (f.793) (*Grecia* 1919) i *Síntesis* (f.795), on es combinen versos en diferents direccions: verticals, esglaonats, curvilinis, circulars, creuats, en corcordància amb el subjecte o qualificatiu.

Juan Larrea Celayeta, emprà recursos diversos en algunes de les seves composicions més visuals, d'aquestes la més coneguda i reeixida és la titulada *Estanque* (f.796) (*Cervantes*, 1919), en la qual alguns dels versos, imiten els reflexos en l'aigua; és important observar que la composició apareix en la seva forma original, amb una lletra cal·ligràfica recta i regular, no tipogràfica. En el poema *Sed* (f.797) (*Grecia*, 1919), destaca per la seva tipografia una E majúscula molt més gran que serveix en els seus tres pals horitzontals com referència acròstica de la frase "es en vano", a la que segueix en sentit descendent, a la manera de la *pluja* d'Apollinaire el vers "ella / no ha /

llorado". En el poema *Esfinge* (Grecia, 1919), apareixen al final del poema tres signes, dos triangulars i un altre en forma de lluna, que simbolitzen els ulls i el nas de l'esfinx (38).

D'Eugenio Montes són destacables alguns dels versos en moviment dels poemes *Paisaje Versiespacial* i *Five o'clock tea* (Grecia, 1919), en els quals també hi ha canvis en la tipografia de les lletres, i en el primer algun vers cal·ligramàtic.

Eliodoro Puche disposa verticalment un dels versos del poema *Silencio* (Cervantes, 1920): "como la plomada", en el qual identifica grafisme i valor semàntic. De José Rivas Panedas és destacable el poema *Tormenta* (f.798) (Cervantes, 1919), escrit en lletra cal·ligràfica, on combina la lletra cursiva minúscula i majúscula, amb signes de puntuació, en separar alguns dels versos amb puntets, versos que, en coincidència amb els seus continguts, prenen en l'acabament una disposició desmaiada.

Isaac del Vando Villar compon un poema titulat *En el infierno de una noche* (Grecia, 1919), en què alguns dels versos estan inscrits per paraules en sentit horitzontal i per síl·labes en sentit vertical, dins la forma dibuixada d'una creu (f.804). Dels quatre angles de la creu surten també en direcció diagonal altres versos.

Pedro Raida Ysmaya aplica en alguns dels poemes canvis de lletra majúscules i minúscules, i disposicions diagonals i superposades dels versos, com en el poema *En el seno de los modernos atletas del canto* (f.800) (Grecia, 1920), o en alguna pàgina del llibre publicat a Sevilla

*Mercedes* (f.801), del mateix any. Adriano del Valle y Rossi té també en alguns dels seus poemes configuracions espacials d'interès com a *Signo Celeste* (f.802) (*Grecia*, 1919).

També Francisco Vighi en la composició *Fuegos Artificiales*, (*Reflector*, 1920), intercala entre els versos de manera irregular, les síl·labes en lletres majúscules considerablement més grans que escriuen "Celestiales fuegos artificiales" (f.803).

Altres autors contribuïren també a l'estètica ultraïsta, com Dámaso Alonso, qui sota el pseudònim de Ángel Candiz publicà en la revista *Grecia* (1920) *Poema Ultraïsta* (f.806). Enmig del poema es dibuixa un quadrat, semblant d'una finestra oberta, on es llegeixen sobre un fons puntejat de nit els versos-constel·lacions d'estels. També alguns dels poemes de Gerardo Diego, relacionat amb el creacionisme, es consideren dins l'estètica ultraïsta, com el poema visual *Atrás* (f.808), publicat a la revista *Grecia* el 1919, però s'aprecia la influència de Huidobro en el llibre *Imagen* (1920). Un cal·ligrama de Ramón de Bastera saluda l'aparició de la revista *Pyrenaica* (f.807), i el poema visual de Manoel Antonio, *Excelsior* (f.805), està escrit en llengua gallega, publicat a *Ronsel*, el 1924 (39).

L'Ultraïsmespanyol influí també alguns autors hispanoamericans, fent que el moviment durés allà més temps. Es destaquen entre els seus representants Jorge Luis Borges, cunyat de Guillermo de Torre, que va portar i defensar l'Ultraïsmespanyol a Amèrica, a les revistes *Prisma* i *Proa*, fins el seu trencament estètic l'any 1927 (40).

### 2.2.3. ELS CAL.LIGRAMES DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Federico García Lorca practicava el dibuix i la pintura, per gust personal i també com complement de la seva visió escènica, ell mateix havia fet alguna vegada els dissenys de vestuari i col.laborat en l'escenografia per a les seves obres teatrals. Entre els seus dibuixos, en els quals és perceptible la influència del cubisme i del surrealisme, trobem alguns cal.ligrames realitzats entre 1929 i 1934. A *Put a y Luna* (f.810) realitzat entre 1929 i 1931 amb tinta xinesa i llapis de colors, veiem com la línia, el traç cal.lligràfic que escriu les diferents paraules, és la mateixa que dibuixa l'animal com a silueta, i la lluna en l'extrem d'un dels traços. No sols es dona la fusió de cal.lligrafia i dibuix, -la paraula pata està escrita en la part de la figura que pot interpretar-se com una pota-, sinó un joc permutacional del substantiu: "Pata, peta, pita, pota, puta", així com la rima de les vocals a "Put a-Luna".

Un altre dibuix cal.ligramàtic és el titulat *Mierda* (f.811) realitzat entre els anys 1934 i 1936. En ell la paraula és escrita tres vegades. En la primera les lletres grans conformen el traç més important del dibuix, que pot interpretar-se com una part d'esquena d'una figura, amb una silueta explícita conformada per la corba de la lletra D. Les altres dues paraules surten per la part esquerra del traç inicial de la M, i remarquen les muntanyes d'aquesta lletra, fins anar a parar a una mena de forat, potser una al.lusió als budells i el seu final.

En altres dibuixos, les lletres o les paraules tenien també un paper important com a signe gràfic i a nivell semàntic, com en *El Marinero Borracho*, on es combina el dibuix amb les variacions de la paraula ROM escrita sobre una botella, la paraula AMOR sobre el pit del mariner i ROMA sobre el seu cap.

Un cal·ligrama de caire molt diferent, de 1934, és el titulat *Rosa de la Muerte* o *Una rosa para Stefan George* (f.809), que va ser realitzat per a un poemari de Ricardo de Molinari; en el dibuix, -una rosa de cinc pètals amb una llarga tija, fulles i les arrels-, la línia és alhora dibuix i cal·ligrafia del poema, en el qual es repeteixen entre altres paraules "muerte, tierra, cuerpo, nunca, madera", i es llegeix al damunt dels pètals "Aire para tu boca", als costats de la tija "agua para tu amor", "fuego para tu ceniza", juntament amb les arrels "Tierra para tu alma" (41).

A nivell gràfic és evident que García Lorca demostra una clara preferència pel traç lineal i cal·ligràfic, apte alhora per al dibuix i l'escriptura, preferència en la qual es considera la possible influència dels versicles corànics que adornen l'Alhambra de Granada, i que Salvador Dalí en un article a *La Nova Revista* destacà com de caràcter oriental, pel traç, síntesi ornamental i cal·ligràfica.

García Lorca començà a partir de 1927 una valuosa correspondència amb Sebastià Gasch, a qui envià nombrosos dibuixos. En ella s'evidencia el cansament del cubisme i l'art pur, en busca de l'abstracció, deixant de fer dibuixos del tipus "natura morta" o "gerros de vidre". Considerar



aquests cal·ligrames com una projecció del surrealisme o no, és cosa difícil, ja que les paraules de García Lorca no semblen confirmar-ho, com llegim en una carta que Lorca enviava a Gasch, després d'haver-li tramés els dibuixos: "Responden los poemas a mi nueva manera espiritualista, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina", cosa que podria aplicar-se també als dibuixos. En la mateixa carta, al parlar d'ells deia:

"Yo he pensado y hecho estos dibujos con un criterio poético-plástico o plástico poético, en justa unión. Y muchos son metáforas lineales o tópicos sublimados, como el San Sebastián y el Pavo real. He procurado escoger los rasgos esenciales de emoción y forma, o de super-realidad y super-forma, para hacer de ellos un signo que, como llave mágica, nos lleve a comprender mejor la realidad que tiene el mundo". (42)

García Lorca manifestava la intenció de convertir els dibuixos en un signe, que ens porti a comprendre millor el món que ens envolta; aquesta consideració del dibuix, de la representació com a signe, entra en una perspectiva reduccionista i sintàctica dels elements gràfics present en alguns poemes de les avantguardes europees contemporànies, així com l'equilibri que intenta trobar en la unió dels criteris plàstico-poètics i poètico-plàstics propis de la poesia visual, que preludien les constants bàsiques de la poesia visual de la postguerra.

### 3. POESIA VISUAL ESPANYOLA DESPRÉS DE LA GUERRA CIVIL

#### 3.1. LA POSTGUERRA I LA RECUPERACIÓ DE LA TRADICIÓ ARTÍSTICA

Reprenem el fil amb la poesia visual espanyola acabada la Guerra Civil, quan tot just comença la segona Guerra Mundial. Espanya havia quedat esgotada després dels anys de lluita, una bona part dels seus artistes i intel·lectuals eren a l'estranger, i la situació del país no era la més adient per atreure i rebre artistes refugiats com en el període 1916-1919, cosa que havia contribuït en bona mida a despertar inquietuds artístiques i literàries en els cercles espanyols. A aquesta circumstància, s'hi afegí el posterior aïllament del règim espanyol respecte dels països veïns, que determinà en la dècada dels quaranta i encara anys després una situació artística de l'avantguarda basada en la continuïtat de les formes anteriors al conflicte.

Més vinculat amb la literatura, el *Postismo*, de vida efímera, sorgí el 1945 representat per Eduardo Chicharro i Carlos Edmundo de Ory, encara que altres autors d'avantguarda s'hi varen vincular, com Juan-Eduardo Cirlot, Francisco Nieva, Angel Crespo i Fernando Arrabal. Segons Rafael de Cózar: "La obsesión por el ritmo, la musicalidad, la experimentación con el lenguaje: aliteraciones, jitanjáforas, rimas internas y juegos de derivación cercanas al letrismo y al concretismo", situen el moviment

espanyol com precedent de la poesia experimental, sense connexions amb els moviments europeus (43).

La recuperació artística s'inicià a Saragossa el 1947 amb el "Grupo Pórtico", que prengué com a referents les obres de Klee, Miró i Torres García, elaborant la pròpia síntesi i estètica. L'any 1948 es formà a Barcelona el grup "Dau al Set" que partia de pressupostos surrealistes i dadaistes, gènesi d'un futur informalisme. El mateix any es creà el "Grupo de Altamira" que promogué les setmanes d'art de Santillana del Mar, les primeres el 1949 i les segones el 1951, interessat per recuperar la problemàtica cultural dels "Artistas Ibéricos" de 1925 i els d'ADLAN de 1932 i que despertà de nou l'afany per recompondre la vella unitat de l'avantguarda, literària i pictòrica.

En els anys cinquanta el règim inicià una via d'aperturisme a Europa, que es traduí artísticament en el recolzament de l'art més pròxim a les avantguardes europees i la seva projecció externa: de 1951 a 1955 es celebraren tres Biennals Hispano-americanes (Madrid, l'Havana, Barcelona), s'inaugurà el primer "Museo Español de Arte Abstracto" a Puerto de la Cruz (Tenerife) i es celebrà a Santander la primera exposició i el primer congrés d'art abstracte. El 1957 es fundaren tres grups "El Paso", "Equipo 57" i "Parpalló". Aquest últim, creat a València, es plantejava de manera genèrica la problemàtica de la integració de les arts. Mentre, "El Paso", de tendències informalistes, participava en la Biennial de Sao Paulo on l'escultor Oteiza aconseguia el primer premi i el Museu d'Art Modern de Nova York comprava quadres de M. Millares i M. Rivera,

fets que representaren per a Espanya una entrada brillant en l'avantguarda internacional.

L'abstracció geomètrica de tendències reduccionistes o òptiques, incidí escasament en aquesta dècada en el panorama cultural espanyol, ja que els més eminents dels seus artistes tingueren París com a centre de la seva activitat, entre ells l'"Equipo 57", racional, objectivista i experimental, o artistes com Eusebio Sempere. L'èxit de la nova avantguarda espanyola era corroborat per la Biennal de Venècia el 1958, on Chillida aconseguí el primer premi a l'escultura i Tàpies el segon a la pintura, reconeixement novament confirmat a Amsterdam el 1959 i després en l'exposició *The spanish painting and sculpture*, en el Museu d'Art Modern de Nova York el 1960. El mateix any es formà en una línia figurativa "Estampa Popular" que prengué la direcció de la crítica social relacionada amb la pobresa del camperol i la classe obrera i l'extensió de la comunicació artística als sectors econòmicament no privilegiats (44).

### 3.1.1. ELS POEMES VISUALS

Els poemes visuals d'aquests primers anys continuaren la tradició anterior a la Guerra Civil, així J.V. Foix componia encara de manera privada algun cal·ligrama, com el dedicat a Joana Givanell pel seu aniversari el 1951 en forma de vaixell (f.814) (45). Joan Brossa iniciava el 1941 la seva poesia visual en una línia experimental vinculada amb el surrealisme i el dadaisme, en poemes de característiques diverses, alguns encara en forma de cal·ligrama (f.812), o més reductius en tipografia i concep-

te en poemes de 1942 i 1947 (f.813). Mostres posteriors són les "Suites de Poesia Visual" de 1959, més properes al llibre objecte cinètic, que estableixen una continuïtat seqüencial en el pas de les pàgines, no exemptes de sorpreses, mentre que recursos semblants als emprats en aquests llibres, com l'ús de fils, eren també presents en poemes experimentals (46). Inscrita en el corrent de recuperació de les avantguardes anteriors a la Guerra Civil, es situa la publicació dels cal·ligrames de Josep Maria Junoy a la revista *Cobalto* (Barcelona, 1945-1947), amb la carta-prefaci de Guillaume Apollinaire.

Entre els pintors i poetes que col·laboraren en el Grup Dau al Set i que han tingut vinculacions amb la poesia concreta, és interessant mencionar Mathias Goeritz i el diplomàtic i poeta Joao Cabral de Melo Neto. El primer, pintor, escultor i poeta visual (f.541 i f.542), dissenyà la portada de la revista d'agost-setembre de 1949, en la que aparegué un article sobre les seves escultures; resident en aquells anys a Espanya, practicava el 1946 una pintura abstracta influenciada per Miró, i dirigia el 1948 la col·lecció *Artistas Nuevos*, que va acomplir una tasca d'apertura de nous horitzonts estètics, al temps que projectava la creació de l'escola d'Altamira (47). El segon, amic de Joan Brossa i que prologà el seu llibre *Em va fer Joan Brossa* el 1951, és ressenyat pels concretistes de *Noigandres* en el manifest de 1958 pel seu discurs directe, economia i arquitectura funcional del vers (48).

### 3.2. LES ARTS ENTRE 1960 i 1975

Cal destacar que si el període de més gran activitat creativa a nivell artístic per a Europa i els Estats Units va centrar-se entre 1963 i 1973, i va decaure després l'activisme artístic-polític, a Espanya això es diferent, i aquests límits no s'ajusten a la nostra realitat, per una part per la distància del nostre país respecte d'aquests països més avançats i per altra per l'especial situació política, amb la descomposició del règim franquista i l'etapa de transició. Aquestes circumstàncies propiciaren una recepció dels corrents internacionals i unes fases de ple rendiment creatiu més tardanes, així com la continuació d'unes actituds que a Europa ja no tenien raó de ser (49).

Ja hem vist com la dècada dels seixanta s'iniciava amb el reconeixement mundial de la pintura i l'escultura d'avantguarda espanyola, a Sao Paulo, Venècia, Nova York, Amsterdam. L'èxit de la nova avantguarda a l'estranger tingué un doble efecte positiu en el món artístic espanyol, per una banda estimular i despertar actituds i consciències nacionals en un desig de connectar amb l'actualitat estrangera i per altra obrir portes a aquests artistes en les galeries i medis artístics més avançats, cosa que repercutí també en benefici de la poesia visual.

Aquestes tendències abstractes, més racionals o informals, es mantingueren en els seixanta, fins aconseguir la introducció en els circuits comercials espanyols, mentre que el Pop-art, el Nouveau Realisme o les tendències derivades del racionalisme abstracte com l'Op-Art, Art

cinètic i Minimal Art tingueren una acceptació desigual. El Pop-Art a Espanya vingué a entroncar en una versió nacional amb alguns dels membres del ja esmentat grup "Estampa Popular", com és el cas de l'"Equipo Crónica", paral·lelament a una creixent consciència sobre una possible funció social de l'art, manifesta en una actitud crítica social i al mateix temps de la fenomenologia de la comercialització dels objectes artístics, especialment entre 1965 i 1966.

En l'"Equipo Crónica", les transformacions i deformacions sofertes per les imatges mostren un llenguatge visual en el qual aquestes són signes, i els signes estan molt propers a les paraules, com a *!América!* *!America!* de 1965, una paròdia dels quadres de Warhol on es repeteix la imatge de Miky Mouse en una retícula quadriculada, excepte en un quadret on es veu l'esclat d'una bomba, i també a *Vietnam*, de 1966, molt propera al llenguatge visual del cinema pels enquadraments i seqüencialització, i del còmic, obres totes dues que tot i ser pintures tenen un llenguatge molt semblant a la *poesia tecnològica* italiana. A partir de 1967 apliquen la juxtaposició d'imatges descontextualitzades, que reflecteixen el món de la tècnica i la indústria i fragments de quadres o personatges de les pintures de El Greco, Velázquez, Zurbarán i Goya, recurs que també veurem aplicat en alguns poemes visuals espanyols.

En els últims anys de la dècada va ser important l'interès en la producció d'art mitjançant les noves tecnologies, les relacions de la tècnica i l'art, però si bé varen generar debats teòrics, la incidència directa en l'obra d'art va ser molt poca (50).

En els setanta va ser l'art conceptual el que influí en la producció artística i de poesia visual a Espanya, com ho havia fet en altres països. En els inicis d'aquesta dècada, un grup d'artistes que seguien les avantguardes internacionals d'aquell moment, es lliuraren decididament a les pràctiques conceptuais i tingueren en el panorama espanyol, que Simón Marchan Fiz considera en aquells anys en un context immobili- lista i reaccionari, una difícil acollida. L'art conceptual a Espanya es vinculà especialment amb el terme de compromís, volia trencar amb la concepció dominant i propugnava propostes de transmissió en els nivells del mateix objecte artístic, la seva creació, recepció, producció i consum. Les actituds conceptuais varen tenir especialment a Catalunya i a partir de 1971 un gran pes, però cal remarcar també els continuats intercanvis amb els grups madrilenys, en el quals destaquen les proposicions d'Alberto Corazón (51).



### 3.3. ELS INICIS DE LA POESIA VISUAL ESPANYOLA

En els anys seixanta es començà a conèixer a Espanya la poesia concreta, bàsicament en dos nuclis diferenciats, Barcelona i Madrid, en els dos casos gràcies als contactes personals i informació rebuda per alguns dels seus artistes-poetes amb els moviments avantguardistes de l'estranger. La recepció del concretisme internacional es va fer en un moment en què aquest entrava ja en una fase experimental, cosa que va condicionar una situació d'assimilació superficial, per no haver seguit les seves passes en el tarannà que el relacionava estretament amb la música i l'art concret i després amb altres experiències artístiques.

Així, sense existir una teoria de base, sense haver "cremat" aquestes etapes, l'actitud bàsica d'aquests primers anys va ser d'experimentació amb el material lingüístic, gràfic i després amb la imatge. L'expansió i maduresa dels autors i grups de poesia visual espanyols va coincidir amb el temps en què es considerava a Europa la "mort" de la poesia concreta, i la poesia visiva-visual italiana es veia amenaçada per la competència de l'art conceptual. Aquesta manca de sincronia afavorí en la recepció d'aquests corrents una actitud de síntesi que condicionada també per la situació político-social espanyola, ha determinat una producció de poesia visual de característiques especials.

La poesia fonètica i fònica, relacionada amb les experimentacions musicals, va ser conreada des dels primers anys de la poesia concreta i experimental a Espanya, especialment en el grup Zaj i després paral.le-

lament al desenvolupament de la poesia visual (52), i també el poema acció i el poema objecte, als que s'al·ludirà molt marginalment en aquest treball (53).

### 3.3.1. TERMINOLOGIA DE CRÍTICS I CREADORS DE POESIA VISUAL.

Genèricament podríem remarcar diferents tendències en l'ús dels termes més emprats entre els centres iniciadors, Madrid i Barcelona. En el primer varen ser els de poesia concreta i poesia experimental, i a Catalunya poesia concreta i poesia visual, encara que també es va emprar esporàdicament el terme de poesia experimental. Amb el temps cada terme anirà acotant les seves parcel·les, fins arribar a la situació actual en què es sol entendre per poesia concreta la més connectada amb les arrels del moviment inicial, per poesia experimental una forma genèrica que engloba totes les modalitats possibles: poema fònic i fonètic, poema acció, etc., i per poesia visual aquella on la imatge, la captació visual, és la protagonista.

Les primeres exposicions a partir de 1965 en l'àmbit madrileny manifestaven en els títols l'arrel concretista: "Poesia Concreta", "Poesia Visual, espacial y concreta", "Poesia internacional de vanguardia" (54), però aviat el terme "poesia experimental" prengué protagonisme: el 1968, Ignacio Gómez de Liaño, el creador del grup de poetes experimentals "Cooperativa de Producción Artística", escrivia :

"En estos últimos años se ha realizado con cierta persistencia una serie de intentos para lograr la incorporación de España a los movimientos experimentales, que, poniendo deliberadamente como punto de partida la poesía concreta, se desarrollan a ritmo acelerado en numerosos países de Europa, América y Asia." (55)

I Mary Ellen Solt destacava dels poetes i la nova poesia espanyola, representada pels grups de Madrid, la seva actitud experimental i els contactes amb els poetes experimentals internacionals (56).

En la crítica catalana es parla en principi de "poesia concreta" com a terme, i de "poesia visual" com a qualificatiu. Maria Lluïsa Borràs en un article del 1969 titulat "Poesia Visual", tan aviat parla de poesia concreta com de poesia visual, i dóna com referència l'article publicat en el suplement literari del *The Times* l'any 1968 (57), que al·ludeix també indiferentment als dos termes, fet aquest que serà constant en la crítica catalana dels setanta:

"La fuerza plástica innegable y contundente de esta poesía visual(...) No es de extrañar, porque en la poesía concreta que los ingleses llaman visual, la palabra ha perdido su valor sintáctico para convertirse en un objeto cuya disposición plástica en el espacio blanco, en el papel, adquiere una carga semántica esencial." (58)

El 1971 es celebrà a Lleida la primera exposició de poesia visual catalana sota el títol de Poesia Concreta, i en l'article de Daniel Giralt Miracle que la comenta en cap moment s'esmenta el terme de poesia visual, sinó exclusivament poesia concreta (59). L'any 1973 es celebren dues exposicions sobre nova poesia a Barcelona. En la primera, titulada "Poesia Visual" a l'escola Eina, Brossa parla de poesia concreta, poesia visual i poesia experimental, i el pintor Ràfols Casamada empra els termes amb la mateixa elasticitat: "Cap a mitjans dels 60, veig la possibilitat d'unir la plàstica a la poesia per medi de la poesia concreta o visual(...) A partir d'aquest moment vaig treballant simultàniament en pintura i poesia visual" (60). La segona es titulà "Poesia Experimental", i aplegà artistes internacionals, del grup de Madrid i catalans. En el comentari a l'exposició Alicia Suárez i Mercè Vidal diferencien dos grans grups, el de la poesia visual i el de la poesia fonètica, però designen el conjunt "poesia experimental" (61).

Per a Josep Iglésias del Marquet en una definició de 1977, el terme Poesia Concreta té en un sentit molt ampli, ja que inclou la conjunció d'elements fonètics i visuals, elements tipogràfiques, l'ús de símbols dels medis del comunicació, la valoració òptima del signe semàntic i de l'espai, i també la integració com part essencial o secundària de la fotografia, del disseny i del gravat". (62)

Com veiem a Catalunya empren indiferentment els termes de concreta i visual aquells crítics i artistes relacionats amb els inicis de la poesia visual.

En els inicis dels vuitanta, segueix a nivell nacional aquesta tendència a considerar "poesia visual" com a qualificatiu i "poesia concreta" com a terme. Així un article a la revista *Batik* de 1980 "Concretismo-80, El veto a la poesia visual", ens parla en poques línies de poesia i poetes visuals, poetes concrets i concretisme, i també de nova escriptura, potser una referència al grup italià "Con el nacimiento, hace unos dos años, del Grupo de Poetas Visuales del Estado español "Nueva Escritura", surgió también la iniciativa de organizar un homenaje a los poetas concretos del Brasil" (63). Així mateix el terme Poesia Experimental no deixa d'emprar-se, J.A. Sarmiento organitza el 1981 a París l'exposició "Espacio poético experimental" (64) i el 1982 publica a la revista *Doña Berta* l'article "Poesia Experimental Española" (65). Víctor Infantes el 1983 considera el terme "experimental" com aglutinador:

"...el término "experimental" por lo general y exhaustivo, comprende no sólo lo "visual", sino toda intención o "experimento" que supone una nueva conciencia a la hora de abordar el poema, dando cabida así a cualquier dirección que adopte el norte creativo del autor; de ahí que en la poesía experimental quepan en discordante armonía todas las posturas y todos los resultados, y quizá este cajón de sastre, a pesar de lo equívoco y dispar, sirva mejor que las clasificaciones parciales y restrictivas." (66)

Però des dels últims anys de la dècada dels vuitanta es manifesta la tendència a revaloritzar el terme de Poesia Visual, per designar la producció catalana. El 1979 s'havia celebrat a la Facultat de Belles Arts de Barcelona la "Trobada de Poesia Visual dels Països Catalans", i el 1982 Xavier Canals organitzava l'exposició "Música-Poesia Visual. Notacions i Connotacions catalanes" a la Fundació Miró. Cirici, al comentar aquesta exposició, estableix la connexió entre la poesia visual catalana i la poesia visiva italiana, i situa el seu origen en els esmentats "Gruppo'63", que vingué a l'escola Eina el 1967, i el "Gruppo 70" (67).

El 1989 es celebraren a Barcelona dues exposicions de poesia visual, en la primera "Poesia Experimental Catalana-Retrospectiva i Mostra", Ramon Salvó tot i partir del terme de poesia experimental, reconeix que "De totes les formes que pren, a casa nostra, la més estesa i coneguda ha estat la Poesia Visual" (68). La segona portà per títol "Primera trobada de Poesia Visual de l'Estat Espanyol", i en ella Xavier Canals vol deixar ben clara la diferència del terme "poesia visual" del de "poesia experimental", ja que amb aquest últim es volen designar un conjunt d'obres amb característiques molt desiguals:

"Hom s'ha mogut, durant molts anys, en un territori confús, on sota el terme de "poesia experimental" hi cabia tot: des del treball amb el so (poesia fònica i fonètica), el treball amb l'acció (poema-acció), els elements tridimensionals (poemes objecte i instal·lacions) fins a les més diverses modalitats d'interrelació paraula-imatge, en els casos més barroers; des de

l'escriptura visual fins al situacionisme o als treballs  
plàstics amb lletres o paraules incorporades". (69)

En resum, sembla apreciar-se en l'actualitat una clara tendència a emprar el terme de "poesia experimental" en els sectors més relacionats amb la literatura o la música, o bé en autors de tendències més semàntiques o menys relacionades amb la imatge, que pot incloure un conjunt de composicions d'interès literari o musical. En canvi els artistes, pintors, dissenyadors i en general aquells que manipulen la imatge, prefereixen el terme de "poesia visual", perquè normalment respon millor a una decidida iniciativa a maniostrar bàsicament amb elements plàstics, sense per això renegar dels valors semàntics.

Tot i així no sempre hi ha concordància sobre l'ús de cada terme, per exemple, en parlar de poesia visual i els seus antecedents més llunyans es sol esmentar els cal·ligrames alexandrins, els poemes visuals del barroc, de les primeres avantguardes, fins arribar al concretisme i l'espacialisme, però per exemple Brossa considera el terme de poesia visual relacionat amb les experiències avantgardistes derivades de la poesia concreta, no amb altres anteriors com els cal·ligrames d'Apollinaire, ja que aquests, tot i donar forma als versos, respectaven el codi literari, i això no és poesia visual, ja que aquesta utilitza la lletra com a objecte, amb les seves pròpies connotacions (70).

### 3.3.2. ELS GRUPS DE MADRID 1962-1972

A Madrid els inicis de la poesia concreta es situen en relació a la informació i l'activitat de Pilar Gómez Bedate i Angel Crespo (71) per mitjà de la *Revista de Cultura Brasileña*, de la que aquest últim era editor, i entorn a l'uruguaià Julio Campal i els diferents grups que seguiren en major o menor mida les propostes concretistes, a més de la visita a Espanya d'Haroldo de Campos els anys 1959 i 1964.

Els primers grups que es crearen en el nucli madrileny varen ser "Problemática-63" (1962), "Zaj" (1964) i "C.P.A" (1965), que iniciaren una àmplia tasca de difusió a nivell nacional i de contactes i projecció a l'estranger, sobretot amb la participació en l'esmentada antologia de poesia concreta de Mary Ellen Solt el 1968. A nivell molt general la seva producció té una base "concreta" i una tendència manifesta a l'experimentació, que començà a introduir els aspectes visuals en els últims anys de la dècada, especialment en el grup "poesia n.o", creat el 1969. És important destacar que en el nucli madrileny la major part de poetes "concrets" o visuals provenen del món de la música o la literatura, al qual accidentalment varen incorporar-se alguns artistes plàstics.

Així doncs, aquesta primera fase, ja sobre la base de la poesia concreta, s'inicià el 1962 amb la fundació del grup Problemática-63, a la seu de les Juventudes Musicales, grup interessat en els aspectes comuns a les arts i la seva problemàtica. En aquest grup entrà Julio Campal com a responsable de la secció literària, amb una intensa aportació didàctica, després Enrique Uribe, ja connectat amb l'*espacialisme* francès, i el



1964 Ignacio Gómez de Liaño i Fernando Millán, que emprengueren una activa tasca amb conferències, seminaris, publicacions multicopiades, exposicions, etc.

A partir de 1965 el grup pren una actitud experimental i organitza exposicions i conferències: una de Poesia Concreta a Bilbao el 1965, a Saragossa de Poesia Visual, Espacial i Concreta el mateix any i a la Galeria Juana Mordó de Madrid "Exposición Internacional de poesía de Vanguardia" el 1966, exposicions que culminaren amb dues setmanes, una de poesia concreta i espacial i una altra de poesia d'avantguarda a Sant Sebastià. En aquest temps entraren en el grup, Ocarte (Juan Carlos Aberásturi), Joaquín Díez de Fortuny, Jesús García Sánchez i José Antonio Cáceres. En aquestes exposicions varen ser mostrats poemes fonètics de Pierre i Ilse Garnier, Franz Mon, Arrigo Lora Totino, Paul De Vree, Henri Chopin i altres, i participaren directament artistes com Adriano Spatola (72).

Enrique Uribe havia participat en el moviment internacional d'experimentació des de la revista *Les Lettres* dirigida per Pierre Garnier en l'àmbit espacialista francès, com podem apreciar en la composició impresa en el *The Times Literary Supplement* de 1964 (f.817) i en la repetició i permutació del text a *Me urge la muerte* (f.819), de 1963, mentre que I. Gómez de Liaño estava més a prop del concretisme alemany de Stuttgart.

Segons F. Millán, Julio Campal treballava el 1964 en poemes combinatoris que es podien llegir en diferents direccions (f.815), però les seves tendències a partir de 1965 s'orienten a composicions més relacionades amb el traç i la cal·ligrafia, pròximes a l'art gestual i als principis

de la *nuova scrittura*, com en el *Caligrama* nº 11, (f.818), de 1966, segons ell "Un comentario con textura. El significado de este texto se ha de hallar en el gesto de la mano humana en contraste con todo lo que representa el periódico, impreso por una máquina" (73). En l'original la cal·ligrafia era de color púrpura, color sofisticat i càlid en conjunció amb el traç de la seva escriptura, reforçant l'oposició amb el text tipogràfic i negre del diari. Aquesta composició, com algunes altres de característiques semblants (f.816), està doncs dins els paràmetres de la poesia experimental, més que concreta-ortodoxa.

Per a M. E. Solt, la composició d'Ocarte (f.822) mostra l'home bombardejat per les frases dels mass-media de comunicació, revistes i periòdics, que suggereixen la imminència de la guerra o la revolució, mentre que el seu cap sembla a punt d'explotar. En la composició de J.A. Cáceres (f.821) sobre una forma circular, una "o" gegant, es repeteixen les lletres de la paraula "feo"; l'original estava pintat en colors verd, daurat i malva, amb tinta i aquarel·la. El poema visual de J.Díez de Fortuny (f.820) de 1966, mostra un espai intermig fosc delimitat per unes formes semicirculars, sobre el qual destaca una columna trencada que en la seva inclinació precipita una filera de lletres "i". J. García Sánchez presenta a *Vibratio IV* (f.824) una altra mostra de les possibilitats de descomposició de la paraula en la qual inclou també els signes, en combinacions espacials tipogràfiques. De F. Millán és la composició titulada *Text 1* (f.823), que M.E. Solt considera molt similar al treball de Hansjörg Mayer (74).

L'any 1964 es va crear a Madrid el grup ZAJ, compost en principi pels músics d'avantguarda Walter Marchetti, Juan Hidalgo i Ramón Barce, grup del qual també han format part pintors com Manolo Millares. En els seus treballs, alguns relacionats amb els moviments espanyols de poesia experimental, empraren sèries musicals per manipular elements concrets i visuals, i dedicaren un especial interès al teatre-participació. Les propostes Zaj parteixen d'una arrel duchampiana i dadaïsta, humorística i corrosiva molt propera a l'art conceptual, del qual en certa manera podem considerar-los precursors, algunes vegades en contacte amb la poesia visual més conceptual, com les seriacions de números de José Luis Castillejo a *La Caída del avión en terreno baldío*, de 1966, el llibre de Juan Hidalgo *Viaje a Argel*, de 1967, considerat també un llibre d'artista, mentre que l'humor és la nota de la gràfica de Walter Marchetti on es dibuixen els recorreguts d'una mosca sobre un vidre i el temps d'immobilitat, també de 1967.

Alain Arias Misson, del qual hem vist en l'apartat anterior algunes composicions (f.650, f.700 i f.701), mantenia en la dècada dels seixanta estrets lligams amb el grup Zaj i els poetes concrets espanyols, amb els quals representà a Espanya en l'antologia de M.E. Solt. El seu és un poema visual-partitura (f.825) sobre un text del místic espanyol Sant Joan de la Creu, en el qual el pentagrama musical es converteix en el suport del text-nota musical. Trobem la seva participació a títol personal, en l'antologia d'Emmet Williams, amb obres de 1966-67, com la titulada "yo.? o no!" (f.826), de característiques repetitives i associatives.

L'any 1965 Ignacio Gómez de Liaño abandonà el grup "Problematica 63" i creà la "Cooperativa de Producción Artística", C.P.A., juntament amb altres poetes, entre ells Herminio Molero i Manuel Queijido, que varen seguir desenvolupant el seu treball amb una clara tendència vers la poesia experimental. Aquest grup funcionà durant tres anys i per circumstàncies diverses, els seus components varen dissoldre la cooperativa després d'una pública autocrítica, firmant un acte de defunció que va ser publicat a la premsa l'any 1969. En el grup participaren en un intent d'integració artistes plàstics propers al constructivisme i l'art cinètic, entre ells Eusebio Sempere.

Representen els membres d'aquest grup en l'antologia de Mary Ellen Solt un poema visual d'Ignacio Gómez de Liaño de l'any 1966 (f.827) que ens mostra una descomposició textual i tipogràfica, en una línia similar la composició de Fernando López Vera (f.828), i un altre d'Herminio Molero on aparentment es manifesta la destrucció de l'escriptura (f.830), i que segons l'autor suggereix les quatre seccions d'una finestra en la qual els vidres són un conjunt de paraules-visió.

El 1967 presentaren dos cicles de conferències a l'Institut Alemany de Madrid amb la participació d'Eugen Gomringer, Reinhard Döhl, Gerard Ruhm i Max Bense, juntament amb una exposició patrocinada per l'Institut Alemany de Cultura de Madrid, titulada "Poesia Experimental- Estudios y teoria, Letras Texto Imagenes", amb la presència i elaboració de texts teòrics d'Eugen Gomringer i Reinhard Döhl. La conferència d'Eugen Gomringer tractà sobretot de la Poesia Concreta i les seves arrels, mentre que Reinhard Döhl va prendre com a referència les relacions entre

text i imatge. Ignacio Gómez de Liaño en la presentació subratllà el caràcter experimental de la poesia visual d'actualitat a Espanya, tot i incidir en l'arrel concretista, el que ell considera "la poesia experimental desde la concreta" i comentà que amb les activitats dels últims anys s'intentava la incorporació d'Espanya als moviments experimentals internacionals; tot i la resistència d'una part de la societat a l'experimentalisme, que és l'únic camí com ho testimonia la ciència (75).

El maig de 1968 un grup de col.laboradors de J. Campal signà una carta en defensa de la seva obra, que es va convertir en l'origen del grup *poesia n.o.*, que va realitzar una important tasca de contacte amb els nuclis europeus sobre les bases del moviment concret. Entre els iniciadors estaven Enrique Uribe, Juan Carlos Aberàsturi, José Antonio Cáceres, Jokin Diez (Joaquín Díez de Fortuny) i Jesús García Sánchez, que havien estat tots ells membres de *Problemática 63*, als quals s'hi afegí Amado Ramón Millán. En el mateix grup *n.o.* comencen el seu treball, deslligats totalment del procés realitzat fins aquell moment Miguel Lorenzo i Francisco J. de Zabala, que abandonaren immediatament les solucions concretes per començar a treballar en el camp de la Poesia Visual, amb tendències pictòriques i escultòriques, entre elles el poema-objecte. El 1970 varen publicar un dels primers manifestos dels grups espanyols "Manifiesto Poesia N.O.", signat per J.A. Cáceres, M. Lorenzo, F. Millán, i F. Zabala, en el qual es destaca el paper atribuït a la imatge, en evident connexió amb algunes de les propostes de la poesia visiva italiana:

"la poesía n.o. se opone a la alienación de la imagen publicitaria capitalista y de sus mitos más aberrantes utilizando, libremente, creadoramente, sus mismas armas" (76).

En cap moment s'esmenta en el manifest la poesia concreta, sinó que tot l'èmfasi està en l'experimentació i en la contestació de la realitat per mètodes diferents als propugnats pels concretistes més ortodoxes. Tot i així algunes declaracions posteriors de membres del grup corroboren la referència concreta, com podem veure a "Una progresion negativa: nueve razones entre otras" de Fernando Millan, publicat el 1970:

"punto 8: Entre lo visual i lo semántico, es necesario intentar una nueva dimensión que sea la superación de ambos. un punto de partida puede ser la utilización de la visualidad de lo semántico tal como propone en cierto modo, la poesía concreta." (77)

Enrique Uribe i Amado Ramón Millán manifestaren tendències més properes al concretisme, així Uribe mostra preferència pels recursos poètics de repetició i permutació sense intencions figuratives a *Concretos Uno*, de 1969. El grup es va dissoldre el 1970, però alguns dels seus membres continuaren el seu treball sols o en grup, així F. Millán conjuntament amb José María Montells i Alfonso L. Gradolí publicaren alguns llibres de poesia visual. F. Millán a *Este protervo Zas* de 1969, recull composicions de 1967 i 1968, algunes de tendències cal·ligramàtiques en la disposició, i de text reductiu i repetitiu, però li són més propis

els poemes o textos-superfície on es contrasten grans lletres negres sobre fons blanc (f.831), línia que segueixen algunes composicions de *Textos i Antitextos* de 1970, com la que té forma de mà (f.832) on és reconeixible el text-forma, d'igual tècnica compositiva que la mà de Peter Mayer (f.603).

Un altre dels llibres de tendència més concreta, és *La Cabellera de Berenice*, de José Maria Montells, on alguns dels poemes aconseguen la identitat semàntica i gràfica, com el titulat *Obertura* (f.834), mentre que en el llibre d'Alfonso Gradolí es manifesten tendències més visuals, com en la composició *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche* (f.835), un collage de retalls de revistes i text, la mateixa tècnica que la poesia visiva italiana. En els primers anys de la dècada dels setanta, tot i la desaparició dels grups madrilenys, comencen a recollir-se els fruits de les nombroses exposicions que aquests organitzaren arreu de la península: 1969 exposició de Poesia Concreta a Salamanca, jornades *n.o.* a Saragossa, el 1970 exposició *n.o.* a la Galeria Eurocasa de Madrid, etc..

La poesia concreta és considerada el 1973 per Julio E. Miranda com carent de definició teòrica i amb escassa incidència en el panorama internacional, tot i que li reconeix haver arribat a constituir-se en un organ flexible, que destrueix el discurs tradicional i incorpora noves formes de bellesa, i que apunta en dues direccions, una més preocupada pels aspectes semàntics i una altra pels visuals. També destaca els companys de treball dels concrets: Angel Crespo, José Maria Iglesias, el grup *Zaj* i el grup *Poliedros* (78).

Els mitjans de difusió varen ser diversos: juntament amb els llibres, cartells i targetes, poemes publicats en antologies internacionals o presentats en exposicions nacionals, revistes multicopiades com *Poliedros*, carpetes com *Situacion uno*, i altres poemes publicats a revistes nacionals i estrangeres, com *Zona Franca* o *The Times Literary Supplement*. Molts dels poetes visuals d'aquests grups seguiren treballant en la dècada dels setanta independentment sobre pautes concretes, espacials o experimentals, i també alguns sobre les bases de la poesia visiva italiana. En els anys immediatament posteriors a l'escissió del grup *n.o.* F. Millán opera sobre l'abstracció del signe lingüístic simultàniament a estructures geomètriques influenciades per l'Op Art, o superposa imatge i lletres com a *Ritmo de rebaño* (f.836).

Altres autors en l'inici de la dècada renunciaren a la dimensió semàntica del poema per dedicar-se exclusivament a la visual. J.A. Cáceres segueix emprant les lletres com a material gràfic, però amb distorsions i moviments (f.829) o combinades amb superfícies retallades. J.C. Aberásturi empra també lletres i xifres en composicions text-superfície, en superposicions alfabètiques (f.837) o en combinació amb imatges (f.838). Zabala experimenta encara en superfícies i formes de tendències geomètriques (f.833). Alguns dels poemes de J.García Sánchez presenten la descomposició de la lletra amb intencions esteticistes, mentre que en altres és novament present la paraula, com a *Gemido* (f.839). Enrique Uribe segueix vinculat a l'espacialisme (f.840) en les fórmules repetitives i Amado Ramón Millán, més proper als valors semàntics (f.841) en composicions de 1973.



### 3.3.3. LA POESIA VISUAL-CONCRETA A CATALUNYA

Alexandre Cirici en un article sobre poesia visual l'any 1982 feia una reflexió molt interessant sobre el predomini de la imatge en la producció catalana i el seu àmbit cultural, i es remuntava al Modernisme en el qual abans que res afirmava que hi havien visions, i encara més en el Noucentisme, en el qual "les nocions derivades del tacte, de les estructures en l'espai i del color dominen i arraconen els continguts ideològics, de reflexió, de sentiment i de moral" (79), i podríem també afegir en aquest predomini de la visualitat el paper vital que jugà el surrealisme en el nostre entorn cultural i el major grau de tolerància aconseguit per la pintura enfront de la literatura durant els anys del franquisme.

Com a primera generació de poetes visuals, es solen considerar Joan Brossa, Josep Iglésias del Marquet i Albert Viladot, tots ells estretament vinculats amb les arts plàstiques, i fins i tot aquests últims practicaven la pintura paral·lelament a la seva activitat literària o professional. En les pintures de J. Iglésias del Marquet s'aprecia la influència de Klee en obres estructural-figuratives de 1958-1960, mentre que entre 1960 i 1965 entronca amb les influències figuratives i Pop durant la seva estada com a estudiant i professor a Vancouver (Canadà), època en la qual va començar la realització d'una sèrie de poemes o composicions visuals on emprà el collage, com la titulada *RY-N-MO* de 1964 (f.845), algunes d'elles amb un toc de "kistch" (80), mentre que en els últims anys de la dècada les seves obres més pictòriques tenen

referències lletristes o de pintura gestual i informalista, influències que veurem es reflecteixen també en la seva poesia visual.

