



UNIVERSITAT DE BARCELONA

La Polipoesia als anys 1990-2000 a Barcelona

Maria Montserrat Riu Martí

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

LA POLIPOESIA ALS ANYS 1990-2000 A BARCELONA



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Belles Arts

TESIS DOCTORAL

Presentada per Maria Montse Riu Martí

Dirigida per la Dra. Antonia Vila

Barcelona 2017



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Belles Arts

Títol de la tesi: *La Polipoesia als anys 1990-2000 a Barcelona*
Autora de la tesi: Maria Montserrat Riu Martí

Directora de tesi: Antònia Vilà
Codirectora de tesi: Eugènia Agustí
Tutora : Antònia Vilà
Any: 2017

Programa de Doctorat: Estudis avançats en Produccions Artístiques
Línia d'investigació: L'Art en l'Era Digital

**LA POLIPOESIA ALS ANYS 1990-2000 A
BARCELONA**

Dedicatòria

Dedico aquesta tesi, i tot l'esforç que ha suposat fer-la, als meus dos fills: el meu fill gran, Gerard Solaz Riu (Músic i Jardiner). Al meu fill petit, Òscar Solaz Riu (Animador d'Emprenedors). I al meu company Joaquim Pitarch Azorín (Fotògraf).

Pel meu estimat fill Gerard, perquè gaudeixis d'aquest llibre. Ja que l'hem comentat moltes vegades junts i perquè penso que conté aspectes que et poden interessar per la teva vida artística. He pensat molt en el teu Art mentre l'escrivia. I estic segura de que pot ser un dels teus llibres de capçalera, que t'acompanyarà en el temps... I també que et pot recordar, en llegir el perfil del meu pensament artístic i el dels diferents autors vinculats a mí, d'alguna manera, les llargues converses d'art que hem tingut, degudes sobretot a l'amor que ens tenim.

Pel meu estimat fill Oscar, perquè jo recordo que quan tu eres molt petit i tot just començaves a parlar, sempre hem preguntaves, al estar davant d'una obra d'Art si era "bona" o "dolenta", en el teu llenguatge infantil. Ara, en aquest llibre potser hi trobaràs, una vegada més, algunes respostes, dites entre línies. Si més no, en les Avantguardes hi trobaràs la llibertat d'esperit en la que sempre vaig voler que visquessis. Tots aquests pensaments de la teva mare et faran retornar al record tan dolç de la nostra vivència d'amor d'aquells temps.

Pel meu estimat company Joaquim, per l'amor que ens tenim i per tota la paciència que has tingut al veurem ocupada tots aquests anys. Per l'ajuda incondicional en tots els aspectes, que ha fet que jo hagi pogut estar alliberada per fer aquest treball. També per la teva col·laboració directa en la Tesi, aquests últims dies, en els viatges a la Impremta. I amb els programes per la impressió gràfica i de vídeo, per poder obtenir, aquest resultat últim.

Per tots vosaltres, he escollit aquest petit però significatiu fragment de la poesia de Gaston Bachelard:

"hemos volado

donde no había trazado ningún camino.

*El arco está aún impreso en nuestro espíritu."*¹

Llegint aquest fragment de Gaston Bachelard he entès que tant aquesta Tesi com les nostres vides han "volat" cap a fer un camí o un viatge nou que pot ser infinit. Perquè, entenc que, l'important és el procés interior de l'esperit. No és l'estança, ja que aquest procés espiritual pot dibuixar un arc ascendent en el cel, que pot representar les nostres vides i les nostres relacions. Arc, que una vegada viscut, mai no s'esborra del nostre pensament. Perquè el nostre esperit, unit, és el "color" del material, amb què s'ha pogut pintar aquest arc al cel, del qual ens parla Gaston Bachelard.

Maria Montse Riu

¹ El títol original es "*L'air et les songes*". *Essai sur l'imagination du mouvement*, de Gaston Bachelard. El fragment és de la traducció al castellà del llibre: "*El aire y los sueños*," publicat per: " Fondo de Cultura Económica", Mèxic, l'any 1950, a la pàgina: 54 del llibre.

AGRAÏMENTS

Aquesta tesi no hauria estat possible sense el suport de les persones que, amb el seu ànim o amb la seva ajuda directa, me n'han facilitat la realització. Si m'he oblidat involuntàriament d'alguna d'elles, vull expressar el meu agraïment a totes.

En primer lloc, a la meva parella Joaquim i als meus fills Gerard i Òscar. Sense el seu amor i suport incondicional durant aquest llarg temps que m'he hagut de dedicar amb aquesta feina, no hauria estat possible concloure-la.

Als meus pares, que encara que ja no són entre nosaltres, van saber educar-me en la curiositat i la creativitat necessàries per poder dur a terme una feina com aquesta. Per la "contaminació" artística que hi havia sempre a casa dels pares, dels avis, dels cosins i de tots els familiars, sobretot per part de la meva mare. Pares que amb el mateix criteri van posar la primera llavor finançant incondicionalment els meus estudis d'Art des d'una edat molt tendra i amb constància fins que van morir.

Als meus germans Mariona, Isabel, Jaume i Joaquim, sobretot amb la Mariona, que amb els seus WhatsApp actuals m'ha fet veure que no estava sola. I amb la 'Bebel', amb la qual havíem compartit tantes passejades vora el mar d'Arenys... I molt en especial al meu germà Jaume que, des del seu negoci d'impresora ("Seriprint Art Gràfic") sempre ha estat disposat a imprimir i editar amb afecte tot el que li he demanat i aquesta Tesi. També un record molt dolç al meu germà Joaquim que, encara que ja no és entre nosaltres, segur que n'hauria estat orgullós.

A les meves directores de tesi, Antònia i Eugènia, perquè des del primer moment van creure en el meu projecte i en especial a la meva tutora Antònia, perquè sempre ha estat allà quan jo ho necessitava, sobretot en aquests últims temps de contacte diari i perquè amb els seus savis consells, i la seva infinita paciència i entrega, ha sabut fer "màgia" i convertir el que era tant difícil en senzill. Per aquest motiu i perquè sense ella segur que no hauria estat possible la realització d'aquest treball d'investigació i el fet que arribés a bon port, li dono les gràcies de tot cor. I des d'aquí també li vull dir que per mi ha estat una experiència vital tant des del punt de vista de la investigació com de la vida, perquè és d'aquells moments en què es viu un punt d'inflexió pel canvi de criteris i manera de pensar i de ser respecte de moltes coses. I tot això li dec amb ella. Puc dir que hi ha hagut un abans i un després, molt positiu, de l'experiència viscuda.

Molt en especial, al meu amic incondicional i polipoeta barceloní Xavier Sabater, que encara que ja no és entre nosaltres, en vida va confiar i iniciar amb mi aquest projecte. Per totes les "xerrades" d'Art que vam viure junts, per totes les *performances* viscudes l'un al costat de l'altre, per tots els festivals compartits, per tot l'amor que, calladament, ens teníem, posant al meu abast tota la seva biblioteca, tota la informació necessària i tot el seu esforç i el seu criteri perquè el projecte prosperés. A la mare de Xavier Sabater, perquè va estar disposada a deixar els llibres del seu fill per poder ser estudiats.

També al meu amic incondicional i gran poeta epigenètic Giovanni Fontana, que ha estat pendent de mi durant tot el procés de la tesi, enviant des del seu país documents molt extensos en quantitat, i qualitat, de primera mà i amb constància per enriquir la meva investigació al màxim. Per les "xerrades" d'Art amb ell durant els dinars i els sopars que van fer junts durant la convivència a les Escaules, i per totes les respostes a les entrevistes filmades que li vaig fer. I al meu amic i company de joventut i d'estudis Joan Casellas, que me'l va presentar, i d'igual manera, per totes les entrevistes, experiències i converses viscudes junts des que érem molt joves i fins ara.

Al polipoeta Bartolomé Ferrando, pels seus llibres i perquè, des de València, va dedicar unes hores a parlar amb mi per Skype per tenir un canvi d'impressions general sobre el tema que en aquells moments em va ajudar a centrar l'atenció en el més important. Al Polipoeta J. M. Calleja per la seva generositat i perquè sempre s'ha ofert a ajudar en el que fos necessari perquè aquesta Tesi fos un èxit (fins i tot ha lliurant documents originals) per aquesta fi. A la gran artista de teatre, *performer*, poeta i polipoeta de la paraula i del so, Rosa Grau, perquè amb la seva paciència i constància ha estat sempre al meu costat, en la distància o en la proximitat, i ha sabut trobar aquelles dades que jo necessitava perquè el meu treball fos concís i seriós. A la filòloga Glòria Bordons pels seus articles, els seus llibres i les converses en els dinars dels congressos al MACBA organitzats pel grup Poció. De la mateixa manera, a tots els poetes que al llarg de la meua vida m'han anat acostant a la poesia i que, gràcies a l'íntima proximitat amb les seves obres, he pogut integrar tota la seva riquesa en aquest treball com són J. V. Foix, Joan Brossa, Pere Gimferrer...

Als professors (amics) de la Universitat de Barcelona (Facultat de Belles Arts Sant Jordi) amb qui, malgrat ser de diferents especialitats, he intercanviat impressions sempre que ho he necessitat, de manera incondicional, generosa i sense demanar res a canvi: professor de Pintura: Miquel Quílez Bac, professor de Cinema: Carles Ameller i professor de Dibuix: Lino Cabezas al que li dec l'ànim per comensar aquest treball. Totes aquestes vivències també em van motivar a continuar endavant en el seu temps.

Als meus correctors de català i d'estil, Rosa Grau i Ignasi Coromines que han viscut aquests últims dies i nits al meu costat, de manera incondicional i amb infinita paciència, sense importar l'hora del dia i de la nit per poder concloure aquest treball dins del termini establert.

A tots els poetes i poetesses entrevistats i filmats pel treball de camp i que no han pogut veure reflectits els seus perfils en aquesta tesi per problemes de terminis relacionats amb el Ministeri. És un material que guardo acuradament al meu arxiu de Polipoesia barcelonina. I prometo des d'aquí fer servir tota la informació per fer un llibre "annex" a la tesi amb aquests poetes que van visitar assíduament La Papa entre els anys 1990-2000, dels quals ja tinc l'entrevista feta i que són, entre d'altres: Carles Hac Mor, Ester Xargay, Eduard Escofet, Maria Cosmes, Xavier Canals, Joan Casellas, Bartolomé Ferrando, Rosa Grau, Amàlia Sanchís i un llarg etcètera que caldrà també acotar.

I encara una llarga llista de persones que, segur que me'n deixo algunes, però que entendran que no ha estat voluntàriament. Em refereixo a persones de biblioteques o d'oficines o d'altres llocs que també, a la seva manera, han fet possible que aquest treball d'investigació veiés un horitzó que, encara que no és un final, perquè aquesta investigació sempre estarà en peu, en el present d'avui sembla que està passant a una nova etapa.

ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ

1. 1. LA POLIPOESIA	29
1. 1. 1. La Polipoesia i el diccionari	29
1. 1. 2. La comunicació	31
1. 1. 3. L'origen del treball d'aquesta tesi	32
1. 1. 4. L'anàlisi del treball	33
1. 1. 5. Objectius de la tesi	33
1. 1. 6. Patrimoni sobre el tema	34
1. 1. 7. Metodologia	35
1. 2. ESTRATÈGIES I CONVENCIONS DEL LLENGUATGE POLIPOÈTIC BARCELONÍ	36
1. 2. 1. El llenguatge polipoètic barceloní	36
1. 2. 2. La parla polipoètica barcelonina	36
1. 2. 3. La paraula polipoètica com a unitat semàntica	37
1. 2. 4. Elements paralingüístics. Llenguatge verbal. Prosòdia de la veu polipoètica de Barcelona	39
1. 2. 5. Comunicació verbal i triple estructura en la Polipoesia barcelonina	41
1. 2. 6. Els codis transgredits: la Proxèmica en la Polipoesia de Barcelona	45
1. 3. EL "GIR DEL SO" I LA DESEMANTITZACIÓ DE LA PARAULA	46
1. 3. 1. El camí cap al "Gir del so polipoètic barceloní"	46
1. 4. ESCRITURA POLIPOÈTICA	51
1. 4. 1. L'alfabet i la Polipoesia, signe gràfic (Gutenberg): la tipografia	51
1. 4. 2. L'abolició de la sintaxi	56
1. 5. ALTRES FORMES DE POESIA	57
1. 5. 1. La poesia <i>nonsense</i> (1832-2015)	57
1. 5. 2. L'onomatopeia	58
1. 6. EPÍLEG	59

2. ANTECEDENTS: PRIMERES AVANTGUARDES (1900). SEGLE XX FINS AL SEGLE XXI

2. 1. ANTECEDENTS: PRIMERES AVANTGUARDES (1900). SEGLE XX FINS AL SEGLE XXI	71
2. 1. 1. Els cal·ligrames de la història fins Guillaume Apollinaire	71
2. 1. 2. La poesia visual de Stéphane Mallarmé	76
2. 1. 3. La conquesta de l'espai	77
2. 2. CONSIDERACIONS PRÈVIES	80
2. 2. 1. Esquema de Dick Higgins	85
2. 3. FILIPPO TOMASSO MARINETTI (1876-1944)	92
2. 4. ZAUM, EL LLENGUATGE TRANSMENTAL	94
2. 4. 1. El llenguatge Zaum dins el Futurisme	94
2.4. 2. Zaum i la Polipoesia de Barcelona	95
2. 5. FUTURISME	95
2. 5. 1. El Futurisme, Pol Virilio, Gastón Bachelard i Stéphane Mallarmé	96
2. 5. 2. Futurisme italià (1909-1945)	97
2. 5. 3. Interacció entre el Futurisme italià i el Futurisme rus	98
2. 5. 4. Futurisme rus	98
2. 5. 5. Arseny Avraamov (1885-1944)	99
2. 5. 6. Futurisme a Espanya	101
2. 5. 7. El Futurisme als Estats Units	101
2. 5. 8. Loïe Fuller (1862-1928)	101
2. 5. 9. Fortunato Depero (1928)	103
2. 5. 10. Projectes futuristes	105
2. 5. 10. 1. <i>Victòria sobre el sol</i>	105
2. 5. 10. 2. Manifestos futuristes	110
2. 6. ALTRES PERSONATGES FUTURISTES (O PARAL·LELS A L'ESTIL FUTURISTA: L'ART DEL SOROLL)	113
2. 6. 1. Carlo Carrà (La Metafísica i els sons i els sorolls)	113
2. 6. 2. Luigi Russolo (L'art dels sorolls)	114

2. 7. DADÀ (1916-1923)	116
2. 7. 1. Dadà a Alemanya (1916-1920)	117
2. 7. 2. Conceptes Dadà (1916 1923)	117
2. 7. 3. Dadà escrit i Dadà sonor (1916-1968)	117
2. 7. 4. El poema en moviment (1916)	118
2. 7. 5. <i>El concert de vocals</i> (1916)	118
2. 7. 6. Course (1916)	119
2. 7. 7. Poesia optofonètica (1916)	120
2. 7. 8. Projectes Dadà (1918) (primera part)	122
2. 7. 9. Perfil dels components Dadà	122
2. 7. 10. Dadà a Zuric (1915-1920) (Suïssa alemanya). Cabaret Voltaire, Berlin (1918)	122
2. 7. 11. Hugo Ball (Suïssa alemanya)	123
2. 7. 12. Cabaret Voltaire (Berlín 1918)	124
2. 7. 13. Dadà a Hannover, (Alemanya). Kurt Schwitters: <i>Merz Mail</i> (1920)	125
2. 7. 14. Relacions de Kurt Schwitters amb Berlín i Zuric	126
2. 7. 15. Dadà a Nova York (Amèrica, 1913-1923)	127
2. 7. 16. Grup: Alfred Stieglitz (1864-1946)	127
2. 7. 17. Francis Picabia (1879-1953)	127
2. 7. 18. Marcel Duchamp	128
2. 7. 19. Relació entre el <i>Ready Made: Mutt</i> de Marcel Duchamp i la Partitura Erratum (1887-1968)	129
2. 7. 20. Man Ray (1890-1976)	131
2. 7. 21. Poemes fònics muts (1924, EUA)	131
2. 7. 22. Emilio Isgrò (aportacions)	133
2. 7. 23. Altres aportacions Dadà. Versos simultanis (1916)	133
2. 8. ÚLTIMS MOVIMENTS DE LES AVANTGUARDES (1916-1921)	134
2. 8. 1. Creacionisme (1916)	134
2. 8. 2. Surrealisme	136
2. 8. 3. André Breton: projectes Breton	138
2. 8. 4. Llibre <i>Natja</i>	140

2. 8. 5. Joc sorpresa	142
2. 8. 6. Relació entre <i>Natja</i> i André Breton	143
2. 8. 7. "Cadàvers exquisits" d'André Breton	144
2. 8. 8. René Magritte (1898-1967)	145
2. 9. ALTRES MOVIMENTS DE LES AVANTGUARDES DEL SEGLE XX	147
2. 9. 1. L'Ultraisme (1918-1921)	147
2. 9. 2. Estridentisme, Mèxic (1921-1927)	148
2. 9. 3. Art conceptual (1960)	150
2. 9. 4. Verbofonisme (1964)	151
2. 9. 5. Art postal (1916-2016)	152
2. 10. SEGONA MEITAT DEL SEGLE XX (1941-1993)	156
2. 10. 1. James Joyce (1882-1941)	156
2. 10. 2. Grup Noigandres (1952-1956)	157
2. 10. 3. El Concretisme (1930-1953)	159
2. 10. 4. Ezra Pound (poesia concreta) (1885-1972)	163
2. 10. 5. Poesia concreta abstracte	165
2. 10. 6. Eugen Gomringer: El projecte <i>Les constel·lacions</i> (1953)	169
2. 10. 7. Emmett Williams (poesia concreta: <i>An Antology of Concrete Poetry</i>)	170
2. 10. 8. El Lletrisme (1942-1974)	172
2. 10. 9. L'Ultralletrisme (1952-1953)	174
2. 10. 10. Art intermèdia (1949)	175
2. 10. 11. Fluxus. Esquema de <i>Fluxus</i> (1960-1979)	177
2. 10. 12. Henri Chopin: <i>Poesia sonora</i> (1922)	179
2. 10. 13. Zaj (1959-1993)	181
2. 10. 14. Esquizofonia (1969-1993)	183
2. 10. 15. Les idees de R. Murray	184
2. 11. EPÍLEG	185

3. AVANTGUARDES CATALANES

3. 1. ELS MOVIMENTS D'AVANTGUARDA	204
3. 1. 1. Els nous llenguatges, la Poesia Visual Experimental	204
3. 1. 2. Definició i origen de la Polipoesia Visual Experimental: Introducció a la història de la Poesia Visual Experimental	206
3. 1. 3. Naixement de la Poesia Visual Experimental	210
3. 1. 4. Anàlisi d'un text de J. V. Foix	212
3. 2. REVISTES: UN ESTUDI DE LES PRINCIPALS REVISTES DE L'ÈPOCA	213
3. 2. 1. Joan Salvat Papasseit 1924-1926 (revistes)	213
3. 2. 2. El primer manifest català	214
3. 2. 3. Revista <i>Amics de les Arts</i> (1926-1930). Sitges	216
3. 2. 4. Joan Brossa al Dau al Set (1948-1951)	217
3. 2. 4. 1. Arnau Puig i el Dau al Set	217
3. 2. 4. 2. La revista <i>Dau al Set</i>	218
3. 2. 4. 3. Els personatges del Dau al Set	219
3. 2. 4. 4. Controvèrsies entre els poetes de grup Dau al Set	221
3. 2. 4. 5. Fundació Joan Brossa (1999)	222
3. 2. 4. 6. El Brossa de la Polipoesia barcelonina	224
3. 2. 4. 7. Joan Brossa vist per Glòria Bordons	225
3. 3. MANIFESTOS CATALANS	225
3. 3. 1. <i>Concepte de poeta</i> (1919). Joan Salvat Papasseit	226
3. 3. 2. <i>Contra els poetes en minúscula</i> (1920)	227
3. 3. 3. <i>Manifest groc</i> (1928): Salvador Dalí, Lluís Montanyà, Sebastià Gasch. Primer manifest català futurista: Joan Salvat Papasseit	227
3. 4. LA POLIPOESIA I ELS MANIFESTOS POLIPOÈTICS (COMPARATIVA)	228
3. 4. 1. Els manifestos comparats amb la Polipoesia barcelonina	228
3. 4. 2. Els ideals morals dels manifestos	229
3. 4. 3. Salvador Dalí, Lluís Montanyà i Sebastià Gasch al <i>Manifest groc</i> (1928)	229
3. 4. 4. La dansa al <i>Manifest groc</i>	230

3. 4. 5. Lluís Montanyà, Sebastià Gasch i Salvador Dalí, la música jazz i la Polipoesia barcelonina	231
3. 5. LES SEGONES AVANTGUARDES CATALANES	232
3. 5. 1. Catalunya	233
3. 5. 2. Club 49 (1949)	233
3. 5. 3. El Paso (1957)	234
3. 6. ELS ANYS SETANTA (SEGONES AVANTGUARDES)	234
3. 6. 1. Les exposicions	234
3. 6. 2. Felipe Boso-Joan Brossa (paral·lelismes)	235
3. 7. ALTRES GRUPS	236
3. 7. 1. Grup de Treball	236
3. 7. 2. Grup de Joves Pintors, Escultors i Poetes Visuals o Grup de Gràcia: 1968-1970	236
3. 8. EXPOSICIONS COL·LECTIVES	239
3. 8. 1. La poesia visual del catalans i els castellans	239
3. 8. 2. Barcelona 83	241
3. 9. EPÍLEG	241

4. LA POLIPOESIA DE BARCELONA ALS ANYS 1990-200

4. 1. LA POLIPOESIA BARCELONINA	255
4. 1. 1. Esquema sobre la Polipoesia a Barcelona	255
4. 2. PRIMITIVISME EN EL LLENGUATGE POLIPOÈTIC BARCELONÍ (JEAN-JACQUES ROUSSEAU, LUISA MURARO)	257
4. 2. 1. El primitivisme de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)	257
4. 2. 2. El primitivisme de Luisa Muraro i el llenguatge del nadó: <i>El orden simbólico de la madre</i>	258
4. 2. 3. El primitivisme de la Polipoesia. Els "codis" dels polipoetes barcelonins	259
4. 2. 4. El soroll del so primitiu en la Polipoesia barcelonina	259
4. 2. 5. L'evolució de la paraula fins al so primitiu de la Polipoesia de Barcelona i la seva prosòdia	260
4. 2. 6. La prosòdia com a llenguatge primitiu: influència de Filippo Tommaso Marinetti a la Polipoesia de Barcelona	261

4. 3. DADÀ A LA POLIPOESIA DE BARCELONA: MARCEL DUCHAMP I JOAN CASELLAS	264
4. 4. LA <i>URSONATA PRIMITIVA</i> DE KURT SCHWITTERS I LA POLIPOESIA DE BARCELONA	266
4. 5. INFLUÈNCIES SURREALISTES DIRECTES A LA POLIPOESIA DE BARCELONA	269
4. 6. LA POLIPOESIA A BARCELONA: DESCRIPCIÓ, DEFINICIÓ, NUCLI, IDEALS	270
4. 6. 1. Definició de Polipoesia barcelonina	271
4. 6. 2. Descripció del naixement del moviment polipoètic barceloní	271
4. 6. 3. La Polipoesia de Barcelona i la poesia epigenètica	274
4. 6. 4. La Papa	275
4. 7. DOCUMENTS POLIPOÈTICS BARCELONINS I D'ACTIVITATS DE LA PAPA	278
4. 8. EL PERQUÈ DE LA TRIA D'AQUESTS AUTORS I LES SEVES APORTACIONS	283
4. 9. INTRODUCCIÓ ALS PERFILS I ENTREVISTES DELS TRES AUTORS CITATS EN AQUESTA TESI	286
4. 9. 1. Enzo Minarelli (1951)	289
4. 9. 2. Xavier Sabater (1950-2014)	302
4. 9. 3. Giovanni Fontana	354
4. 10. EPÍLEG	390

5. CONCLUSIONS

5. 1. CONCLUSIONS	403
-------------------------	-----

INTRODUCCIÓ

1. INTRODUCCIÓ

1. 1. LA POLIPOESIA

- 1. 1. 1. La Polipoesia i el diccionari
- 1. 1. 2. La comunicació
- 1. 1. 3. L'origen del treball d'aquesta tesi
- 1. 1. 4. L'anàlisi del treball
- 1. 1. 5. Objectius de la tesi
- 1. 1. 6. Patrimoni sobre el tema
- 1. 1. 7. Metodologia

1. 2. ESTRATÈGIES I CONVENCIONS DEL LLENGUATGE POLIPOÈTIC BARCELONÍ

- 1. 2. 1. El llenguatge polipoètic barceloní
- 1. 2. 2. La parla polipoètica barcelonina
- 1. 2. 3. La paraula polipoètica com a unitat semàntica
- 1. 2. 4. Elements paralingüístics. Llenguatge verbal. Prosòdia de la veu polipoètica de Barcelona
- 1. 2. 5. Comunicació verbal i triple estructura en la Polipoesia barcelonina
- 1. 2. 6. Els codis transgredits: la Proxèmica en la Polipoesia de Barcelona

1. 3. EL "GIR DEL SO" I LA DESEMANTITZACIÓ DE LA PARAULA

- 1. 3. 1. El camí cap al "Gir del so polipoètic barceloní"

1. 4. ESCRIPTURA POLIPOÈTICA

- 1. 4. 1. L'alfabet i la Polipoesia, signe gràfic (Gutenberg): la tipografia
- 1. 4. 2. L'abolició de la sintaxi

1. 5. ALTRES FORMES DE POESIA

- 1. 5. 1. La poesia *nonsense* (1832-2015)
- 1. 5. 2. L'onomatopeia

1. 6. EPÍLEG

1. 1. LA POLIPOESIA

1. 1. 1. La Polipoesia i el diccionari

M'ha semblat important estudiar en diferents diccionaris el significat de les "arrels" de la paraula 'poesia' perquè tenen a veure amb el tema que ens ocupa en aquesta tesi: la Polipoesia. Com que es tracta d'un tema de comunicació, m'he aplicat a descriure el més clar possible de quin llenguatge comunicatiu es tracta i quins han estat els motius que m'han dut a escriure aquesta tesi. En aquest apartat explico les parts de les que es compon aquest treball. Però en primer lloc explicaré l'origen, segons el diccionari, del nom: 'Polipoesia'.

La primera part de la paraula significa "riu": Segons el diccionari *Salvat* (citació 1): "*la sigla **po** equival a la paraula **riu** de la Itàlia continental*". Neix al mont Viso (383.841 m), als Alps Occidentals. A partir de Chivasso canvia la seva direcció SO-NE per l'O-E, que manté fins al final del seu curs a l'Adriàtic. A més a més, la quantitat absoluta d'aigua al final del riu és de 1700 metres cúbics per segon. És un riu de transició entre el règim atlàntic i el mediterrani. El màxim cabal d'aigua és a la primavera i al començament de l'estiu.

També, si mirem, les quatre primeres sigles de la paraula el significat és ciutat. Al mateix diccionari, es defineix la paraula 'Poli' com a: "*Forma prefixada i sufixada del gr. Polis, ciutat*".

A més a més té un significat "musical i de dansa" perquè etimològicament parlant, a l'època grega, la paraula 'poesia' significava 'música'. I el mateix diccionari en diu: "*(del llatí 'poesis', i aquest del gr. 'poiesis', creació)*" i continua: "*Poesia: terme aplicat a les diverses formes o modalitats en què l'home ha donat expressió rítmica a les seves més intenses i imaginatives percepcions del món, d'ell mateix o de la relació i del diàleg entre tots dos. A l'origen, anava associada a la música i a la dansa*". El mateix diccionari continua parlant del contingut emocional i imaginatiu de la paraula, de la concentració emotiva i expressiva que representa. I que la mateixa paraula és integrant de la imatge i del ritme, aconseguint efectes musicals.

En la primera definició; **Po** ens transporta a l'art del paisatge i al de la terra. A la segona definició, hi podem veure el significat de 'Ciutat'. A la tercera definició del diccionari entenem que era un terme per anomenar la música i la dansa, entre d'altres 'disciplines' artístiques. En aquest sentit la *performance* del polipoeta Àngel Pastor és també una "dansa polipoètica del paisatge del foc sobre l'aigua" (vegeu imatge 1). Es tracta d'un paisatge que fa el propi Àngel Pastor front al mar. Àngel Pastor fa *performances* amb Joan Casellas i Xavier Sabater. Amant de les accions consistents a situar objectes a l'escenari, donant un sentit al conjunt, va ser un dels inicials fundadors de La Papa. Aquesta especial acció o *performance* es compon d'un objecte de fusta o lletra gegant situada al mar i afectada pels quatre elements de la natura: el foc, l'aigua, el vent i la terra. Amant de l'Art de la terra ("Earth Works Land Art"), Pastor realitza la seva *performance* "MAR-E" cremant la lletra gegant "E" de fusta, just on trenquen les ones. Vegeu "*Open Projects*" a la pàgina: <http://www.angelpastor.net/>



* Imatge 1: Paisatge extret del vídeo d'Àngel Pastor que figura a la seva pàgina web

Per això, tornant al diccionari *Pompeu Fabra* (citació 2) citat pel poeta Gustavo Vega a la seva tesi doctoral, podem dir que la definició que consta a l'arxiu del grup Poció (Grup Experimental de Recerca de Poesia i Educació Catalana), defineix la paraula 'metaplasma' com: "*alteració d'una paraula per addició o sostracció de lletres o síl·labes (P. Fabra)*". Aquesta definició del diccionari pot ajustar-se a la definició tant escrita com parlada del que és la tècnica polipoètica que ens ocupa en aquesta tesi.



* Imatge 2: Àngel Pastor actuant en una de les tantes *performances* "A la deriva..." fetes als carrers de Barcelona

Àngel Pastor, a l'enllaç de la seva pàgina web principal, cita el *document de la teoria de la deriva de Guy Debord del 1958: "Internationale Situacionistes"*, vol. I: "*La realización del Arte, Madrid, Literatura Gris, 1999*". El text, traduït del castellà comença dient que:

"Entre els diversos procediments situacionistes, la deriva es presenta com una tècnica de pas sense interrupció a través d'ambients diversos. El concepte de deriva està relacionat als efectes de naturalesa psicogeogràfica, i és l'afirmació d'una forma de comportar-se 'ludicoconstructiva', la qual cosa l'oposa en tots els aspectes a les nocions clàssiques de viatge o passeig." (citació 3)

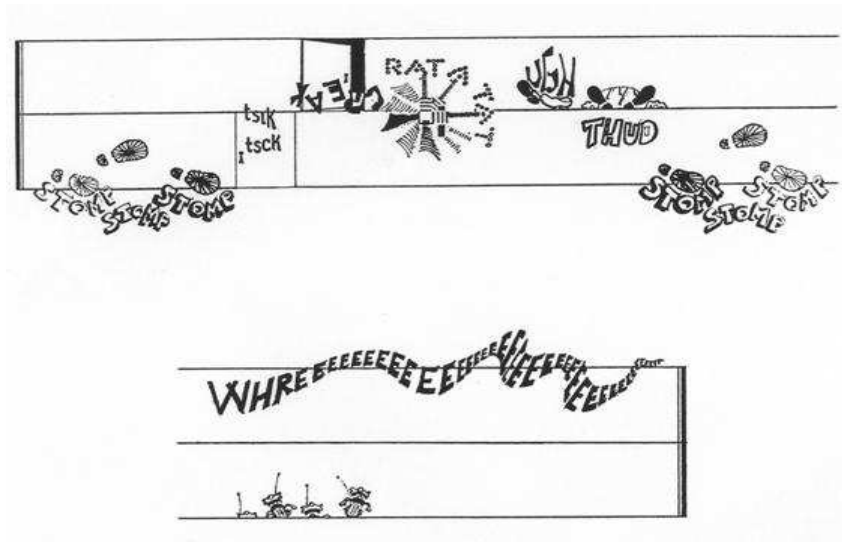
En aquesta citació que tria Àngel Pastor ens vol dir a tots que la teoria de la deriva s'ajusta a la manera de funcionar dels polipoetes, que utilitzen entre d'altres, *la tècnica de pas sense interrupció* per ambients diversos per posar a la pràctica la Polipoesia barcelonina. Aquesta tècnica és similar al recorregut que fan els rius per les muntanyes i els plans. De semblant manera, la Polipoesia barcelonina absorbeix la forma de comportar-se ludicoconstructiva dels *internacional situacionistes*. Forma d'expressió poc convencional, com la forma d'expressió dels polipoetes a Barcelona.

I és per aquest motiu que, de les definicions del diccionari a la interpretació popular de la paraula completa "*Polipoesia*", hi ha un pas petit. Perquè "*Polipoesia*" vol dir a l'actualitat a Barcelona: "*poesia-multi-disciplinària*" (en la seva primera part: "Poli", referit a *moltes disciplines*). Com a mínim dues disciplines: la música i la dansa. I (en la seva segona part: "Poesia") referit a quelcom espiritual que pot tenir una obra artística i que l'eleva a un estat superior.



* Imatge 3: Caty Berberian (cantant) el 1925

Vegem un exemple en la imatge de la cantant Caty Berberian recitant un poema de l'època (1925) però que ens fa pensar en l'actual Polipoesia barcelonina tal com l'entendem ara. Caty Berberian no canta per recitar aquest poema i tampoc el recita. Ella fa "sons" guturals amb la seva veu i els acompanya de gesticulacions físiques per expressar-se. A continuació veiem una partitura seva:



* Imatge 4: Partitura de Caty Berberian. 1925

En l'anterior imatge, podem veure una de les tantes "partitures" que feia servir la cantant Caty Berberian per recitar els seus poemes a l'any 1925. Es tracta d'una partitura que podria ser totalment actual. Podria estar feta pel poeta viu Giovanni Fontana o d'algun polipoeta de la Barcelona dels noranta i primera dècada del 2000: inclou dibuixos i lletres.

Per tots aquests motius i per endinsar-nos en el tema polipoètic barceloní, podem anticipar que, encara que la Polipoesia de Barcelona, amb tots els seus significats, prové als seus inicis de les idees d'Adriano Spatola a Itàlia als anys 1941- 1988, ve encara de més lluny, amb l'aportació sonora dels músics Caty Berberian i Luciano Berio l'any 1925. O encara de la invenció del pintor i músic Luigi Russolo amb el seu Manifest de 11 de març de 1913 que ell anomena "L'art del soroll" (*'intonarumori'*).

1. 1. 2. La comunicació

La capacitat de comunicació del llenguatge parlat i la capacitat comunicativa de les imatges són dos aspectes que integren aquesta tesi. I es creen dos punts diferents, que poden no tenir res a veure. Però el sentit general expressiu que els mou podria ser el mateix, perquè en la comunicació visual hi pot haver múltiples significats. I en la Polipoesia barcelonina, la comunicació del seu llenguatge també té múltiples interpretacions.

Així, en la Polipoesia de Barcelona es reuneix la comunicació escrita, la parlada, la del moviment del cos, la de l'objecte que crea el poeta... El poeta es comunica a partir de l'energia que corre per l'interior del seu cos i ho fa coordinant els diferents vessants polipoètics barcelonins. Però ho fa de manera "pura", perquè no utilitza la paraula convencional per fer-ho. Ni en la pronunciació parlada ni tampoc en la visual. El poeta pronuncia uns "sons" amb la seva veu amb els quals expressa el sentiment del que vol dir. I dibuixa gràficament en una partitura els mateixos "sorolls" a la manera de la poesia visual que coneixem a Catalunya. Ambdues expressions, la de la pronunciació de la veu i la de l'escriptura visual s'acompanyen inseparables de l'expressió del gest del cos del poeta que fa la seva *performance*.

1. 1. 3. L'origen del treball d'aquesta tesi

Entenc que aquest treball té el seu origen en una base psicològica i somàtica que ha caracteritzat la meua activitat de tota la vida. Podria tanmateix afirmar que l'instint creatiu, que m'ha animat al llarg de la vida, m'ha portat a poder constatar que la versió física de la vida és capaç de contenir també la seva part espiritual. Entenc, amb una mirada retroactiva, que sempre m'ha guiat aquesta comunió (assemblatge) entre cos i ànima. I això que en l'àmbit de la pintura ho havia traduït amb textures i gestos manifestats, petjades... esdevé exactament igual en el camp de la Polipoesia de Barcelona, però en un altre llenguatge. Per això, la meua percepció respecte d'aquest moviment va ser interessada i amb un cert grau d'entusiasme. En un principi (anys setanta) la meua feina matèrica (sorres sobre mur), realitzada de manera gestual, i en un segon lloc l'època de les *performances* realitzades també sobre les sorres de les platges.

Tant en la primera etapa com en la segona hi ha un intent d'expressió física, pública i de moviment del cos, encara que muda. I és en la tercera etapa que conec Xavier Sabater (anys vuitanta) i que la meua expressió performativa es va transformant en sonora.



* Imatges 5-6: de la *Performance* de Maria Montse Riu, anomenada *Mare Terra*



* Imatge 7: de la mateixa *Performance* de Maria Montse Riu, anomenada *Mare Terra*

En aquestes imatges es representa en primer lloc, començant per la dreta, la figura de la mare terra d'esquena i integrada al mar. A la imatge de l'esquerra, la capa de la "mare" que l'ha deixat vora el mar. A la imatge de sota hi apareix una lletra que és un moment de la *performance*. Correspon amb un vídeo anomenat "Mare Terra", fet a la natura en un recorregut entre les roques de la costa de Begur i Pals de la nostra terra, i que conté els materials amb els quals jo sempre he treballat, tant en els murals a l'aire lliure a les ciutats, com en les obres que tinc als diferents museus del món. Els materials dels murals i de les *performances* han estat sempre la sorra, la pedra i l'aigua, encara que en aquest cas hi ha la intervenció del cos en una *performance* muda.

Els materials que he utilitzat per fer aquesta performance són els mateixos que he fet servir sempre en els meus murals a l'aire lliure i les meves pintures sobre diferents suports (2015). Tant el fet gestual que està implícit en la matèria de l'obra visual a la via pública com la tosquetat dels materials de la *performance*, evocuen el primitivisme i la irracionalitat que implica la Polipoesia barcelonina actual.

A partir d'aquí, vull agrair a tota la crítica d'art que durant la primera part de la meua vida artística em va acompanyar a entendre el que és l'art conceptual; i al meu marxant, Salvador Riera, (1979 – 1990, Galeria Dau al Set de Barcelona), que em va presentar artistes de diverses parts del món, que exposaven la seva obra al seu espai expositiu. La meua relació amb ells em va donar un criteri obert en la manera de veure l'art.

1. 1. 4. L'anàlisi del treball

Aquest treball analitza un nou moviment a la Barcelona als anys 1990-2000: la Polipoesia barcelonina. La qüestió que es tractarà es compon de diferents parts: 1. La definició i descripció del moviment polipoètic a Barcelona (1990-2000) i la seva base ideològica, expressada amb les seves diferents facetes (paraules en llibertat, els textos que "suren" en el full, les accions i les *performances*...). 2. El que aquest moviment aporta en l'artístic i l'estètic a través de l'estudi d'un nucli d'autors concret. 3. Els antecedents a partir de les avantguardes artístiques. 4. Els objectius i la metodologia emprada per dur a terme el treball.

1. 1. 5. Els objectius de la tesi

Els objectius que m'he proposat són: en primer lloc, investigar l'origen de la Polipoesia de Barcelona i la relació d'aquesta amb els autors proposats, l'origen és a Itàlia. En segon lloc, trobar un nucli d'autors, el perfil dels quals defineix, en part, la Polipoesia a Barcelona, que són Xavier Sabater, Enzo Minarelli, Giovanni Fontana. En tercer lloc, estudiar els aspectes més importants dels mateixos autors i relacionar-los amb el naixement i creixement de la Polipoesia a Barcelona i l'Epigenètica de Giovanni Fontana. En quart lloc, estudiar els seus perfils i les seves obres, la Ciberpoesia de Xavier Sabater. En cinquè lloc, indagar els antecedents que han donat lloc a aquest moviment, com les primeres avantguardes de segle XX... i continuar amb els moviments que han tingut una influència més directa com el Futurisme, Dadaisme i Surrealisme. I finalment les "*figures d'altres autors*" que directament o indirecta han pogut determinar aspectes definitius en la consolidació del moviment com, per exemple, el poeta Adriano Spatola. En sisè lloc, relacionar les diferents formes d'expressió, disciplines, estils i gèneres, que de manera multidisciplinària conviuen a la Polipoesia de Barcelona i la defineixen, com per exemple la música, la pintura, l'acció poètica... En setè lloc, investigar quin paper fa la veu humana i el sorollisme, en relació amb el naixement de la Polipoesia a Barcelona, com per exemple el "Gir del so". I en vuitè lloc, analitzar els objectius del moviment, com per exemple el seu compromís social.

Així doncs, els objectius d'aquesta tesi es relacionen amb el moviment que desenvolupa la veu humana amb tots els seus sons i tonalitats per fer poesia d'una manera diferent de la

tradicional. Els poetes treballen amb sons que trenquen sense cap sentit, per compondre els seus poemes. L'objectiu és escriure i dir els sons (en lloc de paraules) de manera tan poc convencional com poden i per això s'inspiren en La Ursonata de Kurt Schwitters i en els estils que hem citat. Però no es tracta d'un objectiu aïllat perquè Xavier Sabater (creador de la Polipoesia tal com es fa a Barcelona) necessita socis per finançar les activitats que ell promou i per aquest motiu decideix fer més grans els incentius. I ho fa obrint la "mirada artística" a d'altres estils i disciplines, per la qual cosa el concepte de les *performances* i de les accions, els concerts de la música i les exposicions de pintura, és lliure, encara que respectant determinats "codis". De manera que arriba a fusionar diferents disciplines en una de sola: "La Polipoesia barcelonina". Aquesta aconsegueix interessar els artistes més importants d'arreu del món relacionats amb el tema.

1. 1. 6. El patrimoni sobre el tema

He realitzat un treball de camp transcrit i analitzat, del qual he obtingut uns resultats. Això ha estat possible perquè he pogut obtenir un material de primera mà –de la mare de Xavier Sabater i d'ell mateix– imprescindible, sense el qual no podria existir aquest treball.

Em refereixo a la informació que ja existia, i que he pogut obtenir perquè he estat personalment i estretament relacionada, tant amb el moviment com amb els autors citats en aquesta tesi, durant molts anys. La relació s'ha donat perquè he format part del petit grup de persones que, durant molt temps, ha estat el nucli d'artistes que es reunien anualment com a "*socis fundadors*" i/o "*consellers*" de l'associació artística que va crear Xavier Sabater per poder dur a terme tots aquests afers (la creació de l'associació "*La Papa*": "*Associació de Poetes, Artistes i Performers*"). Però la meua relació personal i directa, amb els "autors citats" en aquesta tesi es remunta als anys dels meus "*primers estudis artístics*" –que vaig compartir amb ells en l'Especialitat– a l'Escola Massana (1976). I la segona confluència, amb els mateixos autors citats, ha estat a la Universitat de Barcelona, a la Facultat Sant Jordi (1998).

També per la relació doblement estreta amb el secretari i impulsor del moviment, Xavier Sabater, que durant dècades ha visitat casa meua sense interrupció. La relació s'ha donat per dos motius: el primer per la coincidència com a artista en molts esdeveniments en els quals ambdós hem participat com a poetes. I segon, perquè Xavier Sabater també va ser durant molts anys el meu professor particular. Amb la qual cosa, les visites d'ell a "casa meua" eren assídues. Les petites "*xerrades*" artístiques que sorgien, mentre s'encenia l'ordinador... eren totes profitoses. A més a més, en ser aprovat per aquesta universitat el projecte de tesi, Xavier Sabater em va oferir tota la seva biblioteca personal i específica sobre el tema, així com tota la informació que fos necessària per dur-lo a terme. De fet, en l'etapa inicial vam tenir diferents converses sobre com desenvolupar el tema.

El meu primer pas ha estat llegir tots els llibres de la biblioteca de Xavier Sabater, perquè eren específics i havien estat acumulats en un llarg període, durant la seva vida. Aquests llibres em van introduir a les idees més troncales que em farien entendre el que és la Polipoesia de Barcelona en profunditat.

Una altra ajuda ha estat l'assistència a tots els congressos internacionals organitzats pel grup Poció, als quals han assistit com a ponents alguns autors d'aquesta tesi, com Enzo Minarelli i jo mateixa. En els col·loquis s'han creat discussions sobre la poesia visual i la poesia d'acció a Barcelona durant els anys 1990-2000 (de la qual hi ha un arxiu incipient). La convivència i l'amistat que he pogut fer amb membres del grup, com el poeta Gustavo Vega i l'acadèmica Glòria Bordons, han fet que moltes converses incipients mantingudes durant les jornades tinguin un fruit en aquesta tesi. Un altre aspecte ha estat l'assistència a tots els actes organitzats pels autors o personatges relacionats amb el nucli d'autors, com per exemple els Festivals Internacionals de Polipoesia barcelonina. I totes les obres artístiques que hem

compartit, per exemple amb Xavier Canals i Xavier Sabater... han estat una altra font d'informació i aclariment sobre el tema.

Per tant, tot el descrit fins ara ha estat un pas guanyat per obtenir material i poder investigar la connexió entre la poesia d'acció i la poesia visual a través de la veu o el so: la Polipoesia de Barcelona. Perquè la base d'una bona investigació és sempre el material, que en aquest cas, era de primera mà.

La feina més important ha estat l'estudi d'aquests artistes i per, poder fer-ho, he realitzat un treball de camp que he transcrit i analitzat, del qual he obtingut uns resultats. Això ha estat possible perquè he pogut obtenir, com he dit, un material de primera mà imprescindible, sense el qual no podria existir aquesta investigació.

1. 1. 7. La metodologia

L'estructura metodològica ha estat clara des del principi, però no per això menys complexa. El principal interès ha estat estudiar la Polipoesia barcelonina a través dels polipoetes Giovanni Fontana, Enzo Minarelli i Xavier Sabater.

Per al treball de camp he estructurat un sistema d'entrevistes filmades als autors. En aquestes entrevistes he pogut estudiar els seus antecedents i desenvolupar-los al segon capítol d'aquesta tesi: *Les avantguardes del segle XX*. En un principi de la investigació van ser deu les entrevistes, per poder valorar quins eren els polipoetes més importants per poder dur a terme el treball. Aquests artistes inicials van ser: Xavier Sabater, Bartolomé Ferrando, Giovanni Fontana, Enzo Minarelli, Maria Cosmes, Joan Casellas, Xavier Canals, Carles Hac Mor i Ester Xargay... entre d'altres. Aquestes entrevistes es van transcriure i analitzar per poder extreure'n els aspectes més rellevants relacionats amb el tema, sobretot per veure quins eren els seus antecedents, com he dit, i quines similituds tenien entre si. D'aquesta relació de fets històrics i artístics es van fer uns resums, hi va haver una selecció i, a partir d'aquell moment, es va prioritzar quina seria l'aportació més enriquidora sobre el tema que ens ocupa, tant històricament, com artísticament.

El diàleg constant es va establir amb els artistes Xavier Sabater, Giovanni Fontana, Enzo Minarelli, Bartolomé Ferrando, Josep Maria Calleja, Joan Casellas... la qual cosa era una altra font d'informació important, de cara a interpretar les entrevistes.

En un primer moment, la feina es va organitzar seleccionant els artistes que havien pogut influir (o crear) més directament la Polipoesia de Barcelona. D'igual manera es van estudiar els antecedents més immediats d'aquests artistes i de la Polipoesia barcelonina. I també l'estudi de la seva contextualització en la Barcelona dels anys 1990-2000 i dels moviments o grups d'artistes, que paral·lelament la van influenciar. L'estudi es va fer segons la bibliografia específica de la biblioteca de Xavier Sabater i les publicacions d'ell i dels artistes que componen el nucli d'aquesta tesi. Es va anar ampliant el tema a partir d'altres informacions extretes de la meua biblioteca personal i d'altre material recollit d'actes organitzats pels polipoetes barcelonins Xavier Sabater i Giovanni Fontana.

Però sobretot, el més important han estat les converses personals amb els diferents artistes que he filmat i que he escoltat moltes vegades. La informació dels quals, transcrita, dona un perfil veritable a la història dels fets.

D'aquesta manera, el material de treball més valuós han estat les entrevistes filmades, com he dit abans, fetes als nou artistes esmentats al principi, perquè situen els cercles en què es desenvolupa el moviment a Barcelona, sobretot els tres triats per a aquesta tesi: Xavier Sabater, Enzo Minarelli i Giovanni Fontana, que encerclen i centren la investigació generant, allora, un "nucli" inicial.

Així, puc dir que: el que he aconseguit saber en aquesta tesi és que la diversitat dels artistes i autors de la mateixa ha estat la riquesa més important. Que Giovanni Fontana, junt amb Adriano Spatola, fa molts d'anys que participaven activament en aquesta història polipoètica a Itàlia. Ells van inventar la paraula Epigenètica que tant va influir la Polipoesia de Barcelona. La primera part de la paraula vol dir '*superior*' i la segona part '*genètica*', que significa que és una activitat poètica que s'origina en els "gens" humans. Xavier Sabater – malgrat que ha ostentat el càrrec oficial de secretari del moviment– ha estat el que l'ha dirigit personalment en les activitats a Barcelona. I Enzo Minarelli ha estat qui li ha canviat el nom d'Epigenètica pel de Polipoesia. Xavier Sabater també ha estat qui, materialment, ha integrat tot el sentit epigenètic que aporta Giovanni Fontana a la paraula Polipoesia. A l'actualitat, la Polipoesia barcelonina és, en essència, el resultat dels dos conceptes diferents units –Epigenètica i Polipoesia– i per això té un sentit únic al món.

1. 2. ESTRATÈGIES I CONVENCIONS DEL LLENGUATGE POLIPOÈTIC BARCELONÍ

1. 2. 1. El llenguatge polipoètic barceloní

Depenent de com rebí el missatge l'espectador, es pot interpretar d'una manera o d'una altra, perquè la mateixa paraula pot tenir diferents significats segons l'entonació emprada en pronunciar-la. Però les paraules del llenguatge tal com està estructurat tenen un poder comunicatiu limitat. Un llenguatge pot ser aparentment hermètic, però en canvi el seu significat pot ser més ampli.

Els especialistes en la comunicació '*no verbal*' han obtingut cada dia més reconeixement. El professor Serrano del Departament de Pintura de la Facultat Sant Jordi de Barcelona, en la seva assignatura El Color de les Emocions, diu que amb la paraula no n'hi ha prou; és el gest, l'expressió... i, després, el to utilitzat per citar, recitar, etc. La paraula i la manera com és dita, és el que compta. Si es tracta d'un to greu o agut o si té un sentiment concret, el resultat és diferent.

Per tot això podem dir que el tema que ens ocupa està vinculat a la comunicació. En els estudis d'expressió de les fesomies, podem veure que la lectura poètica no es pot fer exclusivament sobre el significat de les paraules. Cal la combinació d'aquestes amb l'expressió i el gest. Per això mateix, la poesia té un caràcter comunicatiu i emotiu, com totes les expressions artístiques inclosa la Polipoesia de Barcelona.

1. 2. 2 La parla polipoètica barcelonina

Per comunicar-nos necessitem parlar. Podem entendre el significat de la paraula semàntica com la paraula grega que pot traduir-se com a "significat". O que es tracta d'allò que pertany o que és relatiu a la significació de les paraules. Per extensió, es coneix com a semàntica l'estudi del significat dels signes lingüístics i de les seves combinacions.

En aquest sentit, podem dir que: el llenguatge popular dels mitjans de comunicació i de la televisió, la xarxa... són tecnologies que utilitzen la pronunciació de la paraula convencional que es correspon amb unes normes gramaticals concretes, que són les que regulen que estigui ben escrit allò que volem dir.

Però la Polipoesia barcelonina s'ocupa d'unir el significat del que volem dir al resultat del que pronunciem, per la qual cosa la Polipoesia a Barcelona produeix unitats semàntiques de pensament en la seva pronunciació parlada, encara que aquestes paraules no siguin les convencionals.

1. 2. 3. La paraula polipoètica com a unitat semàntica

Arribats en aquest punt que la paraula comunica conceptes minvats, cal investigar quin paper fa el seu contingut semàntic. Entenent com semàntica la unitat del significat i significant, veiem que el conjunt de fonemes dóna significat a les paraules, però les paraules tenen la facultat de funcionar com a signes conceptuals, la qual cosa ens porta amb una comprensió molt diferent del seu significat.

Roman Jakobson opina que totes les paraules gramaticals tenen un significat constant, encara que moltes vegades necessitin "aclariments". La paraula conté conceptes i és considerada com a facilitadora de la comunicació, encara que per si mateixa, a vegades, no comunica molt. Martín Heidegger, reflexiona sobre la seva essència així:

"...no ofrece jamás garantía alguna [...] esencial [...] la esencia de la palabra no agota su virtud en eso de ser un medio para entenderse. Al definirla así, no damos con su esencia, indicamos nada más que una secuela de su esencia." (citació 4)

Martin Heidegger ens està dient que amb la paraula no es poden expressar totes les coses, o al menys en la seva essència. Vista la paraula d'aquesta manera, és com l'acudit popular que diu que "els arbres no deixen veure el bosc". O veure només el dit que assenyalava quelcom i res més. La Polipoesia de Barcelona busca l'essència de l'expressió del que es vol dir. Però si ens endinsem en la poètica de l'essència veiem que, com diu Waldo Emerson: "L'ambigüitat és l'arrel mateixa de la poesia." (citació 5)

En la Polipoesia barcelonina el gran valor de la paraula és la seva ambigüitat. Aquest aspecte fa que l'espectador pugui entendre els significats segons els seus interessos. Això vol dir que el significat de la paraula en la Polipoesia no sempre és el mateix i se situa en una realitat o món sensible en el qual res és descrit objectivament. Segons Marshall McLuhan "el significant és el missatge." (citació 6) Marshall McLuhan basa gran part de les seves teories en el seu axioma "el mitjà és el missatge" i, en el desenvolupament de la seva tesi, s'endinsa en l'essència del llenguatge. Un altre aspecte que valora Marshall McLuhan és el fet que Gertrude Stein va experimentar amb les paraules per recuperar el gest.

Amb totes aquestes premisses, comprovem que el *significant* és el protagonista de la Polipoesia barcelonina. El llenguatge, a mesura que avança el segle XX, salta amb una dimensió desconeguda, perquè l'antic llenguatge ple de significants i significants busca cada vegada més la comunicació més essencial, poètica i pura, a través del signe. Per això apareix el material poètic visual i el material gràfic es fusiona com una mixtura entre el que és visual i el que és sonor.

En l'essència de la paraula Polipoètica barcelonina el discurs es fragmenta i apareix la desemantització de la paraula o la falta de sentit, és el que els polipoetes de Barcelona utilitzen per fer poesia. Ens referim a aquesta falta de sentit de les paraules que utilitzen els futuristes, dadaistes, lletristes, concretistes i el moviment Fluxus... per compondre poesia sonora o visual. En aquest procés, aquests fragments visuals que tenen so propi, s'allunyen de l'ús tradicional del llenguatge i prenen autonomia. Marietta Gargatagli ens diu al respecte:

"Dividida la unidad en partes discretas, la imagen acústica se libera del 'concepto' y puede seguir una trayectoria autónoma que se adentra en el vacío existente más allá de los límites del universo semántico." (citació 7)

Marietta Gargatagli explica en aquest fragment que, en fragmentar-se la paraula, el so s'allibera del concepte que tenia i perd el seu valor semàntic. Els artistes solidaris amb els canvis socials del món i les seves novetats tecnològiques, lingüístiques i científiques, experimenten amb la paraula per fer poesia i diu Adell Gisbert: "per això sembla que retornin a

l'època preliterària." (citació 8) Amb això ens volem referir a l'època o període de temps que es troba abans de la literatura.

L'anul·lació del significat semàntic de la paraula per buscar la seva essència es va donar pel desig d'acabar amb el "monolitisme" d'Occident respecte a la cultura de la paraula. És allò que Gilles Deleuze li diu: "*pensamiento dogmático*." (citació 9)

Pensem que el descobriment de la veritat es troba originàriament concebut a la ment i que per això no s'aconsegueix sortir del que ja s'ha pensat i que l'únic que es fa és "*reconocer lo ya sabido*" (citació 10), com diu Kairero Claver.

Però l'experimentació polipoètica barcelonina no parteix de res preconcebut, ans al contrari, es buida per trobar aspectes nous i inèdits. No li cal el significat per donar forma al que fa. Per això reflexionem amb el que ens diu John Cage:

"[...] volver a una especie de conciencia elemental u original, donde los significados relativos al lenguaje resultan inoperantes, porque hay un juego de palabras que es un acertijo poético. [...] regresar allá donde los nombres salen sobrando [...] O al lugar en donde nombres y cosas se funden y no son lo mismo: a la poesía, reino donde el nombrar es ser." (citació 11)

En aquest fragment de John Cage podem veure que per "ser essència" cal que les coses o els significats es "fonguin". I només d'aquesta manera podrem arribar a la "consciència elemental o original".

John Cage ens diu que els significats del llenguatge convencional són inoperants, que els noms sobren. I explica que: en el món de la poesia el fet de nomenar és ser. Si el llenguatge és inoperant i necessitem la poesia per ser alguna cosa, John Cage ens diu que, en lloc d'escoltar el ja que sabem, caldria fer més poesia: "*[...] escuchamos lo que aún no es objeto del saber*." (citació 12)

A més a més, John Cage pensa que està tot per fer, perquè diu, entre d'altres afirmacions al llibre "*Gloses sur Cage*" de Daniel Charles: "*¡Viva la tecnología futura!*" (citació 13) Aquí John Cage obre una esperança i és que amb la tecnologia s'arrelaran moltes coses. Potser per això John Cage troba i utilitza el silenci per a la seva música poètica.

Troben el seu silenci en la fragmentació del llenguatge i la seva posterior reconstrucció. Restabliment de la imatge i la paraula en una sola cosa, tal com és fer art! I ell el fa el millor que pot, segons el que li dicta la seva essència. El que fa és aprofitar la fragmentació del llenguatge i després reconstruir-lo a la seva manera. I és el que fan els polipoetes barcelonins, conscients d'aquest treball de John Cage: ells aprofiten la fragmentació que els ha estat donada i la reconstrueixen inventant una Polipoesia especial només per a Barcelona.

A través de la història del so polipoètic barceloní...

El desenvolupament històric de la desmagnetització de la paraula, durant i després de les avantguardes, es dona a través d'una sèrie d'ismes' artístics que es desenvolupen de manera dispersa (no cronològica) pel món. D'aquesta manera, el que és formal guanya al contingut. I les paraules, a poc a poc, seran 'patrons compositius de la imatge i el so polipoètic'.

Per aconseguir això, els polipoetes barcelonins utilitzen la descontextualització, la recitació simultània a vèries veus, l'onomatopeia, la fragmentació de les paraules en morfemes i la pronunciació de les lletres, el *collage*, l'ús dels mitjans de gravació i reproducció sonors, la repetició i el cant. Es tracta de fer que les coses caminin de manera que les veus i els sons s'integrin en el resultat final. Buscar una tensió entre els diferents elements de manera que no s'entengui del tot (o res) el que es diu. O que, encara que no s'entengui com a paraula convencional, tingui un sentit cinestèsic.

El concepte del “no significat, (convencional) de les paraules” l’ha buscat la Polipoesia barcelonina amb molt d’esforç, però finalment l’ha trobat a la història en els cal·ligrames d’Apollinaire (concretament en *Il pleut*, 1916). És un poema que integra el fonema gràfic en el contingut de les paraules escrites. I també en el poema *Pluja* d’Augusto de Campos i en tants d’altres poemes que hem citat en aquest treball. En el cas d’Augusto Campos es tracta de dos poemes sobre la pluja en els quals, encara que Augusto Campos treballa des del Lletrisme, en ambdós, les formes visuals reforcen l’expressió verbal. Es tracta del mateix que fan els polipoetes barcelonins, ells escriuen uns mots però ho fan de manera que es puguin llegir i pronunciar. En escriure, de fet, estan parlant.

La Polipoesia barcelonina aprofita la desemantització de la paraula de les avantguardes històriques per integrar el fonema gràfic en el contingut de les paraules escrites i en el seu so. A partir del moment que la Polipoesia actua, el so, que a Barcelona estava separat de la poesia (en general), hi queda integrat. La Polipoesia barcelonina treballa des de la seva essència i entén el so i el signe gràfic com una mateixa cosa. La Polipoesia de Barcelona pronuncia els signes gràfics buscant uns altres significats que no són els convencionals, perquè la Polipoesia barcelonina trenca el fonema per provocar. I en aquest trencament hi afegeix les repeticions, de manera que no es pugui entendre cap paraula convencional, entre d’altres coses. D’aquesta manera aconseguen que el públic pari l’atenció en el so. En parar l’atenció en el so, la Polipoesia de Barcelona posa al descobert altres aspectes de la comunicació verbal com l’essència del sentiment o del pensament de l’home. Per això la Polipoesia barcelonina és un gènere que serveix per autoafirmar les persones en el seu íntim ésser, perquè fa sorgir el millor del que tenen els homes a dins seu.

1. 2. 4. Elements paralingüístics. Llenguatge verbal, prosòdia de la veu polipoètica de Barcelona

Així, cal dir que el llenguatge verbal convencional és un procediment de comunicació que s’usa segons unes regles que codifiquen la informació. Està vinculat a la llengua i a la realitat social, lloc i època. En el cas de la prosòdia de la veu consisteix en seqüències de paraules i frases que podrien mostrar un nivell “*segmental*” que estaria format per un conjunt de fonemes, morfemes, sintagmes i construccions sintètiques. I, per a un nivell suprasedgmental, seria la pròpia prosòdia de la veu la que comprèn l’entonació, les pauses, els accents i el que en diríem la música de la veu. Tot això ens diu Fernando Poyatos:

“facilita y complementa su reconocimiento y diferenciación en la cadena hablada,”
(citació 14)

La prosòdia o entonació de la veu és un element que està viu en moltes disciplines com el cinema, el vídeo, el teatre... Per això moltes vegades els poliartistes valoren més el com es diu una frase que el que és diu en realitat.

L’òrgan de la veu polipoètica barcelonina

L’òrgan de la veu és amb el qual ens podem comunicar, perquè és eficaç. L’ús de la veu en els cantants és un art en si mateix, perquè la seva caixa toràcica està considerada pels musicòlegs com un instrument musical, molt valuós. Però els polipoetes barcelonins juguen amb la veu i accentuen les seves qualitats i, per fer això, treballen amb les noves tecnologies. En el tema que ens ocupa, si fem servir la veu per fer Polipoesia barcelonina, encara ens dóna un significat més accentuat del que volem dir, per això citaré unes línies de Giovanni Fontana que diuen així:

“El so del poema és el fruit de la relació entre la veu, el gest i l’espai temporal. L’acció dóna lloc a les modulacions de la veu.” (citació 15)

Giovanni Fontana ens diu que amb l’acció del cos del poeta mou la caixa toràcica i canvia les tonalitats de la veu polipoètica barcelonina que surt de dins a l’artista. Hi ha diversos

recursos sonors que els creadors de la Polipoesia de Barcelona tenen a la seva disposició, perquè aquesta es basa en els recursos fonètics de la veu.

Però el llenguatge del cos o llenguatge “*no verbal*” pren també la seva importància en la Polipoesia barcelonina, perquè s’allunya de la semàntica clàssica, la que donava significat a les paraules d’abans, llegint-les tal com estaven escrites. I cal tenir en compte que no era important si es feia en veu molt baixa o en veu molt alta, perquè l’important era el contingut semàntic de cada paraula. Però ara és tot diferent.

D’aquesta manera, a través del cos i de la veu (paraules en llibertat), els poetes han pogut allunyar-se dels programes establerts i situar-se en el camp de la creativitat, utilitzant el cos per pronunciar paraules sense valor semàntic convencional, però si amb un valor polipoètic barceloní.

Relació entre la parla i l’escriptura polipoètica de Barcelona

La relació entre la parla i l’escriptura gràfica també pren importància, perquè s’utilitza sempre com una forma de notació de la peça o “*projecte*” que pot arribar a tenir, en moltes ocasions, més importància que la pròpia peça original polipoètica barcelonina. D’aquest projecte ens en parla Giovanni Fontana:

“El meu projecte poètic té rels en els experiments de la poesia sonora, que va començar a partir dels anys 60. Es basa en l’estreta interacció entre la vocalitat i l’escriptura, en el sentit que la primera interactua amb l’última i viceversa.” (citació 16).

Per Giovanni Fontana, la vocalitat i l’escriptura interactuen per poder fer Polipoesia barcelonina. Però no només és això, sinó que en aquesta interacció intervé el moviment del cos. Aquesta escriptura que sorgeix d’escriure el projecte del que serà l’acció i la veu unides és per Giovanni Fontana el projecte polipoètic.

De fet, Morgan Freeman, en el seu últim CD (citació 17) ens diu que, si analitzen una pàgina de paraules que corresponguin amb una transcripció d’alguna conferència, per poder saber si hi ha informació continguda només cal fer el següent exercici: anotar en un full la quantitat de vegades que es repeteixen les paraules. Ordenant aquestes xifres i situant-les al seu lloc corresponent del gràfic, si formen una piràmide, voldrà dir que aquest text conté una molt important informació addicional. Amb això volem dir que no només és l’entonació de la veu, sinó que la repetició també pot ser portadora d’informació addicional. I Carl Friedrich Claus –citad per Bartolomé Ferrando– parla d’elements subliminals presents en les seves conversacions quotidianes, així com de paraules pronunciades “de passada” en les converses que “poden ser capaces de produir en l’altre un camp magnètic afectiu...” (citació 18) determinat. I per això meditem en aquestes paraules de Vincent Barras:

“Tota aquesta mena de processos inconscients que fem les persones en parlar, encara que no en tenim consciència, existeixen. Poden transmetre una sèrie de reaccions en l’altre, d’empaties i antipaties que aparentment no es poden justificar. Que formen un sistema subliminal de recepció i d’emissió del no verbal, en, entre, por, sobre i per sota del verbal.” (citació 19)

El que volem dir en aquest paràgraf i en la citació és que en la repetició d’una mateixa paraula en una conversació hi pot haver una intenció de reforçar la idea. El que en podríem dir: “*llegir entre línies*”. Cal tenir en compte que el llenguatge polipoètic barceloní juga molt sovint amb la repetició de les paraules. Podem posar per exemple el polipoema de Xavier Sabater: *Saba, Sanyo, Casio*, perquè en el mateix títol repeteix la paraula, per la qual cosa la Polipoesia barcelonina és en si mateixa una repetició de paraules i de conceptes. Aquesta repetició reforça el que el polipoeta barceloní vol dir i a més a més dóna forma a la Polipoesia barcelonina que vol fer.

1. 2. 5. Comunicació verbal i triple estructura en la Polipoesia barcelonina

La "*triple estructura de la veu en la Polipoesia barcelonina*" es compon d'elements que estan estretament units. Són inseparables: com el llenguatge, el parallenguatge i la cinestèsia. Ens diu Mateu Serra:

"comúnmente se los ha separado y ello ha llevado a un parcial e insuficiente enfoque de la comunicación." (citació 20)

Mateu Serra ens vol dir que el fet de separar el llenguatge, el parallenguatge i la cinestèsia és el que fa que el "caos" penetri dins el que hauria de ser un bàlsam d'unió. M'explicaré: nosaltres ens expliquem parlant però la sonoritat de la nostra veu no sempre és la mateixa, per dir una mateixa cosa. Segons com pronunciem aquesta mateixa cosa, podrà tenir un significat o un altre. D'això en diem comunicació no verbal o cinestèsia. Així veiem que la pronunciació que fem de cada cosa és més important que el que en realitat diem. Si això és així, la Polipoesia barcelonina s'ocupa d'aquesta última part en especial, unint, a més a més les dues restants. I és per això que en diem: triple estructura.

Desenvolupament dels tres elements lingüístics: 1. el que diem, 2. com ho diem i 3. com ho rebem

En aquest apartat desenvoluparem els conceptes de triple estructura del llenguatge polipoètic tal com afecten la Polipoesia barcelonina. En primer lloc analitzarem "*El que diem*" (llenguatge verbal). En segon lloc analitzarem el "*Com ho diem*" (llenguatge paralingüístic o prosòdia o sonoritat de la veu). I en tercer lloc el "*Com ho rebem*" o proxèmica o llenguatge que estudia les distàncies entre el que es diu i el que es rep. Per Fernando Poyatos tota la comunicació està integrada per una:

"triple estructura bàsica que es pot definir com, en primer lloc, el que diem, en segon, com ho diem i, en tercer lloc, situaríem com ho movem".(citació 21)

Fernando Poyatos vol parar atenció en: quantes vegades repetim la mateixa paraula o com integrem els elements cinestèsics en tot el discurs. Caldria veure també el lloc on es diu, que seria l'element proxèmic o relatiu als espais utilitzats i a l'ús que se'ls dona. Podem observar que, en aquesta estructura, els elements lingüístics i els paralingüístics s'entrecreuen. Tot això pot ser essencial per a la comprensió d'un enunciat, sobretot si tenim en compte el que diu Roxane Bertrand:

"La comprensión del enunciador y sus interpretaciones condicionadas por los contextos." (citació 22)

En aquest sentit la citació de Roxane Bertrand és aclaridora perquè aborda el tema del context, això vol dir que nosaltres podrem entendre un enunciat i interpretar-lo sempre condicionats pel context.

A. EL QUE DIEM (llenguatge verbal en la Polipoesia barcelonina)

El que diem serveix per fer l'intercanvi de la informació entre les persones i és aquesta successió de paraules semàntiques que simplement ens serveixen per dir alguna cosa i que es trobarien dins de l'estructura "*tripartita*". Ferdinand Saussure diria que totes aquestes paraules "són el dipòsit dels senyals acústics." (citació 23) Però la intensitat, el to, el timbre, el ritme, l'entonació, les pauses formen part del para-llenguatge i dels trets prosòdics bàsics que fan servir els polipoetes barcelonins per expressar-se.

Ferdinand Saussure ens fa veure que dins d'aquesta "*estructura tripartita*" és a on recauen tots els senyals acústics del llenguatge verbal. I si això és així, aquests senyals acústics són els que els polipoetes barcelonins fan servir per expressar-se, perquè la

Polipoesia de Barcelona utilitza el to, el ritme, l'entonació, les pauses, etc. per existir. I tot això forma part del seu llenguatge prosòdic base. I encara que en el llenguatge convencional també s'utilitzen aquestes mateixes premisses, en la Polipoesia barcelonina hi són molt més accentuades, com veurem. Sobretot, perquè tant el to, com el ritme, l'entonació i les pauses que fan servir els polipoetes de Barcelona no és en funció de la paraula que tots coneixem, sinó del sentiment que ells tenen en fer Polipoesia barcelonina. Sentiment que passa pel seu cervell, pel moviment del seu cos i que s'expressa des de l'interior espiritual i físic de l'home, per això moltes vegades podem escoltar el soroll del "flat" interior dels polipoetes barcelonins en fer Polipoesia de Barcelona.

B. *COM HO DIEM (la paralingüística: prosòdia o sonoritat de la veu)*

La paralingüística està composta dels elements (to de la veu) del discurs, havent-ne eliminat els significats. Per això el silenci, la pausa, el ritme, la intensitat, l'articulació, la pronunciació, el tartamudeig, el crit, la música de la veu, són elements que formen part del llenguatge paralingüístic, tan ple de significats, sobretot pels polipoetes de Barcelona.

Per altra part, tenim tots els elements que, segons Fernando Poyatos, personalitzen l'individu o el polipoeta barceloní, que són la veu, l'entonació, la ressonància, els registres, el volum, el ritme i la duració de l'entonació en una sola síl·laba (duració sil·làbica). Totes aquestes qualificacions queden moltes vegades modificades per la respiració del cos del poeta (inspirar, expirar). I sobretot perquè hi ha tipus de veus com les que controlen l'esòfag (veu esofàgica que és la que reté l'aire a l'esòfag i, en treure'l, pronuncia la lletra consonant).

Fernando Poyatos ens diu: "La veu de la faringe (apagada o buida...) i la veu velofaríngea (que ploriqueja o que grinyola)." (citació 24) En aquest sentit, Poyatos ens aclareix que la veu de la faringe pot ser de moltes maneres.

Sabem que la veu segons les cultures també varia sobretot en la relació fisiològica entre les persones o segons l'actitud o com: el riure, l'ansietat, l'empatia, l'agressió, el dolor, el plaer, el crit, la nostàlgia, el sospir, la tos, l'acció de gargamellejar que pot ser psicològica, fisiològica o intencionada per ofegar la veu... En la manera de parlar convencional diem les coses com podem. Per dir-les fem servir diversos elements lingüístics, però aquí ens ocuparem dels elements que fa servir la Polipoesia barcelonina per crear. O en tot cas farem una comparativa entre el llenguatge convencional i la Polipoesia de Barcelona. Aquesta fa servir, a més a més del dit fins ara, el silenci, la pausa, el ritme, la intensitat, l'articulació, la pronunciació, el tartamudeig, el crit, la música de la veu com els "siseus", els "bisbiseus", els "xisteus", els "gemecs", els "grunyits", els "esbufecs", els "roncs", els "glops", els "sons dubitatius", les "imitacions de sons", els "crits als animals", les "friccions faríngees o nasals" i els sorolls de les dents, cops al pit, eructes, vòmits, aspiracions, xiulets, grunyits, sospirs, roncs, tos, cruixits, gemecs... perquè tots ells són elements que formen part del llenguatge polipoètic barceloní, tan ple de significats i significants.

També sabem que en l'expressió parlada de la lectura d'un text convencional molt poques vegades escoltem les veus en si, perquè estem atents a la noció del text. I Roland Barthes ens diu al respecte: "[...] *aprendemos a leer la materia misma del lenguaje, de la misma manera será necesario que escuchemos el texto de la voz, su significancia, todo lo que en ella desborda a la significación.*" (citació 25)

Això vol dir que, com que estem pendents del fil conductor de la conversa o del fil conductor de la lectura del text, ens costa distingir els diferents tons de la veu com la gravetat o la vibració. Tot això ens porta a pensar en el "gra de la veu" i en si és més greu o si vibra més o menys... en si la part espiritual i sensible de l'individu pot influir en la pronunciació d'una paraula. Però es pot parlar objectivament de factors "mesurables" que poden ser subjacents a

tot el que hem descrit fins ara i que poden influir, directament o indirectament, en la manera de dir una paraula.

C. COM HO REBEM, segons la proxèmica, en la Polipoesia barcelonina

Com hem dit, la proxèmica estudia les distàncies que hi ha entre el que diu la cosa i el que la rep. Partint d'aquesta premissa, en el llenguatge convencional, hi ha moltes maneres d'entendre el que es diu parlant. En canvi, en el llenguatge polipoètic barceloní el que es diu s'expressa des d'allò primitiu de l'home i el que es rep és un únic missatge clar. Entre d'altres coses, la Polipoesia barcelonina imita el llenguatge dels animals. I tots sabem si un animal està enfadat o content. Per tot això pensem que la Polipoesia barcelonina és molt més prop que la paraula convencional d'expressar tot allò que es rep; el que voldria dir que la distància proxèmica entre el que es diu i el que es rep és inferior. Segons el professor de Psicologia Albert Mehrabian (1939-1972), ens comuniquem en un 7% pels canals verbals, un 38 % pels canals paralingüístics, i el 55 % pels canals cinestèsics. Els polipoetes barcelonins, segons Hans-Georg Gadamer, s'expressarien de la següent manera:

"[...] en el sentido más amplio, el lenguaje se refiere a toda comunicación, no sólo al habla, sino a toda la gesticulación que entra en juego en el trato lingüístico de los hombres." (citació 26)

Hans-Georg Gadamer ens explica en aquestes dues ratlles que la comunicació no és només la paraula i que el llenguatge porta implícit el gest. Hem de tenir en compte que, si comentem el contingut d'una conferència o d'una conversa, hauríem d'observar el paralenguatge cinestèsic i proxèmic amb què ha estat feta. La parla posa en evidència els elements paralingüístics i cinestèsics del llenguatge oral, que no ha de ser considerat només fet per paraules. I Hans-Georg Gadamer ens diu, en aquest sentit, que el llenguatge està fet de gesticulació en la qual entra en joc la parla i que tot junt és la comunicació.

C. 2. La proxèmica (el que rebem. Proxèmica: distància entre el que es diu i el que es rep, és la mateixa distància que proposa eliminar el polipoeta barceloní entre ell i el públic que el rep)

La proxèmica estudia les distàncies mantingudes per les persones en la comunicació no verbal. Per exemple: una persona pot estar dient una cosa i la seva expressió en pot estar dient una altra. Aquesta manera d'ocupar l'espai d'expressió indica unes actituds determinades, una cultura concreta i una sensibilitat més desenvolupada o no. Tots aquests aspectes es poden produir en la intimitat, en el personal, en el social o/i en un espai públic.

És per això que els *performers* polipoètics barcelonins poden expressar-se amb la seva màxima personalitat a partir de la Polipoesia barcelonina, perquè els permet de ser sincers al màxim amb tot el que volen dir i en aquest moment la distància entre el que volen dir i el que diuen i rep el públic és la Polipoesia barcelonina, que és una de les formes poètiques que més s'apropa a l'espectador i és per la gran importància que dóna a la comunicació no verbal proxèmica, perquè el polipoeta de Barcelona, en recitar, s'endinsa en el seu món interior i fa "explotar" tot el que vol dir. Per ser un fet tan visceral, no hi ha temps per a les distàncies i la forma de comunicació és a partir de la immediatesa. En la Polipoesia barcelonina actual és importantíssima la interactivitat i la proximitat física entre el polipoeta barceloní i el públic.

Els polipoetes de Barcelona fan la mateixa *performance* en llocs diferents i en cada lloc resulta diferent. La veu no és igual en un espai tancat o en un espai obert. Les característiques dels espais són úniques i irrepetibles. Tots hem sentit moltes vegades el polipoeta barceloní Joan Caselles explicar-nos que ell, quan fa una *performance* en qualsevol lloc del món, primer el que fa és observar el lloc, l'escenari, la gent... i segons com percep el que és aquella gent, fa una *performance* o en fa una altra. Per això és tant important la comunicació "no verbal". I

Fernando Poyatos ens diu que aquesta comunicació no verbal: "pot arribar a camps com el teatre, el cinema, la dansa, les arts plàstiques..." (citació 27)

Fernando Poyatos ens està dient que fins i tot en el cinema podem observar un actor que no és prou sincer amb el seu paper o no se'l creu o del que es diu en general: "sobre-actua", que vol dir que actua de memòria, fa el que li diuen però no sent el que fa i això en un plató de cinema és greu. O també ens fa veure Fernando Poyatos que en la dansa pot passar el mateix: un ballarí un dia pot ballar de memòria sense sentir el que fa, perquè ha tingut un disgust o una mala notícia que l'absorbeix i no el deixa expressar-se com ell voldria. O en les arts plàstiques (pintura, escultura...) l'artista estarà "inspirat" un dia més que un altre i, si fa obra sense tenir el contacte amb la seva inspiració, fins i tot podria fer una obra d'una qualitat inferior. Però en aquest sentit en la Polipoesia barcelonina això és difícil perquè pel polipoeta barceloní la proxèmica forma part de les eines que més utilitza per poder fer la seva obra. I en aquest cas ell fa la *performance*, sempre diferent, encara que sigui la mateixa, precisament perquè el que busca és aquesta comunicació amb el públic. Ell busca que el públic rebi el mateix exactament que ell vol dir, i per això s'esforça. I per això fa servir les veus dels animals, si cal, perquè aquestes veus salvatges no poden fingir-se. La Polipoesia és el més autèntic dels arts perquè en ell tot és veritat, no hi ha "trampes". Tot és real i per això el públic vibra en una diada polipoètica barcelonina, a on l'adrenalina sorgeix, no només del *performer*, sinó de totes les persones que han assistit a l'acte. I això és únic. Els esdeveniments polipoètics barcelonins són actes únics. Cap no és igual. Es tracta d'experiències inèdites, per al públic i per al *performer*.

Els elements cinestèsics en la Polipoesia de Barcelona

Són el conjunt de tècniques que utilitza el cos humà per expressar-se i que tenen relació amb els elements del llenguatge i que permeten que en reveli els continguts psíquics. La cinestèsia permet trobar un llenguatge propi. La seva finalitat és trobar un estat de benestar. La seva base és la interacció amb els altres i el seu propi jo. La cinestèsia la va fundar Ray Lee Birdwhistell i contempla l'espai i el reconeixement del lloc que hi ocupa al nostre cos: l'organització entre les extremitats del cos i l'espai físic, la lateralitat, les relacions topològiques, les projectives... la temporalitat o el moviment realitzat en un temps determinat, pel nostre cos, i la consciència d'organització en l'espai, la localització del propi cos, la lateralitat...

El moviment del cos en un temps record, l'aspecte qualitatiu, el ritme, la percepció rítmica, la consciència rítmica, l'execució rítmica... L'emoció, l'harmonia, l'accentuació la musculació, l'afectivitat... L'aprenentatge de l'expressió corporal i la interiorització del mateix aprenentatge. I per això els polipoetes barcelonins treballen sempre de manera cinestèsica, perquè exerciten dins de tots aquests àmbits. I s'expressen amb aquestes premisses. La cinestèsia per ells és la base de la seva primigènica manera de funcionar.

Però la cinestèsia estudia també la comunicació no verbal pura o acompanyada de la parla. Els elements cinestèsics no verbals en Polipoesia barcelonina serien l'expressió de la cara, la mirada, les maneres de moure's, la postura que prendria, els gestos, els moviments corporals i posicionals, els respirs, els tics, la distància personal amb d'altres elements tal com ens diu Marcel·lí Antúnez:

"la roba, l'olor, el contacte corporal, el tacte." (citació 28) Es tracta de tot el que pervivim visualment com el tacte, la postura, el soroll dels dits o l'embassada. Respecte de la cara, ens diu Fernando Poyatos:

"[...] *'faz hablante'* compuesta de cuatro tipos de rasgos: permanentes (dimensiones craneales y características de los ojos, nariz, labios, mejillas, barbilla, dientes...) cambiantes

(como la edad, el sufrimiento, el trabajo). Dinámicos como los permanentes al hablar, artificiales como los accesorios que llevamos como gafas o cosmética...” (citació 29)

Fernando Poyatos ens diu en aquest fragment de text que la parla és també l'expressió de la cara i del gest que fa l'individu i amb el seu cos. Cal dir que els elements que estudia la cinestèsia per saber si algú diu la veritat és precisament la relació entre el que és verbal i el que no és verbal. I les eines que la cinestèsia utilitza per saber si algú menteix o no són no verbals. També les eines que utilitza la Polipoesia barcelonina per expressar-se no són sempre verbals, sinó que són dins del que seria l'expressió parlant del polipoeta barceloní, perquè recita amb diferents tipus d'expressions, com per exemple i en primer lloc els seus trets característics personals que no varien, com les seves dimensions de la seva cara, nas, boca... En segon lloc la seva expressió, que pot canviar segons el que recita o segons el pas del temps si es fa gran. I en tercer lloc hi hauria l'aspecte dinàmic, inconfusible de cada poeta en parlar. I la part artificial com els elements que duria el polipoeta: barceloní com ulleres, vestimenta... i el lloc on es mou, com una tarima si és en un interior o a la natura si és en un exterior. Amb tot això el polipoeta barceloní s'expressa de manera personal i directa i és identificat pel públic que l'observa. O sigui que Marcel·lí Antúnez a la seva citació ens vol fer veure tots aquests aspectes que la persona identifica en parlar. I per antonomàsia que la Polipoesia barcelonina fa servir per fer el seu art.

1. 2. 6. Els codis transgredits: la Proxèmica en la Polipoesia de Barcelona

En parlar de "*codis transgredits*", el que volem dir és que el llenguatge convencional desapareix en la Polipoesia barcelonina per donar lloc a un altre classe de llenguatge. La influència psíquica que els artistes tenen sobre el seu propi ser humà a través del llenguatge que fan servir i fa que abandonin la paraula com una unitat convencional. El llenguatge que coneixem desapareix, tal com l'entendem, i el poeta accedeix amb uns altres components que li serveixen per afinar més el que vol dir. I aquests són el grafema i el fonema. La Polipoesia els utilitza per expressar-se i fer els seus poemes. Troba en el grafema i el fonema aïllats la suficient abstracció com per poder començar els seus jocs, que s'estableixen a partir del que vol dir el seu sentiment, la seva espiritualitat, el seu art i les seves ganes de provocació. I diu Ferdinand de Saussure:

"Se lee de dos maneras: la palabra nueva o desconocida la deletreamos letra a letra; pero la palabra usual y familiar se abarca de una sola ojeada, independientemente de las letras que la componen." (citació 30)

Aquesta citació de Ferdinand de Saussure ens fa veure un dels mecanismes que utilitza la Polipoesia barcelonina per obviar els codis tradicionals del llenguatge convencional: segons unes transcripcions fetes per Ferdinand de Saussure, ens diu:

"[...] lletres deixen de ser perceptibles en el procés de lectura si el que llegim són les paraules que ens resulten conegudes." (citació 31)".

Però Ferdinand de Saussure ens diu en aquestes paraules que això seria la forma habitual com la poètica tradicional hauria tractat el llenguatge. Però si el que llegim és una paraula desconeguda i la *lletregem letra a letra*, d'aquesta manera prenem consciència del material que constitueix la paraula convencional. I en aquest punt està la clau del tema: però si el que llegim resulta intel·ligible, el protagonisme se l'emporten les lletres. I és per això que els polipoetes barcelonins fan tant cas a la manera que estan fetes les tipografies de les seves lletres en les seves partitures, perquè ells sempre interpreten lletres, mai no llegeixen paraules. O si les llegeixen ho fan pel sistema d'interpretar el que senten, el que els provoca aquesta expressió o paraula. Per això el significat aconsegueix passar al primer pla en la Polipoesia barcelonina. Per altra part, la cal·ligrafia d'un text sempre dona informació addicional als

polipoetes barcelonins, com per exemple en les escriptures xineses fetes amb pinzell. Allà sempre hi ha una informació addicional perquè la pinzellada pot ser feta de moltes maneres encara que vulgui dir el mateix.

Per això cal que reflexionem en el paper fonamental que juga l'escriptura xinesa en la civilització oriental com a element de cohesió entre el temps i l'espai. Des dels seus orígens en el món de l'endevinació fins a la seva difusió digital, es manté com una de les escriptures més antigues encara vigents. Les traces culturals que transporta des del segon mil·lenni abans de la nostra era fins al present la converteix en un testimoni fascinant.

El simbolisme que projecta i la seva dimensió estètica ha fet de la seva cal·ligrafia un art major, amb influències en l'art contemporani. Moltes vegades podem veure com s'ha dividit l'espai de manera matemàtica utilitzant el dibuix tècnic. Una vegada localitzat el seu centre, l'artista dibuixa amb el pinzell sobre el suport, amb tinta. A continuació s'atura per pensar en com és la figura que vol crear. Amb la mà fa anar el pinzell amb un sol traç per fer la base del que seria la lletra. Amb traços similars en construeix la resta.

Es tracta d'una escriptura que, a més a més del significat que vol donar amb les seves formes, disposa d'un significat intrínsec a la realització. Per tots aquests motius pensem que la Polipoesia de Barcelona s'acosta amb aquesta forma d'escriptura, perquè també amb una sola lletra, moltes vegades, ens pot fer un discurs. Entenem per discurs el que seria un pensament artístic com per exemple la lletra "A" (escultura) de Joan Brossa al Velòdrom de Barcelona... Per això podem dir que la Polipoesia barcelonina, encara que no pronuncia paraules convencionals, el que sí que utilitza són les tipografies i el so com a símbols d'un nou llenguatge que porta implícita l'essència més antiga de la comunicació humana: el llenguatge del so.

1. 3. EL "GIR DEL SO" I LA DESEMANTITZACIÓ DE LA PARAULA

1. 3. 1. El camí cap al "Gir del so polipoètic barceloní"

Per explicar en profunditat quina connexió té el "Gir del so" amb la Polipoesia de Barcelona he fet un esquema en el qual es veu visualment aquesta relació tan important pel tema que estem tractant. Aquest esquema és al quart capítol, "La Polipoesia de Barcelona". Però ara avançarem uns conceptes importants a manera de preàmbul sobre això:

En primer lloc analitzarem quin ha estat el camí cap al "Gir del so" en les arts i el primer que veiem és que avui és un fet internacional, o un fet actual produït per un conjunt de processos auditius i estètics, que propicien la incorporació del so a les practiques artístiques i que han desbordat els marcs musicals i del llenguatge convencional i visual

Per entendre el camí cap al "Gir del so polipoètic barceloní" primer hem d'observar el camí cap al "Gir del so" en les arts en general. I després d'estudiar cronològicament els artistes que l'han practicat. Hem comprovat que Adriano Spatola i Giovanni Fontana introdueixen aquest nou concepte a Itàlia com un fet internacional. Un fet que també és actual i que està produït per un conjunt de processos auditius i estètics, que propicien la incorporació del so a les pràctiques artístiques i que han desbordat els marcs musicals i del llenguatge convencional i fins i tot el visual. És un camí iniciat que continua de manera indefinida i que no pot parar. El "Gir del so" s'expandeix com a mínim en tres àmbits: 1r. L'espacialització. 2n. La temporalitat. 3r. El silenci. I a més a més, en la Polipoesia barcelonina, s'integra a la poesia visual.

La relació del so amb l'*espacialització* i la *temporalitat* amplia la manera de percebre el so per part de l'espectador, que abans era associada a la música i que a partir del segle XX s'expandeix amb d'altres arts. Aquesta percepció de l'espectador és anomenada '*escolta*'.

Dick Higgins (vegeu esquema al capítol: “Avantguardes del segle XX”) també ens parla del “Silenci-Art” en el seu esquema. I això vol dir que per ell era tan important el so com el silenci perquè en les variacions rítmiques polipoètiques de Barcelona també hi ha silencis que formen part de la Polipoesia barcelonina. Fins i tot en les harmonies dissonants o atonals que fa servir la Polipoesia barcelonina també hi ha silencis, de la mateixa manera que en la repetició infinita de sons s’hi intercalen silencis. Retrocedint en el temps Richard Wagner ja feia servir els silencis per compondre les seves melodies infinites.

El pianista Kristian Ziberman ens diu que els músics Claude Debussy (creador del so de la modernitat o “Música nova”) i Gustav Malher (que fa servir harmonies dissonants per compondre la seva música), ja no podien fer la mateixa música des que van escoltar les melodies infinites de Richard Wagner. Kristian Ziberman i Claude Debussy composaven sabent que vivien en un temps després de la música que componia Richard Wagner, perquè ell havia instaurat uns “codis” musicals que obrien les portes a nous conceptes del so i del silenci. I diu Kristian Ziberman:

“[...] unes altres formes d’articulació, atonals, lluny del que era la música d’abans.” (citació 32)

Kristian Ziberman ens diu que les formes d’articulació atonals són el que diferencia la parla d’avui i la d’abans. És autor de diversos concerts a piano com “Opus 27”, a Salamanca l’any 2015, concert que no es va celebrar perquè el públic va marxar abans de començar. Aquestes “formes atonals” de Gustav Malher s’acosten al concepte actual del “Gir del so” i caminen segons unes “altres consideracions auditives”. Perquè en la invenció de Richard Wagner de la “melodia infinita”, que no és res més que un so repetit fins a l’infinit, hi trobem silencis integrats, a la mateixa melodia.

Aquesta “repetició melòdica infinita” és un dels “codis” amb els quals treballen alguns polipoetes barcelonins. “Codis” que han estat, entre d’altres, els precursors del “Gir del so” actual, perquè el “Gir del so” actual s’ha produït també per mitjà d’aquest infinit de repeticions de “sons nous” que integren en ells mateixos el silenci (sons bucals, de la natura, dels animals o fets amb estris naturals com pedres...), que expressen sentiments, idees, caràcters i comportaments poètics del so i del silenci.

Es tracta d’un “assemblatge intercontemporani que varia la rítmica” (citació 33), ens diu Manuel Ortega Muñoz. Aquesta variació de la rítmica es dona sobretot per la repetició. El músic i compositor emancipa els instruments com a protagonistes tal com fa Arrigo Lora Totino a Itàlia. Per fer-ho, crea instruments nous amb les seves mans, objectes especials pensats per “fer sonar” el so seguit del silenci per crear un “so nou”.

N’és un exemple –com ens diu Giovanni Fontana– la “trompeta preparada per contenir aigua mentre és a l’escenari utilitzant-la de manera sonora.” (citació 34) El soroll de l’aigua natural, mentre el poeta recita, sortint del propi instrument, crea la “poesia líquida”, que podria ser la poesia de la que ens parlava Filipo Tommaso Marinetti al seu primer *Manifest*.

La variació de la rítmica polipoètica a Barcelona també es dona per la nova relació entre el so i el silenci. Podríem posar per exemple l’acció “4’33” de John Cage, que consta d’unes pàgines compreses totes de silencis. En aquesta acció ell porta a la màxima conseqüència el silenci com a material artístic. En aquest sentit, els polipoetes de Barcelona porten també a la màxima conseqüència la utilització del silenci. Per ells, el silenci i el so són una mateixa cosa que no es pot diferenciar.

Per exemple: en el *poema-performance (Paisatge sonor)*, l’any 1960, que fa Bill Fontana (1947-2013) a la Tate Gallery de Londres hi podem veure una acció similar. En aquesta acció el músic col·loca unes enregistradores de so en llocs diferents del riu Tàmesi. Enregistren els

diferents sorolls de l'aigua del riu en diferents horaris. En fusionar els sons junts en una cinta, el públic pot percebre el so de manera diferent. El so s'integra a l'espacialitat i el temps amb què està fet varia. En la fusió dels sons que donen com a resultat podem trobar una profunditat auditiva nova fins al moment.

En aquest sentit, els polipoetes de Barcelona enregistren els seus sons i a sobre tornen a fer-ne més fins aconseguir repeticions arítmiques dels seus polipoemes barcelonins. Durant aquests enregistraments poden manipular el so a través del PC. John Cage –citada per Ortega Muñoz– ens parla de:

“L'ús del soroll de la pluja i els efectes sonors de l'aigua i del foc, que units a l'amplitud de la cinta, poden fer miracles...” (citació 35).”

Així, John Cage ens assenyala per on caminarà el “Gir del so” en un futur. I molts polipoetes a Barcelona fan sons mentre sostenen pedres a les mans que fan sonar picant sobre una fusta, durant la seva recitació.

L'aportació de John Cage al “Gir del so” és crucial per als polipoetes barcelonins, perquè John Cage (1979) assaja, i es tanca en una cambra sense cap so i hi fa un experiment de laboratori. Escolta el soroll del batejar del seu cor i un sospir llarg, que és el soroll del seu sistema nerviós. Aquesta és una experiència inèdita. John Cage crea un espai de silenci, per primera vegada a la història, per trobar nous sons a l'interior del seu cos. Això entronca amb el “soroll del flat” del que Giovanni Fontana parla als seus escrits i que hem comentat al principi. Per tot això el so i la seva relació amb el silenci passa a ser un canvi d'actitud i de mentalitat que afecta i influeix la Polipoesia barcelonina.

Cal citar també una frase de John Cage, citada per Manuel Ortega Muñoz, que diu: “La meua música la porto a dins i l'he escoltat moltes vegades, però m'agrada la música que componc, perquè composo per escoltar la música que encara no s'ha escoltat”. En aquest sentit, Xavier Sabater en entrevista filmada ens diu el mateix: comenta que el més important de la Polipoesia de Barcelona encara no s'ha fet.

John Cage és conscient que el so ha fet una evolució i ja no està necessàriament lligat a la música ni a les paraules. És conscient que el so “ha fet un gir” per passar a ser un concepte totalment nou. Entén que és el futur i que el seu sentit canvia a partir d'aquest moment.

La seva recerca del so a través del silenci és precursora del “Gir del so” tal com l'entendem ara a la Polipoesia de Barcelona; perquè el so polipoètic barceloní conté uns plantejaments nous que a més a més integra amb la “Poesia visual que es fa a Barcelona”. I ho fa a través de l'acció i de la *Performance* polipoètica barcelonina.

Per poder entendre clarament la relació entre el so i el silenci i la seva situació en la poesia visual i la *performance*, hem fet un esquema visual explicatiu dels àmbits on es troba o als que ha influït, com a la Polipoesia de Barcelona. Vegeu l'esquema al capítol d'aquesta tesi de les “Avantguardes catalanes”.

Aquest esquema ens explica de manera visual a on podem ubicar el “Gir del so polipoètic” entenent-lo com una entitat única i nova. D'aquesta entitat única i nova li diem “Gir del so” perquè entenem que el so fa un gir important per poder ser independent i lliure amb la Polipoesia a Barcelona. Les relacions de la “Polipoesia barcelonina” i la “poesia visual”, la “*performance*” i la “poesia fonètica” han estat possibles gràcies a la Polipoesia de Barcelona que s'ha realitzat a la nostra ciutat.

D'aquesta entitat única i nova n'hi diem: “Gir del so” perquè entenem que el so fa un gir important per poder ser independent i lliure amb la Polipoesia a Barcelona. Les relacions de la

“Polipoesia barcelonina” i la “Poesia visual”, la “Performance” i la “Poesia fonètica” han estat possibles gràcies a la Polipoesia de Barcelona a la nostra ciutat.

Recopilant: el “Gir del so” (poesia que beu de les vies del llenguatge) forma part del gran camí de la “Polipoesia barcelonina”. Aquest camí està fusionat, a més a més, amb la “poesia visual” (que veu dels recursos originaris del llenguatge), la “*performance* i l’acció poètica” (que veu de les vies expressives de l’acció).

Però el “Gir del so” integra en si mateix altres disciplines expressives que el poeta aprofita per crear (com les “noves tecnologies de les bandes de música”, el “*video-poema*”, el “*mail-art*”, la “ciber-poesia” de Xavier Sabater...)

Les “*noves tecnologies*” de les bandes de música afecten directament el “*Gir del so*” perquè poden ampliar els sorolls de la respiració, el bategar del cor i el soroll del “flat humà”. Sense aquest “art tecnològic” el so de la “Polipoesia de Barcelona” no seria el mateix.

Per tot això resulta molt difícil acotar l’espai individual de cada gènere o disciplina, perquè s’encavalquen alhora. Per això en aquesta tesi hem estructurat uns “Antecedents” emmarcats en la tradició oral i textual dels escrits antics. Veurem la influència de les “Avantguardes catalanes” en la Polipoesia de Barcelona. Estudiarem d’on ve l’Epigenètica. Relacionarem des del “Gir del so a Itàlia”, fins a la influència de l’art Conceptual a la Polipoesia barcelonina, perquè el concepte d’Epigenètica (poesia del so a través del cos humà) es troba en tota l’obra d’art d’aquest període, a Itàlia. Val a dir que el que ara és clàssic podria haver sigut “experimental” en un altre temps.

Definició del “Gir del so, una entitat única i nova

La fragmentació del llenguatge ens dona com a resultat un so diferent del que escoltem en la música i molt distant del so de les paraules convencionals. Per primera vegada, estem davant uns sons que esdevenen nous, sobretot perquè s’ubiquen fora del lloc esperat.

I també per primera vegada ens trobem davant d’un so que per ell mateix té un valor unitari, sense haver de ser encadenat dins estructures determinants. Som davant un so nou que s’ha després del que era abans i ha evolucionat cap a un camí de creació i d’identitat pròpia. Si abans depenia d’altres estructures, ara té sentit sol. Perquè el polipoeta barceloní és qui el crea en funció de les seves necessitats. I aquesta creació passa per fusionar sons que abans estaven relacionats amb estructures hermètiques i que ara viuen en llibertat (com per exemple els sons que fan els animals) i que ara canvien de sentit, perquè s’encavalquen amb d’altres sons (com per exemple el soroll de les màquines).

I en aquesta fusió, el polipoeta barceloní crea sons inèdits (moltes vegades) a partir d’escoltar els seus propis sons interiors –com diu Giovanni Fontana–, “el soroll del seu flat” (citació 37). I és que, a partir de l’escolta dels sons interiors del cos, el so ja no és forà a l’espiritualitat de l’individu, sinó que en forma part. La ment i el sentiment del polipoeta barceloní s’uneix en un eix central únic, que s’ubica al centre del cos de l’individu, que és el que fa possible la *performance* poètica o la Polipoesia sonora barcelonina. Així doncs, el polipoeta barceloní utilitza els sons al seu abast per dir el seu missatge en el polipoema. I ho fa de manera lliure, sense respectar les normes gramaticals i convencionals ni les musicalment establertes. Aquest “gir” tan especial que fa el so, ha desenvolupat un nou llenguatge: el de la Polipoesia barcelonina i sonora, encara que el canvi ha estat lent.

Hi ha un moment en què el so “gira” cap a un camí lluny de la música i lluny de la paraula. Aquest moment és el de la Polipoesia barcelonina, encara que hi ha antecedents, com veurem a les primeres avantguardes. I en aquest camí “el so” es troba amb la “*desemantització de la paraula*”. Perquè la paraula, una vegada es desarticula o es trenca, ja és “so pur”. I així conviuen el so de “soroll” i els “sons de les paraules trencades” en moltes composicions dels polipoetes de Barcelona.

Perquè als inicis de les primeres avantguardes del segle XX, els significats de la paraula o de la semàntica volien expressar el contingut del pensament humà (segle XIX), però al segle

XX els artistes més avançats ja posen en dubte aquesta efectivitat. Els polipoetes barcelonins busquen el concepte d'art total a través de les seves poesies, extretes del nou context social. El "so" pren protagonisme. La Polipoesia barcelonina s'obre pas entre les sonoritats que havien edificat el llenguatge i crea nous espais artístics que remeten l'espectador als llenguatges primitius o irracionals. El "so" i el "signe sonor" s'anteposen al contingut semàntic de la paraula. És la desemantització de la paraula. Ferdinand de Saussure conclou que:

"La paraula és una associació, per una part de la imatge acústica i per un altre del so de la imatge gràfica; a més a més del seu significat o concepte del que és la 'cosa'." (citació 38)

Ferdinand de Saussure ens diu a la citació que amb aquests dos conceptes fusionats, "so i imatge gràfica", hi cal afegir el significat de la "cosa". Pensem que és el mateix concepte que fa la creativitat en la Polipoesia de Barcelona. En aquestes breus paraules Ferdinand de Saussure ens comenta que l'acústica, el so i la imatge són una mateixa cosa en el significat d'una paraula. Per això, parlar del significat de la paraula, segons Ferdinand de Saussure, és endinsar-se en la relació que tenen la paraula i el pensament.

Perquè és en el procés psíquic a on es relaciona el que vol dir la consciència amb els símbols lingüístics amb que s'expressarà la persona. És a dir: el signe, (tant gràfic com sonor) en tota l'avantguarda del segle XX, era simplement el mitjà per transmetre la informació. Amb una introducció a Stéphane Mallarmé exposa Fernando Millán que la paraula és un signe parlat i gràfic dotat d'un significat associat i cita Stéphane Mallarmé (1987) quan diu:

"la poesía se hace con palabras, no con ideas." (citació 39)

Stéphane Mallarmé ens diu que les paraules són la poesia i ell hi fa els seus poemes que "floten" en l'espai del paper i s'anticipa als polipoetes actuals. Per aquest motiu, si ens anticipem a la idea de que la Polipoesia de la veu barcelonina, del llenguatge, de l'escriptura i de l'expressió no verbal, que disposa d'uns valors formals expressius autònoms, veurem que el seu significat semàntic ve no només de Stéphane Mallarmé, sinó també del Futurisme, del Dadaisme, i del llenguatge Zaum, o de l'Ultraisme, o del Surrealisme, o del Lletrisme, o el Postisme, el Concretisme o el Moviment Fluxus,... perquè aquests moviments van ser els que van possibilitar (assentades les bases) que, al llarg del segle XX, es donessin "cataractes senceres d'innovacions poètiques". D'aquestes "cataractes" en beu la Polipoesia actual barcelonina. José Luis Guijarro comenta al respecte:

"[...] la comunicació és "com un procés manipulador de signes mitjançant els quals s'intercanvien missatges entre els individus en una societat." (citació 40)

Amb aquestes paraules, Luis Guijarro ens diu que els signes estan manipulats perquè diguin quelcom, però que poden dir d'altres "coses". I ens diu que cada home pot tenir els seus signes particulars. Així neix un nou llenguatge per a un nou temps: el llenguatge de la Polipoesia barcelonina.

Llenguatge i convenció de la Polipoesia barcelonina

El llenguatge convencional és una repetició d'acords convinguts que les persones d'una societat han pres. En el llenguatge convencional hi ha normes ortogràfiques, formes d'organitzar les paraules pactades (per exemple: les paraules en una frase...). El propi alfabet és una convenció que ajuda a construir el llenguatge. I el so que han de tenir les paraules també està pactat. Hector Ciapuscio ens ho confirma dient:

"El lenguaje es una serie de convenciones establecidas en forma consciente por los miembros de una comunidad." (citació 41)

En aquest sentit, Héctor Ciapuscio ens diu que el llenguatge convencional és una convenció social, per la qual cosa entenem que pot expressar idees genèriques de les coses

però que, pel mateix motiu, s'allunya, algunes vegades, de la pròpia essència que vol expressar l'artista.

I en estudiar els escrits de Ferdinand de Saussure, de Guiomar Ciapuscio i de filòsofs tant influents com Ludwig Wittgenstein, podríem entendre que el llenguatge és una convenció de la societat. El filòsof Francis Bacon pensa que:

"Los hombres conversan por medio del lenguaje, pero las palabras se forman a voluntad de la mayoría." (citació 42)

Amb aquesta afirmació de Francis Bacon entenem que cada paraula del nostre llenguatge respon a significats majoritaris que la societat ha adjudicat a cada paraula. Per això inferim que la convenció del llenguatge està establerta d'una determinada manera, perquè en aquell moment els condicionants van ser aquests, però en un altre moment podrien haver estat uns altres. Les idees més modernes diuen que el llenguatge és quelcom consubstancial a l'ésser humà. Però l'expert en lingüística generativa Noam Chomsky diu que.

"El llenguatge és un sistema de coneixement innat, en el qual molt poc influeix el contacte amb els éssers humans" (citació 43).

En aquest sentit, Noam Chomski ens deixa clar que el llenguatge és un sistema tancat que no té en compte els éssers humans, entre d'altres coses perquè no hi té cap contacte. Però, a pesar d'aquestes diferències d'opinió de l'expert en gramàtica generativa, Noam Chomsky accepta que:

"[...] la persona ha llegado a saber una lengua que ha internacionalizado en un sistema de reglas que relacionan el sonido y el sentido de un modo determinado." (citació 44)

Noam Chomski ens diu que les "regles" de la nostra llengua relacionen el so de les paraules amb un sentit que és internacional. I això fa que el que ens interessa del llenguatge surti al descobert, tal com diu Ferdinand Saussure:

"[...] La lengua es el depósito de las imágenes acústicas y la escritura la forma tangible de estas imágenes." (citació 45)

Com podem veure, Ferdinand Saussure ens parla d'imatges acústiques, que vol dir que per ell les imatges tenen so. I aquest so és el so polipoètic barceloní, perquè es compon d'aquests dos components indivisibles: imatge i so. I a més a més, pensem que haurien d'haver estat unides sempre, mai separades, perquè la imatge sense el so és incompleta i el so sense la imatge també.

1. 4. ESCRITURA POLIPOÈTICA

1. 4. 1. L'alfabet i la Polipoesia barcelonina, el signe gràfic (Gutenberg): la tipografia

L'alfabet és important per a la Polipoesia barcelonina perquè ella l'utilitza per fer les seves partitures, que no són només que projectes, en els quals el polipoeta barceloní fa servir les diferents grafies per expressar una cosa o una altra. La grafia no sempre és la mateixa en un projecte o partitura. Varia d'estil o la mida segons el que es vol expressar amb la veu. La veu és la protagonista, però cal escriure com serà pronunciada, tenir un guió mínim. Així doncs, el signe gràfic, el fonema i el grafema són signes que cal utilitzar i pronunciar en la Polipoesia barcelonina. Marshall McLuhan ens diu al respecte:

"Si tenim en compte l'alfabet, com a una prolongació del nostre sistema nerviós, amb la finalitat d'augmentar el nostre poder i rapidesa en parlar..." (citació 46)

Marshall McLuhan ens vol dir que l'alfabet, si el tenim en compte com a continuació del nostre sistema nerviós, és un fet que viuen els polipoetes en recitar; per ells l'alfabet és una

eina per poder crear. A través de l'alfabet poden compondre poemes i fer les seves partitures, però sempre en funció de com "són" i cada lletra o cada paraula o fragment de paraula. A tall de les afirmacions de Marshall McLuhan entenem que qualsevol alteració del llenguatge pot afectar el nostre sistema nerviós i al nostre cos i ment. Un pas similar el va donar la humanitat en passar d'escriure sobre la pedra a escriure sobre el paper.

I entenem que un pas similar l'està fent la Polipoesia de Barcelona en passar d'escriure de manera convencional a escriure les partitures sobre el paper per ser llegides, parlades o recitades en el context d'una *performance*. Perquè la Polipoesia barcelonina, que és visual, fonètica, i de la veu, aprèn de la impremta de Johannes Gutenberg. En la impremta de Johannes Gutenberg el que es va inventar van ser unes peces de metall fos al foc en forma de prisma que tenien sobresortida (en relleu) la lletra de manera que, si s'espantava, la reposaven. La cal·ligrafia inicial va ser gòtica com els manuscrits dels monestirs (Bíblia de Johannes Gutenberg, 1440), Però al segle XV la tipografia canvia i incorpora els "tipus": "...creada por Nicolaus Jenson." (citació 47). La Polipoesia barcelonina copia moltes d'aquestes tipografies per fer els seus projectes o partitures per ser llegides. Els diferents estils de lletres que va proporcionar la impremta de Johannes Gutenberg, en aquell temps, van ser aprofitades pels poetes del segle XX, per fer les seves composicions i ara pels polipoetes barcelonins.

La tipografia es va anar renovant en diversos estils i tècniques i a finals del segle XIX i va començar el procés de "*desemantització de la paraula*", perquè els artistes van veure el signe (significant compost de lletres) i el que podria voler dir. Van explorar els tipus de lletres i les seves expressions i es van adonar que la semàntica havia emmascarat el significat visual intrínsec de les lletres. Sobretot la Polipoesia és conscient a Barcelona a l'any 2000 que això passa i vol donar una nova vida a les lletres, perquè la poesia experimental a Barcelona, fins aquell moment, era pràcticament visual, no tenia so o en tenia molt poc (entenen per so el que és aïllat i no el so de les paraules convencionals). I és per això que la Polipoesia barcelonina intenta unir la tipografia i el so amb les demés arts.

Relacions entre fonema i grafema en la Polipoesia barcelonina

Els gèneres es barregen i s'entrecreuen de manera que esdevenen un "tot". De manera que un poema visual polipoètic barceloní que utilitzi un material gràfic per llegir, es pot interpretar que disposa de un so intrínsec per al polipoema a Barcelona. Aquest so es pot comparar al que podem extreure d'una partitura, perquè també té uns signes gràfics. Els poemes fonètics polipoètics acostumen a tenir les seves partitures, que disposen de diferents tipografies estampades en diferents mides. Algunes partitures polipoètiques de Barcelona tenen un poema poeticofonètic addicional compost només per lletres, en el mateix full, de manera que la fonètica de la Polipoesia barcelonina la veiem a través de les tipografies de les seves partitures. Al nostre cervell escoltem la Polipoesia barcelonina i visual tal com la veiem i tal com llegim el so de les seves tipografies impreses en un full.

La Polipoesia barcelonina apareix en plena evolució de la pintura i de les altres arts i el que intenta és accentuar cada vegada més els seus esforços en la fonètica escrita. Aquesta manera de funcionar desenvoluparà la Polipoesia barcelonina al màxim. La Polipoesia barcelonina proposa una unitat visual de color i de composició gràfica unida a la veu. Les lletres i les pauses es comporten de la mateixa manera. Els seus valors són poètics.

El signe gràfic i el material gràfic en la Polipoesia barcelonina

El signe gràfic, com el fonema i el grafema, el comentarem en funció de la seva grafia, encara que aquesta va lligada al so. Per això ara comentarem només els aspectes del signe-fonema que són una unitat poètica en si mateixos. De la mateixa manera que Stéphane Mallarmé, amb el seu *Coup des dés*, el fa servir en relació a l'espai blanc del paper, utilitzant el buit gràfic com a part de la composició poètica, la Polipoesia barcelonina fa el mateix en les seves partitures o projectes per ser recitats en públic. Les lletres de les imprentes o el "material

gràfic amb so" van ser el que va permetre a la Polipoesia barcelonina d'allunyar-se dels continguts semàntics de la poesia tradicional o del llenguatge convencional, perquè amb aquest material gràfic la Polipoesia barcelonina va crear les seves composicions amb un so propi i personal: el de cada polipoeta barceloní.

Concepció lingüística escrita: grafema i fonema en la Polipoesia barcelonina

En la Polipoesia barcelonina la fonètica de la veu del llenguatge té relació amb els signes gràfics, per això Louis Hjelmslev ens diu que, per estudiar el fonema, cal documentar-se i trobar criteris lingüístics de fiar. Però com que estem parlant d'art, els criteris també poden ser transgredits. Cal que ens situem primer en la part de la lingüística que ens informa del que és el grafema i el fonema i quina relació té amb la paraula, per poder veure com s'efectua la transferència al signe. Vist això, podem veure quin n'és l'intercanvi i, a continuació, quina és la seva relació amb la Polipoesia barcelonina. Per això cal pensar en les paraules de Louis Hjelmslev, que ens diu així

"[...] no puede definirse correctamente ningún fonema sin recurrir a los criterios lingüísticos (...) y su función en el lenguaje." (citació 48)

Louis Hjelmslev ens diu que els criteris lingüístics i la seva funció específica en el llenguatge no es poden separar, per la qual cosa entenem que un fonema escrit no es pot definir bé sense recórrer als criteris lingüístics. Entenem del que ens diu Louis Hjelmslev que la funció dels criteris lingüístics en el llenguatge convencional té una gran influència en el que es vol dir a través d'aquest llenguatge. Però els polipoetes barcelonins recullen el fonema escrit i sol, que no té cap sentit aparentment (dins dels criteris del llenguatge convencional), i li donen un sentit essencial només pel to de la veu amb què el llegeixen o el pronuncien.

El fonema escrit en la Polipoesia barcelonina

La integració dels fonemes escrits al llenguatge ve de fa molts segles, encara que no la podem apreciar fàcilment. I ens diu Roman Jakobson al respecte:

"La impressió mental d'un so." (citació 49)

Roman Jakobson ens vol mostrar, en aquesta expressió, la diferència entre el que seria un fonema convencional amb el que podríem denominar el seu so intrínsec, i la "petjada o impressió" que aquest so pot fer a la nostra ment, segons la seva pronunciació en un poema.

En aquest sentit, la Polipoesia barcelonina li dona un sentit diferent al mateix so que el que tindria en el llenguatge convencional, perquè pronuncia els fonemes que veu escrits de manera que tenen un sentit essencial, pel sentiment que li posa el polipoeta barceloní o la pronunciació volguda que desestructura el seu sentit original. Per exemple; un polipoeta barceloní pot pronunciar un fonema escrit, allargant la veu en una mateixa lletra tot el temps que vulgui, amb la qual cosa ja no és el mateix fonema que hem vist escrit en una paraula del llenguatge convencional.

El grafema escrit polipoètic barceloní

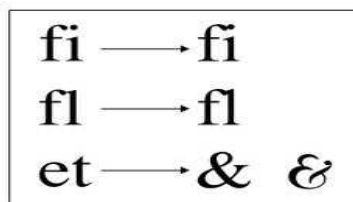
La llengua escrita convencional és equivalent a la parlada. La seva mínima unitat és el fonema. El fonema i el grafema no coincideixen sempre, per exemple, en la grafologia xinesa els grafemes no es pronuncien necessàriament amb un sol fonema.

El fonema està compost de grafemes. Els grafemes són les lletres, una per una, soles. Cada lletra o grafema viu aïllada de la resta fins que no se la relaciona amb una altra lletra. Per exemple: una vocal i una consonant són dos grafemes que junts poden formar un fonema. Però

la Polipoesia barcelonina el que fa és inventar-se fonemes nous a partir dels grafemes antics, perquè en llegir un grafema no s'espera a trobar un altre grafema per veure quin "soroll" farà. La Polipoesia barcelonina augmenta el "soroll" de la pronunciació del grafema bàsic o lletra, o l'allarga, o el desestabilitza, o el fa vibrar... amb la qual cosa, la Polipoesia barcelonina "juga" amb el grafema fins a fer-lo canviar de sentit. Aquest sentit diferent és el que dóna el polipoeta barceloní als grafemes. En les següents imatges hi veurem una mostra de grafemes manuals i de fonemes digitals:



* Imatge 8: Grafemes manuals. <http://php.net/manual/es/function.grapheme-stripes.php>



* Imatge 9: Fonemes i grafemes digitals. <http://php.net/manual/es/function.grapheme-stripes.php>

En aquestes imatges podem veure el grafema i el fonema manual i digital. A dalt, el grafema manual, està compost d'una sola lletra i tindrà, en la paraula convencional, un "so tancat". Però per a la Polipoesia de Barcelona tindrà un "so lliure" i diferent, perquè ella modifica el nom del propi grafema de tantes maneres que al final sonarà com a un grafema diferent. A baix, podem veure els grafemes digitals que la Polipoesia barcelonina també transformarà en "sons" diferents" en compondre la seva poesia que "flota" lliure en el full de paper o a l'espai acústic.

L'escriptura manual de fonemes i grafemes polipoètics barcelonins

L'ús de l'escriptura manual desapareix amb els tipus d'impremta. Tant el grafema imprès com l'escrit és el que utilitza el polipoeta barceloní per poder viatjar entre l'espai existent entre el so i el signe. El signe pel polipoeta de Barcelona és el grafema que ell modifica al seu gust, de manera lliure i sense pensar en convencionalismes. Però modifica primer la impressió del grafema imprès alterant-ne les mides, el color, la situació al full, la diagonal, la repetició... en funció del que el polipoeta barceloní voldrà dir en pronunciar-lo. En el moment de la parla, el poeta també modifica, al mateix temps, el so. Sobre l'escriptura i la paraula llegida polipoèticament continua dient Ferdinand de Saussure:

"[...] *la escritura vela y empaña la vida de la lengua: no es un vestido, sino un disfraz.*" (citació 50)

Ferdinand de Saussure ens diu en aquestes poques lletres que efectivament l'escriptura convencional és una "disfressa" que amaga el sentit de les coses. Però nosaltres entenem que pels polipoetes de Barcelona és un eina amb la qual "jugar". I és per això que, sabent que no és autèntica, hi juguen, i li fan l'ullet!

Els polipoetes barcelonins "fan l'ullet" a l'escriptura convencional perquè consideren que és un sistema de llenguatge que funciona de manera "tancada". I en nom de l'art, utilitzen altres llenguatges, i els fan servir pels seus interessos. Porten al seu terreny l'escriptura convencional i la transformen en alguna cosa autèntica que serveix per poder expressar l'essència de les

coses. Recordem que l'alfabet es va inventar per transcriure, en un medi escrit, una sèrie de grafemes (com nombres i lletres) que serien els que representarien, en un paper imprès, el fonema o el seu so. Ferdinand de Saussure diu:

"[...] la parla i l'escriptura són dos sistemes de signes." (citació 51)

Si com diu Ferdinand de Saussure, la parla i l'escriptura són dos sistemes de signes diferents, l'escriptura convencional només fa que transcriure el so. En canvi la Polipoesia de Barcelona no transcriu el so, sinó que l'escriu, el transforma o l'inventa. I és des del punt de vista de la Polipoesia barcelonina que la paraula escrita hauria d'estar a les ordres de la parlada o a l'inrevés, sempre en constant creació. Però continua Ferdinand de Saussure:

"[...] pero la palabra escrita se mezcla tan íntimamente a la palabra hablada de que es imagen, que acaba por usurparle el papel principal; y se llega a dar a la representación del signo vocal tanta importancia como a este signo mismo." (citació 52.)

Ferdinand de Saussure ens fa veure que la paraula escrita s'integra tant amb la paraula parlada que, en lloc de representar-la, acaba tenint la mateixa importància. Però sabem que els polipoetes de Barcelona li donen una importància superior. Ells li donen la importància del "pes visual" en la composició formal d'un full de paper. Amb aquesta importància visual els polipoetes barcelonins "pinten" en el full de paper les seves formes, les seves retícules, les seves idees... Així, el signe bucal acaba per transformar-se en un signe escrit que més que un signe, és una pintura amb vida pròpia que ja no s'assembla en res al signe original.

La imatge gràfica en la Polipoesia barcelonina

A vegades la imatge gràfica acaba per imposar-se al so perquè ens impressiona com un "objecte permanent i sòlid", perquè en la majoria dels individus les imatges visuals que conserven a la seva ment són més perdurables que les acústiques. I respecte d'aquesta afirmació ens torna a dir Ferdinand de Saussure:

"[...] la llengua literària engrandeix la importància de l'escriptura." (citació 53)

Ferdinand de Saussure explica que la llengua engrandeix l'escriptura i que per això perdura, tal com l'hem imprès, en la nostra ment. I nosaltres pensem que és perquè s'ha creat una imatge visual. Per altra part, veiem que la llengua evoluciona constantment. Per això, ens torna a dir Ferdinand de Saussure:

"la llengua acaba per no correspondre a allò que ha de representar." (citació 54)

Ferdinand de Saussure, en aquest punt, es determina i diu que la llengua no es correspon al que representa. I en aquest punt és a on s'esmuny la Polipoesia barcelonina, aprofitant aquestes contradiccions, per fer art.

La relació entre el fonema i el grafema en la Polipoesia barcelonina

Els instruments de comunicació d'idees queden adjudicats "oficialment" a la comunicació del llenguatge convencional. Però l'art no és solament el suport d'idees i la comunicació sinó que, entre d'altres coses, s'encarrega de manipular el material sensible que pertany a la imatge i al so, per si mateixes, i transformar-lo en alguna cosa diferent. El grafema té una imatge visual que el representa en el pla de la ment. La imatge sonora d'una lletra apareix a la nostra ment amb el seu so. I diu Ferdinand de Saussure:

"[...] el fonema tiene una imagen acústica en el plano del significante y un grafema en el plano del significado." (citació 55)

Amb aquestes afirmacions, Ferdinand de Saussure vol dir que el fonema pot tenir un significat variant, però que el grafema imprès és més rígid i el seu significat potser sempre serà el mateix.

Per això, i reflexionant amb el que ens diu, nosaltres pensem que, si transcrivim una frase oral amb una d'escripta, a la nostra ment, apareix un signe gràfic que és el que escrivim en el full, perquè el fonema és un component del llenguatge sense significat, però que viu com a signe escrit. I les relacions entre el fonema i el grafema ens fan veure que hi ha certs significats en els fonemes escrits. Així, el que parlem ho escrivim i el que escrivim ho parlem. El fonema ens remet al grafema i el grafema ens remet al fonema. I entre aquest anar i venir entre el fonema i el grafema com a signes acústics i escrits és a on s'instaura la pròpia essència de l'experiència d'avantguarda que nosaltres anomenem la Polipoesia de Barcelona.

L'expressió de les paraules escrites en la Polipoesia de Barcelona

Les paraules convencionals tenen sempre el mateix significat, però les paraules polipoètiques barcelonines varien el seu significat per si mateixes depenent en quin lloc del poema se les posa o de quina pronunciació se li dóna el polipoeta barceloní.

1. 4. 2. L'abolició de la sintaxi

La sintaxi és l'estructura del llenguatge que condiciona el seu significat i la seva relació entre si. Per això, la Polipoesia barcelonina la fa desaparèixer perquè fuig d'aquesta lògica. La Polipoesia de Barcelona entén que el sentit està en la proxèmica o la sonoritat de la veu i d'això en fa poesia. I la relació sintàctica entre les paraules en la Polipoesia barcelonina obvia la sintaxi, perquè, en ella, aquesta relació moltes vegades és merament visual, no de significat. La Polipoesia barcelonina crea *performances* lluny de la sintaxi tal com la coneixem.

L'estructura "trencada" de la sintaxi a la Polipoètica barcelonina

L'abolició de la sintaxi i la desemantització de la paraula han estat aspectes paral·lels que han coincidit amb l'aparició de la Polipoesia a Barcelona. La sintaxi és la part de la gramàtica que estudia les regles que componen l'estructura del llenguatge que condiciona el significat de les paraules. Estudia la forma com es combinen les paraules i la relació entre elles. Alimenta al llenguatge d'una estructura preestablerta que condiciona el significat de les frases. La Polipoesia barcelonina trenca amb aquesta sintaxi i dóna sentit al seu llenguatge expressiu a partir d'una altra concepció molt més lliure que la sintaxi.

Trencar amb la sintaxi obre una sèrie de camps nous. La Polipoesia barcelonina continuarà aprofundint i avançant cap a una desemantització del llenguatge. La força de la sintaxi radica en el fet que, encara que les paraules no tinguin molt significat, si mantenen el seu ritme gramatical i sintàctic, donen com a resultat frases creïbles, dotades de certa lògica. Aquesta lògica és la que "trenca" la Polipoesia de Barcelona pel seu sol fet d'existir. Per això Roman Jakobson ens diu:

"La palabra no es de ningún modo un grupo de sonidos cerrado, completamente automatizado e invisible [...] Vemos por consiguiente que los fonemas, incluso tratándose de palabras que ignoramos, nos permiten atribuir a tales palabras un lugar potencial en nuestra lengua e interpretarlas como palabras distintas, o sea, de distinto significado." (citació 56)

Roman Jakobson aclareix que una mateixa paraula pot tenir diferents significats segons la força amb què la pronunciem. Ens diu que els fonemes, dins de la sintaxi, es poden atribuir a les paraules potencials de diferent manera i significat.

Roman Jakobson estudia a Moscou els temes de la sintaxi en el simbolisme rus dels poetes futuristes, i Vladímir Maiakovski també, entre d'altres (1914). Funda el Cercle lingüístic de Moscou a on es plantegen aquests temes. Inicia la seva llarga relació amb el fonòleg Nikolai Trubetskoï amb el qual aprofundeix totes aquestes qüestions. El 1930 defensa la seva tesi sobre tot el que ha investigat. Funda el cercle lingüístic de Nova York i l'associació internacional de lingüística del mateix país. Ensenya lingüística a Harvard. Per tota aquesta evolució investigadora personal de l'autor ens interessem encara més per la frase que Roman Jakobson que cita:

"Unos pirotres caruelan elàticamente." (citació 57)

Roman Jakobson cita paraules sense aparent sentit però amb una sintaxi correcta, és tal la força del seu significat intrínsec que som capaços de captar el significat gramatical o la seva funció. Així doncs, nosaltres captem el significat de les paraules sense sentit, perquè coneixem les normes gramaticals d'aquestes paraules.

En l'exemple de Roman Jakobson, observem que d'una frase sense sentit podem extreure un sentit segons la sintaxi convencional. Doncs hem de dir que la Polipoesia de Barcelona fa tot el contrari: ella parteix del sentit d'una idea o d'un sentiment i l'expressa amb fonemes que escriu, fora de la sintaxi convencional, però que expressen el verdader sentit del que vol dir. Això li serveix per connectar amb el públic i tots plegats poden reivindicar aspectes concrets socials, humans, de justícia...

1. 5. ALTRES FORMES DE POESIA

La poesia Nonsense és una forma de poesia que fuig de la sintaxi convencional perquè no busca la coherència entre les paraules. Per això la Polipoesia de Barcelona veu d'aquesta forma de poesia, perquè també s'escapa dels mateixos significats. Per exemple: el poema de Xavier Sabater *Saba, Sanyo, Casio*, tant recitat en el grup pels polipoetes barcelonins, podria ser un poema nonsense perquè deixa anar una sèrie de paraules, sense sentit relacional aparent entre si, i les relaciona unes amb les altres, pel seu so. Aquest so de la veu polipoètica a Barcelona s'expandeix per l'ordre amb el qual el poeta ha ubicat les paraules o, per la intensitat que el poeta vol donar a cada paraula, però no pel sentit convencional que tenen cadascuna. I és per això que exposem breument l'origen d'aquesta forma de poesia, perquè pensem que té relació amb els afers de la Polipoesia de Barcelona.

1. 5. 1. La poesia *nonsense* (1832-2015)

La seva creació és de l'època manierista a Espanya. Des que Charles Lutwidge Dodgson, amb el pseudònim de Lewis Carroll, va practicar la poesia *nonsense* al Regne Unit (1898) fins a l'actualitat, aquest gènere pot ser expressat en vers o en prosa, buscant generar jocs de paraules que transgredeixin la sintaxi i la semàntica. Poden ser humorístics i absurds. Es basa en la unió de morfemes i lexemes per jugar amb la rítmica de la pronunciació.

La pronunciació més arcaica podria estar lligada als sons que fan els nens en jugar. I encara conservem alguns textos i imatges del Dadaisme, Postisme i Surrealisme, on es desenvolupa aquesta pronunciació arcaica dels poemes amb tota la seva grandesa. Un dels textos més antics el podem trobar referenciat en un text de Julio Cortázar que diu així:

"...a ell se le amuntegava el clémiso i queien en Hidromurias, en salvatge ambonios, en sustalos exasperants. Cada vegada que ell procurava relamar les incopelusas, s'embolicava en un grimado queixòs i havia de envulsionar-se de cara al nóvalo, sentint com poc a poc les Armillas s'espejunaban, s'anaven apeltronando, reduplicmiendo, fins a quedar estès com el trimalciato d'ergomanina al qual li han deixat caure unas fílulas de cariaconcia." (citació 58)

Julio Cortázar ens diu, en la manera de crear i compondre el seu text, que el que ell fa amb les paraules és compondre-les de manera creativa i segons el seu criteri artístic. Per això, al text de Julio Cortázar podem observar diferents trets que també té la Polipoesia de Barcelona. Per exemple, la mescla de morfemes, per buscar paraules noves amb nous significats. La Polipoesia barcelonina fa el mateix encara que va més lluny, perquè el que fa és que, a una sèrie de fragments de paraules, els resta el sentit i d'aquesta manera, ajudada del so, pot poetitzar.

La Polipoesia de Barcelona tria paraules que, disperses, estiguin relacionades amb el tema a exposar i d'aquesta manera arriba al públic perquè és inaudita. En poden ser un exemple els poemes de Bartolomé Ferrando que combina paraules de refranys populars com: "Lo breve. Lo bueno, bueno. Lo breve, bueno. Lo breve, si bueno, dos veces bueno". N'extreu diferents sentits d'arreu. I segueix citant Bartolomé Ferrando: "lo brebueno, breve. Lo buebueno, buebre" (citació 59) o també:

"¿Dos buvéé, BoBroBrivo!

¿Lebuibi bobos...Sidos!

¿DosBuibíii Buibo Bibos!

¿Breveves Bobro Libo!

¿Librilee bobros..." (citació 60)

Bartolomé Ferrando utilitza les paraules, en clau *nonsense*, fent-les venir al seu terreny de polipoeta de Barcelona per crear un llenguatge nou que és el seu llenguatge personal dins de la Polipoesia barcelonina. I així veiem comparativament que Lewis Carroll utilitza també el sistema nonsense amb la mescla de morfemes, buscant a les paraules nous significats i noves lògiques. Bartolomé Ferrando, en "lo breve", treballa a partir d'una sèrie de fragmentacions que "desfan" les paraules: "lo breve" per fer-ne d'altres noves. I diu Paul Valéry:

"la poesía es un dudar entre el sonido y el sentido." (citació 61)

Paul Valéry ens diu que l'art sempre està en el dubte i que res no hi està establert. I a més a més posa el so i el sentit junts. I per això val la pena reflexionar en l'article de Consuelo Armijo, que diu així:

"El "nonsense", un arma contra las mentes cuadradas." (citació 62)

Consuelo Armijo ens diu que la poesia Nonsense se situa en un món nou i fascinant, a on la fantasia i la creació literària juguen, es recreen, s'entremesclen i s'entretenen fent fora, afegint, pujant i baixant entramats de sospirs i d'entredits, en el context que l'artista crea per poder fer la seva obra. I en aquest sentit la Polipoesia barcelonina fa el mateix o se serveix de les mateixes premisses, per la qual cosa aquesta forma de poesia és un precedent de la nostra Polipoesia de Barcelona.

1. 5. 2. L'onomatopeia

L'onomatopeia és la coincidència parcial entre el significat i el significat d'un signe lingüístic, és a dir, un so o conjunt de sons que recorden o evocuen el contingut mental associat a aquella paraula. Una onomatopeia es correspon al soroll d'un esternut. Les onomatopeies referides a un mateix fenomen varien segons les llengües.

En aquest cas l'onomatopeia que presentem conté una sèrie de grafemes i morfemes, escrits en diferents tipografies, de manera que s'inventen una sintaxi visual nova. Aquesta nova sintaxi serveix per poder imitar de manera gràfica els crits humans i els dels animals o les altres expressions. La Polipoesia barcelonina treballa d'aquesta mateixa manera per crear les seves

partitures, moltes vegades sense respectar les línies i escrivint en diagonal tal com veiem a la imatge següent:



* Imatge 10: *Onomatopeia dels sorolls* a disposició a la pàgina: *Onomatopeia Xtec*. Consulta 3 de juny de 2016 a les 5 de la tarda

Bartolomé Ferrando ens diu que l'onomatopeia és:

“la imitación o recreación del sonido de algo en el vocablo que se forma para significarlo.” (citació 63)

En aquest sentit, Bartolomé Ferrando vol explicar-nos que en la recreació del so que disposa la Polipoesia barcelonina, per exemple, es pot formar o es forma el propi significat que li vol donar el polipoeta barceloní.

1. 6. EPÍLEG

Per tots aquests motius pensem que les onomatopeies són els sorolls del plor d'uns nens, com per exemple: "buaaa". Però quan el polipoeta barceloní la utilitza i la transforma, és quan perd la seva semanticitat. És un moment en el qual el significat es perd i cobra rellevància la poesia o el seu significat. Per això Bartolomé Ferrando ens torna a dir:

“El polipoeta barceloní inventa les cadències, els ritmes, les característiques acústiques i visuals del seu poema per poder dir el seu missatge.” (citació 64)

Per tant, Bartolomé Ferrando ens està dient que el polipoeta barceloní és lliure de fer cadències diferents en el seu polipoema barceloní, i de canviar els ritmes i la situació visual de les grafies, si és necessari, perquè puguin ser més entenedores tal com ell vol que s'interpreten. Cal saber que Bartolomé Ferrando, en els seus recitals, utilitza i recita sovint el que ell considera que és un dels textos més antics coneguts de l'onomatopeia. Es tracta del so que fan uns animals petits que nosaltres en diem "granotes" i que, en l'antic text del *Viatge d'Aristòfanes en una barca* (al segle IV), l'escriptor imita de manera escrita el soroll del "raucar" d'aquests animals, que diu així: *“brekekekex koax koax.”* (citació 65)

Així Bartolomé Ferrando es refereix amb un text antic que resta en les nostres biblioteques i que representa visualment i amb lletra impresa el soroll que fa un animal en "raucar".

Per això, la Polipoesia barcelonina disposa de suficients antecedents com per ser fiable. I en aquestes veus dels animals com el "raucar" és a on la veu de l'onomatopeia clàssica vol, ens assembla, desplaçar-se al terreny de la Polipoesia de Barcelona. I ho fa inventant cadències que abans no existien i les immortalitza de manera gràfica en una composició impresa en un full, que podria ser una partitura per ser recitada. Aquesta manera d'escriure els sons o sorolls és, a l'actualitat, clàssica de la Polipoesia barcelonina, perquè aquesta sempre ha unit el so i la grafia amb la intenció d'arribar molt abans a l'essència del polipoema barceloní.

Citacions al text del primer capítol

1. SALVAT-CATALÀ, *Diccionari enciclopèdic*. Setè volum. Salvat Ediciones S. A., Salvat Edicions, Barcelona, any 1977, Impremta Hispanoamericana.
2. FABRA I POC, Pompeu. *Enciclopèdia Catalana*, Grup Enciclopèdia Catalana, Barcelona. 1990.
3. www.deriva.angelpastor.net.
4. HEIDEGGER, Martín. *De la seva conferència a Hölderlin: "L'essència de la poesia"*. Hölderlin. (1993). Anthropos. Any: 2000. Pàg. 20.
5. EMERSON, Ralph Waldo. *Seven Types of Ambiguity* (Nova York 1880). Citat per Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Pàg. 382.
6. McLuhan, Marshall, *opus cit.* McLuhan, Marshall, *Contra-explosión*. Pàg. 63.
7. GARGATAGLI, Marietta i LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel. *Novíssima lírica francesa* (citat per Jorge Luis Borges a la revista *Saltana* ISSN: 1699-67).
8. GISBERT, Pascual. *El hombre pre-literario*. Marfil. S. A. Alcoi. 1970. Pàg. 16.
9. CLAVER, Kaiero. *Creación musical e ideologías: la estética de la posmodernidad frente a la estética moderna*. Ainhoa. Barcelona. 1986. Pàg. 224.
10. DELEUZE, Giles. *Una filosofía del acontecimiento*. Amorrortu. Buenos Aires. 1970.
11. CAGE, John. *Para los pájaros*. Monte de Ávila. Mèxic. 2013. Pàg. 8.
12. CAGE, John. *Para los pájaros*. Monte de Ávila. Mèxic. 2013. Pàg. 302.
13. CHARLES, Daniel. *Gloses sur John Cage*. Ainhoa. París. 1978. Pàg. 50.
14. POYATOS, Fernando. *La lengua hablada como realidad verbal-no verbal: nuevas perspectivas*. Libros Pórtico. València. 1996. Pàg. 215-224.
15. FONTANA, Giovanni. *Definició de Poesia Epigenètica*. Article enviat per e-mail pel propi Giovanni Fontana, el dia 24 de juny de 2015, amb motiu d'aquesta tesi.
16. FONTANA, Giovanni. *Definició de Poesia Epigenètica*. Article enviat per e-mail pel propi Fontana, el dia 24 de juny de 2015, amb motiu d'aquesta tesi.
17. FREEMAN, Morgan. CD. "Los misterios del Universo". Editat per Discovery. Madrid. 2016.
18. FERRANDO, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*. Anagrama. Barcelona. 2009. Pàg. 72.
19. BARRAS, Vincent i ZURBRUGG, Nicholas. *Poésies sonores. Contrechamps*. Editions, Genève. 1992. Citat a la pàgina 206 fins la 207.
20. MATEU SERRA, Rosa. *El lugar del silencio en el proceso de comunicación*. Dep. Filología Clàssica, Francesa. Hispànica. França. Pàg. 134.
21. POYATOS, Fernando. *La lengua hablada como realidad verbal no-verbal: nuevas perspectivas*. Libros Pórtico. València. 1996. Pàg. 2.
22. ROXANE, Bertrand. *De l'hétérogénéité de la parole*. Université de Provence. Aix-en-Provence, 1999. Pàg. 19.
23. SAUSSURE, Ferdinand. *Ibid.* Pàg. 40. Citat per Eduardo a la seva tesi doctoral: "La poètica del fragmento y el intervalo en la poesía experimental sonora de Bartolomé Ferrando" a la pàgina 334.
24. POYATOS, F. *Del paralenguaje a la comunicación total*. Fundación Juan March. Madrid. 1974. Pàg. 158- 171.
25. BARTHES, Roland. *El grano de la voz: entrevistas*. Edició: Segle XXI. Barcelona. 1962-1980. Pàg. 159.
26. GADAMER, Hans-Georg. *Arte y verdad de la palabra*. Paidós. Barcelona 1998. Pàg. 131.
27. POYATOS, Fernando. *La comunicación no verbal*. Istmo. Madrid. 1994. Pàg. 72.
28. ANTÚNEZ, Isabel. *La comunicación no verbal en la Filología Actual*, Revista electrònica de Estudios filosóficos. 2005. ISSN-e 1577-6921. Pàg. 4 i 5.
29. POYATOS, Fernando. *La comunicación no verbal 1, cultura, lenguaje, conversación*. Biblioteca Española de lingüística y filosofía Istmo. Madrid. 1994.
30. SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Colección Universitaria. Madrid. 2000. Pàg. 63.
31. SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Colección Universitaria. Madrid. 2000. Pàg. 64.
32. KRISTIAN, Ziberman. *Opus 27*. Edicions Anaya. Salamanca. 2015.
33. ORTEGA MUÑOZ, Manuel. *Materiales de Estética*. Universidad de Salamanca 2015 publicat al núm. 14.
34. FONTANA, Giovanni. "Escrits sobre el so". Enviats des d'Itàlia especialment per a aquesta tesi.

35. ORTEGA MUÑOZ, Manuel. *Materiales de Estética*. Universidad de Salamanca. 2015 publicat al núm. 14.
36. CAGE, John. *Para los pájaros*. Monte Ávila Editores. Mèxic. 2013.
37. FONTANA, Giovanni. "Escrits sobre el so". Enviats des d'Itàlia especialment per a aquesta tesi.
38. SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística General*. Losada. Buenos Aires. 2003.
39. MILLÁN, Ferrando. *La escritura como idea y transgresión*. Campal. Barcelona. 2000.
40. GUIJARRO, José Luís. *El proceso comunicativo*. Universidad de Cádiz. Cádiz. 1991.
41. CIAPUSCIO, Héctor. *Psicolingüística*. Murcia. Universidad. 1994.
42. BACON. Francis. *Novum Organum en The Physical and Metaphysical Works of*. XLII Editorial. Londres. 1853.
43. CHOMSKY, Noam. *El lenguaje y el entendimiento*. Alianza Editorial. Madrid. 1989.
44. CHOMSKY, Noam. *China y el nuevo orden mundial*. Article publicat a *El Diario Público*. Madrid. 2010.
45. SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Editorial Losada. Buenos Aires. 2016. (Tom I). Pàg. 41.
46. McLUHAN, Marshall. *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*. Siruela. Madrid. 2013. Pàg. 122. a la pàg. 316.
47. JENSON, Nicolas: <http://www.unostiposduros.com/?p=03>
48. HJELMSLEV, Louis. *Congrés internacional de les Llengües Fonètiques*. Epígraf de la ponència de Hjelmslev. Londres. 1935. Pàg. 49.
49. JAKOBSON, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Siruela. Madrid. 1984. Pàg. 137.
50. SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Akal. Madrid. 2009.
51. SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Akal. Madrid. 2009.
52. SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Akal. Madrid. 2009.
53. SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Akal. Madrid. 2009.
54. SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Akal. Madrid. 2009.
55. SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Akal. Madrid. 2009.
56. JAKOBSON, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Ariel. Barcelona. 1984. Pàg. 102-103.
57. JAKOBSON, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Ariel. Barcelona. 1984. Pàg. 104-108.
58. CORTÁZAR, Julio. Extretra del blog: <http://azuapiccola.blogspot.com.es/2013/11>
59. FERRANDO, Bartolomé. *Poema interpretat durant la intervenció al cicle Poesia Inaudita 09*, Festival: Poéticas para una vida. Vigo. 2009.
60. FERRANDO, Bartolomé: *La mirada móvil*. Universitat Santiago de Compostel·la. Galícia 2000.
61. VALÉRY, Paul. *Teoría de la poética y la estética*. Ediciones Gallimard. Madrid.
62. ARMIJO, Consuelo. *La insensata poesía del sin sentido*. Revista digital. 2013.
63. FERRANDO, Bartolomé: *La mirada móvil*. Universitat Santiago de Compostel·la. Galícia 2000.
64. FERRANDO, Bartolomé: *La mirada móvil*. Universitat Santiago de Compostel·la. Galícia 2000.
65. ARISTÓFANES. "El cor de les granotes".

**ANTECEDENTS: PRIMERES AVANTGUARDES (1900).
SEGLE XX FINS AL SEGLE XXI**

2. ANTECEDENTS: PRIMERES AVANTGUARDES (1900). SEGLE XX FINS AL SEGLE XXI

2. 1. ANTECEDENTS: PRIMERES AVANTGUARDES (1900). SEGLE XX FINS AL SEGLE XXI

2. 1. 1. Els cal·ligrames de la història fins Guillaume Apollinaire

2. 1. 2. La poesia visual de Stéphane Mallarmé

2. 1. 3. La conquesta de l'espai

2. 2. CONSIDERACIONS PRÈVIES

2. 2. 1. Esquema de Dick Higgins

2. 3. FILIPPO TOMASSO MARINETTI (1876-1944)

2. 4. ZAUM, EL LLENGUATGE TRANSMENTAL

2. 4. 1. El llenguatge Zaum dins el Futurisme

2. 4. 2. Zaum i la Polipoesia de Barcelona

2. 5. FUTURISME

2. 5. 1. El Futurisme, Pol Virilio, Gastón Bachelard i Stéphane Mallarmé

2. 5. 2. Futurisme italià (1909-1945)

2. 5. 3. Interacció entre el Futurisme italià i el Futurisme rus

2. 5. 4. Futurisme rus

2. 5. 5. Arseny Avraamov (1885-1944)

2. 5. 6. Futurisme a Espanya

2. 5. 7. El Futurisme als Estats Units

2. 5. 8. Loïe Fuller (1862-1928)

2. 5. 9. Fortunato Depero (1928)

2. 5. 10. Projectes futuristes

2. 5. 10. 1. *Victòria sobre el sol*

2. 5. 10. 2. Manifestos futuristes

2. 6. ALTRES PERSONATGES FUTURISTES (O PARAL·LELS A L'ESTIL FUTURISTA: L'ART DEL SOROLL)

2. 6. 1. Carlo Carrà (La Metafísica i els sons i els sorolls)

2. 6. 2. Luigi Russolo (L'art dels sorolls)

2. 7. DADÀ (1916-1923)

2. 7. 1. Dadà a Alemanya (1916-1920)
2. 7. 2. Conceptes Dadà (1916 1923)
2. 7. 3. Dadà escrit i Dadà sonor (1916-1968)
2. 7. 4. El poema en moviment (1916)
2. 7. 5. *El concert de vocals* (1916)
2. 7. 6. Course (1916)
2. 7. 7. Poesia optofonètica (1916)
2. 7. 8. Projectes Dadà (1918) (primera part)
2. 7. 9. Perfil dels components Dadà
2. 7. 10. Dadà a Zuric (1915-1920) (Suïssa alemanya). Cabaret Voltaire, Berlin (1918)
2. 7. 11. Hugo Ball (Suïssa alemanya)
2. 7. 12. Cabaret Voltaire (Berlín 1918)
2. 7. 13. Dadà a Hannover, (Alemanya). Kurt Schwitters: *Merz Mail* (1920)
2. 7. 14. Relacions de Kurt Schwitters amb Berlín i Zuric
2. 7. 15. Dadà a Nova York (Amèrica, 1913-1923)
2. 7. 16. Grup: Alfred Stieglitz (1864-1946)
2. 7. 17. Francis Picabia (1879-1953)
2. 7. 18. Marcel Duchamp
2. 7. 19. Relació entre el *Ready Made: Mutt* de Marcel Duchamp i la Partitura Erratum (1887-1968)
2. 7. 20. Man Ray (1890-1976)
2. 7. 21. Poemes fònics muts (1924, EUA)
2. 7. 22. Emilio Isgrò (aportacions)
2. 7. 23. Altres aportacions Dadà. Versos simultanis (1916)

2. 8. ÚLTIMS MOVIMENTS DE LES AVANTGUARDES (1916-1921)

2. 8. 1. Creacionisme (1916)
2. 8. 2. Surrealisme
2. 8. 3. André Breton: projectes Breton
2. 8. 4. Llibre *Natja*

- 2. 8. 5. Joc sorpresa
- 2. 8. 6. Relació entre *Natja* i André Breton
- 2. 8. 7. "Cadàvers exquisits" d'André Breton
- 2. 8. 8. René Magritte (1898-1967)
- 2. 9. ALTRES MOVIMENTS DE LES AVANTGUARDES DEL SEGLE XX
 - 2. 9. 1. L'Ultraisme (1918-1921)
 - 2. 9. 2. Estridentisme, Mèxic (1921-1927)
 - 2. 9. 3. Art conceptual (1960)
 - 2. 9. 4. Verbofonisme (1964)
 - 2. 9. 5. Art postal (1916-2016)
- 2. 10. SEGONA MEITAT DEL SEGLE XX (1941-1993)
 - 2. 10. 1. James Joyce (1882-1941)
 - 2. 10. 2. Grup Noigandres (1952-1956)
 - 2. 10. 3. El Concretisme (1930-1953)
 - 2. 10. 4. Ezra Pound (poesia concreta) (1885-1972)
 - 2. 10. 5. Poesia concreta abstracte
 - 2. 10. 6. Eugen Gomringer: El projecte *Les constel·lacions* (1953)
 - 2. 10. 7. Emmett Williams (poesia concreta: *An Antology of Concrete Poetry*)
 - 2. 10. 8. El Lletrisme (1942-1974)
 - 2. 10. 9. L'Ultralletrisme (1952-1953)
 - 2. 10. 10. Art intermèdia (1949)
 - 2. 10. 11. Fluxus. Esquema *de Fluxus* (1960-1979)
 - 2. 10. 12. Henri Chopin: *Poesia sonora* (1922)
 - 2. 10. 13. Zaj (1959-1993)
 - 2. 10. 14. Esquizofonia (1969-1993)
 - 2. 10. 15. Les idees de R. Murray
- 2. 11. EPÍLEG

2. 1. ANTECEDENTS: PRIMERES AVANTGUARDES (1900). SEGLE XX FINS AL SEGLE XXI

Explicació del funcionament dels apartats

A cada apartat, hi ha un subíndex, si és necessari, i tant les citacions com les imatges estan comentades i referenciades. Són trobades en funció del text. Es tracta d'uns apartats que tenen relació entre si, però que estan altament diferenciats. L'ordre dels apartats també té un sentit, perquè, després de l'apartat de la "*Història dels cal·ligrames*", continua l'apartat d'Stéphane Mallarmé, perquè pensem que ell va tenir un paper tan important a la poesia visual que va influir també la Polipoesia de Barcelona. Així mateix "*Les primeres avantguardes (1900)*" són l'antecedent directe i proper de la Polipoesia de Barcelona que neix de tot aquest conglomerat d'esdeveniments que la fan possible. (La resta dels apartats del capítol estan estructurats de la mateixa manera)

2. 1. 1. Els cal·ligrames de la història fins Guillaume Apollinaire

Hem començat pels cal·ligrames del segle XX perquè encara ara, a Barcelona, els polipoetes barcelonins fan cal·ligrames. Cal afegir que són cal·ligrames que podrien tenir so polipoètic barceloní. Hem seguit, com hem dit, amb la poesia de Stéphane Mallarmé, perquè ell va ser el precursor d'aquesta mena de poesia "lliure" que evoluciona cap a la Polipoesia de Barcelona.

Es tracta d'un resum que, per poder-lo dur a terme, he hagut de consultar a diferents llibres que apareixen a la bibliografia d'aquesta tesi. Alguns són antics. Miquel d'Ors comenta que la Biblioteca Nacional de París posa impediments als usuaris que volen consultar aquest tipus de llibres (citació 1). En general, es priva al públic de la consulta directa dels llibres que contenen els cal·ligrames, per la qual cosa hem disposat de la informació més limitada possible, encara que l'hem fet servir de la manera més completa i amb tota la profunditat i hem dedicat molt temps a la investigació per poder donar amb aquest apartat el valor que es mereix. Molts dels cal·ligrames que apareixen a la bibliografia citada no són originals, sinó que en són dibuixos o esquemes, amb motiu de totes aquestes dificultats que expliquem. Al mateix llibre, Miquel d'Ors demana al lector que, si disposa d'algun cal·ligrama que ell no ha publicat, el lliuri a ell, que li agrairà. Aquest preàmbul o introducció ens pot donar una idea de com està de poc estudiat el món de la història dels poemes amb forma de cal·ligrama.

Definició de cal·ligrama:

Cal·ligrama és una paraula que ha estat reconeguda per la RAE (Real Acadèmia Espanyola) i per IEC (Institut d'Estudis Catalans) i que s'utilitza habitualment per nomenar un text poètic que reproduïx, en la seva disposició gràfica l'objecte al que al·ludeix. La paraula va ser dita per primera vegada a França (1914-1918) per Guillaume Apollinaire (*calligramme*) (citació 2).

En aquest apartat volem perfilar sobretot el cal·ligrama del segle XX fins a l'actualitat. I volem també investigar el paper que han fet aquests cal·ligrames com a antecedents de la Polipoesia de Barcelona. La dificultat per reproduir obres antigues que no s'han reeditat fa que alguns cal·ligrames hagin de compondre's de nou, ja que les tipografies actuals no són com les antigues, perquè tampoc no tenen tots el tipus de lletres que els vells impressors utilitzaven. Per això, la forma que alguns cal·ligrames tenen en aquestes pàgines poden variar una mica respecte dels originals que van veure la llum per primera vegada, encara que no és un gran inconvenient, perquè els autors d'abans donaven els seus textos manuscrits a l'impressor i aquest havia d'inventar-se-les com podia per reproduir la feina amb els mitjans de què disposava. Així, el cal·ligrama imprès havia de ser lleugerament diferent del que hauria entregat l'escriptor. Cal imaginar que algun autor hauria preferit veure els seus cal·ligrames amb l'aspecte visual que tenen aquí abans que el que tenien antigament.

Els cal·ligrames de la Història del segle XX que han influït a la Polipoesia barcelonina

Arribats al segle XX, els cal·ligrames es van caracteritzar perquè les tècniques emprades per a la seva estampació evidenciaven els avenços en la tecnologia, la medicina i la ciència. L'alliberació de la dona va marcar una diferència en la societat. La crisi i els despotismes humans van formar part dels règims totalitaris que van provocar guerres mundials, el genocidi, l'etnocidi, les polítiques d'exclusió social i la generalització de l'atur i la pobresa.

Sobre els cal·ligrames del segle vint, Miquel d'Ors només parla d'Alemanya i de poesies "extravagants" castellanques. També comenta que no sap quins són els cal·ligrames posteriors als de Guillaume Apollinaire. Sobre les poesies castellanques, hem de dir que hi ha la *Creu* de Braulio A. Ramírez. I l'*Ampolla de François Rabelais (1994)*, en la que es representa la traducció d'una cançó. François Rabelais fa dues ampolles: una geomètrica i una gestual. En la geomètrica les lletres són tipogràfiques i en la gestual les lletres són fetes a mà.

Cal anomenar el cal·ligrama d'estil satíric en forma d'embut d'Alfred Jarry (1907) o el poema de Claude Terrasse (1923) fet en un cartró retallat en forma de peix cap al 1905, encara que en el text de Claude Terrasse no parla dels peixos ni de res que els recordi.

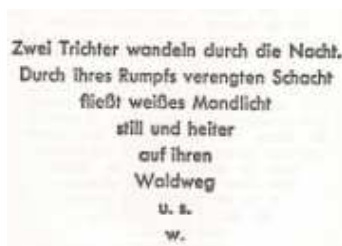
El fet que D'Ors no parli de més cal·ligrames potser és perquè els artistes progressivament, al segle XX, van integrant la paraula i la lletra amb la pintura i aquesta fa al principi un camí integrat a la poesia, en molts moments de la història. Però més endavant la poesia i la "gran pintura" se separen fins als nostres dies. Per això, intentem fer aquests capítols sobre les primeres i les segones avantguardes en la poesia catalana, perquè intentem estudiar aquest acostament i separació al llarg dels anys entre la "Gran pintura" i la poesia i, perquè, en definitiva, la "Gran pintura" ha tingut relació amb el naixement de la poesia experimental, tal com ens ho fa veure repetides vegades Gloria Bordons, la persona més experta en aquest tema de la nostra ciutat. El cal·ligrama que presentem és una mostra del que diem: l'escriptura al servei d'una imatge—o els principis de la composició pictòrica i l'escriptura unides. Per exemplificar el que diem, presentem a continuació el cal·ligrama de Braulio A. Ramírez (segle XX).



* Imatge 11: cal·ligrama de Ramírez (segle XX). Imatges extretes de la pàgina 118 del llibre *el cal·ligrama: de Simmias a Apollinaire*, de Miquel d'Ors. Ed. EUNSA. Pamplona 1977

El cal·ligrama de Braulio A. Ramírez (segle vint) és una creu catòlica suportada per un pedestal en forma d'escala. Aquesta creu i el pedestal estan determinades per una única forma en positiu omplerta per un text que es pot llegir i que és religiós. No hi ha línia de límit de la imatge amb l'exterior de la forma de la creu, però sí un cert interès en què els símbols de les comes o punts puguin quedar al límit de la forma, per delimitar-la. Fins al moment les creus són sense pedestal i aquesta sorprèn per tot el contrari. Les lletres són fetes en una tipografia

corrent que es podria fer servir per escriure un diari, com per exemple la tipografia Times. Encara que el proper cal·ligràma que presentem és més senzill, disposa de premisses similars:



* Imatge 12: cal·ligràma de Morgenstern (1871-1914). Imatges extretes de la pàgina 120 del llibre *El cal·ligràma: de Simmas a Apollinaire*, de Miquel d'Ors. Ed. EUNSA. Pamplona 1977

El cal·ligràma de Morgenstern (1871-1914) és un cal·ligràma escrit en alemany i, encara que la seva forma és en triangle invertit, no segueix l'estructura d'aquest i es desdibuixa prou. El desdibuix és simètric als dos costats: dret i esquerre. És el primer cal·ligràma tant desdibuixa't de la història que hem contemplat. La seva forma s'integra amb el full del paper de manera que, tant el format en positiu ple de paraules com el fons del mateix positiu, semblen formar part d'una composició formal o convencional.

D'aquesta manera arribem al temps contemporani amb els cal·ligrames d'Apollinaire (1880-1918). En aquest paràgraf no és la meua intenció historiar el cal·ligràma contemporani, com es pot comprovar, perquè el cal·ligràma ha sortit de l'àmbit literari per fer-se amb el món del còmic, la publicitat... Entre tots els espanyols que van viure els -ismes de les avantguardes abans de la Segona Guerra Mundial es podria dir que només Jorge Luis Borges i Guillermo Torre van valorar l'antiguitat del cal·ligràma. Jorge Luis Borges en la *Historia de las literaturas de vanguardia* (citació 3), cita a François Rabelais com a antecedent de Guillaume Apollinaire, tal com nosaltres els hem descrit en aquest apartat, i escriu un poema d'invocació a Joyce (1964) dient (citació 4):

“Fuimos el imagismo, el cubismo, los conventículos y sectas que las crédulas universidades veneran. Inventamos la falta de puntuación, la omisión de mayúsculas, las estrofas en forma de paloma de los bibliotecarios de Alejandría. Ceniza, la labor de nuestras manos un fuego ardiente nuestra fe.” (citació 5)

En aquesta citació, Jorge Luis Borges ens parla del contrast entre la universitat com a afavoridora d'estils com el cubisme. I afegeix que els artistes inventen, en contraposició, el “no punt”, la “no majúscula”, les estrofes en formes de dibuix, com la forma d'ocell... En aquest fragment del seu pensament, Jorge Luis Borges ens descriu el que és un cal·ligràma.

Però més que donar importància a la invenció del cal·ligràma, Jorge Luis Borges ens fa notar que la universitat dona suport al Cubisme com a cosa natural. I ell contraposa al Cubisme la nova forma d'escriptura: sense punt, sense majúscules, en forma d'ocell... I després ens diu que això ja es feia a Alexandria... Jorge Luis Borges vol deixar clar, en els seus textos, que l'important és el canvi, la nova mentalitat, i, per això, no és important el nom de cal·ligràma, sinó la mentalitat adient.

Els cal·ligrames d'Apollinaire

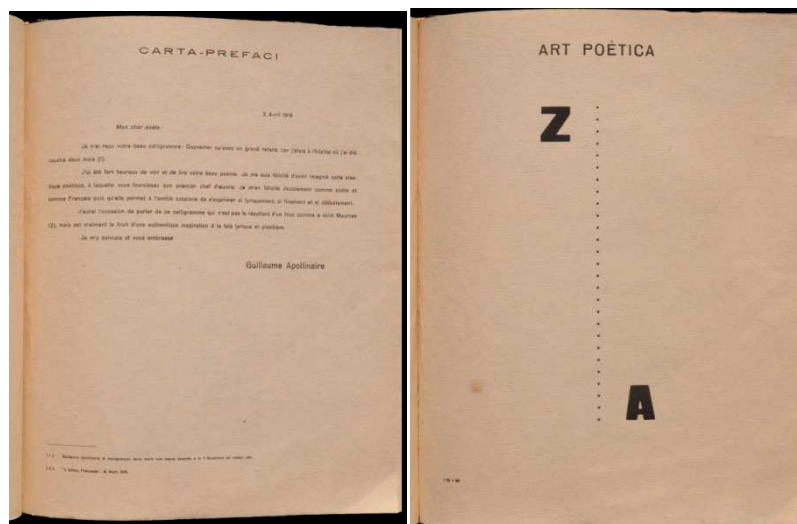
El poeta avantguardista francès Guillaume Apollinaire va ser un famós creador de cal·ligrames, els va posar de moda a principis del segle XX. L'escriptura Automàtica Surrealista s'anuncia l'any 1912. Ho fa amb les composicions “*cal·ligràmàtiques*” que crea Guillaume Apollinaire en nombre d'una vintena. En aquestes composicions l'autor trenca de manera intencionada l'estructura sintàctica del poema i, com a conseqüència, la seva estructura lògica.

En aquest apartat, mostrem els cal·ligrames de Guillaume Apollinaire, encara que va tenir seguidors als quals cal parar atenció com: Salvat Papasseit Iglesias del Marquet. El fet de començar per Guillaume Apollinaire en aquest capítol és per la poca diferència, en el temps, que hi ha entre els cal·ligrames de Guillaume Apollinaire i els d'alguns autors del segle XVIII. A més a més, tant Joan Salvat Papasseit com Iglesias del Marquet són àmpliament mostrats al llarg d'aquesta tesi i, per això, els comentarem menys del que es mereixen aquí. A continuació mostrem una fotografia personal de Guillaume Apollinaire i d'André Rouveyre:



Imatge 13: Apollinaire (a l'esquerra) amb André Rouveyre (a la dreta), 1914:
https://ca.wikipedia.org/wiki/Guillaume_Apollinaire

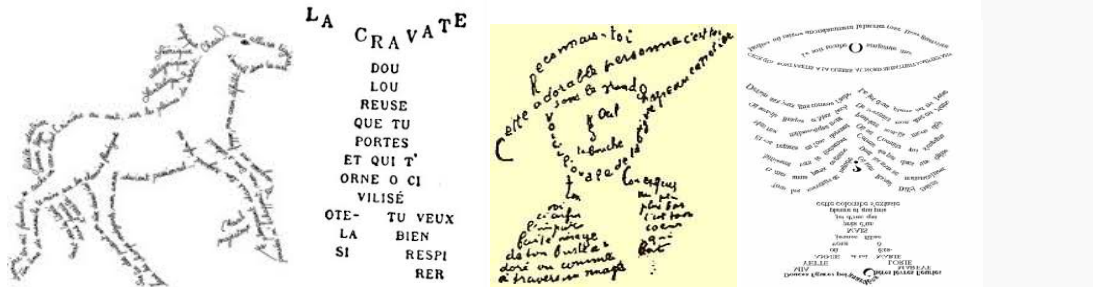
Guillaume Apollinaire i d'André Rouveyre, en la fotografia de més amunt que va ser feta el 1914, en un moment en què els dos amics estaven junts. S'hi aprecia la complicitat que existia entre si. André Rouveyre (1878-1962) era membre de les elits de la cultura francesa, artista gràfic i caricaturista. Coneixia Henry Matisse (1869-1954) i Amadeu Modigliani (1884-1920). A la vegada Guillaume Apollinaire va ser un escriptor francès, capdavanter del moviment surrealista. El seu nom real era Wilhelm-Albert-Vladimir-Apollinaris Kostrowitzky. Va ser un dels principals conreadors d'aquest moviment, amb invencions com el cal·ligrama, que donaria pas a la poesia visual. Es declara futurista el 1914 i escriu nombrosos cal·ligrames. Guillaume Apollinaire influeix en la poesia experimental catalana, sobretot a Josep Maria de Junoy, Joan Brossa i Pere Quart. Evidentment, influeix també a la Polipoesia barcelonina. Vegem alguns llibres de cal·ligrames de Guillaume Apollinaire:



* Imatges 14 i 14. 1.: llibres de cal·ligrames d'Apollinaire (1913-1916). Les imatges dels llibres d'Apollinaire s'han extret de: <https://www.google.es/search?q=Apollinaire+cl·ligrames&espv>

Guillaume Apollinaire crea dibuixos visuals en els seus cal·ligrames, en els quals les figures s'emplen de lletres i paraules. D'aquestes cal·ligrafies plenes de tipografies diferents, se'n diu ideograma. El contingut del poema acostuma a ser representat en la mateixa imatge visual. La manera de tractar els significats d'aquests dibuixos es pot considerar l'inici d'un camí

cap a allò que més endavant seria la poesia concreta. Per tot això es considera que Guillaume Apollinaire col·labora amb la seva obra a construir les bases del que més endavant seria la poesia visual i més tard, per evolució, la Polipoesia de Barcelona. Vegem unes imatges d'alguns cal·ligrames d'Apollinaire:



* Imatges 15-16-17-18 dels cal·ligrames de Guillaume Apollinaire extretes de la pàgina:<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/99/Calligramme.jpg/200px-Calligramme.jpg>

En els cal·ligrames, Guillaume Apollinaire, dibuixa un cavall al galop, retallant el perfil del dibuix amb frases manuscrites a tot el voltant del cavall. La *Cravate* és un altre cal·ligrama adjudicat a Guillaume Apollinaire en forma de torre, però la característica principal d'aquest cal·ligrama és que les lletres no són manuscrites, sinó tipogràfiques. En el seu llibre *Poesia de pau i de guerra* (1913-1916), ens fa diferents cal·ligrames, també intentant dibuixar figures conegudes, com un home amb un barret sobre fons crema. I l'últim cal·ligrama d'Apollinaire que presentem és com una fusió de diferents cal·ligrames: a la part superior hi ha un ull, que pot ser l'ull de Déu. A la part inferior hi ha un ocell vist de cap per munt o a l'inrevés. I a la part central sembla haver-hi uns escrits que segueixen el dibuix d'unes costelles humanes. Els tres cal·ligrames d'Apollinaire s'uneixen per un eix central imaginari on ell dibuixa la tipografia 'O'.

Per tots aquests motius, cal observar que els cal·ligrames més antics es presenten com els més originals i són els precursors de la Polipoesia a Barcelona per les següents raons: els polipoetes barcelonins fan cal·ligrames durant tot el procés de desenvolupament de la seva activitat a Barcelona inspirats en els cal·ligrames més antics. Quasi sempre fan cal·ligrames efímers, perquè formen part, en les seves actuacions, de la relació dels *performers* amb el públic. Fan cal·ligrames que recullen, en la seva composició, paraules escrites que els poetes han recollit del públic, en petits papers plegats. Més tard el *performer* ordena i compon aquestes paraules escrites per fer una determinada frase... o un cal·ligrama comunitari...

El procés és el següent: aquestes frases del públic es respecten i s'ordenen de manera que cadascuna resulta d'una mida diferent. En ser col·locades una darrere l'altra, en un full, s'esdevé un cal·ligrama com molts dels que hem presentat aquí, de diferents èpoques.

Una altra versió dels cal·ligrames dels polipoetes de Barcelona, que recorden els cal·ligrames que hem presentat aquí, són els originals dels fulls de les seves partitures a l'hora de llegir i fer les seves performances polipoètiques. Es tracta de partitures que anomenem del "so", una vegada ha fet el seu "gir", cap al "so" pur, lluny de la paraula convencional i de la música convencional.

Aquestes partitures que fan servir els polipoetes de Barcelona per recitar són construïdes amb diferents tipografies i, sobretot, de diferents mides. Expressen "sons" que es repeteixen fins a l'infinit, segons el "so" que es vulgui allargar o no. Podrien també recordar els cal·ligrames que fa Stéphane Mallarmé al seu poema *Le Hasard (L'atzar)*, que presentem a continuació en aquest capítol.

Una comparativa entre els cal·ligrames de la Història i un poema fet en homenatge a Xavier Sabater

D'aquesta manera, ens trobem amb "sons" que inicien un poema i que formen part del seu "fil conductor" per les seves repeticions, tant escrites com bucals. Per exemple, vegem la partitura del poema que li vaig dedicar a Xavier Sabater en homenatge a la seva mort:

"SAB, SAB, SAP,
SABA, SABA, SABA, SABA,
SAaaBAaaTEeeeeerrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr;
SaaaaABbbbbbbAaaaaTEeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeRrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr;
Sabaaaaaaateeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeerrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr.
sabater, sabater, sabater, sabater, sabater".

En aquest polipoema barceloní s'entén, segons les grandàries de les seves lletres, la seva situació i l'ús de les majúscules i les minúscules, que en primer lloc la síl·laba SAB s'hauria de pronunciar segons un sol "so". I que la segona: "SABA" amb dos "sons" separats. Un cop arribats al nom propi, s'entén visualment, en el polipoema, que es pronunciaria, segons els sons, però allargant o repetint cada so segons es repeteixen les lletres en el poema. Les repeticions podrien ser infinites i finalment, el nom propi del poeta va ser pronunciat de manera ràpida i segons el seu "so" un sol cop. Tot gravat i al fer-ho sonar aprofitar per recitar alhora.

D'aquesta manera, si observem només la part visual del poema, veiem que els "sons" es reparteixen pel full, deixant que els espais blancs formin part del mateix poema com alguns cal·ligrames del Barroc o del segle XIX. O, per exemple, el cal·ligrama de Lewis Carroll anomenat *Sense títol* (1832-1898) que representa la cua d'un ratolí en moviment. En aquest cal·ligrama, de la mateixa manera que en el cal·ligrama *Sabater*, les grafies s'intercalen entre els espais buits del full, fent formes que ens poden evocar ratolins o les corbes de les carreteres...

Les lletres del polipoema barceloní no haurien necessàriament d'estar alineades a l'esquerra o dreta. Podrien, simplement, "vagat" pel full amb llibertat. Sota cada so, en la partitura, hi poden haver símbols i indicacions de com s'ha de pronunciar i podrien estar impreses en colors. No seria necessari cap nom complet ni cap nom propi per fer el polipoema.

La gravetat de la veu o el seu to baix, greu o agut, també podria estar representat per algun signe. O a l'inrevés, les lletres o "sons" poden estar repartides pel full segons els seus equilibris estètics per ser pronunciades segons el que entengui el polipoeta *performer* barceloní que ho ha de fer, amb la qual cosa, les partitures que els *performers* polipoètics de Barcelona fan servir per recitar a les seves *performances*, es pot considerar que són cal·ligrames purs. Però afegiria que són creades no només pel seu equilibri i composició visual, sinó per l'expressivitat i equilibri del seu "so", del so que tenen al ser recitades.

Perquè el "so" en la Polipoesia de Barcelona ha fet un "gir" de 180 graus. Ja no pertany a la música ni a les paraules convencionals. El "so polipoètic barceloní" pertany a la idea, al sentiment i a la creativitat dels artistes polipoètics barcelonins i *Performers* de la nostra ciutat. Es tracta d'un so que surt de l'eix del seu cos i que, quan vibra, en manipula els moviments, fent que es fusionin, en un sol poeta, els conceptes compositius i visuals de so i a la vegada de cal·ligrama o poema visual...

2. 1. 2. La poesia visual de Stéphane Mallarmé

Stéphane Mallarmé va crear una obra poètica que renovà la poesia del moment (1897). En un principi va estar influenciat per Charles Baudelaire, entre d'altres; va desenvolupar ell sol una obra, breu però ambiciosa, que influencià poetes i artistes fins a l'actualitat. A final del segle XIX, va renovar la poesia fins a fer-la entrar a la modernitat. Va descobrir que, si el punt de partida per fer un poema és el "no-res", el poema pot esdevenir ideal. Aquesta manera surrealista de fer funcionar el poema, la posa la pràctica mitjançant el ritme, la sintaxi i un

vocabulari rar personal. Mallarmé crea una llengua pròpia en la qual el poema esdevé un món tancat en si mateix i el seu sentit neix de la seva ressonància. El vers esdevé color, música i riquesa de sensacions...

La Polipoesia de Barcelona també fa seva la ressonància onírica que tenen els poemes de Stéphane Mallarmé sobretot a partir també del "no-res", posant a la pràctica vocabularis relacionats amb la protesta social, revolucionaris i provocadors, amb les mateixes tècniques de ritmes, vocabulari personal que aporta cada polipoeta barceloní de la nostra terra a la sintaxi tan "rara" del cal·ligrama. Per això, i perquè els polipoetes de Barcelona s'influeixen de molts més estils, com veurem, creen un vocabulari també personal que només és d'ells.

2. 1. 3. La conquesta de l'espai

Stéphane Mallarmé (1842-1898) va ser poeta i crític francès (segle XIX). Representa el simbolisme francès. Es va anticipar a les avantguardes que determinarien el següent segle. Amb Stéphane Mallarmé la desemantització de la paraula és un fet tangible. Perquè, en la seva poesia, es produeix la ruptura entre el vincle fònic i visual i el seu significat conceptual. Stéphane Mallarmé publica el seu poema: *Un coup de dés a mais n'abolira le hasard* (1987). En aquest poema, tan revolucionari s'allibera la paraula:

"La esclavitud que el significado exigía." (citació 6)

Stéphane Mallarmé en aquest poema que presentem situa la paraula en el mateix lloc que té l'espai buit del paper sobre el qual escrivim. Amb Stéphane Mallarmé ens trobem a l'inici "oficial" de l'escriptura experimental moderna. Fernando Millán diu:

"Poesia es fa amb paraules, no amb idees." (citació 7)

Durant anys, les seves vetllades literàries van ser considerades el centre de la vida intel·lectual parisenca. Entre d'altres, Paül Valéry, Claude Debussy (1962), José Lezama Lima (poeta cubà), i diu d'ell Bartolomé Ferrando:

"L'obra disposa d'una sintaxi oberta, a on el silenci blanc juga un paper amb el so de la paraula, i rebutja la seva sonoritat amb l'espai de la pàgina i de l'univers." (citació 8)

Bartolomé Ferrando ens vol dir en la primera ratlla de la citació que la sintaxi d'aquesta obra del poeta Stéphane Mallarmé és oberta i, continua dient, que el "*silenci blanc*" es refereix a l'espai del paper que en el silenci és blanc. Diu que el silenci juga un paper amb el so de la paraula. Fins aquí Bartolomé Ferrando ens està dient que el silenci i el so van units. Després ens diu, de manera poètica i críptica, que l'espai de la pàgina fa un so que s'uneix al de l'univers. En aquesta citació, Bartolomé Ferrando fa poesia de les paraules que transforma en poètiques. Es tracta de paraules convencionals, però ell les converteix en poètica per la manera que sap moure-les per no perdre el sentit de la idea del que vol dir i, alhora, situar-les al full en l'ordre que el seu cor li dicta.

"[...] és, amb Arthur Rimbaud, un dels grans centres de polarització poètics, situat en l'inici de la poesia contemporània i una de les aptituds més enigmàtiques i poderoses que existeixen en la història de les imatges. Les seves pàgines i la remor dels seus sons seran algun dia aïllats per ser llegits pels Déus." (citació 9)

La citació diu que Stéphane Mallarmé, junt amb Arthur Rimbaud, en les seves obres és on més es polaritza la poesia no convencional del seu temps, que és a l'inici de la poesia contemporània i que es tracta, així mateix, de poesies enigmàtiques i poderoses, no només com a contingut, sinó que aquest poder abraça també el de les imatges. Afegeix que seran llegits pels déus. En aquest missatge el que ens volen fer entendre és que aquests autors ja treballaven unint els sons amb les imatges, en aquell temps, la qual cosa és sorprenent. El poder d'aquestes imatges que tenen so ens fa veure que és tan gran (ara fa una paradoxa) que

despertarà l'atenció dels déus, per això presentem el pròxim poema de Stéphane Mallarmé anomenat *Instància*:

"La cabellera vuela... La sombra amenazaba... La tumba de Edgar Poe, Las cuatro estaciones. Las ventanas, Salud, Santa, Soneto, Una negra." (citació 10)"

Stéphane Mallarmé, en aquest poema, situa a la primera línia una desemantització en la paraula "vuelo". Perquè la cabellera no "vola", sinó que viu en present el verb i diu "vuelo". Les altres quatre línies comencen amb la lletra "L", però transporten al lector amb molts llocs insospitats. I la repetició de la síl·laba "Sa", per dir alguna cosa dispersa, representa la repetició que es fa servir avui la Polipoesia de Barcelona.

El poema finalitza amb una frase contundent i clara: "Una negra". L'aspecte formal d'aquest sonet és el d'una combinació de paraules, però que transporten el lector a escoltar-ne el so. Es tracta d'un poema que no conté una sintaxi i ritmes clàssics, ja que se salta les normes convencionals. Stéphane Mallarmé cita les frases i les paraules de manera que sembla accidental, per relacionar-les sobretot amb el seu so al ser llegides. Del fil conductor del poema degut a Stéphane Mallarmé es pot deduir que disposa d'una idea central. I com podem veure, a la vegada, els sons de les paraules tenen una música ritmada entre si que les fa vibrar de manera universal.

Desemantització de la paraula a partir de Stéphane Mallarmé

Amb Stéphane Mallarmé, la "suggestió" passa a ser el fonament de la poètica antirealista i converteix el simbolisme en un surrealisme visual, literari i fins i tot impressionista. Per aconseguir tot això, els seus poemes són cal·ligrames que compon de manera lliure. Ell reparteix les paraules sobre el full de paper, tenint en compte tant el fons com la figura que s'esdevé dels seus cal·ligrames lliures.

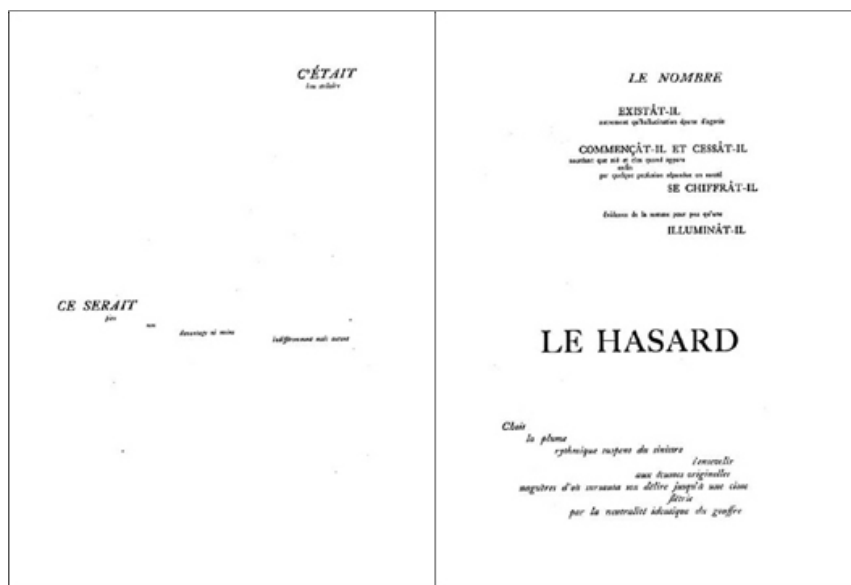
Per això, el fons del full adopta la mateixa importància que el text de les lletres. Entre els autors que el van influir trobem Rainer Maria Rilke, Paul Valéry i Guillaume Apollinaire. Aquest va rebre una influència significativa de l'autor Stéphane Mallarmé, sobretot va ser qui va inventar fer una escriptura visual que hauria d'emmarcar el sentit material de les paraules.

Aquests mots tindrien un significat concret a partir de la seva distribució en el full de paper. El ritme dels mateixos i el seu concepte d'espacialitat, amb els seus contrastos tipogràfics, van influir decisivament poetes i artistes del moment, contemporanis i a les generacions posteriors.

A partir d'aquell moment, els poetes van considerar les diferents i variades possibilitats que tindrien les paraules segons com estarien situades en un full de paper, per primera vegada. A partir d'aquesta influència (1914), Guillaume Apollinaire escriu el seu poema (cal·ligrama): // *pleut* que en francès vol dir: "Plou". Es tracta d'un poema que conté en el seu eix central paraules que, visualment, mimetitzen la pluja.

Michel Foucault ens diu que "el cal·ligrama allotja els enunciats en l'espai de la figura, i fa dir al text el que representa el dibuix." (citació 11) En aquest sentit, en el cal·ligrama de l'autor Stéphane Mallarmé, es perpetua el significat de la paraula, la qual cosa és digne de tenir en compte, perquè el contingut dicta la forma espacial del poema.

D'aquesta forma de treballar s'extreu el contingut del cal·ligrama que subratlla el vincle entre el que és llegible i el que és visible que hi ha imprès en el full de paper. Exalta les possibilitats de la paraula, segons el seu significat, que està vinculat a l'aspecte visual del signe gràfic.



* Imatge 19: MALLARMÉ, Stéphane. Poema: *L'atzar*. Extreta de <https://www.google.es/webhp?sourceid=el>. Consulta : dia 25 d'agost de 2016 a les 7 de la tarda

Stéphane Mallarmé en el poema *Le Hasard (L'atzar)* ens mostra que la paraula escrita inicia la seva emancipació semàntica des del punt de vista visual: crea un diàleg dinàmic entre el que és verbal i el que és icònic, la qual cosa s'observa també a les propostes d'experimentació poètica de les avantguardes posteriors. Aquests són aspectes que trobarem sobretot a les propostes poètiques de l'avantgardista Marius de Zayas (1880-1981). En aquest poema *Le Hasard*, d'egut a Stéphane Mallarmé, disposa només de dues paraules en lletres de major mida que funcionen com una rel, que fa de punt focal. D'aquest punt neixen la resta de les oracions que descriuen aspectes de l'atzar. La sintaxi tradicional es trenca. En aquest poema es desconeix la intenció precisa del text, però són frases que s'acaben llegint a l'atzar, sense cap fórmula que suggereixi un ordre específic. La disposició de les paraules contradia la distribució convencional; la ruptura genera no sols una escriptura irregular, en el sentit tradicional, sinó que també genera una lectura similar, perquè s'atorga la major importància a la visualitat de les paraules en l'espai, suggerint que elles tenen una finalitat en si mateixes.

Una comparativa entre la sintaxi del poeta Stéphane Mallarmé i la sintaxi de Filippo Tommaso Marinetti

És important observar que Stéphane Mallarmé influeix Filippo Tommaso Marinetti i Francis Picabia (1914). Cal pensar en la relació humana que tenien aquests dos últims personatges, entre si; sobretot per poder entendre la fusió dels pensaments que, entrecreuat, els portarà a fer passos endavant en les seves idees, durant les seves converses. I tot això ens pot donar pistes de la manera com ells entenen aquesta forma de compondre poemes: lliure. A partir del moment en què aquests artistes esmentats van relacionar-se i van poder conversar junts, la poesia que fan plegats es centra a accentuar el signe lingüístic en un context al qual els poetes li donaven un sentit espacial. La idea que predomina al grup és deixar de costat el significat semàntic de les paraules per aconseguir fer més significativa la composició de les lletres en l'espai.

Le Coup de Dés d' Stéphane Mallarmé

Aquest poema va suposar una innovació grandiosa (1897), perquè la tipografia es va convertir en l'element principal de les avantguardes del segle XX, ja que va ser el material visual dels poetes i pintors com Filippo Tommaso Marinetti (*Paraules en llibertat...*) i Fortunato Depero... O Dadaistes com Hugo Ball (*Karawane*) o Raoul Hausmann (poemes optofonètics...) o Kurt Schwitters (*Merz*).

E. E. Cummings i el grup brasiler "Noigandres" de Sao Paulo (amb artistes brasilers com Haroldo de Campos, Décio Pignatari i Augusto de Campos) que són els precedents de gran part de la poesia visual creada fins als nostres dies (John Cage, Joan Brossa, Wolf Vostell, Fernando Millán, Julio Campal, Carles Santos, Bartolomé Ferrando, Giovanni Fontana...)

Relació entre Stéphane Mallarmé, Raoul Hausmann i Kurt Schwitters

La Polipoesia de Barcelona se serveix dels "grafemes i els fonemes", com hem vist, per transgredir el sentit semàntic de les paraules i inventar jocs on aquestes desapareguin, i ho fa des de l'aparició de la tipografia. Va ser Filippo Tommaso Marinetti amb les seves paraules en llibertat qui va trobar nous tipus de lletra impresa de l'època donant un protagonisme gràfic a les paraules, dotant-les, a la vegada, tant d'imatges visuals com de sonoritats múltiples. En aquest sentit, la poètica posterior es veu influïda per Filippo Tommaso Marinetti, i per exemple, podem citar les creacions tipogràfiques de Zaum (citació 12) i la poesia conseqüent de Kurt Schwitters.

Stéphane Mallarmé es va anticipar al seu temps, fins i tot a les primeres avantguardes històriques, perquè la seva manera de compondre un poema va ser sempre lliure. Però, el que el fa precursor és com treballa els seus poemes a través del que pensa i com fa la seva estructura per dir el que vol dir: ell "llença" una idea o paraula sobre un full a l'atzar i després compon la resta del poema en funció de com s'ha iniciat. La direcció de les línies i la seva col·locació en la composició tipogràfica del full, la pensa o la treballa com una unitat entre el pes visual del poema gràfic i el pes visual de la resta del full en blanc.

Aquesta manera de compondre gràficament era inèdita fins aquells moments, però es va anar imposant a través del temps fins a ser la forma en què els artistes de les avantguardes històriques componien. Ell va influir la "Gran pintura", que, a les avantguardes històriques va contenir poemes gràfics integrats a l'amalgama de textures físiques que utilitzaven els artistes pintors.

Ha influït la Polipoesia visual i fònica dels nostres dies, aquest eixamplament i disminució de les tipografies de les paraules que utilitza i que fa servir Stéphane Mallarmé per compondre visualment. Podríem també dir que, a una altra escala, és la mateixa que ha fet servir sempre el nostre malaurat Joan Brossa per fer la seva poesia visual experimental.

2. 2. CONSIDERACIONS PRÈVIES

L'art del segle XX no va néixer dels trencaments visuals d'alguns observadors superficials de les obres d'art que s'exposen als museus. Les avantguardes històriques no van sorgir de manera banal. Hi va haver una sèrie de raons històriques i ideològiques que van conduir l'art cap al camí de les avantguardes. La ruptura que representen aquestes avantguardes amb el passat exemplifica el trencament de la unitat espiritual i cultural que es vivia en el moment. Les avantguardes van esclatar de l'interior d'aquesta unitat com un nou art.

A Europa, al segle XIX es van experimentar tendències de revolució de fons, les quals van crear el pensament literari, filosòfic i polític, l'acció dels intel·lectuals, i la producció artística. Lewis Naimier diu al respecte:

"[...] diferencias de lengua y de raza, así como de nivel político, social y económico de los países afectados; pero en esta época el denominador común era ideológico, e incluso literario, y en el mundo intelectual del continente europeo había una unidad y una cohesión fundamentales, como suele darse en los períodos culminantes de su desarrollo espiritual..." (citació 13).

El que Lewis Namier vol dir és que la revolució de les avantguardes no va venir per cap guerra com tantes d'altres, sinó que va ser el resultat de trenta anys de pau mantinguda sobre

bases contrarevolucionàries. En aquests trenta anys abans de l'any 1848 hi va haver moltes idees i sentiments que s'havien afermat a partir de la Revolució Francesa. Són moments en què les idees de llibertat, progrés i anarquisme del poble comencen a construir uns eixos que són la concepció de revolució del segle XIX. Fins i tot Philippe Chennevières, escriu sobre el febrer del 1848:

"[...] mi amigo Charles Baudelaire caminaba entre los insurgentes con el fusil al hombro. Jamás tantos poetas i literatos se mezclaron de tal manera con una revolución..." (citació 14)

Philippe Chennevières vol dir que va ser una revolució dels intel·lectuals i del poble junts. Ell entenia que en els cercles burgesos, que va ser on va afectar més la força revolucionària popular, és on es va anar consolidant la idea que tan bé van entendre els intel·lectuals del moment: *que el poble és un element decisiu per la història moderna*.

Però el que volem que quedi clar és que d'aquesta "*unitat cultural, política i històrica*" que tenien les forces burgeses entorn al 1848 és d'on sorgeix la "crisi" que provoca la ruptura amb el passat. I d'aquest trencament va néixer el pensament contemporani del poble i dels intel·lectuals que va ser el que va consolidar les primeres avantguardes històriques que coneixem.

L'inici de la "crisi" (1871) es pot situar en els tràgics esdeveniments de la Comuna de París, perquè és una de les últimes ocasions en què artistes, escriptors i poetes participen en una acció política tant important. El 15 d'abril, Courbet va fer una crida als artistes, al gran amfiteatre de la facultat de Medicina de París, que es va omplir de pintors i escultors, entre els quals hi havia Honoré Daumier, Camille Manet... Els artistes es van adherir a la Comuna per combatre-hi. A més a més, dels científics, els actors, els músics, els estudiants, els escriptors i els poetes. Entre els escriptors hi podem trobar Jean Nicolas Arthur Rimbaud, Eugène Vermersch, Paul Verlaine...

"La Comuna va acabar amb els assassinats de les tropes de Thiers; i en l'afer hi van morir afusellats trenta mil parisencs." (citació 15)

La derrota de la Comuna de París (1848) i la resta de revolucions burgeses d'Europa (França, Bèlgica, Holanda, Alemanya i Itàlia, fins arribar a l'absolutisme de la Santa Aliança que va aconseguir la pau fins el 1848), van provocar violència i trauma en molts intel·lectuals que es van sentir somoguts pels fets polítics. Aquella "crisi" va ser la causant de la discòrdia general i les fractures socials es van generalitzar. Es va consumir una ruptura de la unitat que tenia el segle XIX que va durar llargs anys. També podem assegurar que l'art i la cultura van quedar dominats fins als nostres dies per aquests fets.

Així doncs, l'art oficial burgès, que representa el poder, decau i la burgesia es fa conscient que tot el seu esforç per mantenir-se es torna contra si mateixa. A partir d'aquell moment, l'art oficial va tenir una funció celebradora i va cobrir amb un vel d'agradable hipocresia les "coses" desagradables. Aquest art "oficial" es va difondre pel mercat de la cultura, però és a partir dels anys immediats a l'any 1948 quan els artistes més sensibles reaccionen, aquells a qui havien torbat profundament les idees revolucionàries.

El ministre francès León Faucher institueix l'any 1851 premis per obres teatrals de la classe treballadora. Propaga idees "sanes" i "bons exemples". I el poeta Charles Baudelaire protesta violentament contra aquest afer dient:

"[...] Los premios académicos –escriu–, los premios de la virtud, las condecoraciones, todos estos inventos del diablo, fomentan la hipocresía y frenan los impulsos espontáneos de un corazón libre [...] En un premio oficial hay algo que hiere al hombre y a la humanidad y

ofusca el poder de la virtut [...] Nunca sería amigo de un hombre que hubiera ganado un premio a la virtud; tendría miedo a encontrar en él a un tirano implacable." (citació 16)

El que vol dir Charles Baudelaire és que a partir d'aquell moment s'estableix una "cultura oficial" i una altra cultura al marge de l'autoritat i de la burgesia, que és a la qual ell dóna suport. D'aquesta cultura al "marge", de la cultura "no oficial", és de la que parlarem en aquest capítol per poder esbrinar el perquè va sorgir aquesta manera nova de cultura. I també perquè a Barcelona, durant els anys 1990-2000, també sorgeix una cultura similarment al marge de la cultura "oficial", que és la nostra Polipoesia de Barcelona.

El 2 de desembre del mateix any, Lluís Napoleó instaura una nova república i Charles Baudelaire torna a escriure:

"[...] No me ha visto votar [...] a mí no me interesa [...] Si hubiese podido votar no hubiera hecho otra cosa que votarme a mí mismo. ¿Es que acaso el porvenir pertenece a los hombres desclasados?" (citació 17)

Charles Baudelaire no vota i escriu als dirigents per dir-los-ho. Aquest fet ja és una acció revolucionària. A partir d'aquell moment la poesia ja no descriurà les virtuts heroiques i socials dels governants del moment. Es transformarà en gest i denúncia. Arthur Rimbaud escriu: *"[...] Yo no entiendo de leyes, yo no tengo sentido moral. Yo soy un bruto"*.

Aquestes paraules, tant irracionals, les pronuncia Arthur Rimbaud, que escriu d'aquesta manera per allunyar-se d'aquesta societat que sent com a molt feixuga i que no suporta. Ho fa per evadir-se del que està passant.

Aquesta irracionalitat salvatge que mou Arthur Rimbaud també afecta d'altres artistes com per exemple Paul Gauguin. Recordem que el mite del salvatge, especialment en la cultura francesa, i que inunda tot el segle XVIII, està ple d'aquesta rebel·lia. A la Il·lustració el concepte de "salvatge" era un terme dirigit contra les constriccions feudals, contra la moral superficial i contra tot el que anava contra la naturalitat de l'home. L'home natural de Jean-Jacques Rousseau (citació 18) era la integració del mite del bon salvatge. A la Revolució Francesa (1789) la reflexió sobre l'Emili de Jean-Jacques Rousseau (1879):

"[...] forma part de la Constitució Revolucionària." (citació 19)

El 1790 es proclamen els *Drets de l'Home* i *"[...] s'abolix l'esclavitud en tots els terrenys de França, en totes les seves colònies, per l'eternitat dels temps..."* (citació 20)

I al segon paràgraf de la pàgina 52 del llibre diu: *"En la Revolución Francesa el estado vislumbrado por Jean-Jacques Rousseau se realizó incluso en la Constitución revolucionaria"*. (citació 20. 1)

De Micheli, amb això ens vol dir que Jean-Jacques Rousseau va intuir el que s'esdevindria a la Revolució Francesa, perquè l'abolició de l'esclavitud és una conseqüència de l'aplicació dels drets fonamentals de l'home (Revolució Francesa, 1789). A partir d'aquell moment el mite del "bon salvatge" va evolucionar cap a una visió natural i exòtica de la realitat. Stéphane Mallarmé diu:

"Yo partiré. Bajel que meces tu arboladura, leva anclas hacia una naturaleza exótica." (citació 21)

Stéphane Mallarmé (1842-1898) camina del salvatgisme irracional cap a l'exotisme i marca més endavant un precedent "Polipoètic barceloní" amb el seu poema *Le hasard*, com hem vist. De la mateixa manera, Paül Gauguin (1848-1903) i Stéphane Mallarmé (1842-1898) van criticar i denunciar les injustícies:

"Una societat criminal i desorganitzada." (citació 22)

Paul Gauguin intenta fugir del desori de diverses maneres. Una, l'espiritualitat en les seves estances a Bretanya, i l'altra el primitivisme amb els seus viatges a Tahití. Escriví al seu amic Émile Schuffenecker (1829-1907), amb qui coincideix durant 44 anys, i li diu: "[...] *yo amo Bretaña, en ella encuentro lo salvaje, lo primitivo*". I ho diu perquè de tota França, Bretanya era la menys civilitzada i la més elemental.

Val la pena observar com es desenvolupen els fets cap al salvatgisme o primitivisme natural que més endavant veurem en la Polipoesia de Barcelona. Perquè el que segueix ho escrivia Paul Gauguin abans de marxar a les illes d'Oceania, a Tahití. Allà és on creu haver trobat un paradís d'innocència naturalista i mística. Ell vol purificar-se i a la seva memòria vénen les lectures il·lustrades de l'*Emili* de Jean-Jacques Rousseau i escriu:

"[...] *La educación de Emilio [...] Es la cadena más pesada que el hombre haya querido romper [...] aquí todo se me ha hecho claro y sé mirar estas cosas con serenidad [...] La civilización me abandona [...] Empiezo a pensar con sencillez [...] tengo todos los gozos de la vida libre, animal i humana [...] entro en la Naturaleza...*" i a la porta de casa seva va escriure: "*Te faruru*" que vol dir: "Aquí es fa l'amor". Paul Gauguin es rebel·la contra els missioners i diu als habitants salvatges: "*No necesitáis ninguna escuela; la escuela es la Naturaleza...*" (citació: 23)

Paul Gauguin en totes aquestes expressions es volia evadir de la superficialitat i la seva actitud té un motiu i una finalitat: superar en la vida de l'art l'alineament de l'home tal com estava immers a la societat en aquells moments.... L'experiència de Paul Gauguin és la de molts altres artistes com Vasili Kandinski (1866-1944), que marxa a Àfrica; Emil Nolde (1867-1956) als mars del Sud i al Japó, Max Pechstein (1881-1955) a les illes Palaos, a la Xina i a l'Índia; Mac Chagall (1887-1985) al Brasil; Paul Klee (1879-1940) i August Macke (1887-1914) a Tunis; Ernst Barlach (1870-1938) als barris pobres de la Rússia Meridional. Uns altres escolliran el suïcidi com Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) o Wilhelm Lehmbruck (1881-1919)... Però molts escriptors i poetes també fugen de la civilització de moltes maneres diverses com Paul Eluard (1895-1952), que intenta seguir les petjades de Paul Gauguin...

En tots aquests artistes, el mite del salvatge i del que és primitiu, forma part d'una lluita per salvar-se a si mateixos, perquè del que es volen salvar és del fet que la seva felicitat estigui dins de la falsedat. Volen ser feliços a partir del fet que la seva pròpia naturalesa visqui fora de la hipocresia, dels convencionalismes i la corrupció. I és que els ideals de la revolució no van canviar tant Europa i calia buscar fora de les seves fronteres una esperança. Diu Arthur Rimbaud (1854-1891) al respecte:

"*La auténtica vida está ausente, nosotros no estamos en el mundo.*" (citació 25)

Amb aquesta frase Arthur Rimbaud declara les dificultats que tenen els artistes per ser honestos amb si mateixos, per poder viure en la veritat íntima de la seva consciència i així poder fer un art autèntic. Per això cal reflexionar sobre que gran part de les avantguardes artístiques europees tenen el seu origen en aquesta situació: abandonar el terreny banal i trobar-ne un altre per trasplantar-hi les arrels i així aconseguir l'autenticitat. Per tot això veiem que existeix un ànima de les avantguardes que és revolucionària i que és autèntica.

L'existència d'aquesta ànima revolucionària es farà evident cada vegada que un artista d'avantguarda trobi les seves pròpies arrels en un terreny històric novament propici per tornar la confiança en la veritat a l'artista.

I encara que l'exotisme de Paul Gauguin (1848-1903), la protesta de Vincent van Gogh (1853-1890) i el moralisme de Edvard Munch (1863-1944) són lluny de l'eufòria de Filippo

Tommaso Marinetti (1876-1944), és en aquest estat de protesta i rebel·lia individual i col·lectiva, en aquesta repulsió activa on la radicalitat es crea. I és en aquesta actitud polèmica, vinculada a específiques condicions històriques on els artistes aprofundeixen en les seves arrels poètiques de les avantguardes històriques de les quals en parlarem tot seguit. Arthur Rimbaud (1854-1891) escrivia:

"[...] me gustaban las pinturas idiotas, los decorados de los saltimbanquis, las ilustraciones populares; [...] el latín de iglesia, los libros eróticos sin ortografía; [...] los cuentos de hadas, los libros para niños [...] los estribillos [...] los ritmos ingenuos." (citació 26)

Són aquests conceptes dispersos que a la vegada evidenciaven una diversitat cultural, ubicada a les arrels de la cultura popular, perquè ell ja estava immers en aquesta exigència que naixia de les condicions de la situació. Potser aquesta confessió escrita d'Arthur Rimbaud fos una formulació poètica que va marcar l'èxit dels pintors i els escultors que el van seguir, perquè a partir de llavors, a poc a poc, els artistes eren empleats, barbers, mariners, tenders, camperols o guardes municipals que feien el seu art per gust, però no per diners. El seu art quedava preservat del negoci, del mercat, estava al marge de les decisions dels governs.

Aquesta orientació arriba a França i a tot Europa. I comença l'època en la qual els artistes comencen a ser individuals. I és als voltants del 1907 que Henri Matisse compra a una boutique anomenada De Heyman, al carrer de Rennes de París, un "fetitxe africà" pel seu interès per allò que és primitiu. En aquells moments els objectes d'Oceania o de la Polinèsia s'anomenaven "objectes o pintures negres" o pintures primitives. En realitat era la mateixa obsessió de trobar la veritat en la irracionalitat de lo salvatge i primitiu. Però el que comptava era una visió nova que reflectia el mateix: un ànima col·lectiva lliure de l'esclavitud civil.

En tot cas, la influència d'aquest art va ser una de les més llargues en el temps, sobretot per l'interès que va despertar en determinats poetes que van sobresortir en l'avantguarda europea i en la qual van tenir un paper important. I ens estem referint a Guillaume Apollinaire (1880-1918) i a Tristan Tzara (1896-1963).

El primer en escriure sobre aquestes escultures salvatges va ser Guillaume Apollinaire en un catàleg d'una exposició que va organitzar Paul Guillaume (1913), que va ser el primer marxant d'aquesta mena d'art. Però ell es va limitar a comentar-ne la part formal. En canvi, va ser Tristan Tzara qui (1917-1989) va insistir en el significat poètic d'aquelles escultures íntimament lligades amb una concepció pròpia del món "d'aquells artistes primitius i dels pobles als quals pertanyia." (citació 27)

El primitivisme és una constant en la història dels artistes que volen fer un art sincer o en els que volen dir la veritat del que senten, perquè hi troben l'origen i l'única manera de poder dir el que pensen de forma autèntica. Per això aquesta interpretació irracional i salvatge no podia deixar d'estar feta també pels dadaïstes (1916). I el fet que els dadaïstes (1916) volguessin fer-se salvatges podia estar influenciat, entre d'altres aspectes, per Arthur Rimbaud (1854-1891), que uns anys abans escrivia aquestes lletres on es materialitzen aquests aspectes:

"Ojo: botón, ábrete ancho, redondo, agudo, para penetrar mis huesos y mi fe. [...] La boca contiene la potencia de la obscuridad, sustancia invisible bondad, pavor, sabiduría, creación, fuego." (citació 28)

En aquestes ratlles Arthur Rimbaud descompon el llenguatge per fer entendre al lector que el llenguatge convencional està lluny del primitivisme i que, si el que es busca és dir un missatge que respongui amb alguna veritat humana, haurà de ser a partir de la descomposició de la gramàtica existent i de buscar la poesia només en la paraula aïllada, no en la presó que representa l'estructura gramatical convencional i institucionalitzada d'una frase coneguda.

Es tractava d'aquesta irracionalitat salvatge, arcaisme o infantilisme que van fer al·lucinar als artistes de primers de segle de tota Europa com Fernand Léger (1881-1955), Pablo Picasso (1881-1973), Jacques Lipchitz (1891-1973), Amedeo Modigliani (1884-1920), Constantin Brancusi (1876-1957), Ernst Barlach (1870-1938), Eric Heckel (1883-1970), Max Pechstein (1881-1955), Emil Nolde (1867-1956), Paul Klee (1893-1983), Joan Miró (1893-1983)... I no era una qüestió banal o una extravagància el que els motivà, sinó un munt de motius que ells trobaven en aquest art, no només el primitivisme sinó la innocència, la puresa i la llunyania de la societat burgesa i les seves formes adquirides. Era una manera de portar endavant el pensament autèntic de la "veritat" en l'art.

Volien escandalitzar el burgès, gastar-li bromes pesades, posar-li "pals a les rodes"... fins arribar a fer fases que podrien dir-se d'agressivitat. I dels "signes" de la rebel·lió es va passar als moviments organitzats de la rebel·lió: el Futurisme, l'Expressionisme, el Dadaisme i el Surrealisme són els moviments "rebels" que s'articulen en un segon temps a partir d'aquestes premisses. I ens diu Mario De Micheli:

"La vida d'aquests moviments constitueix, precisament, la història de les avantguardes artístiques històriques modernes." citació 29)

Mario de Micheli vol dir que d'aquestes avantguardes és del que parlarem durant molts anys i recalca què les constitueixen aquests moviments, precisament. Per això és pel que nosaltres en parlarem a continuació, en aquest capítol. Per esbrinar el perquè s'hi conté el sentit del que volem presentar en aquesta tesi. I entenem que el sentit més profund és entendre d'on prové el "primitivisme irracional" amb què actuen els polipoetes barcelonins al fer la seva poesia performativa.

I el primer que observem és que els polipoetes barcelonins s'han influït d'aquestes avantguardes històriques i han anat més enllà. Han trencant el llenguatge, la paraula i han utilitzat el "so" de la seva veu, per expressar idees similars, pensaments que els porten a fer una forma d'art al marge del que és burgès. Es tracta d'un art irracional i salvatge que aconsegueix la llibertat i la veracitat que els seus predecessors buscaven. La diferència és que els seus antecessors marxaven a d'altres llocs o països i els polipoetes barcelonins fan reflexions o "viatges interiors" o psicològics sense moure's de la nostra ciutat. Fugides espirituals cap a les seves consciències que els porten a fer un art essencial i d'autèntica Polipoesia barcelonina.

I en segon lloc observem que la Polipoesia a Barcelona es basa principalment en el concepte de fragmentació, que vol dir descompondre el llenguatge quotidià en fragments que, en un altre moment, s'estructuren i articulen amb diferents tècniques de composició verbal o so. D'aquesta manera, el so ja no es relaciona només amb la música o el cant o el soroll de diferents estris originals, sinó que emprèn un camí innovador i infinit a partir del so irracional que viu dins de la personalitat que cada poeta integra en la seva manera de ser o fer l'art.

2. 2. 1. Esquema de Dick Higgins

He començat aquest apartat reproduint el savi esquema que va fer el personatge (component del moviment Fluxus) Dick Higgins, perquè hi apareixen aspectes cabdals per al tema que estem estudiant. Sobretot és perquè ell cita una sèrie de moviments que poden o tenen relació entre sí i que a més a més citem al llarg de la Tesi.

Dick Higgins ens parla a l'inici del seu esquema de la poesia concreta, perquè aquesta tracta del que és visual i del que és espacial, de la rima i el ritme en la poesia lírica. Els cal·ligrames d'aquesta mena de poesia són figures visuals, la major part: lletres que estan "fetes" de tipografies d'impremta. D'aquesta classe de poesia de la veu Polipoètica barcelonina per fer els seus poemes i les seves partitures.

A l'esquema, a la dreta, hi tenim el rètol: "Silenci-Art" i això vol dir que per Dick Higgins és tan important el so com el silenci, com en les variacions rítmiques polipoètiques dels polipoetes de Barcelona a on també hi ha silencis que formen part del polipoema. Fins i tot en les harmonies dissonants o atonals que fa servir la Polipoesia barcelonina també hi ha silencis, de la mateixa manera que en la repetició infinita de sons s'intercalen silencis.

Però en l'ús del so (principalment el produït per la veu humana) és a on trobem el factor que la caracteritza d'una forma particular i, com diu Dick Higgins, "el que determinarà el seu valor estètic i formal." (citació 30). El so també és el que integra la Polipoesia a Barcelona en forma de veu humana.

Per altra part, l'esquema no s'oblida de la "poesia visual" i la seva relació amb la poesia del so. Ens diu que la "poesia visual" que s'ha fet a Barcelona ha tingut so en ocasions, però no es tracta del so del que estem parlant quan ens referim a Polipoesia barcelonina.

A la dreta-centre de l'esquema hi trobem el rètol: l'Objecte-Músic, que en aquest cas es refereix als objectes que creen els artistes per fer poesia de manera semblant a la música. N'és un cas d'objecte-músical o l'instrument del so d'Arrigo Lora Totino que, a més de ser una trompeta, serveix per posar-hi aigua corrent, mentre ressona la música.

A la part de dalt a la dreta, l'esquema, ens parla també de *Sound Poetries* i es refereix al fet que la poesia del so és una forma artística de composició literària i musical, en la qual són en primer lloc els aspectes fonètics de la parla humana, el que compta, i en segon lloc els valors semàntics i sintàctics més convencionals (el vers sense paraules). Per definició, la poesia Sound està pensada principalment pel rendiment acústic.

Seguint amb la part dreta de l'esquema, hi trobem l'Action Music, que es refereix, com diu el nom, a les accions i performances que fan els músics. A La Papa de Xavier Sabater se n'han fet d'Action Music.

A sota mateix, al mateix esquema, Dick Higgins ens parla del "Graphic Music Notations", que és un aspecte comú en la notació gràfica des de temps molt antic. Sobretot per l'ús de símbols que transmeten informació als intèrprets sobre la peça que han de realitzar. Aquests símbols comencen a aparèixer en compositors d'avantguarda com: Mauricio Kagel (1931-2008), György Ligeti (1923-2006), Lannis Xenakis (1922-2001), així com en obres experimentals com les dels compositors Earle Brown (1926-2002), John Cage (1912-1992) o Morton Feldman (1926-1987)...

L'esquema de Dick Higgins finalitza la seva part "dreta-a baix" amb les paraules: "Dancer Theater" que, com diu el seu nom, és la dansa però concebuda com a teatre. En tenim un exemple amb la ballarina Loïe Fuller (1862-1928). Diu de Loïe Fuller, Stéphane Mallarmé:

"[...] la ballarina Loïe Fuller s'inventa la forma teatral de poesia per excel·lència..." (citació 31)

Dalt a l'esquerra de l'esquema de Dick Higgins trobem l'Art Mail, que tots coneixem i del que a La Papa en podem trobar el màxim exponent amb Manel Sousa. Aquest, al llarg de la seva vida, ha enviat poemes visuals fets en postals per tot el món. A l'actualitat les postals són al MACBA. El Mail Art és un art de protesta social sobretot per la situació de les galeries d'art al món.

Al costat del Mail Art hi trobem el Moviment Fluxus i concretament els objectes i el cinema amb la *performance*. L'art de la *performance* amb objectes el practica àmpliament a La Papa el poeta Joan Casellas i el cinema *performance* el practiquen gairebé tots els polipoetes barcelonins que hem citat en aquesta tesi. Es tracta del cinema projectat sobre el cos de les persones que fan les *performances* a l'escenari o també el cinema concebut com a

performance en si mateix. N'és un exemple l'últim vídeo de quatre hores de Xavier Sabater: *Para acabar de una vez por todas con el juicio de Dios*.

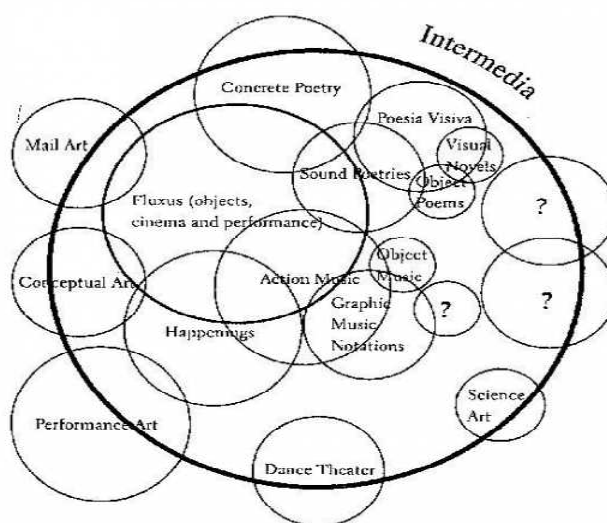
Seguint amb l'esquema de Dick Higgins, trobem el Conceptual Art que és tot l'art que emmarca el segle XX, amb figures com: Robert Rauschenberg (1925-2008), Jasper Jons (1930), Ives Klein (1928-1962)... Es tracta d'un art, que coneix sobretot la idea d'art, en el qual la conceptualització de l'obra és més important que l'obra mateixa. I en el que l'objecte cobra una gran preponderància sobretot en les *performances*...

Però Dick Higgins no s'oblida, en el seu esquema, de parlar-nos del *happening* i de la *performance* per concloure el tema. Perquè encara que la *performance* s'ha vingut fent des de fa temps, el que planteja Dick Higgins és una *performance* diferent, en podríem dir "poc superficial". M'explicaré: no es tracta que les persones facin *performances* i prou, sinó que els artistes de les diferents disciplines apliquin aquest concepte al que volen dir i a la seva manera d'expressar-se.

En realitat es tracta d'un esquema il·lustratiu i explicatiu molt didàctic i visual: dels contextos, antecedents i del punt de vista de com ha pogut néixer la influència intermèdia als nostres temps. I a nosaltres ens ha servit per saber d'on ha pogut esdevenir la *performance* de la nostra Polipoesia barcelonina. Vegem-ne l'esquema:

Intermedia Chart

Dick Higgins



* Imatge 20: FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta Performing y Momo. Monza. 2003; Esquema de Dick Higgins: "Intermedia Chart" (1995) extret de la reproducció feta al llibre a la pàgina: 348. a Molvena, Italy. 19 January, 1995. (citació 33)

El motiu pel qual hem citat aquest esquema al capítol, és en primer lloc, perquè l'ha posat un dels autors citats d'aquesta tesi al seu llibre *La voz en movimiento*. Giovanni Fontana és l'artista que ha aprofitat l'esquema per poder explicar el que ell fa i el que es fa a Itàlia.

Giovanni Fontana afegeix al significat de l'esquema el so i les noves tecnologies, o l'art tecnològic del so. Podríem dir que en l'ordre que segueix l'esquema hi podem veure reflectit també la posició del Moviment Fluxus respecte de l'art conceptual i respecte de les diferents arts que el componen, en relació amb la poesia visual (poesia visual), a la música, la dansa, els *happenings* i les *performances*, que tots sabem que integren, de manera essencial, qüestions molt properes a la Polipoesia barcelonina.

Una vegada aclarit el concepte de la influència del Moviment Fluxus a la Polipoesia de Barcelona direm que a l'actualitat hi ha un poeta que es diu Bartolomé Ferrando, que ens assegura que la "poesia del so" està fora de les diferents disciplines i que es podria situar entre la literatura i la música, nosaltres diem que, a pesar que la Polipoesia barcelonina gira entorn del "Gir del so" a Barcelona, absorbeix els recursos de les diferents arts, perquè, tal com diu Dick Higgins:

"[...] el so per si mateix té un valor estètic i formal." (citació 32)

Vol dir sobretot que pot estar a la vegada inclòs en el cos del *performer* i en les diferents arts i disciplines. Per Dick Higgins, la "poesia del so" és de dins cap fora i és a dins de les disciplines que s'ha manifestat a Barcelona i per això ha estat possible a la nostra ciutat. Gràcies a la Polipoesia que s'ha fet a Barcelona, aquesta mena de so poètic s'ha propiciat a partir del concepte de "gir del so", aspecte que és encara a l'actualitat un full en blanc en el qual podem dibuixar el que vulguem. El "gir del so" polipoètic barceloní ha fet possible l'alliberament de la paraula i la transformació d'aquesta a través del soroll. Les noves tecnologies hi han influït en gran manera com hem vist. En aquests moments tenim davant nostre un camí molt llarg per recórrer. Al mateix temps, hem pogut veure com la "poesia visual i del so" s'ha unit per sempre a la Polipoesia que es fa a Barcelona.

I és per tot això que Giovanni Fontana utilitza l'esquema de Dick Higgins (al seu llibre *La voz en movimiento*) per dir-nos que aquesta forma de so es dona en l'art intermèdia i que no és més que les diferents arts conceptuals juntes, com els *happenings*, la dansa, la *performance*, l'art d'acció, la música, el silenci, el Mail Art, la poesia visual. I Dick Higgins, en el seu esquema, deixa uns espais amb interrogants, en els quals no escriu res i ho fa perquè es tracta d'un gènere de poesia en constant evolució i creixement i, per això, deixa l'espai en blanc, pels possibles esdeveniments o moviments que es puguin donar en un futur, com ha estat el cas de l'Epigenètica o el de la Polipoesia a Barcelona.

Giovanni Fontana, amic de Xavier Sabater, com veurem, i transmissor de la seva Epigenètica a la Barcelona dels anys 1990-2000, comunica al seu amic les seves idees i aquest té la capacitat de poder reflectir en els 24 festivals internacionals de Polipoesia que organitza a Barcelona, aquesta Polipoesia que viu del "gir del so poètic" com una innovació a la nostra terra. Tot això ho hem vist a l'esquema de Dick Higgins fet a Molvena, (Itàlia) el dia 19 de juny de 1995 (citació 33. 1). L'esquema és anomenat per Giovanni Fontana, al seu llibre, com: "Dick Higgins, Intermedia Chart, 1995".

Giovanni Fontana entén que sense l'art intermèdia no existiria ni la poesia transmental, ni la seva Epigenètica, ni tampoc la Polipoesia barcelonina tal com l'entenem ara a Barcelona (perquè és una integració de les dos). Entre d'altres coses la Polipoesia barcelonina se serveix de l'art intermèdia i de les *noves tecnologies* que es donen a l'art conceptual, per sobreviure.

Ell reproduïx l'esquema de Dick Higgins per explicar la relació que ell veu entre l'art intermèdia i la poesia transmental, de la qual ell n'extreu la seva poesia Epigenètica. M'explicaré: per Giovanni Fontana la poesia transmental és la que prové de la ment, però traspasant tot el cos del poeta que s'expressa a través de l'art intermèdia.

A través d'aquest esquema, Giovanni Fontana fa un repàs pels anys 1950-2000 i determina que :

"Són els anys del magnetòfon comercial i els aparells estereofònics (inclòs el micròfon). Aquestes noves tecnologies aporten a les temporades vinents un futur 'postfonètic' per al desenvolupament de la poesia sonora. I és que l'evolució electrònica provoca un posterior salt de qualitat. Amb la difusió del personal informàtic i dels ordinadors, gradualment, s'han anat perfeccionant els softwares per a l'elaboració dels quadres sintètics que han pogut perfilar un nou horitzó acústic de la creativitat poètica." (citació 34)

En aquesta citació Giovanni Fontana ens parla de l'avenç que han representat les noves tecnologies per la poesia del so. Sense elles no es podria haver arribat a l'elaboració de sons tan diferents i mai escoltats abans. Es tracta de sons manipulats i trillats per les tecnologies a través dels poetes i que mai no havíem sentit. També les repeticions... augmentades pels programes de so del PC.

Sobretot Giovanni Fontana ens avança que hi haurà una poesia postfonètica referint-se al "gir" que donarà el so en la poesia sonora en un futur. Amb això ens està dient que està tot per fer i que el camí evolutiu del "gir del so" està just començant. Es tracta d'un camí nou que cada poeta farà evolucionar cap al lloc a on la seva poesia el porti. Fontana ens parla a continuació, en el seu text, dels "megapoemes", que s'aconsegueixen amb aquesta forma de so. Diu que es tracta de poemes fonètics entesos com a:

"[...] composicions asemàntiques que es componen d'una seqüència de fonemes, construïts des de l'articulació magmàtica del 'Flatus' i que es vocalitzen a través de la remor produïda per la parla, a través de la llengua, o de de la gola, excloent la pronunciació del fonema." (citació 35)

En aquesta citació Giovanni Fontana ens parla de la "composició bucal", però situada a la gola i a la llengua del poeta (1951). En aquest sentit es tracta d'una "composició bucal" totalment nova que, a més a més, brolla de l'interior del "flat" del poeta. Giovanni Fontana continua dient que és una forma de poesia que s'ha donat a Itàlia a partir dels anys seixanta i que el seu primer exponent ha estat Gil J. Wolman. Giovanni Fontana cita Pierre Schaeffer (1910-1995) com a precursor d'aquest tipus de poesia i John Cage (1912-1992) amb la seva composició "Music of Changes".

Per explicar millor l'esquema de Dick Higgins, Giovanni Fontana ens parla de la cronologia del panorama internacional dels anys 1950 fins al 2000 en els quals els moviments que s'especifiquen a l'esquema intervenen. Intentarem resumir i citar els aspectes més importants de la cronologia amb alguns comentaris sobre el tema. En primer lloc cal tenir en compte el *Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione*, del pintor Lucio Fontana (1899-1968). Citarem també d'Arthur Petronio (1897-1983) el seu *Manifest de la Plàstica Acústica de les Paraules Polifòniques*, fetes amb articulacions fonètiques, la "*verbophonia*". I també citarem el poeta François Dufrené (1930-1982) que trenca amb el lletrisme d'Isou (1925) i funda el grup "*Ultraletristi*", en el qual els poetes fan poemes basats en el so del crit sonor com a expressió del seu cos.

L'any 1955 Bernard Heidsieck compon *Poemes Partitures* (1928). En aquest punt cal pensar en Mimo Rotella (1918), Emilio Villa (1914-2003) amb el seu *Diciassete variazioni sutemi proposti per pura ideologia fonetica*. El 1918 es publica el *Manifesto della Poesia Epistaltica*. Tenim també Luciano Berio, amb *Studio di Fonologia della RAL*. El 1956 neix la *Música Estocàstica*, basada en el càlcul de probabilitats a l'ordenador inspirada en l'*Erratum musical de Duchamp*. El 1957, Henri Chopin (1922) amb els seus *Audio-Poemes* i el *Situacionisme de Guy-Ernest Debord* (1931-1994). Emilio Villa (1914-2003) publica "*Diciassete variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*."

El 1957 Henri Chopin (1922) fa *Audio-Poemes* jugant amb diferents velocitats a l'hora de recitar i el 1958 (neix l'Ultralletrisme) i es funda la revista *Cinquième Saison* (revista-disco). A l'església de Brion (1916-1986) es fa un concert de *Poemi Permutazionali* ("poemes tatxats" o "tatxisme fonètic") a càrrec de Ladislav Novak (1925-1999), basat en els anys que experimenta fent poemes directament des de la cinta magnetofònica. El mateix any Haroldo de Campos i Decio Pignatari (1953-58) fan la "*Verbovocovisuale*" amb comunicació no verbal i paraules virtuals.

1959-1960-1962. El 1959 surt el primer disc de *Poesia Sonora* a Colònia (1960) –en el qual s'inventa una veu determinada que no existeix– per Hans G. Hems. Carlo Belloti (1922)–

que fa *Poesia audiovisual*". El 1960 François Dufrène fa el *Festival d'Art d'Avantguarda*". El 1961 George Maciunas a Nova York fa una acció de pintura, música, escultura i teatre i un *Festival de Música Electrònica*. Pierre Garnier fa el seu *Souffe Manifest*.

El 1963 hi ha la *Biennal de París de Poesia Sonora* i Paul Pörtner (1925) fa un *Muntatge Sonor* derivat de la manipulació electrònica a partir del poema d'Stéphane Mallarmé: "*Coup de dés*". Isidore Isou publica el *Manifeste de la télescripto-peinture*. Monte Young i Jackson Mac Low i George Maciunas, junt amb John Cage, Dick Higgins, Yoko Ono... fan una *Antologia de Composicions Experimentals Aleatòries i Verbosonores*.

El 1964 a Torí s'instaura un estudi de "*Música electrònica*" amb Arrigo Lora Totino (1928) per la recerca de la "*Poesia Visual Sonora*". George Maciunas fa els concerts "*Fluxhall*" amb Nam June Paik i Dick Higgins Ben Patterson. Dick Higgins publica un informatiu al diari de Nova York que anomena: "*Something Else Press*".

Del 1965 al 1967 Naum June Paik (1953) fa el primer "*Vídeo d'Artista*" amb telecàmera portàtil. El 1966 Dick Higgins publica *Intermedia* a Nova York. Arrigo Lora Totino s'ocupa del monogràfic *Modulo* a Gènova. El 1967 el Festival "*Parole sui Muri*" a Fiumalbo, organitzat per Appennino Modense, està ple d'intervencions multidisciplinàries. S'inicia la publicació de la revista *Quindici*.

Del 1968 al 1971 el Centre Fylkingen i Museu d'Art Modern d'Estocolm (1936) organitza una *Segona Temporada* dedicada al *Text-sound composition*. Es tracta d'un centre dedicat a la recerca interdisciplinària. El 1936 John Giorno funda el *Giorno Poetry System Institute*, que fa produccions radiofòniques i treballa per l'escolta de la poesia telefònica. Arrigo Lora Totino fa *Il Liquimofono, congegno di Musica Liquida*. El 1969 John Cage publica *Notations*, que és un volum musical de "poesia d'acció". Adriano Spatola publica la primera edició del "*Verso la poesia Totale*" a Rumma a Salerno. El 1970 a Canadà es forma el grup de poesia sonora "*The Four Horsemen*" amb Paul Dutton (1946) i Rafael Barreto-Rivera (1947). John Cage escriu *62 Mesostics Re Merce Cuningham*, basada en el text del concert.

Del 1972 al 1977. El 1972 Adriano Spatola i Giulia Niccolai (1934) funden la revista *Tam-Tam*, que aviat és un punt de referència de la "poesia experimental internacional". Lily Greenham (1928) a Viena inaugura el *Lingual music* a on es fusiona la poesia fonètica i sonora també amb la *performance*. Anthony Gnazzo (1936) realitza el "*10 més 2:12*" i el publica per la *Ràdio Internacional*, el dedica a la *Poesia de Repetició* a la KPFA Radio. Lea Vergine publica *Il corpo come linguaggio*. Al 75 Julien Blein crea la revista *Doc (k)s*. El 1976 Demetrio Stratos publica *Metradora*, que és una revista de "recerca vocal". El 1977 Joseph Beuys (1921-1986), junt amb Nam June Paik, utilitzen la retransmissió per satèl·lit de la *Documenta de Kassel 62* per crear "poesia nova". La "poesia lineal" troba un nou espai a *Beat 72* a Roma. Sarenco funda el *Factotum-Art*.

Anys 1978 al 1987: L'any 1978 Adriano Spatola i Ivano Burani funden la revista *Baobab. Informazioni Fonetiche di Poesia*, una revista enregistrada en cassets. Arrigo Lora Totino fa l'*Antologia LP Futura*. El cicle de transmissió de ràdio RAI és: "*Fonosfera, segmenti, percorsi e dinamiche sonore in una proposta di laboratorio a cura di Armando Adolgo e Pinotto Fava*". És una construcció nova de l'alfabet que recupera el comportament del llenguatge però trencant-lo per fer uns sons que es podrien ubicar dins de les corrents d'avantguarda històrica del Futurisme. Són moments en què s'estableix una relació de col·laboració no només amb la Neo-avantguarda sinó també amb tot el concepte estètic, cinestèsic, mediàtic i polític del moment. Es fusionen l'*Strip-Art*, el videoart, el cinema experimental, la performance, el teatre i una quantitat immensa de possibilitats d'interaccionar entre les Arts.

Del 1987 al 1990: El 1979 a França Jean-Jackes Lebel organitza el primer Festival *Poliphonix*. A Itàlia Giovanni Fontana (1946) i Adriano Spatola organitzen una fugida de la *Ressenyà Internacional de la Poesia Visual i Fonètica* organitzant l'*Oggi Poesia Domani* que treballa a partir de la *performance*; hi intervenen Bernard Heidsieck, Julien Bleine, Arrigo Lora

Totino i Sarenco, entre d'altres. Henri Chopin publica l'audiocassette que anomena *Poesie Sonore Internationale*. Es fa la primera edició de videoart de Locarno. Gianni Siassi treballa amb Umberto Eco i Antonio Porta i publiquen la revista *Alfabeta*. Són moments que la *Poesia Fonètica i Lineal* busca el seu espai de comunicació.

Del 1990 al 1993: Arrigo Lora Totino fa un espai radiofònic que anomena *RAI radio 2* al programa *13 puntual* del *Colpo di Glottide*. El 1982 es fa el *Primer Festival de les Arts Electròniques a Linz*. El 83 Adriano Spatola i Luciano Caruso (1944-2003), amb Arrigo Lora Totino organitzen *Parola, Spazio e Suono*. Neix la revista-disc *3-vitre*. L'any 84, al Palazzo dei Diamanti a Ferrara neix el *Video Sound Poetry*, del qual algunes videoinstal·lacions van a la *Biennial de Venècia* i al *Festival Internacional de Poesia de Coagulin*. Jean François Leotards fa de *curator* de l'exposició *Les Immatériaux* al centre Pompidou de París. A l'edició de l'any 1985 la revista *Milano de Poesia* proposa una forta internacionalització de la *Poesia Escrita* com a forma i la defineix com a *diffusa*"; aquesta proposta va de la dansa a la cançó, de la música al vídeo... Al final desenvolupa el nom de *Poesia de Diverses Expressions de les Manifestacions Artístiques*". A Quebec (Canadà), Richard Martel (1950) organitza la ressenya *Espèces nomades*". El 87, a Kassel, la *Documenta 82* dedica un apartat a la performance en el qual participen cinquanta artistes. Al Teatre de Milà es fa una proposta de Bernard Heidsieck i Adriano Spatola, entre d'altres. Es publica el segon "*Manifest Inista*". L'any 88 es publica el número zero de la revista *Poetronike*. L'any 89 Arrigo Lora Totino publica la seva *Història de la poesia sonora* en cassetts per a la revista "*Baobab*". L'exposició *Ubi Fluxus ibi motus, 1990-92*, a càrrec del *curator* Achille Bonito Oliva, és patrocinada per la *Biennial de Venècia*.

Durant els anys 1990-2000 es funda a França el *Centre Internacional de Création Vidéo* a Montbéliard. Henri Chopin i Julian Blaine (1937-1995) fan a Roma: *In Forma di Rivista*: una ressenya periòdica de la *Poesia Sonora i Performativa Internacional*. A la Universitat de Pescara s'hi fa el congrés *Di qua o di là dalla parola*, a càrrec de Gabriele-Aldo Bertozzi (poesia visiva i sonora). El 1995 el Grup Baobab intervé en el Museu Pecci de Prato fent una ressenya anomenada *L'Electrònica i l'Art de l'Esriptura*. El 1996 Arrigo Lora Totino fa *Il Teatro della parola al Palazzo Granieri della Rocca a Torino*. Julien Blein organitza *Les Ambassadeurs* al Museu d'Art Contemporani de Ventabre a França. Erico Mascelloni i Sarenco fan de *curadors* del *Festival de Poesia Totale (1897-1997)*, amb *Poesia Visual i Performativa* (citació 36). L'any 2000, Dimtiry Bulatov prepara una antologia que anomena *Homo Sonorus*, que informa de la situació internacional; l'òpera va ser publicada al *National Center for Contemporary Art*, a Kaliningrad Branch, l'any 2001.

A l'esquema de Dick Higgins també apareix el Moviment Fluxus com a un moviment d'art intermèdia, que ha tingut a veure amb el panorama internacional. Fluxus, encara que s'escapa de totes les temptatives de definició com a moviment, perquè, segons Fillou, sorgeix de manera *oficial* en una trobada que es va fer a Wiessbaden (Alemanya), a on treballava George Maciunas (base militar nord-americana). Ha estat un moviment important per Dick Higgins. I a més a més, George Maciunas (també del Moviment Fluxus) organitza el Primer Festival Fluxus (1962). El Moviment Fluxus adopta aquesta manera de fer-se conèixer al públic a través de festivals, de la mateixa manera que l'adopten diferents grups i artistes en la posterioritat. Xavier Sabater també adopta aquesta manera de fer conèixer el que fan els artistes catalans a Barcelona, organitzant festivals internacionals. Això vol dir que, tant el Moviment Fluxus com la Polipoesia a Barcelona, s'organitzaven amb festivals per comunicar-se amb el públic. A més a més, el Moviment Fluxus era un moviment:

"[...] per l'estat de l'esperit, per la llibertat de pensar, d'expressar i de triar" (citació 37)

És un cant a la llibertat de l'home en tots els seus aspectes. Semblantment, la Polipoesia a Barcelona promou la llibertat en les seves obres. Els seus ideals passen per anar sempre en contra l'establert i, a través de les accions poètiques, per poder expressar els seus ideals

contraculturals. Els polipoetes de Barcelona, com els components de Fluxus, són diferents entre si, perquè tots trien la seva pròpia manera diferent d'expressar-se lliurement.

Fluxus ha estat un moviment que ha deixat petjada i del qual encara podem trobar seguidors a l'actualitat. Sense anar gaire lluny, moltes persones consideren el poeta català Joan Caselles "l'últim membre del Moviment Fluxus". Joan Casellas ha centrat la seva vida a fer un homenatge a Marcel Duchamp en el territori que aquest va visitar, a la nostra terra (les Escaules). Aquest esforç del poeta barceloní Joan Casellas per aprofundir en la vida de Marcel Duchamp ens endinsa també en els continguts ideals del Moviment Fluxus i en els orígens de la Polipoesia barcelonina, sobretot en el tema dels *Ready-Mades*, que en el cas de Joan Casellas són objectes que formen part d'una acció. Per això podríem dir que Fluxus continua fent accions i espectacles i integrant totes les disciplines a través d'aquest poeta que ens invita al seu *Festival Internacional de Poetes i Performers* a artistes de tot el món. I en aquest sentit, seguint amb l'opinió de Dick Higgins, i en un intent de fer el moviment immortal, llegim el que ens diu:

"Fluxus no va existir i per això no morirà." (citació 38)

Aquest desfici d'eternitat és similar a l'ansia posada per Xavier Sabater a la Polipoesia de Barcelona perquè no mori. Xavier Sabater s'ocupa de trobar successors per ser presidents de la seva associació de polipoetes i *performers*: La Papa. Fins i tot quan sap que ha de morir proposa a alguns poetes que en siguin els presidents perquè el substitueixin i, el moviment, no mori.

Per altra part, entenem de les converses amb Giovanni Fontana que el cos del polipoeta barceloní que trobem a Barcelona fa Polipoesia amb la seva consciència, que experimenta amb l'energia que canalitza a través de la seva ment, que és la que traspasa la informació al seu cos a fi que el Polipoeta pugui "ser" o "dir" allò que en un principi ell havia escrit a la partitura o que responia al seu projecte polipoètic de Barcelona.

A més, en el moment que Giovanni Fontana s'inventa la seva Epigenètica, fa un pas més enllà, en el sentit que afirma que la poesia del "flat" o del "so interior del cos del poeta" prové de la genètica de l'home, com diu la segona part de la paraula 'genètica'. Però Giovanni Fontana completa el mot amb el terme 'epi-', que vol dir 'superior' o 'espiritual' o 'inspirador', per la qual cosa la Polipoesia que heretem a Barcelona és espiritual i genètica a la vegada. Parteix d'una idea poètica que es materialitza en un projecte o partitura que està escrit amb tipografies diferents i en diferents mides. Aquestes lletres flueixen lliures pel full de paper de manera que també es poden llegir com a un poema visual. I finalment Giovanni Fontana ens diu que la poesia Epigenètica depèn de l'art intermèdia per les modificacions que permet i per les disciplines que integra i que ell viu juntament amb el que abans s'ha exposat.

2. 3. FILIPPO TOMMASO MARINETTI (1876-1944)

A "*La imaginació sense fils i a Les paraules en llibertat*" (1912), Filippo Tommaso Marinetti, en aquest manifest, indaga un nou gènere poètic que dinamitza el llenguatge posant en un mateix nivell els substantius i els infinitius del llenguatge escrit. A la vegada, proposa les diferències de mesures de les lletres, que ja no són tipografies, sinó taques de color. Comenta Hugo Ball sobre el *Manifest "Les paraules en llibertat"*:

"*Palabras en libertad: Ya no existe el lenguaje, hay que volverlo a encontrar.*" (citació 39)

Hugo Ball és conscient que, en pronunciar aquestes paraules, el llenguatge ha canviat i el que abans era una parla convencional, ara, ja no serveix per l'art. Per altra part, Filippo Tommaso Marinetti (1939) és autor (citació 40) d'una sèrie de poemes radiofònics que podrien ser els primers poemes sonors que van existir. A més a més Filippo Tommaso Marinetti es va avançar a John Cage, perquè, com ell, volia que el públic escoltés el silenci.

Filippo Tommaso Marinetti escriu diferents llibres en francès l'any 1899 que són els precedents de les seves *Paraules en llibertat*. El seu poema *Les vieux marins* (*Los viejos marinos*) va ser molt divulgat i també es va avançar a "*Les Paraules en llibertat*". Publica diferents revistes simbolistes (1898). Funda a Milà la revista *Poesia* (1905). A la seva obra teatral *Elettricità Sessuale* (1909) apareixen robots i això passa deu anys abans que el xec Karel Capek denominés la paraula 'robot'. El 1909 publica a *Le Figaro* el *Manifest del Futurisme* (1910). Desenvolupa la literatura futurista en diversos assajos (1910). Per altra part, la gran consciència d'Hugo Ball del nou llenguatge continua fent que, a més d'escriure, faci obres "sintètiques" experimentals de les quals citarem *Zang Tumb Tum* (1914)." (citació 41). A la portada del llibre *Parole in liberta* veiem, més que un títol del llibre, una composició gràfica feta de lletres:



* Imatge 21, de la publicació al diari *Le Figaro* el 20 de febrer de 1919 per F. T. Marinetti: *Mots en liberté*, Milà (1919). (Originàriament anomenat *Montagnes + vallées + routes + Joffre*) Consulta 10 de maig de 1916. <http://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/5356/Filippo>

A la imatge podem veure un exemplar del poema *Parole in liberta*, composició de Filippo Tommaso Marinetti que va publicar al diari *Le Figaro* de Milà l'any 1919, a la primera pàgina del diari, el dia 20 de febrer del mateix any. En aquest poema, Filippo Tommaso Marinetti juga amb les diferents mides de les tipografies, que reparteix pel full de paper de dues maneres: en primer lloc estableix una retícula de fons amb textos escrits en lletres de molt petita mida.

En segon lloc, Filippo Tommaso Marinetti reparteix també pel mateix full de paper tipografies de fins a 30 mides més grans (si mesurem pel sistema d'ordinador convencional) per compondre el poema visual. Però no només es limita a la variació de les mides de les tipografies, sinó que les ubica en el full en diferents direccions de diagonals.

També fa servir la simbologia "+" repetida quinze vegades per obtenir un fragment de "textura de fons" per a la composició. Algunes lletres les enllaça. Hi ha paraules escrites amb tipografies que van de gran a petit. Amb tot això ell compon i dona la mateixa importància als espais buits que als plens.

Com a capdavanter del Futurisme, intervé en obres i antologies (1920) i fa conèixer el seu Manifest a la Ràdio Futurista (citació 42). A la seva partitura *Los silencios hablan entre ellos* hi ha l'anotació següent: "*11 segundos de silencio*" (citació 43) i en la partitura: *Batalla ritmos*, també hi anota: "*3 minutos de silencio*". Però aquestes van ser unes temptatives experimentals molt aïllades i sense cap suport teòric, encara que s'han avançat en el temps a les idees del músic contemporani John Cage i a la manera de funcionar i crear poesia dels Polipoetes barcelonins.

2. 4. ZAUM, EL LLENGUATGE TRANSMENTAL

2. 4. 1. El llenguatge Zaum dins el Futurisme

Zaum és el nom pel qual s'anomenen els experiments que van fer els Futuristes Russos amb el llenguatge. La paraula ve de 'zá', que vol dir 'més enllà' i de 'ym' que vol dir 'la ment'. També ha estat traduït com a 'transraó' o 'més enllà del sentit' o 'transmental'. Segons Gerald Janecek, Zaum es pot definir com un 'llenguatge poètic experimental', que vol dir que és un llenguatge que es caracteritza per la indeterminació en el significat. El llenguatge Zaum és un "laboratori per l'alliberació del llenguatge" i es desenvolupa dins del Formalisme rus.

Es tracta dels experiments lingüístics que van fer Velimir Khlébnikov i Aleksei Krutxónikh, que estaven dins de la línia del Simbolisme fonètic i que es desenvolupava dins del Formalisme rus. Però, segons Gerald Janecek, Zaum es pot definir com a un llenguatge poètic experimental que vol dir que és un llenguatge que es caracteritza per la indeterminació del significat.

El nom es va fer oficial el 1913 per Krutxónikh. El llenguatge Zaum va precedir els anys en què es va desenvolupar la revolució russa (1917). Zaum és un llenguatge *Transracional* i això vol dir que travessa la raó, des del sentiment més pur. Aleksei Krutxónikh crea el nom *Zaum* (1912). És un llenguatge artístic que vincula les arts visuals entre si com la literatura, el teatre... I encara que va evolucionar durant deu anys, és un llenguatge vigent avui.

Aleksei Krutxónikh signa *La Declaració de la Paraula* (1913) i explica que es tracta d'un llenguatge que no té cap significat, només el de transracional. I que per això la comunicació és plena. El 1921 a la *Declaració de la Transracional Llengua* (o *Declaration of Transrational Language*), Zaum es definia com un moviment que pot proporcionar un llenguatge poètic universal perquè va néixer de manera orgànica i no artificial.

Una altra definició pot ser la del llenguatge poètic experimental caracteritzat per la seva indeterminació en el significat. No disposa de regles gramaticals ni de convencions semàntiques, ni normes d'estil. Amb el llenguatge Zaum, la principal intenció és que va ser creat per expressar les emocions i els sentiments o les sensacions més primitives. El que l'ha fet universal ha estat el concepte que els sons són anteriors als significats. O que el so és un element natural de la comunicació humana.

Per introduir-nos dins del tema del llenguatge Zaum, hem pensat que podríem citar dos artistes per als quals el llenguatge Zaum ha estat molt representatiu en les seves vides. Es tracta d'artistes que practiquen aquest llenguatge i que en la seva obra, practiquen aquesta manera de funcionar i de viure, que és el llenguatge Zaum. N'és una artista Zaum la transfuturista russa Rea Nikonova (1942-2014) i el poeta Serge Segai Was (1962), perquè practiquen aquest llenguatge.

L'evolució lingüística del Futurisme va estar molt influïda per Zaum i va afectar també molt el teatre que feien els futuristes en aquells moments. Era un llenguatge que es va popularitzar entre els artistes dels moments. Llia Zdanevitch va escriure en llengua Zaum la seva obra *Ledentu le phare* (1923), sota el pseudònim de Jlébnikov, segons Sarmiento. (citació 44)

"Vadim Sersenevic i Aleksei Krutxónikh aconsegueixen que el *fonema i el morfema* –la paraula– es divideixin en lexema o arrel i morfema o, unitat mínima significativa, i que siguin independents "per ser capaços d'articular nous llenguatges." (citació 45)

La combinatòria de lexemes i morfemes, inventats pels artistes Zaum, donen com a resultat els *mots primitius amb els quals es poden crear nous llenguatges*. Aquest laboratori

d'investigació és en realitat el llenguatge Zaum que és el que acabarà creant un nou llenguatge universal anomenat amb aquest nom: Zaum.

2. 4. 2. Zaum i la Polipoesia de Barcelona

La Polipoesia barcelonina conté moltes rels del llenguatge Zaum, perquè moltes vegades, o quasi sempre, les paraules polipoètiques barcelonines no tenen sentit en si mateixes, però sí el sentit que els dona el polipoeta barceloní en pronunciar-les. Si observem, veiem que la major part de les paraules del llenguatge Zaum no tenen, tampoc, cap sentit. Potser per això al llenguatge Zaum també se l'anomena *transracional*.

Podríem dir també que la paraula ve d'un altre paraula: irracional i de la seva 'rel'. Encara que la paraula es refereix a allò racional, la seva rel 'trans' modifica el seu sentit perquè fa que el mot ens faci pensar en el concepte de *trasllat*.

Va ser un estil de vers que creia en els patrons fonològics de la rel de la paraula, per ells mateixos, i que tenien un significat més important que la pròpia paraula. Per això va ser el primer trencament amb la llengua tal com la coneixem.

Els polipoetes de Barcelona creen poesia en aquest sentit i Giovanni Fontana (autor citat en aquesta tesi) ens parla d'aquest llenguatge, personalment, en entrevista filmada. A la següent citació veurem com per primera vegada s'escriu el mot Transracional referit a la poesia Transmental. Parla Eduardo Jesús Martín:

"Al manifest *Nuevas formas de la palabra* (l'idioma del futur, la mort, el simbolisme), publicat al llibre *Troe* (Trio) d' Aleksei Krutxónikh, s'utilitza l'adjectiu "zumny" (Transracional) per primera vegada." (citació 46)

El llenguatge Zaum encara és vigent avui perquè hi ha artistes de renom com Giovanni Fontana que encara l'utilitzen. Giovanni Fontana, en entrevista filmada, es refereix al llenguatge Zaum com a *transmental* i com un llenguatge que ell anomena *la verbopoesia*, que s'escriu amb la fonoescriptura.

Creu que es tracta d'un alfabet mental nou. Giovanni Fontana explica als seus escrits que el poeta Arrigo Lora Totino proposa fer un alfabet de sons primigenis, a Itàlia (1999), del llenguatge *Transmental*.

A l'actualitat el llenguatge Zaum ha arribat molt més enllà perquè s'involucra en les arts visuals: la "Gran pintura", i el món de les lletres i de la poesia. Es compromet amb la política, entre d'altres coses, perquè rebutja les normes vigents.

Les activitats derivades de l'ambient dels que el practiquen són: reunions, publicacions i manifestacions. Els seus ideals són paral·lels, quant a la provocació i l'activisme, als del Surrealisme, als de l'art Pop i als del Moviment Fluxus.

2. 5. FUTURISME

Hi ha diferents moviments que influeixen la Polipoesia de Barcelona. La influència Dadà en la Polipoesia de Barcelona ve del poeta Joan Casellas, com veurem. El Futurisme de Filippo Tommaso Marinetti és molt important en la Polipoesia barcelonina, tal com ho diu diverses vegades Xavier Sabater en entrevista filmada. Però la Polipoesia de Barcelona passa en el marc de l'Art Conceptual, en el qual hi té a veure l'artista Marcel Duchamp, entre d'altres.



* Imatge 22: Partitura-programa de Kurt Schwitters, d'una *Soirée Dadà a Harlem* el 1923

En aquesta imatge podem veure el programa d'una obra que va presentar Kurt Schwitters l'any 1923. Però a la vegada és una partitura que pot servir per fer una performance de la veu o del so. En un altre lectura podria ser filla dels cal·ligrames de Guillaume Apollinaire, perquè delimita l'espai del quadrat amb lletres i l'omple de línies escrites, com fa ell. Però la diferència és que en aquesta imatge les lletres canvien de mides i de tipografies. Tampoc semblen tenir una estructura concreta, o dit d'una altra manera, estan disposades segons un "sense sentit" buscat per l'autor. Respecte de les imatges, que no són lletres, d'aquesta partitura-programa val a dir que les ha estat fent servir Xavier Sabater constantment. Ens referim al dibuix gràfic de la mà que assenyala amb el dit i que també ha estat reproduïda pels dadaïstes en moltes ocasions.

Per altra part, a la primera pàgina del llibre *Futurisme 1909-1916* veiem una fotografia de Filippo Tommaso Marinetti sobre un automòbil antic i a la citació de la mateixa fotografia comenta Maria Teresa Ocaña a peu de foto que:

"Filippo Tommaso Marinetti y los Futuristas: un desafío a las estrellas." I continua: *"¡Vayamos amigos!, ¡Partamos!"* (citació 47)

Es tracta d'una citació que fa una clara al·lusió a la velocitat que tant caracteritza el Futurisme i que a la vegada precedeix la Polipoesia barcelonina, sobretot per la figura de Filippo Tommaso Marinetti, que té una gran influència en els autors polipoètics. Sabem que la representació de la velocitat va ser un dels aspectes que va caracteritzar més els interessos de Filippo Tommaso Marinetti en la composició de les seves pintures i en el concepte general dels seus ideals que van quedar palesos al seu *Primer Manifest dels Pintors Futuristes*, perquè eren moments en què el món feia un gran canvi a partir del desenvolupament de la velocitat. La velocitat és important per als futuristes i ens diu al respecte Pol Virilio:

"Con la velocidad, el mundo ya no deja de girar en detrimento del objeto, el mismo símil es a partir de ese momento con la información. Esa inversión es la que destruye el mundo tal y como lo percibimos, pues el tecnicismo reproduce sin cesar la violencia del accidente, el misterio de la velocidad continúa, siendo un secreto de la luz y el color, que incluso retiene al sonido." (citació 48)

Paul Virilio ens diu que les coses varien i que res no serà igual, i que vivim en un temps trepidant i que això marca les nostres vides i la nostra manera de ser i de fer.

2. 5. 1. El Futurisme, Pol Virilio, Gaston Bachelard i Stéphane Mallarmé

Aquesta velocitat dels futuristes produïda per la màquina i que els polipoetes barcelonins transfereixen a la velocitat del PC actual és la que utilitza la Polipoesia de Xavier Sabater per

navegar de manera frenètica pel ciberespai, creant poesia universal. Però encara vol dir més coses Pol Virilio:

"Un duelo, una fuerte impresión de desgracia pueden, según Gaston Bachelard, darnos la sensación del instante." (citació 49)

Paul Virilio ens diu que la pròpia velocitat ens dóna el regust de l'instant viscut i que sense ella la vivència seria diferent. En aquest sentit, la Polipoesia barcelonina ens fa viure cada instant de recitació del poeta com un instant únic, irrepetible, ple d'informació i sentiment. Respecte a l'instant o al temps que pot durar un poema o un mot, ens diu Gaston Bachelard:

"[...] el recuerdo de la duración está entre los recuerdos menos durables. Se recuerda haber sido, pero no se recuerda haber durado." (citació 50)

Gaston Bachelard medita sobre l'instant poètic en aquest cas en concret, instant que omple la vida dels polipoetes d'una energia constant viscuda sempre al límit. Això queda palès a les obres dels poetes i, en aquest sentit, Bachelard cita Stéphane Mallarmé (1842-1898). Parla Gaston Bachelard:

"El presente virgen, vivo y bello." (citació 51)

Gaston Bachelard en aquesta citació ens recorda de manera present com ell ha viscut la velocitat i l'instant poètic. I nosaltres veiem com la viuen a l'actualitat els polipoetes de Barcelona. Però en la Polipoesia barcelonina el Futurisme es manifesta en l'instant que viuen els polipoetes barcelonins; en cada respir de la seva vida i en cada mot que pronuncien, mot que integren amb d'altres aspectes multidisciplinaris, que surten de l'art pictòric i musical. Aspectes que envoltava també el Futurisme de Filippo Tommaso Marinetti (1909-19169). I ell, no estava sol, sinó amb Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla i Gino Severini, entre d'altres pintors i músics.

I l'art futurista es transforma en poesia, valor i audàcia com hem citat més amunt, i sorgeix com a conseqüència el *Primer Manifest dels Pintors Futuristes*, de l'11 de febrer de 1910. En aquest manifest Filippo Tommaso Marinetti i els seus companys, declaren, la seva posició davant l'art, una posició defensora de la "Gran pintura", la poesia, l'audàcia i en contra del museu i del feminisme, entre altres aspectes.

Tinc l'experiència d'haver tingut converses molt llargues amb Xavier Sabater sobre aquest tema i haver-li deixat llibres sobre Art. Ell estudiava el Futurisme amb passió i jo l'ajudava. Recordem que Xavier Sabater era autodidacta, per la qual cosa la influència de Filippo Tommaso Marinetti a la Polipoesia de Barcelona va ser volguda i provocada de manera conscient per ell. Xavier Sabater sempre indagava tots els aspectes que ell entenia que el podien transportar a la història i els aprofitava. Es pot dir que Xavier Sabater "buscava" a la Història de l'Art fins que va "trobar" a Filippo Tommaso Marinetti i, en trobar-lo, en va fer un referent pels polipoetes de Barcelona.

2. 5. 2. Futurisme italià (1909-1945)

El moviment artístic futurista

El moviment futurista va sorgir a Itàlia amb els pintors Giacomo Balla, Carlo Carrà, Umberto Boccioni i Gino Severini, que reivindicaven la modernització de la cultura italiana. Filippo Tommaso Marinetti en fou l'aglutinador i principal teòric (1906-1910). Es vinculà als esdeveniments polítics i socials que van quedar reflexats en l'Art fins que acabà la primera guerra mundial. U. Boccioni i C. Carrà van al "*Salón d'Automme*" a on hi ha pintures cubistes, i més tard, a Milà. Junts organitzen la primera exposició de pintures futuristes (1912).

La tendència general és introduir la fragmentació i la descomposició del volum en les formes geomètriques, però provocant una nova estètica que idealitza la màquina i la velocitat. Els futuristes italians es tornen feixistes i són amb els Nazis i amb Mussolini. La exposició de 1912 viatja a Londres, Berlín, Brussel·les, Frankfurt, Breslau, Zuric, Munic, Viena, Dresden i Moscou. Això fa que el missatge cultural s'expandeixi per tots aquests països.

L'escriptura presenta influències romàntiques i simbolistes que pregonen l'instint salvatge i les passions més elementals que integren el vers lliure a l'associació de les paraules, sense majúscules, ni adverbis, ni puntuacions, ni verbs conjugats. En la composició tipogràfica italiana s'hi reflexa la ideologia dictatorial de la gran Depressió. Sorgit del moviment obrer i conegut com a "Fascio de Milà" integra una crisi que va durar del 1919 al 1921. Tot plegat es pot entendre com a un antecedent del feixisme. Els feixistes lluitaven al carrer contra els vaguesistes. Els terratinents s'oposaven contra els sindicats obrers i els camperols de l'entorn rural. Hi va haver una vetllada futurista que van organitzar Filippo Filippo Tommaso Marinetti, Luigi Russolo, Giacomo Balla, entre d'altres. L'onomatopeia o *Paroles in Llibertà* de Filippo Tommaso Marinetti va quedar enregistrada entre el 1920-1942 i l'*Intonarumori* de Luigi Russolo (1924) també. O les "*Cançons de varietats*" de Rodolfo d'Angeli, a més a més d'una entrevista radiofònica feta a Giacomo Balla (1952) que va ser tot un reflex del pensament d'aquests artistes. Les gravacions van estar fetes al *Cafè de le Gubbe Rosse de Florència*, que era un lloc que freqüentaven els futuristes i que encara es conserva actualment.

2. 5. 3. Interacció entre el Futurisme italià i el Futurisme rus

El futurisme italià i el Futurisme rus es van encavalcar en el temps i van competir entre els seus estils, als seus diferents països. Els artistes futuristes italians van viatjar a Rússia i van connectar amb els cubo-futuristes. Es van encavalcar amb el Productivisme i el Suprematisme. Van fer "Tallers experimentals" per influir la població a través d'escoles d'Art. Ambdós futurismes van donar molts resultats artístics formals en l'àmbit de conceptes, però el Futurisme rus va crear l'obra *Victòria sobre el sol*, de la qual mostrem una petita anàlisi en aquest treball, perquè és una mostra molt clara de les tendències artístiques que es vivien en aquells anys.

De la mateixa manera que els italians, els Futuristes russos seguien la tendència del dinamisme, la velocitat i la inquietud de la vida a les grans ciutats. Buscaven l'escàndol i cridar l'atenció perquè volien abolir l'art del passat. El Futurisme italià, a diferència del rus, va ser un moviment més literari que plàstic. Encara que alguns dels seus fundadors eren pintors. També eren poetes, com Vladimir Maiakovski i David Burluk, i el seu més gran interès era la literatura.

Altres artistes que van experimentar amb la manera de fer del Futurisme rus respecte del vers, al pintura, la música, la literatura... van ser Mijaíl Lariónov, Natalia Goncharova i Kazimir Malèvitx. Tots aquests poetes i pintors van col·laborar junts en projectes de caràcter innovador, com l'òpera futurista *Victòria sobre el Sol*, que va ser feta amb la música de Mikhaïl Matiushin i el llibret de Aleksei Kruchónyj. L'escenografia de l'obra la va treballar el pintor Kazimir Malèvitx. Un altre artista que, en paral·lel, va donar un "accent" especial al Futurisme rus dels moments va ser Arseny Avraamov, perquè com veurem, provoca un concert de "sorolls" i per això va situar-se en el "punt" artístic a on s'uneixen la Performance i el "so pur", iniciant un camí cap al concepte del "Gir del so" actual.

2. 5. 4. Futurisme rus

El Futurisme rus (1912) va ser un corrent d'avantguarda que va sorgir a Rússia els anys previs a la Primera Guerra Mundial. Va ser utilitzat per primera vegada el 1911. Va ser una corrent d'avantguarda, relacionada amb el Futurisme italià, que va sorgir a Rússia als anys previs a la Primera Guerra mundial. En l'acte oficial de la seva inauguració (1912) es va fer la publicació del manifest *Bofetada al gust del públic*, signat pels components del grup, a Sant Petersburg: Velimir Jlébnikov (de pseudònim: Viktor Vladimirovich Lébnikov, 1885-1992), Aleksei Kruchenykh (1886-1968), David Burluk (1882-1967). Hi va haver més grups d'artistes, també a Sant Petersburg, com els *ego-futuristes*, amb Igor Severyanin (1887-1941), que van ajudar a expandir el moviment. Un altre exemple n'és el grup *Centrifuga* a Moscou, amb Boris Pasternak (1890-1960)...El moviment es va expandir molt més fins arribar a ciutats com: Kíev, Jarkovo i Odessa.

Els futuristes russos estaven fascinats pel dinamisme, la velocitat i la inquietud de la vida urbana moderna. Volien l'escàndol i cridar l'atenció declarant que no estaven d'acord amb el passat. L'ego-furista Igor Severyanin (1887-1914) signa el *Manifest Taules* (1921) i marxa del grup, aspecte que es va considerar natural perquè "l'ego" és equivalent a egoisme. Aquest individualisme intuïtiu el consideraren transcendent i indispensable per a la vida humana. D'aquesta manera, es diferenciaven dels seus predecessors, els futuristes italians.

Encara que els precursors de la Polipoesia de Barcelona van ser el Futurisme, el Dadaisme i el Surrealisme, el Futurisme Rus, també la va influir. Aquest nasqué en una societat dèbil per la guerra. La lluita contra Rasputín els va preparar per la democràcia. Els futuristes lluien una brusa groga pels carrers i els cafès durant tota la revolució proletària que esclatà a Rússia. La presa de poder del proletariat empeny el Futurisme contra els valors antics i dona un impuls al llenguatge. Arseny Avraamov en el seu concert dels "sorolls" experimenta amb tot tipus de màquines per fer-los, com, avions, canons...etc (soroll)... N'explicarem detalls.

També els artistes que, sense ser concrets pròpiament, van ajudar a definir el concepte de Concretisme, com Ezra Pound (1885-1972), James Joyce (1882-1941), Edward E. Cummings (1894-1962). Tots van coincidir en el fet que el Concretisme rus abraça totes les arts. La nova arquitectura disposa escoles de grans dimensions, cases comunitàries...etc. La lluita contra el vell vocabulari i la vella sintaxi poètica posa a tots aquests personatges junts, perquè la Polipoesia barcelonina també recull aquesta integració de la poesia, la música, l'escultura i la pintura de la mateixa manera que en el Futurisme i el Concretisme.

Els practiquen formes de poesia no convencional en els que introdueixen la fragmentació de la paraula i una nova estètica que idealitza la màquina i la velocitat. Estan contra qualsevol forma de "mandra". A favor de la tècnica, la màquina, la organització, i l'home nou...Potencien la composició tipogràfica amb paràmetres visuals, com els italians i cuiden la composició gràfica visual del vers, com si d'una pintura es tractés. Tant la influència del llenguatge Zaum com la fragmentació de la paraula i l'omissió de les majúscules, adverbis... són una part dels trets que caracteritzen també la Polipoesia actual barcelonina.

2. 5. 5. Arseny Avraamov (1885-1944)

Arseny Avraamov (1885-1944) va ser un dels representants del Futurisme rus que es va avançar a la seva època i a la Polipoesia barcelonina. Va formar part de l'avantguarda russa, va ser teòric, compositor de música i va treballar al circ. Una de les seves obres més representatives és *Simfonia de sirenes*, perquè utilitza les sirenes dels cotxes, de les màquines i dels avions, pels "sorolls" que fan, per fer un concert que dirigeix ell sol des de dalt d'un edifici.

Aquest és un fet de *Performance del so*. En aquesta performance d'Arseny Avraamov treballa en la línia del "*Gir del so*", perquè en el seu concert només hi ha sons, que, no són ni musicals ni de la veu. Es tracta del so, aïllat, de la convenció i de la norma. En aquest sentit influeix la Polipoesia barcelonina, perquè dirigeix el concert des de la seva performance i des del seu "cos". Per això diem que el que fa Arseny Avraamov és treballar el "*Gir del so*" cap a la llibertat, dins de la seva performance, i per això s'avança a la Polipoesia de Barcelona, perquè aquesta es mou just en aquest punt: el del "*Gir del so*".

Els projectes d'Arseny Avraamov

Arseny Avraamov va fer diferents projectes, entre els quals va compondre (1917) la seva "*Simfonia Gudkov*", a on va desenvolupar tècniques per aplicar a pel·lícules. També s'inventa l'*Art Gràfic-sònic*, amb sons produïts en dibuixar directament sobre la pista de so, o un sistema *Ultrachromatic de 48 tons microtonal* que presenta a la seva tesi a Berlín i que titula *El sistema universal de tons*. Aquest sistema microtonal és anterior a la creació dels quarts de to (1923) de Georgi Rimskii-Korsakov.

Però la seva obra més famosa, va ser un concert fet amb sirenes d'una fàbrica i els xiulets dels fumerols dels trens, entre d'altres (1922). Per fer aquesta obra compta amb les sirenes de l'Armada i aprofita les botzines de les fàbriques i les sirenes de tota la flota soviètica del Mar Caspi, les peces d'artilleria, metralladores...etc.

Arseny Avraamov contracta una banda que interpretà la *Internationale Marsellesa*, al mateix temps, i que s'escolta paral·lelament als altaveus públics. Tot va estar dirigit per un equip de persones ubicades a la part més alta de diferents torres de la ciutat, que portaven pistoles i banderes. Es va realitzar per celebrar el cinquè aniversari de la Revolució.



* Imatge 23: ROWELL, Magit. WYE, Deborah. *El libro Ruso de la Vanguardia 1910-1934*. Museum of Modern Art (MOMA). New York. 2003. La imatge està extreta del llibre

A la imatge hi veiem a Arseny Avraamov dirigint el seu concert que va anomenar: *Simfonia de sirenes i que va fer a Rússia* (1922). En la imatge Arseny Avraamov és amb els peus sobre d'un terrat d'un edifici de la ciutat i d'es d'allà dirigeix el seu concert. Els instruments que sonaven eren totes les sirenes dels cotxes que hi havien al mateix carrer, o el soroll dels canons de la guerra, o el rugit dels avions, al cel... Per tot l'exposat s'entén que el soroll fos de molt perill per als timpans dels participants. El Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia va editar un volum que va anomenar *Avantguardes Ruses 1910-1934* a on explica el succés.

A la imatge hi podem veure l'acció del gest de tot el seu cos que és el que dirigeix el concert i també hi podem apreciar l'acció espontània dels seus braços que duen unes senyeres en moviment. Arseny Avraamov, per dirigir aquest concert, segueix el que l'indica (com diria Giovanni Fontana) l'energia de l'eix central del seu cos, que a la vegada, està dirigit pel seu cor i el seu cervell. Per això ens cal recordar que Giovanni Fontana ens diu en diferents escrits que el poeta del futur recitarà a partir d'una força interna que sortirà de l'eix central del seu interior, compost de la seva ànima i el seu cervell. Aquesta força interna és la mateixa que porten els polipoetes de Barcelona a dins al recitar com ho fan. Per això hem citat aquest fragment de text, publicat a la revista *Ghrebh* de São Paulo, en el qual podem quasi viure l'esdeveniment. I podem llegir:

“Només aquells que eren a la distància podien escoltar el concert i en podien gaudir, perquè els participants propers estaven preocupats pel gran soroll, i es cobrien amb les mans les orelles perquè els seus timpans estaven a punt de rebentar.” (citació 52)

En aquesta citació de la revista *Ghrebh* podem apreciar l'envergadura del concert d'Arseny Avraamov, que va provocar que els assistents es tapessin les orelles amb les mans. De la manera que està descrit el concert, en aquest text de la revista, podem entendre el que va passar com si estiguéssim allà mateix. Es tractava de sorolls molt forts de camions i d' metralladores, ensordidors, en combinació a un ritme determinat.

Arseny Avraamov es va avançar al seu temps i als polipoetes barcelonins sobretot per la capacitat d'aïllar el so de la resta de elements auditius com la música, la paraula, etc. Per ell, com que feia el seu concert només amb sons, el so passa a ser un element bàsic i primordial del llenguatge de l'art i dels sentiments. Per primera vegada a la història de l'art, un artista proposa "el gir del so" de manera material, perquè el so ja no és dependent del que vol expressar la paraula ni de les normes escrites en una partitura, sinó que vola amb llibertat, fins a mons desconeguts. El so contemplat des d'aquest punt de vista és universal, perquè és entenedor per tots els llenguatges i per tots els idiomes i disciplines. Ja no pertany a cap estructura que l'encadeni.

2. 5. 6. Futurisme a Espanya

El Futurisme a Espanya es va donar sobretot a Catalunya (1923). Els escriptors futuristes de la nostra terra, s'endinsen en les influències romàntiques i simbolistes que encara eren vigents en determinades expressions literàries. Apel·laven a l'instint pur, a les passions elementals i a la irresponsabilitat.

Pel que fa a l'estil, és característic el vers lliure, l'associació lliberal de paraules, la supressió de les majúscules, dels adjectius, dels adverbis, dels signes de puntuació, del verb conjugat i donaven especial importància a la disposició tipogràfica.

Els representants catalans més destacats són Joaquim Folguera, Sebastià Sánchez i Joan Salvat-Papasseit. Cal citar el *Manifest Groc* (Vegeu el tercer capítol: Avantguardes Catalanes) signat per Salvador Dalí, Sebastià Gasch i Lluís Montanyà, de clares arrels futuristes, però més tardà (1928).

2. 5. 7. El Futurisme als Estats Units

Als Estats Units (Illinois) va néixer la grafista, ballarina i actriu de teatre futurista Loïe Fuller (1862- 1928). Es fa famosa dins l'estil futurista a Nova York i a Europa, que prodiga la màxima reacció del públic. Ella fa sortir a l'escenari tota mena d'elements volàtils per envair l'espai del públic, tal com fan els Futuristes i també els polipoetes barcelonins. La seva figura, al ballar, desapareix a l'escenari, per donar lloc a una escultura volàtil en moviment.

A Nova York (1928) porta el Futurisme d'Itàlia Fortunato Depero (1924-28), dissenyador de revistes de renom, dissenya també el vestuari d'obres teatrals, ambientacions per a grans botigues i restaurants de la ciutat, a on integra la pintura mural. Depero s'inventa l'*Onomatopeia de l'Onomalingua*, que és un monòleg de *varietés* que el públic rep com un idioma nou. Aquesta forma de llenguatge està estretament lligat amb la Polipoesia barcelonina, que utilitza aquests recursos per fer els seus polipoemes.

2. 5. 8. Loïe Fuller (1862-1928)

Loïe Fuller neix a Illinois i es fa famosa dins de l'estil futurista, ja que els artistes futuristes prodigaven la màxima reacció del públic, amb la qual cosa no dubten a fer sortir els actors amb objectes a l'escena per a envair l'espai de l'escenari. Amb el mateix objectiu, Loïe Fuller modernitza l'escenografia i el gènere escènic aportant la seva visió personal de la posada en acció escènica acompanyada d'elements que l'embolcallen com les sedes. Ella fa petits espectacles provocadors que, de vegades, són agressius respecte del ball convencional i que poden concloure amb imatges en les quals l'element ha pres tant protagonisme que la seva pròpia figura desapareix. Són moments en què Enrico Prampolini escriu el *Manifest de*

l'escenografia i Coreografia Futurista en el qual s'anima als artistes a accentuar trets semblants.

El que més impressiona d'aquesta ballarina és la seva superació constant i el seu espectacle únic fet solament amb el seu cos. Els elements (vels) i les brillantors dels llums que la fan moure visualment, amb els colors i en el vent, són espectaculars. De manera que els moviments dels vels que utilitza, vibren plens de colors, amb les il·luminacions de l'escenari.

És un espectacle ple de dinamisme i d'emocions, en la línia dels desitjos de Filippo Tommaso Marinetti, que potencia i aconsegueix el contacte amb el públic. Aquesta manera de fer de Loïe Fuller al llarg de la seva trajectòria com a ballarina, afegida a la seva gran superació, és un aspecte que també mou els polipoetes de Barcelona, perquè ells sempre es superen, sempre lluiten i mai abandonen.

La integració que Loïe Fuller aconsegueix entre les arts visuals i les arts escèniques i la dansa és única a la història. Cal esmentar-la en aquest capítol perquè a La Papa de Barcelona el que es pretenia era precisament unir totes les arts i a la vegada provocar en el públic la màxima reacció, que és el que aconseguia Loïe Fuller amb els seus espectacles.

El motiu de la seva gran fama va ser perquè es va concentrar en els efectes visuals dels teixits multicolors i els llums relaxats, en les transparències dels seus vestits de ball en integrar-se amb els moviments del cos i el vent, aconseguint efectes escultòrics infinits, en constant canvi i irrepetibles.

Loïe Fuller ha obert una nova via a l'art de l'avenir a Nova York, a París i a totes les ciutats a les qual va anar. Quant a l'escenografia, Loïe Fuller també aconsegueix inventar unes noves possibilitats cromàtiques a través de la llum manipulada per les noves tecnologies. Proposa noves coreografies de llums i projecta canvis de colors sobre els ballarins. Tots aquests aspectes els estudia científicament.

Projectes de Loïe Fuller

La seva feina principal va ser a Europa, a on va crear més de 130 danses, entre les quals hi havia la *Dansa de la serp* (1890), *Dansa del foc* (1895), *En el fons del mar* (1906) i *El ballet de la llum* (1908). A més a més, va treballar de model per al pintor Henri Toulouse-Lautrec i per a l'escultor Auguste Rodin.

Va fer les composicions gràfiques dels cartells de les seves actuacions. Els científics francesos la van reconèixer per la seva teoria sobre la il·luminació. Creava els seus vestits volàtils per als seus espectacles. I Auguste Rodin va dir d'ella.

"Loïe Fuller ha obert un camí nou a l'avenir. Totes les ciutats per on ella ha passat s'han omplert de les emocions més pures; els ha reviscut la supèrbia de l'antiguitat. El seu talent serà imitat ara i sempre. La seva manera de crear sempre tornarà. Perquè ella ha sembrat uns efectes de llum nous i una posada en escena noves; i per això seran estudiades sempre." (citació 53)

En aquesta citació Auguste Rodin descriu una personalitat eclèctica, com la que tenien els polipoetes barcelonins, en la qual es fusionen en una mateixa persona la dansa, el teatre, l'espectacle, les arts gràfiques, la música, la llum, el color, els moviments de les robes fines de seda en el vent...El que ens vol fer veure és que s'avança al seu temps pels seus conceptes sobre la llum i que serà sempre estudiada per tots, sobretot, en el que proposa de nou.



* Imatge 24, d'un cartell gràfic pintat per Loïe Fuller per a l'obra *Folies Bergère*. Imatge extreta el dia 14 de novembre de 2016 a les 3 de la tarda a la pàgina:<https://www.google.es/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=Loie+Fuller>

Loïe Fuller, en aquest cartell fet per ella, representa de manera visual el moviment de les sedes transparents que ella mou en ballar. També intenta representar la llum que es reflecteix sobre els diferents colors de les sedes. Un altre aspecte molt clar, al cartell, és l'espai sobre el qual la ballarina s'eleva per ballar i la profunditat d'aquest sobre la perspectiva, amb els efectes del vent. La unió del color, el moviment i les formes de la figura componen una taca abstracte de colors vius que destaca sobre un fons més fosc, però que s'integren amb les lletres del cartell, i que resol un conjunt compositiu unit i fresc.

2. 5. 9. Fortunato Depero (1928)

Porta el Futurisme a Nova York (1928), a on treballa com a dissenyador en les revistes com *The New Yorker* i *Vogue*. També dissenya el vestuari d'obres teatrals. Depero s'inventa l'*Onomatopeia de l'Onomalingua*, que és un monòleg que consisteix a fer imitacions burlesques de diferents pronunciacions d'idiomes només utilitzant recursos del so, per aconseguir transmetre el sentiment d'un llenguatge nou.

Ell diu que practica el llenguatge de les "forces naturals": vent-pluja-riu-rierol, etc. Es tracta d'imitar diferents idiomes, però només amb la música de cada idioma, sense paraules; i ho fa amb humor. Diu que aquest llenguatge és més autèntic que el que estem fent servir normalment, perquè els sentiments són els mateixos i poden entendre'ls diferents cultures a la vegada. Als seus "discursos" es fa acompanyar de "renous" fets per aparells sorollosos, com la bicicleta, el tren, el tramvia, l'automòbil i d'altres... (citació 54) Depero en els seus escrits ens

parla de l'onomalingua com un monòleg recitat per un còmic en imitar els diferents idiomes sense voler dir res en concret. Diu Depero:

“El lenguaje más apropiado para la escena, y particularmente para las exageraciones hilarantes.” (citació 55)

La sensació de la qual ens parla Depero és la d'escoltar un llenguatge existent encara que no tingui cap significat. L'onomalingua de Depero (citació 56) serveix per expressar les emocions. Ell l'utilitza per recitar els seus poemes, en viu, a les exposicions del grup futurista. També funda un museu amb més de 3.000 objectes futuristes relacionat amb aquest nou idioma. A la Sala Angelelli de Roma, el setembre de 1915, crea, junt amb Canguillo, amb formes tipogràfiques visuals, la sonoritat de cada onomatopeia, l'onomalingua.

El seu treball pateix la influència de la Metròpoli Americana, com es pot observar a les seves exposicions de pintura (1929-1930) que fa a Nova York. La seva idea és establir un taller a Rovereto (ciutat del Hudson). Desenvolupa projectes escènics per al Roxy Theatre i per al seu ballet. La poca restricció econòmica li permet de dissenyar vestits pels ballarins, que consten només d'una malla fina amb els números i lletres per sobre, en idioma d'onomalingua i amb una escassa gamma cromàtica. Treballa amb empreses de publicitat, moda, cinema i literatura com *Vanity Fair*, *Sparks*, *The New Yorker*, *Film Maker*, *New Auto Atlas*, *Atlantica* i altres (citació 57).

Projecte de Fortunato Depero,

Depero s'inventa l'onomalingua i amb això fa diferents projectes. Integra els diferents idiomes en un de nou que és comú a tots. *Definició d'onomalingua:*

“El projecte futurista de Depero és l'onomalingua, que porta a la ciutat de nova York i que es basa a imitar diferents idiomes en un to sarcàstic i amb humor, per expressar sentiments.”



* Imatge 25 extreta el 14 de novembre de 2016 a les 2 de la tarda de la pàgina:

https://www.google.es/search?q=onomalingua&rlz=1C1AOHY_caES708ES709&espv=2&biw=1024&bih=677&tbn=isch&t

En la imatge anterior podem apreciar una onomatopeia escrita en idioma onomalingua. En aquesta onomatopeia podem veure com el poeta escriu paraules inventades sense cap sentit i, a més a més, cuida la composició de la pàgina i el disseny amb l'organització de les línies i la transversalitat d'aquestes, que integra amb les seves diferents mides. És un gràfic amb escriptura tipogràfica impresa, que es pot llegir en veu alta donant com a resultat una recitació en onomalingua.

2. 5. 10. Projectes futuristes

Els projectes futuristes són totes les feines que els artistes futuristes van dur a terme. Principalment es van ocupar de publicar els manifestos que detallam a continuació. En l'arquitectura futurista (1914), Antonio Sant'Elia va presentar un manifest de l'arquitectura futurista que va anomenar: *El projecte de la Ciutat Nova*, el qual proposava un món vertical i mecànic, connectat per mitjà d'ascensors de vidre i metall.

En el camp del cinema futurista, pren molta importància la fotografia que intenta captar el moviment. Per exemple la fotografia estroboscòpica o presa a gran velocitat i impresa en un sol pla. Per exemple: *Jeroglífic dinàmic*, de Bal Tabarin (1912), o el *Tren suburbà*, de Gino Severini (1915). A Catalunya destaca Anton Giulio Bragalia (1880-1960), amb imatges foto dinàmiques inspirades en la descripció de "moments temporals" o cronografia.

En la música el seu principal exponent va ser Luigi Russolo, amb el seu concert *Intonarumori*. Ell va escriure el manifest *L'art dels sorolls*. Va ser un dels primers filòsofs de la música electrònica i un dels primers compositors de la música experimental.

En el Teatre, la dansa i les arts escèniques en general els diferents gèneres es fusionen. Conclourem que el teatre opta per apostes més obertes a on els actors ja no "declamen" i la il·luminació canvia i es fusiona amb les arts visuals. El concepte de la dansa canvia i és una dona, Loïe Fuller com hem dit, la que transforma el concepte i fusiona la dansa, el teatre, les arts visuals i l'esport en un sol espectacle personal.

2. 5. 10. 1. Victòria sobre el sol

Obra de teatre Zaum feta durant el Futurisme rus

Al manifest futurista *La Declaración de la palabra* (1913), explica què és el llenguatge Zaum i se'l declara com un llenguatge que no té cap significat definit, un llenguatge "transracional" que "permet una expressió més plena", perquè, mentre manté el llenguatge comú de la parla quotidiana, "uneix" aquesta amb la poètica. En aquest sentit, la Polipoesia barcelonina també uneix la parla i la poètica, per la qual cosa utilitza el llenguatge Zaum per desenvolupar-se.

A *La declaració transracional de la llengua* (1921), s'hi diu que Zaum "pot proporcionar un llenguatge poètic universal" que, a més a més, ha nascut de manera orgànica, no artificialment, com l'esperanto. Els polipoetes creuen que el llenguatge Zaum és universal i és una manera millor i més lliure d'expressió que la poesia convencional.

Contingut de l'obra de teatre: Victòria sobre el sol

L'òpera futurista *Victòria sobre el sol* (1913), de Mikhaïl Matiushin, està realitzada amb textos compostats en llenguatge Zaum. Kazimir Malevich en va fer el vestuari de l'obra, Velimir Khlebnikov l'escenografia i El Lissitzki el cartell publicitari (1920-1921). A la següent imatge presentem un text de Kazimir Malevich que integra un dibuix d'una figura humana que a la vegada conté part del disseny del vestuari de l'obra.

L'òpera pretenia subratllar els paral·lelismes entre el text literari, la partitura musical i la pintura. El sentit era el d'un viatger que travessava totes les èpoques...L'argument general de l'obra està representat en metàfora. El que vol fer entendre és que el sol és un suposat Déu I que els personatges del poble aconsegueixen volar per damunt d'ell per així aconseguir la llibertat.



* Imatge 26: MALEVICH, Kazimir. Extreta de la portada i la contraportada del llibre *Troe (Trio)*, fet a Sant Petersburg (1913)

Imatge que Malevich fa per a aquesta portada i contraportada del llibre *Trio*, publicat a Sant Petersburg el 1913: la composició integra dos conjunts en els quals predomina el fons clar. Les tipografies de les lletres estan manuscrites i les poques paraules que hi ha ocupen tot el full de paper. A manera gestual, són pintats com en una composició plàstica. Són paraules escrites en rus, de gran mida, que s'integren amb dos símbols: un és un dibuix d'una persona estilitzada que representa que porta el vestit tradicional rus. I l'altre és el símbol de la "coma" o "cometes", posat a l'inrevés, i ampliat desproporcionadament de mida. Aquest últim símbol figura a sota de la figura i li dona un "pes" visual que d'altra forma no tindria. En aquesta portada hi trobem el vestuari tradicional rus, la tipografia russa i la transformació desproporcionada de mides de les lletres que s'integren a les imatges, de tal forma que no es pot apreciar la diferència entre imatges i lletres.

Explicació de l'obra de teatre "Victòria sobre el sol"



* Imatge 17: Teatre en viu de l'obra *Victòria sobre el sol*. Els dissenys dels vestits són de Kazimir Malèvich



* Imatge 27: Escenari amb dos personatges en plena actuació de l'obra de teatre *Victòria sobre el sol*. Disseny del vestuari: Kazimir Malèvich. Extret de la pàgina: <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2014/03/09/malevich-el-constructivismo-y-una-victoria-sobre>

A les imatges d'algunes escenes de l'obra de teatre *Victòria sobre el sol* podem veure que els personatges no porten vestits convencionals. A la imatge de dalt, als vestits, sembla que siguin de paper o cartró prim. Els tres decorats són composicions de tipus abstracte. Als personatges de la imatge més baixa se'ls veu que porten uns vestits que manipulen les proporcions del cos humà avançant quasi fins a aconseguir formes geomètriques.

Es tracta d'una òpera de *music-hall* futurista (1913), que s'estrenà al teatre Luna Parc de Sant Petersburg, amb el llibret d'Alexei Kruchenykh i el pròleg de Velimir Khlebnikov. La música la va fer Mikjail Matiushin i l'escenografia i el vestuari Khlebnikov.

L'escenografia és de Kazimir Malevitch. La peça està escrita en el llenguatge Transmental Zaum. Per a aquest llenguatge, els patrons fonològics de les paraules són més importants que els seus significats, per la qual cosa és el paralenguatge i la prosòdia el que fa que es tracti d'un llenguatge comunicatiu.

El seu autor, Kazimir Malevich (1878-1935), evoluciona cap al concepte de crear l'obra, de la següent manera: va ser un pintor rus que començà dins l'estil impressionista i que va fer evolucionar la seva obra cap a un primitivisme inspirat en els fauves. Per tot això, sense descuidar la parla, va potenciar els aspectes lingüístics de la peça. Kazimir Malevich uneix els aspectes que l'inspiren, el Cubisme i el Futurisme, en un sol pensament que fa desenvolupar el llenguatge en una fragmentació formal dels conceptes (1915).

Així doncs, Kazimir Malevich funda el Suprematisme i, a través d'ell, vol instaurar un sistema de formes senzilles per construir les figures i, per això, els vestuaris de la seva òpera són dissenyats en aquesta línia. Aquests personatges narren la lluita de la humanitat contra el poder del sol.

Aquest és un aspecte de l'òpera que representa els valors antics. Però també té un caràcter experimental i sonor que li dona un valor afegit. Els personatges canten amb les

vocals i sense les consonants. Hi ha un personatge que representa el “terror” i que, a l’obra, es pronuncia amb consonants. Un altre personatge és l’“aviador”...Kazimir Malevich, actuant d’aquesta forma, vol accentuar els paral·lelismes entre el text literari, la partitura musical i la gran pintura.

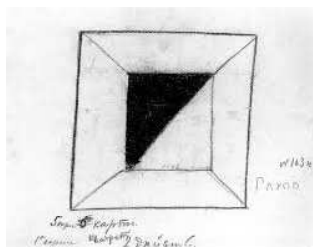
A més a més, Kazimir Malevich sempre intenta estar del favor del poble més rural i explica l’obra com una vida viscuda dels personatges del seu país. El relat és el d’una “colla” de futurs pagesos que és proposen la conquesta del sol. Neró i Calígula són un mateix personatge que viatja a través del temps, del telèfon...

Els elements de l’obra, com la paraula, són purs. El color i la composició de les formes hi estan tractats de manera que integren els sons, els fonemes i les lletres. Seguidament veurem les fotografies dels esbossos de Kazimir Malevich, estampats a l’original del llibre de l’obra, que es troba al MOMA.

El disseny real del llibre és 19,3 cm. x 18 cm. per pàgina. Està fet amb la tècnica de la litografia manuscrita. Tant la primera pàgina com l’última estan litografiades. Disposa de quatre reproduccions fotomecàniques i totes les pàgines estan impreses en color verd pàl·lid. A continuació en presentem algunes imatges (citació 59):



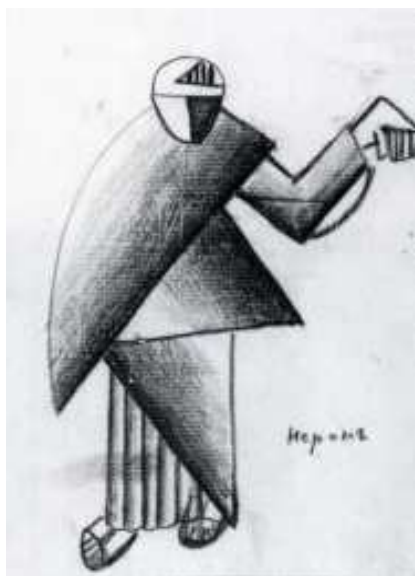
* Imatge 28, d'un del telons de l'attrezzo i de l'escenografia per a l'obra de teatre *Victòria sobre el sol*



* Imatge 29: Els esbossos de Kazimir Malevich per a l'escenografia de *Victòria sobre el sol* (1913)



A, B,



* A: Imatge 30, Disseny de vestit fet per Malevich per a l'obra futurista *Victòria sobre el sol* (1913). Títol: *Obrer*

* B: Imatge 31, Disseny de Malevich per a un vestit per a l'obra de teatre *Victòria sobre el sol* (1913). S/T



C, D,



* C: Imatge 32 del disseny de Malevich per a un vestit d'actor per a l'obra de teatre *Victòria sobre el sol* (1913). S/ T.

* D: Imatge 33 del disseny de Malevich per a un vestit d'actor per a l'obra de teatre *Victòria sobre el sol* (1913). S/ T.

Les imatges evidencien els apunts dels dissenys dels personatges de Kazimir Malevich per al vestuari de l'obra de teatre *Victòria sobre el sol* (1913). El llenguatge Zaum que empra en aquests dissenys s'integra a l'escenografia i als vestuaris inspirats en la cultura tradicional russa. Kazimir Malevich interacciona també l'anatomia del cos humà amb els colors primaris d'aquesta tradició. Tot plegat ens podria recordar la pròpia invenció de l'estil suprematista (1913).

L'absència d'objectes i l'abstracció, a més a més de les expressions "dantesques" dels personatges, se sumen a la comunicació expressiva que tenen. La declamació i entonació Zaum accentuen aquests aspectes. La posada en escena va ser un èxit al qual els "conservadors" es van apuntar de manera negativa. Com hem dit, l'argument de fons era la lluita per anar en contra del conservadorisme a favor d'un ordre nou. Simbòlicament

s'enderroca el sol com es voldria enderrocar el conservadorisme expressat com a l'art figuratiu que es vol eliminar.

Es tracta d'una de les primeres obres en la història de l'art en què l'avantguarda pictòrica i de l'escena s'integren per anar en contra de l'art realista o descriptiu. La ruptura es pensava aconseguir a partir dels vestuaris i de l'escenografia que impactarien l'espectador. Zaum és una llengua sense significats o abstracta, a través de la qual es podria accedir a les àrees llunyanes i a la raó (la consciència). Aquesta forma de consciència s'expressaria, d'aquesta manera, a través del paralenguatge i la prosòdia.

La ruptura de l'expressió de l'espai escènic treballat pels actors amb la llengua Zaum (que escriu Khlebnikov) crea la il·lusió d'haver trobat per a la humanitat el "llenguatge perceptiu de la consciència". Es tracta d'aspectes ubicats en un segon espai de la consciència, inaccessible per als éssers humans, però accessible pel poeta. Aquesta "retícula" (capa) d'informació de tipus "abstracte" sintetitza la part visual i la musical de l'obra, en el llenguatge, que ocupa l'eix central de la composició teatral.

2. 5. 10. 2. Manifestos futuristes

Amb l'aparició d'aquests moviments d'avantguarda a principi de segle assistim a un canvi radical en la concepció tradicional de l'art, perquè els futuristes van ser els primers a trencar amb el passat creant nous llenguatges. La poesia exalta el llenguatge de la vida moderna amb tota la seva energia vida i dinamisme. S'inicien les primeres lectures de vers lliure, que trenquen amb l'estructura clàssica del poema i es creen diversos manifestos en aquesta línia.

Filippo Tommaso Marinetti fa els primers escrits amb motiu de la fundació del moviment futurista (1909) que es publiquen al diari francès *Le Figaro* el mateix any. Escriu el que va ser el primer manifest futurista (1912) que publica al mateix diari i que anomena Manifest tècnic de la literatura Futurista. Aquest manifest va anar seguit del segon manifest futurista (1912) anomenat "*La imaginació sense fils*" i "*Les paraules en llibertat*". Després es publica el tercer manifest del moviment (1914) (citació 60) anomenat "*L'esplendor geomètric i mecànic i la sensibilitat numèrica*". Filippo Tommaso Marinetti continua escrivint manifestos (1916) i en *La declamació dinàmica i sinòptica* (citació 61) de l'11 de març diu així:

"*Verdades futuristas sobre el arte de los ruidos y del intonarumori de Luigi Russolo y de Hugo Pitti en casa de Filippo Tommaso Marinetti.*" (citació 62)

Filippo Tommaso Marinetti anomena Luigi Russolo en el seu manifest perquè n'és una "peça" important. És l'inventor de l'Intonarumori i el primer músic que fa gravacions en cintes superposades. Luigi Russolo era pintor i deixa la pintura per fer-se poeta experimental. Això és una gran garantia per a Filippo Tommaso Marinetti i un recolzament per tot el que vol aconseguir.

D'aquesta manera, s'estableix un nou llenguatge poètic basat en la destrucció de la sintaxi, en la revolució tipogràfica i en l'eliminació del "jo". Aquests manifestos, entre d'altres coses, suggereixen l'abolició dels elements contraris al dinamisme (adverbis, adjectius i signes de puntuació) amb la finalitat de poder arribar a trobar una estructura lèxica basada en analogies, verbs en infinitiu, xifres, escrits sinòptics, onomatopeies, signes matemàtics, musicals i propis dels dibuixos.

La revolució tipogràfica del Futurisme va ser important perquè Filippo Tommaso Marinetti, en aquests manifestos, evidencia una gran rebel·lió contra l'harmonia de la pàgina convencional. La seva recerca es fonamenta en una nova concepció de l'espai fonamentada en la nova distribució dels caràcters tipogràfics, considerats segons la taca de color i el seu pes i gruix visual. Com que estan distribuïts els caràcters prioritzant aquest principis, les paraules

apareixen deformades com a tals. Per altra part, desapareix el "jo" o l'estil per donar prioritat a l'expressió del missatge (polític) unit a la nova composició visual. Al manifest *La Declaración de la palabra como tal (1912-1913)*, d'Alexei Krucenich, diu:

"las palabras mueren [...] lengua universal: poema compuesto únicamente de vocales."
(Citació 63)

Són moments en que la composició visual del poema pren la forma d'una partitura musical: les diferents tonalitats de veu que suggereixen les lectures d'aquestes partitures, segons les disposicions de les lletres i la intensitat dels colors amb què estan composades, donen com a resultat alteracions del to de la veu de qui recita o de veus simultànies. Per a Filippo Tommaso Marinetti, la connexió amb el text tipogràfic i el signe són cada vegada més importants. Al punt 6 del manifest d'Alexei Krucenich diu:

"Ofreciendo nuevas palabras, apporto un contenido nuevo donde todo comienza a escaparse..." (Citació 63.)

Aquestes paraules parlen d'un art ple de dissonàncies, que és desagradable a l'orella. Fa veure que l'art no és limitat i que cal indagar en nous camps. Per això Filippo Tommaso Marinetti no es va limitar al camp de l'estructura escrita del poema, sinó en un nou manifest, *"La declamació dinàmica i sinòptica"* (1916) (citació 64), i assenta també les bases de la manera de declamar futurista oposada a la simbolista. Segons Filippo Tommaso Marinetti, el poema ha de sortir de la pàgina i ser recitat amb la veu i el rostre completament deshumanitzat. El poeta pot fer servir a manera d'instruments: fustes, tambors i martells... Pot declamar i simultàniament caminar, córrer i dibuixar en diferents pissarres ubicades en diferents llocs de la sala. Tota la teoria de Filippo Tommaso Marinetti va lligada a la seva pràctica. A París va recitar tres poemes a la Galeria La Boétie oferint un gran espectacle futurista. Parla Sarmiento:

"De pronto escuchamos los gritos más extraños, cloquear, chasquear, rugir, ladrar, imitar el sonido del cañón y de la metralla, traducir con sonidos inarticulados el silbido de las balas."
(citació 65)

A la *Galeria d'Art Futurista de Roma*, Filippo Tommaso Marinetti (1914) presenta el poema *Piedigrota* de Francesco Canguillo i explica al públic els instruments que utilitza (tofa, papipu, scetavaiasse fischiasse fistchitore, triccabballache) declama junt a l'autor. L'escenari estava pintat per Giacomo Balla i il·luminada la sala per llums de color rosa. A l'acció hi va intervenir "la tropa nana", que eren els poetes Fortunato Depero, Giacomo Balla i Giuseppe Sprovieri, que feien sonar els instruments onomatopeics, que hem citat abans, mentre giraven entorn a Filippo Tommaso Marinetti.

"Manifest del llibre Pomada" (1913) o "Declamació Dinàmica i sinòptica" (1916)

Al llibre *Pomada* (1913), d' Alexei Krucenich, s'afirma que l'artista és "lliure d'expressar-se no solament en la llengua comuna, sinó també en la llengua personal (creador individual), sense sentit definit, Transmental. La llengua comuna és lliure i permet expressar-se plenament (exemple: *"ho oznez kayd..."*) (citació 66). En aquest sentit, el Futurisme és el naixement de la poesia experimental del so i el precedent de la Polipoesia barcelonina actual.

A la *"Declamació dinàmica i sinòptica"* (1916), Filippo Tommaso Marinetti aclareix quins són els instruments que ell ha inventat, al servei de l'Intonarumori, i n'explica la forma i perquè serveixen: per exemple, sobre la *tofa* ens diu que és una immensa cargola, els *tritons* són *petxines marines*, el *putipù* (soroll taronja) és una petita capsula de color fusta recoberta de cascavells i de peces d'Estany, i el *violí* com a expressió interna de l'ansietat sentimental. En aquest punt ridiculitza la música clàssica. El *triccabballacche* (soroll vermell) és una mena de lira amb cordes molt fines i uns martellets quadrats, sona com els platerets. És una sàtira als

instruments que sabem que utilitzaven els sacerdots grecoromans. L'evolució lingüística del Futurisme va afectar també el teatre. Amb el pseudònim de "Jlèbnikov" escriu en llengua Zaum la seva obra *Ledentu le phare* (1923) (citació 67). Filippo Tommaso Marinetti va fer un altre manifest lletrista anomenat "*El alfabeto sorpresa*" (1916). En aquest alfabet les lletres són portadores de "sensacions plàstiques, musicals, eròtiques i sentimentals." (citació 68).

Per altra part, els futuristes italians més importants de l'època, en relació amb la poesia fonètica, van ser el pintor Giacomo Balla (1881- 1958) i Fortunato Depero (1892-1960). Giacomo Balla escenifica la paraula tipografia al fons de l'escenari amb la tècnica del dibuix sobre paper, a gran format: 12 actors han de moure's per l'escenari dient les onomatopeies que vénen a continuació. Parla Giacomo Balla:

1. settettesettesettesette
2. nennennennennennennennennennenne
3. vuuuumuuuuuuuuummuuuuu
4. te.te.te.te.te.te.te.te.te.te.te
5. ° miaaaaaanavano, miaaaaaanavano
6. sta---sta---sta---sta---sta---
7. ° lalalalalalalalalalalalalalalalalala
8. fffffffffffftffffffffffft
9. rioriorieriorioriorierioriorierioriorio
10. scscscscspsspsscscspssps
11. veveveveveveveveveveve
12. nunnononunnononunnononunnnnono (citació 69)

Giacomo Balla escriu l'onomatopeia a partir de les repeticions dels sons de diferents consonants pronunciades a la vegada. La major part del temps les vocals l'acompanyen, però no són les protagonistes, i en moltes ocasions les consonants van soles, el que no passa amb les vocals. Algunes lletres de la mateixa onomatopeia les desplaça, a gran mida, al final de la sala a on ell fa la recitació de l'onomatopeia completa. Amb això ens està dient que les lletres són el "decorat" o l'escenografia del que s'està representant. I per altra part, les lletres soles prenen un interès especial per si mateixes, sense haver-ne d'esperar que signifiquin alguna paraula o cosa.

Projecte Galeria Doré de Londres.

Al més següent, a la *Galeria Doré* de Londres, va recitar alguns fragments del seu poema *Zanc Tumb Tumb*, ajudat d'un telèfon amb el qual parlava amb el pintor Christopher Nevinson, que imitava el so dels canyons des de l'altre sala. També imitava el soroll dels trets amb martells sobre la taula. Paral·lelament Filippo Tommaso Marinetti corria als tres costats de la sala dibuixant a les tres pissarres instal·lades. Els espectadors el seguien amb la mirada, participant en l'emoció del poema.

Els futuristes en les seves vetllades no només recitaven poemes, sinó que també llegien els seus manifestos i textos polítics, que podien provocar la repulsa o aprovació del públic. El desenvolupament d'aquestes vetllades es poden considerar com el *principi del happenings de la història de l'art* (citació 70). Hi assistien poetes, músics, cineastes, pintors...

De la mateixa manera, aquestes actituds dels artistes poden ser el principi de les accions i performances actuals, però també el principi de la utilització del so aïllat de la música. Perquè molts dels instruments utilitzats per al poema *Piedigrota* i per al poema *Zanc Tumb Tumb* eren fabricats per fer sorolls exclusivament. Els futuristes volien arribar a *l'Obra total* destruint les barreres entre les diferents disciplines artístiques. Volien aconseguir la participació del públic per extreure'l de la posició de *tafaner*.

Els futuristes, amb *Les paraules amb llibertat*, van trencar l'ordre sintàctic, declamatori i tipogràfic, aprofitant al màxim el valor de la pintura, del significat de les paraules i del seu so. Van acabar desintegrant-les i composant poemes a partir de lletres o mots inventats sense cap significació definida.

D'aquesta manera van sorgir els primers poemes fonètics futuristes. Van ser els seus innovadors els poetes futuristes Russos Vélimir Jlébnikov, Vasili Kamenski i Lilya Zdanevitch, que van ser també coautors dels *Manifestos Futuristes Russos* (citació 71); creadors d'un llenguatge abstracte Transmental, denominat la llengua Zaum. Cal veure en aquests manifestos el contrast que suposen els apartats redactats per Velimir Jlébnikov en rus, amb el pseudònim de Víktor Vladimirovich Jlébnikov, juntament amb Alexei Krucenich (1885-1992).

2. 6. ALTRES PERSONATGES FUTURISTES (O PARAL·LELS A L'ESTIL FUTURISTA: L'ART DEL "SOROLL")

Els futuristes Carlo Carrà (1881) i Luigi Russolo (1913) són dos personatges complementaris que, units, ens serveixen per expressar el que és la Polipoesia actual: Carlo Carrà representa la fusió de la pintura i l'escriptura (tipografia) per la fusió que en fa a les seves pintures. Luigi Russolo representa el "Gir del so" que ha aconseguit la Polipoesia barcelonina actual. Sobretot per la utilització de sons purs per les seves composicions musicals.

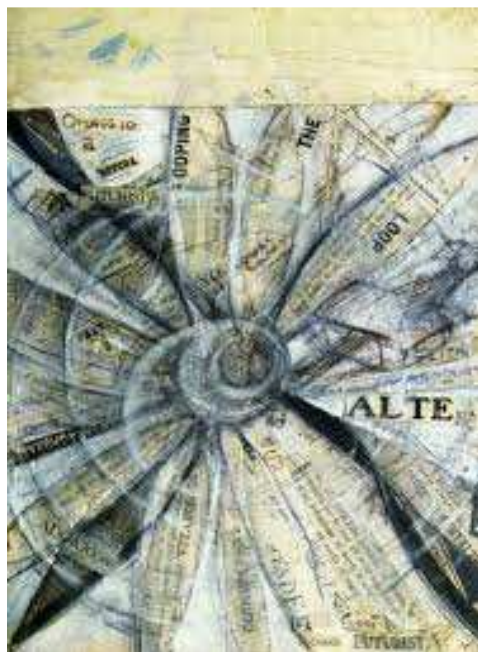
A més a més, va ser pioner en pràctiques polipoètiques barcelonines com l'enregistrament dels sons en aparells de magnetòfon i que a la vegada tornava a enregistrar (amb sons nous) en una segona cinta. Per tots aquests motius, tant Carlo Carrà com Luigi Russolo formen part dels antecedents de la Polipoesia que es fa a Barcelona.

2. 6. 1. Carlo Carrà (La Metafísica, els sons i els sorolls)

El pintor i músic italià Carlo Carrà (1881-1966) s'inscriu a l'acadèmia de Brera i el 1908 s'interessa per les tècniques divisionistes (tècniques de la divisió del color i de la forma). El 1910, junt amb Umberto Boccioni, Filippo Tommaso Marinetti i Luigi Russolo signa el "*Manifest de la Pintura Futurista*" i el "*Manifest Tècnic*". Fa els primers contactes amb el cubisme a París (1911-1912) i participa amb ells a les exposicions a la galeria Berheim.

L'any 1913 s'interessa per l'obra de Jean Jacques Rousseau, per l'art naïf, per l'art irracional i salvatge i crea la pintura "*dei suoni, rumori, odori*" (la pintura dels sons, dels sorolls i de les olors). Es tracta d'una sinestèsia entre les diferents sensacions que es dona de manera simultània per arribar a tots els sentits a la vegada. En el seu manifest futurista Carlo Carrà afirma que:

[...] *hay sonidos, ruidos y olores cóncavos o convexos, triangulares, elipsoides, oblongos, cónicos, esféricos, espiroidales, etc. [...] hay sonidos, ruidos y olores amarillos, rojos, verdes, añiles, azul celeste y violáceos.*" (citació 72)



* Imatge 34, d'una pintura de Carlo Carrà, títol de l'obra: *Alte-Interventionist*. 1914.
<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=carra-carlo>. Consulta, 14 de març de 2016

Carlo Carrà a la imatge superior ens fa veure les diferents textures dels sorolls, aspecte importantíssim pel tema que ens ocupa perquè deixa clar que el soroll no és només soroll, sinó que en una mateixa expressió i pot variar el seu sentit segons la pronunciació. A la imatge següent hi veiem una pintura de Carlo Carrà clarament futurista, sobretot pel moviment que representa en unes imatges en espiral i que poden recordar les "hèlix" d'un avió. A més a més, la pintura presenta "collages" de fragments de diaris també futuristes. En aquest sentit, Carlo Carrà ha estat una font d'inspiració important per als polipoetes de Barcelona, que han utilitzat les lletres també per compondre les seves pintures...

Carlo Carrà (1914) contacta amb Guillaume Apollinaire i fa els primers collages. La pintura de Carlo Carrà és una pintura en moviment que oscil·la dels costats cap al centre o del centre cap als costats. Al centre s'hi veu una mena de naixement d'espiral que es desenrotlla fins als costats. A la vegada hi ha uns traços negres, en forma d'estel, que accentuen aquesta sensació. Tot plegat es mou sobre un fons de retícula composta per textos extrets de diaris. Les tipografies ALTE destaquen de la resta i una setena part de la pintura és de color "groc" clar, a l'espai superior.