Escoles de disseny com Eina es convertiren en iniciadores i aglutinants de l'avantguarda, així el 1967 organitzà amb la presència de l'italià *Gruppo 63*, una sèrie de col·loquis i conferències sobre temes d'avantguarda en el disseny, la pintura i la literatura, amb la participació italiana d'Umberto Eco i alguns fundadors del M.A.C. (Moviment d'Art Concret). Entre altres coses, es discutí sobre art concret, experimentalisme, avantguarda literària, art cinètic, pop-art i art programat suís-alemany (81). Aquestes sessions testimonien, coincidint temporalment amb les de Madrid, el coneixement i contactes dels artistes i poetes catalans amb els moviments europeus.

El mateix any Brossa publicà els primers poemes concrets a l'estranger, l'any 1967 a la *Revista exterior de poesia hispana* i a la nord-americana *Chicago Revue*, l'any 1968 a la belga *L'VII*, i el "poema amb cartes de joc" (f.851), en el llibre del pintor Ezio Gribaudo *Il peso del concreto* en el que s'inclou una petita selecció de poesia concreta recollida per Adriano Spatola, autor del qual hem vist alguns poemes visuals (f.600 i f.601), i que havia col·laborat en accions amb els grups de Madrid i també en les jornades de l'Escola Eina. El 1970, Brossa, en col·laboració amb Tàpies presentà a la Sala Gaspar l'exposició titulada "Nocturn Matinal", que M.Ll. Borràs considera, tot i que connectada amb la poesia concreta, en una via diferent, totalment original, i on tots els poemes visuals de Brossa es basaven en la lletra A (82).

En el mes de gener de 1971 es celebrà a "La Petite Galerie" de l'Aliança Francesa de Lleida la primera exposició de Poesia Concreta, amb poemes visuals de Viladot, Brossa i Iglésias del Marquet, tres poetes amb una certa trajectòria en aquest tipus de producció. Daniel Giralt Miracle escriu un comentari a l'exposició en la revista *Destino*, i fa una ressenya de la conferència pronunciada per Francesc Vicens "La poesia concreta y el arte contemporáneo", on aquest parteix de les relacions entre la pintura de Matisse i la música d'Antón Webern fins arribar a la coincidència de la moderna teoria de la informació i la psicologia de la percepció. Respecte de la poesia concreta afirma "...la poesia concreta (...) especula con valores que son simultáneamente plásticos y literarios. Con ello la actual poesia concreta está totalmente inscrita en la evolución literaria y artística contemporánea". (83)

J. Iglésias del Marquet creu que la poesia concreta de Viladot es defineix ja el 1968 a *Poster Poemes*, quan aquest, sense tenir notícia del concretisme abandonà el vers lliure i inicià la investigació de noves tècniques d'expressió poètica, per tant la seva obra no és mimètica de novetats importades, sinó que sorgeix per la percepció i sincronia d'una cultura que demana un altre tipus de poesia (84). Per a Cirici els *Metaplasmes* de Viladot (1959) eren ja poesia visual clarament definida (85), i Daniel Giralt Miracle li reconeix com a poesia visual algunes composicions de l'any 1965 a *Nou Plast Poemes i Cartrons Concrets*, i de 1969 *5x1 lais concrets d'homenaje a Antoni Tàpies* (86).

Com a característiques de la producció concreta de Viladot, destaca en diferents obres el seu lirisme visual, la forta intenció política o la

clara significació sociològica, així com l'humor i la ironia, al qual s'afegeix en alguns casos l'erotisme. En alguns poemes fa ús de gravats antics, com en el "Poster-poema" (f.842) de 1968 o en el de 1972 *Amor* (f.843) basat en una antiga il·lustració xinesa sobre els centres corporals d'acupuntura. Altres amb elements més sintàctics i actualitzats, combinen de manera suggerent paraula i imatge, com en el que es llegeix "encara no" (f.844) de 1971.

J. Iglésias del Marquet presenta en els seus poemes posteriors als collages ja esmentats, un llenguatge altament desenvolupat i poètic a nivell gràfic, on coexisteixen també recursos procedents de diferents mitjans. El poema titulat *Bandera tipus parisien* (f.846), de 1970, una possible referència al moviment d'alliberament de la dona, és un collage de fotografia combinat amb pautes geomètriques i informals, algunes musicals, i la seva cal·ligrafia personal, en una línia d'innegables connexions amb els traços informalistes i gestuals d'algunes de les seves pintures de la mateixa època.

En canvi, en un altre poema de 1971 (f.849), simplifica les formes de manera geomètrica i empra les lletres tipogràfiques que repeteixen les paraules "llibertat, pau, mar, acció, ...home" en alineacions geomètriques, amb un quadrat negre al damunt que les tapa i empresona, un poema amb al·lusions polítiques?. En el poema *R. Kennedy* (f.847) de 1972 fa referència possiblement a l'assassinat el 1968 de Robert Kennedy a Los Angeles, tot i que es pot estendre a altres: John F. Kennedy, Martin Luter King, amb el títol inferior "American Folklore, choose your candidate". Altament suggerent i significatiu és també el poema visual

de 1973 on es combinen gràfiques i paraules referents al cosmos i la direcció dels vents amb la silueta de mig cos d'un home posat d'esquena (f.850), o *Tonada per a un infant* (f.848). Com veiem també en Iglésias del Marquet els continguts semàntics o interpretatius estan per sobre dels estètics, però tots dos reeixits en un grau òptim, on podem destacar que a diferència de l'obra de Brossa, inclou el traç personal en el dibuix, la cal·ligrafia i la pintura.

Els temes més propis de la producció de Joan Brossa, es troben ja en poemes realitzats entre 1967 i 1975, en els quals emprava bàsicament les lletres o paraules soles, combinades amb imatges, o imatges soles, tot i que aquestes pautes no són totals, donada la gran llibertat de l'artista en la seva combinació. És igualment en aquesta època quan comença la construcció de poemes objecte en un mètode de materialització de la paraula que observà molt bé Cirici "D'una manera encara més conscient, Joan Brossa ens ha acostumat a tractar els mots com si fossin coses i a manipular-los com fa el prestidigitador amb els naips" (87).

Entre els poemes visuals de Brossa que tenen la lletra com a material bàsic, es destaquen aquells en que la lletra A és la protagonista del poema com a *Cap de Bou*, (f.852) de 1969 i *Barcelona-iman* (f.854) de 1975. A *Elegia al Che*, de 1971, el protagonista és l'abecedari (f.859) (88). En altres les lletres es combinen amb imatges com en el poema on dibuixa una lletra S gran amb el cap i la cua d'un peix en els extrems (f.860), aquell on les lletres són la dent d'una clau (f.858), o el que podríem titular "la llei de l'embut" (f.857).

Però també hi ha poemes compostos només d'imatges, signes i símbols, desprovistos totalment de lletres i paraules, com *Viatge* (f.856) on insinua sobre el taulell d'escacs el camp d'acció del cavall. El codi simbòlic de les cartes de joc és font també d'una sèrie que es va enriquint amb el pas del temps: *Duel* (f.855) amb les espases, o *Espanya 75* (f.853) (89). En resum, és evident que Brossa combina recursos procedents de fonts diverses i va més enllà dels paràmetres establerts; en els seus poemes s'endevina un esperit lúdic i encara algunes referències associatives al món màgic i el surrealisme. Joan Brossa considera que la seva poesia visual és molt anterior al sorgir dels moviments concretistes, i que de la mateixa manera que emprava el codi literari de les lletres, ha sentit la necessitat d'emprar-ne uns altres, passant als signes i els senyals:

"Mudar de codi ha estat per impulsió 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 món darrera ha d'utilitzar el codi alfabètic necessàriament. També en pot fer servir d'altres que l'època li posa a la mà i que no són emprats al servei de cap ètica" (90).

#### 3.4. LA MADURESA DE LA POESIA VISUAL ESPANYOLA. FINS 1975.

El fet d'establir com límit el 1975 per fer un comentari localitzat dels poemes visuals, obeeix a dues raons, una primera és que amb la mort del General Franco es tanca una època sòcio-política-cultural i s'inicia la transició a un règim més obert. En segon lloc, i això és bàsicament el que ens interessa, entre 1970 i 1975 la poesia visual adquirí un respectable grau de maduresa, tant en alguns dels poetes que ja havien començat la producció en la dècada anterior, com en altres que s'iniciaren en la nova dècada.

Després de la desaparició dels grups de Madrid, l'activitat de Gómez de Liaño continuà en solitari, o en col.laboració amb Alain Arias Missón, i coordinà a més els "Encuentros de Pamplona" el 1972, que serviren per promoure l'interés per la poesia experimental en les noves generacions. A Catalunya en aquests anys s'incorporà a la poesia visual el que es coneix com segona generació, iniciada amb Carles Camps i Santi Pau, generació reconeixible en les exposicions realitzades el 1972 a Valls i el 1973 a l'escola Eina de Barcelona. Mentre, s'accentuaven els contactes amb els poetes visuals de la península i amb els moviments estrangers, com es va fer manifest en l'exposició "Poesia Experimental" al Col·legi d'Arquitectes de Barcelona el 1973.

En línies generals, per comentar aquesta producció podríem establir com a pautes la referència a la poesia concreta, la poesia visual-visiva i també la influència de l'art conceptual, a més d'alguns condicionants

temàtics, tot i que en alguns casos són destacables obres que surten d'aquests paràmetres, com el poema cal·ligramàtic de Gabriel Celaya *A pájaros* (f.861) que forma part de *Campos Semánticos*, de 1971.

Entre els poemes d'arrel concretista que treballen bàsicament amb la lletra i els valors semàntics és destacable el de José Miguel Ullán titulat *Caja Express* (f.863), de 1970, inspirat potser en els pictogrames de RENFE, amb influències repetitives espacialistes, el d'Antonio Gómez *Homenaje a Jimi Hendrix* (f.866) de 1972, una al·lusió visual a la seva mort per sobredosi, o l'internacionalment conegut *Lluvia* de Felipe Boso (f.865), autor de la primera antologia de poesia experimental espanyola (91), mentre que el poema d'Antonio L. Bouza *Ginepoema 4* ens ofereix una versió semiòtica-visual del concretisme (f.864).

La imatge en conjunció amb les lletres, la poesia visual, és manifesta en el pintor i poeta Pepe Bornoy (Juan Manuel Cuenca Mendoza) en el poema *Amor* (f.862), i més en la línia crítica de la poesia visiva italiana tenim la composició de Saltés -que practicava una pintura geomètrica-, dedicada a la Coca-Cola (f.872), de 1970, il·lustrador també de la revista satírica *Hermano Lobo*. En la mateixa línia que l'anterior tenim el poema de Diego Lara *Poesía Americana* (f.870), una distorsió del *American nude* de Charles Frazier, o el de Santiago Mercado (f.868), mentre que el de Francisco Pino (f.869) presenta imatge i permutacions semàntiques combinades i Juanjo Fernández fa una denúncia a la no-comunicació sensorial (f.867). Objecte trobat i valor semàntic afegit és el poema *Te espero* d'Ignacio Pérez Piño (f.888), de 1973.



En el llenguatge poètic de la poesia visiva italiana, el poema de Joan Rabascall, artista involucrat en accions i performances conceptuals, *La voz de su amo* (f.877), el de Josep Maria Figueres *Construir una nació* (f.871), una distorsió de la pintura de Kienholz d'igual títol, tots dos de 1974 (92), o el de Joaquim Sala i Sanahuja dedicat a la Coca-cola, (f.873), autor que ens mostra en *Chassé* connexions amb el món de la màgia (f.878). En el poema visual del dissenyador Viçens Bonàs, la imatge i la lletra semblen il·lustrar la dita que compara l'escriptura amb els solcs de l'arada (f.874). De Ramon Canals-Guilera és el titulat *Igualtat* (f.876), i de Santi Pau *Cançó* (f.881), així com la sèrie dels *Jardins de Kronenburg* (93). De Carles Camps alguns poemes són sectors del globus terraquí (f.879), una referència potser a l'ús dels conceptuals de planols i mapes, mentre que altres són més poètics, com el contingut a *La nuu. Contes de l'horitzó*. Gabriel Guasch empra també la cartografia a un nivell més local en el poema *Vila* (f.880) de 1973.

Entre els pintors, Ràfols Casamada simplifica geomètricament l'espai i el fa coincidir amb rudiments geomètrics i numèrics (f.882). A.Tàpies-Barba es recrea en un codi particular (f.875), en el que es considera poesia signica, Xavier Bru de Sala, Andreu Cloquell, Víctor Sunyol i Carles Hac Mor entre altres (94). Altres autors d'aquesta generació són el pintor J.P.Viladecans, Francesc Torres Iturrioz, el portuguès Manuel de Seabra, Jordi Vallés, i J.Brustenga Etxauri.

Són especialment evidents les influències conceptuals en obres com de *conspiración poética* (f.883) de Ullán, una seriació de substantius acabats en "eta", possible ironia sobre la rima tradicional en la poesia

i l'automatisme surrealista (amb implicacions polítiques?), o els jeroglífics indesxifrables (f.885), mentre que també podríem considerar la seriació d'imatges d'Alberto Corazón (f.884) a mig camí del jeroglífic i del poema mut. Castillejo, anteriorment vinculat amb Zaj, segueix experimentant amb la lletra com a material bàsic en *El libro de la letra*, de 1974, mentre que Hidalgo elabora missives-acció, que anys després constituïren un referent per a l'art postal. De F. Zabala tenim un poema objecte de referència duchampiana (f.886), i de Javier Ruiz una seriació d'etiquetes amb el seu nom (f.887), a més de les performances realitzades en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona el 1973, en què Zabala amb la participació del públic recobrí el seu cos amb paperetes on eren escrites paraules relacionades amb la poesia concreta i el convertia en una mena de mòmia, línia en la qual també prenia una posició destacada el ja esmentat Alain Arias Misson, en poemes acció on lletres de mesura gegant en contextos urbans o campestres són l'element protagonista (95). La radicalització conceptual s'observa també en el llibre de Brossa *Pluja*, un conjunt de fulls en blanc lleugerament modificats per l'acció de la pluja sobre les seves pàgines.

La situació política del país en els últims anys del règim franquista es reflecteix en poemes com el de Jesús Falcón sobre Monseñor Añoveros (f.889), *Sí* (f.892) de Ramón Miravittles, *Llibertat* de J.M. Figueras (f.890) i el concebut per Brossa el 1970 (f.891) però realitzat l'any de la mort de Franco.

També el 1975, com a resultat de l'interès general no sols per la Poesia Concreta, sinó també pels aspectes més experimentals i visuals, va ser

publicada *La escritura en libertad, Antología de poesía experimental* per Fernando Millán i Jesús García Sánchez (96), que intentà recollir aquelles obres considerades fonamentals dins el moviment de la poesia concreta, espacialista, experimental, visual i conceptual. En l'antologia es consideren com a principals antecedents el "Lettrisme", els happenings i la "Poesia Concreta" de Gomringer-Noigandres, i com a moviments actuals l'"Espacialisme" francès, la poesia visiva italiana, la poesia semiòtica de Decio Pignatari i Luiz Angelo Pinto i la poesia conceptual, en relació amb l'art conceptual i el grup Art-Language. Poesia Visual no apareix com a terme, sinó en referència a la Poesia Visiva italiana, sense fer cap al·lusió a la influència en l'Estat espanyol. La classificació de l'obra es fa en funció de que aquesta estigui formada per frases, per paraules o per lletres quan no apareix la imatge, i quan ho fa, estableixen dues categories, una primera quan els continguts són semiòtics i s'empren sistemes de significació no lingüístics, o bé quan les obres remetent a l'acció, com a possibilitat teòrica o com a reproducció d'una realitat consumada. Aquest fet fa patent el paral·lelisme amb la situació a l'estranger, i reflecteix la manca de pautes davant la diversitat de les obres i la caducitat dels principis teòrics de les dècades anteriors (97).

En resum, veiem que fins l'any 1975 el tarannà de la producció "concreta" ha seguit aproximadament els mateixos mòduls que en altres països, potser amb un cert retard i amb una manca d'estructura inicial. Es comença amb patrons concrets- experimentals i s'accentuen després en alguns autors les tendències visuals, així com la conceptualització de part de la poesia visual en l'inici de la dècada dels setanta.

### 3.5. LA POESIA VISUAL ENTRE 1975 I 1980

Després de la mort del general Franco i la posterior desmembració del règim, Espanya visqué una situació de replantejament crític socio-polític i artístic. La fase 1975-1982 podríem considerar-la com un paral·lel amb el clima social actiu i contestatari viscut a Europa i Amèrica entre 1966-1973, només amb la diferència que aquí es produí una mena d'acceleració en el desig d'integració respecte de la cultura estrangera però amb un marcat caràcter nacional. L'art conceptual quedà pràcticament desintegrat com a grup a finals de la dècada dels setanta, amb l'aparició com a "novetat" de l'opció coneguda com "pintura-pintura" o "pintura analítica", oposada al concepte d'interdisciplinarietat. En la poesia visual la situació de canvi i transició es manifestà en una posició crítica, sovint humorística i irònica, en un tipus d'obra experimental-provocativa en la via d'accions i happenings d'arrel conceptual, o en una obra que sintetitzava o emprava amb total llibertat la diversitat de llenguatges de les principals vies teòriques de poesia visual de les dècades anteriors.

#### 3.5.1. GRUPS I REVISTES

L'actitud combativa derivada de l'art conceptual més polititzat afavorí la creació de grups entre 1973 i 1978, que tenien en comú l'atac del concepte d'obra d'art com a refugi dels valors estètics establerts i la potenciació dels valors d'ús abans que els de canvi. Desmitificaven

l'obra d'art i també l'excés d'individualisme de l'artista, i es servien de la interdisciplinarietat per crear un ampli camp experimental i dotar de recursos imaginatius més rics el microcosmos artístic. Aquests grups i altres que no arribaren a consolidar-se per manca de continuïtat, imprimiren revistes i fullets de divulgació, algunes vegades de manera gratuïta (98), i empraren en alguns casos el llenguatge i recursos propis de la poesia visual. L'actitud crítica social i política és una constant en el grup madrileny "Atelier Bonanova", creat a Mallorca el 1974, que edita periòdicament col·leccions de targetes, basades en el llenguatge.

En la revista realitzada pels "Pintores Termonucleares" Nacho Chacón i Horacio Sapere el 1976 a Palma de Mallorca, s'observa l'aplicació de mòduls concretistes, experimentals i visuals, que aconsegueixen resultats estètics i altament comunicatius, no exemptes algunes vegades d'una forta càrrega crítica contra les forces de l'ordre, com veiem en la portada per davant i per darrera (f.893), o en diferents pàgines, de llenguatge semàntico-visual molt més poètic i lúdic (f.894 a f.899).

En la revista mallorquina *Neon de Suro*, molt lligada a propostes conceptuals i humorístiques, iniciada el 1975 i que edità normalment números monogràfics de distribució gratuïta, participaren artistes plàstics: Miquel Barcelò amb un número basat en la seqüencialització i la vinyeta "Jeroglífics muts" (f.900), un símil de narració-còmic de reminiscències barroques en el títol. També Andreu Terrades elaborà amb la imatge i la paraula composicions combinatòries (f.901) pròximes a la poesia visual.

A València es formà el 1977 el grup "Texto Poético", integrat inicialment per Rosa Sanz, David Pérez i Bartolomé Ferrando, editant una revista amb el mateix nom. A Santander es va fundar el 1977 el grup "Curano", integrat per R.G. Coloner, Isaac Cuende i R.S. Viadero.

A Catalunya, el grup d'*Éczema*, localitzat a Sabadell, inicià la seva activitat el 1978, i manifestà en la seva actitud multidisciplinària, poètica, literària i artística, alhora crítica i esteticista, connotacions pròximes a la poesia visual. També en aquests anys es consolida la tendència, manifesta en els grups esmentats, a recollir, projectar i transmetre l'obra en formats diferents als normals, una conseqüència de l'anti-convencionalisme conceptual (99). Jordi Vallés, juntament amb Gustavo Vega i J. M. de la Pezuela, varen fundar "Àmbit de Poesia Visual a la Universitat Nova", i Josep Maria Figueres va fundar el grup "Tarotdequinze". La revista *Doc(k)s*, dirigida per Julien Blaine, recull en el número 12, corresponent a l'estiu del 1978, una documentada antologia de poesia visual catalana.

### 3.5.2. SÍNTESI DE TENDÈNCIES EN LA POESIA VISUAL

La coexistència d'opcions artístiques contraposades així com la tradició pluralista de tendències dins la poesia visual afavorí el fet que s'aprofitessin totes les eines o recursos propis de la poesia concreta, espacialista, experimental, visiva i conceptual, en funció de crear una obra de denúncia, comunicativa o senzillament poètica. La síntesi de llenguatges estètics, o la llibertat en el seu ús és pròpia a autors que

iniciaren o projectaren la seva producció en aquesta època, llibertat que recordem ja s'havien pres en l'elaboració del seu llenguatge personal poetes visuals com Brossa o Iglésias del Marquet.

Els poemes visuals del val.lisoletà Jesús Falcón Rodrigo (100), realitzats entre 1974 i 1977 són mostra d'aquesta tendència sintètica: alguns en la línia de la poesia visiva italiana, empren com a base la iconografia tradicional espanyola acompanyada de text, o el llenguatge del còmic amb imatges provinents bàsicament de la publicitat i els mites del cinema, que es transformen mitjançant els "globus" en protagonistes d'accions insospitades (f.902). De la mateixa època són alguns poemes visuals que empren la lletra de màquina d'escriure com a únic mitjà, en un concepte proper als lletristes (f.903 i f.905) i d'identitat forma-significat (f.906), o d'influència barroca (f.904). Julio Alejo, combinava en els seus poemes visuals, alguns cal.ligramàtics i altres eminentment fonètics, recursos tipogràfics, imatges, sanefes, i inversions en el sentit de lectura (101).

El poema *Sonet Concert* (f.907) de Pere Anguera, del *Llibre de sonets*, mostra diferents disposicions sobre l'estructura 4/4/3/3/ del sonet clàssic, de 1978, amb referències potser en el *Sonet de Solé de Sojo* (f.776). El poema de 1979 de J.M. Calleja (f.908) es basa en la figura mítica de la Fama amb la seva trompeta, on l'última O de la paraula ECO és l'orla que la sustenta. El pintor Perejaume aconsegueix una síntesi lírica amb la superposició de la clau de sol sobre la fotografia d'un lliri blanc (f.910), amb reminiscències del *Violon d'Ingres* de Man Ray.

Jordi Vallés dirigeix la crítica contra les nuclears en el poema acció *No! a les Nuclears*, representat a Terrassa el 1979 (f.909).

Les escoles d'art i disseny varen jugar a Catalunya un paper important com a nuclis de trobada i generació d'activitats relacionades amb la poesia visual, primerament Eina, amb les reunions de 1967 i l'exposició de 1973, i també la Facultat de Belles Arts de Barcelona, que va organitzar del 15 al 28 de febrer de 1979 la *Trobada de Poesia Visual dels Països Catalans* (f.911). El mateix any es celebrà a Barcelona l'exposició la *Festa de la Llettra*, dedicada a la lletra i tots els fenòmens associats, cal·ligràfics, tipogràfics, de disseny i també de poesia visual, que tingué el seu precedent en la *Première Fête de la lettre* celebrada a París el 1976, i en les quals destacà la coordinació de Joan Rabascall. La participació en l'exposició catalana d'artistes i poetes nacionals i estrangers fou abundant, també la representació de poesia visual històrica i de les primeres avantguardes (102).

#### 3.5.2.1. La poesia visual de Primitivo Martín Carrero

Entre les obres presentades en la *Trobada de Poesia Visual del Països Catalans* el 1979 a la Facultat de Belles Arts de Barcelona, he considerat interessant mostrar una selecció de les que va exposar Primitivo Martín Carrero, dibuixant, pintor i dissenyador publicitari, que manifestava la síntesi de les diferents propostes vigents des de l'inici del concretisme fins aquelles dates, en una producció emmarcada en un breu lapsus de temps. En els seus poemes visuals és evident la formació



artística: són bàsicament dibuixos i pintures, més que imatges elaborades per altres autors o per la publicitat, i mostren preferència per l'ús del color, del dibuix i el traç personal en la realització de les obres, i una major varietat iconogràfica, basada també en el collage i el fotomuntatge. El conjunt de la seva obra mostra la síntesi de les tendències concretes, experimentals i el predomini en el joc amb la imatge pròpia dels poetes visuals, en poemes cinètics i poemes objecte, i també algunes obres que podríem considerar conceptuals.

Amb el poema visual *NO* (f.922), constituït per la paraula SI. Primitivo aporta la seva visió d'aquesta contradicció en la qual manifestaren la seva interpretació entre altres Edgardo Braga, Walter Cordeiro, Arrigo Lora Totino, Octavio Paz. En aquest cas, la grandària de la composició, la senzillesa del suport i el fet que les lletres siguin fetes a mà, donen al poema una fragilitat paral·lela a l'ambigüitat del missatge. També el poema "Metamorfosis" (f.913) aplica els recursos de repetició, en un tipus de composició de referències barroques.

En composicions com *Circo* (f.921) les lletres emprades són més adients als valors semàntics del tema, disposades en una cartolina negra en forma vertical sobre una línia constituïda per un fil vermell de cosir, en un elemental i senzill poema objecte. El poema *Caracol* (f.918) és una enginyosa contribució a la sèrie anticonsumista que prenia com a motiu la marca Coca-Cola, jugant amb la divergència entre la semiòtica del continent-marca, i el contingut-cargol.

En el poema *Noche* (f.924) la lletra C està retallada en forma de blanca lluna en quart minvant, amb un refilet passional vermell, on també la lletra O sembla assumir una possible funció de lluna plena sobre el negre intens de la nit.

En el poema visual *Cometa* (f.923), el suport és un full de paper quadriculat, amb una fina incisió en diagonal. En aquesta paraula, escrita en una lletra minúscula cursiva amb evidents llaços entre cada paraula, l'última de les lletres es situa en el costat dret de l'esclatxa gràcies a un elàstic allargament del llaç final entre les lletres "t" i "a", llaç que es constitueix així en el cordill de la cometa i la lletra "a" en la cometa mateixa que es sosté en l'eteri espai blanc de la pàgina. Altres poemes s'inscriuen en una línia exempta de valors semàntics, més lúdica o conceptual, com en el poema fet a base d'una inventada escriptura jeroglífica (f.915), o el poema *Carta* (f.912), poemes en connexió amb les tendències més signiques i conceptuals.

Primitivo converteix les cartes de joc en poemes objecte: en la carta del pal d'Oros (f.926), una de les monedes impreses és substituïda per una moneda real d'una pesseta, la carta de l'as de trèvol està parcialment dibuixada i el trèvol està format per les fulles d'aquesta planta (f.927), mentre que en l'as d'espases, la carta dibuixada és el suport per a una espasa mòbil i presta a l'acció (f.925).

Alguns poemes treballen tan sols la imatge, en juxtaposicions fora de context, com en el que es basa en el quadre del Greco conegut com "El caballero de la mano en el pecho", alterat mitjançant la superposició

d'una reixa retallada en cartolina, que augmenta el dramatisme per la disposició de la mà (f.920). Un altre poema visual (f.917) conjuga una imatge fotogràfica i un símbol publicitari, el cos d'una dona nua com a dunes del desert i el camell de la marca de cigarrets CAMEL, una poètica de la imatge no publicitària, amb els símbols publicitaris.

Un altre poema sense paraules és el compost per dues imatges col·locades una al costat de l'altra, a la dreta una imatge fotogràfica en blanc i negre representant l'explosió d'una bomba (f.919), i al costat esquerre una cartolina amb un forat irregular i cremat: l'empremta de la destrucció, una redundància a petita escala dels efectes destructius, una onomatopeia silenciosa, que incideix de nou en l'alteració del suport com part implícita del poema i comunicativa.

Un poema cinètic és el que ens mostra en tres fulls grapats en un extrem primerament la imatge de Mao Tse Tung (f.928) (potser una al·lusió al llibre vermell), en segon lloc un quadrat vermell (una al·lusió als comunistes o rojos, la U.R.S.S.), i per últim la marca publicitària "Coca-Cola", en conjunt una al·legoria a les tres grans potències del moment: Xina, U.R.S.S. i U.S.A., en la qual el color té un evident sentit simbòlic. En el poema *Libertad de Expresión* (f.916), Primitivo combina dos codis de comunicació, les senyals de banderes dels mariners, i el lingüístic.

Amb el poema visual dedicat a la cadira (f.914) entra en contacte directe amb l'espectador amb l'imperatiu "sientate", una altra versió dins les variants sobre cadires (Kosuth, ZAJ), però on el mitjà no és

fotogràfic, sinó un dibuix sobre paper que ofereix la representació descriptiva de l'objecte i en la part del seient cal·ligrafiada la paraula "Sientate" amb la S majúscula de línies sinuoses i amables (103). Com veiem pel conjunt de la seva poesia visual, és l'obra d'un pintor-poeta, on el dibuix i el traç manual confereixen als poemes un segell diferent.

### 3.6. LA POESIA VISUAL ENTRE 1980-1985

Alguns dels poetes experimentals i visuals espanyols s'agruparen en la dècada dels vuitanta per a la publicació i difusió dels seus treballs. Triaren sovint els sobres o carpetes de targetes postals com a mitjà: a Barcelona el 1981 "Teoria 81" que agrupà autors de tota la Península, "3x3=3" de J.M. Calleja, Grupo Texto Poético i Gustavo Vega, o individuals com "al límit del instant" de Gustavo Vega. Una altra carpeta-postal és "si no eres una estrella...estréllate con...", publicada a Sevilla el 1984, dins la col·lecció "escritura 80", coordinada per Pablo del Barco, amb un total de dinou aportacions entre autors i grups. Com a mostra d'aquesta entesa tenim el llibre de poemes visuals coordinat per J.M. Calleja i J.A. Sarmiento, 17, publicat el 1980, amb una introducció de Julien Blaine, on trobem representats poetes de tota la Península i també de les Illes, Canàries i Balears. És representativa de la producció d'aquesta època l'antologia publicada per Julien Blaine en el nº 50 de la revista *Doc(k)s*, corresponent a la tardor de 1982.

També alguns dels grups de la dècada anterior mantingueren la seva activitat, com d'èczema, que es va dissoldre el 1983 després de múltiples i diferenciades publicacions, de tó erudit, d'esperit humorístico-irònic i sovint esteticista. El grup de Reus *Sapigues i entenguis productions* actuà en els primers anys de la dècada dels vuitanta de manera irreverent i provocativa, en un intent d'imbricació i revulsiu en el seu entorn. Sorgiren les produccions de la revista-objecte *CAPS.A.*, de Lola Albarracín, J.M. Calleja, Jordi Cuyàs i Jaume Simón,<sup>juj</sup> es publicaren a Mataró, Vic, i Reus entre 1982 i 1983.

Una metàfora crítica-poètica és evident en el poema d'Antonio Gómez García *Antologia Poética*, en el símil llances-càrregues de bolígraf, testimoni també d'una productiva activitat literària (f.933). Per a José Antonio Sarmiento la televisió dona la imatge del poder implantat per la força (f.937). Altres poemes es refereixen a fets o situacions més concretes, com el de Pablo del Barco, un acròstic vertical sobre la situació de les diferents autonomies (f.929) de 1981, o el de Mata, un poema visual-jeroglífic del mateix any que fa al·lusió al llavors recent "caso Almeria" (f.931), o el poema denúncia d'"Atelier Bonanova" *Paso subterráneo de Cibeles* (f.930), de 1984.

El grup "Texto Poético" es dedicà a la poesia experimental i el poema acció (104), fins 1985 portava editades vuit carpetes, amb propostes insòlites basades en el llenguatge, el joc i el concepte, com *Poesía* (f.932) de 1982, algunes vegades amb la intervenció de la imatge, com *Poema concierto visual* de Ferrando (f.939) de 1984, on la trama que dibuixa les orelles és un pentagrama, amb grans similituds formals amb

la pintura de Mimmo Rotella *In Ascolto*, de 1962. La seva producció però també es presenta de manera individual, com en l'exposició *Escrituras*, celebrada el 1985 a València.

En Gustavo Vega s'alterna l'ús de la imatge, dibuixada o fotogràfica, amb la lletra, normalment de tipografia senzilla, que combina en alguns casos elements de disseny amb poemes de disposició espacial, en fórmules minimalistes i repetitives, o amb visualitzacions onomatopeïques (f.935) de 1981. El pintor-dissenyador, coordinador d'activitats poètiques i crític Xavier Canals, ens mostra la saturació dels mitjans de comunicació de masses i el neguit de l'individu en el poema *No puc recordar la teva veu* (f.934) de 1982.

La influència de les estructures barroques es manifesta en el poema de Javier Darías *Por los infinitos caminos de un poema* (f.941), de 1984. El de Juan José Espinosa presenta un panorama borrós i desgastat sota el títol *La Política*, de la sèrie "Trabajando" i Carmelo Arribas en el poema-collage *El fin del mundo*, ens mostra una mà que té dibuixada en el dit polze la bandera dels U.S.A. (f.936). José Maria de la Pezuela identifica espai i mesura amb les propietats gràfiques i fonètiques de les paraules a *Poema esgrito* (f.943). J.M. Montells es recrea en el poema *Lluvia* de F.Boso (f.865) a *Lágrimas para Felipe Boso* (f.938) de 1984. "Corpa" a *Cartas arqueológicas* combina imatges del segle passat amb trets i lletres cal·ligràfiques i tipogràfiques (f.940) (105).

### 3.7. ELS ÚLTIMS ANYS. 1986-1993

En aquests últims anys la poesia visual, per a alguns experimental o sota altres termes, segueix essent una activitat en que es manifesta la continuïtat d'autors que iniciaren la seva producció en aquest medi en els anys seixanta, i la d'altres que s'incorporaren després, amb la consciència de treballar en un gènere establert i amb tradició, al qual aporten el seu gra de sorra, deixant sovint en segon pla l'actitud crítica que hem vist constantment entre 1975-1985. En general les obres d'aquest període mostren l'assimilació del retorn de la pintura-pintura propi dels vuitanta en un alt grau d'esteticisme, l'ús del color no sols com element significatiu sinó estètic, i l'enriquiment de l'obra amb textures i matisos propis del fer pictòric. Tampoc la via conceptual ha desaparegut, ans al contrari, alguns autors segueixen proposant amb la seva obra una actitud que ja era present en els seixanta en grups com Zaj i que en l'actualitat es contempla com un neo-conceptual, més preocupat que l'original pels acabats i l'estètica de l'obra. Aquesta poesia visual, pel fet d'ésser pensada, sentida i feta en color, com deia Jordi Vallés (106), perd gran part del seu atractiu en les reproduccions en blanc i negre, i el mateix passa amb aquelles que es basen en la fotografia, cosa que es fa palesa en les il.lustracions que acompanyen aquest treball.

Els autors de poesia visual combinen sovint un treball més personal, amb activitats conjuntes, en alguns casos pròximes a accions i performances. Els més actius i prolífics inicien o segueixen en alguns casos la

publicació de la seva obra de manera individual, en edicions de curt tiratge, o bé publicant en revistes especialitzades, com el nº 1 de la segona època de *Metrònom*, de 1987, amb poemes de Carles Ferrer, J.M. Calleja i Felipe Boso. Entre els autors de poesia visual d'aquests últims anys que segueixen una via independent està Eduardo Escala, amb composicions basades en la lletra, la paraula i els signes primordials, en composicions repetitives, permutatives i de tendències geomètriques, com les del *Cuaderno de Agua: Ars de Job* (f.942), en l'etern enigma de les espirals, el ser i el no ser (107).

El 1989 Ramón Salvó organitzà a l'Institut Politècnic de Formació Professional Escola del Treball de Barcelona, una exposició que pretenia presentar la producció de poesia visual catalana, des dels inicis dels anys seixanta fins una mostra de l'obra més recent, sense oblidar una visió dels poemes visuals barrocs. El catàleg recull una visió històrica del fenomen, des dels antics cal.ligrames fins l'actualitat (108).

En l'inici de la dècada dels noranta dues exposicions especialitzades, sota el títol genèric de *Poesia Visual*, una a Catalunya i una altra a Astúries, ens mostren de nou la continuïtat i la intenció d'una projecció i correspondència entre els diferents poetes visuals espanyols. La primera és la celebrada el 1990-91, *Primera trobada de Poesia Visual de l'Estat Espanyol*, on trobem juntes diferents generacions de creadors de poesia visual, des dels iniciadors del moviment fins els que s'han incorporat més recentment. Entre els dinou participants de diferents regions o autonomies, coexisteixen actituds estètiques i conceptuals totalment diferents, en un ampli ventall de possibilitats.



Andalusia ve representada per Ricardo Naise amb *Abdelalí* (f.948) que combina l'element fotogràfic i l'objectual amb la cal·ligrafia àrab. Miester Minio amb una obra de la sèrie *Oh, i Talk and Talk*, de 1988, on sobre un fons blau-violaci apareixen uns gargots il·legibles, Pablo del Barco amb *Estrofa en aleman*, emprà els caràcters cal·ligràfics en oposició als trets publicitaris d'una marca de cervesa alemanya. Juan José Espinosa destaca el tret gestual sobre la sorra en una composició de la sèrie *Escrito en la arena*, emparentada amb el land-art, mentre que Juan de Loza presenta una repetició i seriació conceptual a *Telegramas azules*, una mostra d'art-mail.

Per Catalunya es presenten Xavier Canals amb *TeU*, Guillem Viladot amb *In Memoriam Clitoris*, el poema visual de suaus i alegres matisos colorístics de Jordi Vallés *Il·lusió* (f.949), Joan Brossa amb un "poema visual" en la seva línia de tractament de les "A", i J.M.Calleja amb *Paisatge íntim*. Els catalans manifesten en conjunt reminiscències concretes en l'ús de la lletra tipogràfica, i visuals en la concreció i predilecció per l'objecte o la imatge combinada amb el signe.

Per Canàries el poema de José Antonio Sarmiento *De viaje por Filadelfia, II* (f.944), amb un títol que no sols parodia *Viaje a Argel* del membre de Zaj, Hidalgo, sinó que és també una recreació en l'última obra de Marcel Duchamp *étant donnés: 1er la chute d'eau 2on le gaz d'éclairge* feta entre 1946 i 1966 i que es conserva en el Philadelphia Museum of Art (en aquesta obra de Duchamp hi ha dos elements, la porta per on es mira, i el panorama que es veu pel forat). Juan Hidalgo presenta com a carta de presentació senzillament la capsula poesia de ZAJ de Milà-1989.

De Cantàbria el poema *Poesía eres tú*, de la sèrie 4ª. *Dimensión* de Rafael Gutiérrez-Colomer (f.945), un poema en relleu amb elements geomètrics i òptics. De Castella CORPA (Emilio Sánchez Vicente) *Poema Minimalista* del llibre *Poesía Minimalista, II* (f.947). D'Euskadi *Eros* de Juan Carlos J. Aberasturi on la disposició de la lletra i els objectes segueixen ritmes diagonals.

La participació de Galícia està entroncada també amb l'art conceptual, en el poema sense títol de Xoan Anleo (f.946) en la línia de gràfiques i plànols i de Xavier Seoane *Negro-Vermello*, tres fulles "ferides". De València *Horizonte cansado* de Bartomeu Ferrando, on l'horitzó: un fil de color rosa, abandona la seva tensa situació límit, i l'obra sense títol del músic Xavier Dàrias on sota el rètol "; Canteu Pintures!", interaccionen partitures i un plànol del país valencià en homentage a Antoni Miró.

En general es pot contemplar a nivell artístic en aquesta selecció la pervivència de valors conceptuals, gestual-cal·ligràfics i de poesia visual. Pel que fa a la temàtica, és destacable el retorn a la natura, en elements com el mar, la terra, les fulles, així com una absència evident de sentit crític o compromís polític o social, en tot cas carregat d'efluvis poètics, lúdics o purament conceptuals (109).

La selecció d'autors és molt similar en l'exposició presentada de manera itinerant per Astúries entre 1991 i 1992. En el catàleg, Jaime Luis Martín fa una petita història dels antecedents històrics espanyols fins la dècada dels vuitanta. Les il·lustracions, impreses en color, ens

dónen una aproximació sensitiva a obres de refinada subtileza com la de Ricardo Naise "La esfinge y el prestidigitador", o d'harmonioses gammes coloristes, com "Horitzó al qual s'hi ha enrotllat un troç de paisatge", de la sèrie de Bartolomé Ferrando dedicada a l'horitzó. També en surten beneficiades per la reproducció en color l'obra de Xavier Canals "Relación amistosa", la de Carlos Melendez "Somni", la de Miester Minio "Cantar", o la de J. M. Calleja "Poem" (f.950) on destaca l'abella sobre un fons color plata, amb el groc de la cinta i el vermell de les lletres. Gustavo Vega segueix més interessat per la lletra i el signe, en senzilla i contundent tipografia, i també els elements són mínims en José Manuel de la Pezuela i Goyo Gancedo, mentre que altres obres estan pròximes al poema objecte surrealista, com el llapis de punxes d'António Gómez i les ulleres d'Alejandro Gorafe "Homenaje a Borges" (110).

Alguns dels autors de poesia visual, experimental, fonètica, és a dir atrets per una poesia fora dels marcs convencionals de la mètrica i l'espai, editen la revista *Texturas*, que mostra noves dimensions del text i la imatge. En ella col·laboren alguns dels poetes esmentats en aquest treball, com Eduardo Scala i Bartolomé Ferrando, que mostren línies de treball coherents amb les ja vistes, o altres poetes de tendències tipogràfiques com José Ramón Marcos (f.951). Del conjunt, és interessant destacar algunes composicions que podem considerar relacionades amb la poesia lúdica i la barroca: els poemes palíndroms de Gonzalo Navaza, o els poemes diagramàtics de Bernardo Schiavetta, poemes palíndroms i en lectura de mirall (f.952) (111).

La representació també és múltiple en l'edició de poemes *Poesia Visual*, editada el setembre de 1992 a Mirall de Glaç, coordinada per J.M. Calleja, on estan representades totes les generacions de poetes visuals, amb obres totes molt recents, entre 1990 i 1992: J.C.J. Aberásturi, Nel Amaro, Xoan Anleo, Atelier Bonanova, Pablo del Barco, Joan Brossa, J.M. Calleja, José Luis Campal, Xavier Canals, Corpá, José Criado, Javier Darias, Juan José Espinosa, Bartolomé Ferrando, Antonio Gómez, Gabriel Guasch, Jaime Luis Martín, Francisco Peralto, J.M. de la Pezuela, Luis Pita, Albert Ràfols-Casamada, J.A. Sarmiento, Pep Segon, Xavier Seoane, Josep Sou, A. Tàpies-Barba, Gustavo Vega i Guillem Viladot (112).

Paral·lelament a aquestes mostres i publicacions col·lectives, són nombroses les publicacions individuals de molts d'aquests autors, en les quals es pot seguir l'interés i la recerca en diferents temes, prenent l'objecte, la imatge, la pintura, el gest, la cal·ligrafia, la fotografia, la paraula, el vers, com a elements funcionals i estètics del poema. Només aquest tema, l'estudi de la poesia visual espanyola des dels setanta fins ara, des de la formació d'un llenguatge propi a nivell nacional i el seguiment de la seva evolució, seria ja un objectiu que podria donar peu a un interessant treball de seguiment, però que escapa als límits d'aquest estudi.

NOTES Capítol V.

- 1 Emilio OROZCO DÍAZ, *Temas del Barroco de Poesía y Pintura*, Granada, 1947, pàg. 40
- 2 Joan AMADES, *Costumari Català*, Barcelona, 1982, Vol. I, pàg. 39-42. Dels cartells consultats en la Secció de Gravats, A.H.M.B., alguns porten el nom de l'impressor, la ciutat o la data, però altres no ofereixen cap dada. Dels que porten data, els més antics són de 1823 i 1849, mentre que el més recent amb data és de 1873. La mida de les làmines és aproximadament de 30 x 40 cms., mida que varia segons el marge.
- 3 El reproduïx Víctor INFANTES a "La Poesía Experimental antes de la Poesía Experimental", Cantabria, 1983.
- 4 El cartell va ser trobat també en l'A.H.M.B., Secció Gravats s. XIX.
- 5 Rafael de CÓZAR, *Poesía e Imagen*, Sevilla, 1991, pàg. 362.
- 6 Miguel d'ORS, a *El Caligrama, de Simmias a Apollinaire*, Pamplona, 1976, pàg. 46 ens remet per a més informació a: R.CARBALLO CALERO, *Sobre lingua e literatura galega*, Vigo, Ed. Galaxia, 1971.
- 7 Javier RUIZ, "Laberintos y Pentacrósticos de EL PISTON", a: Poesía, Madrid, nº 3, noviembre-diciembre 1978, pàg. 115-122.
- 8 León María CARBONERO Y SOL, *Esfuerzos del Ingenio Literario*, Madrid 1890, Cap. X.
- 9 Ibidem. pàg. 260. CARBONERO, cita l'obra de Bartolomé COMELLAS *Estudio de Humanidades o Ensayo de versificación en los géneros que ofrecen mayor dificultad*, publicat a Palma de Mallorca el 1872.
- 10 Ibidem. Cap. XIX, pàg. 432.
- 11 Jorge URRUTIA, *El Novecentismo y la renovación vanguardista*, Madrid, 1980, pàg. 72.
- 12 Joaquim MOLAS, *La Literatura Catalana d'Avantguarda 1916-1938*, Barcelona, 1983, pàg. 30-31.
- 13 En el llibre esmentat, imprès a Cadis el 1939 i en el d'Agustín AGUILAR Y TEJERA, *Curiosidades Literarias*, publicat a Madrid sobre 1923, es recullen alguns exemples de cal·ligrames i laberints.
- 14 Jaime BRIHUEGA, *Las Vanguardias artísticas en España 1909-1936*, Madrid, 1981, pàg. 161-164.
- 15 Ibidem. pàg. 183.
- 16 Christopher GREEN, "L'Avantguarda estrangera a Barcelona, 1912-1922" a: *Homenatge a Barcelona- La Ciutat i les seves arts 1888-1936*, (catàleg d'exposició), Barcelona, 1987.

- 17 MOLAS, *La literatura catalana*, pàg. 20-21.
- 18 Giuseppe GRILLI, *Poesia Artificiosa e Metametrica nella Letteratura Catalana*, Napoli, 1985 pàg. 346, segons el peu de pàgina, aquest dibuix fou publicat a *L'Esquella de la Torratxa*, el tretze d'abril de 1917.
- 19 BRIHUEGA, *Las Vanguardias*, pàg. 185.
- 20 Vegeu el llibre d'Enric JARDÍ, *Tres dibujantes: Pidelaserra, Mompou, Junoy*, Barcelona, 1970.
- 21 Josep Maria JUNOY, *Obra Poètica*, Estudi i edició de Jaume VALLCORBA PLANA, Barcelona 1984, pàg. lxvij i lxxiv-lxxv.
- 22 En relació a K.Schwitters vegeu de Joaquim MOLAS, "Les Avantguardes Literàries: Imitació i Originalitat", a: *Avantguardes a Catalunya 1906-1939*, (catàleg d'exposició), Barcelona, 1992, pàg.53-54.
- 23 Enric JARDÍ, *Els Moviments d'Avantguarda a Barcelona*, Barcelona, 1983, pàg. 56-57.
- 24 JUNOY, *Obra Poètica*, pàg. lxxvij.
- 25 MOLAS, *La literatura catalana*, pàg. 43-46.
- 26 Ibidem. pàg. 46.
- 27 Rev. *Blanco y Negro*, Madrid, nº 1.851, 7 Noviembre, 1926.
- 28 MOLAS, *La literatura catalana*, pàg. 72.
- 29 Ibidem. pàg. 31-33.
- 30 URRUTIA, *El Novecentismo*, pàg. 50.
- 31 Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Pombo por Ramón- La Sagrada Cripta de Pombo*, Madrid, 1926, pàg. LXXVII.
- 32 URRUTIA, op.cit. pàg. 51.
- 33 Jérôme PEIGNOT, *Calligraphie-" Du trait de plume aux contre-écritures"*, Paris, 1983, pàg. 122. GÓMEZ DE LA SERNA a *Pombo por Ramón*, esmenta la presència en la tertúlia de Sonia Delauny, i en la novel·la de CANSINOS ASSENS *El movimiento V.P.*, és un dels personatges encoberts, segons URRUTIA, op.cit. pàg. 63.
- 34 Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Ismos*, Madrid, 1975, [1931], pàg. 15.
- 35 Francisco FUENTES FLORIDO, *Poesias y Poética del Ultraismo*, Barcelona, 1989, pàg. 53-54.
- 36 Ibidem. pàg. 13.

- 37 Ibidem. pàg. 21-30: Altres revistes literàries relacionades amb l'Ultraisme varen ser *Los Quijotes*, *Cosmópolis*, *Perseo*, *Alfar*, *Reflector*, *Tableros*, *Horizonte*, *Vértices*, *Tobogán*, *Parábola*, *Ronsel*, *Plural* i *Prisma*, aquesta última dirigida des de París però impresa a Barcelona, amb una important projecció hispano-americana.
- 38 Ibidem. pàg. 213, nota 2.
- 39 BONET, "El Caligrama.." pàg. 23-25.
- 40 URRUTIA, *El Novecentismo*, pàg. 68.
- 41 *Federico García Lorca-Dibujos*, (Catàleg d'exposició) Barcelona 1986, il.173, pàg. 178, il.199, pàg. 188 i il.187. pàg. 184, il.268, pàg.228.
- 42 Patrick FOURNERET, "Dibujos de Lorca; Soportes, técnica y épocas", a: *Federico García Lorca-Dibujos* (catàleg d'exposició), pàg. 78-80. Vegeu també per a una documentació més completa entre les avantguardes pictòriques i literàries catalanes amb les europees i també sobre García Lorca, el catàleg de l'exposició *Avantguardes a Catalunya 1906-1939*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, 16 juliol-30 setembre 1992.
- 43 CÓZAR, *Poesia e Imagen*, pàg. 420-421.
- 44 Per a la situació de l'art espanyol en aquests anys es pot consultar: Gabriel UREÑA, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española 1940-1959*, Madrid, 1982. Vicente AGUILERA CERNI, *Arte y Compromiso Histórico (sobre el caso español)*, Valencia, 1976. Inmaculada JULIAN, *El Arte Cinético en España*, Madrid, 1986. Laurence TOUSSAINT, *El Paso y el Arte abstracto en España*, Madrid, 1983. V. BOZAL; A. GONZALEZ CORDON, i altres: *España. Vanguardia artística i realidad social: 1936-1976*, Barcelona, 1976, i Frco. CALVO SERRALLER, *España. Medio Siglo de Arte de Vanguardia 1939-1985*, Madrid, 1985.
- 45 Ramón SALVÓ TORRES, "Anàlisi de dos poemes inèdits de J.V. Foix" a: *La Vanguardia*, Barcelona, 25 febrero, 1992.
- 46 La producció més experimental de Brossa en llibres i poemes podem veure-la en el catàleg de l'exposició *Brossa 1941-1991*, celebrada a Madrid en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia el 1991.
- 47 UREÑA, *Las vanguardias artísticas*, pàg. 69 i 89-90.
- 48 Vegeu el manifest del grup Noigandres de l'any 1958 en l'antologia de poesia concreta de Mary Ellen SOLT, *Concrete Poetry. A World View*, Bloomington & London, 1968.
- 49 Alicia SUÁREZ ; Mercè VIDAL, "De la "década prodigiosa" a "el sueño ha terminado"" a: *El Descrédito de las Vanguardias Artísticas*, Barcelona, 1980.
- 50 AGUILERA CERNI, *Arte y compromiso*, pàg. 50.

- 51 Simón MARCHAN FIZ, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*, Madrid, 1990, pàg. 273-289.
- 52 Sobre poesia fonètica a Espanya vegeu de Javier MADERUELO, "La Poesia Fonética: un Arte del Siglo XX", en les conferències de Cantabria de 1983.
- 53 En la Comunitat Valenciana s'han celebrat fins ara dues trobades internacionals de poesia acció, la primera el 1989 a Peníscola i la segona "II Festival Internacional de Performance i Poesia d'Acció" en el IVAM de València entre el 18 i 20 d'octubre de 1991.
- 54 Per a més informació sobre les exposicions dels grups madrilenys fins 1973 vegeu: Maria Aurora MARQUEZ, "Poesia Experimental en España" Poesia Experimental, (catàleg d'exposició) Instituto Alemán-Colegio de Arquitectos, Barcelona 1973 i J.A.SARMIENTO, *La otra escritura. Las poesía experimental española 1960-1973*, Cuenca, 1990.
- 55 Vegeu la introducció de GÓMEZ DE LIANO, "Situaciones Probables" a R. DÖHL; E.GOMRINGER, *Poesia Experimental. Estudios y Teoría*. Instituto Alemán y Cooperativa de Producción Artística, Madrid, 1968, pàg. 5-13.
- 56 SOLT, op.cit. pàg. 42-44.
- 57 *THE TIMES Literary Supplement*, London, nº 3.444, february 29, 1968.
- 58 Maria Lluïsa BORRAS, "Poesia Visual" a: *Destino*, Barcelona, nº 1637, pàg. 38.
- 59 Daniel GIRALT MIRACLE, "Postal de Lérida- Exposición de Poesia Concreta" a: *Destino*, Barcelona, nº 1743, 27 feb. 1971, pàg. 35.
- 60 *POESIA VISUAL* (catàleg d'exposició) Escola Eina, Barcelona, juny 1973.
- 61 Alicia SUAREZ; Mercè VIDAL, "Poesia Experimental" a: *Serra d'Or*, Montserrat, nº 173, 15 feb. 1974, pàg. 115-116.
- 62 Josep M<sup>a</sup> FIGUERAS; Manuel de SEABRA, *Antologia da poesia visual europeia*, Lisboa, 1977, pàg. 35.
- 63 Vegeu rev. *Batik*, Barcelona, nº 55 Maig, 1980.
- 64 L'exposició va celebrar-se en la Sala Goya de la "Casa de España en París" del 19 de febrer al 15 de Març de 1981, i participaren entre altres Isidre Carné, José M<sup>a</sup> Iglésias, Jordi Vallés, Pep Segón, Miguel F. Benítez, J. Fernández i José Manuel Pezuela.
- 65 José Antonio SARMIENTO, "Poesia Experimental Española" a: *Dofia Berta*-revista de Poesía, Madrid, nº 3, noviembre 1982.
- 66 Víctor INFANTES, "La Poesia experimental antes de la Poesia Experimental", Cantabria, 1983.



- 67 Alexandre CIRICI, "Diàlegs d'Eina. El grup 63 i l'avantguarda" a: *Serra d'Or*, Montserrat, març 1967, pàg. 67-69.
- 68 Ramón SALVÓ, "Inventari i cronologia de la poesia experimental en terres catalanes", *Poesia Experimental Catalana*, (catàleg d'exposició), Barcelona, 1989.
- 69 Xavier CANALS, "Els límits del poema visual" a: *1ª Trobada de Poesia Visual de l'Estat Espanyol a Catalunya*, (catàleg d'exposició) 1989.
- 70 Joan BROSSA, en el marc de les xerrades del curset de l'Escola del Treball "Poesia Visual", Barcelona, juliol 1990.
- 71 Angel Crespo és considerat l'iniciador de la poesia concreta a Espanya per Pablo del BARCO en l'article "Crisis del Punto y Coma (La Poesia Concreta)" publicat en la *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, nº 50, dic. 1979 pàg.85, J.E. MIRANDA l'esmenta com a company de treball dels grups de Madrid en l'article "Poesia Concreta Española: Jalones de una aventura" publicat a *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 273, marzo 1973, pàg. 221, mentre que M.E.SOLT, op.cit. també el cita com a participant en les exposicions dels concrets, pàg. 42.
- 72 Emmet WILLIAMS, *An anthology of concrete poetry*, Stuttgart-New York, 1967, pàg. 340.
- 73 SOLT, op.cit., pàg. 291.
- 74 Ibid. pàg. 43.
- 75 DÖHL; GOMRINGER, *Poesia Experimental*, pàg. 7.
- 76 El manifest va ser publicat primer a "Situación cinco", Madrid 1970, vegeu: José Antonio SARMIENTO, "Poesia Experimental Española".
- 77 Vegeu el manifest sencer en l'article esmentat de J.A. SARMIENTO, "Poesia Experimental Española". El manifest, havia estat publicat a "Textos i antitextos", Ed. Parnaso, 70, Madrid, 1970.
- 78 MIRANDA, "Poesia Concreta Española.."
- 79 A. CIRICI, "Poesia Visual, novament" a: *Serra d'Or*, Montserrat, nº 279. desembre 1982, pàg. 91-93.
- 80 J.IGLÉSIAS DEL MARQUET, *Poemografies*. Exposició homenatge a la Sala Lleida de la Caixa de Barcelona, Lleida, Maig- juny 1989.
- 81 CIRICI, "Diàlegs...".
- 82 M.LL. BORRAS, deixa constància de la publicació del poema de Brossa i de l'exposició amb Tàpies en sengles articles titulats "Poesia Visual" a: *Destino*, Barcelona, nº 1637, de 1969 i nº 1724, de 1970.
- 83 GIRALT MIRACLE, "Postal de Lérida..".

- 84 J. IGLÉSIAS DEL MARQUET, "La Poesia Concreta" a: *Questions d'Art*, Barcelona, nº 18, 1971.
- 85 CIRICI, "Poesia Visual, novament", pàg. 92.
- 86 GIRALT MIRACLE, "Postal de Lérída.." .
- 87 CIRICI, "Poesia Visual, novament", pàg. 91.
- 88 Aquest poema en el catàleg de l'exposició sobre Brossa del "Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia" febrer-abril 1991, apareix com a concebut el 1971 i realitzat el 1978, Ramón Salvó el reproduceix en el catàleg de l'Exposició "Poesia Experimental Catalana.." i el cita dins *Quadern de poemes*, Ed. Ariel, Barcelona, 1969, mentre que apareix datat en l'antologia de poesia visual europea de FIGUERAS; SEABRA, com poema-poster en l'editorial Saltar i Parar de Barcelona el 1971.
- 89 Vegeu sobre la tesi doctoral de Pilar PALOMER, *La Poesia Visual de Joan Brossa*, Facultat de Belles Arts, Barcelona, 1987.
- 90 *POESIA VISUAL*, (catàleg d'exposició), Eina, Barcelona, 1973.
- 91 Felipe BOSÓ, antologia experimental espanyola publicada a la revista *Azkente*, Bonn, 1972, i també el mateix any *Poesia Hispana*, Madrid, segons PEIGNOT, a *Du Calligramme*, Paris, 1978, pàg. 116.
- 92 Vegeu FIGUERAS; SEABRA, op.cit.
- 93 Santi PAU, *Els Jardins de Kronenburg- Poesia Visual*, Barcelona, 1975. En la introducció del llibre l'autor fa un petit estudi de la poesia visual actual i el seu passat a partir especialment del llibre de Klaus Peter DENKER, *Text-Bilder, Visuelle Poesia international, Von der Antike hiszur Gegenwart*, Köln: DuMont Dokumente, 1972.
- 94 Vicens ALTAIÓ; J.M.SALA-VALLDAURA, *Les darreres tendències de la poesia catalana (1968-1979)*, Barcelona, 1979.
- 95 FIGUERAS; SEABRA, op.cit. pàg. 33-34 i 37-50.
- 96 Jesús GARCÍA SÁNCHEZ; Fernando MILLÁN, *La Escritura en Libertad. Antologia de poesia experimental*, Madrid, 1975.
- 97 Els autors d'aquesta antologia amb el temps prengueren camins molt diferents. Fernando Millán seguí publicant encara fins la dècada dels vuitanta, mentre que Jesús GARCÍA SÁNCHEZ en un article publicat en el nº 1 de la revista *Taifa*, Barcelona, enero 1988, va fer una dura crítica a aquesta antologia i al moviment experimental: "En realidad aquello no pasaba de ser más que un epílogo de los epílogos de las vanguardias europeas de entreguerras, pero con bastantes años de retraso y pocos de avanzada".
- 98 SUAREZ; VIDAL, "De la década prodigiosa..", pàg.98-99.

- 99 Vegeu-ne diferents mostres en el catàleg de l'exposició celebrada en les "Salas Pablo Ruiz Picasso" de Madrid *Libros de Artistas*, del 15 de setembre al 1 de novembre de 1982.
- 100 Del val.lisoletà Jesús Falcón Rodrigo, els primers poemes visuals de 1972 s'inscriuen en un corrent conceptual-concret, que empra les fórmules simplificadores d'esquemes A-B-C.
- 101 Rosa CHACEL, "La Poesía de Justo Alejo", a: *Poesía*, Madrid, nº 9, 1980, pàg. 56-66.
- 102 L'exposició *La Festa de la lletra*, va realitzar-se entre el 18 de setembre i el 6 d'octubre de 1979 en les Galeries Ciento, Eude, Joan Prats, Sala Gaspar i BCD de Barcelona.
- 103 La participació de Primitivo Martín (La Seo d'Urgell 1954- Lleida 1984) en aquesta exposició, està documentada en l'article de Maria Lluïsa Borràs publicat en el diari *Avui* "Poesia visual a Belles Arts", Barcelona, diumenge 18 de març de 1979, pàg. 23. També a la ciutat de Lleida va ser exposada la seva obra, a la Sala Gosé del Col·legi d'Arquitectes, 24 de desembre- 5 de gener, 1984-85.
- 104 El grup *Texto Poético* va organitzar l'exposició *Poesia Experimental* ara a la Sala Parpalló de València, segons consta en la carpeta nº 7, impresa a València el 1982.
- 105 Bona part d'aquests poemes estan impresos en targes postals, que formen part de carpetes editades a Valencia, Barcelona i Sevilla entre 1981 i 1985. Veg. Bibliografia.
- 106 En l'acte de presentació de l'exposició *Primera Trobada de Poesia Visual de l'Estat Espanyol* celebrat en el Centre d'Art Santa Mònica, el 20-X-1989.
- 107 Julio CASTILLO, "Poesia Criptomática. Eduardo Scala", a: *El Paseante*, Madrid, nº 7, 1987.
- 108 *Poesia Experimental Catalana. Retrospectiva i mostra*, (catàleg d'exposició) Institut Politècnic de Formació Professional Escola del Treball, Barcelona, 5-23 juny 1989.
- 109 Vegeu el catàleg en blanc i negre *1ª Trobada de Poesia Visual de l'Estat Espanyol a Catalunya*, Sala Lleida de la Caixa de Barcelona, Octubre 1989, o el catàleg en color *Poesia Visual de l'Estat Espanyol* de la mateixa exposició, imprès el 1990.
- 110 *Poesia Visual*, (catàleg d'exposició) texto de Jaime Luis MARTÍN, Principado de Astúrias, 1991-1992
- 111 Vegeu. rev. *Texturas*, Vitòria, nº 2, 1991-1992.
- 112 *Poesia Visual*, Coordinació J.M. CALLEJA, Terrassa, 1991.

## VI. ALGUNES REFLEXIONS FINALS SOBRE POESIA VISUAL

En el moment actual, 1992, quan ja fa alguns anys que es parla de la postmodernitat i la fi de les avantguardes, en el panorama de les arts coexisteixen tendències molt diferents, sense pretensions d'exclusivitat, i es recuperen aspectes de l'art dels seixanta i setanta, pop-art i art conceptual, la poesia visual mostra també una producció heterogènia, reflex dels diferents moviments poètics que es varen succeir després de la poesia concreta. Com a punt final he considerat interessant fer una revisió d'alguns aspectes que han quedat en segon pla al llarg de l'exposició: la relació entre la poesia visual moderna i contemporània i la històrica, la comparació d'algunes de les seves aplicacions, entre elles la pedagògica i la publicitària, els paral·lelismes entre els seus autors, poetes i pintors, i les característiques dels poemes visuals.

En aquests aspectes: pedagògics, publicitaris, i de relació entre els poemes visuals de tots els temps, hi ha un caràcter comú, i no sols pel que fa a la continuïtat i repetició d'estructures compositives, sinó al desig de joc, de manifestació d'enginy, de novetat, conceptes aquests molt relacionats per a alguns autors amb l'art modern i que estan en l'arrel dels termes *tecnopècnia* i *logodaedaelia*, termes que hem vist aplicats en la denominació de determinats poemes visuals. Ramón Gómez de la Serna afirmava "El deber de lo nuevo es el principal deber de todo artista creador. (...) El Arte es juego de los siglos.." (1).

## 1. POESIA VISUAL I PEDAGOGIA

Al llarg del treball, hem comprovat com algunes vegades la poesia visual havia estat exercici escolar i universitari: els cal·ligrames del col·legi jesuïta de Dôle (f.96 a f.115), el cal·ligrama d'Alcalá (f.327) el 1606, els poemes visuals barcelonesos del 1700 (f.342 a f.351), poemes realitzats per a diferents celebracions, competitives, recepcions de nobles o eclesiàstics, festives, funerals o de cerimònia de doctorat.

En l'actualitat la poesia visual segueix estant una eina de creació artística i literària, també amb aplicacions pedagògiques, com una eina de reflexió sobre la imatge i el llenguatge, la comunitat de materials del dibuix i l'escriptura. Bona mostra en són els tallers de literatura i comunicació de Ramon Besora i Montserrat Vilà, sobre jocs de llengua i recursos per a la creativitat, que han presentat exposicions com "*Sarpiingàlia*": *joc de lletres i paraules*, el 1986 (2).

En la secundària pot convertir-se en una proposta creativa per a alumnes de BUP, en relació al disseny i la literatura. Dues exposicions realitzades a la Casa Elizalde, el 1987 i el 1990, han presentat els poemes visuals i poemes objecte realitzats per alumnes de diferents Instituts de Batxillerat de Barcelona, organitzades pel grup de professors *Disseny BUP*, en el primer cas sobre el tema dels Jocs Olímpics de Barcelona, i en el segon dels quatre elements, aigua, terra, aire i foc. Parteixen de la Idea o motiu que genera el poema, el qual es materialitza en

diferents esbossos, fins realitzar-ne un de definitiu, atenent a la depuració dels elements plàstics i formals.

L'Escola de Disseny Eina i la Facultat de Belles Arts de Barcelona, han estat també importants focus de creació i difusió de la poesia visual, conceptual i experimental, com hem vist en l'exposició *Poesia Visual* d'Eina el 1973, o la *Trobada de Poesia Visual dels Països Catalans*, celebrada en la Facultat de Belles Arts el 1979.

L'estiu de 1990, Joan Brossa ofería en el marc de l'Escola d'Estiu organitzada per l'Escola de Treball de Barcelona, una proposta pedagògica sobre poesia visual per a mestres i professors. Segons Brossa, la poesia visual és l'antítesi dels procediments metodològics, pertany al món màgic. El procés de treball respon a una experiència personal. La pedagogia el que sí pot fer és estimular les possibilitats personals, però, segons ell, no hi ha un mètode per ensenyar-la, tot i que reconeix l'activitat creativa generada en poesia visual per mestres, professors i alumnes, com les ja esmentades exposicions a la Casa Elizalde (3).

Entre les activitats pedagògiques més recents adreçades a professors de Secundària i relacionades amb la poesia visual, està el curset de Ramón Salvó *Poesia Experimental Catalana*, impartit en el ICE de la Universitat de Barcelona [4-3-93 / 13-5-93], que presenta una visió històrica del fenomen i la seva aplicació pedagògica, però que es basa especialment en els autors catalans del segle XX., l'avantguarda clàssica i des de la postguerra fins ara.

## 2. MODERNITAT I TRADICIÓ.

Hi ha aspectes que aproximen la poesia visual del segle XX i la dels segles anteriors, i que manifesten la correspondència que sempre ha existit entre la literatura, la pintura, la música i les arts en general. Artistes, crítics i historiadors han reflexionat sobre els paral·lelismes de l'art i la literatura del segle XX amb altres èpoques, l'Edat Mitjana, el Manierisme, el Barroc, el Romanticisme, i han trobat analogies entre les dues arts, evidents també en la poesia visual, i reconegudes pels propis creadors, que redunden en la seva comprensió, afirmant una via de continuïtat de la tradició, assimilada per l'esperit de modernitat, novetat i ruptura propi de l'avantguarda.

Per a Octavio Paz, autor també de poemes visuals, "Topoemas" (f.558, f.559 i f.612), la Modernitat és una tradició. El que és modern no es caracteritza només per la seva novetat, sinó per ser heterogeni. El culte a la novetat apareix en determinades èpoques de la poesia d'Occident: hi ha èpoques en les quals l'ideal estètic està en la imitació dels antics, i en altres s'exalta la novetat i la sorpresa, com la del Barroc. El que és nou no sedueix pel fet de ser-ho, sinó perquè és distint i actua així com a negació en el temps, entre l'abans i l'ara. Hi ha un corrent arcaitzant present en l'art i la literatura contemporània, el que és vell pot esdevenir modern si es presenta com una negació de la tradició, i es converteix en un inici, fent-se contemporani, "La tradición moderna borra las oposiciones entre lo antiguo y lo contemporáneo, entre lo distante y lo próximo" (4).

Per a Paz el temps contemporani és el de la fi de l'avantguarda, i la crisi de la noció de modernitat. Subratlla la unitat de la poesia moderna d'Occident, per sobre de llengües i cultures nacionals, i afirma que des del seu origen la poesia moderna ha estat una reacció enfront, vers i contra la modernitat, la Il·lustració, la raó crítica, el liberalisme, el positivisme i el marxisme. Els poetes lluiten contra el racionalisme modern i redescobreixen una tradició tan antiga com l'home mateix, l'analogia, la visió de l'univers com un sistema de correspondències, i la visió del llenguatge com el doble de l'univers (5).

Paz destaca les similituds entre el Romanticisme i les avantguardes, dos moviments juvenils, que es rebel·len contra la raó, les seves construccions i raons, a més dels paral·lelismes històrics entre les èpoques corresponents. Per a ell, les primeres avantguardes en la negació del Romanticisme, realitzaven un acte romàntic, que s'inscrivía en la tradició del romanticisme, una tradició que es negava a si mateixa per continuar-se, la tradició de la ruptura (6).

Umberto Eco considera la similitud entre l'Edat Mitjana i la nostra època, en què les dues són civilitzacions visuals, en la primera la catedral era el llibre de pedra, l'anunci publicitari, la pantalla de televisió. Per a Eco una capsula màgica de Cornell o d'Arman, un collage d'Ernst, una màquina inútil de Munari o de Tinguely, no tenen res a veure amb Rafael o Canova, però sí amb el gust estètic medieval. En poesia els centons i endevinalles, els acròstics, recorden a Pound i a Sanguinetti, i els jocs etimològics de Virgili de Bigorre i d'Isidor de Sevilla guarden molta similitud amb alguns escrits de Joyce (7).



Per a Arnold Hauser, l'art modern: expressionista, surrealista i abstracte, va preparar i treballar el camp per a la revalorització del manierisme, i estableix un paral·lelisme entre aquest i l'art modern: "El arte moderno, empero, no sólo reprodujo la revolución manierista, sino que la superó en intransigencia al independizarse totalmente de la realidad natural, no sólo deformando ésta, sino sustituyéndola, además, por construcciones totalmente abstractas o ficticias." La raó de la similitud entre el manierisme i l'art modern té la crisi com a base, la que sacsejà el segle XVI i la que es manifesta ara en la desintegració de l'economia i la societat, la mecanització de la vida, la cossificació de la cultura, l'alienació de l'individu, la institucionalització de les relacions humanes, l'atomització de les funcions i el sentiment d'inseguretat general; així aquest sentiment vital compartit per les dues èpoques dona lloc a formes artístiques anàlogues (8).

Guillermo de Torre, autor de poemes visuals ultraistes (f.792-795), diferencia en els setanta, amb una visió panoràmica del fet artístic, dos aspectes en l'art modern, l'art com a tradició i l'art com a novetat. Considera que el Barroc és a més d'un estil, i un concepte estètic i vital adscrit a una demarcació històrica, un signe i un destí hispànic, present des del Greco a Picasso, des de Churriguera a Gaudí, des de Góngora, Gracián i Quevedo fins Unamuno, Valle-Inclán i Gómez de la Serna, a més d'altres escriptors recents. La continuïtat del Barroc espanyol seria fins i tot més visible en l'art que en la literatura, i vindria ja donada des de l'època medieval, des dels Cristos romànics, i anticipat pel gòtic flamíger. En aquest sentit cita a Ramiro de Maetzu, per a qui "el Barroco es la expresión del esfuerzo hecho por la Edad

Moderna para seguir siendo Edad Media" (9). Aquest barroquisme és present no sols en les lletres castellanés, sinó també en Joyce i Mallarmé, que aproximen el manierisme a l'hermetisme de la poesia contemporània. El barroquisme espanyol queda només interromput pel racionalisme del segle XVIII, que segueix en el segle XIX amb el romanticisme, i en els últims límits, en els inicis del segle XX, situa Ganivet, Unamuno, Valle-Inclán, parcialment Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, i arriba fins a Blas de Otero i Leon Felipe (10). També en Rafael Alberti, a *Cal y canto* (1927), és perceptible un notable gir simultàniament vers el barroquisme culte i l'avantguarda.

### 2.1. TRADICIÓ EN LA POESIA VISUAL MODERNA

Si partim de les classificacions establertes en el primer capítol principalment per a la poesia visual anterior al segle XIX, els cal·ligrames i els laberints i alguns jeroglífics, a més dels diferents recursos literaris i visuals, comprovem que es manté un paral·lelisme amb la poesia visual del s.XX, bàsicament a tres nivells. Un primer que continua la tècnica constructiva i la tendència figurativa dels cal·ligrames. Un segon que es basa en els mòduls estructurals dels laberints, la repetició, la permutació i la combinatòria. El tercer es sustenta en l'ús de la imatge, en dues vessants: la primera dóna a aquesta una lectura simbòlica, similar a la dels jeroglífics, i que en la modernitat està més relacionada amb els llenguatges publicitaris, aplicada en la poesia visual tecnològico-visiva i posteriors derivacions; la segona es

basa en la identitat paraula-imatge, que continua encara la tradició de les xarades, els logogrifs, els "rébus", i els poemes semimuts, també emprada en alguns poemes visuals.

Les comparacions entre diferents èpoques en la poesia visual, solen polaritzar-se entre dos períodes molt determinats, la poesia del s.XX, especialment la de les segones avantguardes, i la de l'època del barroc, mentre que altres autors la fan extensiva a la poesia alexandrina i la de l'Edat Mitjana. Per a Mario Praz "En estos ejemplos la época alejandrina, la Edad Media i el Barroco, revelan el mismo gusto particular", gust que ve reforçat per altres analogies (11).

Víctor Infantes estableix la relació de continuïtat de la tradició, aplicant un terme modern, "experimental", a composicions anteriors al s.XX: "En este sentido la denominación "experimental", volviendo la vista al pasado que es donde la dirigimos aquí, recoge también los fenómenos poéticos que se salían (o superaban) los márgenes y cánones de su época" (12). Si bé podem considerar que "experimental" és un terme apropiat per a definir una actitud oberta a la investigació, a la novetat i al canvi, veiem que aquesta condició es pot aplicar a alguns dels poemes que surten de la norma o trenquen les estructures tradicionals del poema visual barroc, però que en la major part dels casos, aquests es basen en els models difosos pels llibres d'art poètica o pels propis afeccionats, amb uns cànons i models molt concrets que es repeteixen amb un mínim d'innovacions al llarg dels segles.

Tot i que no he dedicat a la poesia fonètica i fònica una atenció especial, vull destacar les paraules de Josep Bargalló Valls, en l'article "Les tradicions de la modernitat", en el qual no sols remarca la tradició de la poesia visual des dels més antics cal·ligrames fins l'actualitat, sinó que estableix paral·lelismes entre la poètica barroca de Francesc Vicent Garcia, a qui s'atribueix el *Laberint a Sta. Teresa* (f.325b), i la poesia catalana del segle XX:

"Tingui raó Saussure, i tot provingui de l'uropeu, o no la tingui, el que és cert és que les paràfrasis fòniques, al rovell de l'ou de la poesia fonètica, formen part de la versificació més tradicional. Ja ho dèiem, tradició i modernitat tenen tants punts en comú que són els llindars històrics, les evolucions marcades en la producció i la reproducció poètica, l'únic que en poden marcar les fronteres. Unes fronteres que són de percepció, de voluntat estètica, però mai no poden ser de desconeixement, d'ignorància. La modernitat ha de conèixer -i reconèixer- la tradició". (13)

Entre la producció de poesia visual del segle XX, cal tenir en compte que no tota ha seguit el ritme de canvi i innovació estructural i formal propi de la connexió amb les avantguardes. En els cal·ligrames sembla manifestar-se amb més claretat la continuïtat de la tradició, des dels cal·ligrames alexandrins fins l'actualitat. La innovació està en els continguts del poema, en el llenguatge literari, i en les imatges. Per a Pozzi, molts cal·ligrames d'Apollinaire poden retenir-se en la memòria

com veritables jeroglífics de l'home modern, elaborats amb humor enginyós: canons, automòbils, corbates, rellotges, pipes, temes que són comuns, i que tenen la seva clau en pintures contemporànies, de Braque a Magritte, però en una funció heràldica, no emblemàtica com en el Barroc (14). Un altre exemple que reflecteix també el moment històric, és el cal.ligrama de Gregory Corso *Bombe*, de 1958, un dels representants de la generació beat nord-americana, que dibuixa la forma d'un bolet atòmic (15), tema també present entre els poemes visuals de Primitivo Martín (f.919). El cinema, un altre tema del S.XX, adopta diferents possibilitats segons els autors i les tendències, en el poema de Dom Sylvester Houédard (f. 970), de 1964, el d'Ernst Jandl (f.971), de 1964, on les lletres "i" i "l", absents de la composició, són els actors d'un film, i entre els ja vistos, el de Pierre i Ilse Garnier (f.566), de 1965, i la visió seqüencial de Leonora de Barros (f.709), el 1987.

Però no tots els cal.ligrames del segle XX incorporen formes noves, com les pregàries de Dylan Thomas en forma circular o d'atxa (f.953), de 1946, o el cal.ligrama en forma de creu de l'americà Jack Hirschman, de 1968 (f.954) (16), o el del religiós de Conca, Carlos de la Rica, que dibuixa la corona d'espines (f.956), de 1972 (17). Alguns dels poemes de Dom Sylvester Houédard són també de temàtica religiosa, en forma de cal.ligrama, com el que representa el cor de Jesús traspasat (f.955), o en jocs palíndroms de paraules (f.957). També són destacables els de Louise de Vilmorin a *L'Alphabet des aveux* (f.958), de 1954 (18), en un discurs tradicional i formes algunes vegades innovadores per al repertori dels poemes visuals.

La presència de la tradició compositiva llatina i barroca, és especialment perceptible en les coordenades de la poesia concreta i la poesia experimental, que reconeixien els nexes amb la poesia barroca de les respectives llengües, ja que no països. Recordem que els iniciadors de la Poesia Concreta són tots nascuts en el continent Sud-Americà. La major part d'aquests poetes són bilingües, de la mateixa manera que gran part dels poetes visuals barrocs dominaven el llatí a més d'altres llengües, i els hi és comuna l'àrea hispano lusitana i centro-saxona europea, a les quals hem reconegut una tradició barroca comuna, sobretot dels poemes visuals del tipus laberint.

La combinatòria del segle XX té relació amb la ciència de la lingüística, la ciència del text, mentre que la barroca es basava en la matemàtica, la combinatòria i el càlcul. Repetició i permutació, són dos termes al·ludits amb insistència per Fahlström i per Gomringer en els primers anys dels cinquanta, juntament amb l'esperit lúdic i la minimalització dels elements, característiques pròpies a aquestes poesies contemporànies i barroques. En la poesia concreta de la dècada dels cinquanta es dona un paral·lelisme amb l'art concret, abstracte, reduccionista i minimalista, aquesta emprà bàsicament les formes quadrades, rectangulars o circulars, geomètriques, de manera semblant a les formes dels laberints barrocs, i apliquen la repetició, la combinatòria i la permutació basades en l'element tipogràfic. També part de les estructures compositives del "Cercle de Darmstad" i del Grup de Viena, estaven molt pròximes als laberints barrocs. La referència barroca era emprada de manera conscient en la composició *Dominikus Zimmermann* (f.579), de Stephen Bann, de 1964. Alguns autors alemanys, conscients

de les similituds entre la poesia contemporània, la barroca i la llatina medieval, consideren que la poesia concreta, en les seves accepcions combinatòries i permutatives, és una resposta al manierisme que iniciaren en el segle XIX Baudelaire i Rimbaud (19).

El grup Noigandres reconeix com a precedent a la seva etapa concretista la influència del barroc ibèric. Haroldo de Campos, creu que el barroquisme es manifestava en el problema de la metàfora, l'estructura i certs problemes semàntics de descomposició de paraules. El barroquisme era present abans de desenvolupar la Poesia Concreta, en el concretisme més geomètric i en l'esperit posterior, on aflorava exactament tota la parafrenàlia barroca, revisada a través d'una òptica concreta (20). Per a Waldemar Cordeiro (f.595), l'art concret és "el barroco de la bidimensionalidad" (21). E.M. de Melo e Castro afirma que els portuguesos són en el fons uns barrocs, i que l'activitat de la poesia experimental portuguesa va estar lligada al verb de tipus immediatament barroco:

"...fazendo uma recuperação dos elementos da poesia dos cancioneiros e da poesia pré-barroca e da poesia propriamente barroca, trazendo-os para o momento actual (para os nossos meios de expressão actual) para as nossas necessidades de comunicação actuais, a par de uma actividade em que a dimensão visual é uma pesquisa do pensamento visual onde há um conceptismo básico" (22).

Aquesta recuperació es fa evident en alguns dels poemes d'Ana Hatherley, professora d'arts visuals i estudiosa de la poesia visual barroca portu-

guesa, que experimenta amb els mòduls constructius propis dels laberints a *Leonorama* (f.577 i f.578), i també en el poema de Liberto Cruz dedicat a Sant Bonifaci (673-755), (f.972), que repeteix el seu nom primer, Winfrid, i el de religiós.

En la dècada dels setanta alguns poemes visuals espanyols evidencien les referències al Barroc: les poesies combinatòries de Campal (f.815), les trames laberíntiques d'Andreu Terrades (f.901), o els laberints de lletres de Jesús Falcón (f.904). També *Metamorfosis* de Primitivo Martín (f.913), adopta aparentment una disposició de laberint de lletres barrocs, quan en realitat l'única cosa que canvia és el gir progressiu de les lletres. La composició que respon plenament a l'estructura del laberint de lletres en simetria central, és la de J. Darias de 1984 *Por los infinitos caminos* (f.941); en el primer quadrat la composició es llegeix des dels vèrtexs fins el centre, i en el segon a la inversa.

Des de Leonardo da Vinci, passant per Caramuel i altres autors del Renaixement i el Barroc, hem vist com la identitat entre paraula i imatge, la imatge convertida en signe lingüístic, donava lloc als logogrifs, els "rébus", xarades, poemes muts, poemes muts-mixtes o semimuts i fins i tot alguna vegada, als jeroglífics. La dialèctica imatge-paraula continua en el s.XX. La introducció de la imatge en els poemes visuals en conjunció amb el text, apropa la poesia visual al jeroglífic barrocs, amb el qual hi ha una comunitat de llenguatge, basada en la imatge com a símbol. Aquesta conjunció troba en el segle XX el precedent immediat en els collages i fotomuntatges dadà i dels constructivistes russos, i s'ha desenvolupat especialment entre la poesia tecno-



lògica italiana i la poesia visual, sovint de característiques similars als llenguatges publicitaris.

René Magritte, reclamat per alguns poetes visuals com un antecedent de la poesia visual en la pintura, reflexionava visualment sobre els valors atribuïts a la imatge en el dibuix de 1928 (f.982) o en l'inclòs a *La parole et la figure*, el 1929, sobre els valors de l'objecte, la imatge i la paraula (f.981). Els "found texts" de Bill Gaglione (f.683), es basen en aquest principi. Una lectura similar sembla precisar el poema d'Alberto Corazón (f.884), o alguns dels poemes muts de Miquel Barceló (f.900), o el dedicat a Marx de Joan Brossa (f.983).

### 3. CORRESPONDÈNCIA ENTRE LES ARTS EN LA POESIA VISUAL

En apartats anteriors he destacat la correspondència entre les arts de la pintura i la poesia, la comunitat de matèries, símbols, suports, i imatges, evident en la poesia visual, especialment en els jeroglífics renaixentistes i barrocs. En la poesia visual del s.XX, aquesta correspondència s'ha manifestat molt més efectiva, i ha implicat totes les arts: l'escultura amb els poemes-objecte, el teatre amb els poemes-acció, la música amb els poemes fònics i fonètics.

Els poemes objecte, han esdevingut veritables escultures, comercialitzades en tiratges limitats. La poesia visual més conceptual, ha emprat una sèrie de mitjans de projecció i distribució atípics, contra els formats tradicionals, que solen convertir-se en capses d'objectes i poemes, en la línia inaugurada per Duchamp.

La poesia fònica, fonètica i d'acció emprà els mitjans de la música i l'espectacle, i es presenta en cintes de cassette i videos. Blas de Otero havia reclamat el 1970 a *Historias fingidas y verdaderas* els nous mitjans de comunicació com alliberadors dels motlles esclavitzants de la impremta per a la poesia: "...la palabra necesita respiro, y la imprenta se torna de pronto el alguacil que emprisiona las palabras entre rejas de líneas. Porque el poeta es un juglar o no es nada. Un artesano de lindas jaulas para jilgueros disecados. El disco, la cinta magnetofónica, la guitarra o la radio y la televisión pueden -podrían: y más la

propia voz directa- rescatar al verso de la galera del libro y hacer que las palabras suenen libres, vivas, con dispuesta espontaneidad." (23).

Els creadors de poesia visual del segle XX, especialment de la segona meitat, ja no són només pintors o poetes, trobem teòrics de la història de l'art: Ana Hatherly, Luciano Caruso, Edward Lucie-Smith, Achille Bonito Oliva, Ignacio Gómez de Liaño. Crítics i dibuixants: Josep Maria Juncy, Ramón Gómez de la Serna. Tipògrafs: Werkman, Hangjörg Mayer. Pintors: Oyvind Fahlström, Albert Ràfols Casamada, Perejaume. Poetes: Apollinaire, Huidobro, Federico García Lorca. Dissenyadors: Décio Pignatari, Dieter Roth, Alberto Corazón.

Són mostra de la correspondència entre les arts i el mutu reconeixement, poemes visuals fets en homenatge a pintors, poetes i músics, de les primeres i segones avantguardes: el dedicat a Mallarmé per Décio Pignatari (f.959), de 1968, a Schönberg (f.960), de 1963, i a James Joyce *An Half Moon for James Joyce* (f.969), de 1964, per John Sharkey. Dedicats a John Cage el poema de Bengt Emil Johnson (f.966) el 1964 i *Pentahexagram for John Cage* (f.697) d'Augusto de Campos, de 1977. Dedicats als artistes plàstics, els de Jiri Kolár a Brancusi (f.961), Joseph Albers (f.962) i Tinguely (f.963), aquest últim de 1962, a Raoul Hausmann *machine mantra* per Dom Sylvester Houèdard (f.968), de 1966, a Kurt Schwitters una mostra d'art postal de Tim Ulrichs (1972-73), a Andy Warhol de Michael Gibbs (f.964) el 1968, a Mondrian del belga Ivo Vroom (f.965) el 1966, a Nicolas de Staël *Seascape* de Nicholas Zurbrugg (f.967) el 1968, *oda a Malevitsch*, un quadrat en negre de Werner Herbst, i un homenatge a Max Bense de Luís Pignatelli el 1972.

### 3.1. ELS PINTORS I LA POESIA EN EL S. XX.

En el segle XX, la poesia es presenta sovint com a "usurpadora" de l'espai pictòric, i la pintura com a beneficiària de la literatura en l'atenció que aquesta li ha dedicat, i en l'ús de la lletra i el text com a matèria pictòrica. La imatge, en comparació amb l'època del Barroc, ja no és només monopoli de pintors, escultors, poetes-pintors i afeccionats, és una part important de les ciències de la informació i la comunicació, del disseny, i del cinema. Els professionals de la imatge, teòrics, crítics, publicistes, artistes, pintors, en fan un ús que no era imaginable segles enrera, i tot això gràcies als avenços tecnològics.