Carlo Carrà utilitza en aquesta pintura els coneixements que té i els integra amb la tipografia com a un element més de la composició. La tipografia es comporta com el color, en el fons de la pintura, creant retícula. La pintura blanca amb què està feta l'espiral passa per sobre de les tipografies que fan de retícula de fons. I les tipografies més grans o fosques complementen el traç gestual negre amb què està fet un estel que va del centre cap a fora.

2. 6. 2. Luigi Russolo (L'art dels "sorolls")

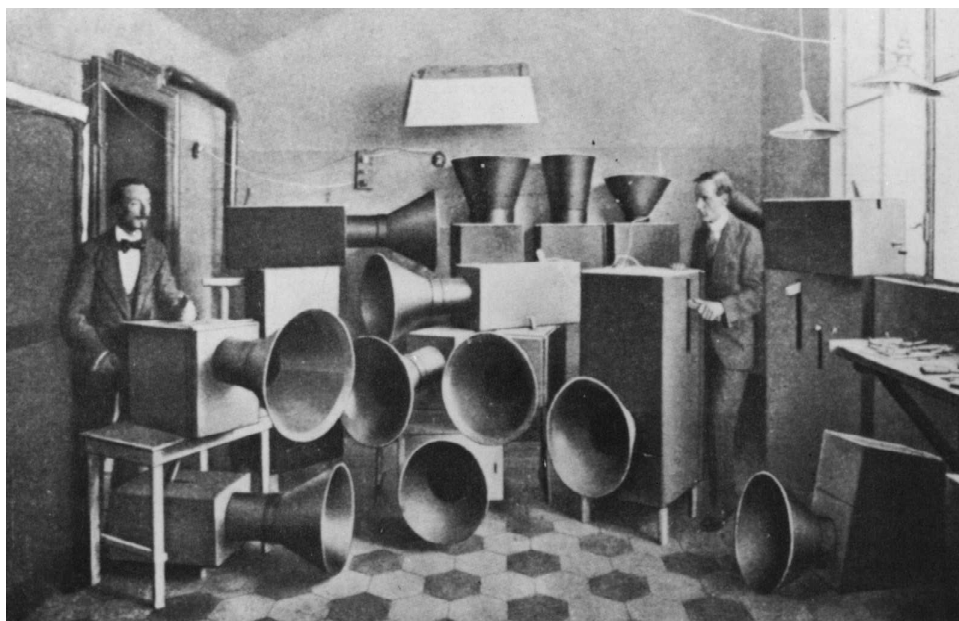
Pintor i músic (1885-1947), signa el *Manifest Futurista* (1910) i els temes que el preocupen són entorn a la civilització industrial. El manifest *L'arte dei rumori* (*L'art dels sorolls*) és escrit per Luigi Russolo (1913) a Itàlia, encara que no el publica fins el 1916 (citació 73). En aquest manifest, Luigi Russolo defensa la teoria de l'art dels sorolls basada en una nova composició musical que, segons ell, ens remet a la vida mateixa. La nova orquestra de l'intonarumori de Luigi Russolo la presenta el mes de març de 1913. Està composta de trenta

màquines, independents, que produeixen l'amplia varietat de sorolls que ell explica al manifest en el que anomena l'intonarumori o l'entonador de sorolls. L'acceptació del soroll com un element independent i poètic va ser una opció radical del Futurisme que va transformar per a sempre la manera de veure l'art. Aquesta idea la trobem en les composicions de John Cage, a la música concreta de Pierre Schaefer i a la poesia lletrista d'Isidore Isou.

Luigi Russolo, pintor, novel·lista, músic i crític d'art (1930) és el que s'acosta més a la Polipoesia barcelonina. Diu que: "la paraula és un ser sonor, el poema escrit és una notació musical." Luigi Russolo s'inventa el seu *Russolophone* (1930), que és un *piano-aparell* que utilitza per acompanyar la poesia verbal que fa.



* Imatge 35: Luigi Russolo amb el Russolophone, 1930. Informació extreta de: <http://www.merzmail.net/fonetica.htm>
Consulta feta el 27 de maig de 1916 a les 9 del vespre



* Imatge 36: Els *intonasorolls* que rodegen els músics Hugo Piatti i Luigi Russolo.
<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=6223> consulta 10 de maig de 2016

En els *intonasorolls* de Luigi Russolo, a la primera imatge, hi trobem fotografiat el seu piano-aparell que s'inventa per fer els concerts. A la segona imatge, i d'esquerra a dreta de la imatge, podem veure Luigi Russolo front un instrument, fet per ell, que consta d'un cub que suporta un altaveu. Tot plegat se sosté sobre una tauleta que amaga, entre les seves potes, un altre instrument igual. A la dreta hi veiem Hugo Piatti, darrere d'un "moblet" que sembla imitar les "pianoles antigues" perquè amb la seva mà esquerra fa voltes a la maneta de la mateixa. A la part central de la fotografia hi ha més altaveus muntats damunt cubs. El conjunt d'instruments que s'inventa Luigi Russolo per poder dur a terme els seus sorolls escenifiquen una imatge mai vista fins llavors. L'estrafolari dels instruments va ser el que més el públic va memoritzar. Així doncs, cal pensar que Luigi Russolo va contribuir en gran manera al

desenvolupament del moviment futurista, perquè van ser els seus instruments, per fer soroll, el que el públic va recordar i criticar.

La llarga explosió multidisciplinària que es va donar a finals del segle XIX i a la primera part del segle XX proposa una nova forma de creació més propera a la vida que trenca l'anquilosament dels segles anteriors. L'*esquitx* de foc que provoca el Futurisme, i que salta al món exterior en forma de llenguatge oral per desenvolupar la cultura en tots els seus aspectes: l'oral, el teatral, el visual..., determina una manera de fer social que queda per sempre a la cultura.

En un principi, el camí de la tradició oral va donar lloc a la narració poètica, que en passar al mitjà escrit, va adoptar també característiques visuals. Però amb el temps l'escriptura poètica va prenent protagonisme al llarg dels anys en la cultura més oficialista, va relegar a l'art oral un paper secundari i d'entreteniment. Això va fer que la gran cultura posés en l'oblit la màgia del so de la veu, del so de la música i del "so sol", que, a pesar de tot, havia sobreviscut als ambients més populars. Les arts sonores (el teatre, la poesia, la música) es van subjugar al dictat de l'escriptura a finals del segle XIX, època en que el simbolisme va fer explosió.

La flama experimental de les avantguardes va madurar amb el Futurisme i els seus projectes i en aquests moments està impregnant tot l'art actual. I tant en els projectes futuristes que hem esmentat com en els esdeveniments artístics actuals de la Polipoesia de Barcelona, la frontera entre les arts, fins i tot la frontera entre art i vida, senzillament, ja no existeix, perquè tot és una mateixa cosa viscuda a l'uníson.

2. 7. DADÀ (1916-1923)

El moviment Dadà és influït pel Futurisme, i es dona en diferents països com Amèrica (Estats Units), Berlín, Zuric i Hannover. El Dadà representa la vida, la revolució, les idees d'esquerres, la provocació, la improvisació, el fet de viure al moment, aspectes que contempla la Polipoesia d'avui a Barcelona. Els artistes Dadà es reunien al Cabaret Voltaire i –avançant en el temps– els Polipoetes actuals al Kabaret Obert (K O) el tercer divendres de cada mes a on, ambdós, creaven les seves obres per divertir-se fent i llegint poemes, en grup, de reivindicació de les idees exposades.

Marcel Duchamp va ser un dadaïsta important al final del moviment, sobretot per l'evolució que van representar les seves idees pel moviment. Es pot dir que Marcel Duchamp traspasa el sentit del dadaïsmes als objectes que treballa, reconvertint-los en escultures, entre d'altres coses. Això ens ajuda a entendre una part del que fan els artistes de la Papa Polipoètica de Xavier Sabater a Barcelona, perquè, n'hi ha molts que treballen només amb objectes, com Joan Casellas...

Naixement del terme DADÀ, etimologia i significat

La paraula Dadà ve del llatí tardà i vol dir "data". Segons l'Institut d'Estudis catalans vol dir "coincident". Segons el *Diccionari de la llengua catalana* vol dir "investigació matemàtica", o l'element conegut a partir del qual han de deduir-se els elements desconeguts. O també quelcom donat o admès, allò sobre què és fonamentat un argument, una inferència, o un sistema'. O, d'altra banda, una representació convencional de la informació perquè pugui ésser tractada en un procés informàtic o en un sistema automàtic en general.

El terme Dadà es pronuncia per primera vegada al Club Dadà que neix gràcies a les relacions entre diferents artistes com Raoul Hausmann, Francis Picabia, Claudel Rivière...(1915). Aquest darrer cita Francis Picabia com a creador de Dadà en el document anomenat *La pintura Moderna, de l'Avantguardisme al Surrealisme*. En aquest document hi ha les primeres manifestacions del que després seria Dadà. I l'afirmació d'Alfred Barr, director del

Museu d'Art Modern de Nova York, en el sentit que "*Dadà va néixer al mateix temps a Nova York i a Zuric.*" Conté una proporció de veritat i d'errada. El 1915 l'escriptor Hugo Ball i la seva amiga Emili Hennings formen part de Dadà amb les seves accions. Hugo Ball, poeta, filòsof, místic, novel·lista i periodista, publica al diari que dirigeix (amb el seu nom) opinions personals sobre el tema (1927). Per això podem dir que a pesar que moltes persones s'adjudiquen haver creat Dadà, Hugo Ball va ser el catalitzador humà que va reunir al seu voltant tots els elements necessaris que van fer néixer Dadà.

Així doncs, al cabaret Voltaire a Zuric (Suïssa) va ser a on es va *decidir* el terme Dadà. Però abans (1897), Paul Scheebart publicava el seu poema *Kikakoku ekoralap*, que es podia considerar un avançament del Dadà. Es pot dir que en el local dinamitzat per Hugo Ball és a on es va convertir l'estil Dadà en el que coneixem, es podria dir que era el *rovell de l'ou*, com diria el poeta i pintor català Alfred Balasch, del dadaisme. *El Cabaret Voltaire* és també on es va perfilar el que era el Dadà. Hugo Ball va escriure els primers textos dadaistes i el romanès Tristan Tzara va arribar a ser l'*emblema* del Cabaret.

2. 7. 1. Dadà a Alemanya (1916-1920)

Una característica del Dadaisme és l'oposició al positivisme (concepte de raó) de l'època. Es va rebel·lar en contra de les convencions literàries i artístiques i volia provocar al burgès. La provocació era a través dels gestos i de la veu. La rebel·lia era també contra l'escultura i la pintura convencional. Els poetes hi participaven de manera activa amb la poesia, van néixer els poemes sonors (1916) com *Gadji Beri Bimba* i *Karawane* (1917). La seva intenció era que no s'entenguessin. O el *Poeme Simultani: L'amiral cherche una maison à louer*, de Tristan Tzara (1916). Els dadaistes feien del seu art una manera de viure i les seves obres eren una manera de protestar. Es tractava d'una mena *d'antiart, d'antipoesia* i de "versos sense paraules", sempre contra l'ordre establert.

El fet Dadà és un fet polític a Alemanya d'igual manera que la Polipoesia barcelonina és un fet polític a Barcelona. La tendència política a La Papa de Xavier Sabater és d'esquerres. I és per això que el Dadà serveix als polipoetes barcelonins per expressar-se, perquè s'expressen amb el Dadà no només per evidenciar les seves idees polítiques d'esquerres i de llibertat total, sinó que també imiten el seu estil fent que formi part de la seva vida.

La paraula Dadà sorgeix als seus polipoemes. Els objectes gràfics que crea Xavier Sabater són relacionats amb la paraula Dadà (veure les imatges al perfil de Sabater). Els espectacles que munta Xavier Sabater al K O (Kabaret Obert) són com vetllades Dadà en les quals els artistes tenen un comportament Dadà tant en la creació dels seus poemes, com en la manera d'organitzar-se, com en la manera de passar-ho bé.

2. 7. 2. Conceptes Dadà (1916 1923)

És a Alemanya a on el dadaisme es torna polític. Ideològicament els artistes dadaistes eren comunistes i anarquistes. Després de la guerra, Alemanya entra en una situació crítica. Després de la revolució bolxevic, la lliga Espartadista Alemanya (esquerra socialista) assaja també la revolució a Alemanya. Enmig de tota aquesta agitació, un grup de d'artistes d'esquerres crea el moviment dadaista.

2. 7. 3. Dadà escrit i Dadà sonor (1916-1968)

El Dadà és un moviment que inclou tant la paraula escrita com la paraula sonora. El fet que la paraula queda desarticulada i torna a ser construïda segons unes altres premisses és el que ha estat afavorit per l'irracionalisme poètic. L'irracionalisme, primitivisme, salvatgisme... poètic no es dona només a la literatura, sinó també en el camp de les arts en general. Es pot dir que l'irracionalisme és un fet comú a totes les arts en èpoques d'avantguardes. Però Dadà

porta aquest irracionalisme al límit fugint del concepte tradicional i esclata de manera irracional en diferents direccions i per això citem una frase de Hans Richter que diu així:

"Més que un moviment artístic en la concepció tradicional del terme, Dadà no ho va ser, en el sentit tradicional del terme, va ser una tempesta que va esclatar sobre el món de l'art com la guerra sobre els pobles." (citació 74)

En aquest sentit l'esclat en diferents direccions del Dadà (1916) el porta a ser el moviment que més s'estén en el sentit de novetats... I per això coneix també la poesia sonora i s'interessa fins a ser el moviment que més va aprofundir en la poesia fonètica i que la va portar fins a les seves últimes conseqüències. Es pot dir que en el local dinamitzat per Hugo Ball, que es va convertir en el "rovell de l'ou" del dadaisme: El Cabaret Voltaire, és on es va perfilar el que era el Dadà. Hugo Ball va escriure els primers textos dadaistes i el romanès Tristan Tzara va arribar a ser l'emblema del Cabaret. Diu textualment Hugo Ball:

"Amb el nom de Cabaret Voltaire s'institueix un cercle de joves artistes i literats, amb l'objectiu de crear un lloc de trobada i gaudi artístic" (citació 75)

Hugo Ball ens explica amb molt poques paraules la intenció del que va ser el Cabaret Voltaire per ell. Per altre part i avançant en el temps pensem que no va estar gaire lluny del que ha estat La Papa de Xavier Sabater a Barcelona.

2. 7. 4. El poema en moviment (1916)

Una altra forma de poesia inventada és el *poema en moviment*. Aquesta experiència dinàmica representa una gran reforma per a la poesia del moviment. Encara que en la poesia de la successió de les paraules ja existia el moviment, ara, es busca la simultaneïtat del mateix moviment

"En la duració innata de l'espai." (citació 76) i continua dient Hugo Ball: "L'equilibri de forces permet que puguem començar a llegir el poema per tots els costats a la vegada." (citació 77)

En aquesta citació Hugo Ball ens fa veure que per a la lectura del poema és molt important l'accent amb què es llegeix i la profunditat i la força que dóna el lector, que, encara que això és sempre important en poesia, en el cas del "poema en moviment" s'accentua molt, perquè el més important és aquest accent i aquesta força que li dóna el lector. Pensem que el vers per ell mateix no disposa de frases que expliquin cap anècdota. És només la força del rapsoda, el seu to en recitar el que farà que arribi el poema al públic. Aquesta manera coreogràfica de recitar dóna un contingut al poema, de determinació i puresa que fa que sigui més veritable la seva abstracció, fins hi tot, en el full de paper. En aquestes recitacions concretes sempre hi havia personatges que podien portar cartells o pancartes amb mots o sons o paraules escrites.

2. 7. 5. El concert de vocals (1916)

El *Poema del concert de vocals* és una pràctica de recitar basada a reproduir les sonoritats de les vocals llegides correlativament. Aquesta forma de poema neix per voler accentuar la puresa de les idees del moviment escènic de que parlàvem al paràgraf anterior. Per dur a terme el concert de vocals cal que el poeta visqui la seva escenografia de manera que l'aspecte més primitiu de la seva veu brolli: les vocals accentuades fan que la veu esdevingui primitiva. El poeta vol unir la tècnica primitiva i la sensibilitat moderna. Tristan Tzara

parteix del principi que la vocal és l'essència de la paraula i la molècula o lletra, és el so primitiu que surt del poeta.

Les vocals són les mateixes que es pronuncien a les notes musicals bàsiques. Però Tristan Tzara introdueix variacions a l'esquelet compositiu fent que la pronunciació de les vocals sigui més important. Tot això dóna una diferència d'expressió al poema respecte dels poemes d'abans. I per aquest motiu es tracta d'un poema paral·lel a les idees dels pintors cubistes. Tot això es recitava al Cabaret Voltaire, que va ser, en principi, un fenomen literari. L'activitat creadora del grup era la de la producció i publicació de poemes, contes i cançons.

Però el fet que el poeta del cabaret Voltaire no es limiti, només a les publicacions, sinó a l'escenificació amb característiques teatrals, ens mostra l'interès d'aquests poetes per crear un nou sentit del fet teatral que es fon amb el poètic. I això ho podem veure amb els aspectes coreogràfics que acompanyen les recitacions i les accions, com per exemple les pancartes amb lletres o paraules... Aquestes accions, amb pancartes d'altres elements, integrades a la manera de recitar basada a reproduir només les sonoritats de les vocals donaven com a resultat uns aspectes coreogràfics nous, que renovaven el fet teatral, donant-li un caire molt diferent del convencional. Diu al respecte Udo Rukser:

"El dadaísmo es una estrategia que ofrece al artista la posibilidad de transmitir al burgués un poco de su propia inquietud interior." (citació 78)

Udo Rukser parla de transmetre al burgés les inquietuds dels artistes, clarament es posiciona de part del proletariat en una posició contestatària. És, en definitiva, la lluita per la llibertat interior.

A Berlín sorgeix una nova faceta de molts colors o que engloba diferents maneres de fer, perquè allà la lluita per la llibertat personal va continuar, sense traves, de manera indefinida. No es pot determinar en quin moment exacte va néixer Dadà." (citació 79) Així ho va manifestar Raoul Hausmann a Berlín l'any 1958. Però el que està clar és que Dadà va sorgir com un cant a la llibertat de l'home.

2. 7. 6. Course (1916)

George Grosz i Walter Mehring formen part de l'activitat dadaïsta general i van crear l'obra *Course*, que és "una carrera entre màquina d'escriure i màquina de cosir". (citació 80) Es tracta d'un poema-acció en el qual una màquina-home o un home-màquina "cursen" o competeixen.

L'obra es va estrenar primer al Cabaret Voltaire el 1916. Dadà va poder créixer fins al paroxisme, per mitjà de la provocació i l'escàndol buscat, l'avorriment i la desesperació. Ricard Huelsenbeck fa el primer discurs Dadà a Alemanya (1918), atacant violentament el Cubisme, el Futurisme i l'Expressionisme. I ens parla Hans Richter:

"Però Dadà va ser una aventura absolutament real, que ens preocupava seriosament i quotidianament." (citació 81)

En aquesta citació Hans Richter comenta i fa entendre que Dadà era una forma de vida entre els artistes del moment perquè cada dia de les seves vides ells es plantejaven una estratègia nova per ser fidels a les seves idees. Parla Hans Richter:

"Fechas y hechos avalados por documentos publicados, testimonios personales del período, etc." (citació 82)

Aquesta citació de Hans Richter és un fragment del llibre: *La introducció a la Història del Dadaisme* que ell mateix va escriure. Hans Richter es torna en el principal espectador del

que va ser el Dadà a Berlín. Hans Richter ens fa veure, en aquestes línies i en primera persona, el naixement de Dadà. Sobretot, aquestes línies tenen valor per la veracitat de tot el que va passar en aquell moment perquè parla de documents i testimonis.

2. 7. 7. Poesia optofonètica (1916)

Naum Gabo, poesia optofonètica

La poesia opto-fonètica es basa en el fet que els òrgans visuals i auditius estan relacionats. Segons el seu autor, com que estan interconnectats, generen un altre sentit nou, que és la relació entre l'espai i el temps. Diu al respecte Raoul Hausmann:

“Les velles ciències secretes ens parlen del fet que la llum i el so estan connectats i la tècnica moderna dóna proves d'això perquè fotografia la música. L'òtòfon desperta el sentit espacial en els essers vius.” (citació 83)

Raoul Hausmann en aquest fragment de text tracta de justificar la relació entre tots els òrgans del cos humà i les arts. I apunta que “les noves tecnologies” (l'òtòfon) ajuden els essers vius a connectar tot això.

Naum Gabo i Raoul Hausmann reciten els seus poemes optofonètics a Llemotges l'any 1956. Raoul Hausmann continua amb el procés de desintegració del llenguatge i realitza composicions poètiques fetes amb lletres i amb diferents tipografies.

De semblant manera, recita poemes portant com a pancarta lletres de la mida del seu cos, en públic. Per això, presentem aquesta imatge recitant en públic i portant una "pancarta-lletra" que amaga el cos de de Raoul Hausmann:



* Imatge 37: Hausmann recitant a Llemotges, el 1956. Consultat el 21 de maig de 2016: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/Hausmann-the-art-critic-t01918>

Raoul Hausmann utilitza, en aquesta imatge, les lletres exclusivament com a símbol visual i acústic. Fa succeir contradictòriament lletres de diferents mides i tipografies. D'aquesta manera de recitar en va dir “poemes optofonètics” que no tenen intenció de crear llenguatge amb cap sentit. És un signe visual i acústic.



*Imatge 38: d'una pintura de Hausmann, Raoul anomenada: *ABCD*, 1923-1924

A la imatge superior, es representa per part de Raoul Hausmann una cara que treu per la boca "sons" i per l'orella també. Això vol representar visualment la poesia "optofonètica", que es basa principalment en el fet que els òrgans visuals i auditius estan relacionats. Segons el seu autor, com que estan interconnectats, generen un altre sentit nou, que és la relació entre l'espai i el temps.

El dadaisme integra la vida i l'art; per això els objectes que es troba Marcel Duchamp i que preserva diu que són els seus *Ready Mades*, que fan que l'art sigui un fragment de vida que ell conserva *fora de circulació*. El Dadaisme va ser un moviment vital ple de força que la va expressar amb els jocs d'atzar. Aquests jocs d'atzar van portar el moviment cap a una descoberta nova de la seva visió i cap a un desmantellament del que fins llavors era l'obra convencional artística.

El Cabaret Voltaire va ser el lloc on tot això es va coure. Extrapolant en el temps, el nom de "Cabaret Voltaire" inspira Xavier Sabater a fer el seu "Cabaret Obert" els tercers divendres de mes. I així el Cabaret Voltaire, en principi, va ser un fenomen literari i prou, però l'activitat creadora del grup, a poc a poc, va anar essent la producció i publicació de poemes. També al "Cabaret Obert" de Xavier Sabater hi va haver aquesta creació de poemes i les seves publicacions, els monogràfics, entre d'altres. No eren iguals però s'assemblaven...

El dadaisme també va ser una estratègia de l'artista per poder transmetre al burgès el que pensava, transmissió que es feia a través dels poemes compostats al Cabaret Voltaire. Aquesta estratègia poètica per poder dir al burgès el que pensaven se la fan seva els polipoetes barcelonins per dir el que volen. Merz va ser la recerca de l'art total i de l'eradicació dels límits entre les arts, perquè Merz conté totes les expressions artístiques recorrent el camí més llunyà que les tradicions de l'art clàssic i modern podrien imaginar.

Però el que tenim que tenir clar és que Dadà va ser la gran aventura que van viure uns quants que van tenir la sort de ser en aquell moment i en aquella data i lloc al món. I la Polipoesia barcelonina també ha estat i és una gran aventura que els que hem tingut la sort de viure en primera persona no oblidarem mai, una aventura que ha marcat les nostres vides de manera tan profunda, que no només no pot morir, sinó que recorda el Dadà.

Per tots aquests motius, Dadà encara viu ara. Viu en la Polipoesia de Barcelona, en els polipoetes de La Papa i en els polipoetes barcelonins del carrer. I viu perquè alguns d'aquests poetes encara continuen fent el que feia Marcel Duchamp, com Joan Casellas, amb les seves *performances* d'objectes i el mateix Xavier Sabater que va fer un objecte estrictament Dadà (veure objecte al seu perfil), perquè el que realment no ha mort és l'esperit Dadà, en els polipoetes barcelonins actuals.

Si entenem bé el Dadà, entendrem bé els polipoetes de Barcelona i el perquè Xavier Sabater era el més dadaïsta de tots els polipoetes barcelonins. Perquè la seva personalitat autodidacta, que es condensava en els seus poemes de protesta social, era en essència l'esperit Dadà, en el sentit que res li era convencional: ni la música, ni la pintura, ni les arts gràfiques, ni la poesia, ni els seus amics... Vivia de manera Dadà, al moment, amb humor i en pau amb tots.

2. 7. 8. Projectes Dadà (1918) (primera part)

Des de Zuric, Richard Hülsenbeck porta a Berlín l'esperit Dadà. Es tractava d'un estil molt més radical que les anteriors avantguardes futuristes i cubistes. Al saló de la Nova Secessió (1918), Richard Hülsenbeck va fer el seu primer discurs Dadà a Alemanya, en solidaritat amb els artistes dadaïstes de Zuric. En aquest discurs ataca el Futurisme i l'Expressionisme. Richard Hülsenbeck fa el primer manifest futurista a Alemanya. Richard Hülsenbeck i Raoul Hausmann es reuneixen al Dadà Club i redacten diversos manifestos Dadà. S'uneixen amb ells Kurt Schwitters i Hannah Höch. En aquestes trobades també es parlava de tècniques innovadores per al moment en què es vivia, com el fotomuntatge i el collage.

2. 7. 9. Perfil dels components Dadà

La vida i l'art són el dadaïsm; per això els objectes que es troba Marcel Duchamp, i que preserva, són Dadà. El Dadaïsm va ser un moviment vital ple d'imaginació i de força que la va expressar amb els seus conceptes, com els jocs d'atzar. Aquests jocs van portar el moviment cap a una descoberta nova de la seva visió i cap a un desmantellament del que fins llavors era l'obra convencional artística a la que estaven acostumats.

2. 7. 10. Dadà a Zuric (1915-1920) (Suïssa alemanya). Cabaret Voltaire, Berlin (1918)

A Zuric sorgeix (1916) el Dadà com a moviment artístic en un pis a on es troba, en la part inferior de l'edifici, un cabaret. Els artistes Dadà aprofiten aquesta idea del cabaret per anomenar Cabaret Voltaire el seu lloc de reunions. Es reuneixen assíduament artistes com Hugo Ball, Tristan Tzara... Comenten idees d'esquerres, però positives. Es rebel·len contra les convencions literàries i contra l'ambient burgès. S'adhereixen amb ells els escultors, els pintors, els poetes i els músics. La seva manera de viure és en el present i el seu art és un sistema d'antiart i una provocació. Dadà s'expandeix amb el temps a la capital d'Alemanya: Berlín (1918), i creix com a un moviment que abraça formes noves d'expressió. I diu Hans Richter sobre aquest afer:

“Dadà no tenia una característica formal particular com la tenen d'altres estils, sinó una estètica artística diferent, de la qual van néixer, cal acceptar-ho, de forma inesperada, unes formes d'expressió noves.” (citació 84)

Hans Richter en aquest fragment de text, ve a dir que l'estètica Dadà té una característica formal que integra en la seva estètica la tipografia impresa i el so. Tant és així que en llegir aquesta tipografia Dadà –per fer el poema–, hom no se n'assabenta i pronuncia un so. A la vegada, Dadà reparteix la seva forma d'expressió entre el teatre, el discurs, la *performance*, l'acció i les trobades de grups d'intel·lectuals, pintors, músics i poetes que posen en comú les seves disciplines. Totes aquestes característiques, ens diu Hans Richter, donen

com a resultat aquesta forma inesperada d'expressió nova que és el Dadanisme i que tant ha influenciat a la Polipoesia de Barcelona. Perquè la Polipoesia de Barcelona té els mateixos interessos, entre d'altres, que hem expressat aquí. En aquesta segona citació veiem confirmades aquestes trobades dels dadaistes. Parla Hans Richter:

"Organizamos una velada rusa y, poco después, una velada francesa (se leyeron obras de Guillaume Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, Jules Laforgue, Arthur Rimbaud...). Richard Huelsenbeck llega el 26 de marzo a Berlín y el 30 organizamos cantos negros." (citació 85)

Hans Richter en aquesta citació evidencia la manera de funcionar dels dadaistes en les seves trobades. Ells organitzaven primer una trobada a l'estil rus com a motiu o excusa per trobar-se. Compartien menjar tradicional i les cançons fins que l'ambient derivava cap al dadanisme. Altres vegades ho feien amb l'estil francès i això els donava també versatilitat a l'hora d'improvisar els poemes amb la parla, o de fusionar els dos idiomes...El temps de gaudi es fonia amb el temps de creació artística i és d'aquesta manera que va poder sorgir un estil tant determinant com el dadanisme.

2. 7. 11. Hugo Ball (Suïssa alemanya)

Hugo Ball va ser un dels poetes més importants del dadanisme, perquè va introduir l'irracionalisme total. L'immens pas que constitueix la introducció de l'irracionalisme total a la literatura s'ha donat gràcies al poema fonètic i/o en especial a la forma de fer poemes fonètics d'Hugo Ball. A la imatge següent podem veure Hugo Ball fent un poema fonètic. Mentre recita, va vestit amb una cartolina que li serveix de capa i altres estris. Podem veure que de la manera més senzilla Hugo Ball surt del paper del simple poeta que recita per situar-se en el paper d'actor i *performer*.

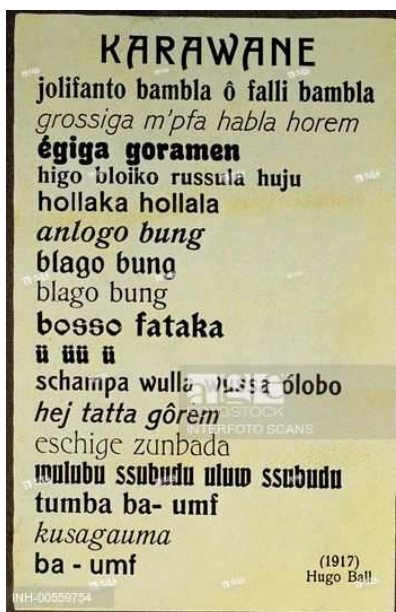


* Imatge 39, de Hugo Ball. Catàleg de la gran exposició Dadà de Düsseldorf (1958). Informació extreta de: <http://www.merzmail.net/fonetica.htm> (consulta: 28 març de 2016)

En aquesta fotografia d'Hugo Ball podem imaginar-nos com va ser la *performance* que va fer i com es va integrar al grup de poetes que van recitar des de diferents llocs de la mateixa sala. El color dels seus "vestits" el situen també en el món visual, més que només en el poètic. Aquesta fotografia va ser reproduïda en els cartells.

Hugo Ball, a l'Exposició Universal de Düsseldorf (1958) es vesteix, com podem veure a la imatge: amb una capa, guants i un capell i recita els seus poemes visuals a base de sons diferents. A la dreta de la imatge podem veure la partitura que llegeix composta d'un triangle

de lletres amb el "pic" avall i un text separat per una línia vertical, al mig del full, que segurament és de lletres fetes amb tipografies més grans, i per això el podem apreciar a la fotografia:



* Imatge 40, d'Hugo Ball: *Karawane*. <https://www.nga.gov/exhibitions/2006/dada/artwork/ball.shtm> (Imatge extreta de la pàgina consultada el 20 de maig de 2016 a les 11)

Aquesta imatge representa la portada del llibre que es va editar pel concert d'Hugo Ball a la Galeria: "Hugo Ball" (1917), situada en un local annex al cabaret Voltaire i que acollia les primeres figures de l'avantguarda: Vasili Kandinski, Paul Klee, Giorgio De Chirico. La novetat era la imaginació oposada a la imposició. Era una presència única que cridava a viure intensament. Tal com deia Filippo Tommaso Marinetti en les seves *Parole in libertà*, els dadaïstes suggerien entonacions i modulacions de la veu durant les lectures dels seus poemes en viu. Cadascuna d'aquestes lectures era única i els jocs tipogràfics que feia Filippo Tommaso Marinetti amb les paraules treien tot el significat. Els fonaments del pensament estan en crisi i es posa en dubte el llenguatge. La poesia fonètica es consolida com un fet teatral. I en aquest sentit ens diu Hugo Ball:

"Con este tipo de poemas sonoros se renuncia en bloque a la lengua [...] Suponía una retirada a la alquimia más íntima de la palabra, se abandonaba la palabra, para reservar así un recinto santísimo para la poesía. Se renunciaba a hacer poesía de segunda mano: es decir, a asumir palabras (por no hablar de frases) que no se hubieran acabado de inventar para uso propio, enteramente nuevas y flamantes." (Citació 86)

Hugo Ball, en aquest escrit ens diu que renuncia a la llengua i a la paraula, perquè així pot néixer la poesia. Però aclareix que no és una poesia de segona mà. Hugo Ball es refereix al "gir del so", so que ja no és depenent de la pronunciació de les paraules d'una llengua, sinó un so que és independent dels idiomes i conté la poesia. Però en aclarir que no és una poesia de segona mà, ens vol recordar que la poesia del so no és mai "banal", que implica unes idees i uns sentiments i que sense elles no seria poesia.

2. 7. 12. Cabaret Voltaire (Berlín 1918)

El Cabaret Voltaire va ser el lloc a on tots assitien i a on "tot" es va coure. Va ser un fenomen literari, però l'activitat creadora del grup va anar essent la producció i la publicació de poemes que després es recitaven a l'escenari. El Dadaïsm també va ser una estratègia dels artistes del moment per poder transmetre a la classe burgesa el que pensaven els treballadors,

transmissió que es feia a través dels poemes compostats, moltes vegades al mateix Cabaret Voltaire.

2. 7. 13. **Dadà a Hannover, (Alemanya). Kurt Schwitters: *Merz Mail* (1920)**

Kurt Schwitters crea el món Merz amb Theo Van Doesburg i n'edita una revista el 1923. En aquest espai interacciona la poesia i la grafia. El resultat d'aquestes investigacions són un poema que anomena *Die Neue Anna Blume (El diari d'Anna Blume)*. En aquesta obra combina paraules i números.

Kurt Schwitters evoluciona des de la seva poesia-pintura amb un exclusiu accent fonètic que acaba el 1927 amb la seva sonata, que combina ritmes i fonemes i que anomena *La Ursonate* (Sonata en sons primitius). La va publicar a la revista *Merz*. Va contribuir a la poesia fonètica de tots els temps. Va sorgir de les lletres d'un cartell: *fmsbw*. En un principi el va anomenar *Retrat de Raoul Hausmann*. Va ser construïda en una forma matemàtica i clàssica. Hausman diu en una carta que: *l'Ur-Sonate de Kurt Schwitters* es basa en el poema fonètic *Rfmsbwe*: "Raoul Hausman era hostil" (citació 87), ens diu Hans Richter. Els seus poemes eren frenètics i amb crits. En *Kurt Schwitters* tot era al contrari, perquè tot era lliure. La natura era a flor de pell, cap ressentiment ni emoció reprimida. Tot brollava directament de les profunditats de l'esperit. A més a més tot el que deia ho deia amb el dialecte de Hannover, que no és considerat adequat per la poesia i el recitat:

"Però era tant nou que venien ganes d'aprendre el dialecte per poder entendre'l." (citació 88)

Kurt Schwitters, dels seus treballs pictòrics, diu que "tot el material que és a l'abast de l'ull és apropiat per l'art." (citació 89) De tot això es pot deduir que ell també pensava que tots els sons es podien aprofitar per a la poesia experimental. I també diu Kurt Schwitters:

"*La poesia Merz es el resumen analógico de la pintura Merz* (Citació 90)". Kurt Schwitters es refereix a les frases senceres trobades en diaris, cartells i a conversacions escoltades al tramvia, perquè ell pensa que tot es pot fer servir, manipulant el llenguatge: "*La poesia conseqüent valora las letras y sus agrupaciones en el contraste resultante de su oposición.*" (Citació 90. 1)

Amb tot això, Kurt Schwitters ens vol dir que qualsevol cosa li serveix d'inspiració, si ell ho manipula poèticament. Però el material que utilitza Kurt Schwitters per crear la seva poesia són les lletres pròpiament, que no tenen so ni potencial sonor. Són una forma que ell aprofita sense cap significat intrínsec. La seva projecció verbal la fa el rapsoda aconseguint extreure un so de la forma, com aquest poema que veiem a continuació. Són una forma que ell aprofita sense cap significat intrínsec:

Cigarren (1921):

"CeCel-CelGe-Cel GeA- CelGeAErrErr-CelGe AE rrErr-ErrEen-En-Ce-i-ge-a-err-erre-en-Ci-garr-ren."

En aquest poema de Kurt Schwitters veiem que el poeta alterna les lletres majúscules i minúscules per donar diferents sons a la pronunciació de les sigles que ha compostat. Merz va ser per a ell, la recerca de l'art total, el que abraça totes les expressions artístiques i que va més lluny que les tradicions de l'art clàssic. Ens diu Kurt Schwitters al respecte:

"[...] *he recreado poemas pegando palabras y oraciones, unas junto a otras, de tal manera que la ordenación rítmica resulta un dibujo [...] he clavado cuadros [...] impresión pictórica se produjera en relieve. [...] Con el fin de difuminar los límites de las diversas expresiones artísticas. [...] La obra total Merz es el escenario Merz.*" (Citació 91)

En aquesta citació, Kurt Schwitters accepta haver reecat poemes enganxant paraules unes al costat d'altres, per fer un poema. Diu que, fent això, vol difuminar els límits entre les arts. I dictamina que el seu escenari, que ell anomena Merz, és l'obra total. I amb això es refereix al fet que en la seva creació de l'escenari Merz no hi ha límits entre les arts.

Per Kurt Schwitters, el Dadaisme integra art i vida; per això els objectes que es troba Duchamp i que preserva en els seus *Ready Mades* fan que l'art s'acosti a la vida real. Duchamp pensa que, amb el temps, hi ha objectes que ha creat la indústria que desapareixeran. Per això els preserva, perquè les civilitzacions posteriors coneguin un "*tros de vida*" dels moments en què van ser fabricats. Realment, aquests objectes tenen un disseny que ja no es fabrica.

És aquest disseny el que ell volia preservar, junt amb la vida que porta implícita, és l'ús quotidià que ha fet l'home de l'objecte. Perquè ell preserva, no només l'objecte que extreu d'una fàbrica, sinó l'objecte usat per l'home desgastat, que porta la "marca", en ell, d'una vida viscuda. I és per tots aquests motius que Kurt Schwitters vol que la seva col·lecció Merz representi la vida.

2. 7. 14. Relacions de Kurt Schwitters amb Berlín i Zuric

A Hannover, l'únic artista que va donar obra a les institucions va ser el pintor i poeta Kurt Schwitters (1887-1948). L'abast del seu treball va continuar molts anys i molt després del Dadaisme. El seu paper en l'escena internacional de l'art va ser el d'una de les figures més importants del segle XX. Kurt Schwitters tenia nombrosos vincles amb els artistes de Berlín, encara que no va ser membre oficial del Club Dadà. Després d'un període expressionista i cubofuturista, Kurt Schwitters inicia una nova i original forma d'art que anomena Merz. Aquesta paraula l'extreu del grup de lletres: "Kommerzbank" (banc comercial).

Merz, amb el temps, va arribar a designar totes les formes d'expressió artístiques que va utilitzar l'autor. El pintor i escultor, Kurt Schwitters va ser també editor i tipògraf, va publicar manifestos, va escriure obres de teatre i poemes compostats que, a partir del seu poema dedicat a Anna Blume i de la seva composició musical que va anomenar l'*Ursonata*, el situen en una posició mundial com un dels primers poetes del segle XX. Ell tenia una estreta relació amb els cercles artístics d'Alemanya (els artistes dadaistes de Berlín: Herwarth Walden, amb una galeria del mateix nom) i es manté al corrent de les grans tendències Internacionals (Theo Van Doesburg i El Lissitzky n'eren amics). Les seves creacions i activitats li van permetre fer una carrera artística exemplar.

Kurt Schwitters es va expressar principalment en el *collage*, del qual era, després de Pablo Picasso, el més gran mestre. Va fer obres de grans dimensions (1919-1923). Feia servir la tècnica de l'oli sobre fusta perquè li permetia d'incorporar tota mena d'objectes i materials de rebuig, com el metall, la fusta o el paper esquinçat, i una gran varietat d'objectes. Ens informa Hans Richter:

"Lo eterno es lo que más dura" Kurt Schwitters (1923)." (citació 92)

En aquesta citació es tracta d'una frase que va fer Kurt Schwitters col·loquialment mentre parlava amb Raoul Hausmann. Per entendre la relació entre Hans Richter i Kurt Schwitters potser cal veure, com en un vidre d'augment, un moment de les seves vides: eren una nit, en un cafè, Raoul Hausmann (1918) i Hans Richter quan es va presentar Kurt Schwitters i va dir "*clavo mis cuadros*". (citació 93)

Això ho explica Hans Richter en el llibre que hem citat més amunt. I continua Hans Richter dient que ell, més endavant, es va assabentar que Kurt Schwitters feia poemes. I que estava consagrat a l'art de manera total i que és l'artista que més es va lliurar en cos i ànima a

la poesia fonètica experimental. S'entregava a l'art les 24 hores del dia... comenta Hans Righther en els seus escrits.

2. 7. 15. Dadà a Nova York (Amèrica, 1913-1923)

Gairebé al mateix temps, a Nova York, s'esdevé un altre episodi essencial del Dadà que es desplegaria quan Francis Picabia i Marcel Duchamp van arribar a la metròpoli nord-americana el 1915.

El públic estava preparat des del 1913 quan ambdós van fer una exposició d'art modern anomenada l'*Armory Show*, on els dos homes havien presentat llenços d'inspiració cubista (el llenç de Marcel Duchamp anomenat: "*Nu descendant un escalier n° 2*" i el llenç de Francis Picabia anomenat: "*Processó de Sevilla*").

Marcel Duchamp i Francis Picabia formaven part del grup format per Alfred Stieglitz, en el qual es reflectia un ambient artístic en què es respiraven totes les tendències europees existents en el moment, com el Fauvisme, el Cubisme, l'Expressionisme, entre d'altres. Podem observar el paral·lelisme entre aquesta mena de grup que practicava aquestes tendències i que era exactament la mateixa mena de grup que va crear, extrapolant en el temps, Xavier Sabater a la Barcelona dels anys setanta.

Un grup associat en el qual convivia diferents disciplines i diferents estils. Per Xavier Sabater no era motiu d'exclusió del grup el fet que un artista fos partidari d'un estil o d'un altre. Tots eren benvinguts i la tria es feia sola per l'assistència d'uns o uns altres autors.

La Papa va acabar sent el que la majoria dels assistents va fer que fos. I això és una actitud similar a la que imperava al grup d'Alfred Stieglitz.

2. 7. 16. Grup: Alfred Stieglitz (1864-1946)

Es pot considerar que Alfred Stieglitz (1864-1946) va ser el pioner del Dadà a Amèrica (Nova York) i va formar grup amb Marcel Duchamp, Francis Picabia i Man Ray. Alfred Stieglitz tenia una galeria d'art i era fotògraf i editor de la seva revista *Camera Work*. Ell sempre va aplicar el concepte Dadà a les seves fotografies.

El 1907 coneix Gertrude Stein a París. I coneix Auguste Rodin, Enri Matisse, Toulouse Lautrec, Paul Cézanne, i Jean Jaques Rousseau, reuneix joves artistes com Alfred Maurer, Charles de Munth, Alva Walkowitz, Max Weber, Morgan Roussell... i els fa de mecenes espiritual. Francis Picabia, concretament, també col·laborava en la revista, com en aquest cas que presentem a continuació, en què dissenya la portada.

2. 7. 17. Francis Picabia (1879-1953)

Francis Picabia formava part del grup d'artistes que va formar Alfred Stieglitz i, a més a més, s'ocupava d'editar la revista. Francis Picabia en una portada fa un retrat d'Alfred Stieglitz molt gràfic, amb dibuix tècnic que fa pensar, en l'estil cubista. El fa a dos colors, en una càmera de fotografia del "temps" desplegada.

I en aquest sentit ens fa pensar, també en aquesta barreja d'estils que practicava el grup d'Alfred Stieglitz, semblantment a com ho van fer més tard en el temps els polipoetes a Barcelona. A continuació presentem un retrat d'Alfred Stieglitz fet per Francis Picabia per la portada de la revista "291".



* Imatge 41: Retrat d'Alfred Stieglitz, fet per Francis Picabia l'any 1916, d'inscripció: *Foi et amour*, 291. <http://www.dadart.com/dadaism/dada/023-dada-newyork.html>

En aquesta imatge es tracta d'una de les portades de la revista "291", en la qual figura un dibuix d'un artefacte, que ens podria recordar l'estètica d'alguns *Ready Mades* de Marcel Duchamp o del mateix *Gran vidre*, perquè el dibuix representa com una càmera de fotos obrint-se. I el més curiós és que Francis Picabia li dedica el dibuix a Alfred Stieglitz amb tot l'amor dient-li que és el seu retrat. Segurament es refereix a l'obertura de mires que podria tenir Alfred Stieglitz, en referència a l'art.

Donant la volta al dibuix, aquest artefacte podria ser un *Ready Made*, fet d'un objecte i recuperat per Marcel Duchamp com a obra d'art per la posteritat. En tot cas és un dibuix que disposa de la suficient perspectiva com perquè ens n'imaginem el seu en volum.

2. 7. 18. Marcel Duchamp

Hi ha d'altres precedents més directes que han influït la Polipoesia barcelonina, entre els quals trobem Marcel Duchamp. La figura de Marcel Duchamp ha tingut una influència, com veurem, en un dels fundadors previs de La Papa, Joan Casellas, que encara està fent un llibre sobre l'autor i li ha dedicat un festival internacional anual.

Mirem la figura de Marcel Duchamp (1917), però sense buscar precedents exactes per no caure en fallides o oblits, també per no oblidar-nos de la filosofia Dadà, de la qual parlem en aquesta tesi, i el seu context social: la literatura del subconscient, la rebel·lia contra els valors burgesos, la política, l'art, l'home... Marcel Duchamp influeix la Polipoesia barcelonina a través del poeta Joan Casellas que promociona Marcel Duchamp entre els poetes joves.

Definició de Ready Made

Es diu *Ready-Made* a l'expressió artística més característica del Dadanisme, que tracta de transformar els objectes d'ús quotidià en obres d'art sense modificar el seu aspecte extern. L'objectiu principal és generar una sensació de l'absurd i de sorpresa, aconseguint presentar una alternativa a l'art tradicional. Els primers *Ready Made* van ser fets per Marcel Duchamp el

1913, entre els quals es troben la cèlebre *Roda sobre tamboret*, *l'Urinari* (signat per Marcel Duchamp com a *Mutt...*)

El terme *Ready Made* vol dir 'objecte trobat' (en francès, *objet trouvé*; en anglès, *found art ready-made*) o 'confeccionat'. Descriu l'art que és realitzat mitjançant l'ús d'objectes que normalment no es consideren artístics, perquè es tracta d'objectes als quals hom li ha donat una funció artística adjudicada per l'artista en qüestió, sense obviar-ne mai l'origen, per la qual cosa, sovint es tracta d'objectes modificats. Marcel Duchamp va ser un dels pioners a establir aquesta manera de veure l'art a principis del segle XX.

L'art trobat pren identitat pel nom que li posa l'artista que el "crea" o "troba". És important per a aquesta identitat el museu o la galeria a on s'ubica l'objecte trobat, perquè la idea és dignificar els objectes quotidians per desafiar el concepte d'art en ús. La idea d'acceptar aquests objectes com a art es considera en oposició a l'art establert. Se'n diu "Art en oposició".

L'art trobat pot integrar una creació artística, la major part de les vegades és una modificació del objecte, encara que no fins a fer-lo que no es pugui reconèixer. La modificació integra el sentit dels termes "modificat", "interpretat", "adaptat", entre d'altres. Això vol dir que, moltes vegades, el mateix objecte queda modificat, no en la seva matèria pròpiament, sinó en la seva interpretació. El que vol dir que l'artista li dóna una interpretació nova. Reproduïm l'escultura *Mutt* de Marcel Duchamp:



Imatge 42: obra original de Marcel Duchamp, fotografiada per Alfred Stieglitz a la revista 291, es va exposar l'any 1917 a la sala principal del Saló dels Independents de París.

A la imatge de l'escultura de Marcel Duchamp, ens presenta un objecte de la vida diària, que fan servir tots els cossos humans del moment, per fer reflexionar sobre el verdader sentit de l'obra d'art i per desmitificar l'escultura convencional, que vol baixar del "pedestal". Ell no vol pintures al museu, ell vol sentir l'art viu.

I és per això que Marcel Duchamp es va presentar al Saló del Independents de París (1917), que organitzava el seu germà, amb la seva peça *Fountain* signada com a R. Mutt. Aquesta peça que ell presenta com a *Ready Made* aconsegueix baixar del pedestal l'art i qüestionar aspectes importants de les tendències modernes. Amb aquest gest, Marcel Duchamp està dient que l'art és la vida. L'art no és el que queda després de l'experiència de pintar, que seria una pintura, sinó que l'art és la mateixa vida, el moment en què s'està creant.

2. 7. 19. Relació entre el *Ready Made: Mutt* de Marcel Duchamp i la *Partitura Erratum*. (1887-1968)

La relació que hi ha entre la partitura *Erratum* i el *Ready Made Mutt* de Marcel Duchamp és molt estreta perquè ambdós elements volen trencar amb la visió de l'art tradicional i proposen un art nou. A més a més, en el cas de l'*Erratum*, ho fa a través de la música escrita que implica uns símbols tipogràfics que ens poden recordar l'escriptura. I és per aquest últim motiu que crec que el Giovanni Fontana actual reproduïx l'*Erratum* al seu llibre *La voz en movimiento*. A l'*Erratum*, com al *Ready Made Mutt*, Marcel Duchamp vol fer veure a l'espectador que hi ha un art nou que no té res a veure amb l'anterior.

Marcel Duchamp, en escriure la partitura *Erratum*, vol fer reflexionar l'espectador, també, sobre la música convencional. Perquè la música convencional també té un valor artístic en el moment de ser creada, no tant després. El seu verdader valor és el sentiment, l'aspiració del músic que l'ha creat, junt amb els seus coneixements que ha fusionat en una obra concreta.

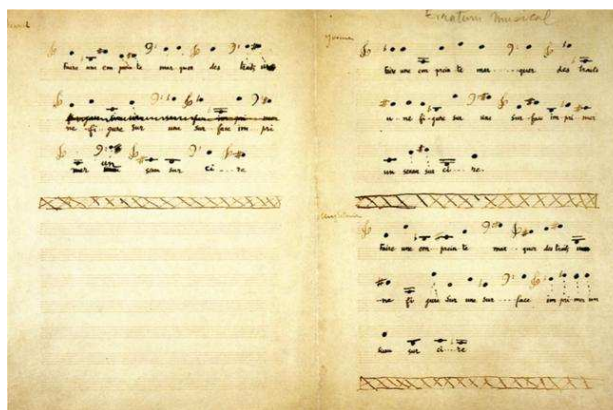
Per una altra part, Marcel Duchamp extreu de la seva melodia les notes soles i les posa en un barret. Les barreja i en tria unes a l'atzar, que són les que aniran a la partitura. Marcel Duchamp, a més a més de mostrar-nos que la verdadera música és el moment de la creació, vol dir-nos que hi ha un nou llenguatge, que és el llenguatge de l'atzar. El mateix llenguatge que tants anys abans ens havia mostrat Stéphane Mallarmé a la seva obra *l'Atzar*.

Marcel Duchamp ens descobreix la poesia. I es tracta del fet que les coses canvien i que el centre de tot no és l'obra que queda després de la creació, sinó que és l'eix central de l'home poeta l'important. És aquell eix que fa que el poeta-home pugui crear. Aquell eix que fa que fusioni el seu pensament amb els seus coneixements i amb el seu art.

D'aquesta manera, Marcel Duchamp es "carrega" la música convencional, per crear-ne una altra a cavall de l'escriptura i del món visual. Perquè en fer aquesta partitura, Marcel Duchamp crea una imatge visual diferent, a la qual el públic no està acostumat.

I si en queda cap dubte del que he dit fins aquí, Marcel Duchamp s'assegura que l'espectador entengui el missatge: li fa llegir la partitura tres vegades, per tres persones dempeus, davant el full de paper. És l'accent que posa Marcel Duchamp sobre el cos humà i el seu eix d'energia central. I és per això que Giovanni Fontana l'anomena al seu llibre *La voz en movimiento*. I no només l'anomena sinó que publica l'errata, al mateix llibre.

En aquesta partitura la veu de la música, o el seu so, es posen en moviment perquè les notes musicals surten del paper de la partitura i viatgen al capell. Allà es barregen de tal manera que el que en resta és quelcom molt diferent: un objecte visual que té un so que, per existir, a més a més, mobilitza el cos de tres persones. Reproduïm l'*Erratum* musical de Marcel Duchamp:



* Imatge 43: *Erratum* musical, Marcel Duchamp 1913

A la imatge hi podem veure que Marcel Duchamp va escriure el 1913 la peça musical per a tres veus que ell anomena *Erratum musical*. Per fer aquesta peça va escriure dues partitures musicals. La primera es titula *Fe d'errades*. Les notes les va posar en un barret i en va extreure a l'atzar les que anirien a la partitura. Aquesta partitura s'ha de llegir tres vegades seguides per tres persones a la vegada. El que vol Marcel Duchamp en fer aquesta peça musical és atraure l'atenció sobre la seva música tal com ho ha fet sobre els seus *Ready Mades*.

La segona *Errata* o partitura té una utilització més complexa. Serà inclosa en les notes d'una *caixa verda* (1934). Aquestes partitures són de gran interès per a Marcel Duchamp, tant

com els seus apunts del *Gran vidre*. Marcel Duchamp influeix el moviment Fluxus de moltes maneres. El membre d'aquest moviment anomenat René Blok, en una conferència que documentem, va expressar-se de la següent manera al respecte:

“Aquestes composicions segons les premisses de l'atzar són precursoras de la tècnica de composició aleatòria en la qual el procés de compondre, o la invenció de la partitura, se li dóna el mateix valor que al resultat determinat per l'atzar [...] Marcel Duchamp va donar l'impuls amb alguna cosa que més endavant va tenir molta importància per moltes composicions de Fluxus: fer visible, audible i experimentable el camí que porta al so, visualitzar la música.” (citació 94).

D'aquesta citació entenem que la tècnica de composició aleatòria de l'atzar que va introduir a l'art Stéphane Mallarmé, amb el seu poema *l'Atzar*, és la que presidirà la manera de compondre en les diferents arts, durant totes les avantguardes històriques, perquè per als artistes-poetes de les avantguardes l'atzar té el mateix valor que el moment de crear una obra d'art. Marcel Duchamp practica l'atzar al final de la seva vida, després de haver sigut un pintor figuratiu.

El moviment Fluxus també segueix el mateix camí de l'atzar per crear. És un camí que fa que siguin visibles les experimentacions amb la música, que porten no només a la seva visualització com a art creatiu, sinó que és un camí que porta cap al “gir del so” del que actualment parlem. Perquè les notes, “barrejades en un barret”, tal com Marcel Duchamp les col·loca, ens porten a la destrucció de la música convencional i a l'acostament al que és només “so”.

2. 7. 20. Man Ray (1890-1976)

Man Ray és l'introduïdor del Dadà a les avantguardes històriques, sobretot per la seva manera particular de veure les coses. Ens referim als cal·ligrames que venen a continuació, que són una mostra de l'evolució del cal·ligrama cap a la integració d'aquest a l'espai del paper.

Man Ray, citat per Giovanni Fontana a la pàgina 123 del seu llibre *La voz en Movimiento*, el que fa és proposar l'espai escrit com a un espai objectual-visual. Les lletres han desaparegut i en el seu lloc hi ha símbols.

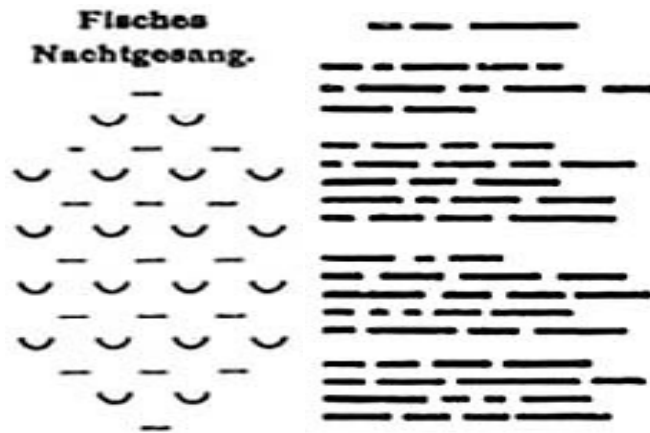
Per això Man Ray és un personatge determinant com a precedent de la Polipoesia barcelonina, perquè els polipoetes barcelonins també transformen els seus textos per poder llegir-los ‘polipoèticament’.

2. 7. 21. Poemes fònics muts (1924, EUA)

En el cas de Man Ray, hi ha un intent de suprimir el llenguatge i convertir-lo en imatge. El poema que ell titula com a *Mut de Lautgedicht* va ser publicat el 1924 a la revista *391*. Atès que substitueix el text per *ratllades*, la longitud visual de les mateixes ens suggereix un ritme i una duració del so determinats o una desaparició total del so.

I ens descobreix la presència oculta de l'interval poètic, en forma d'espai blanc o de “no-so”. Es tracta del mateix concepte que desenvoluparà John Cage més tard. D'aquesta manera, Dadà evoluciona i aquests símbols visuals ocupen el lloc de les lletres.

Ho podem veure a les obres exposades a l'Exposició Universal de Düsseldorf (1867). Allà es van exposar les obres *Cançó nocturna del peix*, de Cristian Morgenser, i *Poema fònic mut*, de Man Ray. A les següents imatges les podem observar:

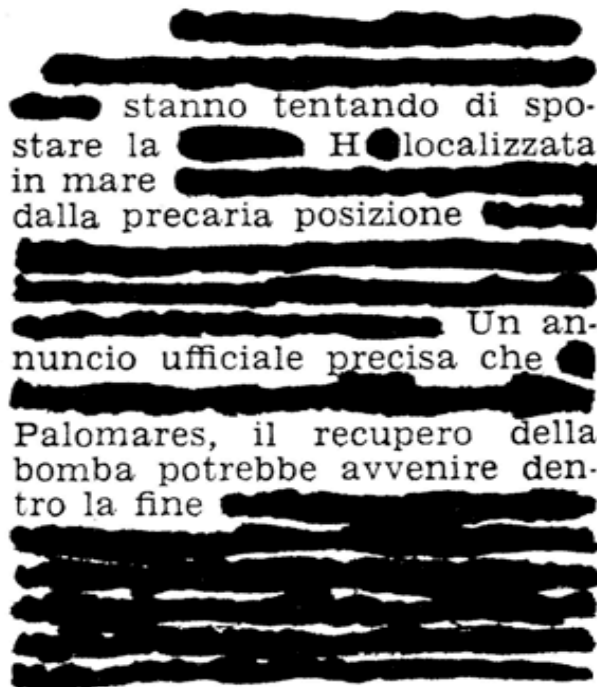


*Imatges 44-45: *Cançó nocturna del peix*, de Cristian Morgenstern i *poema fònic mut*, de Man Ray. Extretes del llibre "*La voz en movimiento*" de Giovanni Fontana. (Biblioteca particular)

En aquestes imatges podem veure a l'esquerra un cal·ligrama de Man Ray en forma ovoide situat a la vertical. L'oval no està dibuixat, sinó només insinuat per l'acabament dels límits dels símbols que hi ha a l'interior de l'oval. Visualment s'identifiquen les escames d'un peix. Però els símbols que conté també es poden identificar com a sons o silencis.

Aquests símbols figuren intercalats formant un ritme continu que ens fa pensar en la música, encara que no hi ha cap símbol musical. El símbol del guió pot estar extret de l'escriptura convencional, però la mitja lluna estirada i oberta cap amunt és un símbol visual per si mateix, que pot transportar-nos amb un nou tipus d'escriptura desconeguda.

D'igual manera, a la imatge de la dreta les lletres han estat substituïdes per un traç gruixut, fet a mà alçada, en color negre. Entre les "línies" hi ha espais blans que tenen la mateixa importància que els negres. Es tracta d'un text simbólico-visual que podria ser interpretat amb sons i silencis. En aquest text podem observar que el concepte de creació està a camí entre l'escriptura i la imatge visual:



* Imatge 46 de la Partitura d'Emili Isgrò, 1965. Extret del llibre de G. Fontana *La voz en movimiento*

El "cal·ligrama" de la imatge anterior que pertany a Emili Isgrò està treballat a partir d'un text imprès, "ratllant" les parts del mateix amb taques de tinta negra, gruixudes. Si llegim el que queda del text, el sentit de l'original es perd i cobra interès la forma visual en la qual s'ha convertit novament. Aquesta desemantització de la paraula escrita és l'aspecte amb el qual Man Ray i Isgrò intueixen les avantguardes i les viuen, molt abans que molts d'altres artistes ho han fet, perquè ells aconsegueixen transformar un text escrit convencional en poesia visual.

2. 7. 22. Emili Isgrò (aportacions)

Emili Isgrò manifesta que la destrucció total de l'avantguarda no és possible. Les *ratlladures* de la partitura que ell denomina *Enselladura* són fragments del text imprès originals que creen relacions entre línies, inexistents abans de les *ratllades*. La relació dels textos que són a la vista, entre si, és una nova lògica de llegir un text. *L'Enselladura* no és la pàgina en blanc i el silenci, sinó les tensions entre el signe verbal i el visual, que, al marge de proporcionar-nos un conjunt, també ens oferiran la possibilitat d'observar-ne el fragment, el residu. Dadà funciona en col·laboració amb l'atzar. Per als dadaïstes l'atzar és quelcom previ al caos i amaga una realitat, que ells defineixen com "gairebé humana". Emili Isgrò, en la mateixa línia de Tristan Tzara (1920), ens deixa per escrit les instruccions de "com s'ha de fer un poema dadaïsta" (citació 95). Arran d'aquest comentari de Tristan Tzara publicat per Alessandro Ghignoli, podem llegir el poema de Tristán Tzara al seu manifest que ell anomena *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo*. Sobre el tema diu Tristan Tzara:

"Tome un periódico. Tome unas tijeras. Elija en el periódico un artículo de la extensión que usted quiera dar a su poema. Recorte el artículo. Recorte enseguida con cuidado cada una de las palabras que forman artículo y métalas en una bolsa. Agítela suavemente. Extraiga luego cada trozo, uno tras otro. Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa. El poema será la viva imagen de usted, y usted será un escritor infinitamente original y de una exquisita sensibilidad, aunque el vulgo no lo comprenda." (citació 96)

En aquesta citació Tristán Tzara explica com fer un poema Dadà. En realitat els polipoetes de Barcelona veuen d'aquestes iniciatives de Tristán Tzara i representen a l'escenari aquest "joc" en moltes ocasions a manera de *performance*. Ells recullen del públic les paraules que ell els escriu en trossos de paper i tot seguit fan el mateix que explica Tristán Tzara en el poema, però a l'escenari.

2. 7. 23. Altres aportacions Dadà. Versos simultanis (1916)

Richard Hüelsenbeck, Tristán Tzara, Henri Barzum i Fernand Divoiee, per altra part l'escultor i pintor Naum Gabo (1890-1977), assenyalen l'existència d'obres dadaïstes a Rússia el 1915. I els futuristes italians ja havien publicat (1909) obres semblants a Dadà. Tristán Tzara, Richard Hüelsenbeck i Marcel Janco organitzen per primera vegada al món sencer per la vetllada dels *Versos simultanis d'Henri Barzum i Fernand Divoiee* un altre poema simultani fet pels tres, al Cabaret Voltaire (1916). Tristán Tzara llegeix el seu manifest (text sense títol, 1916) en el transcurs d'una vetllada Dadà.

En aquest text Tristán Tzara parla de tot el que s'ha inventat de nou. Del *poema bruitiste* (brut) que llegirà Richard Hüelsenbeck i que està compost per ell mateix (citació 97) es fonamenta la teoria de la nova interpretació, introduint el soroll real per accentuar el poema. És la primera vegada que s'introdueix la realitat objectiva en un poema, enfront de la realitat aplicada pels cubistes. La diferència és que, a més a més de llegir o recitar el poema, Tristán Tzara va fer sorolls reals, mentre recitava. Això vol dir que, amb les mans per exemple, picava amb una pedra sobre una taula, sense deixar de recitar.

2. 8. ÚLTIMS MOVIMENTS DE LES AVANTGUARDES (1916-1921)

2. 8. 1. Creacionisme (1916)

El moviment polipoètic barceloní que promou Xavier Sabater a Barcelona utilitza el Creacionisme per expressar-se en tots els seus vessants: avantguardistes i plàstiques. I això és perquè els artistes de La Papa de Xavier Sabater utilitzen, en les seves pintures, les paraules sense punts i el color com a complement de la paraula, o la mateixa paraula com a protagonista de la composició gràfica. A aquest conjunt de premisses se li diu Creacionisme intel·ligent.

El moviment creacionista

El Creacionisme és un moviment que es va donar el primer terç del segle XX. Definit com un moviment d'avantguarda, és un moviment que practica la lliure expressió a tots els nivells. La idea general prové d'una creença religiosa de que l'univers i totes les coses són unificables. Aquestes idees s'accepten fins al segle XIX. S'associa amb l'idea de disseny intel·ligent. A principi del S. XX, les pràctiques del cubisme van suposar l'aparició d'un art que queda evidenciat amb les paraules d'Enrique Carrillo:

“Art eminentment plàstic, més que un art de reproducció i d'interpretació, sinó de creació.” (citació 98)

Enrique Carrillo manifesta en aquestes paraules que la creació més gran en poesia va ser en la poesia lírica. Es tracta d'una poesia creativa i molt plàstica, com diu Enrique Carrillo. El moviment es basa en una *Teoria estètica general* que el poeta xilè Vicente Huidobro comença a elaborar el 1912.

En el camp literari, aquests conceptes troben la seva màxima expressió en el corrent creacionista, ja sigui en la seva part francesa, que es personifica en la figura de Pierre Reverdy, o en la Hispanoamericana, amb Vicente Huidobro.

Huidobro l'any 1921 arriba a dividir l'art en tres etapes: la primera seria l'art reproductiu, la segona l'art adaptatiu i la tercera l'art creatiu. Els seus ideals van ser trencar amb el visible, creant una nova realitat, però que a la vegada també tingués sentit. I com va dir Vicente Huidobro:

“Fer un poema com la natura fa un arbre.” (citació 99)

El creacionisme utilitza recursos de les avantguardes com l'eliminació del punt. I la creació és lliure sense compromís amb la realitat. El Manifest *Non Serviam* de Vicente Huidobro, està compostat d'un seguit de manifestos entre els quals podem trobar els títols de *Potser*, *Total* o *Jo*, entre d'altres.

Amb això, queden assenyalades les bases del nou moviment literari que s'anomena Creacionisme. El document es fa públic en la conferència de Vicente Huidobro a l'Ateneu Hispano de Buenos Aires (1916).

El creacionisme considera el poeta com una persona que està en *gràcia de Déu*; es tracta d'un *creador*, no d'un imitador. Acaba l'època de la destrucció en l'art i comença la creació.

Al moviment hi participen també artistes espanyols com Gerardo Diego i Juan Larrea. I Vicente Huidobro ens comenta en les següents paraules que el poeta ha de ser un mag capaç de crear el seu propi món paral·lel al de la naturalesa. Parla Vicente Huidobro:

“Esta idea del artista como creador absoluto... [...] Dios, me la sugirió un viejo poeta indígena de Sudamérica (aimara) que dijo: ‘El poeta es un dios, no cantes la lluvia, poeta, haz llover’. A pesar de que el autor de estos versos cayó en el error de confundir al poeta con el

mago y creer que el artista para parecer como un creador debe cambiar las leyes del mundo, cuando lo que ha de hacer consiste en crear su propio mundo, paralelo e independiente de la naturaleza.” (citació 100)

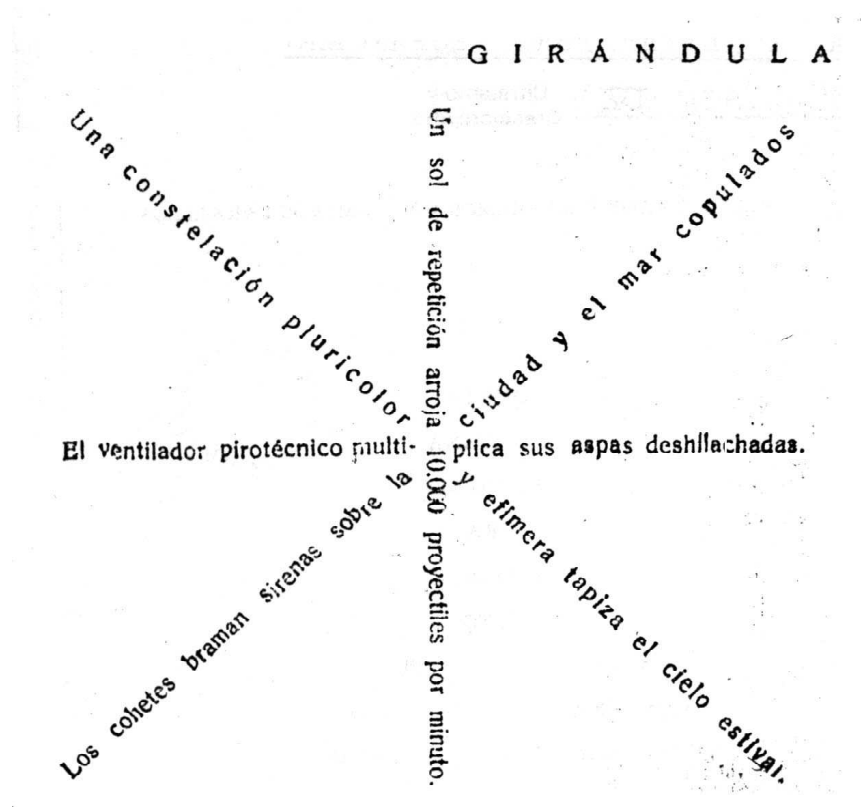
Vicente Huidobro en aquesta citació ens parla d'un nou concepte d'artista i ens aclareix el que ha de ser el nou poeta. Ens diu que ha de ser capaç de crear un món nou paral·lel a l'existent. Aquest món nou contindrà els trets de les avantguardes poètiques (com no posar punts als textos) i els trets de les avantguardes pictòriques que integren el color pictòric al text.



* Imatge 47, d'una pintura de Vicente Huidobro. Títol: *Poemes pintats. S/ Salle XIV- Moulin*. Imatge extreta de la pàgina a les 7 de la tarda de l'1 de novembre de 2016:
<https://www.google.es/search?q=HUIODOBRO,+Vicente,+imatges&rlz>

La imatge de l'obra de Vicente Huidobro integra el text i el color de manera que la composició gràfica conté un equilibri visual independentment dels elements emprats en el poema visual.

Les paraules són escrites indistintament, en direcció vertical, horitzontal, diagonal, corba...com si es tractés d'un cal·ligrama. Vicente Huidobro, a més a més de ser un dels iniciadors del Creacionisme (1916), va fer també Cal·ligrames (1893-1948) com els que publiquem a continuació:



* Imatge 48, d'un poema visual de Vicente Huidobro, 1917. Consultat el 16 de maig de 1916 <http://enlamemoriadehuidobro.blogspot.com.es/>

En aquesta imatge visual Vicente Huidobro exposa el seu pensament sobre l'obra d'art de manera visual, perquè, si l'observem, veiem que l'artista ha unit l'escriptura amb la imatge visual de tal manera que no existeix el fons del paper, perquè està totalment integrat a les lletres o a les imatges.

2. 8. 2. Surrealisme

Nascut com a conseqüència del Dadaisme, forma escola, definida i mantinguda per André Breton, redactor del Primer Manifest Surrealista l'any 1924. El Moviment abraça la pintura, la literatura, la prosa, el teatre, el cinema i l'escultura. El moviment s'estén per Europa i Amèrica (1935) i fins a Copenhagen, Brussel·les, Londres, Japó i Xile. En el món de la literatura castellana és anomenat "generació del 27".

És un antecedent de la Polipoesia barcelonina, perquè, entre d'altres coses, es tracta d'una escola que integra totes aquestes disciplines, sempre per expressar una idea, de la mateixa manera que ho fa la Polipoesia de Barcelona. Aquesta forma de El Surrealisme de Vicente Huidobro es mou en els paràmetres d'una nova estètica que sorgeix en aquells moments però que els polipoetes barcelonins saben fer seva.

Proposa l'automatisme psíquic que utilitzen també els polipoetes barcelonins per expressar de paraula, per escrit o de qualsevol altra manera, i el funcionament real del pensament subconscient. Les simpaties amb el comunisme (encara que no del "comunisme a l'ús"), coincideixen amb les simpaties dels polipoetes de Barcelona amb el mateix. La citació següent és de Maurice Duplessis:

“La finalitat dels Surrealistes és extra-literària. El Surrealisme intenta alliberar l’home de la seva vida extremadament utilitària” (citació 101)

En aquesta citació queden clares les intencions del Surrealisme d’alliberar l’home de la seva vida utilitària. I ho fa de diverses maneres, entre les quals hi ha el fomentar la improvisació i la imaginació de les formes més inesperades. Els surrealistes creien en el fet de canviar la humanitat i consideraven que calia posar-se d’espatlles a la intel·ligència.

Conceptes del moviment surrealista

Al *Peix soluble* (primer manifest d’André Breton) (1924), afirma que el Surrealisme “és un dictat del pensament, sense la intervenció reguladora de la raó, i fora de tota preocupació estètica o moral.” (citació 102) Per això, l’automatisme inconscient formava part de la seva manera de funcionar com a un automatisme pur, expressat tant verbalment, escrit o d’altres maneres.

Però, el Surrealisme no va pretendre mai eliminar la semàntica del llenguatge, atès que aquesta formava part de la seva ideologia. Per això els seus principals recursos eren l’escriptura automàtica i la transcripció dels somnis.

El primer manifest surrealista va ser escrit per André Breton (1924) i ho va fer sota la influència de Sigmund Freud i de la seva *Patafísica* (1948). La *Patafísica* és com un joc en el qual es donen totes les premisses de l’essència surrealista.

La Patafísica surrealista

La *Patafísica* és una "ciència" que es va inventar Alfred Jarry (1893). El gruix de la ideologia de la *Patafísica* i del Surrealisme està integrat per les imatges que conté el nostre inconscient i que nosaltres fem reals als nostres somnis. Aquestes imatges són les que els surrealistes transfereixen cap a les seves obres poètiques...

La paraula ‘*Patafísica*’ (1948) va ser pronunciada a la seu d’un moviment cultural francès de la segona meitat del segle XX, que es vincula al Surrealisme. La va fundar i va inventar Alfred Jarry, que també va escriure un llibre anomenat *Les gestes*. La seva finalitat era estudiar les solucions imaginàries i les lleis que regulen les excepcions.

La *Patafísica* es basa en l’estudi de la unitat dels oposats. En l’univers d’Alfred Jarry tot és anormalitat i el normal és l’excepció. La *Patafísica* es dedica a buscar solucions imaginàries per les coses. El concepte de *Patafísica* l’aplica Joan Miró en la construcció imaginària de les seves obres. Umberto Eco també aplica les normes de la *Patafísica* als seus textos.

La paraula "*Patafísica*" és una contracció d’“epi” i “ta” i la suma de “metá ta physiká”, que es refereix a les coses que es troben fora o “després” de la física. Es basa en la unitat dels oposats. El seu univers és complementari, però amb excepcions.

La norma explica la anormalitat. Al llibre editat pel Col·legi de *Patafísica*: "*Collegium Pataphysicum*" (en francès: "*Patahysique*") hi diu que aquesta és la ciència de les solucions imaginàries. I en aquest mot, ‘imaginàries’, queda contingut tot el que és el Surrealisme. Perquè el Surrealisme és imaginació inesperada.

Origen del nom de Patafísica

El nom de *Patafísica* prové de les opinions dels doctors Faustroll i Alfred Jarry, que practiquen una ciència anomenada *Patafísica* i dedicada “a l’estudi de les solucions imaginàries i les lleis que regulen les seves excepcions”. Els components del grup són unes persones que es caracteritzen per fer oficials uns documents com a títols “no vàlids” i falsos.



Polipoesia de l'any 1948 del Collège de Pataphysique, titol a Andre Jarry, 22 d'abril de 1948.

* Imatge 49 del *Document* del "Collegivm Pataphysicvm" (no oficial), creat per Alfred Jarry (1948). Aquesta imatge s'ha extret de: <https://ca.wiki/patafisica> el dia 7 de juny de l'any 20017

Es tracta d'una imatge del títol no oficial que es lliurava als membres de l'Associació Patafísica i que no els servia per gairebé res convencional, fora de formar part d'un grup de persones que valoraven més la creativitat i la inventiva que tenir molts altres títols oficials.

2. 8. 3. André Breton: projectes Breton

André Breton (1896-París) va ser un escriptor francès que va ser el cap dels surrealistes (1966). A més a més de ser surrealista, va participar durant tres anys al moviment dadaïsta, a la vegada que investigava l'automatisme psíquic a partir de les teories de Jean-Baptiste Camille Corot i Freud sobre l'inconscient, que havia descobert durant els seus estudis de medicina psiquiàtrica.

Mentre era psiquiatra, va escriure el seu llibre Surrealista *Natja*, que va crear a partir de vivències reals de la seva vida. Escriu diversos manifestos, entre ells hi ha el primer manifest del surrealisme, anomenat *El peix soluble*. En aquest manifest s'assenten les bases del Surrealisme. Sobretot pel que fa a l'automatisme psíquic com a mitjà d'expressió artística, que sorgeix sense intervenció de l'intel·lecte. Paul Eluard i André Breton són comunistes (1927-1935) però no de la tendència comunista oficial, sinó d'una tendència més lliberal que els personalitza.

El segon manifest surrealista és escrit per André Breton (1928) a París i l'anomena *Le Surrealisme et la peinture*. En aquest manifest, s'assenten les bases de l'automatisme psíquic com a mitjà d'expressió artística, que sorgeix sense la intervenció de l'intel·lecte. Molt aviat el moviment s'apropa a la política. Amb la publicació del segon manifest surrealista va arribar la polèmica sobre André Breton. Com a líder li deien el Papa Negre.

André Breton concreta la noció de Surrealisme afirmant que hauria de ser un moviment marxista. Ell era del partit Comunista Francès (1927-1935). André Breton va expulsar del moviment als artistes que no estaven d'acord amb les seves idees. Entre els expulsats hi havia l'escriptor i poeta Antonin Artaud (1896-1948), el poeta surrealista francès Robert Desnos (1900-1945), el pintor Salvador Dalí (1904-1989), entre d'altres... Això va portar molta polèmica.

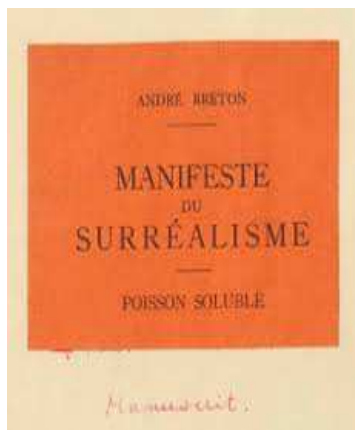
André Breton trenca també amb Tristan Tzara (1924), perquè aquest l'acusa de conservador. Són moments en què es centra en tornar a escriure sobre el Surrealisme i escriu un altre manifest que anomena el *Manifest del Surrealisme*. Cal tenir en compte que André Breton era psiquiatre i constantment estudiava els estats psíquics de consciència. Això li portava a interessar-se encara més pel Surrealisme. Diríem que per ell l'estil surrealista era la realitat de la teoria psiquiàtrica.

Va treballar en hospitals psiquiàtrics, a on va endinsar-se en les obres de Sigmund Freud (1856-1939) i els seus experiments amb l'escriptura automàtica (escriptura lliure de tot control de la raó i de preocupacions estètiques i morals), fet que va influir en la seva formulació de la teoria surrealista. Es va transformar en el pioner dels moviments antiracionalistes coneguts com el Dadaisme i el Surrealisme. El 1920 publica *Los campos magnéticos*, en col·laboració amb Philippe Soupault (1890-1990). En aquesta obra explota les possibilitats de l'escriptura automàtica.

Funda amb Louis Aragon (1897-1982) i Philippe Soupault (1897-1990) la revista *Littérature*. El 1924 escriu el Manifest del Surrealisme. Al seu voltant crea un grup d'artistes compost per Louis Aragon (1897-1982), Philippe Soupault (1897-1990), Paul Éluard (1895-1952), Robert Desnos (1900-1945), entre d'altres... Eren artistes que volien canviar la vida i transformar el món. En realitat el Surrealisme es basa en el convenciment que hi ha una realitat superior.

Aquesta realitat es basa en l'associació de formes visuals que apareixen al subconscient de manera lliure. El Surrealisme tendeix a fer desaparèixer tots els altres mecanismes psíquics i a substituir-los per l'exercici d'aquestes creences de desenvolupament del subconscient. El Surrealisme defensa que aquesta manera psíquica és la solució a tots els problemes de la vida.

Per això André Breton es llença de manera surrealista a l'aventura amb *Natja*. Veiem una imatge de la portada del *Peix Soluble* que és el nom que li va posar al seu manifest surrealista:



* Imatge 50, de la portada del manuscrit de Peix Soluble, d'André Breton (1924)

Es tracta de la imatge que correspon a la portada del primer manifest manuscrit surrealista que va escriure André Breton i el fet d'anomenar-lo *El peix soluble* fa que el manifest en si, només per la seva portada, esdevingui surrealista, perquè el propi títol diu molt del seu contingut, ja què ens imposa la imatge d'un peix però a la vegada d'un peix que desapareix, per ser soluble. Aquesta contradicció d'un fet impossible és una actitud surrealista fins a la medul·la, perquè es tracta de fer aparèixer i desaparèixer un objecte o animal, amb aquesta facilitat, a la nostra imaginació. A més a més, és un títol que no desapareix de la ment i que sempre recordarem i diferenciarem d'altres títols. Ens diu al respecte André Breton:

“En la infància l'absència de tota norma coneguda ofereix a l'home la perspectiva de múltiples vides viscudes al mateix temps; l'home fa seva aquesta il·lusió; només li interessa la

facilitat momentània, extremada, que totes les coses ofereixen. Tots els matins els nens inicien el seu camí sense inquietuds. Totes a l'abast de la mà, les primeres circumstàncies materials semblen excel·lents. Llueixi el sol o estigui negre el cel, sempre continuarem endavant, mai no morirem.” (citació 103)

André Breton, amb aquestes paraules que hem reproduït, comenta que en la seva obra fa sempre al·lusió a la norma que desintegra en l'obra: “diferents vides viscudes a la vegada”. Fa que apreciem l'alt grau de Surrealisme que l'imbueix. Ell descriu el sentit del Surrealisme en explicar la fluïdesa extrema de totes les coses. Ens parla de veure el que tenim a l'abast sense haver d'esforçar-nos perquè tampoc existeix la inquietud. I finalment, en aquest món de felicitat, explica que llueix el sol tant si és de nit com no i que sempre avançarem. Es tracta d'un text surrealista, però que, a més a més, ens fa sentir el que era el Surrealisme.



* Imatge 51, del dibuix d'André Breton fet per Man Ray: <http://myslide.es/documents/andre-breton-nadja.html>

A la imatge superior podem veure un dibuix al carbó fet per Man Ray a André Breton. És una mostra més que aquests artistes poetes tant creatius feien sempre obres de diferents estils, no eren gens lineals. No es tractava mai d'artistes que tinguessin un estil “en una mateixa línia”, com estem acostumats en els nostres temps. I és també tal com són els artistes de La Papa, que podien i poden crear obra en diferents “fronts”, estils o disciplines.

Introducció al projecte de Breton: Natja

Els polipoetes barcelonins utilitzen el llibre *Natja* per inspirar-se en les seves accions i *performances* en públic. *Natja* va ser un llibre surrealista que va escriure André Breton basat en la realitat. Aquest llibre transcriu els “jocs” que feien els surrealistes en les seves estades en grup. Aquests “jocs” es deien “cadàvers exquisits” i són els mateixos “jocs” que fan servir els polipoetes barcelonins des de l'escenari, per compartir amb el públic l'experiència, l'acció o la *performance*. Els polipoetes de Barcelona no sempre dibuixen, moltes vegades escriuen frases o paraules, que de semblant manera traspassen a l'acció o a la *performance* en públic.

2. 8. 4. Llibre *Natja*

Amb una prosa quasi poètica i un estil emotiu i exaltat, André Breton postula l'existència d'una realitat superior a la qual seria possible accedir posant en contacte dos mons, la vigília i el son, que tradicionalment s'havien mantingut separats. Reivindica l'alliberació del món del subconscient i amb això una nova forma de pensar que fa desaparèixer la dictadura exclusiva de la lògica i la moral. André Breton escriu el text anomenat *Natja* a partir d'unes vivències personals viscudes amb una dona que s'anomena així. Ella el transporta, de manera vital, al món que ell està investigant en aquells moments: el surrealisme.

Alfred Jarry (patafísic) i André Breton pensen que el Surrealisme és admirar aquelles coses que la casualitat teixeix vora el París dels moments. I podien molt ben ser, per exemple, *no pensar que som nosaltres, i sí les onades del mar, els que controlem un vaixell*. En aquest

context, conèixer la dona, Natja, per André Breton era el resultat d'aquest sistema de pensament, avocat a l'admiració de la casualitat dels moments viscuts.

I per això André Breton es planteja que, *si el signe exigeix ser interpretat, la senyal exigeix ser obeïda*. Amb això volem dir que ell pensava que a la vida hi havia "signes" que calia interpretar i que es podrien tractar de senyals. I es per això que André Breton entén la trobada amb Natja com una senyal, i porta aquest fet a les seves màximes conseqüències. El que André Breton proposa és entendre la vida, no a partir de les seves premisses (o recels), sinó a partir de les seves excepcions. No tenir por de res i intentar viure en el risc. I per tot això, en conèixer Natja, s'implica en la relació amb ella i la viu amb totes les seves conseqüències. Encara que, més tard, escriu el llibre sobre aquesta experiència, que representa per ell, una posada en escena del que han viscut junts: Natja i els Surrealistes. Aquí presentem el llibre de *Natja* obert precisament en un full a on hi podem observar la repetició de les imatges d'uns ulls que són els ulls de Natja:



* Imatge 52, de l'interior del llibre *Natja*, escrit per Breton (Biblioteca particular)

A la imatge hi podem veure el llibre de Natja obert pel full en què podem trobar la imatge repetida d'uns ulls de manera que cada imatge es complementa amb l'anterior en forma de *collage*, donant com a resultat final una composició molt surrealista, sobretot perquè fragmenta la figura humana i utilitza el fragment com un element més de la composició. Es tractava d'uns ulls altament expressius que van ser els que primer van captivar André Breton. L'expressió d'aquells ulls a la nit, en un carrer de París i els seus llavis vermells, van ser el que André Breton va trobar més surrealista de la noia. La seducció que, transferint en el temps, els polipoetes no obvien mai. En l'ambient polipoètic real sempre hi ha un "*fetixisme*" respecte de les noies *seductores* (un cert *masclisme*), similar, a la manera com André Breton va observar Natja. El següent text, escrit per André Breton és un fragment literal d'aquest llibre i ens parla de l'amor per Natja tal com el va viure en aquells moments. Parla André Breton:

"De què parlem, quan parlem d'Amor? Una nit en què conduïa un automòbil per la carretera de Versalles a París, una dona al meu costat, que era Natja [...] que amb el seu peu mantenia el meu trepitjant a fons l'accelerador, amb les seves mans que intentaven tapar els meus ulls, en l'oblit que proporciona un petó sense fi, volia que deixéssim d'existir més que l'un per l'altre, per sempre sense cap mena de dubte, que d'aquella manera ens llancéssim a tota velocitat a la trobada dels més bells arbres. [...] Certs éssers, excepcionals, que poden esperar-ho tot i també témer-ho tot els uns dels altres, es reconeixeran sempre per una força extrema de desafiament." (citació 104)

En aquesta citació d'André Breton podem veure un fragment de text del llibre de *Natja*. L'artista vol immortalitzar el moment surrealista que viu amb la seva amant, Natja. Moment surrealista perquè hi ha en joc la mort, entre d'altres coses. El text acaba dient que l'experiència només la viurien éssers excepcionals que fossin capaços de desafiar el perill com ells.

En aquest sentit André Breton ens mostra una vegada més el que significa per ell ser surrealista. I ens mostra que el Surrealisme, a més a més d'involucrar la poesia, la literatura... és una forma de vida. Per això André Breton expulsa diferents membres del club o del moviment, pel seu delit que el Surrealisme sigui quelcom pur.

Els cadàvers exquisits que hi ha en aquest llibre són els mateixos que serveixen avui dia per inspirar els polipoetes en moltes de les seves performances. La diferència és que els polipoetes fan les performances dels cadàvers exquisits interactuant amb el públic i en el cas de Breton eren reunions a porta tancada al Cabaret Voltaire.

Natja, llibre cabdal de la literatura de l'època, va ser una obra creada a partir del material que va quedar dels jocs amb els surrealistes i dels jocs amb la pròpia persona de Natja. *Natja* és un llibre surrealista, escrit i estampat també de manera surrealista, perquè el que el va motivar va ser una experiència surrealista que va acabar sent real, com l'art, que existeix i és real.

El més particular del llibre és que no està escrit de manera convencional seguint un guió coherent segons els escrits de l'època o les inquietuds de la intel·ligència del moment, sinó que cada frase o cada il·lustració estan escrites o impreses de manera independent (com si es tractés de diferents somnis), però a la vegada el llibre guarda una unitat compositiva, tant formal com d'un alt sentit i artístic.

Les il·lustracions corresponen a la publicació dels dibuixos originals que feien els surrealistes en els seus jocs. El títol del llibre pot ser va ser escollit per fer realitat de manera surrealista la relació que va tenir André Breton amb Natja. André Breton la va conèixer un dia pel carrer i va quedar enamorat de la seva indumentària.

Es tracta d'un llibre que parla del fragment, però no ho fa de manera teòrica, sinó que presenta frases reals sense resoldre i sense continuïtat. Aquestes frases poden *establir noves connexions amb altres temes*, ens fa veure André Breton. D'aquesta manera podem seguir l'inconscient. Aquestes *noves connexions inesperades i innovadores*, segons els surrealistes, podrien establir una *pararealitat* fora de la lògica, que ens donaria una visió del món inesperada. D'aquesta *pararealitat surrealista* és del que tracta la Polipoesia de Barcelona, perquè crea una realitat nova establint també connexions entre les frases i els diferents temes per poder fer el seu art escrit i parlat a l'escenari.

2. 8. 5. Joc sorpresa

Els surrealistes pensen que, si cada persona pot aconseguir pel seu compte aquest estat de connexions inesperades que es poden obtenir amb el joc dels "cadàvers exquisits", vol dir que també es pot assolir el mateix en un grup de persones. Per això els surrealistes es van inventar un joc en el que tenien com a material uns fulls de paper, que donaven al grup reunit.

Aquestes entregues es feien en un ordre i organitzades perquè tots els papers voltessin per totes les persones del grup, una darrere l'altre. Els components de la reunió havien d'escriure cadascun una frase sense acabar i el company següent havia de finalitzar-la a continuació, en el mateix paper. Del primer joc que van organitzar en va sortir la frase: "*El cadàver-exquisit-veurà-el vi nou*". El mateix es podria fer amb dibuixos. Paul Eluard parla del fet "que las tardes es passaven volant, en crear, amb amor, tot un poble de cadàvers exquisits." (citació 105)

Es tractava de veure qui aconseguiria, per aquest procediment, més unitat i més art, en aquesta poesia creada col·lectivament. Gaudien de les imatges que sorgien de la imaginació i, si una persona posava un interrogant, les altres s'angoixaven. Però el joc variava i, a vegades, alguns proposaven preguntes i altres les contestaven. Amb un full del llibre *Natja* hi podem observar la cara de Natja fragmentada i el seu nom posat a sobre amb tipografies enganxades però que ens parlen...:



* Imatge 53, de l'interior del llibre *de Natja* (1927), d'André Breton

En aquesta imatge veiem una pàgina del llibre de butxaca *Natja*, en aquest cas l'editorial reproduceix un dels "cadàvers exquisits" que van dibuixar els surrealistes en una de les seves reunions. La cara que podem veure correspon a la cara de Natja perquè era l'única dona que formava part del grup. La superposició de les imatges correspon a l'ordre del "joc surrealista" que seguien. Primer tenien els ulls tancats per un drap que els privava de veure quins dibuixos feien els seus companys. Després cada participant completava el dibuix segons la seva intuïció. I diu André Breton:

"Como técnica de inspiración colectiva, el juego puede ser entonces considerado bajo un aspecto parapsicológico, para uno dentro de otro al que se entregaron los surrealistas" (citació 106)

André Breton, en aquest fragment de text, ens explica la seva tècnica d'inspiració col·lectiva i psicològica a la qual es van entregar els surrealistes del moment de la mateixa manera que ho van fer els polipoetes de Barcelona durant els anys 1990-2000, perquè els polipoetes barcelonins s'inspiraven, de la mateixa manera que els surrealistes, en els seus jocs escrits des de l'escenari, dirigits al públic.

El públic participava al final de tots els escrits junts i formaven una frase surrealista que podia tenir un sentit o senzillament era el resultat de l'acció surrealista d'aquell moment. Per tots aquests motius el que volem dir és que, de la mateixa manera que per als surrealistes, el joc a l'escenari era molt important, també ho era, per als polipoetes de la Barcelona de Xavier Sabater.

2. 8. 6. Relació entre *Natja* i Breton

Era una manera de vestir estrident, en la qual els colors contrastaven de manera poc corrent dins de la moda dels moments. André Breton (home casat i d'una vida "convencional") va decidir relacionar-se amb Natja justament per aquesta aparença externa que li donava un "sense- sentit" que a ell li feia pensar amb l'element surrealista. Els llavis tan vermells a contrast amb els ulls, tan negres... era quelcom digne de ser viscut (no pintat).

D'aquesta manera André Breton va invitar Natja a les seves reunions amb els surrealistes per veure com respondria davant el joc dels "cadàvers exquisits". Natja jugava, dibuixava i escrivia el que li venia a la ment amb la innocència de qui no ha viscut mai una situació similar.

André Breton, a poc a poc es va enamorar de la noia i finalment, quan se'n va assabentar se'n va apartar. Però Natja ja s'havia enamorat d'ell. La història és que la noia va morir en un psiquiàtric, enamorada, poc temps després. I André Breton es va separar de la seva dona, més tard.

Aquesta confusió entre realitat i somni o imaginació que vivien els surrealistes, i concretament André Breton, per pensar que podia jugar amb un ésser humà com si fos un objecte, és l'obsessió que tenien els surrealistes per viure en primera persona el seu inconscient. Per ells aquesta part inconscient del cervell era la part real, que es podia aprofitar per l'art. I André Breton va portar a les seves màximes conseqüències aquesta visió de les coses.

En aquest sentit els polipoetes de la Barcelona de Xavier Sabater utilitzen constantment la imatge visual de la dona com si fos un objecte. Per als polipoetes de Barcelona com per als surrealistes, aquesta confusió entre realitat i somni sempre va existir.

2. 8. 7. “Cadàvers exquisits” d’André Breton

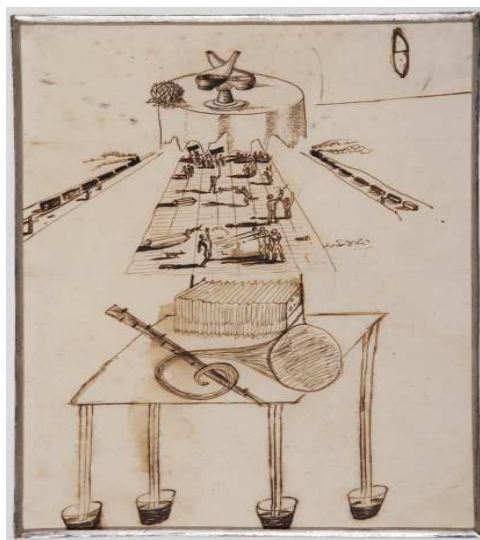
“El cadàver exquisit” va ser un dels jocs més practicats pels surrealistes en les seves reunions. Tots els mitjans eren bons per practicar el que sentien i creien. Anaven en contra de la mentalitat codificada. Parla Duplessis:

“Solo se trata de dejar un vacío interior para dejar que el inconsciente se manifieste espontáneamente.” (citació 107)

Duplessis ens vol dir en aquesta citació que la invenció del joc dels “cadàvers exquisits” és un exemple de l'interès dels surrealistes pel joc d'atzar i pels aspectes incontrolats de l'execució artística. És una tècnica de creació col·lectiva, a través de la qual posaven en pràctica les teories de l'automatisme, en reduir al màxim la voluntat conscient dels autors.

Els participants dibuixaven per torns i cadascun desconeixia la part integrant del dibuix de l'altre. La teoria de caràcter lúdic defensa l'inconscient com a generador d'imatges, sense la intervenció de la raó. El sistema és de transcripció automàtica.

El cadàver exquisit que publiquem va ser fet segurament a casa de Salvador Dalí a Port Lligat durant els anys trenta, època en que l'artista va fer de mitjancer entre el surrealisme francès i l'espanyol. La considerable quantitat de “cadàvers exquisits” d'aquesta època denoten la gran col·laboració entre Salvador Dalí, la seva esposa Gala, André Breton, Valentine Hugo i Louis Aragon... Presentem un dibuix de “cadàver exquisit” que denota haver estat fet en una d'aquestes sessions de grup:



* Imatge 54, d'un "cadàver exquisit" publicat per Breton. Disciplina: dibuix. Tècnica: tinta xinesa sobre paper.
Data: 1932. Data d'ingrés al Reina Sofia: 2007. Número de registre: DE 01848.
<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/cadavre-exquis-cadaver-exquisito>

En aquesta imatge podem observar que els temes del dibuix es dispersen per la seva varietat, per la qual cosa poden estar fets per varies persones. A la vegada el dibuix és unitari i també pot tenir una lectura en aquest aspecte. El que volem dir es que els polipoetes de Barcelona han fet més d'una vegada jocs, a l'escenari, molt semblants als cadàvers exquisits.

Es tracta d'un dels dibuixos que van fer els surrealistes en una de les seves reunions. L'interès del dibuix és que disposa de diferents "temes", més petits, que l'integren. En els diferents dibuixos s'aprecia que tots els participants del grup sabien dibuixar. Per altra part, la diferència d'estils ens dona la pauta de com va ser fet.

I el més paradoxal és que el dibuix és unitari i conserva un ritme intern de composició, cosa que havien de treballar en grup tal com treballen els músics o els *performers*. L'altre aspecte rellevant és la dimensió surrealista que presenta el dibuix, sobretot per les "potes" d'una taula ficades dins galledes i pel parament de la taula, que conté un camp en perspectiva "flotant", ple de persones actives.

Tot aquest muntatge evidencia com vivien el surrealisme els seus components. Paradoxalment els polipoetes de Barcelona també dibuixen en grup, però la diferència és que ho fan a través del PC i publiquen finalment un CD interactiu entre tots els participants.

2. 8. 8. René Magritte (1898-1967)

Per a René Magritte, les imatges i les paraules han de deixar d'estar unides per fugir de la "feina" de donar sentit a les coses. Per ell això seria l'autèntica llibertat, perquè pensa que: "la obsessiva necessitat de donar sentit a les coses per usar-les i dominar-les" (citació 108) allunya les pròpies paraules i les pròpies coses del verdader sentit pel que s'han creat. Pensa que tant les paraules com les coses tenen un sentit independent, sense relació entre si.

I per això obre un autèntic abisme entre el significat de la paraula i l'objecte que representa. Ell investiga la llengua i el signe escrit fins al punt d'indagar tot el que aquestes tenen d'arbitrari.

Per això la seva publicació més important és *Le Clef des songes* (1930), a on compartimenta l'espai visual en diversos "mons", en els quals crea imatges diverses. Sota les imatges i de manera convencional escriu lletres i paraules, però que no tenen res a veure unes amb les altres.

En aquesta obra, René Magritte aconsegueix donar la mateixa importància a les lletres que a les imatges. Un altre obra publicada per René Magritte, a l'entorn del surrealisme, és *Les mots et les imatges* (1929).

En aquesta obra la intenció de separar la imatge de la paraula és la mateixa. Per aquesta forma de funcionar en les seves representacions, René Magritte aconsegueix que, tant les paraules com les imatges, tinguin una força visual independent i equiparada. Reproduïm la imatge de l'obra:



* Imatge 55, de la composició de René Magritte per L. R. S. (1929)

Es tracta d'una imatge de René Magritte que conté moltes imatges en una. La frase "*Je ne vois pas la cachée dans la forêt*" que voldria dir "Jo no hi veig res ocult en el bosc", escrita damunt les imatges visuals de la imatge general, és una sentència sense cap sentit en referència a les imatges que presenta la grafia. La repetició de les cares en diferents posicions que emmarquen el nu denoten, una altre vegada, el sense sentit. Però el contrast dels homes vestits i la dona despullada és un fet molt surrealista.

De la manera de treballar surrealista, els polipoetes treuen una manera de fer *performances* i també una manera de relacionar-se entre si i de viure. El surrealisme els va marcar una forma de comportament. I és a través de Xavier Sabater que aprenen a viure a l'escenari una manera de fer les *performances* compartides amb el públic. El públic participant se sent protagonista de l'espectacle que s'està representant en el moment. Els llocs, com sabem, són a La Papa de Barcelona o a qualsevol altre lloc alternatiu, com per exemple, alguns monogràfics que organitzà X. Sabater a la Llotja d'Avinyò...

El Surrealisme va ser un moviment que va marcar la Polipoesia i que Xavier Sabater va potenciar a Barcelona durant els anys 1990-2000. Xavier Sabater, que era el poeta més surrealista de La Papa, aprofità les premisses en les quals s'emmarca aquest moviment per posar a la pràctica una manera de funcionar, en el seu dia a dia, molt propera al Surrealisme.

Per tots aquests motius, pensem que el Surrealisme era extraliterari, com en el cas dels polipoetes de Barcelona que s'expressen, de manera literària, en les més diverses disciplines. Encara que el Surrealisme el que vol, en veritat, és la llibertat per a l'home, sobretot per la seva vida utilitària. En aquest sentit els Polipoetes de La Papa també volien la llibertat de l'home perquè –per exemple– es cuidaven bé d'aclarir al seu públic les diferències entre ells i els que es quedaven a casa veient la televisió, ells eren lliures de les influències dels medis de comunicació.

Prenien consciència de ser crítics davant una societat '*aborregada*' que només pensa en els diners. Aclarien que ells també eren lliures perquè podien dir a l'escenari tot el que volien sobre els seus desacords sobre la societat en què vivien i sobre totes les seves vivències de la vida diària. I sobretot aclarien i aclareixen al públic el menyspreu per la vida utilitària i poc

Chucuchúcuchu

Chás-chás

chucuchúcuchu

cháschás.

Tacatrácata, chuchú

tracatrácata, chúschú. Chiquichíquichiquichi...

chucuchúcuchu

Chás-chás,

racatrácata, paf.paf.” (citació 110)

Mario Ferreiro en aquest poema porta el sentit de l'onomatopeia al límit creant un poema visual i fònic a la vegada. Pot ser perfectament un exemple de l'art Polipoètic a Barcelona, perquè també es basa en les onomatopeies en moltes ocasions.

2. 9. 2. Estridentisme, Mèxic (1921-1927)

L'Estridentisme és un moviment artístic a Mèxic interdisciplinari i compostat per pintors i músics a la vegada, que va fundar el poeta Manuel Maples Arce (1921) a Jalapa. Manuel Maples llença el seu manifest al públic (1920) i l'anomena *Actual hoja de vanguardia núm. 1*. Aquest moviment va tenir 12 anys de durada i les seves premisses versen sobre l'obra d'art pensada, no aparent. I diu Quaranta:

“Nosaltres busquem la veritat en la realitat pensada, i no en la realitat aparent.” (citació 111)

En aquesta citació Quaranta ens fa veure que l'Estridentisme es planteja l'honestat de la veritat en l'art. Manuel Maples al seu manifest *“Actual hoja de Vanguardia núm. 1”* recalca tots aquests aspectes. Col·laboren amb el moviment estridentista els poetes German Liszt Arzubide, Arquelles Vela i Salvador Gallardo Dávalos. Els pintors Germàn Cueto, Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Louis Henri Charlot, Fermín Revueltas Sánchez i Diego de Rivera. I els músics Silvestre Revueltas i Manuel Maria Ponce entre d'altres.

Una de les característiques de l'Estridentisme és el seu mètode de creació ple d'imatges dobles, desfetes i inacabades, perquè l'espectador les completi. Cal dir que és un moviment que fa servir les metàfores per explicar el que fa. Per exemple quan diuen els poetes estridentistes:

“Somos notas del pentagrama”, i també, “Queremos convertir la poesía en una música de ideas” (citació 112)

En aquesta citació els poetes estridentistes demostren que són artistes molt populars i que s'apropien de la cultura del poble. Hi ho fan a Mèxic (1920). A més a més, van assimilar les influències del Futurisme, del Cubisme i del Dadaisme.

El seu eclecticisme va permetre una simbiosi original entre totes les tendències d'avantguarda i els va permetre desenvolupar una dimensió social, per dir el que pensaven, a través de la Revolució a Mèxic. Vegem la imatge original de la portada del poemari:



* 56. Original de la portada del poemari *Urbe*, de Manuel Maples Arce.

<https://www.google.es/search?q=portada+del+poemario+de+urb>. Consulta dia 27 de maig de 2016 a les 7 de la tarda

Aquest poemari és publicat per Manuel Maples a la portada de la revista que s'anomena *México 1924* s'anuncia el "super-poema bolchevique en 5 cantos" o poema per a cinc veus. La grafia en 3D i la tria dels tres colors negre, vermell i crema ens acosten a moltes creacions polipoètiques fetes per Xavier Sabater amb aquesta economia de colors. Per altra part, la composició semi àuria, amb algunes diagonals truncades, ens expliquen l'interès que X. Sabater va tenir tota la seva vida per la grafia de tipus auri.

Es tracta de tres estils que han marcat la Polipoesia barcelonina profundament. L'Ultraisme, per ser un moviment literari i per estar influenciat pel Futurisme, i que és un moviment que marca especialment la Polipoesia barcelonina a través de Xavier Sabater.

El Verbofonisme com a poesia sonora que s'integra amb les puntuacions de la música clàssica i que és la manera de funcionar que tenen alguns polipoetes de La Papa. L'Estridentisme busca una realitat de la ment i del seu pensament que vol expressar directament, sense haver de passar pels *codis* del diccionari de la llengua de cap país.

L'Estridentisme creu, com els polipoetes barcelonins, que la realitat de la ment és suficient per poder comunicar-se. Així, es comuniquen de manera estrident amb sons i amb colors bàsics per evidenciar les seves idees.

Per tot això, cal dir que la Polipoesia barcelonina és també literària quan explica, en els seus poemes, una idea (vegeu poemes de Xavier Sabater). És també sonora perquè moltes vegades integra el so amb la música (vegeu les *performances* de Bartolomé Ferrando).

La Polipoesia de Barcelona, en general, busca la realitat de la seva ment i de la seva comunicació directa amb l'espectador, a través de l'estridentència del to de la seva veu i dels colors de les seves grafies.

2. 9. 3. Art Conceptual (1960)

La filosofia de l'art Conceptual es diferencia sobretot per la seva forma de raonar i pensar, perquè paral·lelament i remuntant-nos fins als anys seixanta, s'inicien ruptures a la història de l'Art. Aquestes s'expressen en el naixement de diferents moviments i de vegades els artistes creen en forma de *happenings* i accions, que en una gran part es declaren hereves del Dadà i del Futurisme rus (Marinetti, Goncharova, Maiakovski...).

Aquests *happenings* i accions són els precursors de les *performances* que després s'han fet a Barcelona, a La Papa i a molts d'altres llocs. Perquè el Conceptual, més que un estil artístic, és una manera de ser i de pensar o respirar, sobretot per a aquests polipoetes barcelonins tan àvids d'influències i canvis en la seva manera de mostrar-se.

Les diferents tendències dins de l'art Conceptual que han pogut influir la Polipoesia barcelonina les podem veure en primer lloc en estudiar el significat de la terminologia i el moment en què va sorgir, perquè tenim una data exacta en què va aparèixer la paraula Polipoesia: l'any 1951 i, oficialment, el 1978. Però no trobem gairebé res sobre el naixement del Conceptual, que també fa de marc la Polipoesia a Barcelona.

Hi ha però un article d'Henry Flint (citació 113), en què la paraula Conceptual apareix per primera vegada l'any 1961. La paraula Conceptual significa, entre d'altres coses, un art, el material del qual és el llenguatge escrit o llenguatge bàsic. En aquest punt, hi veiem una relació amb el llenguatge també escrit i bàsic dels polipoetes: l'escriptura en forma de partitura i els poemes escrits i parlats com a suport de la Polipoesia barcelonina... És el significat intrínsec de la paraula 'Conceptual'—llenguatge escrit o bàsic—el que l'acosta a la Polipoesia de Barcelona.

Henry Flint (citació 114), militant del moviment Fluxus amb George Maciunas, és filòsof, músic i activista d'idees *antiart*. Va ser el primer que va dir el nom de *Conceptual* en un escrit l'any 1963. Junt amb Maciunas van crear l'*Actino Aginaste Cultural Imperialismo*, amb música de jazz. Henry Flint també va realitzar un assaig escrit sobre Art Conceptual el 1961.

En aquest sentit, Henry Flint i l'Art Conceptual han influït la Polipoesia de Barcelona en el posicionament de les idees *antiart* que introdueix l'Art Conceptual a la nostra història de l'Art. L'activisme d'Henry Flint fa pensar en l'activisme de molts polipoetes barcelonins. I per altra part, la música jazz és sempre previsible, però improvisada a la vegada, com moltes vegades ho és la Polipoesia de Barcelona.

A grans "trets" es tracta d'un *Art Conceptual* que influeix els Polipoetes barcelonins sobretot a partir de les primeres tendències de la música jazz en el Conceptual com hem vist (Henry Flint), especialment en la part creativa i d'improvisació d'aquesta música. Aspecte que es repeteix a la Polipoesia barcelonina, per la improvisació i l'adrenalina que flueixen de les actuacions dels Polipoetes de Barcelona.

El Conceptual, com d'altres moviments, fins que es consolida, passa per un temps de "*dubtes*", com ho fan tots els moviments que avancen fins que formen un cos sòlid. La seva aparició en diferents llocs del món passa per diferents exemples, com a Anglaterra (1968), amb el sorgiment del grup: Art i Language o a Nova York...

Però sempre estem parlant de corrents que avancen i que, en consolidar-se, seran el moviment en si mateix. En el cas de la Polipoesia de Barcelona—dins dels Conceptual—diem que en pot venir també perquè, entre d'altres coses, s'hi mouen corrents i tendències que després adopta la pròpia Polipoesia barcelonina de manera gradual, com per exemple, l'Art a la natura d'Àngel Pastor —al mar— i que hem citat al principi d'aquesta tesi (Introducció). O les instal·lacions i performances que Joan Casellas organitza al seu festival de les Escaules...

Però el Conceptual representa moltes coses més. Dialoga també amb *l'Art de les Arts Gràfiques* –que son en essència dins de l'Art Conceptual– i que representen les imatges amb tints planes. Tot el descrit sobre els estils és com un teló de fons sense el qual no es podrien haver donat d'altres tendències posteriors, perquè l'Art funciona amb trencaments que es manifesten amb l'aparició de diferents moviments, com per exemple la pròpia Polipoesia de Barcelona que, per néixer, trenca amb la Poesia Visual i la Poesia Objecte del moment, unificant ambdós aspectes en un de sol (1990-2000).

Per tots aquests motius, volem aclarir que el que volem dir és que l'Art Conceptual influeix la Polipoesia de Barcelona tant en els seus conceptes principals– un art el material del qual és el llenguatge escrit o el llenguatge bàsic– com en els conceptes principals polipoètics que es basen també en el llenguatge escrit i, en aquest cas, parlat.

O en altres aspectes com podrien ser els conceptes bàsics d'improvisació que governen l'expressió de la música jazz... perquè aquesta *improvisació* es basa en la *comunicació* entre els artistes en el moment de crear la música.

De la mateixa manera, la *comunicació* entre els polipoetes de Barcelona, a l'hora de recitar els seus poemes, a l'escenari, interaccionen entre si per ajustar els moments de la intervenció poètica...

2. 9. 4. Verbofonisme (1964)

Arthur Petronio (1910-1924) s'inventa el terme de “verbofonisme”, que era una forma de poesia sonora que s'integrava amb les puntuacions de la música clàssica. Encara que Arthur Petronio va viure a Bèlgica el seu verbofonisme es va estendre als Països Baixos en què va treballar amb Henri Chopin, entre d'altres.

El Verbofonisme és una manera de fer poesia verbal a on la simfonia i la polifonia de la veu queden augmentades pel so d'instruments i ritmes produïts per instruments de percussió creats, la major part de les vegades, pels mateixos artistes.

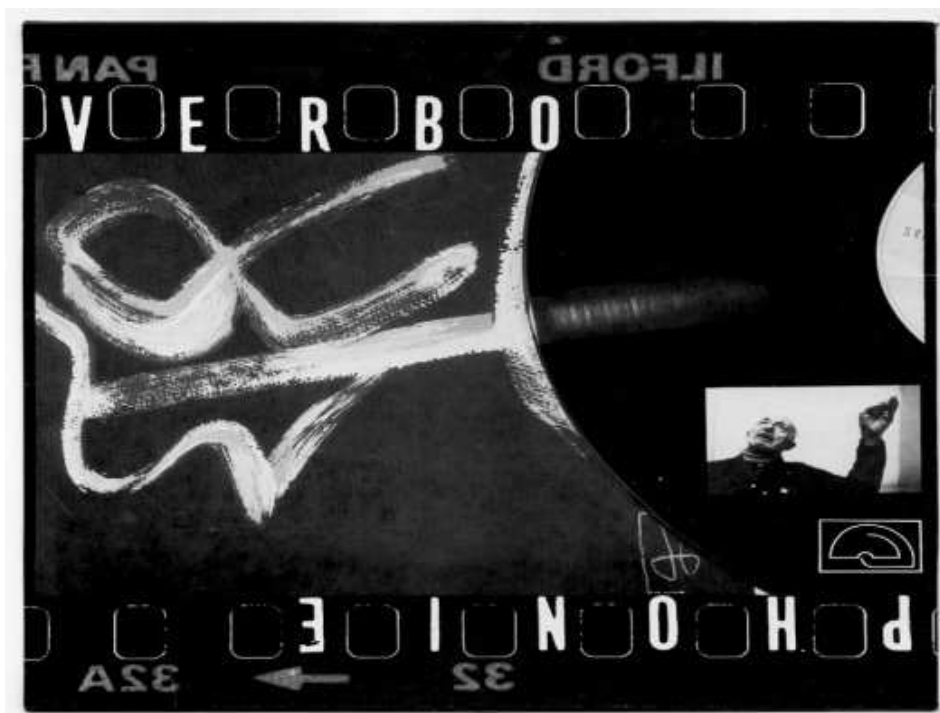
La fusió de les poques paraules amb la percussió crea diferents connexions que s'estenen a les altres arts, centrant-se en el que més li interessa a l'artista: la fusió de la paraula i el so que camina cap a la integració d'un llenguatge total.

Per això també, el verbofonisme crea el seu *cor termofònic* per continuar investigant en aquesta línia. Aquesta forma d'art sonor que tracta la música concreta, a partir de collages de cinta, efectes de so i de soroll primitius, influeix la Polipoesia barcelonina actual.

I són les obres de diferents autors entre els que es troba Leopoldo Frégoli (inventor del Verbofonisme) que s'estrenen a Amsterdam (1919) sota el nom de *Course à la tune* amb poemes per a sis veus, doble baix i bateria. Es tracta de la primera feina del verbofonisme que, sota la influència de Vasili Kandinski i Henri Le Fauconnier, s'inventa Arthur Petronio.

Artur Petronio fa, doncs, una feina equilibrada entre la “música concreta” i la “poesia sonora”. La teoria desenvolupada per Arthur Petronio incorpora sons vocals com a elements de la composició musical.

És molt interessant escoltar com utilitza els sons dels repicats dels baixos dels “bongos” per integrar la seva pròpia veu primitiva al discurs, encara que ho enregistra de manera casolana. I en aquest sentit els polipoetes aprenen d'ell (citació 115). Escoltem el polipoema barceloní d'Artur Petronio:



* Imatge 57, de la portada del CD del vídeo musical d'Artur Petronio. <https://youtu.be/CZGkHG4Hlkk>

En aquesta imatge hi podem veure la caràtula del CD de l'àudio d'Artur Petronio del poema termofònic que és un:

“poema simfònic en el qual la polifonia verbal es troba augmentada per el so d'instruments i ritmes.” (citació 116)

La paraula es veu molt reduïda i el so dels instruments s'encongeix a través de la percussió. Artur Petronio (1953) funda el *Cor Termofònic*. Investiga la relació entre les diferents arts, i se n'interessa per la seva integració. Treballa en la creació d'un llenguatge total a través d'unir el so junt amb la imatge i la paraula.

La poesia va prenent el concepte de *poesia elèctrica* (citació 117). Entenem per 'elèctrica' una poesia que està més a prop de la música que de la pròpia poesia, per l'electricitat que integra la primera. En aquesta forma de poesia, el so de la paraula i el de la percussió es fonen en un mateix so.

El que volem dir és que aquesta Polipoesia barcelonina de la *percussió i de la paraula unides* es dona molt sovint entre els artistes de La Papa de Xavier Sabater. I que ho fa tant en les recitacions de polipoemes barcelonins en grup com en les recitacions individuals.

2. 9. 5. Art postal (1916-2016)

L'art postal existeix des de 1916, històricament, fins als nostres dies. Però no va ser fins als anys setanta que va ser entès pel públic artístic en general. Van ser moments en què els Polipoetes barcelonins com Pere Sousa, Xavier Sabater o Joan Casellas el fan servir per mostrar els seus poemes visuals.

Es desenvolupa dins de la Polipoesia barcelonina com una influència dadaïsta i per això el seu procés més important dins d'aquest moviment es mostra a les trobades Internacionals de les Escaules (Alt Empordà), que organitza cada any el poeta Joan Caselles (membre de La Papa).

Definició d'Art postal

L'art-postal (Merz-Mail) és el casament entre objectes, postals, segells, llibres d'artista, revistes, catàlegs, poesia, literatura i vídeo. Així com: arxius, llistes, conferències, *mailings*, invitacions, definicions d'informes, conferències i trobades, història, filosofia, performances, pòsters, grafitis, projectes, llistes de participants i artistes postals que participen a la xarxa-postal. Aquesta definició inclou només l'enumeració dels termes i dels mètodes utilitzats freqüentment en l'art postal.

En aquest sentit, els polipoetes de Barcelona utilitzen sovint l'art postal perquè ells porten sempre a les butxaques postals, estampades amb poemes visuals, fets per cadascun d'ells i és costum de mostrar-los directament al públic, en els descansos, de cos a cos.

Breu història del Merz Mail

Molt abans de l'art postal hi havia segells de correus de goma i a poc a poc els artistes els van anar utilitzant per als seus interessos. El *Mail-art* es una conseqüència del Futurisme, el Dadaisme, el Surrealisme i l'art de la Bauhaus, que van fer ús del *mitjà postal* per als seus propòsits artístics. El motiu de l'inici de l'art postal va ser el descontent amb la política de l'art i les galeries "importantes", a més de la necessitat d'ampliar la funció artística, prenent part en projectes internacionals, publicacions, exposicions sense jurat...Encara que l'art postal es fa des de l'any 1916, a l'any 1962, Ray Johnson, funda la seva *New York Correspondance School* i, al mateix temps, altres artistes com Arman Klein, Flyint, Robert Rauschenberg, juntament amb el grup Fluxus que integra Ben Patterson, Joseph Beuys, Robert Filliou, Dick Higgins, George Maciunas..., imprimeixen obra seva amb la tècnica del tampó sobre escrits, cartes o postals.

Però és, com hem dit fins als anys setanta, que l'art postal no ha estat entès. I és en aquells moments (1970) que aquest terme s'integra amb el de *Mail-art* perquè la paraula *Mail-art* no se sap prou bé qui la va dir per primera vegada. El *Mail-art* funciona amb una llista de contactes que comprèn un circuit fins que algú envia el seu propi art a si mateix. En aquests enviaments es cuidaven i es cuiden les qualitats estètiques, les intencions informatives, comunicatives i culturals, per la qual cosa suposava una estructura nova que afectava una xarxa internacional d'artistes que s'ubicava i s'ubica fora de les galeries convencionals.

El Merz-Mail (1955) ha estat una herència de les avantguardes històriques i del pintor i poeta Kurt Schwitters, que va fundar el Dadà a Hannover. És una tendència estretament lligada a la poesia fonètica, sonora i d'acció junt amb el vídeo i la Polipoesia.

Reuneix artistes-activistes-culturals que editen *Mail-art* i que descontextualitzen textos de les avantguardes (trobadors), convertint-los en autèntica poesia sonora. O relats poètics propers al K O (Cabaret Obert), que va organitzar durant dues dècades Xavier Sabater a Barcelona.

Als anys seixanta, Xavier Sabater, Maria Cosmes, Joan Casellas i Pere Sousa ja assajaven *Ursonate* de Kurt Schwitters abans de cada actuació de grup i durant els seus enviaments de *Mail-art*. Els artistes més importants en aquesta tendència artística són: Clemente Padin, (Uruguai), Guillermo Deisler (Xile), Edgardo Antonio Vigo (Argentina), John Held, Gerard Barbot, Jas W. Felter, Ray Johnson (Nord-Amèrica), Vittore Baroni, Gui Bleus i Ruud Janssen (europeus) i Pere Sousa (Lleida).

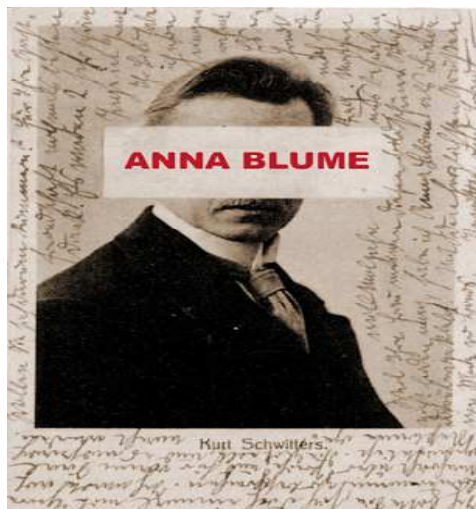
Però l'Art Postal s'expandeix tant que al final envaeix artistes amb obra als museus més grans del món com: Rauschenberg (1957), Ives Klein (1958), Wolf Wostell (1962), o artistes del

moviment Fluxus (1963) com June Pane i Mac Low (1964) i, fins i tot, a la mateixa Yoko Ono (1912). Vegem la postal original que envia Paul Eluard:



* Imatge 58. Imatge extreta: http://www.c-paje.net/documents_site/DP_Artpostal_eb02911be27745bdaaeffd7dad7ba4e.pdf

En la imatge veiem que es tracta d'una postal dirigida a Paul Eluard a París al carrer on vivia, 3 Rue Ordener. A la postal es pot apreciar que, en lloc de text hi ha una pintura, feta amb tinta i amb la tècnica de la "Grappa", que ocupa tot l'espai que estaria destinat al text que normalment contenen les postals. En aquest cas la paradoxa és que la persona que l'envia considera que és més important la imatge visual que el propi text. A continuació veiem una postal que envia Kurt Schwitters a Anna Blume:

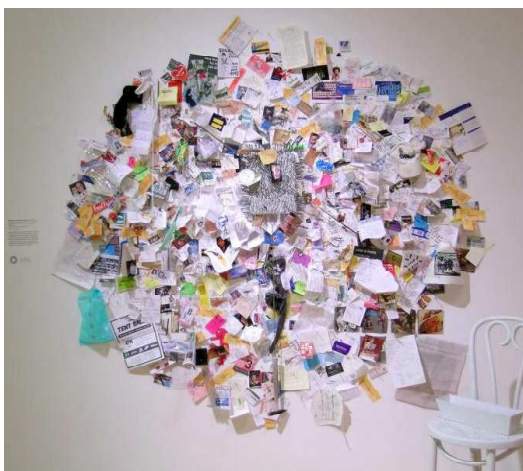


* Imatge 59: imatge extreta de: www.merzmail.net/anannablume.htm



* Imatge 60: és treta de, www.merzmail.net/anannablume.htm

En aquests imatges (45 i 46) de la postal que ha imprès Kurt Schwitters (1919) i enviat, amb la seva signatura original, per correu ordinari, podem observar el concepte compositiu del pintor i poeta. El poema *An Anna Blume* (*Per a una flor*) és un poema escrit per l'artista alemany Kurt Schwitters com a paròdia d'amor, o emblema del caos i la follia de l'època, que és un precedent del nou llenguatge Polipoètic barceloní. En aquells temps va ser publicat a la revista *Herwarth Walden Der Sturm* (1919). Aquests temes amorosos es van utilitzar molt després de la Primera Guerra Mundial per Kurt Schwitters, per Raoul Hausmann, Hans Arp per minimitzar el col·lapse polític, econòmic i militar d'Alemanya. Utilitzaven fragments d'altres textos i elements absurds per inventar un art paral·lel a la fragmentació de l'estat emocional de qui enviava la postal. El poema de Kurt Schwitters va ser publicat finalment, a Alemanya, en un llibre titulat: "*Anna Blume*", *Dichtungen (Anna Blume, poesies)*. Altres artistes s'afegeixen al grup dels poetes que envien postals, com per exemple Yoko Ono:



* Imatge 61: del poema visual conceptual fet per Yoko Ono l'any 1990. Extret de la pàgina: http://www.vanitatis.elconfidencial.com/celebrities/2015-12-08/yoko-ono-la-odiada-viuda-de-john-lennon_1114050/ el dia 30 de novembre de 2016

La imatge correspon a les postals que va enviar Yoko Ono (1961). Amb aquestes postals va fer una exposició al Settle Art Museum l'any 2009. Les postals contenen diferents temes i vistes. L'obra forma part del fons d'Art del Museu. És una mostra de l'evolució de l'art postal fins als nostres dies. Yoko Ono inclou *les seves postals* en una exposició en la qual fa propostes d'accions-objecte. El mural en una paret del museu, de les diferents postals que ella s'ha enviat a si mateixa o que ha pogut enviar a diferents persones o artistes, demostra que l'artista practica l'art postal. Les postals, en aquest cas, formen part d'una obra nova però composta a partir dels Merz-Mail.

2. 10. SEGONA MEITAT DEL SEGLE XX (1941-1993)

Les avantguardes del Futurisme, el Dadisme i el Surrealisme consoliden maneres de fer visual-poètiques amb artistes com Apollinaire, Mallarmé, Theo Van Doesburg o Lewis Carroll. I els artistes que, sense ser-ho concrets pròpiament, van ajudar a definir el concepte com Pound, Cummings o Joyce. En aquest apartat veurem diferents estils, entre els quals, el Concretisme, que és amb el que s'expressen els artistes citats. La característica general és que la major part d'artistes d'aquest apartat, a més a més de poder expressar-se en estils diferents, són artistes conceptuals. I tots ells van coincidir en el fet que el Concretisme abraça la poesia, la música, la pintura i l'escultura, entre d'altres. Per altra part, tant el Concretisme com el Conceptual són estils en els que està immersa la Polipoesia barcelonina, com veurem.

PRECURSORS DE LA POLIPOESIA

2. 10. 1. James Joyce (1882-1941)

James Joyce va ser precursor del grup de poetes anomenat Noigandres i de la Polipoesia a Barcelona, com veurem. James Joyce va portar la seva experimentació lingüística al límit, escrivint en un llenguatge que combina l'anglès amb paraules procedents de diversos idiomes i fusiona la ficció amb la realitat, com els polipoetes. James Joyce feia servir símbols, en els seus apunts, (per expressar el que va anomenar *Epifania*) com els polipoetes ho fan a les seves partitures. A més a més, és el model més elevat al qual un escriptor s'ha de fixar si vol escriure amb propietat. Jorge Luís Borges va dir-ne: "Una vegada llegit James Joyce ni l'essència de la vida, ni la literatura tornen a ser les mateixes de nou". I en un altre ocasió va dir: "Perquè si puc arribar al cor de la gent, puc arribar a totes les ciutats del món. En el particular es conté l'Universal." (Citació 118)

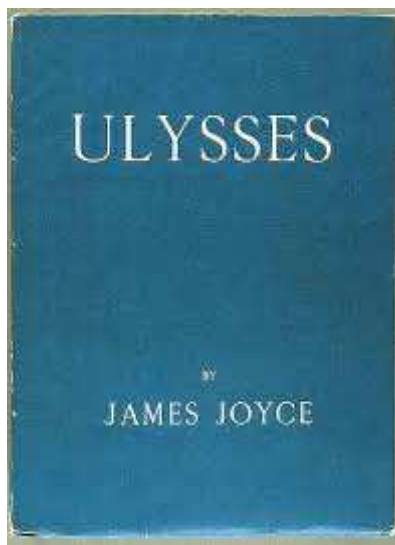
Per tots aquests motius és molt admirat pels polipoetes barcelonins, sobretot per Xavier Sabater, que en entrevista filmada diu les seves mateixes paraules: "Cal arribar al cor de l'espectador i que si el poeta se'n va d'un lloc a l'altre de l'escenari els *capets* dels espectadors el segueixin." Així doncs, per una part és un escriptor que busca l'essencial en la seva obra com els polipoetes i, per altra, els polipoetes s'inspiren en la seva manera de pensar i citen a viva veu els seus pensaments! A més a més, James Joyce fa una poesia plena de curiositats lingüístiques jugant amb els sons.

El nom original de James Joyce és: James Augustine Aloysius (1882-1941). Poeta, escriptor i novel·lista, amb una obra principal que és *Ulisses* (1922). La seva primera obra és una novel·la autobiogràfica: *Retrat d'artista adolescent* (1914). Figura prop de figures com Virginia Woolf i Ezra Pound... Més tard publica el seu poema *Finnegans Wake* (1939), poema ple de curiositats lingüístiques i que juga amb els sons. Segons el polipoeta Bartolomé Ferrando: "*James Joyce influyó en las creaciones de la poesía fonética de los años cincuenta y sesenta...*" sobretot pel seu "joc de sons" que utilitzava sovint a les seves poesies.

A més a més, practica tècniques parapsicològiques innovadores que aplica a la seva literatura i a la seva poesia (1907). El seu estil passa per fusionar la ficció amb la realitat,

sobretot en el seu personatge *Humphrey Chimpden Earwicker* (citació 119), que fa que els seus actes es barregin amb els d'altres personatges onírics i mítics. En aquest llibre de contes va portar la seva experimentació lingüística al límit, escrivint en un llenguatge que combina l'anglès amb paraules procedents de diversos idiomes.

James Joyce (1882-1941) emprà tècniques experimentals per a comunicar la naturalesa essencial de les situacions reals als seus contes. Combina les tradicions literàries del realisme, el naturalisme i el simbolisme, en una tècnica única que influeix en gran manera els polipoetes de Barcelona. Una de les seves obres més conegudes, en la qual practica totes aquestes tècniques, és *Ulysses*. En veiem la imatge de la portada del llibre:



* Imatge 62, del llibre d'*Ulysses* de James Joyce. Informació extreta de la pàgina <http://www.cccb.org/ca/exposicions/fitxa/el-dublin-de-james-joyce/13093> Consulta 30 de març de 2016 a les 12 de la nit

2. 10. 2. Grup Noigandres (1952-1956)

El grup Noigandres és l'origen del *trencament de la paraula* que després va *marcar* els polipoetes de la Barcelona de Xavier Sabater. És un grup molt influït per James Joyce que està format pels poetes Augusto de Campos, Eugen Gomringer, Décio Pignatari, i el seu germà Haroldo de Campos...Es tracta d'un grup que practicà la poesia Concreta en uns temps en què encara no existia.

Es pot dir que s'hi avança, perquè és la primera vegada a la història que (després d'Apollinaire) un grup de poetes presenta en una biennial (Brasil) una poesia estructurada de manera que valora l'espai gràfic, més que no el seu significat en paraules. Va ser la primera vegada que uns artistes brasilers van participar en un esdeveniment internacional per trencar amb els sistemes d'escriptura convencional. Ells presenten, per primer cop, un poema sense versos, geomètric i simètric, com si d'una pintura abstracta es tractés. Per tot el descrit fins ara podem comprovar que aquests artistes s'avancen a la poesia Concreta que coneixem i a la Polipoesia.

El primer trencament de la paraula: en el Grup Noigandres (1952)

El primer trencament de la paraula es va fer al bell mig d'un grup format bàsicament a Brasil, a on per primera vegada es va crear la connexió entre unes persones, que juntes, deien anomenar-se "Noigandres" (1952- 2006). Composat per poetes que van practicar tècniques d'experimentació, a partir de la fragmentació de la paraula, i que va conduir més endavant

(1953-1956) a poder crear l'estructura del que seria la Poesia Concreta. Les obres experimentals que van crear les van exposar a l'Exposició Nacional d'Art Concret al Museu d'Art Modern de São Paulo (1956-57) i van provocar una gran emoció i una crítica als diaris que duraria diferents dècades. Aquesta forma de Poesia Concreta que va inventar el grup Noigandres va ser també anomenada *Estructural*, sobretot perquè deprecia el vers com a suport de la poesia (i se centra en les paraules) i compona obres sobretot visuals. Valora l'espai gràfic com a base estructural (composició i sintaxis visual) i interacciona amb aquest de manera que compona, amb la qual cosa aconsegueix obres equilibrades segons una estètica visual nova.

Va ser la primera vegada que els *brasilers del Grup Noigandres* van estar en un esdeveniment internacional i la seva aportació va ser cabdal per a tots els esdeveniments que van venir més tard en referència al *trencament de la paraula convencional*, en el vers escrit. Ells presenten per primera vegada un poema sense versos, geomètric i simètric. Més avançat que els antics poemes de Guillaume Apollinaire, a on les formes visuals confirmen l'expressió verbal, ans al contrari, ells emfatitzen en l'expressió verbal les unitats mínimes d'expressió que figuren al vers. Minimitzen el so per ajustar-lo a la composició visual.

Per això les paraules ocupen un lloc a l'espai del full de paper, no segons el que diu el vers, sinó segons la seva composició visual. I, a la vegada, el so és pronunciat no segons el que es vol escoltar, sinó segons com està composta la distribució visual. S'articulen també els poemes, en recitar, en la lectura segons el seu so fent realitat les paraules de James Joyce, "*verbivocovisual*" (citació 120), paraula que vol dir que la part verbal ha d'estar unida a la visual, de manera inamovible, per poder fer l'art poètic que ells es proposen. I sobretot cal tenir en compte que, com que per a ells l'estructura visual era important, moltes vegades trencaven la pronunciació de les paraules del poema a favor de la seva expressió visual o a l'inrevés. I per això el poema era una innovació. Una mostra del que van presentar a l'Exposició Nacional d'Art Concret al Museu d'Art Modern de São Paulo és el seu poema anomenat *Vida*.



* Imatge 63, extreta de: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/decio_pignatari_2.html

La composició gràfica (imatge 53) del text d'aquest poema de Decio Pignatari està estructurada com si d'un joc es tractés. Ell juga amb la composició de les lletres per fer valer cada línia o "taca de color negre" com un significant plàstic. La visualitat del poema és l'important. La desarticulació gràfica del signe lingüístic la fa servir com un element poètic. Posiciona els signes en formes de quadrats o vinyetes, proposant una nova manera de ser llegit. Així queda clar que la paraula vida (*LIFE*) es construeix ella mateixa amb línies rectes i

simples fins arribar a tots els espais possibles. L'últim quadrat té més pes i aporta sentit al text perquè disposa al lector a "jugar".

Es tracta d'una imatge feta a partir de tipografies de tipus *minimal*, que vol dir *sintètiques i críptiques*. Aquestes tipografies estan construïdes de manera que la importància del fons és tant o més sospesant que el pes que poden tenir les pròpies lletres. Alguns símbols estan compostats de la síntesi d'una lletra, a més a més d'un nombre. La col·locació en vertical fa que l'aspecte gràfic agafi força, sobretot per la percepció visual del conjunt. Un altre aspecte de la posició de les lletres és que juntes ja no són lletres, sinó que són una imatge visual integrada que vol expressar una única idea de so i una paraula escrita en un mateix mot.

Aquest grup es va avançar a la Polipoesia de Barcelona perquè va ser capaç d'integrar, en el concepte intel·lectual de la seva manera de crear la poesia, els aspectes visuals i els del so a parts iguals.

Per això cal dir que els seus poemes escrits recorden molt els poemes escrits (partitures) dels polipoetes barcelonins en recitar les seves polipoesies. És el primer grup a la història que ha aconseguit aquestes premisses (unir so i imatge) i, a més a més fer-ho davant el gran públic en una "exposició nacional". La repercussió que això va tenir va ser molt gran, perquè no s'havia donat mai a la història (al menys d'aquella manera tan clara) i per això va tenir una influència tant gran en el Concretisme.

2. 10. 3. El Concretisme (1930-1953)

El Concretisme va ser un moviment que va néixer el 1930 i va durar fins al 1955. Postula tot el que és natural i abstracte però amb una connexió amb l'universal. Fins aquí la Polipoesia visual interioritza els mateixos principis d'universalitat, lluny de la figuració o, en tot cas, podem trobar en la Polipoesia barcelonina alguna insinuació gràfica tendent al minimalisme que pot recordar la figura humana, però mai dins el detall mimètic, si no que la figura humana és fraccionada.

El Concretisme també treballa per la línia i la superfície, per la geometria de quadrats i triangles. D'aquesta geometria surt més tard el Concretisme de Felipe Boso, que sembla que compon les lletres pensant que són arquitectures.

Pel Concretisme és més important la forma que el color, per als polipoetes barcelonins també, per això componen les seves partitures en blanc i negre. Encara que tant el Concretisme com la Polipoesia de Barcelona sempre busquen la vibració del color.

En aquest apartat presentem tant el poema/procés com el llibre d'Ezra Pound, perquè el poema/procés és precisament el procés gràfic d'abstracció que fa el Concretisme per arribar a compondre amb lletres "masses escultòriques" que podrien ser arquitectures. Per altra part, la Polipoesia barcelonina, a més a més d'utilitzar el signe gràfic de la lletra també és sonora, i pren sonoritat dels diferents idiomes, per la qual cosa, el llibre d'Ezra Pound ens sembla il·lustrador del que conté la Polipoesia barcelonina, perquè hi ha els diferents idiomes, tipografies i símbols que ens poden recordar moltes partitures polipoètiques.

Breu resum de la història del Concretisme

Encara que el Concretisme neix el 1930 i es manifesta al llarg dels anys, és un moviment que s'està gestant des de lluny. Guillaume Apollinaire amb els seus cal·ligrames (1918) ja en feia un anunci.

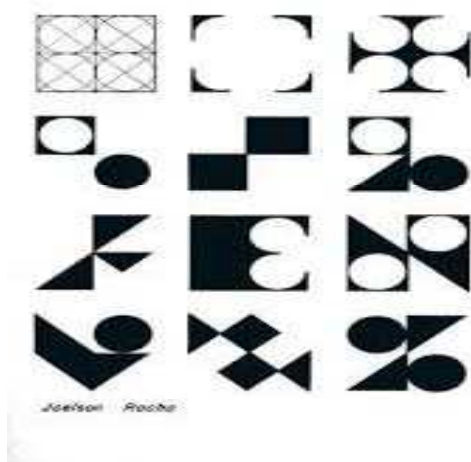
Stéphane Mallarmé amb el seu *Coup de Dés* apuntava cap aquest mateix punt. Ezra Pound, amb el seu *The Cantos* (1925), de fet, continua i arrisca més amb els idiomes. Ara ens centrarem primer amb Ezra Pound, perquè observant-lo, ens explica com construeixen similarmet les seves partitures els polipoetes de Barcelona. I després ens centrarem amb la poesia/procés, perquè aquesta ens explica com entenen ells la manera d'estructurar una forma plana o abstracte que convertiran en lletra o no i a la que anomenaran "polipoesia visual".

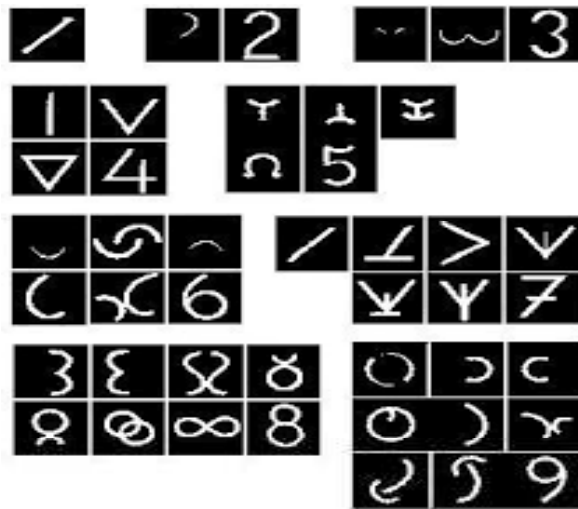
El Concretisme que publica Ezra Pound és al seu llibre *Cants d'Ezra Pound* (1925) que va publicar a París. Per fer aquesta obra va emprar fins a 15 idiomes diferents, inclosos l'ideograma xinès, l'àrab i el jeroglífic egipci, així com "diversos sistemes de notació musical". El fet que, per compondre una obra, Ezra Pound necessités quinze idiomes diferents i les grafies de diversos idiomes per escriure'l, a més a més del jeroglífic egipci, vol dir que Pound tenia una manera particular de veure les coses. Ezra Pound pensa en símbols a l'hora d'escriure un poema i pensa en sons a la vegada, pel fet d'utilitzar diferents idiomes, per la seva diferent sonoritat al hora de recitar. El fet d'utilitzar el so jeroglífic per expressar el seu pensament poètic l'acosta molt a lo que més endavant seria la Polipoesia a Barcelona, perquè els polipoetes s'expressen també amb sons i fan servir els símbols per estructurar els seus poemes en un full de paper (partitura) abans de recitar.

Poema/ Procés/Concret (1956-1967)

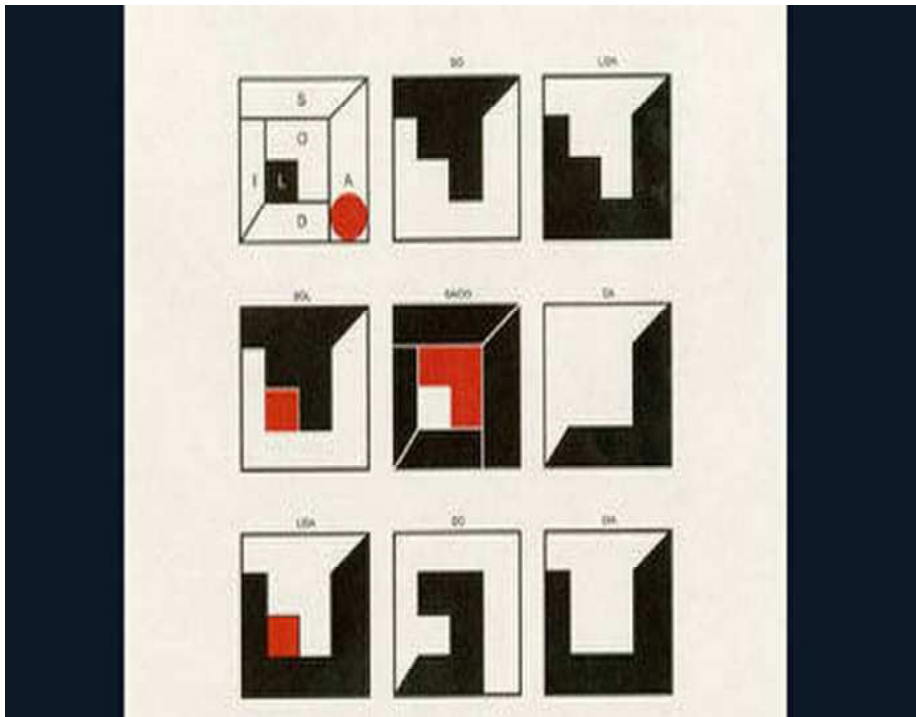
Es tracta d'un gènere que va crear Wladimir Dias-Pino i que es considera com una herència de la poesia concreta. Poema/procés és aquell que deixa de costat les paraules com a formes de poesia, però no del tot. El poema/procés implica un trencament amb la poesia concreta de la qual es deriva. Les seves aportacions teòriques són a partir de que la idea no s'escriu només amb paraules, sinó amb signes de qualsevol llenguatge. Aquest és un pensament polipoètic barceloní, perquè la Polipoesia de Barcelona escriu poemes moltes vegades només amb la forma i sense paraules, com podem entendre d'aquestes paraules de Padín:

"[...] El poema/proceso no pretende terminar con la palabra [...] lo que el poema /proceso reafirma es que el poema se hace con el proceso y no con palabras." (citació 121)





* Imatges 64-65: Dos exemples de POEMA/PROCÉS de Wladimir Dias-Pino (1967)



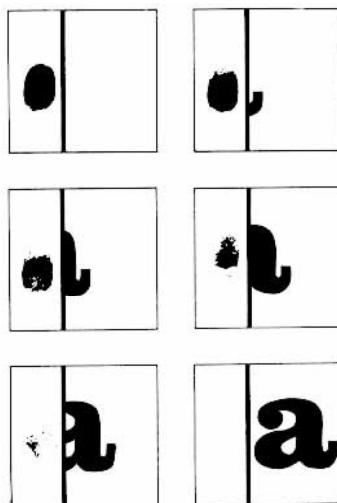
* Imatge 66 del poema *Solida*, Wladimir Dias-Pino, 1965. Imatges extretes de "Dias-Pino", 1967 poemes. Consulta feta a les 12 del dia 31 de maig de 2016

En aquestes imatges de diferents poemes/procés el que veiem és el fruit d'un llarg desenvolupament poètic i formal que sorgeix amb la tendència matemàtica i espacial de la Poesia Concreta (1957). Aquesta forma de poema dóna lloc a diferents moviments poètics. El principal és Noigandres de São Paulo, integrat pels germans Haroldo i Augusto de Campos i Décio Pignatari, a més a més de Pedro Sixto, José Lino Grünwald, Edgar Braga, Ronaldo Azeredo... Aquests artistes aporten la tendència a la desqualificació del vers convencional,

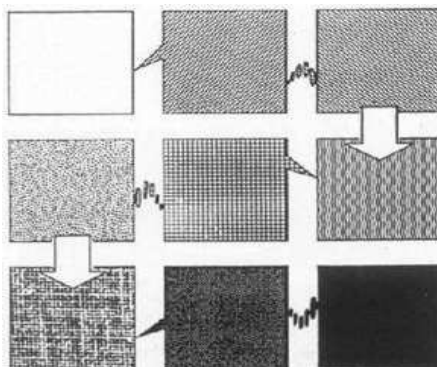
com a suport exclusiu de la poesia, per centrar-se en la paraula i valorar l'espai gràfic com a tal. Per això publiquem aquestes imatges. Parla Paul Valéry:

“l'espai gràfic com a agent estructural” promovent l'expressió “directa-analògica i no logicodiscursiva.” (citació 122)

Paul Valéry amb aquestes paraules ens delimita la idea de l'espai gràfic com a espai analògic, no com a un espai de discurs. Amb això vol dir que l'espai del paper es converteix en espai per a la investigació, més que en un espai decoratiu.



* Imatge 67, del poema/procés *Sense paraules*, de José d'Arimatea (1970)



* Imatge 68, del poema/procés de Moacy Cirne (1968)

En aquests poemes, els creadors han jugat amb fragments de lletres ampliant-les i destruint-les per obtenir una composició paral·lela a la composició tipogràfica corrent. En la composició s'utilitza tot l'espai del paper i les imatges creen espais diferenciats però units i correlatius. Abans del prefaci del llibre de Walter Benjamin *L'obra d'art i la seva reproductivitat tècnica*, hi diu en paraules de Paul Valéry:

“Hi ha en totes les arts una part física que ja no pot ser contemplada ni tractada com abans, que no pot ser sostreta a l'escomesa del coneixement i de la potència moderns. Ni la matèria, ni l'espai, ni el temps, no són, de vint anys ençà, el que eren des de sempre. Cal esperar que tan sols grans novetats transformin tota la tècnica artística, que actuïn així sobre la invenció mateixa, i arribin potser fins a modificar meravellosament la noció mateixa de l'art.” (citació 123)

Walter Benjamin contempla el canvi de l'obra d'art dels temps moderns i la seva reproductivitat en front de la producció capitalista i l'explotació progressiva del proletariat. Planteja el problema del consum privilegiat de l'obra única, és a dir, la reproducció massiva que permeten els grans avenços científics en el camp de la reproducció gràfica, diu que, *hauria de permetre a les masses l'accés a aquests béns culturals, custodiats pels museus i biblioteques*. Però encara que es pogués acabar amb el consum privilegiat, no s'acabaria amb el mite de l'artista únic i genial. Al contrari.

El poema/procés, davant aquest problema, planteja la possibilitat d'un consum no privilegiat a través d'una versió que esborra les fronteres entre el consumidor i el creador, prenent com a punt de partida el projecte o matriu que li aporta el poeta. Pot, el client, fins i tot, alterar, opinar i crear sobre el mateix projecte.

La participació creativa del client sobre el projecte, que forma part dels nous processos o projectes, es faria d'acord amb els nous materials de què disposi l'artista creador i s'utilitzaria el llenguatge que hauria triat inicialment el poeta-creador.

Així doncs, en aquests exemples gràfics de poema/procés que presentem, s'hi poden apreciar, en la seva forma compositiva plàstica, la possibilitat de modificació del procés gràfic, feta per mitjà de la modificació de la forma, utilitzant les tintes adequades per poder transformar el projecte, segons el gust del client. Aquestes transformacions es fan avui digitalment. Tot això formaria part d'un projecte *funcional per a les masses*.

2. 10. 4. Ezra Pound (poesia concreta) (1885-1972)

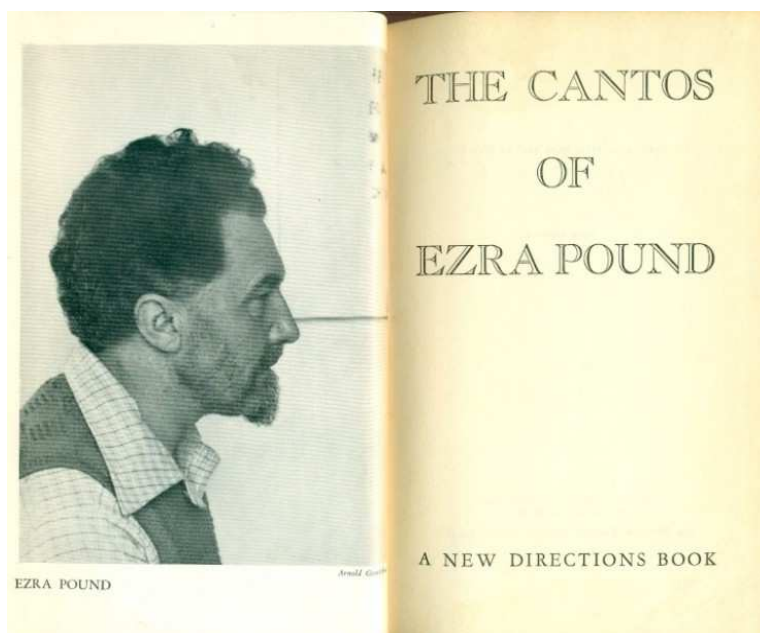
El jeroglífic i el so del Concretisme d'Ezra Pound (1930-1953)

A Basilea (1944) se celebra la *Konkrete kuns* ("Primera exposició d'Art Concret"), encara que feia molts anys que l'art concret ja existia. El poeta, avantguardista, crític i traductor Ezra Pound va exercir una gran influència al desenvolupament d'aquesta mena de poesia. Influenciat per James Joyce, munta un estudi de poesia a París amb Robert Frost i D. H. Lawrence, a on difon la teoria de l'Imaginisme. Dins d'aquest estil publica el seu llibre *Poesia personae*.

Treballa per la revista *The Dial* que tradueix a l'italià, al xinès i al japonès,... (1915-1920) i compon *The Cantos*. Els publica el 1925 i, a partir de llavors, en totes les edicions que fa els anomena *Cants d'Erza Pound*. Es va inspirar en la filosofia de Confuci, la mitologia clàssica, les teories econòmiques, i d'altres fons aparentment dispersos...

Per fer aquesta obra, com hem dit, va emprar fins a quinze idiomes diferents, inclosos l'ideograma xinès, l'àrab i el jeroglífic egipci, així com diversos sistemes de notació musical. Les seves cartes personals es publiquen sota el nom d'*Assajos*. En aquests assajos difon la teoria feixista.

La seva influència s'estén a les composicions que ell i altres poetes fan de poesia concreta i visual. Encara que Ezra Pound s'acosta al "signe-alfabètic" i al "Signe ideogramàtic" reuneix les característiques de síntesi, condensació i mobilitat del llenguatge, inexistents en l'escriptura alfabètica del moment. La poesia concreta es veu molt enriquida amb l'aportació de Pound.



* Imatge 68, de la portada del llibre d'Ezra Pound *The Cantos*. 1925

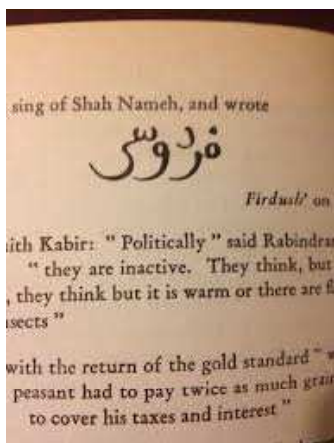
A la imatge vegeu la portada del llibre *The Cantos*, d'Ezra Pound (1925). Aquest llibre va ser publicat dins la teoria de l'Imaginisme, que consisteix a fer servir diferents sistemes de notació musical a la vegada que, per fer el llibre, va fer servir diferents idiomes (més de 15 i diferents), com per exemple, l'àrab, el xinès i el seu idioma personal que ell va anomenar: l'ideogramàtica, i també el jeroglífic egipci. Per construir el cos de la seva obra, va fer servir diferents fons, que va saber fusionar com, la filosofia de Confuci i la mitologia clàssica, entre d'altres.

Interior del llibre d'Ezra Pound

L'obra poètica consta de 120 poemes, cadascun dels quals és un cant. Presenta grans dificultats per al lector. Es considera una obra de les més significatives de la poesia moderna. Els temes troncats de l'obra són l'economia, la governabilitat i la cultura. Els capítols són encapçalats per números romans i els poemes s'alternen amb símbols visuals que poden recordar les primeres simbologies de l'alfabet que van existir, o grafismes que podrien recordar la posició de les notes musicals en un pentagrama o unes "taques" minimalistes o abstractes.

El que més sorprèn del text són els caràcters xinesos i els idiomes diferents amb què està escrit. Al·ludeix a esdeveniments històrics i a una ampla gamma de citacions a la geografia mundial. S'interessa per la cultura mediterrània clàssica i per la de l'Àsia Oriental, l'Anglaterra del segle XVIII i detalls d'Àfrica. En un principi ell va pensar que el llibre interessaria per les tècniques poètiques i retòriques que contenia, però, a mesura que passava el temps, els missatges que ell va escriure i que desitjava transmetre al públic, van fer que fos perseguit i empresonat.

L'última secció la va escriure al final de la Segona Guerra Mundial, i evidencia una tendència cap al feixisme. L'estètica interior del llibre la podem veure en la propera imatge. Es tracta de textos repartits segons el que el color negre (o negatiu) dona el gruix de la taca del text, intercalats per lletres xineses o caràcters egipcis:



* Imatge 69, de diverses pàgines de *The Cantos*, d'Ezra Pound, 1915.

Es tracta d'un fragment d'una pàgina de l'interior del llibre *The Cantos* d'Ezra Pound que, com hem dit, va ser editat l'any 1915 a París. En aquestes pàgines hi podem veure una varietat molt gran de símbols, i podem observar que els versos no estan alineats de la manera convencional ja caducada. I que la línia escrita comença en un lloc diferent del full cada vegada. La situació en *ziga-zaga* del text ens pot recordar alguns textos clàssics dels cal·ligrames més arcaics. L'encapçalament en nombres romans li dona un aspecte de serietat especial i els símbols xinesos li afegeixen misteri.

Ezra Pound va deixar fruir la seva imaginació en aquest llibre, tant en la seva composició gràfica com en la seva pronunciació a partir de diferents idiomes. En aquest sentit, els polipoetes de Barcelona "juguen" en moltes ocasions amb el so o música dels diferents idiomes per fer els seus polipoemes barcelonins.

2. 10. 5. Poesia concreta abstracte

En aquest apartat tractarem projectes que fan els poetes concrets abstractes i això engloba tant els seus projectes pictòrics, com escrits, manifestos i exposicions de pintures als museus. Veient les obres visuals i llegint els manifestos, ens podem fer càrrec de quines són les premisses de la poesia concreta en el moment en què es va donar. Per altra part, els polipoetes van beure d'aquesta font per crear les obres que van exposar en les exposicions de pintura que organitzava el poeta Xavier Sabater a La Papa de Barcelona.

El primer que cal recordar a l'hora de llegir un poema concret es la relació estreta entre forma i funció. Normalment hi ha una separació natural entre el llenguatge, el signe gràfic i el significat més profund del text. El Concretisme abstracte proposa la unió dels dos pols lingüístics.

En aquest sentit, el que és concret és l'oposat a l'abstracte. L'abstracció extrau l'objecte dels seus medis. El concret es allò que existeix. Els recursos dels escriptors concrets són: l'alteració de la paraula, la repetició, les formes geomètriques, les quantitats mínimes de paraules, l'estructura emblemàtica i cal·ligramàtica. En aquest gènere, el que és visual i el que és espacial tenen el mateix nivell d'importància que la rima i el ritme en la poesia lírica.

En tot el sentit de l'exposat fins ara, val a dir que la Polipoesia barcelonina veu de la font del Concretisme abstracte, sobretot per la separació que fa en el llenguatge del signe gràfic i el seu significat, moltes vegades. Hi ha molts polipoetes barcelonins que, com hem dit, acostumen a assistir a esdeveniments polipoètics amb una col·lecció de "postals" fetes per ells en les quals podem observar aquesta separació de signe i significat. Cal tornar a aclarir que no es tracta de postals per enviar, sinó per mostrar al públic durant l'esdeveniment en "petit comitè". Per exemple: un polipoeta barceloní que té aquesta costum és Xavier Bou, un dels

membres de La Papa. Aquestes imatges de Xavier Bou, moltes vegades alteren el sentit de la paraula o la repeteixen de manera que la imatge gràfica del text pren un altre sentit. Es tracta d'imatges visuals que moltes vegades tenen una lírica ritmada.

La Història (resum) de la poesia concreta

La poesia concreta va néixer a mitjans del segle XX i es diferencia de la tradicional perquè no solament busca paraules que sonin amb rima poètica, sinó que, a més a més d'això, s'hi formin figures i es distribueixin de forma compositiva en el full a on s'escriuen. És una poesia característica dels anys cinquanta a partir de dos focus que la desenvolupen simultàniament a partir d'una premissa comú: l'ús dels elements del llenguatge com a material estructural i les infinites possibilitats expressives que pot tenir. El suís Eugen Gomringer i el suec Öyvind Fahlstrom profunditzen més en el so que en la seva poesia escrita concreta abstracta.

La principal característica d'aquest tipus de poesia és la creació de figures visuals utilitzant paraules per aconseguir-ho. Acostumen a ser poques, però la repetició i les diferents tipografies de les lletres o de les paraules són les que enriqueixen l'obra. Concloent, l'expressió poètica es troba en combinar les paraules amb la forma en què estan distribuïdes en el full, la qual cosa és el que els dona la possibilitat d'aconseguir la part més important del missatge que volen expressar (citació 124)

Els inicis d'aquesta forma de poesia es donen cap a l'any 1930, en què va sorgir el terme "concret". Com a pla estètic, el Concretisme va ser un impuls ideològic important en el desenvolupament de les arts de la segona meitat del segle XX. El terme *Poesia-concreta-abstracta* és equivalent en català a "abstracció-creació". La van inventar un grup d'artistes abstractes a París (1931) per contrarestar la influència poderosa del Surrealisme d'André Breton. Entorn d'aquest grup se'n van formar més, com el grup Cercle i Carré (Cercle i Quadrat).

Els fundadors van ser Auguste Herbin, Jean Hélion i Georges Vantongerloo... Ells van assumir plantejaments teòrics de Theo van Doesburg. Van arribar a ser més de 400 associats de diferents països i tendències, entre els quals podem trobar Naum Gabo, Antoine Pevsner, Piet Mondrian, Vasili Kandinski, El Lissitzky, Luigi Veronesi i Frank Kupka. Van publicar el llibre *Abstracción-Creación: Art non-figuratif* (1936) i van fer exposicions per tot Europa. Entre els artistes que no hem nomenat i que van participar en aquestes publicacions hi trobem Jean Arp, Barbara Herwarth, Ben Nicholson i Kurt Schwitters, entre molts d'altres.

A continuació presentem tres imatges de tres diferents formes de Concretisme abstracte: la primera de Felipe Boso és un poema en el qual el mot *palabra* pren un significat visual i sonor, el poema té més que un significat convencional dins el text.

La segona imatge també de Felipe Boso és una lletra "A" repetida sobre el full de manera que pren la forma visual d'una àliga. I la tercera, del mateix autor, és una sola línia que conté el seu títol i diu *Cuatro odes al 2000*. En aquest llibre s'hi publica aquest vers. Parla Boso:

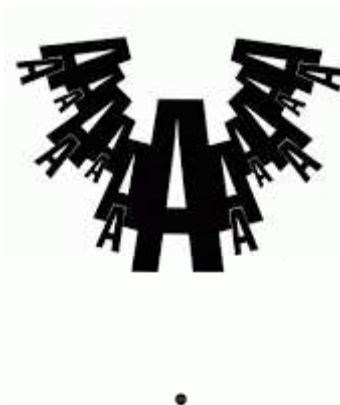
*...desdir la palabra nada
y ver la
desreblar

callar por los codons

no esperar al ultimo dia

para desdir la última palabra..."* (citació 125)

En aquesta citació Felipe Boso intenta desarticlar el llenguatge convencional per practicar un llenguatge en el qual el sentit del text és el menys important i el que pren importància és com ha estat fet el text i, sobretot, la seva pronunciació i el so que produeix en fer-la. El text parla de “dir”, de “desdir” i de callar, per la qual cosa es presenta una contradicció en el sentit total del text, perquè tan aviat parla de dir com de desdir o callar. Aquesta contradicció en el sentit del text és la que fa que ens parem a llegir o escoltar aïlladament només el mot *palabra*. En aquest sentit aquesta paraula, encara que escrita de manera convencional, pren el sentit d’imatge gràfica amb un so.



* Imatge 70, d'una composició de Boso, Felipe. Poema concret de Felipe Boso anomenat *A d'àguila A d'àguila*. Extret de la pàgina 49 del llibre *Poesia concreta* de Felipe Boso. Ibíd.

En aquesta imatge Felipe Boso el que vol és ressaltar la lletra “A” però de manera “volàtil”. Ell compon una imatge a partir de la superposició d'aquesta lletra. Aquesta lletra és la primera d'una part del seu títol: *Àguila*. En el títol Felipe Boso deixa clar que hi ha una diferència entre la paraula ‘àguila’ i la lletra “A”. Per altra part, Felipe Boso juga amb la lletra sobretot amb les seves diferents mides i amb les seves superposicions. Aquestes donen com a resultat la forma d'una àguila. Aquesta relació entre la forma gràfica i del significat de la paraula és el que li dóna un caràcter especial. Es pot veure una àguila en una grafia a on només hi ha la lletra “A” repetida. Seguidament vegem un altre poesia del interior del llibre *Cuatro odes al 2000*:



* Imatge 71 de poesia concreta de Felipe Boso anomenada *Cuatro odes al 2000*. Ibíd.

En la imatge, Felipe Boso exposa una frase que fa la funció de ser un vers i que és la mateixa frase que compon el títol. En realitat Felipe Boso està dient que el títol i l'obra són una mateixa cosa i que l'obra és el mateix títol. Aquest és un aspecte important que cal tenir en compte, perquè aquest concepte es desenvoluparà a la història de l'Art durant cinc dècades

més, a on alguns artistes del Conceptual utilitzen el títol com una part més de l'obra. En aquest "joc", Felipe Boso s'avança al seu temps i inicia una costum entre els artistes: la de fer dialogar la seva obra amb el títol corresponent. A partir d'aquest moment obra i títol ja no viatjaran per llocs diferents, com en aquest poema d'Augusto de Campos:



* Imatge 72, d'un poema visual d'Augusto do Campos anomenat *Amor*. 1958

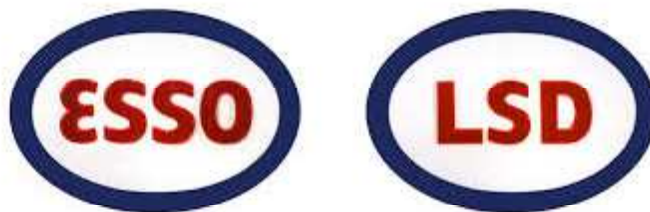
La grafia és una forma visual, en si mateixa, en forma de "A" contenint un negatiu en el qual trobem les paraules "Amor". De manera que a l'esquerra la lletra "A" la veiem repetida i a la dreta trobem la lletra "R". El poeta juga amb la paraula "Amor" i la repeteix de tal forma que en construeix una altra que és "Temor". I d'aquesta manera, amb una sola imatge gràfica, ens fa pensar que l'Amor porta moltes vegades "Temor". Per altra part la imatge per si sola té la força d'una imatge pictòrica i les lletres al seu damunt fan el paper de les diferents retícules d'una pintura.

Projecte concret d'Öyvind Fahlstrom

El projecte de Öyvind Fahlstrom, encara que Pop i publicitari, és una mostra del que és la poesia concreta abstracte. Realitza una obra pictòrica en la qual els signes i les formes són el més important (1955-70). Fa les seves pintures Monopol de vessant lúdic. Al catàleg de l'exposició que fa el museu d'Art Contemporani (2000) MACBA, se'n subratlla la gran versatilitat. El seu treball versa sobre l'artista com a poeta, i la seva relació estreta amb els llenguatges visuals i poètics és gran. La poesia concreta abstracta influeix els artistes de La Papa de tal manera que molts dels artistes que hi exposen són "concrets-abstractes".

L'obra d'Öyvint Fahlström (Öyvint Axel Cristiano Fahlström com a nom original) (1928-1976), artista de la imatge i la paraula, pintor i escultor suec (São Paulo) és un dels principals representants de l'obra pop. Practica la *performance*, el cinema, el teatre, la radio, el periodisme, la crítica d'Art i fa traduccions... a la guia figura com a escriptor. Perpetua la violació de les fronteres entre les disciplines.

El 1952 es decanta per la poesia concreta. Els seus textos, com *Opera* (1953-1955), expressen les seves inquietuds per les arts gràfiques, entre moltes altres coses... És autor del *Manifest per a una poesia concreta* i és l'artista que fa servir per primera vegada (1953) l'expressió "poesia concreta".(citació 126) Vegem aquesta imatge visual de Öyvind Fahlström en el mateix sentit:



* Imatge 73, de l'obra *ESSO-LSD*, Öyvind Fahlström, 1967. Informació extreta de la pàgina:
<http://www.fahlstrom.com/> Consulta feta el dia 31 de maig de 2016, a les 8 del vespre

Manifest per una poesia concreta de Öyvind Fahlström

Hi ha d'altres manifestos concrets, com per exemple, el d'Augusto de Campos: *Manifiesto para una poesia concreta*. O el que va redactar el grup Noigandres que ens mostra el que és simbòlic, abstracte, la línia i la superfície d'una imatge, la geometria, la forma, l'arquitectura de les imatges concretes i la seva vibració. O el manifest que signen Augusto de Campos, Décio Pignatari i Haroldo de Campos. (citació 127)

Per tots aquests motius, cal dir que el manifest sobre poesia concreta que més la representa i resumeix, i que a la vegada ens mostra el que és aquest tipus de poesia, és el manifest de Fahlström, que ens parla de les paraules i els símbols i del fet que les formes de l'art són com a símbols. Ens parla també que cal *pitjar* el material lingüístic si volem fer poesia concreta. I, sobretot, ens parla del concepte de *forma-contingut*. Aquest últim aspecte és cabdal perquè en la poesia concreta la forma és igual al contingut. Alguns poetes de La Papa fan poesia concreta, d'aquesta manera, dins de la Polipoesia de Barcelona.

2. 10. 6. Eugen Gomringer: el projecte *Les constel·lacions* (1953)

Eugen Gomringer proposa la idea o projecte que ell anomena "*Constel·lació*". Això és un grup de paraules comparat amb un grup d'estels. En contrastar-les, també compara les relacions entre si per poder configurar aquest grup i, a partir d'aquí, fa el poema. Aquesta manera de fer un poema és natural en els polipoetes. Eugen Gomringer proposa al museu aquests grups de paraules en un mural a la paret. Ell proposa que la constel·lació i el vers siguin una mateixa cosa i que la seva funció i forma siguin la poesia. Aquesta forma de funcionar és extreta de les idees de Pignatari i d'Augusto de Campos.

Perfil d'Eugen Gomringer

Eugen Gomringer, concretista (1953), publica el seu llibre de poemes en els quals la composició espacial és d'una sola paraula en un full, és l'únic significat del poema. Eugen Gomringer (1955) fa el manifest *Del vers a la constel·lació, funció i forma d'una nova poesia*. Influït per Decio Pignatari, veiem que la seva posició estètica és la d'acceptar la poesia concreta. Ens diu:

"La constelación es la posibilidad más simple del diseño de la poesía, basada en la palabra. Ella comprende un grupo de palabras como si comprendiese el nacimiento de las estrellas e hiciese de éstas una configuración estelar. En ella hay dos, tres o más palabras, puestas unas con otras o junto con las otras. No han de ser demasiadas en una relación dada de modo pensante y material. ¡Y eso es todo! Con la constelación se pone algo en el mundo". (citació 128)

Eugen Gomringer en el seu manifest compara les paraules d'un vers amb els estels d'una constel·lació: és refereix al fet que les paraules i les lletres, en un poema concret, han

d'estar relacionades entre si tal com ho estan els estels a l'univers. Un fragment del manifest de Gomringer també diu així:

[...] *una realidad en sí y no un poema. Podemos reconocer de lejos que, en una constelación se pueden vincular un principio mecánico con uno intuitivo, de la forma más pura.*" (citació 129)

Eugen Gomringer en aquestes paraules ens fa notar que la realitat sola no és poètica. Que cal vincular la intenció de la mecànica a la poesia i que és llavors quan podem tenir el "miracle". Vegem a la imatge següent d'Eugen Gomringer en persona davant un poema visual seu.



* Imatge 74: d'Eugen Gomringer davant el seu poema *Gomringer*, 1954

Eugen Gomringer en aquesta imatge ens mostra el mural que ha exposat al museu i que es compon d'un poema escrit en lletres tipogràfiques a la pròpia paret. A més a més de la comparació amb l'univers, el Manifest d' Eugen Gomringer aclareix el rebuig de tota relació amb el natural, objectiu i simbòlic. Per Eugen Gomringer el que interessa és la representació d'idees abstractes, la preocupació per la línia i la superfície i els elements geomètrics senzills. En el cas de la forma, aquesta haurà de tenir més importància que el color. Les composicions geomètriques formaran estructures que recordin construccions o arquitectures. Els colors plans crearan efectes cromàtics d'espai i vibració plàstica.

2. 10. 7. Emmett Williams (projecte de poesia concreta: *An Antology of Concrete Poetry*)

Emmett Williams va ser artista adherit del moviment de poesia concreta, als anys seixanta. Va ser editor de Sometyhing Else Press, editorial fundada per Dick Higgins (1963). En aquest llibre va publicar l'antologia que és la consolidació de la poesia concreta. En aquest catàleg podem trobar artistes tan reconeguts i representatius de la poesia concreta i del moviment Fluxus com: Dick Higgins, Robert Fillou, Richard Huelsenbeck, Gertrude Stein, Wolf Vostell, Marshall McLuhan, George Brecht, Merce Cunningham, John Cage...(citació 130). En aquest sentit veiem les imatges exteriors i interiors dels llibres i poemes visuals d'Emmett Williams:



* Imatges 75-76-77-78-79 de l'antòloga de poesia concreta *Poetry* (1967), d'Emmett Williams

En aquestes imatges, en realitat, podem observar que la poesia concreta s'estén a banda i banda de la línia que dibuixa el llenguatge de les arts visuals. Aquesta antologia és un estudi exhaustiu de la poesia concreta.

Hi participen artistes internacionals i poetes que treballen una varietat d'expressions formals i inusuals, de manera creativa, utilitzant la semàntica. Tots els *crims* (entendem per aquesta paraula tot el que no és convencional) de la poesia concreta estan exposats en aquest volum. I el compromís del poema és tan gran que moltes vegades el missatge el podem trobar en una sola paraula. L'autor treballa amb diversos idiomes diferents, a més a més d'un sol idioma bàsic. Per tot això, cal dir que el Concretisme bàsicament és el poder dissenyar una forma o trobar una grafia (o varies) que integri una idea en l'àmbit visual. El Concretisme tendeix a l'abstracció i, més abstracte es torna críptic.

Els polipoetes de Barcelona utilitzen aquest concepte per fer les seves partitures (projecte) i per poder recitar després llegint-les. I ho fan triant les tipografies que posen a la seva partitura i, sobretot, transformant la mida de les lletres, tal com fa el Concretisme, perquè, en fer-ho, la lletra s'integra amb la veu i amb la intensitat que aquesta ha de tenir en recitar. La repetició de les lletres, a diferents mides (com en el Concretisme) indica l'extensió del so que el

polipoeta vol recitar. Una vegada més s'integra la imatge o grafia amb el so o la idea que el poeta vol expressar.

2. 10. 8. El Llettrisme (1942-1974)

Els Polipoetes de La Papa de Xavier Sabater a Barcelona utilitzen el Llettrisme perquè alliberen les lletres (en gran format) en les seves *performances*. Utilitzen lletres aïllades per representar una acció a l'escenari (per exemple i extrapolant en el temps: Joan Casellas en algunes performances a La Papa va aixecar una lletra de gran mida). Amb aquesta actitud de Joan Caselles la paraula queda polvoritzada o desapareguda (a més a més, ell fa les *performances* mudes). La figuració de qualsevol altre representació queda abandonada. Així doncs, estem davant d'un cas d'abandonament de la paraula i de la figuració a on el que es prioritza és treballar amb les grafies fent composicions o "aparicions" (en el cas de Casellas) amb lletres. Aquesta alliberació de la lletra és un pas més en el procés de la fragmentació o desaparició de la paraula. A continuació veiem una imatge d'un autoretrat d'Isidore Isou en el qual, sobre la imatge, apareixen lletres manuscrites fetes amb pinzell:



* Imatge 80: *Autoretrat*, Isidore Isou, 1952. Extret de la pàgina:
<https://www.google.es/search?q=isidore+isou+imatges&espv=>

A la imatge veiem una fotografia en blanc i negre que presenta una retícula feta amb símbols de l'escriptura convencional. Aquests símbols estan pintats amb pinzell. La retícula consta de diferents zones a on el color varia segons cadascuna. Estem parlant del color groc, el blanc, el verd i el fúcsia. La fotografia que en un principi era corrent es converteix en una imatge vibrant per la part visual i en un conjunt ple de profunditats i misteris. El cos de la persona canvia i es representa amb molt més volum.

Tots aquests canvis han estat fets per proporcionar a la fotografia una retícula de símbols d'escriptura fets amb pinzell i a diferents colors. Això vol dir que estem davant una volguda fusió de l'escriptura, el color, la pintura, la fotografia i altres elements compositiu, com les zones de color o la profunditat i el volum.

A més a més, aquesta fusió d'elements de diferents disciplines dóna un resultat sorprenent que modifica la idea de la utilització ancestral i avorrida de cada disciplina per separat.

Contingut del Lletrisme

El Lletrisme que va ser creat el 1942 per Isidore Isou – segons les anotacions de Jean-Paul Curtay en el seu llibre: *La Poesia Lettriste* (París, 1974) – és un moviment artístic que persegueix el refinament *hiper-minimal* en l'obra d'art. Busca les formes estilitzades i pures. Va ser proposat per Isidore Isou (1942) quan només tenia 16 anys. En el Lletrisme Isidore Isou opinava que el Dadaisme havia treballat molt amb la paraula i que el seu moviment s'atendria a la lletra. El Lletrisme busca un refinament superior a la forma original de la lletra.

En el Lletrisme, les lletres i els símbols componen obres pictòriques o gràfiques a partir d'unes lleis que estan fora de la sintaxi o la semàntica tradicionals. La simplicitat de l'art lletrista, encara que abstracte, marca un contrast amb el surrealisme, a pesar que tots dos provenen del Dadaisme.

Per exemple, hi ha una llei anomenada *de les paraules característiques*, que pot atorgar a algunes cert valor sonor, a la vegada que les despulla del seu significat. I també l'anomenada *lleï de la força del silenci*, que pot potenciar l'espai en blanc i l'aspecte rítmic de les absències de lletres en un full. El Lletrisme incorpora sonoritats properes al soroll, a la ronquera, al "bordar d'un gos", al crit d'un animal... Són una font de riquesa per al llenguatge poètic i sonor com podem veure en aquesta citació que ens fa Bartolomé Ferrando:

"La poesía Lettrista integró en sus piezas las experiencias ruidistas y concretas. Y así el Lettrismo utilizó las investigaciones sonoras de Luigi Russolo y Pierre Schaeffer, que lo definían como una unidad estructural propia que reúne en sí misma tanto los caracteres del no-discurso como los musicales que comentamos." (citació 131)

En aquesta citació, Bartolomé Ferrando ens deixa clar que la poesia lletrista integra el soroll i el que és visual. Bartolomé Ferrando parla de soroll i de la música al mateix temps o del que seria la música del soroll o del so.

I ens exposa aquesta estructura en la qual el soroll i el que és concret del mateix soroll o de la forma visual s'uneixen per donar com a resultat el no-discurs. Es tracta d'un discurs no-dit o no-pronunciat, en el qual l'important és l'aspecte formal concretat en la part visual i en el so, que poden estar fusionats o no.

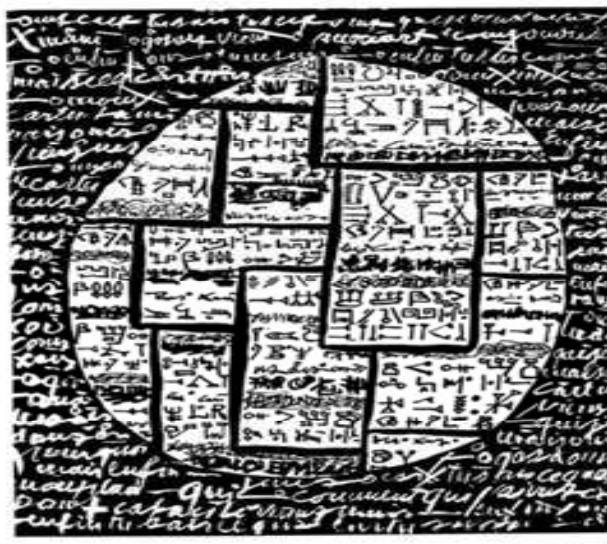
Sistema de notació de lletres

El tractat anomenat *Système de notation pour les lettres* va ser fet per Albert Richard (1952). Aquest tractat va ser cabdal per al desenvolupament del Lletrisme, perquè especifica amb tota mena de detalls com s'han de construir els poemes i quina ha de ser la pronunciació de les lletres.

La duració en el temps del so pronunciat (atac, crescendo, silencis). També hi trobem emissions sonores noves que enriqueixen molt el concepte inicial, com poden ser: els gemecs, els sospirs, la tos humana, els xisclets, la ronquera, el xiulet, els cops...

El Lletrisme es va mantenir viu gràcies a la Internationale Novatrice Infinitesimale (I. N. I.) el 1939, que va ser un grup compost per Gabriele-Aldo Bertozzi (que va ser un pintor, escriptor, professor d'italià), Laura Aga-Rossi i Jean-Paul Curtay. Giu és un moviment que neix a partir d'uns deixebles d'Isou i es consolida primer a París i més tard a Roma.

Es considera una forma més avançada del Lletrisme d'Isou, aquí hom el reconeix com a el Juli Verne del nou corrent innovador (citació 132). Isou compon de manera cubista i personal en aquest poema visual. Ell fa servir l'escriptura com a element de composició, però en aquest cas la utilitza com a retícula gràfica per una part de la seva obra com es pot veure:



* Imatge 81, d'un poema d' Isidore Isou. Pàgina: <http://Www.Merzmai.Net/Fonetica.Htm>

En aquesta imatge, com en la d'Isou, trobem unes retícules compostes de símbols d'escriptura que ocupen tota la imatge. Però en aquest cas les retícules són diferents cadascuna perquè estan separades per línies. Encara que el seu aspecte és molt més pla que el de la imatge d'Isou, hem de tenir en compte que el Llettrisme busca l'abstracció i el minimalisme. Per altra part, la imatge juga amb una superfície central en color blanc i símbols negres i un fons negre amb imatges de símbols blancs.

Per tots aquests motius, entenem que aquests símbols d'escriptura convencional, d'escriptura musical i altres, per estar utilitzats com a fons o retícula pictòrica en el quadre (imatge visual), el que busquen és "desestructurar" la funció original de la paraula per situar-la en un camp decoratiu o visual, lluny del que durant tota la història de l'art se n'havia esperat. Per això, molts artistes de La Papa fan les seves pintures d'aquesta manera.

2. 10. 9. L'Ultralletrisme (1952-1953)

L'Ultralletrisme és utilitzat sovint a La Papa de Barcelona pels polipoetes barcelonins perquè ells en moltes ocasions també fan desaparèixer les vocals en pronunciar els seus poemes. I en aquest cas el que quedaria serien una sèrie de xisclets o sorolls però no la paraula. L'Ultralletrisme és el "*gir del so*" en la seva totalitat perquè, en desaparèixer la paraula, el que li queda al poeta és només el so. Sigui el so del seu alè o el so del seu flat o el so dels moviments del seu cos o del bategar del seu cor, però en definitiva és només so. El seu màxim exponent és François Dufrène.

Els iniciadors de l'Ultralletrisme

Apareix després del Llettrisme (1953), amb François Dufrène i Gil J Wolman. La seva característica principal és la puresa de la seva pronunciació aconseguida amb la desaparició de les lletres vocals, al moment de la recitació. El que queda d'aquesta veu poètica, al moment de la pronunciació, és l'alè, la ronquera, els xisclets, la no-presència de la lletra o la paraula. El film de François Dufrène (París 1930-1982) treballa de manera important la poesia sonora que prové del Llettrisme. François Dufrène abandona el grup d'Isidore Isou (1954) i enfoca el seu treball sonor i poètic a partir del nivell fonètic anomenat: Ultralletrisme. "François Dufrène havia previst una part visual, mai realitzada." (citació 133). La pel·lícula és una creació sonora. Es va presentar al cinema Alexandre II de Cannes (1952).

El guió de la pel·lícula es basava en formes geomètriques en moviment. Es tractava de convertir una pàgina de quadrícula en objectes ordinaris, com una finestra... Es formava així una intersecció de formes que moltes vegades podrien ser eròtiques, com sabates de taló... El projecte s'allunyava molt de les premisses del Lletrisme d'Isou. François Dufrène apuntava a dos vèrtexs diferents: la imatge i el so a la vegada, "però que es combinen i que apunten cap al so i al text." (citació 134). François Dufrène (1953) va ser qui va desenvolupar, els *Criryhmes* (citació 135) composicions sonores sense partitura, seguint la línia lletrista, "prenien la poesia des de l'arrel de l'expressió del primitivisme." (citació 136) Són improvisacions en magnetòfon "fent ús de totes les capacitats del seu cos." (citació 137) Segons Antonin Artaud, "a Europa la gent ja no sap cridar." (citació 138). Dufrène (1960) publica diverses peces a la disco revista que edita Henri Chopin: *OU*. François Dufrène, junt amb Jean-Louis Brau, va ser un dels primers en investigar la veu des de totes les seves possibilitats, al marge de la poesia. (citació 139)

Per comentar aquest àudio de la poesia oral de François Dufrène, es pot dir en primer lloc que es tracta d'una poesia "ultralletrista", perquè aquest autor en els seus recitals, que recull el vídeo, el que fa és, ajudat de tecnologies de gravació i de transformació del so, vocalitzar el so de la seva veu, però no des del punt de vista de la paraula convencional, sinó només del seu so (sense les vocals).

Per això, cal dir que aquesta mena de recitació de Dufrène i dels polipoetes de Barcelona ens porta a experimentar amb el so del propi flat, ampliant-lo i modificant-lo fins arribar a resultats insospitats. La recitació de François Dufrène resulta ser-ne del sentiment amb el qual pot expressar i expressa en aquest vídeo el que sent (o altres). Poden ser idees disperses i abstractes com la por, el tenebrisme, la solitud, el terratrèmol, l'agonia, l'amor, el 'desalè', la covardia, la valentia, la mort, el desgast, la secreció, el panteig, la seducció, el sesgar, el bategar, l'esquinç, el reflex, la sensualitat, l'afecte, el dol, la pena, l'alegria, la tristor, la tendresa, l'emoció, l'ambigüitat, el 'desapassionament', el patiment, el plor, el discerniment, la commoció, l'olor, la fortor, el flux, el sentit comú, la sensatesa, el judici, la reflexió, el seny, la ximpleria, la lleugeresa, el caràcter, el senyal, el signe, el gest, la marca, la llepada, l'empremta, el traç, la filigrana, el xiribec, el soroll de l'aigua, el silenci... i tants d'altres conceptes com paraules hi ha.

2. 10. 10. Art intermèdia (1949)

L'art Intermèdia és el que es refereix a les arts unides, però no per qualsevol motiu, sinó per poder expressar de manera més lliure el missatge poètic, espiritual, polític o artístic que cada creador porta dins. Auguste HerBin (1949) funda amb altra gent el moviment *abstraction/creation* i publica al seu llibre *L'art non-figuratif, non objectif*, i crea el seu alfabet il·lustrat. En aquest llibre propugna la fusió de les arts a través de l'*Intermèdia*". Entre tots els textos del llibre citarem aquest fragment. Parla Boso:

"Entre las letras, los sonidos, los colores y las formas existen relaciones misteriosas; tiene que ser posible expresar letras o sonidos por medio de colores y formas." (citació 140)

En aquesta citació Felipe Boso ens parla de la intuïció que ell té en percebre les relacions entre les diferents disciplines. En realitat ens diu que hi percep relacions profundes i que creu possible poder expressar-se per mitjà del color, del so o viceversa. Aquestes relacions misterioses que uneixen les diferents disciplines fan possible aquest medi d'expressió. Per altra part, en aquesta citació no fa més que complir-se tot el que fins ara hem anat exposant sobre el trencament de la paraula, que s'estén més cap al trencament de la forma convencional i que "copia" la figura humana... Per aquest mitjà el polipoeta barceloní o l'artista poden expressar-se directament des del so o des de la forma abstracta de color.

L'inventor de la paraula Intermèdia: Dick Higgins (1965)

La paraula *intermèdia* entenem que significa una gran quantitat de disciplines artístiques interactuant juntes. El terme va ser inventat per un artista del moviment Fluxus anomenat Dick Higgins (1965). Va publicar un assaig titulat *Intermèdia*. En el primer número hi publica Dick Higgins:

"No me siento totalmente completo si no estoy cultivando todas las artes (visual, musical y literaria). Por este motivo desarrollé el término 'Intermedia', para contemplar mis obras que caen conceptualmente entre ellos." (citació 141)

Dick Higgins, amb aquestes paraules, sent que no pot fer res si no es refereix a les arts unides, perquè la seva obra es troba a cavall entre elles i diu que per això va crear el nom *Intermèdia*. Una vegada més es reforça el criteri d'unió de les arts que ja apuntava Adriano Spatola els anys 1950-60. Unió per poder expressar, s'entén, les idees. I que ve donada sobretot per la idea. Cal un missatge, una obra, una intenció per poder utilitzar qualsevol de les arts o totes unides per expressar-se. I llavors l'expressió serà a través del so o a través de la forma de color o dels tres junts. Perquè la idea, o l'obra o la intenció requerirà que sigui així.

La paraula Intermèdia

El concepte d'Art Intermèdia que proposa Dick Higgins, en contraposició a la manera de funcionar de les escoles de Belles Arts del moment, és poder tenir en compte l'aparició de noves formes d'art que anaven apareixent, entre les fronteres de les arts, anomenades clàssiques. Aquestes últimes, segons Higgins, acabarien per esborrar els límits entre aquestes i les primeres.

És entre la música i la poesia que, segons Dick Higgins, apareix la forma Intermèdia anomenada *Poesia verbal o fònica*. També hi podem trobar la *poesia sonora*. I també entre la pintura i la poesia hi ha la *poesia visual*. Per altra part, l'art Intermèdia ha estat l'antecedent més proper de la *poesia del so* i de la *performance*.

Hi ha moviments que han aconseguit esborrar totalment el límit entre les arts. Aquesta ha estat la característica principal del moviment Fluxus (del que més endavant parlarem) al seus començaments. Per això, és un dels moviments que més transgredeix els límits entre les diferents arts. L'actuació d'artistes de molt diverses disciplines i la seva presentació pública en els esdeveniments, concerts, edicions ha estat sempre gran. Aquest pensament és similar al de Dick Higgins.

Però aquest art intermèdia, segons Adriano Spatola, sorgeix del "drama" que representa la interacció entre les arts. Adriano Spatola parla de pluralitat i totalitat entre les arts, però la seva idea és la de donar sentit al que es fa. No és art només perquè és interactiu (citació 142). És art si les arts estan unides al servei d'una idea. És art si l'artista sap solucionar el "drama" (segons Adriano Spatola) que es produeix en unir les arts entre si. Adriano Spatola pensa com Dick Higgins.

Per concretar, direm que el pensament de Dick Higgins i d'Adriano Spatola, al respecte, coincideixen de la mateixa manera amb Guiovanni Fontana, que proposa que l'art intermèdia és el lloc a on trobem les *noves tecnologies que fan de 'nexe'* d'unió entre les arts.

Segons Guiovanni Fontana, sense aquestes tecnologies no es podrien desenvolupar els sons més íntims del cos humà com el "flat" (del que hem parlat), per la qual cosa, li són imprescindibles per poder fer la poesia del so que actualment es desenvolupa a Itàlia (cita 143). I també cal dir que els polipoetes barcelonins hereten aquesta manera de crear a partir del nexa d'unió entre les arts i les tecnologies.

2. 10. 11. Fluxus. Esquema de Fluxus (1960-1979)

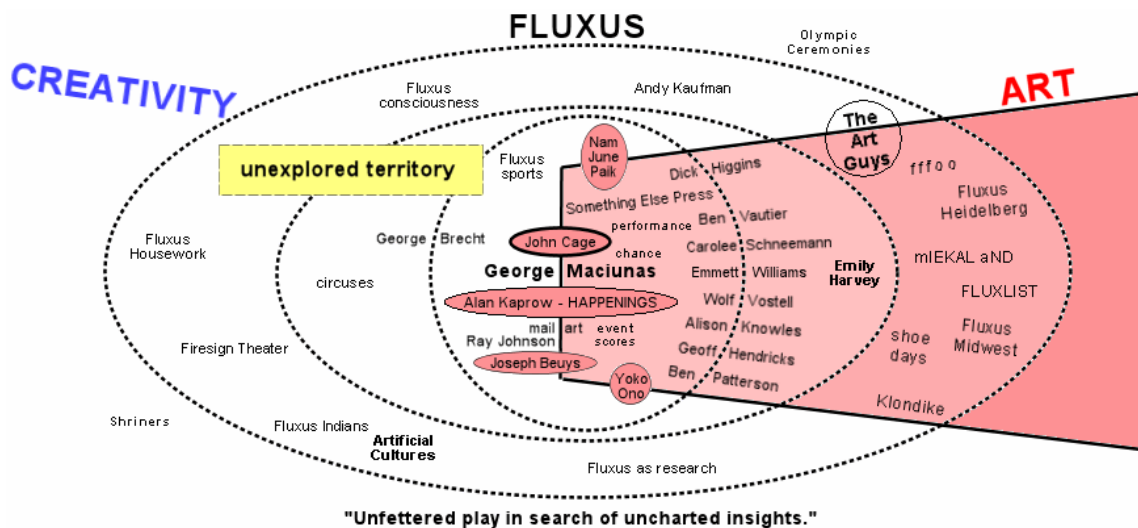
La paraula 'Fluxus' en llatí (*flue*) vol dir 'fluir'. És un moviment que pertany a una xarxa internacional de dissenyadors coneguts per les seves mescles entre disciplines artístiques com el videoart, la *performance* i l'acció. Es tracta d'un moviment molt influenciat pel Dadaisme i per Marcel Duchamp. Agrupa artistes com Yoko Ono, Joseph Beuys, Daniel Spoerri i Charlotte Moorman. Fluxus és un moviment que va existir en la mateixa època en què Wolf Vostell fa els seus primers *decollages* a Colònia (cita144) i Monte Young i Nam Jung Paik descobreixen la música de John Cage. Es va declarar en contra de l'objecte artístic tradicional considerant-lo una mercaderia.

Va tenir el seu moment més actiu durant la dècada dels anys seixanta i setanta del segle XX. S'organitza el moviment (1962) a la vegada que se li incorpora George Maciunas (1931-1978). La seva manera de fer s'estén a Europa, Japó i Estats Units. També assumiren un clar compromís polític, afegint un component reivindicatiu a les seves accions, a la vegada criticaren el mercantilisme de l'art. Buscaven la participació de l'espectador i tenien la idea de que qualsevol persona podia ser artista.

Per això es va fer famós el seu eslògan: "Fes-ho tu mateix". O la frase de Maciunas: "Qualsevol cosa pot ser art" (1965). Un dels esdeveniments més importants del moviment Fluxus va ser el Festival en el qual van participar, entre d'altres, Nam June Paik, Joseph Beuys, Emmett Williams, Wolf Vostell, Dick Higgins, Benjamin Patterson, George Maciunas, Philip Corner. Van presentar entre tots l'obra *Piano Activities*, que es va desenvolupar amb un piano que va quedar destrossat.

Va ser un escàndol que els va proporcionar fama mundial. El propòsit del grup va ser investigar i posar a la pràctica mètodes diferents per aconseguir l'ampliació de la consciència. Desenvolupen, entre d'altres coses, el videoart. Tenen en compte l'emissor i del receptor artístic. Tots dos eren iguals, l'emissor i el receptor. Incideixen en la societat i esdevenen un element comunicatiu. Com a referència a tot l'exposat publiquem l'esquema del moviment Fluxus fet per George Maciunas:

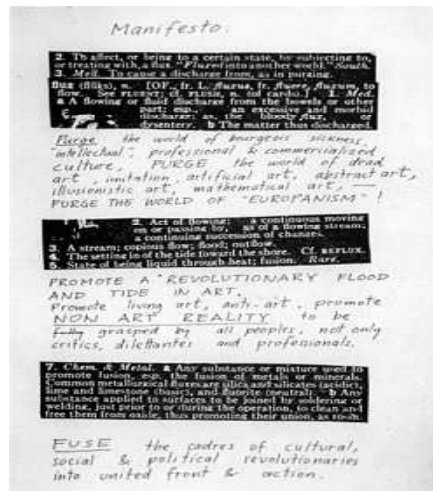
Esquema de Fluxus



* Imatge 82: extreta de: <https://www.google.es/search?=&wikipedia.+CREATIVITY,FLUXUS,+&esquema>.
Consulta feta el dia 7 de juny de 1917, a les 13:10 hores

En aquest esquema realitzat per George Maciunas es descriu el moviment. Hi podem veure com Fluxus es defineix com a art creatiu, i en el centre de la figura el nom de Maciunas. Representa una bola del món i darrere hi podem observar un segon pla en perspectiva en el

qual distingim diferents noms d'artistes i tendències. L'esquema delimita el "Territori" en el qual actuen els artistes d'aquest moviment en el món. A continuació també publiquem un fragment del manifest de George Maciunas referent al moviment Fluxus:



* Imatge 83, extreta de: <https://www.google.es/search?=&wikiped&creativity,fluxus,+esquema>.
Consulta feta el dia 7 de juny de 1917 a les 13: 14 hores

La imatge representa un fragment del manifest fet per George Maciunas, del Moviment Fluxus. Hi podem veure com escrivia George Maciunas: com en un cal·ligrama o poema visual. El manifest del moviment Fluxus el fa GEORGE MACIUNAS (1961). Aquest manifest identifica artistes de tot el món amb idees comuns. La idea és estar per l'Art Total i aquesta manera de pensar s'estén per Amèrica del Nord i Europa. El llenguatge en si no és una finalitat, sinó un mitjà per aconseguir els objectius d'un art total. En el manifest podem llegir la frase de George Maciunas:

"En certa manera Fluxus mai no ha existit, no sabem quan va néixer, per això tampoc hi ha cap raó perquè s'acabi." (citació 145)

Al text anterior comprovem l'ànsia d'immortalitat de George Maciunas i a continuació publiquem la fotografia del "recital" al festival organitzat per George Maciunas en què destrossa un piano amb martells i serres:



* Imatge 84: A la fotografia (75) hi podem veure George Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell, Benjamin Patterson i Emmett Williams, interpretant la peça *Piano Activities*, de Philip Coner en el Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik, Wiesbaden (1962). Foto: Harmut Rekort. Informació extreta de la pàgina <https://www.es/search,dick> el dia 7 de juny de 2017 a les 13:24 minuts

Per tots aquests motius direm que el Moviment Fluxus ha sigut un antecedent molt important de la Polipoesia barcelonina, perquè ha determinat moltes maneres de fer dels seus components. Sobretot ha influenciat molt la Polipoesia feta a Barcelona, amb la manera de fer del poeta Joan Casellas. Una de les idees de Fluxus era la de la diversió simple i entretinguda, sense pretensions, tractar temes trivials sense dominar tècniques especials i sense realitzar gaires assajos, idees que els polipoetes de Barcelona fan seves. Com en el moviment Fluxus, els polipoetes de Barcelona viuen un estat d'esperit i una forma de vida impregnada d'una sobirana llibertat de pensar, expressar i escollir. Ambdós moviments van concebre l'existència com un procés musical en el qual la part acústica i la visual s'equilibren.

2. 10. 12. Henri Chopin: *Poesia sonora* (1922)

La *poesia sonora* és un gènere que planteja l'acció en conjunció amb el soroll organitzat d'un poema. Per aquest tipus de poesia molts artistes es fabriquen els seus instruments, com per exemple Arrigo-Lora-Totino. Els seus *poemes líquids* corresponen al soroll de l'aigua que passa per diferents instruments d'invenió i fabricació pròpia. En aquest context els poetes Bertrand Heidsieck (multimèdia i pioner de la poesia d'acció) i Henri Chopin, segueixen els mateixos passos.

El concepte de poesia sonora és heretada del moviment dels "renous" de Luigi Russolo i de la música concreta de Schaeffer. Sorgeix de la necessitat de trencar els límits entre la poesia visual, la poesia i la música. Obre aquestes disciplines amb una realitat infinita en què qualsevol forma visual o qualsevol soroll pot ser transformat en poema. Aquest tipus de poesia és la que han estat fent els polipoetes a La papa de Xavier Sabater a Barcelona durant dècades i és la que encara fan els polipoetes en diferents esdeveniments a Barcelona.

Definició de poesia Sonora de Bernard Heidsieck i Henri Chopin

Funden la poesia sonora (1955) que ambdós anomenen "poempartitions" i "biòpsies". Són poemes amb sorolls de l'aigua, del carrer, dels autobusos. Utilitzen el magnetòfon per gravar i incorporen els sorolls trobats dins del cos humà i a la ciutat. Tots aquests sorolls els intercalen a les lectures dels seus poemes, fetes en el context de les seves accions. (citació 146) El magnetòfon és utilitzat, no només com a un instrument de gravació, sinó com a un instrument d'investigació. (citació 147)

Es tracta d'un vídeo d'Henri Chopin en què evidencia la seva manera de recitar des del soroll i sense paraules ni lletres. Es presenta a l'espectador com un home primitiu, salvatge i irracional ajudant-se d'aparells electrònics que augmenten el soroll del seu flat. I sense paraules ni lletres aconsegueix fer uns sons que serien propis d'una fera salvatge desconeguda.

Aquesta manera de recitar és la que fa que la poesia "giri" cap al so de manera "definitiva", perquè el poeta no necessita de cap paraula ni de la música convencional per poder fer poesia. (citació 148). Henri Chopin (1922-2008) projecta la revista dedicada als Audio-Poemes *Cinquième Saison*. S'encarrega de la divulgació de la poesia sonora (1955-1951). La segona revista, *Review OU* (1964-1972), dura el temps d'editar trenta números. Henri Chopin diu que:

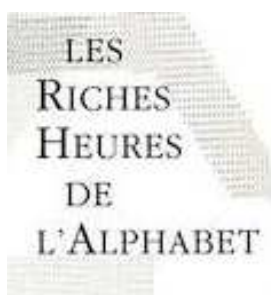
"la poesia sonora va estar feta per al magnetòfon" (citació 149)

Perquè ell componia i descomponia vocals i consonants fins a la utilització de la "microparticula" com a unitat compositiva del seu treball. Henri Chopin anomena el treball que ell fa com a poesia sonora en contraposició a la poesia fonètica. Diu que la veu "va aparèixer als anys cinquanta" perquè l'escolta del magnetòfon permet escoltar la veu i gravar-hi a sobre. I segueix:

“*La manipulation de la lettre romane le texte sus lui même, le contrait à s’interroger sur son existence graphique.*” (citació 150)

La traducció és: “La manipulació de la lletra en les imatges d'aquestes obres roman en la llum del text que la conté, podent contrarestar-lo per qüestionar la seva existència gràfica”. En aquest sentit Henri Chopin ens diu que els escrits es poden manipular tenint en compte la idea dels mateixos.

I que ho fan sobretot qüestionant la seva existència gràfica. Vol dir que si la idea és suficient forta com per sobreviure a la manipulació del text, l'existència gràfica del primer text no serà important, perquè una vegada manipulats el text, aquesta idea es podrà mantenir o encara podrà ser més forta. Vegem, al respecte, la imatge de Henri Chopin que publica a la portada del seu llibre:



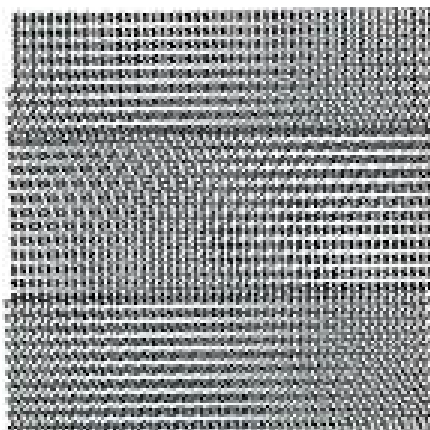
* Imatge 85: Henri Chopin i Paul Zumthor: *Les Riches Heures de l'Alphabet*

Henri Chopin ens obsequia amb unes imatges fetes teclejant una màquina d'escriure. Es tracta de la imatge de la portada del llibre d'Henri Chopin en el qual ell explica què és la poesia sonora.

El llibre té moltes imatges i totes estan fetes a màquina d'escriure antiga. La superposició de les lletres en escriure en un paper dóna com a resultat el que veiem a la imatge. A més a més, Henri Chopin aconsegueix de fer dues lletres més, de gran mida, que també se superposen entre si, donant com a resultat textures diferents.

Les grafies del títol són superposades al final. El missatge que ens dóna Henri Chopin és que ell està fent servir un instrument (màquina d'escriure) que anteriorment es feia servir només per escriure de manera convencional i que ara, el pot fer servir com un instrument per a crear una obra plàstico-visual.

Aquesta manera de canviar les coses és la que utilitzen els poetes per fer veure al públic diferents possibilitats que es troben en la fusió de les arts. Vegem també aquesta imatge, en la mateixa línia que l'anterior:



* Imatge 86, extreta de l'interior del llibre d'Henri Chopin i Paul Zumthor *Les Riches Heures de l'Alphabet*

Es tracta d'imatges escrites també amb màquina d'escriure, superposades. La innovació, a més a més de la forma visual i plàstica, és la superposició de les lletres, que formen retícules de qualitats cromàtiques diverses. La composició és vibrant i homogènia en els seus contrastos i variants.

Per concretar, podríem dir que aquesta mena de poesia del "soroll" influeix la Polipoesia a Barcelona que de la mà de Xavier Sabater incorpora el concepte de Polipoesia a la nostra terra, fent una fusió de la poesia sonora italiana i la poesia visual catalana.

Això vol dir que es tracta de poetes que fan obra bidimensional gràfica o pictòrica i que, a més a més, reciten poemes amb so. Moltes vegades es podrien llegir amb so les pintures dels poetes, o les escultures.

I també podem dir que Xavier Sabater utilitza processos de repetició, fragmentació i recomposició de les paraules per alterar-ne els significats en els diferents idiomes com el català, l'alemany i l'anglès, o amb paraules inventades.

O també "juga" amb la veu amb paraules que corresponen a "marques" de productes industrials, com per exemple en el seu poema: "Saba, Sanyo, Casio".

2. 10. 13. Zaj (1959-1993)

Es tracta d'un grup d'artistes (músics) que s'estructura de la següent manera: en primer lloc, el grup en general practica l'art de la rebel·lia (1964).

La seva forma de fer-se conèixer és a través de la *performance* que practiquen per reivindicar idees polítiques i de justícia social que tenen. A més a més, és un grup que sempre obre les portes a nous membres.

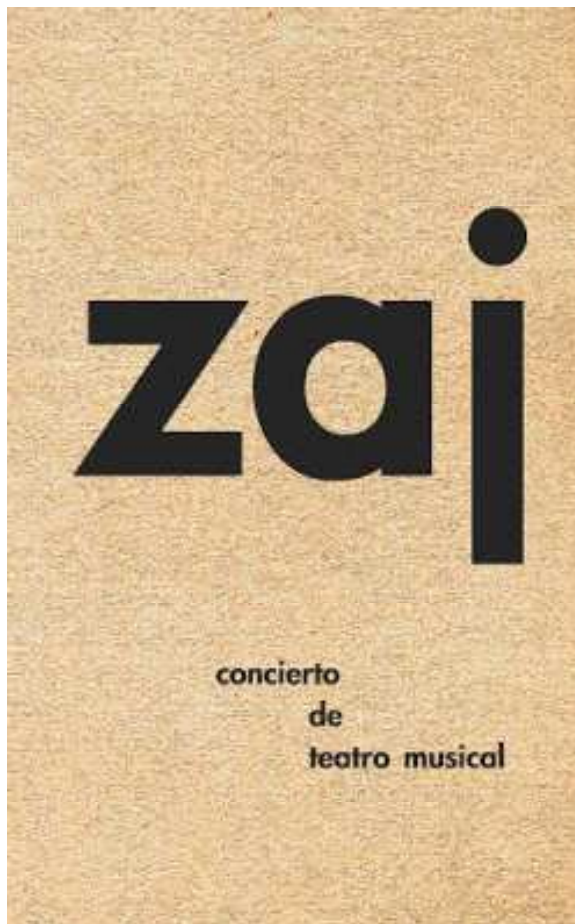
Els personatges principals del grup són Ramón Barce, Walter Marcheti, Juan Hidalgo, José Luís Castillejo, Tomás Marco, Miguel Àngel Soria... (citació 151)

Juan Hidalgo va realitzar la seva primera peça de música concreta anomenada *Estudio para locomotoras* l'any 1961.

Es considerat el creador de la música concreta. És autor del llibre: *Tractat dels objectes musicals*, a on exposa tota la seva teoria sobre aquest tipus de música. Totes les obres que compona són de música concreta, inclòs *Estudio para locomotoras*.

De la mateixa manera, els polipoetes de Barcelona practiquen la mateixa forma de rebel·lia, per reivindicar les idees polítiques, i de protesta social perquè interessin al grup. La major part de les vegades són idees a favor dels treballadors i del poble.

Aquests artistes també manifesten aquests interessos a través de la performance com els artistes del grup Zaj. Vegem les lletres "Zaj":



* Imatge 87, d'un cartell Zaj

El cartell és l'anunci del concert que van fer el grup d'artistes Zaj el 21 de novembre al Col·legi Major Menéndez Pelayo de Madrid. El concert es va iniciar fent el recorregut que van fer tres persones duent objectes construïts amb fusta de xop fins l'avinguda de Sèneca. Realitzen un recorregut de 6.3000 kilòmetres. Els mateixos que va recórrer Bonaventura Durruti abans de ser executat. Les estructures eren objectes inútils, que només servien per cridar l'atenció sobre el tema.

Aquest fet va ser un acte fundacional d'uns dels moviments més significatius de l'art espanyol dels anys cinquanta. D'aquella romeria va néixer Zaj i Walter Marxetti, Joan Hidalgo i Ramón Barce s'uneixen en un camí infinit.

En un primer moment, el grup va estar vinculat al moviment Fluxus. Zaj admet els seus deutes formals amb Fluxus, John Cage, Filippo Tommaso Marinetti, Marcel Duchamp... (citació 152). Es caracteritza per la perfecta descripció de les seves accions sense donar lloc a la participació de l'espectador.

Al concert del grup anomenat Jazz es troba una "música per a les orelles i per als ulls". Hi ha moltes influències encruades de futuristes, dadaistes i surrealistes. La seva idea és que tant el que és teatral com el que és musical estiguin junts. La novetat és que el valor afegit de

les idees del grup és que ells pensen que el coneixement musical no està només en els sons ni en els sorolls. Parla Castillejo:

“El conocimiento que está en cada hombre, en cada lugar, en ti, mí, en los músicos, está en cada objeto y en cada cosa, en el tiempo y el espacio” (citació 153)

En aquesta citació publicada per Castillejo s'evidencia una necessitat de situar-se en el temps i l'espai a la vegada, per poder escoltar els sorolls de la música dels llocs i de la capacitat d'escoltar-la que està dins de cada persona en concret. Giovanni Marchetti compon i descompon. Senzillament abandona o transcendeix tot el pensament del “llenguatge musical obrint la música a la totalitat de l'experiència” (citació 154).

En aquest sentit, Giovanni Marchetti deixa clar que la nova música és una experiència abans que moltes d'altres coses. I que d'aquesta experiència oberta surt l'art. El funcionament de Zaj l'intenta descriure l'any 2007 Ramón Barce:

“Supongo que Zaj... pensaba en eso... busca... escandalizar... escandalizar un poco. Música visual. LLLLLLLLLL... es decir el hecho de sustituir sonidos, pocas acciones, movimientos... eso es lo que más me interesa a mí de manera que normalmente en casi todas las piezas hacíamos cosas que la gente se creía muchas veces que eran improvisadas y era un gran error: no eran improvisadas” (citació 155)

La descripció de Zaj feta per Ramón Barce ens evidencia que el grup no vol fer cap descripció concreta de les seves intencions ni preferències. Fins i tot crea confusió amb la frase: “improvisades i no improvisades”. Introdueix també el concepte d'error, però fora de lloc. El total és una descripció sense sentit, però, si llegim les paraules fora de context, ens poden donar una vaga idea del tema.

Concretant, direm que la idea de Zaj de practicar l'art de la reivindicació social és la mateixa que tenen els polipoetes a Barcelona. Tant el grup Zaj com el grup de polipoetes de Barcelona practiquen la *performance* per reivindicar les seves idees polítiques. Sempre al costat dels oprimits, els artistes de La Papa de Barcelona fan les seves performances a favor dels treballadors de les mines i dels treballadors a l'atur... Sovint es repartien camisetes estampades amb aquests temes entre els *performers*. Els poemes i els polipoemes eren de temes relacionats. A l'escenari de La Papa hi figurava sempre, com a teló de fons, la senyera catalana independentista. Cal tenir en compte en aquest punt que aquesta senyera va estar posada al principi de la creació de l'associació (1970), quan encara estava al local de l'Ala. I en aquells moments el significat de la bandera era molt més revolucionari que ara, que ens hem acostumat a veure-la més sovint.

2. 10. 14. Esquizofonia (1969-1993)

Es tracta d'un concepte creat per Murray Schafer (1993), compositor, escriptor, educador, pedagog musical conegut pel seu *Proyecto del paisatge musical del món*. És un artista preocupat per l'ecologia acústica, concepte que desenvolupa al seu llibre *The Tuning of the World* (1977). En aquest sentit, Murray Schafer separa el so de la seva font, originant un so nou. Aquest sentit nou que ell dóna al so és el mateix sentit que li donen els polipoetes al so en les seves recitacions en festivals i *performances*. Es tracta de separar o desdoblant el so de la seva font.

Definició d'“Esquizofonia”

El terme 'Esquizofonia' vol dir la separació d'un so de la seva font, o la malaltia provocada per aquesta divisió. Els sons han estat arrancats de les seves fonts naturals i hom els ha donat una nova existència independent i amplificada. I ens diu Murray Schafer:

"El sonido vocal, por ejemplo, ya no está más atado a un agujero en la cara, sino que ahora es libre de aparecerse en cualquier parte en el paisaje sonoro." (citació 156)

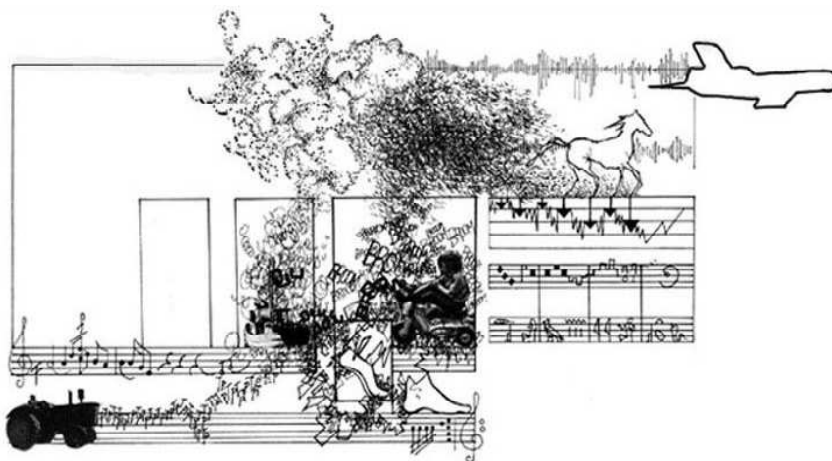
Murray Schafer ens vol dir que podem escoltar el so de la boca d'una persona, però sense associar aquest so a la mateixa. I així amb els aparells electrònics, els electrodomèstics, els cotxes...i que tots aquests sons junts formen el paisatge del so, paisatge amb el qual es poden crear composicions noves i nous concerts i recitals.

2. 10. 15. Les idees de Murray Schafer

Les idees de Murray Schafer passen pel pensament que el món és una immensa composició musical que es desplega sense parar davant nostre. I que s'esmuny per diferents camins i ritmes diferents. Aquesta remor del món ens dona a tots el privilegi d'escoltar, aprendre i pronunciar aquest infinit i sempre diferent "rugit" de sons.

En aquesta línia de separar el so de la seva font, Murray Schaefer crea la seva "òpera situacional" per la qual es va fer famós i que va anomenar *The Princess of the Stars* (*La princesa de les estrelles*). (citació 158)

Murray Schaefer és responsable del mot *Soundscape*, que s'identifica com a la fusió dels conceptes de forma i so. El crea a partir d'un grup de treball format per Murray Schaeffer i altres persones, en el qual es proposa unir la paraula anglesa 'Sound' (so) i 'Landscape' (paisatge), tot per crear la paraula 'Soundscape'. Per aquest motiu, s'explica el concepte de com podem diferenciar i estudiar l'univers sonor que ens envolta. A aquest concepte se li suma el de 'Clairaudience' que literalment significa "escolta" o també "audició clara", paraula referida particularment als sons de l'entorn. Murray Schaeffer diu que, mitjançant exercicis de neteja auditiva, les habilitats d'escolta poden ser entrenades "per poder accedir amb un estat de clarividència." (citació 158). Vegem una partitura de Murray Schaeffer:



* Imatge 88: Partitura il·lustració (79) de Raymond Murray Shaffer: Projecte de paisatges sonors de Murray Shaffer (2013)

Raymond Murray Shaffer en aquesta "partitura il·lustració", a més de contenir els pentagrames, conté formes geomètriques que poden ser finestres, lletres, taques de color i elements com animals i persones, tot molt integrat quasi en una sola taca de color. Aquesta partitura és anomenada *Paisatge sonor* (1969). El concepte que la va motivar és la separació del so de la seva font (o el fet que el provoca).

Per concretar, direm que d'acord amb tot l'exposat podem argumentar que la Polipoesia de Barcelona es fonamenta a treballar per la idea del "Gir del so", que és el concepte de fer que el so "giri" i s'allunyi del seu significat original, tenint sentit en si mateix. Es tracta d'escoltar el so de les coses de tot el planeta, independent del lloc d'on provenen els sorolls i poder crear

poesia, a partir de treballar-hi per obtenir-ne uns resultats. Aquests resultats els podem anomenar com a *Poesia de la veu i del so* o Polipoesia de Barcelona.

Però la Polipoesia de Barcelona no és només això, sinó que també té imatges gràfiques com la partitura de l'última imatge de l'apartat anterior. Es tracta d'imatges visuals llegibles amb sons bucals que també responen a poemes bucals a partir del so. Per tots aquests motius hem buscat tots aquests antecedents perquè ens semblava que hi tenien relació. Però també per tots aquests motius hem fet un capítol especial per la Polipoesia de Barcelona en el qual potser s'especifica més extensament com es reflecteixen aquestes influències a la Polipoesia de Barcelona.

2. 11. EPÍLEG

Per tots aquests motius i per tot l'exposat direm que, en primer lloc el **cal·ligrama** és un format d'escriptura lliure que utilitzen sovint els polipoetes de Barcelona –imprès en un full– per recitar els seus polipoemes barcelonins.

Stéphane Mallarmé influeix la Polipoesia de Barcelona amb les tècniques de ritmes i el vocabulari que empra en el full. Encara que els Polipoetes barcelonins es difereixen molt d'ell.

Dick Higgins va ser el primer a fer una explicació, a través d'un esquema, sobre l'art intermèdia i, relacionar-lo amb l'art conceptual, la poesia del so, el moviment Fluxus, el Mail Art, la poesia visual, l'acció musical i els *Sound Poemes*, els *happenings*, la *performance*, la Dansa i el Silenci Art, entre moltes altres coses. Són aspectes que inclouen els Polipoetes de Barcelona a la seva manera de fer.

El llenguatge **Transmental** (1999), en l'actualitat anomenat "el llenguatge Zaum", ha arribat molt més enllà pel seu compromís amb les arts visuals: la pintura, i el món de les lletres i de la poesia. És un art compromès amb la política. Disposa d'uns ideals de la provocació i l'activisme com els del Surrealisme, els de l'Art Pop i els del Moviment Fluxus i que, tant en la política com en la provocació, és la mateixa manera de funcionar que els polipoetes de Barcelona.

Pensem que amb el primer Futurisme (1909), amb *Les paraules amb llibertat*, els artistes van desfer un ordre sintàctic, declamatori i tipogràfic, que van aprofitar per la pintura i per canviar el significat de les paraules i de la seva pronunciació. Amb aquestes influències futuristes van sorgir els primers poemes fonètics de la Polipoesia de Barcelona. Els precursors van ser els russos Vélimir Jlébnikov i Vasili Kamenski.

El **Dadà** correspon a la manera de ser dels polipoetes de Barcelona, sobretot el que es feia al Cabaret Voltaire, que va ser el lloc a va néixer el Dadà. Va ser un lloc de creació de poemes. El Dadà va ser una estratègia dels poetes per poder transmetre al burgés el que pensava el poble, a través de poemes compostos al mateix Cabaret Voltaire.

De la paralelarietat **Surrealista** amb la Polipoesia de Barcelona és del que tracta aquesta tesi, perquè es crea una realitat nova plena de connexions entre els fragments de les frases creades per poder fer un art nou, o a través dels "jocs comuns" com "cadàvers exquisits", per veure qui aconseguiria més art en aquesta poesia creada en grup.

Amb les **onomatopeies** la poesia visual ens porta al límit perquè el poema visual i fònic es desenvolupa a la vegada. És semblant a l'art polipoètic a Barcelona, perquè es basa sovint en les onomatopeies.

Joyce va ser **precursor** del grup del grup **Noigandres**. James Joyce experimenta escrivint en un llenguatge que combina paraules procedents de diversos idiomes i que fusiona amb la ficció i amb la realitat. Es tracta d'aspectes continguts a la Polipoesia barcelonina.

El **Concretisme** és poder dissenyar una forma o trobar una grafia (o vàries) que integri una idea en l'àmbit visual. El Concretisme és **abstracció**. La Polipoesia de Barcelona utilitza aquests conceptes per fer les els seus projectes de partitures per recitar.

L'**Ultralletrisme** és utilitzat pels polipoetes Barcelonins perquè en moltes ocasions també fan desaparèixer les vocals en pronunciar els seus poemes. I el que queda és una sèrie de xisclets però no hi cap paraula.

L'**Art Intermèdia** és el que són les arts unides, per poder expressar de manera lliure el missatge poètic, espiritual, polític i artístic de cada artista i també per poder experimentar amb les **noves tecnologies**.

George Maciunas fa un esquema en el qual podem veure com **Fluxus** es defineix com a art creatiu. Els Polipoetes de Barcelona viuen l'estat del seu esperit com una forma de vida de llibertat de manera de pensar i expressar-se. Els dos moviments tenen la concepció de l'art com a un procés musical i acústic que s'equilibren amb la part visual.

La **poesia sonora** és un gènere que viu l'acció en conjunció amb el so organitzat d'un poema. Aquest tipus de poesia és la dels polipoetes de Barcelona. Aquest concepte de poesia sonora és heretat dels sorolls de Russolo o de la música concreta de Schaeffer. Són els resultats de trencar els límits entre la música, la poesia visual i la poesia.

Zaj és un grup d'artistes (músics) que practica l'Art de la rebel·lia (1964). Es fan conèixer a través de la *performance* amb la qual practiquen i reivindiquen idees polítiques i de justícia social. És un grup que sempre està obert a nous membres. La Polipoesia es relaciona amb el públic també a través de la *performance*. I el que reivindica també són idees polítiques de justícia social.

El terme **Esquizofònia** el crea R. Murray Schafer segons la seva visió del món com a desplegaments de ritmes diferents que tenim el privilegi d'escoltar. Murray Schafer crea el mot *Soundscape*, que vol dir la fusió dels conceptes de so i forma. La "partitura il·lustració" de Murray conté formes geomètriques que poden ser lletres o taques de color i elements com a persones, tot integrat en una sola taca de color. Aquesta partitura es diu *Paisatge sonor*. Els polipoetes de Barcelona disposen de partitures similars.

I com a conseqüència, **tots aquests estils**, barrejats, els podem trobar d'alguna manera a la Polipoesia de Barcelona.

Citacions al text del segon capítol

1. D'ORS, Miquel. *El cal·ligrama: de Simmias a Apollinaire*. Universitat de Navarra. Pamplona. 1977. Pàg. 121.
2. APOLLINAIRE, Guillaume. *Cal·ligrames; Poèmes de la Paix et de la Guerre (1913-1916)*. Mercure de France. París. 1918.
3. BORGES, Jorge Luis. *Historia de las literaturas de Vanguardia*. Guadarrama. Madrid. 1965. Pàg. 267.
4. BORGES, Jorge Luis. *Elogio de la sombra, Obras completas*. Emecé. Buenos Aires. 1974. Pàg. 1.004.
5. D'ORS, Miquel. *El cal·ligrama: de Simmias a Apollinaire*. Universitat de Navarra. Pamplona. 1977. Pàg. 50.
6. FERRANDO, Bartolomé. *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. Santiago de Compostel·la. 2000. Pàg. 30.
7. MILLÁN, Ferrando. *La escritura como idea y transgresión*. Informació de la pàgina web: <http://www.merzmail.net/laescritura.htm>. Consulta 6 de juny de 2016 a les 9 del vespre.
8. FERRANDO, Bartolomé. *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. Santiago de Compostel·la. 2000. Pàg. 29.
9. <http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/fran/mallarme>
10. MILLÁN. *Instància*. Ediciones Júcar. París.
11. FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa, ensayo sobre Magritte*. Anagrama. Barcelona. 2004. Pàg. 33.
12. ILIAZD, Llia Zdanevich. *Poème dramatique en Zaum*. Ed: du Degré 41^o. París. 1923.
13. NAMIER, Lewis. *La rivoluzione degli intellettuali*. Einaudi. Turín. 1957. Pàg. 18.
14. CHENNEVIÈRES, Philippe. *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*. Le Musée du Louvre. París. 1848. Pàg. 221.
15. DE MICHELI, Mario. *Las Vanguardias artísticas del Siglo XX*. Alianza y Forma. Madrid. 1983.
16. CHENNEVIÈRES, Philippe. *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*. Le Musée du Louvre. París. 1848. Pàg. 221.
17. BAUDELAIRE, Charles. *Riflessioni sui miei contemporanei*. Ed.: A. Donaudy. 1945. Milà
18. ROUSEAU, Jean-Jacques. *Emilio o de la Educación*. 1762. La Haia, Holanda. Nota: encara que ens hem basat en l'edició espanyola de l'any 1879 (Ed.: Campuzano Hermanos).
19. DE MICHELI, Mario. *Las Vanguardias artísticas del Siglo XX*. Alianza y Forma. Madrid. 1983. Pàg. 52.
20. ALEXANDRE, Arsène i Honoré. *Daumier, Cartas de Michelet a Daumier*. Laurens. 1888. París.
21. LLÖWITZ, Karl. *De Hegel a Nietzsche*. Einaudi. 1949. Torí. Pàg. 231.
22. SANCTIS, Francesco Saverio. *Opere complete*; Cortese. 1940. Nàpols. Pàg. 239-244.
23. DE MICHELI, Mario. *Las Vanguardias artísticas del Siglo XX*. Alianza y Forma. Madrid. 1983.
24. DE MICHELI, Mario. *Las Vanguardias artísticas del Siglo XX*. Alianza y Forma. Madrid. 1983.
25. RIMBAUD. *Poésies completes*. Editeur: León Vanier. París. 1895. Pàg. 32.
26. RIMBAUD. *Poésies completes*. Editeur: León Vanier. París. 1895. Pàg. 24.
27. TZARA, Tristan. *Norte sur l'Art negre*. Sic. 1917- 1918. París. Pàg. 127.
28. DE MICHELI, Mario. *Las Vanguardias artísticas del Siglo XX*. Alianza y Forma. Madrid. 1983. Pàg. 8.
29. DE MICHELI, Mario. *Las Vanguardias artísticas del Siglo XX*. Alianza y Forma. Madrid. 1983. Pàg. 45.
30. HIGGINS, Dick. *Els orígens de la poesia sonora, de la harmonia imitativa*. Publicat a la revista *La Taverne di Auerbach*, 5/8. Pàg. 74-82, Alatri, Itàlia. 1990. (Traducció al portuguès: Florivaldo Menezes: *Poéticas experimentais da voz do século XX*, 1992, Educ, Editora de la Pontifícia Universitat Catòlic de São Paulo, Brasil. Traducció a l'espanyol: C. Espinosa.)
31. Blog: "20 Minutos". www.20minutos.es.
32. HIGGINS, Dick. *Els orígens de la poesia sonora, de la harmonia imitativa*. Publicat a la revista *La Taverne di Auerbach*, 5/8. Pàg. 74-82, Alatri, Itàlia. 1990. (Traducció al portuguès: Florivaldo Menezes: *Poéticas experimentais da voz do século XX*, 1992, Educ, Editora de la Pontifícia Universitat Catòlic de São Paulo, Brasil. Traducció a

- l'espanyol: C. Espinosa.)
33. FONTANA, Guiovanni. *La voce in movimento*. Harta Performing i Momo. Monza (Itàlia) 2003. Pàg. 348.
 34. FONTANA, Guiovanni. *La voce in movimento*. Harta Performing i Momo. Monza (Itàlia) 2003. Pàg. 394. Primer paràgraf.
 35. FONTANA, Guiovanni. *La voce in movimento*. Harta Performing i Momo. Monza (Itàlia) 2003. Pàg. 394. Segon paràgraf.
 36. FONTANA, Guiovanni. *La voce in movimento*. Harta Performing i Momo. Monza (Itàlia) 2003. (Del capítol: "Cronologia" a les pàgines 347 fins la 363).
 37. HIGGINS, Dick. *Els orígens de la poesia sonora, de la harmonia imitativa*. Publicat a la revista *La Taverne di Auerbach*, 5/8. Pàg. 74-82, Alatri, Itàlia. 1990. (Traducció al portuguès: Florivaldo Menezes: *Poéticas experimentais da voz do século XX*, 1992, Educ, Editora de la Pontifícia Universitat Catòlic de São Paulo, Brasil. Traducció a l'espanyol: C. Espinosa.)
 38. HIGGINS, Dick. *Els orígens de la poesia sonora, de la harmonia imitativa*. Publicat a la revista *La Taverne di Auerbach*, 5/8. Pàg. 74-82, Alatri, Itàlia. 1990. (Traducció al portuguès: Florivaldo Menezes: *Poéticas experimentais da voz do século XX*, 1992, Educ, Editora de la Pontifícia Universitat Catòlic de São Paulo, Brasil. Traducció a l'espanyol: C. Espinosa.)
 39. BALL, Hugo. *La huida del tiempo*. Acantilado. Barcelona. 2005. Pàg. 64.
 40. MARINETTI, Filippo Tommaso. "Manifesto futurista della Radio". *La Gazzeta del Popolo*, 22 de setembre de 1933.
 41. SARMIENTO, José Antonio. *La poesia fonética*. Libertarias. Madrid. 1991.
 42. MARINETTI, Fililipo Tomasso. *La declamazione dinamic e sinnottica*. Plec, Direzione del Movimento Futurista, Milà, 11 de març de 1916. Pàg. 109.
 43. Citat a la tesi doctoral d'Eduardo Jesús Marín Sánchez a la pàgina 124.
 44. MARIN SÁNCHEZ, Eduardo Jesús. Bartolomé Ferrando. Pàg. 129. (Tesi doctoral)
 45. OCAÑA, Maria Teresa. *El Futurisme 1909-1916*. Museu Picasso. Barcelona. 1996.
 46. VIRILIO, Pol. *Estética de la desaparición*. Anagrama. Barcelona. 1988. Citat al primer paràgraf de la pàgina 116 del llibre.
 47. VIRILIO, Pol. *Estética de la desaparición*. Anagrama. Barcelona. 1988. Citat al primer paràgraf de la pàgina 38 del llibre.
 48. BACHELARD, Gaston. *La intuición del instante*. Fondo de Cultura Económica. Mèxic. 1932. Citat al cinquè paràgraf de la pàgina 31 del llibre.
 49. BACHELARD, Gaston. *La intuición del instante*. Fondo de Cultura Económica. Mèxic. 1932. Citat a la frase lapidària del primer capítol del llibre, intítulat *El Instante*.
 50. BALL, Hugo. *La huida del tiempo*. Acantilado. Barcelona. 2005. Pàg. 64.
 51. MARINETTI, Filippo Tommaso. "Manifesto futurista della Radio". *La Gazzeta del Popolo*, 22 de setembre de 1933.
 52. SARMIENTO, José Antonio. *La poesia fonética*. Libertarias. Madrid. 1991.
 53. Número 9 de la revista *Ghrebh* de São Paulo. Març (2007) ISSN 1679 a 9100. <http://revista.cisc.org.br/ghrebh9/index.php>. Consulta feta el dia 16 de novembre de 2016 a les 12' 19 del migdia.
 54. RODIN, Auguste. <http://www.proverbia.net/citasautor.asp?autor=854>.
 55. DEPERO, Fortunato. *Futurismo*. Edizioni Dinama Azari. Milà. 1927.
 56. DEPERO, Fortunato. *Futurismo*. Edizioni Dinama Azari. Milà. 1927.
 57. DEPERO, Fortunato. "L'onomalangue. Verbalisation abstraite", a *LISTA*.
 58. DEPERO, Fortunato. *Número únic futurista Campari*. Éditions Jean Michel Place. París, 1979. Pàg. 277.
 59. Imatges extretes de la pàgina <http://www.moma.org/collection/artists/3710>, el dia 20 d'agost de 2016 a les 10 de la nit.
 60. MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. Plec, Direzione del Movimento Futurista, Milà 11 de maig de 1912. (*L'immaginazione senza fili e le parole in liberta*. Plec, Direzione del Movimetro Futurista, Milà 11 de maig de 1913. MARINETTI, Filippo Tommaso. *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilita numerica*. Plec, Direzione del Movimento Futurista, Milà 18 de març de 1914.)
 61. SARMIENTO, José Antonio. *La poesia fonética*. Libertarias. Madrid. 1991. Pàg. 111-112. Manifest de la paraula com a tal (1912-1913), d'Alexei Krucenich.
 62. MARINETTI, Fililipo Tomasso. *La declamazione dinamic e sinnottica*. Plec, Direzione del Movimento Futurista, Milà, 11 de març de 1916.

63. SARMIENTO, José Antonio. *La poesía fonética*. Libertarias. Madrid. 1991. A *Une conférence futuriste, L'home libre*, 23 de juny de 1913, París, citació de la pàgina 6.
64. MARINETTI, Fililipo Tomasso. *La declamazione dinamic e sinnotttica*. Plec, Direzione del Movimento Futurista, Milà, 11 de març de 1916.
65. SARMIENTO, José Antonio. *La poesía fonética*. Libertarias. Madrid. 1991. A *Une conférence futuriste, L'home libre*, 23 de juny de 1913, París, citació de la pàgina 7.
66. MARINETTI, Fililipo Tomasso. *La declamazione dinamic e sinnotttica*. Plec, Direzione del Movimento Futurista, Milà, 11 de març de 1916. Pàg. 109.
67. MARINETTI, Fililipo Tomasso. *La declamazione dinamic e sinnotttica*. Plec, Direzione del Movimento Futurista, Milà, 11 de març de 1916. Pàg. 9.
68. Alfabet sorpresa. (Apareix inclòs en el catàleg de la Grande Esposizione Nazionale Futurista). Milà, 1919.
69. Alfabet sorpresa. (Apareix inclòs en el catàleg de la Grande Esposizione Nazionale Futurista). Milà, 1919.
70. SARMIENTO, José Antonio. *La poesía fonética*. Libertarias. Madrid. 1991. Pàg. 8.
71. KAMENSKI, Vasili. JLÉBNIKOV, Vélimir. *Manifestes futuristes russes*. Editeurs Français Réunis, París 1972. (Traducció per León Robel).
72. CARRÁ, Carlo. *La pintura de los sonidos, los ruidos y los olores*. (Manifest futurista). Exposició Universal. Milà. 1901.
73. RUSSOLO, Luigi. *L'arte dei rumori. Edizioni Futuriste di "poesia"*. Corso Venècia. 61. Milà. 1916.
74. RICHTER, Hans. *Historia del Dadaísmo*. Nueva Visión. Buenos Aires. 1973. Pàg. 9.
75. BALL, Hugo. *La huida del tiempo*, 2005. Barcelona. 2005. Pàg. 130.
76. BALL, Hugo. *La huida del tiempo*, 2005. Barcelona. 2005. Pàg. 114.
77. BALL, Hugo. *La huida del tiempo*, 2005. Barcelona. 2005. Pàg. 124.
78. RUKSER, Udo. *Dad'Almanach*, Berlín. 1920.
79. RICHTER, Hans. *Historia del Dadaísmo*. Nueva Visión. Buenos Aires. 1973. Pàg. 21.
80. FERRANDO, Bartolomé. *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. Santiago de Compostel·la. 2000.
81. RICHTER, Hans. *Historia del Dadaísmo*. Nueva Visión. Buenos Aires. 1973. Pàg. 10.
82. RICHTER, Hans. *Historia del Dadaísmo*. Nueva Visión. Buenos Aires. 1973. Pàg. 11.
83. HAUSMANN, Raoul. *Opto-fonética*. Henri Chopin editor. Madrid. 1975.
84. RICHTER, Hans. *La pintura moderna, de l'Avantguardisme al Surrealisme*. Carroggio. Barcelona.1983. Pàg. 20.
85. RICHTER, Hans. *La pintura moderna, de l'Avantguardisme al Surrealisme*. Carroggio. Barcelona.1983. Pàg. 17.
86. BALL, Hugo. *La huida del tiempo*, 2005. Barcelona. 2005. Pàg. 92. Citat a la Tesi d'Eduardo Jesús Marín Sánchez.
87. RICHTER, Hans. *La pintura moderna, de l'Avantguardisme al Surrealisme*. Carroggio. Barcelona.1983. Pàg. 148.
88. RICHTER, Hans. *La pintura moderna, de l'Avantguardisme al Surrealisme*. Carroggio. Barcelona.1983. Pàg. 149.
89. SCHWITTERS, Kurt. *La poesia consecuenta*. G. Zeitschrift hir elementare Gestaltung. Berlín. 1924. Pàg. 96.
90. SCHWITTERS, Kurt. *Catálogo manual de instrucciones*. Fundación Juan March. Madrid. 1982. Pàg. 2 a 97.
91. SCHWITTERS, Kurt. *Catálogo manual de instrucciones*. Fundación Juan March. Madrid. 1982. Pàg. 2 a 62.
92. RICHTER, Hans. *Dada: Art and Anti-Art*. Thames & Hudson. Lincoln, Nebraska and London (1965). Pàg. 141.
93. RICHTER Hans, "Towards a New World Plasticism" in Mary Anne Caws, *Manifest: A Century of Isms* (Lincoln, Nebraska and London: University of Nebraska Press, 2001. Pàg. 146.
94. BLOK, René. Música Fluxus: el acontecimiento cotidiano. Conferència pronunciada el 12 de desembre de 1994 a la Fundació Tàpies de Barcelona. Web: <http://www.uclm.es/artesonoro/olobofluxus.html>.
95. GHIGNOLI, Alessandro. *La poesia visual de Emilio Isgrò, el discurso entre la imagen y la palabra en los Mass Media*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. 2010.
96. TZARA, Tristan. *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo, VIII. A. L'antiphilosophie*. Núm.15. 1920.

97. TZARA, Tristan. *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo, VIII. A. L'antiphilosophie*. Núm.15. 1920. Pàg. 52. (*Oeuvres complètes*, Tom I, Flamarión, París 1975. Text llegit per Tristan Tzara en el transcurs d'una vetllada Dadà celebrada el 14 de juny de 1916 a la sala Zur Waag de Zuric. El text figura a la pàgina 113 de les obres completes de Tzara).
98. CARRILLO, Enrique. *El cubismo y su estética, René Costa, Vicente Huidobroy El Creacionismo en Madrid*. Taurus. 1975. Pàg.126.
99. CARRILLO, Enrique. *El cubismo y su estética, René Costa, Vicente Huidobroy El Creacionismo en Madrid*. Taurus. 1975. Pàg.102.
100. HUIODOBRO, Vicente. "La creación pura. (La creatiu puré)", assaig d'estètica publicat a la revista *L'Esprit Nouveau*, núm. 7, París. 1921. Pàg. 769-776.
101. BRETON, André. *El Surrealismo*. Oikos-tau. Barcelona 1972. La citació s'ha extret de la contraportada del llibre.
102. BRETON, André. *El Surrealismo*. Oikos-tau. Barcelona 1972. La citació s'ha extret de la contraportada del llibre. Pàg. 47.
103. BRETON, André. *Peix soluble. Primer manifest surrealista*.(1924). Citació extreta de la pàgina: <https://translate.google.es/translate?hl=ca&sl=es>.
104. <https://translate.google.es/translate?hl=ca&sl=es&u=https>.
105. <https://translate.google.es/translate?hl=ca&sl=es&u=https> l'ibíd. Pàg 22.
106. <https://translate.google.es/translate?hl=ca&sl=es&u=https> l'ibíd. Pàg. 40.
107. DUPLESSIS Yvonne, *El Surrealismo*. Aikos-Tau. Barcelona 1972. Pàg. 16.
108. DUPLESSIS Yvonne, *El Surrealismo*. Aikos-Tau. Barcelona 1972. Pàg. 110.
109. FERREIRO, Alfredo Mario. *El hombre que se comió un autobús. Poemas con olor a nafta*. Arca. Montevideo. 1969.
110. FERREIRO, Alfredo Mario. *El hombre que se comió un autobús. Poemas con olor a nafta*. Arca. Montevideo. 1969. Pàg. 111.
111. QUARANTA, Daniel. *Comunicació Poema Sonoro 7. Música poètica: Un Art de Frontera*. Presentat al Simposi de Pesquis Músic: Anais / Organitza Cao Norton Duedeque-Curritiba: DeArtes-UFPR, 2008. Editat per De Artes UFPR, Editora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, Brasil, 2008.
112. QUARANTA, Daniel. *Comunicació Poema Sonoro 7. Música poètica: Un Art de Frontera*. Presentat al Simposi de Pesquis Músic: Anais / Organitza Cao Norton Duedeque-Curritiba: DeArtes-UFPR, 2008. Editat per De Artes UFPR, Editora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, Brasil, 2008. Ponència al Simposi de Pesquis em Músic.
113. http://ca.wikipedia.org/wiki/Henry_Fli.
114. FLINT, Henry. *Concept Art, la Monte Young. An Anthology*. And Editions. Nova York. 1970.
115. PETRONIO, Arthur. Vídeo musical. <https://youtu.be/CZGkHG4HIkk>.
116. FERREIRO, Alfredo Mario. *El hombre que se comió un autobús. Poemas con olor a nafta*. Arca. Montevideo. 1969. Pàg. 112.
117. FERREIRO, Alfredo Mario. *El hombre que se comió un autobús. Poemas con olor a nafta*. Arca. Montevideo. 1969. Pàg. 113.
118. BORGES, Jorge Luis, 1939. Es tracta d'informació extreta de la pàgina web següent: www.google.es/search?q=JAMES+JOYCE+1982-1941&rlz=.
119. FERRANDO, Bartolomé. *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. Santiago de Compostel·la. 2000.
120. PADÍN, Clemente. *A 50 años del nacimiento de la poesía concreta*. Universidad de Stuttgart. Alemanya. 2006.
121. PADÍN, Clemente. *A 50 años del nacimiento de la poesía concreta*. Universidad de Stuttgart. Alemanya. 2006. Citat a la tesi d'Eduardo Jesús Marín a la pàgina 133.
122. VALÉRY, Paul. *Pièces sur l'art ("La conquête de l'ubiquité")*, citat per Walter Benjamin a la pàgina 30 del llibre.
123. BENJAMIN, Walter. *L'obra d'art i la seva reproductivitat tècnica. Tres estudis de sociologia de l'Art*. Edicions 62. Barcelona. 1983.
124. http://www.ejemplode.com/41-literatura/2775-lo_de_poesia_concreta.html.
125. BOSÓ, Felipe. *Poesía concreta*. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i mitjans de Comunicació. Barcelona. 2008.
126. BOSÓ, Felipe. *Poesía experimental, ara*. Sala Parpalló. Barcelona. 1982.
127. DE CAMPOS, Augusto. "Teoria da poesia concreta". Edició: Invenção. São Paulo 1985.

- (Publicat a la revista *Noigandres*: núm. 4.)
128. GOMRINGER, Eugen. *Konkrete Poesie. Antologie von e. g. Deutschsprachige Autoren*. Stuttgart: Reclam. 1992. Pàg. 159.
 129. GOMRINGER, Eugen. *Konkrete Poesie. Antologie von e. g. Deutschsprachige Autoren*. Stuttgart: Reclam. 1992. Pàg. 160. *Ibid.*
 130. BOSO, Felipe. *Poesia experimental, ara*. Sala Parpalló. Barcelona. 1982. Pàg. 77-79.
 131. FERRANDO, Bartolomé. *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. Santiago de Compostel·la. 2000. Pàg. 103.
 132. BERTOZZI, Gabriele-Aldo, *Manifiesto Qué es el INI*, París. 1980.
 133. BONET, Eugeni. ESCOFET, Eduard. Barcelona. MACBA. 2005.
 134. BONET, Eugeni. ESCOFET, Eduard. Barcelona. MACBA. 2005.
 135. DUFRENE François: *Poète lettriste 1930-1982*. www.macba.cat. (data de càrrega 8 de gener de 2010. Es tracta d'un vídeo representatiu de la seva poesia sonora.)
 136. BONET, Eugeni. ESCOFET, Eduard. Barcelona. MACBA. 2005.
 137. BONET, Eugeni. ESCOFET, Eduard. Barcelona. MACBA. 2005.
 138. BONET, Eugeni. ESCOFET, Eduard. Barcelona. MACBA. 2005.
 139. DUFRENE François: *Poète lettriste 1930-1982*. www.macba.cat. (data de càrrega 8 de gener de 2010. Es tracta d'un vídeo representatiu de la seva poesia sonora.)
 140. BOSO, Felipe. *Poesia experimental, ara*. Sala Parpalló. Barcelona. 1982. Pàg. 77-79.
 141. HIGGINS, Dick. *Recordando a Dick Higgins*. Revista virtual *Escàner Virtual 2007*. Web: <http://revista.escaner.cl7node7220>.
 142. SPATOLA, Adriano. (Vegeu perfil d'Adriano Spatola a l'annex d'aquesta tesi).
 143. FONTANA, Giovanni. (Vegeu el resum dels escrits de l'annex).
 144. FERRANDO, Bartolomé. *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. Santiago de Compostel·la. 2000. Pàg. 222.
 145. MACIUNAS. *Manifest del moviment Fluxus*.
 146. MERZ MAIL. *Poesía Fonética y Sonora. Vanguardia del siglo XX*. Consulta web a l'adreça següent: <http://www.merzmail.net/fonetica.htm>.
 147. CHOPIN, Henri. *Vibrespace*. 1963. (Per poder escoltar la veu d'Henri Chopin. Consulta feta l'1 de juny de 2016 a les 4 de la tarda.)
 148. CHOPIN, Henri. *Poesia Festival. Festival de Berlín*. Berlín. 2003. Festival de Berlín. (Consulta feta l'1 de juny de 2016 a les 4 de la tarda.)
 149. CHOPIN, Henri. "Interviewed by Zurbrugg", in *Art & Dessing*, núm. 45: *The Multimèdia Text*. Academy Group Ltd., 1995. Pàg. 20-31.
 150. CHOPIN, Henri. ZUMTHOR, Paul. *Les Riches Heures de l'Alphabet*. Galeria Donguy. França. 1987. Pàg. 177.
 151. HIDALGO, Joan. *Estudio para locomotoras i Tractat dels objectes musicals*. Radio França.
 152. <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/zaj>, consulta 3 de juny a les 11 del matí.
 153. CASTILLEJO, José Luis. *Una amistad*. Morris and Helen Belkin. Vancouver. 1999.
 154. <http://www.uclm.es/ARTESONORO/olobo2/castillajo/walter.html>.
 155. BARCE, Ramón. Transcripció d'un fragment de la pista d'àudio d'un documental sobre Ramón Barce produït dins de la Setena Trobada Internacional de Creació Experimental a Lucena, Còrdova, Espanya, anys 2007: <http://www.artesonoro.org/archivos/2266> i, a més, a: <http://www.sensxperiment.es>. Consulta feta el 3 de juny de 2016 a les 3 de la tarda.
 156. MATHIEU, W. A. *The Musical Life, Shambhala*, 1994. Pàg. 223, ISBN 0-87773-670-7.
 157. MATHIEU, W. A. *The Musical Life, Shambhala*, 1994. Pàg. 223, ISBN 0-87773-670-7.
 158. Consulta feta el dia 1 de juny a les 12 del migdia: <http://www.catpaisatge.net/dossieri> http://lasalateatre.cat/files/Dossier_Colleccionist. Tesi doctoral: *Impacte educatiu en l'escolta del paisatges sonor en els infants*. Facultat de les Ciències Humanes. Universitat de Vic. Doctoranda: Irene Martín. Director de tesi: Martí Ruiz Carulla.

AVANTGUARDES CATALANES

3. AVANTGUARDES CATALANES

3. 1. ELS MOVIMENTS D'AVANTGUARDA

- 3. 1. 1. Els nous llenguatges, la Poesia Visual Experimental
- 3. 1. 2. Definició i origen de la Polipoesia Visual Experimental: Introducció a la història de la Poesia Visual Experimental
- 3. 1. 3. Naixement de la Poesia Visual Experimental
- 3. 1. 4. Anàlisi d'un text de J. V. Foix

3. 2. REVISTES: UN ESTUDI DE LES PRINCIPALS REVISTES DE L'ÈPOCA

- 3. 2. 1. Joan Salvat Papasseit 1924-1926 (revistes)
- 3. 2. 2. El primer manifest català
- 3. 2. 3. Revista *Amics de les Arts* (1926-1930). Sitges
- 3. 2. 4. Joan Brossa al Dau al Set (1948-1951)
 - 3. 2. 4. 1. Arnau Puig i el Dau al Set
 - 3. 2. 4. 2. La revista *Dau al Set*
 - 3. 2. 4. 3. Els personatges del Dau al Set
 - 3. 2. 4. 4. Controvèrsies entre els poetes de grup Dau al Set
 - 3. 2. 4. 5. Fundació Joan Brossa (1999)
 - 3. 2. 4. 6. El Brossa de la Polipoesia barcelonina
 - 3. 2. 4. 7. Joan Brossa vist per Glòria Bordons

3. 3. MANIFESTOS CATALANS

- 3. 3. 1. *Concepte de poeta* (1919). Joan Salvat Papasseit
- 3. 3. 2. *Contra els poetes en minúscula* (1920)
- 3. 3. 3. *Manifest groc* (1928): Salvador Dalí, Lluís Montanyà, Sebastià Gasch. Primer manifest català futurista: Joan Salvat Papasseit

3. 4. LA POLIPOESIA I ELS MANIFESTOS POLIPOÈTICS (COMPARATIVA)

- 3. 4. 1. Els manifestos comparats amb la Polipoesia barcelonina
- 3. 4. 2. Els ideals morals dels manifestos
- 3. 4. 3. Salvador Dalí, Lluís Montanyà i Sebastià Gasch al *Manifest groc* (1928)
- 3. 4. 4. La dansa al *Manifest groc*
- 3. 4. 5. Lluís Montanyà, Sebastià Gasch i Salvador Dalí, la música jazz i la Polipoesia barcelonina

3. 5. LES SEGONES AVANTGUARDES CATALANES

3. 5. 1. Catalunya

3. 5. 2. Club 49 (1949)

3. 5. 3. El Paso (1957)

3. 6. ELS ANYS SETANTA (SEGONES AVANTGUARDES)

3. 6. 1. Les exposicions

3. 6. 2. Felipe Boso-Joan Brossa (paral·lelismes)

3. 7. ALTRES GRUPS

3. 7. 1. Grup de Treball

3. 7. 2. Grup de Joves Pintors, Escultors i Poetes Visuals o Grup de Gràcia: 1968-1970

3. 8. EXPOSICIONS COL·LECTIVES

3. 8. 1. La poesia visual del catalans i els castellans

3. 8. 2. Barcelona 83

3. 9. EPÍLEG

3. AVANTGUARDES CATALANES, ELS MOVIMENTS D'AVANTGUARDA

Antecedents històrics en les primeres i segones avantguardes de la poesia visual catalana

En aquest capítol, tractarem de la influència dels moviments d'avantguarda que hi ha a la poesia Visual, cap al camí de la Polipoesia barcelonina. Anomenarem i estudiarem una sèrie de noms de poetes que, de manera progressiva, s'han anat succeint l'un darrere l'altre, fins arribar als artistes vius que tenim ara.

Per estudiar tot aquest procés ens ha vingut bé documentar-nos amb els tres manifestos catalans que hi ha a la nostra terra, així com d'una sèrie d'escrits dels propis poetes, que evidencien la situació i les idees culturals a la Barcelona del moment. Farem esment també dels primers grups de poetes experimentals catalans que s'han desenvolupat fins arribar a la Polipoesia de Barcelona.

Els temes que tractarem són: en primer lloc, intentarem aprofundir en els anys finals de les primeres avantguardes poètiques, a través del poeta J. V. Foix. Per això farem un recorregut pels *Nous Llenguatges de la Poesia Visual i la Poesia Experimental* a partir de com J. V. Foix vivia el Surrealisme... I de com va néixer la poesia experimental a través d'ell. Per això n'analitzaré un text i les seves cèl·lules líriques.

En segon lloc, analitzarem diferents revistes de l'època, com per exemple la revista "*Un enemic del poble*" (1924- 1926) o la revista *Hèlix* (1926-1930), que publiquen els *Amics de les Arts* de Sitges i que es podria considerar com el *Segon Manifest de la Poesia Experimental Catalana*.

En tercer lloc, estudiarem com neix la figura de Joan Brossa dins del grup Dau al Set (1948-1951). En citarem un escrit inèdit del crític i filòsof Arnau Puig, en el qual descriu cadascun dels personatges de Dau al Set en primera persona, per a la revista *L'Informatiu d'Art* (1990-1991). Farem una anàlisi de les controvèrsies entre els poetes del Dau al Set i de quins van ser els motius que van tenir per viure-les. Analitzarem, per a un millor coneixement de la figura de Joan Brossa, el seu vers (inèdit) "*12 Poemes*" i un text de la filòloga Glòria Bordons sobre el poeta.

En quart lloc, farem un recorregut pels manifestos catalans com: *Concepte de poeta*, de Joan Salvat-Papasseit (1919), i *Contra els poetes en minúscula*, del mateix autor (1920). A continuació, farem un comentari exhaust del tercer manifest català escrit pel pintor surrealista Salvador Dalí: *Manifest groc* (1928).

En cinquè lloc, exposarem com va ser que van renéixer les segones avantguardes catalanes i a través de quins autors i de quins grups, com per exemple, Club 49, El Paso, Joves Pintors, Escultors i Poetes Catalans, hi estava integrat Joan Brossa.

En sisè lloc, parlarem de la importància de la poesia catalana dels anys setanta, de les exposicions que es van fer i de les col·laboracions entre catalans i castellans i amb l'estranger. I per concloure aquest punt, veurem aspectes importants dels paral·lelismes entre Joan Brossa i Felipe Boso.

En setè lloc, hem fet un apartat en que les imatges i els textos s'estudien, visualment i comparativament, en l'obra de Guillem Viladot i Joan Brossa, indistintament. A l'apartat vuitè hi ha també, l'opinió personal sobre tots els temes en general, aturant-nos en especial i per aprofundir més en les qüestions que ho demanen.

En novè lloc reproduïm una imatge d'un poema visual, de les segones avantguardes poètiques, més representatiu: Nel Amaro. En desè lloc, he fet un epíleg amb una reflexió sobre la continuïtat de la poesia visual catalana.

3. 1. ELS MOVIMENTS D'AVANTGUARDA

En aquests primers apartats intentarem esbrinar com va aparèixer la poesia experimental a Barcelona, entre els anys 1892-1931, a partir de quins fets es va donar o quines van ser les circumstàncies que van afavorir el seu naixement. Hem pensat repartir en quatre punts aquesta primera introducció, per poder aclarir més els temes. A tots els apartats; primer proposaré l'enunciat i després desenvoluparé la qüestió. Les quatre propostes per aquest apartat són:

3. 1. 1. Els nous llenguatges, la Poesia Visual Experimental

Les avantguardes poètiques a Barcelona (1892-1931) en el primer quart de segle XX (1900-1925): en la cultura visual de masses, nous llenguatges.

La totalitat dels objectes que ens envolten estan directament influenciats per l'art, pel lloc on vivim, les nostres ciutats... El desenvolupament tecnològic, aplicat a la producció, ha configurat un univers d'objectes i imatges amb els quals hem donat forma a les nostres vides hi hem quedat immersos en ells.

La societat industrial ha dictat un tipus d'estètica dins del nostre model social. L'avantguarda i la producció comencen a caminar juntes a mitjans del segle XIX i ja no se separen. L'obra d'art coneix la reproducció massiva. La iconografia del dia a dia, en les pel·lícules, els envasos dels productes i tot el que s'ha donat a conèixer en el món de la comunicació, troba un lloc en el món de l'art.

Canvien els hàbits i les capacitats cognitives dels artistes. La bellesa és la velocitat, diuen els futuristes. I seguint aquest estel entenem que és en l'esdeveniment, el *happening*, el succés, l'acció i l'espectacle on es troba la força de l'art. L'obra d'art ja no és única, es transforma en massiva. Els artistes constaten la fragmentació cultural de la societat. La producció industrial propaga la sensació d'immediatesa i simultaneïtat i la trobem condensada en la publicitat.

Aquests nous llenguatges apareixen tímidament, en una fracció de temps en què gairebé no hi ha activitat poètica, sobretot a Barcelona, on poc a poc sorgeixen col·laboracions amb l'Estat espanyol, fins que es consoliden alguns llenguatges visuals a Catalunya, per la qual cosa, ens basem en el creixement d'aquestes col·laboracions, perquè, entre d'altres coses, això ens facilitarà la comparativa i el seu anàlisi. A més a més, la majoria dels poetes catalans també participa, durant anys, a les exposicions de la península i en definitiva, tots estan influïts pel franquisme.

La necessitat d'ampliar els mercats transforma els llenguatges visuals gràcies a les tècniques d'impressió litogràfica, per exemple, els cartells, les etiquetes dels productes... L'artista viu en la disjuntiva d'acceptar la proletarització al servei del capital o li queda la capacitat d'afirmar-se individualment i col·lectivament front als mercats, que han convertit l'home en una màquina.

Extrapolant en el temps, veiem que en aquest mateix punt es troben els plantejaments de la Polipoesia de Barcelona, perquè es veu obligada a contraposar-se amb una societat que vol fer de l'home una màquina. Els "polipoetes barcelonins" també s'enfronten a l'estat social del moment i el descriuen, fent art amb els seus poemes de protesta social.

Per això, tant abans com ara, front al capital i al mercat de l'art, els poetes també contesten amb un llenguatge irracional, inconscient, fragmentat, mesclat, perquè és la seva manera de no estar d'acord amb el que passa. I la poesia que fan, la formalitzen com a "poesia

escènica" o com el cal·ligrama o el *collage-dadaista* o el *ready-made* o el *dripping*, o com el *Lettrisme* o el *Concertisme*... Cal dir que hi va haver uns quants conceptes d'aquests que no van canviar el món, però van servir per transformar la mateixa idea d'art. En aquesta línia els artistes i els poetes catalans experimenten amb el que tenen a mà: els objectes quotidians.

Així doncs, el que avui anomenem "poesia visual" deriva d'una gran quantitat d'experiències que convergeixen en la pintura, l'escultura, la literatura, el teatre... però que el que tenen en comú és que sempre van contra les normatives establertes.

Si l'haguéssim de definir (la "poesia visual"), veuríem que en les seves intencions hi habita la idea de fugir de tot tipus de clixés. La seva confusa delimitació fa que sigui més difícil, per un costat, reivindicar la seva part avantguardista i, per un altre, la seva legitimació com a obra d'art.

Tenint en compte que la "poesia experimental" només ha estat recuperada per l'Associació de les Lletres Catalanes (era l'única subvenció substancial de l'administració catalana, que va tenir La Papa, Associació d'Artistes, Poetes i *Performers*, de Xavier Sabater, durant tota la seva trajectòria, 1987-2000), sembla que tindrà que passar molt temps perquè d'altres organitzacions o administracions legitimin aquest tipus d'art.

La seva llibertat creativa i la seva absència de mercat pot ser que siguin els aspectes que l'han preservat d'atacs externs i demolidors, fent possible que una vegada començada l'aventura de la Poètica Visual Experimental més radical de la història, encara no existeixi un balanç crític, suficientment ampli i objectiu, del que ha sigut i del que ha suposat aquesta aventura: en primer lloc, perquè els seus practicants podrien ser uns mil i molt desconeguts, en segon lloc, pels seus llibres, que són introbables, i en tercer lloc, per la societat en la qual vivim, que ha tingut una actitud front amb aquestes pràctiques de llibertat i complicitat entre uns pocs, reaccionaria i acusadora natural d'una massa civil adotzenada, ignorant, submissa i disciplinada.

En aquestes circumstàncies sembla explicable que la investigació sobre l'experimentació poètica al nostre país hagi estat realitzada pels mateixos poetes visuals o experimentals, per la qual cosa pot haver sigut per això que ha estat molt rudimentària en algunes ocasions. Per una altra part, el fet que la majoria dels participants estiguin encara vius fa que tots tinguem un coneixement directe i personal dels implicats en les pràctiques.

Arribats a aquest punt, pensem que molts artistes, molts gabinets, moltes universitats, moltes institucions i administracions estarien interessats a saber qui són i què fan i perquè fan Poesia Visual Experimental, i més endavant Polipoesia de Barcelona, aquests poetes. I és per això que el que hem intentat emmarcar és, per una part, el camp d'actuació, per una altra la intencionalitat d'expressió simbòlica de les dues, per poder qualificar els autors segons el seu historicisme o supervivència en el medi.

En aquesta feina d'investigació dels orígens hem intentat aclarir que tan important és l'obra d'una persona desconeguda, com la de Guillaume Apollinaire si aporta quelcom interessant, perquè és una societat que està en crisi, no només del fet poètic, sinó també del llenguatge i dels llenguatges, i de l'escriptura, ja sigui amb paraules o amb símbols. I això passa amb una conjuntura concreta (1963-1973), en què Espanya fa un gran creixement demogràfic, el règim del dictador fa vint-i-cinc anys que funciona i comença la guerra del Vietnam (1964). En el món de la contracultura, en general, triomfa el teatre de l'absurd com el de Beckett, les tendències informalistes, el Pop Art, l'Op Art i els "*happenings*". L'art minimal, el Povera o el Land art.

Però a partir d'aquest moment veiem que les pràctiques experimentals a Catalunya van a menys i que només continuen a través d'uns pocs autors, com Joan Brossa, Josep Lluís Castillejo, Guillem Viladot, José Maria Iglesias del Marquet i José Antonio Arce, etc.

Paral·lelament (1971-1975), i d'una manera molt tímida, es pot dir que apareixen primer uns grups de poetes (Joves Pintors, Escultors i Poetes Catalans, Grup de Treball i Club 49) fins

arribar a la Polipoesia barcelonina, portada a la nostra ciutat des d'Itàlia per Xavier Sabater. Per entendre la totalitat del tema, farem alguns apunts de la influència italiana a Barcelona. Es tracta de la fusió entre la Poesia Visual Experimental que coneixem i la Poesia Epigenètica i de la Veü, d'Adriano Spatola i Giovanni Fontana (italians). En un principi, aquesta Polipoesia barcelonina que neix també com a conseqüència de la Poesia Visual Experimental Catalana passa desapercebuda, però creix en les festes Majors (Gràcia) i en alguns esdeveniments esporàdics de la nostra ciutat.

A Barcelona (1976-1982) la trobem a la Universitat, al Museu d'Art Contemporani, al Museu de Mataró i a la Fundació Joan Miró. Uns noms que tímidament sorgeixen com: Bartolomé Ferrando (polipoeta), Josep Maria Calleja (Poeta Visual), Joan Casellas (poeta d'acció), Gustavo Vega (poeta visual), Xavier Canals (polipoeta), José Antonio Sarmiento (teòric), M. M. Riu (poeta-pintora) etc. La diferència evident entre la Poesia Visual Experimental i la Polipoesia de Barcelona és que la segona es caracteritza per poetes que tenen una veü poètica gutural ("rapsodes"). Encara que aquesta definició seria molt superficial per si sola, perquè ens caldrà entendre què és la Poesia Epigenètica (vegeu el perfil de Giovanni Fontana), la que ens permet poder endinsar-nos amb profunditat a la Polipoesia de Barcelona, com veurem.

La poesia editada pel Ministeri de Cultura de Barcelona (1981) recull un estudi de la poesia de Felipe Boso amb una selecció de vint-i-dos autors, entre els quals hi ha Josep Maria Calleja i Gustavo Vega (1984) i apareixen diverses revistes a la Península, a les quals hi són els autors que hem anat esmentant, com per exemple la revista *Pedra Lunar*, a Toledo, etc.

La influència italiana és present a la Polipoesia de Barcelona (1982) pel fet que, entre d'altres coses, se succeeixen els viatges de Giovanni Fontana d'Itàlia a la casa de Barcelona de Xavier Sabater, per participar als Festivals Internacionals de Polipoesia barcelonina que aquest organitza.

Xavier Sabater comença a estructurar un nou estil poètic que en un principi tindria els trets dels Poetes visuals catalans i l'envergadura de la Poesia Experimental Italiana. I això vol dir que, encara que els polipoetes barcelonins afegeixen només la veü a la vella Poesia Experimental o Visual, aquests es plantegen un nou repte: es tracta de fer un art que parteixi dels "gens humans" i que aquests –que viuen dins de l'home poeta que recita– ocupin el centre acústic del seu cos insuflant-li l'energia de l'acció i la performance.

Es tracta doncs d'una poesia que no retira ni nega res del que fins llavors hi havia, ans al contrari, s'hi afegeix un sentit universal i unitari a la vegada, en el qual totes les formes d'art són possibles i en el que les noves tecnologies ocupen un lloc primordial. Però sempre des del centre de la veü poètica de l'home (el seu cos).

Cal que veiem en el següent capítol com es desenvolupen les avantguardes artístiques a Europa, en referència a Espanya i Catalunya, per poder entendre en quin context sorgeix una "poesia experimental", que d'alguna manera és la mare de la Polipoesia barcelonina, per això hem de tenir en compte que a Espanya no existeix la "Polipoesia" i que a Barcelona ho fa més tard que a Itàlia, país en el qual està expandida per totes les seves ciutats des de fa més de sis dècades.

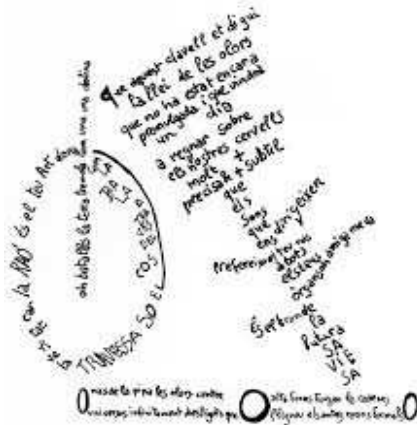
3. 1. 2. Definició i origen de la Polipoesia Visual Experimental: Introducció a la història de la Poesia Visual-Experimental

Aquesta forma de poesia és una expressió artística bàsicament iconogràfica i experimental que pot constituir, en si mateixa, un gènere propi. Es pot situar a la frontera de la pintura, l'escultura, la fotografia, el disseny gràfic, l'escriptura, el simbolisme i fins i tot l'acció poètica, la música i la veü. La paraula i la icona, els elements verbals, gràfics i tipogràfics de què disposa convergeixen amb l'objectiu d'esdevenir un resultat homogeni, amb entitat pròpia, capaç per si mateix de despertar interès en el "lector-espectador", adoptant diverses formes com el Concretisme i els "poemes objecte", lluny de la poesia convencional a la qual estem acostumats. Es tracta d'una "creació poètica basada en recursos visuals", com molt bé ho

defineix Gustavo Vega a la seva tesi doctoral, que hem citat al capítol de la introducció d'aquesta tesi.

Els orígens de la Poesia Visual-Experimental els podem buscar en l'antiguitat. Si fem un petit repàs històric dels primers cal·ligrames grecs (Símmies de Rodes, Dosíades i Teòcrit) i amb alguns cal·ligrames apareguts durant el cristianisme (segle IV abans de Crist) i si mirem, posteriorment, alguns exemples del Renaixement i del Barroc, a on la imatge i el text guarden una estreta relació, veurem que la imatge és merament il·lustrativa d'un text que manté els canons literaris de l'època.

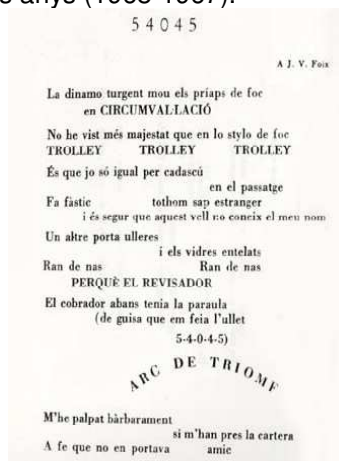
Si avancem cap a l'època cubista, a principi del segle XX, Guillaume Apollinaire i Stéphane Mallarmé recuperen el cal·ligrama en un format a on hi viu la paraula en un estat de llibertat, que permet la lectura visual d'una descomposició tipogràfica del discurs general. Vegeu unes imatges de cal·ligrames de Guillaume d'Apollinaire:



* Imatge 89: Cal·ligrama de Guillaume Apollinaire: consulta arxiu Maria Montse Riu. Carpeta: *Imatges primeres segones avantguardes*

Aquesta representació figurativa que els poemes tenen en l'avantguarda catalana ens mostra dos autors que sobresurten: Joan Salvat-Papasseit i Josep Maria Junoy. Aquest últim fa un pas endavant, cap a la síntesi, amb algun cal·ligrama molt proper al que avui en dia entenem per "poesia visual".

L'obra d'aquests dos poetes d'avantguarda de primers del segle XX, va tenir la seva continuïtat en la Poesia Concreta, com veurem més endavant (Joan Brossa, Felipe Boso, Guillem Viladot i Josep Iglesias del Marquet), figures capdavanteres en aquest gènere. Alguns artistes d'aquests (1971) fan, com veurem la seva primera exposició de Poesia Concreta a La Petite Galerie de Lleida durant els anys (1968-1967).



* Imatge 90, d'un cal·ligrama de Josep Maria de Junoy. www.junglekey.com. Consulta 10 desembre 2015

Una vegada vista aquesta imatge de "poesia visual", i el breu resum de la història del seu origen i de com va sorgir, en aquest apartat ens centrarem en el punt del naixement de la Poesia Visual Experimental, que té a veure amb la seva relació entre Espanya i Catalunya.

L'estudiarem la relació amb els esdeveniments històrics que van caracteritzar la poesia durant els anys que ens ocupen, fins a centrar-nos en Catalunya i analitzar quines van estar les seves característiques més importants allà. Per acabar ens centrarem en els orígens concrets de la Poesia Visual Experimental Catalana que desemboquen a la Polipoesia barcelonina per poder detenir-nos en els detalls de més interès pel nostre estudi.

Per això veiem que l'herència de la Poesia Experimental barcelonina és quelcom que afecta el tema que ens ocupa de la Polipoesia de Barcelona. Perquè els *polipoetes barcelonins* no deixen mai de fer poesia visual. Tornant a primers de segle XX, els esdeveniments se solapen i en definitiva tots tenen a veure uns amb els altres i amb el fet que es desenvolupi la Polipoesia barcelonina, com poden ser les tendències artístiques i literàries del primer terç del segle.

Així, cal tenir en compte la seva voluntat de ruptura, subversió, protesta social i "contra cultura" vers les idees imperants modernistes (el seny, l'ordre i la mesura). Entendre-les com a expressió d'una societat industrial en la qual es van donar. Com a protesta contra la crisi del racionalisme, perquè aquesta és una actitud de queixa que es repeteix a la Polipoesia barcelonina.

De fet, no és tot tan senzill, per això cal analitzar les seves característiques més generals, sobretot a Barcelona, sense caure en detalls que són més propis de la Història de l'Art. A diferència d'altres països i fins i tot a diferència de la tendència "polipoètica barcelonina" (si es permet de dir-ho), els "grups catalans d'avantguarda poètica" i literària del moment (1892-1931) no estaven cohesionats. Les iniciatives sorgien d'individus aïllats i gairebé sempre tenien poc ressò en el moment. Molts grups van desaparèixer, contràriament al que passa a l'actualitat amb el grup polipoètic barceloní, que no només no ha desaparegut, sinó que augmenta i és unitari a través del temps.

Tornant als fets polítics a Barcelona (1901), es caracteritza l'ambient imperant del govern autonòmic de la Mancomunitat amb Prat de la Riba com a president. La burgesia catalana és partidària del Modernisme i la seva influència social. Hi ha enfrontaments de les dues classes socials, l'obrera i la burgesa. Comença la crisi (1909-1917) amb la Setmana Tràgica, moments en què els sindicats obrers declaren vagues generals. Tots aquests aspectes fan que els poetes clamïn justícia de l'única forma que saben: fent poesia.

La crisi econòmica es fa cada vegada més gran després de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), any en què apareixen també les revistes *Trossos* i *Arc Voltaic*. Aquesta última va ser una revista catalana de poesia d'avantguarda a Barcelona, de la qual es publica un sol número dirigit per Joan Salvat-Papasseit amb imatges de Joan Miró i de la qual el pintor Josep Maria de Sucre obté el permís.

Es va compondre de vuit pàgines en format 195 x 135 mm. en castellà, català i francès. La impremta es diu Art, al carrer de Provença 204 de Barcelona. Els poemes de Joan Salvat-Papasseit s'anomenen *Plasticitat*. Hi participen Joaquim Torres Garcia, Joan Miró, Joaquim Folguera i Rafel Barrades, que és qui difon el corrent del "vibracionisme" amb què estan escrits. En paral·lel apareixen les primeres publicacions individuals de Joaquim Folguera, J. V. Foix i Josep Maria Junoy, emmarcades en el Futurisme.



* Imatge 91: Revista "391", portada de Francis Picabia. www.artic.edu/reinolds/essays/ofmann.2. Consulta feta el 28 de desembre de 2016.



*Imatge 92: visual de la portada del número 2 de la revista "Dada" iniciada per Tristan Tzara. Consulta Google 28/12/2015. http://images.slideplayer.es/13/3976229/slides/slide_32.jpg

A les imatges hi veiem dues revistes que van sortir tot punt després del comentat al paràgraf anterior. Per una part el 25 de gener de 1917, sis mesos abans del naixement de la revista *Dada* de Tristan Tzara, apareix a Barcelona, Nova York, Zuric i París la revista *391* que crea Francis Picabia per difondre el Dadaisme. El to destructor, nihilista i irònic que la caracteritza ens pot donar, extrapolant en el temps, algunes directrius de com funcionen els

"codis poètics" a la Polipoesia barcelonina. Els artistes que hi participen a les hores són: Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Man Ray, Jean Cocteau, Paul Éluard, Philippe Soupault i Louis Aragon. L'últim número (1924) és citat per Hans Richter en diverses publicacions. La seva tendència "antiart" i el seu to punyent recorden Guillaume Apollinaire, cosa que no és estranya, perquè l'ambient polític espanyol és tens. Se suspenen els sindicats i s'afavoreixen els sectors dretans i centralistes dels que en surt el 1923 la dictadura de Primo de Rivera fins al 1931. Malgrat això el 1924 ja es pot parlar de Moviments d'avantguarda, sobretot a Barcelona.

Si tenim en compte l'obra d'artistes com Joan Salvat-Papasseit amb el seu únic número de la revista que va aconseguir editar ell sol, "*Un enemic del poble*", entenem que el 1926-1930 el Surrealisme francès influeixi catalans com Joan Miró, Lluís Montanyà, Sebastià Gasch i Salvador Dalí, que publiquen les seves obres a la revista *L'Amic de les Arts*, que aconseguen editar a Sitges i que publica Joan-Josep Tharrats (1918-2001).

La Segona República es proclama el 1931, però la crisi augmenta sobretot per l'explotació agrària i de l'ensenyament. Francesc Macià proclamà a Catalunya el 1931 la República catalana dins l'Estat Espanyol Federat. L'Estatut d'Autonomia es va signar el 1932. Lluís Companys va ser President de la Generalitat substituint Francesc Macià. Són aspectes que influeixen la manera de fer poesia dels poetes, que es relacionen de manera clandestina i fan les seves tertúlies on poden.

La guerra civil va esclatar el 1936–1939, a Barcelona el 19 de juliol del mateix any. Durant quaranta anys el règim dictatorial feixista va prevaldre amb el govern del General Franco. Amb tot aquest ambient els artistes no només van fer poesia, sinó que manifestaven, com anirem veient, les seves idees en diferents textos.

3. 1. 3. Naixement de la Poesia Visual Experimental

La poesia visual experimental neix a Espanya als anys 1960. Però la renaixença de la Poesia d'avantguarda, després de la postguerra fou un moment de diàleg molt intens entre Catalunya i Espanya. El context és difícil, per la política que separa l'idioma, però malgrat tot, els primers grups d'avantguarda poètica neixen abans del 1947. M'explicaré:

Aquest "sorgir" dels primers grups d'avantguarda s'esdevingué a Catalunya, de manera pràcticament clandestina però ja organitzada, amb la revista *Algol* el 1947, de la qual en surt el Dau al Set, heretant molts continguts dels seus avantpassats i obrint de pressa molts camins insospitats.

La imatge utòpica d'una Catalunya poètica, formulada per J. V. Foix –que es manifestava a les pàgines de la revista *La Consola* (1920), com a final de les primeres avantguardes poètiques amb el cèlebre *Poema de Catalunya*, que hi va tenir molt a veure– així mateix i no gaire més tard, era la veu d'un Foix que somniava amb les seves "cèl·lules líriques" fetes al final de la seva vida, quan ell es pensava que ja tot era fosc i que només quedava la mort, però encara somniava.

Pere Gimferrer en fa un opuscle de tot (publica un anàlisi de les "cèl·lules líriques" al llibre de bibliòfil dedicat a Foix, a la col·lecció Terres d'Or. Gimferrer parla:

"les seves cèlebres cèl·lules líriques", de les quals el mateix J. V. Foix confessa que van sortir del seu somni. Més explícitament; de quan ell s'aixecava a mitja nit i escrivia tot el que havia somniat, i que era cada vegada més una imatge, esvaïda." (citació 1)



* Imatge 93: J. V. Foix i Maria Montse Riu en una reunió de feina en la qual van decidir el projecte de com editaren el llibre de Foix *Cèl·lules líriques* a casa del poeta, al carrer Setantí Número 7 del barri de Sarrià de Barcelona. Al fons, dues pintures de la col·lecció del poeta, signades per Joaquim Torres Garcia i Joan Miró. La col·lecció d'autors catalans, es diria *Terres d'Or*

Sobre aquesta imatge comentaré que Pere Gimferrer escriu sobre J. V. Foix, un text inèdit sobre les seves cèl·lules líriques, per presentar el poeta en la col·lecció de llibres de poetes catalans *Terres d'Or*. Les cèl·lules líriques van formar un "opuscle" que ell va presentar a l'Acadèmia. A la presentació del llibre Pere Gimferrer nomena aquest opuscle, en un text inèdit pel llibre de bibliòfil que pertany a la col·lecció "*Terres d'Or*". La col·lecció conté fragments il·lustrats de llibres de poetes catalans com Joan Brossa, Vicent Andrés Estellés...etc.

I també comentaré que són imatges que s'esvaeixen en el temps perquè es tracta d'un autor que ja no és entre nosaltres: el nostre poeta J. V. Foix, del que torna a dir Pere Gimferrer, referint-se concretament a la creació de les "cèl·lules líriques":

"[...] les 'cèl·lules líriques' concebudes durant el llarg període de silenci que després de *Tocant de mà*, (1972) i abans de *L'estació* (1984) i *Cròniques de l'ultra son* (1985), mantingué J. V. Foix, exigent i estricte com sempre. Sovint, en aquells anys, explicava, de nits, somiava els més bells poemes, dels quals, en deixondir-se, amb prou feines en retenia sinó el nucli essencial, ja no susceptible de rebre l'embranchida capaç d'afaiçonar-los en la realitat plena del poema pròpiament dit. [...] Poemes en potència, nuclis prepoemàtics; com digué Foix mateix, cada cèl·lula constitueix un 'projecte dur i diamantí'..." (Citació 2)

En aquesta citació podem veure la complicitat que existia entre J. V. Foix i Pere Gimferrer. Podem veure també que J. V. Foix va tenir diferents etapes i diferents estats d'ànim. També la seva faceta de poeta que somnia a la nit amb el que l'il·lusiona. En el llibre de bibliòfil vam tractar, junt amb Pere Gimferrer, el J. V. Foix dels anys setanta, així com el Foix amb una nova energia dels anys 1984 i 1985, però Pere Gimferrer confessa que va ser durant els anys de silenci de J. V. Foix en què es van gestar moltes coses... Diu Pere Gimferrer:

"clivellats només per aquelles "cèl·lules líriques", els anys que vaig conivire més amb ell, en aquelles estones, comptat i debatut, en què la tristor l'inundava". I acaba Gimferrer: "L'herratge de Foix ens esperona cap a la contrada de l'Enllà. La que albirem, en esclatxa fúlgida, a la ratlla ardent del poema i del signe plàstic." (citació 3)

Pere Gimferrer ens parla dels anys que va conivire amb J. V. Foix i de les estones que passava amb ell, en les quals va poder compartir els estats d'ànim del poeta. Van ser moments de "tocar fons" i de tenebres. Com escriu J. V. Foix en la presentació de la meua primera

exposició de pintura a Barcelona: "cal davallar a l'avern, per sorgir-ne fort." Per això, Pere Gimferrer explica la tristor de l'home abatut amb el qual va conviure. Però aclareix que no va deixar mai de combatre. I finalment ens fa saber que hi ha un "herratge" (base profunda i poètica de J. V. Foix) i que aquests coneixements o experiències tan profundes de J. V. Foix ens esperonen a tots cap al futur. O cap a una petita esclatxa que s'obre, cada dia més, cap al món de la poesia del signe gràfic.

3. 1. 4. Anàlisi d'un text de J. V. Foix

En aquelles "cèl·lules líriques" veiem un J. V. Foix somniador, però abans ell va escriure la citació següent:

"Ha de sortir molt aviat un periòdic titulat *L'Estel Solitari*, separatista i avantguardista. Ara li han tret això tan fúnebre de 'Solitari' i en diran només "L'Estel", el fan en Tomàs Garcés i en Salvat-Papasseit, [...] fins a cert punt "L'Estel" és l'oposat a "Monitor" [...] Jo crec que caldria remarcar aquesta oposició [...] tots ens coneixem i l'un té interessos creats amb l'altre i és allò que: ja que som pocs, siguem ben avinguts [...] Ara mateix en Junoy ha demanat de col·laborar a "Monitor", cosa inoportuna. Aquesta gent no té el sentit de les proporcions i ignoren què és acceptar una disciplina." (citació 4).

Aquest fragment epistolar de J. V. Foix és il·lustratiu de la relació entre els autors de la literatura d'aquells moments i ell, perquè encara que hi ha manca de dades de les revistes de les quals parla, sabem que *L'Estel Solitari* estava a punt de sortir i hauria tingut plantejaments diferents a la revista *Monitor* que ell codirigia.

J. V. Foix proposa remarcar la diferència ideològica entre la seva pròpia revista i la que s'està gestant. Però arriba a la conclusió que no serà possible perquè constata que els escriptors, a més a més de ser amics d'ell, tenen interessos creats. Podem deduir que a *Monitor* no s'hauria arribat amb un radicalisme -suficient per a J. V. Foix- per no arribar al desencadenant de l'enfrontament entre els autors i que a les seves pàgines es gaudiria d'un cert eclecticisme general.

Comentaris d'opinió personal, del text i de l'apartat

En aquest text hi podem veure un J. V. Foix radical en els seus principis i radical en la seva postura com a poeta davant dels seus amics. Aquesta radicalitat és de dues direccions: una la de la disciplina de l'artista i l'altra la del compromís polític que el somouen. Per això ens semblen estranyes si són vingudes d'un poeta del qual només m'hem llegit els poemes, tanmateix ens donen una lectura molt més completa de la personalitat del poeta i de tot el que moltes vegades ens vol dir -entre línies- en els seus poemes.

Per altra part encara que J. V. Foix viu als inicis o "abans" del que en podríem dir Poesia Experimental Catalana, entenem que hi va haver un personatge que, indiscutiblement també hi era, i va fer de catalitzador més directe d'aquesta forma de poesia. Va ser: Joan Brossa, que es va relacionar amb J. V. Foix molt sovint com, explicarem.

La "poesia experimental" tingué uns lligams molt intensos amb totes les pràctiques artístiques i poètiques. Tant la música experimental com l'art d'acció van aparèixer a Espanya i a Catalunya al llarg dels anys 1960. I podrien molt ben ser l'herència de la Primera Poesia escènica de Joan Brossa, el qual tingué un paper decisiu en aquestes noves formes, perquè, d'altra banda, es produïren en sincronia amb les que es van donar a d'altres països, com França, Itàlia o els Estats Units.

Joan Brossa va fer de fil conductor de bona part de l'actitud avantguardista en la pintura i l'escultura catalanes. Pensem que des de Dau al Set fins a l'art conceptual i des dels anys quaranta als setanta (1948-1970), ell va fer la seva poesia visual. Hi ha un punt d'enllaç entre allò que havia estat l'avantguarda, després el Dau al Set i el viratge tipogràfic de Joan Brossa a finals dels anys 1960 fins al 1970.

3. 2. REVISTES: UN ESTUDI DE LES PRINCIPALS REVISTES DE L'ÈPOCA

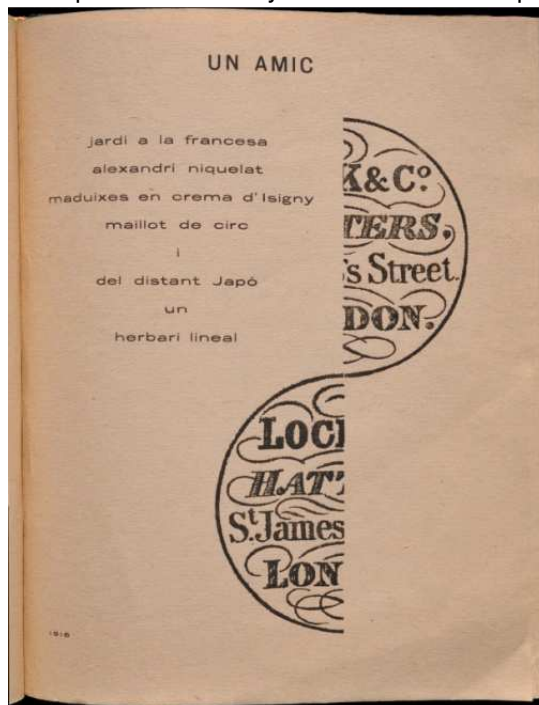
Hem analitzat les revistes i manifestos perquè pensem que, allà, hi ha gran part del que van fer els poetes. En aquestes revistes i manifestos que es van publicar és on podem veure el ressò de les "avantguardes catalanes" i on podem estudiar els fets poètics i les tendències dels moviments que les van afectar. Per aclarir-nos en aquest afer, hem repartit els temes en tres parts que corresponen als tres manifestos. I hem afegit un altre apartat per a comentaris, resums i comparances entre els continguts dels manifestos i la Polipoesia barcelonina. En primer lloc, fem un enunciat o proposta del tema i en segon lloc, el seu desenvolupament.

3. 2. 1. Joan Salvat Papasseit 1924-1926 (revistes)

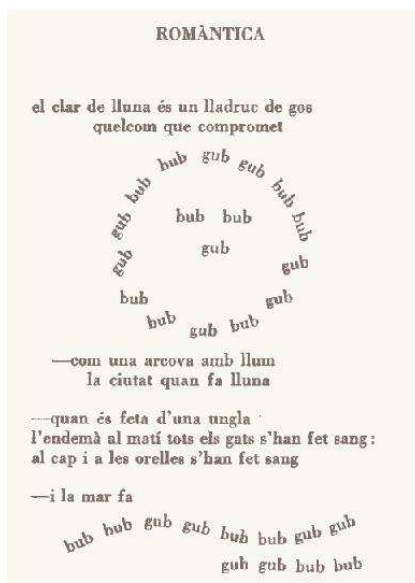
Hi ha tres grups o apartats que són molt diferents, però en molts moments s'intercalen en el temps (sobretot els dos primers), de manera que els fets, moltes vegades, se succeeixen de forma paral·lela a Barcelona i a Espanya.

Joan Salvat Papasseit i Josep Maria de Junoy utilitzen l'onomatopeia, a Catalunya (1920). Són moments en què Joan Salvat Papasseit signa el seu manifest, anomenat *Manifest Contra els Poetes en minúscula*.

Joan Salvat Papasseit utilitza l'onomatopeia, perquè, com els poetes italians i els poetes russos, vol modernitzar la cultura catalana. I vol introduir, com ells, la fragmentació i la descomposició de la paraula. L'estructura de l'onomatopeia l'ajuda a construir un vers que segueix les premisses del vers italià, rus i Zaum. Joan Salvat Papasseit intueix, com els italians i els russos, que la nova estètica idealitza la màquina i la velocitat. Per això l'escriptura de Joan Salvat Papasseit té influències simbolistes i romàntiques, per poder expressar tot això. Ell sent, com els russos i els italians, la passió pel vers lliure, que associa a les paraules i al qual tampoc no hi posa majúscules, ni adverbis, ni verbs conjugats. I, com ells, dóna la més gran importància a la composició gràfica que cuida en tota la seva extensió, perquè sigui visualment una composició unida. Al poema *Romàntica* hi podem veure tots aquests aspectes junts i també el de la velocitat, en el símbol de la roda, o en el soroll del moviment del mar... Vegem a continuació unes imatges de Josep Maria de Junoy i de Joan Salvat Papasseit:



* Imatge 94: Josep Maria de Junoy. extreta de; <http://4.bp.blogspot.com/-WGVFwRa4IMM/VLL16weH24I/AAAAAAAAAMvQ/Ua47bWqXNWU/s1600/Junoy%2B1%2Bun%20consulta> 11 juny, de l'any 2017 a les 22:57h



* Imatge 95: PAPASSEIT, Joan Salvat. Poema onomatopèic anomenat *Romàntica* (1925).
<http://www.xtec.cat/~aribas4/literatura/avantguarda/analisi.htm>. Consulta: 17 de maig de 2016 a les 12 hores

Aquest cal·ligrama de Joan Salvat Papasseit: *Romàntica* té en comú amb els versos dels poetes russos i italians, a més a més de la seva estructura onomatopèica, que l'acosta a ells, el fet de voler trencar amb el patró clàssic, i de voler modernitzar el vers català. Hi ho fa seguint les seves premisses: no posar majúscules, ni verbs... Joan Salvat Papasseit comença el poema com un poema convencional de l'època parlant del clar de lluna...

A continuació fa el dibuix d'una rodona, buida per dins, amb les sigles: 'bub' i 'gub' i al centre de la rodona posa tres vegades les mateixes sigles, tot emmarcat amb unes línies d'escriptura convencional. Al final de la pàgina hi afegeix dues línies amb els mots 'Bub' 'Gub' escrits en ondulacions.

Joan Salvat Papasseit vol esgotar totes les possibilitats i maneres de fer d'una escriptura lliure, però ho fa situant-se en el punt en què el lector entén que és una elecció per convicció, m'explicaré: ell està dient que sap fer un poema convencional i que no es que no en sàpiga de fer-lo, sinó que ha escollit la manera lliure i per convicció el fa d'aquesta manera. Per altra part, la composició general del poema resulta ser molt atractiva i tenir una gran força visual pel lector. Els mots 'Bub-Gub' semblen sortir de dins la rodona, que sembla tenir veu. El so d'aquests mots apareix molt més evident que si fos escrit de manera convencional. En general, el poema resulta ser més una imatge visual, que una imatge escrita.

3. 2. 2. El primer manifest català

Joan Salvat- Papasseit, publica els seus poemes, manifestos i articles a les revistes que crea, vegeu la imatge.



* Imatge 96: Revista "Un enemigo del Poble" on hi publica els seus poemes Joan Salvat Papasseit. www.bibliotecavirtual.com/cervantes. *Xarxa Vives d'Universitats*. Consulta 14 d'octubre de 2015

A la imatge 9: és el *Full de Subversió Espiritual*. Revista *Un enemigo del Poble*, que neix el 1917 sota la redacció en cap de Joan Salvat Papasseit. Ell és portantveu d'un pensament renovador i social. En la publicació, junt amb textos i alguns dels primers poemes d'avantguarda d'aquest escriptor, cal fixar-nos amb les aportacions d'intel·lectuals i d'artistes de l'època, com Joaquim Torres-Garcia i Josep Maria de Sucre.

Retrocedint en el temps i paral·lelament a les edicions de les revistes (i des del 1918 fins al 1951), cal tenir en compte els fets culturals succeïts a Espanya, que formen un sol cos amb el que estem descrivint, i que com a tendència o període ultraista van tenir un únic representant, que fou Gabriel Alomar. Aquest participà d'altres tendències d'avantguarda. L'Ultraisme espanyol format per un grup d'artistes que fan les seves tertúlies al Cafè Colonial de París i s'enfronta també al Modernisme.

Tornant al temps actual, si se'ns permet, podem veure el paral·lelisme entre l'actitud contracultural que inunda les tertúlies dels polipoetes barcelonins dels 1990-2000, contra la societat burgesa del moment, en paral·lel a les reunions del Cafè Colonial de París. Els ultraistes, com els polipoetes barcelonins, fan desaparèixer la rima en els seus versos i queda palesa una pretesa fusió entre la pintura o el disseny gràfic i la poesia en tot el que fan.

Es tracta d'un grup influït anteriorment pel Cubisme, però les seves troballes més notables pertanyen al camp del que parlem (l'Ultraisme o Hiperrealisme a Espanya). El 1923 sorgeix a Sabadell un grup format pels artistes Joan Olivé, Francesc Tratal i "Armand Obiols" (pseudònim de Joan Prats). La seva activitat comença amb actes provocatius clàssics de l'avantguarda, encara que amb un marcat caràcter humorístic, que en el 1925 pren postures culturalistes, independents, originals i crítiques, a la vegada.



* Imatge 97: Portada del número 4 de la revista d'Art *Arc-Voltaic*, editada el febrer de 1919 a Barcelona. Consulta: 17 de maig de 2016 a les 12 hores

A la imatge 10 de la revista *Arc-Voltaic* de Joan Salvat Papasseit i Joan Obiols, en lletres tipogràfiques hi diu: "Formes en emoció i evolució i Vibracionisme de idees, Poemes en ondes Hertziennes".

3. 2. 3. Revista *Amics de les Arts* (1926-1930). Sitges

En la Història de Barcelona –que s'estén a 4000 anys, des de finals del Neolític–, Carles VIII de França signa el Tractat de Barcelona, que faria que aquesta recuperés el Rosselló, entre d'altres... El 1920 sorgeix el Surrealisme a Catalunya –vingut de França– i dóna com a fills a Joan Miró i Salvador Dalí.

Als anys 1926-1930 la revista catalana *Amics de les arts* de Sitges publica textos influïts pel Surrealisme que ve de França. Editada a Sitges entre 1926 i 1929, dirigida per Josep Carbonell i Gené, comptava entre els seus col·laboradors amb Sebastià Guasch i Salvador Dalí. Aquest és citat en diversos textos de la revista i, per això, Giovanni Fontana ens ho comenta a viva veu, en entrevista filmada per aquesta tesi. Giovanni Fontana declara la influència del Surrealisme de Dalí en el sorgiment de les Avantguardes Epigenètiques de la Poesia Visual-visiva i Verbal italiana, de la qual parlarem en el capítol de la transcripció de l'entrevista a Giovanni Fontana i al seu perfil.

Un altre revista catalana que es publicà a Vilafranca del Penedès i que va contribuir a la difusió del Surrealisme va ser *Hèlix* (1929 al 1930), dirigida per Joan Ramón Masoliver. El 1928 es publicà a la mateixa revista *Hèlix* el *Manifest groc*, signat pels pintors Salvador Dalí, Sebastià Guasch i Lluís Montanyà. El 1929 apareix el seu primer i últim número *Fulls Grocs*. Durant tot aquest temps encara sura l'Ultraisme i el Futurisme que durant els anys 1929 i 1931 brilla a Mallorca, sobretot durant el 1929. Vegem la portada d'un número de la revista *Hèlix*:



Imatge 98: Revista *Hèlix*: Document ressenyat per Joan Torrent el 1966 al departament de premsa catalana a Barcelona, que pertany a l'Editorial Bruguera i que s'arxiva a la Biblioteca de Catalunya. Consulta: 17 de maig de 2016 a les 12: 10 hores

El número 9 de la revista s'edita el febrer de 1929. Consta de vuit pàgines a quatre columnes en format de 300 x 270 mm, impreses per Claret. La revista literària és mensual. Les seves imatges són de Joan Miró i Rafael Barradas. Van sortir-ne vint números. Hi publiquen Antoni Ganteny, Pere Viles, Josep Solanes, Agustí Carreres, Mario Verdaguer, Antoni Permanyer, Rodolf Llorens, Joan Ramon Masoliver, entre d'altres.

3. 2. 4. Joan Brossa al Dau al Set (1948-1951)

Dau al Set va ser un grup artístic català d'avantguarda a Barcelona, que el 1948 crea una revista amb el mateix nom inspirada en treballs de Max Ernst, Paul Klee i Joan Miró. La fundà Joan Brossa, que va ser també qui va crear el grup. Estava composta pel filòsof i crític d'art Arnau Puig, els pintors Joan Ponç, Antoni Tàpies, Modest Cuixart i Joan Josep Tharrats. Aquest últim era l'impressor de la revista i també el menys cohesionat amb la resta en l'àmbit conceptual i de criteri, (tal com moltes vegades explicava el seu galerista Salvador Riera de la Galeria Dau al Set de Barcelona).

Sembla ser que els "codis" essencials de la descomposició i sostracció de les formes pictòriques de Joan Josep Tharrats eren encara fets amb unes premisses més anteriors a les avantguardes més revolucionaries, que es plantejaven els seus companys. Al cap de poc temps se'ls va afegir Eduardo Cirlot.

La revista es considera la primera i més important manifestació de l'avantguardisme català i espanyol de postguerra. Es tracta d'un grup que es mou entre el Surrealisme, el Dadaisme i l'Existencialisme. El crític i filòsof Arnau Puig (1985-1990) fa diverses conferències a l'antiga Galeria Dau al Set del carrer Consell de Cent de la nostra ciutat, per explicar la història del grup. Per aquest mateix motiu publica paral·lelament un article el maig de l'any 1991 al número 0 de la Revista *L'informatiu d'Art* (citació 5), que coordina Maria Montse Riu anomenat: "*Actitud, conducta i reflexió en el fet Dau al Set*". En aquest text queda clara l'actitud cultural, la conducta humana i el posicionament intel·lectual, que com a grup, van moure els fets que van fer desenvolupar la revista.

3. 2. 4. 1. Arnau Puig i el Dau al Set

Arnau Puig, en primera persona i de manera inèdita, ens diu sobre l'esperit que va impulsar el grup Dau al Set, a *L'informatiu d'Art*:

"Es tractava d'un grup cohesionat i a la vegada caòtic, on cadascú anava i es movia en pro de les seves dèries, objectius i finalitats. Les nostres disputes i les nostres controvèrsies eren el que ens unia i el que motivà que les concretéssim en les pàgines d'una publicació...

cadascú ha seguit el seu camí. Fa poc, entre els dos artistes que sembla que sempre han anat més junts: l'Antoni Tàpies i en Joan Brossa, aquest darrer encara recordava que, quan fan conjuntament una casa, la fan anar cadascú pel seu camí i que és, només, al final quan ja tot és enllestit, que posen les tasques llurs l'una al costat de l'altra, essent l'únic lligam l'edició o el marc en el que són ofertes públicament." (Citació 6).

Arnau Puig en aquest paràgraf ens vol dir que es tractava sobretot d'un grup humà, amb les seves característiques especials, com tots els grups. Però que va ser aquesta cohesió precisament el que va fer que es publicués la revista. També ens fa pensar en el fet que moltes vegades, encara que les persones semblin que porten diferents camins, és aquesta diversitat el que les fa treballar juntes amb un únic projecte. I per fer entendre aquesta manera de veure les coses cita unes paraules de Joan Brossa al respecte –en metàfora– parlant de la construcció d'una casa...

3. 2. 4. 2. La revista *Dau al Set*

La revista *Dau al Set* tingué, no cal recordar-ho, un paper determinant en la difusió de la Poesia Experimental i Visual Catalana de Brossa, però també en la gestació del germen del que seria el procés de naixement de la generació de creadors de la Polipoesia Experimental Catalana de Xavier Sabater, com anirem veient. En el següent fragment, Arnau Puig explica com era la revista:

"És una publicació desigual, pobra i luxosa ensems, banal i vulgar en uns números i extremadament creativa en altres. Els precaris mitjans amb què fou elaborada no justifiquen res d'això, perquè si sempre les possibilitats de fer una cosa són coercitives la creativitat sap anar sempre més enllà de les realitats materials i amb un tros de paper, un guix i quatre cordills es pot crear un món inèdit. El que cal és imaginació, empena, reflexió, voluntat i treball. I d'això tots n'hem continuat tenint. A mi, personalment, el contingut dels números de *Dau al Set* no m'han plagut mai i molt menys ara que, amb la reproducció de l'edició de butxaca, sembla un article de bombonera, exactament el contrari de l'esperit que ens impulsava. Això és el que reafirma l'asseveració amb què he començat aquestes ratlles, dient que *Dau al set* no fou una revista sinó una actitud, un comportament i una reflexió, les realitats de la qual cal cercar en cadascun dels components del grup i en el moment en què tots coincidirem en marxar, uns instants, per un mateix camí." (citació 7)

Arnau Puig en aquestes lletres ens parla de l'essència del grup. Del que els unia. O del que va fer que existís. En definitiva, una de les seves realitats va ser la seva varietat i diversitat dels seus components. Però sobretot la capacitat de reflexió, imaginació, voluntat i treball que tenien tots. A grans trets, tot això i l'actitud de precarietat que respirava la revista van ser els motius més importants perquè fos viable.

Per tots aquests motius la revista es pot dir que va ser la coincidència en un instant de les seves vides de diferents personatges que respiraven junts una mateixa actitud. Sembla que el més important no era la revista, sinó aquesta fusió dels personatges. Aquest escrit d'Arnau Puig és inèdit només per l'*Informatiu d'Art*, que era una revista que vaig coordinar jo mateixa.

Aquesta revista –en la qual va sortir publicat aquest article: *l'Informatiu d'Art*– es compon d'una portada i quinze fulls a dues cares amb textos i fotografies. La intenció de la revista era informar de tots els esdeveniments artístics de Barcelona (1991), sobretot de les activitats a les galeries d'art. Se'n van editar tres números.