Els pintors han estat capdavanters en la renovació de les funcions i límits de la imatge, la representació de l'espai, de les emocions, la introducció dels ritmes i temàtiques de la modernitat. S'han apoderat en el segle XX de la lletra com a element constructiu en els quadres, suplantant però la seva funció. En els collages de Picasso, un troç de periòdic no és gairebé mai un periòdic, pot ser una ampolla o una pipa, no un element idèntic, sinó una substitució o una alteració. També la relació amb la poesia ha estat molt estreta, els pintors han acompanyat la seva activitat pictòrica de la poètica o la literària, en una implicació reflexiva sobre la pintura i la seva vinculació social i històrica.

La poesia i la pintura estaven per a Picasso íntimament relacionades "La peinture n'est jamais de la prose, c'est de la poésie, elle est écrite en vers avec des rimes plastiques". Picasso fins i tot en alguns moments havia arribat a compondre poemes, segons Françoise Gilot: "Lorsqu'un incident détournait Pablo de son travail, il lui arrivait d'écrire des poèmes touffus et difficiles, manuscrits chargés de ratures et de notes marginales, où parfois les mots étaient soulignés de couleurs différents. Non seulement ils obéissaient à une mélodie linéaire, mais ils se complétaient comme les accords d'une partition orchestrale" (24).

També en Dalí és remarcable l'activitat literària. Segons Giralt-Miracle:

"Dalí va emprar la literatura com una eina de reflexió, quan era jove; com a instrument de provocació i de creació durant l'època de les avantguardes, i com a plataforma publicitària (...) Molt probablement el seu interès per la literatura va ser més conceptual que estilístic. Buscava imatges, expressava impressions, forçava la llengua als límits de les idees- ho va fer indistintament en tots els idiomes que coneixia: català, castellà, francès o anglès- i va conrear tots els gèneres que les necessitats o les circumstàncies li van exigir: articles per a premsa, anàlisi teòrica, assaig, poesia, autobiografia, novel·la, etc." (25).

### 3.2. ELS CREADORS DE POESIA VISUAL

Pintors i literats han estat els principals productors de poesia visual, pinzells i plomes, papers i teles els elements comuns a la pintura i al fet material d'escriure, pintura i poesia han mantingut més afinitats en tots els temps. Possiblement els poemes visuals del Barroc, i especialment els jeroglífics, siguin els que guarden un paral·lelisme més estret amb la poesia visual contemporània, la que empra la imatge, ja sigui fotogràfica, pintada o dibuixada, com a element bàsic de la composició.

Com a mostra de la interrelació de poetes i pintors en el segle XX, veiem que en la primera meitat, una gran part dels cal·ligrames o poemes visuals, són la presentació d'exposicions de pintura, o de poemaris: Junoy a Charchoune i Miró, Huidobro per als seus propis poemes, García Lorca per al poemari de Ricardo de Molinari, Apollinaire per a les exposicions de pintura dels seus amics.

Quan l'autor de poesia visual és un literat que pinta, hi ha més referents plàstics i manuals, com en els poemes visuals d'Iglésias del Marquet. La poesia visual dels poetes, sol estar pensada i feta a nivell d'esbós, i la realització definitiva, deixada en mans de segones persones, dissenyadors gràfics o tipògrafs. Quan no és així, recorren amb freqüència a l'ús de lletres i imatges procedents d'altres mitjans de comunicació. El mateix podem dir d'una gran part dels cal·ligrames i laberints de l'època del barroc, que necessitaven de l'experiència d'un

expert tipògraf. En ells doncs, és absent l'element manual, gestual, i colorístic, o quan ho està, és perquè forma part d'aquests materials, afegint en pocs casos una significació diferent o complementària, com veiem en els poemes visuals de Joan Brossa.

Si és un pintor el que fa poesia visual, hi ha una valoració òptima del color, el traç i la forma, com en els poemes visuals de Primitivo Martín. En la poesia visual dels artistes-pintors, o la dels pintors-poetes, el color i el traç manual solen tenir una importància més gran, els poemes estan dibuixats i pintats, fins i tot en alguns casos les lletres, i també s'empren el traç cal·ligràfic amb intencions estètiques. Sol haver-hi un estudi de la composició més elaborat o de tendències icòniques, tot i que en els poemes conceptuals i sígnics, aquesta diferència no sigui apreciable.

### 3.2.1. ELS MITJANS DE DIFUSIÓ DE LA POESIA VISUAL.

Els mitjans de presentació i de difusió de la poesia visual, manifesten la comunió entre les arts de la poesia i de la pintura, però el fet de la manca de coneixement generalitzat de la poesia visual com a gènere, comporta que es tendeixi a agrupar les seves produccions amb la pintura o amb la poesia, amb les quals comparteix alguns dels seus mitjans de difusió, però sense estar catalogada en totes les biblioteques com a tal, o participar plenament dels canals comercials de les gal·leries d'art, i sense que es conservi com a obra d'art en els museus, comptant amb un fons permanent d'exposició.

La poesia és més lliure que la pintura pel que fa a la dependència del mercat, està menys subjecta a la censura, és més crítica. Algunes d'aquestes característiques han estat assumides també per la poesia visual. Així es dona la paradoxa que alguns poetes i literats que fan poesia visual, no es consideren artistes, sinó poetes, i per això creuen que, tot i exposar en gal.leries, s'alliberen de l'embrutiment del mercat.

Si bé les exposicions reuneixen les característiques d'una exposició de pintura, en una gal.leria d'art o en un museu, i part de la seva difusió i propaganda emprà els mateixos mitjans publicitaris: revistes, premsa, televisió, etc.. la poesia visual troba en el llibre un dels aliats més poderosos per a la seva projecció més durable, en catàlegs, antologies, llibres d'artista i llibres "concrets". Tot i així cal destacar altres mitjans, no propis ni a la poesia ni a la pintura tradicionals, i que sembla ser s'han convertit en exclusius d'aquest tipus de poesia experimental i visual, com són les targes postals, normalment recollides en carpetes d'artistes, a títol individual o col.lectives. També és destacable el paper que han assumit els cartells, o poster-poemes, és a dir la projecció a la que aspira en essència qualsevol poema visual, convertir-se en imatge per a contemplar. Entre ells trobem sèries litogràfiques, serigrafiades, calcogràfiques, etc.



#### 4. LA POESIA VISUAL I LA PUBLICITAT

Des dels temps de la Grècia antiga fins ara, hem vist com els poemes volen gaudir de les prerrogatives exhibicionistes i permanents de la pintura, deixar les pàgines del llibre per convertir-se en objecte de contemplació i adquirir així una projecció pública, alhora mitjà de difusió del poema, notorietat per a l'autor i el destinatari, i sublimació d'uns continguts, prerrogatives aquestes que són compartides per la publicitat. Per a Enric Satué, les imatges publicitàries, han fet més per la cultura visual, estètica, de les majories intel·lectualment modestes, que totes les obres tancades en llibres i museus, i els pintors, dibuixants i il·lustradors que col·laboren en la creació de formes gràfiques de marques, productes i mercaderies, arriben a la immensa majoria i tenen el privilegi de formar part del patrimoni d'imatges de tot un poble (26).

Recordem que per a Umberto Eco les catedrals medievals són un anunci publicitari. Per al futurista Fortunato Depero, tot l'art era publicitari, tots els quadres penjats en els museus eren propaganda o sublimació de persones, religions o fets (27). La publicitat entesa com a comunicació i informació sobre determinats productes, orientada a influir en el públic receptor-consumidor, està lligada al desenvolupament industrial del s.XIX, a la necessitat per assegurar la sortida dels stocks fabricats, en situació de competència. Pintors, dibuixants i il·lustradors, varen col·laborar en el procés de creació de les formes gràfiques de marques, productes i mercaderies, per mitjà d'anuncis o de cartells.

Entre els poetes visuals, tipògrafs i il·lustradors , trobem també en alguns casos aquesta doble activitat, la professional i la purament poètica, com en els cartells literaris i poemes de Giménez Caballero, relacionat amb les avantguardes espanyoles anteriors a la Guerra Civil (f.976 a f.979) (28). Un afany semblant agermana la publicitat i la poesia visual, la necessitat que tenen totes dues, comuna amb l'art contemporani, de fascinar, evocar, seduir, sorprendre i provocar. Per a Enric Satué, un altre factor que agermanà l'art d'avantguarda amb el disseny, va ser el fet de que el primer volgués apropar-se al seu temps:

"El principio ético del arte de vanguardia de no exigir ya "la eternidad como ámbito", tal vez influyera en el proceso de acercamiento del diseño gráfico a las corrientes de las nuevas tendencias formales y a su paulatina integración en la industria, al coincidir la naturaleza del diseño comercial con una de las prerrogativas del nuevo arte: pretender lo efímero como horizonte temporal" (29).

En la publicitat cal renovar continuament les formes i la composició dels missatges implícits, perquè aquests són ràpidament codificats i enumerats, i perden així el seu valor connotatiu, en canvi els missatges visuals tenen en la poesia visual una durabilitat permanent, estètica i poètica. Els poetes visual contemporanis, consideren que si bé són comuns amb la publicitat alguns dels llenguatges de la poesia visual, en aquesta la finalitat no és embrutidora, perquè no preten vendre un article de consum, i així posseeix l'ètica que li manca a la publicitat.

#### 4.1. EL MISSATGE LINGÜÍSTIC PUBLICITARI I LA POESIA VISUAL

Les similituds de la poesia visual i els llenguatges publicitaris es basen en el fet d'emprar el text i la imatge com a base: el dibuix, la pintura, la imatge fotogràfica, per destacar un element sol o combinat amb altres, amb text o sense ell. El text sense imatge es converteix també en un aparent cal·ligrama, o la paraula adopta en algunes de les seves lletres i en relació als seus continguts, valors icònics. La diferència única entre aquest ús dels recursos de la paraula en la poesia visual i en la publicitat, està només en la finalitat. No és el mateix trobar la poètica de la paraula "Moto" (f.989), en una identitat semàntico-gràfica, en la poètica de la forma i el color, que fer-lo d'una marca determinada, a no ser que valorem la poètica de la publicitat. Les estructures dels poemes visuals del tipus laberint, especialment els laberints de lletres, són emprats també alguna vegada en il·lustracions, portades i rètols, però no són el tipus o estructura més idonis per a la comunicació i la persuasió publicitària, que necessita una captació ràpida i contundent.

##### 4.1.1. VALORS ICÒNICS DE L'ALFABET

Tot i que l'alfabet occidental ha perdut la relació d'iconicitat que mantenen parcialment llengües com el xinès, o les possibilitats plàstiques d'escriptures com l'àrab, els seus signes guarden encara relacions icòniques derivades de la seva funció primitiva, com exemplifica el

poema-reflexió de Fábio M. Leite (f.711). Podriem establir aquesta relació icònica en el valor individual de la lletra, en l'alfabet com a sistema de signes, o en els valors o possibilitats visuals de determinades paraules. Els rètols publicitaris i els anagrames d'algunes marques, empren també aquests recursos, així com algunes lletres s'han convertit en el nostre context social en denotatives de determinats serveis.

Algunes de les lletres vocals de l'alfabet occidental, posseeixen en la seva senzillesa de traç unes característiques que en determinades paraules aconsegueixen graus òptims d'identitat amb els valors semàntics i també d'expressivitat. Per a poetes i tipògrafs, les lletres han estat motiu d'inspiració i de reflexió, i sovint els hi han estat atribuïdes propietats simbòliques, recordem el poema en forma de i grega de Pascasio de San Giovanni (f.247), i les composicions que tenien com a motiu gràfic la lletra O (f.255 i f.256) (30). El mateix recurs és emprat per Joan Salvat Papasseit a *Marxa Nupcial*, en la paraula *Connubi* (f.767), per J.M. Calleja a *Eco* (f.908), Ladislav Novak a *Gloria* (f.547). La lletra O és també un dels motius principals en els poemes de Francesc Soriano García a *Moto* en l'articulació de la forma (f.989), *Pompas* (f.991), on la lletra O s'eleva i es multiplica en l'espai-cel, i a *Golf* (f.990) en la seva absència.

Hem vist com Mirella Bentivoglio treballava amb les lletres E i H, a les que concedia també un valor simbòlic (f.678 i f. 679). Brossa incideix en la lletra A (f.852 i f.854), sòlida i constructiva, en poemes visuals i poemes-escultura com el del Velòdrom d'Horta (Barcelona), i també

altres lletres, soles o combinades amb imatges. Una altra lletra, la i, és el motiu central del poema *Lluvia* de Felipe Boso (f.865).

Per a Ramón Gómez de la Serna, la lletra O del seu nom, estava unida a la seva idiosincràsia i essència personal "Yo nací para llamarme Ramón, y hasta podría decir que tengo la cara redonda y casi llena de Ramón, digna de esa gran O sobre la que carga el nombre, y que es exaltada por todo él y por su acento, que nunca olvido al escribirlo y que solo la imprenta me escamotea porque las mayúsculas no suelen estar acentuadas" (31). Els concursos de paraules organitzats en la Sagrada Cripta de Pombo (f.790), ens ofereixen també nombrosos exemples de l'adequació de l'alfabet als valors semàntics i visuals de les paraules, i són un testimoni lúdic de l'enginy present en la concepció i comprensió de l'alfabet com a imatge suggeridora.

L'alfabet com a concepte i com a conjunt ha estat la base de poemes de J.M. Junoy, Kurt Schwitters, Louis Aragon, Joan Brossa. De la mateixa manera, els poemes alfabètics, especialment en ordenacions acròstiques, són un gènere de llarga tradició en la literatura occidental, especialment la religiosa. Entre els publicistes espanyols que han emprat recursos similars als d'aquests poemes visuals, tenim el de "Iman Films" de E. Crous Vidal (f.985), de 1933 (32), i el de "Netol", de F. Vila Rufas "Cesc", de 1958 (f.986) (33).

#### 4.1.3. XARADES I JEROGLÍFICS PUBLICITARIS

La poesia visual es mou algunes vegades en l'exploració dels valors de la paraula com a imatge i de la imatge com a paraula, situació que hem vist reflectida en els logogrifs, xarades, "rébus" i poemes muts mixts, especialment en l'època del barroc. En els segles XIX i XX, trobarem aquest ús aplicat a la publicitat o a la recreació.

En l'emblema de l'empresa de Barcelona "Molinet, Torra y Sala", de l'últim decenni del segle XIX, es combinen les imatges, les síl·labes i les lletres d'aquests cognoms en una composició mixta (f.975). Es dibuixa el molí, la torre i una ala, juntament amb la síl·laba "net" i la lletra "S". Molt més senzill és l'emblema de la casa "Mariano Castells", que al·ludeix amb els tres castells que coronen els respectius cims a aquest cognom (f.974). Es substitueixen determinades lletres de l'alfabet per objectes, elements o imatges de forma o disposició similar, com en el conegut cartell del Wisky "Ballantines", en el qual les figures verticals de les dues elles, són substituïdes per siluetes d'una parella, i la lletra i per una ampolla de la mateixa marca.

Un exemple de recreació basat en la xarada, és el *Cuento Baturro* (f.980) publicat en la revista *Blanco y Negro*, el 21 de desembre de 1924, que comença així "¿ Quién es la Nicolasa ? Es la muchacha más bonita del pueblo, que tiene un novio bien plantado a quien le sienta adorablemente el uniforme..". Entre els jeroglífics com a recreació, en un concepte totalment allunyat del renaixentista, és destacable l'aportació al gènere de Pedro Ocón de Oro.

#### 4.1.2. EL TEXT COM A ELEMENT CONSTRUCTIU. ELS CAL.LIGRAMES

Entre els primers exemples de cal.ligrames impresos en els llibres, no sols varem trobar els alexandrins, sinó també els que havien compost els tipògrafs i impressors com a demostració de les possibilitats de la impremta. El mateix va succeir amb la cal.ligrafia. Enric Satué, es refereix a les composicions cal.ligràfiques del s.XIX (f.410) en les quals la cal.ligrafia d'estil ornamental es converteix en imatge, i també als textos tipogràfics de les portades dels llibres renaixentistes en forma de copa, de base de làmpara, i considera que res tenen a veure amb el cal.ligrama, un joc lúdic i cortesà (34).

Publicitat i poesia visual comparteixen alguns recursos del cal.ligrama, Massin ens ofereix un gran nombre d'exemples del s.XX a *La lettre et l'image* (35). Ja Simon Bouquet va compondre en el s.XVI un cal.ligrama en forma de mapamundi per saludar la recepció del rei (f.83), també els germans Torres, fent referència al seu nom, varen compondre el 1835 dos cal.ligrames en forma de torre en els quals el text és una història de la impremta i un elogi a l'estereotipia, en aquells anys una recent innovació en el món de la impremta (f.973) (36).

Entre la publicitat espanyola d'aquest segle trobem un interessant anunci de 1938, de "Salvat Editores", que sembla imitar amb el discurs de les diferents obres publicades (f.984) el cal.ligrama *d'Apollinaire Il pleut* (f.430) (37). També se'n fa ús sovint en la publicitat contemporània, com en l'anunci de la bombona de butà (f.987), de 1990, o el text al.lusiu als bolets que dibuixa la seva forma (f.988), de 1992.

La substitució de lletres o paraules, es dona també en relació als signes numèrics. Determinades lletres per la seva similitud amb alguns números, són substituïdes per aquests, les lletres "a" pels quatsres, la lletra "e" majúscula pel número tres, les "i" per als uns, recurs freqüents en els rètols comercials, i que també va aplicar Paulo Miranda en un poema visual de 1978 (f.691).

Entre la poesia visual de la segona meitat del segle XX, és especialment la poesia tecnològica, poesia visiva i poesia visual, o també pop-poesia, la que estableix uns nexes més estrets amb els llenguatges de la publicitat, emprats de manera conscient, però amb una finalitat totalment diferent, crítica de la societat, humorística o lírica, sobre una via ja iniciada pels fotomuntatges dadaistes, i després aplicada en la publicitat, en fotografies en blanc i negre. Els tipus d'imatge que emprava la poesia visual solen ser signes, senyals, o imatges, generalment fotogràfiques, d'objectes o de panoràmiques o situacions, moltes vegades extretes dels mitjans de comunicació o de la propia publicitat.

La semiòtica de la imatge ha estudiat l'ús que en fa la publicitat, obligada per la seva funció a la creació d'un llenguatge convencional, suggeridor i evocatiu alhora. La publicitat presenta objectes materials, però aquests estan normalment obligats a recórrer a un element estrany a ell mateix per a significar, el que es considera el suport de la significació. La publicitat es basa en la creació del signe, unió de significant i significat. El signe és arbitrari, no té consentiment social, és creat com un llenguatge publicitari per una minoria de persones, els publicistes. Aquest llenguatge té els seus codis, alguns



evidents i altres subliminals, però que actuen de manera indirecta i efectiva en la consciència del receptor, perquè es basen en determinats valors simbòlics de la imatge i les seves associacions.

La imatge que emprava la publicitat, basada normalment en la fotografia, pot ser de dos tipus, no sempre prou clars i diferenciables, la imatge literal, i la imatge simbòlica. La primera és aquella imatge que ens ofereix una lectura directa, unívoca, la que facilita informació sobre l'objecte o producte a promocionar. La segona sol mostrar elements no relacionats directament amb el producte, però que es presten a associacions o paràboles que tenen en l'altre extrem ocult l'objectiu publicitari. En el primer cas la imatge és denotativa, i en el segon connotativa. En els valors connotatius de la imatge conjugada amb el text, es trobem un ventall més ampli de combinacions verbals i visuals, en procediments de comparació, analogia, metonímia, encadenat, negació, sinècdoque, substitució, etc. (38), comuns a la imatge artística i publicitària, i aplicats en la poesia visual.

Avui, podem considerar la Poesia Concreta una fase històrica de la Poesia Visual, fase a la que l'experimentalisme obrí noves possibilitats que prengueren direccions molt diferents. Si seguim l'opinió de Luciano Caruso, l'època en què els joves, l'art i els intel·lectuals pensaven que podien canviar el món, l'època representativa del maig del 68, l'experimentació, el happening, es pot considerar com un capítol tancat de la història socio-artística dels seixanta i part dels setanta, amb el consegüent desengany i enyorança de part de no pocs.

La implicació política revolucionària, o els rígids plantejaments teòrics (paral·lels en molts casos a una filiació marxista) deixaren pas a posicions més desenteses socialment, més líriques i preocupades per les qualitats estètiques de l'obra o per una actitud introspectiva i anti-estètica relacionada amb l'art conceptual. Artísticament coincideix amb la crisi de les avantguardes de la postguerra, l'esgotament de les tendències concretes, abstractes, el Pop, l'art conceptual i tots aquells moviments i actituds que des dels anys cinquanta reviviren i readaptaren gran part dels postulats de les primeres avantguardes.

La poesia visual de la segona meitat del segle ha portat als límits les possibilitats màximes d'identitat entre paraula i tipografia amb els mínims elements possibles, ha valorat en tota la seva complexitat i diversitat el traç expressiu del gest i la cal·ligrafia, després que aquesta s'hagués enriquit amb l'apreciació de la cal·ligrafia àrab i oriental, i inscrit en els corrents pictòrics informalistes. Ha emprat la imatge seguint la línia dels fotomuntatges dadaistes, però combinada amb la paraula dels mass media fins elaborar una semiòtica de la imatge en relació al signe i la paraula, en un llenguatge propi de la publicitat però exempt de finalitats propagandístiques.

El fenomen de la poesia visual, ha despertat al mateix temps un corrent historicista sobre el tema, que ha donat lloc a diverses publicacions entre 1970 i 1985, que inclouen en molts casos una visió no sols occidental del tema, sinó comú a cultures molt diverses, preferentment de la cultura àrab, xinesa, hebrea, i de tot el sur de l'Àsia, amb una antiguitat que supera o iguala els exemples occidentals coneguts.

Notes al Capítol VI.

- 1 Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Ismos*, Madrid, 1975, pàg. 13-17. Vegeu sobre l'art del S.XX. com a joc d'enginy José Antonio MARINA, *Elogio y refutación del Ingenio*, Barcelona 1992.
- 2 Sobre l'activitat pedagògica relacionada amb l'escriptura, els suports, les eines, els alfabetes i la cal·ligrafia en les diferents cultures vegeu *Du point à la ligne*, Paris, 1976, un catàleg presentat per Danièle Giraudy, sobre les activitats realitzades en l'Atelier des Enfants, en el Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou.
- 3 Vegeu el catàleg de l'exposició *Brossa 1941-1991*, celebrada del 7 de febrer al 29 d'abril de 1991, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia de Madrid, pàg. 30.
- 4 Octavio PAZ, *Los Hijos del Limo*, Barcelona, 1974, pàg. 21.
- 5 Ibid. pàg. 10.
- 6 Ibid. pàg. 147-148.
- 7 Umberto ECO, *La Edad Media ha comenzado ya*, a: *La Nueva Edad Media*, Madrid, 1984, pàg. 30-31.
- 8 Arnold HAUSER, *El Manierismo. La Crisis del Renacimiento y los orígenes del Arte Moderno*, Madrid, 1965, pàg. 32 i 379.
- 9 Guillermo de TORRE, *Del 98 al Barroco*, Madrid, 1969, pàg. 400.
- 10 Ibid. pàg. 424-427.
- 11 Mario PRAZ, *Imágenes del Barroco*, Madrid, 1989, pàg. 22-23.
- 12 Víctor INFANTES, "La Poesía Experimental antes de la poesía experimental", Cantabria, 1983. "Experimental" és també el qualificatiu amb el que Guillermo de Torre es referia a la literatura espanyola de les primeres avantguardes, veg. *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, Madrid, 1974, pàg. 31.
- 13 Josep BARGALLÓ VALLS, "Les tradicions de la modernitat" a: *Fenici*, Reus, nº VIII (1991-1992).
- 14 Giovanni POZZI, *La Parola Dipinta*, Milano, 1981, pàg. 124.
- 15 Jérôme PEIGNOT, *du Calligramme*, Paris, 1978, pàg. 106-108.
- 16 Berjouhi BOWLER, *The Word as image*, London, 1970, 11.80 i 81.
- 17 Arturo del VILLAR, "De la palabra mágica al caligrama", a: *La Estafeta literaria*, Madrid, nº 573, octubre 1975.
- 18 PEIGNOT, op.cit., pàg. 103.

- 19 Christian WAGENKNECHT, "Proteus und Permutation. Spielarten einer poetischen Spielart", a : *Text + Kritik*, München, 1975, nº 30 "Konkrete Poesie II", pàg. 1-11. En el mateix número d'aquesta revista, es presenten els objectes combinatoris de Schuldt (1965), en materials plàstics, en els quals les paraules escrites poden llegir-se de diferents maneres.
- 20 José Alberto MARQUES; E.M.de MELO E CASTRO, *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, Lisboa, 1973, pàg. 138-143.
- 21 Décio PIGNATARI, *Semiótica del arte y de la arquitectura*, Barcelona, 1983, pàg. 62.
- 22 MARQUES; MELO E CASTRO, *Antologia*, pàg. 148.
- 23 Blas de OTERO, *Historias fingidas y verdaderas*, Madrid 1980, pàg. 37.
- 24 Françoise GILOT; C. LAKE, *Vivre avec Picasso*, Paris, 1965, pàg. 112.
- 25 Daniel GIRALT-MIRACLE, "Camins de l'Avantguarda. Recorregut d'una exposició", (catàleg d'exposició) *Avantguardes a Catalunya. 1906-1939*, Barcelona, 1992, pàg. 85-86.
- 26 Enric SATUÉ, *El libro de los anuncios. I. La época de los artesanos (1830-1930)*, Barcelona, 1985, pàg. 7.
- 27 Gérard-Georges LEMAIRE, *Les Mots en Liberté Futuristes*, Paris, 1986, pàg. 37-39.
- 28 Vegeu d'Ernesto GIMENEZ CABALLERO, "Bellas Letras" a: *Poesia*, Madrid, nº 3, novembre, desembre, 1978, pàg. 72-80.
- 29 Enric SATUÉ, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid, 1989, pàg. 139.
- 30 Vegeu el Cap. II., ap. 2.3.5.
- 31 Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Pombo por Ramón. La Sagrada Cripta de Pombo*, Madrid, 1918.
- 32 Enric SATUÉ, *El libro de los anuncios, Vol.II Años de aprendizaje (1931-1939)*, Barcelona, 1988, pàg. 72.
- 33 Enric SATUÉ, *El libro de los anuncios Vol. III Tornar a començar (8940-1962)*, Barcelona, 1990, pàg. 171.
- 34 SATUÉ, *El diseño gráfico*, pàg. 55.
- 35 MASSIN, *La lettre et l'image*, Paris, 1981.
- 36 Sobre les innovacions de la tipografia a Catalunya: Pilar VÉLEZ i VICENTE, *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*, Barcelona, 1989.

37 Enric SATUÉ, *El libro de los anuncios Vol. II Años de aprendizaje*, pàg. 226.

38 Sobre la funció de la imatge en el cartell, i en general la imatge publicitària, vegeu: Françoise ENEL, *El Cartel*, València, 1977; David VICTOROFF, *La publicidad y la imagen*, Barcelona, 1980; A.M. THIBAUT-LAULAN, *Imagen y Comunicacion*, València, 1973.

## Apèndix I. ELS JEROGLÍFICS A CATALUNYA

A diferència d'altres ciutats com Madrid o València, no es conserva a Barcelona cap llibre de relacions o full solt on siguin estampats els jeroglífics, dels que sí es descriuen les imatges juntament amb el mot i la poesia, com també són escasses les pintures de l'època (1). Excepció feta del dibuix d'un jeroglífic de l'any 1608 (f.99<sup>2</sup>), no es conserva cap altre exemple d'aquesta modalitat, raó per la qual he considerat important, donada la carència d'imatges, de reproduir algunes de les descripcions. En alguns casos obren camí a la imaginació per proposar combinacions simbòliques inaudites, que troben sempre una explicació en la declaració textual que els segueix. En el jeroglífic barrocc les interpretacions pertanyien a codis establerts i reconeguts a un nivell conscient, social i literari. Per fer-nos-en una idea podem consultar els exemples de Castella i València (f.299 a f.311).

Possiblement en la realització de jeroglífics, la tasca dels pintors devia ser dibuixar les imatges i composicions ideades o suggerides pel text poètic o l'escriptor del jeroglífic, ja que a títol personal, com a afeccionat independent en celebracions o certàmens poètics, no he trobat cap participació de pintors. Però sí hi ha constància de la participació professional del Gremi i després Col·legi de Pintors en la realització per encàrrec de jeroglífics, empreses o altres pintures per a les celebracions en honres fúnebres reials per compte dels Consellers, com les dedicades a les reines Maria Lluïsa de Borbó i Marianna d'Àustria, o bé de nobles, militars i eclesiàstics.

La tradició medieval dels gremis segueix molt arrelada, de manera que trobem en els inicis del segle XVII els dauradors i els pintors formant part del mateix gremi o confraria sota la protecció de Sant Lluç, en què s'inclouen dauradors, estofadors, esgrafiadors, pintors de vidrieres, encarnadors o pintors retaulers, i els pintors o vulgarment dits "pintors Cortiners", amb ocupacions tan diverses com pintar retaules, cortines, caretes, ciris, banderes, pavons, estendards i banderes de confraries. Però al llarg del segle, mitjançant diferents concòrdies, en abril de 1650 i novembre de 1683, passen a constituir corporacions diferents. L'any 1686, la confraria de pintors retaulers, es constitueix també en Col·legi, mentre que el Col·legi de Pintors, aconsegueix l'any 1688 un Privilegi Reial que regularà l'activitat pictòrica barcelonesa, concedint als pintors les atribucions i consideració d'artistes o professors d'art liberal no manual (2).

Dues són les funcions principals dels jeroglífics, decorativa per guar-nir els espais de celebracions i culte, i competitiva com a modalitat en els certàmens poètics. Normalment els llibres de relacions en descriuen dels dos tipus. Del certamen especifiquen les bases del concurs en cada una de les modalitats, juntament amb els premis, descriuen els jeroglífics més notables, i sovint una composició poètica que resumeix la sen-tència. Els participants són estudiants, nobles, professionals de les arts liberals o una entitat o gremi a títol col·lectiu. Eren freqüents en l'àmbit estudiantil de l'Acadèmia de Sant Tomàs d'Aquino, de la Uni-versitat i de la congregació dels estudiants del Col·legi de Cordelles. També les ordes religioses compongueren jeroglífics, com tenim testimo-ni pels manuscrits a la Beatificació de Sant Llorenç de Bríndisi (3).

En els certàmens, les bases per als jeroglífics demanaven sovint que hi figurés la pintura, altres només la descripció, i els premis glossaven la pintura i la poesia. En alguns casos, fins i tot es donaven premis independents a la millor poesia i a la millor pintura, coincidint amb el reconeixement dels pintors com artistes liberals.

### 1.1. CULTURA EMBLEMÀTICA I TEORIA DEL JEROGLÍFIC

La teoria del jeroglífic a Catalunya s'inicia en la sentència al Certamen dels Consellers escrita per l'Ardiaca de Santa Maria del Mar Don Francisco Olibon y Albernia, en ocasió de la Canonització de Sant Ramon de Penyafort. En ella dona les normes per a la confecció de jeroglífics i cita Horapolo i Piero Valeriano:

"Lo Hieroglyphic perfet  
figura humana no vol;  
part d'ella, com un ull sol,  
i algun caracter, admet.  
Rarament lletres se imprimen  
ab Hieroglyphic, que es mut  
y no reste menys agut  
quant manco coses li arrimen." (...)

"Qui hagues de fer Yudici  
ab Oro Apollo, o Pieri  
d'est Aegipto Magisteri,  
ne faria un sacrifici"



Així un jeroglífic consisteix en un dibuix, en el qual no pot estar sencera la figura humana, només una part d'ella, i en el qual no és necessari que s'expliqui res amb un text, encara que en alguns siguin admeses lletres, cosa que el diferencia d'emblemes i empreses:

"Car Hieroglyphic, y Empresa  
y Emblemma, fan divers curs,  
descobrint secret discurs  
en la pintura palesa(...).  
Empresa ab anima y cos  
consistex viva y perfeta,  
letra breu, figura neta  
y que se ajuden les dos  
Lo Emblemma abraça figures  
humanes y celestials  
plantes, herbes y animals  
y mil sorts de compostures" (4)

També Ioannes Lacavalleria, en el diccionari publicat el 1696, dóna una breu definició: "Geroglificho o Hiroglifich; pintura simbolica, animada de alguna breu, y aguda sentència, o inscripció, que per axò se diu la Anima de aqueixa pintura, que ne es lo cos" (5).

No comptem amb cap referència de "pintor-poeta" o "poeta-pintor" entre els pintors catalans del segle XVII, com ho va ser Pere Serafí en el segle XVI, que havia obtingut del Felip II el permís per publicar un tractat d'*Arte Poetica* i una *Silva* de poemes en castellà, i de qui es

conserva publicada poesia en català a *Dos llibres de Pedro Seraphin, de Poesia vulgar, en lengua Cathalana*, de 1565, entre les que es compten vint emblemes sense estampa (6). Entre els poetes i literats del s.XVII era manifest el coneixement de la pintura i la literatura emblemàtica. Francesc Vicenç García, deixa constància de l'apreciació de la pintura en un sermó predicat a Girona per les exèquies de Felip III:

"Si yom abrigue com a bena als ulls una tela de pintura, no tinc remey de veure la varietat dels colors, la vivesa de les figures, la pastositat dels desnusos, lo artifici dels escorços, la bellesa dels paysos, ni les demés primors que allí ha cifrat lo art. Conve, si vull gozar tot aço, apartar lo llenç a deguda proporció". (7)

i també del coneixement dels *Emblemes* d'Alciato:

"... però lo Rey Sant, que ho tenia consultat ab Deu N.S. per ninguna cosa dexà de executar resolució tan santa. Pintà a un gos lladrant a la lluna Alciato en un emblema, ya la lluna que no obstant axò fa son camí..." (8)

Joseph Romaguera publicà el 1681 un llibre d'emblemes *Atheneo de Grandesa*, que conté catorze estampes d'original iconografia amb el seu poema i comentari (9). Pocs anys abans, el 1675, el jesuïta Francisco de Garau, professor de Teologia del Col·legi de Barcelona, havia començat la publicació de les *Máximas* en *El Sabio Instruido de la Naturaleza en quarenta Máximas, Politicas, y Morales, Ilustradas con*

*todo genero de erudicion sacra y humana.* En la introducció d'aquest primer llibre Garau esmenta les empreses de D. Diego Saavedra Fajardo i del R.P. Andrés Mendo; considera l'empresa com una "verdad discurreda", mentre que en la "màxima" vol entrar en el món de la ficció, a la manera d'Isop (10). L'edició barcelonesa addicionada per Francesc Vicens de l'*Arte Poética* de Rengifo, definia també l'enigma, el jeroglífic, l'emblema, l'empresa, la insígnia i el símbol (11).

Els índexs de dues de les biblioteques més importants de l'època, la dels dominicans del Convent de Santa Caterina i la dels carmelitans descalços del Convent de Sant Josep, són testimoni de l'existència en els seus fons d'alguns d'aquests llibres relacionats amb l'emblemàtica i els poemes visuals. De la primera, són de destacar sis edicions de l'*Emblemata* d'Alciato, d'Horapolo: *Appollinis Ori: Hieroglyphica*, diferents edicions de la *Biblioteca Maxima Veterum Patrum*, on estaven reproduïdes composicions de Venanci Fortunat, les obres del P. Athanasii Kircher, de Raban Maur *De Clericorum Institut. i Penitentia*, la *Filosophia secreta* de Juan Pérez de Moia, dues pàgines amb obres d'Eusebio de Nierenberg, de Picinelli *Mundus Symbolicus*, la *Iconologia* de Cesare Ripa, de Jeronimo Ruscelli *Imprese illustre*, de Velseri els dos volums de *Opera*, on estan reproduïts els poemes de Publi Optacià Porfiri, a més d'alguns exemplars de l'*Arte Poetica Española* de Juan Díaz Rengifo (12).

En la biblioteca carmelitana es repeteixen la major part de títols: la *Biblioteca Magna Veterum Patrum*, en diferents edicions, Colonia, 1618, París, 1624, els dos volums del *Mundus Symbolicus* de Picinello, de Raban Maur *De clericorum institutione, et ceremonis Ecclesiae de antichristo*,

de Cesare Ripa la *Iconologia*, altres obres de Marcus Velseri, d'Alciato, de Raban Maur i per descomptat l'*Arte Poetica* de Juan Díaz Rengifo (13).

Els llibres de relacions, fullets i manuscrits del segle XVII i part del XVIII de tot tipus, popular, religiós etc.. seran les fonts d'informació sobre els jeroglífics i els certàmens poètics, les condicions per a la seva composició, i la seva descripció. Es comenta també en alguns casos la presència d'emblemes, empreses o enigmes:

- 1601 Canonització de Sant Ramon de Penyafort
- 1608 Un jeroglífic compost per a la translació del cos de Sant Ramon
- 1615 Beatificació de Santa Teresa de Jesús
- 1623 Canonització de Sant Ignasi i Sant Francesc Xavier a Girona
- 1626 Translació del cos de Sant Ramon de Penyafort
- 1629 Naixement del príncep Baltasar Carlos
- 1642 Manifestacions de lleialtat a Lluís XIII, Rei de França
- 1643 Honres fúnebres a la mort del rei Lluís XIII.
- 1644 Honres fúnebres del religiós dominicà Fra. Thomas Olivé
- 1656 Justa Poètica en honor de la Immaculada Concepció.
- 1659 Celebració a l'església de Santa Maria de la Mar
- 1662 Certamen poètic en el Col.legi de Cordelles
  - Certamen poètic dedicat a la Immaculada Concepció
  - Celebració del naixement de Carles II
  - Honres fúnebres als fundadors del Col.legi de Cordelles
- 1663 Celebració del Col.legi de la Verge Maria i de Cordelles
- 1671 Canonització de Sant Francesc de Borja
  - Canonització de Santa Rosa i Sant Lluís Bertran

- 1672 Fullet per les festes de l'Acadèmia de Sant Tomàs d'Aquino
- 1675 Festes a Sant Joan de la Creu.
- 1683 Honres fúnebres pel Coronel Pedro Lorenzo Sordet
- 1686 Festes a Santa Eulàlia
- 1689 Honres fúnebres a Maria Lluïsa de Borbó
- 1691 Acció de Gràcies a la Santa Creu
- 1693 Festes dedicades a Santa Tecla, a Tarragona  
Festes a Santa Maria de Cervelló
- 1696 Honres Fúnebres a la reina Marianna d'Àustria  
Acció de Gràcies pel recobrament de la salut de Carles II
- 1697 Celebració del restabliment de la Pau Universal
- 1698 Oració fúnebre per Juan Antonio de Velasco
- 1700 Honres fúnebres pel Rei Carles II.
- 1702 Festes a Felip V i Maria Lluïsa Gabriela de Savoia i translació  
del cos de Sant Oleguer
- 1706 Honres fúnebres pel príncep Jordi Darmstad
- 1711 Honres fúnebres per l'emperador Josep I d'Àustria
- 1724 Festes per la proclamació de Lluís I, a Lleida
- 1733 Sermó suarístic a la Concepció
- 1751 Honres fúnebres dels augustins descalços a Felip V
- 1754 Honres fúnebres al religiós jesuïta Joan-Baptista Bollo
- 1770 Beatificació de B.P. Francisco Caracciolo
- 1783 Beatificació de Sant Llorenç de Bríndisi
- 1789 Proclamació del rei Carles IV a Tarragona
- 1820 Honres fúnebres per D. Luis Lacy

## 1.2. ELS JEROGLÍFICS EN EL SEGLE XVII

Del segle anterior, en el qual no són nombroses les relacions impreses d'esdeveniments festius, és significativa l'escripta per Baltasar del Hierro en ocasió de la visita a Barcelona del rei Felip II, el 1564, però en ella no s'esmenta per a res els jeroglífics (14). També en l'*Exemplaria*, s'esmenten diferents honres fúnebres de la reialesa, però no hi ha cap menció dels jeroglífics (15). En canvi en el S.XVII el jeroglífic, així com emblemes i empreses són presents en tot tipus de celebració festiva o fúnebre.

### 1.2.1. LA CANONITZACIÓ DE SANT RAMÓN DE PENYAFORT

En la relació de les celebracions fetes a Barcelona per a la Canonització de Sant Ramon de Penyafort el 1601, els jeroglífics es varen confeccionar a títol individual per guarnir els carrers i per als certàmens poètics, i de manera col·lectiva com aportació dels gremis. Es varen celebrar dos certàmens poètics, un organitzat pels Consellers i un altre per la Universitat. En ells, molts dels jeroglífics prenen com a motiu la penya, pel fet de formar part aquesta paraula del nom del Sant, i també repeteixen els símbols de la clau, el bàcul i la capa, referents a la seva vida. Per la descripció d'alguns dels exemples, sembla deduir-se que la lletra o text poètic era repartida dins el dibuix o pintura, i a més acompanyava i subratllava la imatge al·ludida.

#### 1.2.1.1. Els jeroglífics en el Certamen dels Consellers

En el Certamen organitzat pels Consellers, s'especifica que els jeroglífics han d'estar escrits amb bona lletra, per poder ser llegits sense dificultat i que així tinguin també millor aparença. En aquesta relació s'empra el terme de "Geroglifica": "...y al que mejor sacare, Geroglifica se dara praemio de invencion magnifica" (16). El llibre en descriu quatre, i assenyala que se'n varen fer molts més. El primer, de Jusepe Fontellas, afegeix a les imatges que expliquen el jeroglífic, alguns aclariments poèticament escrits i a més un sonet en castellà. En els altres jeroglífics hi ha només tercets, quartets i alguna quinteta. La sentència de Francisco Olivon y Albornia, comenta, no sense sentit de l'humor, alguns dels jeroglífics presentats, especialment quan no s'ajusten a les preceptives esmentades:

"Y així Don Pedro Bellver	Molts se posen en la xolla
encara que es parent meu	un Hieroglyphic a fer,
en un Hieroglific seu	y fan com lo Vidrier,
ha fet mes del ques pot fer	vol fer urna, y trau ampolla
Son sens dupte ni recel,	Mas en si seguint son Thema
ses invencions galanes,	dignas son de perdonar,
mes son figures humanes	si per Hieroglyphicar
y totes les puja al Cel (...)	trauen enigma o Emblema (17).

El premi s'adjudica al jeroglífic de Fontellas, que dibuixa una figura humana sencera simbolitzant la Fama. Tot i estar més o menys clara la diferència entre jeroglífics, emblemes i empreses, l'ús de la figura

humana en el jeroglífic és més o menys tolerada quan és figura simbòlica, com veurem es fa també amb els sants, reis i reines. La "jeroglífica" guanyadora , és descrita d'aquesta manera:

"Pintó Iusepe Fontellas de Lerida, una Peña con dos alas, que andava sobre las olas del mar: y en lo mas alto de la Peña un arbol verde que con siete rayzes abraçava la cumbre della. Deste arbol salia un espejo, encima del qual estava la fama llena de ojos en la ropa, y en las alas, sonando su trompeta. La declaracion que el mismo Autor la dio, fue entender por la Peña, al glorioso San Ramon de Peñafort quando passo el mar, en la qual no se hundio porque lo sustentavan las alas de la fe, y ansi estaban estos dos versos a la falda de la peña y en las dos alas.

Su grande fe la sustenta

Hasta dexalla en el Cielo

El ramo siempre verde significava su tan grande santidad, que no basto a marchitarla, la privança de un Pontifice ni de un Rey, ni la vida de tantos años de Corte: pues fue en medio della, Novicio del año, y humildissimo sobre manera. Y no es mucho, pues su santidad no era afectada, ni sobre puesta, sino muy fundada y solida y que avia echado hondas rayces en las siete mas Illustres virtudes, Fe, Esperança, Caridad, Prudencia, Templança, Iusticia, y Fortaleza: y ansi fue espejo de toda virtud y santidad, como lo dezia este mote.

Siempre lo ha sido.



La fama con su trompa, significava la que de sus grandezas suena hoy por todo el mundo a causa de su Canonizacion; y la devida estima que haze esta dichosa Ciudad de tener tal hijo, como lo muestra en la grandeza de sus fiestas y regozijos: y ansi salian de la trompa de la fama, estos versos.