La coordinació dels escriptors i dels articles publicats la va fer Maria Montse Riu. Hi van escriure: Maria Lluïsa Borràs, Arnau Puig, Alex Susanna, José Corredor Matheos, Francesc Miralles, Josep Maria Cadena, Ignasi Riera, entre d'altres. Com sigui que en aquells moments Arnau Puig realitzava un seguit de conferències a la Galeria Salvador Riera de Barcelona, per explicar tots els detalls del grup *Dau al Set*, ens vam veure i vam parlar de la revista. Per això es va avenir a fer-ne un escrit ("estudi-resum") del que va ser el grup *Dau al Set* (en primera persona), especial, inèdit i per aquell article en concret per a la revista.

3. 2. 4. 3. Els personatges del Dau al Set

Sobre els personatges que van integrar el grup "Dau al Set", Arnau Puig ens diu, per exemple sobre, l'obra d'alguns dels seus components: (Citació 8)

"I puig que hem començat a posar noms, anem, de mica en mica, mencionant el dels altres que conformen el grup. En Modest Cuixart, la trajectòria del qual és absolutament individual i menada sota la seva exclusiva responsabilitat sense que ningú de la resta s'hi senti identificat; el seu canvi de lirisme, de la màgica –poètica inicial, al dramàtic expressiu actual-, és d'ell, només, i ell és qui l'ha assumit, en funció de la seva pròpia progressió "social–mental". En Joan Ponç que de vell antuvi visqué amb els seus fantasmes visceral, ultrapersonals i intransferibles i perquè el rossegaven amb perill de la pròpia existència decidí sotmetre'ls a..." (citació 9)

En aquest fragment de text les descripcions d'Arnau Puig ens fan veure realment com era cadascun dels components. Els que coneixem la vida de Modest Cuixart entenem aquestes ratlles molt millor. És veritat que la seva trajectòria va ser la més individual de totes i que va tenir molts daltabaixos a la seva vida.

Els fantasmes als quals es refereix Arnau Puig són els límits que va traspasar en diferents aspectes i que van posar en perill la seva vida. Arnau Puig segueix en l'anàlisi dels autors, dient de Joan Brossa i Antony Tàpies unes paraules molt analítiques de la seva forma de crear:

"En Joan Brossa veia, i veu, només les coses petites, senzilles, singulars del món, escapant-se-li sempre els conceptes i les idees generals, que es despenien del que ell manipulava, però als que ell no va aconseguir mai d'enquibir-hi els conceptes. L'Antoni Tàpies, al contrari, és un cercador de transcendències que no troba la manera de dir-les en concret, i utilitza només els suggeriments per a justificar que la incoherència ha anat a cercar els arguments relacionats en les filosofies orientals." (citació 10)

Arnau Puig descriu la manera de crear de Joan Brossa de manera inèdita i com mai ho ha fet ningú, perquè ens fa veure que només veu les coses petites d'aquesta vida que són més singulars i les engrandeix per poder escapar-se del general.

El contrast amb Antony Tàpies vist per Arnau Puig és impressionant, perquè li atribueix aspectes transcendents... Explicaré la meua trobada personal amb Joan Brossa, perquè crec que complementa el perfil d'Arnau Puig. És com un exemple pràctic del que descriu Arnau Puig.

El dia que vaig conèixer al poeta Joan Brossa "acabat de mudar" al seu nou pis d'Horta Guinardó s'asseia al balancí de casa seva i suportava a les seves mans una lletra de fusta, gruixuda d'uns 20 cm. de llargada i 1,5 de gruix, aproximadament. La movia mentre parlava. Em va mostrar els paquets que no obria mai, per mantenir la incògnita de no saber el que hi hauria dins.

Em va demanar que li recuperés uns diaris, lligats en un cordill que li havien llençat i que li van provocar una gran il·lusió en veure'ls de nou quan els hi vaig recuperar. Per recuperar-los, vaig haver de baixar al carrer i, com que eren al fons d'un contenidor buit, vaig haver d'entrar dins, per poder agafar-los. Aquest fet va provocar que a partir d'aquell dia ens vam fer molt amics.

Cal matisar que el color del vestit que duia jo, era "vermell" (i que la tonalitat del vestit s'assemblava al color de la sang). La gran capsa contenidora era de color verd. Per tot plegat, em va semblar que vivia una experiència visual surrealista. Està clar que Joan Brossa volia augmentar l'atenció en la lletra "A", en aquella entrevista. La resta podia ser casualitat o simplement una manera de funcionar surrealista del poeta.



* Imatge 99: Es tracta d'un gravat de Modest Cuixart, publicat a la pàgina 15 de la revista *L'Informatiu 'Art*, (Col·lecció particular) de la qual només es van publicar tres números, l'any 1991. D. L.: B-19686-91 (Edició en paper, servada a l'arxiu d'aquesta tesi, per M. R.)

El gravat de Modest Cuixart a "tota plana" (imatge superior), escollit per Arnau Puig per ser publicat a la revista *L'Informatiu d'Art* (junt amb el text que hem comentat), és una mostra del format que tenia la revista *Dau al Set*. En aquest gravat hi ha, altres aspectes per observar: Modest Cuixart hi fa palès tot el Surrealisme de Miró amb els seus estels. I el món de la numerologia de J. V. Foix. Són moments en què aquest últim aconsella *Joan Brosa i Cuervo* posar un altra "s" al seu nom i transformar-lo en el nom de "*Brossa*" que és el que coneixem. D'igual forma, si observem la lletra "A" que tant ha utilitzat en aquests anys Joan Brosa, com a símbol de la seva obra, també hi és al gravat de Modest Cuixart. Perquè els dos pertanyien amb un grup d'artistes en què els "codis" eren moltes vegades els mateixos. Tots aquests aspectes del gravat de Modest Cuixart responen als ideals del grup.

Cal pensar que la revista *Dau al Set*, amb tota seguretat no s'hauria produït si en el nostre ambient s'hi hagués mantingut la continuïtat d'avantguarda que caracteritza els anys de la guerra civil. El fre i posterior triomf del franquisme ens impulsà a tots a cercar possibilitats expressives i representatives que, per iniciar una ruptura, foren més creadores que les pròpies d'una continuïtat.

Així doncs, les imatges de la revista *Dau al Set* i de *L'Avantguarda Catalana* dels moments sorgeixen del fet que, com que el Franquisme s'allarga, impulsa els artistes a ser més creatius. I en aquest sentit, extrapolant en el temps i encara que els joves polipoetes barcelonins no viuen el Franquisme, s'encomanen d'aquesta manera de pensar sobre la justícia i l'equitat que els va caracteritzar en tot moment, perquè se la fan seva, acostant-se a les parts de la societat que més ho necessiten. I des d'aquesta societat necessitada de justícia i pau, creen la seva pròpia Polipoesia barcelonina de la mà de Joan Brosa, que conviden als seus esdeveniments per fer-lo partícip del que ells també viuen.

3. 2. 4. 4. Controvèrsies entre els poetes de grup Dau al Set

Citar aquests fragments de l'article que va fer l'Arnau Puig especialment per a la revista *L'Informatiu d'Art* i que expliquen l'actitud i conducta dels components de Dau al Set per un dels seus membres en primera persona, el mateix Arnau Puig, ens apropa a fer una valoració de quines qüestions han conservat, els joves polipoetes barcelonins que ens ocupen, del que va ser el grup *Dau al Set*. Sobretot perquè encara (1980-2000) han seguit fent activitats, exposicions i llibres conjunts amb membres del grup, com per exemple exposicions col·lectives en les quals participen, entre d'altres: Antony Tàpies i Joan Brossa, tal com hem anat explicant al perfil de Xavier Sabater. Amb això veiem que el perfil principal dels polipoetes barcelonins estableix un paral·lelisme amb els trets que tenien els components del grup Dau al Set.

Arnau Puig esclareix quins són els "trets" concrets de cadascun dels personatges que van fer que el grup tirés endavant. Trets que, per altra part, són dispersos i diversos, però que tots junts representen un món únic i diferent del que havíem vist fins llavors, i sense el qual la Polipoesia barcelonina tampoc no existiria, perquè encara que aquesta és hereva dels poetes "verb-visuals" italians, ha fos també en la seva actitud i conducta "codis" i aspectes ideològics i visuals que contenen les obres "visuals" dels artistes del Dau al Set. "Codis" que es transformen en polipoètics de Barcelona, entre d'altres coses, perquè contenen, en si mateixos, les conductes reflexives d'aquests cinc autors (artistes i teòrics): Modest Cuixart, Joan Ponç, Joan Brossa, Antony Tàpies i Arnau Puig. Així doncs, de la controvèrsia entre els autors del Dau al Set sorgeix un món nou. I per això la "Polipoesia barcelonina" també és controvertida en el seu plantejament inicial, perquè semblantment sorgeix de molts moviments i de moltes inquietuds unides.

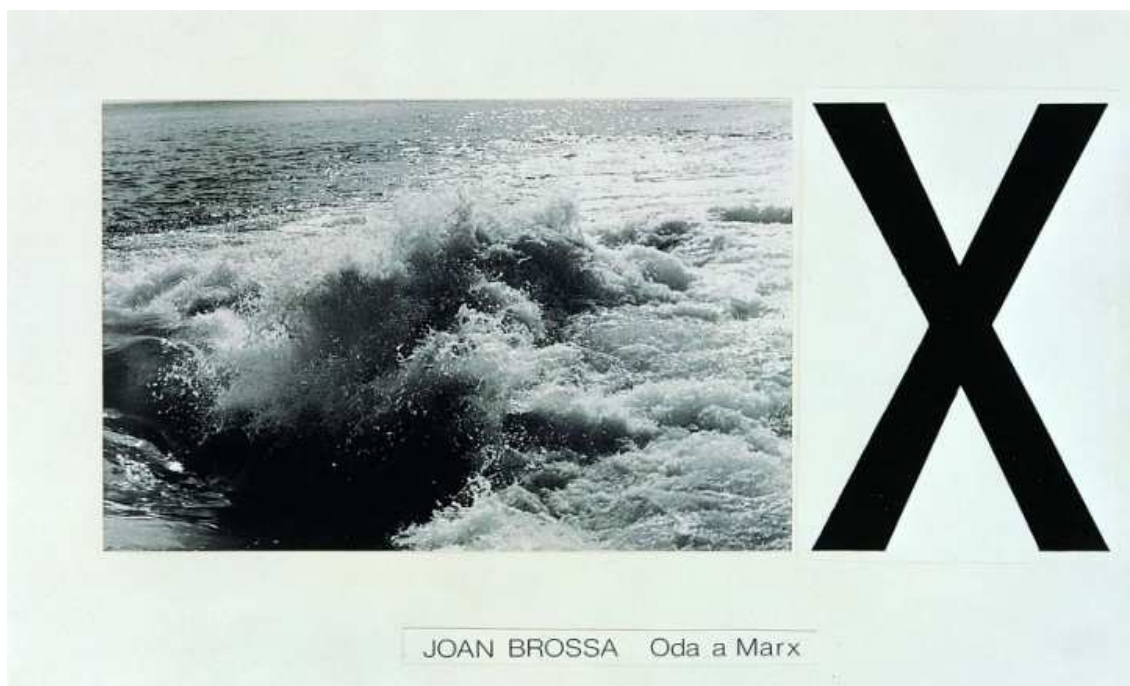
Per tot això, entenem que el motiu pel qual els números de la revista eren tan diferents i creatius no responia a un plantejament de disseny i imatge predeterminat sinó, a unes circumstàncies que van fer que sorgís el projecte de manera surrealista a partir de les discussions sobre els conceptes artístics, viscudes en cada moment de les seves vides. Les diferents visions dels autors sobre l'art, expressades des de cadascun dels seus perfils individuals, que els identificaven, com a persones i com a artistes, van fer d'aquell moment una experiència única. Per posar un exemple d'un altre temps: "es pot dir que la revista *Dau al Set* (si se'm permet) pot ser quelcom, com el llibre Surrealista *Natja* d'André Breton del seu temps", perquè també va sorgir d'uns fets i d'uns moments determinats de la història, de la mateixa manera que la revista de la qual parlem: que també va néixer del que van viure uns artistes a les seves vides.

Joan Brossa (1919-1999)

He pensat repartir en tres temes aquest apartat perquè estan relacionats. El primer tema és el central: Joan Brossa. El segon tema és l'anàlisi d'un poema de Joan Brossa i el tercer és el desenvolupament de l'opinió sobre Joan Brossa d'una de les persones que en l'actualitat ha estudiat més sobre el tema:



* Imatge 100: Joan Brossa. Imatge extreta de la pàg.: <https://www.google.es/search?q=joan+brossa&>



* Imatge 101: Joan Brossa: Oda a Marx: *Fundació Joan Brossa*

3. 2. 4. 5. Fundació Joan Brossa (1999)

Joan Brossa i Felipe Boso tenien, en un principi, plantejaments semblants. Felipe Boso, també marxà a viure fora d'Espanya i això li afavoreix les relacions internacionals, deixa l'espai lliure a Joan Brossa, a la nostra terra.

Grup de Treball és un grup molt heterogeni, de protesta social. El Grup de Joves Pintors, Escultors i Poetes també ho és, però aquest es dedica a fer moltes reunions amb Joan Brossa i Antony Tàpies. Podríem posar de costat un poema objecte de Joan Brossa i un de Felipe Boso i veurem que el de Joan Brossa tendeix cap al detall ampliat de la realitat i en aquest punt l'amplia i la transforma fins a fer un poema visual. Però la imatge no deixa de ser el que era en un principi, encara que transformada. D'altre manera la imatge de Felipe Boso pot ser més concreta perquè hi podem veure dues lletres unides, tal qual.

Joan Brossa va ser un personatge clau dins el grup Dau al Set, i continua sent clau per a la continuïtat que representaria uns anys més tard i al llarg de tota la trajectòria de la Poesia Visual Catalana, continuïtat que arriba fins a la creació del moviment polipoètic barceloní, amb els components del qual hi exposa obra seva.

A banda de la seva producció literària, la producció visual de Joan Brossa es va poder veure en nombroses exposicions i retrospectives com la de la Fundació Miró de Barcelona (1994) i la de l'Institut Valencià d'Art Modern (1997). En l'àmbit internacional, cal remarcar la presència de Joan Brossa a *L'Art'20* de Basilea (1989), a les Biennals de São Paulo (1994). I a la de Venècia (1997), l'exposició (1992) a Marsella, a París (1995) i a Kassel (1998), entre d'altres.

Dit això, en aquest apartat aprofundirem amb les intencions del poeta per fer els seus poemes i escrits visuals, coneguts fins a l'estranger. Aquesta manera de fixar-se en els detalls de les coses quotidianes i sobretot del nom amb què les distingim tots normalment, per diferenciar-les de les altres, i perdent el nom propi que les generalitza, per un moment (el moment poètic) fa que Joan Brossa sigui únic en aquest aspecte i d'altres. Aquesta originalitat que mai s'havia donat al món de la poesia i fa que, al meu entendre, neixi la seva obra "avantguardista a Catalunya" i arreu, com a l'obra més important del segle XX.

Anàlisi d'un poema de Joan Brossa: Dotze poemes

Al llibre de bibliòfil de Joan Brossa "*Dotze poemes*" hi diu al primer full:

"*Unes ulleres per llegir*". Aquest és el primer poema dels *Dotze poemes* que va fer inèdits per a la col·lecció Terres d'Or. I també diu al segon full: "*El terreny és humit i es distingeixen les trepitjades d'un cavall*". "*De petits, tots hem jugat amb un imant en forma de ferradura que aixeca plomins i agulles*". En cadascun d'aquests 'versos', el lector visualitza l'objecte, com si el tingué davant seu i n'hi troba un sentit de reflexió." (citació 11):

Quasi es pot sentir l'olor del cavall, en llegir-los. En aquest sentit, els poemes de Joan Brossa publicats al llibre de bibliòfil afavoreixen l'exercici de claredat visual en la imaginació del lector, perquè només s'hi publica un sol poema, de poques paraules, en cada plec de quatre fulls. En haver-hi tan espai blanc del paper, fa que els poemes surin en el full com a pensaments lliures. Aquesta va ser una feina que vam fer conjuntament. També vam treballar amb Joan Brossa l'aspecte de les tipografies, ell volia que fossin tipografies que suressin del full i de lectura "borrosa". Aquest desig em va portar mal de caps i finalment vaig estampar les línies, en un format ondulant sobre paper (fet a mà) amb textures. Perquè el que ell em va donar va ser només un text escrit a màquina (de les antigues) que conservo. Va demanar que l'estampació de les lletres fos "poc clara". M'hi vaig esforçar, però no vaig quedar satisfeta del treball per la falta de nitidesa. No em satisfieia el resultat tan poc clar i encara que el vaig editar, el vaig desar amb un armari. Això va endarrerir la publicació uns anys...

Per altra part, el llibre de Joan Brossa a Terres d'Or satisfà Joan Brossa en la seva estructura que pertany al llibre inèdit en aquells moments: *Passat festes*. Hem va donar els drets d'autor del poema (Maria Montse Riu) per publicar-lo en format de bibliòfil i en una edició reduïda de 25 exemplars. L'estampació en serigrafia del llibre finalitza el dia 1 de gener de 1991, a Barcelona. A Joan Brossa li va interessar el projecte perquè hi hauria poques ratlles de text en cada full i les lletres serien borroses com les meves pintures. Al estar els fulls plegats, el poema arribaria més al públic, per ser visualment d'un format més gran, i per la relació de la mida de la lletra amb les mides del total del full de paper.

El crític Josep Maria Cadena en fa una efemèride, que diu així (fent coincidir la data d'estampació amb el fet polític, especialment pel llibre): "L'1 de gener de 1934, el Parlament de Catalunya elegí Lluís Companys i Jover com a President de la Generalitat per succeir a Francesc Macià, mort dies abans". A l'última part del llibre hi diu: "Dels vint-i-cinc exemplars del llibre, se n'editen vint amb números aràbics i cinc amb romans. La col·lecció completa d'autors catalans es compon de 21 llibres i s'anomena Terres d'Or. Els autors que la componen (entre d'altres) són: Vicente Andrés Estellés, Joan Brossa, J. V. Foix...etc."

La col·lecció va ser presentada en públic a la seu d'Enciclopèdia Catalana, al carrer de Consell de Cent de Barcelona, l'any 1992, pels crítics d'art, escriptors i poetes: Arnau Puig, Alex Susanna, Francesc Miralles, Corredor Matheos, Baltasar Porcel i Josep Maria Cadena. Va ser editat per la galeria d'art: Taller Picasso de Barcelona. Els encarregats de la serigrafia van ser Josep Puig i Albert Reig. Cada llibre té un original fet a mà, especial per a aquesta unitat i està servat en una capsula feta pel taller Tarlatana de Barcelona. A l'actualitat existeix un vídeo del llibre al YouTube, filmat per Maria Montse Riu, que forma part d'una acció poètica sobre el llibre de *Joan Brossa que tenia les lletres "borroses" com ell volia*.

En aquesta acció els poemes de Joan Brossa hi figuren en moviment i, a més a més d'estar estampats (les tipografies) amb lletres "*borroses*", la càmera es mou per donar més moviment, misteri i "poca visibilitat" als poemes, tal com volia el poeta. També, (en la mateixa acció) Maria Montse Riu recita en clau "polipoètica barcelonina" els *Dotze poemes* de Joan Brossa fets especialment pel llibre. El camí per poder veure el vídeo és: "YouTube Xavier Sabater, *performances* Maria Montse Riu."

Ha estat al cap dels anys, que en intentar donar-li una veu "polipoètica barcelonina", i sobretot unes lletres borroses que dins de la Polipoesia barcelonina són possibles, m'he adonat que és un treball digne, tal com ell el volia i que no podia ser d'un altre forma. Aquesta insistència de Joan Brossa en el fet que la impressió de les lletres "no fos clara", sinó "borrosa",

l'he anat entenent amb el temps i també el sentit que té. L'assumpte era profund i simbòlic de l'avantguarda. Significat d'"inacabat", "irracional", "tosc" i "trençat", com ell buscava en moltes de les seves obres, com per exemple la "A" que hi ha al Velòdrom d'Horta que es perfila a l'espai del cel, però que es reflecteix un altra vegada, trençada a terra. Aquesta intenció de trencar les coses és el que a mi m'havia mogut a fer la meua obra pictòrica durant molts anys, (anys 70). I en aquesta Tesi també en volia deixar testimoni. Fer les coses: "inacabades, irracionals, desfetes, tosques, poc clares, insinuades o borroses", tot era el mateix. Un llenguatge visual, una manera de veure les coses i la vida. Tot formava part de la rebel·lia contra una societat benestant, ordenada, perfecte i del "bon gust", contra la que ell i el grup Dau al Set protestaven. Així doncs, aquelles lletres "borroses", poc fetes, tenien el mateix significat que la seva lletra "A" al Velòdrom d'Horta, que també era trençada, sense fer del tot.

Aquestes frases o poemes tan curts, del llibre de bibliòfil de Brossa *Dotze poemes*, però plenes de sentit, publicades com una mostra del sentit senzill, però profundament visual, utilitària, de protesta social i de reflexió, com al que ens té acostumats el poeta, reforça la seva forma de detenir-se en un detall i ampliar-lo. Podem observar les *Escultures-Lletres* a la via pública, situades a la plaça de la Catedral de Barcelona, que volen ser el nom de la nostra ciutat en nomenclatura antiga: *Barcino*. En el fons, Joan Brossa, sempre s'acosta amb un significat, l'amplia i el transforma.

Aquest Joan Brossa (i prou), tal com li va aconsellar J. V. Foix, és el que juga amb les lletres i amb les paraules, més enllà dels objectes, el que és capaç d'inventar-se, en la imaginació del lector, un objecte. Sentit de joc que hereten els polipoetes barcelonins. Surrealisme pur, que dirien alguns. Llengua catalana, uns altres.

Les trobades, al meu estudi, amb Joan Brossa, van ser per parlar sobre el llibre que fariem junts. I és allà, prop de les meves pintures matèriques i "poc fetes" on em va concretar que ell també volia que les seves lletres ho fossin. Si analitzem Joan Brossa, en profunditat, veurem que, en realitat aquest artista surrealista, i la seva forma de funcionar davant d'un fet determinat, l'han heretat els polipoetes barcelonins d'ell, no només en la seva manera de fer poemes, sinó també en el com els seus poemes funcionen entre si.

3. 2. 4. 6. El Joan Brossa de la Polipoesia barcelonina

Joan Brossa, per posar un exemple de la seva manera de funcionar surrealista, ell sabia que jo aniria a casa d'ell a parlar d'un llibre que fariem junts, però cap dels dos sabíem el que passaria a l'entrevista. Ni menys, cap dels dos imaginava que Brossa em demanaria un "favor": que li recuperés un paquet de diaris, que algú havia llençat i que feia poc que havia baixat per l'escala avall. Tampoc ningú no imaginava que, a través meu, el paquet tornaria a pujar per la mateixa escala cap a casa del "Poeta". Em va estar molt agraït tota la vida per aquell fet, com he dit, i el que penso es que els Polipoetes barcelonins fan servir aquesta mena d'improvisació en la seva manera de viure i de fer. Aspecte que adopten com a "sistema" a l'hora d'organitzar els seus esdeveniments o relacionar-s'hi o relacionar-se entre ells.

Així doncs veiem que Joan Brossa era un poeta visual, molt surrealista, com hem pogut constatar a l'exemple anterior. Com se sap, al llarg de la història de les avantguardes artístiques a Catalunya i a Europa, la seva poesia ha tingut un paper determinant. Joan Brossa ha tingut una veu, contundent, molt important, perquè els "poetes" formulen els mètodes i provoquen els "-ismes". Creen les noves maneres de veure el món. La poesia indaga, com hem vist en els exemples anteriors, els límits entre el teatre, la pintura, la literatura i els estils o les maneres d'expressar-se.

Pensem que Joan Brossa va intuir que existiria la Polipoesia barcelonina, perquè ja va fer l'encàrrec l'any 1980 del seu llibre a Maria Montse Riu –que sabia que pintava "borrós"- i el que volia era que les seves paraules convencionals no s'entenguessin. Al cap de tres anys va participar amb Antony Tàpies i Xavier Sabater a l'exposició Barcelona 83, al col·legi d'Arquitectes de la nostra ciutat, per la qual cosa Joan Brossa, encara fa de catalitzador l'any 83 de bona part de la poesia i la Polipoesia barcelonina.

3. 2. 4. 7. Joan Brossa vist per Glòria Bordons

Durant el període (1900-1940) fins al 1975, en què mor el dictador, la Poesia experimental tingué uns lligams molt intensos amb totes les pràctiques artístiques. La Música experimental i l'Acció s'acosten entre si, al llarg dels anys (1960). Glòria Bordons ens diu:

"[...] la continuïtat de la primera poesia escènica de Joan Brossa, el qual tingué un paper decisiu en aquestes noves formes, que d'altra banda es produïren en perfecta sincronia amb d'altres països com els Estats Units o França. Segons Pilar Parcerisas (2008), Joan Brossa va fer de catalitzador de bona part de l'actitud avantguardista en la plàstica catalana, del Dau al Set fins a l'Art Conceptual i als anys setanta. Hi ha històricament un punt d'enllaç molt dolç entre allò que havia estat la represa de l'avantguarda després del Dau al Set i el foment i difusió d'aquesta avantguarda mitjançant el Club 49, amb el que serien les poètiques efímeres conceptuals dels anys setanta." (citació 12)

En aquest fragment, Glòria Bordons ens deixa clar que Joan Brossa va fer d'enllaç entre el que eren les avantguardes del Dau al Set i el que va venir després amb el Club 49. I nosaltres podem dir que Joan Brossa també fa d'enllaç entre el Grup de Joves Pintors, Escultors i Poetes Visuals Catalans i el grup polipoètic barceloní que ens ocupa, perquè amb ell hi fa llibres i participa en diverses exposicions (vegeu detall al perfil de Sabater) amb obres visuals que incorpora a les col·lectives de la Polipoesia barcelonina, que es van fer entre els anys 1970-1995.

I si ens acostem a les pràctiques conceptuals, en el context polític de la dictadura que hi havia en aquells moments, dels anys seixanta, veurem que els fets polítics provoquen cada vegada més que els artistes exposin el seu missatge personal de molt diverses maneres. Hi ha obres aïllades com les que hem citat abans, però no menys interessants, de Joan Brossa que viatgen pel món tipogràfic, o pel món visual, com per exemple en el cas similar del fenomen anàleg de José Luis Castillejo: del grup Zaj (citat per Glòria Bordons al mateix text). Glòria Bordons cita també en diversos textos a Carles Hac Mor, que declara:

"Els anys seixanta, per diverses raons, vaig tornar a Barcelona. Portava una carta de recomanació del pintor canari Manolo Millares per a en Joan Brossa. En Walter Marchetti i jo vam anar a veure en Joan Brossa, que ens va rebre meravellosament bé, va llegir la carta i va dir: 'Ara mateix us presentaré en Joan Prats!'. És el secretari del Club 49 i és la persona que us pot donar un cop de mà. I vam conèixer en Joan Prats, i gràcies a ell va sorgir el primer concert que vam fer en Walter Marchetti i jo, a dos pianos, a l'estudi de Ràdio Barcelona. I a partir d'aquest primer concert -que va tenir un bon ressò entre certa gent, com ara en Casadevall, en Gomis i d'altres- ens van proposar a tots dos d'organitzar un Petit Festival de Música Contemporània, i se'ns va ocórrer de fer Música Oberta. Ens en vam ocupar durant gairebé un any. Va arribar un moment, però, que ens en vam anar a Madrid: la nostra situació econòmica a Barcelona era molt precària. A en Joan Prats li va saber molt de greu que ens n' anéssim." (citació 12.1.)

En aquest text Carles Hac Mor explica quina era la seva situació i les seves relacions amb Club 49, Joan Prats i Joan Brossa. I quins eren els seus ideals de Música Oberta... O els Festivals de Música Contemporània...etc. Però el més evident es que hi havia una adrenalina aconseguida en la manera de viure la vida entre tots. Hi havia projectes i relacions... Es tracta d'un text que exposa, com en un aparador, tal com eren aquests personatges en aquells moments.

3. 3. MANIFESTOS CATALANS

He pensat repartir en tres temes aquest apartat de comentaris dels manifestos, perquè penso que cadascun va ser un pas més endavant dins la Poesia Catalana. Joan Salvat Papasseit ens recorda a Filippo Tommaso Marinetti amb la velocitat i la lluita. I el *Manifest groc* ens recorda les mancances de la societat del moment. Aquests tres manifestos, que he tingut el goig de separar-los de la resta de "manifestos futuristes, surrealistes i dadaistes", hi són perquè representen el pensament dels nostres poetes d'avantguarda catalans (1919-1928). En ells s'hi reflecteix la manera de funcionar dels artistes catalans, en crear les seves obres. Aquest

funcionament també s'evidencia en el posterior desenvolupament de la Polipoesia de Barcelona.

Es tracta de tres nuclis de pensament que es fusionen junts i en un sol bloc, i que podem anomenar "la poesia d'avantguarda catalana", que ha esdevingut més tard. Cal no perdre de vista que són manifestos originals fets per pintors i poetes, indistintament. Per això, pel cas de l'estudi de la Polipoesia barcelonina que ens ocupa, he volgut fer-ne una abstracció i una reflexió i comparança, entre ells, i amb aquesta.

Em refereixo a les idees de contracultura, valentia, sinceritat, i recerca de qualitat en l'obra d'art. Amb això veiem que ells (els autors dels manifestos) han estat també un punt de continuïtat entre el que eren les avantguardes futuristes, surrealistes i dadaistes fins arribar a la nostra Polipoesia barcelonina. Sobretot en el sentit amb el que estan fets, així com en el seu contingut.

3. 3. 1. *Concepte de poeta* (1919). Joan Salvat Papasseit

Al Manifest "*Concepte de poeta*", ens diu així:

"L'eurítmia és en la dansa, diversa i provocadora d'immutables destins. I una filosofia pot ésser establerta per mercè de la dansa". (citació 13)

En aquest fragment Joan Salvat Papasseit posa la dansa com a simbologia i ens diu que a través d'ella podem expressar la filosofia de manera surrealista. Ens parla que la filosofia s'ha d'expressar a través de la dansa. Joan Salvat Papasseit, sense excloure la pròpia dansa com a tal, l'anomena com a metàfora per explicar com s'ha de "navegar" per les diferents arts i disciplines per poder manifestar el que es vol: "dansant". Així doncs ens parla d'una nova filosofia que:

"s'ha d'expressar a través de la dansa", de la vocació del poeta com a home entusiasta, "valent i ple de foc de Déu. Diu que el poeta és un endevinador i que el mal no ha existit mai perquè el poeta, "del mal, en sap extreure el bé". Compara Nietzsche amb Crist i Napoleó amb Sant Francesc. I finalment parla de la manifestació gràfica que el poeta viu com a un fet de "manifestació del pensament crític i de sinceritat vers uns ideals". (citació 13. 1)

Joan Salvat Papasseit deixa clar quin és el concepte que cal tenir, segons ell, de poeta i ens explica el perquè i ens diu :

"Per a ésser Poeta caldrà primerament el desig de lluitar. Quelcom més que no això: la vocació mateixa. Nosaltres, per exemple, tenim ciselladors meravellosos emperò inútilment hem cercat el Poeta: aquest de més avall creu en Déu i no és místic, refusa un plebiscit perquè no s'acompanya dels vils trenta diners; aquest altre no hi creu, ni en déus ni en plebiscits -ja s'acosta el Poeta, però no és guerrer i tem judicar dels homes arrengrerats per tal que són prudents. El Poeta serà, doncs, l'home entusiasta." (citació 13. 2)

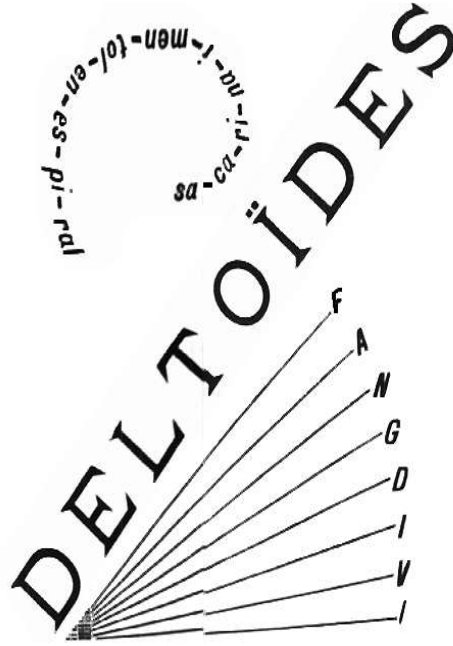
En aquesta cita Joan Salvat Papasseit parla del poeta comparant-lo amb un cisellador, el que vol dir: "un obrer de la poesia", entenem. I més avall, en el mateix manifest diu:

"*El ritme d'una Vida - una de meditació i solitud, una acció de profeta.*" I encara més, continua: "Dir Poeta vol dir exulta-me'n, sentir goig en copsar el bé de la blasfèmia". (citació 13. 3)

Aquí ens diu quelcom que practiquen els polipoetes catalans actuals, que és la blasfèmia ben emprada, en algunes ocasions i amb bona intenció o per donar força amb alguna afirmació. I diu:

"La manifestació, gràfica, àdhuc moral, què el Poeta viu és la sinceritat. El Poeta es mou sol entre les multituds i és una meravella de la seva època per tal que és sincer. En el clos del seu puny, que no es jeu mai, té el 'pervindre' de tot. Perquè el Poeta és veu." (citació 13. 4)

Quelcom que els polipoetes barcelonins fan i és que tot el que expressen gràficament és sincer i sentit. També comenta Joan Salvat Papasseit que el poeta és el portantveu de les notícies que es vulguin fer conèixer.



* Imatge 102: Poema -cal·ligrama de Josep Maria Junoy *Deltoïdes*. Editat al número 1 de la revista *Trossos* l'any 1917

En aquest sentit i tornant a La Papa de Xavier Sabater, veiem que gran part del que proposa Joan Salvat Papasseit sobre el "Ser Poeta" també ho proposen els polipoetes barcelonins des de fa anys, perquè, com ell, exposen que cal ser entusiastes, valents, audaços i lluitadors...per ser poetes.

3. 3. 2. *Contra els poetes en minúscula* (1920)

En aquest segon manifest Joan Salvat Papasseit es reafirma amb el que va dir al primer, se sent molt enfadat per la mediocritat catalana de la poesia imperant, també a l'Estat espanyol. Explica que hi ha un buit a Catalunya i que només se sent orgullós d'un poeta, que és Joan Maragall (1860-1911). Anomena les virtuts que ha de tenir un poeta: sobretot la independència i la capacitat de fer poesia en una sola ratlla, però que ha de ser veritable. Parla de Filippo Tommaso Marinetti com al "monstre de foc i canons". I es pregunta si lliurarem a Catalunya amb la "força dels remes". Invita els poetes a ser immortals i "futurs", a cantar l'avui. Els invita a no tancar-se dins la tècnica i els diners. A viure el present i a viure de nou. Parla Joan Salvat Papasseit :

"[...] el demà és més bell que el present. I si voleu rimar, podeu rimar, però sigueu poetes, poetes amb majúscula: altius, valents, heroics i sobretot sincers." (Citació 14)".

Joan Salvat Papasseit estudia Filippo Tommaso Marinetti i s'imagina el seu futur sense amoïnar-se de les rimes dels seus versos. I en aquest sentit, i tornant al present, podem dir que el polipoeta barceloní també és altiu, valent, heroic i sobretot sincer, tal com proclama el seu mestre Joan Salvat Papasseit.

3. 3. 3. *Manifest groc* (1928) Salvador Dalí, Lluís Montanyà, Sebastià Guasch, (Primer manifest català futurista)

Es tracta d'un manifest publicat a la revista *Hèlix* l'any 1930 i que signen: Salvador Dalí, Sebastià Gasch i Lluís Montanyà entre d'altres. Es tracta d'una posició moral i surrealista a la

vegada. El manifest està escrit i organitzat en clau de cal·ligrama. Cal fixar-nos en que la repetició d'algunes paraules com: "Hem eliminat", "ens limitem", "el maquinisme", "denunciem"...està feta intencionalment. Són repeticions que trenquen amb el llenguatge convencional. Representen el posicionament contracultural i de protesta social (un atac) dels seus autors vers la intel·lectualitat catalana d'aquell moment. En el primer apartat, els artistes exposen tot el que volen eliminar, que són aspectes clàssics com la lírica, la literatura, l'argumentació, la filosofia... Al manifest, els artistes també fan notar que:

"Del present manifest hem eliminat tota cortesia en la nostra actitud. Inútil qualsevol discussió amb els actuals representants de l'actual cultura catalana, negativa artísticament per bé que eficaç en altres ordres." (citació 15)

Al manifest hi llegim que hi ha teatre, concerts, cinema, boxa, música de jazz, dansa, jocs a les platges, crítica orientadora i ciència en activitat. Però que per part del públic hi ha: "una orella immòbil." (citació 15. 1.)

El Manifest es refereix al fet que la gent no escolta ni s'interessa pel verdader Art. Ells pensen que el motiu és que la cultura que s'ofereix en els moments és inservible i que la que és bona ningú no la llegeix ni l'escolta. El Manifest denuncia la joventut perquè no és capaç de fer un obra bona, perquè té por dels nous fets del futur; que els joves pretenen fer la mateixa pintura que els seus avis. Que volen l'art decoratiu i la poesia de Joan Maragall (1860-1911). El Manifest reclama dels grans artistes del moment l'atenció en tots aquests temes. Hi li ho demanen (suport) a Giorgio De Chirico, Joan Miró, Constantin Brancusi, Le Corbusier, Paul Eluard, Federico Garcia Lorca i a André Breton, entre d'altres.

3. 4. LA POLIPOESIA I ELS MANIFESTOS POLIPOÈTICS (COMPARATIVA)

En aquest apartat hem decidit repartir el tema en set parts: primer per poder fer un comentari de la Polipoesia barcelonina, respecte dels manifestos que és el tema que ens ocupa. En segon lloc, des del punt de vista dels ideals morals. En tercer lloc: comentar l'opinió de Salvador Dalí des del Surrealisme (que també practiquen els polipoetes barcelonins quaranta anys més tard).

En quart lloc, parlar de la dansa (modalitat que inclou la Polipoesia barcelonina en diverses performances), en cinquè lloc de la música jazz, (que ens recorda la forma d'organització improvisada que practiquen els polipoetes barcelonins a La Papa). En sisè lloc, una reflexió de quin paper va tenir J. V. Foix en la Poesia barcelonina. I en últim lloc parlar de la poesia "verbal-visiva i de la veu".

Tots aquests comentaris es fan respecte de la Polipoesia barcelonina, perquè és el tema que ens ocupa en aquesta tesi i ens interessa estudiar les similituds i els paral·lelismes entre ambdós temes: la Polipoesia barcelonina i els Manifestos catalans.

3. 4. 1. Els manifestos comparats amb la Polipoesia barcelonina

Pel tema que ens ocupa, la Polipoesia barcelonina és un corrent artístic que es mou entre la imatge visual i el so, però que inclou totes les disciplines, inclosa la poesia visual i les noves tecnologies. Està influïda pel Futurisme i el Surrealisme, encara que alguns "sense-tents" amb els qual estan expressades diverses idees també podrien ser Dadà.

Aquestes tendències o estils es veuen reflectits també en els tres Manifestos catalans que hem presentat. Es tracta de Manifestos de l'època, però que els polipoetes de Barcelona fan seus, extrapolant els continguts, en el temps i transformant els seus conceptes.

En aquests Manifestos es van implicar en la seva realització un grup d'artistes visuals (pintors) i un poeta. Si comencem pel *Manifest groc*, que és el més recent, i en el qual està implicada més gent, veiem que la disposició i repetició de les tipografies i les paraules de la composició visual del mateix es van ordenar en una clau que pot recordar els poemes escrits per Xavier Sabater, Bartolomé Ferrando o qualsevol altre "polipoeta de Barcelona" o de La Papa de Xavier Sabater. (Vegeu les imatges dels poemes, al capítol: "Perfil de Sabater").

3. 4. 2. Els ideals morals dels manifestos

Els poetes, com per exemple Joan Salvat-Papasseit, en els seus manifestos, exposaven les seves idees i les seves inquietuds, així mateix els seus ideals morals quedaven en evidència, en aquestes expressions del seu intel·lecte i del seu pensament. En el cas de Joan Salvat Papasseit (1894-1924), els seus ideals morals van quedar expressats en la seva poesia, perquè eren molt sincers. Vull dir que no va tenir temps de plantejar-se molts d'ideals amb antelació, perquè va morir als 30 anys. Era una poesia directa del que ell pensava.

Tot va ser un "glot" de sinceritat espontània en els seus escrits i poemes... No va tenir temps de planificar res ni de pensar en res semblant; una mostra d'això va ser que la seva edició de les obres completes es va fer molt tard. La seva poesia no va ser aplegada en un volum fins al 1962. D'altra banda, un model important de poeta realista i, de l'altra, el que crida l'atenció és el fet de que un poeta d'aquella categoria no havia sigut publicat ni posat a l'abast del públic per culpa de les circumstàncies -franca hostilitat, persecució, etc.,- imposades per la dictadura franquista (1940).

No era aleshores el moment d'insistir en aquest fet –segurament més important– de cara a la valoració històrica de la poesia de Joan Salvat Papasseit. Eren moments en què la dictadura en qüestió –com a conseqüència del resultat de la guerra civil del 1936-39– no va fer res per publicar la seva obra fins uns quinze anys després de la mort del poeta.

Els seus articles i els seus poemes, tota la seva obra, parteixen de la seva sinceritat. La sinceritat és per ell alhora un punt de partença i una justificació. El lector la sent, d'alguna manera i gairebé sempre, aquest actitud. Hi troba un mòbil en les ganes de canviar el món i de fer-lo millor. Aquestes ganes no són ni un programa ni un afany revolucionari. No passen de ganes, simplement, i, encara, amb el pas dels anys i quan Joan Salvat Papasseit se sent amb la vida assegurada, era d'extracció proletària i mai no va deixar de ser pobre, de fet.

La sinceritat, radicalment, fou el seu únic programa. Ell pensava que els poetes havien de ser altius, valents, heroics, potser pot voler dir que han d'agafar la paraula com una arma; però, en el fons, l'altivesa ve del valor d'haver dit la veritat, cosa que converteix el poeta en un heroi, i això perquè, "sobretot", els poetes han d'esser "sincers".

Ser sincer no ens ha de semblar un mèrit literari, a hores d'ara. Però ho fou, per herència sensible d'altres poetes que ell també va sentir com ells. I ens estem referint a Joan Maragall, que el va influir molt. Joan Salvat Papasseit va ser un home fàcilment comparable en alguns aspectes a Xavier Sabater –si se'm permet el "traspàs" en el temps– perquè es prenia la poesia i l'escriptura seriosament: en primer lloc, segurament, perquè el satisfieia més que res: ell era un home sense estudis –com Xavier Sabater– que havia conegut l'atur i la misèria, i que havia fet moltes feines.

Ell atribuïa les injustícies socials als governs. Per això donava una gran part de culpa a l'estat moral de la societat i/o a una joventut que no reaccionava, que es deixava comprar per una "feina". El seu punt de vista era que els poetes eren capaços de bloquejar i capgirar el "podriment social". Ell no havia dit mai mentides per poder obtenir un bon lloc de treball i passar davant un altre persona. Era un home molt digne i treballador i veia la feina com una festa.

Aquesta moral de l'home que diu el que pensa i que sent la justícia en el seu cos és la mena de moral dels treballadors-artistes de La Papa i la moral dels polipoetes barcelonins, entre els que destaquem –per comparació d'actitud, si se'm permet– Xavier Sabater que en una entrevista filmada exposa també les mateixes premisses. Però, en general tota la Polipoesia de Barcelona recau en aquests "tics" de sinceritat. És una manera de ser i de viure la vida en l'art i la poesia.

3. 4. 3. Salvador Dalí, Lluís Montanyà i Sebastià Gasch al *Manifest groc* (1928)

Salvador Dalí tenia una personalitat espectacular i també revolucionària que queda manifesta al seu *Manifest groc* (1914-1928) –en el que hi escriu junt amb artistes, com Lluís

Montanyà i Sebastià Gasch. Els tres junts van signar un dels manifestos literaris de més impacte en l'avantguardisme català dels anys vint i trenta.

Se'n va dir *Manifest Groc* perquè el color del paper en el que va ser escrit era groc. Salvador Dalí en fou el principal redactor i impulsor, i el text hauria estat encara més punyent si Lluís Montanyà i Sebastià Gasch no l'haguessin convençut de rebaixar-ne el to.

És escrit en un to agressiu i sarcàstic i es caracteritza per denunciar el Noucentisme perquè aquest afirma que els nous corrents avantguardistes estaven lligats al progrés de la tècnica. El Manifest és una burla de la Fundació Bernat Metge, de les obres d'Àngel Guimerà. També desaprova la política de funcionament de l'Orfeó Català, tot defensant l'esport (pels joves), el cinema i les obres de Tristan Tzara, André Breton, Giorgio de Chirico, Le Corbusier, Hans Arp i Constantin Brancusi.

Fou editat i distribuït pels autors mateixos i assolí una gran difusió a Catalunya com a la resta d'Espanya. Fou reproduït a diverses revistes avantguardistes i ferotgement criticat als mitjans culturals catalanistes, especialment per Carles Soldevila. Aquest fet i les circumstàncies polítiques posteriors han provocat que no hagi estat prou conegut.

Salvador Dalí ha estat un artista de l'Empordà que ha estat citat en diversos textos per aquest motiu i específicament en la *Història de la pintura de Figueres (1892-1960)*, i editat per l'Ajuntament de Figueres (2013). Salvador Dalí ha estat un home melancòlic en el seu estat d'esperit i la seva obra, a més a més de surrealista, i la seva obra és del paisatge de l'Empordà.

Encara que la seva rebel·lia no és tan manifesta com la de Joan Salvat Papasseit, al *Manifest groc* queden clares algunes coses com les idees similars a les d'altres artistes com Joan Salvat Papasseit; que són les de no estar d'acord amb la joventut del moment ni amb les poques oportunitats que se li dona.

Per això, aquests artistes especifiquen al seu Manifest que cal donar "cultura" als joves amb el pensament d'estar d'acord i a favor del teatre, el cinema, la música jazz, la pintura i els objectes d'art, voluntats que semblen haver fusionat els polipoetes actuals barcelonins amb les seves performances escèniques, plenes d'objectes. Perquè en aquest aspecte els polipoetes barcelonins argumenten idees similars...

Aquesta moral dels homes que diuen el que pensen en un manifest sembla que –en aquest cas– ha estat influenciada pel jove Joan Salvat Papasseit, perquè aquests artistes del *Manifest groc* també volen canviar el món, però el que proposen són alternatives culturals per als joves i per això es manifesten a favor de la dansa i de la música jazz, entre d'altres...

3. 4. 4. La dansa al *Manifest Groc*

La dansa l'anomenen en el seu *Manifest Groc* els artistes. I també en parla Joan Salvat Papasseit als seus escrits, perquè la dansa és per ser ballada "en escenaris, al carrer o a les platges" –com ens diu també Giovanni Fontana– en el capítol del seu perfil. De totes les arts és la que integra el color, el moviment, el volum i la música del cos, els objectes, el so, el soroll i el gest.

I segurament per tots aquests motius Joan Sebastià Guasch, Lluís Montanyà i Salvador Dalí manifesten al seu *Manifest Groc* que val la pena potenciar aquests aspectes per la joventut. Segurament, el que pensen Sebastià Guasch, Lluís Montanyà i Salvador Dalí és que, si la joventut coneix la dansa, pot ser més feliç i la societat pot millorar.

I en aquest sentit parlen de la dansa com un art que desinhibeix l'actitud de qui la practica i li permet de crear quelcom nou. Arran del que hem comentat de la dansa, val la pena de pensar en unes paraules del malaurat Adriano Spatola sobre la dansa:

"Per això és la que ens serveix, metafòricament, per caminar entre totes les arts." (citació 15)"

Adriano Spatola profunditza en el sentit de la dansa, perquè ens diu que és, de totes les arts, la que serveix –si val la metàfora– per caminar-hi entre elles. I nosaltres veiem que és la que "val per caminar entre les arts" perquè moltes vegades la performance també pot ser una forma de "dansa". Joan Salvat Papasseit al seu manifest, l'anomena per fer-nos entendre que la poesia pot anar més enllà del text escrit. I que amb la dansa podem accedir i evolucionar dins un món nou i màgic que ens pot acostar a la performance.

3. 4. 5. Lluís Montanyà, Sebastià Gasch i Salvador Dalí, la música jazz i la Polipoesia barcelonina

Lluís Montanyà, Sebastià Gasch i Salvador Dalí dediquen al seu *Manifest groc* un apartat important a la música Jazz, sobretot perquè la practiquin els joves. El fet de recomanar aquesta classe de música podríem dir que és una postura davant la societat, sobretot si tenim en compte d'on sorgeix el seu context polític...

En la música Free Jazz hi veiem un context polític i social concret, determinat per les lluites a favor dels drets civils portats endavant per la població negra dels EUA que, de manera progressiva, es van anar radicalitzant en les seves posicions, des de la resistència passiva de Martin Luther King a l'activisme violent dels Black Panthers.

La major part del Jazz de la dècada dels seixanta, en especial el realitzat pels músics negres, va tenir una relació bastant directa amb la radicalització de les posicions polítiques, i de manera particular el Free Jazz. Per això, qualsevol discurs que pretengui explicar aquest moviment musical ha de considerar, necessàriament, el clima social i polític en el qual va sorgir i es va desenvolupar.

La influència d'aquest element contextual va variar segons els intèrprets i tot això va contribuir a una major comprensió del corrent musical que també es va caracteritzar per la seva diversitat i heterogeneïtat. El moviment va començar a caminar als anys quaranta, però no es va donar a conèixer fins als cinquanta.

Fer-se a conèixer va ser perquè els músics demanaven una integració dels nens negres als col·legis o dels adults als transports públics... Luther King proposa marxades de protesta per aquests fets (1963) a Washington per reivindicar la mort d'una nena. Per això la música jazz de l'època no va ser forana al clímax polític i als motius que el desencadenaven.

Els músics de jazz es van implicar en certs cassos i van fer concerts benèfics. D'aquesta manera, el Jazz va ser una expressió del conflicte ideològic que reivindicava el llegat musical d'una raça humana. Aquestes idees es van contraposar als ideals occidentals de la música com a divertiment i com a crematística comercial.

El Free Jazz no és un estil en si mateix, sinó que és una resposta (o resum) de tots els estils de jazz anteriors. En altres paraules, la ruptura en els "pactes" musicals que proposa aquest moviment és una conseqüència directa de la seva oposició al sistema de valors de la societat en la qual viuen els músics (Amèrica).

Aquesta música va tenir uns "trets" propis i va esdevenir un signe del Nacionalisme Afro-cèntric. El resum és que va sorgir com una reacció amb una sèrie de codis i normes estètiques i tradicionals, proposant-ne una transgressió. Aquesta música experimental plantejava unes exigències que passaven per integrar-hi persones que no tenien una formació musical acadèmica i una competència tècnica, com es demanava en d'altres estils...

Es va dubtar que coneguessin els instruments i es va criticar la seva falta d'ordre, disciplina i previsió en les seves propostes experimentals... Els músics van publicar al New Things (que també va ser un moviment nou) les seves idees en el context d'una associació per defensar i difondre les noves idees musicals (1960).

La nova música va tardar en ser visible i no ho va ser fins que va qüestionar el funcionament de la indústria (1964). Aquests grups experimentals van ser activistes socials fins a l'any 2002, en què paradoxalment alguns troben la feina en l'educació musical universitària.

Fins aquí, el *Manifest groc* vol tenir una segona lectura en el moment que ens anomena la música Jazz. La lectura de la rebel·lió dels músics i de les seves noves propostes experimentals. Per això, aquest *Manifest Groc* català pensem que també ha pogut influir a la manera de fer de la Polipoesia barcelonina, perquè ella ha anat assumint i integrant tots aquests aspectes tan vells d'aquesta mena de música que és el jazz. Per això Salvador Dalí (com diu Giovanni Fontana en entrevista filmada) ens parla de la música, al seu *Manifest groc*, però no de qualsevol música, sinó de la música jazz, perquè la música jazz s'organitza des de la improvisació programada en una partitura, tal com ho fa el polipoeta barceloní.

Ampliant aquest concepte d'"improvisació programada o experimental" de la música Jazz i –per comparativa– de l'entonació de les veus dels polipoetes barcelonins, entenem que aquests en la seva intenció més pura el que pretenen és experimentar tal com ho fan els músics de Jazz, perquè aquests polipoetes de Barcelona volen ser entusiastes i valents, amb majúscula, i posen a la pràctica, les idees de recerca més íntimes de cada *ser humà poeta*.

En el moment de recitar, s'acosten a cada home irracional, o a cada ser humà "salvatge" –que tenim tots a dins – per poder entendre l'essència del seu jo o potser per acostar-nos a l'ideal del personatge de l'Emili de Jean Jacques Rousseau: "home salvatge = home bo", tal com també citen (1972) els artistes Lluís Montanyà, Salvador Dalí i Sebastià Guasch, al seu *Manifest groc* (citació 16) i ho signen convençuts de que alguna cosa canviarà en la societat si ells hi reivindiquen el millor, que és la llibertat, l'experimentació i l'Art amb majúscula.

Pensem que el motiu de citar Jean Jacques Rousseau al *Manifest Groc* pot tenir diverses intencions, com per exemple, la de fer valorar al públic i als artistes joves, sobretot, la part més "veritable" i espiritual de l'art, com pot ser la veritat sobre les coses o la irracionalitat (veritat íntima) o "tosquedat" o experimentació per definir-se en contra de l'opulència, de la injustícia, del racisme...

Es tracta, pensem, de convidar els poetes a buscar en ells mateixos els eixos primigenis del seu pensament i de les seves formes simbòliques personals de crear art, com si encara, els poetes no haguessin passat per la civilització, per poder entrar al món de l'art pur, després d'aprendre a dibuixar, i saber desaprendre a fer-ho. Això és el que estan fent ells: desaprendre a parlar (de manera convencional) per guanyar en sinceritat i en poesia.

El *Manifest Groc* transfereix tots aquests sentiments o "codis" a la veu dels polipoetes de Barcelona, en un punt d'unió del seu discurs, per poder dir el mateix de diverses formes o amb diverses disciplines a la vegada. Els polipoetes de Barcelona aprenen a desaprendre, la manera com s'ha de parlar per fer poesia amb la seva veu. Comparativament podem veure que Joan Miró també va desaprendre a dibuixar i a pintar, tal com li havien ensenyat a l'antiga Escola d'Art Llotja, per fer un art molt més experimental i poètic: l'art dels treballadors del camp o l'art amb què s'expressen els nens petits.

3. 5. LES SEGONES AVANTGUARDES CATALANES

Hem dividit el tema en tres parts en les quals s'analitzen aquests ressorgiments o reptes que comencen per la formació de Club 49, continuen per la transició de Joan Brossa fins a consolidar la seva actuació al grup Joves Pintors, Escultors i Poetes Catalans.

És temps de les segones avantguardes a Espanya i a Catalunya, ja que poetes com Joan Brossa hi troben un espai d'intercanvi i de difusió en els grups d'artistes del moment. Es pot dir que, abans del triomf de la poesia experimental (meitat dels anys 1960), l'activitat poètica catalana no es pot separar de l'activitat artística, perquè de manera privada, casolana o clandestina, a Barcelona s'hi tornem a trobar, al voltant dels ideals (per exemple) de J. V. Foix, joves amb inquietuds visuals com Joan Ponç (1946) o Joan Brossa (1941). Hem dividit el tema en quatre parts, ordenades cronològicament.

La represa de l'avantguarda a Espanya i Catalunya durant la dècada dels quaranta, o les "segones avantguardes" a Catalunya, és un dels primers espais on es retrobà un esperit d'obertura cap a les noves poètiques. Fou, a partir de les vivències a (1945) La Campana de Sant Gervasi, que Joan Ponç freqüentava, i a les tertúlies artístiques, a les quals convidà a

Joan Brossa, que els grups es consoliden a Barcelona. Eren trobades que malgrat el seu aparent localisme, eren ja plurinacionals. Hi participaven: Jaime A. Colson, que era dominicà; Robert Helman, francès; Gabino Rey, gallec, el pintor i escultor català, Josep Maria de Sucre i Manolo Hugué; també català (íntim amic de Pablo Picasso). A Saragossa també es crea un primer grup d'artistes abstractes, entre els quals hi ha Fermín Aguayo, de L'Escola d'Altamira. El mateix any de la fundació de Dau al Set, el 1948, s'agrupa a Santillana del Mar, al voltant del pintor alemany Mathias Goeritz, un conjunt de personalitats com Ángel Ferrant, Rafael Santos Torroella, Llorenç Artigas o Modest Cuixart, que també foren figures implicades en el Club 49 barceloní o bé en el mateix Dau al Set.

3. 5. 1. Catalunya

A Catalunya, els dos primers focus de renovació de les experimentacions literàries seguien fidels als preceptes estètics i polítics del Surrealisme. D'una banda, el Postisme, fundat per Carlos Edmundo de Ory, i de l'altra, el grup d'Algol i Dau al Set: Tant Edmundo de Ory com Joan Brossa se sentien molt pròxims al Surrealisme.

Però les avantguardes esclaten a Barcelona i a Espanya (1940-primers del 1950), perquè els poetes catalans vivien al marge del debat que internacionalment s'havia instal·lat en torn a l'escriptura. A la Península no es tenien notícies de la Poesia Concreta i Lletrista. Però la situació va canviar a primers dels setanta en aparèixer els grups Problemática 63 i el grup Zaj, perquè es tractava de grups que integraven autors catalans i autors de la Península que exposaven obres junts.

Només és llavors quan la poesia experimental comença a ser visible, com veurem després. Però abans havien ja passat altres coses, com per exemple el naixement del Club 49 en el context espanyol i internacional, que reuní un grup de mecenes convertits en promotors culturals en una Barcelona buida de manifestacions d'avantguarda. Aquest grup, durant els seus anys d'activitat, que s'allarguen fins a finals dels anys 1960, fou una peça essencial per al diàleg entre els creadors de tot l'estat i els creadors catalans, perquè el componien Joan Brossa, Antony Tàpies, Antonio Saura i Jorge de Oteiza entre d'altres. Aquest grup va fer de transició a les segones avantguardes.

3. 5. 2. Club 49 (1949)

Club 49 és present a la vida poètica de Barcelona junt amb Joan Brossa, que fa de pont entre Catalunya i Madrid, perquè coneix la nostra terra i també fa contactes decisius i perquè molts poetes que exposen amb Joan Brossa, en els diferents grups que hem anat descrivint i citant, són pintors. Per això es fusiona la poètica i la pintura i els pintors li dediquen a Joan Brossa un gran respecte.

Per poder entendre com s'estructura el Club 49 ens hem de situar a l'època en què no hi havia llocs de reunió per als poetes i les seves trobades eren clandestines o en sopars muntats per a l'ocasió. Aquests "cenacles" sovint eren presidits per "Promotors de l'Art il·lustrats". Ara bé, cal recordar que la vocació del Club 49 també fou la d'establir ponts internacionals per als creadors catalans i espanyols més destacats. Els membres del club eren viatgers i feren venir a Barcelona els creadors més innovadors del moment. Entre els que formaren Club 49 hi hagué René Metràs o João Cabral de Melo i personalitats essencials de la vida artística de l'avantguarda poètica a Barcelona.

Aquesta confluència social estava unida per unes realitats culturals de cosmopolitisme, liberalisme ideològic, amor a la novetat, interès per la joventut, desig de fer servei al país, esnobisme, voluntat d'estar al corrent de les novetats de fora.

Eudald Serra i Jorge Oteiza organitzen diversos "salons del Jazz" a l'Hotel Windsor de Barcelona, als quals assisteixen autors catalans i espanyols, per la qual cosa sabem que tots els artistes creen un diàleg entre els territoris espanyols i els catalans.

Val a dir que la segona edició del Saló de Jazz es fa a les Galeries Laietanes el 14 de juny de 1952 amb una lectura de textos i poemes acompanyats d'audicions. Es presenten més

de cent obres, de gran varietat de tècniques, d'artistes catalans i de Madrid, Santander i les Canàries: Tarrats, Esther Boix, Josep Guinovart, Josep Maria Subirachs, Planas Durà, Matilde de Tarrés, Jordi Mercadé, Manolo Millares, Antonio Saura, Eduardo Vicente, Joan Brodat, Antony Guansé, Ràfols Casamada, Maria Girona, Josep Maria de Sucre... Molts dels artistes catalans que es van presentar en aquesta extensa exposició de les Galeries Laietanes també formaven part de l'Exposició itinerant per Europa: "Transterrats" que va organitzar la Generalitat de Catalunya, més recentment, com per exemple, Esther Boix...Antoni Guansé... entre d'altres. (citació 17).

La poesia hi tingué un paper secundari en aquells moments, que van ser de perspectiva històrica. Hem de subratllar la importància indiscutible perquè hi va haver més artistes visuals i musicals que literaris. La lectura d'obres de J. V. Foix, Juan Eduardo Cirlot i Joan Brossa per part dels mateixos autors són fets puntuals en els primers anys d'activitat. La presència poètica i teatral més destacada dins del grup és la de Joan Brossa. Aquest autor escriu un apartat especial en la història del "Club 49", de la mà de l'amic i doctor Joan Obiols i de Joan Prats.

La poesia de Joan Brossa, en tots els seus aspectes hi troba un espai d'acollida. Neix la poesia escènica de Joan Brossa a L'Acció-espectacle (1947) i a *Esquerdes, parracs, enderroc*" esberla la figura de Club 49, presentada a les Galeries Laietanes el 1951.

Més endavant, al llarg dels anys 1940, Club 49 acollí artistes, músics, coreògrafs i poetes que van ser fonamentals per a la història de l'art contemporani i la poesia experimental, tant espanyola com de Catalunya.

3. 5. 3. El Paso (1957)

Es tracta d'un grup que queda definit com El Paso o com un grup que prioritza el compromís amb la seva època, el trencament amb les tendències anteriors i la rebel·lia. Va contra tot l'establert pels grups anteriors i la seva lluita és política i artística.

El procés de Dau al Set a El Paso va ser aconseguit per un diàleg entre Espanya i Catalunya. El grup Dau al Set era més aviat un espai de difusió de tots els nous diàlegs, encara que entre artistes i poetes de tot l'Estat espanyol i de Catalunya. Hi hagué diferències com entre Juan Eduardo Cirlot i Joan Brossa, que reivindicaven cadascú la seva llengua pròpia.

Però és Dau al Set qui marca les activitats de Club 49 al llarg dels anys 1950 i dóna el relleu a El Paso el 1957. Quan això passa, entre els artistes de Madrid i els de Barcelona hi havia ja un llarg historial de col·laboracions i exposicions conjuntes, fins i tot d'actuacions, etc. La correspondència entre Joan Brossa i Antonio Saura i Manolo Millares en aquells moments era força intensa i el fet que es va publicar en català al butlletí d'El Paso el monòleg *Barbafeca* de Joan Brossa, el 1958, és tot un símbol de quines tendències hi havia.

S'intercanvien (1959) cartes, entre Manolo Millares i Joan Brossa. S'hi evidencien no només l'intercanvi d'opinions, sinó una relació afectuosa i un rerefons polític que els situa a tots en l'oposició política. Antonio Saura li demana a Joan Brossa que li aconsegueixi uns llibres prohibits i també les firmes de personalitats destacades per a l'alliberament d'uns artistes empresonats. En una entrevista realitzada per Carles Hac Mor i Ester Xargay a Manolo Millares i a Joan Brossa, ells parlen del Club 49.

3. 6. ELS ANYS SETANTA (SEGONES AVANTGUARDES)

3. 6. 1. Les exposicions

En aquest apartat d'activitats no citem l'exposició Barcelona 83, en la qual exposen, al Col·legi d'Arquitectes de Barcelona, un grup d'artistes visuals i polipoetes catalans, junt amb Antoni Tàpies i Joan Brossa, perquè l'he citat de manera molt detallada a l'apartat del perfil de Xavier Sabater, ja que la va organitzar ell. He dividit en tres apartats aquest espai. En el tercer apartat s'han establert unes comparances entre Joan Brossa i Felipe Boso.

Es tractava d'exposicions individuals i col·lectives, que aplegaven obres dels protagonistes més actius del moment, entre els quals hi havien com a catalans Joan Brossa i Guillem Viladot, al costat de Felipe Boso i de Fernando Millán, entre molts d'altres. Des del punt de vista de la difusió també fou important la publicació al diari *Madrid* (el 3 de maig de 1958) del *Plan piloto para la poesía concreta* d'Augusto de Campos, Haroldo de Campos i Décio Pignatari. El mateix diari el dia 6 de maig recollia un text de Fernando Millán i Jesús García Sánchez que deia així: "*Algunos datos de poesía experimental en España*", per dibuixar l'estat de la qüestió poètica.

A Catalunya (1971) és celebra, la primera exposició anomenada Poesia Concreta a la Petite Galerie de Lleida, patrocinada per l'Alliance de Catalunya (citació 18.). Els personatges que fan de pont cap a la Poesia concreta i que formen part de l'exposició són Joan Brossa i Guillem Viladot, que que arribaren a un públic més gran, gràcies a les edicions dels seus llibres en editorials més convencionals.



* Imatge 103: Guillem Viladot, pàgina 86 del llibre *5+1 d'Antoni Tàpies*. (Col·lecció particular)

Al pròleg de l'obra que va presentar Guillem Viladot (1971), Manuel de Pedrolo va escriure gairebé un manifest a favor de la Poesia concreta i va demostrar un gran coneixement d'aquest fenomen. Entre altres coses diu al respecte. Parla Guillem Viladot:

"No és un caprici que la Poesia concreta hagi pogut ésser definida com una tensió dels objectes i les paraules en l'espai-temps." (citació 19)

Els pintors que participen en aquest Manifest són: Augusto de Campos, Decio Pignatari, Jose Lino Grunewald, Eugen Gomringer, Gerhard Rühm, Claus Bremer, Erns Jandl, Friedrich Achleitner, Mathias Goeritz, Ian Hamilton Finlay, John Furnival, Stephen Bann, Jonathan Williams, Edwin Morgan, Robert Lax, Emmet Williams, Pierre Garnier. Es tracta d'artistes aventurers que cerquen un equilibri entre la forma i la significació i que fan costat a Guillem Viladot. Com és sabut, ells diuen:

"[...] Units en un ordre, des de 1956, data oficial del bateig sense aigua ni foc, per la Poesia concreta". (citació 19. 1)

Aquests mots: "sense aigua ni foc" podrien referir-se al fet que és una poesia cerebral, freda, i del que és concret, etc. També parla d'unió i d'ordre. La unió entre els artistes per posarse d'acord i l'ordre de les coses per poder comunicar-se entre ells. Al parlar de bateig, simbòlicament, volen dir que neixen i que comencen a fer coses noves.

3. 6. 2. Felipe Boso-Joan Brossa (paral·lelismes)



* Imatge 104: BOSO, Felipe. "Ferroglifos". *Poesia concreta*. Mediterrànea. Barcelona. 2008. (Col·lecció particular)

En el cas d'un poema concret de Felipe Boso, el que veiem és que la seva intenció és concreta en el sentit que ell agrupa les lletres. O millor dit, les tipografies de les lletres, de manera que formen una nova forma visual. Aquesta nova forma visual pot ser subratllada, com és el cas, amb una frase al peu de la imatge. En aquest cas, la paraula *Ferroglifos* encara pot

transformar més el significat de la imatge. Les exposicions a Barcelona se succeeixen, la mort del dictador fa que cada vegada la repressió agafi afermament. El 1973 se celebra l'exposició Poesia Experimental 93, Espanyola i Internacional, al Col·legi d'Arquitectes de Barcelona i paral·lelament a l'Institut Alemany. "Hi participen Adriano Spatola i Eugen Gomringer" (citació 20).

Joan Brossa, el 1960, continua catalitzant la Poesia visual catalana amb els seus nous amics del Grup de Joves Pintors, Escultors i Poetes Visuals Catalans amb els quals surt i intercanvia idees. A la vegada, comença a internacionalitzar-se. Joan Miró el convida a exposar en una mostra col·lectiva en la Galeria Maeght de París i el mateix any visita Pablo Picasso en companyia d'Eduardo Chillida, Pere Portabella i Antonio Saura. Juan Hidalgo i Walter Marchetti van a veure Joan Brossa per començar a parlar de l'arxiu del grup al que aportarien "documents" junts (1967).

Joan Brossa (1970-1973), en relació amb el grup d'artistes joves descrit al paràgraf de més amunt, continua una convivència que serà important, perquè fa de pont entre les generacions anteriors i la seva. Amb motiu de l'exposició a Joan Ponç a Barcelona, se li va acudir interpretar en primera persona el paper d'arlequí, en record dels arlequins que aquest va dibuixar als seus gravats i dibuixos amb color que formen part de les seves obres surrealistes.

La dècada dels setanta significa una més gran divulgació de la poesia experimental entre el públic i un cert reconeixement entre els cenacles literaris catalans. Són els anys de les grans exposicions i de nombroses publicacions. A l'estat espanyol la galeria Dánae de Madrid desencadena un sortit d'exposicions, que citarem, seguides de les col·lectives, junt amb una explicació de cadascun dels autors.

3. 7. ALTRES GRUPS

3. 7. 1. Grup de Treball

Amb Xavier Franquesa, Carles Hac-Mor, Imma Julián, Antoni Mercader, Antoni Muntadas, Josep Parera, Santi Pau, entre d'altres.

Al voltant d'aquesta primera exposició hi va haver diferents agrupaments d'artistes que en van fer d'altres, com per exemple Grup de Treball (1973). Va ser un grup molt heterogeni d'artistes i intel·lectuals que van reivindicar la funció social en l'art, mitjançant l'acció creativa. En la línia de l'Art conceptual, el seu compromís va estar en la lluita contra el feixisme. El seu estil de treball tenia plantejaments ideològics acceptats, en cada moment, pels components del grup. La relació entre els membres la trobem (per ordre alfabètic): Francesc Abad, Jordi Benito, Jaume Carbó, Maria Costa, Xavier Franquesa, Carles Hac Mor, Imma Julián, Antoni Mercader, Antoni Munné, Antoni Muntadas, Josep Parera, Santi Pau, Pere Portabella, Àngels Ribé, Manuel Rovira, Enric Sales, Carles Santos, Francesc Torres i Albert Vidal. Entorn a Grup de Treball, cal que no oblidem al conceptual Pere Noguera, amb les seves exposicions d'objectes, "nevats" fets de "bargotina i (fanc) en pols".

3. 7. 2. Grup de Joves Pintors, Escultors i Poetes Visuals Catalans o Grup de Gràcia: 1968-1970

A Catalunya els artistes són més individualistes, fins que apareix el grup de Joves Pintors, Escultors i Poetes Visuals Catalans amb Santi Pau, Carles Camps, Jordi Pablo, Xavier Franquesa, Carles Ameller, Salvador Saura (1972). És un grup que conviu amb el grup Tarot (1966); Grup de Treball (1973); Aeon (1974), fins que no s'assenta la poesia visual a Catalunya.

Joan Brossa, que era amic de tots i tothom, coneix el Grup de Joves Pintors, Escultors i Poetes Visuals Catalans. Per la diferent documentació que hem pogut trobar d'aquest grup a la Fundació Joan Brossa i per les declaracions de primera mà de Carles Ameller, membre del grup, hem arribat a la conclusió que era amb aquesta gent amb qui Joan Brossa més

s'identificava durant aquells anys. Ells van ser els que editen el llibret *Pluja*, del qual trobarem amplia informació a la Fundació Joan Brossa.

El grup de Joves Pintors, Escultors i Poetes Visuals Catalans tenia l'estudi al carrer Major de Gràcia, tocant Travessera de Gràcia, de la nostra ciutat, durant els anys 1972-73. En Salvador Saura, Xavier Franquesa i Carles Ameller s'havien conegut a l'Escola Superior de Belles Arts:

"Vam compartir moltes inquietuds i formes d'entendre l'art", ens diu en Carles. "Els tres estàvem fent pintura, molt pròxima al corrent de l'abstracció minimalista, en el cas meu d'arrel 'suprematista'...(…)..."En Xavier Franquesa coneixia en Carles Camps, el Santi Pau i el Jordi Pablo, així que aviat vam freqüentar trobades per discutir posicionaments polítics i artístics. Carles Camps també destacava per la seva prosa i els poemes en forma de sonets, i era el més ideòleg del grup. Freqüentàvem les trobades amb Joan Brossa i Antoni Tàpies." (citació 21)

"Recordo les sessions de cinema a casa d'en Tàpies, on ell i en Brossa ens explicaven les seves passions pel cinema 'silent' (citació 22) (mut) dels anys 20, projectat amb còpia de col·leccionista en 16 mm. També freqüentàvem l'estudi del "Juanin" (Joan Hernández Pijuan), i periòdicament anàvem a la casa del compositor Josep M. Mestres Quadreny, que ens ofería una acurada selecció de música clàssica i contemporània. D'alguna manera (amb tots ells) hi havia una amistat i reconeixement recíproc intergeneracional".(citació 23)

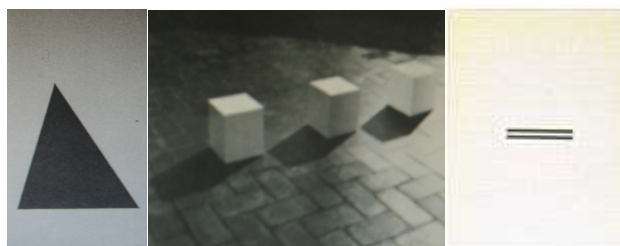
En la conversa que hem citat, Carles Ameller fa un viatge al passat destil·lant records. Segurament és d'aquest 'cinema silent' d'on provenen les pel·lícules de 16 mm que de tant en tant projecta la Fundació Tàpies, films en els quals la música és simplement el soroll del projector en funcionament, de fons. Es tracta d'un univers visual molt ric, en el qual no hi falta de res. Carles Ameller continua explicant el més important que van fer en aquells anys i ens diu:

"Aviat vàrem decidir posar en marxa un seguit d'edicions de petita tirada, amb obra específica nostra, cada edició era una obra única. També vàrem invitar a participar en Joan Brossa i Hernández Pijuan. El Francesc Torres va arribar a Barcelona (venia de París i estava de pas cap a Nova York), i va aprofitar per publicar dins la col·lecció. Jo em vaig anar distanciant d'ells durant l'any 1973." (citació 23. 1)

Tots aquests records evidencien l'amistat intergeneracional que es tenien aquests joves artistes entre si i amb els de la generació anterior, aspecte que va fer possible la continuïtat de Joan Brossa, que és qui va estar present ("catalitzador"), al llarg del temps intergeneracional, de la poesia catalana.

Els poemes d'aquest grup eren "objectes poètics" o com en deien ells, "poètics-polítics-ètics". Les imatges que publiquem a continuació són d'algunes de les seves obres editades.

Imatges 104-105-106:



Xavier Franquesa
Anidament, 1973

Francesc Torres
Obscuritat relativa, 1972

Carles Ameller
Cossos Paral·lels, 1973

El que sobta és la simplicitat de les imatges quasi minimal i també la importància que donen tots plegats a l'espai blanc del full on estan realitzats, espai que fan voltar com un espai immens.

El llibret del Joan Brossa s'edità l'any 1973. Es va anomenar "*Pluja*". Aquest poema ha estat un referent de la Poesia visual de l'època. Al mateix any, es va fer a l'Escola Eina", la Primera Mostra a Barcelona de Poesia Visual Catalana. Sabem que els poetes d'aquest grup hi participaren. Ho feren amb Joan Brossa, en exposicions a Girona i Calella, la qual cosa evidència un cop més la relació entre els primers grups "reals" de "Poetes joves" (experimentals catalans) amb la generació que els va precedir.

Per altra part, el grup del qual ens parla Carles Ameller al seu document està documentat a la Fundació Brossa com el grup en el qual el poeta "s'identificava com a persona". Per Joan Brossa era "el seu grup", un espai en el qual ell es trobava bé, amb els seus amics. I em sembla important de dir-ho, perquè donada la popularitat del poeta, era una persona que es relacionava amb tothom, però la relació d'ell amb aquestes persones en concret podem dir que era quelcom diferent.

Hi havia un intercanvi d'idees, com ens diu Carles Ameller, i unes ganes d'investigar, de provar coses noves, com també ens aclareix ell, en les tantes trobades que feien plegats a casa del pintor Antoni Tàpies. Es pot dir que, com comenta Carles Ameller:

"Encara que la memòria és traïdora i cada viatge al passat acaba destil·lant diferents aspectes i relleus del mateix, el grup de Joves Pintors, Escultors i Poetes de Gràcia ens vam anar trobant de manera assídua a l'estudi de Gràcia durant els anys 1972-1973." (citació 24)

Tot aquest desplegament de reunions i d'exposicions provocà que a partir dels anys setanta la poesia visual catalana fes una "explosió" internacional. I es van ampliar les reunions i col·laboracions als artistes següents: Antoni Muntadas, Antoni Mercader, Joan-Pere Viladecans, Robert Llimós, Benet Rossell, Jaume Xifra, Alfons Borrell, Jaume Plensa, etc. (tres dels quals van participar a l'exposició *Transterrats* que hem documentat al capítol de la introducció d'aquesta tesi).

A poc a poc, Joan Brossa es convertia en el referent més clarivident de l'art compromès d'avantguarda i ningú no discutia la seva vàlua en els diferents terrenys que trepitjava. Fins i tot en la literatura va ser cridat pel "*Price dels poetes*" (1975) que era una exposició que es feia en commemoració a la reunió d'aquests l'any 1970. Cal esmentar que Joan Brossa i Pere Quart, Joan Vinyoli i Salvador Espriu van participar també junts, al *Gespa-Price*, organitzat per la Universitat Autònoma de Barcelona (1975).

Eren moments en què la nova Fundació Joan Miró ressorgia i Joan Brossa va ser consultat, pels seus criteris artístics, i convidat a formar part de la Junta d'Activitats de la mateixa (1971-1977). Molts d'aquests poetes que hem esmentat, en aquest apartat, junt amb Joan Brossa, van participar a la tancada de Montserrat (1970), per això la seva poesia es fa ressò dels esdeveniments polítics del país (la *caputxinada*, l'execució de Salvador Puig i Antic, les accions de Josep Maria Xirinacs, l'Assemblea de Catalunya, la mort d'en Franco, la tornada de Tarradellas, etc.). Joan Brossa recull un seguit de poemes, *Antologia de poemes de revolta* (1979), que són reivindicatius i els publica. Finalment participa a la revista *Nous Horitzons* i deixa el seu estudi del carrer Balmes als "comunistes" (citació 25).

Joan Brossa contrau parella l'any 1972 amb Pepa Llopis, que també li fa de secretària. I mor l'any 1998. Al seu enterrament van venir cents de persones, els poetes van recitar, els cantants van cantar cançons de revolta i populars. Recordo haver-hi anat amb l'escultor i pintor Evaristo Benítez, que també era amic de Joan Brossa i amb el qual ens reuníem els tres, per dinar junt amb d'altres persones. A vegades hi venia en Carles l'Hac Mor, que era molt amic de l'Evaristo i de Joan Brossa.

Al final podem concloure que Joan Brossa era amic de tots i per això no ens ha de sorprendre que, encara ara, en descobrim aspectes inèdits d'ell que ens havien passat

desapercebuts. I també per tot això és la figura que tots reivindiquem, perquè és amb la qual ens sentim representats. Cal anomenar la col·lecció de poemes objecte que Joan Brossa exposa junt amb Antoni Tàpies i Joan Miró al Museu de Granollers (1977). Val a dir que, a partir d'aquí, la vida activa poètica de Joan Brossa no para. Es veuen representats els seus poemes: *Suite Bufa*, a les *Setmanes catalanes de Berlín* (1978)...

En aquestes imatges del Grup de Joves Pintors, Escultors i Poetes Visuals Catalans podem veure exposats poemes visuals d'ells, de l'any 1972, que s'exposen junts en un mateix lloc i són de diferents autors. Hem parlat dels amics que feien reunions per parlar de cine (Grup de Joves Pintors, Escultors i Poetes Visuals Catalans) amb autors com: Santi Pau, Carles Camps, entre d'altres. Les imatges aclareixen molt bé la seva "poesia-visual-minimal".

Com a conseqüència de tot el citat fins ara, entenem que els poetes de fora i de dins de Catalunya formen grups, firmen manifestos, estableixen polèmiques, etc.; mentre que els d'aquí actuen de manera individual i no és fins a l'aparició de Grup de Joves Pintors, Escultors i Poetes Visuals Catalans (1972); i també amb el naixement de Grup de Treball (1975), aproximadament, que en neix com a conseqüència o no l'Associació Artística de Poetes i Performers Catalans (1978): La Papa, reconeguda i subvencionada per la Institució de les Lletres Catalanes.

3. 8. EXPOSICIONS COL·LECTIVES

S'ha descrit la poesia catalana en funció de la castellana, perquè es complementen: els castellans fan molts manifestos i els catalans tenen èpoques que són molt pocs. Si més no, exposen les seves obres junts, per això no se'ls pot separar, com veurem en el transcurs d'aquest apartat.

Hem anat veient que Joan Brossa ha estat el poeta catalitzador de la poesia catalana a través de grups com Dau al Set, amb Antoni Tàpies, Arnau Puig, Joan Brossa entre d'altres; Grup 49 amb Joan Brossa, entre d'altres; Grup de Joves Pintors, Escultors i Poetes Visuals Catalans, amb Carles Camps, Santi Pau, Jordi Pablo, Salvador Saura, Xavier Franquesa i Carles Ameller... Que, a través de tots aquests grups, Joan Brossa gestiona les relacions nacionals i internacionals entre els poetes de la nostra terra i a l'exterior. També veiem que es relaciona amb els castellans a través de diverses activitats. Que ho fa també amb els polipoetes catalans. Hem repartit els temes per poder aprofundir en tres apartats cronològics:

1. La poesia visual dels catalans i dels castellans (amb Joan Brossa)
2. El Brossa de la Polipoesia catalana
3. L'exposició Barcelona 83 (amb Joan Brossa)

La relació que ens consta en el document de Joan Brossa amb els polipoetes barcelonins és la que van tenir a través de l'Exposició Barcelona 83, de la qual fem una anàlisi exhaustiva en el capítol: "Perfil de Xavier Sabater".

3. 8. 1. La poesia visual dels catalans i els castellans

A la península es formen grups, firmen manifestos, estableixen polèmiques, etc. Mentrestant, les activitats hauran estat una suma d'iniciatives privades, com diu José Antonio Sarmiento: "A Catalunya, com ja havia passat a principis de segle, l'experimentació poètica no va sorgir com a conseqüència d'un moviment d'avantguarda propi, sinó com una iniciativa individual d'una sèrie d'escriptors entre els quals destaquen: "Joan Brossa, Juan Eduard Cirlet i Guillem Viladot". Aquest fet explica l'escassa activitat que es va donar en el moment a la nostra terra.

Sorprèn que a pesar que els artistes citats i, en especial Joan Brossa, van treballar molt a Barcelona, podem concloure que els catalans no acabaren de constituir un "grup" concret. Però en el context teòric varen fonamentar la relació internacional, tant en el seu vessant de l'informalisme com en els posteriors conceptualismes. El que és evident és que es va donar, un

intercanvi entre Catalunya i la resta de l'Estat espanyol. I a la vegada, entre l'estat i Catalunya i amb l'estranger. I aquestes relacions han donat resultats. Joan Brossa rep artistes de Madrid i participa a les col·lectives que ells organitzen. Per això, és conegut per tothom. La seva correspondència ens ha estat molt útil a l'hora d'establir les relacions entre Madrid i Barcelona, perquè, com Joan Brossa, hi ha molts autors que són catalans i que exposen fora de Catalunya. I tots, tant catalans com castellans, tenen una obra que expressa la protesta social i política com en aquesta imatge gràfica, que publiquem, de Nel Amaro.

Una mostra de poesia espanyola i catalana unides és l'exposició de poesia visual de la qual es fa un llibre anomenat *Fragments de entusiasmo: poesía visual en España*. El grup poètic es fa anomenar El observatorio. L'exposició és una antologia de la poesia visual espanyola. Va estar oberta al públic des del 26 d'abril de 2006 fins el 16 de maig del mateix any. Els poemes s'exposaren a la Sala d'Exposicions del Teatro Buero Vallejo. Integren aquesta llista els següents autors: Juan Carlos de Aberasturi, Julián Alonso, Nel Amaro... entre una llarga llista d'autors.

Per citar un autor representatiu del que volem dir i que els polipoetes de Barcelona sovint admiren, fent-li homenatges, citarem Nel Amaro, poeta valencià, compromès amb les idees d'esquerres i compromès amb l'art poètic. Seguidament veurem una imatge de la seva obra, que, per altra part, sovint ha estat projectada en vídeo a La Papa de Barcelona. I després de Nel Amaro una obra representativa d'un altre participant a l'exposició: Xavier Sabater. Així doncs, vegeu les notícies dels diaris i les fotografies d'infants famolencs de Nel Amaro:



* Imatge 107: Nel Amaro, extreta del llibre *Fragments de entusiasmo, poesía visual en España*. Col·lecció particular

Nel Amaro (Manuel Amaro Fernández Álvarez), més conegut per "Nel Amaro" natural de Cantuserrón, (La Güeria San Juan (Mieres, Astúries) (1946-2011) és un "símbol" per als polipoetes barcelonins. El seu nom vertader és Mieres del Carmín, és poeta, escriptor, autor teatral, *performer* i poeta visual. Seguidor de Joan Brossa. Va ser presoner polític durant els anys de la dictadura franquista. La seva tendència artística és d'idees ("antisistema") d'esquerres i és la seva personalitat de poeta el que l'ha fet un símbol dels polipoetes barcelonins. Era molt "addicte" a la participació en els esdeveniments de La Papa. Després de la seva mort, se li han fet molts homenatges als: K O (cabarets) d'de La Papa, amb gran assistència de públic. En aquestes diades se n'han projectat vídeos en blanc i negre d'una gran qualitat visual i d'un gran contingut polític. En aquestes imatges de Nel Amaro es pot veure clar i de manera gràfica, la influència de Joan Brossa sobretot en l'ús de les tipografies. El "traspàs de Joan Brossa" a través del temps i de la Història de la poesia visual ha donat els seus fruits. Xavier Sabater, influït també per Joan Brossa i per l'avantguarda catalana, compon poemes visuals gràfics com aquest:



* Imatge 108: Poema visual de Xavier Sabater, extreta del llibre *Fragments de entusiasmo, poesía visual en España*. Col·lecció particular

Xavier Sabater, amic de Joan Brossa i de Nel Amaro també, ha estat un d'entre tots aquests poetes que van participar a l'exposició esmentada en la qual podem trobar un Xavier

Sabater no només atent sempre als esdeveniments relacionats amb la Polipoesia barcelonina, sinó també a un Xavier Sabater "antisistema", com el seu amic Nel Amaro. La imatge que publiquem a continuació és plena d'odi contra les idees franquistes imposades i coercitives de la llibertat de les persones. Però a més a més, la pròpia imatge està trencada, fet que es pot interpretar com el mal (ferides), que el sentiment de l'odi vers l'opressió, ha fet a l'home.

3. 8. 2. Barcelona 83

En tot cas, Barcelona 83 va ser una exposició de continuïtat en la qual també van participar, entre d'altres, Xavier Sabater, Joan Brossa, Antoni Tàpies... Més que una exposició, va ser un dir a tots: "Encara som aquí". Les característiques de la mateixa queden àmpliament explicades en el perfil de Xavier Sabater, en el qual també hi ha imatges.

3. 9. EPÍLEG

Vista tota la documentació i les obres i una vegada llegits tots els fets des de l'any 1924 fins al 1983, entre els poetes de la poesia visual experimental a Catalunya i a la resta de l'Estat espanyol, podem dir que hem arribat a les següents conclusions:

* Podem afirmar que tots els catalans i els espanyols que viatgen d'Espanya a La Papa de Barcelona tenen influència, sobretot d'Itàlia, perquè hi ha un personatge fonamental, que és Adriano Spatola (citació 26), que cita Glòria Bordons en els seus escrits. Ella escriu que fa conferències i activitats a Barcelona i Madrid (1960-65), que pensa que són bàsiques per al desenvolupament de la poesia visual experimental al nostre país. I que nosaltres pensem que ho són per a la Polipoesia barcelonina i per X. Sabater. Un altre personatge que és important per a Glòria Bordons és Eugen Gomringer, que també fa conferències a l'estat Espanyol. I finalment Glòria Bordons explica:

"És per obra dels estrangers que s'acaben de cohesionar les relacions entre els diferents grups i personatges, a la Península i a Barcelona." (citació 27)

* Els grups de poesia visual que més van destacar han estat: Dau al Set (1936-1966), amb Antoni Tàpies i Arnau Puig, entre d'altres; Club 49 (1949-1952), amb Rafael Santos Torroella i Joan Prats, entre d'altres; Joves Pintors, Escultors i Poetes Visuals Catalans (1972-73), amb Carles Camps, Santi Pau, Jordi Pablo, Salvador Saura, Xavier Franquesa i Carles Ameller; Grup de Treball (1973-1976), amb Carles Hac Mor, Antoni Muntadas, entre d'altres. I cal anomenar el Grup de Joves Polipoetes (1975-1983), amb Xavier Sabater, Joan Casellas i Àngel Pastor, entre d'altres, perquè d'aquests personatges va sorgir la llavor de la futura Polipoesia barcelonina (vegeu introducció d'aquesta tesi).

* Tots van ser grups que van desenvolupar un treball poètic. I van generar una sèrie d'exposicions de poesia visual com la de l'últim grup citat, que organitza Barcelona 83 al Col·legi d'Arquitectes de Barcelona (documentada al perfil de Xavier Sabater).

* En tots aquests afers, hi ha hagut poetes, com Joan Brossa, Felipe Boso, Xavier Canals, Josep Maria Calleja, Xavier Sabater, entre molts més, que han viatjat a l'estranger i han fet poesia visual catalana i Polipoesia barcelonina fora de les nostres fronteres.

* A Barcelona, a partir de l'exposició *Barcelona 83*, en la qual participen tots els poetes visuals i polipoetes barcelonins del moment, junt amb Joan Brossa, Xavier Sabater, Antoni Tàpies, Hernández Pijuan, etc., la Polipoesia barcelonina interactua amb la italiana a través dels festivals internacionals de Polipoesia de Barcelona, que organitza Xavier Sabater a la nostra ciutat.

* Adriano Spatola va fundar la revista *Baobab* (1941). Era una revista de la veu amb totes les seves tonalitats. Aquesta revista va funcionar fins l'any 1988. Es tractava d'una revista

editada en "cassets". S'hi compilava la poesia sonora més representativa d'Itàlia. Spatola la va subtítular *Informació fonètica de poesia*. Es va editar a la regió d'Emília-Romanya, situada al nord d'Itàlia. Adriano Spatola havia estat editant revistes poètiques des de primers dels anys (1969) a Bolonya i Milà. El 1968, amb els germans Maurizio i Tiziano funda Geiser, una editorial dedicada a l'avantguarda escrita. Després de la mort d'Adriano Spatola (1968 aprox.), Enzo Minarelli es va fer càrrec de la revista i hi va publicar nous treballs fins a l'entrada dels 1990. A partir d'aquell moment Enzo Minarelli edita *3viTre* amb veus poètiques.

* Per això, pensem que és tan important per a Barcelona la relació que va tenir, al llarg de tota la seva vida Xavier Sabater amb l'italià Giovanni Fontana, seguidor d'Adriano Spatola, perquè el que aquest últim va "predicar" a les seves conferències per l'Estat espanyol, ho va confirmar de manera rotunda el seu seguidor, Giovanni Fontana.

* Giovanni Fontana és un personatge clau per a la "*Polipoesia barcelonina*" per la seva doble posició de seguidor d'Adriano Spatola i d'amic de X. Sabater. Aquest últim influeix els poetes de La Papa, en els festivals internacionals de Polipoesia organitzats per ell i als quals invita figures de la poesia visual i de la veu de tot el món.

* Els conceptes epigenètics que van aportar Adriano Spatola i Giovanni Fontana a Barcelona, en la dècada dels 1990-2000 aproximadament són els que Xavier Sabater va "batejar" amb el nom de "Polipoesia", paraula inventada per Enzo Minarelli i que sola, podria descriure la "Polipoesia" que ell fa a Itàlia. Però nosaltres, en aquesta tesi, hem afegit a la paraula "Polipoesia", un altre paraula, que és "barcelonina", perquè entenem que el que s'està fent a Barcelona des de l'any 1978 és "Polipoesia barcelonina" perquè és una barreja de la "poesia experimental catalana" i la "poesia epigenètica" de Giovanni Fontana, seguidor d'Adriano Spatola.

* L'existència de la Polipoesia barcelonina dona continuïtat a la poesia visual-experimental de la nostra terra i obre nous camins al món de l'art. L'aportació del concepte del "so irracional" de la veu humana com a eix central de l'acció i de la *performance* (transformada o no per les noves tecnologies) dona un "gir" important a la nostra poesia visual experimental, perquè en paraules del mateix Giovanni Fontana:

"El so de la veu humana i les noves tecnologies del so passen a ser el centre del poema, sense perdre cap dels aspectes que tenia abans la poesia visual experimental catalana" (citació 28).

* Joan Brossa, sempre present a la vida barcelonina des de Club 49, i també des de la formació del Grup de Joves Pintors, Escultors i Poetes Visuals Catalans, és una columna fonamental que fa d'enllaç entre Catalunya i Madrid i que coneix els poetes de fora, que els rep i que participa en les seves exposicions, etc. Tots el coneixen. La seva correspondència ha estat útil a l'hora d'establir les relacions entre Barcelona i els poetes forans. En tots aquests afers, els contactes amb la pintura són un punt determinant, com hem pogut veure (els amics de Joan Brossa eren pintors i escultors).

* Xavier Sabater cuida també molt aquests aspectes que l'acosten al mestre Joan Brossa. Ambdós són molt coneguts pels pintors, amb els quals exposen i fan les seves performances. Xavier Sabater organitza exposicions col·lectives a les quals invita a Joan Brossa, que és qui fa d'enllaç entre la poesia Visual-experimental i la Polipoesia barcelonina. Xavier Sabater també participa, com hem vist, a les exposicions que organitzen els castellans i camina de la mà de Joan Brossa molt temps.

* El grup de Grup de Joves Pintors, Escultors i Poetes Visuals Catalans, junt amb el Grup de Treball i La Papa, han estat els grups socials de poetes que s'han donat a Catalunya en més nombre d'individus integrats per grup. Aquests tres grups es pot dir que han estat, entre d'altres, els que han fet la transició entre l'antiga individualitat de cada poeta català, que exposava sol, i que caracteritzava la manera de fer catalana (1960), cap a un altra manera de funcionar o actuar que podria ser la dels poetes que es presenten al públic com a col·lectiu i en grup.

* Per un altra part, els polipoetes barcelonins sempre han mantingut la seva admiració i relació amb Joan Brossa, que ha participat a les seves exposicions i que també ha estat el "fil conductor" de tota aquesta història de la poesia visual experimental i de la Polipoesia barcelonina, fins al final. J. M. Calleja i Joan Casellas es fotografien al costat d'un vídeo projectat a la Fundació Joan Brossa, perquè s'hi senten identificats. I sorgeix el lligam natural perquè Joan Casellas també fundà extraoficialment La Papa amb Sabater (1978-80). Vegem els polipoetes Joan Casellas i J. M. Calleja fotografiats davant una imatge de Joan Brossa:



* Imatge 109: a la dreta: Joan Casellas i Josep Maria Calleja fent una acció davant l'obra de vídeo en la que els dos fan malabars i al costat d'una obra de Joan Brossa. <http://www.xtec.cat/~mpons123/desbrossar/video.jpg>

* En aquesta imatge podem veure unes imatges visuals projectades a la paret de la Fundació Joan Brossa. Davant s'hi fotografien poetes seguidors d'ell pels motius que hem explicat. Així podríem dir que la poesia visual experimental a la nostra terra ha estat sempre un fet aïllat i que comença a desenvolupar-se en grup a Catalunya a partir del 1970, a través dels grups esmentats.

* Després de llegir (en aquest capítol) al punt 10.1: "La poesia visual dels catalans i els castellans", entenem que José Maria Sarmiento deixa ben clar que a Catalunya, fins als anys 70-73, que les iniciatives poètiques havien estat individuals. I el que és impensable, si reflexionem en aquesta línia, és que el poeta català Xavier Sabater no només forma un grup, (1978-80), sinó que munta una associació poètica, amb més de sis-cents socis.

* I per acabar diré que el grup de poetes i polipoetes catalans de l'Exposició Barcelona 83, alguns membres de la qual van ser els fundadors de La Papa l'any 1978, com Xavier Sabater, Joan Casellas i Àngel Pastor, se separen l'any 1980, per fer cadascun el seu camí fins l'any 2003. Durant aquest temps, Sabater funda (1980) finalment, sol, La Papa, amb la seva companya Rosa Grau, que l'ajuda en tot moment.

Àngel Pastor marxa a l'estranger a on hi fa també performances com *Mar-e* (vegeu introducció) i Joan Casellas organitza el Festival Internacional anual de Poetes i Performers a les Escaules (Alt Empordà). Però paradoxalment i momentàniament, al llarg dels anys es tornen a reunir tots tres a la Sala Vic de Barcelona (per última vegada a les seves vides) per fer les seves *performances* junts. I això és amb motiu que s'hi exposen les pintures, dibuixos, fotografies digitals i poemes visuals de Maria Montse Riu. Les *performances* van estar realitzades davant les obres exposades. Vegeu la imatge de la targeta amb els seus noms:



* Imatge 110. Targeta d'invitació a les performances de Joan Casellas, Rosa Grau, Àngel pastor, Maï Segura, Harald V. Ucello, amb motiu de l'exposició de pintures de Maria Montse Riu a la sala Vic del carrer Bailén de Barcelona

En aquesta imatge s'hi representen els *performers* de l'exposició que van ser: Rosa Grau, Xavier Sabater, Àngel Pastor, Maï T. Segura, Harald V. Ucello i Joan Casellas, tal com podem veure a la targeta de la imatge 25 amb data de 27 de novembre de 2003. Després d'aquell moment, ja no es van poder veure mai més tots tres junts, perquè Àngel Pastor va marxar a viure fora d'Espanya i Xavier Sabater va morir. Per això es pot dir que, després d'haver fet un projecte tan important junts com: La Papa, aquest va ser l'últim cop que es van reunir els tres, per última vegada a les seves vides.

Per aquest motiu, i per tot el procés dels fets que hem anat exposant, pensem que la poesia experimental i visual catalana troba la seva continuïtat, de la mà de Joan Brossa i de l'italià Giovanni Fontana (seguidor d'Adriano Spatola) en un grup de més de sis cents socis a la nostra ciutat que practiquen la polipoesia experimental, visual catalana i del so, dita *Polipoesia barcelonina*, en un local ubicat al carrer Tapioles número 8 de la nostra ciutat: La Papa de Xavier Sabater, que ha funcionat durant els anys 1978-2014, en què va morir.

Citacions al text del tercer capítol

1. GIMFERRER, Pere. *J. V. Foix i Maria Montse Riu*. Col·lecció Terres d'Or Edició: Galeria d'Art Taller Picasso. Barcelona. 1999. (Llibre d'artista)
2. GIMFERRER, Pere. *J. V. Foix i Maria Montse Riu*. Col·lecció Terres d'Or Edició: Galeria d'Art Taller Picasso. Barcelona. 1999. (Llibre d'artista)
3. GIMFERRER, Pere. *J. V. Foix i Maria Montse Riu*. Col·lecció Terres d'Or Edició: Galeria d'Art Taller Picasso. Barcelona. 1999. (Llibre d'artista)
4. FOIX, Joan Vicenç. *Terres i Focs*. Edició galeria d'Art Matisse. Barcelona. 1988.
5. PAPASSEIT, Joan Salvat. *Manifest Contra els Poetes en minúscula*. Ateneu Llibertari Estel negre. Barcelona. 1919.
6. RIU MARTÍ, Maria Montse (coordinació). Revista *L'Informatiu d'Art*, Danés-Edicions. Barcelona. 1990. Pàg. 6.
7. RIU MARTÍ, Maria Montse (coordinació). Revista *L'Informatiu d'Art*, Danés-Edicions. Barcelona. 1990. Pàg. 15.
8. RIU MARTÍ, Maria Montse (coordinació). Revista *L'Informatiu d'Art*, Danés-Edicions. Barcelona. 1990. Pàg. 10.
9. RIU MARTÍ, Maria Montse (coordinació). Revista *L'Informatiu d'Art*, Danés-Edicions. Barcelona. 1990. Pàg. 16.
10. RIU MARTÍ, Maria Montse (coordinació). Revista *L'Informatiu d'Art*, Danés-Edicions. Barcelona. 1990. Pàg. 17.
11. PUIG, Arnau. "Dau al set". Revista *L'Informatiu d'Art*, Danés-Edicions. Barcelona. 1990. Pàg. 20.
12. BROSSA, Joan. *Terres d'or. Dotze poemes per M. Riu*. Taller Picasso. Barcelona. 1981. Llibre d'artista.
13. PAPASSEIT, Joan Salvat. *Contra els poetes en minúscula 1920*. Óssa Menor, Edició Pòstuma. Barcelona. 1919.
14. BORDONS, Glòria. *Poesia experimental a Catalunya i a Espanya*. Universitat de Barcelona. Grup de recerca, Poesia i Educació: Poció (1940-1975).
15. <https://es.slideshare.net/adalaisadelcomtearnau/joan-salvatpapasset>.
16. PAPASSEIT, Joan Salvat. *Contra els poetes en minúscula 1920*. Óssa Menor, Edició Pòstuma. Barcelona. 1919.
17. DALÍ, Salvador. MUNTANYÀ, Lluís. GUASCH, Sebastià. *Manifest groc*. La Magrana. Barcelona. 1990.
18. SPATOLA, Adriano. *L'obra d'art total*. Escrits enviats per Giovanni Fontana per a aquesta tesi).
19. *Manifest groc*. Citat al punt 14 del *Manifest groc* en l'apartat *Denunciem*.
20. GARCÍA, J. Miquel. *Transterrats*. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Direcció General de Promoció Cultural de l'àrea d'Arts Plàstiques. Barcelona. 1994.
21. GARCÍA, J. Miquel. *Transterrats*. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Direcció General de Promoció Cultural de l'àrea d'Arts Plàstiques. Barcelona. 1994.
22. BOSO, Felipe. *Poesia Concreta*. Generalitat de Catalunya. BCN. 2008. Pàg. 54.
23. SARMIENTO, José Antonio. *Escrituras en libertad*. Libertarias. Lleida. 2009. Pàg. 180.
24. AMELLER, Carles. Correu electrònic enviat per Carles Ameller, membre del Grup de Joves Pintors, Escultors i Poetes Visuals Catalans, el dia 8 de desembre de l'any 2015, amb motiu d'aquesta tesi.
25. TÀPIES, Antoni. *Cinema silent*, Fundació Tàpies. Barcelona. 1972.
26. BROSSA, Joan. *Documents de la Fundació*. Barcelona. 2012.
27. AMELLER, Carles. Correu electrònic enviat per Carles Ameller, membre del Grup de Joves Pintors, Escultors i Poetes Visuals Catalans, el dia 8 de desembre de l'any 2015, amb motiu d'aquesta tesi.
28. BROSSA, Joan. *Documents de la Fundació*. consulta: 5 de desembre de 2015. jbarnes@fundaciojoanbrossa.cat.
29. FONTANA, Giovanni. *La Voce in movimento*. Harta Performing. Monza. 2003.
30. BORDONS, Glòria. *Poesia experimental a Catalunya i a Espanya*. Universitat de Barcelona. Grup de recerca, Poesia i Educació: Poció (1940-1975).
31. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta Performing. Monza. 2003.

LA POLIPOESIA DE BARCELONA ALS ANYS 1990-200

4. LA POLIPOESIA DE BARCELONA ALS ANYS 1990-200

4. 1. LA POLIPOESIA BARCELONINA

4. 1. 1. Esquema sobre la Polipoesia a Barcelona

4. 2. PRIMITIVISME EN EL LLENGUATGE POLIPOÈTIC BARCELONÍ (JEAN-JACQUES ROUSSEAU, LUISA MURARO)

4. 2. 1. El primitivisme de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)

4. 2. 2. El primitivisme de Luisa Muraro i el llenguatge del nadó: *El orden simbólico de la madre*

4. 2. 3. El primitivisme de la Polipoesia. Els "codis" dels polipoetes barcelonins

4. 2. 4. El soroll del so primitiu en la Polipoesia barcelonina

4. 2. 5. L'evolució de la paraula fins al so primitiu de la Polipoesia de Barcelona i la seva prosòdia

4. 2. 6. La prosòdia com a llenguatge primitiu: influència de Filippo Tommaso Marinetti a la Polipoesia de Barcelona

4. 3. DADÀ A LA POLIPOESIA DE BARCELONA: MARCEL DUCHAMP I JOAN CASELLAS

4. 4. LA *URSONATA PRIMITIVA* DE KURT SCHWITTERS I LA POLIPOESIA DE BARCELONA

4. 5. INFLUÈNCIES SURREALISTES DIRECTES A LA POLIPOESIA DE BARCELONA

4. 6. LA POLIPOESIA A BARCELONA: DESCRIPCIÓ, DEFINICIÓ, NUCLI, IDEALS

4. 6. 1. Definició de Polipoesia barcelonina

4. 6. 2. Descripció del naixement del moviment polipoètic barceloní

4. 6. 3. La Polipoesia de Barcelona i la poesia epigenètica

4. 6. 4. La Papa

4. 7. DOCUMENTS POLIPOÈTICS BARCELONINS I D'ACTIVITATS DE LA PAPA

4. 8. EL PERQUÈ DE LA TRIA D'AQUESTS AUTORS I LES SEVES APORTACIONS

4. 9. INTRODUCCIÓ ALS PERFILS I ENTREVISTES DELS TRES AUTORS CITATS EN AQUESTA TESI

4. 9. 1. Enzo Minarelli (1951)

4. 9. 2. Xavier Sabater (1950-2014)

4. 9. 3. Giovanni Fontana

4. 10. EPÍLEG

4. 1. LA POLIPOESIA A BARCELONA

En aquest capítol tractarem de la Polipoesia, que va existir a Barcelona durant els anys 1990-2000. També ens ocuparem dels seus inicis (com va néixer) i de com es va desenvolupar. Per altra part, parlarem de la seva essència (el primitivisme o la seva irracionalitat espontània més profunda).

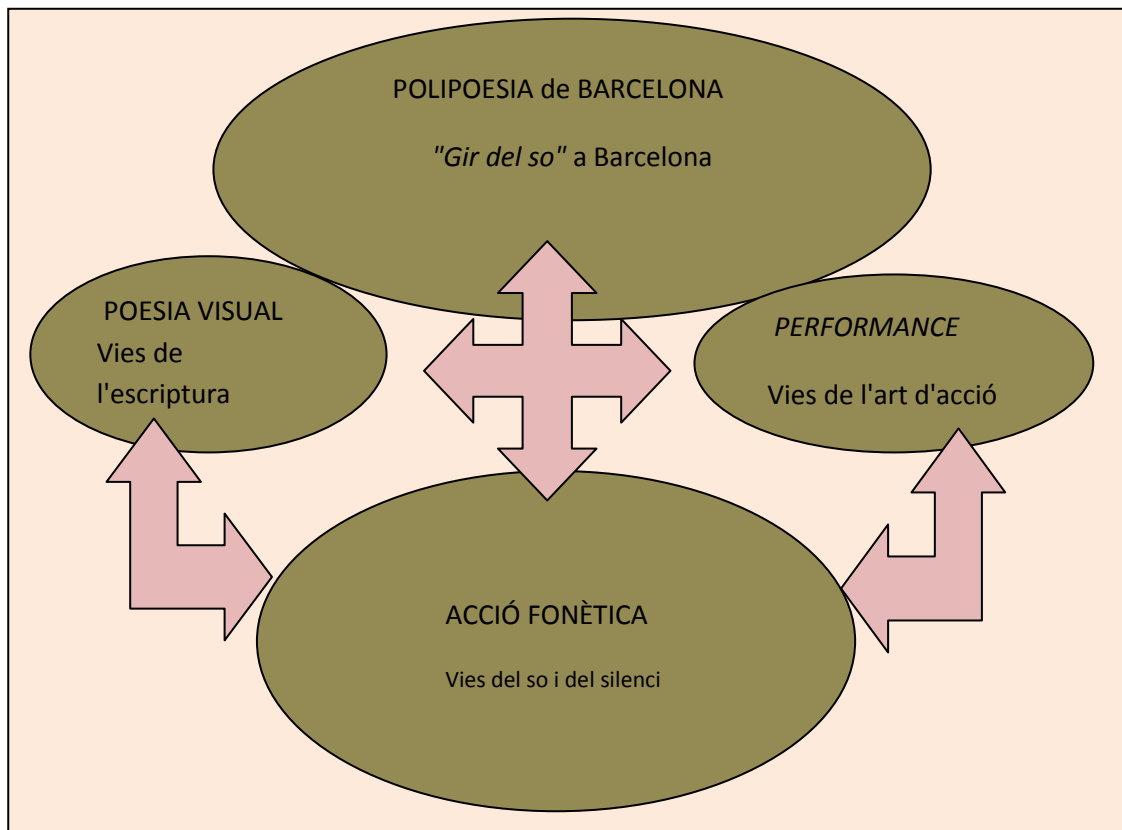
Per entendre tot això veurem la seva definició i les seves característiques: el cos, el so, l'art d'acció, la performance... I finalment tindrem un accés prospectiu a un perfil de cadascun dels autors citats en aquesta tesi: Giovanni Fontana, Enzo Minarelli i Xavier Sabater.

Es tracta, doncs, d'un capítol, que també investiga, en línies generals, el que és el "Gir del so". Perquè el so, encara que ha existit sempre, ha estat soterrat i encadenat en uns sistemes gramaticals i dogmàtics creats per l'academicisme lingüístic.

I és ara amb la "Polipoesia que es fa a Barcelona" que el so emergeix com una entitat independent, única i nova. Per mitjà de l'art d'acció sorgeix el so del polipoeta barceloní, que inclou els moviments dels objectes que mou... (poden ser lletres gegants o objectes quotidians...)

Per poder entendre clarament la relació entre el so i el silenci i la seva situació en la poesia visual i la *performance* hem fet un esquema visual explicatiu dels àmbits on es troba o dels que s'ha influït. Vegem l'esquema a continuació:

4. 1. 1. Esquema sobre la Polipoesia a Barcelona



* Imatge 111: RIU MARTÍ, Maria Montse. *Esquema sobre la Polipoesia a Barcelona*. Fet per la tesi a Barcelona. 2015

L'esquema vol explicar, de manera visual, la relació entre el so, el silenci, l'escriptura, l'art d'acció en la *performance*. Perquè aquestes formes de poesia s'interrelacionen, al llarg del temps, i queden paleses per primera vegada a la nostra terra en la Polipoesia barcelonina.

Es pot dir que el so no pot existir sense el silenci, o sense la *performance* i l'art d'acció. Perquè el polipoeta barceloní deixa anar el seu so irracional, però poètic, en recitar de manera que el silenci hi és implícit, però al mateix temps actua com a *performer* i fa servir objectes i instruments en les accions.

Aquesta forma de poesia queda representada en la part superior de l'esquema anterior a on hi figura el cartell de "Polipoesia de Barcelona" seguit del cartell: "Gir del so a Barcelona". Encara que són "títols genèrics", impliquen el gran gir que ha fet el so dins d'aquest moviment.

Podríem dir que això és el nucli de la tesi. Es tracta del so de la veu humana que ens serveix per expressar de manera "no convencional" els nostres pensaments i sentiments. Aquest element nou disposa de textures, dimensions, profunditat, perspectives... amb les quals el poeta pot crear.

Explicaré el segon pla del mateix esquema a on trobem a l'esquerra la Poesia visual manifestada per les vies del "llenguatge escrit". Aquesta mena de poesia ja la trobem als primers poemes del poeta Stéphane Mallarmé, amb els quals va iniciar una nova forma de poesia escrita. Es tracta de paraules que es disseminen pel full segons uns objectius visuals.

És una forma d'escriptura, lliure en el full del paper o poema escrit, que serveix per ser llegit amb el "so". Els polipoetes barcelonins canvien la mida de les diferents tipografies en la realització d'aquestes partitures per ser llegides. A més a més, cada poeta desenvolupa formes i dibuixos de tipus gràfic per fer els seus poemes visuals, que comparteix en forma de postals, amb el seu públic.

Aquestes mateixes partitures serveixen també per ser llegides i recitar, per la qual cosa veiem que es tracta tant de Poesia Visual com de Poesia escrita. En aquest sentit veiem la relació entre l'escriptura, la forma tipogràfica visual, el dibuix gràfic i el *Mail-art*, del qual també ens en parla Dick Higgins en el seu esquema inicial...

Seguint amb l'esquema actual, a la seva part dreta, hi trobem la "*Performance* i les vies de l'Art d'acció" vol dir que aquesta s'incorpora al so de manera natural amb els moviments del cos del poeta en recitar. Així doncs, els polipoetes de Barcelona fan servir indistintament tots els mitjans visuals, integrats al so, per fer les seves accions i *performances*.

Aquesta forma de *performance* està centrada en el so. I és en el moment en què aquest apareix, sortit del cos del poeta, que entra en moviment el cos. El so surt per la boca del poeta però no sempre s'hi genera, pot estar generat des de l'interior del cos ("flat").

A la dreta del mateix esquema hi veiem el cartell: "*Performance* manifestada per les vies de l'art d'acció". Això vol dir que el polipoeta barceloní actua com un actor de teatre, com un ballarí, com un locutor de ràdio, com un poeta, com un artista visual... i executa la seva acció o *performance*.

Al final de l'esquema hi apareix el cartell "Acció fonètica: vies del so i del silenci". En aquest apartat s'intenta exemplificar visualment i al màxim els camps en els quals actua la Polipoesia barcelonina i evidenciar que és sonora, a més a més de visual, escrita, i d'acció, sonoritat en la qual està implícit el silenci

La sonoritat, que la caracteritza, queda expressada en diverses ocasions de manera visual, però no sempre. En algunes peces sonores que representen aquest tipus de poesia podem trobar també dibuixos feta les partitures o pretextos. Buscar els mecanismes que fan funcionar aquesta forma de poesia és el que ens guia.

Però el que ens interessa sobretot és el descobriment personal que fa cada autor citat en aquesta tesi en la seva obra poètica personal, que accentua les diferències entre ell i els altres polipoetes barcelonins.

Caldria situar el que hem dit en un context general i immediat que es en el qual neix la Polipoesia de Barcelona, perquè és una fusió de la Poesia Visual Catalana (Joan Brossa) i l'Epigenètica Italiana (Giovanni Fontana).

4. 2. PRIMITIVISME EN EL LENGUATGE POLIPOÈTIC BARCELONÍ (JEAN-JACKES ROUSSEAU, LUISA MURARO)

4. 2. 1. El primitivisme de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)

Per introduir aquest apartat del primitivisme presento Jean- Jacques Rousseau (1712-1718), perquè és un escriptor que, malgrat que desenvolupa la seva obra en un temps diferent del que ens ocupa en aquesta tesi, crea un personatge simbòlic (l'Emili) en un dels seus llibres, el qual ens pot donar llum en l'estudi dels "codis" que fan servir els polipoetes barcelonins per fer la seva poesia, sobretot en l'aspecte més "tosc" dels seus poemes, que queda reflectit en la part més irracional (innocent) del personatge.

He triat el personatge de l'Emili de Jean-Jacques Rousseau de manera intencionada, perquè es tracta d'una identitat d'aspecte primitiu (amb una certa "candidesa"). Tal com en moltes avantguardes artístiques, al llarg de la història de l'Art, la irracionalitat (espontaneïtat sincera) ha tingut un paper important, entesa com a "codi" o forma d'expressió o llenguatge (l'empremta, la gestualitat...etc.), perquè l'home primitiu, contràriament al que diu Descartes (*penso, per això existeixo*), primer sent i després pensa, semblantment al personatge de Rousseau: l'Emili (*sento, per això existeixo*). Aquest és un aspecte que té implícit la Polipoesia barcelonina, perquè busca el primitivisme com a "codi" o manera d'expressar-se, sobretot en la seva expressió vocal.

És per tot això i per altres aspectes que, comparativament, m'ha semblat interessant reflexionar sobre una figura tan controvertida i comentada de la filosofia del segle XVIII com és Jean-Jacques Rousseau, sobretot pel que representa el seu simbòlic perfil (citació 1) respecte de tot el que estic exposant. M'explicaré: en primer lloc, Jean-Jacques Rousseau va ser un home revolucionari pel que fa al seu temps, per les seves protestes aplicables a tot l'injust, com en el cas dels polipoetes de Barcelona que invoquen la justícia en la seva poesia.

Ell volia un món sense diferències socials com ells, que lluiten per uns ideals similars. Versemblantment, la Polipoesia barcelonina que ens ocupa, també és una protesta contra les diferències socials. Perquè ella tampoc no està subjecta a les imposicions polítiques actuals.

"El bon salvatge" explica la part de bondat irracional i tosca de la personalitat de l'Emili (com veurem). Extrapolant en el temps, és comparable al que jo volia mostrar (amb la meua obra) amb els materials de la pintura matèrica i la seva tosquetat, matèria que desdibuixava les formes, desfent-les intencionadament a manera de "codi" (formes desdibuixades o paraules desfetes), d'això parla aquesta tesi.

"El bon salvatge o el noble salvatge" és un lloc comú o tòpic de la literatura i del pensament europeu de l'Edat Moderna, que neix amb el contacte amb les tribus d'Amèrica. Aquest mite avui en dia forma part de l'imaginari de moltes persones sobre la relació entre els pobles civilitzats i els primitius.

Alguns antropòlegs han refutat la teoria com Derek Freeman. Però d'altres la defensen, com Elisabeth Marshall Thomas. I encara que aquesta va ser qüestionada per la comunitat científica tant en els seus mètodes com en la seves tesis; llegint Jean-Jacques Rousseau amb

una mirada estètica, s'aprecia la contraposició evident d'ambdós temes: l'aspecte salvatge de l'home i la seva civilització posterior, temes oposats però que integra la Polipoesia barcelonina en la seva manera de fer.

Jean-Jacques Rousseau volia un món sense diferències socials, com els polipoetes de Barcelona que lluiten per uns ideals similars. Versemblantment, la Polipoesia barcelonina també integra una protesta contra les diferències socials, perquè aquesta tampoc no està subjecta a les imposicions polítiques actuals.

"El bon salvatge" explica la part irracional i tosca de la personalitat de l'Emili. Els llibres que va escriure Rousseau reflecteixen tots aquests sentiments de llibertat de l'època. Era tant contestatari que li van cremar un llibre i li va ser prohibit a les ciutats de París i a Ginebra. El que podem veure al seu *Tractat de la filosofia sobre la naturalesa de l'home* és que disposa d'un apartat que s'anomena *Emilio o de l'Educació*.

L'essència del mite entorn d'aquest personatge (anomenat també: "bon salvatge") aprofundeix en la relació que es dona entre l'home salvatge i l'home civilitzat, relació que es podria comparar entre el que és l'home "salvatge" de l'Emili i la "tosca, salvatge i irracional" Polipoesia barcelonina.

Tornant a l'home de Jean-Jacques Rousseau, es tracta d'un personatge transformat per la cultura, que el fa evolucionar perdent gran part de la seva irracionalitat (bondat o innocència). La Polipoesia barcelonina intenta recuperar també aquesta part salvatge, poètica i/o dels primers temps del personatge de l'Emili, que tenim tots a dins en néixer. Perquè ella recupera la manera d'expressar-se dels homes més primitius retornant en cos i ànima a un estat primigeni. Per això els seus poemes (o partitures) són plens de mots, que no són paraules senceres, sinó síl·labes fragmentades que es pronuncien semblantment a la manera com ho feien els homes primitius del període Neardental de la nostra història. L'admiració per aquesta irracionalitat primigènia i "tosca" de l'home "pur" que intenta recuperar la Polipoesia de Barcelona és el que m'ha mogut a endegar aquest treball d'investigació.

Però, la diferència entre l'Emili de Jean-Jacques Rousseau i la Polipoesia barcelonina és que aquesta última vol mantenir-se irracional aprofitant-se, a la vegada, de la civilització i de tot el que li aporta el coneixement i l'experiència de l'art tecnològic. Per això els polipoetes barcelonins s'inventen la 'Ciberpoesia' com a representació de la civilització portada al màxim amb l'art tecnològic. Aquesta "barreja" de primitivisme i d'investigació tecnològica, expressada amb el "so" dels fragments de paraules, ens porta a l'anàlisi del llenguatge. Per aquest afer ens ajuden, en gran mesura, les reflexions de Luisa Muraro.

4. 2. 2. El primitivisme de Luisa Muraro i el llenguatge del nadó: *El orden simbólico de la madre*

En segon lloc i per continuar introduint aquest apartat del primitivisme del llenguatge, presento Luisa Muraro, perquè és una escriptora que desenvolupa els seus coneixements en el camp de la lingüística i ens pot donar llum al respecte. Ella ens diu:

"Renunciar al paradigma falogocéntrico e intentar construir un modelo que parta de la madre y de su mundo, de lo materno, de lo femenino. Es un volver, es retornar al origen y al útero." (citació 2).

El que ens diu Luisa Muraro en aquesta citació i en el seu llibre sobre el llenguatge és que ens cal reflexionar sobre l'origen de la parla entre la mare i el seu fill nadó. Aquest llenguatge que s'estableix entre els dos no és un llenguatge estructurat amb paraules i frases segons la Reial Acadèmia, sinó que és tracta d'un llenguatge "intuïtiu" (irracional) que la mare dirigeix al seu fill. En aquest sentit pensem que Luisa Muraro investiga l'origen del llenguatge "primitiu" dels nadons de la mateixa manera que ho fa la Polipoesia barcelonina.

Luisa Muraro ens parla de construir un model nou. Aquest model podria ser també el model Polipoètic barceloní, perquè planteja unes premisses que mai no s'havien tingut en comte en les societats fins ara. Ens parla del retorn a l'origen i a l'úter, que podria ser extrapolant en l'espai del temps, l'origen pur i primitiu del que busquen els polipoetes de Barcelona.

A més a més i en aquest tornar al "primitivisme" Luisa Muraro ens fa reflexionar sobre el fetus que no sap encara parlar, però que gemega remors o fa sorolls personals... com les remors i sons que utilitza la Polipoesia de Barcelona per recitar. I aquest és l'aspecte o nucli del que volem partir per poder investigar en el nostre treball.

4. 2. 3. El primitivisme de la Polipoesia. Els "codis" dels polipoetes barcelonins

En primer lloc direm que la Polipoesia barcelonina té uns "codis" que extreu de les diferents avantguardes que al llarg de la història de l'Art s'han anat succeint i repetint, malgrat els estils i els ideals. Bàsicament són els "codis" del Futurisme, del Surrealisme i del Dadisme. El resum d'això pot ser el concepte del que seria l'equivalent a quelcom poc polit i "tosc" o que no està totalment explicat, o que sembla estar-ho però no té cap explicació lògica i l'ha de buscar l'espectador.

Un exemple d'obra postmoderna i que pot contenir la Polipoesia barcelonina és "Un cuc ple de vida, tosc, inacabat, orgànic, translúcid, articulat, però tancat, hermètic i contenidor de llum resplendent", el que equival a una obra críptica, irracional o inacabada, però plena de vida creativa. Els "codis" que manifesta aquest exemple i que contenen el Surrealisme, el Futurisme o el Dadisme, com hem dit, són els que la Polipoesia de Barcelona fa seus per poder inventar-se.

Per tots aquests motius i perquè en la història de l'home artista veiem que sempre torna als seus orígens, obsessionat per trobar les veritats o les respostes a les seves preguntes, hem reflexionat sobre l'home salvatge de Jean-Jacques Rousseau i els nadons de Lluïsa Muraro. Sobretot per la metàfora que representen en si mateixos. I que si més no, també ens pot fer veure de manera més autèntica, unitària i profunda, la qüestió a tractar en aquesta tesi: la Polipoesia barcelonina. Perquè aquesta funciona de l'emoció a la idea, com els sentiments de l'home irracional de Jean-Jacques Rousseau, que en un principi són només emoció i bondat. Jean-Jacques Rousseau ens diu:

"Para nosotros existir es sentir; nuestra sensibilidad es indisputablemente anterior a nuestra inteligencia, y antes de tener ideas hemos tenido afectos." (citació 3).

En aquesta citació Jean-Jacques Rousseau ens parla d'afecte, sentiment, i d'intuïció, aspectes parells a la irracionalitat i que integren la polipoesia de Barcelona. Perquè l'aspecte irracional, tosc i intuïtiu del que estem parlant és el que integra els "codis" de moltes avantguardes de la història de l'art, com per exemple el Futurisme i el Surrealisme. Per això dedicarem unes ratlles a exposar el tema del soroll del so primitiu en la Polipoesia barcelonina.

L'essència del so i de la paraula és un aspecte que conté la Polipoesia de Barcelona perquè encara que en el llenguatge polipoètic barceloní, la paraula convencional desapareix, en canvi l'essència del significat del que es vol dir es conserva. El llenguatge polipoètic barceloní parteix d'una idea que després diu amb sons o paraules desestructurades. Encara que a vegades la idea és precisament, la provocació que suposa, aquest tipus de llenguatge. Però la Polipoesia barcelonina també utilitza altres concepcions del llenguatge per inspirar-se, com per exemple el fet d'imitar la prosòdia o la música de la veu, dels diferents idiomes...

4. 2. 4. El soroll del so primitiu en la Polipoesia barcelonina

El soroll o so en la Polipoesia barcelonina és aquell renou acústic que fa el poeta amb la gola per poder llegir el polipoema barceloní, perquè el poeta imita els sorolls de la natura com

els trons, la pluja, la remor del mar... Aquesta idea de pronunciar el soroll ve de molt antic, (Filippo Tommaso Marinetti) i són els polipoetes de Barcelona que la recullen per fer els seus polipoemes barcelonins escrits i parlats. A la següent citació de Luigi Russolo ens explica, entre d'altres coses, com es poden augmentar aquests sorolls amb la gola i amb la respiració:

"Para convencerse de la gran variedad de ruidos basta con pensar en el trueno [...] el viento [...] el borboteo de una cascada, [...] el gorgoteo de un río, el crepitar de las hojas, el trote de un caballo [...] un carro sobre el empedrado [...] la respiración amplia, los ruidos de las fieras [...] y en todos los que puede producir la boca del hombre sin hablar..." (citació 4)

Aquesta idea del soroll que pot ser la protagonista de les composicions musicals o poètiques la trobem també en les obres de Pierre Schaeffer, Isidore Isou, John Cage i Filippo Tommaso Marinetti (1914). Però de la mateixa manera que Filippo Tommaso Marinetti tradueix el so de les armes i de les explosions, els Polipoetes barcelonins reconverteixen aquests sons. Filippo Tommaso Marinetti fa també composicions tipogràfiques amb aquests sorolls. Són els sorolls que es van produir a la Primera Guerra Balcànica (1912-1913) en la qual va participar com ha voluntari. A la revista *Lacerva* (1913) apareix un poema d'ell, que n'és una mostra, amb el nom d'*Andropolis asedio orchestra* i que veurem a continuació:



* Imatge 112: MARINETTI, Filippo Tommaso. *Poema visual: Zang Tumb Tumb*. Consulta feta el dia 5 de juny de 2016 a les 8 del vespre

En aquesta imatge hi podem veure els sons purs escrits tal com és pronuncien. Un so escrit ocupa tot l'espai del full i a més a més les diferents mides de les tipografies ens indiquen com l'hem de pronunciar: els colors foscos ressonen més fort. Les línies més primes denoten delicadesa i fluïdesa... Les tipografies en disminució representen visualment el so en disminució d'intensitat...

4. 2. 5. L'evolució de la paraula fins al so primitiu de la Polipoesia barcelonina i la seva prosòdia

La paraula va néixer a partir del gest visual i sonor efectuat pel ser humà que volia establir comunicació amb els seus semblants. Aquesta comunicació és va basar en el gest (o signe) i el seu significat. Amb el desenvolupament del llenguatge parlat i escrit, la paraula es va anar omplint de significats que van servir de base per la poètica fonamentada en els signes, ornamentats amb sons rítmics, mètrics, musicals i gràfics que compondrien la forma lírica. Però els artistes van trobar el moment d'escapar del seu significat semàntic per l'esclavitud que això significava, i van començar a explorar les possibilitats expressives d'aquests signes.

La conquesta del signe pur va suposar la distància amb els símbols identificadors de la poesia convencional que es mixturava amb la gran pintura i la música (el so separat de la música) o el teatre. Es va obrir una porta a la creativitat dels artistes, que semblava inesgotable.

La desemantització de la paraula provocà l'aparició de noves formes artístiques que no existien abans del segle XX. El signe gràfic i sonor va deixar de ser utilitari i funcional, i va evolucionar, a través del temps i de la Polipoesia barcelonina, "per regalar a la humanitat l'alè vital de la creació polipoètica a Barcelona.

A l'actualitat (en sectors com Itàlia), tenim assumida la desemantització de la paraula. I encara que a Barcelona és molt aviat per arribar amb aquesta comprensió, marxarem a l'època d'Hugo Ball (1886-1927), perquè va fer un procés que va sobtar l'art en general i que el va fer canviar. La propera citació és d'un text literal d'Hugo Ball:

"Con la renuncia a la frase por amor a la palabra, el circulo en torno a Filippo Tommaso Marinetti comenzó resueltamente con las Parole in libertà. [...] Nutrieron el consumido vocablo de la gran ciudad con luz y aire, le devolvieron su calor, su movimiento y su despreocupada libertad original..." (Citació 5)

Hem estudiat que Filippo Tommaso Marinetti va treure la paraula del marc oracional i la va transferir al marc de l'art. Va fer que la paraula ja no fos una part del vocabulari, sinó un signe en si mateixa. Un signe que es va fer so i que va poder expressar més art que la paraula. Per això en aquesta citació d'Hugo Ball, parlant de Filippo Tommaso Marinetti, ens diu que la renúncia és al llenguatge convencional per poder accedir a la llibertat de les paraules. I metafòricament ens diu a la segona part de la citació que la paraula, en ser lliure, es va nodrir de llum, aire, moviment...

I també diu que, per això, metafòricament torna a recuperar el seu caliu i el seu moviment, com si abans hagués estat morta o paralítica, com si a partir d'aquell moment la despreocupada llibertat pogués fer néixer en un format original, creatiu i nou, una paraula també nova, perquè la paraula està dotada de símbols (lletres) i està dotada de música i de so, ens explica. La paraula portada a la seva plenitud és la que va donar llum a la frase de Filippo Tommaso Marinetti que hem citat.

Perquè la paraula sola es va convertir en Art. Aquesta falta de "convenció" va esperar cants de pensaments i d'idees a la vegada. I tornant a extrapolar en el temps, va fer aflorar el ser irracional, creatiu i lúdic del poeta barceloní. I l'oient va despertar descobrint les capes més profundes de la seva psique. L'oient va tornar a néixer...

4. 2. 6. La prosòdia com a llenguatge primitiu: influència de Filippo Tommaso Marinetti a la Polipoesia de Barcelona

Filippo Tommaso Marinetti, en els seus escrits, va tocar els àmbits del nostre entorn vital, de la filosofia i de l'art, que fins llavors havien estat tan racionals en la seva prudència com els somnis. Filippo Tommaso Marinetti aconsegueix que l'artista pugui fer realitat els seus somnis i que s'obri una porta cap a la creativitat infinita i inesgotable, que tot torni a començar, que res estigui fet i tot necessiti un nou replantejament i un nou procés.

D'aquest nou replantejament viu la Polipoesia de Barcelona, que influeix l'home poeta a projectar la seva veu en cadenes de sons per poder comunicar-se i en un moment donat aprèn a representar-les en un medi gràfic. Descobreix que entre les cadenes de sons i el medi gràfic hi ha una connexió d'art.

Els mecanismes que fan que la nostra ment pugui volar entre aquests dos mitjans els té la Polipoesia barcelonina, perquè s'inventa un nou espai per desenvolupar-se, per la qual cosa s'acompleix el que anunciava Filippo Tommaso Marinetti, que "tot torna a començar de nou".

Per entrar o endinsar-nos en el que són els "codis" del so polipoètic barceloní i de la seva representació gràfica, cal conèixer-los profundament. Però no només es tracta del que hem dit fins ara, en aquest apartat, sinó que a més a més la Polipoesia de Barcelona, influïda per Filippo Tommaso Marinetti, canvia el so i el ritme de la prosòdia convencional del llenguatge al qual estem acostumats. Com diu Roland Barthes:

"para burlar los códigos, hay que entrar en los códigos" (citació 6).

Roland Barthes ens diu que cal obviar els codis de la paraula i del signe gràfic, però que per fer-ho cal entendre el que són. Cal estudiar la paraula i el signe gràfic per poder llençar les "xarxes" que han d'atrapar. La "manipulació" és per deixar lliure la vena creativa de les relacions entre la paraula i el signe gràfic.

Ens diu que cal entrar dins els codis i formar-ne part per poder fugir-ne. En aquesta tesi hem tractat d'identificar quin és aquest joc entre els "codis" i la llibertat. I per això hem analitzat l'escriptura en relació al grafema i a la parla. Hem relacionat i analitzat el fonema en relació al grafema en les recitacions dels polipoetes barcelonins.

Per tots aquests motius veiem que la Polipoesia de Barcelona també canvia la prosòdia convencional i la substitueix per la seva pròpia prosòdia particular, que no té res a veure amb la prosòdia a la qual estem acostumats a fer servir, perquè la prosòdia convencional acompanya la paraula per reforçar el seu significat semàntic sempre de la mateixa forma, segons els idiomes.

En canvi, la Polipoesia barcelonina fa ús de la prosòdia per expressar els seus sentiments i idees a través del so i del fonema, però tenint en compte la semàntica o significat del que diu, només en funció d'una vegada, en cada expressió. M'explicaré: la Polipoesia barcelonina pot pronunciar la mateixa paraula o fonema dues vegades de manera diferent cada vegada. Encara que també pot repetir, si vol, el mateix fonema amb el mateix so diferents vegades...

Perquè la prosòdia es compon d'una sèrie d'elements supra-segmentals que són l'emissió, la percepció, la recepció i la interpretació de la veu. Aquests elements organitzen el soroll que escoltem. Es tracta d'elements que associen referents diferents com la informació dialectal, la sociolingüística i l'emotiva. En aquest sentit, la Polipoesia de Barcelona fa ús de tots aquests elements, encara que de forma diferent. Pot utilitzar un grup d'aquests elements en un sol fonema... Ens diu Antonio Quilis al respecte:

"En la llengua són les freqüències de sons que s'uneixen per formar uns sons més llargs i s'anomenen així perquè són segments que uneixen la parla." (citació 7).

Antonio Quilis ens diu que, en el llenguatge convencional, aquests elements prosòdics tant freqüents que s'uneixen per formar sons més llargs en el llenguatge parlat són associats a diferents punts d'una paraula.

I és en aquest anàlisi de la parla a on podem tenir una informació addicional que no apareix en la comunicació escrita, perquè la tenim en la comunicació del so. I es fa possible a partir de les variacions sonores del sons sortits del moviment del cos, que en emetre'ls extrauen una gran informació, que d'una altra manera la perdem.

Amb aquesta informació de les variacions del moviment del cos en emetre els sons, la Polipoesia barcelonina hi afegeix un esforç per minimitzar els sons i deixar només els essencials, perquè el que escolta, pugui percebre només allò que vol el polipoeta barceloní. Per això en aquesta nova entonació de la Polipoètica barcelonina hi podem trobar

l'acompliment de les paraules de Filippo Tommaso Marinetti en el sentit que cal fer quelcom nou. I ens diu al respecte Leon Pierre:

"Perquè els sons humans es poden des-composar en freqüències sinuoses i simples que anomenem: fonemes. Hi haurà un 'so' fonamental i altres sons parcials o harmònics." (citació 8).

Leon Pierre ens fa veure que amb els sons es poden compondre nous sons, entre d'altres coses, per això l'artista polipoètic barceloní jugarà amb la prosòdia accentuant la pausa, la intensitat, el silenci, el ritme i el fil discursiu de la veu per fer poesia. Les diferències de sentit "sonen" en el moment en què l'entonació és ascendent o descendent. Les cordes vocals augmenten la sonoritat o la disminueixen. Això es pot comprovar amb el so de la pregunta que pot variar. El caràcter expressiu o emotiu és una aportació a l'entonació.

L'entonació comunicativa està, a vegades, superposada a la comunicació expressiva. Hi ha el registre del so, el contorn del so, la intensitat del so i la seva duració, per expressar les emocions. Per això, en el moment en què el polipoeta barceloní descompon el fonema, tot neix de nou. I ens diu Alexandra Álvarez Muro al respecte:

"Un registre alt pot provocar alegria, mentre que un registre baix pot provocar tristesa, la duració indica èmfasi." (citació 9)

Entenem d'aquestes paraules que la importància dels registres de la veu Polipoètica barcelonina són sempre nous i passen de la tristesa a l'amor i a l'alegria... La pausa rítmica d'aquesta poesia barcelonina és l'espai de temps en què no hi ha parla (silenci) però també pot ser que el poeta transmeti vibracions que poden arribar al públic. I ens diu al respecte Enrique Obediente:

"un espai a on hi ha vibració." (citació 10)".

Són poques paraules en les que diu que la pausa separa la informació acústica i estructura el discurs de manera rítmica. Pot tractar-se d'un silenci intencionat. Pot ser la vibració sola d'un so... Per altra part hi ha la *pausa sonora* polipoètica barcelonina, que és un element que uneix i separa els elements del fil fònic. Es fa servir molt en la nostra Polipoesia de Barcelona. Ens diu al respecte Maria Alexandra Blonder:

"És el cas dels mots com: mmmm, ehte, em, aam, mmm..." (citació 11)

L'autora ens vol fer diferenciar aquesta mena de pausa de les restants, perquè en aquest cas els mots estan aïllats i no encadenen res. Es tracta d'una pausa sonora. En ella el poeta s'atura mentre ta-ral-le-ja un mot. És una pausa creativa amb la qual el polipoeta barceloní pot fer art pronunciant molts de manera molt fluixa... També hi ha les pauses virtuals polipoètiques barcelonines en les quals els espais de silenci vénen marcats pel temps silenciosos o per la seva intensitat. I ens diu Pierre Leon al respecte:

"... intensitat del seu tempo. Aquestes pauses es troben sota d'un enunciat o sota d'un paràgraf o en el mateix discurs per aclarir termes." (citació 12)

Dit tot això, comentarem que dins d'aquestes pauses sempre hi ha un "tempo" i que aquest pot tenir diverses intensitats de vibració. Aquesta mena de pauses s'utilitzen molt en Polipoesia barcelonina i sobretot apareixen en les "partitures" (o en la gràfica) que són les que indiquen com es farà la pausa... D'aquests espais o pauses se'n diu "espai virtual", perquè molta Polipoesia barcelonina es fa de manera digital, a partir del PC.

4. 3. DADÀ A LA POLIPOESIA DE BARCELONA: MARCEL DUCHAMP I JOAN CASELLAS

La influència directa del Dadanisme a través de Marcel Duchamp (1917) a la Polipoesia de Barcelona és considerable. El fet que ho demostra és que Joan Casellas (un dels iniciadors més antics –si se'm permet– de Xavier Sabater) i que dedica tota la seva vida, entre d'altres coses, a estudiar la figura de Marcel Duchamp, en el seu propi context documentat, en el paisatge que l'artista va visitar, junt amb Salvador Dalí i André Breton, i en els estius de les seves vides, a les Escaules (cascades del riu de l'Empordà).

L'estudi d'aquestes visites estiuenques de Duchamp amb Dalí i Breton a les Escaules fa que Joan Casellas valori la seva importància i documenta i organitza unes estades periòdiques de poetes, al mateix lloc. Ell organitza durant dècades un festival internacional *in situ*, de poetes i *performers* de tot el món. Joan Casellas escriu un llibre únic sobre aquestes estades. Fotografia i estudia els llocs on aquests artistes van viure i ho fa tan detalladament que, en visitar el lloc, ens sembla trepitjar les seves petjades.

Les accions que realitzen els "artistes visitants", a les Escaules de Joan Casellas, se centren en la idea de Marcel Duchamp de donar importància a l'objecte quotidià com a objecte artístic.

En el cas del poeta Joan Casellas, l'element central de l'acció poètica és l'objecte. Aquesta idea té una permanència en totes les accions i *performances* realitzades també a La Papa durant els anys 1990-2000. Es tracta d'una manera "especial" de procedir en cadascuna de les seves *performances*, de tots els polipoetes barcelonins que viatgen de La Papa a les Escaules cada any.

La filosofia de Joan Casellas, malgrat partir del sentiment, és l'analítica en tot el que fa. El propi Xavier Sabater també és analític, perquè es prepara molt totes les seves actuacions, no tant com Joan Casellas, però el resultat del que fa és també Dadà i Conceptual, tant en el sentit de la recreació d'objectes en la *performance* com en la poesia.

L'efervescència a la Barcelona del moviment poètic barceloní és una conseqüència, com hem dit abans, d'uns corrents artístics que l'influeixen i que, al llarg dels anys, també han anat succeint com a esdeveniments en d'altres ciutats del món i després a la nostra. Joan Brossa, Joan Salvat Papasseit, Josep Maria Junoy, Pere Quart, són lectures corrents en cercles culturals dels polipoetes barcelonins, encara que aquests artistes viuen en les memòries dels seus lectors gràcies al seu predecessor Guillaume Apollinaire (1880-1918). Aquest, dadaïsta, interessat pel Surrealisme, es declara Futurista l'any 1914. La seva poesia reflecteix un món que s'acaba (Primera Guerra Mundial) i el començament d'una nova etapa. Crea cents de cal·ligrames.

I persistint en la Història del Dadà, durant la Primera Guerra Mundial, Tristan Tzara (1896-1963) fa els primers textos Dadà (*Set Manifestos Dadà, 1924*). El 1929 es fa surrealista amb André Breton i Louis Aragon. Participa activament del desenvolupament dels mètodes d'escriptura automàtica com el *collage*: cadàvers exquisits... tècniques poètiques que es practiquen a La Papa de Xavier Sabater a Barcelona.

Guillaume Apollinaire i Tristan Tzara figuren a les parets de La Papa en les exposicions de pintures poètiques de Maria Montse Riu i d'altres artistes. I també als pensaments dels polipoetes barcelonins i a les seves converses que formen part de la seva manera de fer i de

les seves accions. Però qui fa popular aquesta forma de fer? Per què a Barcelona hi ha artistes polipoètics barcelonins que han tingut una influència dadaista en la seva formació?

Joan Casellas que és amic de Giovanni Fontana, el qual el visita cada any a les Escaules (Alt Empordà) als festivals internacionals que ell organitza, escampa entre els polipoetes barcelonins les tendències poètiques Dadà. Perquè va a visitar molt La Papa (1990-2000), hi fomenta les actuacions Dadà entre els poetes. Per aquest fil conductor, Joan Casellas i els polipoetes de Barcelona aviat faran un art derivat de tots aquests conceptes dadaistes, surrealistes i futuristes.

El propi Xavier Sabater és un gran dadaista i crea objectes que ho demostren com el seu objecte *Après Dada*, que hem documentat en aquest capítol, per la qual cosa pensem que Xavier Sabater no només és dadaista, sinó que ho vol ser i ho provoca de forma conscient i per això ho escriu tipogràficament repetides vegades al seu objecte: *Après Dada*. En la composició de l'objecte, (escriu la paraula "Dadà") i ho fa en una "escultura" de cartró creada per ell (vegeu imatges de l'objecte a l'apartat del seu perfil en aquest capítol)

Però per a Joan Casellas no només els homes fan art, sinó que també són art, el seu propi cos i tots els objectes quotidians que l'envolten. El poeta enlaira amb les seves mans, a l'escenari, els objectes en silenci, per afirmar aquest aspecte descrit. I el públic de La Papa i de tot el món l'aplaudeix. Popularment Joan Casellas està considerat l'últim artista Dadà. I ha estat, durant tota la vida poètica de Xavier Sabater, un dels invitats principals de La Papa.

Encara que Joan Casellas i Xavier Sabater es van distanciar fa uns 40 anys pel fet que aquest continua assajant molt la seva *Ursonata*, fet que canvia amb els anys i Maria Cosmes, Xavier Sabater i Joan Casellas es tornen a acostar amb els anys i conviuen junts a La Papa. (Vegeu document filmat fet a Maria Cosmes amb tota aquesta informació, per a qui li interessi).

El que volem dir és que a partir dels assajos que van fer de la *Ursonata* de Kurt Schwitters els poetes Joan Casellas, Maria Cosmes, Xavier Sabater i Pere Sousa va poder néixer una nova interpretació del que havia estat la *Ursonata* de Kurt Schwitters. I en aquest sentit, Joan Casellas encara la recita amb grups de poetes a les Escaules cada any. Vegem una fotografia il·lustradora de Joan Casellas fent una *performance* amb un objecte: un cordill:



* Imatge 113: CASELLAS, Joan. Performance. Les Escaules (Alt Empordà). Catalunya. 2011

En aquesta fotografia hi podem veure un poeta que "juga" i fa art amb un objecte i en silenci. En primer lloc les accions de Joan Casellas m'interessen perquè posa en joc el cos humà en moviment.

La figura humana ha estat sempre un clàssic dels estudis d'Art. Però en aquest cas Joan Caselles li dona la volta i és el seu propi cos que es presenta al públic i a més a més en moviment.

Joan Casellas es mou lentament però no per això el seu Art "vibra" menys. A més a més integra a la seva acció objectes que també fa moure al ritme del seu cos. Amb aquesta acció ell dibuixa figures composades noves a cada moment que omplen l'espai en totes les dimensions. I aquestes "figures" són moltes vegades provocades per les vibracions que el públic li remet. Però encara hi ha més: ell utilitza per fer la seva acció objectes que són sempre de l'entorn en el que fa l'acció. Converteix en Art els objectes quotidians de cada lloc al que va. Abans eren objectes sense cap importància i ara, en l'acció de Joan Casellas, cada objecte deixa de ser el que era per esdevenir un nou Ready-Made.

4. 4. LA URSONATA PRIMITIVA DE KURT SCHWITTERS I LA POLIPOESIA DE BARCELONA

En aquesta Barcelona dels anys 1990-2000, els polipoetes barcelonins escriuen les seves partitures amb lletres de colors i tipografies diverses, en diferents mides, i les interpreten llegint i pronunciant amb la veu o amb sorolls guturals, amb els quals fan concerts prenent com a mostra la *Ursوناتa* de Kurt Schwitters (sempre amb una interpretació "personal").

Descriurem, breument, els aspectes tècnics de la *Ursوناتa* de Kurt Schwitters: es tracta d'una sonata que es va compondre d'una estructura inicial amb una introducció, un tema i un final a forma de concert o melodia.

Les partitures eren diferents segons a quina part de la *Ursوناتa* pertanyien. A la primera part els grups de poemes eren de quatre paraules per línia, a la segona part hi ha línies senceres, amb una sola lletra repetida, que separen altres poemes... En la seva lectura, hi podia haver una idea general o una intenció que es comunicava al públic perquè en fes la recitació plegat.

La interpretació d'aquesta "*Ursوناتa primitiva*" perdura al llarg dels anys entre els polipoetes barcelonins: el públic del carrer i els mateixos Polipoetes barcelonins pugen a l'escenari de La Papa o de les Escaules i reciten la *Ursوناتa* de Kurt Schwitters atenent a la seva estructura, amb instruments quotidians i variacions diverses, a forma de divertiment comunicatiu i afirmatiu del grup.

Aquests artistes actuals fan les seves variacions i aconseguen que el seu públic segregui l'adrenalina màxima. Es tracta d'una actuació oberta en la qual els espectadors pugen a l'escenari i reciten. El públic restant també crida parts de la *Ursوناتa* junt amb els poetes. A final hi ha les imatges que aturen el moment del grup recitant.

Aquesta *Ursوناتa* actual també té diferents influències com la de Luigi Russolo (1883-1947), sobretot en la seva manera d'experimentar amb la música, els polipoetes barcelonins la fusionen amb les tècniques de composició musical de Kurt Schwitters. Aquesta manera de fer o de fusionar diverses informacions, l'hem d'agrair a la manera de fer de Xavier Sabater.

La força que tenen aquests poetes (Maria Cosmes, Joan Casellas, Pere Sousa) els fa organitzar una sèrie de "concerts - *performances*" en una gira per Catalunya i Madrid durant els anys setanta, anys en què ells es reuneixen i assagen la *Ursوناتa* establint el "soroll" com a prioritat a l'hora de crear el seu espectacle.

Assagen molt les seves actuacions, basades a repetir els mots organitzats per Kurt Schwitters en forma de partitures (*La Ursوناتa en tres parts*). Aquesta manera de treballar de l'autor, la recuperen aquests artistes actuals, modificant les estructures de nou a la seva

manera, perquè és la que perdurarà durant dècades i fins avui a La Papa dins l'ambient Polipoètic barceloní.

La "construcció" de la *Ursonata* o "En direcció a al llenguatge primitiu" de Kurt Schwitters (1887-1923):



*imatge 114: Kurt Schwitters recitant la seva *Ursonata*: [https://www.google.es/search?q=Kurt+Schwitters+\(1887-&espv=2&biw=1024&bih=677&tbm=isch&source=Inms&sa=X&ved=0ahUKEwjzrYq92N](https://www.google.es/search?q=Kurt+Schwitters+(1887-&espv=2&biw=1024&bih=677&tbm=isch&source=Inms&sa=X&ved=0ahUKEwjzrYq92N)

Aquesta "sonata" –la *Ursonata* de Kurt Schwitters (1987-1948)– pertany al grup d'obres que ell va fer anomenat Merz Mail. Es tracta d'una de les creacions més reconegudes del corrent Dadaïsta. El nom de *Ursonata* és de difícil traducció (segons Hans Arp vol dir: 'parisil·làbica' o 'sonata primordial'). Kurt Schwitters l'anomena: *Sonata en sons primitius* (1921). Va sorgir després d'una gira de Kurt Schwitters i Raoul Hausmann per Praga.

Els primers sons que va pronunciar Kurt Schwitters per inspirar-se per crear la *Ursonata* van ser la repetició convulsiva de les lletres d'un "poema-cartell" de Raoul Hausmann, anomenat: *fmsbw*. En realitat eren unes proves d'impremta. Kurt Schwitters va estar tot el dia pronunciant les lletres de manera obsessiva, era passejant prop d'unes cascades, mentre ho feia. Va ser l'inici de la *Ursonata*.

Es tracta d'un llenguatge primitiu desconegut, com si n'aguessin esborrat l'articulació alfabètica. Conté 19 melodies diferents, modificades i repetides. El conjunt té una duració de 55 minuts. Està dividida en 16 apartats assenyalats per les lletres de l'alfabet. Als marges, marcats amb una línia vermella, hi ha les indicacions per poder recitar-lo. Tristan Tzara i altres autors van fer "sonates" semblants però Kurt Schwitters diu en els seus escrits que:

"se trata de crear un modelo que permita a cada uno crear sonatas del mismo estilo, cuando quiera [...] mi sonata no puede ser un modelo aislado. [...] Trabajo des de hace tiempo en una nueva poesía vocal que, no obstante, no debe adquirir la forma estricta de la 'sonata.'" (citació 13)"

El total de la sonata consta d'una introducció, una primera part que consta de quatre temes, una exposició i un desenvolupament. Aquest últim dura vuit fulls amb lletra d'un cos de nou. La part final es compon de tres parts. La segona s'anomena *Llarg*, la tercera *Scherzo*. Aquesta última es compon d'un *trío*, un *Scherzo* i un *tema*. El *tema* té un *desenvolupament* de quatre fulls, una *resolució* d'un full, una *cadència* de tres fulls i un *final* d'un full. Però Kurt Schwitters va crear la seva *sonata primitiva* de la següent manera:

"Mi sonata en sonidos primitivos está construida sobre el primer movimiento, un rondó cuyo tema principal es Fümms." (citació 14) "Este tema principal está tomado en parte de un

poema de Raoul Husman que dice así: "fmsbw". "Y no era, en su origen, y por lo que sé, más que una prueba de imprenta para la elección de los tipos." (citació 14. 1)

Kurt Schwitters deixa unes instruccions i ens diu que les lletres utilitzades han de ser pronunciades com es pronuncien en l'idioma alemany. Una vocal sempre és curta, dues vocals són idèntiques o no són dobles, sinó llargues. En canvi, si dues vocals són similars, han de ser pronunciades com a dobles... I ens diu Kurt Schwitters al respecte, literalment:

"[...] separaremos el vocablo en este sitio. Así tendremos: a (a breve) como en Schnaps (aguardiente) aa (a larga) como en Schlaf (son); a a es una doble a breve, etc.; au se pronuncia como en Haus (casa). Las consonantes son átonas. Para hacer-las tónicas es necesario añadir una vocal. Por ejemplo. b, be, bö, bee. Las consonantes seguidas b, p, d, t, g, k, z, han de pronunciarse por separado, bbb son tres b sucesivas. Las consonantes seguidas: f, h, l, j, m, n, r, s, w, sch, no han de pronunciarse por separado, se han de alargar. En rrr el 'ronroneo' se alarga más que en r. Las letras c, q, v, x, y, se suprimen. Se mantienen de la 'a' a la 'z' por comodidad. Las mayúsculas no sirven más que para agrupar, para reconocer mejor los periodos, iniciar una línea... A se pronuncia A. Se pueden subrayar en rojo las fuertes y en negro las débiles. Una gruesa raya roja significa FF, una fina f, una fina más oscura P y una más gruesa PP. Todo lo que no está subrayado es mf. Escritura y anotaciones son posibles a condición de que el ritmo sea regular." (Citació 15)

En la tercera part és a on l'interpret pot improvisar i afegir tots els acudits de la seva imaginació per enriquir o personalitzar la peça. I és en aquest espai a on els polipoetes barcelonins hi afegixen les seves creacions. La manera de pronunciar les vocals i de separar els mots, en consonants àtones i tòniques segons la ubicació de les lletres, provoca en el lector una pronunciació de tipus primitiu, perquè canvia l'accent en les vocals i n'elimina el so d'algunes consonants.

El retorn al món primitiu de Kurt Schwitters

Aquest llenguatge irracional i volgudament primitiu que s'inventa Kurt Schwitters i que forma part del seu repertori Merz contrasta amb els retrats que va pintar a l'oli, per guanyar-se la vida; per la qual cosa aquest retorn del mestre al món primitiu ens fa pensar en una actitud volguda i provocada en un moment de la seva vida, per diversos motius, un intent de tornar als orígens provocat potser pel moment personal que vivia. Els seus objectes Merz havien de ser destruïts, la seva malaltia d'asma augmentava i ell treballava en un estable que tenia les parets de guix i en el qual no es podia protegir del fred.

El punt d'inflexió que el podia portar a tornar al primitivisme podia ser semblant al que va portar a Jean-Jacques Rousseau a escriure l'Emili. Es tracta d'una reflexió sobre el fet de veure a on podia conduir la cultura (la pintura d'acadèmia que ell havia fet fins llavors...) al llarg de la seva vida. El resultat de tots els esforços era que estava desterrat i la seva obra pictòrica a punt de ser llençada a les deixalles. Podria ser que aquest punt d'inflexió el fes pensar a tornar als seus orígens? Es pot dir que el seu "retorn als seus orígens primitius", amb la publicació de la seva *Ursonata*, va fer que la seva situació fes un gir de 180 graus.

"La Ursonata va provocar la publicació i l'exposició de les meves obres Merz." (Citació 16).

La publicació i exposició de les obres Merz canvia la vida de Kurt Schwitters i per altra part ell continua amb "l'arxitektualitat" en les seves pintures. A les pintures hi ha paraules pintades i aquestes tindrien com a característica pròpia el llenguatge transnacional o Zaum, que proposen els formalistes russos. La desautomatització del llenguatge és un element comú: des de Filippo Tommaso Marinetti, passant per altres mestres avantguardistes com Hugo Ball,

Tristan Tzara o Marcel Janco, fins a la poesia actual, però en aquells moments Kurt Schwitters ho intueix.

Però no es faria justícia a Kurt Schwitters si no mostrem el seu món MERZ, perquè comprèn també la fracció de la paraula. Vegem unes imatges de les paraules fraccionades de Kurt Schwitters en les seves pintures, i a la quarta imatge començant per l'esquerra l'escena MERZ:



* Imatges; 115-116-117-118-119 del món Merz de Kurt Schwitters:
[https://www.google.es/search?q=Kurt+Schwitters+\(1887-&espv=2&biw=1024&bih=677&tbn=isch&source=Inms&sa=X&ved=0ah](https://www.google.es/search?q=Kurt+Schwitters+(1887-&espv=2&biw=1024&bih=677&tbn=isch&source=Inms&sa=X&ved=0ah)

A la pintura de la dreta hi podem veure fragments de mots integrats a la composició general de la pintura. Aquests mots podrien ser recitats pels polipoetes barcelonins. Seguint el mateix ordre i d'esquerra a dreta, podem observar la construcció Merz que va fer Kurt Schwitters per posar les seves pintures. Després un cartell que conté, a més a més de la paraula Merz, altres lletres i nombres distribuïts de manera lliure per l'espai del paper.

La primera pintura de l'esquerra és la més estructurada, perquè divideix els espais en lletres grans i petites i, per fer-ho, utilitza un signe gràfic de la seva invenció. Les lletres en vertical que divideixen l'espai en dos espais auri a la part inferior demarquen l'espai informatiu del cartell, entre d'altres aspectes... La pintura que està disposada al seu costat sembla que vol dir-nos que sense lletres, només amb la taca en el seu lloc, també es pot donar un missatge determinat.

En tots aquests sentits la Polipoesia de Barcelona veu de la *Ursonata* de Kurt Schwitters i la practica en les pintures que exposa a la seva associació La Papa amb aquests fraccionaments de paraules. Però no només és això, sinó que la *Ursonata* influeix en la seva manera d'escriure les partitures per recitar, i en la seva manera de llegir-les. És un punt importantíssim en la Història de l'Art vist des de la llibertat, per tot el que aporta de nou i, a més a més, cal afegir el fet que estigui feta per poder ser "viscuda" durant generacions fins ara.

4. 5. INFLUÈNCIES SURREALISTES DIRECTES A LA POLIPOESIA DE BARCELONA

Aquí mostrem les influències surrealistes més directes i evidents –veurem el perquè– a la Polipoesia barcelonina, podríem dir que inicialment van ser a través de Xavier Sabater per la seva manera "surrealista" de funcionar: persona autodidacta, que es deixava emportar, pels seus actes irracionals i per la seva intuïció de poeta.

Fins i tot les seves obres estan plenes d'aquest Surrealisme, inesperat. Ens estem referint a la seva manera d'organitzar els festivals, els monogràfics i d'altres esdeveniments, manera subconscient, segons coneixia les persones... comparable a la manera com descriu André Masson que feia la seva obra.

El surrealista André Masson (1896-1987) estudia Belles Arts a París i és ferit a la Primera Guerra Mundial. Podríem pensar que per tots aquests motius experimenta amb estats

d'alteració de la consciència, comparables als que viu Xavier Sabater amb d'altres polipoetes de Barcelona, amb els quals comparteix les seves experiències mentals a La Papa.

André Masson altera la seva consciència amb Michel Leris, Joan Miró, Georges Balaille i Jean Dubuffet, que eren els seus veïns d'estudi a la ciutat de París.



* Imatge 120: MASSON, André. *Automatic Drawing* (1924). Tinta sobre paper, 91/4 x 81/8" (23.5 x 20.6 cm). *Museu d'Art Modern*, Nova York. Web: www.museoreinasofia.es/coleccion/.../masson-an

Aquests fets, que també queden palesos en aquesta pintura –per l'automatisme amb què ha esta feta– són un altre exemple de la influència del Surrealisme en els polipoetes de Barcelona, perquè ells tenen un comportament semblant. Recordem André Masson, com diu Hans Richter, després d'un instant de molta concentració i sempre en moviment, i és quan deixa lliscar la sorra sobre un bastidor i diu:

"[...] solo después de haber eliminado mi voluntad totalmente, mi cuerpo, mis nervios y mi subconsciente es cuando sé dónde y cómo debo repartir la arena." (citació 17)

En aquest llibre Hans Richter descriu com va viure en primera persona la relació personal seva amb els surrealistes. I en aquest comentari ens deixa clar que la ment de l'home necessita "buidar-se" de tota mena d'intencions per poder omplir-la de la creativitat nova.

Els polipoetes de La Papa senten aquesta part de la història i la reproduïen fins que forma part de la seva forma d'expressar-se. Dit d'una altra forma: es deixen anar recordant el sentit del Surrealisme (buidament interior) o del Dadà (o no-sentit) i el sentit –units– en les seves *performances*, com fa André Masson.

Xavier Sabater es pot dir que és l'André Masson i l'André Breton de la Polipoesia de Barcelona, perquè ell vivia de la mateixa manera, i amb la mateixa actitud. L'actitud de deixar-se emportar per l'energia i pels esdeveniments. Per exemple: Xavier Sabater aplicava aquestes premisses en l'organització dels K. O. a La Papa. Ell obria un torn d'actuacions en cada K. O., segons el torn d'arribada els poetes al local de La Papa. Aquest mateix ordre espontani era el de l'actuació, sense cap programació prèvia. Versemblantment i, extrapolant en el temps, André Breton es va deixar emportar per la figura de Natja, sense programar l'experiència. Ambdós eren surrealistes, cadascun a la seva manera i en el seu temps.

4. 6. LA POLIPOESIA A BARCELONA: DESCRIPCIÓ, DEFINICIÓ, NUCLI, IDEALS

La qüestió que tractarem és la Polipoesia barcelonina, el seu naixement i la seva descripció com a moviment des del seu nucli, els seus ideals i les seves influències, com per exemple: l'Epigenètica. I per aquest motiu la qüestió l'hem repartit en diferents apartats que vénen a continuació:

Pel que hem vist fins ara, la Polipoesia barcelonina neix del sentiment més profund de la nostra sensibilitat afectiva i humana, que ens porta també a la forma artística, a través de l'emoció primigènica. Cal afegir que el nom d'Epigenètica (Giovanni Fontana), el significat de la qual és 'superior – genètic' ens porta a cantants com Caty Berberian (1925)... i en l'experiència del soroll a músics com Luigi Russolo (1885)... la qual cosa ens fa entendre que, encara que la Polipoesia de Barcelona no és música, sí que ha heretat quelcom d'aquesta.

4.6.1. Definició de la Polipoesia barcelonina

La paraula "Polipoesia" (i prou) va ser dita per primer cop pel poeta Enzo Minarelli l'any 1980. Pel contrari, segons diferents autors és el "poliartista barceloní" que fa que la Polipoesia de Barcelona es pugui definir com al que és:

"poesia fora del llibre amb tota la seva força absoluta i plena" o "composada dins d'un full de paper amb lletres que "suren" a l'espai i tenen formes tipogràfiques i colors diferents" ... "Significa el poder posar, en escena, molts tipus de poemes diferents (fets amb lletres o amb el propi cos...) i també expressats de diverses maneres amb la utilització de recursos sonors i/o visuals" (Citació 18)

La Polipoesia de Barcelona és també una tècnica de creació poètica de caràcter discursiu o teatral en la qual el poeta "inspirat" s'enfronta a situacions injustes del món en el qual viu, o a absurditats que l'amenacen, com la solitud personal... Té una dimensió lúdica i psicològica d'autoafirmació d'un mateix front els altres. Integra l'escriptura en forma de "metaplasma o cal·ligrama", trencant els conjunts de lletres. És "multidisciplinària" (instal·lació, dibuix, pintura, vídeo, música, "multimèdia"...).

Tant l'*Intonarumori* ("sorollisme") de Luigi Russolo (1885), com la manera d'integrar la veu humana al conjunt trencant els crits humans o harmonitzant-los de la cantant Caty Berberian (1925), com el discurs oral que té orígens en la *Ursonata* de Kurt Schwitters (1887), com els fragments de sons que utilitzen els Polipoetes barcelonins en recitar, representen aspectes de l'escriptura, de la veu i del soroll Polipoètic barceloní en un estat d'irracionalitat que tendeix al primitivisme. Estat que es pot confondre o interpretar com a "críptic" o "tosc".

L'absència quasi absoluta de paraules, tal com les tenim enteses fins ara, fa que l'expressió del sentiment del poeta aflori fàcilment i sigui molt proper a la comunicació amb l'espectador. De la mateixa manera, fa que cada poeta tingui fàcilment una manera personal d'expressar-se. El so sol del poeta viu en els "rugits" o crits o repeticions. És pot dir que la veu tractada d'aquesta manera especial fa de punt d'inflexió i unió entre altres formes de poesia ("poesia visual", la "poesia objecte", la "performance") i la Polipoesia barcelonina, que el que fa és integrar tot.

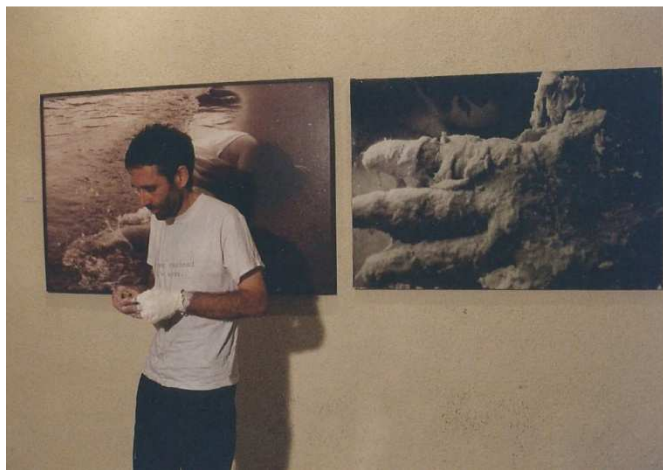
4.6.2. Descripció del naixement del moviment polipoètic barceloní

Abans del naixement del moviment (1965): nucli intel·lectual dels inicis de la Polipoesia Barcelonina (1990)

El nucli inicial van ser Xavier Sabater, Àngel Pastor, i Joan Casellas. Però aquest nucli es va anar ampliant amb els anys i van formar-hi part d'ell –a més a més de Xavier Sabater–, Bartolomé Ferrando, Carles Hac Mor, Xavier Canals, Rosa Grau, Alfred Balasch, jo mateixa... Però si ens remuntem als inicis concrets de la Polipoesia barcelonina podem, dir que va ser iniciada a Barcelona a partir de les "trobades" entre els poetes Joan Casellas, Àngel Pastor i Xavier Sabater que inicialment es van fer en alguns restaurants del barri antic de Barcelona com el Cafè Fussina al Born. D'aquestes trobades en van sortir els primers Festivals de Polipoesia a Barcelona.

Son moments en que Joan Casellas havia tornat de Nova York, força decebut, i Xavier Sabater tenia moltes ganes de fer "coses", escriu llibres... Les performances contundents d'Àngel Pastor impressionaven els dos. Àngel Pastor treballava molt amb el seu propi cos que

tractava com a objecte visual i al que li posava vels i benes per fer-lo més intrigant. Feia servir l'aigua i materials d'esculpir com el guix. Volia evidenciar el desgast del cos al pas del temps i la seva transformació.



* Imatge 121. PASTOR, Àngel. *Performance*. Galeria Vic. 1995. Barcelona. Fotografia: col·lecció particular

A la imatge hi veiem a Àngel Pastor fent la seva performance el dia 27 de novembre de 1995 (amb els materials de guix i aigua sobre el seu cos) a la Galeria Vic al carrer Bailèn de Barcelona. Durant el Vernissatge de l'exposició de Maria Montse Riu a la mateixa. Al fons es veuen les fotografies digitals de la Performance "Aigua-Cos" de Maria Montse Riu.

Joan Casellas realitzava les seves instal·lacions a cases abandonades a Barcelona, instal·lacions que fotografiava i de les quals feia "reculls fotogràfics", en forma de llibres de bibliòfil, per vendre'n més tard les imatges sobre paper fotogràfic.

Entre els tres, Xavier Sabater, Àngel Pastor i Joan Casellas, van madurar la idea de fer un espectacle, que després Joan Casellas transfereix a les Escaules amb el seu Festival Internacional de poetes i Performers. Però l'espectacle que s'inventa Xavier Sabater també necessita un espai físic i el busca fins que el troba.

L'any 1990 funda l'Associació de Performers Artistes i Poetes Associats (La Papa) al barri de Gràcia Carrer Santa Magdalena, 3. A Gràcia organitza el 1er Festival de Polipoesia de Barcelona a l'any 1992. Més endavant La Papa organitza el cicle Topades amb les noves tendències. Per qüestions econòmiques abandonen el local de Gràcia, l'Associació manté la raó social a diferents cases particulars. Junt amb l'Associació "Ala" (Arxiu Aire i Merz Mail), munten el K.O. (Kabaret Obert) al local de l'Ala, carrer dels Salvadors, 20. Quan Xavier Sabater aconsegueix un local nou al carrer Tapioles, 12 el K.O. canvia de lloc (moment en que la Papa ja era sòlida) i el seu funcionament ja era estable.



* Imatge 122.: GRAU, Rosa. SABATER, Xavier. Performance. Il·lògic Art Company. Barcelona. 1995

A la imatge hi veiem a Rosa Grau i Xavier Sabater actuant –micro a la mà– en una de les seves performances al Cafè Fussina S/N, al Born de Barcelona, amb el seu grup Il·lògic Art Company, l'any 1995. En aquesta imatge podem trobar molts aspectes a comentar, potser un dels que més m'ha impactat és l'energia amb què els dos actuaven en la seva performance. Es podria dir que "vibren". Podria ser el "vibrar" de l'energia epigenètica que segur que aquests poetes ja portaven dins.

Si els observem, no només actuen front un micròfon sinó que la pròpia energia fa que tot el seu cos estigui en moviment i els seus braços segueixen el seu ritme. Es pot dir que és un moment en què l'esperit i la genètica s'uneixen en sincronia pura per donar com a resultat una *performance* –que segur– seria anunciadora d'aspectes nous del so i la poesia.

Són moments en què Joan Casellas, Xavier Sabater i Maria Cosmes reciten la *Ursonata* de Kurt Schwitters junts, després d'haver-lo assajat moltes vegades. Als festivals que munten aquests dos poetes, en llocs diferents, també hi reciten la *Ursonata* encara que li donen sentits diversos, perquè les situacions són variades.

Mentre que les activitats de Xavier Sabater es desenvolupen als escenaris dins de l'edifici de l'Associació Ala; el Festival Internacional de Joan Casellas és una convivència de poetes que compren una convivència de vuit dies gairebé "a Capel·la", perquè consta de dues parts: la primera, a l'interior de l'Auditori de *les Escaules* (Alt Empordà), on es fan *performances*, accions i àpats. La segona, a l'aire lliure amb accions a la natura. La integren artistes que desenvolupen en la seva majoria L'Art del cos, de la terra i de l'objecte.

De fet hem anat citant els dos festivals al llarg d'aquesta tesi per diferents motius. El Festival Internacional de Polipoesia de Barcelona que munta Xavier Sabater coincideix amb el naixement del moviment polipoètic barceloní i amb el començament (nucli) de La Papa (any 1978). Encara que va tardar uns anys a ser oficial com associació –el 1978– els poetes ja eren amics i feien "xerrades" i espectacles als cafès. Però, a poc a poc, és tota aquesta aparició de "creacions" imaginatives de Xavier Sabater el que fa que a Barcelona es faci possible –amb el temps– una activitat tan gran com aquesta.

El moviment polipoètic existeix a Barcelona des de mitjans dels anys seixanta de manera dispersa, a través de diferents grups, com el de Joan Casellas o el de Maria Cosmes... Es consolida a la meitat de la dècada dels anys setanta com a grup. I de manera oficial ho fa el 1978. Encara que les activitats de la organització dels Festivals Internacionals de Polipoesia són més tard (1980-1991) i duren uns anys. El primer Festival Internacional de Polipoesia de Barcelona –al que li seguirien 21 festivals més– es va celebrar el dia 16 d'agost de 1992 a la plaça de la Virreina de Barcelona de 10 a 1 de la nit. Els seus participants van ser: Josep

Ramon Roig, J. M. Calleja, Carol Renaudine, Marta Vives, Pep Ortí, Llorenç Barber, Montse Maso i Xavier Sabater. Als 21 Festivals que li van seguir es van anar afegint personatges d'arreu del món.

Es tracta d'un moviment de poetes, artistes i *performers* que sempre ha tingut un local propi i una manera de funcionar pròpia. Xavier Sabater ha estat el seu capdavanter i ha marcat les pautes de la seva evolució a la nostra ciutat. Aquests poetes venien de diferents llocs i molt sovint es tractava de grups. Tots amb molta energia i ganes d'expressar el seu pensament.

Alguns d'aquests grups que es formen en diferents moments són Poli Phonètica Dinàmica de poca duració en el temps i Accidents Polipoètics. Els components d'aquests grups eren, entre d'altres: Xavier Sabater, Enric Casasses, Jordi Pope, Oscar Abril i Noel Tatú. Un altre grup de diferents poetes que actua a La Papa entre d'altres grups són: Esther Xargay, Maria Montse Riu, Benet Rossell, Gustavo Vega, Vicenç Altaió, Rosa Grau, Víctor Sunyol, Jesús Lizano, Àngel Carmona, Joan Vinuesa, Antoni Reixa, Antonio Murga, Amàlia Sanchís, Víctor Murga, Jordi Teixidó, Josep Pedrals, Pau Riba i Jaume Sisa, Oriol Tramvia i Carles Hac Mor, entre molts d'altres. Alguns d'aquests artistes van apareixent als diferents cartells del Festivals Internacionals de Polipoesia de Barcelona, que edita La Papa, fets per Xavier Sabater o per altres poetes.

4. 6. 3. La Polipoesia de Barcelona i la poesia epigenètica

Cal que també tinguem en compte els diferents noms que ha anat adquirint la Polipoesia barcelonina (abans de dir-se així). Es tracta de l'acotació de diferents noms amb una sola forma de fer la "poesia del so", que segons els països i les persones que l'han practicat l'han anomenat de diferent manera, Perquè en realitat és el mateix so del que parlem quan diem Poesia epigenètica a Itàlia o Polipoesia a Barcelona.

L'Epigenètica és la creadora de la Polipoesia de Barcelona perquè aquesta absorbeix els conceptes de l'Epigenètica i es desenvolupa. Per això definirem el que és l'Epigenètica per poder entendre d'on prové la Polipoesia barcelonina i per saber quins són els seus paràmetres: Segons l'epigenètic Giovanni Fontana:

"[...] l'artista o poeta s'endinsa en les pràctiques electròniques, videografia, cinema, fotografia i de tot l'univers sonor a més de la música, la pintura, el dibuix, la dansa i la dimensió teatral de l'univers rítmic. Utilitza totes les tècniques, tots els mitjans de comunicació, tots els espais, mentre augmenta l'alçada creativa en el seu propi cos, amb el seu gest i la seva veu: elements vinculats a les noves tecnologies, impulsats per l'energia del substrat electrònic, que formen la base d'una nova actitud poètica. Es tracta d'una interacció entre l'oralitat i l'escriptura, no vinculada a les tècniques de la memòria natural, però basada en un sistema de reducció i cristal·lització vocal. Terra fèrtil que conté les llavors de l'evolució gestual i de l'entonació, junt amb la riquesa tècnica del "poeta-artista", impredecible." (citació 19).

Fins aquí la Polipoesia de Barcelona absorbeix tot el definit per Giovanni Fontana. A més a més, en la seva Epigenètica, el text escrit pot ser definit com a "pretext" que fa les funcions de projecte de la *performance*, o el que seria el mateix: com un lloc per escriure i transcriure la transfiguració que fa el poeta, dins del temps i de l'espai, de la seva actitud, expressió, gest i moviment en la representació i configuració de la seva obra. Cada artista aporta a la seva creació, una partitura o un projecte, que llegeix mentre actua.

Tot això ho fa el poeta amb *l'articulació fonètica* dins de l'espai arquitectònic o a l'aire lliure, generant volum, llum i color, amb un suport tecnològic tant per a la poesia com per a l'escenari. La relació amb el públic és en un context sociocultural, trencant el cercle ritual i adoptant límits borrosos... plens d'art i que s'expressen amb les disciplines necessàries.

L'epigenètic o polipoeta barceloní és a *l'escenari, teatre, auditori, plaça o carrer*, que és a on s'efectua físicament l'esdeveniment de la *performance* del poema. I l'executa, en temps real

i en un acte únic i viu, *performance* que és la seva obra. Disposa de connotacions de divertiment. Parla Maria Montse Riu:

"Una bona *performance* és el resultat de l'equilibri simbiòtic entre el públic i el *performer* en un diàleg consentit" (citació 20).

Les "ones" de veu del Polipoeta barceloní fan que "el públic es torni hiperactiu fins a arribar a un clímax on l'adrenalina recíproca dóna com a resultat un espectacle acústic i visual. El polipoeta epigenètic llegeix els poemes sobre partitures escrites en paper, que inclouen les seves anotacions tipogràfiques personals. S'inventa la partitura trencada, segons les seves necessitats, així com també els "codis" adients, per a poder llegir i dir el que vol expressar exactament i en l'instant "únic" de cada *performance*.

L'artista, en la "*lectura de la partitura*" que utilitza per fer la seva *performance*, repeteix els fonemes o els trenca. Utilitza la tècnica metaplasmàtica per alterar una paraula o sostreure-li lletres o síl·labes. Es fa acompanyar amb música i/o imatges visuals vives, mortes i/o projectades.

La modulació de la veu de l'epigenètic o del polipoeta barceloní és especial només per a l'Epigenètica o la Polipoesia de Barcelona, perquè és fora de qualsevol altre llenguatge o parla. L'epigenètic o polipoeta de Barcelona utilitza els sons més profunds de la seva veu trencada i compon de manera harmònica i tosca, amb diferents veus i en diferents intensitats acompanyant l'expressió de la seva obra amb gesticulacions del cos. I és harmònica perquè ell sap integrar els sons de manera que tinguin una unitat i un ritme, que encara que lliure, és un ritme existent.

4. 6. 4. La Papa

La Papa va ser l'Associació d'artistes, poetes i performers que van ocupar el local que va aconseguir Xavier Sabater per suplir-ne d'altres anteriors com el de L'Ala. En aquest apartat descriurem el que ha estat La Papa per a Barcelona, com va néixer i com es va inspirar en el local dels dadaistes per organitzar el seu moviment, quines activitats feien els seus membres i com estava constituïda per dins. Però els perfils de tots els polipoetes barcelonins entrevistats no ha donat temps a afegir-los en aquesta tesi –tan precipitada pels terminis del Ministeri. Encara que al final, en aquest capítol expliquem el perquè se n'han triat només tres i el perquè han estat tan importants en el desenvolupament del Moviment. En aquest capítol hi presentem els seus perfils. Es tracta de dos poetes italians i un de català. Però els italians han actuat sovint a La Papa de Xavier Sabater i sobretot Giovanni Fontana ha influït molt al moviment Polipoètic Barceloní.

A La Papa, espai de trobada on es veuen els poetes per compartir els seus poemes i per discutir qüestions referides a la poesia, hi ha un espai per a tallers, escenari per poder fer les performances i els esdeveniments: monogràfics de poesia i el Kabaret Obert (K. O.) o d'altres, com concerts, exposicions... L'espai disposa també de barra de bar, taules i cadires per menjar. Els dies que no hi ha "Kabaret Obert" (K. O.) hi ha actuacions de grups molt diferents, performances i exposicions de pintura amb les seves inauguracions i "Vernissatges" corresponents. Així doncs és un local molt ben aprofitat. L'aglutinament és a través d'una estructura de socis que la freqüenten.

El moviment que es reuneix dins les seves parets dóna la possibilitat d'aprenentatge poètic als nous socis a través dels tallers que funcionen a tota pressa. En les reunions anuals es proposen els nous projectes. Aconsegueix un aforament d'entre 600 i 1000 socis fixos, més un nombre similar de visitants. Organitza una vegada a l'any el Festival Internacional de Polipoesia i el Festival Internacional de Ciberpoesia. El tercer divendres de cada mes organitza la vetllada que anomena Kabaret Obert (K. O.), en la qual les persones assistents poden

participar de l'espectacle amb la realització en viu d'una obra seva. La resta de dies de la setmana s'hi organitzen concerts, conferències i exposicions de fotografia, il·lustració, pintura i pintura-objecte.

Sembla que la idea de "K. O." (Kabaret Obert) que s'inventa Xavier Sabater s'inspira en la idea de "cabaret" dels dadaistes que de semblant forma, i retrocedint en el temps, van ocupar un local, situat a la planta superior d'un cabaret, a on es reunien artistes com Hugo Ball i d'altres polítics. Per als surrealistes també era el seu lloc de reunió. Al Cabaret Voltaire de Zuric, que és el seu nom a (Suïssa), és a on es van celebrar diades teatrals i cinematogràfiques, amb motiu de la fundació del Dadaisme el febrer de 1916.

Els ideals dels polipoetes de Barcelona

Els ideals dels polipoetes barcelonins són la pau, la justícia, la llibertat, la independència, la poesia en lloc de l'avorriment i l'art en lloc de la televisió .i aconseguir cadascú la seva identitat a través del so i la performance. En segon lloc poder expressar el que senten amb el seu art poètic. L'evidència dels continguts que hem esmentat la tenim als seus poemes i *performances*. Les seves accions tenen una gran dosis de protesta social. Una gran part de les seves obres rau en la crítica al sistema, però realitzada d'una manera irònica i a vegades, divertida.

Els jocs de grup a l'escenari –compartits amb el públic– són surrealistes i dadaistes, com per exemple, "cadàvers exquisits" d'André Breton o derivats, que estan a l'ordre del dia en quasi tots els esdeveniments que organitzen. El moviment potencia la creació poètica de caràcter discursiu o visual mitjançant la inspiració poètica. El moviment també potencia el material de diferents poetes que han creat en la línia de la política d'esquerres, com Nel Amaro. aquest poeta és caracteritza entre d'altres aspectes per ser un home primitiu i tosc en tot el que fa, tal com és primitiu i tosc el material de les performances dels polipoetes barcelonins. I tosques i primitives també són les lletres de la placa que marca l'entrada del local "Dada". Vegem-ne la imatge a la "placa" de pedra, la porta d'entrada al local situada a la paret del carrer:



* Imatge 123: VOLTAIRE, Cabaret. Placa. (Situada a la paret de l'antic Cabaret Voltaire). Zuric (Suïssa)

El que podem observar d'aquesta placa és que el text està emmarcat en la tipografia d'una lletra "D" gegant una mica deformada pel gust estètic dadaista. De la mateixa manera, les lletres del seu interior no estan fetes amb cap tipografia convencional. Es tracta de grafies de mides diferents i en particular les línies tampoc es disposen de manera proporcionada, segons els "codis" convencionals. Cal afegir que en cada tipografia hi ha una variant diferent, per la qual cosa, cada lletra és independent. De tota manera fan la impressió de ser volgutament "esgarrapades" a la pedra. O fetes de manera irracional i salvatge –sense ordre ni premeditació– però el curiós es que omplen l'espai de la lletra "D" de manera proporcional i veritablement composada, com si es tractés d'una pintura.

Els Dadà aprofiten cada grafia per expressar el seu pensament lliure. En algunes grafies el "traç" es veu tan espontani i "tosc" que traspassa la lletra i quasi sembla una creu. La lletra "A" no disposa del "pal" que la tanca en cap lloc. La constant d'aquesta tipografia és la d'una escriptura feta a mà o primitiva, encara que està gravada en el marbre. Podríem pensar que aquesta gravació en el marbre potser va ser feta amb la intenció que perdurés l'idea amb la que havia estat feta.

Per altra part, es donen més semblances: perquè les trobades dels polipoetes de Barcelona, (de la mateixa manera que els Dadà) també són en un local, en aquest cas en un carrer concret de la nostra ciutat, on es reuneixen en forma d'associació (C/ Tapioles, 12). En realitat és un "local-café" que ha adoptat, un dia al mes, per fer (robant el nom del Cabaret que tenien els Dadà a la planta de sobre seu) un Kabaret Obert (K. O.), encara que el sentit de les escenificacions d'aquest cabaret era més copiat dels continguts de les reunions dels Dadà.

Al local dels polipoetes barcelonins ells en diuen el "Cau". I generalment, parlen entre ells, d'anar-se'n al "Cau" o que han "quedat" al "Cau". Aquest concepte de "cau o casa" on ser ells mateixos el desenvolupa àmpliament la poesia en prosa de l'escriptor i poeta Gaston Bachelard en la seva *Poética del Espacio*. En aquests textos hi trobem reflexada més que mai la idea de casa o "cau" que podrien tenir els polipoetes barcelonins. Es tracta d'un espai viscut pels polipoetes barcelonins com si fos la seva llar, tal com esmenta Gaston Bachelard que es troben els ocells al niu i els cargols a les closques:

"Después de haber seguido los ensueños de habitar esos lugares inhabitables, hemos vuelto a imágenes que exigen –para que las vivamos– que, como en los nidos y en las conchas, nos hagamos muy pequeños..." (citació 21)

Aquesta sensació d'estar dins la "closca" o nucli és el que aglutina els polipoetes barcelonins i potser que aquest sigui el "truc" de l'extensió del moviment. A més a més a La Papa s'hi trobava sempre la personalitat de Xavier Sabater, entranyable, densa, sincera i emotiva, plena d'informació i suggeriments desinteressats.

Ell sempre presidia el "Cau". Xavier Sabater feia que els polipoetes de Barcelona sentissin l'espai com a seu, no posant distincions ni llistons, ni condicions. Els grups de polipoetes barcelonins s'amuntegaven, per recitar i també per fer les seves *performances* i projectar pel·lícules, així com per exposar les seves pintures o fer els seus concerts. Al mateix local també s'impartien classes de dicció, entre d'altres.

D'on ha tret Xavier Sabater tota la informació per crear aquest interès i com ho ha fet? Ho anirem veient al llarg d'aquesta descripció. La Polipoesia de Barcelona s'ha pogut expandir a partir de recitals organitzats a La Papa en la línia dels "*Slam poetry*" o les llegendàries vetllades de poesia del "*Nuyorican Poets Café*" de Nova York, que Xavier Sabater va saber mimetitzar, activitzar, popularitzar i presidir. Eren vetllades en les quals l'estructura d'escales socials no existia i en què els poetes, de manera lliure, prenién un lloc preponderant a l'escenari per uns minuts, de manera lliure, per poder realitzar les seves *performances*.

L'estructura que va saber donar Xavier Sabater al moviment és la d'una associació sense ànim de lucre, que promocionava i donava serveis als artistes i que estava oberta internacionalment. Xavier Sabater va saber interessar tant la gent jove com els artistes de renom d'arreu del món, que visitaven La Papa o el Cau.

Entre les persones que Xavier Sabater comptava com els seus amics i amb qui va intercanviar idees, a part de mi mateixa, van estar una sèrie de noms que, en saber que jo faria la Tesi, Xavier Sabater va fer per mi un article, que era inèdit, (1997). Els noms que citava a l'article eren: Stefano Docimo, Giovanni Fontana, Adriano Spatola, Corrado Costa, Ivano Burani, Tomasso Binga, Massimo Mori, Gian Paolo, entre d'altres. Aquests també van estar,

entre d'altres, els artistes internacionals invitats als Festivals de Polipoesia barcelonina que Xavier Sabater va organitzar. Amb aquest escrit, fet per mi, de Xavier Sabater, vaig començar la Tesi. Després van venir els llibres...etc.

Era clar que entre aquests noms es trobaven les obres dels artistes internacionals que ell estudiava i que convidava als seus Festivals Internacionals a Barcelona. Aquest escrit no s'ha publicat, però s'ha citat a la revista *Slowscan*, que va publicar un número especial de Polipoesia barcelonina l'any 1988. Al mateix any neix la revista italiana *Baobab* a Itàlia, que publica Adriano Spatola. Ambdues revistes parlen del gènere: *Poesia-acció* o *Performance poètica* (nom originari d'abans de dir-se Polipoesia). Val a dir que alguns d'aquests autors, i d'altres, com Giovanni Fontana, Henry Chopin, Antoni Muntades... figuren a l'arxiu *on line* de *Còdex*, com a participants –en les reproduccions dels cartells dels Festivals Internacionals de Polipoesia a Barcelona– que organitzava Xavier Sabater.

La Papa, espai de trobada on "queden" els poetes per compartir els seus poemes i per discutir qüestions referides a la poesia, es tracta d'un espai viscut pels polipoetes de Barcelona com si fos la seva llar, tal com esmenta Gaston Bachelard, que es troben els ocells al niu i els cargols a les closques. A La Papa s'hi trobava sempre la personalitat de Xavier Sabater, entranyable, densa, sincera i emotiva, plena d'informació i suggeriments desinteressats.

4. 7. DOCUMENTS POLIPOÈTICS BARCELONINS I D'ACTIVITATS DE LA PAPA

Hi ha diferents documents que confirmen que aquest moviment ha existit i que s'ha desenvolupat en una línia determinada. Per una part tenim els cartells de totes les activitats que va desenvolupar durant dues quasi tres dècades i, per altra part, hi ha el document (importantíssim) de la filmació feta per a aquesta tesi de l'entrevista a Maria Cosmes en la qual explica les seves vivències als inicis del moviment i dels quals ens dona detalls com el de la recitació (en grup) de la *Ursonata* de Kurt Schwitters (1960-70).

També s'ha fet la transcripció d'aquesta entrevista, però no s'ha pogut afegir al conjunt que presento, perquè el marc en què es mereix ser presentat (com és el cas d'altres poetes) no hi ha hagut temps de construir-lo per les dates finals que ha posat el Ministeri per presentar les tesis que es troben en la situació d'aquesta (canvis de programes d'estudis).

De la mateixa manera, els documents sobre la dispersió del primer "nucli" d'autors als inicis del moviment són les entrevistes amb aquests autors. El document que tenim més concret d'aquesta dispersió torna a ser l'entrevista filmada per a aquesta tesi a Maria Cosmes, que explica amb detall com va succeir.

El resum del que ens diu Maria Cosmes en la seva entrevista és que, amb el temps, el primer nucli d'autors del moviment se separa i Joan Casellas fa el seu Festival de les Escaules i Xavier Sabater en fa el seu a La Papa.

Maria Cosmes realitza els seus esdeveniments variats a Madrid, als quals assisteix Xavier Sabater. Giovanni Fontana fa la seva Epigenètica a Itàlia i Enzo Minarelli li posa nom a tot, batejant amb el nom de Polipoesia al que fan tots en el moment. Xavier Sabater el que fa es fusionar el conjunt i inventar-se un moviment nou que no té res a veure amb cap de les persones que l'ha inspirat a fer-ho. Munta també el Festival Internacional de Polipoesia de Barcelona i inventa un altre esdeveniment: La Ciberpoesia, de la que també n'organitza el seu festival internacional.

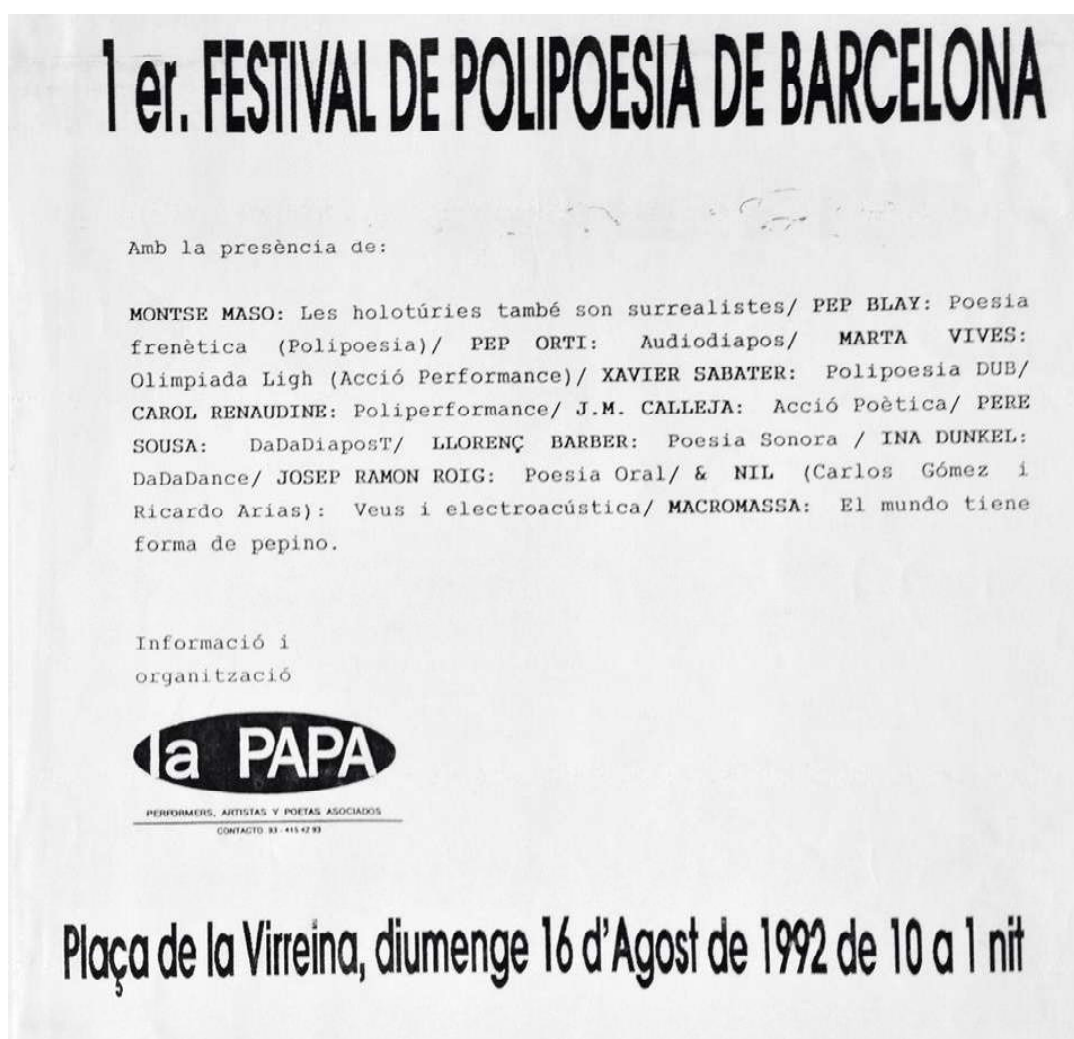
Els cartells dels festivals polipoètics

Vistos els documents dels cartells que es van fer servir pels Festivals de Polipoesia de Barcelona, en els quals consten els noms dels artistes participants, podem tenir dades de com es van relacionar els poetes i en quin ordre.

El document i la utilització de l'estructura de la *Ursonata* de Kurt Schwitters per expressar la Polipoesia barcelonina també ens explica una part de la tècnica que empraven en la dècada que ens ocupa. Un altre document són les entrevistes filmades als polipoetes barcelonins. L'estat de tota aquesta qüestió l'expliquem a continuació.

Els cartells dels festivals polipoètics denoten l'estat de la qüestió durant els anys que es van produir (1990 – 2000). L'arxiu d'aquests cartells, per a *Còdex* (arxiu virtual) ha estat de gran ajuda per estudiar la cronologia dels diferents nuclis d'autors que es van succeir amb els anys.

Però, per altra part, l'artista de teatre i performer Rosa Grau m'acaba d'enviar a través del 'núvol' el document dels 21 cartells que van des de l'any 1992 fins a l'any 2012. En publico un, dels més significatius, perquè és el primer:



* Imatge 124: SABATER, Xavier. Festival Interaccional de Polipoesia de Barcelona. 1992

En aquest cartell es pot veure la precarietat dels inicis, perquè els noms dels participants sembla que estan fets en una màquina manual de les antigues. Em recorda la precarietat de materials que tenien les revistes del grup Dau al Set. Algunes estaven fetes amb cartró i cordill però la poesia no hi faltava. Com també trobo que és un document curiós i poètic el fet que les

lletres fossin escrites amb una màquina manual d'escriure. La propera imatge és d'una sessió fotogràfica per publicitat del grup: "Il·lògic Art Company":



*Imatge 125: SABATER, Xavier. GRAU, Rosa, "Il·lògic Art Company" (grup). Barcelona. 1999

En aquesta imatge hi podem veure el grup "Il·lògic Art Company", que va participar en diferents Festivals Internacionals de Polipoesia de Barcelona l'any 1999. La imatge pertany a un CD amb les veus de Xavier Sabater i Rosa Grau. Al CD hi ha diferents poemes.

Es tracta de poemes en els quals la veu principal està molt elaborada i en alguns les paraules són fraccionades. Els poemes són: *Esclaus*, *Testament*, *Tea nia anibobis*, *Ad dalivs da vida*, *Arts poètic parol*, *Sava*, *Saba Saba* i *Homo Sonorus*.

A la caràtula del CD hi ha dues imatges similars però molt diferents. Es tracta de la mateixa imatge que veiem aquí, però en la imatge "parella" el personatge que obre la boca és Xavier Sabater i la que la té tancada és Rosa Grau.

Amb aquestes expressions els poetes parlen visualment de la veu i del silenci. A la imatge que tenim a sobre, Rosa Grau s'expressa amb la boca oberta i amb un to molt fort per dir alguna cosa important. Xavier Sabater l'escolta però l'avisa perquè "calli". Li fa veure que existeix el silenci. A la foto "parella" els personatges interpreten els papers a l'inrevés.

En aquest CD el títols de les cançons fan pensar en Ezra Pound perquè estan fets en diferents idiomes barrejats. Ezra Pound (1896-1972) va "salvar" la poesia antiga per posar-la al servei de la concepció moderna. La seva poesia és conceptual i fragmentària. A la vegada, el concepte de silenci fa pensar en John Cage. Perquè es tracta del silenci i la veu coordinats. I en aquestes imatges cap dels dos prepondera, cada figura està al seu lloc, és silenci i veu al cinquanta per cent.



Dissabte 25 de setembre de 2004
de 19.00 h. a 22.00 h.

12è Festival de Polipoesia de Barcelona

Centre Cívic Torre Llobeta
C/ Santa Fe, 2 bis - 08031 BCN
Metro: Línies 4 i 5 (Maragall)
Bus: 19, 31, 32, 45, 47, 74
Entrada gratuïta

Organitza: **La PAPA**
L'ASSOCIACIÓ DE PERFORMERS, ARTISTES I POETES ASSOCIATS
www.lapapa.org
www.cyberpoem.com
www.barcelonaattractions.com
Info: 635 233 275

Col·laboren: **Región Lombardía**
CENTRE CIVIC TORRE LLOBETA
NouBarris
Generalitat de Catalunya
Institut de Cultura: **La Mercè 04!**

Xavier Sabater
Polipoesia (Catalunya)
Pere Sousa
Poesia Fonètica (Catalunya)
Fernando Millán
Poesia Experimental (Madrid)
Nicola Frangione
Polipoesia (Itàlia)
Christian Atanasiu
Poesia Fonètica (Alemanya)
Jaume Cuadreny
Poesia Musical (Catalunya)

MOSTRA DE VIDEOPOESIA ARGENTINA
Amb una conferència de **Javier Robledo**
presentant 1 hora de projeccions amb una selecció dels millors treballs de 15 videopoetes argentins

*Imatge 126: 12è Festival de Polipoesia de Barcelona. C. C. Torre Llobeta. Barcelona. 2004

En aquest cartell podem veure –en la imatge principal– una cara tapada amb una roba semitransparent i, a més a més, lligada amb franges que poden ser de cuir. La lligadura passa per sobre de la boca.

El sentit de la imatge és la falta que tenim de poder expressar el que volem dir, perquè fins ara –vull dir abans d'existir la Polipoesia de Barcelona– tot estava "engarjolat" i l'artista no podia expressar-se lliurement. Les "venes o cuirs" que li tapen la boca a la imatge volen representar metafòricament la presó en la qual ha estat vivint la paraula des que el món és món.

La mateixa Bíblia explica –al Nou Testament– que els homes es van portar malament i Déu els va castigar amb el fet que parlarien diferents idiomes (la TORRE de Babel). I van parlar diferents idiomes i no es van entendre mai. El "conte" del Nou Testament presenta els idiomes com a un càstig de Deu.

En aquest cas la imatge d'aquest cartell vol representar totes aquestes idees condensades en una d'única. Per altra part, al cartell podem llegir els participants. Hi ha Xavier Sabater i Pere Sousa: aquests dos poetes havien recitat la *Ursonata primitiva* de Kurt Schwitters moltes vegades junts i per això no és rar que també surtin junts en un cartell.

El cartell també anuncia una mostra de vídeo, la qual cosa vol evidenciar que, encara que és experimental a La Papa, és quelcom quotidià entre els polipoetes barcelonins. Sempre es tracta de vídeos que inclouen la paraula des estructurada i el so com a protagonista.

Concloent: també diré que el cartell presenta una composició gràfica àuria basada en les dues diagonals que travessen la imatge general, una de les quals està descentrada calculadament. El textos formen part de la composició gràfica. I el color del cartell integra el color primari blau ultramar (els colors morats de les imatges) i el seu complementari taronja en els textos. La disposició d'aquests últims reforça la idea compositiva.



*Imatge 125: 1. : SABATER, Xavier. GRAU, Rosa, "Il·lògic Art Company" (grup). Barcelona. 1999

16 Festival de Polipoesia de Barcelona

Dissabte 27 de setembre de 2008
de 19.00 h. a 22.00 h.

POETES DE L'ANARQUIA

Amb la participació de:

- Adolfo Castaño (Catalunya)
- David Castillo (Catalunya)
- David González (Astúries)
- Enrique Falcón (València)
- Iguanas (Catalunya)
- Jaume Sisterna (Catalunya)
- Jesús Lizano (Catalunya)
- Joan Vinuesa (Catalunya)
- Jon Andoni Goikoetxea (Euskadi)
- Orlando Guillén (Mèxic)
- Xavier Sabater (Catalunya)

Centre Civic Torre Llobeta
C/ Santa Fe, 2 bis - 08031 BCN
Metro: Línies 4 i 5 (Maragall) - Bus: 19, 31, 32, 45, 47, 74

ENTRADA GRATUÏTA

La PAPA L'ASSOCIACIÓ DE POETES, ARTISTES I POETES ASSOCIATS
Generalitat de Catalunya Institut de les Lletres Catalanes
Ajuntament de Barcelona Institut de cultura.
Informació: 635 233 275
www.lapapa.org
www.cyberpoem.com
attractions@terra.es

Ajuntament de Barcelona Nou Barris

* Imatge 127: Cartell del 16è. Festival de Polipoesia de Barcelona. Any 2008. Col·lecció particular

M'ha semblat també interessant publicar un altre cartell –el número 16– per poder contrastar la diferència. Es tracta d'un cartell més pensat i estructurat, perquè el moviment ja portava més de 16 anys funcionant. Els ideals dels poetes es veuen clars si llegim els "grafittis"

que hi ha a la paret que serveix –en una fotografia– de suport al cartell; hi diu: "Poetes de l'Anarquia". La paret és feta de totxana" vista en un sol tros. La resta de paret és com les parets que li agradaven a Joan Brossa. Recordo que un dia estàvem fora de la seva fundació i em va comentar: "aquesta paret la volen arreglar i perdrà tota la seva gràcia". I va fer un gest fregant-se els dits entre si, i va afegir assenyalant la paret a la qual queia el ciment a trossos: " a mi les parets m'agraden així... .així..." va repetir.

I com que a mí també m'agraden les parets "així" perquè tenen història i perquè volen dir moltes "coses", crec que aquest cartell de La Papa és fantàstic i molt ben trobat perquè evidencia l'aspecte més interessant del moviment: "com eren els seus components".

És per això que vull deixar clar que al document: *Archivo Intermedia. Documentos sobre Arte Multidisciplinar*, editat per *Còdex* i en el què figuren els noms dels artistes que van compondre els festivals internacionals de Polipoesia que va organitzar Xavier Sabater durant els anys 1992 fins al 2012 –anys que ens ocupen en aquesta tesi (1990-2000), noms com J. M. Calleja, Maria Cosmes, Giovanni Fontana, Enric Casasses, Xavier Sabater o Joan Casellas... Els podem trobar a <http://archivocodex.blogspot.com.es/>. Les imatges que he publicat les ha cedit Rosa Grau, i formen part de l'Arxiu de Polipoesia Barcelonina que estic començant amb tot el material que ha quedat de la tesi i que poso a la vostra disposició.

Cronografia dels artistes participants als festivals polipoètics

En els primers anys d'aquests festivals hi ha uns noms que es repeteixen molt, com els de Xavier Sabater, Enzo Minarelli i Giovanni Fontana com es pot comprovar a l'arxiu digital: *Còdex*. Hi ha una sèrie de figures internacionals que també es repeteixen més d'una vegada com Henri Chopin, Llorenç Barber, Oriol Tramvia, Enric Casasses, Joan Casellas, Maria Cosmes, Eduard Escofet, J. M. Calleja, Tommaso Binga, Fernando Millán, Fernando Aguiar, Joan Andoni Goikoetxea, Abel Figueras, Tommaso Binga, Art Incube, Bernard Heidsieck, Rosa Grau. Com també hi figura, els últims anys, l'editora de Xavier Sabater i performer Amàlia Sanchís. A cada festival polipoètic, Xavier Sabater munta una sala d'exposicions on majoritàriament s'exposa poesia visual sobre diferents suports, dels mateixos artistes *performers*. Els festivals internacionals els va fer a diferents llocs, en una ocasió al Palau de la Virreina o en diferents ajuntaments o casals de barri de Barcelona, com el de Gràcia o el del barri de Torre Llobeta a Horta.

L'estudi cronològic de l'aparició d'aquests noms i el seu ordre en els cartells ens confirma la cronologia de les dates en què es relacionaven entre si. Aquesta cronologia coincideix amb la descripció que hem fet dels inicis de la Polipoesia a Barcelona. El que en aquesta tesi hem investigat és un nucli d'artistes integrat pels autors d'aquesta tesi i que als inicis s'amplia a Joan Casellas i a Maria Cosmes, nucli que apareix d'aquesta forma i amb aquest ordre, als cartells progressivament i que correspon als esdeveniments que munten plegats i als quals paral·lelament participen artistes de tot el món. L'ordre d'aparició dels autors en els cartells dels festivals confirma l'evolució del nucli d'artistes i les relacions entre si, tal com les descrivim en aquesta tesi.

4. 8. EL PERQUÈ DE LA TRIA D'AQUESTS AUTORS I LES SEVES APORTACIONS

L'encreuament d'idees que aporten al tema els autors citats en aquesta tesi és suficient per haver-los triat. Aquest "nucli" està envoltat per un cercle més gran d'artistes que hem anat citant. Per altra, part Giovanni Fontana i Enzo Minarelli havien actuat a Torre Llobeta –amb les seves *performances*– a La Papa, de fet va ser allà (2004) que Xavier Sabater, En finalitzar una representació d'Enzo Minarelli, es va dirigir a mi, des de l'escenari, i va venir caminant, hem va dedicar un llibre d'ell que s'anomena "La voce della Poesia". A la dedicatòria hi va posar el desig de que jo tingués un futur ple de "veus" o sons.

En general es tracta d'artistes que es troben en un moment de les seves vides i es relacionen de diverses formes als festivals internacionals i als esdeveniments que organitzen, o participen junts. Els tres artistes del primer nucli, Xavier Sabater, Giovanni Fontana i Enzo Minarelli, són "creadors de poesia" amb uns interessos similars que, a més a més, escriuen llibres sobre el tema i que viuen uns a casa dels altres i es relacionen entre si de diverses maneres.

Es poden descriure d'altres cercles entorn al nucli que hem anat citant que fan que s'estengui fins a formar els sis-cents socis que tenia La Papa. I fins i tot hi va haver grups que es van fent al llarg dels anys de forma constant, que hem citat i que formaven part d'aquest conjunt homogeni i divers a la vegada. Però els artistes, les vides dels quals es van encreuar són els tres que hem citat.

Diferències entre els perfils dels autors d'aquesta tesi

El pintor Alfred Balasch anomena Xavier Sabater "al rovell de l'ou", en un dibuix que ell fa per a la portada del llibre *Oscuros silencios de bronce* del mateix Xavier Sabater. Alfred Balasch l'anomena així indicant amb un senyal ("fletxa") que aquest és el rovell de l'ou. Tot això és a la cara davantera del seu llibre. En aquest sentit Alfred Balasch vol fer entendre que Xavier Sabater sempre és al "rovell de l'ou" o que és el nucli de qui sorgeixen les idees i les accions.

Aquesta és una diferència entre ell i la resta de poetes. Xavier Sabater crea relacions, les mou, les evoluciona, les fa creatives... i això és la seva riquesa. Encara que en la formació acadèmica hi ha diferències entre els tres poetes del nucli principal i encara que aquestes diferències es traspassen a aspectes dels seus perfils, hi ha quelcom que els fa ser iguals: i d'això se'n diu ser similars en l'Art. Són iguals en el moment de sentir la poesia. L'autodidacta Xavier Sabater arriba als públics més desprotegits i a la vegada estudia als llibres dels "Grans Poetes del so" tota la informació que Giovanni Fontana li dona. Xavier Sabater crea a Barcelona un ambient artístic i poètic que abans no existia.

Xavier Sabater aprofita l'oportunitat que li dona Enzo Minarelli per posar el nom que ell ha donat a l'Art poètic (Polipoesia de Barcelona) que ell practica. Tot per poder dotar al moviment barceloní d'un nom que el distingeix del moviment italià Epigenètic. Xavier Sabater amb la seva feina personal aconsegueix crear un món nou a la nostra ciutat.

Giovanni Fontana és molt amic de Xavier Sabater i també d'Adriano Spatola per això els seus interessos són similars. Els interessa l'Art Total i l'Epigenètica als tres. Perquè epigenèticament es pot crear en qualsevol disciplina. És Epigenètic el teatre, la música, l'arquitectura...la poesia, la música...etc. Giovanni Fontana és l'artista de més reconegut renom a Itàlia sobre el tema i com a tal, entén Xavier Sabater i l'il·lustra en el que ell li demana. Giovanni Fontana, personatge d'una personalitat càlida i fluida va informant a Xavier Sabater dels orígens del que els dos estimen: la poesia de la veu.

Giovanni Fontana segueix les petjades d'Adriano Spatola i transmet a Xavier Sabater aspectes històrics i tècnics sobre el tema de la qüestió sonora. Decideix posar el nom d'Epigenètica al que fa amb les seves obres i aquest nom s'escampa per Itàlia, perquè l'Epigenètica no és només un nom, vol dir moltes coses més. Vol dir sentiment, vibració, so, silenci, música, pintura, *performance*, Art, superior...interior, veritat, vibració, vida...revel·lia, protesta, força..."gens humans"...etc.

Però al cap d'un temps, Enzo Minarelli li proposa a Xavier Sabater el nom de Polipoesia pel Moviment que neix a Barcelona. I Xavier Sabater accepta. Hi ho fa perquè sap que ell pot "desestabilitzar" el llenguatge, perquè això és fer poesia per ell. I el nom de Polipoesia passa a tenir un significat totalment diferent quan es parla de poesia a la nostra ciutat.

Aquest significat per Barcelona, és un món ple de llibertat perquè cada artista s'expressi segons els seus sentiments i els seus ideals. Ha finalitzat l'Art que té una línia, l'Art que té un estil, l'Art encapsulat, l'Art "Neo", l'Art "similar" i l'Art fals. Ara ja és el temps de l'Art "net" de l'art "veritable", de l'Art "sincer" i el que és més important de l'Art "lliure" i "vibrant". D'aquest Art a Itàlia se'n diu: Art Total. Un Art que té un missatge! Que vol dir alguna "cosa". Que disposa de Nucli, i que el necessitem per viure.

Així doncs Enzo Minarelli posa el nom, Xavier Sabater la feina (crea el moviment), i Giovanni Fontana la idea. Es tracta de fer una trena amb aquestes tres personalitats i fusionar-les per poder entendre el que és la Polipoesia de Barcelona.

Concretant: és tracta de tres personatges que són molt diferents, però aquestes diferències els fan més propers, perquè el mateix tema és vist de diferents angles. I aquesta és una riquesa de la qual disposa Barcelona i aquesta Tesi.

Les aportacions de cada autor concret a la tesi

La Polipoesia catalana és rica, i encara que disposa de tot el que diu el Manifest d'Enzo Minarelli sobre ella, disposa també de totes les premisses de l'Epigenètica de Giovanni Fontana i d'Adriano Spatola a Itàlia. L'aportació d'Adriano Spatola a través de Giovanni Fontana i de Xavier Sabater a Barcelona integra a la Barcelona dels 1990-2000 les tres teories: la Polipoètica, l'Epigenètica i la de l'Art Total.

I això passa perquè Barcelona és una ciutat amb una història "empírico-artística" important. Rica en conceptes artístics i amb una gran història "poetico-visual". Riquesa que, per la seva història cultural, pot absorbir qualsevol tendència determinada. Terra d'artistes plàstics com Antoni Tàpies, Joan Miró i Joan Brossa, per citar-ne alguns que emmarquen la pròpia Polipoesia barcelonina com per exemple: el Surrealisme de Joan Miró, l'ús de les lletres de Joan Brossa i la complicitat de l'obra surrealista dels inicis d'Antoni Tàpies amb Joan Ponç... Tota una història de mons onírics i rics.

Giovanni Fontana, anys abans d'existir la Polipoesia de Barcelona, crea i aporta a aquesta tesi la poesia Epigenètica que integra la part espiritual i la part més física o genètica del cos de l'home i poeta alhora. Per això la seva aportació és cabdal perquè sense ella aquesta tesi seria molt diferent.

Sobretot l'Epigenètica de Giovanni Fontana ens aporta la llibertat i a la vegada el centrament en un eix conductor que orienta i ordena els conceptes poètics que fins ara anaven dispersos a la nostra ciutat. A partir d'aquestes idees de Giovanni Fontana i de la idea d'Art Total d'Adriano Spatola, la ciutat de Barcelona integra en un sol moviment el que abans eren tendències disperses.

L'aportació de Xavier Sabater a aquesta tesi és la seva faceta de productor i *curator* cultural. Aporta personalment els seus ideals polítics (protesta social). Inventa la Ciberpoesia: (poesia entre els diferents autors a la "xarxa"). L'amistat amb els dos autors restants citats en aquesta tesi fa que els referents que tenen ells, siguin també els seus. Xavier Sabater aporta un aspecte molt important per a Barcelona i és la fusió de l'Epigenètica i la Polipoesia per primera vegada al món. També aporta la feina. Xavier Sabater treballa molt per aconseguir el que aconsegueix. Un dia de la seva vida és: treballar a la tarda a l'ordinador fins a les 7. A les 8 de la tarda ja es troba amb els petes, en alguna inauguració de pintures o escultures o en esdeveniments de *performances* de Barcelona. Es relaciona i va a dormir molt tard. Aquest és el dia a dia del poeta que ens ha aportat tanta riquesa a Barcelona.

La concreció sobre el tema ens porta a pensar que la petjada i criteri d'Adriano Spatola marca la pràctica de "l'Art Total" a Barcelona. L'escriptura i la veu en aquest moviment

polipoètic barceloní són cabdals, sobretot en les performances, per tots els aspectes que hem dit abans. Així l'idea d'art Total ve de Giovanni Fontana a través d'Adriano Spatola. I l'idea d'aprofundir, sentir i vibrar l'aporta també ell amb la seva Epigenètica.

Les aportacions del "nucli" d'artistes presentats en aquesta tesi donen coneixement vers el món de l'art del so actual, sobretot perquè amb la seva vida artística han creat un moviment nou a Barcelona, únic al món.

L'aportació de l'entonació de la veu (gir del so) integrada a la *performance* és només d'aquest moviment polipoètic barceloní, i la utilització de les diferents arts per expressar de determinada manera el que es vol dir amb la Polipoesia barcelonina també.

I podem afegir que els tres autors citats en aquesta tesi aporten el gènere tosc i/o irracional que acompanya aquesta. Aquests tres artistes han fet possible la fusió de significats tant diferents com: l'escriptura, la música, la tipografia, l'entonació de la veu, el moviment del cos, les tintes planes, l'humor, els ideals polítics i socials, l'espectacle, el so...

Tot això, unit a la pràctica artística continuada, obre les portes a d'altres artistes, poetes i estils, per la qual cosa es tracta d'una experiència enriquidora i sòlida, perquè estem parlant sempre de persones que mantenen la seva obra viva i activa, com veiem al capítol del seu perfil, sobretot en el grup on creen i es relacionen.

Aquest fet també explica que també la creació de la Ciberpoesia de Xavier Sabater fa que aquest moviment no mori tan aviat com ho han fet d'altres, perquè integra també l'avenç de l'art tecnològic i el seu futur. Aquest últim fet fa que l'Art Total es faci unit a l'Art Tecnològic. Arribats en aquest punt presentem els tres artistes citats en aquesta tesi: Enzo Minarelli, Xavier Sabater i Giovanni Fontana.

4. 9. INTRODUCCIÓ ALS PERFILS I ENTREVISTES DELS TRES AUTORS CITATS EN AQUESTA TESI

Presento els perfils dels tres autors citats en aquesta tesi i he fet una investigació (de camp) amb unes entrevistes personals (filmades) als mateixos. Se n'han fet les transcripcions, s'ha analitzat el material i s'ha arribat amb unes conclusions de quina influència ha tingut cadascun d'aquests poetes a la Polipoesia de Barcelona.

He sintetitzat el més important de les entrevistes que correspon a l'aportació de cada artista a la Polipoesia barcelonina. En aquesta tesi presento molt material enregistrat en CD de les mateixes entrevistes, però el que presento a continuació és el més significatiu i que dóna sentit a tot el treball realitzat. L'entrevista que ve està feta a Enzo Minarelli i s'ha fet en castellà perquè ell és italià i ens podíem entendre millor.

En els perfils hi he fet constar el principal de les seves obres i del seu pensament. De les entrevistes només n'he publicat l'essencial. Sobretot, cal destacar que han estat tres personatges que, al llarg de les seves vides, s'han creuat entre ells i amb mi, provocant una sèrie d'esdeveniments que han estat els que han fet possible aquesta tesi.

Encara que dos d'aquests personatges són italians, han estat vinculats amb Barcelona sovint i han fet actuacions en directe als 21 Festivals Internacionals de Polipoesia de Barcelona organitzats per Xavier Sabater i a La Papa de Barcelona, i per Xavier Sabater durant els anys 1992-2012, per la qual cosa hem considerat que formaven part d'aquest desenvolupament i, sobretot, hem valorat el que aportaven a la nostra ciutat.

Vull recalcar que aquestes vides entrecruades i unides per la poesia són en realitat el procés que ha desencadenat els resultats d'aquesta Tesi, procés de fets poètics i de treballs en

conjunts entre els tres poetes i d'altres del seu entorn com (Joan Casellas, Maria Cosmes, Àngel Pastor...), però que, per motius de temps no hem pogut reflectir suficientment.

Així doncs, passo a fer "cinc cèntims" de com s'han pogut donar aquests encreuaments dels tres poetes citats en aquesta tesi, respecte a mi per poder fer-la, perquè respecte d'ells mateixos ja han anat sorgint comentaris en aquest mateix treball.

* **A Xavier Sabater** el vaig conèixer fa uns vint anys, me'l va presentar Alfred Balasch (company d'estudis de l'Aula Oberta de pintura de l'escola Massana de Barcelona fa el doble d'anys) i des de llavors ens havíem anat veient dos cops per setmana, aproximadament. En aquestes trobades parlàvem d'art i de la Història de l'Art, de Polipoesia de Barcelona i de l'esdevenir de La Papa. Ell em va donar els llibres de la seva biblioteca per fer la tesi i també em va demanar en públic que fos presidenta de La Papa, poc temps abans de morir.

Però una vegada començada aquesta feina d'investigació, mor Xavier Sabater, deixant un gran buit en la meua vida i en la de tots. El daltabaix que això va produir va ser important, fins al punt que vaig estar uns mesos, gairebé un any, sense poder escriure. La mort havia estat sobtada i això afecta més. Però en revifar-me encara vaig tornar-hi amb més força, perquè sentia que li devia, per tota la feina que ell havia fet i perquè, del seu entorn, tampoc hi havia persones amb l'oportunitat de fer-ho. Crec que ara, amb aquest treball, s'ha fet justícia al personatge de Xavier Sabater.

Un fet curiós és que vaig tornar a casa de la mare de Xavier Sabater per recuperar alguns llibres que necessitava per acabar la tesi i me'ls va deixar. Amb aquest material he pogut fer el seu perfil tan detallat. Són poc llibres, però són únics i dels quals s'han fet unes tirades molt curtes. No estan al "mercat".

El motiu és que no són llibres destinats a estar a la venda, sinó que són llibres per passar de mà en mà. I la majoria s'han aconseguit de "*cambalaches*" per altres llibres. Això vol dir que no n'hi ha ni un a cap biblioteca, ni en cap botiga. Tots són en mans d'algun poeta que, a més a més, no els deixa anar. És com si fossin desapareguts, però segur que són llibres "vius", que els poetes preserven, perquè en els esdeveniments que s'han organitzat després de la mort de Xavier Sabater –i abans, en vida també– els poetes llegeixen els seus versos, els escenifiquen.

Després, un dia de sobte, vaig haver de tornar-los a tota pressa, perquè la mare de Xavier Sabater els volia, cosa que em va semblar normal pel cas de la mort del seu fill. Aquí hi va entrar en joc la performer Rosa Grau, que em va tornar a deixar alguns dels llibres per poder seguir amb la Tesi.

Tot plegat penso que hi ha un desconeixement molt gran del que representa fer un treball d'investigació. I de les hores, dies, mesos i anys que això comporta. Aquest desconeixement fa que moltes vegades l'investigador sigui poc comprès. L'última vegada que vaig tenir alguns llibres d'aquests a les meves mans, abans que Rosa Grau me'ls demanés, vaig fer-ne tot l'anàlisi que vaig poder d'alguns, amb el poc temps que tenia abans de tornar-los, per poder acabar el treball. I encara li he agut de tornar a demanar alguns llibres per la publicació de les fotografies. Anar amb aquests llibres tant a munt i avall, m'ha fet perdre bastant temps, la veritat!

El que més em colpeix de Xavier Sabater són les hores de converses sobre art i sobre Història de l'Art i sobre el futur de La Papa que ara, en fer aquesta tesi, he reviscut. He volgut expressar en aquest treball el significat de cada gest i de cada intenció i de cada expressió del que Xavier Sabater volia i pensava, sobretot en els últims anys de la seva vida.

* **A Enzo Minarelli** el vaig conèixer a La Papa i me'l va presentar Xavier Sabater sobre l'any 2009. Era un dia que ell actuava i, en acabar l'actuació, es va avenir a dedicar-me el llibre d'ell, que jo havia comprat: *La voce della poesia*. A partir d'aquell moment vaig assistir als congressos que organitzava el Grup Poció i en els que ell participava: al MACBA de Barcelona... (Allà li vaig fer l'entrevista que figura a continuació transcrita).

Als congressos hi vaig poder comprar llibres inèdits sobre Poesia Experimental i vaig conèixer molta gent nova del món de la Poesia Experimental i a la pròpia Gloria Bordon, que ha estat cabdal en aquesta tesi (capítol de les avantguardes catalanes) perquè vaig poder accedir a un material importantíssim i de primera mà, al seus llibres i articles.

Amb Enzo Minarelli ens vam escriure durant uns mesos per *e-mail* i vam canviar impressions sobre la tesi i els seus llibres. A partir d'aquell moment no ens vam escriure més fins que em va sortir l'oportunitat (també en un congrés de la universitat) de fer un article sobre ell. A l'actualitat ens escrivim de tant en tant.

Al seu perfil he reproduït les obres que més el diferencien dels altres dos poetes. I també uns comentaris sobre el manifest de la Polipoesia que va fer. En realitat Enzo Minarelli només aporta el nom de Polipoesia en aquest treball, perquè tota la resta ja existia de feia molts més anys.

També comento l'obra seva de la qual vaig fer un article que es va publicar a la revista d'art *Quadern*. És sobre la seva obra *Fame*. És una obra d'un gran impacte, potser l'única cosa que li trobo és que integra poc la part visual (vídeo...etc.) amb la resta d'elements de la *performance*.

* **Giovanni Fontana** va ser el que vaig conèixer més tard, malgrat que jo tenia de feia anys el seu llibre *La voce in Movimento* de la mà de Xavier Sabater. Aquesta coneixença va ser per casualitat (durant el Festival Internacional de poesia i *performance* a les Escaules i de la mà del meu company d'estudis d'Art, Joan Casellas).

En aquesta ocasió, la sort va estar de la meua part, perquè aquest festival s'organitza en una estada d'uns dies i en un poble molt petit. Per això era fàcil trobar les mateixes persones constantment. A les Escaules vaig estar parlant diverses vegades amb Joan Casellas sobre el perfil de Giovanni Fontana.

A partir del moment en què vam ser presentats es va desencadenar una conversa infinita. Jo pensava en l'últim que m'havia dit i, en tornar-lo a trobar, i continuàvem parlant. Tant és així que, com que portava la càmera, vaig decidir fer-li una entrevista filmada –improvisada– aplicant l'esquema que tenia preparat per als altres autors. I n'hi vaig fer tres, d'entrevistes filmades i improvisades. Vaig aplicar l'esquema que havia preparat a la Universitat per totes les entrevistes de la Tesi. Va ser molt amable i s'hi va implicar molt.

L'interessant del trobament amb Giovanni Fontana va ser precisament el que fos en unes jornades de vuit dies, perquè hi havia molts dinars i sopars en els quals podíem estar de costat i parlar de poesia d'Epigenètica, Transmental... Encara guardo un dibuix Epigenètic que va fer sobre les tovalles del menjador en haver dinat.

I no era només la comunicació tan fluida que va néixer, sinó la importància de tot el que parlàvem: la seva relació amb Xavier Sabater, les seves estades a casa seva... Sobretot el descobriment de l'existència d'un món tan nou com era el "vibrar del propi cos humà" reconduint el so, perquè era com descobrir les coses de primera mà.

Conèixer, a través de Giovanni Fontana, Adriano Spatola també va ser per un descobriment important per la seva creació de la idea d'Art Total que havia fet la volta al món. I

el més sorprenent era que aquest Art Total, per poder ser-ho, havia de tenir sentit. No es tractava de "barrejar les arts i prou", no. Hi havia l'Art Transmental, l'Epigenètica, la *Partitura esbiaixada*...etc.

Jo notava que havia arribat al nucli de tot el que volia investigar i la curiositat augmentava, perquè era una qüestió de "sentir i de vibrar dins del cos" de cada poeta per poder fer l'obra, amb mitjans diferents. I això és del que parla el missatge d'Adriano Spatola. Aquest va ser el punt d'inflexió més important del procés de fer aquesta tesi, perquè, a partir de llavors, es van donar una sèrie d'esdeveniments, com, per exemple, que Giovanni Fontana va estar enviant documents durant un llarg temps per *e-mail*.

Es tractava de documents escrits, la majoria per ell o per Adriano Spatola en els quals he pogut basar una part important de la meua investigació. En total van ser 20 documents d'unes trenta pàgines (de mitjana) cadascun. Aquest "gruix" documental, a més a més dels llibres que jo tenia, era de gran valor, perquè em permetia "tancar el cercle" i anar concretant cada vegada més la feina que m'havia proposat.

A l'apartat del perfil de Giovanni Fontana reproduïxo els fragments més significatius d'aquests escrits. Al seu perfil també només hi he resumit els aspectes que més el diferencien dels altres dos poetes. I a l'entrevista només he triat les respostes que van ser més determinants per a aquest treball i que hi representaven una aportació especial.

4. 9. 1. Enzo Minarelli (1951)

D'aquest autor citarem alguns dels seus llibres principals i els seus continguts i comentaris literals fets per ell en els seus llibres. També les seves obres poètiques més significatives i una anàlisi del manifest que ha publicat sobre Polipoesia. Hi ha un article que he fet jo personalment sobre una de les seves obres, *Fame*, però no he pogut afegir l'original en aquesta tesi per falta del marc necessari que això demanaria (temps que no hem dona el Ministeri), ja que aquesta falta de temps per poder fer tota la investigació de la resta de treballs de camp, que hauria estat adient per al cas, no s'ha pogut dur a terme pels terminis marcats pel Ministeri posant unes dades límit per les lectures de les tesis actuals. A l'epíleg d'aquest apartat hi ha un resum de l'aportació positiva i negativa d'aquest poeta a la tesi i al Moviment.



* Imatge 128: Enzo Minarelli i Xavier Sabater. Col·lecció particular

La visió d'Enzo Minarelli sobre el significat de les paraules polipoètiques es contraposa a la de Giovanni Fontana i a la del seu predecessor Adriano Spatola, les seves diferències són

grans. Aquests últims teoritzen sobre la poesia pre-textual (forma d'escriptura oberta i interdisciplinària), proposen un projecte de performance integrat, durant l'acció, en un llenguatge visual, sonor, gestual... I això és important perquè Xavier Sabater segueix les petjades d'Adriano Spatola i Giovanni Fontana.

Adriano Spatola i Giovanni Fontana estan per l'Òpera Total (correspondències entre les arts), per la fonoescriptura (gamma de sons imaginaris), per la llengua Transmental (Zaum o la percepció del cos del poeta), que creen el pretext (augmentar el soroll subtil del cos) que estimula les remors més internes del "flat" per generar universos nous en la *performance*, que es desenvolupa dins de la idea d'Art Total d'Adriano Spatola. D'aquest pretext fan obra visual i, si cal, intervenen les arts implicades sense distinció.

Adriano Spatola promociona a Itàlia aquest concepte i Giovanni Fontana el segueix però el designa amb un altre nom: l'Epigenètica, perquè va més enllà i aprofundeix en les remors del cos. Enzo Minarelli edita un petit manifest sobre Polipoesia que versa sobre la veu i les noves tecnologies, entre d'altres coses, però obvia molts aspectes que contenia el significat d'Epigenètica. També edita un arxiu de les veus de Filippo Tommaso Marinetti i de Kurt Schwitters... "*3Vitre di Polipoesia*". (citació 22).

Però hi ha d'altres arxius similars editats en dates molt anteriors (1988), en els quals l'única diferència és que hi falten les veus de Xavier Sabater i Enzo Minarelli. El "C.D." d'àudio que es va editar 21 anys abans (1988) (citació 23) es pot trobar a la xarxa de les Biblioteques Municipals de Barcelona, amb la qual cosa podem entendre que l'arxiu "*3Vitre de Polipoesia*" d'Enzo Minarelli no és l'únic al món, sinó una còpia dels existents afegint el seu nom i el de Xavier Sabater.

Enzo Minarelli articula la seva polièdrica activitat a partir de la paraula escrita que deriva en la pronunciació oral. Ha escrit llibres i ha fet mostres personals de poesia. Es considera un teòric de la Polipoesia que diu haver-la inventat. Ha editat l'arxiu *3Vitre*, en el qual recull òperes *verbo-video-visives* internacionals, encara que l'edició pertany a Bolonya.

És expert i estudiós en el fenomen de la Filologia Italiana i l'aplica a la poesia. La seva feina és diversa i es mou entre la crítica i l'obra personal. Ha fet constar als seus llibres els perfils resumits de: Henri Chopin, Vittorio Fagone, Dick Higgins, Filiberto Menna, Paul Zumthor... Per aprofundir més, podem consultar un dels seus llibres, a on hi llegim (2008), dit per ell mateix:

"Poc importa establir si el poema fonètic ha estat inventat el 1918, diu Raoul Hausmann junt amb Hugo Ball. Interessa poc, perquè s'està estenent el llenguatge "Zaum" que és l'autèntic progrés." (citació 24)

Raoul Hausmann i Hugo Ball defensen la idea que les dades de les coses i el fet de saber qui les ha inventat té poc valor per ells, perquè el que realment els interessa en aquells moments és el fet que el llenguatge Zaum s'estén i amb ell el progrés. progrés que ens porta al moment actual en què la llibertat és el que prima, com ja havia dit Filippo Tommaso Marinetti. I encara que l'art dels "sorolls" és antic, i es publica el manifest del pintor i músic Luigi Russolo (1913), que ens parla del "sorollisme", com a parent pròxim de la Poesia fonètica, el que fa que tot avanci segons *Raoul Hausmann i Hugo Ball és el llenguatge Zaum*.

Comentaris i citacions sobre el manifest de la Polipoesia escrit per d'Enzo Minarelli

Enzo Minarelli s'inventa la paraula 'Polipoesia' (1987) i en fa un manifest sobre el significat, que publica a la revista valenciana *Tramesa d'Art* el mateix any. Molt amic de Xavier Sabater, permet que aquest promocioni la paraula Polipoesia a Barcelona per anomenar la Poesia-fono-visual-barcelonina que aquest vol donar a conèixer a la nostra ciutat.

La paraula '*Polipoesia*', com a concepte literal del que volen dir les seves sigles, es compon d'una rel que és pronuncia 'poli' i que vol dir 'múltiple' o 'múltiples disciplines' i que es fusiona amb la paraula poesia.

No hi ha moltes diferències entre el que diu Enzo Minarelli l'any 1978 i el que diu Giovanni Fontana l'any 1960. Es pot dir que el manifest d'Enzo Minarelli és una repetició resumida dels mateixos conceptes "retallats" que promulga Giovanni Fontana pels mateixos anys. I dic "retallats" perquè Giovanni Fontana, a més a més, s'inventa l'Epigenètica, l'Art "net"....i moltes d'altres "coses" que semblen ser més importants que un nom.

Si analitzem el manifest d'Enzo Minarelli, veiem algunes matisacions de conceptes en les quals es diferencien els dos poetes: Enzo Minarelli proposa de manera unilateral la utilització de les "noves tecnologies" (al seu manifest), mentre que Adriano Spatola i Giovanni Fontana ens parlen de les mateixes, de manera molt més subtil i dolça. Aquest últim entén que formen part del propi cos del poeta, però que serà ell únicament qui farà la tria entre utilitzar-les, fusionar-les o interaccionar-les amb la resta de les disciplines artístiques.

Enzo Minarelli, en el seu manifest, obvia la Poesia visual integrada a les disciplines de les que ens parlen Adriano Spatola i Giovanni Fontana als seus textos (veure perfils). Tampoc no ho fa sobre el concepte d'integració de les "noves tecnologies" al cos del poeta. O de la resta de disciplines com el Teatre, la dansa...etc. I ens diu literalment que:

"Solamente el desarrollo de las nuevas tecnologías marcará el progreso de la poesía sonora" (citació 25)

Però no diu el perquè. No explica com utilitzarem les noves tecnologies per al progrés de la poesia sonora. En aquest punt, Enzo Minarelli "redueix" considerablement les "mires" de les idees d'Adriano Spatola i Giovanni Fontana. Perquè, en dir que "el creixement de les 'noves tecnologies' és la condició perquè creixi la poesia", no hi estem d'acord, ja que la poesia "creix", entre d'altres coses, per la utilització de l'Art tecnològic que l'ajuda. Però l'Art tecnològic no és una condició per si mateix per poder fer Art.

Enzo Minarelli s'aparta del que practiquen els polipoetes barcelonins. Aquests no depenen totalment de les "noves tecnologies", ni necessiten ordres de com fer "poesia". Fan poesia amb o sense "noves tecnologies" i sempre a partir de la "poesia visual i seguint les idees d'art total d'Adriano Spatola i les idees Epigenètiques de Giovanni Fontana que inclouen l'Art "net" (o Art tecnològic integrat al cos humà).

El resum: el manifest d'Enzo Minarelli és una "sinopsi retallada" del que s'està fent a Itàlia des de fa més de cinc dècades. Es tracta d'un manifest que sintetitza el que viuen els poetes italians, sense dir res de nou, fora del nom. Informa de manera senzilla i entenedora dels conceptes de la veu, deixant-se al tinter la Poesia Visual-Experimental catalana, l'Epigenètica de Giovanni Fontana, i la idea d'Art Total d'Adriano Spatola, que en realitat formaven part dels pensaments dels nostres catalans Joan Brossa i Xavier Sabater, entre d'altres.

La paraula '*Polipoesia*' que s'inventa Enzo Minarelli inclou la sigla 'poli', que vol dir 'moltes o diverses'. Però omet l'aportació concreta de *l'Art Tecnològic* a la poesia i a la veu. Concloent; la diferència entre la posició d'Enzo Minarelli i la d'Adriano Spatola i Giovanni Fontana sobre el tema de la veu és que Enzo Minarelli "posa per condició" el fet d'utilitzar les "noves tecnologies" per fer poesia. Giovanni Fontana centra la poesia en el sentiment humà, ubicat a la vibració del seu cos: "flat".

Enzo Minarelli només analitza la paraula, com a bon filòleg que és, però no preveu que la tonalitat prové de les ordres de l'eix intern del cos de l'home (del seu cervell i de la seva ànima), somogut per la inspiració, del sentiment i la poesia pobre. Tampoc ens parla de les sonoritats internes del cos, augmentades per l'Art "Net". Al tercer paràgraf del manifest, Enzo Minarelli parla del:

"ruidismo puro, o ruidismo significante [...] porque solo el 'montaje' es el parámetro justo de la síntesis y el..." (citació 26)

Es tracta d'aspectes que ja ens explicava fa un segle (1885-1947) Luigi Russolo, per la qual cosa no és cap novetat. I òbviament a Barcelona no fem "muntatges". Haurien de ser el resultat de la creació poètica en primer lloc. A la citació (ni al manifest) no hi diu res del sentiment de l'esperit que és el que guia el cos cap al camí per articular, a través de l'Art "Net" totes les arts... Podria ser que al manifest s'hi trobés a faltar el concepte de poesia com a nucli per esdevenir obra d'art.

Pensem que aquest manifest limita molt una qüestió tan complexa com és la Polipoesia barcelonina. I ho fa amb aspectes que esdevenen "en part d'Itàlia" i, en segon lloc, de la història Poeticovisual catalana. En el cinquè punt del manifest d'Enzo Minarelli, ens parla de l'òrgan de la llengua –com a un objecte independent del cos– i de les tonalitats que s'hi poden fer, aspectes amb les quals no estem d'acord, perquè el polipoeta barceloní no separa la llengua del seu cos. En tot cas ell sent i després crea amb tot el seu cos. Finalment diu:

"primero el acto racional y después el acto emotivo." (citació 27)

I aquí és a on és diferencia més de la Polipoesia barcelonina i de l'Epigenètica de Giovanni Fontana, perquè el "polipoeta barceloní" primer sent a través de la seva inspiració, del seu esperit i del seu cos ("vibra" a través dels seus gens) i després crea. Per això entenem que la poesia que proposa Enzo Minarelli, encara que és vàlida pels seus ideals, no és equiparable (en general) al que s'està fent a Barcelona. I tampoc és una novetat en si mateixa, perquè Giovanni Fontana diu:

"Tot ha estat inventat, tot ha estat fet, tot ha estat estudiat" en l'entrevista filmada fa dos anys a les Escaules (Alt Empordà) (Citació 28)

Amb aquestes paraules, en viu, del poeta Giovanni Fontana, el que ell ens vol dir és, en primer lloc, situar-nos en la idea que hi ha una realitat poètica molt rica, en la qual ell està immers, que aquesta realitat és també molt àmplia i molt antiga i que té una història. I que aquesta història l'han fet poetes amb noms i cognoms de tot el mon.

Es refereix a la realitat poètica del seu país: Itàlia. Allà el moviment poètic està molt estès i a les diferents ciutats fan festivals internacionals de poesia experimental que competeixen entre elles, des de fa anys. Amb això Giovanni Fontana, el que vol dir, i a més a més aclareix a la seva entrevista, és que encara que algú vingui de fora i els posi un nom nou, això seria un fet sense sentit, perquè per a ells l'important no és el nom, sinó el fet de viure dins d'aquest corrent de la manera que ho estan fent.

"La Polipoesia es concebida y realizada para el espectáculo en vivo..." (citació 29).

El concepte d'espectacle en viu que proposa Enzo Minarelli sembla que es refereixi a l'espectacle polipoètic de la veu i prou. I això és un aspecte que planteja ell personalment, perquè a Barcelona es fan espectacles, però també Poesia viva i visual vinculada a la veu, la pintura, la música, la performance... Podem posar per exemple l'exposició polipoètica Barcelona 83 que va organitzar Xavier Sabater (Col·legi d'Arquitectes), en la qual van participar els polipoetes de Barcelona", amb els seus poemes visuals. N'és un exemple: el Polipoema barceloní i gràfic (sense veu) del mateix Xavier Sabater, anomenat *El mundo se mueve*.

Amb això volem dir que Xavier Sabater a Barcelona va promocionar la paraula Polipoesia indistintament per anomenar la Poesia visual i la Poesia de la veu, la Poesia de la *performance*, la Poesia del vídeo... I totes aquestes formes de poesia, moltes vegades s'escenificaven juntes, encara que el seu nom fos el mateix que va posar Enzo Minarelli al seu manifest. Amb això volem fer notar que el sentit que li dóna Enzo Minarelli a la paraula és diferent al que li dóna Xavier Sabater. I per això citem Enzo Minarelli, que al final del seu manifest ens diu, entre d'altres coses que:

"la mímica, el gest,... formen part de la Polipoesia..." (citació 30)

Respecte d'aquestes afirmacions, hem volgut investigar el significat de les paraules i hem trobat que si mirem el diccionari de sinònims i antònims editat pel filòleg Santiago Pey Estrany (citació 31), en l'apartat de definició de la paraula 'mímica' ens diu que vol dir 'mimesi, mimètic, imitatiu' (imitar quelcom). I de la prospecció de l'arrel de la paraula 'mim' el diccionari documenta que el que vol dir la paraula és 'pantomima' (una burla o joc, res seriós). Per això, el significat d'aquestes paraules d'Enzo Minarelli voldrien dir: 'copiar' o 'actuar mimetitzant', que és el contrari del significat del que vol dir i ser la Polipoesia barcelonina.

Perquè la nostra "poesia visual, de la veu i de la performance", mai no ha "mimetitzat" ni en la seva part visual, ni en la poètica, ni en la fonètica. Ans al contrari, el polipoeta barceloní crea des de la seva condició de poeta i des de la seva personalitat i el seu esperit i sentiment, fent una obra nova cada vegada, fent ús de la vibració del interior del seu cos per portar-la a terme. En tot cas la "mímica" podria ser un complement, però no cap concepte "central", per constituir fonamentalment la poesia.

Potser Enzo Minarelli s'estaria referint al "gest mimètic", però la Polipoesia barcelonina interpreta la poesia de manera diferent, perquè primer desenvolupa un sentiment del que vol dir, després l'escolta dins del seu cos físic i més tard s'expressa, com pot (de manera natural) per llençar el missatge. Aquesta "expressió" està lluny de la "mímica", tal com la cataloga el diccionari

Estem d'acord en el fet que la "mímica" podria ser poesia, però plantejada d'una altra manera. D'es d'aquí vull deixar clar que a la Polipoesia barcelonina no hi ha "mímica", sinó sentiment i expressió d'una idea canalitzada a través del sentiment i vibració del cos del poeta.

Llibres d'Enzo Minarelli

1. La voce della poesia

En aquest llibre Enzo Minarelli ens parla de la comunicació humana. Ens fa veure que la personalitat del poeta ha de sorprendre a qui l'escolta. *La veu de la poesia* representa un retorn als orígens de la comunicació. Hi trobem una reflexió de la funció fonamental de l'acte poètic, segons ell. I explicacions de l'experimentació lingüística i vocal per fer poesia. Fa una recerca de les avantguardes del Futurisme, Surrealisme i Dadisme entravessades pel Lletrisme.

Aquest llibre és considerat una "guia general" per poder viatjar pels llocs a on es fa poesia del so, sobretot pel que fa als seus esdeveniments, manifestacions, festivals, edicions, programes, institucions, revistes, arxius, i tot el micro- i macro- cosmos de tot el que representa el fer poesia amb la veu.

2. Polipoesia, entre las poètiques de la veu del segle XX

Aquest llibre ens convida a viatjar per les avantguardes del segle XX i analitzar els principals engranatges del "corpus" de la veu, la imatge, el gest i l'espectacle. L'autor del llibre se'ns presenta com un guia que ens acompanya per un circuit de poesia que també ens fa conèixer el Lletrisme d'Isou, passant pel Concretisme suec de Fahlström, i com a final, la poesia sonora d'Henri Chopin.

3. La voce Regina

La originalitat d'aquest llibre de Poesia sonora va ser el poder oferir-lo, a un públic molt ampli, sobretot pel material de Poesia sonora i fonètica, recollit a l'arxiu *3Vitre* de Polipoesia. *La voce Regina* tracta de la Poesia sonora davant el públic i pertany a la Biblioteca universitària di Bologna i al Departament d'Italianística de la seva universitat. Es tracta d'un nucli de 101 poetes. La selecció abraça des del Futurisme rus, fins al Lletrisme francès, passant pel Dadaisme

4. Polipoesia, entre las poéticas de la voz del siglo XX

En aquest llibre, a l'apartat: "*La cuadratura del círculo*", ens diu en un enunciat: "*Poesía sonora como vehículo de los grandes sentimientos*" i ens parla de diferents artistes com: Laura Elenes, Philadelpho Menezes, Julien Bleine, i Eric Andersen, Larry Wendt, Anna Holmler, Pedro Juan Gutiérrez, Mark Sutherland entre d'altres.

Obres poètiques i performances:

Fame

En aquesta obra d'Enzo Minarelli a l'escenari del MACBA de Barcelona dins de les jornades internacionals del Grup Poció, el poeta exemplifica el que és per ell la "feminitat" i ens presenta una "figura de la dona",

"que per ell és una 'deessa' que surt del fons de la terra, recreant un personatge mitològic grec i que la cultura mexicana també venera. Aquesta figura simbòlica escolta les veus de les persones del planeta." (citació 32)

En aquest fragment de l'article que vaig fer de l'obra d'Enzo Minarelli *Fame* el que vull presentar és aquesta "deessa", que ell reviu, i la metàfora que en fa amb les veus de fons que "grava" en un CD i amplia en la *performance*, a l'escenari.

Aquestes veus que per Enzo Minarelli són les veus dels homes de la terra li donen a la *performance* una "retícula de fons" interessant, sobretot des del punt de vista que hom s'imagina: els homes, la terra i la "deessa", quan en realitat només hi havia el poeta al escenari. Haig de dir que les imatges visuals van quedar desvinculades de la *performance*, però que tot i així la *performance* era impactant.

Altres obres d'Enzo Minarelli

Il Poema Spettacolo o Poema ("Shop", 20?, 1979)

Il Poema Spettacolo o Poema ("Shop", 20?, 1979) va ser un poema recitat amb l'acompanyament de dos ballarins i un seguit d'imatges projectades a la paret per donar suport al poema. La nostra opinió és que tant les imatges, com els ballarins, com la recitació, interaccionen poc.

Vídeo: 15?, 1979

És una projecció en la qual l'artista té un diàleg amb el seu propi rostre gravat en una imatge en moviment, on la repetició és un crescendo progressiu. Es tracta de una gravació del rostre de l'artista i d'un diàleg que aquest fa amb la imatge. En aquest sentit l'artista aconsegueix una relació natural entre el vídeo i el diàleg lingüístic.

Scrivano Scrittura (*The Writer*, 15, 1980)

En aquest vídeo va fer un exemple d'escriptura en viu, amb l'ull de la càmera apuntant un full de paper a on estava escrivint en temps real. Es tracta d'una filmació d'una mà dibuixant en un full de paper. Podria voler dir o ser l'èmfasi de l'escriptura.

Diari Vine

Va escriure com un diari centrant-se en l'escriptura i convertint-la en so. En aquest diari va intervenir l'escriptura per explicar el que es volia dir. Més endavant l'artista va transcriure el diari per poder-lo escoltar com en un llibre oral

Show

Va ser un espectacle en viu creat mitjançant la presentació d'imatges en tres pantalles, alhora que representaven les diapositives d'un diari. Les imatges a les tres pantalles i les diapositives del diari són quatre coses que segurament tindrien una relació de significat entre si, però hi trobem a faltar la relació física d'interacció.

Metallofono

Poema tractat amb tres pistes i un instrument metàl·lic especial, que va fer ell mateix amb l'ajuda d'un artesà per crear efectes de so. Es tracta de l'aparell (o similar) que va fer Luigi Russolo (1884-1947) per gravar els seus poemes de so.

ENTREVISTA ENZO MINARELLI



* Imatge 129: Enzo Minarelli contestant a les preguntes de l'entrevista filmada per aquesta tesi

Entrevista a Enzo Minarelli per Maria Montse Riu

D'aquesta investigació (treball de camp) filmada he fet una transcripció, que presento en les seves parts més importants que he sintetitzat per poder evidenciar l'aportació de l'artista a la Polipoesia barcelonina. En el CD de les mateixes entrevistes que adjunto a la tesi, el més significatiu i que dóna sentit a tot el treball realitzat hi queda palès. Hem partit –en la nostra

investigació– dels propis poetes. L'entrevista a Enzo Minarelli s'ha fet en castellà perquè és l'idioma que comprenia més l'autor.

Presentació de l'entrevista

(Estamos en la plaza de los Ángeles de Barcelona i me acompanya Enzo Minarelli (2012). El polipoeta Enzo Minarelli ha representado su *performance "Fame"*)

Los temas que tratará Enzo Minarelli son la relación de la música con la Polipoesia. La musicalidad del lenguaje, las técnicas de grabación, entre otros...

Pregunta

- *¿Qué relación encuentras entre la palabra Polipoesia y la palabra música?*

Respuesta

- La palabra música en Polipoesia es delicada, porque el trabajo oral y vocal de la Polipoesia ya tiene una musicalidad fonética propia. Por ejemplo: la lengua italiana tiene una musicalidad fonética determinada. Con vocales amplias, la inglesa menos... Pero el lenguaje tiene siempre un ritmo fonético, que es, en cualquier caso, también, una manera de música (Siempre que entendamos por música verdadera la que se compone de notas musicales tradicionales).
- Pero la relación de la Polipoesia con la música es peligrosa porque, si se compone una canción, esta tendrá música. En teatro de obra lírica hay hombres como Gioachino Rossini (1792-1868) o Giuseppe Verdi (1813-1901) para los cuales en la ópera lírica es importante la palabra "nada". Lo mismo es en poesía, si un poeta lee un poema, hay espacios de silencios entre las palabras. Y en Polipoesia se utilizan los espacios del silencio para crear espacios más largos de silencio entre las palabras... o entre los fonemas, para crear la Polipoesia.

Pregunta

- *¿Qué música se pone a un polipoema? ¿Porque la música va unida o no a la poesía?*

Respuesta

- Si es canción, la música es esencial, si es poesía, o Polipoesia, no es esencial. Es algo muy sutil que no se percibe apenas al escuchar el Polipoema. Porque lo que prevalece es el Polipoema o el *performer* o el poeta sonoro: en Polipoesia lo más importante es la musicalidad del lenguaje polipoético.

Pregunta

- *¿Cómo se llama la performance que has hecho hoy?*

Respuesta

- *Fame*, fama, que es el nombre de una diosa que simbólicamente se halla en el centro de la Tierra y que según la mitología griega recibe las voces de los hombres que van hacia su centro.

Pregunta

- *En tu performance Fame, ¿ves relación entre la música y la musicalidad de las palabras?*

Respuesta

- No, te explico: en mi *performance* hay voces humanas que, superpuestas, hacen la función de la música. En ella yo soy como la diosa Fama que, desde el centro de la tierra, recibe las voces. Pero no hay ningún código para hacer las *performances*. Te confieso: yo no conozco la música, no sé qué es una nota musical y esta es mi virtud.
- Te pongo un ejemplo: El músico John Cage durante las clases que impartía en California, preguntaba a sus alumnos antes de empezar si había alguno entre ellos que conociera la música. A los alumnos que decían que sí los echaba de la clase. Y decía literalmente: "me quedo con los estudiantes que no conocen la música".

Pregunta

- *¿Pero utilizas la música o la vocalidad de la voz?*

Respuesta

- Las dos cosas. Lo más importante es que mi voz tiene musicalidad, aunque utilizo la música a veces... con intención. Por ejemplo: en mi *performance Fame*, cuando quiero mostrar que los que tienen miedo emplean la religión, pongo música de iglesia.
- O sea, que utilizo como complemento la música para cumplir mis objetivos. Mi tarea no es una eufonía buena, sino que hago algo que yo quiero. Aunque el efecto de ruptura que consigo no sea eufónico (3).

Pregunta

- *¿Por qué, cuando te expresas, las palabras no son palabras sino sílabas o simplemente fonemas?*

Respuesta

- Utilizo como símbolo el fonema, como hacían los letristas. Pienso que comunica más que las palabras (4).

Pregunta

- *Explica un poco más.*

Respuesta

- Si digo amor, tú entiendes amor, y esto es una mono-comunicación. Pero si yo grito ssssss o, ooooo o, poooooo, po, po... y lo pronuncio con los fonemas, es otra manera de trabajar diferente, cortando la palabra y trabajando con el fonema.
- Soy consciente de que la segunda manera comunica mucho más que la primera. La primera es una única significación y la segunda tiene múltiples significados. La diferencia está entre una monofonía (referida al lenguaje normal) i una "multiplefonía" (que se puede proyectar también de modo escrito).

Pregunta

- *¿Puedes explicar más?*

Respuesta

- Leer la palabra común es leer un único significado de una palabra única que comunica una única cosa. Pero en lo vocal o voco-oral hay multiplicidad de sentidos, sonidos y significados. Porque en lo voco-oral el fonema es el elemento esencial.

Pregunta

- *¿Puedes hablarnos de tu manifiesto?*

Respuesta

- En el manifiesto hablo de la experimentación que sale del “símbolo-fonema” y que emplea la palabra con otros fines (6).

Pregunta

- *¿Tienes miedo de emplear la palabra?*

Respuesta

- No tengo miedo de emplear la palabra. Esta noche he empleado la palabra cuando he dicho: *¿cómo estás? ¿Quién eres tú?* Esta noche las he empleado en mi *performance*. Pero prefiero el fonema, porque he observado que las personas resumen las palabras en su lenguaje (7).

Pregunta

- *¿Por esto me llamas Mons?*

Respuesta

- Por esto te llamo Mons, Porque Montserrat es larguísimo. Existe el concepto de abreviar el lenguaje.

Pregunta

- *¿Cómo es el proceso creativo de un trabajo polipoético de una sola obra? ¿Cómo la creas?*

Respuesta

- Grabar en un soporte de CD unas palabras o sonidos. Pero antes de grabar necesito una idea. Leo mucho, sobre muchos temas... el tema de Fama lo he leído de la mitología griega. He leído mucho...
- Cuando tengo una idea empiezo a escribir notas y grabo la voz con lo que quiero decir. La tonalidad y la manera de pronunciar la voz las estudio “al dedillo”. Por este motivo, si hago la *performance* más veces, sale igual. Yo amo el “gongorismo”. Cuando Góngora dice algo, no lo cambia. Con la *performance* es lo mismo. Tanto la tonalidad como los más pequeños detalles son siempre igual, porque es mi decisión. Y yo soy el peor crítico de mí mismo. Hay cosas que se pueden mejorar. Pero lo que hay, eso es.

Pregunta

- *¿Cuándo coges apuntes te reinventas a ti mismo?*

Respuesta

- Cuando tomo notas teóricas para el concepto, sí. Pero el impulso creativo es racional y sale porque es lo que tú quieres. Por ejemplo, en *Fame*, el final de “quiquiriquí...” es como decía Aristóteles: empezar, continuar y encontrar un final. El gallo para mí era un animal, violento que dice: “aquí estamos” y no te lo esperas y termina la *performance*.

Pregunta

- *¿Cómo acabas una obra?*

Respuesta

- Lo primero es calcular el tiempo total de la obra. Y, en segundo lugar, calcular el tiempo exacto donde se pondrá el final, para acabar. ¿Que cómo se acaba? El final es lo más importante, es como la última pincelada de un cuadro.

Pregunta

- *Pero, ¿cómo encuentras el final?*

Respuesta

- Es en la relación simbiótica con el público, en el “*feedback*” que se genera con él. Hay que acabar bien. Es una relación simbiótica “público-espectador”, que hay que acabar como una consecuencia de la propia relación. El público comunica mucho.

Pregunta

- *¿Creas sonidos en este final? ¿Sonidos en relación con la idea?*

Respuesta

- No, el sonido es demasiado general... lo que busco para el final de mis obras, es un “*fonema*”. Ruidismo puro y fonético, que comienza en el lenguaje y continúa como un camino largo en una dirección sin fin. Es un conjunto de todo esto.
- En otra *performance* empleo golpes de tos. Lo descubro por casualidad. Y pasó que mientras estaba grabando me vino la tos. Es la casualidad de la tos, que la he podido aprovechar para repetirla, en distintos tonos.

Pregunta

- *Pero en general, ¿qué técnica utilizas?*

Respuesta

- La técnica que utilizo para componer mis *performances* es diversa. Por ejemplo, yo grabo en mi grabadora un sonido que me gusta y lo utilizo, repitiéndolo o fraccionándolo...

- He leído cinco poemas dedicados a Gengis Kan (1162-1227)... para una *performance* dedicada a él. Empiezo estructuralmente a escribir notas en un papel y grabo voces en mi grabadora.
- Grabo en mi grabadora los sonidos que me gustan... y empiezo la búsqueda de los sonidos, aunque necesito una idea previa, un trabajo teórico, antes de grabar... (para desarrollarlo). En el CD hay cinco poemas de Gengis Kan, sobre su poder, su videncia... Los aprovecho para la *Performance*. He leído mucho sobre él. Para hacer un trabajo sobre un tema hace falta primero un estudio teórico sobre el mismo, sin el cual no sería posible el poder trabajar de una manera seria.
- Cuando tomo las notas, son notas teóricas para el concepto de la idea (Gengis Kan...) pero en la creación... es un impulso racional en el que juega un papel la teoría, pero después hay un impulso creativo que es más irracional... En una *performance* hay tres cosas importantes: primero, el tiempo, ¿por qué dura un minuto y no dos?; la segunda es el desarrollo de la idea...; La tercera es el final, ¿cómo acabas? Es como acabar un cuadro.
- Lo que yo le doy al público, que es silente, el público me lo devuelve con sus vibraciones que yo como hombre sensible recojo y entiendo. Voy a la una con el público y por esto me entiende y sabe que se trata de un final...
- Por una parte, hay la música y por otro lado el sonido del fonema trabajado. La obra es todo un conjunto.

Epíleg a Enzo Minarelli

He fet una anàlisi objectiva de les qüestions positives i negatives del que aporta el plantejament d'Enzo Minarelli en aquesta entrevista. I que han fet que jo faci la meva pròpia aportació i valoració personal del que aporta el poeta a la Polipoesia de Barcelona.

I a la conclusió que he arribat és que només n'aporta el nom, aspecte que és important. Analitzant de manera objectiva el seu manifest, he pogut constatar que no diu res de nou, perquè repeteix aspectes que ja s'havien fet a Itàlia des de fa molts d'anys, aspectes que la Polipoesia de Barcelona ha heretat de Xavier Sabater directament.

Enzo Minarelli aporta el nom de Polipoesia a tot el que s'ha fet a Barcelona, perquè Xavier Sabater ho va voler així. Xavier Sabater sabia de mans d'Adriano Spatola que el llenguatge es pot desestructurar i el seu sentit també. I en aquest cas Xavier Sabater ha "jugat" amb el nom de Polipoesia que ha heretat d'Enzo Minarelli i li ha donat el significat del que ell ha viscut a Itàlia amb Giovanni Fontana, perquè fa més de quaranta anys els poetes Giovanni Fontana i el seu predecessor Adriano Spatola van marcar unes pautes que són les que ha seguit Xavier Sabater a Barcelona.

Hi ha molts aspectes que confirmen això i que queden palesos a l'entrevista filmada com, per exemple, el fet que Enzo Minarelli nega la relació de la Polipoesia i la música. Per ell la música és quelcom que acompanya el poema o és la música del propi poema parlat, però no es qüestiona l'experimentalitat al mateix nivell que els polipoetes barcelonins... o el soroll pur del so que els polipoetes de Barcelona investiguen i experimenten, encara, de mans de Xavier Sabater.

Un altre aspecte que no m'esperava d'aquesta entrevista és el tema que vaig descobrir de la preparació minuciosa de les performances d'Enzo Minarelli, que cada vegada que les fa són exactament iguals que l'anterior, aspecte repetitiu i minucios pel qual Xavier Sabater es va

separar de Joan Casellas, perquè aquest assajava massa vegades la *Ursonata* de Kurt Schwitters.

Enzo Minarelli al seu manifest tampoc especifica els aspectes cabdals per a Barcelona, com són els de la vibració del cos i del "flat", ni tampoc els aspectes que no siguin relacionats estrictament amb la veu, per la qual cosa he vist a la meua investigació que el que ell planteja Enzo Minarelli al seu manifest és molt diferent del que planteja la Polipoesia barcelonina que vam viure tots amb Xavier Sabater a la Barcelona dels anys 1990-2000.

Hi ha d'altres aspectes a la seva obra com el fet de treballar com els lletristes: només amb el fonema o la síl·laba. Amb el so pur que per ell és el "*símbolo-fonema*". Ell utilitza el fonema com a "resum" de les paraules...i això és molt lluny del que es fa a Barcelona. Recordo que amb afecte va resumir el meu nom de Montserrat en "Monza". Però a Barcelona no fem resums, a Barcelona "sentim" i ens expressem el millor que podem, però sempre des de la veritat que busquem al nostre interior.

Enzo Minarelli es planteja la relació entre les paraules polipoètiques i la seva musicalitat fonètica, la qual cosa està bé, però Barcelona va més enllà perquè investiga, investiga i troba resultats. I encara que alguns fruits, tal com diu Xavier Sabater a la seva entrevista, encara són per venir, van en una direcció molt diferent del camí que indica Enzo Minarelli.

Enzo Minarelli ens parla en la seva entrevista del ritme fonètic del llenguatge a manera de música. Cosa que també està bé, però el que no entenem és el que explica a l'entrevista del concepte de "res" o "buit" o silenci en la música de Giuseppe Verdi o Gioachino Rossini. Perquè Giacomo Rossini va estudiar música clàssica al Liceu i la seva música va transcórrer dins de la línia melòdica vocal del "Bel Canto" en l'òpera italiana. I fins i tot va acabar tocant a la Banda Municipal de la província de Pesaro i Urbino (Itàlia), amb la qual cosa pensem que no estava en la línia de plantejar-se res sobre el silenci. És clar que tota música té silenci, però no és la forma de silenci de la que hem estat parlant al llarg d'aquesta tesi.

En el cas de Verdi va ser un compositor d'òpera Italiana que va rebre una formació musical segons un patró clàssic. Va participar al moviment d'Unificació de Busseto (Itàlia) i en va representar els seus ideals. Al final de la seva vida va acabar essent terratinent. Les seves òperes principals són *Rigoletto*, *Il Trovatore* i *La Traviata*. Tota la feina de Verdi és interessant, però tampoc no entenem quina relació té amb el silenci i amb la Polipoesia...

Per altra part el sistema de música gravada que fa servir Enzo Minarelli és el mateix que feia servir Luigi Russolo (1884-1947) en el moment en què es va inventar aquesta mena de poesia del so amb la primera gravadora que va existir. Ell feia una gravació en una gravadora i tornava a sentir-la en el moment que hi gravava un altre so a sobre...

Per tant, el que concloc és que el que ha aportat l'entrevista d'Enzo Minarelli amb aquesta tesi, entre moltes d'altres coses, és un "contrast" molt gran amb el que es fa a Barcelona.

La manera més "superficial" de tractar el polipoema d'Enzo Minarelli i de posar "noms" a les "coses" ens ha fet adonar-nos que la Polipoesia barcelonina és molt més profunda i, a més, té el valor del sentit intern que ens dóna el fet de tenir un cos viu que fa "sorolls" per dins i amb el qual podem fer poesia.

Cos amb el qual també podem fer *performances*, per expressar tot el que portem a dins. I que podem sentir-lo si escoltem els "sons" del nostre interior. Diríem que la part més interessant de l'aportació d'Enzo Minarelli ha estat poder contrastar les diferències, perquè en aquestes diferències és la riquesa del total.

4.9.2. Xavier Sabater (1950-2014)



* Imatge 130: SABATER, Xavier. Les Escaules. (Front a l'auditori a on se celebren cada any les Jornades Internacionals de Poesia Visual, organitzades per Joan Casellas, a les quals assisteix sempre Giovanni Fontana)

En aquesta imatge podem veure Xavier Sabater a les Escaules davant de la porta de l'Auditori que és allà on els poetes fan les seves performances en el Festival Internacional que munta Joan Casellas. És la imatge d'un Xavier Sabater content, perquè s'ha retrobat amb el seu amic Joan Casellas. Després de les distàncies inicials (anys setanta) en les quals cadascú va muntar el seu festival per separat, el retrobament és evident. però val a dir que molt abans (1960) també havien estat units per una amistat que els va portar de manera natural a compartir idees i accions: com per exemple la de fer un Kabaret Obert (K. O.) en la qual els poetes, lliurement pugessin expressar-se. A la següent fotografia podem veure els dos poetes en un gest de complicitat inigualable, en què s'endevina tota aquesta relació de tants anys:



* Imatge: 131 Xavier Sabater i Joan Casellas fent de públic de les performances realitzades pels polipoetes barcelonins, davant l'obra pictòrica de Maria Montse Riu anomenada *Níquel-Arpa*. 2003

En aquesta imatge, a més a més de la complicitat entre els poetes Xavier Sabater i Joan Casellas, hi ha molts altres aspectes a observar: Xavier Sabater sap fer de públic d'altres *performers* i, a més a més, podem observar la seva actitud de "promotor d'art" i de "potenciador cultural" perquè visita amb un grup de *performers*, l'exposició de pintures d'una persona que forma part de La Papa (jo mateixa). Sabater visita les exposicions dels pintors i fa *performances* en elles, davant de les pintures. Es tracta d'una actitud d'una persona que el que fa es recollir tot l'art que troba dispers i que val la pena.

Ell amb Joan Casellas, als anys seixanta, i amb mi al llarg dels anys 80-90 va estar relacionant-se amb dues persones que el que hem fet tota la vida és estudiar Art. Xavier Sabater sempre plantejava polèmiques històriques per provocar converses a on ell aprenia els moviments de la Història de l'Art. Així, encara que autodidacta, amb aquesta actitud i amb el gest de llegir tot el que li venia a les mans sobre poesia del so, es va anar fent un món cultural que va servir de "coixí" al que ell volia fer.

Xavier Sabater s'interessa i s'inspira en el Futurisme de Marinetti, d'Umberto Boccioni, de Luigi Russolo, de Giacomo Balla, de Gino Severini i d'altres per fer el contingut dels seus esdeveniments. Fa d'animador cultural i organitzador d'exposicions de pintura i de concerts a La Papa, a més a més dels festivals Internacionals anuals i dels monogràfics puntuals de poesia i performance arreu. També organitza el K. O. l'últim divendres de més de Polipoesia barcelonina, a més a més dels tallers de dicció, recitació i poesia visual. El més surrealista de tots els Polipoetes és Xavier Sabater, perquè la seva poesia és surrealista i viva, plena de sentiment i intuïció.

Xavier Sabater era poeta, editor i promotor cultural a la Barcelona dels anys 1990-2000. Formava part del col·lectiu de poetes "*underground*" barcelonins dels anys 80 i 90 i va ser un dels principals impulsors de la Polipoesia a Catalunya. Va organitzar a Barcelona el Festival Internacional de Polipoesia i de Ciberpoesia, on van assistir les figures internacionals més representatives del tema. La Ciberpoesia que s'inventa Xavier Sabater és fer poesia *on line* entre diferents autors a temps real. I escenifica el fet a temps real en un teatre durant el Festival Internacional de Ciberpoesia de Barcelona, que organitza cada any, en diferents institucions. En aquest sentit cal citar un fragment d'un paràgraf d'un text de Xavier Sabater que diu així:

"La Polipoesia pretende desarrollar aspectos poéticos que van más allá de los literarios, es así como la poesía se convierte en fonética, sonora, electrónica, gestualizada, de acción, visual, objetual, musical, danzada o teatralizada. La gran variedad de posibilidades hace que los estilos actuales sean diversos y personales. Cada poeta desarrolla su propio estilo. La norma es: no es verdad que todo esté hecho. Todo está por hacer y lo haremos nosotros." (Citació 33)

En aquest sentit Xavier Sabater, no concreta, però tots entenem que hi està inclosa també la pintura, en l'aspecte visual, les arts gràfiques i la poesia visual, perquè són aspectes que ell cuida i fomenta a La Papa, interrogant-los, provocant-los, motivant-los.

El com fusiona Xavier Sabater la paraula Polipoètica amb l'essència epigenètica de les *performances*, a la pròpia veu i a l'escriptura és un fet que ell viu amb dos personatges coneguts seus i molt propers: Enzo Minarelli i Giovanni Fontana. I dubta sobre quin serà el nom que promocionarà a Barcelona el moviment. Sabater s'acosta més a Minarelli, perquè els dos tenen en comú com a valor més expressiu la veu. En aquells moments, el fet que Giovanni Fontana visiti poc Xavier Sabater a Barcelona, fa que Sabater s'interessi més per la relació amb Enzo. Però és Sabater que decideix integrar els aspectes Epigenètics de Giovanni Fontana a la pràctica de la Polipoesia, amb aquest nom, a Barcelona.

Xavier Sabater munta els espectacles polipoètics assíduament, en un local públic de Barcelona, anomenat La Papa, on hi ha exposicions de pintura, concerts i performances de manera permanent. Sabater s'inventa la Ciberpoesia i fa el primer festival Internacional de Ciberpoesia de Barcelona. També és editor, dels seus propis llibres i dels altres poetes.

Xavier Sabater produeix un CD ciberpoètic interactiu, tècnicament fet per ell, amb el programa informàtic Flash, en el qual artistes i obres interactuen de manera creativa i divertida. En aquest CD hi participen: Xavier Canals, J. M. Calleja, Rosa Grau, Mertz Mail, Joan Vinuesa, Art Incube, Jordi teixidor, Xavier Sabater, Eduard Escofet. En aquest CD també hi ha una

declaració d'intencions dels artistes que la componen, i que es pot entendre com a *Manifest ciberpoètic* dels ciberpoetes.

Aquest CD parteix d'unes classes que Xavier Sabater fa de Dicció al Centre Cultural La Farinera del Clot de Barcelona a la Gran Via de les Corts Catalanes, 837. Les matèries impartides van ser: Fonètica de la veu. Poesia d'acció, Videopoesia, Poesia electrònica, Poesia oral, Ciberpoesia i Polipoesia. Per això explicaré algun exercici de veu (poètic) que exemplifica el comportament de la veu interior del cos del poeta, moltes vegades anomenat pels propis poetes com: "el soroll del flat". En la fotografia que publiquem a continuació Xavier Sabater realitza aquests exercicis pel públic:



* Imatge 132: Xavier Sabater i Àngel Pastor davant el públic fent Polipoesia barcelonina i davant l'obra poètico-digital de Maria Montse Riu al darrere. (1985), amb motiu de l'exposició individual d'aquesta artista a la Sala d'Exposicions Vic de Barcelona (2003)

Els exercicis que Xavier Sabater fa a peu de micro en la fotografia són els que citaré a continuació i són també citats per Xavier Sabater en entrevista filmada per a aquesta tesi. Es tracta dels exercicis que practiquen alguns poetes mentre reciten:

Exercici 1. *Coordinació entre la ment i l'esperit:* Temps de ritme 1r 1'. Es tracta d'inspirar aire amb el diafragma i l'estómac cap a fora escoltant el soroll que aquest moviment del pulmó fa. Temps de ritme 2n 1'. Amb el sac del diafragma ple d'aire, escoltar el silenci. Temps de ritme 3r 1': a l'espigar, escoltar el so de l'aire passant pel túnel del pulmó.

Exercici 2. Repetir el so del ritme 2n durant 1', augmentant la resistència i fent la respiració de manxa o amb força i accionant els múscles dels pulmons a la vegada. En el temps de ritme 2n fer 1' de l'exercici 2 i inspirar i espigar a través de la llengua plegada.

Exercici 3. Ritme 3r. Estar 1' i alternar la respiració nasal sincronitzant tres ritmes emissors d'aire amb el silenci per observar els hemisferis cerebrals en el moment de la respiració.

Exercici 4. Ritme 4t (per estimular el soroll del "flat"). Ritme 1r 1'. Pas 1. Buscar un espai entre pensaments de silenci. Pas 2. Obrir una esquerda d'intenció de silenci clara dins un ritme

fins a 2'. Pas 3: Abandonament per sortir de l'esquerda deixant que el soroll surti de manera lliure per la gola.

Explicació: es tracta d'abandonar la respiració en una "esquerda de respiració", dedicada al silenci, deixant a la ment propiciar un so i que comenci un procés acústic real de poesia transmental. O de morir i néixer en la creativitat i la comunicació oberta i honesta d'un propòsit fix poètic. En aquest estat es dóna un calidoscopi en estat natural que és el preàmbul de la riquesa que flueix de la ment i de l'exercici muscular de l'interior del cos, que protagonitza i organitza l'energia de la consciència poètica del "gir del so".

El Polipoeta barceloní, durant l'execució d'aquests exercicis, deixa anar el so irracional que porta dins seu i perd la noció del temps per arribar a un estat de consciència unitària amb el seu públic, enfront del que crea un clímax compartit d'una gran bellesa poètica. El temps deixa de ser lineal per transformar-se en un espai per gaudir amb la consciència del moviment del cos com a experiència pròpia i/o de grup per poder desenvolupar el "drama" de l'acció performativa.



* Imatge 133: SABATER, Xavier. La Papa. "Barcelona Traction". Febrer de 2015

En aquesta imatge extreta del blog fet per Xavier Sabater i anomenada per ell *Barcelona Attractions* podem veure una sèrie d'artistes que interaccionen amb una pintura feta sobre una tela, dos poetes que reciten davant el micro i una acció matèrica de dos colors que roman al sòl de l'espai. Els poetes van pintats amb pintura per tot el seu cos i aquesta visió pictòrica del cos humà com a suport de la pintura interacciona amb la sorra del sòl i amb la pintura sobre tela que està ubicada en un espai més alt. Es tracta d'una fotografia que il·lustra exactament quin era el pensament de Xavier Sabater, però podria il·lustrar el pensament d'Adriano Spatola o Giovanni Fontana.

Aquesta activitat que es veu a la imatge, extrapolant els temes, és similar que la que porta Xavier Sabater a la seva vida, perquè gràcies als documents que ens ha facilitat la seva mare, una vegada mort el poeta, hem pogut comprovar que ell, a més a més, d'escriptor de llibres, impulsor de la Polipoesia barcelonina, agitador cultural i social i Polipoeta barceloní, és editor, fundador de l'Associació La Papa (Associació Artística de Poetes o Performers), promotor de la cultura. I també va ser Editor de les editorials "Ediciones Sin Complejos", *La Cloaca i Sedicions*, publica llibres de Polipoesia visual i temes d'art d'avantguarda.

Fundador i director del Festival Internacional de Polipoesia a Barcelona. Va fundar el 1987 el primer grup de Polipoesia Barcelonina a la Península, anomenat Poliphonetica Dinàmica. ● "Il·lògic Art Company" durant els anys 1990-92 a Barcelona.

Durant els mateixos anys treballa, junt amb d'altres artistes, en format CD. Fa creacions fonètiques, electròniques, visuals, polipoètiques, video-poètiques, ciber-poètiques i, fins i tot, podríem dir que treballa la musi-poesia, per la mateixa música que se sent als CD, a on té una gran predominança la seva veu.

Dirigeix *Barcelona Traction*, que és una revista d'art i poesia a Internet: <http://7:www.lapapa.org>. Té tres llibres publicats i el seu treball ha aparegut en antologies, premsa, recopilacions i exposicions d'arreu del món. Ha publicat articles de literatura, conferències a la universitat, radio, ateneus i centres culturals.

Ha treballat amb televisions nacionals de Catalunya, Barcelona i EUA. Ha actuat en shows de Polipoesia barcelonina a tot Espanya i també a Bolonya i Palerm (Itàlia), Berlín (Alemanya), Cascais (Portugal). Està considerat un dels poetes underground més influents i a la vegada més controvertits. Els seus poemes són provocadors en la línia de la crítica social.

El polifacètic Xavier Sabater

Des del 1970 s'havia dedicat a l'art d'avantguarda i a l'experimentació poètico-fonètica que practicava a "viva veu" recitant els seus propis poemes, als Kabarets Oberts (K. O.) que ell mateix organitzava a La Papa, de la que també parlarem.

Va fer poesia en diferents formats, dels quals va ser el pioner com la Poesia sonora o la "musi-poesia", de la que tenim per exemple la gravació en magnetòfon i CD, no editada, que ell titula *Veus*. Es tracta d'una gravació de la seva veu, manipulada amb una taula de sons electrònica, gravació que li va servir per completar la música del vídeo *Para acabar de una vez por todas con el juicio de Dios*, que va fer junt amb Gonzalo Marcussi.

Llibres de Xavier Sabater

Els llibres de Xavier Sabater són: "*Poesías bajo tierra*" (1973), "*Oscuros silencios de bronce*" (1978), "*Saba-Sanyo-Casio*" i "*Versos adversos*" (1992).

Altres publicacions de Xavier Sabater

Va col·laborar en diferents publicacions com "*Muerte de Narciso*", "*Exóticas Nuevas*", "*Warietees*", etc. El contingut del que escriu evidencia la síntesi del llenguatge publicitari del que n'aprofita els noms de les "marcas", desestabilitzant-les, per fer poesia visual i de la veu.

Xavier Sabater crea l'editorial La Cloaca (1978)

Xavier Sabater va ser editor de la col·lecció de llibres La Cloaca (1976-1980), on hi publica "*Sinfonía para una primavera rebelde*", de Jaume Benavent, de qui fa el pròleg. També el llibre de poemes "*Algunos poetas en Barcelona*", on apareixen poemes d'Alfred Balasch, Jaume Benavent, Robert Bolaño, J. M. Calleja, Jaume Cuadreny, Ricard Fabriani, Antoni Garcia "Kithoue", Vicens Gil, Maite Llop, Imma Marcos, Miquel Martínez Llanas, Bruno Muntané, Joan Munné, Xavier Sabater i Francesc Seguí.

Xavier Sabater crea l'editorial Sedicions (1990-2000)

Xavier Sabater edita a Sedicions (1990) la primera antologia de Polipoesia barcelonina que anomena *Polipoesia. Primera Antologia* i la dedica a Enzo Minarelli, Llorenç Barber, J. M.

Calleja, Enric Casasses, Bartolomé Ferrando, Carles Hac Mor, Fátima Miranda, Josep Ramon Roig, Xavier Sabater...

Xavier Sabater crea el Festival Internacional de Polipoesia a Barcelona

Aquest festival Internacional de Polipoesia a Barcelona va funcionar de l'any 1998 fins a la seva mort, el febrer de l'any 2014. L'últim festival el va fer l'any 2012. Era un recital de poesia fonètica i *performance*, en viu, amb artistes de tot el món, acompanyat d'una exposició de poesia visual, dels mateixos autors o d'altres.

L'exposició d'obres de poesia visual era sobre suport de paper i amb tècniques gràfiques planes. Els participants eren triats especialment per Xavier Sabater i en la seva majoria homes. Els últims festivals els va fer a l'espai Torre Llobeta de l'Ajuntament de Barcelona.

Xavier Sabater és creador del Festival Internacional Ciberpoem de Barcelona

El Festival Internacional Ciberpoem de Barcelona era organitzat personalment per Xavier Sabater i va durar des de l'any 2004 (en que va començar la direcció del festival), també a Barcelona, fins l'any 2012. El Ciberpoem es va realitzar la major part de les vegades al local de l'Ajuntament de Barcelona Torre Llobeta.

Es tractava de presentar poetes que normalment interactuaven a la "xarxa" amb els seus poemes. L'escenari del teatre es transformava en una pantalla gran d'ordinador i un poeta, a dalt, escrivia en viu, els seus poemes al "Ciberespai".

Xavier Sabater crea la Web: "Barcelona Attractions"



*Imatge 133. 1. : Xavier Sabater al III Festival de Poesia Zona Nord, Barcelona

Podem veure a Xavier Sabater en una fotografia al III Festival de Poesia Zona Nord, Barcelona. Xavier Sabater també es va convertir en un investigador i divulgador de la Polipoesia barcelonina al país, a través d'antologies i articles a la revista *on line* que va fer ell mateix. Crea *Barcelona Attractions* i que dirigia des de 1991 fins a la seva mort.

Xavier Sabater crea i funda l'associació La Papa

Lloc de reunió de poetes, artistes i *performers*, a on s'organitzaven actes com festivals, concerts, reunions classes sobre art, poesia, Polipoesia barcelonina, Ciberpoesia, sobretot se celebrava al Kabaret Obert (K. O.), cada tercer divendres de més.

El K. O. es componia d'intervencions espontànies, al petit escenari del local, fetes pels mateixos artistes, alguns dels quals també exposaven les seves obres a les seves parets. Vegem la vista interior del primer local que va tenir La Papa (Associació de Performers, Artistes i Poetes Associats) a Gràcia C/ Santa Magdalena 3 (Barcelona) l'any 1994. En la fotografia, la persona destacada és Xavier Sabater i, a continuació publiquem, una fotografia de La Papa:



* Imatge 134: Aquesta foto està feta a la PAPA el 1994 (Associació de Performers, Artistes i Poetes Associats) a Gràcia (Barcelona) el local que va obrir a Barcelona el 1993 i que va durar uns anys. Allà, gràcies a la generositat de Xavier Sabater, es van poder organitzar les primeres exposicions de Mail Art (BCN 1993, Homenatge a Kurt Schwitters -la foto és del dia de la inauguració-, Copy Art American Gothic, Segells d'Artista, Video-Poetry in the World...) recitals de poesia fins a l'esgotament. Des de La Papa, Xavier Sabater va organitzar el Primer Festival de Polipoesia (el novembre de 2013 se'n va celebrar la 21 edició). <http://annablumefanclub.blogspot.com.es/2014/03/xavier-sabater-1953-2014.html>

Creació d'un objecte poeticogràfic de Xavier Sabater

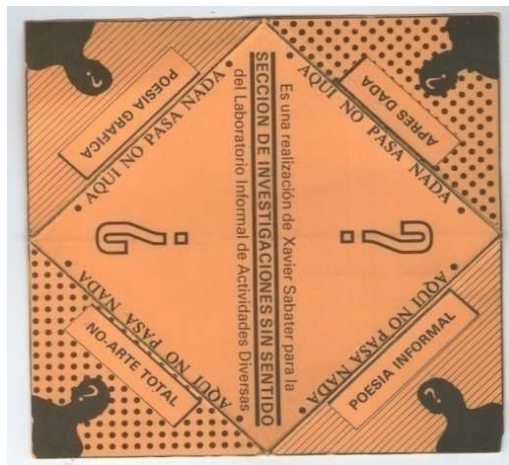
En primer lloc comentaré un "poema objecte" (sense data) fet per Xavier Sabater, que fa temps em va obsequiar, i que he guardat dins d'un dels seus llibres dedicats d'ell, per a mi i que tinc: es tracta d'un "cartró-objecte" de 15 per 15 centímetres, editat pel poeta i construït per la tècnica de la papiroflèxia. Si l'obrim, en veurem dues cares, però tancat és un objecte totalment diferent pels dos costats. És un objecte creat per l'autor que ens parla del Dadà i sobretot dels conceptes intel·lectuals que movien a crear a aquests artistes.



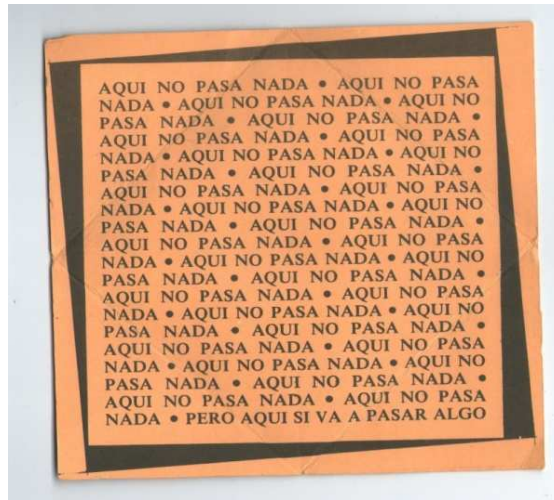
* Imatge 135: Objecte, en perspectiva tancada, dissenyat per Xavier Sabater, sense data. Fotografia: Maria Montse Riu



* Imatge 136: Objecte, en perspectiva oberta, dissenyat per Xavier Sabater, sense data. Fotografia: Maria Montse Riu



* Imatge 137: de l'exterior (anvers) de l'objecte poema-objecte Dadà (obert) creat per Xavier Sabater, sense data.
Mides 15 x 15 cm



* Imatge 138 de l'interior (revers) del poema-objecte Dadà (obert) creat per Xavier Sabater, sense data. Mides 15x15 cm.



* Imatge 139 de l'aspecte exterior de l'objecte-poema Dadà (tancat) creat per Xavier Sabater, plegat, i sense data. Mides 10,5 x 10,5 cm



* Imatge 140 de l'aspecte de la portada del resultat del plegat de l'objecte- poema (tancat) Dadà creat per Xavier Sabater, sense data i de mides 10,5 x 10,5 cm

En aquestes imatges es representa un sol objecte de cartró que fabrica Xavier Sabater amb les seves mans. Sota els quatre rètols que anuncien la "Poesia informal", la "Poesia gràfica", el "No Art Total" i el "*Après Dadà*", Xavier Sabater dissenya de manera gràfica un objecte, fent ús de les diferents "trames" gràfiques que ell utilitza amb més regularitat. A les imatges hem pogut veure l'objecte "pla", tancat i obert, per les dues cares.

És només un cartró i és també un objecte, un objecte Dadà. Es tracta de l'única vegada que Xavier Sabater fa incursió a l'espai amb un objecte. I, a més a més, és un objecte mòbil, que també es pot veure per tots els costats, un objecte únic que demostra que Xavier Sabater era hàbil amb el que ell volia.

Perquè encara que és un objecte (es podria considerar escultura), es tracta de quelcom que disposa d'un plantejament que no es desvia de la línia de creació gràfica que Xavier Sabater sempre havia tingut.

Desenvolupament del primer llibre de Xavier Sabater: Poesías bajo tierra

(Dels quatre llibres que va escriure, aquest és el primer, sense data)

Als primers fulls del llibre hi figura un escrit personal de Xavier Sabater. Text que dedica a fer la seva autobiografia. I diu així:

"Autobiografía incompleta a modo de prólogo: Nací bajo el signo dominado por Saturno cualquier fría noche de mitad de siglo. Mi infancia la recuerdo fugazmente, y la vida ha sido para mí un torrente de sensaciones desfilando velozmente. Mi presente ha sido una clara consecuencia de mi pasado. Luego nació para el amor. Tres años más tarde, la poesía me ofrecía mundos más inmensos que la realidad.

Abandoné el hogar de mis padres un año después, y me lancé por caminos desconocidos que cruzaban las fronteras de la mente: rumbo al gran misterio ignorado. Vagué por el mundo, perdido, durante años y busqué respuestas a preguntas jamás formuladas. Jamás hallé lo que en un principio busqué y, sin embargo, otras realidades han aparecido en mi camino. Este libro es el fruto de unas experiencias que son consecuencia de mi continua búsqueda de lo desconocido. Lo que en él se relata son casualidades propias del tema."
(citació 34)

Poesías bajo tierra, primer llibre de Xavier Sabater (llibre sense datar)

Es podria situar a Barcelona l'any 73

En aquesta introducció al llibre *Poesías bajo tierra*, que Xavier Sabater dedica a la seva biografia, hi podem veure un Sabater aventurer i, sobretot, un Sabater que es deixa emportar per la "deriva" de la vida. A la vegada s'endevina una personalitat sempre a l'aguait de la veritat. I contràriament al camí que fan altres persones, ell es llença a l'avenç i busca sempre el desconegut, perquè és en el desconegut a on ell troba la seva llibertat.

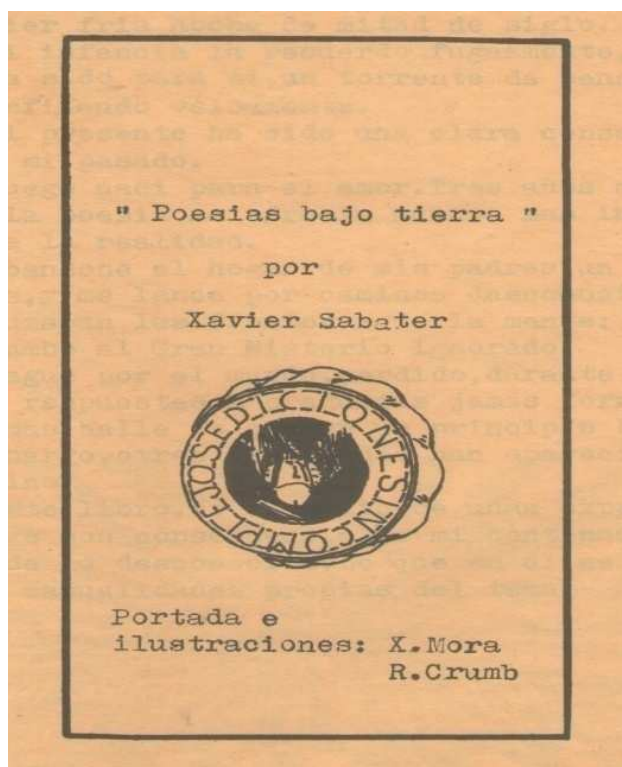
Es tracta d'una personalitat que fuig d'estar sempre en un mateix lloc i d'estar "empresonat". Per altra part, la personalitat de Sabater era molt "oberta". Tenia bones relacions amb tots i això li donava com a avantatge poder estar al món més proper a la vegada que podia "volar" cap a la recerca d'altres contrades o dèries.

Parla de perdre's pel món i d'anar a la troballa de les respostes als "misteris". D'aquesta manera i amb aquesta actitud, Sabater troba i desenvolupa la Polipoesia que es farà durant dues dècades a Barcelona, perquè des d'aquesta actitud de "recerca" és des de l'única que es

pot trobar quelcom. I parla de "misteris", que són els temes que li interessin i que ha d'esbrinar... Investigar aquests temes va ser el que el va portar a fer, en la Polipoesia de Barcelona, la creació d'una "fusió" entre les idees de l'Epigenètica italiana de Giovanni Fontana, amb la Poesia Visual Catalana de Joan Brossa, la *performance* i les accions dels anys seixanta i setanta a la nostra ciutat i a tot plegat i més "coses" li va posar el nom de Polipoesia.

Aquesta Polipoesia que s'ha vingut fent fins després de la seva mort ha estat el descobriment de quelcom nou que aporta a Barcelona i al món de la Poesia Experimental una continuïtat i, a la vegada, un camí per poder evolucionar i innovar de manera indefinida al llarg del temps.

Aquest camí és el camí de la llibertat de l'Art perquè no s'encasi-la en cap disciplina concreta i fins i tot s'inventa un nou llenguatge del so. Fa que el so faci un "gir" de 360 graus i esdevingui per ell mateix poesia. Vegem una imatge de la portada del primer llibre de Xavier Sabater: *Poesías bajo tierra*:



*Imatge 141: de la primera pàgina del primer llibre de Xavier Sabater: *Poesías bajo tierra*, editat per ell mateix sota el nom d'editorial "Sin complejos" a Barcelona i sense data

Poesías bajo tierra

Es tracta d'un llibre compartit amb Jaume Cuadreny, que presenta també en el mateix l'obra: *Superfícies*, i al qual també fa el pròleg Xavier Sabater i diu així:

"Prólogo: Aún quedan algunos. Él es uno de esos pocos locos que aun escriben poesía y habitan en misteriosos e incomprensibles mundos mágicos, de los que rara vez descenden, y cuando lo mágico, y cuando lo hacen, es para mostrarnos breves fragmentos de la realidad de su universo. Haciendo una poesía que podríamos calificar de conceptual, no nos atrevemos, sin embargo, a ponerle etiqueta alguna, dada la especial personalidad del autor, (personalidad

que queda reflejada en sus poesías). Como meros espectadores del arte, nos aterrorizaremos, estremeceremos, palpitemos en magnífica ebullición, o permaneceremos impávidos, sin comprender lo que ante nuestros ojos se ofrece. Sin embargo, las únicas realidades de este libro son tres: el autor, la obra y el lector. Ahí empieza y acaba 'Superficies'". (Citació 35)

En aquesta citació lapidària o "pròleg" que hem citat i que encapçala el primer paràgraf de la pàgina, que Xavier Sabater dedica a Jaume Cuadreny, podem veure clarament la manera apassionada i directa com escriu Xavier Sabater.

Queda prou explícita la seva personalitat, perquè es tracta d'una visió personal i intensa, com ell mateix i com la seva pròpia vida. Xavier Sabater, personatge sincer i misteriós però que es dedica sobretot a experimentar constantment amb tot el nou.

Així doncs, entenem que per ell, la "bona poesia" és l'elitista, però sempre que tingui la capacitat de somoure al públic. El vocabulari que emprava és popular, però a la vegada és el d'una persona idealista que es deixa emportar per la seva sensibilitat poètica.

Sabater escriu poèticament per presentar els poemes dels seus amics. I en aquesta poesia escrita hi trobem paraules com univers, conceptual, lector, Art, personalitat, ebullició, fragment... paraules que ens fan entendre la seva psicologia de poeta...

Desenvolupament de la Ciberpoesia que practicà Xavier Sabater, (Ciberpoesia Catalana)

Xavier Sabater edita, fet amb el programa informàtic Flash i en edició limitada dins del "Taller de Polipoesia Catalana i Ciberpoesia" organitzat per La Papa al centre cultural La Farinera del Clot de Barcelona, el CD *Ciberpoesia Catalana* (en moviment), amb Xavier Canals, Rosa Grau, Eduard Escofet, José Manuel Calleja, Merz Mail, Joan Vinuesa, Art Incube i Jordi Teixidor (vegeu CD, citació 1).

Es tracta del resultat d'un taller-seminari de Polipoesia i Ciberpoesia (curs accelerat de tècniques poètiques actuals), un seminari pràctic i teòric que pretén donar una visió de les diverses tendències internacionals de la poètica actual. Les matèries per experimentar són la fonètica, la tècnica de la veu, la poesia d'acció, la videopoesia, la poesia electrònica, la poesia oral, la ciberpoesia catalana, la Polipoesia barcelonina. El resultat de tot plegat és el CD titulat *Polipoesia, Ciberpoesia*. Es tracta del resultat d'una feina en què la pròpia didàctica es transforma en art i això queda palès en el fet que els noms dels alumnes s'editen –en el CD– al costat dels noms dels professors.

Xavier Sabater i J. M. Calleja creen un objecte artístic ciberpoètic (cyberpoètic) en un CD.

"*Polipoesia, Ciberpoesia 1.0*" és un CD que es pot considerar un "objecte artístic conceptual-visual" o una mostra de Polipoesia i Ciberpoesia que pot funcionar a la vegada en un CD i en el ciberespai. És una conseqüència del taller-seminari que imparteixen Xavier Sabater i J. M. Calleja com a curs accelerat de Tècniques Poètiques Actuals.

Els alumnes que participen en aquest curs accelerat de Polipoesia i Ciberpoesia són: Xavier Canals, Rosa Grau, Eduard Escofet, Joan Vinuesa i Merz mail. I és com a conseqüència resum del taller-seminari que editen el CD de Tècniques Poètiques Actuals. Les matèries que imparteixen són: Fonètica, Tècnica de la veu, Poesia d'acció, Video-poesia, Poesia electrònica, Poesia Oral, Ciberpoesia i Polipoesia. La filosofia del curs és fer un seminari pràctic i teòric que pretén donar una visió de diverses tendències internacionals de la poètica actual. Es vol iniciar, de manera pràctica, els poetes i altres persones que hi participin en els recursos de la veu, el recitat i la tecnologia a l'abast. El curs l'organitza Xavier Sabater al Centre Cultural La Farinera del Clot (Fàbrica de cultura) a la Gran Via de les Corts Catalanes, 837 i dura un total de vuit hores lectives. El conjunt consta de dos CD dels qual es fa una edició limitada per a ús didàctic.

Tots els drets pertanyen als autors i està prohibida la seva venda. Al CD consta el logotip de La Papa, Associació de Performers, Artistes i Poetes Associats.

El CD (citació 36) funciona com un joc d'ordinador o com un joc virtual. A la seva presentació, s'ordenen unes taques de color negre, geomètriques i cilíndriques, en moviment, de les quals surten les inicials, escrites en sentit horitzontal i amb tipografia russa, dels seus autors: J. M. Calleja, Jordi Teixidor, Merz Mail, Joan Vinuesa, Xavier Sabater, Eduard Escofet, Rosa Grau i Xavier Canals. A continuació apareix una sola imatge (que és una fotografia feta al públic d'un teatre, i tractada digitalment), sobre la qual hi ha les inicials esmentades dels artistes participants. Clicant amb el ratolí de l'ordinador a cada inicial, comença el joc de poemes visuals. Els autors s'interconnecten amb les històries de les seves vides i els seus poemes visuals.

I també, clicant sobre les lletres, que se situen a la part superior de la mateixa imatge, hi trobem el menú i un text sobre les avantguardes i el que vol dir la paraula Ciberpoesia, passant pels diferents estils de la història de l'art, com el Surrealisme, i fent una reflexió profunda sobre el concepte d'art de còpia frívola de la realitat. També hi trobem una explicació del motiu de l'edició del CD. El text és de David Castella i Jordi Martorell (2).

Jordi Martorell, al CD, ens explica que en aquest projecte de Ciberpoesia catalana es va relacionar l'àmbit educatiu amb el de la creació contemporània i amb la producció i creació col·lectives. En la concepció d'aquest projecte van valorar els seus "professors-poetes-artistes" l'importantíssim paper que han tingut la poesia i els poetes en la configuració del pensament creatiu del segle vint i, a més, que els va semblar que aquesta tradició experimental no podria sinó aprofitar-se de l'accés a les noves formes d'expressió que inauguren les noves tecnologies en el tractament de la imatge i la comunicació, fusionant propostes.

Desenvolupament del "Projecte Ciberpoètic" de Xavier Sabater

El projecte: "Polipoesia-Ciberpoesia Catalana" ha aprofitat artistes de la creació contemporània i poetes a les possibilitats de les produccions multimèdia. Ciberpoesia catalana ha estat una aventura, una *performance*, un ritual iniciàtic d'aprenentatge i creació. Es tracta d'un experiment que intenta recuperar l'experimentació i reivindicar-la com un espai especialment propici per a desenvolupar projectes de recerca, desvinculats de tot condicionament comercial.

Manifest polipoètic i ciberpoètic al CD creat per X. Sabater i J. M. Calleja

(El text dins el CD, és gairebé com una declaració d'intencions o manifest dels principis que mouen la Ciberpoesia). *Pierre Reverdy, André Breton i les realitats llunyanes*. El text comença amb una frase de Pierre Reverdy, del 1918, en la que diu textualment:

"La imatge és una creació pura de l'esperit. La imatge no pot néixer d'una comparació sinó de l'acostament de dues realitats, més o menys llunyanes. Quant més llunyanes i justes siguin les concomitàncies d'aquestes dues realitats objecte d'aproximació, més forta serà la imatge, més força motiva tindrà." (citació 37)".

La imatge de la que ens parla el text del CD ens fa pensar en el sentit profund de la Polipoesia de Barcelona perquè parla d'esperit i la Polipoesia Barcelonina l'envaeix. Respecte de l'acostament de les realitats diferents, tots sabem que té prou força com per crear més imatges noves a la ment. Per aquest motiu, la Polipoesia barcelonina és tan "forta" perquè parteix sempre de realitats molt llunyanes entre si, i ens referim a les diferents disciplines que utilitza per expressar-se. Així doncs, des d'aquestes disciplines tan contraposades entre si, és des d'on la Polipoesia de Barcelona pot crear aquestes imatges tan contundents i unitàries,

perquè la Polipoesia barcelonina és una gestació de la imatge lliure en la ment, imatge visual, imatge tipogràfica, imatge de text, imatge de veu...

Les avantguardes, putrefactes i plenes d'idees arxivades en armaris academicistes, fa anys que han perdut la naftalina de l'essència de l'avantguarda i així també han perdut tot el seu contingut. André Breton va dir sobre el Surrealisme que hauria mort quan entrés als llibres de text de les escoles. La Polipoesia de Barcelona vol arxivar les tendències i els -ismes de l'art i que les ciberdimensions ocupin el territori per cultivar i continuar esbrinant els indefinits espais entre la paraula i la imatge, perquè la Polipoesia de Barcelona es troba a les arrels mateixes de la ment dels polipoetes i ciberpoetes, i al bell mig del seu inconscient irracional. I aquest és el nucli a on es "gesta" el poema polipoètic i ciberpoètic barceloní.

Les ciberdimensions de Xavier Sabater i J. M. Calleja

Però cal ser conscients del passat i del futur per saber on ens trobem i poder tirar endavant. Salvador Hernández a l'article "*Ciberdimensiones*" (*El Viejo Topo*, número 72) hi diu sintèticament que per a qualsevol usuari del ciberespai: "la realitat ara ja és una nova dimensió". Nosaltres creiem que és innovadora i plena de paradigmes, en un món fantàstic, en el qual entren en joc dimensions diferents a les conegudes. Amb la utilització del PC, hem substituït els antics punts cardinals: Est-Oest, Nord-Sud, pels conceptes d'amunt i avall, tenint en compte el concepte del temps en el qual ens movem en el present de la pantalla de l'ordinador... I per això el ciberespai és innovador, perquè ha creat un món nou.

Xavier Sabater i J. M. Calleja expandeixen el ciberespai

El ciberespai s'expandeix també a la consciència, aquesta passa a ser l'únic *hardware* i *software* que té el Polipoeta de Barcelona. L'art polipoètic de Barcelona és el producte d'aquesta consciència i les eines que ens dona són només un vehicle per assolir allò que volem: la llibertat expressiva dels nous mitjans serà necessària per arribar a transformar la mentalitat social i ser un nou vehicle que ens pot ajudar a projectar la imaginació en l'art.