Si mas pudiera subille

A Ramon, mas le subiera" (18)

#### 1.2.1.2. El Certamen Literari de la Universitat de Barcelona

La Justa Literària que organitza la Universitat estableix per als jeroglífics dues categories, una literària i una altra més visual:

"En lo segon certamen se demana la declaracio de una Geroglifica, la qual esta penjada en la Yglesia de Santa Catharina, davant la capella del gloriós Sant y lo que mes gallardament la donara, guanyara la mateixa pintura, y uns Agnus de or. Y tambes demana, ques fassen Gieroglyphicas en alabança del glorios Sant, y de la Religio del Patriarcha S.Domingo; y al millor, se li donara un anell de or en premi." (19)

Així doncs es demana en primer lloc la declaració per un quadre o "Geroglifica", el que en diriem la "lletra" per a una pintura, que és a la vegada junt amb els "agnus d'or" el premi. La "Geroglifica" al·ludida, acompanyada d'un enigma, estava penjada en la capella de Sant Ramon i ens és descrita d'aquesta manera:

"..que en un quadro estava pintado al olio el globo de un mundo, y sobre el al lado derecho un perro como que corria subiendo arriba, la ave Ibis puesta de pies sobre lo mas alto del globo, y una grulla volando; y baxo del globo del mundo estava este enygma" (20)

En segon lloc demana que es facin jeroglífiques, és de suposar la pintura i la lletra, com després es descriu en la relació. El Certamen de la Universitat, dins la categoria de jeroglífic, dóna els dos premis anunciats, un primer a dues quartetes que glossen el jeroglífic ja descrit amb l'enigma, i el segon per "Anton Barray Doctor en Derechos":

"El qual pintó una Peña adornada entre varias flores de coronas de oro, plata, hierro, laurel, palma, cedro, olivo, alamo blanco, grama, y enzina: y en lo mas alto de la peña, tres mitras, las dos con sus baculos de Obispo, y la de en medio con una Cruz de Arçobispo, y su pallio colgando della. A los lados de la misma Peña, simbolo de San Ramon, estava la llave de Penitenciario, la Cruz de Inquisidor, la del General de su Orden, y la pluma con que escrivio sus decretales, con el pileo o birreto con su borla verde de Dotor en Canones; y un mote que dezia. Tantarum praemia laudem. Navegava con el soplo del Espiritu Santo esta Peña por el mar, assentada sobre dos libros, que eran las Decretales y Summa Raymundiana; sirviendole de navio y vela la capa negra del abito de S. Domingo; y por arbol y timon juntamente, el baculo que del Santo Canonizado..." (21)

### 1.2.1.3. Jeroglífics i Empreses fora dels dos Certàmens Poètics

A mesura que es van succeint les celebracions, la relació inclou els poemes que alguns devots del sant li ofereixen, entre ells algun jeroglífic: "Raphael Mox Doctor Philosopho y Medico, de varia erudicion y doctrina, puso luego esta mañana a las puertas de nuestra Iglesia estas quatro Geroglyphicas a la devocion del Santo". En el llibre es descriu cada un dels jeroglífics juntament amb la declaració en prosa, però ja que aquestes són molt llargues, inclouré només la descripció del primer per fer-nos una idea de conjunt:

"En la primera, pintava una nube resplandeciente como vestida de luz, cuyos rayos davan en una oreja, de la que salian dos cadenas, a quien estaban atadas dos manos que rompian un iugo. Mas baxo, estaban dos soldados el uno con baston de Maestro de campo y el otro con gineta de Capitan; como que estaban traçando de dar assalto, con un exercito de soldados que trahia por insignia en la bandera una piedra saphir engastada en una sortija de oro, a una fortaleza que les estava en frente, con una bandera enarbolada en lo mas alto, que tenia un animal llamado Hippopotamo por insignia." (22)

L'hipopòtam, que considera l'autor símbol d'impietat i crueltat, també apareix representat en el llibre de Piero Valeriano. Els gremis participaven en les desfilades amb els seus estandards, i entre els seus oferiments, es destaca un jeroglífic dedicat a Sant Ramon presentat pel gremi de serrallers, que va rebre un premi:

"..y muchos Cofadres con cirios, los quales trahian esta Geroglifica. Una peña muy bien figurada, symbolo claro de nuestro S.Ramon de Peñafort, sostenida de tres muy hermosas columnas, que por las letras de cada una dellas se hechava de ver eran las tres virtudes Theologales Fe Esperança, y Caridad, que son la que lo an levantado del suelo al Cielo. En lo mas alto de la Peña estava assentada una columna, de quien colgava una llave plateada, propria insignia del mismo S.Ramon con esta letra. NON PLUS ULTRA. Alrededor de la peña estavan siete columnas jaspeadas todas con las basas plateadas, y su corona de rosas sobre los chapiteles tambien plateados, que segun los letreros que cada una tenia significava a nuestro Patriarcha y Padre Santo Domingo, San Pedro Martir, San Antonio, Santo Thomas de Aquino, San Vicente Ferrer, San Hyacinto y Santa Catherina de Sena, todos Santos Canonizados de nuestra Sagrada Religion." (23).

L'empresa també té cabuda en aquesta relació, se'n descriuen quatre que eren penjades a la porta de la casa d'un noble, Geronymo Cassador, al carrer Moncada. Les imatges reproduïxen els atributs propis del Sant, el llibre de les Decretals fet per ell, una clau, que recorda el seu ofici de Penitenciari major, una penya combatuda per les ones com a síntesi del seu nom, i altres relatives als seus miracles. El nombre de figures dibuixades en cada empresa, és unitari o molt limitat, i afegeix només un mot o lletra en llatí, sense declaració poètica (24).

1.2.2. UN JEROGLÍFIC PRESENTAT AL CERTAMEN PER LES FESTES DE LA  
TRANSLACIÓ DEL COS DE SANT RAMON DE PENYAFORT, EL 1608

L'any 1608 era previst realitzar la translació del cos de Sant Ramon de Penyafort, amb la presència del Rei Felip III. Per celebrar-ho, els Consellers de la Ciutat de Barcelona varen convocar un certamen poètic, en el qual la categoria del jeroglífic era també inclosa. Diversos problemes varen fer que s'ajornés la translació, raó per la qual no ens queda cap relació impresa dels esdeveniments, però sí es va publicar amb antelació el cartell amb les bases del certamen poètic. En el *Lumen Domus* es descriu la publicació del cartell amb les bases, així com també s'explica tot seguit les incidències que impediren la celebració.

"Publicacio Certamen Literario

Item als 4 del mes de maig 1608 que era lo primer diumenge feren los magnífichs Concellers de la present ciutat la translacio de St. Ramón ab la solemnitat convenient de la manera que ara dire. primerament portava lo cartell de la publicatio un minyo molt ben vestit (...) y dit minyo portava a la ma dreta dit cartell guarnit en un basto platsenc, y acercas partot de la ciutat llegia dit cartell, y devant anaven los taballs dels negres, tras destes los trompetas y apres destes los ministriles y ultimo lo dit minyo (...) als quals tots acompanyaven vint y dos atxes per voler los concellers se fes la publicacio de foc las nou devant la

nostra iglesia y entrant dins del pati sonaren los tabals trompetas y ministrils ans de llegir lo cartell y apres fent salve a St. Ramon..." (25)

Tot i que en l'últim moment es va ajornar la translació, i la celebració del certamen poètic, això no impedí que els participants enviessin amb temps la seva obra, com és el cas de la carta que adreçà des de Madrid Pedro Fernández de Salinas, en la qual hi ha dibuixat a la ploma un jeroglífic amb uns versos (f.992). La data de la carta, del dia dotze del mateix mes de maig, dóna idea de la rapidesa amb què les bases del concurs varen arribar a altres indrets de l'Estat:

"Ayer me dieron la de V.M. de 27 de Abril. y con ella he recibido las condiciones del Certamen y porque me dicen que parte hoy correo escribo de priessa si hubiere poetas que quieran escribir enviare algo que mi musa despues que ha trato con Espinosa esta como un mazo, con todo esso a despertado esta mañana con esse geroglifico, aludiendo a los efectos que el sol hace en la canicula y a los que la devocion avia causado en Barcelona de luminarias i lo será en esta ocassion, i aunque la rueda de Santa Catalina no tiene mucho que ver con el incendio por estar el Santo en su casa pienso que puede passar V. M. si llega a tiempo la haga pintar a algun muchacho a mi cuenta, el perro blanco y negro con su llave de plata en la boca. La rueda de color de madera y sus navajas y sus deguelles de oro en cielo azul abajo a

Barcelona llena de fuegos y de cohetes y sino sirviera  
para el Certamen sirva para V.M y tenga bravo premio  
acuerdo a V.M. enviar luego dineros como me promete y me  
dice que ya querian acudir..." (26)

La imatge del jeroglífic mostra dos tipus de representació. La part inferior purament descriptiva, on es dibuixa el port de Barcelona amb alguns vaixells i al fons esbossada amb poques línies la ciutat, de la que es fa destacar el convent de Santa Caterina amb el seu campanar, d'on surt una roda de focs artificials i alguns coets que dibuixen en el cel trajectòries curvilínies. La part superior és la part simbòlica: dins un espai semicircular que simbolitza el cel a la nit ple d'estels, es dibuixa un fragment de roda amb navalles, símbol de l'instrument de martiri de Santa Caterina d'Alexandria i del mateix Convent; sobre la roda és dibuixat un gos amb una clau penjant de la boca i també alguns estels; el gos simbolitza Sant Domenec, fundador de l'orde dels dominicans, i la clau Sant Ramon de Penyafort, al·ludint al seu càrrec de Penitenciari Major. En la part superior de la roda és dibuixat un sol, que tant pot al·ludir a la canícula com diu l'autor o també Sant Tomàs. Al peu del dibuix és escrit:

"Pues el sol eterno passa  
por tal signo, i en tal zona  
no es mucho si Barcelona  
en gozo, i amor se abraza".

L'autor del jeroglífic indica els colors amb que s'ha de pintar el dibuix, i proposa al destinatari que el jeroglífic ho faci algun jove a canvi d'una remuneració, però no s'especifica si aquest ha de ser aprenent d'algun pintor o qualsevol altre.

El fet més important és que ens trobem al davant d'un dels dibuixos amb què els concursants prenen part en els certàmens poètics en la categoria de jeroglífics. Si comparem les dates, s'observa que Pedro Fernández de Salinas s'informa del certamen per una carta del dia 22 del mes d'abril, mentre que segons el *Lumen Domus* no es fa públic el certamen fins el dia quatre de maig. Així molt possiblement va ser una persona relacionada amb la convocatòria qui li hauria enviat un temps abans de la publicació les bases, potser algun dels Consellers o un frare del convent de Santa Caterina.

### 1.2.3. ALTRES JEROGLÍFICS ENTRE 1614 i 1700

1614- La relació de les festes celebrades a Barcelona per la Beatificació de Sta. Teresa de Jesús, està dividida en dos llibres. En el primer es descriuen trenta-quatre dels jeroglífics que guarnien l'església de Sant Josep, a les Rambles, on avui està el mercat de Sant Josep o de la Boqueria, i també es deixa constància de la seva presència en l'església de les germanes carmelites, però no apareix el nom dels autors. De tots els jeroglífics, es descriu primer la imatge, dient sempre "Pintòse", després la lletra, i a continuació la composició poètica de tres o quatre versos (27).



El segon està dedicat al certamen poètic, per al qual es va convidar a participar poetes de les principals ciutats d'Espanya, amb les bases del concurs, un gran nombre de poesies i la sentència. S'especifica que es podia concursar en tres llengües: llatí, català i castellà, i la setena categoria era dedicada als jeroglífics, per als quals es demanava la declaració en forma de sonet:

"Al que mejor Geroglifico truxere de nuestra Madre santa, declarado con un soneto, se dara el premio, quatro cucharas de nacar. Al segundo, tres pares de guantes de polvillo. Y al tercero, las obras de nuestra Madre santa, ricamente encuadernadas". (28)

El que va guanyar el primer premi es descriu així "Pintese un dardo cercado de mucho resplandor que sale de entre unas nuves, como que va hazià la tierra, del qual van huyendo muchas aves a una, y otra parte, y una como paloma cercada tambien de mucho resplandor, que se le pone delante para que la hiera" (29). Com veiem, diu "Pintese", com si s'hagués enviat tan sols la descripció del jeroglífic, no la pintura; en el segon jeroglífic descrit es diu "Pintó", en el tercer "Pintase". La sentència del concurs, no diferencia el fet que els jeroglífics siguin pintats o només descrits, i tan aviat comenta la pintura com la glossa (30). En total hi ha set jeroglífics de Francisco Sotero, Fray Diego de Monte Helado, el alférez Alonso de Herrera, Juan Pérez, batxiller i notari de Mallorca, Pedro Mongay Despes, Fr. Francisco Pedralbes monge Cisterciense de Ntra.Sra. de Poblet i el Doctor Fructuós Bisbe Vidal.

1623- Les festes per la canonització de Sant Ignasi i Sant Francesc Xavier a Girona es repartiren entre el mes d'abril i el mes de desembre. En les primeres, el jeroglífic és descrit com un dels elements decoratius exposats en el claustre: "Los jeroglíficos pasaban de ciento, su pintura era muy prima en tarjetas obadas, i la declaracion en otras cuadradas, que estaban enlazadas con aquellas, i pintadas todas con gran primor i conformidad" (31). Hi ha quaranta-dos jeroglífics anònims amb temes relatius a la vida i miracles dels dos sants canonitzats, alguns dibuixen la figura humana, a més dels que representen àngels i serafins, personatges bíblics i mitològics (32). En el certamen per les festes de Sant Francesc Xavier, el jeroglífic tenia com a tema l'astrologia:

"Por esto se ve obligada la Astrologia a enprestar su Astrolabio a la Cuadrilla Nona de los Poetas Iudicarios para que en un galano Geroglifico alcen figura, pronosticando felices siglos a la Compañia de tan estraña conjuncion, sacandole bien pintado, i declarado en lenguaje i metro que bien pluguiere en una tarja por empresa en el Torneo. (...) Poema que no viniere ortograficamente escrito, i si es Geroglifico, bien pintado, con otra copia cerrado, sellado con el nombre del Autor, sera escludido." (33)

Es demana clarament que els jeroglífics vinguin ben pintats, i amb una còpia, possiblement peraljurat, en la seva doble funció decorativa i poètica. En la sentència s'al·ludeix als jeroglífics:

"Hasta las artes entre si contienden,

I de cosas pungantes se componen:

En Gramatica mudas, i vocales  
Lidian: en la Pintura se disponen  
Blanco, i negro contrarios: i se encienden  
Con aquestos encuentros mas los tales:  
Los tonos desiguales  
Debaten, sobre quien con mas donaire  
Lisonjeare el aire." (34)

Es reprodueixen set dels jeroglífics del certamen. Dels guanyadors, el primer, al que es refereix també com "empresa", de Tomas Sanahuja dibuixava un déu Janus, i el segon, d'Antonio Ivañez, un llaüt, motius que guarden estreta relació amb els dels emblemes i les empreses (35).

1626- La translació del cos de Sant Ramon es realitzà el 1626, amb la presència del rei Felip IV i del príncep Don Carles. La relació de Miguel i Joan Gassol de Conques, explica les dificultats que hi van haver l'any 1608, i en cap moment esmenta poesies ni jeroglífics, tot i que descriu la invenció del Gremi dels serrallers, que sembla igual al jeroglífic de 1601 (36). Però sí es va celebrar un certamen poètic, del qual el Llicenciat Ioan Batista Felices de Cáceres publicà la sentència, on fa una introducció al jeroglífic en general de manera poètica, i comenta també, no sense malícia, els jeroglífics:

"Diez, porque en arte bellos,  
Geroglificos diez, vienen en ellos,  
Que a Apeles, y Timantes

Vencieron con dibuxos arrogantes,  
En donde ni aun Pierio  
Ygualò la excelencia del mysterio:  
Aunque es verdad, que todos  
De geroglificar no saben modos,  
Como algunas personas  
Dizen, por hombres, hizo el Diablo monas,  
Pues si lo mal pintado,  
Assi se llama, monas se han hallado."

Es fa al.lusió a Apelles i els mítics pintors de la Grècia clàssica, i també a Piero Valeriano. A continuació, amb el nom de cada concursant, descriu i comenta en vers, amb una certa ironia, els jeroglífics:

"Diego de Villabuena,  
Traxo pintura de bondad agena  
Tanto, que pensar quiero,  
Si la hizo hazer a algun Escudillero.  
Tan mal tiempo a gastado,  
Que no se como hasta hora no se ha orcado,  
Mandandosele no intente  
Pintar, sino es a Iudas solamente:"

Del jeroglífic que s'emportà el premi diu: "La gallarda Pintura De Francisco Aguilo..". En la sentència es comenta especialment la qualitat de la pintura, si aquesta és mitjana s'elogia, mentre que es critiquen només aquelles pintures pobres o dolentes (37).

1629- En la relació de les festes pel naixement del Príncep Baltasar Carlos escrita per D. Nomar de Ablas, celebrades amb saraos, menestrils, toros i focs artificials, l'autor resumeix el torneig poètic en una llarga silva amb el nom dels participants i els premis: "Acabados estos aparatos: la Nobleza se dispuso toda para un Torneo que para los aficionados a la Poetica, le he escrito en verso en la forma siguiente..". En ell es donaren premis a les modalitats de "Pica", "Espada", "Por más galán", "por mejor quadrilla" i "por mejor invención" (38).

1642- En una manifestació de lleialtat a Lluís XIII, Rei de França, quan Catalunya és súbdita de la corona francesa, es recullen un gran nombre de jeroglífics, polítics, satírics o elogiosos segons el tema de la composició. Hi ha tres apartats amb tres temes: el lleó, per Castella, el gall i la flor de lliri per França, i un quart apartat *Miscelania de varios Hieroglyphicos*, recull motius diversos (39).

1643- El jesuïta Jaume Puig escriu íntegrament en català una relació de les honres fúnebres a la mort del Rei Lluís XIII, Comte de Barcelona, on descriu els jeroglífics del túmul i de les portes de l'església:

"Lo negro de les faldes del tumulo cubrien Epitafis,  
Geroglifichs, Elogis, y altres Poesies funebres en varies  
llengues destilades " (40)

1644- Trobem també jeroglífics en la breu descripció de l'enterrament d'un religiós del Convent de Santa Catarina de Barcelona: " Als 10 janer

morí lo P.Priorat fra. Thomas Olivé de bona memoria, feuseli un enterro sumptuossissim ab molts epitafis y versos que posaren alrededor del tumol y Geroglifichs..." (41).

1656- En ocasió de celebrar-se una "Justa Poética" en honor de la Immaculada Concepció a l'església de Santa Maria del Mar, varen realitzar-se un gran nombre de jeroglífics. La relació de Francisco Modolell y Costa, en descriu quaranta-dos dels fets per adornar, anònims, encara que no els anomena com a tals, i que podrien ser també empreses:

"Papeles fueron (y papeles con plumas) los que la remontaron a Fenix de las Criaturas; y reparando en la pintura dellos juzguè faltàra al enpeño de mi Relación en no sazonalra con ellos (...) esta pues era dellos la pintura, esta la letra" (42).

També es va celebrar un certamen poètic, però no s'esmenta que el jeroglífic fos una de les categories (43).

1659- Bonaventura Bassegoda y Amigó esmenta la presència de jeroglífics en una celebració en el temple de Santa Maria del Mar (44).

1662- En la relació de les festes que es celebraren per solemnitzar la nova declaració del Papa Alexandre VII respecte el culte de la Immaculada Concepció, es comenten els premis per als altars, tabernacles i guarniments, i la convocatòria d'un certamen poètic:

"Leyes para los Geroglificos: Anse de entregar los Geroglificos pintados, que adornaran los Claustros de la Catedral, aprobados antes de pintarlos por el Señor Don Ioseph Corts Arcediano de Sta. Maria del Mar...procurando ajustar los conceptos al nuevo realce que ha dado la Santidad" (45)

és remarcable el fet que els jeroglífics abans de ser pintats haguessin de rebre l'aprovació de l'arcedià, no sabem si per controlar la qualitat o l'ortodòxia. La relació dels jeroglífics presentats al certamen i fora d'ell, en català i castellà, és molt extensa, i s'elogia la part literària, no la pictòrica, figurant sovint el nom del concursant:

"..tantos y tan misteriosos Geroglificos, que obligados del impulso de la devoción, y desta generosa emulación, salieron en honra de la Purissima y aunque es verdad, que el cartel podía, y no se si me diga que devia, explayarse en otros géneros de Poesias, para que como suelen se remontase el buelo de las plumas Catalanas, con todo no hay genero della, que venga con tanta propiedad a esta ocasión como la de los Geroglificos" (46)

Concorregueren al concurs D. Francisco Sayol, Doña Maria Samsó y de Vergos, Capitan Ivannies, Anton Copons, Ramon Espuny, Doctor Orlau, Francisco Salavert, Baltasar Vila i Amador Orlau, i després els que es varen fer per devoció. El de Frco. Sayol representava una taula i sobre ella un meló i un ganivet, una imatge molt senzilla, en un llenguatge visual elemental com el de les empreses. En les últimes pàgines s'infor-

ma del certamen poètic que organitzaria amb posterioritat la Universitat (47). El mateix mes d'abril, el Col·legi jesuïta de Santa Maria i Sant Jaume de Cordelles organitzà també un certamen poètic, del qual tenim notícia per un imprès d'Alexos Novell que esmenta dues empreses (48).

Bonaventura Tristany relata les celebracions que va organitzar la Diputació de Barcelona pel naixement de Carles II i dóna compte d'un torneig poètic en el qual es presenten algunes "tarjetas" o "pinturas" amb lema i mot (49). Una altra relació té com a tema el mateix fet, i especifica que eren empreses les que es varen fer per al torneig "la de Don Narcis Descallar havia pintado un arbol seco en campaña verde (...) Don Ioseph de San Climente y Corbera sacó por empresa un volcán hechando centellas, y encima nuves arrojando agua" (50).

Francisco Sala y de Alemany en la relació de les cerimònies fúnebres als fundadors del Col·legi de Cordelles (51), presenta un conjunt d'empreses seves i dels seus condeixebles: Carlos de Areny, Ignacio Mari, Honorio Deslau, Carlos de Copons, Juan Bautista Gazia, Emanuel Magarola, Estevan Sierra, Francisco Antich, Monserrate Mora, Francisco Burgués, Ivan Amigó, Juan Torà, Iaime Cortada i Iusepe Sitges, que tenen com a tema principal la figura del cor, jugant amb el nom del fundador COR-delles.

1663- En honor dels religiosos Dominico Langa i Ignatius de Viu, els alumnes del Col·legi de Cordelles, imprimiren un fullet que conté dos jeroglífics, un del noble D.Carolus de Copons, & Falcò i un altre del també noble D. Carolus d'Areny & Fiesco (52).



1671- Per a la canonització de Sant Francesc de Borja, el Col·legi de Betlem de la Companyia de Jesús de Barcelona va fer unes grans festes el mes d'octubre. El *Dietari del Antich Consell* testimonia la presència dels jeroglífics "tot lo districte de la paret, des del cantó de la porteria de dit col·legi fins al cantó del col·legi de Cordelles, estava tot entepissat de rica tapisseria ab molts geroglífichs de gran art y ingeni, (...) la porteria, emperó, y claustro de dit col·legi estave tot entepissat de rica tapisseria de seda y aiximateix ab gran multitud de geroglífichs" (53). Tambè en fa referència una carta a Pedro de Cartellà: "A una, y otra parte en todo el distrito del Colegio avia colgaduras, y muy agudos Geroglificos, y otras Poesias de varios metros en las lenguas Castellana", i ens informa de la celebració d'un certamen poètic, però sense especificar si el jeroglífic participava com a categoria (54).

El mateix mes es celebrà la canonització de dos sants dominicans, Santa Rosa de Lima i Sant Lluís Bertran (f.994). En el *Lumen Domus* es recull una breu informació que no parla de jeroglífics (55). La seva presència ve confirmada pel *Dietari del Antic Consell*:

"En lo segon claustro (...) hi havia aximateix molta tapisseria de ras molt fina y bona, ab molts geroglífichs y quadros molt bons. (...) Lo pati qu'es antes de entrar en dita iglésia estave aximateix tot entepissat de tapisseria de ras ab molts geroglífichs." (56)

1672- Paulus Feu dedica un fullet poètic per les festes de Sant Tomàs d'Aquino, i en la portada, en lloc de la tradicional imatge de Sant Tomàs, es dibuixa dins un marc oval decorat de manera barroca, el que podria ser una empresa: la imatge d'un sol, amb les paraules "Emustra- Opposita", i en la base "In Sole posuit tabernaculum suum" (57).

1675- Francisco Soler en la relació de les festes a Sant Joan de la Creu, destaca dels jeroglífics la cal·ligrafia i acurada presentació: "Por lo restante de las paredes, colgavan geroglíficos de buen gusto, y selectos Paysses sobre finas laminas (...) Las lunetas de las puntas de las bovedas, que quedavan descubiertas, devieron su gala al ingenio; que les labró delgada Tapiceria, en Geroglíficos, Sonetos, Decimas, Glosas, Quintillas, Octavas, Rimas y Epigrammas, que de todos estos Metros, y con abundancia, bien escritos, y pintados papeles, las adornavan" (58), "Todos los tapiçes, assi de las paredes, como del tablado se hermoseavan de Poesias varias (...) y de Geroglíficos" (59). També esmenta el terme de jeroglífic com referència simbòlica a algunes imatges del sant: "Es la generosa Aguila, misterioso Geroglífico igualmente de Agustin, y Ivan: Predique pues, los elogios de un Ivan Un hijo de Agustino, que como a legitimo Polluelo, de tal Aguila, bolò altanero a registrar los menudos atomos, del Sol de su assumpto." (60).

1683- D'aquest any hi ha notícia que el pintor Sebastià Font en les honres fúnebres pel Coronel Pedro Lorenzo Soret, va encarregar-se de pintar els escuts d'armes i jeroglífics pel túmul, feina que realitzà també en altres ocasions semblants (61).

1686- Amb motiu de les Festes de Santa Eulàlia, es convocà un Certamen Poètic a la Ciutat de Barcelona, per al dia vint-i-tres d'octubre. És aquest el primer cas en què veiem com en les bases del certamen, es fa una consideració especial del resultat plàstic del jeroglífic, de la pintura, com llegim en el cartell:

"Donde todas las Artes contribuyen con sus primores al obsequio de la Santa, no ha de faltar la del Pintor con sus matizes, y assi al que hiziere, amás de lo significativo, un Geroglifico de la mas bella traça y fantasia, y de mas vivos y delicados colores, se le dara como premio 10\$\$. Hanse de entregar los Poemas bien escritos, en papeles grandes, y los Geroflificos bien pintados, para poderse collocar en los Claustros, por todo el lunes a 21 al Doctor Magino Cases, cuya aprobaci3n an menester para ser colocados, y correr suerte en el Premio." (62)

No es pretén només elogiar la qualitat de la pintura, sinó a més la feina del pintor, al qual el cartell al·ludeix amb majúscula. Veiem com hi ha un premi exclusiu per a la pintura, a més de "lo significativo", amb el que s'al·ludeix a la declaració literària. La resolució del concurs donà el premi a la millor pintura al noble Don Francisco Amat y de Planella, i ho justifica amb le següents paraules: "Esta octava estava baxo una excellente Pintura de Santa Eulàlia, a manera de Geroglifico, en que sobrepujó el Pinzel a la Pluma, y por èl llebo el Premio de mejor Pintura" (63).

1689- Entre els documents escrits per a les honres fúnebres a Maria Lluïsa de Borbó, alguns fan referència al jeroglífic i testimonien la participació professional dels pintors per encàrrec dels Consellers. En la relació de Raimundo Solà, aquest descriu el túmul que estava a la catedral, les figures i els emblemes que l'adornaven. Hi ha poemes en català, castellà i llatí. També es citen alguns jeroglífics, dels quals es descriu la pintura, el lema i el poema, octaves, epigrames, sonets i poemes acróstic:

"Contentòse esta Ciudad, (hasta agora de nadie excedida en sus deseos) de expressarlo en epitafios, emblemas, geroglificos, y otros poemas, que son pastos del Alma, estatuas con voz, y colosos con luz (...) Correspondian a los Elogios eruditissimos Emblemas, y Geroglificos, que servian de adorno a las gradas del feretro. A la testera de la funeral Tumba, avia dos curiosos emblemas, y a la frente otros dos, a quienes acompañavan otros varios Poemas. (...) Los Geroglificos fueron sin numero.." (64)

Entre les descripcions dels vint-i-sis jeroglífics, no n'hi ha cap on apareixi la figura humana, tot són símbols, flors, especialment la flor de lis per tractar-se d'una reina de la casa de França, mans, llunes, sols, galls d'Indi. Sobre ells comenta: "En unos hablava muda la pintura: En otros convencia eloquente la grandeza: En otros deleytava lo conciso: tan señores todos, y tan vivos que sin rozarse en lo trivial, ofendian en nada, por lo grave". (65)

No s'esmenta l'autor perquè era una feina d'encàrrec, com ens confirma el *Llibre de Solemnitats de Barcelona*, on es reproduïx un document en el qual al pintor Salvador Ricart, se li encarrega entre altres tasques, pintar els jeroglífics i les lletres per a la funerària de Maria Lluïsa de Borbó, feina que realitzà després el seu fill Abdón Ricart "... y axi mateix pintar i escriurer los gerulifichs, décimes y altres versos, mirant en tot lo major benefici de la Ciutat" (66), "pintar y escriurer pohesias per al feretro y presbiteri y altres parts de la iglesia, obligant-se ab acta..." (67), "A Abdón Ricart, pintor, en satisfacció y paga del que treballá (...) y las restants 76 ll.s. per mans y recaptas de pintar y escriurer sent papers grans de varias poesias, contenint quiscú dos fulls de paper de la forma major, y entra ells ser los mes ieroglifichs" (68). Com llegim, els pintors pinten les imatges i l'escriptura dels jeroglífics, a més d'altres poesies, sobre paper, possiblement amb un tremp o aquarel·la, materials efímers de difícil conservació.

1691- Per festejar el fet que el barri de la Rivera de Sant Joan hagués quedat lliure de les bombes franceses, els Majorals i veïns de la Parròquia confeccionaren poesies i jeroglífics en acció de gràcies a la Santa Creu. Els jeroglífics apareixen en la relació de diversa manera: primer es descriu un jeroglífic que era situat a la porta del carrer:

"Remora de los ojos, si bien Iman de las atenciones; se mostrava primero que todos el geroglifico, que desprendiendose de la mano del San Juan, que está colocado en una Capillita sobre la puerta de la Calle; no desmentian

sus hechos el ser cosa como venida de la mano del Precursor, pues ya el estar pendiente de unas cintas azules; apoyava tener algo de Cielo, por lo divino de sus discursos, y la pulida armonia del rasgo, que le matizava; le passava por Aguila altanera, quando tantos realces le tributava la pluma, que sin embidiar los esmaltes de los colores; no se los huvieran hecho salir, aun del mesmo Apeles los mas afilados pinceles. Cargava pues el presente geroglifico (como en merecida columna) sobre la dicha puerta de la calle, en cuya Tarja se pintaron sobre un liston de oro (materia proporcionada para engastarse tales piedras) las tres Cruces: esto es la de la Calle, en el medio; la de la Deputacion al lado distro; y la de S. Iuan al siniestro. Coronava la dicha Tarja un mote tan del caso, que preñada nube de diferentes alusiones: abortava en dulces cristales de una quartilla, con sus quatro decimas, que la glosavan."

Més endavant es reproduïxen deu jeroglífics en castellà i set en català, que prenen com motiu principal la creu i els galls, amb la creu al·ludint al Sant Crist de la Rivera de Sant Joan, i amb els galls a l'enemic francès: "Siguen se acora los Geroglificos a cuyo metro tan sentencioso informaba la materia de las pinturas: se hazia de entrambos un compuesto tan perfecto, que podian lebantarse con los abonos de racionales, los papeles". D'aquesta relació és de destacar l'al·lusió al que s'anomena un "Geroglifico mudo", del que no es descriu la pintura:

"Coronava las Poesias Castellanas un Geroglifico mudo, dando a entender con esto que no aviendo palabras bastantes para explicar lo grave de esta Fiesta, y lo prodigioso de esta Cruz; era de menester, que los mesmos incensibles se hiziessen lenguas en dia de tan festiva pompa, o pomposa Fiesta para poder ensayarse a tributar gracias por favores tan peregrinos. Este fue el que con mas fuertes lazos cautivó siempre las atenciones de todos, y no menos que los otros se llevò los devidos aplausos, que no por faltarle letras dexava de ser aplaudido, quando aun teniendolas en el mundo, al menor deslíz de la pluma, no se puede escapar de borrones." (69)

1693- La relació de les grans festes que organitzà Tarragona en honor de la seva patrona, Santa Tecla, fa al·lusió al jeroglífic quan descriu els guarniments d'un altar dedicat a la Santa, entre ells un jeroglífic que representava un diamant, i els del claustre, on també figuren el jeroglífics, a més d'emblemes i altres pintures:

"assi, el claustro, ù atrio de este palacio de nuestra Triunfadora, se adornò con tantos simulacros en elogio suyo, quantos eran los geroglificos, emblemas, y demàs pinturas suyas, y de sus trofeos.." (70).

A continuació recull més de dotze jeroglífics, tots escrits en castellà, que són impresos entre altres tipus de composicions poètiques. Dels

autors, només en sabem dos noms que figuren acompanyant les seves composicions, cinc jeroglífics del Doctor Ivan Antonio Mora Presbytero, i un del Doctor Bernardo Rossell. Del conjunt de jeroglífics he triat un en concret que crec s'ajusta al concepte:

"Pintòse un Organo con tres caños, y una Tecla sola que correspondia à los tres, y una mano, que la tocava. En los tres caños estava escrito Trinitas" (71).

El mateix any, en honor de Santa Maria de Cervelló, es convocà un certamen poètic, del qual tenim notícia per dos cartells, un petit de data el cinc de maig, i un altre de més gran, fixen les bases (72). En el segon les normes per als jeroglífics són les següents: "El Geroglifico ha de ir en dos papeles, uno de los quales ha de ser pintado, y escrito demanera que pueda servir para el adorno de los claustros. Nadie podrá llevar sino dos premios. Las Poesías se han de entregar al Reverendísimo P.Prior de la Merced para el Domingo de Albis, inclusive o mas tarde". És important constatar l'obligació de presentar els jeroglífics pintats, amb la finalitat de guarnir el claustre, donant-li així una doble funció, poètica i decorativa, que no s'especifica en la presentació dels altres poemes. El "Assumpto octavo", tracta sobre els jeroglífics, que prenen com a tema la tulipa: "se pide explique el Poeta alguno de los assumptos en un agudo significante Geroglifico. Tendrà en premio el primero doze libras, y el segundo ocho. Al que excediere en la pintura, se le daràn diez libras." Com veiem, dels tres premis que es concedeixen als jeroglífics, un d'ells valora principalment la pintura, a la que concedeix un premi de vàlua mitjana, entre el primer i segon que valoren el text.



1696- Una relació dels funerals per Marianna d'Àustria ens informa de l'existència de poesies i jeroglífics que guarnien el túmul construït dins la catedral de Barcelona: "Ni fue de poco aliffo, y adorno la consonancia, y multitud de Geroglificos, Poesias Latinas y Castellanas, en todo genero de Metros, con sus pinturas, y marcos de colores, que se veían puestas en orden sobre las Bayetas, de que estan colgadas la columnas.." (73). Es descriuen quatre jeroglífics que comencen per la fórmula "Pintòse", sense el nom de l'autor, molt possiblement els que va fer el pintor Salvador Ricart per encàrrec, segons el *Llibre de les solemnitats de Barcelona* (74).

El mateix any, en la relació de les festes en acció de Gràcies pel recobrament de la salut de Carles II, recull la descripció d'un conjunt de jeroglífics amb imatges de vaixells, tempestes, galeres i temàtica sempre marinera:

"..y en los tapizes de adentro avia gran copia de Poesia de todo genero, y aun de lenguas diferentes todas trabajadas para el caso, con Geroglificos vistosissimos por lo bien pensado (...) Pintòse la Real de España con el Farol encendido, à quien seguian las demás Galeras muertos los Fanales en mar tempestuosa." (75)

Per la manera que són descrits, es podria parlar amb més propietat d'emblemes o empreses, perquè les imatges són totalment descriptives, amb escenografies totalment reals.

1697- Per celebrar el restabliment de la Pau, i funeràries pels difunts, es va convocar un certamen poètic. La relació recull els poemes i els jeroglífics que es varen penjar en els claustres de la Universitat, figurant amb cada poema el nom de l'autor així com la categoria, càrrec o estudis que posseïa. Les bases per a la categoria de jeroglífic eren:

"Hieroglífico, en qualquier Idioma, y metro, que en mudas articulaciones ostente quanto se descuella,.../  
Hanse de entregar los Poemas bien escritos, en papeles grandes, y los Hieroglificos bien pintados, para poderse colocar en los Claustros al dicho Rector de la universidad, por todo el Martes tercer dia de Pasqua" (76)

Es reproduïxen els dos jeroglífics que varen guanyar premi i altres sis dels molts que es varen presentar:

"El quarto Assumpto pareció ser el mas difícil de los que propuso el Edicto, por precisar a que la pintura de un Hieroglífico declarasse el gozo de la Paz con superioridad, comparacion, y exceso sobre los trabajos pasados de la Guerra. No obstante, pero, su dificultad, se animaron muchos à vencerla; y entre los que fueron aprobados por mejores, se dió el primer premio al Doctor Francisco Doscet, que en su Hieroglífico pintó un Campo lleno de doradas Espigas, y sobre ellas esta Letra PAX; y en medio del Campo puso un Arado, que dexava estampados sus surcos, y sobre el Arado estava escrito Bellum"

Els autors de jeroglífics sovint són anomenats poetes: "El Poeta Don Salvador Gómez de la Fuente", "La Señora Maria Eulalia Marcer", "Fr. Diego Rubicundo", "El Poeta Agustin Rovira, y Rusich", "Francisco Serra, otro de los Poetas", "El Licenciado Iuan de Figuerola". Agustin Rovira i Rusich és en realitat un estudiant, el seu nom figurava en la relació d'estudiants del Certamen Poètic de la Universitat de l'any 1700, i de les honres fúnebres a Carles II, en les quals va compondre un poema visual. La funció recreativa dels jeroglífics ve confirmada de nou pel text: "Los menos doctos se satisfacian de la apariencia, y celebravan las pinturas de los Hieroglyficos, que estavan a lo natural, y eran muy finas" (77). Després de la celebració del Certamen, varen tenir lloc les honres fúnebres a la Catedral, on totes les capelles estaven guarnides pels seus titulars. Entre els jeroglífics:

"Avia tambien en algunas de ellas Poesias de muy buen gusto, entre quienes fue celebrado un Hieroglifico, que aviendo pintado las Armas de la Excelentissima Ciudad crucificadas en la Cruz de la Cathedral, y laureadas con una Corona, adornada de ramos de olivo" (78)

1698- En l'oració fúnebre dedicada per Joseph Rovira y Arnella al Mestre general de la Real Orde de Ntra. Sra. de la Mercé, Juan Antonio de Velasco, l'autor inclou cinc enigmes entre les pàgines 7 i 31, enunciats i descrits, al·lusions als símbols, i un epitafi en la pàg. 31 que podriem considerar fonètica, que comença: "Velasco, Vela, Velón, Velo, Velando.." (79).

1700- En la relació de les honres fúnebres pel rei Carles II, *Lagrimas Amantes*, els jeroglífics estan repartits pertot el llibre, però s'agrupen en blocs, un primer en castellà, després en llatí, i un tercer bloc en castellà i català. En el primer grup es reproduïxen disset jeroglífics en castellà, i per la descripció de la pintura, es troben notables semblances amb alguns dels que es publicaren a Madrid per la mort d'Isabel de Borbó i de Felip IV. El conjunt de les imatges són representatives de la reialesa i el poder: la corona, el ceptre, els hemisferis del món, així com de la mort, en la figura del mateix esquelet o de la guanyanya. En cap d'ells hi apareix la figura humana, fora d'algún sant o figura al·legòrica. Algunes de les il·lustracions, més que de jeroglífic tenen aspecte d'empresa, ja que les imatges són totalment descriptives i naturalistes. Cap dels jeroglífics porta el nom de l'autor. El primer d'ells: "Pintòse una mano, que exprime un coraçon, y la sangre cae sobre otros muchos, que baxo de èl estavan", el segon "Pintòse una Arpa con las cuerdas rompidas".

Només hi ha un jeroglífic en llatí, del que no es descriu la pintura, firmat per Petrus Martyr Castells, de qui hem vist un poema visual (f.344). En el tercer grup hi ha un total de quatre jeroglífics en castellà, el primer firmat "Agustin Rovira", autor també de poemes visuals (f.342). Són dos els jeroglífics en català, el primer d'Agusti Rovira, escrivint aquest cop el nom en català: "Se pintà una candela apagada, y un raig del Cel que la encenia" i el segon sense nom; "Se pintà una Esfera, y baix de ella un Sol que cau perpendicularment sobre un tumol Coronat" (80).

### 1.3. JEROGLÍFICS EN ELS SEGLES XVIII i XIX

1702- Dues són les relacions de les festes a Felip V i Maria Lluïsa Gabriela de Savoia i la translació del cos de Sant Oleguer. En la primera es descriuen amb detall els guarniments dels carrers i els diferents altars que varen construir les ordes religioses. En l'altar dels pares de la Companyia, i sota la fórmula de "Poesias Castellanas", hi ha deu composicions anònimes, amb lema i lletra: "Pintòse un circo redondo con una aguja, ò obelisco en medio, y un cavallo con alas, puesto los pies de atrás sobre el circo, y las manos, y alas elevadas", el lema és tret de *Imprese*, de Jerónimo Ruscelli, el segon diu "Pintòse un Relox de ruedas, y campana con su espiritu en forma de moverse" (81). En la segona es descriuen dos jeroglífics que adornaven un arc i també els premis del certament poètic en aquesta categoria, un al tema de Sant Oleguer i un altre al casament de Felip V i M<sup>a</sup> Lluïsa de Savoia. El dedicat a Sant Oleguer és obra del "Noble Don Iuan Baptista de Tapies y de Solà, Doctor en ambos Derechos", no el reproduïxo aquí perquè la seva descripció ocupa més de dues pàgines, i el segon era de "Iayme Franci, Maestro de Escribir, y Contar", i dedicat al rey Felip V (82).

1706- En la relació de les honres fúnebres pel príncep Jordi Darmstad, Landsgrave de Hassa a l'església parroquial de Sant Pere de Gavà, també s'esmenten els jeroglífics: "Vestian tambien luto el Altar Mayor, y Pulpito, pero tan vistosamente compuestos de tarjas plateadas, y diversos geroglificos,..." En la mateixa pàgina, descriu un possible jeroglífic. Més endavant se'n descriuen un total de cinc, que no vénen firmats, com cap de les poesies de l'imprès (83).

1711- Per a solemnitzar la mort del germà del rei Carles III, l'emperador d'Àustria Josep I, la Llotja del Mar celebra en la seva capella unes solemnes exèquies, i figuren entre els guarniments vuit jeroglífics anònims: "Introducido ya en el Atrio de la Lonja (...), veia distribuydos sobre los lutos, á una, y otra mano, ocho Geroglificos al asunto del Difunto Cesar.." (84). Es descriuen les pintures i les inscripcions que les acompanyaven, totes elles en llatí, al·lusives a la reialesa austríaca, simbolitzada amb la fama, l'àguila imperial, el Danubi i altres figures emblemàtiques. Una altra relació descriu les honres organitzades per la Diputació, i recull la descripció de tres jeroglífics (85).

1724- En la relació de les festes de Lleida per la proclamació de Lluís I, es fa menció dels jeroglífics muts que es varen compondre per aquesta ocasió, però sense descriure'n cap, així com dels tradicionals, dels quals es descriu primer la pintura, després el Lema i després la curta composició poètica (86).

1733- En les festes dedicades per les escoles jesuítiques a la Verge Maria, recopilades per Joseph Rovira y Arnella, aquest ens ofereix a les pàg. 5 i 6, els enunciats i solucions de diferents enigmes, que formen part del sermó (87).

1751- El dia dos de gener de 1751 els religiosos augustins descalços celebraren a la nova església les honres fúnebres a Felip V. Varen construir amb aquest fi un gran panteó, en el qual no sols figuraven penjats alguns jeroglífics, sinó que es refereix amb la paraula

jeroglífic al simbolisme d'algunes de les figures: "En los quatro angulos sobre la primera basa aparecian quatro Leones de bulto, geroglíficos de la Real fortaleza, generosidad, soberania y vigilante zelo (...) En las quatro caras de la primera basa quadrada habia, entretexidos con otros geroglíficos..." (88)

1754- A l'església del Col·legi de Cordelles i en memòria del doctor Joan-Baptista Bollo, va aixecar-se un túmul de planta quadrada i alçat piramidal truncat, sobre el qual hi havia una urna que aguantava les insígnies sacerdotals del difunt. El conjunt era ornat pels acostumats jeroglífics, emblemes, alegories, divises i blasons (89).

1770- Per a la beatificació del Beat P. Francisco Caracciolo, fundador de l'Orde dels Clergues Menors, el Pare Josep Camploch escriu una relació on s'inclouen algunes composicions poètiques, i també possiblement jeroglífics: "... tambien sus Claustros, estaban colgados con varios tapizes, puestas a trechos muchas Poesías, y ansi Latinas, como Castellanas, y Catalanas; y algunas por mudas hablaban en figuras" (90).

1783- El manuscrit sobre la Beatificació de Sant Llorenç de Bríndisi, mostra en repetides ocasions exemples de possibles jeroglífics: "Pintese un altar con un incensario y en este un corazon humeando", la mateixa imatge que el cal·ligrama de Johan Leonhard Frisch (1666-1743) que dibuixa un altar i un cor també fumejant (f.263). Però en cap dels fulls apareix la paraula jeroglífic. Sí en canvi es fa menció dels "muts" referint-se possiblement als Poemes Muts, dels quals ofereix nombroses composicions, com un exemple del segon apartat del manuscrit, fent una semblança entre la forma de la pera i Sant Pere (91).

1789- En la relació sobre la proclamació del rei Carles IV a Tarragona, no es fa menció expressa dels jeroglífics, però és possible que sota la denominació de "poesias ingeniosas i mudas" es refereixin als poemes muts o als jeroglífics (92).

1820- A l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona, es varen celebrar les honres fúnebres pel militar Don Luis Lacy. La descripció del túmul inclou l'al·lusió a la paraula jeroglífic, per referir-se al simbolisme de les figures que en el túmul eren representades: "Geroglíficos que significaban la fuerte España, zelosa del tesoro de sus leyes, por cuya restauración habia dado su sangre nuestro Lacy." (93).

Hem vist com les mostres de producció de jeroglífics a Catalunya eren més abundants en el segle XVII que en el XVIII, i que arriben fins i tot al s.XIX. Aquesta disminució s'accentuà especialment a partir de la desfeta de l'any 1714 i el consegüent trasllat de la Universitat a Cervera, amb la reducció de l'aportació estudiantil. Però també s'ha de tenir en compte el canvi de gust, que afavorí novament l'al·legoria i la temàtica mitològica, especialment en la segona meitat del segle XVIII.

Queda per saber, d'aquesta àmplia producció pictòrico-poètica, en forma de jeroglífic, quin aspecte tenien, quina mida, quins colors, i cosa important, si la feia el mateix autor del poema o demanava que es pintés per encàrrec, questions a les que en menor o menor mida podem trobar en aquesta exposició sobre el jeroglífic, unes línies de referència.



NOTES a l'Apèndix I

1 Sobre pintura catalana d'aquesta època vegeu de Joan Ramon TRIADÒ, *L'època del Barroc S.XVII-XVIII*, a *Història de l'Art Català*, Vol. V, Barcelona, 1984.

2 Sobre el Col·legi de Pintors en el segle XVII, es poden consultar els documents originals: *Llibre dels privilegis y ordinacions del Col·legi de Pintors de Barcelona*, Ms. Gremis 24/2, i *PINTORS (dauradors)*, Ms. Gremis 24/1, AHMB. Sobre el contingut dels dos manuscrits: Josep GUDIOL CUNILL, *El Col·legi de Pintors de Barcelona a l'època del Renaixement*, a "Estudis Universitaris Catalans", Barcelona II (1908), pàg. 147-156 i 207-214. Veg. també la tesi doctoral de Santiago ALCOLEA *La Pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. Vol XIV. Años 1959-1960, Vol. XV, años 1961-1962., llegida a Madrid l'any 1969, i l'obra citada de Joan Ramon TRIADÒ.

3 *POESÍAS VARIAS para la fiesta de la beatificación del B. Lorenzo de Brindis, General de los Menores Capuchinos*, Ms. 1680 B.U.B., Vegeu també Cap. III. ap. 3.4.13.

4 Jaime REBULLOSA, *Relación de las grandes fiestas (...) a la canonización de su hijo San Ramon de Peñafort*, Barcelona, 1601, pàg. 399-401.

5 Juan de LACAVALLERIA ET DILACH, *Gazophylacium Catalano-Latinum*, Barcelona, 1696, pàg. 528.

6 Veg. Martí de RIQUER, *Història de la Literatura Catalana*, Vol IV, Barcelona, 1985, pàg. 470-472, i de Joaquim GARRIGA, *L'època del Renaixement, S. XVI*, a *Historia de l'Art Català*, Vol. IV. pàg. 145-147.

7 Vicent GARCIA, *Sermó predicat en la Iglesia Cathedral de Gerona, en les exequies fetes a la Magestat Catholica del Rey Don Felip Tercer nostre Senyor, lo dia 12 de Maig de 1621*, Barcelona, 1621, pàg.2.

8 Ibidem. pàg. 14.

9 Joseph ROMAGUERA, *Atheneo de Grandesa sobre Eminencias Cultas. Catalana Facundia ab Emblemas Illustrada*, Barcelona, 1681.

10 Són quatre els llibres de "Maximas" de Francisco GARAU (1640-1701), del primer ja esmentat he consultat les edicions de Barcelona dels anys 1675, 1702 i 1711, del segon *El Olimpo del Sabio instruido de la Naturaleza y Segunda parte de las Maximas Politicas, y Morales*, les de Barcelona 1681, 1691, 1704 i 1711; del tercer *Tercera Parte del Sabio Instruido de la Naturaleza con esfuerzos de la Verdad*, Barcelona 1700 i 1703. Del quart *El Sabio Instruido de la Gracia; en varias Maximas, o Ideas Evangelicas, Politicas y Morales*, he consultat les de Barcelona 1703 i 1711, (segons Batllori, hi ha una primera edició barcelonesa de l'any 1688). També es varen fer edicions a Madrid i Olite.

11 Juan DíAZ RENGIFO, *Arte Poetica Española*, adicionada per J. VICENS pàg. 176-180 en l'edició de Barcelona de 1759. Cf. III. 2.2.2.

- 12 Veg. *Index librorum Bibliothecae publicae conventus Sanctae Catharinae V. et Mr. O.P. Civitatis Barcinonensis*, Barcelona, 1802. Ms. 1362/1363/ 1364 B.U.B.
- 13 *Indice de los autores y de sus respectivas obras que existen en la Biblioteca del Convento de San José de la Ciudad de Barcelona*. Ms. 1359/1360/ 1361 B.U.B.
- 14 Baltasar de HIERRO, *Los triumphos y grandes recibimientos de la insigne ciudad de Barcelona a la venida del famosísimo Felipe rey de las Españas*, Barcelona, 1564.
- 15 Vegeu l'*EXEMPLARIA -1- (1357-1647)*, ACCB. També entre els Ms. de la B.U.B. trobem descripcions de jeroglífics, en el Ms. 166 *Silva de Varias flores que huelen a lo divino*, es descriuen emblemes i empreses, enigmes i jeroglífics, sobretot entre els fol. 204-208, molts d'ells de 1604, dedicats a Sant Josep. En el Ms. 1067 B.U.B., de 1608, entre les pàg. 234 i 242, es descriuen i dibuixen figures per guarnir enterraments.
- 16 REBULLOSA, op.cit. pàg. 117
- 17 Ibidem. pàg. 397-401.
- 18 Ibidem. pàg. 394-395.
- 19 Ibidem. pàg. 139.
- 20 Ibidem. pàg. 140-141.
- 21 Ibidem. pàg. 419.
- 22 Ibidem. pàg. 403-404.
- 23 Ibidem. pàg. 161.
- 24 Ibidem. pàg. 193-194.
- 25 F.CAMP-RUBI, *Lumen Domus*, Ms. 1005 B.U.B., fol. 243-244.
- 26 Pedro FERNANDEZ DE SALINAS, *Carta de 1608*, Ms. 753 B.U.B.
- 27 Joseph DALMAU, *Relación de la Solemnidad (...) a la Beatificación de la Madre S. Teresa de Jesus*, Barcelona, 1615, pàg. 28; els trenta-quatre jeroglífics estan entre les pàg. 28-33.
- 28 Ibidem. pàg. 3.
- 29 Ibidem. pàg. 67.
- 30 Ibidem. pàg. 78-79.
- 31 Francisco RUIZ, *Relación de las Fiestas que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Girona*, Barcelona, 1623, pàg.14.

- 32 Ibidem. entre les pàg. 36-42.
- 33 Ibidem. pàg. 61.
- 34 Ibidem. pàg. 67.
- 35 Ibidem. pàg. 126-127.
- 36 Miguel i Joan GASSOL DE CONQUES, *Relación Fidelissima, y Verdadera de las Fiestas y Processión con sus Altares*, Barcelona, 1626.
- 37 Ioan Sebastian FELICES DE CACERES, *Sentencia en la Armada Poetica, Propuesta y Premiada por la insigne ciudad de Barcelona en Honra de su hijo y Padre San Ramon de Penyafort.*, Barcelona, 1626.
- 38 Don Nomar de ABLAS, *Luzimientos Festivos y Luzidas Fiestas*, Barcelona, 1629.
- 39 TRIUMPHOS DEL AMOR, *Glorias del Afecto y Fiestas de la Lealtad Verdadera*, Barcelona, 1625. F. Bon. 6106 B.C., pàg. 71-128.
- 40 Jaume PUIG, *Sermo que predica Jaume Puig, de la Cia. de IESUS, en les Reals exequies (...) de Lluís XIII*, Barcelona, pàg. 19-20.
- 41 CAMP-RUBI, *Lumen Domus*, Ms. 1006, B.U.B. fol. 78.
- 42 Frco. MODOLELL Y COSTA, *Iusta Poetica consagrada a las festivas glorias de Maria*, Barcelona, 1656, pàg. 13-17.
- 43 Ibidem. pàg. 31-32.
- 44 Bonaventura BASSEGODA Y AMIGO, *Santa Maria de la Mar*, Barcelona 1925, pàg. 159.
- 45 MAJESTUOSA SELEBRIDAD que en aplausos festivos consagra el zelo, Barcelona 1662, pàg. 13.
- 46 Ibidem. pàg. 30.
- 47 Ibidem. pàg. 54. Els jeroglífics entre les pàg. 35 i 54.
- 48 Alexos NOVELL, *Declaracion de la Empresa que propone el Colegio de la Virgen Maria de Cordelles*, Barcelona, 1662.
- 49 Buenaventura TRISTANY, *General Celebridad de la Diputación de Barcelona (...) por el nacimiento de Carlos II*, Barcelona, 1662.
- 50 RELACION de las Fiestas (...) por el Feliz Nacimiento del Serenissimo Príncipe Don Carlos, Barcelona, 1662.
- 51 Frco. SALA Y DE ALEMANY, *Agasajo Funebre a la Feliz Memoria de los muy ilustres Señores D. Yayme, y D. Miguel de Cordellas. Distribuido en Treynta Empressas, sobre el Escudo de las Armas, que contiene un sol, con un coraçon en medio*, Barcelona, 1662.

- 52 Gabriel BONADONA; Ignatius de VIU, *Panegyrica Oratio Pro Admodum R.P. Dominico Langa Soc.Ies.* Barcelona, 1663.
- 53 Jaime SOBREQÜÉS CALLICÓ, *Barcelona durante los años 1671-1679-Dietari del Antich Consell Barceloní o Manual de novells ardots o vulgarment apellat*, Barcelona, 1965, T. XIX, pàg.34.
- 54 COPIA DE UNA CARTA que escrivio un cavallero de Barcelona, a Don Pedro de Cartella, [s.n., s.l., s.d.]. Un altre document fa referència al certamen: *Entretenimientos: Iusta de Ingenios. Certamen que propone el Colegio de Belen de la Compañia de Jesús de Barcelona, en la canonización de San Francisco de Borja*, segons la ref.bibliog. de M<sup>a</sup> Carmen SIMÓN PALMER, a *Bibliografia de Cataluña*, Madrid 1980.
- 55 CAMP-RUBI, *Lumen Domus*, Ms. 1006, B.U.B. fol. 396-397.
- 56 J.SOBREQÜÉS CALLICÓ, op.cit. pàg. 39.
- 57 Paulus FEU, *Angelico Praeceptorí Quinto Ecclesiae Doctori Divo Thomae Aquinati Epopeicum Carmen*, Barcelona, 1672.
- 58 Francisco SOLER, *Compendio de las Fiestas Solemnes (...) A San Ivan de la Cruz, Primer Carmelita Descalzo..*, Barcelona, 1676, pàg. 18 i 22.
- 59 Ibidem. pàg. 70-71.
- 60 Ibidem. pàg. 62.
- 61 Vegeu TRIADÒ, *L'època del Barroc*, pàg. 114.
- 62 PUBLICAS Y OBSEQUIOSAS DEMOSTRACIONES que previene a su inclita Patrona, y iuntamente hija, la Gloriosa Virgen Sta. Eulalia, Protomartir de la España Tarraconense, Barcelona, 1686. Cartell F.Bon. 6563 B.C.
- 63 FESTIVOS Y MAGESTUOSOS CULTOS (...) a su Inclita Hija, Patrona, Virgen y Protomartyr Santa Eulalia, Barcelona, 1686.
- 64 Raymundo SOLÀ, *Llanto Fúnebre con que la nobilísima ciudad de Barcelona..*, Barcelona, 1689, pàg. 47-61.
- 65 Ibidem. pàg. 68. La relació d'ells s'estén fins la pàg. 80.
- 66 A. DURAN Y SANPERE; J. SANABRE, *Llibre de les Solemnitats de Barcelona*, Vol II, 1564-1717. BARCELONA, 1947, pàg. 353.
- 67 Ibidem. pàg. 371.
- 68 Ibidem. pàg. 419-420.
- 69 FESTIVAS DEMOSTRACIONES con que los Mayorales del Santo Cristo de la Rivera de San Juan, Barcelona, 1691.
- 70 Jaime VILAR, *Glorioso Triunfo de (...) Santa Tecla, Patrona (...) de Tarragona*, Barcelona, 1693, pàg. 24-26.

- 71 Ibidem. pàg. 167.
- 72 *CERTAMEN POETICO* que (...) propone la excelentísima ciudad de Barcelona (...) con que solemniza la canonización de su Santísima y Nobilísima Hija Santa María de Cervellon, Cartell. F.Bon. 6568 B.C.
- 73 Francisco GARRIGÓ, Panegyrico Funeral En las Exequias de la católica magestad La Serenísima Reyna Madre Doña Mariana de Austria. Barcelona, 1696, pàg. 14-22.
- 74 DURAN Y SANPERE; SANABRE, op.cit., pàg. 479. Entre les pàgines 481 i 486 es descriuen els jeroglífics que adornaven el túmul i els voltants.
- 75 *RECONOCIDO OBSEQUIO, Y Demostracion Festiva* (...) en Accion de Gracias à la Patrona de España (...) por el feliz recobro de la Salud del Rey N.S. Carlos II, Barcelona, 1696.
- 76 *FESTIVO AGRADECIMIENTO* que por la alegre conclusion de la paz universal de la monarquia de España., Barcelona, 1697, pàg. 24-25.
- 77 Ibidem. pàg. 67-73.
- 78 Ibidem. pàg. 27-28.
- 79 Joseph ROVIRA Y ARNELLA, *El Cedro del Libano caido a la voraz Guadaña de la Muerte erigido en aguilas*, Barcelona, 1698.
- 80 Joseph de ROCABERTÍ, *Lagrimas amantes de la Excelentissima ciudad de Barcelona.*, Barcelona 1701, pàg. 139 a 182.
- 81 *DEVOTOS, OBSEQUIOSOS CULTOS, Y LEALES* (...) Translacion de Olaguer su Santo, y la regia venida de su Catholico Monarca Felipe IV. (...) y su feliz consorcio, con la Serenissima Señora Doña Maria Luisa de Saboya. pàg. 250 [s.n.-s.l.-s.d. 1701]
- 82 *FESTIVAS DEMOSTRACIONES Y MAGESTUOSOS OBSEQUIOS* (...) Feliz Himeneo de sus Catolicos Reyes D. Felipe IV de Aragon y V de Castilla (...) y Doña Maria Luisa Gabriela de Saboya., Barcelona, 1702, pàg. 191.
- 83 Balthasar OLIVER, *Amantes llamas en Flamante Pira* (...) Erigida el dia 14 Diz. 1706 en la Iglesia Parroquial de San Pedro de Gavà, para el funeral (...) Señor Don Jorge, Barcelona, 1707. pàg. 7 i 8.
- 84 *EXEQUIAS DEL AUGUSTISSIMO* Señor Emperador Josepho Primero (...) en su Capilla de dicha Lonja., Barcelona, 1711.
- 85 *DOLOROSOS ACENTOS* (...) de la Deputacion de Cathaluña acompañò las (...) Exequias de la Cesarea Magestad de Joseph Primero, 1711. [s.n.-s.l.-Barcelona s.d. 1711]
- 86 *RELACION DE LAS FESTIVAS DEMOSTRACIONES* con que la antigua.. op.cit.
- 87 R.P. Joseph ROVIRA Y ARNELLA, *Monte Excelso de Maria. Expuesto a los ojos de la Piedad.*, Barcelona, 1733.

- 88 Francisco ARMAÑA, *Translacion de los Agustinos Calzados de Barcelona (...) Regio Funeral (...) a su Augusto y Beneficentissimo Fundador el Sr. Don Phelipe V*, Barcelona, 1751, pàg. 122.
- 89 J.R. TRIADÒ, op.cit. pàg. 172-173.
- 90 Josef P. CAMPLLONCH, *Breve Relacion de las Fiestas (...) Por la Solemne Beatificacion (...) el B.P. Francisco Caracciolo*, Barcelona, 1770, pàg. 8.
- 91 POESÍAS VARIAS, Ms. 1680 B.U.B. fol. 29.
- 92 BREVE Y EXACTA RELACION Festiva Demostracion con que (...) Tarragona celebró (...) la proclamación, al Sr. Rey Don Carlos IV., Tarragona, 1789.
- 93 RELACION de la Pompa Fúnebre con que (...) se celebraron en esta capital las Triunfales Exequias al cadaver del Esmo. Sr. Don Luis Lacy. Barcelona, 1820, pàg. 28.



## Apèndix II

### L'ACADÈMIA DE SANT TOMAS D'AQUINO A BARCELONA

L'Acadèmia de Sant Tomàs d'Aquino és la primera entitat corporativa barcelonesa coneguda que aglutina professors i estudiants de la Universitat i religiosos, i que ens mostra una part important de l'activitat poètica de la Universitat de Barcelona. Va ser fundada l'any 1588 pels Pares Predicadors o Dominicans, del Convent de Santa Caterina Màrtir de Barcelona, localitzat on avui es troba el mercat de Santa Caterina. La seva composició incloïa frares de la mateixa orde, Catedràtics i Doctors de la Universitat, i estudiants universitaris.

Les fonts bàsiques per al coneixement de l'Acadèmia són manuscrites i impreses. Entre les primeres és bàsic referir-se a l'esmentat *Lumen Domus* o *Annals del Convent de Sta. Catharina V. y M. de Barcelona. Ordre de Predicadors*, en què trobem notícies des de la seva fundació i les seves activitats i funcionament fins el segle XVIII (1). Un altre manuscrit, comentat per Pedro Voltes Bou, ens informa dels estatuts de l'Acadèmia l'any 1711 (2). Entre la informació impresa trobem cartells com el que va fer-se per la canonització de Santa Rosa i Sant Lluís Bertran el 1671 (f.994) on s'esmenta la seva participació el dia vint-i-vuit, o relacions com l'al·ludiada per P.Voltes de l'any 1677, *Relación breve y por mayor de las particulares demostraciones de gozo*, en que l'Acadèmia festeja el nomenament de Joan Josep d'Àustria com a primer ministre (3)



Però la font impresa que ens dona més informació sobre professors i estudiants acadèmics de la Universitat, són els fullets que en la dècada dels seixanta començaren a imprimir-se per les festes de Sant Tomàs, que potser imitaven els que havien començat també a imprimir els jesuïtes l'any 1660 (4), tot just acabada la guerra amb els francesos el 1659. Eren escrits per professors i alumnes de la Universitat, i normalment es constata en ells a més del nom de l'autor, el grau o càrrec dins l'Acadèmia si és professor, i l'aula i facultat quan es tracta d'alumnes (f.995-996). La major part són oracions, acompanyades algunes vegades de poesies, de les que es llegien abans de les conclusions, o per les ànimes dels acadèmics difunts. En la dècada dels vuitanta comencen a aparèixer impresos poemes per a ser cantats el primer dia de la festa, amb el títol "Villancicos". El més antic dels fullets que he localitzat és de 1666 i l'últim de 1713. Donat el seu gran nombre, al final de l'estudi sobre l'Acadèmia, he fet una relació dels autors i títols per ordre cronològic (5). Gairebé tots tenen entre quatre i vuit pàgines i reproduïxen en la portada un gravat representant Sant Tomàs, motiu iconogràfic que es reproduïx també en estampes dels Abadal (f.993) (6).

La primera notícia coneguda de l'Acadèmia és la de la seva fundació l'any 1588. Segons el *Lumen Domus*, es rep de Roma la confirmació i la seva confraria, i tenen cura de l'Acadèmia en el convent el que s'anomena *Protector* Pr. Pérez i dos fundadors també religiosos del mateix convent:

"Institucio de la academia de Sto.Thomas de Aquino en lo present convent.

Item en lo present de 1588 se va instituir la academia de St. Thomas en lo present convent ab molta fuga y honra sonch protector primer lo Pr.Perez gran predicador apostolich, los frincipals fundadors foren lo pare mestre Salvador Pons y lo Pr.Priorat Fr. Pere Joan Gual, los dos fills del convent, agueren de Roma la confirmacio y cofraria della. los estudiants acuden molt als exercicis de lletras, deus ad anglat. lo demes vide infra en lo priorat segon del Pr. Mestre Fr. Pau Ginoves". (7)

En ella, com llegim, els estudiants es dediquen a exercitar-se en les lletres, fet revelador que mostra una de les principals activitats. Una altra noticia del mateix any ens informa a més de la realització de l'escultura de Sant Tomàs per a la seva capella, i que l'Acadèmia era una sala del mateix convent: "...y que si tingues mes devocio en particular tenint en casa la academia, ab tanta frequentatio de estudiants" (8), on es reuneixen els estudiants amb freqüència, no sols en ocasió de les festes.

Fins 1598 no tornem a trobar cap altre informació sobre el tema: es comenta la deixadesa en què ha caigut l'Acadèmia i la intenció de donar-li nova empenta, i es descriu en què consistien les festes i quines activitats es realitzaven: cada any a la vigília i al dia es tenien conclusions generals, el dia de Sant Tomàs combregaven i confessaven els estudiants, que venien també els dies de festa i diumenges a la tarda a tenir conclusions a l'aula, i allí s'exercitaven (9).

També dona notícia del fet que aquest any es varen reunir en l'aula de Teologia els lectors del convent, els doctors i els *estudiants seculars*, per decidir el govern de l'Acadèmia, que es concretà en un "Protector", un "Rector" i dos "Collectors". El primer és en aquest cas l'Ardiaca major de la Seu de Barcelona, Sr. Onofre Coll, el segon un catedràtic en Arts de la Universitat, el Sr. Doctor Rello, mentre que els col·lectors són dos estudiants, encarregats d'aplegar diners dels estudiants acadèmics (10). Més endavant l'Acadèmia experimentà un canvi en les seves estructures, amb una major participació dels estudiants, no sols en l'aspecte econòmic, sinó també en l'organització, cosa que com es veurà va redundar en el seu èxit. A partir de 1602 els estudiants demanen que per les festes de Sant Tomàs les conclusions siguin fetes un any per religiosos del convent i un any per ells, i argumenten que ja que paguen les festes també volen més participació (11).

L'any 1603 recull la convocatòria d'un certamen poètic a Sant Tomàs, però no s'anomena l'Acadèmia ni els acadèmics (12). Les referències a les Festes de Sant Tomàs són freqüents, per no dir anuals, amb expressions força semblants en tots els casos. La que segueix, de l'any 1614, és potser la més completa: la festa es denomina en el manuscrit com a *Festa nova*, senyal que s'introduïren alguns canvis respecte de les anteriors, però el més important és que la festa tota va ser feta pels estudiants (13). Primer de tot els Acadèmics i estudiants de l'Acadèmia triaren uns dies abans dos estudiants *promotors*, que demanaren almoines per a la festa i les llicències de l'Ordinari per fer una crida per la ciutat (14).

La vigília del dia de Sant Tomàs, després del migdia, s'inicià la crida en els claustres del convent, que recorregué després els carrers; estava composta per músics amb tambors i trompetes, seguits d'un Doctor amb la borla i les insígnies, que, muntat a cavall, portava l'estendard, i amb dos estudiants, un a cada costat, muntats en mula i vestits de llorer, que portaven cada un un cordó de la bandera. Segons l'autor del manuscrit la crida va ser un gran èxit, i provocà l'enveja dels "emulos". Després, es varen tenir conclusions, i completes, seguides de focs artificials en el campanar. També es descriu la lluminària de la capella del sant, i la música de llaüt que es tocà davant el seu altar. El dia de la Festa del Sant al matí es va fer una Missa major, cantada pels cantors de la Seu a dos cors, amb ministrils, on van combregar molts estudiants. A la tarda després d'haver predicat un predicador de la Seu, s'inicià la processó, que a diferència d'altres anys es celebrà fora del convent, amb més cerimònia:

".. ço ara en esta professo anaven. los tabals de cavall, trompetas, ministrils, lo standart que portave un doctor ab dos assistents tras del qual los estudiants ab cera blanca y apres la creu y lo convent ab ciris, tras dels religiosos anaven 38 estudiants ab atches blancas cada qual la sua y apres la cantoria y lo tabernacle ab la figura de Sto. Thomàs y portaven lo talem sis doctors de la fonc Universitat."

Com a colofó de les festes s'esmenta una celebració pels acadèmics i estudiants difunts, no sabem però si ja es feia amb anterioritat a aquesta data (15).

Seguim trobant notícies sobre l'Acadèmia altres anys, 1625, 1627, en les quals els estudiants organitzen les festes, compaginant la solemnitat dels actes, amb la música i les lluminàries (16). Per la següent notícia sobre la Festa de St. Tomàs, l'any 1628, comprovem com la crida del dia de la vigília ha esdevingut cavalcada d'estudiants:

"Item vuy als 24 de mars 1628 se es celebrada en lo present convent la festa annual del glorios pare St.Thomas de Aquino de la manera que los anys passats fent a la vigília que era dijous als 23 la acostumada passada y cavalcada ab molt gran aplauso y regocijo de tota la ciutat.." (17)

L'any 1642 tot i els problemes ocasionats per la Guerra del Principat, els estudiants de l'Acadèmia segueixen fent la festa (18). L'any 1652 la notícia de la festa, breu i clara, ens informa que va ser el convent i no els acadèmics els qui la varen fer (19).

El 1660 els acadèmics organitzaren una festa per celebrar un decret d'Alexandre VII sobre el misteri de la Concepció de la Verge (20), i entre les seves activitats, figura la de guarnir un dels claustres del convent amb jeroglífics:

"Se determina fer un dia solemnissim de festa adornant tots los altars de ntra. Iglesia, y lo primer claustro de draps de ras, y Geroglifichs fixant papers impressos de dita festa per los cantons de Barna ab nom de Prior y Convent y Academia, convidant a tothom generalment.." (21).

Les notícies sobre l'Acadèmia i les seves festes es fan breus i sense cap informació rellevant. L'any 1671 trobem el comentari a una junta de l'Acadèmia, on es manifesta que no totes les actituds eren convergents, i que hi havia tensions en el seu govern, podríem dir una lluita de poder entre els religiosos del convent i els estudiants:

"En la junta de la Academia despres de aber fet la proposicio de honrar ses festes, y ague lo Doctoretto jove, cathedratich de Phylosophia que nol vull anomenar porque basta axo, per dir la substancia del feo sens anomenarlo, que comença de dir que las festas eran de un frare y que na academia no era frare y infinitos desbarats, que produiren al decano dels Academichs que es lo Sr.Dr.Vicents Vinyals, home de inmensas prendas y venerando per ses canes y virtud, y este digue al dit Cathedratich que callas y dexas de dir aquellas cosas y ell se entona perseverant sos ditxos, demanera que vingueren a que lo dit Sr.Dr.Vinyals lo trague de la Academia avent tanbe casi perdut lo respecte al Pare Prior que estava allí per proposar lo empeño de dites festes. Dexem estar dit Doctorello que ningú fou de son parer ans be confirmaven la opinio ab que estava de bachiller. Anem ara al demes y es que los dits academichs anomenaren doctors de totes les facultats per tractar lo que la Academia faria en estes festes y determinaren de pagar un dia y de fer la nit antes de dit dia de sa festa una cavalcada conforme se dirà" (22).

Però la festa i la cavalcada a què s'al·ludeix no és la de Sant Tomàs el dia 7 de març, sinó el dia 28 d'octubre, la Festa dels Estudiants, com llegim en el cartell esmentat (f.994): "El Martes a 27. en la noche los Señores Academicos, Vigilia de su Fiesta, haràn un luzido como pomposo passeio; saldrà de S.Catalina (...) Miercoles 28 Haze la Fiesta la Inclita Academia del Angelico Doctor Sto.Thomas de Aquino.." (23). El Lumen Domus també esmenta la celebració de la cavalcada i la festa amb el permís del Sr. Virrey (24), i mostra la competència dominicans-jesuïtes, que aquest any tingué com a fons les incidències de les festes celebrades en la primera quinzena del mateix mes pels jesuïtes per la canonització de Sant Francesc de Borja. Així les cròniques de 1671, ens informen dels conflictes entre predicadors i suaristes, i dintre de l'Acadèmia, cosa aquesta última que podia haver provocat la redacció dels estatuts de l'any 1672, als quals es fa al·lusió en el manuscrit dels estatuts de l'any 1711 (25).

L'any 1673 les Festes de Sant Tomàs ja duraven cinc dies. Els dos primers es varen celebrar les conclusions de Teologia dels religiosos del convent i els dies següents les de Medicina i de Filosofia. El dia 11 s'havien de tenir les de Teologia dels acadèmics dedicades a Sant Tomàs, però el tema d'aquestes va ser impugnat pel Sant Tribunal per considerar-se que el seu text tenia a veure amb el conflictiu tema de la gràcia o dels *Auxilis*, que havia oposat jesuïtes i dominicans des de finals del segle XVI, sense arribar a cap convergència en la *Congregació dels auxilis* (1598-1607), creada a aquest fi per Clement VIII, fins que aquest declarà que era lícit als teòlegs sustentar qualsevol dels dos parers, però no el discutir o imprimir-los, fet que motivà el conflicte:

"Sera ja occasio que tractem de la que tingueren de fer est any vuyt dies de festa y perço es de advertir. Com dissabte al 11 de mars despres de aver tingudes la Vigilia y dia de S.Thomas las de Theologia que avian de Religions y fou Fr. Joseph Vila y president lo P. Lector Fr. Miquel Bach, dedicadas al Sr. Bisbe Pedro de Copons de la Seu de Urgell, y las de Medicina y Phylosophia que totes foren los quatre dies primers y acostumats, se avian de tenir dit dia de 11 alors de Theologia dedicats a St.Thomas, avialas de tenir lo licenciado Jaume Maresma y presidir lo Dr. Lucia Marsal, Cathedrathic de la Universitat, foren comesas del Vicari General, al Pare Mestre Regent y Calificador del S. Offici dest convent, y com avia succehit lo que esta dit de los ques dedicaven a Suares ab tantos elogis, procura lo dit Dr. Marsal que la dedicatoria de Santo Thomas fos assegurada y axi lo dit Pare Mestre Calificador la volgue ensenyar al Sr. Inquisidor lo qual digué que la ensenyas al Pare Calificador Soler de Sant Francesc, lo qual ab des alores ho mirassen y quen donés copia al S. Tribunal perque en cas que las delatassen estant calificatta dita dedicatoria (que les conclusions no sels ensenya tenino per cert noy podia aver novedat) digue dit Arnet al Fr.Marsal dexemnos de posar elogis a S.Thomas que non necessita, ans be en confusio dels quen donasen a Suares posem nomes D. Thomas A. quant estavan tractant asso arribá a ells dit P.Regent y calificador de cassa venint del despaig dels dits Calificadors, y li donaren raho delque tractaven, al que vingue molt be,y axi nos posà en la dita dedicatoria ningun



elogi a S.Thomas, sino desobra la làmina(...) No obstant esta prevencio en ditas conclusions entre las sis praserias quey avia y eran las de Gratia y Voluntate Dey y en lo assertum VII de la de Gratia Dei deya: *est autem Gratia Dei efficax et infallibilis ex se et ab intrinseco, independenter a libero nostra voluntatis concensu.* y en lo primer assertum de Voluntate Dei deya: *Dei Voluntatem, cuyus ipse fidelissimus fuerat constitutus interpretes.*

Qui pensara que per estas dos cosas las dites conclusions aguessen de delatarse als tribunal, pero essent ja tanta la malicia que alguns tenen contra S.Thomas nomes molt al fin se delataran y lo S. Tribunal las comete a quatre calificadors que segons les circunstancias dels que per ser quaresma se trobaven en ciutat se judicasen un P.Agustino y tres franciscos (aqui entra lo effecte de la Lamina) y axi tenint noticia que en la conclusio de Gratia se donava calitat de ofici se feren algunes prevencions ab los dies y en particular lo Nostre Calificador que a ell tocava per aver firmades dites conclusions, lo qual y lo P.Prior de casa anaven a S.Agusti y representaven al P.Diffinidor de aquella casa que ponderas que aquella conclusio era tot lo batallo entre Antithomistas y Thomistas y se li feu memoria de la celebre disputa se tingue devant de Clement Vuy y de Paulo V entre lo M.R.P. M.Fr.Thomas de Lemos per part dels Thomistas, de nostra ordre y los Pares Gregori de Valencia y Fernando de Vastida de La Compañya, notificantlo del que passa, ensenyantli lo llibre de las disputas que es lo que está dins la caixa del deposit.

Y axi que aunque fos veritat que cosa de auxiliys nos pogues imprimir ni disputar, que asso aqui no se avia observat y que tanbe se entenia per una y altra opinio, ferenli tanbe veurer com Paulo V quant despedi les parts y dexa la cosa suspesa per lo succes de la guerra de Venecia, manà tanbe que una ni altra opinio fos censurada fins se provehis altra cosa. ab asso y moltes altras rahons, aparegue que tenian reduhit al dit P. Calificador Agustino, quan a la doctrina de N.P.S. Agusti lo avia de fer asserrim defensor de la eficacia de la divina gracia: ab que pensarem que lo quens deyan de la dita Censura encara que fos se mudaria, esperant tindrian perço lo endema que asso fou al divendres vespre als 10, que eran las nou de la nit quant lo P, de T. Cont. tornaven perque les conclusions se avian de tenir als 11 la junta los P.P. Calificadors de bon mati y axi fou que tal tingueren los tres franciscos y dit P. Augustino y enviaren la resolucio al S. Tribunal quant luego y ana lo Dr. Marsal y li digueren que ditas conclusions nos podian tenir y que apostas alli totes les que tenia, no si veu lo pobre Fr. Marsal com se dexaben considerar y ab son rostro tan trist coneguerem tots quant arriba assi al convent lo exit tenia mal" (26).

La prohibició de les conclusions de Teologia, va provocar com a reacció que s'allarguessin les festes i es llegissin les conclusions de quatre Llicenciats en Filosofia que havien de passar a doctors, entre elles la de Benet Miquel de Boxeda, ja esmentat pel poema en forma d'estel dedicat a Anelo de Moura (f.334). La vigília de la festa en lloc de

cavalcada es varen dir *matines* i es cantaren "villancicos", i per al dia 7 el Prior convidà el Virrei, i els Majorals els Consellers (27). Seguim trobant notícies d'interès i durant uns quants anys lligades a la regència del P.Prior Fr. Thomas de Ripoll, que arribà a ser anys després General de l'Orde. La celebració de les festes esdevingué problemàtica, augmentà el lluïment i solemnitat, però l'ambient no era massa propici, així es llegeix el 1684:

"Itte. en tots los actes la vigilia feu fixas lo Sr. Bisbe, un cartell en que manava no se donassen en la Iglesia ni per la Professo sonetos estampats, per los molts inconvenients se resultaven, com tambe So Conceller avisà al Sr. Prior se servis de tancar la Iglesia a las oracions per los mateixos inconvenients. Aquest any començaren los Doctors de anar a la Professo ab capirot y borla y ni ague mes de 100.." (28).

El comentari de 1689 segueix elogiant l'organització de Thomas de Ripoll (29). El 1700 es seguiren manifestant incidències en les festes, i la processó va haver de ser protegida pels soldats en alguns punts. El P. Prior de la Acadèmia assumeix un gran protagonisme i els estudiants ja no fan la festa, sinó que desfilen arreglats entre mesures de vigilància, en un clima de tensió. Així mateix ens informa del costum d'enviar un sonet com a invitació per assistir a les festes (30). Del mateix any hem vist també les notícies del *Lumen Domus*, els dos cartells i la crònica satírica anònima sobre el certamen poètic de la Universitat, que es converteix també en cavall de batalla entre tomisme i suarisme, amb alguna que altra referència a l'Acadèmia (31).

L'any 1701 tenim de nou notícies referents a l'activitat poètica de l'Acadèmia, la composició de les poesies, possiblement per guarnir els claustres, els sonets per convidar les persones principals i les oracions llatines que precedien les conclusions (32). Es celebrà una missa cantada pels doctors acadèmics, rectors i catedràtics, l'últim dia com era tradició, la funerària pels acadèmics difunts, en la qual un estudiant de gramàtica va llegir una oració funeral en llatí. Aquest any les festes foren tranquil·les, sense incidents en la processó, sota la direcció del Pare Prior de l'acadèmia, Thomàs de Ripoll (33).

Més endavant, el 1711, trobem informació referent a les reunions tingudes entre religiosos i professors universitaris abans de redactar els Estatuts que transcriu Pedro Voltès. Sembla ser que no va ser fàcil arribar a un acord, ja que les dues parts, religiosos i Universitat, lluitaven per ser majoria i tenir major capacitat de decisió. Faig una petita transcripció, que fa palès el major desig de participació per part dels Acadèmics universitaris:

"Junta de Academia

Janer, Dia 22. Lo P. Prior ha juntat Academia per lo resultat en lo Concell lo dia 19. ha proposat lo P. Prior (que tot sol ha volgut assistir) ha dit que la Academia necessitava de algun redres, y perço vessen lo medi. Los Cathredatichs han proposat que se elegissen dos de cada facultat, y dos Religiosos los quals junts vessen lo que se avia de

redressar, y despres ho reportassen a la Academia junta. Lo P.Prior no ha vingut be, sino que fossen tres seculars, y tres Religiosos, y ames de estos lo P.Prior. Lo qual tingues vot decisiu. No se han pogut convent, y axis la materia ha quedat pijor que antes,

Junta sobre lo fer de la Academia"

"Dia 26. Vuy avent estipulat La Materia de la Academia en la celda del P.M.Abat ab lo P.Prior, y M.Salvador, se ha resolt que el P.M.Salvador anas à veurerse ab lo Dr.Cuder, y ves de mitigar esta materia de la Academia, pero antes que hi anas lo P.Prior hi es anat offerintli que fessen tot lo que ells volguessen: à que ha respost lo Dr.Cuder que la materia estava molt empeñada, que lo que antes li era fàcil, no sabia si ara ho podria facilitar, no obstant que per sa part faria lo que podria" (34).

Els estatuts de 1711, en vint-i-quatre capítols, mostren la resolució de l'Acadèmia General que es tingué el mateix any en el mes de maig, continuació del text del mes de gener, renovant els de 1672. Són fets en una època en què l'Acadèmia s'ha convertit en un organisme encarcarat, amb un ambient tens entre els religiosos i els universitaris (professors i estudiants) per determinar qui ha de tenir més pes en la seva direcció, cosa que es fa patent com hem vist: la participació dels estudiants ja no és una participació espontània i festiva, sinó regida pels Acadèmics i dins uns marcs molt concrets. Com a resultat el govern de l'Acadèmia

queda en mans del Pare Prior del Convent o el religiós que aquest anomeni Pare Prior de l'Acadèmia, juntament amb els quatre rectors de les quatre Facultats (Theologia, Medicina, Filosofia i Humanitats), però advertint que en cas que s'hagin de renovar els estatuts l'Acadèmia General seria de quatre catedràtics o doctors i quatre religiosos del convent (35).

En aquests estatuts es confirma de nou la relació entre els alumnes de la Universitat i les Festes de Sant Tomàs a nivell poètic: en el capítol 18, s'especifica que és el Catedràtic d'Humanitats el que s'encarrega de fer adornar amb poesies els claustres, sobreentenenent-se que les poesies són obra dels seus alumnes. En el capítol 16 on s'enumeren les diferents obligacions dels sis Majorals, i respecte del Majoral primer, es diu en el punt 26: "Ly toca prevenir soldats per las guardas de las poesias y colgaduras del claustre". Els Estatuts també determinen qui deu col·locar i recollir les poesies per les celebracions, així en el punt 42 del cap. 22, referent a les obligacions del fuster de l'Acadèmia, diu: "Mes li toca adornar los Sacristos posant les colgaduras, las poesias los quatre salmons y pares, expolsarles, plegarles y tornarles al puesto dehont antes las tregue. Ly toca tenir dos fadrins per entre dia dar passadas en los claustros a fi de acomodar las poesias que acostuman caurer". (36)

L'any 1712 les notícies del *Lumen Domus*, confirmen alguns dels canvis que s'esmenten en els Estatuts de l'any anterior: "...aquest any se han començat à posar las colgaduras en los claustros, que ja en lo any

passat se eran fetas per a posar los Sonetos; escusant lo treball als Majorals de buscar tafetans tots los anys (...)" (37).

L'any 1713 es dóna notícia de les conclusions de Filosofia que tingué Don Joseph Lapeyra el dia 31 de Març, i que segons el manuscrit estaven impreses a Roma (38).

Fins l'any 1717 no hi ha res d'importància referent a les Festes o a l'Acadèmia per subratllar, però aquest any, en què és traslladada la Universitat de Barcelona a Cervera, les Festes de Sant Tomàs prenen una dinàmica diferent:

"Festa de St. Thomas

Mars, Dia 8. Est any los estudiants dels tres Cursos del Convent han fet dos dias de festa a St. Thomas. La Vigilia per se Diuenge se cantaren completas, esta tarde y demà y despres se feu la professò de la Confraria per lo Claustro, portant lo Sant en lo tabernacle. Lo primer dia predicá un Carmelita Descalç Suqr. de Gracia, y lo segon lo P.Pr.Fr. Joan Abad. Lo Claustro se adornà ab los damasos de la Academia y se rodá de geroglifichs. Lo P.Alberich Jesuita, germà de un Religios nostre vingué al matí, y anà per lo Claustro fiscalisant los Versos, y amotinant los estudiants; de manera que una centinela li hagué de dir isquès fora(...) Los Conclusionistas son estats, lo primer dia Anton Vilardaga de un Apotecari de la Capella den

Marcús ; lo segon dia Dn. Francisco Semmanat primogénit del  
Marques Semmanat ab molt concurs de noblesa" (39)

Són els estudiants del convent i no de la Universitat els que fan la festa, i en dos dies, no cinc com s'acostumava el últims anys, la processó es va fer en el claustre, sense sortir als carrers, però segueix present la pugna jesuïtes-dominicans en l'incident del claustre. Les conclusions no són fetes per Acadèmics, sí en canvi és la noblesa la que pren el seu lloc, es cita el Marquè de Sentmenat (1697-1762), que segons J.R. Carreras y Bulbuena havia estudiat amb els jesuïtes (40) i que fou posteriorment l'any 1729 un dels acadèmics de la "Academia sense nom" (41). Aquest any en concret Francesc de Sentmenat i d'Agulló, devia comptar entre 19 i 20 anys, potser era encara estudiant als jesuïtes, i no deixa de fer-se estrany el veure'l llegir les conclusions a les festes de St.Tomàs.