Xavier Sabater, J. M. Calleja i el Ciberpunk al ciberespai

Robert Anton Wilson va introduir el concepte Ciberpunk. I en una citació d'ell sobre el seu sentit ens fa veure que l'espai Ciberpunk al ciberespai és un espai poètic:

"un espai d'informació multidimensional que serveix de suport a les al·lucinacions sensorials i consensuals dels homes." (citació 38)

Es tracta d'un espai que ens porta a l'al·lucinació de Rimbaud, a allò que anomenava *Spleen* Baudelaire, a la "Satori budista" que va inspirar els *beats*, i als "rituals d'iniciació". També a la poesia de la suggestió dels surrealistes encapçalats per Robert Desnos. En aquest punt hi caldria afegir que les accions i les performances, els *happenings*, la poesia d'acció, la poesia sonora, la poesia fonètica, el Llettrisme, la poesia concreta, i/o els intents dels situacionistes de reinterpretar la societat i la lluita revolucionària, són aspectes continguts al Ciberpunk del ciberespai, la qual cosa vol dir que supleix tot el que fins ara era innovador per erigir-se en l'únic que descobreix quelcom innovador a través del PC.

En una paraula, en el text de presentació del CD que Xavier Sabater anomena mostra de *Polipoesia i Ciberpoesia catalana* hi diu, a més a més, que aquesta, viscuda al Ciberespai, pot substituir una sèrie de creences i religions i fins i tot la droga. I que, encara més, que viscuda intensament, pot ser una rèplica o un acostament a la filosofia i manera de viure dels situacionistes.

L'objecte artístic de Xavier Sabater i J. M. Calleja: un CD

Es tracta d'una Mostra de Polipoesia i Ciberpoesia Catalana en un CD. L'objecte ("CD") conceptuat com a Mostra-Poètic-Visual es podria interpretar com a contenidor del que han estat els interessos dels poetes visuals catalans des dels anys cinquanta, i del *Dau al Set*, fins a les primeres mostres de Poesia Visual protagonitzades per Joan Brossa, Guillem Viladot i Josep Iglesias del Marquet, però amb un valor afegit: el panorama ciberpoètic.

La mostra al CD representa, en llenguatge ciberpoètic, els mateixos "tics" que podrien tenir els poetes visuals barcelonins de després de la Guerra Civil Espanyola. "Tics" transferits als artistes actuals que fan poemes en moviment i fonètics. Hi entren en joc en el cas de la Polipoesia visual ciberpoètica, els "retocats", els jocs tipogràfics, el dibuixos dels centímetres de les barres de serveis dels programes... I en el cas de la veu, i de la partició de la partitura, la ciberpoètica pot ferir les disciplines artesanals més diverses, i convertir-les en "art caducat".

La gran adaptació dels artistes polipoetes de Barcelona al ciberespai demostra que volen sortir de l'immobilisme i de la reiteració i del materialisme per endinsar-se en un univers nou i sense límits. La "partició de la partitura", segons conversa mantinguda amb Giovanni Fontana el dia 15 de setembre de 2014 a les Escaules (Alt Empordà) durant les jornades de La Muga Caula, organitzades per Joan Casellas, vol dir o és: escriure en una partitura musical convencional una sèrie de mots partits (no paraules) en el lloc corresponent a les notes musicals amb què serien cantades o llegides. O repeticions d'algunes sigles o lletres, s'hi podria indicar l'allargament d'un so determinat.

Cal estudiar aquesta mostra i nova manera de funcionar vocalment al CD per acabar entenent que si el recorregut per la Poesia Experimental i Visual Catalana pot tenir els seus orígens en Stéphane Mallarmé, el concepte de la nostra actualitat Polipoètica i Ciberpoètica a Barcelona mostra uns orígens molt més propers a artistes que es poden situar en el Futurisme: Filippo Tommaso Marinetti, Carlo Carrà, Giacomo Balla i Gino Severini, entre d'altres.

Desenvolupament de les arrels de la Polipoesia i la Ciberpoesia al CD de Xavier Sabater i J. M. Calleja

Ens diu Filippo Tommaso Marinetti:

"El mateix Filippo Tommaso Marinetti va afirmar a començament de segle que volien alliberar Itàlia dels innumerables museus que la cobrien com a immensitat de cementiris. La situació actual, marcada per l'excés d'informació, ha convertit en un immens museu mòbil cada terminal d'ordinador." (citació 39.)

Els ciberpoetes veuen els terminals d'ordinador com a "museus" perquè allà creen el seu art, encara que a les mateixes terminals també s'arrossegueu tones d'informació. Per això es pot confondre la creativitat amb l'art. I tristament, moltes vegades comprovem que tot és dit, devorat i mort. I en aquest punt la Ciberpoesia neix ufana i fresca per aportar quelcom autèntic i veritable.

Per tots aquests conceptes cal meditar el Manifest Futurista *Matem el clar de lluna*, de Marinetti, que és molt radical i incita a rebel·lia i a l'espontaneïtat. Perquè la rebel·lia i l'espontaneïtat són els paràmetres en els que es mou la Ciberpoesia de Barcelona, rebel·lia contra tot el que és mort i l'espontaneïtat de cada poeta que comparteix el ciberespai.

Resultats de la feina de Xavier Sabater i J. M. Calleja: una mostra de poesia visual, en un CD

En la reflexió final sobre la mostra en un CD de Polipoesia i Ciberpoesia catalana la informació i el coneixement ens diuen que, en l'actualitat a tots els nivells, en els mitjans de

comunicació, les xarxes socials... es mouen a un ritme frenètic i més accelerat que la gestació de l'art. Però la gestació de l'art és lenta i per això l'art d'avantguarda, ràpidament, pot ser art de rereguarda. I ens trobem que, cada deu i/o cada cinc anys, les avantguardes canvien i els artistes o grups d'artistes que les integren poden ser cada cop diferents.

Es podria comparar amb el que passa amb les tendències de la música pop i la seva relació amb les multinacionals de la indústria musical, perquè manipular l'art i subvertir els seus valors és el que fa que la nostra societat estigui immersa en la velocitat.

Aquests artistes: Xavier Canals, Rosa Grau, Eduard Escofet, José Manuel Calleja, Merz Mail, Joan Vinuesa, Art Incube i Jordi Teixidor han fet un intent de portar l'art a la velocitat, d'introduir-lo al ciberespai, perquè visqui i no mori. Amb la seva sensibilitat han creat un món nou i una manera d'expressió nova, en la que cada espectador pot ser protagonista en interactuar amb la poesia visual "seva" o d'altres artistes, directament al ciberespai o al seu ordinador, en directe, perquè la Ciberpoesia no és estàtica, sinó que la crea el propi espectador. Ell tria en cada moment com acabarà el seu poema visual. Es pot dir que cada espectador fa el poema a la seva manera, en el mateix moment que l'envia o el transforma.

I d'aquesta manera, els autors d'aquesta mostra han inventat una forma d'expressió d'art nova, filla de la Polipoesia de Barcelona, perquè ells tots són polipoetes de Barcelona, reciten, fan de *performers*, escriuen.... Han estat anant, cada tercer divendres de mes a La Papa (Associació de Performers, Artistes i Poetes Associats), a compartir en els Cabarets Oberts (K. O.) les seves experiències i la seva experimentació amb d'altres "artistes-poetes".

Aspecte de la imatge predominant de l'interior del CD creat per Xavier Sabater i J. M. Calleja



* Imatge 142: extreta de l'interior del CD: *Ciberpoesia Catalana 1. 0*: CD. Taller-Seminari de Polipoesia i Ciberpoesia" (curs accelerat de Tècniques Poètiques Actuals). Organitzat per Xavier Sabater al Centre Cultural La Farinera del Clot de Barcelona. Realitzat per 34". Produït per FDA (Fak d'Art media art institute). Ciutat: Barcelona, any: 1999. Text de David Castella i Jordi Martorell

En aquesta imatge podem veure un públic que suposadament és el dels polipoetes... També s'hi poden veure les senyals per "clicar" amb el ratolí i començar el joc "visual-poètic" que presenta. Així com les lletres ("russes") que corresponen, en "clicar" amb el ratolí a cada lletra, a cadascun dels seus autors. Citarem també un text de Filippo Tommaso Marinetti citat al mateix CD:

"---Amor al perill, a l'energia, a la temeritat. ---Coratge, audàcia, rebel·lia com a elements essencials de la poesia. ---Exaltació, a la literatura, del moviment agressiu, de l'insomni febril, del pas veloç, del salt mortal, de la bufetada, del puny. ---Bellesa de la velocitat. ---Necessitat que el poeta forci amb ardor, esforç i munificència per incrementar l'entusiasta fervor dels elements primordials. ---Només hi ha bellesa en la lluita. Una obra que no sigui agressiva no pot ser una obra mestra. ---El temps i l'espai van morir ahir. Nosaltres vivim ja en l'absolut perquè hem creat la velocitat eterna i omnipresent." (citació 40)

Per comentar aquesta citació al CD, Jordi Martorell continua assegurant que tant el Futurisme com el Dadaisme o el Surrealisme, el Lletrisme o el Situacionisme no han tingut continuïtat, perquè han faltat més grans figures com Filippo Tommaso Marinetti, Guillaume Apollinaire, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Tristan Tzara, Isidore Isou o Guy Debord.

Pensem que el fet que Martorell citi Filippo Tommaso Marinetti en un CD de Ciberpoesia catalana vol dir moltes coses, per exemple, que els aspectes que comenta Filippo Tommaso Marinetti són també aspectes que els Ciberpoetes es fan seus.

Desenvolupament del segon llibre de Xavier Sabater: Oscuros silencios de bronce

Alguns dels poemes d'aquest llibre estan escrits en forma de cal·ligràma i per això es tracta de poemes que ens permeten conèixer a fons els orígens intel·lectuals de Xavier Sabater: *Oscuros silencios de bronce* (citació 41), editat també per ell a La Cloaca, a l'any 1978, amb un pròleg d'Albert Bolaño, que al segon paràgraf de la pàgina sis del llibre ens parla dels poetes *beatnik*. Alguns poemes d'aquest llibre també estan escrits a la manera de cal·ligràma. A la contraportada del llibre diu que ha coordinat diverses revistes contraculturals i que ha estat un dels animadors de la poesia marginal de Barcelona.

Robert Bolaño presenta aquest llibre i parla de la cultura *beat* referint-se a Xavier Sabater. Xavier Sabater, en innumbrables ocasions comunica als seus amics que és fill de la cultura *beatnik*: que és un terme inventat l'any 1958 pel periodista Herb Caen amb la finalitat de referir-se despectivament a la generació *beat* i als seus seguidors, uns mesos més tard que es publicà al diari *El Camí (On the Road)* de Nova York, el manifest del moviment, escrit per Jack Kerouac.

Els escriptors *beat* no accepten el tema per despectiu, però va ser adoptat i difós àmpliament pels mitjans de comunicació, que el van aplicar a l'estereotip de persona jove que vestia una determinada moda que va incloure la mandra, el sexe, la violència, el vandalisme i els grups de delinqüents.

Amb el temps la denominació va ser aplicada indiscriminadament tant als delinqüents com als artistes de la generació *beat*. Els *beats* i els *beatnik* es van escampar per la segona meitat de la dècada dels seixanta, immersos en moviments contraculturals com els hippies, el rock, la revolució cultural i les lluites antiracistes contra la guerra de Vietnam.

Al mateix llibre Robert Bolaño, a la seva presentació, anomena alguns autors que ell pensa que han influït intel·lectualment Xavier Sabater com Allen Ginsberg (1926-1997), Gregory Nuncio Corso (1930-2001), John Giorno (1936) i Frank Lima (1939-2013), Jean-Louis Kerouac (1922-1969), William Seward Burroughs (1914- 1997), Franc O'Hara, (1926-1966) i John Ashberry (1927-1951), entre d'altres. Intentarem aprofundir en aquestes vides perquè són

els personatges de la història amb els quals s'identifica Xavier Sabater i descobrir-ne quins pensaments compartia amb ells:

En primer lloc parlarem d'Allan Ginsberg, nascut a Nova York 1926-1997. Va ser el poeta més destacat de les generacions *beat* de la dècada de 1950. Es va oposar enèrgicament al militarisme, materialisme econòmic i a la repressió sexual.

És conegut pel seu poema *Udol*, amb el qual va denunciar les forces polítiques del conformisme. Allan Ginsberg era budista i pobre. Anava vestit de segona mà i vivia en apartaments d'East Village. Un dels seus mestres va ser Chögyam Trungpa, fundador de l'actual Naropa Institute at Boulder a Colorado i a on junt amb la poetessa Anne Waldman comencen The Jack Kerouac School of Disembodied Poetics en 1974. Ginsberg participa en la protesta no violenta des de la guerra del Vietnam i la guerra contra las drogues, també a favor dels refugiats a Bangladesh.

Sempre va estar contra la "política imperial" i la persecució dels "sense poder". La seva col·lecció *The Fall of America* guanya el *U. S. National Books Award for Poetry* en 1974. El 1989 rep la medalla d'or del National Arts Club i és acceptat a la American Academy and Institute of Arts and Letters. Va ser finalista al premi Pulitzer el 1995 pel seu llibre *Cosmopolitan Greetings: Poems* (1986-1992). Un dels aspectes amb què podem identificar Xavier Sabater amb Allen Ginsberg n'és en la manera de vestir i pels "crits" dels seus poemes.

Un altre personatge és Gregory Nuncio Corso, 1930-2001. Era un poeta d'Estats Units membre de la generació *beat*, junt amb Jack Kerouac, Allen Ginsberg o William Burroughs. Va estar empresonat per lladre i a la presó va començar a llegir a la biblioteca de la presó i va acabar escrivint poesia.

Va conèixer Ginsberg a Nova York al bar The Pony Satable. Ginsberg presenta a Corso els seus poemes. A la seva tomba hi ha un escrit que hi diu: "*Espíritu. Es vida. Fluye a través de mí. Interminablemente. Como un río. Sin miedo. Al llegar a ser. El mar*". La seva obra és de denúncia social, sàtira i sarcàstica i exalta els marginats. Algunes obres d'ell són *Gasolina*, *Bomba*, *Larga vida al hombre...* Xavier Sabater i Gregory Nuncio Corso es poden identificar amb el tema de la presó, perquè Xavier Sabater també hi va estar, quan era jove, a Madrid.

Un altre personatge és John Giorno. Neix a Nova York el 1936. Estudia a la Universitat de Columbia i forma part de l'ambient underground del Nova York dels anys seixanta. El 1962 coneix Andy Warhol i es fa el seu amant. Aquest l'ajuda en el seu desenvolupament com a poeta. El 1968 Giorno funda el grup Giorno Poetry Systems.

El col·lectiu difon formes poètiques amb noves tecnologies amb diferents mitjans i estils com el dit Spoken Word (recitat amb música) i el Poetry Slam (competició de declamacions de poesia). Participen al Giorno Poetry Systems, entre d'altres: William Burroughs, John Ahbery, Ted Berrigan, Patti Smith, Laurie Anderson, Philip Glass, Robert Rauschenberg i Robert Mapplethorpe. Col·labora amb nombrosos films experimentals i, en 1973, en *Sleep* amb Andy Warhol.

Va ser un dels pocs artistes de la The Factory que van col·laborar amb el documental *Poetry in Motion* el 1982. A la pel·lícula hi apareixen parlant de la seva obra Charles Bukowski, John Cage, Tom Waits, William Burroughs, Allen Ginsberg i Ellen Adam. El 1987 fa un altre pel·lícula dedicada a Andy Warhol.

El 2007 intervé en *Nine Poems* i en *Basilicata*, pel·lícula basada en els seus poemes i *performances*. John-Giorno. L'interès de Xavier Sabater per John Giorno pot venir per les ganes de Xavier Sabater de crear quelcom similar al que havia creat Andy Warhol (1962), aspecte que va acabar aconseguint a La Papa dels anys 1990-2000 a Barcelona.

També Frank Lima és un poeta que neix a Nova York i es gradua a la Universitat de Columbia el 1975. Funda un restaurant per poder viure i la seva poesia es fa famosa els Anys 60 i 70. Escriuen d'ell Allen Ginsberg i Kennet Koch. David Shapiro li escriu la introducció del seu llibre de poesia *La poesía de la vida cotidiana y la tradición de la obscuridad de América*. Aquest autor escriu també les biografies de Piet Mondrian, Jasper John's, Rafael Alberti, Pablo Picasso, Sonia i Robert Delanuay...

En la seva poesia mescla temes de menjar. És un poeta valent, que a partir de la seva infància problemàtica aconsegueix tenir una feina i una família. Llegeix Pablo Neruda, Frank O'hara, Tristan Corbière. Sobreviu i els seus poemes son d'una profunditat religiosa i fràgil. Xavier Sabater i Frank Lima comparteixen la seva passió per la pintura.

I Jean-Louis Kerouac, "Ti-Jean", (1922-1969, EUA). Novel·lista i poeta de la generació *beat*, l'autor més important del segle XX. Inventa la prosa espontània i inspira Bob Dylan. És amant del Zen i de la droga. Es defineix a si mateix com a un *jazz poet*. Es proclama en contra del conflicte armat i forma part de la *beat generation*, que va fer trontollar les certeses de la societat americana.

Inspira de manera directa els moviments del Maig del 68. Protesta per la guerra del Vietnam. La seva novel·la *El Camino* és la mes important, s'hi assenyala algun procés ideal cap a la felicitat, però pot al·ludir als viatges que havia de fer de petit entre les cases del seu pare en EUA i la de la mare a Lowell (Massachusetts). Mor als 47 anys de cirrosis i és doctorat pòstum per la universitat i el que comparteix amb Xavier Sabater són les idees del Zen, la droga, la música jazz...

Cal recordar la passió de Xavier Sabater per William Burroughs. (Missouri 1914-Kansas 1997). Novel·lista, autor de crítica social als EUA. Renova el llenguatge narratiu i és una de les principals figures de la generació *Beat*. Acaba els seus estudis a Harvard el 1936. Es fa adicte a l'heroïna i, tot i ser homosexual, es casa i té un fill.

Es dedica sobretot a la sàtira i les seves publicacions són dins de la generació *beat*, amb Allen Ginsberg, Gregory Corso, Jac Kerouac i Herbert Huncke. S'integra a l'església i a la Cienciologia. Aconsegueix definir imatges i mons violant el text i fent que tot sigui molt fluït com en el seu llibre: *Ciudades de la noche roja*". Xavier Sabater i William Burroughs comparteixen les idees beat, la manera de fer la sàtira, la ironia, l'humor...

Xavier Sabater s'identifica amb Franc O'Hara, 1926-1966. Poeta, músic i dramaturg i crític d'art. Neix a Massachusetts. Estudia piano al conservatori de Nova Anglaterra a Boston. Serveix a la Segona Guerra Mundial i es gradua a la Universitat de Harvard, però prefereix la Filosofia i la Teologia. Compon i fa poemes i és influït pel contemporani John Ashberry, entre d'altres. Es llicencia en Anglès per la Universitat de Michigan. És professor de la The New School i crític d'art de la News.

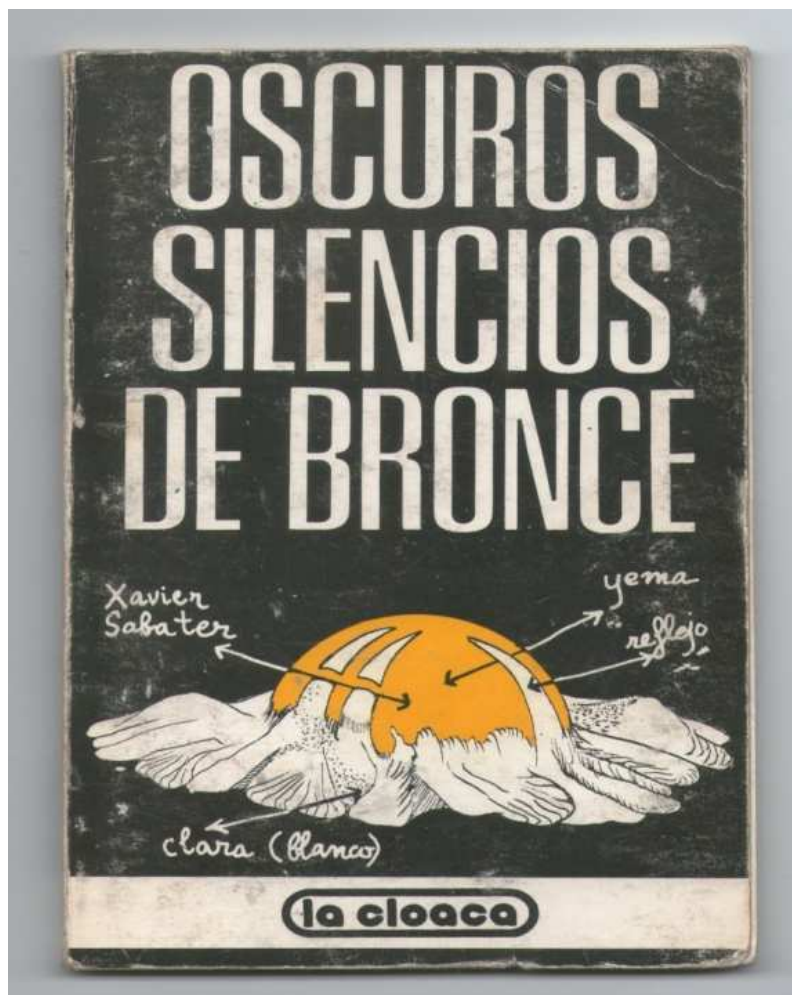
El 1960 es fa conservador de pintura al Museum of Modern Art. Es fa amic de Williem de Kooning. Mor als quaranta anys d'un cop a la planxa en un arenal. Deixa molta poesia inèdita i el fan Premi Nacional Boot Award en la modalitat lírica.

Xavier Sabater i Frank O'Hara comparteixen la personalitat tan versàtil que tenen els dos. I també tenen en comú la gran passió per la pintura, l'amistat personal amb els pintors, els poetes i les vivències d'un món misteriós i críptic que a ambdós els fa morir en estranyes circumstàncies ...

Tots aquests autors que cita Roberto Bolaño al llibre que presenta de Xavier Sabater ens fan de mirall del poeta o ens descriuen el seu perfil intel·lectual. En la portada del llibre hi veiem una imatge gràfica feta per un pintor i poeta. Alfred Balasch és un pintor de retícules,

transparències i capes de sedimentació que aconsegueix amb la feina continuada i constant sobre cada tela.

Al final les textures són el que queda però són textures que tenen un fons i que ens transporten a d'altres realitats profundes i amagades. En la portada d'aquest llibre la seva feina és gràfica però no per això és menys pictòrica i profunda. Perquè en pair el dibuix i la composició hi trobem significats metafòrics. En la propera fotografia hi veiem un llibre de Xavier Sabater presentat a la portada per un dibuix gràfic d'Alfred Balasch:



* Imatge 143: Autor: Xavier Sabater, primera edició 1978. Dibuix de la portada d'Alfred Balasch

Respecte d'aquesta imatge, Alfred Balasch presenta Xavier Sabater en la portada del seu llibre. Alfred Balasch és pintor i és company meu de l'Aula Oberta de l'Escola d'Arts i Oficis de Barcelona. A la galeria Perfor-Art vam ser presentats Xavier Sabater i jo (1975) per Alfred Balasch. Es tractava d'una galeria de Barcelona a on s'hi feien *performers* i s'hi llegien poemes. Va dir: "Tens la Montse, pel que vulguis".

Aquest havia coincidit amb l'artista Maria Montse Riu a l'Aula Oberta de l'Escola Massana de Barcelona. L'artista era íntim amic de Xavier Sabater de feia anys i la mateixa nit es van reunir els tres junt amb Xavier Bou en una cafeteria de la Plaça Rius i Tauler de Barcelona per decidir quin seria el futur de La Papa. Després van anar a la reunió anual dels seus socis fundadors, a la que també hi aniria la poeta i tesorera del grup Rosa Grau.

Desenvolupament i origen històric del llibre editat i publicat per Xavier Sabater Poesia Experimental-93 els anys noranta

Farem un breu esment a la història i a la contextualització en què es va editar el llibre. En primer lloc, al pròleg del llibre *Poesia Experimental-93*, editat per Sedicions a Barcelona i fet per Ramon Salvo, a la pàgina 7 hi diu:

"Respecte al futur a partir de 1989, la dècada dels noranta ens ha aportat el següent: en 1991 Jaime Luís Martín organitza l'exposició Poesia Visual en el Principat d'Astúries (amb 21 participants). El setembre de 1992 es publica a la revista *Mirall de Glaç*, coordinada per J. M. Calleja, el monogràfic 'Poesia Experimental-93'". (citació 43).

Amb quinze participants, al mateix mes, en el número 11 de la *Factoria Valenciana* coordinat per Antonio Gómez, se'n publica el monogràfic. Tant l'exposició Poesia Visual (1991), com la publicació a *Mirall de Glaç* (1992), com l'exposició Poesia Experimental (1993) són fets que cal remarcar pel seu interès i per la seva significació.

I és que es va convocar el Primer Premi de Poesia Guillem Viladot (1992), dotat amb un milió de pessetes. I a la mateixa convocatòria, el premi va estar dedicat a la Poesia Experimental, premi que van guanyar ambdós autors provinents del món de la plàstica. En el cas de Francesc, s'havia iniciat en el sector més radical de l'art conceptual dels setanta. I van quedar finalistes, també, J. M. Calleja i Carles Hac Mor.

L'exposició de les obres dels artistes publicats al llibre, al Col·legi d'Arquitectes de Barcelona: Poesia Experimental-93. Una exposició de poemes visuals i un llibre

L'any 1993 Xavier Sabater edita a la mateixa col·lecció el llibre: *Poesia Experimental-93*". A la introducció Ramon Salvo fa història exposant que l'any 1973 l'Institut Alemany, en col·laboració amb el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona, organitzen la primera exposició Poesia Experimental, que s'amplia l'any següent a la sala d'actes dels Amics de les Arts a Terrassa, amb el nom de *Nova Poesia Experimental Catalana*, coordinada per Josep Maria Figueres (citació 44). Aquesta mateixa exposició va anar itinerant, entre d'altres llocs, a Reus i a Nova York.

El premi de l'exposició Poesia Experimental-93 (de la qual s'edita un llibre) (citació 45)

Aquesta exposició itinerant organitzada per J. M. Calleja i publicada per Xavier Sabater és un dels referents més importants de la Poesia Experimental dels anys 90. En aquest mateix any es convoca el Premi de Poesia Guillem Viladot dedicat a la Poesia experimental. El premi se l'emporten Francesc Abat i Carme Riera, dos personatges de les arts plàstiques. Però queden finalistes J. M. Calleja i Carles Hac Mor per segona vegada.

Es tracta d'una exposició en la qual hi ha gran varietat de tècniques i en què coexisteixen diferents tradicions plàstiques i poètiques. Els aspectes més significatius són que els artistes plàstics incorporen lletres a les seves pintures, com Albert Ràfols Casamada o Benet Rossell, o Nel Amaro.

I on també es troben poetes que busquen la sonoritat de la veu com Gustavo Vega. Bartolomé Ferrando utilitza el *collage*, Josep Lluís Mata la socio-crítica, J. M. Calleja la crítica, l'Espacialisme poètic de Jordi F. Fernández. Jordi Badiella fa palès el seu Mail-art. Els cartells de Joan Anleo agafen la dimensió de pòsters. Albert Aragonès manipula les fotografies. Rafael Marín i Antoni Gómez manipulen els textos -descontextualitzant-los, junt amb José Antonio Sarmiento i Carles Hac Mor.

El tractament dels textos es transforma en una objectualització, una acció, amb molts significats. La modernitat tècnica apareix en els poemes "tractats" per Joan Borda. L'insòlit sorgeix dels mots encreuats d'Antoni Tàpies i Barba i de Guillem Viladot. I també de la lletra transformada de Joan Brossa.

El llibre Poesia Experimental-93, va ser el que el va motivar (1990-2000), al final de mil·lenni, la situació col·lectiva i les tendències...

Fills de les Avantguardes és com s'anomenen a si mateixos els artistes de les segones avantguardes que participen al llibre *Poesia Experimental-93*, publicat per Xavier Sabater a Sedicions l'any 2000 (B). És un ampli espectre d'imatges poètiques que ens mostra l'estat de la qüestió en el final de mil·lenni. I tot sigui dit: un conjunt heterogeni d'edats, tècniques, tradicions, temes, objectius i resultats.

L'exposició i el llibre s'inscriuen amb un número de participants pel seu abast geogràfic que permet, en teoria, fer-nos una idea bastant aproximada de què –i de com– s'està fent en tot l'Estat en poesia experimental, en suport pla, ja que no hi ha hagut cap aportació de la poesia poètico-sonora. I la convocatòria exclouia, expressament, l'objecte, les dones i altres formats i tècniques com la pintura matèrica. Els poemes són sobre format i suport pla, sense relleus ni *collage*. Quasi tots els poetes són catalans. I quasi tots, com diria col·loquialment Xavier Sabater "fills de les avantguardes", però que encara es qüestionen els límits del concepte de poema

El llibre *Poesia Experimental-93* va ser escrit per Ramón Salvo. Editat per Xavier Sabater Sedicions a Barcelona l'any 1993. A la pàgina sis del llibre trobem, amb lletra petita i a manera de "notes" el següent:

"Cal fer veure que es la primera vegada que, potser a conseqüència de l'Exposició Internacional de l'any anterior, trobem la qualificació d'experimental." (Citació 46)

En aquesta citació veiem que la poesia ha anat tenint diferents noms al llarg del temps. I també val a dir que aquesta mateixa poesia experimental està lligada a la poesia catalana (encara que el 1971 a Palma de Mallorca a la Galeria L'ull de vidre s'havia celebrat l'exposició Poesia Experimental en España, amb la participació de Joan Brossa, a pesar de no constar en el catàleg).

Respecte a aquest canvi de noms, a Catalunya hi ha un fet que últimament hem vist que s'acostuma a falsejar i és que la primera exposició, la que inicia el cicle d'exposicions a Catalunya el 1971, es titulava Poesia Concreta i no Poesia visual. La terminologia, encara que només sigui per raons històriques –no cal oblidar que estem parlant d'una pràctica social, per la qual cosa, històrica– té sempre la seva importància. Per altra part, el mes de novembre de 1973 Fernando Millán escriu:

"tengo la convicción personal, cada día más asentada de que en España no se ha hecho Poesía concreta". (citació 47)

El terme 'experimental' permet fer un us més o menys ampli del mot, per la qual cosa, és més útil que el mot més restrictiu de poesia visual. Només quan els fets que s'aprecia estudiar són específics, és quan val la pena utilitzar altres mots. Per més precisions, hem emeto als textos inclosos en catàlegs de *Poesia Experimental Catalana*, o a la *Retrospectiva i Mostra Barcelona 1989* i/o *Poemes Gabriel Guasch 1973-1991*

També cal tenir en compte que a l'any següent, 1982, a València es va celebrar una exposició internacional amb el títol de Poesia Experimental, Ara, coordinada per Bartolomé Ferrando i David Pérez.

És necessari, també, no oblidar que el 1951 Joan Brossa en l'única exposició que va celebrar al grup Dau al Set va presentar-hi tres poemes amb el títol d'*Experimentals...* I que acompanyen al text sobre la poesia experimental catalana un altre de José Antonio Sarmiento

(1952) i un tercer de Fernando Aguilar (1856-1930), que cobreixen els àmbits del castellà i del portuguès, respectivament.

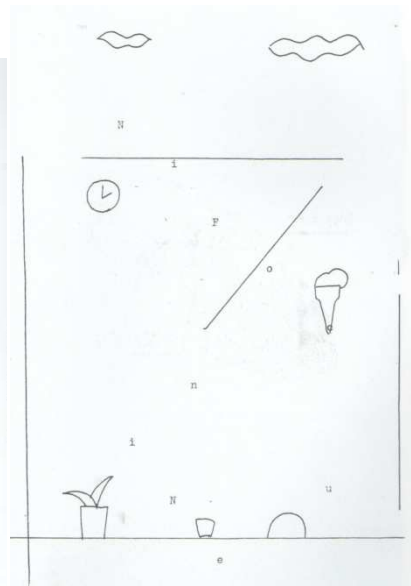
Algunes imatges del llibre Poesia Experimental-93



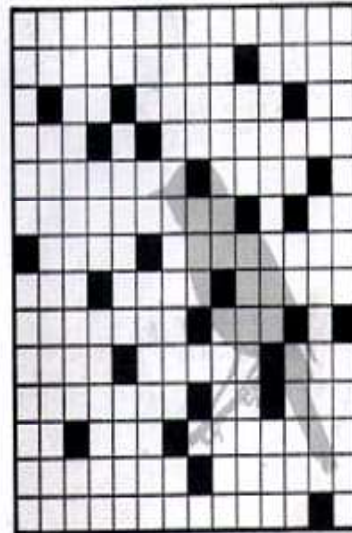
* Imatges: 144-145-146-147-148-149-150-151, de dalt a baix i d'esquerra a dreta: Francisco Aliseda: Sol. Nel Amaro: S/T. Albert Aragonès: *Lo món per un forat*. Joan Brossa: S/T. J. Brustenga-Etxauri: *Tres copes de més*. J. M. Calleja: *Sinfonía*, London, 1979. Xavier Canals: *Homenatge a Jack Kerouac*. Corpá: S/T. Gustavo Vega: S7T. Bartolomé Ferrando: *Lluvia negra*. Rafael Marín: *Forma en conserva*.

--Aquest brètol --
 spavilat que se serveix
 avaniana per fer ballar
 versaria inexistents: com
 guida en deriva, ensems, d
 --Trinco-trinco --
 n concediré una, d'hip
 catològica (en l'accepció
 lià de la mort): la pri

CARLES H. MOR: Aixó



Juan José Alcaraz Benavides, 30
 31 Años, Balbino Aznar Prieto, 61.
 61. Arcadio Blázquez González, 72.
 72. María Antonia Chamorro Navar-
 rre, 80. Regino Dalmiel Gil, 58.
 Felipe Ángel Daza Cortés, 63.
 Virginia de la Fuente Martínez, 66.
 Concepción del Rosario López, 68.
 Victoria Eivira Saeudón, 92.
 Juan Enano Gómez, 79. David Tomás
 Fernández Álvarez, 79. Felisa
 Fernández Mora, 85. Martín José
 Garayoa Oroz, 60. Ángel García
 Megel, 73. Antonio García Iz, 80.
 José Gil Ródenas, 83. Antonio
 Girones Fernández, 61. Rafael
 Gómez Limón Pasciana, 80. Estar
 cómez del Val, 89. Ángel Gómez
 Fernández, 77. Daniel Gómez Par-
 do 84. María González Ruiz, 77.
 Concepción Guerrero Ruiz, 70.
 Estrella Gutiérrez Pardo, 85.
 Antonio López Moreno Navarro, 76.
 Federico Marina Contreras, 91.
 Eliseo Marino Jiménez, 73. Victo-
 rino Pablos Escanciano, 73.
 Lisardo Pagades Diego, 72. María
 del Consuelo Panola, 93. Raquel
 Pinedo Aguiar, 70. Antonina Ray-
 naud Añón, 84. Francisco
 Rodríguez Hualas, 68. Juan
 Rodríguez Uceda, 79. Luis Sáez
 del Campo 79. Jorge Agustín Sala-
 zar Jiménez, 35. Andrés Sánchez
 Portillo, 82. Nicole Schwarz, 26.
 Silca Serrano Galán, 89. Vicente
 Velasco Barrera, 79. Bonifacio
 Velasco Pascual, 92.



* Imatges 152-153-154-155-156-157, de dalt a baix i d'esquerra a dreta: Carles Hac Mor: *Aixó també és un poema visual*. Luis Pita: *Autorretrato*. Albert Ràfols Casamada: *Ni foc ni neu*. Xavier Sabater: *S/T*. J. A. Sarmiento, nota: *"Fallecidos en Madrid el miércoles 1 de setiembre de 1993"*. A. Tàpies: *S/T*

Desenvolupament del tercer llibre de Xavier Sabater *Saba-Sanyo-Casio* (Citació 48)"

En primer lloc analitzarem el poema "*Caña, caña, caña*", de la pàgina 24 del llibre *Saba-Sanyo-Casio*, de Xavier Sabater. Compost de set versets i les corresponents repeticions i en el qual Xavier Sabater es carrega els sistemes polítics del món en general.

Al primer paràgraf del poema hi podem llegir diferents paraules malsonants i diversos mots pronunciats en l'argot personal de Xavier Sabater, com la paraula "pasma" referida als cossos oficials de la Policia que tenen els diferents governs.

I al sisè paràgraf del mateix vers, hi trobem la mateixa provocació expressada de manera escatològica. Les repeticions d'algunes paraules estan escrites en forma de cal·ligrama.

Contràriament al poema de la pàgina 25, *Gràfic Poem*, les representacions dels fonemes es confonen amb la tipografia. Es tracta d'un vers escrit amb lletres blanques sobre un fons negre, ple de símbols, com triangles blancs i formes rodones blanques, sobre fons negre.

Però l'extraordinari d'aquests dos poemes era la manera en què Xavier Sabater els recitava, donant tant èmfasi a la violència amb la qual verbalitzava les repeticions que resultaven una provocació segura per a qui l'escoltava. Per fer-ho, utilitzava la sonoritat de la seva pròpia veu, construint arquitectures ascendents i descendents de sons inventats per ell, perquè Xavier Sabater era un provocador del seu públic, i ho feia de manera violenta, com ara veurem. Al primer paràgraf de la introducció del mateix llibre, Genís Cano ens parla de les *Biodramines* que tots sabem que prenia Xavier Sabater. Però en la sexta línia del segon paràgraf comenta que aquests fàrmacs poden ser els causants del vessant futurista de Xavier Sabater.

Sabem que Sabater necessitava sentir-se immers en la pròpia "psicodèlia" per poder crear. Es tracta d'un component notori de la contracultura underground. La música psicodèlica ofereix una via evasió als límits de la consciència i a la vida diària. Es tracta de grups de rock i jazz que moltes vegades utilitzen noms com Albert Hoffman, Aldous Huxley, Humphrey Osmond, Michael Hollingshead, Timothy Leary i Alan Watts, per justificar la droga que consumeixen. Aquest últim, per exemple és becat per Harvard i la Fundació Bolligen Foundation i Màster en Teologia per la Universitat de Vermont. Ha practicat diferents tipus de meditació i ha escrit alguns articles sobre les al·lucinacions que produeixen certs estupefaents. Però es dona el cas que Xavier Sabater investiga els futuristes constantment i al llarg de la seva vida, com ell mateix explica en diverses entrevistes filmades i als seus amics, com a mi mateixa, per la qual cosa podem deduir que les seves arrels futuristes no són trobades, sinó volgudes i conscients.

Genís Cano i Soler ens parla també, a la tercera línia del cinquè paràgraf de la pàgina sis del mateix llibre, de la "cacofonia" de Xavier Sabater i de la seva "homofonia" a l'hora de recitar. I ens explica a la segona línia del primer paràgraf de la pàgina set que el poeta és un fanàtic de la parla i de les seves possibilitats...

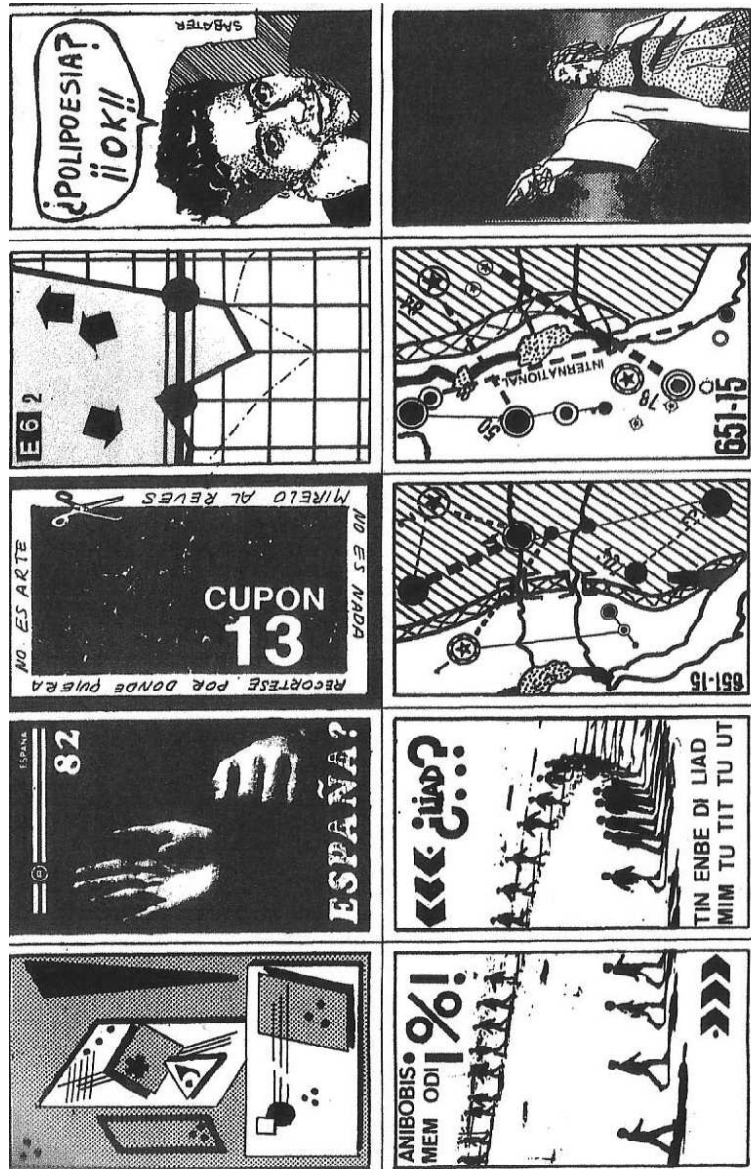
"La cacofonia és un efecte sonor per a l'escolta de sorolls o síl·labes que tenen igual pronunciació dins d'una o diferents paraules properes a un discurs. Solen ser sorolls repetits que maltracten... les orelles." (citació 49)

Però nosaltres hem analitzat les imatges del llibre una per una. N'hi ha dotze, i que contenen unes sub-imatges gràfiques, sense comptar les imatges de les *partitures* tonals i les fòniques. Hi ha imatges de les partitures fetes per Xavier Sabater amb la finalitat d'estructurar les pronunciacions fòniques a l'hora de ser llegides en veu alta, sobretot en els fragments on hi ha diferents veus, per poder pronunciar-les bé i amb l'ordre corresponent.

A més, hi ha el "soroll", l'origen del qual Xavier Sabater estudia. La paraula "soroll" etimològicament parlant prové del grec (*homophonos*) que vol dir "soroll". En música, l'homofonia és un tipus de textura a on hi ha dues o mes veus que es mouen simultàniament des del punt de vista harmònic i amb relació, forma i acords que són els mateixos sempre. La textura fònica també pot ser descrita com a diferents veus que segueixen el mateix ritme o ritmes molt semblants entre si. (citació 50)

La prospecció de les imatges gràfiques que componen el disseny de la pàgina número 10 del llibre *Saba-Sanyo-Casio*, que vénen a continuació, ens porta a observar la primera part de dalt a l'esquerra, en un dibuix de còmic que representa el seu propi autoretrat, realitzat amb tècniques gràfiques, de valoració de clarobscur a tinta negra, per facilitar-ne la seva edició.

La tècnica és la del "punteig" o el "*ratllat a tinta amb escaires*" per intensitats. Aquest còmic és una ironia al Kabaret Obert que ell mateix munta a La Papa durant tants anys, perquè darrere de la paraula anglesa O. K. el que ell vol expressar és la paraula Kabaret Obert a l'inrevés.



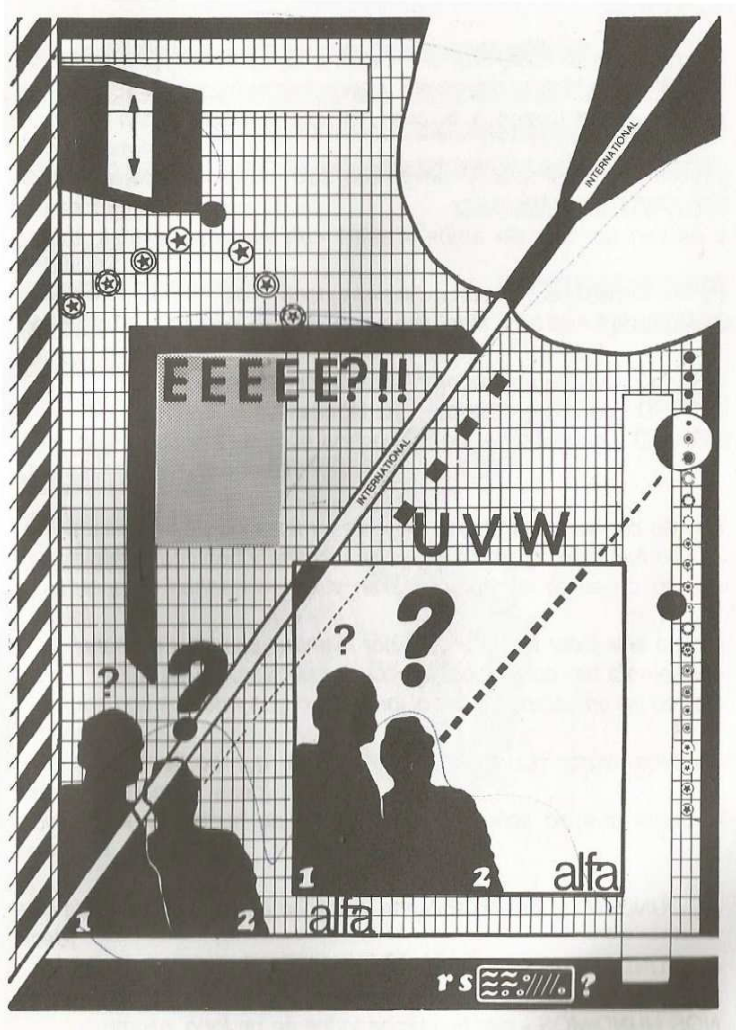
* Imatge 158. Pàgina 10 del llibre *Saba-Sanyo-Casio*. Autor: Xavier Sabater. Any:1992

A la segona imatge de la dreta hi ha un dibuix de la imatge de Cristóbal Colon, treballat amb les mateixes tècniques gràfiques, assenyalant el camí suposadament de la Polipoesia barcelonina.

Hi ha també diferents cartells fets per ell. Un d'ells és un poema visual demanant al lector que giri a l'inrevés el gràfic (*Cupón 3*), amb el qual també fa una clara al·lusió als "codis" de les diferents avantguardes de la història de l'art; comparable a l'expressionisme salvatge dels anys 80 amb Georg Baselitz (1980-90), que utilitza també per primera vegada a la història de la pintura el gir de 180º del seu suport a l'hora de pintar.

A l'última imatge de l'esquerra podria ser superficial però és una al·lusió clara a Kandinski. Junt amb la primera de l'esquerra, una còpia clara d'una de les "capes" de que disposa el programa que ell feia servir per maquetar i dibuixar a l'ordinador, que és el Quark Xpress. La composició del dibuix marca una gràfica dibuixada amb el propi programa que conté unes diagonals que ens indiquen a on podria anar el text. Les fletxes poden indicar a on anirien les imatges, perquè Xavier Sabater, abans de tot era dissenyador gràfic per ordinador. A l'últim requadre de l'esquerra podem veure un esborrany fet a mà alçada del que seria una pàgina editada amb el mateix programa Quark Xpress. Tot això queda molt més explicat i clar a la

pàgina 31 del llibre a on s'hi reproduïxen dibuixos de les "trames" dels gràfics del programa i les numeracions de les "escales" que fa servir el mateix programa com veurem a la pròxima imatge:



* Imatge 159: de la pàgina 31 del llibre "Saba-Sanyo-Casio". Autor Xavier Sabater. any:1992

Xavier Sabater, en aquestes imatges, sembla que estigui influït per les pintures expressionistes de la col·lecció de Georg Baselitz que forma part del grup de pintors expressionistes alemanys que es van fer conèixer al món els anys 1980-90, entre els quals podem trobar també, i entre d'altres, Enzo Cucchi i al malaurat Jean-Michel Basquiat. Georg Baselitz és un pintor que estudia a l'Alemanya de l'Est. El seu Neo-expressionisme és dona durant els anys 1970-95. És professor de la Hochschule der Künste a Berlín. Exposa amb regularitat a la galeria Hiner Friedrich de Munic. I al 1970 el Kuseum de Basilea li exposa els seus dibuixos. El que més el diferencia dels altres expressionistes és el fet que pinta les figures humanes al revés. Aquesta simbologia vol dir que la seva intenció és que tot el món "giri" al revés per poder canviar-lo. Pot ser d'aquestes premisses, Xavier Sabater pot haver estat inspirat per dibuixar les seves figures moltes vegades, a l'inrevés o de costat.

Regles de mesura de què disposa el programa

En aquesta mateixa reproducció (pag. 31) Xavier Sabater ens explica els seus coneixements de composició gràfica per poder fer, per exemple, un cartell. De la següent manera: la diagonal que dibuixa de dalt/dreta fins a baix/esquerra i que entravessa el dibuix de punta a punta, està pensada per trencar l'espai que s'ha de compondre, en dos espais iguals

que ajudaran a repartir el pes del text i de les imatges als dos costats equitativament i de manera equilibrada.

Els rectangles que es repeteixen als dos costats de la diagonal són les finestres que dona el programa per editar els textos. Els estels són les diferents "capes" amb les quals es pot compondre un dibuix. I les fletxes tots sabem que formen part de les finestres per fer-les grans o petites. Aquest programa també té unes opcions que li entusiasmaraven a Xavier Sabater, que eren les d'escriure en diagonal...

Cal veure també que les finestres d'imatges i de textos que queden representades en aquest gràfic de Xavier Sabater es poden situar en una diagonal correlativa i contrària a l'anterior descrita, amb la qual cosa el disseny gràfic total del full de paper o del cartell... queda entravessat per dues diagonals exactes i contràries, formant una "X", que es poden modificar a conveniència segons la composició general o la grandària del missatge que es vol transmetre en el cartell.



* Imatge 160: de la pàgina 33 del llibre *Saba-Sanyo-Casio* de Xavier Sabater. Poema visual *El mundo se mueve*

A la pàgina 33 del llibre hi podem veure un poema visual de Xavier Sabater en el qual prevalen les arts gràfiques. Es tracta d'un poema dedicat al moviment, però encara que les imatges suggereixen moviment, contràriament es veuen mancades de llibertat i immobilitzades. El seu títol és *El mundo se mueve*.

A la pàgina 36 del llibre trobem unes imatges gràfiques fetes amb diferents "trames", compostes en negatius i positius. A la primera imatge superior d'aquest mateix full, hi ha un poema visual sobre l'escriptura, *Todo el día escribiendo*, convertint en una sola línia contínua el poema, que aprofita els mateixos negatius i positius per expressar una idea a través de la gràfica, *La guerra*.

Per a Xavier Sabater, *La guerra* són una sèrie de soldats entrecruats entre si i que junts formen una imatge blanca. Sobre fons negre, les transparències del color blanc fan el paper de diferents "retícules" que s'ajunten entre si. Els soldats van armats i en conjunt poden fer trets que gràficament s'uneixen i integren la figura.

Sobre de tot el descrit hi ha l'empremta de la mà esquerra de Xavier Sabater en color blanc que s'integra pels seus costats indefinits. Al bell mig de tota la imatge hi ha la paraula:

STOP. Amb aquesta imatge Xavier Sabater ens vol indicar que cal dir NO a la guerra, segurament a tota classe de guerres: les dels països, les de les parelles, les generacionals, les racials... A la pàgina 37 també hi podem veure tècniques de *frottage* amb tinta negra i amb negatiu.

La composició gráfico-visual és un poema visual de protesta social. Hi han representades vuit parelles de soldats i la novena és la que està esborrada per la petjada de la mà. Les parelles de soldats estan ubicades en cercle, menys una, que s'atansa endavant, com als regiments. Vegem la imatge:

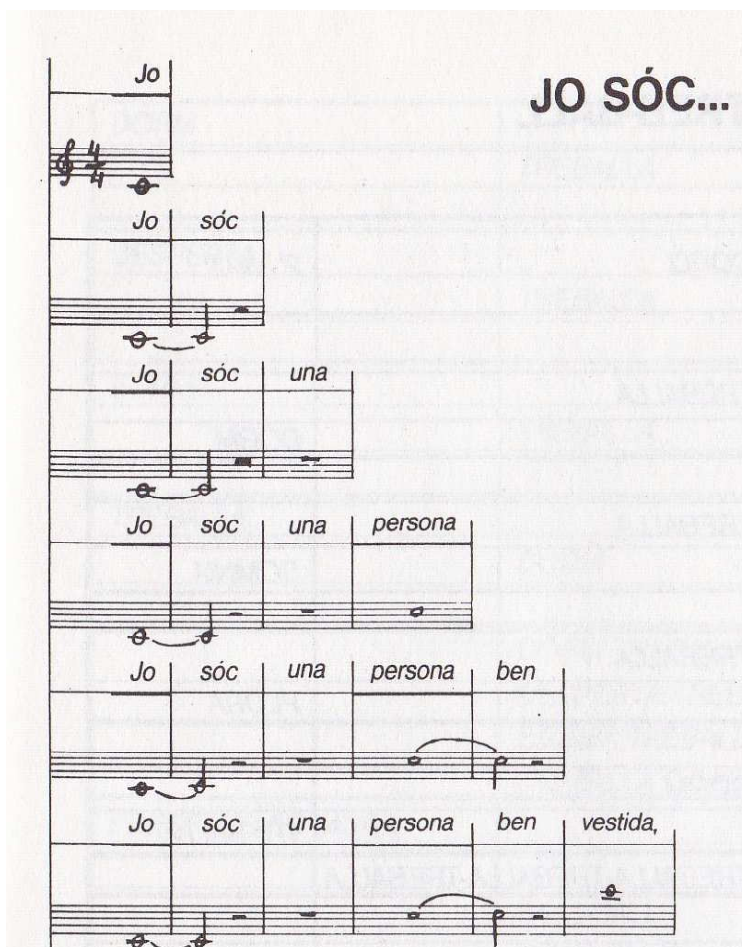


* Imatge 161: de la pàgina 37 del llibre "Saba-Sanyo-Casio" de Xavier Sabater

En aquest poema Xavier Sabater fa ús de les seves tècniques gràfiques i l'efecte és el d'una imatge a dos colors, però plena de textures. Per altra part el pes del color negre s'equipara bé amb el pes del color blanc. Les figures tallades a sang fan de la composició quelcom real que podria seguir en un altre espai. La imatge té molta força i representa els ideals del poeta. Es podria tractar d'un cartell o *flyer*.



*Imatge 162. Xavier Sabater (Col·lecció fotogràfica La Papa)



* Imatge 163: de la pàgina 39 del llibre de Xavier Sabater: *Saba-Sanyo-Casio* hi trobem aquesta partitura tonal anomenada *Jo sóc*

Del llibre "La gràcia i la dignitat" de Friedrich Schiller (1775-1805) a l'actitud de Xavier Sabater

Farem un comentari sobre la manera de vestir de Xavier Sabater i a la vegada una reflexió sobre el seu vers: *Jo sóc*, del llibre *Saba-Sanyo-Casio*. A continuació podrem gaudir d'una frase de Friedrich Schiller en la qual dóna la seva opinió sobre el que pensaven els grecs sobre aquest tema. Per a ells la gràcia, les gràcies i la bellesa eren aspectes diferents. Per ells un home podia ser lleig però podia tenir "gràcia". Es refereix amb una "bellesa" interna que alguns homes tenen dins: pot ser la seva manera de parlar o de ser... I per altra part, un home pot tenir les faccions molt ben proporcionades i haver perdut la seva bellesa, per l'expressió d'amargura... Vegem el que diu exactament Friedrich Schiller:

"Els grecs distingien, per tant, encara entre la gràcia i les gràcies per un costat i la bellesa, per l'altre, perquè sublimaven aquelles per mitjà d'atributs que podien separar-se de la Deessa de la bellesa. Tota gràcia és bella, perquè el cinturó dels encants és propietat de la Deessa de Cnido, per la qual cosa, no tot el que és bonic és bell, ja que Venus continua sent qui és i encara que li falti aquell cinturó pot ser bell de la mateixa manera." (citació 51)

En aquesta citació Friedrich Schiller aclareix la diferència entre el que és bonic i el que és "bell". Ens explica que són valors que estan separats i que pertanyen a dues deesses diferents: La Deessa Cnido i la bellesa de Venus. I posa com a exemple el cinturó que li pot faltar a alguna que no serà motiu pels quals elles perdin la seva bellesa. Però segueix aclarint que un home bell pot perdre el seu cinturó de bellesa i pot seguir tenint gràcia. En aquest sentit és en el que Xavier Sabater era "bell", perquè no era un home estereotipadament "bell" i diu així:

"La deessa de la bellesa pot, de la mateixa manera, desprendre's del seu cinturó i dotar del seu poder un ser menys bell. De manera que la gràcia no és cap prerrogativa exclusiva del que és bell, sinó que pot també ser transferida al menys bell i fins i tot inclús a allò que no és bell, encara que sempre i de la mà del que és bell." (citació 52).

En el seu llibre *"Sobre la gràcia i la dignitat", sobre poesia ingènua i sobre poesia sentimental i una polèmica sobre Emmanuel Kant, Friedrich Schiller, Johann Wolfgang von Goethe y Friedrich Hegel* ens posa l'exemple de dos homes, l'un molt "gros" i l'altre molt "prim". Ambdós van vestits de ben diferent manera, el prim gasta molts diners a vestir i els seus "vestits" són nous i cruixents per fer honor a les robes noves i de qualitat que llueix. El segon home, que és el "gros", porta uns vestits pobres i de segona mà, que són dúctils perquè els teixits s'han fet vells i suaus i se li han adaptat al cos perquè fa temps que els porta, de tal manera que a l'hora de "saltar" ho fa amb una gràcia i una lleugeresa inimaginables, gràcia que no tindrà mai l'home prim i "ben vestit", que segurament caminarà més rígid per l'encartonament de les seves robes noves i recent estrenades vestidures.

Així, l'elegància en el vestir, segons Friedrich Schiller, no depèn tant de la "peça" que cal lluir, sinó de com es llueix i sobretot de com s'adapta al cos en moviment de cada individu. I ens diu Friedrich Schiller, en el sisè paràgraf de la pàgina sis del mateix llibre: "La gràcia és una bellesa en moviment; és una bellesa que pot sorgir casualment en un subjecte i aturar-se de la mateixa manera". Amb tot això, Friedrich Schiller ens vol parlar d'una altra bellesa, que no és la d'anar vestit de manera convencional, el que s'entén per "guapo i ben vestit", sinó el que s'entendria actualment com anar vestit de manera "progressista".

Si llegim bé el poema de Xavier Sabater *Jo sóc*, observem que la seva gràcia personal la tenia en recitar si l'acompanyava el gest del seu cos. Xavier Sabater li donava una gràcia especial als seus vestits "*progressistes*", nets i tan fets servir que gairebé es podria endevinar dins d'ells, el seu cos, encara que no hi fos, perquè eren les mateixes robes que al llarg dels anys prenen personalitat amb ell. Tot això el caracteritzava. I ens diu al respecte el filòsof Friedrich Schiller.

"[...] la gràcia no és altra cosa que una bella expressió de l'ànima en els moviments voluntaris." (citació 53)

En aquest sentit, en el poema *Jo sóc*, Xavier Sabater ens vol dir com se sentia ell de ben vestit quan recitava. La seva indumentària era molt personal i sempre la mateixa, al llarg dels anys... Es podria dir que *Jo sóc*, més que un poema, és un testimoni de la seva personalitat i del seu aspecte com a persona. En veure'l, hom endevinava aquell personatge de sempre: proper, afable, empàtic, comunicatiu, amb una gràcia especial que només ell tenia. Pensem que era la gràcia de la qual ens parlava Friedrich Schiller al seu llibre, tal com hem dit, i de la que ell només en tenia la subtil percepció que "ell anava ben vestit" tal com diu el seu poema. Dit d'una altra manera; Xavier Sabater no era un esclau de les modes ni dels diners, sinó de l'art de saber cobrir el seu cos de manera personal, o amb una gràcia especial plena, mai més ben dit, de poesia.

En aquesta segona citació Friedrich Schiller aclareix que hom pot ser poc bell però pot estar en possessió de la bellesa, si apliquem el concepte a la "*roba usada que duia sempre Xavier Sabater*". Aquesta idea, extreta dels conceptes estètics del teatre "pobre" de Jenzi Grotowski (1968) es refereix a la particular manera de fer teatre en la qual el principal és la feina de l'actor, més que la seva indumentària, que ha de ser "natural".

Jenzi Grotowski (1933-1991) (citació 54) defineix el teatre pobre com el que no integra els elements considerats innecessaris per al desenvolupament de la posada en escena. En aquest sentit ell aprèn del mestre Konstantin Stanislavski (citació 55) (1912-1986) que és qui –en el seu manual *Mètode de les accions físiques*– despulla l'actor de tots els seus "clixés", dels "trucs" teatrals falsos. Ell basa l'actuació en els esdeveniments de la vida real. Konstantin Stanislavski prepara l'actor emocionalment, abans de l'actuació –a la vida real–, i li fa sentir les mateixes emocions que sentirà més tard a l'escena.

Per tots aquests motius volem dir que a la pàgina 39 del Llibre *Saba-Sanyo-Casio* de Xavier Sabater trobem una partitura tonal molt recitada per Xavier Sabater en els Kabarets Oberts, que ell anomenava *Jo sóc*, adaptada a un poema visual i fònic en la qual podem llegir frases trencades, repetides i les notes amb les quals seran pronunciades les mateixes.

En aquesta partitura, que a la vegada és una ironia sobre el concepte d'anar "ben vestit" de Xavier Sabater, que amb la seva indumentària era la vivència posada a la pràctica del que vol dir el poema i que queda ben explicat amb les idees del filòsof Friedrich Schiller, amb les del Teatre Pobre de Jenzi Grotowski o les del treball de l'actor sobre si mateix de Konstantin Stanislavski.

Semblaria que Xavier Sabater ha fet teatre –en el bon sentit– tota la seva vida. Es tractava del teatre sobre si mateix de Konstantin Stanislavski, al qual li afegia el concepte d'indumentària del teatre "pobre" de Jenzi Grotowski. D'aquesta manera, ell vivia la vida de manera sincera i d'acord amb el que pensava. I d'aquesta manera es vestia. El seu art va arribar a la seva vida. Per això pensem que Xavier Sabater crea el vers *Jo sóc*, per poder evidenciar tots aquests conceptes que integraven la seva personalitat.

Del poema TREB-BALL de Xavier Sabater



*Imatges 164-165-166: Xavier Sabater treballant. (Col·lecció particular)

Per il·lustrar el poema sobre el treball de Xavier Sabater he posat aquestes fotografies en les que està treballant. Ell era molt treballador, sempre treballava i aquestes fotografies en són una mostra. La de l'esquerre i la de la dreta són a La Papa amb la senyera (Independent) al fons com a símbol dels Polipoetes barcelonins. La fotografia del centre sembla que és al metro a on també hi devia muntar un esdeveniment.

TREB-BALL		
1ª VEU	CORO	2ª VEU
DORM		
	TREBALLA	
		DORM
DESPERTA		
	TREBALLA	
		SOMNIA
ESTIMA		
	TREBALLA	
		PLORA
TREBALLA		
	DORM	
		TREBALLA
	TREBALLA-TREBALLA-TREBALLA	

* Imatge 167: del poema *TREB-BALL* de Xavier Sabater del llibre *Saba-Sanyo-Casio*, pàgina 40 del llibre

A la pàgina 40 i 41 trobem partitures del poema social titulat *TREB-BALL*. Aquest poema el va fer per ajudar a recitar de forma individual i en grup a la gent, el vers es sobre el tema del tema del treball. La fotografia del llibre és borrosa (tal com li agradaven a Joan Brossa) però en aquest cas és per un altre motiu. Es va fer en primera instància com a maqueta de la tesi. En un moment donat, al morir Xavier Sabater, la seva mare em va demanar els llibres d'un dia per l'altre i ja no vaig poder fer la foto definitiva.

Per tots aquests motius aquesta fotografia que va estar feta provisionalment ara és una imatge única perquè només n'hi ha un llibre i el té la mare de Xavier Sabater i no el deixa i per això no es pot tornar a fotografiar. El poema està distribuït en espais delimitats a manera de partitura. Pot fer pensar en la distribució de la *Ursonata* de Kurt Schwitters.

Al mateix llibre, a la pàgina 42, trobem una partitura diferent corresponent al poema titulat *Se'n va*. Disposa de set temps diferents en els quals repeteix set vegades les mateixes paraules, a la vegada que en cada temps canvia d'expressió. La partitura o el "trencament de la partitura" és fet per poder llegir el poema a dues veus dins d'un ordre i dins d'uns ritmes... marcats pel poeta en recitar.

S'EN VA											
	1ª VEU 2ª VEU										
1º	<table border="1" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 50%;">S'en va</td> <td style="width: 50%;"></td> </tr> <tr> <td>S'en va</td> <td></td> </tr> <tr> <td>S'en va</td> <td></td> </tr> <tr> <td>S'en va</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td style="text-align: center;">ALTRE COP</td> </tr> </table>	S'en va		S'en va		S'en va		S'en va			ALTRE COP
S'en va											
S'en va											
S'en va											
S'en va											
	ALTRE COP										
2º	<table border="1" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 50%;">S'en va</td> <td style="width: 50%;"></td> </tr> <tr> <td>S'en va</td> <td></td> </tr> <tr> <td>S'en va</td> <td></td> </tr> <tr> <td>S'en va</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td style="text-align: center;">DE NOU</td> </tr> </table>	S'en va		S'en va		S'en va		S'en va			DE NOU
S'en va											
S'en va											
S'en va											
S'en va											
	DE NOU										
3º	<table border="1" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 50%;">S'en va</td> <td style="width: 50%;"></td> </tr> <tr> <td>S'en va</td> <td></td> </tr> <tr> <td>S'en va</td> <td></td> </tr> <tr> <td>S'en va</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td style="text-align: center;">ENLLA</td> </tr> </table>	S'en va		S'en va		S'en va		S'en va			ENLLA
S'en va											
S'en va											
S'en va											
S'en va											
	ENLLA										

* Imatge 168. A la pàgina 43 del llibre *Saba-Sanyo-Casio* de Xavier Sabater podem veure el poema *Se'n va*, escrit en forma de partitura que pot servir per recitar

Per altra part, al primer paràgraf de la introducció del llibre de Xavier Sabater *Saba-Sanyo-Casio* hi ha el vers anomenat "Biodramines", que tots sabem ell que prenia, per drogar-se. I a la sexta línia del segon paràgraf comenta concretament que aquests fàrmacs poden ser els causants del vessant futurista de Xavier Sabater. Contràriament tots sabem que falta a la veritat perquè Xavier Sabater era un futurista, volgut i provocat, tal com ell manifesta en diverses ocasions als seus amics, en entrevistes i a mi mateixa.

A la tercera línia del cinquè paràgraf de la pàgina sis del mateix llibre, s'hi parla de la "cacofonia" de Xavier Sabater i de la seva "homofonia" a l'hora de recitar. Ens explica a la segona línia del primer paràgraf de la pàgina set del pròleg que el poeta és un fanàtic de la parla i de les seves possibilitats... La cacofonia etimològicament parlant ve del grec i vol dir 'malsonant'. És l'efecte sonor produït per paraules o síl·labes d'igual pronunciació, dins d'una o diverses paraules properes en el discurs, com "Atroz zozobra", caramelo camarón".

Però el que no ens explica Genís Cano, en la seva introducció del llibre, és que la veu del poeta Xavier Sabater apareix al costat de la de Filippo Tommaso Marinetti i de la de Kurt

Schwitters entre d'altres, a l'arxiu *La Voce Performante*, editat en format CD per Archivo 3 Vitre. (Vegeu la cita 4 del llibre *Versos Adversos* de Xavier Sabater).

I, per concloure, cal dir que el més important que ens aporta Sabater és la seva veu i com la manipulava, junt amb l'activitat cultural de promoció de tants altres poetes que van ser també protagonistes de tants recitals organitzats pel mateix Sabater.

Desenvolupament del quart llibre de Xavier Sabater Versos Adversos (Citació 56)

A la contraportada del llibre diu, entre d'altres coses que, Xavier Sabater:

"[...] *reinventa la palabra...*" (citació 57)

Cal preguntar-nos si realment Xavier Sabater "reinventa" la paraula amb el sentit estricte del significat que això representa. O el que fa Xavier Sabater va més enllà d'això, centrant el seu èmfasi en la "pronunciació de les expressions fonètiques" per poder expressar amb el so, en recitar de manera personal, les seves idees polítiques i socials.

Xavier Sabater també s'atansa al seu temps amb aquest poema, ja que l'any 1991 en què va estar escrit, encara no havia esclatat la nostra crisi actual, ho va fer mes tard, l'any 2007. Es tracta d'un poema no només escrit, sinó d'un poema molt recitat per Xavier Sabater. "Famós" al Kabaret Obert dels tercers divendres de mes al local que tenia La Papa al carrer Tapioles 12 de Barcelona. Tots sabem que Xavier Sabater organitzava tots els Kabarets Oberts que es van realitzar durant dues dècades i concretament durant els anys 1990-2000, que ens ocupen en aquesta tesi.

En aquests esdeveniments dedicats a la poesia, Xavier Sabater recitava, en viu, versos de l'Antonín Artaud, de Filippo Tomasso Marinetti i de Kurt Schwitters, junt amb poemes d'ell, com Saba-Sanyo-Casio, entre d'altres.

Crisis és un poema que ha estat pensat per ser recitat de manera fonètica o polipoètica, i no només per la quantitat de vegades que el va recitar el seu autor, sinó també per com estan disposades les seves tipografies. Publiquem el poema *Crisis* de les pàgines 24 i 25 del llibre *Versos adversos*, escrit a Barcelona l'any 1991.

Poema Crisis

*"Crisis" mundial en el capitalismo. Se disuelve la Unión Europea. Alemania se parte en cuatro. Inglaterra y Francia entran en guerra. En el Este estalla una revolución. CRISIS – CRISIS. Crisis mundial en el capitalismo. Se hundió el sistema económico. Crack de la bolsa en Japón. Noventa millones de nipones al paro. Adiós Mister Sanyo – Adiós Mister Casio. CRISIS CRISIS. Crisis en los bolsillos. Crisis en los corazones. Crisis en las calles. Crisis en las ciudades. Crisis mundial. Crisis real ahora. Crisis mundial en el capitalismo. Estados Unidos entra en guerra civil. Se acabó la industria del telefilm. En Colombia nace el imperio de la droga. Un terremoto destruye el hemisferio sur. CRISIS – CRISIS. Crisis mundial en el capitalismo. Los árabes acaban con Israel. Masas africanas invaden Europa. En China ya no cabe nadie. Estallan varias centrales nucleares. CRISIS – CRISIS en las iglesias. Crisis en las democracias. Crisis en los sistemas. Crisis en los países. Crisis mundial. Crisis real ahora. Crisis mundial en el capitalismo. Nadie tiene trabajo, no hay gasolina. No funciona el televisor, tampoco hay comida. La gente sale a la calle y empieza a correr. Hay una nube negra en el horizonte. Lluvia ácida empieza a caer. CRISIS – CRISIS. Crisis mundial. Crisis real ahora. CRISIS. CRISIS. CRISIS. (escriptura en forma de cal·ligrama) (citació 58)**

En aquest poema Xavier Sabater, en la seva estructura, repeteix rítmicament la paraula *crisis* i està escrit en forma de cal·ligrama. Aquesta forma d'escriptura té una doble funció en aquest vers. la d'anomenar la paraula *crisis* diferents vegades i la de facilitar els sons

Aquesta manera dadaista de funcionar de la poesia de Xavier Sabater en el seu llibre *Versos adversos* el porta a expressar de manera violenta, irònica, escatològica i irreverent, idees polítiques per poder ser recitades fonèticament, com per exemple en el poema *Cuando muero*. (citació 59)

Xavier Sabater utilitza també en el poema *Crisis*, i en la major part del poemes del seu llibre *Versos Adversos*, el ritme de les repeticions de les paraules. El seu discurs busca *l'extenuació sincopada de qui l'escolta*, com diu Óscar Martín Centeno. Citarem un tros del llibre:

"[...] *teníamos sugerentes formas de disposición tipográfica, diferentes formatos de libro, pero no contábamos con una tradición fuerte de experimentación sonora contemporánea. Y aquí es donde entra Xavier Sabater, que recupera la oralidad, actualiza los contenidos, se adentra en la experimentación fonética y establece los cauces por donde transitaremos tantos otros...*" (citació 60)

Xavier Sabater fa ballar les frases de manera abrupta i violenta, juxtaposant les imatges que apareixen a la ment del lector. Deixa anar la seva passió i experimenta amb la manera de fer el poema. Sempre són històries de la vida quotidiana i d'ell mateix, explicades de manera passional i utilitzades per transmetre un missatge social. Sembla que Xavier Sabater senti vertigen en compondre. Aquesta manera de fer-ho fa que ens emocionem el que diu, perquè parla amb l'ànima i contraposa els sentiments.

Xavier Sabater utilitza la ironia i l'humor en *Cuando muero* per expressar sentiments carregats de sentit. Algunes frases ens fan riure, però immediatament després ens sentim somoguts per la profunditat del missatge. I els símbols que utilitza són sempre de *crítica social*, com a *Niños de fuera nacen aquí*. En el fragment del poema de *Versos adversos*:

"[...] *Me levanto cada día. Con la convicción imprecisa. De que moriré. Cualquiera otro día. Y sin embargo ya llevo. Muriéndome. Veinte mil días. No importa. Cada día que muero. Y no muero. Mueren otros. Por mí. Quiero decirte. Que tengo una cita. Contigo. Dentro de un tiempo. No pienso faltar. No me plantes.*" (Citació 61)

Cuando muero: poema creat el 17 d'agost de 2009 i editat a Versos Adversos.

Xavier Sabater presenta el seu poema com a una creació neonazi i l'acaba així:

".... y puestos a matar, ¿por qué no empezamos matando a los niños? ¿A esos bastardos mal nacidos que no saben dónde han nacido? Y así mañana tendremos seguridad. ¿De qué?" (citació 62).

En aquest poema Xavier Sabater utilitza la mort per fer aquest poema en protesta contra el nazisme i es demana si els que maten se senten més segurs després de matar. El següent poema tracta d'un poeta que mai no va existir:

EL POETA QUE NUNCA EXISTIÓ

(Poema para dos voces)

Aquí no existen las escaleras. No existen,
ni las ventanas, ¿qué son las ventanas?
Nadie tiene gatos, ni perros ni pájaros
y todos atraviesan invisibles paredes.

*Imatge 170: Fragment del poema *El poeta que nunca existió*, sense datar, escrit per Xavier Sabater a la pàgina 29 del llibre *Versos adversos*, editat per In-Verso a Barcelona l'any 2013

Félix Menkar es pregunta si aquest poemari és un "llibret de cançons". I, pensem que, més que això, es podria tractar d'un llibre que es va avançar al seu temps històric per les idees que hi publica. Com per exemple: la seva escriptura en forma de cal·ligrama, pensada per a ser recitada, perquè Xavier Sabater escriu els poemes a manera de partitura, tal com s'haurien de recitar. A tall d'exemple: si hi ha un espai en blanc, vol dir un silenci. O si repeteix una paraula escrita, varies vegades, i la situa en el full de paper, en escala descendent, vol dir que, a l'hora de recitar, abaixarà el to de la seva veu al màxim. A la cita de Félix Menkar,

"*este poemario es el epilogo incoherente de un polipoeta...*" (citació 63)

Analitzant les aportacions de Félix Menkar, el que ell ens vol dir és que es tracta d'un poemari d'ideologia social, que ens parla de la inestabilitat en els diferents sistemes polítics mundials actuals i del capitalisme, per exemple, de les guerres entre els països, i com a conseqüència o no de tot l'anterior, dels problemes ecològics que pateix la terra.

Tampoc ens parla Félix Menkar de l'aportació que representa aquest llibre per a la comunitat polipoètica barcelonina, perquè Xavier Sabater recita davant d'un públic nombrós, assíduament, durant dues dècades seguides. I experimenta amb la sonoritat de la seva veu, en llegir l'escriptura textual de la partitura preparatòria que ell mateix s'ha fet.

I és que el que no teníem, en una sola persona, és tot això junt dins d'una manera de recitar experimental, personal i innovadora a la vegada. Es tracta de poemes plens de contingut i de missatge social que transmeten emocions. Però tot el que puguem dir d'aquest llibre no és res si no hem tingut l'experiència de recitar, cridant amb ell un poema, en un dels seus recitals, perquè Xavier Sabater, no recitava sol, ho feia tot el públic amb ell. I entre aquest públic hi havia Joan Casellas, Enzo Minarelli, Àngel Pastor, Manel Sousa, Joan Manel Calleja, Carles Hac Mor, jo mateixa, entre d'altres... perquè a Xavier Sabater el movien molts aspectes a la vegada, quan era dalt de l'escenari. El podia moure el sentiment i la poesia a la vegada. I ho expressava amb el seu cos i la seva veu junts.

La veu de Xavier Sabater la podríem sentir sola, sense poesia parlada, i ens "enganxaria". És com (si se'm permet fer un exemple de transferència en el temps) l'Anell dels Nibelungs, de Richard Wagner, escoltat sense música. O els diàlegs, que tant li agradava escoltar a Charles Baudelaire, de Tristán e Isolda, sense música, perquè, per ser sense música, se n'experimenta, en escoltar-lo, el sentiment sol.

Aquestes obres el movien a comentar Baudelaire: "cada vegada tinc més ganes de tornar a escoltar-les". Encara que després, en escoltar personalment *Parsifal*, se n'anés del teatre abans de ser finalitzada l'obra.

La veu sola, sense poemes ni mots, però amb significat, de Xavier Sabater, era un concepte semblant al que ens volia dir Baudelaire. "Enganxava" i l'escoltaries sempre. Era carregada de sentiment. Es podria dir que era el sentiment sol. La seva personalitat, despullada.

Aquest és un dels trets personals de la poesia de Xavier Sabater que més l'identifica, respecte dels altres autors d'aquesta tesi. Aquest acostament a la manera de sentir de Richard Wagner, encara que lluny de la d'Arthur Schopenhauer, i prop de la manera de fer de Charles Baudelaire...

Al llibre *Poesia Experimental-93* de Josep Maria Calleja es representen primeres figures de la poesia experimental catalana de renom, totes juntes, com per exemple Antoni Tàpies, Joan Brossa... En aquest sentit, es tracta d'un llibre cabdal per a la Polipoesia de Barcelona, perquè junt amb aquests artistes internacionals es troben els artistes de la Polipoesia barcelonina com Xavier Sabater, Josep Maria Calleja...

Es diria que per mitjà d'aquest llibre, hom vol obviar l'estat "de tercer món" de la poesia fonètica a Barcelona de la qual parla Giovanni Fontana en la seva entrevista filmada. I és que

Barcelona ha tingut una història internacional contundent en molts aspectes, com en el de la "gran pintura" i en el de la "poesia experimental catalana", encara que sigui naixent en la poesia del so, perquè aquesta tot just ha donat un "gir" per poder sobreviure ella sola.

La poesia del so està naixent i ho fa a partir d'aquest nou concepte de "so" aïllat d'altres disciplines, com la música o el "soroll". I en aquest llibre el so s'uneix a la Poesia Experimental Catalana de tal forma que hom pugui pensar que és una continuïtat d'aquesta a Barcelona. I pot ser així respecte del que la Poesia Visual aporta a la Polipoesia barcelonina, però els estudis que ens han portat a esbrinar l'essència d'aquesta última ens han portat cap a l'Epigenètica del so italiana. Essència que, en la seva diversitat, ha permès la fusió de la Poesia Experimental Catalana i la "poesia del so i la performance barcelonina": *Polipoesia a Barcelona*.

I aquesta aventura ha estat primer viscuda per una persona: el poeta Xavier Sabater que, amb la seva obertura, la seva intuïció i la seva il·lusió va anar creant un estil nou, perquè Sabater no deixava d'estudiar i d'indagar fins que, a la manera del "drama de Spatola" va aconseguir unir tots els "fils" en una sola "trena" que dona com a resultat la Polipoesia a Barcelona.

Mentrestant ell "juga" a ser poeta. És un poeta del so, que recita i que somou la gent. Però el gran mèrit de la poesia de Xavier Sabater és que ha sabut aglutinar tantes persones i tan disperses, perquè ha sabut motivar des dels consumidors dels bars fins a figures de primer renom internacional com Giovanni Fontana, Bartolomé Ferrando o Enzo Minarelli.

Així i tot, l'escassa poesia de Xavier Sabater és revolucionària i social, perquè sempre era al costat del dèbil i es disposava a evidenciar la injustícia d'una societat arrastrada i subjugada pel diner. Sabater està al costat dels més desvalguts, però sempre des de la ironia i l'humor.

Respecte de l'estil, ell disposa d'uns ídols de la Història de l'Art com el futurista Filippo Tomasso Marinetti, o el surrealista André Breton fins a Kurt Schwitters... o els situacionistes. Però també té uns ídols "d'estil de vida", com hem pogut comprovar i que són: Allen Ginsberg (*beat*), Gregory Nuncio Corso (*beat*), John Giorno (*underground*), Frank Lima (autor del llibre *La poesia de la vida cotidiana y la tradición de la obscuridad de América* i amic de Jim Ashbery), Piet Mondrian, Jasper John's, Rafael Alberti, Pablo Picasso, Sonia i Robert Delanuy. Admira Jean-Louis Kerouac (*beat*), William Seward Burroughs (novel·lista, autor de crítica social a EUA: Renova el llenguatge narratiu i és una de les principals figures de la generació *beat*), o Frank O'Hara (músic i dramaturg) i John Ashbery (crític d'art de la *News* i conservador de pintura al Museu of Modern Art d'Amèrica).

El perfil d'aquests autors, encara que amb estudis acadèmics i responsables de llocs de responsabilitat a la societat del moment, era un perfil de persones que vivien al marge de la societat establerta. Com Ginsberg, que s'oposa al militarisme, materialisme i a l'opressió sexual; o Corso, que va estar empresonat, o John Giorno, que feia competicions de declamació de poesia; o Frank Lima amb el llibre de la *Poesia quotidiana*; o Jean-Louis Kerouac, que s'autodefinia com a *beat-jazz-poet*; o William Seward, que era *beat* i va renovar el llenguatge narratiu; i Franc O'Hara, que estudià Filosofia i Teologia i va compondre i fer poemes influït pel contemporani John Ashbery, entre d'altres, professor de la The New School i crític d'art de la *News*, a més a més de conservador de pintura al Museu of Modern Art de Nova York... En cadascun d'aquests autors, Sabater s'emmirallava i per això podem pensar que la seva personalitat podia estar influïda en aquesta línia de comportament underground.

A més a més, Sabater tenia un gran coneixement del PC, del qual vivia (classes particulars d'informàtica o mecànica informàtica), i un gran coneixement dels programes d'ordinador que li servien per programar, editar, animar... com el QuarkXPress o el programa Flash...

Cal afegir el gran esforç del poeta per portar a la nostra terra personatges fonètics de renom internacional a través dels vint-i-un Festivals Internacionals de Polipoesia Barcelonina que ell va organitzar i dirigir a Barcelona durant els anys 1992-2013.

Tot això, afegit a la gran obertura del seu caràcter i a la vegada de la gran innocència del mateix que li feien forçar-se a viure situacions, quasi hipotètiques, de les quals sempre treia una situació real pel seu interès polipoètic barceloní.

Aspectes que han fet d'aquest personatge un poeta gairebé llegendari que ha sabut aportar a la nostra terra un gran "gra de sorra", gra o peça del trencaclosques que mancava, perquè la nostra història "poeticofonètica" encaixés amb la nostra "història visual" i la nostra "història performativa". Són peces del trencaclosques que totes juntes completen un moviment que és el que ell s'inventa i que s'anomena: Polipoesia barcelonina. Vegem a Xavier Sabater amb el seu amic Àngel Pastor pintures meves:



* Imatge 171. A la esquerra Xavier Sabater i a la dreta Àngel Pastor fent una performance junts davant el públic. Tot passa davant obres pictòriques i poètiques digitals de Maria Montse Riu anomenades: "Pedra", "La nostàlgia del dessig", "Pà"...etc. a la sala d'exposicions "Vic" de Barcelona.

En aquesta imatge veiem la gran complicitat entre els dos poetes a l'hora de fer la seva performance conjunta el dia que van assistir a la inauguració de les meves pintures i hi van fer l'espectacle-acció. Si observem l'actitud amb la que es mantenen l'un al costat de l'altre, recitant, entendrem que es tracta d'una companyonia de fa molts d'anys, de quan eren joves... Encara recordo el dia que Xavier Sabater hem va comentar: "Àngel Pastor va ser un dels fundadors de La Papa".

Activitats conjuntes (Poesia visual i Polipoesia de Barcelona)

La tria d'aquestes imatges, sobretot, s'ha fet no només en relació amb el text, sinó també en relació amb el valor afegit que pot tenir aquesta tesi, com pot ser la proximitat de qui fa la investigació amb alguns autors de la mateixa.

Per això, les imatges en les quals apareixen els poetes, alguns vius, junt amb la persona que ha fet la investigació, és important, perquè reflecteix un aspecte més dels característics dels temps en els quals es va viure. Com en molts d'altres camps oblidats de les administracions, galeries, institucions, són els mateixos artistes vius qui escriuen la pròpia història.

En aquest cas no hem fet cap divisió en grups, perquè, precisament, es tracta de poetes que encara que pertanyen a diferents èpoques en el temps i a diferents disciplines concretes,

pensem que formen part d'un sol "cos visual i polipoètic unitari" tant pel que a les idees es refereix com per la forma de treballar.

Treball de camp: entrevista a Xavier Sabater



* Imatge 172: Xavier Sabater entrevistat per Maria Montse Riu al carrer de Rogent número 116 de Barcelona

En aquesta imatge en la qual es veu dues persones "xerrant" (preguntant i responent), veiem un instant aturat en aquesta fotografia que s'ha extret digitalment del vídeo original de l'entrevista que transcrivim a continuació. Un dels motius pels que ha estat triada és per l'evidència de la gran complicitat que existeix entre els dos artistes i que respon a les moltes converses mantingudes sobre Art i Polipoesia. L'entrevista va ser llarguíssima, d'unes quatre hores, encara que en transcrivim només el més important per a aquest llibre de tesi.

ENTREVISTA A XAVIER SABATER

En aquesta entrevista a Xavier Sabater hem intentat aprofundir en el pensament que tenia quan va portar la Polipoesia Barcelona. El "treball de camp" o entrevista era molt llarga, però he triat els trossos més interessants i fonamentals per publicar-los aquí. Disposem de molt material en pel·lícules de l'entrevista en CD que és a la disposició per a qui li interessi. La peculiaritat de la mateixa és que estem parlant amb un Xavier Sabater gran (60 anys), que venia de tornada de tot i que ens explica la seva vida i els descobriments que ha fet com si fos la fi del món. Per a Xavier Sabater ell havia arribat al màxim del que un home es pot plantejar a la vida i ho diu així mateix, a viva veu...:

Som a l'estudi de Xavier Sabater al primer pis del carrer de Rogent 116 de Barcelona, vora el balcó que dona al mateix carrer. i Xavier sap que venim a parlar de la Polipoesia a Barcelona en Joaquim i jo. Xavier comença a parlar del que ell creu que poden ser els orígens d'algunes "parles" primitives o salvatges. I ens endinsa en històries de l'Amazònia i dels indis que hi vivien... Així comença la nostra trobada i tot seguit li pregunto:

Pregunta

- *Què és la poesia textual per a tu?*

Resposta

- La poesia sempre ha estat oral. El suport de la poesia sempre ha estat aquest, des dels temps dels grecs, fins i tot des del temps dels jueus. Si llegim a la Bíblia de Salomó *El Càntic dels Càntics*, és un llibre de poesia en prosa per estar recitat de manera oral. La part oral de la poesia sempre ha estat el suport de la poesia escrita.
- La poesia va anar evolucionant a través dels primers temps de la història d'una ciutat a l'altra, a través dels joglars i dels trobadors..., fins que es va inventar la impremta de Johannes Gutenberg (1468). Va ser un moment de gran canvi social. Més endavant, durant la Revolució Francesa (1789-1799) el poble va reclamar el dret a l'ensenyament per a tots per un igual. La classe pobre va aprendre a llegir. El poble va tenir coneixement d'aspectes que abans no sabia i, entre ells, va absorbir el coneixement imprès de la poesia, de tal manera que la poesia va anar perdent el seu costat sonor i va anar guanyant en nombre de poemes impresos. D'aquesta poesia impresa en podríem dir "poesia textual".
- A mesura que els poetes van canviar, la poesia també va evolucionar. I ja no es va basar en el llenguatge popular, sinó que va expressar tota mena de sentiments. I tota mena de filosofies... Es va estudiar la semàntica i els diferents ritmes com els "peus grecs", entre d'altres, idees... La poesia, com la parla, es va anar estructurant i es va anar posant al servei d'unes "normes", que amb el temps es podrien entendre com "convencions". I per tots aquests motius la poesia va anar perdent la seva capacitat d'arribar al públic. Finalment era un gènere per desenvolupar gairebé només en cercles culturals determinats, molt elitistes. Espais a on es llegia poesia en petits grups...
- Però la poesia no va morir mai. El francès Guillaume Apollinaire (1876-1944) i l'italià Filippo Tommaso Marinetti (1880-1918) comencen a fer una poesia trencadora que viu fora de totes les normes poètiques: Apollinaire fa "poemes visuals" o "cal·ligrames" i Marinetti "poemes fonètics". Per exemple, d'aquest últim *Palabras en libertad*. Els dos utilitzen la tipografia per escriure paraules de manera "no convencional" i sense un ordre prèviament establert en el full de paper. Cada lletra "vola" en el full i es relaciona amb les altres de manera lliure. Algunes lletres tenen unes mides considerables i d'altres viuen en la repetició de si mateixes. Hi ha poemes que tenen una sola lletra.
- Aquesta mena de poemes es diuen "poemes fonètics" i, encara que per a alguns no vulguin dir res, es tracta d'una poesia molt expressiva, perquè és una poesia del sentiment. Es podria comparar amb la pintura abstracta: els sons i els colors podrien estar connectats. Tornant a la història, els futuristes i els dadaïstes treballen en el camp de la "poesia fonètica". I més tard ho fan els "constructivistes russos", com Vladimir Mayakovski i Alexandre Ródcenko.
- Un personatge important, en aquest tema, és Antonin Artaud (1896-1948). Ell fa "poemes fonètics", però destinats a la ràdio. Es retransmeten per Ràdio Nacional de França. I, com que són pensats per ser parlats i no impresos, fa que s'escoltin en molts llocs a la vegada i per moltes persones en un mateix temps. Aquesta eventualitat fa que el nombre de persones a les quals arriba el poema pugui arribar sigui molt

superior a les d'un llibre. Aquest fet és un dels aspectes que podem observar de la poesia oral.

- La Polipoesia que estem fent a Barcelona està influïda també pels "poetes *beatniks* americans". Aquests fan de "teloner" dels musics de jazz. Això vol dir que entre actuació i actuació reciten els seus poemes. Però no són per ser llegits, sinó per ser recitats.
- Que ens trobem? Ens trobem que a França surten els poetes concrets com Henri Chopin (1922-2008), que fan servir un dels primers magnetòfons que van existir, que permetia gravar repetides vegades la veu sobreposada o fer cacofonies fonètiques a partir d'aquella electrònica tant primitiva.
- Be, la Polipoesia que es fa a Barcelona a l'actualitat és un gènere que preveu múltiples llenguatges poètics com els videopoemes, els ciberpoemes... Aquests últims fan que es pugui participar de manera viva i transformar el poema en el mateix moment. La Polipoesia que estem fent a Barcelona és quelcom diferent del "Spoken Word" que fan els americans.
- La Polipoesia que es fa a Barcelona es pot trobar en una manera de recitar personal. Es pot recuperar el llenguatge oral, l'entonació... Es treballa la capacitat fònica. Cal respirar, aprendre a expulsar l'aire adequadament. Quan dius... (Sabater apuja considerablement el to de veu) una paraula, cal elevar el to de la veu... o abaixar-lo adequadament. Xiuxiuejar el poema (Sabater abaixa la seva veu en dir aquests mots). Cal estudiar el llenguatge gestual de cada poema. Cal recitar mirant els ulls de la gent! Amb força! És necessari perquè el públic compregui que el poema està dirigit a ell. En realitat els més propers n'han d'estar convençuts.
- Però en tot cas no cal amagar el cap o la cara amb un paper o amb un llibret i recitar en aquesta posició. Cal recitar donant la cara i el cos. La Polipoesia que fem a Barcelona es recita de cara al públic, de peu, amb un "micròfon", i fent proves de so (sons aguts i greus) per saber que la nostra veu sona bé. Els "sonets" desapareixen perquè la tecnologia ens porta cap un altre camí. Un d'aquests camins pot ser el videopoema. No ens podem quedar amb un a visió tan simplista de la poesia tan com l'entén el públic general d'avui en dia. En tot cas la rebentarem, la poesia tradicional. I ho faré jo, ho farà qualsevol altre però és assegurat que la poesia dintre de cent anys serà totalment diferent. Vull fer un incís...
- L'any 261 a.C. hi va haver poetes com Teòcrit o Dosiades...que feien poemes visuals, poemes amb forma d'àmfora, o de destràl... eren poemes que tenien una qualitat més aviat gràfica que no literària... i amb què ens trobem ara si mirem la poesia tradicional? Amb un poema per ser llegit en el qual no hi ha una qualitat gràfica, ni sonora. Perquè un poema per ser recitat... no ha de tenir necessàriament una qualitat literària... o sí. Tot està relacionat. Jo jugo, faig poemes per ser llegits... per ser recitats... Faig una versió per ser recitada i una altra per ser desenvolupada en vídeo. Aleshores el poema va més enllà. És el mateix poema però en faig més versions...
- Quan parlem de la Polipoesia que s'està fent a Barcelona estem parlant de molts llenguatges poètics al mateix temps. El que s'està fent amb aquesta mena de poesia és un diamant. Té moltes cares segons com el mires i la seva llum interior és diferent. Això és la nostra Polipoesia...

- De la mateixa manera que no podem dir que la pintura sigui dibuixar, tampoc la poesia no ha de ser simplement "rimar". Ara neixen nous polipoetes amb les noves generacions que jo presento als Festivals Internacionals de Polipoesia de Barcelona... Ara estem presentant als festivals les noves generacions. La Polipoesia de Barcelona és quelcom que molt poca gent practica o hi creu.
- Fa pocs anys era una activitat puntual que es desenvolupava en "cases" particulars. Més endavant en "cicles" d'una setmana o un més. I ara he muntat el Festival de Polipoesia de Barcelona amb el qual aconseguixo subvencions de la Festa Major de Gràcia, o la subvenció de la Institució de les Lletres Catalanes, o la de l'Ajuntament de Barcelona...
- En aquests festivals invito Henri Chopin, Enzo Minarelli, Giovanni Fontana, Bartolomé Ferrando, Enric Casasses i l'"antologia" cada vegada és més gran. Encara que molts diuen que no son Polipoetes... No ho entenc... faig una "antologia" i hi participen tots i després diuen que no són polipoetes... Bé, no hi ha problema per a mi. Es tracta d'incongruències... Jo també tinc una sensació confosa en escoltar aquestes afirmacions. Quan començava em confonia i deia que era un poeta visual...

Pregunta

- *Aquests poetes que neguen ser polipoetes diuen que és una "etiqueta" el mot "Polipoesia de Barcelona"... què en penses?*

Resposta

- Tot són etiquetes, el jazz és una etiqueta, el blues és una etiqueta, el rock és una etiqueta... abans.

Pregunta

- *Però el que diferenciaria per a tu el que és Polipoesia que es fa a La Papa de Barcelona del que no és Polipoesia a Barcelona, que és per tu? què seria?*

Resposta

- Ho acabo de dir, és una actitud davant la vida, és treballar els diferents llenguatges poètics a la vegada... Et posaré un exemple: "Si dic que sóc un 'poeta fonètic' (és una etiqueta). Si dic que sóc un 'poeta d'avantguarda' (és una etiqueta). Si dic que sóc un 'poeta experimental' (és una etiqueta). Però si dic que sóc polipoeta de Barcelona, hi ha moltes etiquetes incloses en aquest nom que esdevé 'poliglota o polivalent'..." Dins de la Polipoesia que fem a Barcelona hi ha moltes etiquetes contingudes i treballem molts llenguatges poètics a la vegada...
- Per mi la Polipoesia Barcelonina està en molts llocs a la vegada... veig un poema visual i també un poema escrit... però també si aquest poema es recita conté una altra qualitat sonora... i si decideixo fer un "videopoema" d'aquest mateix poema, amb uns components gràfics, d'imatge, de temps, de so... és infinit!

Pregunta

- *Es tracta de la projecció de la Polipoesia de forma personal?*

Resposta

- El que fa el polipoeta barceloní és quelcom molt complex perquè utilitza totes les arts de manera poètica. No és tracta de fer uns poemes i escriure'ls en un paper i recitar als amics i dir: "*mira lo que he hecho solo*"... Això ho pot fer un adolescent... Que em vinguin a veure, i a escoltar, que em busquin per internet, i per "YouTube"... Tot això no és complicat... Si et dediques a la Polipoesia barcelonina, resulta molt divertit, tindràs una vida plena... i amb aventures... i a més a més et trobaràs que, quan tens seixanta anys, estàs triomfant.
- És una edat en la qual els músics ja fracassen... i amb la Polipoesia de Barcelona sempre hi ha quelcom nou a fer... És un gènere del qual tant la joventut com la gent gran sempre comenten "anècdotes", perquè, de fet, quan parlem de Polipoesia barcelonina. parlem de poesia...

Pregunta

- *És complex fer Polipoesia barcelonina?*

Resposta

- Sí, en veritat... si fas Polipoesia barcelonina és una poesia molt complexa perquè no es pot escriure unes "parauletes" en un paper... i dir que això és Polipoesia Barcelonina...

Pregunta

- *En Casasses em va comentar, l'altre dia, al Cercle Artístic de Sant Lluç: "Ara... a sobre... ha vingut la Poli..." Com entens aquest comentari?*
- *Com comences a fer un poema tu? Pot ser a partir d'un fet social o a partir de la veu...? Com comences a crear un poema? Perquè hi ha gent que és més cerebral, altra més sentimental, en fer Polipoesia de Barcelona?*

Resposta

- Jo sóc un poeta que disposa de poca producció. Tinc quatre llibres publicats i dos o tres poemes inèdits... Un poema neix amb una idea que fa voltes al cap quan prens notes en un quadern... Jo no sóc acadèmic, no vull fer un llenguatge perquè me l'entenguin i hagi d'haver estudiat a la universitat... Per fer un poema no cal mirar el diccionari... Mirar els sinònims i els antònims... Escriure un poema d'amor ha de ser senzill i així surt bé. És difícil fer el segon poema d'amor... Però sí que sóc una mica descendent del que era la "poesia social". A l'època d'Alberti... o de León Felipe, la poesia depenia de partits polítics o sindicats com el del "*Partido Comunista*"... Faig una "poesia social" que no depèn de ningú ni de cap partit polític, però hi ha coses que no m'agraden.... Jugo amb el llenguatge com per fer coses molt divertides... Com el poema *Gato-Conejo* que té mentides incloses.... O com la *Escuela de ratón*...
- I d'allà inicio les *Cucarachas* i de cop hi ha mentides dintre de les mentides... i a la meitat del poema la gent s'acaba adonant que no estic parlant de "*Cucarachas*", que estic parlant d'ells. "*Las Cucarachas se conectan a Internet todos los días*". "*Las cucarachas tienen o no tienen trabajo*...". Aquesta mena de llenguatge popular manté l'atenció, tot el temps, del públic i al final els acabo dient que no són "*Cucarachas*", que jo sóc un cuc que recito poemes per a escarabats. Això son: "dards enverinats dintre del poema"... o sigui: arribar al cor o arribar al "cap de la gent" al mateix

temps... Hi ha gent que s'apunta a la Polipoesia de Barcelona i són poetes de Telecinco, per fer gràcia... Cal arribar a la gent...

- Som polipoetes de Barcelona, hem d'aprendre, ens hem de professionalitzar, quan jo surto a l'escenari sóc un poeta.... I jugo amb la gent i acaricio el seu cor i quan tinc el seu cor entre les meves mans pujo al seu cervell... i la seva consciència, perquè aquí és quan tens el públic a les teves mans...

Pregunta:

- *Fas classes d'això?*

Resposta

- Doncs classes de Tècniques Poètiques Orals i Actuals... Cal llegir llibres, cal formar-se... quan jo vaig començar no hi havia Internet... (als anys vuitanta). Jo anava al mercat de Sant Antoni buscant llibres que parlessin d'altres poesies...
- Em comprava música de Paco Rabal i poesia de Garcia Lorca... o de Salvador Espriu... jo ja tenia noció que hi havia una poesia per ser recitada de manera nova. En els meus inicis les tertúlies poètiques eren variadíssimes... els poetes deien "bla-bla" i els aplaudien i jo els deia: "*eres muy mal poeta y me voy para otro lado...*" De fet ja no hi ha tertúlies de poetes. El que si hi ha són moltes mostres de "micròfon obert" a on la gent recita...
- Jo porto nou anys amb el K. O., que no el vaig inventar jo, sinó que ho van fer Joan Casellas junt amb Pere Sousa i Àngel Pastor... després ells ho van deixar i vaig fer jo la directiva i li he passat la "penyora" a la Rosa Grau, al Paolo Colleoni... Per no anar de cap que t'ho acabes creient... no. Jo sóc un poeta de "barra de bar..." M'interessen els "xats en directe" i en "tres dimensions" parlant amb una altra persona... Saps parlar de poesia a la "barra d'un bar...", que no estem parlant de dones... ni de política mal entesa... I això té sentit, parlar de poesia a la barra d'un bar...

Pregunta

- *A les composicions gràfiques dels cartells dels festivals polipoètics que organitzes, quins "codis" utilitzes? Per què tu véns de l'art gràfic i les composicions són molt equilibrades... i dels teus cartells polipoètics, què en dius?*

Resposta

- Sí, tenen alguna relació... jo no tinc una educació gràfica, però he treballat sempre en editorials... he maquetat diccionaris, enciclopèdies, etc.
- En un cartell de Ciberpoesia i Polipoesia el que busco és que hi hagi una relació amb aquestes o amb el missatge que es vol, donar però el que més busco és que sigui estrany, que no sigui evident, que desperti l'atenció del públic, que la gent s'ho miri, però no busco que siguin en veritat uns poemes visuals... Un poema visual pot ser molt bo però no arriba a la gent. Cal entendre el "codi" visual... És com un quadre que pot ser molt bo, però la gent no el pot entendre si no fan un exercici per entendre'l, o tenir algunes claus que et diguin el que és.
- Avui escoltem la ràdio i tenim música de tot tipus i un coneixement gràfic molt més ampli. Simplement veiem quantitat de cartells publicitaris que, encara que ens vulguin vendre, alguna cosa tenen una composició.

- Tenim coses dins nostre que no tenim assumides. Els publicistes són molt llestos i els anuncis a vegades arriben fins l'entonació de la veu, etc.

Pregunta

- *Les partitures que utilitzes per fer les teves actuacions poètiques... has dit que tenen poca importància, no obstant això, he pogut observar que marques alguns codis a la partitura que et serveix per la recitació?*

Resposta

- Jo això ho havia treballat molt perquè havia treballat poemes a tres veus... A les hores s'havia de fer com una partitura en tres veus... i s'hi "marca" com dir una paraula mes forta que altre. Aquí treballes amb tipografies de cos més alt, amb negreta... quan dius una paraula i vols que vagi descendent... i vas.... treballant les lletres que es vagin fent més petites... Jo he treballat molt totes aquestes coses. Actualment ja no em complico la vida, vaig a capel·la.
- Abans assajava molt per fer un recital fònic contundent. Actualment ja ho tinc assumit dins el "coco"... i em baixo un poema de qualsevol altre persona i el recito, amb els meus recursos, no a la meua manera. De fet ja fa anys que, com que tinc molt pocs poemes, recito poemes d'altra gent. I aquests sí que els recito a la meua manera perquè els he estudiat. Me'ls llegeixo i els recito i utilitzo recursos. Encara que si és la desena vegada, el recitaré d'altra manera, mes elaborada. I no seguiré la intencionalitat original del poeta. Nicolás Guillen era un poeta cubà que es basava en música cubana, africana... Puc fer una versió d'un text de Bob Dylan.

Pregunta

- *Quins altres recursos tens al fer Polipoesia de Barcelona? Abans has explicat els de la tipografia, n'hi ha més?*

Resposta

- Una paraula pot tenir significats diferents. Segons com la pronuncies o l'entones... (Sabater repeteix la frase: "Que passa *kabrón*...") amb diferents entonacions. Aquí treballem amb l'entonació.
- Els recursos són els més fàcils: la respiració, respirar, aguantar amb el diafragma i espirar, expulsar a poc a poc l'aire, fer la panxa més gran perquè emmagatzema més aire. I després jugar amb tot això, enviar l'aire al pulmó de la dreta i després al de l'esquerra.
- En inspirar aire, es guarda dins el pulmó i en expulsar-lo es pronuncia la paraula més fluixa o forta, amb menys aire o més. Hi ha la tècnica del "*palabreo*" que és més ràpida en la seva pronunciació. N'hi ha llibres: *El tao de la voz: técnica fonética, técnicas orales*... Si ens interessa l'oralitat, hem de llegir aquests llibres, hem d'esbrinar.... A Internet es troba de tot.
- Jo faig classes de fonètica i hi ve gent... jove i gent gran que no s'atreveixen i els fan falta quatre claus per començar. El meu alumne Víctor Lagounda, de cop ha estat estudiant "cants tibetans"... i llenguatges "zen". Jesús G. esta fent fonètica amb processadors aplicats a la veu i hi troba aspectes nous. Està avançant rapidíssim, cremant etapes i evolucionant a uns nivells no imaginat. Dóna molta lògica a la nostra

vida com a poetes que som i també fa que la nostra vida sigui divertida, sigui una aventura.

- Jo sóc una persona molt crítica, no em queda cap més remei. He tingut tres editorials i porto vint anys revisant el Festival de Polipoesia de Barcelona, organitzant el Ciberpoem. Veig un poeta i li faig una crítica. Sempre són constructives i, si li faig una crítica, sempre és personal. No li faig en públic...

Pregunta

- *Hi ha crítica de Polipoesia?*

Resposta

- Félix Menkar i David Castillo... ho fan força bé. I Óscar Martín Centeno... El meu llibre *Versos adversos* els vaig embolicar tots tres perquè em fessin el pròleg i la introducció.... Això és una "jugada" meua perquè els vaig demanar que els tres escrivissin sobre la meua obra, que són 25 poemes, no són més... Roberto Bolaño em va fer el pròleg del meu segon llibre.

Pregunta

- *Com va ser la pel·lícula que vas fer amb Marcussi? La recordes? Va ser una rèplica d'un artista francès que després va ser trobat mort en circumstàncies estranyes... obra visual i molt plàstica. La consideres Polipoesia de Barcelona?*

Resposta

- Sí, sí, sí, sí, sí... és Polipoesia de Barcelona.

Pregunta

- *És un vídeo preciós que, a més a més, es carrega tota la part bruta de la societat?*

Resposta

- Amb Marcussi ens vam buscar per Internet. Ell feia documentals i una mica de ràdio i amb mi vam fer videopoema: *Susurros de invierno*...
- Volíem fer un poema important i ambdós teníem el mateix llibre, *Para acabar con el Juicio de Dios*, de l'Antonin Artaud. I l'admiràvem, creador del teatre de la crueltat. Aquest va ser el penúltim llibre que va publicar abans de morir-se. I ell el va pensar com un poema radiofònic. Vam veure que avui en dia ell faria el seu poema en vídeo, perquè l'Antonin Artaud era actor i director de teatre. Vam estar un any i mig per filmar aquest poema, que va durar uns trenta cinc minuts. Son quatre poemes i vam embolicar-hi molts actors, *performers* i ballarins, perquè hi participessin en cada un d'aquests videopoemes... també vídeos que vam baixar d'Internet, de la pàgina Artcibert.org, a on hi ha imatges lliures de drets d'autor. Els podíem descarregar, manipular, pintar, etc. Es tractava de fer una obra global. De fet és un gran videopoema... que es basa molt en la "lletjor", la brutalitat, hi ha endoscòpies... i esquelets humans filmats per dins... No és gaire agradable. En projectar-la, la meitat de la gent se'n va anar. És dura.

Pregunta

- *En dir 'dura' a què et refereixes?*

Resposta

- Vol dir un gran menyspreu pel llenguatge literari. Utilitza paraules simples... Som persones que menyspreem el món, la porqueria...

Pregunta

- *Amb quin programa vas treballar?*

Resposta

- Vam estar tres mesos programant d'on trauríem les imatges i les persones i els vam demanar que farien "coses concretes" i les vam filmar de diferents punts de vista i perspectives, perquè només teníem una càmera. Un cop havíem acabat, li demanàvem a la gent que improvisés... Vam estar un any per muntar-ho tot: fent el muntatge, escollint i fent muntatges que no ens agradaven i tornant endarrere... Es va gravar la veu per una altra banda i es va modificar a través de programes informàtics... la música de fons és meva. La postproducció va ser molt complicada. La gent va participar a gust.

Pregunta

- *La música?*
- La música la vaig fer amb un orgue. La vaig gravar amb un Casio que permetia gravar a quatre pistes. Gravava una cosa, mentre sonava una cosa, gravava un altre i, si no m'agradava, l'esborrava...

Pregunta

- *Com és que esta tan integrada la música amb el missatge?*

Resposta

- Treballar molt i una idea clara.
- Diu l'Óscar Martín Centeno que sóc el gran referent de la poesia sonora. Abans de mi no hi havia referents, és el mèrit que tinc, que quant ningú no ho feia, jo sí.
- Jo ja parlava de poesia sonora i feia recitals en directe amb un faristol baix perquè se'm veïés la cara... amb un peu de micro per tenir les mans lliures i reforçar per dir una paraula no sols amb l'entonació, sinó amb el gest del llenguatge expressiu. Quan un poeta recita, ha de fixar-se en tots aquests aspectes, detalls de so. No ha d'estudiar música, però sí que ha d'estudiar els recursos sonors, cuidar-se la veu, assajar molt el poema...
- Si em menjo un vers no passa res. No m'equivoco mai, sí que m'equivoco en directe. Són una sèrie de recursos... a la gent que ve als tallers els faig recitar i els dic: "mira cómo estás... ¿qué pasa?, ¿no tienes brazos?, ¿no tienes nada...? Tinc un poema que es diu: *Se'n va*.
- I mentre recito el meu poema, em moc d'un cantó a l'altre de l'escenari i pots veure el públic, com els seus "caparronets" et miren i es giren d'un costat a l'altre de l'escenari, segons em moc jo. Ho he preparat i els estic parlant a ells. Són tècniques bàsiques. El poema te'l pots aprendre de memòria, és com si fossis un actor. Si llegeixes quelcom,

ets un poeta... tal com has assajat, ja saps de memòria el que vols dir. El vas recitant i vas mirant a la gent... El *feeling* i la comunicació... som poetes en un recital poètic.

Pregunta

- *Si entenc bé, la Polipoesia barcelonina és el vídeo, la pintura, la música i d'altres disciplines... treballades de determinada manera?*

Resposta

- Sí.

Pregunta

- *Per què hi ha els que diuen que la Polipoesia de Barcelona és només la veu o que és només la improvisació.... Tu no dius això, oi?*

Resposta

- No, no, no...

Pregunta

- *Quan dones la vida pel poema estàs treballant moltes més coses...?*

Resposta

- Una "mestressa o un amo de casa" sap cuinar i cuina de maneres molt diferents sigui carn, sigui peix, sigui verdura... però també sap rentar la roba, sigui blanca o de color, li posa suavitzant o no. Hi ha una polivalència. També sap fregar i netejar vidres. Una "mestressa o un amo de casa" no és simplement un cuiner o un netejador.... No sé si m'explico... no és una bugaderia. Ho fa tot. Hi ha una polivalència. Rentar la roba, cosir-la, planxar-la.... depenent de si és una classe de roba o una altra. Hi ha una manera de cuinar... Quin temps tenen les patates, quin temps té l'arròs... la polivalència està en tots nosaltres. Estem en una societat molt "parcel·lària" en la qual ens hem especialitzat. Jo sóc manobre, jo sóc electricista, jo sóc pintor, jo sóc músic, jo sóc poeta... Però si veus els indis de l'Amazones... allà tots toquen el tambor. Tots es pinten la cara, allà no hi ha artistes... l'artista ens l'hem inventat ara. Ells tenen la tradició oral... no tenen l'escriptura, la seva tradició és oral.

Pregunta

- *Què opines de la vitalitat que tenen aquestes tribus de l'Amazones i que fa que en les seves actuacions la vitalitat i la creativitat augmenti, dins un ordre?*

Resposta

- El micro obert és una miqueta això i allà hi va la gent de tot tipus: millor o pitjor... i ens trobem amb la diversitat i ens trobem amb un moment en què tot ho compartim. No es paga per entrar. És curiós que la poesia és l'art més gran, perquè quan una cosa és molt bona es diu que és poètica. Els pintors fan milions i, si no els fan, són fracassats. Els músics i els actors també. Però els poetes sempre van de perdedors, perquè no guanyen diners.

Pregunta

- *Quina relació vas tenir amb l'Ala? Jo et recordo allà, amb Joan Casellas i Àngel Pastor...*

Resposta

- Era el K. O. d'Àngel Pastor, del Joan Casellas i del Pere Sousa...

Pregunta

- *Com va començar?*

Resposta

- El K. O. que ells organitzaven va sorgir com a Trobada de Poetes... amb un restaurant prop del carrer d'Escudellers. Es deia Non obert 7. El van tancar i van anar a un altre restaurant que estava darrere del carrer de Sant Agustí que es deia Casumai... i el van tancar i a les hores els poetes se'n van anar a l'Associació, "l'Ala"... l'associació lliure (anti... associacionistes). Continua existint encara... han canviat de local i no fan poesia... va ser un lloc de pas... El K. O. a l'Ala va continuar uns quatre o cinc anys... Estava bé perquè el local era gran... l'Ala es va tancar i el K. O. va anar al local de La Papa, del qual m'ocupava jo. Ara s'ha tancat La Papa, es diu Magín...

Pregunta

- *Com s'ha tancat La Papa?*

Resposta

- Perquè hi ha diverses maneres de fer les "coses"... una era una manera molt comercial... que La Papa buscava un compromís amb la poesia. Per exemple, a l'Ala també hi havia aquesta manera de dissimular un negoci... però la poesia no és un negoci... Penso que cal donar força a l'associació, no al negoci, i a partir d'aquest punt hi va haver incomprensions. I al final La Papa va tancar...

Pregunta

- *Tornarem a néixer?*

Resposta

- L'associació no s'ha mort, perquè la Polipoesia de Barcelona tampoc ho ha fet.

Pregunta

- *En quin any va començar La Papa?*

Resposta

L'any 91 i es legalitza l'any 92.

Pregunta

- *Què opines de les Passejades de l'Hac Mor? I de les activitats de Maria Cosmes?*

Resposta

- La Papa ha estat més "forta" perquè ha durat vint anys i s'han portat artistes d'arreu del món i d'Espanya al Festival Internacional de Polipoesia i a La Papa. S'ha pogut veure quantitat de poesia que, si no hagués estat per La Papa, no s'hauria vist. Poder mostrar tot això ha influït d'altres poetes joves que de cop s'han adonat que hi ha altres poètiques... parlo com a manipulador cultural o espiritual, encara que els diaris et diran la seva, els ajuntaments i la Generalitat i les diputacions i les Indústries de la cultura... les editorials i les discogràfiques et donaran la seva i jo i La Papa et donarem la nostra.
- Els que els interessa són els calerons i a nosaltres el que ens interessa és la poesia i la *performance*. Aquí no hi ha comercialització, ara t'hi pots trobar els artistes més "bojos" de tots....

Pregunta

- *Quan dius poesia i performance, dius la mateixa cosa? El mateix cos?*

Resposta

- Sí, fotografia, dansa, escultura, pintura, música...

Pregunta

- *El que tinguis a mà per poder dir quelcom?*

Resposta

- Som l'Associació de Performers, Artistes i Poetes Associats...

Pregunta

- *Què vol dir associats?*

Resposta

- Que estem tots junts. Si parlem del Surrealisme, hi havia de tot. Si anem al París dels anys cinquanta o seixanta, hi havia de tot. Era com una paella, els artistes, les feministes... nosaltres no. Tots tenim idees semblants.

Pregunta

- *I al final interactuen tots?*

Resposta

- Hi ha un gran avantatge, no som músics, no som pintors... no som cineastes, no som poetes... Som de tot... (l'entrevista continua uns minuts més i no hi havia pel·lícula). En aquests minuts, Xavier Sabater aclareix molts punts que també queden reflectits a la tesi. Es crea un diàleg i marxem (el càmera Joaquim Pitarch i jo) molt tard de casa del poeta.

Epíleg de Xavier Sabater

Fent una anàlisi objectiva del que ha aportat Xavier Sabater a Barcelona és la Polipoesia, però no la Polipoesia d'Enzo Minarelli, sinó una altra forma de Polipoesia que hem anomenat en aquesta tesi "Polipoesia de Barcelona", perquè es tracta d'una creació inventada per Xavier Sabater. Ell fon els conceptes epigenètics i transmentals amb la paraula Polipoesia per determinar el que es fa a Barcelona. En realitat, Xavier Sabater el que fa és desestabilitzar la paraula Polipoesia d'Enzo Minarelli i canviar-li el sentit. El gran desestabilitzador de les paraules ha estat Adriano Spatola. I aquest és un camí de llibertat.

Per altra part, Xavier Sabater ha estat l'autor citat en aquesta tesi que més problemes ha donat en fer-ne l'estudi i la tria del més important a l'hora de publicar-ne l'entrevista, perquè el seu vocabulari també estava "desestabilitzat" o era com el d'un "dialecte" personal o del lloc on va néixer, en el qual moltes paraules costaven molt de "catalogar", o d'entendre'n el significat, podia ser que fossin inventades. Però, a pesar de les dificultats, finalment hem pogut extreure'n les conclusions. I això ha estat possible perquè el "discurs" de Xavier Sabater era coherent, tenia passió de poeta, era sincer, era poètic...

Aquesta coherència i sinceritat van ser les que el van fer ser amic de Joan Casellas i Àngel Pastor, amb els quals anava a dinar al barri antic de Barcelona i a l'Associació "Ala" als K. O. (Kabaret poètic obert) que muntava Joan Casellas (1960-70). Això va ser el que va fer que se li acudís muntar un també K. O. (Cabaret poètic Obert) i fer –més tard– una associació d'artistes (amb quotes mensuals) a Barcelona al Paral·lel. També era amic de Giovanni Fontana i d'ell va extreure la filosofia i la idea d'Art Total i d'Epigenètica... Paral·lelament, es va fer amic d'Enzo Minarelli i li va demanar –en una reunió que va tenir amb ell a Portugal (Cascais) – si podria dir-ne a tot allò que ell volia fusionar Polipoesia, com la que Minarelli va crear.

O sigui, que tot va ser una fusió, però una fusió encertada, passional, profunda i coherent... Per l'amistat amb mi teníem converses en les quals ell absorbia tot el que jo li explicava del meu marxant Salvador Riera i dels artistes del moviment de la Transvanguardia que jo havia conegut a la meua galeria Dau al Set de Barcelona... i detalls de les obres d'Antoni Tàpies (1923-1912), de Miquel Barceló (1957), d'Enzo Cucchi (1949), de Sandro Chia (1946) del crític i pintor García Sevilla (1949), de l'escultor i pintor Frederic Amat (1952) amb els seus films i escenografies com el *Viatge a la lluna* i amb el seu mural *La porta dels lectors* a la Generalitat de Catalunya... De totes aquestes converses quedàvem enriquits els dos, però ell sempre em mostrava una preocupació per quina línia agafaria la seva estimada Papa. Les seves preguntes eren sobre l'Internacional Situacionisme, sobre la crítica d'Art, sobre Andy Warhol..., i sempre comentava que La Papa era com els 4 Gats actuals...

De tot junt va treure un partit i en l'entrevista podem escoltar els exercicis respiratoris per poder fer poesia, l'orgull de poeta que l'acosta a Papasseit, el camí que ell veia lliure per poder crear Art poètic. Aquell camí que, per ell, només havia començat, en el qual estava tot per fer... perquè Xavier Sabater semblava que estava sempre molt segur de tot, però en el fons sempre estava creant, gestant... quelcom. Absorbint de tot el que vivia i del que hem comentat de les seves converses als bars... en els quals coneixia gent de la més diversa. De tot plegat ell sabia catalitzar, distribuir, ordenar, fusionar...

De fet, Xavier Sabater no ha estat el primer artista que ha fet un *collage* d'estils i noms o que ha desestructurat l'Art i la llengua... per crear quelcom nou. En tenim un exemple amb el pintor de Transvanguardia dels anys vuitanta: Garcia Sevilla. Precisament el valor de les seves pintures ha estat en el fet que l'artista ha sabut fusionar en una mateixa obra els conceptes de Joan Miró, Joan Ponç, Antoni Tàpies... La creació de Xavier Sabater ha estat saber integrar tot

allò que li va interessar... i aquestes han estat les seves fonts. Es pot dir que ha sigut saber estar alerta de tot el que l'envoltava... i saber pair-ho.

En aquesta entrevista el que més ens ha sorprès favorablement és que Xavier Sabater confirma a viva veu que la tendència en la Polipoesia de Barcelona és la d'Adriano Spatola i Giovanni Fontana, encara que no ho diu amb aquestes paraules, però explica les activitats dels poetes de Barcelona de la mateixa manera que ho faria dels artistes italians... Parla de la "paella valenciana" en el sentit metafòric per fer-nos veure que a Barcelona hi ha "mescles" amb les diferents disciplines. I diu: "*hi ha de tot...*" i insisteix que als anys seixanta hi havia de tot i continua dient que "a París hi havia de tot..." Això volia dir que ell acceptava "tot" a La Papa... Però, així donç, al llarg de l'entrevista marca unes diferències textuais (de manera subtil) entre la Polipoesia i la Polipoesia de Barcelona.

Així doncs, els valors positius de Xavier Sabater per Barcelona han estat de molta riquesa i generositat per part d'ell. Perquè no hauríem tingut les plataformes culturals i poètiques que ell es va inventar ni tampoc hauríem conegut els conceptes en profunditat del pensament d'Adriano Spatola i de Giovanni Fontana si no hagués estat per ell. No hauria existit La Papa. I cal pensar que, quan anaves a La Papa, fos l'hora que fos de la nit, si no portaves quelcom preparat per sortir a l'escenari, no el feies feliç. Era un poeta fins al moll de l'os i arrossegava tot-hom...

Però fent una anàlisi objectiva dels valors negatius que puc veure en Xavier Sabater és que es deixés emportar (amb la seva innocència) pels estupefaents, que el van conduir a la mort, perquè va morir molt jove i, si no hagués estat per aquest "accident", ara encara seria entre nosaltres.

Però aquest és una anàlisi objectiva que des d'aquí faig al món sencer, perquè, com ell, hem perdut moltes de figures que han estat malmeses pels interessos crematístics d'uns quants... Com a dona, com a mare, com a artista, com a poeta i com a companya de performances de Xavier Sabater, reclamo a la societat la llibertat i la justícia en aquest sentit, perquè en un futur no tornin a passar aquests "accidents".

En realitat Xavier Sabater també fa la mateixa anàlisi objectiva sobre el mateix en l'entrevista filmada i transcrita: diu i explica –entre línies– quan parla dels "interessos comercials..." que aquests han estat, per a unes quantes persones, més importants que l'Art de la poesia... i per això també em va demanar que jo fos la presidenta de La Papa, perquè potser ja era al final de la seva vida i pensava –com molts poetes– que ell podia donar un "gir" i netejar les coses, com també ho pensava Joan Salvat Papasseit, però en aquell moment jo no podia ser presidenta per motius personals i no va poder ser...

Xavier Sabater conclou l'entrevista dient: "no som músics, no som poetes, no som pintors, som de tot!" i volia dir: "Som poetes". En general, si estem atents a la transcripció i als detalls que exposo sobre els comentaris de l'entrevista i les fonts de Xavier Sabater, veurem que ell ha estat un personatge històric per a Barcelona, perquè no només ha sabut fusionar els diferents aspectes que componen la Polipoesia de Barcelona, sinó que ha sabut crear plataformes culturals per a tots els artistes de la nostra ciutat. Ell ha sabut incloure la poesia a les disciplines. Hi ha un abans i un després de Xavier Sabater a Barcelona. Abans tots érem pintors, escultors, poetes... però ara tots fem poesia en la nostra especialitat, perquè en la poesia hi ha l'Art... Art des de sempre: Joan Miró, Antoni Tàpies, Joan Brossa...

4. 9. 3. Giovanni Fontana

El currículum de quaranta pàgines de Giovanni Fontana fa que sigui complex fer-ne la síntesi, sense deixar aspectes fonamentals en el tinter. És tracta d'un "poliartista", *performer* i

un experimentador "*fonovisual*", com ens diu ell, que investiga l'àrea de les "noves tecnologies" i de la sinestèsia entre les arts.

En aquest apartat hem volgut dibuixar el seu perfil a través de publicar uns resums de les seves obres més importants, també de les seves idees que han seguit les d'Adriano Spatola i han fet la volta al món. Els fragments dels textos dels llibres que hem citat han estat enviats personalment des d'Itàlia per a aquesta tesi. En ells hem basat una gran part de la investigació.

A l'entrevista que li hem fet queden paleses les idees d'Adriano Spatola amb les quals va fer conferències per Espanya als anys seixanta. El seu pensament sobre l'Obra d'Art Total que camina pel camí del "drama", i que representa entrecreuar les diferents disciplines de manera natural i al servei de la poesia, és un terreny abonat a partir del qual Giovanni Fontana fa les seves aportacions.

Giovanni Fontana amplia i aprofundeix amb les mateixes i crea la seva Epigenètica, que fusiona amb el pensament Transmental i amb l'art tecnològic per fer les seves *performances*. Giovanni Fontana, a més a més és "curator" de diferents festivals de poesia d'Itàlia i fa temps que està treballant en un projecte junt amb dos poetes més: Nicola Frangione i Roberto Rossini. Aquest projecte consisteix en un llibre que determina les línies principals per fer l'art contemporani a Itàlia. D'aquest projecte publiquem un diari al final, amb comentaris sobre el tema.

Així doncs, Giovanni Fontana, seguidor d'Adriano Spatola, connecta les idees d'aquest amb les del català Xavier Sabater. Giovanni Fontana és un poeta que fa gran part de la seva producció dins d'una activitat que transcorre entre la *performance* i el camp sonor i el visual. Un poliartista de la veu i del cos, mestre de multiplicar el so, sobretot en l'aspecte dels diversos llenguatges experimentals de la vocalitat del so i de l'escriptura poètica, sonora i visual.

S'inventa l'Epigenètica i disposa de diverses publicacions sobre la poesia visiva i sonora dels anys setanta amb Adriano Spatola. (1977). És "curator" dels festivals que organitza, escriu també sobre poesia-verbo-visiva i escriptura fonètica, fonetisme, partitura d'acció i també fa llibres d'artista (bibliòfil).

De professió arquitecte, ha teoritzat sobre la poesia pretextual (forma d'escriptura oberta i interdisciplinària). Ell proposa un projecte de performance integrat, durant l'acció, en un llenguatge visual, sonor, gestual... Ell és autor de "romanços sonors" de prosa sostinguda en l'estructura del ritme. El que més el caracteritza és la forma d'entrevessar les diferents disciplines, com traspasa la partitura musical i la interpreta com a una obra visual, per exemple en *Tarocco meccanico*, que veurem ara.

Ell integra la seva "competència" (camp arquitectònic) amb la poesia "*fonovisual*", plastivisiva, musical, teatral i literària per explorar aquelles zones que conflueixen en el llenguatge. La seva feina la podem veure a manera de comunicació cultural, considerant especialment el problema específic d'allò que és tecnològic. S'ocupa de l'art electrònic i de l'"audiovisual".

Ha format part com a *performer* en *performances* de poesia visual i del so, les més significatives en festivals de les capitals més importants de tot el món. Són:

París, Nova York, Tokio, Shanghai. Ha format part de nombroses mostres visuals com la de São Paulo (1981), XI Quadriennale di Roma (1986), Vitalità della poesia Visiva Italiana a Milano (1987), Libri e pagine d'artista in Italia (Forte Belvedere, Florència, 1989). *Scrittura e visualità (Biblioteca Nazionale centrale, Florència, 1993). *Musica e no (Santa Maria della Scala, Siena e Palazzo Ducale, Mantova 1998). *Poesia totale (Palazzo della Ragione, Mantova 1998). Leonardo in Action i Poetry (Museo Ideale, Vinci 2001). *Brain Academy Apartment 850 a Biennale di Venezia, 2003). *Poeti XXL. Maestri europei della Poesia visiva (Chiari, Brescia, 2006). Padiglione Italia (amb Hermes Intermedia, 54^a Biennale di Venezia 2001). Palabras, Imágenes y Otros Textos (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires 2012). *Visual Poetry. L'avanguardia delle neoavanguardie. Mezzo secolo di Poesia visiva, Poesia Concreta, Scrittura

Visuale (Castelló Biscota, Pavia, 2014) . *Progetto XXI. La Scrittura visuale / La parola totale (Museo Nitsch, Nàpols, 2014).

La discografia de Giovanni Fontana (en casset) més important és:

- **Past y Modern Sound Poetry in Italy*, Slowscan nº 8, autopassada, Hertogenbosch, 1988.
- **Storia della Poesia Sonora*, a cura di Arrigo Lora Totino, "Baobab" nº 18, audiocassetta, Regio Emilia, 1989.
- **Baobab Italia* 1990/91, "Baobab", nº 21, box con quattro audiocassette, Regio Emilia, 1992.
- **L'in-canto del verso*, box con quattro audiocassette, Regio Emilia, 1995.
- * *Momo 1*, Voci, Suoni e rumori della poesia, audiocassetta, Momo, Ed. Rouge et Noir, Frosinone, 1996.
- **Prospettiva 4*, in "Wirrwarr" di Umberto Petrin, CD,, Splasc (h) Records, 1966..
- **Radio Art*, CD, Harta Performing, Monza, 1999.
- **Opérette d'artistes*, CD, Fractal Music, Production Station Mir, Hérouville St. Claire, France, 1998.
- * *Elettrocabaret – rietture futurisme di Giovanni Fontana*, CD + librettod'artista, edizioni Farettiarte, Prato, 1999.
- **Il gioco delle voci*, CD allegato al volume "Chorus, Ed. Piero Manni, Lecce, 2000.
- **Homo Sonorus, An international Antology of Sound poetry*, volume con 4 CD, The National Cente of Contemporary Art, Kaliningrad Branc, Rússia, 2001.
- **La voce in movimento "Momo" 2*, Ed. Rouge et Noir, Frosinone, 2003.
- **Verbivocovisual - Antologia di poesia sonora 1964-2004*, CD allegato a "Il Verri", nº 25, Ed. Monograma, Milano, 2004.
- **Erratum /4*. Sound Review Noise + Art, 3 CD, Ed, Erratum Musical., France, 2004
- **Krikri 2006*, CD, Ed, Krikri, Gand, Belgium, 2006.
- **Ex machina recordi*, CD, Ed. Avatar – Ohm, Quebec, 2008.
- **Sento /dunche Suono*, DVD allegato alla rivista *In Pensiero*, nº 2, Michelangelo Libri, Roma, 2009.
- **Hipervox*, antologia sonora 1968-2009, Cd, Fondazione Berardelli, Brescia, 2009.
- **Corpo a corpo*, CD allegato alla rivista *The New Lotta Poetica*, nº 1, Ed. Adriano Parise y Fondazione Sarenco, Cunettone di Salò, 2012.
- **Di bocca in bocca*, DVD allegato a "Doc(K)s ", 4ème Série, nº 17718719/20, Edition Akenaton, Ajaccio, 2013.
- **Epigenetic Poetry*, LP (R20 – con un booklet di 16 pagine), Ed. Recital, Los Angeles, IS 2006.

Els llibres més importants que ha escrit Giovanni Fontana són:

**La Voce in movimento*. Harta performing y Momo. Monza. * *Art Action en Italie*. Catalogue provisoire du corps en action dans l'espace de la performance, a "*Art Action*, 1958-1998. **Poesia della voce i del festo*. Ed. Sometti. Mantova. 2004. **Le dinamiche nomadi della performance*. Harta performing, Monza, 2006. En forma di llibre. *I Libri di Adriano Spatola*, Biblioteca Civica d'Arte Luigi Poletti, Modena, 2008. **L'opera plurale: intemedialità, drammaturgia delle arti, poesia d'azione*, Harta Performing, Monza, 2009. **Le arti del Suono-Poetiche ed altre*, fascicolo monografico, núm. 5, Aracne editrice, Roma, 2012. **Italian Performance Art* (amb Nicola Frangione e Roberto Rossini), Sagep Editori, Gènova, 2015.

A més a més dels llibres esmentats, volem destacar-ne *La veu en moviment*, en el qual queda clar el que és la poesia del so, i que ens va lliurar el poeta Xavier Sabater. És el llibre que ens ha fet més servei en el procés de fer aquesta tesi. Giovanni Fontana l'any 1978 edita textos significatius amb Dick Higgins, John Giorno, Henri Chopin, Bernard Heidsieck, Julien Bleine i Jean-Jacques Lebel.

Giovanni Fontana i Adriano Spatola

El 1979 constitueix amb Arrigo Lora Totino, Adriano Spatola, Giulia Niccolai, Milli Graffi el grup: Il Dolce Stil Suono. Ha col·laborat amb la revista *Baobab*, amb la revista *Altri Territori*. Funda la revista *Poetica*, *La taverna di Auerbach* i l'audiorevista *Momo* i *Le Arti del Suono*. És editor de la revista d'arquitectura *Territori*.



* Imatge 173: Adriano Spatola i Giovanni Fontana als anys seixanta

En aquesta imatge podem veure la complicitat que existeix entre els dos artistes i l'amistat que els uneix. Adriano Spatola (1941-1988) és un poeta concret i de la veu que fundà la revista *Tam-Tam* i la revista auditiva *Baobab* (1941). Es va fer conèixer internacionalment amb el seu projecte d'obra poètica total (citació 64): visual, fonètica, gestual, directament connectada amb diferents experiències expressives: arts visuals, música, teatre...

Però Adriano Spatola aprofundeix més en el tema i va més enllà proposant la idea de "drama" per expressar els conflictes que poden sorgir en el moment de la interpretació (reunió) de les diferents arts, sobretot pel fet que sabem que s'estableix una certa tensió en la utilització de les diverses disciplines a un mateix temps, com seria el cas de la *performance*.

Adriano Spatola planteja un "drama" que també pot ser el de la guerra, perquè ell llegeix molt el *Primer manifest futurista*, de Filippo Tommaso Marinetti (1909) i en aquest es parla de lluita, de temeritat, coratge, llibertat i agressivitat a conseqüència de les quals es produeix la mort dels humans, així com el seu Manifest de la declamació futurista en el qual es trenquen les cadenes i els lligams a les analogies clàssiques dels colors, les olors, els sons, la matèria i les línies paral·leles. I diu en un article sobre aquest tema:

"Una obra d'art hauria de tenir un 10 % de música, un 25 % d'arquitectura, un 12% de disseny, un 18,5% d'artesanía, un 55 % d'intuïció, i un 30 % quedaria suspès o assignat, tal vegada, a les ocurrencies de les diversions..." (citació 65)

Adriano Spatola en el seu article ens parla del projecte de Genazzano (1981), que va viatjar per diverses capitals com Amsterdam (1981) o Kassel (Documenta 7, 1992), Venècia

(Biennale, 1984), o París (Noivelle Bienal, 985), o Nova York o Chicago... respecte del qual Rudi Fuchs utilitza aquestes paraules, per escriure:

"El camí és clar. Què passa quan un objecte entra en la imatge? I quan la imatge segueix a la música i la música absorbeix la imatge? I quan l'actor expressa la poesia en la imatge? El poema dóna la veu a la imatge. La música dóna melodia a la poesia. La pintura dóna la seva imatge a la música. La dansa dóna forma a la veu i la fa ser un ressò de la imatge." (citació 66)

La torre de Babel (1981) és un projecte de diferents artistes amb la perspectiva de superar les diferències entre les arts. Es va convocar una reunió de gent de teatre, cine, pintors, músics, personatges del món de la literatura... I diu al respecte Marco Maria Gazzano:

"[...] va recuperar la imatge de la balsa, la runa i la idea de fer un projecte intel·ligent que seria simplista definir com a interdisciplinari, perquè inclouria la pintura, la música, el cine, la literatura, el teatre, la creació de projectes interactius, a on ampliar la reciprocitat, i això feia molta falta en aquells moments. Es necessitava quelcom nou i que tingués reconeixement, perquè responia amb una manera de ser nova." (citació 67)

En el projecte *La torre de Babel* es va deixar clar que la rígida divisió entre les arts no reflecteix ni la creativitat dels artistes, ni la realitat objectiva de la seva investigació. Es multiplica la quantitat d'idiomes disponibles per l'artista. Sobretot, tenint com a punt central l'àrea de l'escenari del teatre com a referència, sobre un mar obert de possibilitats artístiques, perquè es podrà interactuar i ampliar mútuament els àmbits, amb la utilització a l'escena del vídeo, la cinta magnètica, la composició musical i les seves possibilitats expressives... Quartucci ens parla d'un laboratori internacional de les arts. De fet les arts estan incloses dins els mitjans de comunicació. Gahan diu a grans trets que les diferents arts no se sumen sinó que formen part de la capacitat mútua d'expressió d'un joc, l'encant de les quals indubtablement és la suavitat de la frontissa que els uneix, perquè encara hi ha poetes que no tenen necessitat d'etiquetes i que tenen vocació de nòmades, que prefereixen l'entrevista, la convivència i fugir de les imposicions, que odien l'arrogància i la bajanada de la confrontació. Per a aquestes persones l'important és l'alè, la paraula, la veu de la vida, la imatge animada i el so, perquè la música i la dansa formen part del mateix cos.

En Giovanni Fontana, la modulació de la veu, com a expressió més directa i sincera de l'home artista, ocupa un lloc important en la seva obra. S'inventa *La partitura sesgada* (nom original de Giovanni, que vol dir: 'trencada') i també el nom d'Epigenètica (que vol dir: 'superior i genètic'). Molt amic de Joan Casellas, viatja cada any d'Itàlia a les Escaules, on participa del Festival Internacional de Poesia d'Acció que munta Joan Casellas a l'Alt Empordà *La Muga Caul* (*Gorgs del riu*). Coneix Xavier Sabater i l'ajuda en tot el que pot, parlen de poesia i de música i li regala el seu llibre *La voce in movimento*.

Giovanni Fontana fa estades a casa seva i ajuda Xavier Sabater en les relacions internacionals, perquè li aporta contactes d'Itàlia de cara als festivals internacionals a Barcelona, que muntaria més tard Xavier Sabater. Veiem que Fontana aporta a Sabater l'estructura dels festivals que es realitzen a Itàlia per desenvolupar-los a Barcelona. Per això Xavier Sabater fusiona les idees de Giovanni Fontana i el nom de Polipoesia, que s'inventa Enzo Minarelli, en una mateixa cosa: la Polipoesia barcelonina tal com avui l'entendem.

En aquest perfil del seu pensament i de les idees que el motiven a crear l'Epigenètica, podem veure que va influir de manera directa Xavier Sabater, sobretot en la creació de la "Polipoesia barcelonina" que estem estudiant, a la que aporta tota la seva essència. Caldrà parar atenció, en primer lloc, a la definició que ell mateix fa de la poesia epigenètica en el seu article, *Poesia Epigenètica, (màscara d'Hipervox) i so, cant, escriptura y tecnologia*, per poder entendre els paral·lelismes entre aquesta i la "Polipoesia barcelonina" de Xavier Sabater.

També ha escrit infinitat d'articles per a revistes d'art, de les quals tenim la informació de primera mà i de les quals hem fet una transcripció-resum-general dels pensaments que hem cregut que eren els més importants per exposar aquí. Cada tema pertany a un escrit d'ell que ens ha enviat a Barcelona, especialment per a aquesta tesi. El que això vol dir és que aquestes són les idees dels temes que Giovanni Fontana vol aportar a Barcelona:

Giovanni Fontana i la seva definició de *Poesia Epigenètica* (citació 68)

(Amb cites literals de Giovanni Fontana, extretes del seu article "Poesia Epigenetica". Traducció de l'italià: Maria Montse Riu)

A partir dels anys 1980, fins als 2000 aproximadament, es desenvolupa el moviment poètico-sonor, sobretot a Itàlia. Però repercuteix a Barcelona, perquè tots aquests artistes vénen d'aquell país a actuar als festivals que organitza Xavier Sabater a la nostra ciutat (vegeu perfil).

Giovanni Fontana ens diu, a l'article esmentat:

"Les tecnologies actuals, entre d'altres coses, permeten augmentar el soroll subtil del cos. Estimulant les remors més internes del seu "flat" –es refereix als sorolls de la respiració o dels moviments dels budells de l'home...–, per generar noves vocals en universos nous –vol recordar que, si en un sol silenci de la música occidental, llegida en clau oriental, hi podem trobar diferents tempos o tonalitats, també en aquesta forma de poesia podem trobar noves tonalitats que pertanyen als diferents universos i que tornen a néixer a través d'ella, amb l'ajuda de les tecnologies actuals. Tot això es pot aconseguir a través de la utilització del "software", que cada vegada és més complex, perquè aquest aixeca les tonalitats dels sons primigenis dels òrgans vitals del cos humà." (citació 69)

En aquest resum que he fet d'un dels textos que he recuperat per a aquesta tesi, Giovanni Fontana ens parla de tècnica. I ens parla de l'art tecnològic i dels seus avantatges perquè poden augmentar i modificar el soroll del cos... També de tots els universos que falten per descobrir, del silenci viu, de les tendències orientals i occidentals... de tot un món ple de riqueses que ell viu intensament. Continua Giovanni Fontana:

"Ha passat, doncs, el temps de l'onomatopeia de Filippo Tommaso Marinetti, de l'ingenu text digitalitzat, que s'obre a l'àmplia gamma d'horitzons en la llengua del futur. Es pot parlar i dir coses, amb el llenguatge digital de l'electrònica. Darrere de qualsevol so articulat per la llengua, com un dels aspectes fonamentals, podem trobar les 'noves tecnologies', utilitzades per matisar, aprofundir, determinar o desfer la poesia del so, com una veritable forma de 'hiperpoètica': la *Poesia epigenètica*."(citació 70).

En aquest fragment Giovanni Fontana parla de Filippo Tommaso Marinetti com un aspecte del passat i es trasllada al futur parlant-nos de la llengua d'aquest esdevenir que serà una llengua nova... i parla de matisar, de degradar, com si d'un dibuix es tractés, perquè en realitat sempre s'ha de degradar i sempre s'ha de matissar, perquè sempre estem dibuixant. La percepció ens diu que, si aprenem bé una cosa, podem aplicar els mateixos principis a les altres. I continua Giovanni Fontana:

"En la interacció entre l'oralitat i l'escriptura, quan una creua l'altra i viceversa, s'ofereixen interessants àrees creatives al poeta, Sempre que l'oralitat no estigui lligada a les tècniques de la memòria natural –es refereix a la gramàtica convencional–, però sí basada en les 'memòries artificials' de l'escriptura en moviment o en llibertat, per una part, i en l'electrònica, per una altra." (citació 71)

Giovanni Fontana ens està parlant de "creuar" d'un lloc a l'altre –de l'oralitat a l'escriptura– perquè això és el que ell fa en el seu últim llibre d'artista davant del que ha llegit una performance. Però avisa de l'única condició i és no estar lligat a la gramàtica convencional i sí a la llibertat. Giovanni Fontana està per un món nou en el qual tots hi podem ser, només per la senzilla raó que som diferents.

Dit això, entenem que el text escrit o "partitura" d'aquesta mena de poesia es pot definir o es pot entendre com a "projecte de la *performance*", perquè en aquest "projecte" trobem l'esborrany o el que serà la primera àrea d'acció, per ser llegida i realitzada la "*performance poètica*" en un espai de temps real.

Aquest "*projecte*" –o text previ pel que fa a transfigurar el que s'esdevindrà en el poema parlat– s'anticipa a l'ocasió; fent de "pre-text" com la primera àrea d'acció per explicitar, en un full de paper, el que farà el cos del poeta –posició de la seva figura, actitud, expressió, veu, gest, moviment...–, si portarà objectes o no –indumentària, representació, figuració, plasticitat, color– o quina utilització farà del so –soroll, música, articulació fonètica, espai electroacústic...

Si és amb la "tecnologia com a suport" –projeccions d'imatges, projeccions de vídeo, làser, ordinadors, *samplers*, sistemes d'amplificació electroacústica i especialització de so, dispositius, xarxes...–, tot això, tenint en compte la relació amb l'entorn com el lloc on es farà l'esdeveniment, les relacions amb el públic i el context sociocultural a on es realitza l'esdeveniment, el poeta pot trencar el cercle ritual inicial perquè els límits són efímers.

Però entenem que no es tracta de la reducció del llenguatge, sinó de la seva ampliació a un terreny molt més fèrtil que integra en si mateix la llavor de l'evolució del so i les seves tonalitats, sempre relacionat amb la tècnica gestual que utilitza cada "poeta-performer", que pot ser totalment impredecible i irònica. Posem per exemple el CD que tenim de primera mà, gravat pel polipoeta Xavier Sabater anomenat *Veus*. En aquest poema vocal s'aprecia la veu de Sabater manipulada per l'electrònica fins a aconseguir un resultat molt diferent a allò que era en un principi.

Aquest camí genera una concepció del text com a "text especial" que Giovanni Fontana anomena "politext o hipertext". L'existència d'aquest "text especial" que nosaltres anomenem "partitura" serveix per poder-hi anotar les ambigüitats de l'esdeveniment. Però malgrat la semblança d'ambdós textos –el català i l'italià– d'aquest últim ell l'anomena "*ultra text Intermedia*".

Les anotacions específiques basades en els llenguatges d'acció que es desenvoluparan, s'escriuen amb simbologies o tipografies que fan entendre la veu polifònica, específica, amb totes les tonalitats del so i els moviments que farà el cos del poeta que llegeix el text.

L'home-poeta, per poder expressar tipogràficament el que vol fer o dir, ho fa en una impressió tipogràfica sobre paper, en un estil que s'acosta al minimal. Aquests mateixos textos portats a l'abstracció i compostos poden ser les "cèl·lules inicials" del que podrà ser més tard la "poesia lletrista". Aquestes escriptures o codis són capaços de patir la metamorfosi creadora d'una poesia complexa, teixida més enllà de la mateixa pàgina.

El poeta italià (1990), de la mateixa manera que el poeta català actual, busca la bona interpretació de l'intermèdia –fusió de les arts i les noves tecnologies–, inventant noves formes de fer un text. Construeix sobre paper un poema "multidimensional", polifacètic, "pluripotencial", de manera multilateral, (com diu Giovanni Fontana), per poder plasmar el multiritme i el multisò en la seva *performance*.

El poeta italià, com el català, analitza territoris disperss, per aportar gèrmens diferents que són el resultat de la fusió de diferents universos. Però el que està molt clar és que ambdós rebutgen les sirenes que provenen de la melassa de la televisió institucional que recolza únicament una lògica mercantil.

El poeta es converteix, llavors, en un "poliartista" –com ens diu Giovanni Fontana– que s'apropia de les pràctiques electròniques, videogràfiques, del cinema, de la fotografia, de l'univers sonor (més enllà de la música), de la dimensió teatral (a més a més del teatre) i de l'univers rítmic. Actua fent servir les "noves tecnologies" adaptant-les a totes les tècniques, tots els mitjans i tots els espais. Tot sense sacrificar el marc creatiu, posant en escena, el seu propi cos, de manera que el seu gest i la seva veu són elements vinculats, a les "noves tecnologies".

En el cas de la "poesia de la veu", les "noves tecnologies" estan impulsades per l'energia del substrat humà. L'electrònica, en el cas de l'Epigenètica, forma un sol element amb l'energia que flueix del cos de l'home. Això provoca una nova mirada poètica que desencadena noves actituds humanes, a les quals Giovanni Fontana diu Epigenètica –nom que es va inventar l'any 1960, aproximadament– i amb el qual es pot anomenar gran part de les *performances* que es fan a Itàlia

Així, el nou poeta surt dels límits de la poesia convencional, fent palanca en les "noves tecnologies", bevent de l'energia de la ciència que li ofereix la memòria del cos a través d'un concepte diferent de la materialitat –tal com ens diu Giovanni Fontana. És un nou llenguatge que recolza no només la veu de l'home, sinó també l'element afegit del "software" que existeix gràcies a les "noves tecnologies". Ens trobem davant d'una sèrie d'eines de síntesi de so que transformen les veus dels poetes i que aquests les poden utilitzar per provocar el naixement de nous sons.

El poeta epigenètic italià treballa amb les "noves tecnologies" quasi des que van sorgir. La seva energia està sotmesa a processos constants de reorganització d'itineraris multidireccionals, ajudada per aquestes "noves tecnologies". Se sotmet a un modelatge visual, plàstic i musical constant i de manera progressiva. Tant és així, que en parlar de la relació del poeta amb l'estructura de la partitura, es podria considerar que són una mateixa cosa. I que aquesta integració facilita la seva manera personal d'actuar a l'escenari per fer la seva *performance*.

Giovanni Fontana i la seva definició de Màscara, Hipervox i l'electrònica (1960) (citació 72)

En aquest apartat cal parlar, per començar i per situar-nos, de les confluències entre les diferents disciplines artístiques i les interseccions entre les diferents especialitats de l'art, perquè en aquest punt és on se situa el que el poeta Giovanni Fontana diu *màscara o Hipervox electrònic*, que és la tecnologia –segons Giovanni Fontana– que permet que tots aquests elements es fusionin o es desdibuixin, que donen diferents resultats que estaran units en un sol cos, que és el del poeta.

I en parlar com ho hem fet, no volem referir-nos simplement a la suma de tots aquests aspectes, que seria una lectura superficial, sinó a la "polidimensió" de tots aquests elements conjugats. Això vol dir que, en tractar-se de tants elements, si es conjuguen adequadament, el resultat, a més a més de ser molt més interessant, pot convertir-se en polièdric o el que equival a dir que pot tenir molts resultats.