Fins 1745 no trobem cap altra notícia referent a les Festes de Sant Tomàs, però en aquestes no hi ha constància de la participació estudiantil. La festa es va traslladar aquest any al quart diumenge de Quaresma, i l'Acadèmia es va encarregar d'imprimir el sermó predicat pel Sr.Dr.Dn.Thomàs Millera, secretari del Sr. Bisbe (42).

Com veiem aquestes notícies són buides de cap interès pel que fa a l'Acadèmia i la Universitat. L'última anotació on s'anomenen els Acadèmics és l'any 1753, any de sequera, que els Frares tracten de mitigar fent "Pregàries per Pluja", es fan algunes processons i en una d'elles hi participen els Acadèmics (43).



El 1761 un document, *Los quatro Rios del Paraiso*, reproduïx l'oratori cantat a l'església de Santa Maria del Mar i dedicat a Sant Tomàs d'Aquino pels alumnes dels Reales Estudios de San Sebastian, el mes d'abril; en el fullet s'esmenten els majorals: dos de Theologia Moral, dos de Theologia Escolástica, i nou de Philosophia (44).

En resum hem vist com l'Acadèmia de Sant Tomàs s'inicià a finals del segle XVI i es consolidà en el XVII, podríem dir en dues fases, una primera en que els estudiants prenen la iniciativa i el protagonisme, compaginant les activitats lúdiques, literàries i les religioses i una segona en la qual els frares monopolitzen l'organització. En el s.XVII la Guerra de la Secessió marcà un parèntesi entre aquestes dues etapes, en què els religiosos mantingueren les celebracions, i es preparà una segona meitat del segle en que es diferenciaren les activitats més festives dels estudiants i acadèmics, com la cavalcada, de les més solemnes relacionades amb les festes del Sant, i en què seran els frares del convent els qui intentaran mantenir el govern de l'Acadèmia en contraposició a alguns sectors d'estudiants i professors, això en un ambient de competència entre tomistes i suaristes, dominicans i jesuïtes, Col·legi de Cordelles i Universitat, competència que es fa patent en els esmentats fullets per les festes de les respectives congregacions i els certàmens poètics, com el ja esmentat de l'any 1700. En el segle XVIII, l'Acadèmia, tot i mancar-li una bona part dels seus membres, alumnes i professors de la Universitat, mantingué part de la seva estructura en els Reales Estudios de San Sebastián, festes de les que es conserven alguns cartells impresos que conviden a l'assistència (45).

2.1. RELACIÓ DELS FULLETS PER LES FESTES DE SANT TOMAS.

- 1666 Balthasar MONTANER CACOSTA  
*FASCICULUS FLORUM, QUOS IN THOMAE AQUINATIS COROLLAM...*
- 1668 Ludovicus DEXENS  
*INVICTO ECCLESIAE TUTAMINI, IN FAUSTAE HAERETICORUM RUYNAE...*
- 1670 Iosephus PERA Aula quarta humanoribus litteris, Michaelis TORRA  
ALZINA, Francisci FABREGAS, Josephi DESPALAU  
*ENCYCLOPAEDIA IN DIVI THOMAE AQUINATIS QUINTI ECCLESIAE DOCTORIS.*  
  
Franciscus RIBER Aula Secundae Musaei  
*IN LAUDEM DIVI THOMAE DOCTORIS ANGELICI ELOGIUM CUI...*
- 1671 Blasius de GACHAPAY ET VERA  
*PANEGYRICUM EPOS DIVO THOMAE AQUINATI, PRAECEPTORI ANGELICO..*
- 1672 Raphaelae CASSANYES Tertia Classis studiosi  
*ORATIO ANGELICO QUINTO ECCLESIAE DOCTORI DICATA ET A R..*  
  
Maginus MERCADER, Francisci RIBE (Penthacrosticum carmen)  
*PRO SOLEMNIIS D. T. A. Q. E. D. IN LAUDEM PANEGYRIS ORATIO QUAM..*  
  
Paulus FEU (empresa)  
*ANGELICO PRAECEPTORI QUINTO ECCLESIAE DOCTORI DIVO THOMAE..*  
  
Petrus NAVARRO Grammaticae Professor  
*CELEBERRIMUM EXORDIUM PRO CORONIDE FESTIVITATUM ANGELICI..*
- 1673 Iosephus COSTO et DURAN  
*INVICTISSIMO TRICIPITIS CERBERI TRIUMPHATORI...*  
  
Petrus ROURE Tertia Classe, Bernardi DIMAS Lector tertia classe  
*CORUSCANTI CHERUBICO, HAERETICORUM FLAGELLO FIRMISSIMO..*
- 1680 Raymundus SABATER et de BRIS. Aul. quarta Pro Primo Festivi.  
*PIERIAE SOLEM CERNENTES CLICEAE, VAS PRIMO POESIS VIRIDARIO..*  
  
Iacobus BARRERA Aulae Quartae Musaei-Pro Secundo Festivi cert.  
Iosephus LLOR, Raymundus SABATER  
*PIERIAE SOLEM CERNENTES CLICEAE, QUAS PRIMO POESIS VIRIDERIO..*
- 1683 Alexio Cayetano de TRISTANY et CLARESVALLS-  
Phylosophiae professore in Barchinon. Musaeo  
*ORATIO FUNEBRIS PRO SACRO ANNIVERSARIO CUM QUO PISSIMA ACADEMIA.*
- 1684 M. R. P. Fr. Agustin de Santo Thomas de Aquino LA FUENTE DEL  
*PARAYSO- ORACION PANEGYRICA PARA EL GLORIOSO...*
- 1687 *Villancicos..*
- 1688 Tomás FATJÓ i MARSAL. *PANEGYRICUM OBSEQUIUM*

- PONS et de SALVA, Michael - Quartae Classis Alumnus  
Franciscus GRIMAU et de CORBERA - Condiscipulus  
Iosephus DUSAY et de BRU - Condiscipulus  
*PANEGYRIS EXAMETRO CONTEXTA CARMINE, IN QUA PULCHER SPONSUS.*
- 1689 M.R.P.Fr. Carlos de la Concepción, cita a : Agustín López de Mendoza y de Salba, Conde de Robres y de Montagud Marques de Villanant, Varon de Sangarren, Tiurana, Jorba. per: Pascual Torradabella Dr. Theologia (els dos ex-alumnes)  
*ORACION PANEGYRICA, Y EVANGELICA EN APLAUSO DEL ANGEL ENTRE.*
- Ignacio BRACO y DURAN-Profesor de Humanidad en la 1ª clase  
Universidad Literaria  
*DEZIMAS PANEGYRICAS A LA LUZ DEL MUNDO, SANTO THOMAS DE AQUINO*
- Josephus de CLARIANA et GUALBAS - Tertiae Classis alumnus  
*ENCOMIUM PANEGYRICUM FULGURANTI SCIENTIARUM RADIO, EXACTISSIMO.*
- Francisco BONEU - Quartae Classis alummo, Josephus RAMONEDA  
Nicolas FAU  
*EPOS PANEGYRICUM FULGENTI SCIENTIARUM, SOLI, DOCTORUM SIGNIFERO.*
- 1690 *Villancicos.*
- M.R.P.Fr. Carlos de la Concepción. Cita a :  
Juan Galceran de Pinós y Rocabertí (filosofia) per  
Francisco Pujol Rvdo. Capellà d'aquest  
*EL SOL EN LOS ELEMENTOS. LA SAL DE LA SABIDURIA IDEADA EN EL.*
- 1691 Dr. Josep ROMAGUERA, Catedratico de Canones  
*PANEGYRICO DEL ANGELICO DOCTOR SANTO THOMAS DE AQUINO, IDEADO.*
- 1692 Ioannes QUERALT, REART, ICART, XAMMAR Secundae Classis al.  
*ENCOMIUM ACADEMIARUM ANGELO, ANGELICO VIRTUTUM OMNIUM SOLI DIVO*
- 1695 *Villancicos.*
- M.R.P.Fr. Pablo Andres, sermón, cita a :  
Antonio Bastero y LLadó, Maestro en Artes, doctor en ambos der.  
Miquel Ponsa, capellà d'aquest  
*EL SOL EN EL SIGNO DE TAURO- EL ANGELICO MAESTRO Y QUINTO DOCTOR*
- 1696 Miquel de FIVALLER i TORROELLA  
*SOL IN OCASU CLARIOR...*
- Josep TAPIA i MANOLFO, segona classe  
*ELOGIUM SOLIFERO...*
- 1697 *Villancicos*
- Josep de CORTADA-Rector Univ. Literaria  
Marco Antonio VIÑES-Cat. Rect. Univ. Brna.  
*FESTIVO AGRADECIMIENTO...*

- 1699 *Villancicos..*  
 Josep AGUIRRE i OMS, quarta classe  
*SOL ARDENS..*
- 1700 *Villancicos..*
- 1701 *Villancicos...*
- 1702 *Villancicos...*  
 Petrus GUTIERRES ROBLES Quartae classis alumnus  
*PANEGIRYS ANGELICOS EVOLVENS ARDORES; AUGUSTUMQUE.....*
- 1703 *Villancicos..*
- 1704 *Villancicos...*
- 1705 *Villancicos...*
- 1707 *Villancicos...*
- 1708 *Villancicos...*  
 Felipe ESTEVAN  
*ORACION PRIMERA, QUE EN LAS MAXIMAS FIESTAS, QUE EN EL CONVENTO..*  
 (M.R.P. Thomas MARIN O.P. Valencia)  
*LA DOCTRINA MAS AUTORIZADA, SUAVE, Y FECUNDA DE LA IGLESIA...*
- 1710 *Villancicos*  
 Jayme ALBERO PINAQUE, M.R.P., Dr. Cat. Theo. Univ.  
 Pablo FONTANALS, Rev. Dr. en Theologia  
 Jayme MARTÍ-Dr. Ambos Der. Rect. Univ. Lit. Barcelona  
*ORACION PANEGYRICA DEL ANGELICO DOCTOR SANTO THOMAS DE AQUINO..*
- 1712 *Villancicos..*  
 Iosephus SANPERA et SERDANYA  
*DIFFICILIUS DIVI THOMAE CEERTAMEN, QUOD VERO HONESTUM....*  
 Ioane Antonio FONTANER TRUCELLS -Oratio Funeris Acad.  
*ORATIO FUNEBRIS IN ACADEMICOS THOMISTAS VITAE LUMINE CASSOS*
- 1713 *Villancicos*

Entre els *Villancicos*, els dos primers fullets consultats, de 1687 i 1690 estan dedicats pels "ACADEMICOS DISCIPULOS", mentre que els següents recullen els noms dels Majorals de l'Academia, però només de tres de les quatre facultats, Theologia, Medicina i Filosofia.

NOTES a l'Apèndix II.

- 1 Francesc CAMP-RUBI, *Lumen Domus, o anals del convent de Santa Catharina V.y M. de Barcelona*, Ms.1005, Ms.1006 i Ms.1007, B.U.B. 1742.
- 2 Pedro VOLTES BOU, *Estatutos aprobados por la Academia de Sto. Tomás de Aquino de Barcelona en 1711*, Barcelona 1962.
- 3 Ibidem. pàg. 1
- 4 Aquesta és l'opiniò que sustenta James S. AMELANG a *La formación de una clase dirigente: Barcelona 1490-1714*, Barcelona 1986, pàg.167, tot i que considera el naixement de l'Acadèmia de Sant Tomàs en la dècada dels seixanta.
- 5 Es troben fullets a l'Institut Municipal d'Història de la Ciutat, els F. Bonsoms de la Bib. de Catalunya, els fons de Reserva de la Bib. de la U.B., i la Bib. Lambert Mata de Ripoll.
- 6 Vegeu la col.lecció de boixos o *Album de mostres Abadal* de la B.C.
- 7 CAMP-RUBI, *Lumen Domus*. Ms. 1005 B.U.B., fol 102v.
- 8 Ibidem. fol. 106r.
- 9 Ibidem. fol. 152r.
- 10 Ibidem.
- 11 Ibidem. fol. 195v.
- 12 Ibidem. fol. 218v. i 219r.
- 13 Ibidem. fol. 280r.
- 14 Ibidem. fol. 279r.
- 15 Ibidem. fol. 279v., 280r. i 280v.
- 16 Ibidem. de l'any 1625 fol. 331v. i de l'any 1627 fol. 340r-340v.
- 17 Ibidem. fol. 346v.-347r.
- 18 CAMP-RUBI, *Lumen Domus*, Ms.1006 B.U.B., fol. 26.
- 19 Ibidem. fol. 134.
- 20 Sobre el dogma de la Immaculada Concepció i la seva repercusió a Espanya en el segle XVII, vegeu de Pilar PEDRAZA, *Barroco Efímero en Valencia*, Valencia, 1982, pàg. 37-47.
- 21 CAMP-RUBI, *Lumen Domus*, Ms. 1006 B.U.B., fol. 166-167.
- 22 Ibidem. fol. 381.

- 23 Ibidem. el cartell està entre els folis 389 i 390.
- 24 Ibidem. fol. 411.
- 25 VOLTES, *Estatutos aprobados*, pàg. 4.
- 26 CAMP-RUBI, *Lumen Domus*, Ms.1006 B.U.B., fol. 448-451.
- 27 Ibidem. fol. 451-452.
- 28 Ibidem. fol. 533.
- 29 Ibidem. fol. 552.
- 30 Ibidem. fol. 611.
- 31 Vegeu Cap. III. Ap. 3.3.
- 32 CAMP-RUBI, *Lumen Domus*, Ms.1007 B.U.B., fol. 8-9.
- 33 Ibidem. fol. 9-10.
- 34 Ibidem. fol. 227-228.
- 35 VOLTES, *Estatutos*, pàg. 5.
- 36 Ibidem. pàg.13-18.
- 37 CAMP-RUBI, *Lumen Domus*, Ms.1007 B.U.B. fol. 232.
- 38 Ibidem. fol. 261-262.
- 39 Ibidem. fol. 321.
- 40 Joseph Rafel CARRERAS Y BULBUENA, *La Academia Desconfiada y sus Académicos 1700-1703*, Barcelona, 1922.
- 41 Per a més informació sobre l'Acadèmia sense nom i l'Acadèmia de les Bones lletres, consultar d'Antoni COMAS, *Historia de la Literatura Catalana*, Barcelona 1985, Vol V. Cap. III.
- 42 CAMP-RUBI, *Lumen Domus*, Ms.1007 B.U.B., fol. 347.
- 43 Ibidem. fol. 388.
- 44 *LOS CUATRO RIOS del Paraiso. Sagrada allegoria a las quatro partes de la Theologica (...) con la pluma de Santo Thomas de Aquino. Oratorio, que en los Solemnes festivos cultos (...) sus fidelísimos Discípulos los Estudiantes, que cursan en los Reales Estudios de San Sebastian de PP.CC. RR. NN. de Barcelona los días 26, 27 de Abril de este año de 1761. En Barcelona por Onofre Martí. Secció Gravats A.H.M.B.*
- 45 Un dels cartells és de l'any 1750, i es conserva en la Secció de Gravats de l'Ardiaca. A.H.M.B.



## BIBLIOGRAFIA

- ABLAS, Don Nomar de. *Luzimientos Festivos y Luzidas Fiestas que en la Insigne (y jamás como se debe) Ciudad de Barcelona se han hecho en el feliz nacimiento de su Príncipe, Baltasar, Carlos, Domingo*. Barcelona: Estevan Liberòs, 1629.
- AGUILAR Y TEJERA, Agustín. *Curiosidades Literarias- Las poesias mas extravagantes de la lengua castellana-*. Madrid: V.H. Sanz Calleja- Imprenta y Casa Editorial, (1923).
- AGUILERA CERNI, Vicente. *Arte y compromiso histórico (sobre el caso español)*. Valencia: Fernando Torres, 1976.
- AGUSTÍN DE LARA, Gaspar. *Obelisco Funebre Pyramide funesto, que construía a la Inmortal memoria de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Eugenio Rodríguez, 1684.
- ALBAREDA, D. Anselm M<sup>a</sup>. *La Congregació Benedictina de Montserrat a l'Austria i a la Bohemia*. Abadía de Montserrat, 1924.
- ALCIATO, Andrea. *Emblemas*. Edición y comentario de Santiago SEBASTIAN. Madrid: Ediciones Akal, 1985.
- ALCOLEA, Santiago. *La Pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, Vol. XIX. Años 1959-1960, Vol XV. años 1961-1962. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, 1964.
- ALDEA; MARIN; VIVES. *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Madrid: Inst. Enrique Florez. C.S.I.C., 1972.
- ALFÖLDI, Andrew. *The Conversion of Constantine and Pagan Rome*. Oxford: Clarendon Press, 1969 [1948].
- ALTAIÓ, Vicenç; SALA-VALLDAURA, J.M. *Les darreres tendències de la poesia catalana (1968-1979)*. Barcelona: Laia, 1979.
- AMADES, Joan. *Costumari Català- El Curs de l'any*. Barcelona: Salvat Editores i Ed. 62, 1982.
- AMAT DE PLANELLA Y DESPALAU, Don Joseph. *Menias Reales y Lagrimas obsequiosas que a la inmortal memoria del gran Carlos II Rey de las Españas, y Emperador de la America (...) dedica y Consagra La Academia de los Desconfiados de Barcelona*. Barcelona: Rafael Figueró, 1701.
- AMELANG, James S. *La formación de una clase dirigente: Barcelona 1490-1714*. Barcelona: Ariel, 1986.
- ANDREAE, B. *L'Art de l'Ancienne Rome*. Paris: Lucien Mazenod, 1973
- ANTONIO DA TEMPO. *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*. Edició crítica a cura de Richard ANDREWS (Collezione di opere inedite o rare



publicatte dalla Commissione per i testi di lingua, Vol. 136. Bologna: Casa Carducci, 1977.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes-Poèmes de la Paix et de la Guerre 1913-1916*. Paris: Gallimard, 1925.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Caligramas*. Edición y comentario de J. Ignacio VELAZQUEZ. Madrid: Cátedra, 1987.

APPARATUS, ET SYMMETRIA. *Exequilium Inscriptionum, quibus tum soluto, tum ligato stylo omnifariam distinctum, & illustratum fuit JOSEPHI PRIMI, Imperatoris Hungariae, Boemiae, &c...* Barcelona: Raphaellem Figuerò, 1711. [s.n.]

ARMAÑA, Francisco. *Translacion de los Agustinos calzados de Barcelona, de su antiguo al nuevo real Conveto de la misma Ciudad (...) y del Regio Funeral con que expressaron su fina memoria a su Augusto, y Beneficentissimo Fundador el Sr. Don Phelipe V (que de Dios Goza)*. Barcelona: Pablo Nadal, 1751.

AUSONI, Dècim Magne. *Obres*. Text i traducció de Carles Riba i Anton Navarro. Fundació Bernat Metge. Barcelona: Ed. Catalana, Vol. I, 1924, Vol II, 1928.

AZIZA, Mohamed. *La Calligraphie arabe*. Tunis: Societé tunisienne de Difusion, 1973.

BALBONI, Maria Teresa. *La pratica visuale del Linguaggio- dalla poesia concreta alla nuova scrittura*. Pollenza-Macerata: La Nuova Foglio Editrice, 1977.

BASSEGODA Y AMIGÓ, Bonaventura. *Santa Maria de la Mar*. Barcelona: Fills de J. Thomas, 1925.

BASSEGODA NONELL, Juan. *Historia de los Jardines* (Conferencias a cargo del catedrático..., leídas en la Sala de actos del Colegio Oficial de Arquitectos de Barcelona). Monografía nº 1.28. Barcelona, 1979.

BEER, Rodolfo; GARCIA VILLADA, Zacarías. *Indice onomástico del catálogo de los manuscritos de Ripoll*. Traducció de l'edició de Viena de 1915.

BELLEGUIE, André. *Le Mouvement de l'Espace Typographique années 1920-1930*. Paris: Jacques Damase, 1984.

BENSON, George Williard. *The Cross-Its History & Symbolism*. New-York: Hacker Art Books, 1983.

BERTRAND, Gérard. *L'Illustration de la Poésie a l'époque du Cubisme 1909-1914 Derain, Dufy, Picasso*. Paris: Klincksieck, 1971.

BONADONA, Gabriel; VIU, Ignatus de. *Panegyrica oratio Pro admodum R.P. Dominico Langa Soc. Ies.* Barcelona: Iosephi Forcada, 1663.

- BORRAS FELIU, Antoni S.I. "El Col·legi de Santa Maria i Sant Jaume, dit vulgarment de Cordelles, i la Companya de Jesús" (Extracto de "Analecta sacra Tarraconensia", vol. XXXVII) *Miscelánea de estudios dedicados a Barcelona archidiócesis*. Barcelona: Biblioteca Balmesiana, 1965.
- BORRAS FELIU, Antoni S.I. *La Història de l'Art religiós i de la variació de les formes del culte en relació amb els fonaments ideològics*. II Congrés Litúrgic de Montserrat. Montserrat, 1967.
- BORRAS FELIU, Antoni S.I. "El Col·legi de Nobles de Barcelona durant el segle XVIII" a: *Contribució a la història de l'església catalana: Homenatge a Mossèn Joan Bonet i Baltà, a cura d'Albert MANENT [et al.]* Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983.
- BOURGUET, Pierre du S.I. *La Pintura paleocristiana*. Barcelona: Vicens Vives, 1967 [1965].
- BOYANCÉ, Pierre. *Le Culte des Muses chez les philosophes grecs*. Paris: Bib. des écoles Françaises d'Athènes et de Rome, 1937.
- BOWLER, Berjouhi. *The Word as Image*. London: Studio Vista, 1970.
- BRASIL, Emanuel; SMITH, William Jay. *Brazilian Poetry 1950-1980*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1983.
- BREVE Y EXACTA RELACIÓ, Festiva Demostración con que (...) Tarragona celebró (...) la proclamación, al Sr. Rey Don Carlos IV. Tarragona: Magin Canals, 1789 [s.n.].
- BREVE RELACION de el Feliz Viage de la Reyna Nuestra Señora Doña Isabel Christina de Brunsvvich y Vuolfenbuttel (que Dios Guarde) desde San Pedro de Arenes, hasta la ciudad de Mataró. Su Magnífica y Gloriosa Entrada en la Excelentissima Ciudad de Barcelona, y Reales Bodas con la Magestad de el Rey Nuestro Señor Don Carlos Tercero. Barcelona: Rafael Figueró, 1708 [s.n.].
- BRIHUEGA, Jaime. *Las Vanguardias artísticas en España 1909-1936*. Madrid: Istmo, 1981.
- BRUHL, Adrien. *Liber Pater-Origine et Expansion du Culte Dionysiaque a Rome et dans le Monde Romain*. Paris: E. de Boccard, 1953.
- BRUUN, Patrick. *The Roman Imperial Coinage*. London: Sutherland and Carson, 1984 [1966].
- BURUNAT, Isidre. *Història dels Grans Concilis*. Barcelona: Claret, 1987.
- CABROL, Fernand. *Dictionnaire d'Archeologie Chretienne et de Liturgie* Paris, 1928. Vol I, V, VIII, XV. [1907]
- CAGE, John. *Para los pájaros*. Caracas: Monte Avila, 1981.
- CALVO MARTÍNEZ, José Luis; SANCHEZ ROMERO, Maria Dolores. *Textos de Magia en Papiros Griegos*. Madrid: Gredos, 1987.

CALVO SERRALLER, Francisco. *España. Medio Siglo de Arte de Vanguardia 1939-1985*. Madrid: Ministerio de Cultura. Fundación Santillana, 1985.

CAMPLLONCH, Josef P. *Breve Relación de las Fiestas Celebradas en la Iglesia de S. Sebastian de CC.MM. de la Ciudad de Barcelona, por la Solemne Beatificación del gran Siervo de Dios el B.P. Francisco Caracciolo (...) y de las consagradas al Angelico Doctor Santo Thomas de Aquino por los Cursantes en los Reales Estudios de la propia Casa de S. Sebastian*. Barcelona: Juan Nadal, 1770.

CAMPOS, Haroldo de. *IDEOGRAMA Lógica, Poesia, Linguagem*. Sao Paulo: Universidade de São Paulo-Cultrix, 1977.

CAMP-RUBI, Francesc. *Lumen Domus, o anals del convent de Sant Catharina C. y M. de Barcelona, ordre de Predicadors, (...) adicionat y posat en ordre cronologic per lo R.P.Lector Fr. Pere Martir Anglés bibliotecari de dit convent en lo any 1742*. Ms. 1005. Ms.1006 i Ms. 1007, B.U.B.

CANDIDO, Fray Nicolás. *Monte-Maricea. Ventajas conseguidas al servicio de nuestro inclyto Monarcha el Sr. D. Phelipe V. (que Dios guarde) en las Fundiciones de la Artilleria de Españas, por las sabias disposiciones del Excmo. Sr. Duque de Monte-Mar*. Sevilla: Imprenta Real de Don Diego López de Haro, 1739.

CARAMUELIS, Ioannis. *Primus Calamus ob oculos ponens Metametricam quae variis currentium, Recurrentium, adscendentium, Descendentium, nec-non Circumvolantium Versuum Ductibus. Aut Aeri Incisos, Aut Buxo Insculptos, Aut Plumbo Infusos, Multifformes Labyrinthos Exornat*. Romae: Fabius Falconius, 1663.

CARAMUELIS, Ioannis. *Primus Calamus Tomus II- Ob oculos exhibens Rhythmicam, quae Hispanicos, Italicos, Gallicos, Germanicos, & c. Versus metitor eosdemque Concentu exornans, vian apaerit, at Orientale possint Populi (Hebraei, Araber, Turcci, Persici, Indici, Sinenses, Iaponici, &c.) conformare, antetiam reformare proprios numeros*. Editio secunda. Duplo auctior. Campaniae: Ex Officina Episcopali, 1668,

CARBONERO Y SOL Y MERAS, León Maria (Teofilo Pallanzio entre los Arcades de Roma). *Esfuerzos del Ingenio Literario*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1890.

CARDUCHO, Vicente. *Dialogos de la Pintura- Su defensa, Origen, Esencia, Definición, Modos y Diferencias*. Edición Prólogo y Notas de Francisco CALVO SERRALLER. Madrid: Turner, 1979. [1633].

CARLOS DE LA CONCEPCION *La Sal de la Sabiduria ideada en el Fuego. La luz de las Escuelas(...) en el dia tercero de los quatro que en Solemñissimo, y Annual Culto le Consagraron sus Nobles, Sabios Discípulos de la Insigne Universidad de Barcelona(...) dedicada a Don Juan Galceran de Pinós, y Rocabertí*. Barcelona: Surià, 1690.

CARRERAS Y BULBUENA, Joseph Rafel. *La Academia Desconfiada y sus académicos, 1700-1703 i 1729-1740*. Barcelona: Atlas, 1922.

CARRETE PARRONDO, Juan. *El Gravado y la Estampa Barroca, a: El Grabado en España (siglos XV al XVIII)*, Summa Artis-Historia General del Arte, Vol. XXXI. Madrid: Espasa Calpe, 1987.

CARUSO, Luciano. "La Poesia Figurata nell'Alto Medioevo" *Atti dell'Accademia di Scienze morali e politiche della Società Nazionale di Scienze, Lettere ed Arti in Napoli* Vol. LXXXII (197). Napoli: Libreria Scientifica Editrice, 1971.

CASSON, Lionel. *Ships and Seamanship in the Ancient World*. New Jersey: Princeton University Press, 1971.

CASTRO y VELASCO, Palomino de. *Museo Pictórico y Escala óptica*. Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1724.

*CATALOGO de la colección de folletos BONSONS relativos en su mayor parte a historia de Cataluña*. Diputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central ("Biblioteca de Cataluña"), Barcelona, 1959-1972. F.BON. 5026, 5066, 5067, 6563, 6568, 6579, 9482, 9980.

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

CHOPIN, Henri. *The Cosmographical Lobster*. London: Poet's & Painter's Press, 1976.

*CHRONICON, HISTORIA Y CUENTO general de las fazañas que obraron en su Certamen los Agonistas de la Universidad de Barcelona, en el mes de setiembre de 1700*, Zaragoza: Her. de Diego Dormer. F. Bon. 9482. B.C. [s.n.]

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Labor, 1991.

CLARIANA ET GUALBAS, Iosephus. *Encomium Panegyricum Fulguranti Scientiarum Radio, Exactissimo Virtutum (...)*. Barcelona: Raphaelis Figueró, 1689.

COHEN, Marcel. *L'écriture*. Paris: Ed. Sociales, 1953.

COLLELL COSTA, Alberto O.P. *Escritores dominicos del Principado de Cataluña*. Barcelona: Imprenta Casa Provincial de la Caridad, 1965.

COMAS, Antoni. *Part Moderna* Vol. V. *Història de la Literatura Catalana*. Barcelona: Ariel, 1985 [1964].

COMAS, Antoni. *La Decadència*. Sant Cugat del Vallés: Amelia Romero, 1986.

*COPIA DE UNA CARTA que escribió un cavallero de Barcelona, a Don Pedro de Cartella, dandole cuenta en una breve Relación de las Fiestas que hizo el Colegio de nuestra Señora de Belén, de la Compañía de Iesus de Barcelona, celebrando la Canonización de S. Francisco de Borja*. F.Bon. 9980. B.C. [s.d. 1671 s.l.- s.n.].

COROMINES Y FEB. Juan. *Floresta Metrica en Gloria de Maria Inmaculada, y obsequio de la Suarística, y Sabia Congregación, en la nueva admisión de Congregantes, por...., estudiante, y Alumno de la misma congregación.* Barcelona: Francisco Barnola, 1700.

COSTA, René de. *Vicente Huidobro.* nº monográfico de *Poesía*. Madrid: nºs 30-31-32, 1989.

CÓZAR, Rafael de. *Poesía e Imagen. Formas difíciles de Ingenio Literario.* Sevilla: Ed. El Carro de la Nieve, 1991.

CRISOGONO DE JESÚS, R.P. O.C.D. *Vida y obras de San Juan de la Cruz.* Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1950.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina.* Madrid: Fondo de Cultura Económico, 1976 [1948].

DALMAU, Joseph. *Relación de la Solemnidad con que se han celebrado en la Ciudad de Barcelona las fiestas a la Beatificación de la Madre S. Teresa de Jesus.* Barcelona: Sebastian Matevad, 1615.

DELEVOY, Robert L. *Le Symbolisme.* Genève: Skyra, 1977.

DEBERDT, Raoul. *La Caricature et l'humour français au XIX siècle.* Paris: Librairie Larousse, [s.d.]

*DEVOTOS, OBSEQUIOSOS CULTOS, y leales, festivas aclamaciones, con que celebró la Excelentissima Ciudad de Barcelona la gloriosa Translación de Olaguer su santo, y la regia venida de su Catholico Monarca Felipe IV. en Aragon, y V en Castilla, y su feliz consorcio, con la Serenissima Señora Doña Maria Luisa de Saboya.* [s.n.-s.l.-s.d. 1701].

DÍAZ y DÍAZ, Manuel Carlos. "Vigilán y Sarracino. Sobre composiciones figurativas en La Rioja del siglo X." *Lateinische Dichtungen des X. und XI. Jahrhunderts, Festgabe für Walther Bulstzum 80. Geburtstag.* Heidelberg, 1981.

DÍAZ RENGIFO, Juan. *Arte Poetica Española.* Salamanca: Miguel Serrano de las Vargas, 1592; Valladolid: con licencia de Blas González Pantoja, librero, vezino de Alcalá de Henares, 1604; Madrid: Con Licencia en Madrid por Ivan de la Cuesta. A costa de Blas González Pantoja, mercader de libros, 1606; Viuda de Alonso Martin, 1628; Imprenta de Francisco Martinez. A costa de Manuel Lopez, mercader de libros, 1644.

DÍAZ RENGIFO, Juan. *Arte Poetica Española.* Adicionada per Josep VICENS Barcelona: Josep Teixidò, 1703; Angela Martí, viuda, administrada por Domingo Taller, 1727; M<sup>a</sup> Angela Martí, viuda, administrada por Mauro Martí, [s.d.]; M<sup>a</sup> Angela Martí, viuda, administrada por Mauro Martí, 1759; M<sup>a</sup> Angela Martí, viuda, administrada por Mauro Martí, [s.d.].

DÍAZ RENGIFO, Juan. *Arte Poetica Española.* Epílogo de Antonio MARTÍ ALAMIS. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.

DIEHL, Ernestus. *Inscriptiones Latinae Christianae Veteres*. Berlin: Apud Weidmannos, MCMXXV (1925-1931).

DIRINGER, David. *A History of the alphabet*. London: Gresham Books, 1983 [1953].

DÖHL, Reinhard; Eugen GOMRINGER. *Poesia Experimental. Estudios y Teoria*. Madrid: Instituto Alemán y Cooperativa de Producció Artística, 1968.

*DOLOROSOS ACENTOS de tres afligidas Musas del Barcelonés Parnasso con que el Excelentíssimo y Fidelíssimo Consistoria de la Deputacion de Cathaluña acompaño las tristes, y Religiosas Exequias de la Cesarea Magestad de Joseph Primero*. [s.n.- s.l. Barcelona- s.d. 1711].

DORFLES, Gillo. *últimas Tendencias del Arte de hoy*. Barcelona: Labor, 1976. [1966]

DURAN I SANPERE, A. i SANABRE, Josep. *Llibre de les Solemnitats de Barcelona. 1564-1719*. Edició completa del manuscrit de l'Arxiu Històric de la Ciutat. Barcelona: Institució Patxot, 1947.

DUVAL, Noel. *Les églises africaines a deux absides*. Paris: E. de Boccard, 1971.

ECO, Umberto et al. *La Nueva Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

EGIDO MARTINEZ, Aurora Gloria. *La Poesia Aragonesa del siglo XVII y el Culteranismo*. Resumen de la tesis presentada para aspirar al grado de Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Barcelona. Barcelona: Secretariado de Publicaciones, Intercambio Científico y Extension Universitaria, 1976.

ELIADE, Mircea. *The Encyclopedia of Religion*. New York, London: Macmillan and Free Press, 1987.

ENEL, Françoise. *El Cartel. Lenguage. Funciones. Retórica*. Valencia: Fernando Torres, 1977. [1971]

ESCOLAR, Hipólito. *Historia del Libro*. Madrid: Ed. Pirámide y Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1986 [1984].

ÉTIEMBLE, Robert. *L'écriture*. Paris: Gallimard, 1973.

*EXEQUIAS DEL AUGUSTÍSSIMO Señor Emperador Josepho Primero, celebradas por el Magnífico Magistrado de la Lonja del Mar, de la Excelentíssima Ciudad de Barcelona*. Barcelona: Rafael Figueró, 1711 [s.n.].

*EXEMPLARIA I 1357-1647*. Arxiu Capitular de la Catedral de Barcelona.

*EXEMPLARIA II 1599-1637*. Arxiu Capitular de la Catedral de Barcelona.

EYGUN, François. "Un motif décoratif de l'église mérovingienne de Sainte Croix à Poitiers" a: *Mélanges offerts à René Crozet. Professeur à*

*l'Université de Poitiers (...) à l'occasion de son soixante-dixième Anniversaire.* Poitiers: Pierre Gallanset Ives-Jean Riou, Société d'études Médiévales, 1966.

FANLO, Vicente. *Gloria in Excelsis Deo de Alcoy, por el dichoso hallazgo de Christo Sacramentado en tres Formas Robadas...* Valencia: José Thomás Lucas, 1749.

FEBRERO LORENZO, Maria Anunciación. *La Pedagogía de los Colegios Mayores a través de su legislación en el Siglo de Oro.* Madrid: C.S.I.C. Instituto "San José de Calasanz" de pedagogía, 1960.

FELICES DE CACERES, Ioan Sebastian. *Sentencia en la Armada Poetica, Propuesta y Premiada por la insigne ciudad de Barcelona en Honra de su hijo y Padre San Ramon de Penyafort. Dirigida al mismo Santo por el Licenciado....., con el vexamen catalan gracioso de micer Pedro Antonio Iofreu.* Barcelona: Sebatian y layme Matevad, 1616.

FENOLLOSA, Ernst; POUND, Ezra. *El caracter de la escritura china como medio poético.* Introducción y traducción de Mariano ANTOLIN RATO. Madrid: Alberto Corazón, 1977.

FERNANDEZ DE SALINAS, Pedro. *Carta de 1608.* Ms. 753 B.U.B.

FERRER, Vicent. *Historia de la Vida, Excelencias y Mort del Angelic Doctor de la Iglesia, St. Thomas de Aquino de la Ordre dels Predicadors.* Barcelona: Jaume Matevat, 1643.

*FESTIVA ACLAMACION que la siempre fiel y leal villa de Reus celebró en acción de gracias por la alegre venida a Cataluña de la S.C.R. Magstad de nuestro amantísimo Rey y natural Señor D. Carlos III de Austria, Rey de Castilla y Aragón, Conde de Barcelona y Llanto fúnebre (...) por D. Jorge Lansgrave.* Barcelona: Jayme Surià, 1705 [s.n.].

*FESTIVAS DEMOSTRACIONES con que los Mayorales del Santo Cristo de la Rivera de San Juan, en día de la soberana Exaltación de la Cruz* Barcelona: Rafael Figueró, 1691 [s.n.].

*FESTIVAS DEMOSTRACIONES QUE al Beato Simon de Roxas del Orden de la SS. Trinidad, Redencion de Cautivos de P.P. Calzados, Provincial de la Provincia de Castilla, y Fundador de la Real Congregación del Ave Maria, Hizo el Convento de dicho orden de la Ciudad de Barcelona.* Barcelona: Francisco Generas, 1766 [s.n.].

*FESTIVAS DEMOSTRACIONES Y MAGESTUOSOS obsequios con que el Muy ilustre y Fidelissimo Consistorio de los deputados, y oidores del principado (...) con el deseado arribo y feliz himeneo de sus católicos Reyes. Don Felipe IV de Aragon, y V de Castilla. Conde de Barcelona, & Doña Maria Luisa Gabriela de Saboya.* Barcelona: Rafael Figueró, 1702 [s.n.].

*FESTIVO AGRADECIMIENTO que por la alegre conclusion de la Paz Universal de la monarquia de España, con las demás Coronas y Príncipes Cristianos, rindió a la Magestad de Dios la Excelentissima Ciudad de Barcelona,* Barcelona: Thomás Lorient, 1697 [s.n.].

*FESTIVOS Y MAGESTUOSOS CULTOS, que la Nobilissima, y muy ilustre Ciudad de Barcelona en 23 y 30 de octubre de 1686, dedicó a su Inclita Hija, Patrona, Virgen y Protomartyr Santa Eulalia, motivados en la Extensión del Rezo propio de la Santa.* Barcelona: en casa de Cormellas por Jayme Cays (1686) [s.n.].

FEU, Paulus. *Angelico Praeceptori Quinto Ecclesiae Doctori Divo Thomae aquinati Epopeicum Carmen, quod inter celebranda tanti Herois festiva.* Barcelona: Raphaelis Figuerò, 1672.

FIGUERAS, Josep M<sup>a</sup>; SEABRA, Manuel de. *Antologia da Poesia Visual Europeia.* Lisboa: Futura, 1977.

FORTUNAT, Saint. *Vie de Sainte Radegonde, Reine de France.* Par Saint Fortunat. Traduction Publiée avec une introduction, des appendices et des notes, par René AIGRAIN, du clergé de Poitiers. Paris: Librairie Bloud & Cie., 1910.

FOUCHER, L. *Navires et Barques.* Tunis: Imprimerie Officielle de la Tunisie, 1952.

FUENTES FLORIDO, Francisco. *Poesias y Poética del Ultraismo.* Barcelona: Mitre, 1989.

GALÍ, Francisco. *Luctuosas Endechas y Nenias Doloridas que (...) se colocaron en el levantado tumulto (...) a las beneméritas cenizas de (...) Don Juan Richardí General de Batalla.* Barcelona: Francisco Guasch, 1709.

GALLEGO, Julián. *Visión y símbolos en la Pintura española del Siglo de Oro.* Madrid: Cátedra, 1987.

GALLEGO, Julián. *Diego Velázquez.* Barcelona: Anthropos, 1988.

GALLEGO GALLEGRO, Antonio. *Historia del grabado en España.* Madrid: Cátedra, 1990.

GALLEGO SALVADORES, Jordan O.P. "Santo Tomás y los Dominicos en la tradición teológica de Valencia durante los siglos XIII, XIV y XV", Separata de "Escritos del Vedat", Vol.IV-. Valencia: Facultad de Teología de San Vicente Ferrer. Sección P.P. Dominicos, 1974.

GALMES, Lorenzo; GÓMEZ, Vito-Tomás. *Santo Domingo de Guzmán-Fuentes para su conocimiento.* Madrid: Editorial Católica, 1987.

GARCIA, Vicent. *Sermó Predicat en la Iglesia Cathedral de Gerona, en les exequies fetes a la Magestat Catholica del Rey Don Felip Tercer Nostre Senyor, lo dia 12 de Maig de 1621.* Barcelona: Hierony Margarit, 1621.

GARCIA, Vicent. *La Armonia del Parnàs mes numerosa en las Poesias Varias del Atlant del Cel Poetic, lo Dr. Vicent Garcia, Rector de la Parroquial de Sta. M<sup>a</sup> de Vallfogona, recopiladas, y emendadas per dos Ingenis de la Molt illustre Academia dels Desconfiats.* Barcelona: Rafael Figueró, 1703.



- GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo. *Enciclopedia Heráldica y Genealógica Hispano-Americana*. Vol. 40. Salamanca: Imp. Salmantina, 1930.
- GARCÍA SANCHEZ, Jesús; MILLÁN, Fernando. *La Escritura en Libertad. Antología de Poesía Experimental*. Madrid: Alianza Editorial, 1975.
- GARRIGA, Joaquim. *L'època del Renaixement. S.XVI*. Vol. IV *Història de l'Art Català*. Barcelona: Ed. 62., 1986.
- GARRIGÓ, Dr. Francisco. *Panegyrico Funeral en las Exequias de la Catholica Magestad de la Serenissima Reyna Madre Doña Mariana de Austria Nuestra Señora, que celebró la Excelentíssima Ciudad de Barcelona en su Iglesia Cathedral*. Barcelona: Cormellas por Thomas Lorient, 1696.
- GASSOL DE CONQUES, Miguel i Joan. *Relación Fidelissima, y Verdadera de las Fiestas y Processión con sus Altares, y adornos por todas las calles donde passò dicha Processión (...) Siguiola la magestad del Rey nuestro Señor con el serenissimo Principe don Carlos; y tras el cuerpo de San Raymundo yvan los Señores Obispos...* Barcelona: Sebastian y Jayme Matevad, 1626.
- GELB, Ignace J. *Historia de la Escritura*. Madrid: Alianza, 1985.
- GERSAO, Teolinda. *Dada. Antologia bilingue de textos teóricos e poemas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.
- GHYKA, Matila C. *El número de oro*. Barcelona: Poseidon, 1978.
- GHYKA, Matila C. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Barcelona: Poseidon, 1983.
- GIBBS, Michael. *Deciphering America, a travelling collection assembled by..* Amsterdam: Kontexts Publications, 1978.
- GILLOT, Françoise; LAKE, Carlton. *Vivre avec Picasso*. Paris: Calmann Levy, 1965.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Pombo por Ramon-La Sagrada Cripta de Pombo*. Madrid: Imp. G. Hernández y Galo Sáez, 1926.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Ismos*. Madrid : Guadarrama, 1975 [1931].
- GÓMEZ DE LIANO, Ignacio. *ATANASIUS KIRCHER. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Madrid: Siruela, 1990 [1986].
- GÓMEZ SACRISTAN, Manuela María. *Enigmas y Jeroglíficos en la literatura del Siglo de Oro*. Tesis Doctoral. Facultad de Filología. Departamento de Filología Románica. Madrid: Ed. de la Universidad Complutense, 1989.
- GOMRINGER, Eugen Von. *Konkrete Poesie. Anthologie deutschsprachige autoren*. Stuttgart: Philim reclam jun., 1983.
- GRANT, Michael. *The Roman Forum*. London: Michael Grant Publ.Lit., 1970

GRILLI, Giuseppe. *Poesia Artificiosa e Metametrica nella Letteratura Catalana*. Estratto dagli "Annali dell'Istituto Universitario Orientale" Sezione Romanza. Napoli, 1985.

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de Mitologia Griega y Romana*. Barcelona: Paidós, 1989. [1951].

GUDIOL CUNILL, Josep "El Col·legi de Pintors de Barcelona a l'època del Renaixement", "Estudis Universitaris Catalans", Barcelona II (1908).

GUEVARA, Felipe de. *Comentarios de la pintura*. Barcelona: Selecciones Bibliófilas. Vol. II. 1948. [1788].

GUIRAUD, Pierre. *Le jeu de mots*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.

HATHERLY, Ana. "Labirintos Portugueses dos séculos XVII e XVIII". a: *Colóquio/Artes*, Lisboa, nº 45, giugno, 1980.

HAUSER, Arnold. *El Manierismo. La Crisis del Renacimiento y Los Orígenes del Arte Moderno*, Madrid: Ed. Guadarrama, 1965.

HEFELE, Charles-Joseph. *Histoire des Conciles d'après les documents originaux*. Vol IX. Paris: Librairie Letouzey et Ané, 1930.

HIERRO, Baltasar de. *Los triumphos y grandes recibimientos de la insigne ciudad de Barcelona a la venida del famosísimo Felipe rey de las Españas*. Barcelona: Jayme Cortey, 1564.

HIGGINS, Dick. *George Herbert's Pattern: In their tradition*. New York: Unpublished Editions, 1977.

HORAPOLO. *Hieroglyphica*. Edición de Jesús María GONZALEZ DE ZARATE. Madrid: Akal, 1991.

HUIDOBRO, Vicente. *Altazor/ Temblor de Cielo*. Edició comentada per René de COSTA. Madrid: Cátedra, 1983.

HUTCHINSON, James. *Letters*. New-York & London: The Herbert Press, 1983.

*INDEX LIBRORUM Bibliothecae publicae conventus Sanctae Catharinae V. et Mr. O.P. Civitatis Barcinonensis, cum appendice, secundum auctorum nomina, ordine alphabetico (...) scriptum a P.Fr. Michaële Bosch, anno 1802*. Ms. 1362/1363/1364 B.U.B.

*INDICE DE LA BIBLIOTECA DE SAN JOSÉ- de los autores y de sus respectivas obras que existen en la Biblioteca del Convento de San José de la Ciudad de Barcelona*. Ms. 1359, Ms. 1360 i Ms. 1361 B.U.B.

INFANTES, Víctor. *Juan Caramuel-Laberintos*. Madrid: Visor, 1981.

INFANTES, Víctor. "La Poesía Experimental antes de la Poesía Experimental" Cantabria: Diputación Regional de Cantabria -Imp. Ráp. Quinzaños, 1983.

ISOU, Isidore. *Le Lettrisme et l'Hipergraphie dans la Peinture et la Sculpture Contemporaines*. número especial de la revista *Poesie Nouvelle*, Paris: Jean Grassin, nº 3, Jouillet-Aôut-Septembre 1961.

IVINS jr. W.M. *Imagen Impresa y Conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

JARDÍ, Enric. *Els Moviments d'Avantguarda a Barcelona*. Barcelona: Ed. del Cotal, 1983.

JARDÍ, Enric. *3 dibujantes: Pidelaserra, Mompou, Junoy*, Traducción y notas de Josep M<sup>a</sup> Cadena Barcelona: Ed. Taber, 1970.

JOSEPH DEL ESPIRITU SANTO, Fray. *Cadena Mystica Carmelitana*. Madrid: Gonzalez de Reyes, 1678.

JOVENES JESUITAS, LOS. *Puntual Relación de las Célebres, Solemnes Fiestas, executadas en el Colegio Imperial de Madrid a la Canonización de S. Luis Gonzaga, y S. Stanislao Koska*. Madrid: Diego Martínez Abad, 1728 [s.n.].

JUAN DE LA CRUZ, San. *Obras Espirituales que encaminan a una alma a la perfecta unión con Dios*. Alcalá de Henares: Viuda de Andrés Sánchez Ezpeleta, 1618; Ed. Barcelona: Sebastian de Cormellas, 1619.

JUAN DE LA CRUZ, San. *Obras Completas*. Edición crítica, notas y apéndices por Lucinio RUANO DE LA IGLESIA. Madrid: Editorial Católica, 1982.

JULIAN, Inmaculada. *El Arte Cinético en España*. Madrid: Cátedra, 1986.

JUNOY, Josep M<sup>a</sup>. "Calligramas (1916-1919) amb carta prefaci d'Apollinaire" a: *Cobalto*, Barcelona (1945-1947).

JUSTA POETICA, *Celebrada en el Insigne Colegio de la Compañia de Jesús, de esta M.N.L. y Fidelissima Ciudad de Murcia, el dia 17 de Noviembre del año 1727 en culto de S. Luis Gonzaga, estudiante y de S. Estanislao de Kostka, Novicio de la misma esclarecida Religión*, Murcia: Jayme Mesnier, 1728 [s.n.].

KERN, Hermann. *Labirinti: forme e interpretazione: 500 anni di presenza di un architipo: manuale e filo conduttore*. Milano: Feltrinelli, 1981.

KITZINGER, Ernst. *Mosaicos israelitas i bizantinos*. México-Buenos Aires: Hermes, 1965.

LACAVALLERIA ET DILACH, Juan de. *Gazophylacium catalano-Latinum, dictiones Phrasibus illustratas, ordine literario comprehendens, cui subjicitur irregularium verborum elenchis*. Barcelona: Antonium Lacavalleria, 1696.

LAÍN ENTRALGO, Pedro. *La curación por la palabra. En la antigüedad clásica*. Madrid: Revista de Occidente, 1958.

LEDDA, Giuseppina. *Contributto allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)*. Università di Pisa, 1970.

LEMAIRE, Gérard-Georges. *Les Mots en Liberté Futuristes*. Paris: Jacques Damase, 1986.

LEO, Fridericus. *Monumenta Germaniae Historica-Auctorum Antiquissimorum IV. Venantii Fortunait-Opera Poetica*. Berlin: Weidmannos, 1881-1885.

LESSING, Gothold Ephrain. *Laocoonte*. Edición preparada por Eustaquio BARJAU. Madrid: Editora Nacional, 1977.

LLIBRE DELS PRIVILEGIS y ordinations del Collegi de Pintors de Barcelona. Ms. Gremis 24/1 i 24/2, Ardiaca A.H.M.B.

LUCHI, Michaelis Angeli. *Venantii Honorii Clementiani Fortunati. Presbyteri Italici Deinde Episcopi Pictaviensis. Opera Omnia*. Roma: Antonius Fulgonis, 1786-1787.

LUGLI, Giuseppe. *Il Palatino*. Roma: Libreria di Scienze e Lettere, 1931.

LUGLI, Giuseppe. *Il Foro Romano*. Roma: Libreria di Scienze e Letteres, 1931.

MAGDALENO, Ricardo. *Papeles del Estado de Sicilia. Archivo de Simancas. Virreinato español*. Valladolid: Patronato Nacional de Archivos Históricos [Casa Martín], 1951.

MAGNA BIBLIOTHECA Veterum Patrum. Tomi Sive Saeculi sexti. Coloniae Agrippinae: Antonii Hierati, 1618.

MAJESTUOSA SELEBRIDAD que en aplausos festivos consagra el zelo de la Augusta y Noble Ciudad de Barcelona a la nueva declaración que la Santidad de Alexandro VII a dado en su Constitución Apostólica. En el punto de la pura y siempre Inmaculada Concepción de Maria Santísima. Barcelona: Martin Ialabert, 1662 [s.n.].

MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Madrid: Akal, 1990. [1972]

MARGERIE, Anne de. *J.B. Bodoni. Typographe italien 1740-1813*. Paris: Jacques Damase, 1985.

MARINA, José Antonio. *Elogio y refutación del Ingenio*. Barcelona: Anagrama, 1992.

MARQUES, José Alberto; MELO E CASTRO, E.M. *Antología da Poesia Concreta em Portugal*. Lisboa: Assirio & Alvim, 1973.

MARTÍN, Euniciano. *La composición en las Artes Gráficas*. Barcelona: Don Bosco, 1970.

- MARTIN, Judy. *Caligrafia: Guia Completa de Caligrafia- técnicas y materiales*. Madrid: Herman Blume, 1985.
- MARTÍNEZ DE LA VEGA, Jerónimo. *Solenes i Grandiosas Fiestas, que la noble i leal Ciudad de Valencia a echo por la Beatificación de su Santo Pastor, i Padre D. Tomas de Villanueva*. Valencia: Felipe Mey, 1620.
- MARUCCHI, Horace. *Le Forum Romain et Palatin*. Paris-Rome: Desclée & Cie. Ed., 1925.
- MASSIN. *La Lettre et l'Image*. Paris: Gallimard, 1981. [1973]
- MAXIMA BIBLIOTHECA Veterum Patrum. Tomus Decimus. Lugduni: apud Anissonios, 1677.
- MELO E CASTRO, E.M de. *As vanguardas na poesia portuguesa do sec.XX*. Lisboa: Ministério da Educação e Ciência, 1980.
- MENÉNDEZ-PIDAL, Ramón. *Historia de España. España Musulmana 711-1031*. Vol.IV. Madrid: Espasa Calpe, 1967 [1950].
- MIGNE, Jacques-Paul. *Patrologiae Seriaes Latinae- Bibliothecae Cleri Universal*. Paris: 1864. Vol XIX, CVII. [1846]
- MIQUEL ROSELL, Francisco. *Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona*. Madrid, 1958.
- MODELELL Y COSTA, Francisco. *Iusta Poetica consagrada a las festivas glorias de Maria en su Inmaculada Concepción mantenida en la Parroquial Iglesia de Santa Maria del Mar de la Ciudad de Barcelona*. Barcelona: Narcís Casas, 1656.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Livres d'Artistes*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1985.
- MOLAS, Joaquim. *La Literatura Catalana d'Avantguarda 1916-1938*. Barcelona: Antoni Bosch, 1983.
- MONTIANO Y LUYANDO, Agustín de. *El robo de Dina*. Barcelona: herederos de Juan Pablo y Maria Martí, administrada por Mauro Martí, [s.d. s.XVIII].
- NISARD, M.Charles. *Ausone, Sidoine Apollinaire, Fortunat*. Paris: Firmin-Didot, 1887.
- NOVELL, Alexos. *Declaración de la Empresa que propone el Colegio de la Virgen Maria de Cordellas. Al primer asunto del Segundo dia de su Rhetorico Poetico Certamen*. [s.l. Barcelona, s.d. 1662].
- OCAMPO, Estela. *El Infinito en una hoja de papel*. Barcelona: Icaria, 1989.
- OLIVER, Balthasar. *Amantes llamas en flamante Pyra ilustrada con diversos poemas. Erigida el dia 14 diz. 1706 en la Iglesia Parroquial de*

*San Pedro de Gavá para el funeral del Inclito y Serenisimo Señor Don Jorge, Landsgrave de Hassa Darmstad* Barcelona: Rafael Figueró, 1707.

OLWER, Lluís Nicolau d'. "L'Escola Poètica de Ripoll en els segles X-XIII." Barcelona: *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Vol. VI, 1920.

OPELT, Ilona. *Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane*. Roma: Institutum Patristicum Augustinianum, Ed. Marietti, 1984.

OPTAZIANO PORFIRIO, Publilio. *Carmi*. Traduzione a cura di Giovanni POLARA. Napoli: Associazione di Studi Tardoantichi, 1976.

*OPUSCULOS DEL BEATO Nicolas Factor, Franciscano Observante, Entresacados de las Vidas Impresas y Manuscritos, y de los procesos de su Beatificación*. Valencia: Miguel Estevan, 1796 [s.n.].

*ORACION FUNEBRE en las Exequias que a sus expensas celebró la Venerable Orden Tercera de la Penitencia del Gran Padre santo Domingo de Guzman, en el Real Convento de Predicadores de Valencia (...) a la tierna memoria de su memorable Hija y Hermana Leocadia Estopinà*. Valencia: Juan González, 1716 [s.n.].

*ORDINACIONS E NOU REDRES fet per la Instauration, reformatio e reparatio de la Universitat del Studi General de la Ciutat de Barcelona en lo any M.DC.XXIX*. Barcelona: Pere Lacavalleria, 1629.

*ORDINACIONS E NOU REDRES de la Universitat Literaria de la present Ciutat de Barcelona en 1638*. Ms.5 Cervera B.U.B.

OROZCO DÍAZ, Emilio. *Temas del Barroco de Poesía y Pintura*. Anejos del Boletín de la Universidad de Granada- Estudios y Ensayos III. Universidad de Granada, 1947.

OROZCO DÍAZ, Emilio. *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra, 1975.

ORS, Miguel d'. *El Caligrama, de Simmias a Apollinaire. Historia y antología de una tradición clásica*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1976.

OTERO, Blas de. *Historias fingidas y verdaderas*. Madrid: Alianza Editorial, 1980 [1970].

PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura*. Preliminar i notas de F.J. SANCHEZ CANTÓN. Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1956.

PACHECO, Francisco. *Libro de Verdaderos retratos*. Prólogo de Diego ANGULO. Madrid: Turner, 1983.

PALAU Y DULCET, Antonio. *Manual del Librero Hispano-Americano*. Barcelona: Libreria Palau, Vol. IV i V, 1951, Vol. X. 1957.

PALOMER, Pilar. *La Poesía Visual de Joan Brossa*. Tesi Doctoral. Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona, 1987.

PANEGIRICO EN ALABANZA de los ilustrísimos y excelentísimos señores de la casa, y nombre de Moura. Publicalo la escuela de los Padres de la Compañía de Iesus, del Colegio de la Virgen Maria y Santiago de Cordellas. Dedicarlo (...) al Ilustrísimo, y Excelentísimo Señor D. Francisco de Moura y Corte-Real, Marques de Castel-Rodrigo, Conde de Lumiars &c. Grande de España, Virrey, y Capitán General del Principado de Cataluña. Barcelona: Matevat, 1663 [s.n.].

PASCASIO, R.P., F. Giovanni di S. *Poesis Artificiosa*. Herbipoli: Iohannis Petri Zubrodt, 1674.

PAU, Santi. *Els Jardins de Kronenburg*. Barcelona: Llibres del Mall, 1975.

PAZ, Octavio. *Los Hijos del Limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

PEDOE, Dan. *La Geometria en el arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

PEDRAZA, Pilar. *Barroco Efímero en Valencia*. Valencia: Publicaciones del Archivo Municipal de Valencia, 1982.

PEIGNOT, Jérôme. *Du Calligramme*. Paris: Ed. du Chêne, 1978.

PEIGNOT, Jérôme. *Du Chiffre*, Paris: Jacques Damase, 1982.

PEIGNOT, Jérôme. *Calligraphie- "du trait de plume aux contre-écritures"*. Paris: Jacques Damase, 1983.

PÉREZ MARTÍN, Antonio. *Proles Aegidiana*. Bolonia: Publicaciones del Real Colegio de España, 1979, 4 vol. *Studia Albornotiana XXXI*.

PETIT, Marc. *Poètes Baroques allemands*. Paris: François Maspero, 1977.

PIGANIOL, André. *L'Empereur Constantin*. Paris: Rieder, 1932.

PIGNATARI, Décio. *Información, Lenguage, Comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica del arte y de la arquitectura*. Barcelona-Mexico: Gustavo Gili, 1983.

PLACE, Jean-Michele. *Revue Depero 1931-1933*. Paris: Depero & Jean-Michel Place, 1979.

PLEYNET, Marcelin. *La enseñanza de la pintura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

POESIAS VARIAS para la fiesta de la Beatificación del Beato Lorenzo de Brindis General de Menores Capuchinos, a: Archivo de Padres Capuchinos Ms. 1680 B. U. B.

POMPA FUNERAL, *Honras y Exequias en la muerte de la muy Alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbón, Reyna de las Españas y del Nuevo Mundo*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1645 [s.n.].

PORQUERAS MAYO, Alberto. *La Teoría Poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*. Barcelona: Puvill, 1986.

POZZI, Giovanni. *La Parola Dipinta*. Milano: Adelphi, 1981.

POZZI, Giovanni. *Poesia per gioco*. Bologna: Il Mulino, 1984.

PRAZ, Mario. *Mnemosyne- El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus, 1981.

PRAZ, Mario. *Imágenes del Barroco (Estudios de emblemática)*. Madrid: Siruela, 1989 [1934].

PUIG, Jaume S.I. *Sermo que predica (...) en les Reals Exequies que la Ciutat de Barcelona celebrà a 20 de Juny de 1643 a la grata y bona memoria de Lluys XIII lo just, Rey de França, Navarra, Comte de Barcelona*. Barcelona: Jaume Matevat, 1643.

QUENAU, Raymond. *Bâtons, Chiffres et Lettres*. Paris: Gallimard, 1965.

RABANI MAURI. *De Laudibus Sanctae Crucis a: Opera, quae reperri potuerunt Omnia*. Vol. I. Coloniae Agrippinae: Antonii Hierati, 1626.

RHABANI MAURI, Magnentii. *De Laudibus Sanctae Crucis*. Lipsiae: Adolphus Henze, 1847.

RAMÍREZ DE ARELLANO, Patricio. *Respiración afectuosa en que desahogó su obsequiosa lealtad al Rey Nuestro Señor (que Dios guarde) un devoto del Misterio de la Purísima Concepción de Maria Santísima. Señora nuestra, Patrona de España, con el motivo plausible de la erección del Real Orden Militar de Carlos Tercero, Bajo la Protección de Maria Santísima en el Misterio de la Concepción Inmaculada*. Barcelona: Jayme Ossèt, adm. por Pedro Batlle, 1772.

REBULLOSA, Fray Jaime. *Relación de las grandes fiestas que en esta ciudad de Barcelona se han hecho a la Canonización de su hijo San Ramon de Peñafort, de la Orden de Predicadores*. Barcelona: Jayme Cendrat, 1601.

RECONOCIDO OBSEQUIO Y DEMOSTRACION FESTIVA que el Magnífico Magistrado de la Lonja del Mar (...) por el feliz recobro d la Salud del Rey N.S. Carlos II. Barcelona: Rafael Figueró (1696).

REDDÉ, Michael. *Mare Nostrum - Les Infrastructures, le dispositif et l'histoire de la Marine Militaire sous l'Empire Romain*. école Française de Rome, Palais Farnese, 1986.

REINACH. *La Peinture Ancienne*. Alençon: Macula, 1985.

RELACION DE LAS FESTIVAS Demostraciones con que la antigua y Nobilissima Ciudad de Lerida manifestó su alborozo, en la Proclamación, por el Rey Nuestro Señor, Don Luis Primero. Barcelona: Juan Piferrer, 1724 [s.n.]



RELACION DE LAS FIESTAS que se han hecho en la Insigne Ciudad de Barcelona por el Feliz Nacimiento del Serenissimo Principe Don Carlos, Ntro. Señor. Barcelona: Ioseph Forcadas, 1662 [s.n.].

RELACION DE LA POMPA FUNEBRE con que en el mes de Julio de 1820 y en virtud de la Real Aprobación, se celebraron en esta capital las Triunfales Exequias al cadaver del Esmo. Sr. Don Luys Lacy, Capitan general de los egercitos nacionales. Barcelona: Juan Dorca, 1820 [s.n.].

RELACION SUCINTA del feliz arribo a Barcelona de los Sereníssimos Don Felipe de Borbón y Doña M<sup>a</sup> Luisa de Saboya. Barcelona: Rafael Figueró, 1701 [s.n.].

RICHEPIN, Jean. *Mitologia Clásica*. Mexico: Uthea, 1951.

RIQUER, Martí de. Vol. IV. *Història de la Literatura Catalana*. Barcelona: Ariel, 1985 [1964].

RIQUER, Martí de. "Don Martín de Agullana y el torneo poético de Gerona de 1622", *Homenaje a José Manuel Blecua*. Madrid: Gredos, 1983.

ROCBERTÍ, Ioseph. *Lagrimas Amantes de la Excelentissima Ciudad de Barcelona*. Barcelona: imp. de Ivan Pablo Martí por Francisco Barnola, 1701.

RODRIGUEZ DE MONFORTE, Pedro. *Descripción de las Honras que se hicieron a la Catholica Magd. de D. Phelippe quarto Rey de las Españas y del Nuevo Mundo en el Real Convento de la Encarnación*. Madrid: Francisco Nieto, 1666.

ROMAGUERA, Joseph D. *Atheneo de grandesa sobre eminencias cultas: Catalana Facundia ab emblemas illustrada*. Barcelona: Ioan Iolis, 1681.

ROSSICH, Albert. *Una poètica del Barroc. El "Parnàs Català"*, Girona: Col.legi Universitari de Girona, 1979.

ROVIRA Y ARNELLA, Joseph. *El Cedro del Libano caido a la voraz guadaña de la muerte erigido en aguila. Oracion Fúnebre, que en las sumtuosas exequias del Reverendisimo P.M.Fr. Juan Antonio de Velasco*. Barcelona: Jaime Surià, 1698.

ROVIRA Y ARNELLA, Joseph R.P. *Monte Excelso de Maria. Expuesto a los ojos de la Piedad (...) en el Panegyrico, que en las Solemnissimas Fiestas, con que la Muy Ilustre Congregacion, y Escuela Suaristica festeja à su titular*. Barcelona: Juan Jolis, 1723.

RUBIÓ i BALAGUER, Jordi. *Història de la Literatura Catalana*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat i el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. 3.Vol. 1985-1986.

RUIZ, Francisco. *Relación de las Fiestas que hizo el Colegio de la Compañia de Jesús de Girona en la canonización de su patriarca San Ignacio i del apostol de la India San Francisco Javier y beatificación del angélico Luis Gonzaga. Con el torneo poético mantenido y premiado*

por don Martin de Agullana, caballero del abito de Santiago. Barcelona: Sebastian i Jaime Matevad, 1623.

SALA Y DE ALEMANY, Francisco. *Agasaio Funebre a la Feliz Memoria de los Muy Ilustres Señores D. Yayne, y D. Miguel de Cordellas. Distribuido en treynta empressas, sobre el Escudo de las Armas, que contiene un sol, con un coraçon en medio.* Barcelona: Mathevat, 1662.

SALLENT, Sor Mariana. *Vida de la Serafica Madre Santa Clara que Escriuia Sor...., Monja Professa en el Religiosissimo Convento de Santa Clara de la Ciudad de Borja.* Valencia: Francisco Mestre, 1701.

SANCHEZ, José. *Academias Literarias del Siglo de Oro Español.* Madrid: Gredos, 1961.

SARMIENTO, José Antonio. *La otra escritura. La poesia experimental española.* Cuenca: Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.

SATUÉ, Enric. *El libro de los anuncios. I. La época de los artesanos (1830-1930).* Barcelona: Alta Fulla, 1985.

SATUÉ, Enric. *El libro de los anuncios. II. Años de aprendizaje (1931-1939).* Barcelona: Alta Fulla, 1988.

SATUÉ, Enric. *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días.* Madrid: Alianza Editorial, 1989.

SATUÉ, Enric. *El llibre dels anuncis. III. Tornar a començar (1940-1962).* Barcelona: Alta Fulla, 1990.

SAYES, José Antonio. *El Misterio Eucarístico.* Madrid: La Editorial Católica, 1986.

SEEMANN, Otto. *Mitología Clásica Ilustrada.* Barcelona: Vergara, 1964 [1958]

SENESPLEDA I BOATELLA, D.D. *Antonium de. Divi Nicolai Mirifici Myrae Episcopi, Laudes in Bergensi Delubro Sanc. Apostoli Petri (...). Recitatae per Expolitum Rhetorices Altrum Auditorem D.D.... Bergensem Magistrum (...).* Barcelona: Haeredum Bartholomaei, & Mariae Angelae Girált, 1770.

*SERMON PANEGIRICO GRATULATORIO (...)* por la elección de nuestro Reverendissimo Padre Fr. Thomas Ripoll (...) en Maestro General de la Orden de Predicadores (...) Autorizada por el Espíritu Santo y aplaudida por los religiosos del Convento de Sta. Cathalina V. y M. de Predicadores de Barcelona (...) Sacanle a la luz los señores Don Raymundo de Dalmases Ros y de Vilana, Joseph Puig-Uriger, Antonio Mallachs y Salvador Negre, Obreros de dicha Iglesia y la dedican al Rev. P. Maestro General. Barcelona: Juan Jolis, 1725.

SERRA, Màrius. *Manual d'enigmística.* Barcelona: Columna, 1991.

- SHARKEY, John. *MINDPLAY An Anthology of British Concrete Poetry*. London: Lorrimer Publishing, 1971.
- SHARPE, Samuel. "Notes of the Hieroglyphics of Horapollo Nilous" a: *Original Papers*, Vol I, part I. London: Madden and Malcolm, 1845.
- SIMÓN DÍAZ, José. *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, C.S.I.C., 1952.
- SIMÓN DÍAZ, José. *La Poesía Mural en el Siglo de Oro*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños del C.S.I.C., 1977
- SIMÓN DÍAZ, José. *La Poesía Mural en el Madrid del Siglo de Oro*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños del C.S.I.C., 1977.
- SIMÓN DÍAZ, José. *Relaciones de actos publicos celebrados en Madrid, 1541-1650*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1982.
- SIMÓN DÍAZ, José. "Algunos Carteles poéticos del Siglo de Oro". Tirada aparte de los *Cuadernos Bibliográficos*, Vol.44. Madrid, 1982.
- SIMÓN DÍAZ, José. "La Poesía Mural del Siglo de Oro en Aragón y Cataluña" a: *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid: Gredos, 1983.
- SIMÓN DÍAZ, José. "La Poesía Mural, su proyección en universidades y colegios" a: *Homenaje al profesor Francisco Yndurain*. Madrid: Editora Nacional, 1984.
- SIMÓN PALMER, M<sup>a</sup> del Carmen. *Bibliografía de Cataluña*. Madrid: C.S.I.C., 1980.
- SMITH, Edward Lucie. *Movimientos artísticos desde 1945*. Madrid: Destino & Thames and Hudson, 1991.
- SOBREQÜÉS I CALLICÓ, Jaime. *Dietari del Antich Consell Barceloní "Barcelona durante los años 1671-1679"*, Barcelona: Instituto Municipal de H<sup>a</sup>, prólogo al vol XIX. 1965.
- SOLÀ, Raimundo. *Llanto fúnebre con que la nobilísima ciudad de Barcelona (...) lloró la muerte de la Serenísima Señora, y Reina nuestra Doña M<sup>a</sup> Luisa de Borbón*. Barcelona: imp. de Cormellas, por layme Cays, 1689.
- SOLER, Francisco. *Compendio de las Fiestas Solemnes, que celebró en un dia de Te Deum laudamus y Octavario el muy Religioso Convento de San Josef de Carmelitas descalzos*. Barcelona: Jacinto Andreu, 1676.
- SOLT, Mary Ellen. *Concrete Poetry A World View*. Bloomington & London: Indiana University Press, 1968.
- SPENCER, Herbert. *Pioneers of modern typography*. London: Lund Humphries Publishers Ltd., 1990.

- SUAREZ, Alicia ; VIDAL, Mercè. "De la "década prodigiosa" a "el sueño ha terminado" a: *El Descrédito de las Vanguardias artísticas*. Barcelona: Blume, 1980.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 1988.
- TERESA DE JESÚS, Santa. *Las Moradas o Castillo interior*. Madrid: Editorial de la Espiritualidad, 1978 [1588].
- THOMAS, Dr. Miguel. *Certamen Poético en honor de la Venerable Madre Sor Catharina Thomasa Mallorquina, Monja Canónica de la Regla de San Agustín*. Barcelona: Gabriel Nogués, 1636.
- TORRE, Guillermo de. *Del 98 al Barroco*. Madrid: Gredos, 1969.
- TORRE, Guillermo de. *Historia de las Literaturas de Vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1974.
- TORRES AMAT. *Diccionario de Escritores Catalanes*. Barcelona: J. Verdader, 1836.
- TOUSSAINT, Laurence. *El Paso y el Arte Abstracto en España*. Madrid: Cátedra, 1983.
- TRIADÓ, Juan Ramón. *L'Època del Barroc*. Vol.V. *Història de l'Art Català*. Barcelona: Edicions- 62, 1984.
- TRISTANY, Buenaventura. *General celebridad que la muy Ilustre Deputación del Principado de Cataluña ostentó en Fiesta al Nacimiento más próspero de la Alteza Austriaca el principe D. Carlos Nuestro Señor, que Dios guarde*. Barcelona: Antonio Lacavalleria, 1662.
- TRIUMPHOS DEL AMOR, Glorias del afecto y fiestas de la lealtad verdadera. Celebradas en la iglesia Parroquial de Santiago de la Insigne Ciudad de Barcelona*. Barcelona: Gabriel Nogués, 1625.
- TROUILLARD, Jean. *Historia de la Filosofía-Del Mundo romano al Islam medieval*. Madrid: Siglo XX, 1972.
- TZARA, Tristan. *Siete Manifiestos Dadá*. Barcelona: Tusquets, 1972.
- UHAGON, Francisco R. de; VIGNAU, Vicente. *Índice de Pruebas de Calatrava, Alcántara y Montesa. Los caballeros que han vestido el hábito, desde el S.XVI, hasta la fecha*. Biblioteca de la Revista de archivos. Madrid: Viuda e Hijos de M. Telli, 1903.
- UREÑA, Gabriel. *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*. Madrid: Istmo, 1982.
- URRIZA, Juan S.I. *La Preclara Facultad de Arte y Filosofía de la Universidad de Alcalá de Henares en el siglo de Oro 1509-1621*. Madrid: C.S.I.C. Instituto Jerónimo Zurita, 1941.

- URRUTIA, Jorge. *El Novecentismo y la renovación vanguardista*. Madrid: Cincel, 1980.
- VALERIANO, Giovanni Piero. *Hieroglyphica*. Basileae: Maest, 1556.
- VALERIANO, Giovanni Piero. *I Ieroglifici*. Venetia: Battista Combi, 1625.
- VALLCORBA PLANA, Jaume. *Josep Maria Junoy-Obra Poètica*. Barcelona: Ed. dels Quaderns Crema, 1984.
- VANDIER-NICOLAS, Nicole. *Peinture chinoise et tradition lettrée*. Fribourg: Office du Livre, 1983.
- VANGO Y PONTE, Fr. Bernardo Joseph de. *Relación de las Exequias, que a la digna Memoria de el Exmo. Señor, y Revmo. P. Maestro, Fr. Joseph Campuzano de la Vega, general de todo el Real y Militar Orden de Ntra. Señora de la Merced*. Alcalá: Joseph Esparrosa, 1732.
- VARON, Jayme. *Milicia Angelica y Cofraria del Cingulo del Angel de las Escuelas Santo Thomas de Aquino*. Zaragoza: Manuel Román, 1695.
- VÉLEZ i VICENTE, Pilar. *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1989.
- VELSERI, Marci. *Opera in unum collecta*. Norimbergae: Wolfgangi Mauriti & Filiorum Johannis Andreae, 1682.
- VERMASEREN, J. Maarten. *Cybele and Attis. The myth and the cult*. London: Thames and Hudson, 1977.
- VILANOVA ANDREU, Antonio. *Renacimiento - Barroco*. Vol III. *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Barcelona: Vergara, 1968.
- VILAR, Jaime R.P. C.I. *Glorioso Triunfo de la Esclarecida Virgen, Apostol e Invicta protomartir Santa Tecla Patrona de la Fidelissima, Unica y Coronada Ciudad de Tarragona*. Barcelona: Rafael Figueró, 1693.
- VINCI, Leonardo da. *Devises et Rebús, croquis et desins*. Paris: Edouard Rouverye, 1901.
- VOLTES BOU, Pedro. "Estatutos aprobados por la Academia de Sto. Tomás de Aquino de Barcelona en 1711". Barcelona: Biblioteca Balmesiana, 1962.
- VORAGINE, Santiago de la. *La leyenda Dorada*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- WILDMAN, Eugene. *Anthology of concretism*. Chicago: Swallow Press, Inc., 1970.
- WILLIAMS, Emmet. *An Anthology of Concrete Poetry*. Stuttgart & New York: Hansjörg Mayer & Something Else Press, Inc., 1967.
- YATES, Frances A. *Assaigs sobre Ramon Llull*. Barcelona: Empúries, 1985.

ZAMORA, Laurencio de. *Monarchia Mystica de la Yglesia, hecha de Hieroglificos, sacados de humanas y divinas letras*. Barcelona: Sebastian de Cormellas, 1604.

ZARATE, Armando. *Antes de la Vanguardia- Historia y morfologia de la experimentación visual: de Teócrito a la poesia concreta*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 1976.

Catàlegs d'exposició i altres publicacions sobre poesia visual

Art 14'83 *Die Internationale Kunstmesse*. Basel 15-20.6.1983. Schweizer Mustermesse Basel/Schweiz.

AVANTGUARDES A CATALUNYA, 1906-1939. Barcelona, 16 juliol-30 setembre 1992.

BARCELONA 92. *Mostra de Poesia Visual*. Grup disseny B.U.P. Casa Elizalde, Barcelona, del 8 al 30 d'octubre 1987.

BROSSA 1941-1991, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Madrid. Ministerio de Cultura. 7 febrero-29 abril, 1991.

17. Introducción: Julien BLAINE. Coordinación: J.M. CALLEJA y J.A. SARMIENTO. Barcelona: Ed. La Cloaca, 1980.

DOCUMENTA 8 Kassel, 12. Juni-20.Sept. 1987.

DU POINT A LA LIGNE. Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou. Atelier des Enfants. Paris, 1983. [1976]

ESPACIO POÉTICO EXPERIMENTAL. Casa de España en París. Coord. J.A. SARMIENTO, Instituto Español de Emigración. Sala Goya. Del 19 de febrero al 15 de marzo de 1981. Paris, 1981.

ESTAMPAS. *Cinco siglos de imagen impresa*. Madrid: Palacio de Bibliotecas y Museos, diciembre-febrero, 1981-1982.

FEDERICO GARCÍA LORCA. *Dibujos*. Sala "Caixa de Barcelona", Barcelona 16 desembre- 8 febrer 1987.

FESTA DE LA LLETRA. Galeries Ciento, Eude, Joan Prats, Gaspar i B.C.D., Barcelona 18 setembre-6 octubre 1979.

II Festival Internacional de Performance i Poesia d'Acció. Ivam. Centre del Carme. Valzència 18,19 i 20 d'Octubre de 1991.

HOMENATGE A BARCELONA. *La Ciutat i les seves Arts. 1888-1936*. Barcelona: Palau de la Virreina, gener-març, 1987.

*JUAN GRIS [1887-1927]*. Salas Pablo Ruiz Picasso, Madrid, 20 de septiembre-24 noviembre 1985.

*LIBROS DE ARTISTAS*. Salas Pablo Ruiz Picasso, Madrid, del 15 de septiembre al 1 de noviembre, 1982.

*MÚSICA-POESIA VISUAL. Notacions i connotacions catalanes*. Barcelona: Fundació Joan Miró, del 21 de setembre al 24 d'octubre de 1982. Coord. Xavier CANALS. dins: *I Jornades Internacionals de Nova Música*. Barcelona: Dep. de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Miró, 1982.

*OYVIND FAHSLTRÖM*. IVAM Centre Julio González. 10 junio-23 agosto 1992. Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

*PALAVRA IMAGICA*. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1987.

*POEMOGRAFIES. Exposició homenatge. Iglesias del Marquest*. Sala Lleida de Caixa Barcelona. Lleida, maig-juny, 1982.

*POESIA e Prosa delle avanguardia. esperienza di una rivista: Lotta Poetica. 1971-1975*. Verona. Museo di Castelvecchio, 1978.

*POESIA EXPERIMENTAL*. Instituto Alemán- Colegio de Arquitectos. Barcelona, 1973.

*POESIA EXPERIMENTAL CATALANA. Retrospectiva i Mostra*. Institut Politècnic de F.P. Escola del Treball. Barcelona, de 5-23 juny de 1989.

*POESIA VISUAL*. Eina. Barcelona, juny 1973.

*POESIA VISUAL*. texto de Jaime Luis MARTÍN. Principado de Asturias. Servicio de Publicaciones de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes. 1991-1992.

*POESIA VISUAL*. Coordinació J.M. CALLEJA. Terrassa: Mirall de Glaç, Poesia XXX, Setembre 1992.

*POESURE ET PEINTRIE. D'un art a l'autre*. Centre de la Vieille Charité. 12 février 1993 / 23 mai 1993. Marseille: Ed. Réunion des Musées Nationaux. Musées de Marseille.

*PREMIÈRE FÊTE DE LA LETTRE*. Galerie Paul Facchetti. Paris, du 2 au 27 novembre 1976.

*PRIMERA TROBADA DE POESIA VISUAL de l'Estat Espanyol a Catalunya*. Sala Lleida de Caixa de Barcelona. Lleida, octubre 1989. Institut d'Estudis Ilerdencs. Fundació Caixa Barcelona i Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. [el mateix catàleg, en color, Barcelona, 1990]

*PROJECTES JOVES per a una ciutat bella*. Grup disseny B.U.P., Casa Elizalde. Barcelona, del 22 de gener al 22 de febrer de 1990.

*Destino*. Barcelona, nº 1637, feb. 1969; nº 1724, oct. 1970; nº 1743, 27 feb. 1971.

*DOC(K)S*. nº 12, été 1978; nº 50. Automne 1982; Dir.: Julien BLAINE, Le Moulin de Ventabren, Ventabren.

*Doña Berta*. *Revista de Poesia*. Madrid, nº 3, invierno 1982.

*ÈCZEMA*. (diverses publicacions entre 1978 i 1984). Sabadell

*El País*. Madrid, 17 mayo 1993.

*El Paseante*. Madrid, nº 7, invierno 1987.

*El Noticiero Universal*. Barcelona, 23 febrer 1979.

*Fenici*. *Audiopoètiques*. Reus: ed. Comissariat, nº VIII, 1991-1992.

*Fragmentos*. Madrid: Ed. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y archivos. nºs 17-18-19, marzo 1991.

*Guadalimar*. Madrid, nº 71, febrero-marzo 1983.

*Historia 16*. Madrid, nº 139, Nov. 1987.

*Humboldt*. Hamburgo, nº 44, 1971.

*La Vanguardia*. Barcelona, 25 febrero 1992.

*La Estafeta Literaria*. Madrid, nº 573, Octubre 1975.

*Metrònom*. nº 1 2ª època. Barcelona, octubre 1987.

*NEON DE SURO*. Mallorca: Ed. Balear S.A. Quatre números sense data de Damià FERRÀ PONC i Andreu TERRADES, Bartomeu CABOT, Miquel BARCELÓ i ARTIGUES, Andreu TERRADES. Altres nºs.: Joan PALOU, desembre 1976; Josep ALBERTI, març 1977; maig 1977; MARISCAL, desembre 1977; Joan PALOU i Andreu TERRADES, febrer 1978; Abril 1978.

*Opus International*. nº especial *Poésie en question*. Paris, nº 40-41, Janvier, 1973.

*Parkin de les Feres*. Barcelona, Ed. 62, 1974.

*Poesia*. Madrid, nº 3, Nov.Dic. 1978; nº 9, otoño 1980; nºs 30-31-32, 1989.

*Questions d'Art*. Barcelona, nº 18, 1971.

*Revista de Cultura Brasileira*. Madrid, nº 50, dic. 1979.

*Sapigues i Entenguis Productions*. SIEP. (diverses publicacions) Reus 1982-1984.



*TESTUALE. Le Parole e le Immagini.* Flavio CAROLI, Luciano CARMEL. Rotonda di via Besana. Comuna di Milano. giugno-settembre, 1979.

*VERSO E IMAGEN. Del Barroco al Siglo de las Luces.* a cargo de Don José María DíEZ BORQUE. Madrid: Calcografía Nacional y Dirección General del Patrimonio Cultural. Febrero-Marzo 1993.

Carpets:

CALLEJA, J.M.; VEGA, Gustavo; Grupo TEXTO POÉTICO. *3 x 3 = 3. Poesía Experimental.* (carpeta de targes postals) Barcelona, tardor, 1981.

*Si no eres una estrella, estréllate con..* (carpeta de targes postals). Sevilla: Gráficas del Sur- Arrayán Ediciones, 1984.

*Teoria 81. Poesía Experimental* (carpeta de targes postals), Barcelona, Hivern, 1981.

TEXTO POETICO. Carpeta 6, Valencia, 1981; Carpeta 7, Bartolomé FERRANDO i David PÉREZ, Valencia 1982; carpeta 8, Manolo COSTA, José DíAZ, Bartolomé FERRANDO, Valencia 1985.

VEGA, Gustavo. *Al límite del Instante.* Poesía Experimental. (carpeta de targes postals). Barcelona, 1981.

Diaris, Revistes i Actes de Congressos:

*Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana.* Barcelona, 1969.

*Akten des VII Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie.* Berlin 1965.

*Atti del VI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana.* Ravenna 1962.

*Avui.* Barcelona, 18 març, 1979.

*Batik.* Barcelona, nº 55, Mayo 1980.

*Blanco y Negro.* Madrid, nº 1753, 21 Diciembre 1924; nº 1851, 7 Noviembre, 1926;

*CAPS.A. 1.* revista-objecte. Lola ALBARRACIN, J.M. CALLEJA. Jordi CUYAS, Jaume SIMÓN. Mataró, abril de 1982./ *CAPS.A. 2.* Vic, juny de 1982/  
*CAPS.A. 3,* Reus, novembre de 1982 / *CAPS.A. 4.* Mataró, Abril de 1983.

*Cimaise.* Paris, nº 156/157, Feb.Abril, 1982.

*Cuadernos Hispanoamericanos.* Madrid, nº 273, marzo 1973; nº 308, feb. 1976.

*Serra d'Or*. Abadia de Montserrat, nº 3, 15 Març 1967; nº 173, febrer 1974; nº 279, Des. 1982.

*SOPA DE LETRAS*, Horacio SAPERE i Cacho CHACON, Palma de Mallorca, junio-julio 1976.

*Taifa*. Barcelona: nº 1, Enero 1988.

*Text + Kritik*. München, nº 30, Oktober 1975; ed. *Veränderung der Lyrik*, 1976; nº 25, März 1978

*Texturas*. Vitoria, nº 2, 1991-1992.

*The Times. Literary Supplement*. London. nº 3.258, August 6; nº 3.262, September 3, 1964; nº 3.444, February 29, 1968.



## IL·LUSTRACIONS

En aquest volum presento les il·lustracions a les quals he fet referència en els capítols anteriors. El criteri bàsic en la recollida de material ha estat incloure el màxim de reproduccions, per dos motius, el primer per la manca de coneixement general i la dificultat de localització dels poemes, hagin o no estat publicats. El segon motiu per a reproduir un gran nombre d'exemples, ha estat el fet de voler recalcar amb la quantitat, la noció de tradició de la poesia visual, de gènere amb nombrosos antecedents, en els quals es poden seguir línies constructives i temàtiques. Ara bé, en arribar a la poesia concreta, experimental, fonètica, visiva, relacionada amb les segones avantguardes del s.XX, el gran nombre de composicions, publicades en revistes, catàlegs d'exposició, llibres d'artista i antologies, ha fet necessària una selecció de les tendències i els autors més representatius.

És evident que el poema visual en la versió original, ha estat fet per ser contemplat i llegit, però en aquest treball el fet d'oferir un gran nombre d'il·lustracions, ha anat en contra de l'apreciació estètica, pel fet que ha estat necessari reduir la grandària dels poemes, fins fer-los en molts casos il·legibles, o bé s'han reproduït en blanc i negre, quan els originals eren en color, algunes vegades en tonalitats contrastades, altres en delicades gammes que la fotocòpia ha eliminat. Les il·lustracions que es reproduïxen en color són aquelles inèdites o que no han estat publicades fins ara, i que ens serveixen com a pauta per valorar el paper que juga el color en els poemes visuals, a nivell estètic i simbòlic.

Un altre fet que distorsiona la captació del poemes visuals, és el que no es

presentin sols en la pàgina, sinó compartint 1\* espai amb altres poemes, cosa que resta impacte, tot i que en molts casos, pel fet de pertànyer a famílies similars, aporta altres motius a la lectura visual. Tot i així, en el text i notes he intentat oferir el màxim d'indicacions per a que tothom qui estigui interessat en consultar aquests exemples, pugui localitzar el manuscrit o l'edició, nacional o estranger on els trobi en les millors condicions.