Es tracta d'entendre els gestos del poeta, els sorolls i els sons que fa, que actuen a la una amb l'art tecnològic. Un altre aspecte són les llums de colors de l'escenari, que les manipula el propi poeta mentre recita. De manera que el seu cos és com un "centre d'operacions", estructurat de manera que la veu n'és l'element més fonamental per fer d'intermediari, catalitzador, organitzador i per construir i retextualitzar la poesia que fa el poeta. Diu Giovanni Fontana al respecte:

"El meu projecte poètic té rels en els experiments de 'poesia sonora', que van començar a partir dels anys seixanta. Es basa en l'estreta "interacció" entre la vocalitat i l'escriptura, en el sentit que la primera "interactua" amb l'última i viceversa. Es creen contínuament espais que transformen àrees d'intervenció, en les quals l'electrònica ocupa llocs significatius. La meua escriptura no produeix "textos", però sí "textos previs" com a llocs per a transfigurar acústicament i visualment quelcom. Es tracta de "pre-textos" com a territoris d'acció al nou marc, més enllà de la pàgina –Giovanni Fontana es refereix a la partitura com a projecte del que serà després la performance. Aquests aspectes s'han de llegir en termes "espaitemporals", perquè generen escrits en moviment, que serviran per fer espectacles poètics que tenen la capacitat en si mateixos de tornar a crear o a generar escriptures noves." (citació 73)

La interacció entre l'oralitat i l'escriptura és un espai en el temps en el qual poden passar moltes "coses". És un espai de creació i un espai d'afirmació. Un espai que dóna a llum textos nous, per ser llegits i escenificats per apadrinar nous textos i així indefinidament. Però la bellesa o la "gràcia" de tot això és que cada poeta farà quelcom diferent. Aquí no hi ha "línies", ni tampoc hi ha "estils". Aquí l'únic que hi ha és poesia. I entre aquests textos, que s'entrecreuen amb la veu, entenem que té una gran importància el conjunt que hi formen: la imatge i el so, perquè totes aquestes coses juntes es transformen en una "nova oralitat" que cada vegada ocupa el lloc més central en la nova poesia. Veiem que la influència directa del "micròfon" en la poesia contemporània és un fet, sobretot, perquè, com la veu, pot entrar a través del temps i l'espai i és especialment "líquida" –Giovanni Fontana es refereix a la llibertat (i a la lliure pronunciació de sons nous).

Això vol dir que l'escrit es transforma amb l'art tecnològic i que aquestes influeixen amb la seva part tècnica, tant en l'escriptura com amb la part sonora. Entenem aquest fet no com a escriptura d'un text al qual s'afegeix més tard una veu, sinó com un text que es llegeix amb la veu i que té una dimensió sonora que no té res a veure amb la que coneixem fins ara, perquè és la pròpia veu que surt del text o el text que surt de la veu. Per una part el so surt de l'electrònica i per una altra surt de l'oralitat basada en les tipografies de les partitures.

Giovanni Fontana i el seu "politext o text integrat" (citació 74)

Als anys vuitanta Giovanni Fontana treballa en aquestes noves funcions de l'escriptura que el porten a parlar de la concepció del text com a "text integrat" –en contacte amb la ressonància–, o com a "hipertext poètic" i sonor o "ultra text transversal". Aquesta manera de veure el text de la "*performance* poètica" fa que es pugui viure l'espai de les "polifonies lingüístiques" d'una determinada manera, en referència als llenguatges d'acció. Són accions en les qual predomina l'entonació del so irracional.

Definició de pre-text o politext per Giovanni Fontana

La definició de "pre-text" conté gèrmens metamòrfics o de transformació, capaços d'aconseguir estructures posteriors complexes i dinàmiques més enllà de la pàgina. D'aquesta manera, es poden buscar noves connexions amb les formes del text en l'àmbit de la *performance*, dins de la multidimensionalitat, o la multidireccionalitat. I també en l'àmbit del multivalent, policèntric, multipotencial i multilateral, que pot connectar l'escriptura amb el ritme de la *performance*, esdeveniment o (*multi-sounding*) el politext o text integrat.



* Imatge 174: Xavier Canals en la seva *performance Pau* a l'escenari organitzat per l'Escola Superior de Disseny Llotja sobre l'escenari muntat a l'exterior del carrer Avinyó de Barcelona, l'any 1989. La fotografia pertany a l'arxiu particular de Montserrat Riu

En aquesta imatge, Xavier Canals integra el text a l'esdeveniment o *performance*. Xavier Canals fa un joc amb les lletres de la paraula "Pau" escenificant el fet de portar les lletres a escenari. De la mateixa manera, el text s'integra a l'acció de la *performance*. D'aquesta definició de "pre-text", "politext" o "text-integrat" de Giovanni Fontana podem desprendre tres aspectes importants: 1r, el "pre-text" és un text que pot integrar tots els aspectes necessaris per poder dur a terme un espectacle compost per performances, en les quals intervien diferents arts i tecnologies: cinema, fotografia, música...etc. O pot ser un text en el qual s'articula una *performance* executada amb diferents tecnologies. 2n, el "politext", que és un text que integra diferents simbologies o signes perquè el director de l'espectacle o de la performance pugui interactuar amb les diferents arts i tecnologies, a fi de poder dur a terme l'esdeveniment. 3r, el "text integrat", que és el text que de manera multidimensional o multidireccional fa servir el *performer* per poder dur a terme la seva actuació multidimensional, perquè pot contenir objectes, a més a més del cos en moviment del poeta, multidireccional perquè pot esdevenir de múltiples maneres diferents, segons la personalitat del poeta, O pot fer servir múltiples tècniques artístiques o no.

En la fotografia anterior en la que es veu el poeta Xavier Canals en plena acció en la seva performance, veiem, a més a més, que el text s'integra en la pròpia acció i forma part del que en podríem dir, en llenguatge clàssic, "l'escenografia"; les lletres amb les quals juga Canals a l'escenari a "capel·la" són suficientment grans

Giovanni Fontana i la seva definició de "poliartista". (citació 75)

"El poliartista, pren possessió de l'electrònica (cinema, teatre, instal·lacions electròniques del museu...) i, fent ús de la fotografia, el vídeo i l'univers sonor del color, a més a més de la música i la dimensió de l'electrònica, constitueix la base d'una nova actitud poètica i teatral, dins de l'univers rítmic i compositiu d'un espectacle o d'una performance. Actua poèticament utilitzant totes les tècniques, tots els suports, tots els espais, sense haver de renunciar al seu mateix cos i per això tampoc al seu gest i a la seva veu en l'àmbit creatiu, elements que, connectats a les "noves tecnologies" alimentades pel sostrat energètic del seu cos, donen com a resultat una obra total. " (citació 76)

Aquest assumpte del "poliartista" és quelcom enervant, perquè se situa en el punt de tensió entre els límits de la poesia i els universos dels diferents suports o tècniques que emprava l'artista per expressar-se. Aquest poeta penetra en els universos separats i conjuga les diverses energies d'aquests elements amb la memòria del seu propi cos. I ho fa a través d'una concepció diferent de la materialitat del seu propi llenguatge de la veu, veu que, per una part reconnecta el poeta amb l'oralitat perduda –es refereix a la veu del trobador– i, per una altra, el reconnecta, gràcies a les noves eines de "síntesi de so", amb una concepció "futuro-electrònica" del so poètic, per la qual cosa el "poliartista" és el creador i l'actor i és el que amb el seu gest, la seva energia, la seva pressió implacable i el seu cos poètic, pateix processos posteriors de reorganització progressiva, per modelar la plàstica de la seva actuació, a través de la seva partitura, que també pot ser evolutiva.

Giovanni Fontana i la seva "tècnica per modelar la veu" (citació 77)

Giovanni Fontana ens explica la tècnica que ell utilitza per modelar la seva veu en la performance i ens posa com exemple: *En el poema de Larsen* (1983), que s'ha editat a l'arxiu 3V (vegeu les dades de l'arxiu 3V editat per Enzo Minarelli en la introducció d'aquesta tesi).

"En ell, l'ús del micròfon no només apunta a amplificar el so, com es fa normalment, sinó que va encaminat a la producció i articulació d'aquest. El so del poema és el fruit de la relació entre la veu, el gest i l'espai temporal. L'acció dóna lloc a les modulacions de la veu que, a la vegada, es retroalimenten de les reaccions dels micròfons que hi ha als escenaris en les actuacions. ".(citació 78)

Giovanni Fontana vol dir que, segons la tonalitat de la veu executada, es pot variar l'efecte que hi fa el "micro". Per una part els "micros" recullen les unitats de veu i, per una altra,

en produeixen unitats noves, actuant com a percussionistes de les masses d'aire, que posen en vibració l'espai acústic.

Controlats per la modulació del gest, els micròfons es mouen en l'espai en una espècie d'estructuració del propi moviment del poeta, que actua com a generador real i reconnectador dels sons. En el poema *Larsen* s'utilitza una única paraula en el "pre-text" i l'efecte de modulació de la veu ve donada per l'acció, durant la qual la seqüència de moviments modela la seqüència de sons. A partir d'aquí, la veu està sempre en moviment, sostinguda per l'art tecnològic, que ressalta els sorolls imperceptibles del cos, o amplien la remor del "flat" més íntim i fins i tot generen nous universos vocals mitjançant el "software" més sofisticat. I continua Giovanni Fontana:

"Fins a la devastació total dels esquemes acústics, dibuixant espais nous de text per convertir-los en "ultratextos" –que poden transformar–, la pròpia ànima del poeta. En aquest moment podem parlar de: "electro- phonic- màscara- digital" que s'ubica darrere del so i s'articula com un dels aspectes més fonamentals de la llengua del poeta, perquè s'utilitza aquesta tecnologia de forma genuïna per construir les formes de veu "hiperpoètiques", que conté la poesia epigenètica." (citació 79)

D'aquesta manera, veiem que, encara que en moltes performances Giovanni Fontana simplement modela la seva veu amb la gargamella del seu cos i amb el micròfon davant la boca, també en moltes ocasions ho fa a través de diversos micròfons a la vegada, superposant la veu i els sons, buscant qualitats acústiques en recitar a través de l'art tecnològic. En els seus pensaments, ell no separa el seu cos de l'electrònica, perquè els aparells per modelar la veu formen un sol cos amb el seu físic.

En aquest sentit, veiem que Giovanni Fontana connecta la seva veu a l'art tecnològic (1960), a la vegada que amplia el seu concepte de "poesia fonètica" fins a extrapolar-la utilitzant totes les disciplines de les arts, al servei del que vol dir-nos. I aquest és un aspecte que transmet a Xavier Sabater i que aquest comunica als barcelonins.

Giovanni Fontana i les primeres avantguardes (citació 80)

Es tracta d'un llibre que aprofundeix en la poesia del segle XX, però sobretot en tot allò que li aporten les noves tecnologies. Giovanni Fontana ens parla que l'avantguarda actual (1990-2000), que està contaminada pel projecte poètic de Marinetti, sobretot per la complexitat de l'escriptura –que ell anomena "intercòdex"– i que es feia servir a l'època.

Giovanni Fontana vers l'òpera total en el projecte de la síntesi de l'art (citació 81)

Giovanni Fontana ens explica en aquest text, enviat especialment per a aquesta Tesi, que l'òpera és una idea fonamental del nou-cents i que, en aquells moments, estava al límit de la temeritat. Aquesta teoria de l'òpera total afirma les "correspondències" entre les arts. I el teatre és el lloc on s'experimenta la transferència de la poesia a la música, a la paraula, al so i al color. Per exemplificar aquests aspectes, Giovanni Fontana dóna molta importància a l'obra de Wassili Kandinsky (1886-1944) i al projecte de Richard Wagner.

Podria ser que en el cas de Wassili Kandinsky, que va escriure *Punto y línea sobre el plano* com a continuació de *Lo espiritual en el Arte* fos per la Teosofia que practicava, perquè hi havia una dosis d'esforç per estar al costat de la veritat fonamental de les coses, o la veritat essencial o oculta que hi podria haver darrera de les aparences. Això ens podria portar a la racionalitat de l'art abstracte Wassili Kandinsky...

En el cas de Richard Wagner, podria ser per la creació de la seva òpera *Tristan e Isolde*, que es descriu a vegades com el punt d'inici de la música contemporània i que moltes vegades inclou de manera més àmplia la música posttonal. La influència de Richard Wagner es va estendre també a la filosofia, la literatura, les arts visuals, el teatre...

Concloent, Wassili Kandinsky seria la part espiritual i profunda que li aportaria la Teosofia i Richard Wagner seria la música portada a lo posttonal –que vol dir fora el to musical

fora de la partitura musical – i, a més a més, el mateix aspecte portat a les diferents arts com la literatura... De tot això Giovanni Fontana en diu "òpera total".

Giovanni Fontana i "la pintura acústica" (citació 82)

Hi ha continguts característics de la grafia que tenen so. I els poetes "cubofuturistes" el practiquen (1910), com per exemple, la publicació que es va fer en un almanac (1913) anomenat *Sadòk Sudéj II* amb Elena Gurò, Vladimir Majakovski i Alexej Krucenych, entre d'altres. Ens ho explica Giovanni Fontana:

"La pintura i la literatura es poden practicar a la vegada, mentre simultàniament hi ha un piano tocant. El 'cubofuturisme' és un so imaginari que conté una trama fonètica." (citació 83)

Giovanni Fontana ens esta dient que la literatura, la pintura i la música juntes tenen un so imaginari? Ell ens diu que la "gama fonètica" existeix en tot art i que, fins i tot ho fa en el cubofuturisme (1912-1915). Com el seu nom diu, el cubofuturisme és una fusió entre el cubisme i el futurisme. Per als cubofuturistes és molt important l'espai. És un art que tendeix cap a l'abstracció. A Rússia (1913), es va formar un grup d'artistes (sobretot entorn a David Bourliouk) que van anomenar "cubofuturista" al que feien. Kazimir Malevich (1879-1935) es va convertir en el teòric del grup. Va ser un gran moment d'unió entre la literatura, la pintura i la música i els artistes joves de París (sobretot dones), perquè s'afegeixen a les idees innovadores.

Giovanni Fontana i la llengua Transmental (Zaum) (citació 84)

Es tracta d'una nova llengua poètica escrita a partir de la percepció del cos del poeta. Està composta de paraules trencades, però també pot ser interpretada amb el piano o amb d'altres sons. I Giovanni Fontana cita Velimir Jlébnikv (pseudònim de Víctor Vladímirovich Jlébnikov):

"Es tracta d'inspirar-se amb la casualitat per poder crear el propi univers que pot inspirar la creació del poeta." (citació 85)

Per a Velimir Jlébnikv (1885-1992), la casualitat és la que fa que l'artista trobi el que busca en moltes ocasions. La citació podria voler dir que, a través de la intuïció, l'artista pot accedir al seu propi univers. I per això aquesta casualitat perceptiva del poeta fa que aquest trenqui les paraules en diferents parts. Aquests trencaments "trobat", junts i elaborats segons l'estil de cada poeta, formen la poesia fonètica.

Giovanni Fontana i la verbopoesia, la fonoescriptura, l'alfabet mental (citació 86)

Giovanni Fontana ens fa veure que Arrigo Lora Totino proposa una catalogació dels elements principals que constitueixen la llengua Zaum, que vol utilitzar la sonoritat com a material verbal del vocabulari, fer-ne un laboratori, per potenciar les diferents significacions que podria tenir la veu.

D'aquest laboratori, de la poesia estètica, se'n diria "Fonoescriptura". *Aquesta "fonoescriptura" estaria composta per una gama de sons imaginariis que pertanyen a l'escriptura poètica. Es podria tractar d'una llengua universal. Amb això la verbopoesia i la fonoescriptura s'haurien d'ordenar perquè el poeta pogués tenir una paleta de sons per crear.*

Però nosaltres no hi estem d'acord, perquè correríem el risc de tornar a estereotipar l'escriptura amb la fonia, encara que aquesta proposició ens fa veure la gran riquesa de sons que hi arriba a haver. És infinita. Giovanni Fontana s'estén molt sobre aquest tema, en els seus escrits, però nosaltres no podem i només apuntem els temes que ell desenvolupa per poder extreure de tot plegat el perfil del seu pensament.

Giovanni Fontana i l'estructura de l'espai. Visió simultània (citació 87)

Sobre aquest tema Giovanni Fontana cita Vincenzo Accane (1932-1999) que a la vegada cita Stéphane Mallarmé:

"Stéphane Mallarmé reconeix i defineix l'àrea poeticovisual de la interdisciplinarietat dins del camp de la recerca estètica." (citació 88)

Vincenzo Accane (1932-1999) és un poeta l'essència del qual es va centrar en la investigació dins el camp de les arts visuals, analitzant les possibles relacions i connexions entre l'expressió lingüística i la pictòrica. Va donar una representació de la seva concepció de l'art (1999) amb la banda Anestèsica.

Vincenzo Accane amb aquesta citació ens vol dir que per ell el poeta Stéphane Mallarmé ens diu que quasi podem desenvolupar l'àrea poeticovisual en la pintura, i que aquesta esta immersa dins el camp de la investigació sempre.

Giovanni Fontana, en els seus escrits ens, ha citat Stéphane Mallarmé perquè ell és l'inventor d'un nou llenguatge, tal com diu Vincenzo Accane, és un poeta que fa un ús concret del valor representatiu i connotatiu de l'oferta del codi lingüístic. I continua Giovanni Fontana amb el mateix tema, però amb citacions d'Adriano Spatola:

"En alguns moments es tracta d'un exemple importantíssim del "poema-partitura", en el qual, seguint unes indicacions determinades, August de Campos 'pren mesures' del so fonètic atribuint colors diversos a les paraules, a les síl·labes i a les lletres. Aquests poemes han estat vocalitzats a São Paulo per un grup de músics d'avantguarda..." (citació 89)".

Concloent, els colors i els sons tornen a estar units, en les partitures, segons Adriano Spatola, en les partitures, perquè el so fonètic ha de tenir el seu color. *Giovanni Fontana i La poesia lletrista: la lletra com a una unitat "graficofonètic"* (citació 90). Giovanni Fontana ens diu que al *Manifest de la poesia lletrista* (1942), Isidore Isou (pare del moviment), proposa:

"que la paraula llegida en un temps determinat pot ser la base de la nova poesia, perquè en pronunciar-la es genera una unitat graficofonètica." (citació 91)

En aquest sentit, Isou uneix la paraula amb la grafia, de tal manera que sembla que les dues siguin una mateixa cosa. Els lletristes eren conscients que les paraules i els noms de les coses de tant repetir-les al final no tenien cap valor. I que les persones ens feien dir sempre pel mateix nom per costum, sense pensar-ho. I per això volien trencar amb aquests costumismes. En "lligar" la paraula al text –s'entén un text creatiu– ells pensaven que se solucionava el "problema". aquesta informació està extreta del text que ha enviat Giovanni Fontana especial per aquesta Tesi: *"Giovanni Fontana i la veu en el cos sonor: la tecnologia"* (citació 92)

En aquest apartat resumirem el pensament de Giovanni Fontana. Ell creu que la poesia sonora dels anys cinquanta experimenta amb el magnetòfon, substituint la partitura o les anotacions per l'enregistrament en la cinta de la veu. Es tracta d'una tècnica compositiva que mai no s'havia utilitzat en el camp poètic.

El poeta sonor envaeix l'espai acústic utilitzant tècniques que ja s'havien utilitzat, en altres camps de l'art, per fer el seu *collage* o *decollage* acústic. Gravant una vegada i una altra, fusiona i refusiona el so. El pot dilatar, concentrar o dissoldre, segons el seu gust, tal com feien els pintors puntillistes amb el color. aquesta informació s'ha extret del text enviat especialment per aquesta Tesi per Giovanni Fontana i que s'anomena: *"La importància del flat"* (citació 93)

El resum del pensament de Giovanni Fontana sobre el paper del "flat" en la poesia del so és que es tracta de la: "quinta essència de la poesia sonora i el podem percebre a través de la gola del poeta i de la seva manera de fer servir l'orgue de la llengua." (citació 94)

Edgar Allan Poe ens parla de la "quinta essència", per dir-nos que encara que no és res concret, pot existir. O al menys Giovanni Fontana simbòlicament ens vol avisar que hi ha

música dins el cos humà i que aquesta música, simplement, estava amagada. La paraula música està posada metafòricament, es refereix a "vibració" de l'interior del cos. Aquesta informació s'ha extret del escrit que ha enviat especialment per aquesta Tesi Giovanni Fontana des d'Itàlia i es diu: "*El cos com a font d'energia*".

Giovanni Fontana escriu sobre la música fonètica i explica que és una forma insubstituïble per transformar l'escriptura de la veu que surt del cos, i ens cita frases que diu Adriano Spatola, com que la música és essencial perquè pugui existir l'escriptura de la veu. I continua:

"Les paraules són una casualitat semàntica que l'escriptura sufoca i que la veu exalta... La poesia concreta constitueix un model que cal seguir." (citació 95)

En aquest citació Adriano Spatola ens fa veure que el text poètic és com un apartat a on les paraules estan simplificades. La poesia concreta constitueix el model que cal seguir en aquest món tan ampli. Evidentment, amb una voluntat conscient d'accedir a la màgia, a l'hora de fer la recitació poètica, i deixant un amplíssim espai per la improvisació...

Concloent el petit resum del pensament d'Adriano Spatola i Giovanni Fontana sobre el cos com a font d'energia, ells ens diuen que l'escriptura concreta és un model que s'ha de seguir, però ens avisen que no oblidem la màgia, perquè sense no hi hauria poesia. I nosaltres pensem que aquesta màgia és precisament l'energia del cos. En l'energia del cos és a on es cou la màgia per poder fer poesia. aquesta informació ha estat extreta del escrit que va enviar Giovanni Fontana especialment per aquesta Tesi anomenat: "*L'ultra text transversal*". Al seu llibre: "*La voz en movimiento*" també parla del tema al punt: 2.13) (citació 96)

En aquest punt 2.13 del seu llibre *La voz en movimiento*, ens diu que *quan la vocalitat i l'escriptura, una travessa l'altra i viceversa...* és aquí, en aquest moment en què hi ha un "casori" entre la veu i el text escrit a on s'hi afegeix l'espai, el públic, el suport, la tecnologia... perquè l'oralitat es vincula a les tècniques de la memòria natural. I, per altra part, està lligada a l'electrònica. Fontana ens parla de la transferència entre la vocalitat i l'escriptura, a la vegada de la transferència d'aquestes al públic, amb el suport de la tecnologia. Aquesta transferència o transversalitat és necessària per poder entendre la veu i el text com una unió, que rep la tecnologia per augmentar les seves propietats poètiques.

La llengua poètica transversal és polifònica i pot estar composta en varies llengües a la vegada. En el "pre-text" és a on el poeta és capaç de concretar, en una forma tipogràfica, el contingut o el germen del poema, que pot patir una metamorfosi a l'hora de ser recitat. aquesta idea també ha estat extreta del text de Giovanni Fontana: "*l'ultra text transversal*" que s'ubica al llibre: "*La voz en movimiento*": 3.00) (citació 97)

El resum d'aquest apartat del pensament de Giovanni Fontana és que l'escriptura destinada a la poesia d'acció contemporània, per ser executada en un piano o en vídeo, és específica per a l'escenari. La gestualitat, el dinamisme, el comportament psíquic del poeta, poden determinar particularment cada "signe" escrit a la partitura. La nova escriptura poeticomusical està destinada a la poesia d'acció contemporània, perquè el caràcter musical i sonor d'aquest gènere pressuposen la necessitat d'una execució de lectura sonora. El ritme, el so, la veu i el ressò, cristal·litzen en la composició gràfica de la pàgina. Informació extreta de: *Giovanni Fontana i "l'ultra text transversal"* (a *La voz en movimiento*: 3.05) (citació 98)

El resum d'aquest apartat és que el caràcter musical i sonor d'aquest gènere sonor i visiu pressuposen la necessitat d'una execució de lectura sonora. El ritme, el so, la veu i el ressò, cristal·litzen en la composició gràfica de la pàgina.

En aquests comentaris Giovanni Fontana ens parla de la cristal·lització de la grafia i del so i del ressò i de la imaginació, amb la qual cosa només amb la manera metafòrica d'explicar-ho ja està fent poesia. Arthur Rimbaud pot ser un exemple de les correspondències entre el so i la imaginació. André Breton escriu en aquests termes:

"En el color de la veu, si les paraules es dissolen es dissol el significat... el color de les paraules existeix..." (citació 99)

André Breton ens explica que les paraules tenen color i que la dissolució d'aquestes es dissoldrien en el seu significat. André Breton parla de colors que són paraules i parla de paraules que són colors. També parla de dissoldre els significats per donar pas a una lectura nova.

Giovanni Fontana i una partitura oberta en la sonoritat visiva

La lliure interpretació de la lectura en la complexitat de la lectura comportarà una dificultat en la comprensió de la partitura. I per això el rigor de la composició lliure del poeta crearà uns "sorolls nous". Si és un grup, poden tenir molt assajat el tema o poden també improvisar, però seguint algunes indicacions de la partitura. En tot cas, si seguim Stéphane Mallarmé, "la improvisació, per part del poeta, pot assegurar una veu des del flat que pot sorprendre el públic i el pot portar fins a un laberint de possibilitats."

Giovanni Fontana i la poesia i la música en la sonoritat visiva

Giovanni Fontana ens diu que John Cage (1969) compon en partitures convencionals, però en el volum que va fer per a les Nacions Unides a New York, va ser escrit des del punt de vista cultural i lingüístic: entre la figuració i l'arquitectura, entre la ciència i la matemàtica, entre la psicologia i la percepció, l'audiovisual i la dinàmica del gest...etc.

Giovanni Fontana i l'espai sonor. El so de l'espai en la sonoritat visiva

Giovanni Fontana ens parla de la necessitat de deformació i transformació del so, que comporta l'aplicació d'una nova tècnica electrònica, que consisteix en la utilització dels instruments. Aquests estan preparats per aquest afer. I també s'origina una nova manera de fer servir els instruments musicals tradicionals en l'espai sonor. Arrigo Lora Totino (1960) es fabrica un instrument musical ell mateix, la finalitat és posar-hi aigua, a més a més de tocar a l'escenari.

Giovanni Fontana i la partitura optofònica en la sonoritat visiva

Aquesta partitura és diferent a les altres, perquè l'articulació de la seva composició dóna importància a l'element figuratiu de l'escriptura. Aquesta concedeix variacions de tons i de volums de veu al poeta que la llegeix.

I ho fa per mitjà de la grandària o disminució d'unes lletres o signes o dibuixos... Així mateix, el volum, la cadència i la dinàmica vénen expressades en aquest tipus de partitures. La idea es difon ràpidament per l'ambient d'avantguardes, i els diferents grups d'artistes practiquen aquesta modalitat.

***Giovanni Fontana i estructura figurativa* (a La voz en movimiento: 3. 3 0.) (citació 100)**

L'estructura visual del text dóna indicacions de la lectura de nombrosos poemes concrets i fonètics. Per exemple: Ladislav Novák representa gràficament diversos enregistraments en aquest sentit, en les pistes electròniques. Cada enregistrament porta les indicacions de cada valor tonal. Treballen en aquesta línia Arrigo Lora Totino, Emmett Williams i Jacson Mac Low.

També està escrita d'aquesta manera la dansa *For/From* de John Cage, el poema espacial de Pierre Garnier i molts textos d'Henri Chopin. Algunes parts de poemes de Bernard Heidsieck, William Hellerman, Jon Whyte, David Mahles, Douglas Barbour, Piotr Rypson, Tibor Papp i Fernando Aguiar. Però Gilo Dorfles (1968) parla de la part visual i musical del vers:

"[...] visual del vers integrada a la partitura musical, de manera que es poden renovar les senyals de la partitura-vers, a mesura que es va desenvolupant-ne la recitació." (citació: 101)

Ens diu que el vers, si s'integra a la partitura musical en la recitació, és quan es pot desenvolupar la poesia. I en aquest sentit ens diu Daniele Lombardi (1983):

"La reestructuració del signe gràfic de la partitura és molt antiga, perquè ja es feia al Neoromanticisme." (citació 102)

Lombardi ens diu que el signe gràfic no és quelcom estable i que es pot modificar segons les necessitats del poeta. I nosaltres pensem que també es pot inventar perquè el poeta pintor pot fer néixer signes gràfics nous si vol. I ens diu al respecte Umberto Eco:

"El material no és necessàriament fonètic, sinó que també és gràfic. La grafia i la fonètica juntes imposen el ritme." (Citació 103)"

En aquest sentit, veiem que Umberto Eco també fusiona la grafia i la fonètica a l'hora de parlar de ritme. No dóna més importància ni a l'una ni a l'altre, sinó que ell creu que funcionen juntes, que és tracta d'una unió inseparable.

Giovanni Fontana i poesia, música i música electrònica (a La voz en movimiento: 4.00) (citació 104)

Troblem diversos exemples de la interrelació rítmica entre la música i el text (1912). Per exemple, el text d'Arnold Schönberg *In das Verhältnis Zaum Text*, que edita *Der Blue Reiter* (1912). En aquest text diu.

"S'hi indica a l'interpret amb diferents símbols com l'ha d'interpretar i quina força ha de donar a la música en cada moment." (citació: 105)

Hi ha molts textos que integren en el mateix text una sèrie de símbols que indiquen com ha d'interpretar el poeta el que llegeix, fins i tot els moviments del cos... Luciano Berio ens diu (1958) ens diu al respecte:

"La poesia és un missatge verbal registrat a través de la música electrònica amb una idea real concreta. Les noves possibilitats d'encontre entre un text poètic i la música és resolen donant grans beneficis a l'expressivitat. La paraula és capaç d'assimilar les condicions musicals, des del punt de vista del flat." (citació 106)

Luciano Berio dóna gran importància a l'expressivitat del missatge verbal en la poesia. Ens diu que amb l'ajuda de l'electrònica podem arribar a fites més altes, en aquest camp. Ens parla de l'encontre poètic entre el text i la música, a través de l'electrònica i, en aquest sentit, l'electrònica és el món de Giovanni Fontana.

Giovanni Fontana i el cant del vers (a *La voz en movimiento: 4.03*) (citació 107)

L'antologia del "cant del vers" al número 23 de la revista *Baobab* dedica un espai a l'àmbit dels diferents universos sonors, i ens mostra les possibilitats que té la música unida a la poesia i viceversa. El més interessant de l'audiorevista és poder escoltar la veu dels poetes sonors. En aquesta revista sonora es publica *El cant del vers* de Giovanni Fontana, entre les obres fonètiques d'altres autors. I ens diu Roland Barthes al respecte:

"La veu que canta situa la corporeïtat del que parla en el context per realitzar l'articulació del cos, al servei del discurs que vol fer." (citació 108)

Una vegada més el vers brota del poeta a través de l'articulació del seu cos. I una vegada més la corporeïtat fa possible que neixi la sonoritat. Articulació del cos i so són una mateixa cosa. Informació extreta de: *Giovanni Fontana i La música soul configura el text del vers*" (a *La voz en movimiento: 4. 05.*) (citació 109)

Hi ha diferents maneres de realitzar música i text. Aquest últim pot ser fet segons la peculiaritat del ritme de la música. Hi ha molts artistes que fan el text segons la música i treballen d'aquesta manera per fer les seves composicions: Giorgio Sollazzi, Roberto Doati,

Otto Laske, Fausto Razzi, Riccardo Dapelo, Andrea Nicoli, Silvia Lanzalone, Maria Ceristina De Amicis... Informació extreta de: *Giovanni Fontana i la música rock, folk, pop, jazz, el vers i els mèdia*.

La poesia respira d'una nova oralitat i té un ritme fort que s'inspira en la música rock, per exemple. Però al mateix temps, hi ha la voluntat d'entravessar la potència del text amb el magnetisme de la veu.

Es diria que el ritme de la música pot inspirar un ritme de veu que recita. I que aquest ritme pot ser de diferents estils. Així doncs, el poeta, recita segons uns ritmes diferents, però la fonia no correspon als mateixos. M'explicaré: la fonia pot ser feta des del so del "flat" i el ritme pot ser rock, per exemple. Els mèdia poden ajudar el desenvolupament d'aquesta nova manera de fer poesia, com hem dit.

En el cas de la música jazz, el panorama de la intersecció i de la confluència entre la transversalitat lingüística, la literatura i el Jazz, queden àmpliament demostrats, amb la figura de Jack Kerouac, que n'és un cas particular. La inspiració li ve de la música afroamericana, que està considerada un univers tècnic per a l'escriptura. Partint d'aquesta premissa, la improvisació del ritme prové de la intensitat emocional. Són obres d'ell (1922-1969):

"Hey Porkpie, Hey Porkpie, Hey Porkpie! / Skidilibe-la-bee you, -oo, -e bop she bam, she too ria./ Parasakiliaoolza-menooriastibatiolyait-oon ya koo" (citació 110)

En aquestes onomatopeies Jack Kerouac aposta pel mític exponent de la "*beat generation*" que considerava el Jazz com una altra manera d'escriure, com una pura i simple forma d'inspiració, sobretot pel seu romanticisme o per la seva poesia, que reinventa la música afroamericana.

Però aquesta música està considerada com a molt rica perquè disposa d'un univers tècnic específic que li permet escriure la seva pròpia poesia. Partint d'aquests principis, la improvisació que els músics intenten fer és analitzar la partitura a partir dels ritmes i de la sonoritat que aquests tindran amb cada instrument. Mentre fan això i de manera instantània, cada músic intenta tocar, des de la seva densitat emocional. De la mateixa manera, el poeta toca des de la seva emoció.

La manera d'articular els elements fonamentals de la seva metodologia compositiva és, a vegades, des d'una manera de modulació molt potent en aquests casos. I moltes vegades s'anticipa al "free Jazz" dels anys seixanta.

El seu fonament és la prosa espontània i la seva escriptura necessita tant la ment com la memòria. Aquesta última és la que dissenya un determinat objecte imaginari... Es tracta de "paraules-idea", com en el cas de la música Jazz. Jack Kerouac parteix fonamentalment de la improvisació Jazz. La seva escriptura designa amb immediatesa la "paraula-idea". I això ho fa en el moment que els músics treuen tota la seva energia o força interior.

Aquests fan servir els instruments per treballar cap a la llibertat. Kerouac arriba a teoritzar la tècnica del "sketching", que vol dir que el músic fusiona, des de l'interior, tot l'univers sonor i visiu a la vegada. Aquest sistema és el que fan servir en el cas de la lectura del text. D'aquesta manera, necessàriament el poeta viurà la dimensió del so imaginari.

Aquesta perfecta sintonia en el món del Jazz, s'aporta a la poesia, segons Fontana, però reivindicant l'oralitat. D'altra part, la *beat generation*, simbòlicament, s'apropia de la manera de fer la lectura de la partitura. Anne Waldman treu profit de la partitura Beat en aquest terme:

"El ritme natural de la manera de parlar americana, el ritme del Jazz o del viatge d'un carro, o del ritme industrial, o de la rapsòdia, s'expandirà a manera d'òpera. I la seva escriptura serà automàtica." (citació 111)

Aquesta manera de treballar augmenta la tensió entre l'escriptura i la vocalitat, perquè l'important per a ells és centrar-se en un tema d'investigació, com per exemple el ritme que el

podem trobar en el soroll d'una màquina, en la música Jazz... fan el mateix amb la manera de respirar que li pot donar caràcter a la veu i a l'estructura del vers. Creen en aquest línia: Ornette Coleman, Ravi Shankar, Laurie Anderson, Tom Waits, Patti Smith, Gregory Corso, Michael McClure, Charles Olson, Amiri Baraka...

Giovanni Fontana i la veu al "cub".

El Flatus Vocis Trio, compostat per Llorenç Barber, Fàtima Miranda i Bartolomé Ferrando, treballa en l'àmbit de la poesia sonora. Amb el ritme d'un concert de cambra, component a tres veus, simultàniament, en tres intensitats. Les entonacions rítmiques les articulen, intercanviant lliurement, i de manera sostinguda, el joc recíproc amb el qual treballen (1992).

El domini de la poesia sonora i de la veu és espontani i expressiu. La formació no es limita a multiplicar la línia vocal, sinó que en l'espai de la veu es potencia l'espontaneïtat de diferents efectes fonètics i de "noves veus".

Giovanni Fontana i les primeres avantguardes

La figura de Marinetti es troba enfront de la necessitat de fer un gir a l'espai acústic, visiu i escènic. És per això que la intersecció lingüística d'aquells moments acaba desenvolupant la percepció multisensorial que en les avantguardes actuals (1990-2000) pot provocar la *performance* unida a l'aportació de l'electrònica.

Filippo Tommaso Marinetti escriu al diari *Le Figaro* amb un grup d'artistes, pintors i poetes, un manifest que proclama el document teòric del Futurisme (1909). En aquest Manifest es comenta-segons el diari- que el Futurisme es configurava com un programa de coordinació de les activitats artístiques i de la pràctica quotidiana. En aquest sentit l'epigenètica de Giovanni Fontana és quelcom similar, encara que amb diferències, perquè coordina tot el cos humà des del moviment a l'acció i al só.

Giovanni Fontana i el Futurisme

Segons Giovanni Fontana al *Manifest tècnic de la literatura futurista* (1912) i al de les *Paraules en llibertat* (1913), el Futurisme és un estil de vida relacionat amb l'espiritualisme simbòlic. S'entén que l'ortografia s'allibera i comença una revolució expressiva i tipogràfica que innovarà la dimensió del so, fins a formar una atmosfera d'espectacle. I parla Filippo Tommaso Marinetti:

"El poeta utilitzarà en paral·lel el color, el so, l'olor, la música i la 'gran pintura' per expressar-se." (citació 112)

Filippo Tommaso Marinetti ens avisa que tot estarà en paral·lel i d'aquesta manera ens allunya de conceptes "reduïts" com "la fusió de les arts", perquè Filippo Tommaso Marinetti el que entén és que el món és com un lloc a on hi ha diverses maneres d'expressar-se i que cada artista ha de trobar la seva, amb els materials propis que més l'ajudin a fer-ho. Diu Filippo Tommaso Marinetti:

"Les paraules en llibertat es transformen en il·lustracions perquè l'ortografia i la tipografia s'alliberen trobant juntes una nova manera d'expressar-se." (citació 113)

Filippo Tommaso Marinetti viu la llibertat de les paraules i de les tipografies de manera que, si ometem els lligams o les convencions de l'ortografia, les soles formes tipogràfiques trobaran elles soles una nova manera d'existir. En aquest sentit, es tracta d'una manera nova de poder expressar-se cada poeta. Filippo Tommaso Marinetti explica:

"Trencant els límits de la literatura i unint el vers a la pintura, a la música i a l'art dels sons, ens trobem amb un fet meravellós que és la paraula real." (citació 114)

En aquest sentit, Filippo Tommaso Marinetti apunta que la paraula "real" és aquella que no està al diccionari i que, segons aquest, no vol dir res evident, però amb la qual es poden

comunicar moltes més coses, perquè la sonoritat en l'època de Marinetti s'alimentava de procediments lingüístics de diversos tipus, principalment de l'onomatopeia. Freqüentment la poesia s'impregnava de la "*rumorística plàstica*", com per exemple en el cas de Giacomo Balla. En el seu cas, era una manera de trencar les paraules, amb la veu, tal com ho feien els artistes plàstics en la pintura.

Per a Giacomo Balla l'onomatopeia era un instrument per organitzar les paraules segons el seu so o el seu "soroll" en pronunciar-les. Per aquest sistema s'inventa les "nonsenses" que recita amb l'acompanyament de guitarra. La seva *Òpera sonora*, a piano, respira de l'ambient del *Manifest de la reconstrucció futurista de l'univers*, signat per Depero (1915) a on alimenta i articula la dimensió interdisciplinària tant per la dimensió visual, com per la plàstica, com per la màterica i la cal·ligràfica, valorant la partitura fonètica, rumorística, i gestual.

Aquesta verbalització tan "abstracta" de les paraules comportava en la formalització pràctica una poesia escrita en un "pentagrama": com per exemple la poesia de Francesco Canguillo. Giovanni Fontana parla de Filippo Tommaso Marinetti i diu:

"Les paraules en llibertat orquestren els colors, els rumors i els sons, combinant el material de la llengua, de l'idioma, de l'aritmètica, de la geometria, dels signes musicals, de les paraules deformades o noves i dels crits dels animals o la remor que fan dels motors dels cotxes." (citació 115)

Filippo Tommaso Marinetti ens parla de materials poètics i indistintament anomena els sons, els colors, la llengua, l'aritmètica, l'idioma, els crits, els motors... amb la qual cosa no distingeix diferència entre cap d'aquestes formes d'expressió. Per a ell, el poeta pot utilitzar qualsevol material perquè l'important és el missatge, no el material. Per això podem veure que ell relaciona l'equilibri intern del component artístic de cada poeta amb l'obra final.

Per a Giovanni Fontana, Filippo Tommaso Marinetti a *Paraules en llibertat* és de la partitura musical o rumorística més rica del que parla. Aquesta partitura és fabricada per cada poeta individualment en un full o pentagrama. Aquest full forma part de tots els elements de què es compon la declamació poètica

La declamació futurista arriba a la pàgina contemporània proposant l'espectacle de les *Paraules en llibertat*. Elles són una nova manera d'interpretar la partitura, mètode rigorós, contingut, alliberat fònicament i a on la vibració de la veu és el més important.

Podem dir que la revolució tipogràfica arriba a la partitura i és de difícil lectura per als que no estan avesats al tema. Aquesta introdueix un sistema codificat d'anotacions, perquè el lector pugui recitar en viu.

La invenció de Filippo Tommaso Marinetti no se circumscriu a l'àmbit de la recerca poètica de *Les paraules en llibertat*. S'estén a l'univers musical. Giovanni Fontana parla de Ferruccio Busoni i en cita:

"S'expandirà en totes les direccions, de tot el sistema còsmic." (citació 116)

I en aquest sentit Giovanni Fontana explica que l'executor de l'obra que s'expandeix es troba davant d'una "*acció sonora*" de dimensions extratemporals. Estem davant d'una suggestiva "fonostereometria" cubofuturista i davant d'un cas únic de la música pianística del moment. Cal veure que aquesta música avança i en posarem exemples: Earle Brown, Morton Felman i la de John Cage. En aquest sentit ens diu Arrigo Lora Totino:

"La imaginació posada en la paraula al servei del so porta els artistes a l'ortofonia. Aquesta s'allibera i és recompon, organitzant-se de manera fònica. L'expressió audiovisual i plàstica d'aquesta forma nova d'expressió és geomètrica." (cita 117)

Arrigo Lora Totino es val de l'ortofonia per interpretar el text tipogràfic del poema i poder declamar-lo. En aquest afer empra tota la seva força física, que expressa amb el gest del seu cos a l'escena. Ho fa a partir de la dinàmica del moviment a l'escena, però amb la presència de

la veu com a punt d'autoafirmació del seu propi cos. La seva explosió lingüística i al piano, pronunciant les consonants en una "onomatopeia", fa que l'espectador pugui participar de l'esdeveniment. A la *Primera declamació dinàmica i sinòptica* de Marinetti (1914) diu:

"Amb veu ferma, accentuada, martellejant, s'escolta la contradicció entre l'energia i la violència." (citació 118)

En aquesta citació el pensament de Giovanni Fontana va cap al camí de l'òpera total i caminant cap a la síntesi de l'art en el tema fonamental que s'ubica en el vuit-cents i en Richard Wagner (1813-1883), perquè, com hem comentat en aquesta tesi, Richard Wagner es va inventar la melodia infinita i en ella estava la repetició.

En l'àmbit teatral, es multiplica l'experimentació espacial de la paraula i de la música poètica en repetició. L'activitat de l'espectacle sembla constituir el lloc més eficaç per poder desenvolupar "la síntesi de l'art" (melodia infinita). Si pensem en la fusió de la paraula, i del so i del color, semblen recordar les obres de Wassili Kandinski o les escenificacions de les obres de Richard Wagner.

Giovanni Fontana i l'Escola de la Bahuaus (citació 119)

La idea d'un art interdisciplinari en el teatre europeu es defensada per Fortunato Depero, Anton Giulio Bragaglia, Oscar Schlemmer i alguns companys amb els qual comparteix el laboratori de la Bahuaus. Walter Gropius, per exemple, practica una síntesis equilibrada de les arts que integra a l'arquitectura.

El cos Dadà és una altra manera de fer un gest nou, en compondre, sobre la pàgina. Stéphane Mallarmé (1897) edita la revista *Cosmopolis*, en la línia singular de la percussió poètica del nou-cents, que és la que escriu l'òpera, de manera diferent, amb total llibertat. Segons el ritme de la lògica i de la composició regular, ocupa tot l'espai de la pàgina per fer la seva composició.

Per tot això és fonamental l'espai en blanc, entre els ritmes musicals i el silenci. El foli ocupa un lloc preponderant que mai no va tenir. La música ocupa el lloc d'una constel·lació sobre la pàgina. Al respecte, ens fa una citació Vincenzo Accane:

"La pàgina es presenta al lector com una unitat, una visió simultània on el blanc i la tipografia s'integren, en els valors tonals del so. L'aportació de Baudelaire era portar el so del piano a l'expressió poètica." (citació 120)

Al "Nou text" hi ha la reciprocitat gràfica i sonora. El valor del blanc de la pàgina i del silenci per poder respirar s'expressen en el signe tipogràfic de qualitats formals, tant en el seu cos, com en el seu caràcter, com en la seva composició.

La composició visual aporta una lectura sensorial important. L'avantguarda ignora les lliçons de Stéphane Mallarmé sobre la importància de la comunicació verbal. I Laura Marcheschi diu:

"Gradualment la nova forma de veure el concepte nou del text s'entrecrua anul·lant la necessitat de transmetre un missatge lògic." (citació 121)

El missatge lògic ja ha desaparegut i el nou concepte passa per donar un missatge il·lògic, però que al mateix temps és molt més lògic per la sinceritat de tot el que pot expressar, que és molt més que des de la lògica que seria, en aquest cas, un missatge més "lineal". Escoltem Matteo Ambrosio:

"La compilació textual del valor de la fonía és un repertori que busca l'autonomia original de la veu, front les fonts de música convencional." (citació 122)

Matteo Ambrosio es pot considerar un precursor de la poesia futurista. Per altra part, ens diu que la fonía és textual (matèria) i que, com a tal, pot ser independent del llenguatge

convencional, la música... o que l'experimentació amb l'òrgan de la llengua humana, dins de la boca, per trobar nous sons, descomponent la sintaxi gramatical i la relació entre les paraules, o com ens apunta Arrigo Lora Totino:

"[...] és com una aventura que instaura un nou llenguatge de comunicació que dóna testimoni de la realitat moderna (citació 123)."

Arrigo Lora Totino parla d'aventura i de comunicació, però sota el concepte de ser (tots els artistes) testimonis del nostre temps, el que voldria dir el fet de poder tenir una identitat pròpia, pel fet de pertànyer a un temps que es pot representar amb uns trets singulars que el diferencien d'altres èpoques. I comenta Giovanni Fontana:

"En la pintura acústica existeix la trama fonètica. La pintura cubofuturista es caracteritza perquè la seva grafia és fònica (1910). Són pintors cubofuturistes Elena Gurò, Vladimir MaYakovski, Ekaterina Nizen, Aleksej Krucenych.... El llenguatge Zaum és una llengua Transmental, dins de la qual es dóna el laboratori per a les possibilitats que té la paraula dita amb passió i que combina el que és verbal i el que és cubofuturista." (citació 124)

I Serena Vitale ens fa pensar, en aquest punt, en el llenguatge Zaum fent-nos veure que allà es donen aquestes característiques i que allà es "cou" un laboratori d'on surten paraules cubofuturistes que combinen la passió amb l'expressió de allò que és verbal i l'escrit o pintat.

Viktor Sklovskij (Mayakovski) ens parla del "volum dels plànols" aconseguit a partir de la simultaneïtat de les disciplines. El que ve a plantejar és que, per aconseguir que una obra d'art tingui un vertader "volum" (intel·lectual), cal que es construeixi a partir d'aquesta simultaneïtat. I ens comenta Angelo Maria Ripellino:

"La pintura acústica està feta de material de poesia com el color i el so de la pintura, considerant la paraula no com a expressió d'un pensament lògic, sinó com una finalitat en si mateixa." (citació 125)

En parlar de pintura acústica, veiem que estem davant un món nou. En aquest cas Angelo Maria Ripellino ens comunica que la riquesa és tan gran que això sol ja podria ser una finalitat en ella mateixa. I ens diu Viktor Vladimirovich Jlébnikov:

"El verb-creador futurista busca no només la paraula, sinó el so de la sintaxi, de la llengua, de la gramàtica, de la semàntica, de la lògica del comportament de l'escriptura, cercant les possibilitats de totes les formes incongruents i desharmòniques que es poden trobar per casualitat en el propi univers de la pròpia creació. (citació 126)

Aquesta definició de "verb-creador" podria equiparar-se a la definició de Transmental: Es tracta d'un cant màgic, quasi un exorcisme, que es pronuncia com una revelació de noms imaginaris i de coses invisibles i místiques. Aquesta creació és verbomusical i fonètica a la vegada.

El "verb-creador" podria ser "racional" i es distingiria dels altres per la seva manera de crear característica en la qual utilitza el so definit com una experiència científica i que penetra en el camp del que és aleatori.

Però si és "aleatòria", està en el camp del que és fortuït. I combinant la mecànica de les paraules, amb els seus errors i "lapsus", en podem obtenir uns resultats. Podria assemblar-se al so d'un llenguatge amb accent nacional o revolucionari o la imitació del llenguatge infantil... Aquesta nova forma verbal està continguda en la primera i viceversa.

La Verbopoesia i la Fonoescriptura poden establir un alfabet mental. Arrigo Lora Totino proposa la catalogació sintètica d'aquest alfabet. Velimir Jlébnikov (pseudònim: Víctor Vladimirovich Jlébnikov), poeta i filòleg, proposa fer un laboratori de manera continuada a on s'ordini el material verbal i es pugui crear un vocabulari de les sonoritats més significatives de la llengua. Experimentant amb elles com si d'un laboratori es tractés.

La Verbopoesia i la Fonoescriptura es regeixen pels principis del Zaum (zvukopis), que indueixen a la recerca d'una sonoritat fonicoemotiva, una completa discordança amb el significat. El laboratori es transforma en una hipòtesi estètica de la "fonoescriptura poètica". El principi de l'alfabet mental consisteix (zvukobrazy) a construir una llengua feta a partir de jeroglífics absolutament arbitrària, que podria ser universal.

La composició de la Fonoescriptura estaria basada en l'analogia fònica que s'hauria de traduir al llenguatge corrent, però la misteriosa parentela dels sons i dels colors la proclamà Rimbaud en el seu cèlebre *Voyelles* (1871). Ens diu Vincenzo Accane al respecte:

"Stéphane Mallarmé representa el reconeixement de la recíproca influència dels dos camps i constitueix un pas important vers la definició de l'àrea poeticovisual d'aquesta interdisciplinarietat de la recerca estètica. (citació 127)

És veritat! La definició de l'àrea poeticovisual qui més la defineix és Stéphane Mallarmé. I queda definida en primer lloc per la visualitat de vers del que escriu i, en segon, per la visualitat plàstica que la defineix. També per la musicalitat que s'endevina en la seva obra i que, com observa Arrigo Lora Totino, és paral·lela a la resta, perquè Stéphane Mallarmé és l'inventor d'un nou llenguatge i comenta al respecte Vincenzo Accane:

"[...] que és el d'un poeta que fa un ús concret del valor representatiu i connotatiu que ofereix el codi lingüístic." (citació 128)

El poeta Stéphane Mallarmé utilitza el que és representatiu i el que és connotatiu. L'avantatge és que ell fa ús de la distància copiant mentalment els grups de mots, de manera simultània. Aquesta "visió simultània" de la pàgina és un element poètic i personal d'ell. L'estructura compositiva i organitzativa de la pàgina és simultània respecte de l'espai, del contingut, del títol, de les nocions de geometria i de la figuració del text amb el significat de les paraules. El signe gràfic i el pictòric ocupen un espai en l'existència de l'obra del poeta Stéphane Mallarmé. I ens diu Vincenzo Accane:

"[...] mentre que el signe poètic de Stéphane Mallarmé determina l'espai i el gest lingüístic de la poesia." (citació 129)

Stéphane Mallarmé visualment ocupa l'espai del full del paper des del punt de vista del "gest" poètic i lingüístic. Crea una manera de fer nova que determinarà les següents dècades fins als nostres dies. I ens diu Arnold Schönberg (1874-1951):

"L'espai i la dimensió del so present en una idea musical és unitari. L'element d'una idea musical de so per una part està composta per al piano horitzontal i, per una altra part, per al piano vertical. Se li pot donar forma, de manera simultània. Mondrian individualitzarà la visió temporal i rítmica per la pintura i per la música, realitzant un canvi de dimensions" (citació 130). I ens fa llum Adriano Spatola al respecte:

"La noció unitària és la que interessa molts músics contemporanis, perquè aplicant la lectura crítica del poeta Stéphane Mallarmé i d'Augusto de Campos (1953), el poeta que està atent a l'univers musical realitzarà una obra unitària i plena de sentiment." (citació 131)

Adriano Spatola ens està explicant que es tracta d'un exemple importantíssim de poema-partitura, del qual, seguint les indicacions fonètiques atribuïdes als colors diversos i a les paraules, síl·labes i lletres, un grup de músics d'avantguarda de São Paulo en fa una composició poètica. De la mateixa manera, l'escolta simultània i l'articulació del so són afers dels polipoetes barcelonins...

Algunes obres (performances) de Giovanni Fontana

Una vegada exposades les idees de Giovanni Fontana, exposarem algunes de les seves obres. Són obres de poesia no lineal, el que vol dir: poesia visiva (visual) integrada a la poesia sonora. Hem fet una relació de les *performances* més representatives de l'artista que inclouen una performance feta a la presentació de la seva exposició de llibres de bibliòfil l'any 2014 a

Itàlia. I també una *performance* "conversa" en la qual canvia unes impressions en llenguatge epigenètic amb diferents artistes, entre ells Julien Blein.

Performance Les Escaules (2002)



* Imatge 175: FONTANA, Giovanni. *Performance* les Escaules. Alt Empordà. Any 2015

En aquesta *performance* Giovanni Fontana ocupa tot l'espai de la plaça principal del poble del Pirineu les Escaules. I aquesta ocupació la fa amb les "taules" que ell té com a artista de teatre. Les paraules que diu són inventades per ell i són trencades, diluïdes, xiulades, bufades, esculpides, adormides, pensades, somniades... A la mà dreta porta un sonall i a l'esquerra una partitura. Escenifica una obra de sentiment molt fort que li provoca diferents estats emotius i expressions guturals ("crits") amb les que somou al públic escaulenc.

Giovanni Fontana, en aquesta obra, parla, activa el sonall, llegeix la partitura, sent, crida i fa sons guturals mentre gesticula amb el seu cos, camina i s'esmuny finalment pels carrers de les Escaules amb un únic crit fet de dues paraules: les Escaules, que en llenguatge polipoètic barceloní seria: "les Escauleeeeeeeeeeeeeeeeeessssss".

Durant tot el temps del discurs o cant a les Escaules porta a la mà un "sonall" tradicional antic, que és un instrument musical que està compost d'un eix central o "pal" del qual pengen uns "sonalls" que, en activar-lo amb la mà, es mouen i sonen. Al "sonall" hi ha afegides "cintes de colors".

De manera que en el moment que Giovanni Fontana acciona el seu braç, activat pel seu cos que camina i corre per la plaça, posa en acció el "sonall" i aquest mou les campanes del que està compost per fer el soroll que acompanya la seva veu. Al mateix temps i de forma paral·lela, llegeix la seva partitura o "pre-text", que és també el seu projecte de *performance*.

Aquesta *performance* la va fer en viu durant el Festival Internacional que organitza Joan Casellas a les Escaules l'any 2015. Es tracta d'una *performance* que vaig presenciar i filmar en primera persona. La fotografia digital de la *performance* n'ha estat extreta del vídeo.

Performance Cuisine de la Renaissance (2008)



* Imatge 176: Giovanni Fontana, performance *Cuisine de la Renaissance: Roman sonore*. Galerie Première Ligne. 2008

En aquesta performance Giovanni Fontana roman assegut en una cadira amb una taula davant. El poeta es troba en una cuina del Renaixement que li fa d'escena. El seu cos es mou només de cintura cap amunt, encara que en alguns moments tremola tot. Darrere hi ha una paret alicatada blanca, però és un blanc "trencat", com si es tractés d'un lloc desgastat pel temps.

Damunt la taula hi ha una partitura (llibre) del qual quasi no aixeca el cap, en tota la duració de la *performance*. Giovanni Fontana (sembla) que llegeix, però el que fa és estar atent a totes les indicacions que li fan a la partitura per poder parlar de la manera que s'hi indica. De manera que, a mesura que va llegint (sembla que improvisa), gesticula amb les mans i amb la cara. I el seu so de veu és variadíssim: a la veu i a les paraules hi introdueix molts sons diferents. Es tracta de sons afegits a les paraules. O a l'inrevés: són sons que es diuen en forma de paraula.

Aquesta mena de sons estan tan integrats al text que, encara que no es tracta d'un text convencional, sinó d'un reguitzell de paraules relacionades però no "redactades", es pot entendre perfectament el que diu, perquè ell parla amb els sons. Amb els sons ens fa percebre totes les sensacions i tots els detalls de la poesia que ell està vivint amb la seva partitura.

A més a més, les poques paraules que diu senceres ho fa en diferents idiomes. El text en qüestió representa el menjar en un banquet. I descriu de la manera que hem dit tots els plats medievals i la sensació que ell té en el moment de menjar-los.

El cas és que amb, només els sons que Giovanni Fontana fa amb la gola i amb el gest del seu cos que els acompanya, hom percep si està menjant la sopa o tallant un tros de carn. I el que és més impressionant és la manera com descriu (només amb sons) el gust fort i exquisit de la salsa. A la *Performance Presentation des poètes Julien Blein et Eric Cassar (2016)*:



* Imatge 177: La presentació dels poetes Julien Blein i Eric Cassar (*Conversa*) a la Galerie Ligne. 2016

En aquesta imatge podem veure els artistes Giovanni Fontana i Julien Blein, entre d'altres, en una suposada reunió a la galeria Ligne d'Itàlia. En realitat no sé molt segur si es tracta d'una performance o d'una conversa entre artistes. Hi passa el següent: hi ha unes persones d'edats semblants (mes aviat grans) i una de més jove. Es troben en un estudi ampli en el qual hi ha prestatgeries amb llibres i una finestra al fons. Tot plegat agafa, visualment, un color "crema" que descriu la sala com un espai no molt nou. Vull dir, bastant viscut.

Les persones que parlen entre si, són, sense dubte, artistes, i això s'endevina pels seus moviments i per les seves expressions i les seves indumentàries. Tots són homes, fins i tot el més jove. Només hi ha una dona. Aquesta dona és la que més els distingeix de les persones convencionals perquè, malgrat l'edat avançada, pentina unes melenes llargues de cabell blanc i vesteix indumentària ampla i negra.

Es diria que parlen sobre diferents temes divertits en diferents idiomes, sobretot perquè és evident que es pregunten uns als altres aspectes concrets en frases curtes i, en respondre-les, riuen de manera espontània i alguna vegada arriben a la "riota". Però en cap moment perden la mesura i el gest intel·ligent de qui sap el que diu. Es pot percebre que "pensen" el que diuen.

Però en llegir la subtitulació del que estan dient, hom s'adona que el que estan fent és "creuar temes de conversa". Vol dir que, suposadament, abans s'han posat d'acord, i el que fa un interlocutor és treure a conversar un tema i el receptor l'escolta i respon amb un altre tema diferent, però amb el to de resposta que correspondria al primer.

De manera que el noi que escolta, que és el més jove, somriu sovint amb una gran complicitat. Complicitat que, per suposat, ells tenen també. Al final es tracta, suposem, d'una vivència molt relaxant, sincera i divertida, pel que es veu, i viscuda amb ironia. Vegem la *Performance Giovanni Fontana a la Fondazione Morra. Museo Nitsch con il progetto XXI della Fondazione: "Donna regina per le arti Contemporanee" (2014)*:



* Imatge 178 de Giovanni Fontana al museu Fondazione Morra d'Itàlia. Performance *La scrittura visuale, la parola totale*. Progetto SXXI. 2014. Redut a d'installazione, Museo Nitsch. Nàpols

En aquesta imatge es pot veure que es tracta d'una *performance* en la qual Giovanni Fontana es troba en un escenari amb un micro a la mà. El poeta fa ús d'unes gravacions de sons quasi totes fets amb la seva veu. Es pot apreciar la "música" de fons que consisteix amb "moltes" veus a la vegada de diferents persones. El poeta disposa d'una partitura i, sobretot, una de les coses que sobta és que segueix perfectament, el guió perquè els sons que s'escolten de la gravació són totalment integrats amb els que ell fa directament en viva veu.

Giovanni Fontana fa ús d'algunes paraules, però molt poques. En tot cas les descompon i les reconverteix en sons. En general, fa ús dels sons i dels sorolls que li surten del seu cos. Es podria dir que ell s'ha preparat un argument de sons, perquè es tracta de pronunciar uns sons que segueixen amb uns altres sorolls gravats de la mateixa veu.

A la vegada són sons seleccionats per "grups de sons". El que vull dir és que no es tracta de sons emesos amb qualsevol ordre, sinó que la selecció s'ha fet acuradament. Aquesta selecció de sons respon a diferents grups de "temes" com poden ser el soroll del rugit dels animals o alguns sorolls que ens podrien recordar de l'eco...

Els sorolls no es poden identificar amb res en concret, però es tracta de sons que mantenen l'atenció de l'espectador per la seva profunditat o agudesesa... segons el cas. Entre cada grup de sons Giovanni Fontana, articula un canvi d'actitud que assenyala amb un semi-silenci.

En el silenci hi pot haver algun ressò o altre més fort o més baix de manera harmònica i no "dura". El "concert" o "recitació" o "discurs" transcorre de manera que atreu l'atenció de l'espectador de principi a fi. A més a més, el poeta fa creure al públic, cada vegada que passa "quelcom" important, en cada grup de sons.

No utilitza la música en cap cas ni altres instruments ni cap objecte. Tots els sons són de la seva gola i del seu tòrax. La percepció del públic és que està dins d'un argument (que no se sap quin és) però que n'està vivint el desenvolupament i del qual espera un final. L'actitud que provoca és la de l'expectació com la que podria provocar una pel·lícula d'intriga del director Alfred Hitchcock. El públic aplaudeix de manera sincera, perquè la vivència que han tingut és la d'una experiència nova. Vegem la *Performance Giovanni Fontana: Aviation/Aviateur* (Adriano Spatola) (2016):



* Imatge 179: de la *performance* de Giovanni Fontana *Aviation/Aviateur* (Adriano Spatola). Casa della poesia. Itàlia. 2016

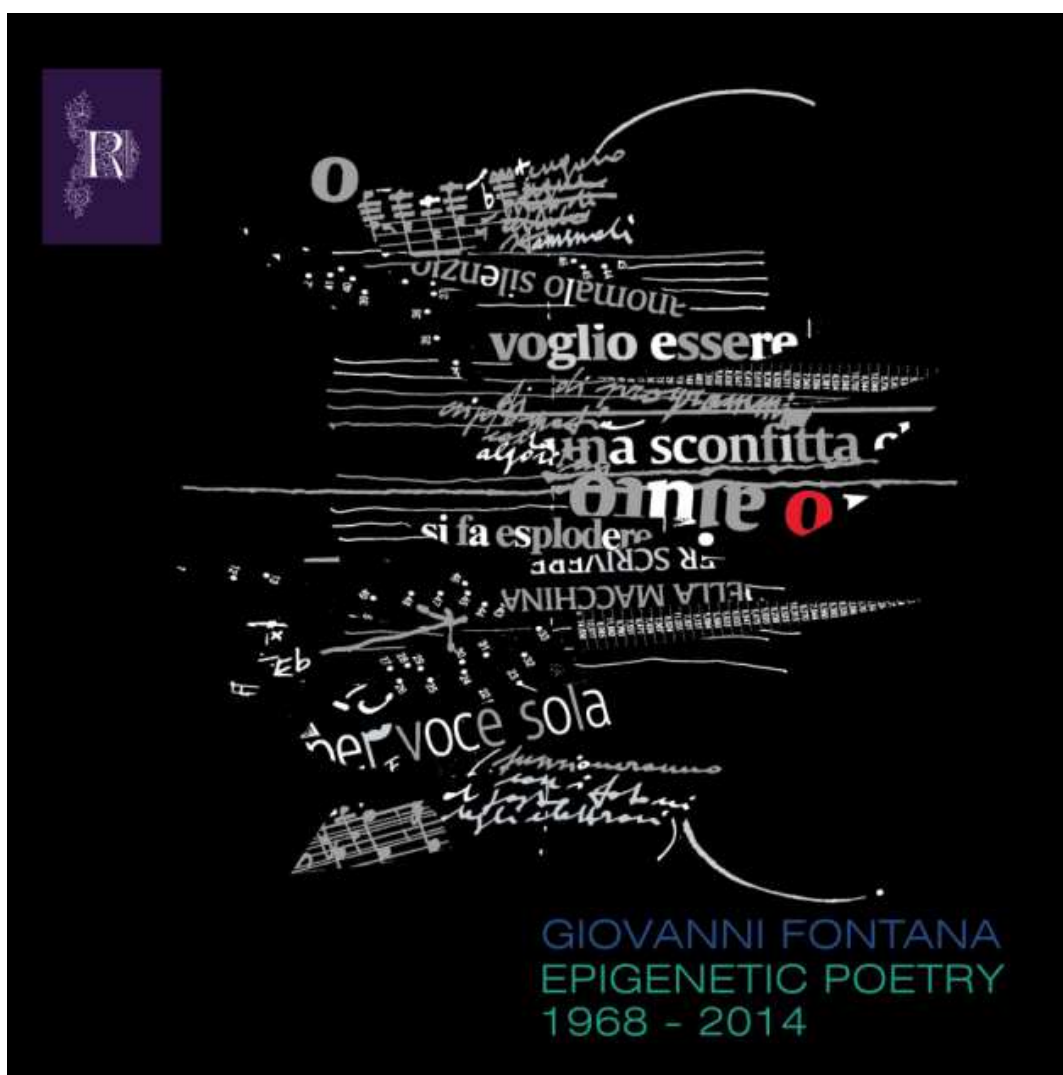
Es tracta d'una *performance* que Giovanni Fontana dedica al seu amic Adriano Spatola. El temps de la *performance* és de 3'. La *performance* és una serenata que el poeta va fer en un context de *performances* realitzades en un esdeveniment d'accions dedicades a poetes del 900 (segle XXI) a la Casa de la Poesia a Milà anomenada *Poeti protagonisti del "900"*.

La serenata comença amb un discurs de frases curtes diferents i amb pronunciacions diverses articulades entre si. A la veu s'hi integren sons d'instruments musicals que l'acompanyen. En un vídeo petit apart es projecten imatges de partitures i de dibuixos de persones fetes a tinta negra.

Hi ha moments que el so dels instruments s'allarga al màxim durant uns segons i s'hi integra la veu "baixeta" de Giovanni Fontana a poc a poc fins que la veu es fa més clara i ocupa

el lloc del so de l'instrument cada vegada més fort, fins que l'instrument amb el seu so desapareix.

La serenata acaba amb els "rugits" d'animals però integrats als altres sons de manera que formen un conjunt. Hi ha un moment al final que conviuen tots els sons junts en harmonia i fins i tot poden recordar els sons dels ocells, sense ser-ho. Finalitza concentrant el so del rugit d'un lleó però repetit, superposat i integrat amb la veu humana. El propi so del lleó està fet amb veu humana i és el que dona per finalitzada la serenata. Vegem la *Performance de Giovanni Fontana*. Epigenètic Poetry LP *adveniment* (Recital 2014):



* Imatge 180: del cartell fet per Giovanni Fontana per anunciar la seva performance: *Epigenètic Poetry LP 1968-2014*

En aquesta imatge podem veure el cartell de Giovanni Fontana per anunciar la seva *performance*: en ell hi ha un poema-pintura-gràfica.... Aquesta mena de poema epigenètic és el que apareix en el vídeo, però amb colors i amb més retícules.

Sota la supervisió d'un ull dibuixat de gran mida que queda travessat pels dibuixos o signes epigenètics, van apareixent imatges de partitures. En aquestes imatges hi ha textos superposats que s'entrecruen de manera mòbil. Hi ha textos fets a mà, altres fets a màquina d'escriure de les Underwood antigues, i d'altres fets amb ordinador.

Alguns textos són fets sobre partitures musicals i altres no. Hi ha lletres més grans amb la paraula: Moderatto: 16. A les partitures hi ha dibuixos amb personatges petits i malgirbats

fets amb retolador negre prim i gruixut. Les frases se superposen com en una doble impressió en tinta negra.

Els missatges de les paraules impreses diuen així: "*Voce límpida, sane*", "*Voce Resumatte*", "*Voce ammiccanti*", "*Voce Distrutte*", "*Voce terrizzante*", "*Voce nottuna*", "*Voce piano*", "*Voce conlegisse*", "*Voce aggollage*", "*Voce astute*", "*Voce sospese*", "*Voce amattie*", "*Voce circostancie*", "*Voce timide*", "*Voce analogica*", "*Voce notturne*"...

La superposició d'aquestes paraules és borrosa i està intercalada amb taques de color i dibuixos de notes musicals i altres.... Durant tota aquesta projecció del vídeo Giovanni Fontana actua amb el seu cos i es mou a l'escenari fins ajupir-se, però ho fa de manera harmònica. A més a més, la seva veu, manipulada, ampliada i extorsionada per ordinador, no deixa de sonar totalment integrada al text.



*Imatge 1 81: A la performance *Epigenètic Poetry LP* (1968-1914), Giovanni Fontana integra el so de la veu amb les imatges i amb els moviments del cos

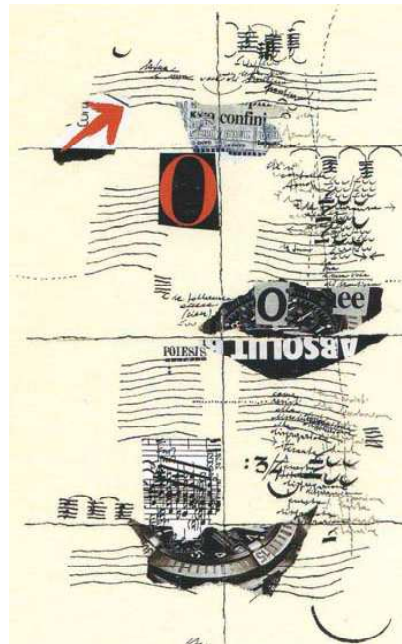
La performance no dura més de tres minuts, s'hi integra el vídeo, l'acció del cos i la veu. Sembla que tot passa en un sol sospir. En primer lloc apareixen les imatges ocupant la totalitat de l'escenari que representen Giovanni Fontana amb el mateix vestit que porta en realitat i en moviment. El vestit és d'un color blanc crema i li cobreix tot el cos de manera "folgada". És una roba orgànica i té la forma d'una "granota" de treballador, només que amb mànigues amples i enrol·lades als canells. Vegem la performance de Giovanni Fontana feta al *Studio Varroni: Eos Libri d'Artista* (2017):



* Imatge 182: Giovanni Fontana al Studio Varroni: *Eos Libri d'Artista* (2017)

En aquesta exposició (mostra) de Giovanni Fontana a Studio Varroni, el poeta presenta una mostra que és la seva màxima representació de llibres d'artista, nacionals i internacionals amb diverses tècniques d'experimentació i modalitats. L'exposició és un testimoni de la seva producció editorial. Per a l'ocasió presenta una col·lecció de llibres d'artista (1997): *The Last of the Slacker Poet* i el primer número de la revista *Toglio*, dedicat a la poètica de Giovanni Fontana. També hi ha un ampli documental de les seves performances.

A l'estudi Varoni Giovanni Fontana fa la performance: *Tarocco Mekanico*. Però en realitat no és una *performance* sola sinó una *performance* que acompanya la presentació d'una mostra que és la seva màxima representació de llibres d'artista, nacionals i internacionals, fets amb diverses experimentacions i modalitats. L'exposició és un testimoni de la seva producció editorial. També hi ha un ampli documental de nombroses *performances*.



* Imatge 183: d'un llibre de bibliòfil de Giovanni Fontana presentat al Studio Varroni en l'exposició: *Eos libri d'Artista*

La *performance* es fa en un espai més petit de la Galeria, i s'hi acumula la gent al lloc per veure i escoltar. La *performance Tarocco Mekanico* és una lectura d'un "romancer" dels anys noranta. Giovanni Fontana explica abans de començar les connotacions de la seva *performance*, que fa davant dels seus llibres d'artista. Giovanni Fontana explica en la seva pròpia presentació que ell normalment fa *performances* amb l'electrònica, la microfonia, el seu cos i les imatges, perquè en realitat explica que la partitura sobre la qual es fa la *performance*

només és una excusa o un pretext... Però en aquest cas s'ha hagut d'adaptar a l'espai arquitectònic, perquè aquest determina molt la dimensió del tema que s'ha de tractar, perquè marca unes coordenades diferents en cada cas.

La lectura d'aquest *Tarocco Mecnico* és una lectura performativa i personal de l'artista. Els canvis de velocitat, en pronunciar les paraules i en la veu, són fonamentals, perquè exalten un passatge o el difuminen acompanyats d'un to de veu molt baix... o molt fort.

En la lectura del text canvia l'accent, segons les frases i repeteix algunes paraules. Segons és el text Giovanni Fontana, adopta sons de plor o més aguts... En alguns grups de text la sonoritat és d'amenaça o de llunyania, o de por... Les velocitats i els ritmes amb què han estat fetes les frases canvien segons el significat del text.

Podem concloure que és una *performance* no de veu, sense parell electrònics, però amb moltes repeticions de paraules i en la qual el "so no convencional" o el "gir del so" ve determinat per la forma personal de llegir el text o partitura. Adopta la categoria de *performance* perquè els sons, moltes vegades, no van en total acord amb el que vol dir el text, sinó que adopten un paper de "suport" del que farà el poeta amb la veu en llegir la *performance*. Vegem el següent document és el diari italià L'Unità, concretament el número 13 de 1966. En aquest diari s'hi poden veure premisses dels curadors Italians, dels conceptes d'Art de les avantguardes com l'Art pobre...a més a més informació sobre el funcionament i "codis" del Teatre d'avantguarda com l'Art del Teatre pobre...etc.



* Imatge 183. 1. : Imatges de Giovanni Fontana en diferents performances. caràtula del C. D. : "Il gioco delle voci" i un "collage" seu.

I percorsi radicali dall'arte alla musica

Un saggio intitolato "Italian Performance Art" documenta le relazioni strettissime tra le avanguardie del nostro Paese

«**M**etafisica sperimentale» è un termine che rimanda immediatamente all'esperienza filosofica, poetica e artistica di René Daumal ed Antonin Artaud. Ma è anche il termine con il quale riteniamo più adeguato presentare un importante testo da poco uscito nel nostro Paese: *Italian Performance Art*, pubblicato da Sagep Editori. Si tratta di un ampio e magnificamente illustrato volume nel quale i curatori (Giovanni Fontana, Nicola Frangione, Roberto Rossini) hanno raccolto una cospicua documentazione sugli aspetti più "radicali" del fare arte contemporanea in Italia.

"Radicali", innanzitutto per il loro carattere dissolutivo e liberatorio (il dionisiaco, se si vuole); ma "radicali", anche per il tentativo (non necessariamente sempre riuscito) di tornare alle "radici" (le "fonti" grotowskiane), intese come "principi" da cui generare sempre nuove forme (l'apollineo, se si vuole). Ma veniamo al. Per restare strettamente in tema, segnaliamo innanzitutto l'attenzione particolare che il volume dedica al suono, e non solo, com'è ovvio, al gesto, quale nucleo profondo dell'esperienza performativa. Già nella Prefazione il critico d'arte Viana Conti (*Agire, Cantare, Danzare l'Essere a partire dal Collage*), dopo aver posto in epigrafe una nota affermazione dell'Adorno della *Filosofia della Musica Moderna* («Le sole opere che oggi contano sono quelle che non sono più opere»), pone tra capisaldi del mondo artistico descritto nel volume, tra il *Gesto sulla tela* di Lucio Fontana e il Teatro Povero di Jerzy Grotowski, il *Silenzio* nella musica di John Cage. E se il nome di Cage attraversa un po' la gran parte dei saggi contenuti nella prima parte del testo (diviso a sua volta in Contributi teorici e Apparato storico) non manca certo uno sguardo, e un ascolto, in particolare nella notevole ricostruzione di uno dei curatori, Giovanni Fontana (*Action poetry in Italia: il corpo in azione nello spazio della ricerca poetica performativa*), a quella "musica per azione" che, inaugurata nel nostro Paese dall'inesauribile e prestigioso lavoro di Giuseppe Chiari, contaminandosi più strettamente con i *soundscape studies* (studi sul paesaggio sonoro) promossi dal canadese R. Murray Schafer, diviene musica ambientale nelle composizioni di Albert Mayr, nonché nei suoi discepoli più diretti (Francesco Michi, Mechi Cena, Roberto Barbanti,

Letizia Bolognesi) o indiretti (Luca Miti). A quest'ultimo poi è dedicato anche un ritratto nella seconda parte del volume (*Carte d'identità*), dove vengono proposti 67 artisti (fra cui i tre curatori del volume) accompagnati da alcune foto documentative.

Allo stesso Fontana si devono anche due altri importanti saggi. Il primo (*Le dinamiche nomadi della performance*) è un richiamo alla condizione archetipica del nomadismo assunta come "principio" da cui generare sempre nuove forme (molto significativa la comparazione, ripresa da Marianne Boch, fra i trovatori medievali e i performer contemporanei), mentre il secondo (*L'opera plurale: intermedialità, drammaturgia delle arti, poesia d'azione*) si sofferma su quel concetto allargato di "teatralità" (corrispettivo del cageano concetto allargato di "musica") che intrighò in anni lontani non solo i futuristi, ma anche un regista teatrale russo come Nicolai Evreinov (il teatro nella vita è forse il suo testo più importante). Un altro dei curatori, Roberto Rossini, oltre ad una doverosa ricognizione storica (*Percorsi della performance art in Italia 1960/2000*) propone una interessante bipartizione (*Le correnti calde e fredde nella performance art*) fra una corrente (calda) che affonda le radici nella matrice della cosiddetta antropologia teatrale, assume cioè una serie di pratiche conoscitive e di cura del sé provenienti da antiche cultu-

re, utilizzando metodi vicini all'arte terapia», e una corrente (fredda) «legata prevalentemente alla condizione del sistema dell'arte contemporanea e a una ricerca di carattere gnoseologico, esprimendo una serie di pratiche che si esplicano prevalentemente nell'area del linguaggio, attraverso la svelamento del vissuto, per presentarsi come superficie simulacrale pura o come desiderio».

In grande sintonia con Rossini è poi il saggio dello psicoanalista Pier Piero Brunelli (*La Competence della Performance*) che pone la performance sotto il segno di Hermes-Mercurio senza trascurare il tema degli stati modificati di coscienza (secondo il dettato di Georges Lapassade). Non possiamo in questa sede soffermarci sui vari altri saggi di notevole interesse, da quello del terzo curatore, Nicola Frangione (*Performance art e action poetry*) a quelli di Bruno Sullo (La performance, arte del tempo nello spazio) e Margherita Merega (Attualità della performance art nella scena italiana), ma ci piace segnalare in modo particolare l'unico contributo "estero", firmato da Jean-Luc Lupieri (Elementi critici di una teoria della performance artistica), che sottolineando gli elementi di critica sociale (rifiuto dello spettacolare, disalienazione del corpo tramite il gesto e la voce, rovesciamento dell'egemonia della tecnica, ecc.) il pone sotto il segno di Dionigene e richiama il Performer alla condizione archetipica dell'asceta.

I curatori sono del saggio sono Giovanni Fontana, Nicola Frangione, e Roberto Rossini



Riletture. Un'opera del musicista e artista concettuale Giuseppe Chiari: era nato a Firenze nel 1927 ed è scomparso nel 2007

13

L'Unità
Martedì, 8 Novembre 2016

* Imatge 184: aquest diari és del diari italià L'Unità editat l'any 2016

La importància d'aquest diari és que, a més de presentar Giovanni Fontana, com a "curator del so" junt amb Nicola Frangioni i Roberto Rossini, Antonello Collimberti (que és qui l'escriu) ens parla d'una seguit d'aspectes cabdals relacionats amb el que estem investigant. Per exemple, ens parla de la fusió radical i estretíssima entre l'art de la música i la performance.

Antonello Collimberti, professor d'Estètica i crític musical, expressa en aquest article com la Metafísica experimental és un terme que remet immediatament a l'experiència filosòfica i poètica de l'artista René Daumal i Antonin Artaud. Però l'escolta és un terme pel qual es dispara un dispositiu més adequat per a la nostra poesia i l'art de la *performance* italiana.

Es tracta d'un ampli i magníficament il·lustrat volum en el qual els curadors Giovanni Fontana, Nicola Frangione i Roberto Rossini han recollit una important documentació sobre aspectes "radicals" per fer Art Contemporani a Itàlia. "Radical" en absolut pel caràcter dissolutiu, lliberal o dionisiac, si es vol. Però també perquè se les han arreglat per tornar a les arrels i a les fonts de Grotowski per poder entendre els principis que generen l'herència, potser pel seu caràcter dissolutiu i lliberal o dionisiac, si es vol, però també perquè se les va arreglar per tornar a les arrels i a les fonts de Jenzy Grotowski per poder entendre els principis que generen l'herència del teatre pobre.

El més important de la feina de Jenzy Grotowski és el desenvolupament d'aquesta mena de teatre que involucra la tècnica avançada de la feina psicofísica del pioner Konstantín Stanislavski. Consisteix bàsicament a fer que l'actor experimenti durant l'execució de l'obra el paper de les seves emocions, semblants a les que experimenta el personatge interpretat. Per això fa ús d'exercicis que estimulen la imaginació, la capacitat d'improvisació, la relaxació muscular, la resposta immediata a una situació imprevista, la reproducció d'emocions experimentades en el passat i la claredat en l'emissió de la veu. El seu mètode per a la formació de l'actor es basa en l'aprofundiment psicològic del personatge i en la recerca d'afinitats entre el món interior del personatge i l'actor. Aquests resultats es van escriure en diferents volums.

Fa falta escoltar la constitució d'un dels curadors més importants d'Itàlia: Giovanni Fontana, poeta d'acció del cos i de l'espai, de la investigació de la música poètica i performativa. Està fent un prestigiós treball estretament relacionat amb estudis de so.

La música per l'acció que s'ha iniciat al nostre país és inesgotable amb el prestigiós Giuseppe Chiari, que està contaminat de música *Sound-Opera* en estreta col·laboració amb els estudis de paisatge sonor promoguts pel canadenc R. Murray Schafer. La seva feina es converteix en composicions de música ambiental amb Albert Mary, i la majoria dels seus deixebles directes (Francesco Michi, Mechi Cena, Roberto Barbauli, Letizia Bolognesi) treballen en la mateixa direcció.

De la mateixa manera, Fontana també té dos importants assajos sobre l'actuació. Són un recordatori de la condició arquetípica del nòmada com a principi del qual es poden generar sempre diverses formes de comparació significativa. Mariane Boch ha recuperat els trobadors medievals. Es tracta d'una obra plural que versa sobre la *intermedialitat*, les arts dramàtiques, l'acció i la poesia i que se centra en el concepte de teatralitat. És un concepte que sempre ha intrigat els Futuristes i també al registre rus de Nicolai Evreinovi. El teatre de la vida és el text més important...

Un altre editor és Roberto Rossini (1960/2000). Ell proposa una bifurcació interessant: el corrent calent i fred a la *performance*, lligat principalment a l'epistemologia del caràcter. Les seves pràctiques s'expressen a partir del llenguatge que travessa el viscut per endinsar-se en l'antropologia teatral. Ell va fer una sèrie d'infermeria pràctica que provenia de la cura de si

mateix a partir dels coneixements antics. Va fer unes pràctiques teatrals, veïnes de l'artteràpia, que van sortir a la superfície a partir de mètodes utilitzats en aquest mateix camp.

Si sintonitzem amb Rossini i amb el psicoanalista Piero Brunelli (la competència del rendiment), Rossini proposa el tema dels estats alterats de la consciència en diferents assajos. (Nicola Frangione: acció i rendiment poètic en l'art de la performance en l'escena italiana).

Però la contribució única és la de Jean-Pierre Suc (defensa diferents elements de la teoria de l'Art de la *performance*). El comissari Nicola Frangione fa incursió en els elements de crítica social (representa el cos de manera espectacular i amb vestimentes pobres i poc endreçades) a través del gest i la veu, s'ensorra en l'hegemonia de la pobresa i proposa la tècnica de vestir l'intèrpret amb una vestimenta sota el signe de Diògenes. Això crida l'intèrpret a la condició ascètica i d'arquetip.

Entrevista a Giovanni Fontana



* Imatge 185: Maria Montse Riu en plena entrevista a Giovanni Fontana al poble de les Escaules a l'Alt Empordà. 2013

L'entrevista a Giovanni Fontana –de les entrevistes realitzades per a aquesta tesi – ha estat la més fonamental per tota l'aportació que ell ha fet dels seus escrits personals i que reflecteixen el pensament dels poetes italians que porten més de quaranta anys realitzant a tot el món aquest gènere de poesia. Aquesta entrevista ha estat possible per una casualitat: vaig anar a veure el meu amic Joan Casellas a les Escaules (2013) a on ell fa cada any el seu Festival Internacional de Performances Poètiques a l'Alt Empordà. Allà em va presentar al seu també amic Giovanni Fontana, que venia a passar uns dies amb ell.

Com que jo duia la càmera preparada per filmar Caselles vaig aprofitar per improvisar una entrevista a Giovanni Fontana amb les mateixes preguntes que tenia preparades per als altres autors citats en aquesta tesi. L'entrevista es va fer al mig de la plaça del poble i tenia molts sorolls de fons i per això vaig decidir fer-li'n una altra. A partir d'aquell moment ens vam fer amics i vam menjar junts tots els àpats de la convivència del festival (que dura uns 5 dies). Vam integrar-nos amb un grup de dues persones més i vaig aprofitar per preguntar tots els dubtes que m'havien presentat les seves respostes. Encara que l'entrevista en "total" va ser molt llarga, una vegada analitzades les respostes i contrastades amb les converses posteriors,

n'hem fet una "tria" i només presentem les més importants. Presentem també amplia informació documental gravada en CD per a qui li interessi:

Transcripció de 1a entrevista a Giovanni Fontana, a les Escaules el setembre de 2013.

Presentació de Montserrat Riu: (temps de l'entrevista: 20 minuts)

Som a la catorzena edició del Festival Internacional de les Escaules que organitza Joan Casellas a l'Alt Empordà un cop a l'any. I Giovanni Fontana em diu que a Itàlia, per ciutats, és tradició de fer festivals de poesia visual. Fins i tot es fan concursos per veure quin festival ha estat el millor...

Pregunta

- *¿Qué piensas sobre quiénes pueden ser los orígenes de la poesía visual y sonora en Italia que han podido influir en la Poli poesía de Barcelona?*

Respuesta

- El movimiento de la poesía sonora y visual es muy antiguo. Es importante resaltar el tiempo del novecientos con la teorización del manifiesto de Tommaso Marinetti y el movimiento futurista.
- Desde el punto de vista visivo, nace con las palabras en libertad: el "*decabolo paroli*", que se trata del texto y la imagen en el texto de la escritura e imagen en el texto: la escritura y la imagen.
- Desde el punto de vista sonoro, hay que señalar la aportación del texto del decábolo octofonético (es de escritura futurista en el texto, organizada en el espacio en libertad y la tipografía está organizada en relación con el peso). Por ejemplo: un decábolo grande y pesante está relacionado con una vocalidad ingeniada de manera fuerte e intensa y grande igual de pesante, una grafía pequeña a una expresión suave o punzante o pequeña, de inspiración completa y propia.
- El futurismo es la base de la poesía verbo visiva, un pedestal de la poesía verbo visiva y sonora en Italia. Y también es muy importante para este nacimiento de esta forma de poesía el manifiesto de Filippo Tommaso Marinetti, porque él dice que la declamación del poeta está ligada a una serie de acciones muy articuladas en las que es importante la voz, con su relación con el cuerpo y posición con la expresión, el espacio. Y a la vez con la relación con el espacio y con el público... y lo que le aporta. Son importantes las explicaciones diferentes sobre el mismo tema de diversos teóricos. Por ejemplo, Filippo Tommaso Marinetti dice que el poeta durante su declamación expresa los conceptos importados del diseño y que aporta el aspecto gráfico a su *performance*. Este concepto de la escritura futurista es fundamental.
- Dalí se inspira en un movimiento atado a la historia internacional: el Futurismo y en su dimensión internacional particularmente en la situación de la poesía sonora en Francia: se inspira en la situación francesa de la poesía sonora en Francia y admira a François Doufrêne del 1947. Pero la persona que aporta a la poesía sonora lo fundamental, en ámbito internacional, es una persona anciana, y se llama Arrigo Lora Totino. Es fundamental porque aporta el Futurismo a la nueva dimensión de la poesía sonora. Años sesenta o cincuenta. Él, con su labor y sus poemas sonoros en Italia, es importante como investigador, porque trabaja por la poesía sonora e investiga el

Futurismo y sus documentos importantes. Por ejemplo, un documento rarísimo como la voz de Antonin Artaud, que es importantísima. Y la compara con el Dadaísmo y que la publica en 1979 en una gran antología que se llama *Futura* y que recoge nueve discos sonoros en Italia.

- Este es un momento fundamental para la teoría. De este momento histórico nace otra realidad sonora que publica la revista *Baobab*, la primera revista sonora italiana, revista de formación fonética de poesía, publicada en casete por Adriano Spatola, que es otro pilar de la poesía visiva, verbovisiva y sonora, porque hace una labor teórica e histórica en los años sesenta y teoriza la "poesía total", que es la que no viene de realizar un texto escrito en una página, sino que viene de realizar algo en una dimensión espaciotemporal a través de la voz: el espacio y el texto.
- Spatola promueve un discurso afianzando la labor de una revista que se llama *Tam Tam* (pequeña pero importante) que se publica internacionalmente a partir de 1972. En ella hay poesía sin voz y apoya la poesía verbosonora, pero apoya a otro movimiento importantísimo y fundamental, que es la poesía visiva.
- La revista *Tam Tam* apoya tanto a la poesía sin voz como la poesía visiva o verbovisiva y descubre a otro personaje importante y fundamental en Italia en este tema como lo es Lamberto Pignotti y también a Giuseppe Piatti... Y el movimiento de la poesía visiva se ocupa principalmente del texto. Es un experimento de poesía de acción. Se relaciona con una serie de realidades como el movimiento Fluxus... en Florencia, Génova y Nápoles, con Ana Oberto y Estebio Maria Martini, Martini Oberto Ana Obega, Luciano Carrigio, que aportan trabajos de la imagen y la escritura y de una Escuela Siciliana en que contribuye con una nueva disciplina que se llama la Simblosia.
- La Simblosia es un movimiento performativo muy particular, porque hace una profundización que profundiza de manera detallada y muy rica creativamente y teóricamente, importante desde el punto de vista creativo y teórico, porque hacen una labor de aportar las palabras con imágenes de autenticidad fundamental.
- Luchiano Cano y Luchano Carusso y Maria Martini hacen los *declablos* futuristas, una labor importante entre las palabras y la visión. Todo esto se desarrolla en la dimensión romana y aporta autores fundamentales como Adriano Spatola... poetas experimentales italianos: Inatti Valestrino, Nani Palestrini, que proviene de otra área de otro grupo 63 de investigación teórica y creativa en Italia... con autores diferentes y con Spatola. Es fundamental en este ámbito el grupo de Poetas Nuevos, con Eduardo Sanguinetti, Antonio Porta, Juliano Porta, siempre en el área de investigación de Adriano Spatola. Hay que recordar que Spatola hace el primer libro verbovisivo solo al entrar en la redacción de la revista *Baobab*. Otra cosa importante es la parte de relación internacional y la parte expositiva...

Un altre fragment de la segona l'entrevista a Giovanni Fontana: (Temps de l'entrevista: 14'14 minuts)

Pregunta

- *¿Qué piensas de la poesía visiva y de su relación con el Futurismo y el Dadaísmo?*

Respuesta

- La primera muestra de poesía visiva en Grecia es una muestra que se llama "Romana" y es de poesía visual y fonética y comienza con *performance* de un italiano importante que se llama Sarenco y que hace una revista internacional que se llama *Lotta Poetica*. Sarenco es un gran personaje. Aunque todo esto se ha articulado en Italia con autores de una dimensión formativa poética como autores que vienen de la música. Todo confluye en la poesía de acción, que está ligada en palabras en imágenes y gestos que confluyen en una dimensión poética total. Todo esto es importante, porque tiene una dimensión internacional de poesía de acción. Se trabaja en palabras e imágenes que confluyen en una dimensión poética total.
- Y se hace un trabajo no solo a partir del Futurismo, sino de dimensiones internacionales que provienen del movimiento Fluxus, con George Maciunas... que tiene una importancia fundamental en todo este tema, desde la labor específica del movimiento libre y desde la teoría creativa de la poesía sonora. Son aspectos publicados en muchos libros y discos de poesía sonora. Los otros son los "Unocos" que son "romances sonoros con partitura". El conjunto se llama "Tarotto Mecánico" y está dirigido por "Cocs" y es un ensayo y tiene una base de escritura. Funciona con una partitura.
- El otro es un CD de audio. Esto es poesía pre-textual, que es la que parte de un texto, cosa que no es siempre verdad en la poesía sonora. Porque Henri Chopin trabaja directamente de la fonética, con un texto, pero no siempre directamente de un texto...
- Yo vuelvo al texto sonoro. No lo descubro, porque Chopin llega a una dimensión nunca superada, según él, con un nuevo léxico. Yo trabajo un pre-texto especializado en el espacio y el tiempo. La poesía pre-textual es un proyecto de poesía que valora un aspecto fundamental, a través del uso de la voz y del cuerpo. Desde el primer momento teórico la llamo poesía Epigenética y también científica. Con la dimensión poética pre-textual, la poesía cambia, partiendo del proyecto que resta como una propuesta espaciotemporal, además con una dimensión imprevista con la aportación del público y casi entra en el pre-texto, estructuralmente. La poesía es poesía, pero se transforma, cambia y sufre una evolución Epigenética.

Pregunta

- *Desde la conjunción de lo visual y lo sonoro con la acción, ¿qué te parece la tendencia catalana polipoética de Xavier Sabater?*

Respuesta

- Yo quiero muchísimo a Sabater, él me invitó a un Festival Internacional en Barcelona y estuve en su casa. La perspectiva general es que en Barcelona la dimensión de expansión de la poesía visiva y sonora es provinciana. No se puede comparar con Italia, en la que ya es un movimiento articulado, que funciona organizado, estudiado, estructurado... y que, además, contiene el núcleo de lo que es la Epigenética...
- Lo que pienso es que mi amigo Sabater, al que he ayudado en todo lo que he podido y al que quiero mucho, ha iniciado en Cataluña este movimiento como una prolongación de lo que ya existe en Italia desde hace muchos años, pero que en realidad es lo mismo, porque una palabra no cambia los hechos. La palabra Polipoesía no cambia los hechos epigenéticos que se vienen viviendo en la Barcelona de Sabater. Los artistas catalanes tienen una mirada abierta y hacen *performances*...

- Y el hecho de que el nombre de Polipoesia haya estado inventado por una persona que le da otro significado no altera la voluntad de Sabater de llevar a cabo la Epigenética, cosa que demuestra el mismo al recitar epigenéticamente y al colgar cuadros de pintura en La Papa y al aceptar a los *performers* en los Festivales Internacionales Polipoéticos que se realizan en Barcelona. Enzo Minarelli, que es quien se inventa el término, define la palabra casi como si solo existiera la voz en la Polipoesia, o como si lo más importante fuera la voz, cuando en realidad, en el día a día catalán, no es así.
- Si tú no haces nada nuevo, es inútil inventarte una nueva palabra, como la dimensión Epigenética... La palabra Epigenética corresponde a algo nuevo y la palabra Polipoesia aplicada a Cataluña no corresponde a nada nuevo, porque en Cataluña lo que se hace es Epigenética.
- Está todo hecho, dicho, organizado, propuesto, obligado... inventarse una nueva palabra que no aporta nada como la palabra Epigenética, que es algo nuevo. Pero la Polipoesia no aporta nada nuevo, está todo dicho, televisado, organizado, propuesto... inventarse una nueva palabra es inútil. Si tú no aportas nada nuevo, es inútil inventarte un nombre nuevo. Nosotros aportamos un elemento nuevo y Enzo Minarelli propone una nueva palabra. Si tú no aportas nada nuevo, es inútil inventar una nueva palabra.

Comentari de l'entrevistadora

Muchas gracias, agradezco mucho tu visión... me ha dado luz para seguir estudiando e investigando y lo pensaré para dar un nuevo giro a la tesis. Te lo digo sinceramente, porque todo esto de reunir lo visual con la acción y la voz es un punto de inflexión y es donde hay que llegar...

He publicado un libro que se llama la voz en movimiento en la que doy una visión teórica y crítica sobre Adriano Spatola i la alta performer teórico-crítica y también dimensiones históricas teóricas críticas, no solo la cronología y la bibliografía...

Comiat de la entrevistadora

Giovanni, no me quiero ir sin que me des tus datos para contactar contigo porque no sé si te volveré a ver. Ha sido una suerte encontrarte aquí...

4. 10. EPÍLEG

L'anàlisi objectiva de les aportacions de Giovanni Fontana en aquesta tesi ha estat molt positiva i enriquidora, fins al punt de pensar que gairebé és el més important que m'ha passat en aquesta tesi, perquè amb la relació amb Giovanni Fontana s'ha produït un punt d'inflexió que ha fet anar la investigació per un altre camí molt més fructífer, que em va sorprendre en un principi, però que ha estat l'aprofundiment real en el tema que ens ocupa.

En primer lloc, el que més em va sorprendre és l'amabilitat i ganes amb què el poeta em va atendre. També la predisposició que tenia de fer amics i l'energia amb la qual parlava de la història de la poesia a la seva terra. De la mateixa manera em va informar –amb tendresa– de la seva relació i amistat amb el nostre malaurat polipoeta barceloní Xavier Sabater, de la seva amistat amb ell, dels dies en què va estar vivint a casa seva...

Aquesta actitud de Giovanni Fontana que no ha canviat al llarg dels anys, perquè, malgrat que jo ja tenia els llibres d'ell més significatius, m'ha estat enviant un total de 22 textos

(d'unes trenta pàgines cadascun) escrites per ell i per Adriano Spatola (amic de Joan Brossa), especialment per a aquesta tesi. Textos que versaven sobre diferents aspectes de la poesia, de la seva història i del que havíem parlat a les Escaules, que és a on ens vam conèixer. A més a més, m'ha estat enviant notícia de tots els esdeveniments, *performances* i llibres d'artista que ha fet en aquest últim temps.

Aquesta comunicació tan gran m'ha permès conèixer el seu pensament i també el de d'Adriano Spatola (el seu amic). He pogut entendre el nivell "vital" que es desenvolupa a Itàlia en el tema de la poesia... dins de l'Art Total.

En l'entrevista que transcrib –només en els punts més importants –, Giovanni Fontana m'informa de temes de poesia de les ciutats de Sarenco, d'Itàlia, i de la primera revista sonora que va crear Adriano Spatola *Baobab* i en la qual ell va col·laborar. Però, després de l'entrevista, hi va haver moltes més converses que van anar desvetllant molts d'altres aspectes que comentaré a continuació.

Giovanni Fontana, inventor de l'Epigenètica italiana, ha influït tant al seu país que n'és una de les figures més importants. Ell va ser qui va influir Xavier Sabater perquè es fes possible el naixement de la Polipoesia barcelonina. Xavier Sabater escolta el seu amic i reconeix que a la nostra península hi ha un "buit" en aquest sentit (anys seixanta), perquè la poesia d'avantguarda, en aquell moment, era només visual. Madura tot el que ha parlat amb Giovanni Fontana i decideix aportar a la nostra Barcelona artística un "gra de sorra" per poder començar a plantar la llavor del que va succeir a Barcelona als anys 1990-2000. Giovanni Fontana va participar als festivals internacionals que va organitzar Xavier Sabater a Barcelona i va aportar a la nostra ciutat molts més autors del seu país.

Per altra part, si volem ser objectius del tot, una de les aportacions més riques de Giovanni Fontana a la tesi ha estat la proposta de la idea d'Adriano Spatola del "drama clàssic", transferit a la contemporaneïtat. Es podria dir que és "una manera de fer la poesia i de ser poeta."

En aquesta línia, el seu projecte internacional La Torre de Babel ens mostra el camí que cal seguir per les dreces de l'Art Total a partir de la identitat de cada poeta i del respecte pel seu projecte, que expressarà amb tota llibertat mitjançant les diferents arts. En tot cas, el projecte haurà de ser plural i total, però fet des del sentiment que suposa viure una obra pròpia. Vol dir que el fet d'utilitzar les diferents disciplines només no implica estar fent Art Total. Cal tenir un missatge propi, sentir-lo, per poder expressar-lo en la disciplina que li sigui més adient: gens banal, gens superficial, tot dins un sentit integrat. Fins aquí diem que quedaria resumit el projecte d'Adriano Spatola que va donar com a herència a Giovanni Fontana.

Però Giovanni Fontana, hereu de tanta riquesa, vol anar més enllà i amb la seva Epigenètica el que proposa és que aquesta idea o missatge propi tan sentit que té l'artista poeta dins no sigui transmès des de la seva raó o des de la seva postura vers un tema. No, Giovanni Fontana el que proposa és que el missatge del poeta sigui transmès i expressat des de la vibració més interna de cada cos humà de cada poeta.

I per això hi cal invertir no només les tècniques amb les quals el poeta pot accedir amb les habilitats de les seves mans. sinó que cal fer una feina d'introspecció i fer servir les eines de dins del cos de cada poeta. Així doncs, el poeta vibrarà des de dins del seu cos en el moment de pujada d'adrenalina de fer la seva *performance*. I aquesta vibració tindrà també una energia i un so genètic que el poeta aprofitarà per fer expressiva la seva *performance*.

I per ser encara més objectiva en el sentit de situar el nivell poètic del nostre país en comparació al d'Itàlia, cal constatar que el nostre nivell ratlla els límits del tercer món. I tot seguit n'explicaré el perquè.

Un dels motius pels quals no he inclòs algunes citacions dels escrits de Giovanni Fontana fusionats a la tesi és perquè es tractava de temes molt avançats que no serien reals en la nostra situació poètica dels anys 1990-2000 a Barcelona. Aquestes citacions que he resguardat només per publicar-les en el seu perfil, perquè evidenciaven el seu pensament, m'ha semblat més honrat ordenar-les en el seu apartat, perquè es tracta de conceptes que ell ha treballat, però nosaltres encara no.

M'explicaré: el perfil del seu pensament per a nosaltres és únic, perquè encara no tenim un perfil concret sobre el tema. I amb això em refereixo al fet que estem naixent i només sabem que existeix el so i això és el que hem analitzat. Però el resum dels aspectes més importants que Giovanni Fontana planteja en els seus escrits que presentem en aquesta tesi és un conjunt d'idees que encara no s'han plantejat mai a Barcelona i que en tot cas marquen un possible camí que caldria seguir. Anomenaré alguns dels temes més importants que Giovanni Fontana porta tota la seva vida treballant, alguns del quals, puntualment, ja hem fet evidents als seus escrits:

Es tracta de la "veu sana", de la "veu neta", de la "veu resumida", de la "veu destruïda", veu astuta", "veu sorpresa", "veu amant", "veu tímida", "veu analògica", "veu ferma", "veu martellejant", "veu violenta", "veu al cub", "veu dels mèdia", "la veu en la música soul", la "veu en el cant", "la veu en el vers", "la veu en l'electrònica", la "veu en la partitura optofonètica", la "veu en la sonoritat visiva", la "veu en l'espai sonor", la "veu en la vocalitat escrita", la "veu en l'ultra text transversal".

I es tracta també del "cos com a font d'energia", "el cos com a potenciador del so del flat", "el cos com a nucli del so tecnològic", "la tecnologia i el cos", "el Lletrisme", "la unitat graficofonètica", "la visió simultània", "la llengua transmental", "la pintura acústica", "l'òpera total", "la síntesi de l'art", "la verbopoesia", "la fonoescriptura", "l'alfabet mental", "l'epigenètica", "la màscara i Hipervox electrònic", "la tècnica per modelar la veu", "la definició de poliarista" i "la definició de politext integrat"...

Tots aquests conceptes els té Giovanni Fontana molt ben desenvolupats, estudiats i representats en els seus escrits i llibres. I malgrat que alguns d'aquests temes s'han aprofundit en aquesta tesi, ha estat de manera parcial, perquè nosaltres ens hem centrat en l'anàlisi de la desemantització de la paraula i els seus antecedents, perquè és el punt exacte de desenvolupament en el qual es troba el "gir del so" a Barcelona, sobretot durant els anys 1990-2000.

I posaré un exemple: en fer Homenatge a la mort de Xavier Sabater, vaig dedicar-li un poema només amb una paraula: "Sabater" – que, a més a més, reproduceixo en aquesta tesi. Estava fet des de les premisses d'alguns d'aquests conceptes. El poema era curt (d'uns tres minuts). La reacció del públic de Polipoetes barcelonins va ser d'un gran "revolt" i en acabar i baixar de l'escenari al meu seient –automàticament– van venir molts dels poetes del públic a felicitar-me. Ells intueixen que aquest és el camí, però encara els falta molt per caminar...

Dit això, voldria fer un crit d'atenció a totes les persones que llegeixin aquesta tesi, a totes les autoritats, ministeris, universitats, ajuntaments, governs, institucions i en especial al Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya respecte del fet que caldria "vetllar" (amb espais, subvencions...) perquè aquest moviment pugui créixer i es pugui desenvolupar amb normalitat, perquè la Polipoesia barcelonina sigui un fet real a la nostra ciutat i de la qual es puguin beneficiar tant els poetes com el públic del nostre entorn i del món sencer.

Citacions al text del quart Capítol

1. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio*. Vda. e Hijos Franquet. Girona.1762.ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio*. Vda. e Hijos Franquet. Girona.1762.
2. MURARO, Luisa. *El orden simbólico de la madre*. España: Editorial Horas y Horas. 1994.
3. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio*. Vda. e Hijos Franquet. Girona. 1762. Citat de la pàgina 39 del llibre al tercer paràgraf.
4. RUSSOLO, Luigi. *L'arte dei Rumori*. Edizioni Futurista di "Poesia". Venècia. 1916.
5. MARTÍN SÁNCHEZ, Eduardo. *La poética del fragmento y el intervalo en la poesía experimental sonora de Bartolomé Ferrando*. Facultat de Belles Arts Miguel Hernández. València. 2013. Pàg. 307. (Tesi doctoral).
6. BARTHES, Roland. *El grano de la voz: entrevistas*. Siruela. Madrid. 1962. Pàg. 125.
7. QUILIS, Antonio. *Fonética acústica de la lengua española*. Gredos. Madrid. 1981. Pàg. 386.
8. PIERRE, León. *Phonetisme et prononciations du Français*. Nathan. París. 1998. Pàg. 32.
9. ÁLVAREZ MURO, Alexandra. Análisis de la oralidad. Una poética del habla cotidiana. Pàg. 43.
10. OBEDIENTE, Enrique. *El habla rural de la cordillera de Mérida. Léxico, fonetismo*. Universidad de los Andes. Mérida. 1992. Pàg. 215.
11. BLONDER, Maria Alexandra. *Estudio acústico-prosódico de los fenómenos de recitación y análisis contrastivo entre los dialectos andino y central*. Universidad de los Andes. Mérida. 1999. Pàg. 51.
12. LEON; Pierre. *Phonetisme et prononciations du Français*. Nathan. París. 1998. Pàg. 111.
13. SCHWITTERS, Kurt. *La Ursonata o el llenguatge primitiu de Kurt Schwitters*. IVAM. València. 1995.
14. SCHWITTERS, Kurt. *La Ursonata o llenguatge primitiu de Kurt Schwitters*. Pàgina 183: https://merzmail.files.wordpress.com/2015/03/kurt_schwitters_merzmail_net.pdf.
15. SCHWITTERS, Kurt. "Ursonate". The Guardian. Londres. 1923. Citat a la pàgina 125.
16. RICHTER, Hans. *Historia del Dadaísmo*. Nueva Visión. Buenos Aires. 1973.
17. RIU MARTÍ, Maria Montse. "La Polipoesia en els anys 1990-2000 a Barcelona". Definició redactada especialment per a aquesta tesi.
18. FONTANA, Giovanni. *Art Action en Italie. Catalogue provisoire du corps en action dans l'espace de la performance*, in "Art Action". Alatri. Itàlia. (1958-1998). Escrits enviat des d'Itàlia per a aquesta tesi. 2015.
19. RIU MARTÍ, Maria Montse. *Definició de Polipoesia de Barcelona*. Tesi: "La Polipoesia als anys 1990-2000 a Barcelona". Barcelona. 2017.
20. BACHELARD, Gaston. *La Poética del Espacio*. Mèxic. 2008. Citat al quart capítol de la pàgina 30 que pertany a la introducció del llibre.
21. MINARELLI, Enzo. *3Vitre di Polipoesia*. CD àudio. Itàlia. 1988. Registre: Pol1510001004.
22. REWIEW. *Futurisme i Dadà*. Anglaterra. 1988. CD àudio. Número de registre: "LTMCD2301".
23. MINARELLI, Enzo. *La voce della poesia*. Campanotto. Itàlia. 2008.
24. MINARELLI, Enzo. *Manifest: primer paràgraf o frase lapidària del manifest*. Consulta a Google: Polipoesia#Manifiesto_de_la_Polipoesia. 2016.
25. MINARELLI, Enzo. *Manifest: primer paràgraf o frase lapidària del manifest*. Consulta a Google: Polipoesia#Manifiesto_de_la_Polipoesia. 2016.
26. MINARELLI, Enzo. *Manifest: primer paràgraf o frase lapidària del manifest*. Consulta a Google: Polipoesia#Manifiesto_de_la_Polipoesia. 2016.
27. FONTANA, Giovanni. *Les Escaules* (Alt Empordà).
28. MINARELLI, Enzo. *Manifest: primer paràgraf o frase lapidària del manifest*. Consulta a Google: Polipoesia#Manifiesto_de_la_Polipoesia. 2016.
29. MINARELLI, Enzo. *Manifest: primer paràgraf o frase lapidària del manifest*. Consulta a Google: Polipoesia#Manifiesto_de_la_Polipoesia. 2016.
30. PEY, Santiago. *Sinònims i antònims*. Teide. Barcelona. 1988. (Diccionari) ISBN: 978-84-307-7406-7.
31. RIU MARTÍ, Maria Montse. "Polipoesia: Fame". (Article). *Revista d'Art: Quadern*. Barcelona. 2012.
32. SABATER, Xavier. *Entrevista amb Artur Monfort*. Morsa Dice. Barcelona. 2014.
33. SABATER, Xavier. *Poesías bajo tierra*. Sedicions. Barcelona. 1973.
34. SABATER, Xavier. *Poesías bajo tierra*. Sedicions. Barcelona. 1973.
35. SABATER, Xavier. "Polipoètic i Ciberpoètic. Centre Cultural La Farineta del Clot (Fàbrica de cultura). "Taller-Seminari de Polipoesia i Ciberpoesia", curs accelerat de Tècniques Poètiques Actuals). Realitzat per 347. Produït per FDA (Fak d'Art Media Art Institute). Ciutat: Barcelona, any: 1999.
36. SABATER, Xavier. CD "Polipoètic i Ciberpoètic. Centre Cultural La Farineta del Clot (Fàbrica de cultura). "Taller-Seminari de Polipoesia i Ciberpoesia", curs accelerat de Tècniques Poètiques Actuals). Realitzat

- per 347. Produït per FDA (Fak d'Art Media Art Institute). Ciutat: Barcelona, any: 1999.
37. WILSON, Robert Anton. *Right Where You Are Sitling Now: Further Tales of the Illuminati*. Ronin Publishing. 1993. Pàg. 148.
 38. MARINETTI, Filippo Tommaso. "Polipoètic i Ciberpoètic", creat per X. Sabater i J. M. Calleja, anomenat: "Cyberpoesia Catalana": CD. "Taller-Seminari de Polipoesia i Ciberpoesia" (curs accelerat de tècniques Poètiques Actuals) Organitzat per Xavier Sabater al "Centre Cultural La Farinera" del Clot de Barcelona. Realitzat per "347". Produït per "FDA" (Fank d'Art Media Art Institute). Ciutat: Barcelona, any: 1999.
 39. MARINETTI, Filippo Tommaso. CD: "Cyberpoesia Catalana". CD. "Taller-Seminari de Polipoesia i Ciberpoesia" (curs accelerat de tècniques Poètiques Actuals) Organitzat per Xavier Sabater al "Centre Cultural La Farinera" del Clot de Barcelona. Realitzat per "347". Produït per "FDA" (Fank d'Art Media Art Institute). Ciutat: Barcelona, any: 1999. Text de Jordi Martorell.
 40. SABATER, Xavier. *Oscuros silencios de Bronce*. La Cloaca. Barcelona. 1978.
 41. <http://wikipedia.org/wiki/Allen-Ginsberg>.
 42. SABATER, Xavier. *Poesia Experimental-93*. Xavier Sabater Sedicions. Barcelona. 1993.
 43. FIGUERES, Josep Maria. *Antologia de poesia sonora*. Barcelona 1991 (pàgines 5 i 6).
 44. CALLEJA, Josep Maria. *Poesia Experimental-93*. Xavier Sabater Sedicions. Barcelona. 1993.
 45. CALLEJA, Josep Maria. En article de: SALVO, Ramon. *Poesia Experimental-93*. Xavier Sabater Sedicions Barcelona. 1993.
 46. MILLÁN Fernando. *Explosión experimental*. Something. Nova York. 1973.
 47. SABATER, Xavier. *Saba-Sanyo-Casio*. Sedicions. Barcelona. 1992.
 48. SABATER, Xavier. *Saba-Sanyo-Casio*. Sedicions. Barcelona. 1992. Presentació: Genís Cano Soler.
 49. RTVE. *Cacofonía y rima manual de estilo de la corporación*. RTVE. Pàg. 6.3.2.
 50. SCHILLER, Friedrich. *Sobre la gracia y la dignidad*. Icaria. Barcelona. 1985. Segon i quart paràgraf de las pàgines 9 i 10 del capítol "Gracia" del llibre. Títol original: *Über naive und sentimentalische Dichtung*.
 51. SCHILLER, Friedrich. *Sobre la gracia y la dignidad*. Icaria. Barcelona. 1985. Al segon paràgraf de la pàgina 33 del mateix llibre.
 52. SCHILLER, Friedrich. *Sobre la gracia y la dignidad*. Icaria. Barcelona. 1985. Al segon paràgraf de la pàgina 13 del mateix llibre.
 53. GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un Teatro Pobre*. Colihue. Visa. 2008.
 54. STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo de actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Alba. Barcelona. 2009. ISBN: 978-84-8428-740-3.
 55. SABATER, Xavier. *Versos adversos*. Editorial: In-Verso. 2013. Barcelona.
 56. SABATER, Xavier. *Versos adversos*. Editorial: In-Verso. 2013. Barcelona. Pàgina 24 del llibre. Poema *Crisis*.
 57. SABATER, Xavier. *Versos adversos*. Editorial: In-Verso. 2013. Barcelona.
 58. SABATER, Xavier. *Versos adversos*. Editorial: In-Verso. 2013. Barcelona. Pàgina 46.
 59. SABATER, Xavier. *Versos adversos*. Editorial: In-Verso. 2013. Barcelona.
 60. SABATER, Xavier. *Versos adversos*. Editorial: In-Verso. 2013. Barcelona. Pàgina 64.
 61. SABATER, Xavier. *Cuando muero*: poema creat el 17 d'agost de 2009 i editat a *Versos adversos*. Editorial: In-Verso. Barcelona. 2013.
 62. MENKAR, Félix. "Realismo sucio". In-Verso. Barcelona. 2008. (*Versos adversos*).
 63. FONTANA, Giovanni. *Il libri di Adriani Spatola*. Biblioteca Cívica d'Arte Luigi Poletti. Modena. 2008.
 64. SPATOLA, Adriano. *Hacia la poesía total*. Rajput. Salerno. 1969.
 65. FUCHS, Rudi. *El viatge de la Balsa*. La Zalettera di Babele. Roma 1986.
 66. GAZANO, Marco Maria. *Concert per les Arts*. La Zalettera di Babele. Roma. 1986.
 67. FONTANA, Giovanni. "Poesia della voce i del gesto". Sometti. Mantova. 2004.
 68. FONTANA, Giovanni. *Definició de pretext o Politext*. (Text d'unes 30 pàgines enviat per Giovanni Fontana especialment per a aquesta tesi).
 69. FONTANA, Giovanni. "Tècnica per modelar la veu" en un poema epigenètic. (Text d'unes 30 pàgines enviat per Giovanni Fontana especialment per a aquesta tesi).
 70. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003.
 71. FONTANA, Giovanni. *Poesia della voce i del gesto*. Sometti. Mantova. 2004.
 72. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003.
 73. FONTANA, Giovanni. *L'Opera Plurale: intermedialità, drammaturgia delle arti d'azione*. Harta performing. Monza. 2009.
 74. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003.
 75. FONTANA, Giovanni (amb Nicola Frangione i Roberto Rossini). *Italian Performance Art*. Sagep. Gènova. 2015.
 76. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003.
 77. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003.

78. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003.
79. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003.
80. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003.
81. MAYAKOVSKI, Vladímír (Vladímírovich). *Poesia y revolución*. Barcelona. Península. 1974.
82. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003. Apartat: 1.09.9,
83. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003.
84. JLÉBNIKV, Velimir: (Pseudònim de Víctor Vladímírovich Jlébnikov). *El Futurisme rus i la teoria de la llengua Transmental*. Slovo kak takovoe. S. Petersburg. 1913. Pàg. 31-32.
85. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003.
86. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003.
87. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003.
88. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003. Apartat 1.17.
89. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003. Apartat 2.00.
90. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003. Apartat 2.08.
91. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003.
92. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003. Apartat 2.23.
93. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003.
94. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003.
95. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003. Apartat 2.13.
96. FONTANA, Giovanni. *La poesia de la musica en la voce en movimento*. Monza, Itàlia. 2003. Apartat 3.00.
97. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003. Apartat 3.02.
98. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003. Apartat 3.03.
99. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003. Apartat 3.26.
100. DORFLES, Gilo. *El devenir de las Artes*. Mèxic. FCE. 1963.
101. LOMBARDI, Daniele. *La remor en el temps*. Edipan. Llombaria. 1983.
102. ECO, Umberto. *L'aspecte d'un assaig*. Bompiani. Milà. 1985.
103. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003. Apartat 4.00.
104. SCHÖBERG, Arnold. *Idea i estil*. Feltrinelli. Milà. 1985.
105. BERIO, Luciano. "Poesia e música, in 2 Incontri Musicali, nº 3, 1959", a AAVV, *La musica elettronica, testi scelti commentati da H. Pousseur*, Feltrinelli. Milà. 1976.
106. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003. Apartat 4.03.
107. BARTHES, Roland. *Lovvio e lottuso*. Einaudi. Torí. 1985.
108. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003. Apartat 4.05.
109. KEROUAC, Jack. *La nascita del bob*. Mondadori. Milà. 1996.
110. WALDAMAN, Anne. *Rednoir and Performance*. Fargalla. Parrish. 2007.
111. MARINETTI, Filippo Tommaso. *Teoria de la invenció Futurista*. Mondadori. Verona. 1968.
112. MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifest tècnic de la literatura futurista*. Liguori.
113. MARINETTI, Filippo Tommaso. *Distribució de la sintaxi, imaginació sense fi. Paraules en llibertat*. Liguori. Nàpols. 1997.
114. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003. Primer paràgraf de la pagina 22.
115. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003.
116. ACCAME, Vincenzo. *El signe poètic*. Zarathustra, Spirali. Milà. 1981.
117. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003.
118. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003.
119. ACCAME, Vincenzo. *El signe poètic*. Zarathustra, Spirali. Milà. 1981.
120. MARCHESCHI, Laura. *Poesia sonora. Uomini e idee*. Nàpols. 1975.
121. AMBROSIO, Matteo. *Poesia sonora*. Milà. 1979.
122. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003.
123. FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003.
124. RIPELLINO, Angelo Maria. *Introducció a la poesia russa del Nou-cents*. Edicions Mondadori. Parma. 1954.
125. VLADIMIROVICH JLBNIKOV, Víctor. *Antología poética y estudios críticos*. Editorial Laia. Barcelona. 1984.
126. ACCAME, Vincenzo. *El signe poètic*. Zarathustra, Spirali. Milà. 1981.
127. ACCAME, Vincenzo. *El signe poètic*. Zarathustra, Spirali. Milà. 1981.
128. ACCAME, Vincenzo. *El signe poètic*. Zarathustra, Spirali. Milà. 1981.
129. SCHÖNBERG, Arnold. *Grundlagen der musikalischen Komposition*. Universal Edition. Londres. 2003.
130. SPATOLA, Adriano. *Vers la Poesia Total*. Paravia. Torí. 1978.

CONCLUSIONS

5. 1. CONCLUSIONS

En aquest apartat voldria informar i fer una valoració sobre el conjunt de capítols d'aquesta tesi. La metodologia emprada per dur a terme el treball ha estat fer una feina de treball de camp acurat. Les fonts principals d'estudi han estat, per una banda, una prospecció als llegats de les avantguardes per poder entendre les complicitats amb la Polipoesia barcelonina. I per altra part, he indagat, cercant un fil conductor, per les aportacions a aquest estudi en la biblioteca de Xavier Sabater i als congressos i actes als quals he assistit. Partim, doncs, d'un marc general i simptomàtic, de les avantguardes, en el qual s'hi reflecteix el període que he estudiat. Les incidències i preocupacions pel llenguatge i els seus desplegaments en les avantguardes, són els que projecten i il·luminen la polipoesia barcelonina fins avui. Aquesta dialèctica amb els antecedents m'ha permès interpretar l'experiència de la Polipoesia barcelonina a través dels seus agents.

He definit i descrit el moviment polipoètic a Barcelona (1990-2000) i la seva base ideològica (les paraules en llibertat, els textos que graviten en el full, les accions i les *performances*...). També el que aquest moviment aporta en l'artístic i l'estètic a través de l'estudi dels tres autors que són els agents centrals d'aquest moviment. Ells són els subjectes d'aquest nucli compacte que donen sentit al nom del moviment, l'impulsen amb la seva obra, perfilant-ne els ideals. La meva tasca ha consistit a delimitar els antecedents a partir del moment en què els seus pensaments es relacionen amb les avantguardes històriques.

He buscat els orígens en aquestes avantguardes i he vist que la Polipoesia barcelonina ve en part d'Itàlia, perquè ens ha llegat l'Epigenètica de Giovanni Fontana i ha pres el nom de la Polipoesia d'Enzo Minarelli. Però la Polipoesia de Barcelona veu també dels nostres orígens catalans, com és la poesia visual de Joan Brossa, que ha aportat l'Art visiu, a través de Xavier Sabater i que ha fet possible que la poesia viva i el so visquin unides.

Per això els autors que més representen el moviment són: Xavier Sabater, Enzo Minarelli i Giovanni Fontana. L'Epigenètica, mot central per entendre el moviment polipoètic barceloní que vol dir 'superior', i en la segona part 'genètica', significa que és una activitat poètica que s'origina en els "gens" humans de Giovanni Fontana i dels polipoetes barcelonins. Aquest fet ha estat el punt d'inflexió de tota la tesi pel canvi de mentalitat que aquest concepte representa. He fet les entrevistes que m'han aportat tres punts de vista diferents, com són:

- A. la connexió amb Itàlia de Xavier Sabater,
- B. el nom de Polipoesia aportat per Enzo Minarelli
- C. el contingut Epigenètic aportat per Giovanni Fontana.

En el meu estudi he posat en relació la valoració de les primeres avantguardes de segle XX i de les avantguardes catalanes respecte de la Polipoesia barcelonina. He observat a través de les citacions que faig que hi ha hagut una gran influència del Dadaisme, del Surrealisme i del Futurisme: el primer per la manera de ser de cada polipoeta barceloní que s'acosta al perfil dadaista; el segon per la forma d'actuar del moviment polipoètic que actua i funciona de manera surrealista i, en tercer lloc, els ideals futuristes, que són el mateixos que els dels polipoetes barcelonins.

Respecte de la manera de ser dels tres polipoetes barcelonins que he analitzat en aquesta tesi, cal assenyalar que he descobert que s'han complementat en les seves aportacions al moviment, pels motius següents: el concepte de Polipoesia que aporta Enzo Minarelli és un nom que determina el moviment perquè vol dir, en essència, "totes les arts juntes en la poesia". L'aportació de l'Epigenètica de Giovanni Fontana al moviment és essencial perquè ha determinat la manera de fer poesia de cada poeta al Moviment, perquè la poesia del so, a través de l'Epigenètica, fa un "gir que ha fet que el "so" es transformi en poesia, per la qual cosa el pensament de Xavier Sabater ha estat cabdal per Barcelona, perquè ha sabut

condensar el significat del nom del moviment amb l'essència del que vol dir la paraula Epigenètica. El resultat ha estat una poesia que uneix totes les Arts per poder expressar "epigenèticament" o –a través del "so" de les vibracions interiors dels gens del cos del *performer*– unes idees de protesta contra la injustícia social...

Assenyalo que la *Ursonata* o *Sonata Primitiva* de Kurt Schwitters para-lingüísticament l'he investigada i he vist que descompon el *llenguatge verbal i que, a la vegada, la seva pràctica provoca una prosòdia nova en cada síl·laba pronunciada de veu*. L'estreta "interacció" entre la vocalitat i l'escriptura de la *Ursonata* primitiva de Kurt Schwitters fa que els polipoetes barcelonins, en recitar-la, practiquin la pronunciació dels elements lingüístics dels quals hem parlat llargament en aquesta tesi i que estan estretament units, com són, el llenguatge, el paralenguatge i la cinestèsia.

El meu argument podria manifestar que l'essencial de tot el que he plantejat fins ara està en la composició unitària i sòlida dels "codis", dels quals s'ha compostat la matèria de la Polipoesia de Barcelona i que s'han basat en la transgressió del llenguatge convencional a través del so proxèmic, arribant d'aquesta manera a la desemantització de la paraula, que és la que ens ha portat fins a un nou camí, cap al "Gir del so". Aquest fet crea un espai nou de comunicació humana i artística.

He descobert que aquest "Gir del so", perquè sigui possible, ha de tenir un punt de partida "net", que vol dir poder fer un poema a partir del "no-res", perquè és l'única manera que el poema pot esdevenir ideal. Aquesta manera surrealista de fer funcionar el poema la posen en pràctica els polipoetes de Barcelona mitjançant el ritme, la sintaxi i un vocabulari rar i personal que ens ha sobtat a tots, encara que a Itàlia fa més de sis dècades que es practica.

De tot això he interpretat que aquesta manera de funcionar dels polipoetes de Barcelona és per causa dels seus ideals que –de manera semblant als dels futuristes i extrapolant en el temps– es rebel·len contra la realitat i l'entorn polític i social, contra la superficialitat, contra el feixisme, contra el consum exagerat, contra el cofoisme, contra la televisió, contra la contaminació, contra l'atur... I és en aquest estat de protesta i rebel·lia individual i col·lectiva, en aquesta actitud polèmica i en aquesta repulsió activa, a on aquests polipoetes barcelonins es tornen també "irracionals" per poder dir el que pensen amb veracitat.

Seguint amb la recerca dels orígens del llenguatge polipoètic barceloní, he pogut veure que el llenguatge Zaum –*que viu dins el Futurisme de Filippo Tommaso Marinetti*– també experimenta amb la lingüística en la línia del simbolisme fonètic. El propi nom de Zaum vol dir "més enllà de la ment" o del sentit o Transmental. Aquest llenguatge té una relació directa amb la Polipoesia barcelonina, perquè tampoc no disposa de regles gramaticals ni de convencions semàntiques, ni normes d'estil versemblantment a la forma amb què funciona el llenguatge Zaum. La principal intenció d'ambdós moviments és poder expressar les emocions, els sentiments i les sensacions a través de la poesia.

Assenyalo que, de la mateixa manera que he trobat semblances entre la Polipoesia de Barcelona i els artistes Zaum, aquestes semblances són en l'aspecte que, per als Zaum, els sons són anteriors als significats, perquè el so és un element natural de comunicació humana. Aquesta comunicació a través del so també ho és de la Polipoesia barcelonina, perquè aquest llenguatge travessa la raó, des del sentiment més pur. I també és un llenguatge artístic que vincula les arts visuals entre si com la literatura, el teatre.... I encara que el Zaum va evolucionar durant deu anys, és un llenguatge vigent avui en la Polipoesia barcelonina, perquè aquesta també travessa les diferents arts per poder expressar-se de la mateixa manera.

En indagar en aquesta manera d'expressar-se fins arribar al punt de l'experimentació en el qual conflueix la hibridació entre el Futurisme, el Dadà, el Futurisme i la Polipoesia

barcelonina, he trobat la figura d'Hugo Ball, que va ser el catalitzador humà que va reunir al seu voltant tots els elements necessaris que van fer néixer Dadà. Es pot dir que Hugo Ball és qui va convertir el Dadà en el que coneixem, i també es podria dir que era al "rovell de l'ou" –com diria el poeta, pintor i polipoeta barceloní Alfred Balasch– del Dadaisme.

Però la versemblança més gran de la Polipoesia barcelonina respecte del Dadà és que tant aquest com la Polipoesia de Barcelona són moviments "que escriuen i que fan poesia sonora". Hugo Ball és conscient de tot el procés viscut per Filippo Tommaso Marinetti i realitza la seva obra "síntesi" i el seu poema *Zang Tumb Tum* (1914). Aquesta obra que podria ser Polipoètica del so –gairebé en onomatopeia– seria representativa de la línia que segueixen els polipoetes de Barcelona en *recitar*.

A més a més, assenyalo que Joan Casellas activa les avantguardes des del present, perquè la seva consciència d'obra d'art actual s'hi inspira. Ell reconeix l'evolució que van representar les idees del moviment Dadà i de Marcel Duchamp i adopta una manera de fer poesia traspasant el sentit del Dadaisme als objectes amb què fa les seves accions a l'escenari, reconvertint-los en escultures –*Ready Mades*– en moviment, per la qual cosa Joan Casellas "traspassa" el comportament dels artistes de les avantguardes i l'entronca amb el dels autors citats en aquesta tesi. I no content només amb això, organitza cada any unes convivències de vuit dies –dirigides a artistes amb la intenció de fer *performances*– al mateix lloc que va visitar Marcel Duchamp en persona, el poble català de les Escaules:



*Imatge 59: Joan Casellas en la seva performance polipoètica a Barcelona a la Sala Vic. Fotografies digitals del fons de Maria Montse Riu. 2003.

En aquesta imatge de Joan Casellas fent la seva *performance* hi podem veure que té molt de Dadà i de Surrealista. Perquè Joan Casellas, a la seva *performance Gavina*, sembla que miri al cel buscant els ocells (les gavines). A terra, sobre "un mocador de fer farcells", podem veure una gavina morta, i al costat la seva sang, representada metafòricament amb fils de color vermell, a terra. En aquesta *performance* Joan Casellas vol expressar moltes "coses" en silenci i quasi sense moure el cos. Són aspectes sobre l'ecologia dels camps de cultiu i la seva relació amb les aus del cel. *Performance* surrealista, en la qual el poeta evidencia els fets però sense concretar-ne els motius: Surrealisme el de Joan Casellas que penetra a la ment i no desapareix, com el Surrealisme de molts polipoetes barcelonins.

Per això, cercant de la mateixa manera en el Surrealisme per poder entendre les confluències entre l'experimentació híbrida dels polipoetes barcelonins i el moviment surrealista, he trobat que hi ha paral·lelismes sobretot en l'aspecte de l'automatisme psíquic que proposen ambdós moviments i que utilitzen per expressar amb sons, per escrit, en silenci o de qualsevol altra manera, el funcionament real del pensament subconscient: per exemple, en els jocs que adopten els polipoetes barcelonins dels surrealistes com el dels "cadàvers exquisits". Aquest joc demana al poeta una manera d'actuar surrealista per poder "deixar-se anar a través del subconscient" i acceptar el camí que el joc proposa des del somni...

El futurista Joan Salvat Papasseit també representa les avantguardes catalanes i ha estat una influència important per a la Polipoesia barcelonina, sobretot perquè, a través de la seva figura, els polipoetes barcelonins se senten identificats en el moment de "ser forts" com deia Papasseit i fer la seva crítica social.

Més endavant, Joan Brossa catalitza aquestes mateixes avantguardes a través de les catalanes, i, amic d'Adriano Spatola i amic de Xavier Sabater, fa que conflueixin en la poesia visual i la Polipoesia del so barceloní aconseguint un sol cos d'acció i *performance* única i plena. Perquè el "so" *gira* en direcció a la poesia visual i la poesia visual es transforma en so en la polipoesia de Barcelona als anys 1990-2000. El resultat és l'Art Total però amb un sentit de profunditat que arrela dins el cos i la ment del poeta.

La publicació dels manifestos catalans han estat un punt de mira per als polipoetes barcelonins. Els ideals futuristes del manifest *Un enemic del poble*, de Joan Salvat Papasseit reflecteixen, els ideals dels polipoetes barcelonins. Les actuacions dels artistes pintors, al *Manifest Groc*, ens transmeten la manera surrealista que ha pogut influir les exposicions de pintura de La Papa de Barcelona. Per això, aquests tres artistes entrevistats que formen part de l'associació d'artistes *performers* La Papa de Barcelona han evidenciat en els seus perfils els aspectes més representatius del moviment polipoètic barceloní.

I per això també vull assegurar que un dels passos més importants que ha fet Barcelona respecte de les avantguardes ha estat seguir les petjades de Giovanni Fontana i la seva poesia Epigenètica, perquè amb ella el poeta s'endinsa en les profunditats dels seus somnis, perquè augmenta també les pràctiques electròniques que l'ajuden a fer una interacció entre l'oralitat i l'escriptura, basada en un sistema de cristal·lització vocal del qual ja tenien signes els artistes de l'avantguarda futurista.

De la mateixa manera, hem vist que la creació de la primera revista del "so" (*Baobab*), creada per Adriano Spatola a Itàlia als anys seixanta, ha influït de manera definitiva el nostre malaurat Xavier Sabater, perquè fes possible el naixement de la Polipoesia barcelonina que hem analitzat ara. Per aquest motiu entenem que Giovanni Fontana posa –a través d'aquesta revista– un "gra de sorra" per poder començar a plantar la llavor del que va succeir a la Barcelona dels anys 1990-2000, a la vegada que participa en els Festivals Internacionals de Polipoesia i Ciberpoesia de Barcelona que va organitzar Xavier Sabater durant vint-i-un anys consecutius i al llarg de la seva curta vida.

He pogut aprofundir en el pensament de Xavier Sabater, que estava compost de les idees d'obra d'Art Total, sincera, profunda, autèntica, vibrant, "neta"; i de l'obra d'art que s'incuba en els "gens" del cos del poeta i en el seu esperit d'allò que vol dir i que potencia –en el fons– la protesta social.

Així doncs, concloc que la meua aportació en aquesta tesi ha estat l'estudi de la Polipoesia barcelonina com a moviment ressò de les avantguardes europees i de les catalanes i que he aprofundit en el "gir del so" a través de l'estudi del perfil dels tres poetes. He pogut aportar la idea que és a partir de l'interior físic de cada poeta que es pot fer una *performance* veritable –ajudant-nos de l'Art tecnològic– i que, només, és a través de l'Art Total que la unió de totes les Arts és possible, per poder expressar el pensament únic de cada poeta.

Afirmo que la Polipoesia barcelonina és un moviment poètic fundat a Barcelona per Xavier Sabater amb la influència dels poetes Giovanni Fontana i Adriano Spatola i que la Polipoesia que s'ha practicat, i es practica, a Barcelona és epigenètica i adopta la manera de fer de l'Art Total.

La Polipoesia barcelonina desenvolupa aspectes de la poètica que van més enllà dels literaris, per això la poesia esdevé fonètica, sonora, electrònica, del gest, d'acció, visual, objectual, musical, dansada o teatralitzada. Aquesta varietat de possibilitats fa que els estils actuals siguin diversos i molt personals. La norma, com diu Xavier Sabater és: "No es veritat que tot estigui fet. Tot està per fer, i ho farem nosaltres". (Citació de Xavier Sabater al cartell del 1r Congrés Internacional de Polipoesia de Barcelona)

Encara que Xavier Sabater va ser precursor en organitzar el Primer Congrés Internacional de Polipoesia de Barcelona al MACBA de la nostra ciutat l'any 1991, a l'actualitat el Congrés de Poesia Experimental que se celebra a Barcelona cada dos anys aproximadament és el que organitza el Grup POCIÓ, i que dirigeix la filòloga i historiadora catalana Glòria Bordons.

La difusió de la Polipoesia es a través dels CD, dels videopoemes, internet i les actuacions i recitals en directe, els quals cada vegada interessin més al públic. Cada vegada són més els festivals de poesia del so arreu del món, cal veure el Festival d'INTERSIGNOS, a Brasil, el Festival de Polipoesia de Bolonya, Itàlia, el festival de poesia sonora de BOBEOBI de Berlín. El més antic de tots, el POLIPHONYX, de França (del qual es va celebrar una edició l'any 96 a Barcelona), i el Festival Internacional de Polipoesia de Barcelona, únic en tot l'estat espanyol, del qual s'han celebrat vint-i-una edicions amb més de dos-cents poetes participants espanyols i d'altres països com Itàlia, França, Portugal, Canadà, Rússia, Alemanya... Els Festivals han estat una de les fites anuals de la poesia recitada a Barcelona, sobretot a finals dels anys noranta.

En aquests festivals Polipoètics, que han estat una eina de dispersió poètica, amb exponents com Carles Hac Mor, Joan Casellas, Àngel Pastor, Enric Casasses, Eduard Escoffet, Xavier Canals, Maria Cosmes, Rosa Grau, Amàlia Sanchís, Jordi Pope, Jaume Quadreny, Joan Vinuesa, Nicola Frangione, Xavier Sabater, Enzo Minarelli, Giovanni Fontana...etc., s'ha desenvolupat un activisme poètic, que s'ha consolidat a Barcelona donant uns fruits, que han obert un camí d'interacció intel·lectual amb les diferents disciplines que componen l'Art Contemporani d'avui. Perquè la poesia fonètica explora la progressió de la poesia experimental en lo gráfico-visual, l'audiopoesia i el sorollisme, units, arribant a crear un "codi" especial per Barcelona que s'ha desenvolupat a través de les creacions dels seus poetes.

Aquests han partit de la desemantització de la paraula i del projecte universal d'Art Total, d'Adriano Spatola creant nous camins que modifiquen els espais artístics convencionals.

Aportant una nova manera de veure i utilitzar els mots, els fonemes, els sons i els camps semàntics a favor d'una nova poesia. Aquesta forma de crear ha estat pionera en la pràctica de l'art que va més enllà de la pàgina impresa. La difusió que té avui la poesia no seria la mateixa sense poetes com els que presentem en aquesta Tesi que donen a la poesia uns nous horitzons de llibertat.



*Imatge 50: d'esquerra a dreta hi podem trobar els següents personatges, reunits a l'escenari, al local de La Papa, durant un Kabaret Obert de l'any 2006, dels que es celebraven els tercers divendres de cada mes al local que tenia l'Associació de "Poetes, Artistes, Performers, Associats" al carrer Tapioles número 8 de Barcelona ; a partir de la tercera persona, per l'esquerra hi podem veure els poetes Prudenci Batalla, Joan Casellas, Maria Montse Riu, Asun Menkar, Curtis i Kronia, Silvia Trinxet...i a la part central a Xavier Sabater...i davant a Paolo Colleoni. Dibuix digital: Maria Montse Riu.

L'aportació més interessant d'aquesta Tesi és la seva contribució a donar a conèixer un nou Moviment artístic per Barcelona i el que fa és donar les claus tant del seu aspecte teòric com del pràctic. Incorpora les pràctiques d'un nou llenguatge fonètic que interactua entre la paraula i el so poètic. De la mateixa manera integra la imatge poètica i visual a través de la impressió gràfica, el cine, el video i les accions que esdevenen innovadores tant per la seva tècnica oral i visiva, unides, com pel seu missatge artístic i social.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- ACCAME, Vincenzo. *El signe poètic*. Zarathustra, Spirali. Milà. 1981.
- ALEXANDRE, Arsène i Honoré. *Daumier, Cartas de Michelet a Daumier*. Laurens. 1888. París.
- Alfabet sorpresa. (Apareix inclòs en el catàleg de la Grande Esposizione Nazionale Futurista). Milà, 1919.
- ÁLVAREZ MURO, Alexandra. Análisis de la oralidad. Una poética del habla cotidiana. Pàg. 43.
- AMBROSIO, Matteo. *Poesia sonora*. Milà. 1979.
- AMELLER, Carles. Correu electrònic enviat per Carles Ameller, membre del Grup de Joves Pintors, Escultors i Poetes Visuals Catalans, el dia 8 de desembre de l'any 2015, amb motiu d'aquesta tesi.
- ANTÚNEZ, Isabel. *La comunicación no verbal en la Filología Actual*, Revista electrònica de Estudios filosóficos. 2005. ISSN-e 1577-6921, pàg. 4 i 5.
- A POLLINAIRE, Guillaume. *Cal·ligrames; Poèmes de la Paix et de la Guerre (1913-1916)*. Mercure de France. París. 1918.
- ARISTÒFANES. "El cor de les granotes".
- ARMIJO, Consuelo. *La insensata poesía del sin sentido*. Revista digital. 2013.
- BACHELARD, Gaston. *La intuición del instante*. Fondo de Cultura Económica. Mèxic. 1932.
- BACHELARD, Gaston. *La Poética del Espacio*. Mèxic. 2008. Citat al quart capítol de la pàgina 30 que pertany a la introducció del llibre.
- BACON. Francis. *Novum Organum en The Physical and Metaphysical Works of*. XLII Editorial. Londres. 1853.
- BALL, Hugo. *La huida del tiempo*, 2005. Barcelona. 2005.
- BARCE, Ramón. Transcripció d'un fragment de la pista d'àudio d'un documental sobre Ramón Barce produït dins de la Setena Trobada Internacional de Creació Experimental a Lucena, Còrdova, Espanya, anys 2007: <http://www.artesonoro.org/archivos/2266> i, a més, a: <http://www.sensxperiment.es>. Consulta feta el 3 de juny de 2016 a les 3 de la tarda.
- BARRAS, Vincent i ZURBRUGG, Nicholas. *Poésies sonores. Contrechamps*. Editions, Genève. 1992. Citat a la pàgina 206 fins la 207.
- BARTHES, Roland. *El grano de la voz: entrevistas*. Edició: Segle XXI.
- BARTHES, Roland. *Lovvio e lottuso*. Einaudi. Torí. 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. *Riflessioni sui miei contemporanei*. Ed.: A. Donaudy. 1945. Milà
- BENJAMIN, Walter. *L'obra d'art i la seva reproductivitat tècnica. Tres estudis de sociologia de l'Art*. Edicions 62. Barcelona. 1983.
- BERIO, Luciano. "Poesia e música, in 2 Incontri Musicali, nº 3, 1959", a AAVV, *La musica elettronica, testi scelti commentati da H. Pousseur*, Feltrinelli. Milà. 1976.
- BERTOZZI, Gabriele-Aldo, *Manifiesto Qué es el INI*, París. 1980.
- Blog: "20 Minutos". [www.20 minutos.es](http://www.20minutos.es).
- BLOK, René. Música Fluxus: el acontecimiento cotidiano. Conferència pronunciada

el 12 de desembre de 1994 a la Fundació Tàpies de Barcelona. Web: <http://www.uclm.es/artesonoro/olobofluxus.html>.

BLONDER, Maria Alexandra. *Estudio acústico-prosódico de los fenómenos de recitación y análisis contrastivo entre los dialectos andino y central*. Universidad de los Andes. Mérida. 1999. Pàg. 51.

BONET, Eugeni. ESCOFET, Eduard. Barcelona. MACBA. 2005.

BORDONS, Glòria. *Poesia experimental a Catalunya i a Espanya*. Universitat de Barcelona. Grup de recerca, Poesia i Educació: Poció (1940-1975).

BORGES, Jorge Luis, 1939. Es tracta d'informació extreta de la pàgina web següent: www.google.es/search?q=JAMES+JOYCE+1982-1941&rlz=.

BORGES, Jorge Luis. *Elogio de la sombra, Obras completas*. Emecé. Buenos Aires. 1974. Pàg. 1.004.

BORGES, Jorge Luis. *Historia de las literaturas de Vanguardia*. Guadarrama. Madrid. 1965. Pàg. 267.

BOSO, Felipe. *Poesia Concreta*. Generalitat de Catalunya. BCN. 2008. Pàg. 54.

BOSO, Felipe. *Poesia experimental, ara*. Sala Parpalló. Barcelona. 1982.

BRETON, André. *El Surrealismo*. Oikos-tau. Barcelona 1972.

BRETON, André. *Peix soluble, primer manifest surrealista*. (1924). Citació extreta de la pàgina: <https://translate.google.es/translate?hl=ca&sl=es>.

BROSSA, Joan. *Documents de la Fundació*. Barcelona. 2012.

BROSSA, Joan. *Terres d'or. Dotze poemes per M. Riu*. Taller Picasso. Barcelona. 1981. Llibre d'artista.

CAGE, John. *Para los pájaros*. Monte Ávila Editores. Mèxic. 2013.

CALLEJA, Josep Maria. *Poesia Experimental-93*. Xavier Sabater Sedicions. Barcelona. 1993.

CARRÁ, Carlo. *La pintura de los sonidos, los ruidos y los olores*. (Manifest futurista). Exposició Universal. Milà. 1901.

CARRILLO, Enrique. *El cubismo y su estética, René Costa, Vicente Huidobroy El Creacionismo en Madrid*. Taurus. 1975.

CASTILLEJO, José Luis. *Una amistad*. Morris and Helen Belkin. Vancouver. 1999.

CHARLES, Daniel. *Gloses sur John Cage*. Ainhoa. París. 1978, pàg. 50.

CHENNEVIÈRES, Philippe. *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*. Le Musée du Louvre. París. 1848.

CHOMSKY, Noam. *El lenguaje y el entendimiento*. Alianza Editorial. Madrid. 1989.

CHOMSKY, Noam. *China y el nuevo orden mundial*. Article publicat a *El Diario Público*. Madrid. 2010.

CHOPIN, Henri. "Interviewed by Zurbrugg", in *Art & Dessing*, núm. 45: *The Multimèdia Text*. Academy Group Ltd., 1995.

CHOPIN, Henri. *Poesia Festival. Festival de Berlín*. Berlín. 2003. Festival de Berlín. (Consulta feta l'1 de juny de 2016 a les 4 de la tarda.)

CHOPIN, Henri. *Vibrespace*. 1963. (Per poder escoltar la veu d'Henri Chopin. Consulta feta l'1 de juny de 2016 a les 4 de la tarda.)

CHOPIN, Henri. ZUMTHOR, Paul. *Les Riches Heures de l'Alphabet*. Galeria

- Donguy, França. 1987. Pàg.177.
- CIAPUSCIO, Héctor. *Psicolinguística*. Murcia. Universidad. 1994.
- CLAVER, Kaiero. *Creación musical e ideologías: la estética de la posmodernidad frente a la estética moderna*. Ainhoa. Barcelona. 1986, pàg. 224.
- CORTÁZAR, Julio. Extreta del blog: <http://azuapiccola.blogspot.com.es/2013/11>
- D'ORS, Miquel. *El cal·ligrama: de Simmiàs a Apollinaire*. Universitat de Navarra. Pamplona. 1977.
- DALÍ, Salvador. MUNTANYÀ, Lluís. GUASCH, Sebastià. *Manifest groc*. La Magrana. Barcelona. 1990.
- DE CAMPOS, Augusto. "Teoria da poesia concreta". Edició: Invenção. São Paulo 1985. (Publicat a la revista *Noigandres*: núm. 4.)
- De MICHELI, Mario. *Las Vanguardias artísticas del Siglo XX*. Alianza y Forma. Madrid. 1983.
- DELEUZE, Giles. *Una filosofía del acontecimiento*. Amorrortu. Buenos Aires. 1970.
- DEPERO, Fortunato. "L'onomalangue. Verbalisation abstraite", a *LISTA*.
- DEPERO, Fortunato. *Futurismo*. Edizioni Dinama Azari. Milà. 1927.
- DEPERO, Fortunato. *Número únic futurista Campari*. Éditions Jean Michel Place. París, 1979. Pàg. 277.
- DORFLES, Gilo. *El devenir de las Artes*. Mèxic. FCE. 1963.
- DUFRENE François Dufrene: *Poète lettriste 1930-1982*. www.macba.cat. (data de càrrega 8 de gener de 2010. Es tracta d'un vídeo representatiu de la seva poesia sonora.)
- DUPLESSIS Yvonne, *El Surrealismo*. Aikos-Tau. Barcelona 1972.
- ECO, Umberto. *L'aspecte d'un assaig*. Bompiani. Milà. 1985.
- EMERSON, Ralph Waldo. *Seven Types of Ambiguity* (Nova York 1880). Citat per Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*.
- FABRA I POC, Pompeu. *Enciclopèdia Catalana*, Grup Enciclopèdia Catalana, Barcelona. 1990.
- FERRANDO, Bartolomé. *El arte de la performance: elementos de creación*. Anagrama. Barcelona.2009.
- FERRANDO, Bartolomé. *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia*. Santiago de Compostel·la. 2000.
- FERRANDO, Bartolomé. *Poema interpretat durant la intervenció al cicle Poesia Inaudita 09*, Festival: Poéticas para una vida. Vigo. 2009.
- FERREIRO, Alfredo Mario. *El hombre que se comió un autobús, poemas con olor a nafta*. Arca. Montevideo. 1969.
- FIGUERES, Josep Maria. *Antología de poesía sonora*. Barcelona 1991 (pàgines 5 i 6).
- FLINT, Henry. *Concept Art, la Monte Young. An Anthology*. And Editions. Nova York. 1970.
- FOIX, Joan Vicenç. *Terres i Focs*. Edició galeria d'Art Matisse. Barcelona. 1988.
- FONTANA, Giovanni. "Tècnica per modelar la veu" en un poema epigenètic. (Text d'unes 30 pàgines enviat per Giovanni Fontana especialment per a aquesta tesi).

- FONTANA, Giovanni. "*Escrits sobre el so*". Enviats des d'Itàlia especialment per a aquesta tesi.
- FONTANA, Giovanni (amb Nicola Frangione i Roberto Rossini). *Italian Performance Art*. Sagep. Gènova. 2015.
- FONTANA, Giovanni. *Art Action en Italie. Catalogue provisoire du corps en action dans l'espace de la performance*, in "Art Action". Alatri. Itàlia. (1958-1998). Escrits enviat des d'Itàlia per a aquesta tesi. 2015.
- FONTANA, Giovanni. *Definició de Poesia Epigenètica*. Article enviat per e-mail pel propi Giovanni Fontana, el dia 24 de juny de 2015, amb motiu d'aquesta tesi.
- FONTANA, Giovanni. *Definició de pretext o Politext*. (Text d'unes 30 pàgines enviat per Giovanni Fontana especialment per a aquesta tesi).
- FONTANA, Giovanni. *Il libri di Adriani Spatola*. Biblioteca Cívica d'Arte Luigi Poletti. Modena. 2008.
- FONTANA, Giovanni. *La poesia de la musica en la voce en movimento*. Monza, Itàlia. 2003. Apartat 3.00.
- FONTANA, Giovanni. *La voce in movimento*. Harta performing i Momo. Monza. 2003.
- FONTANA, Giovanni. *L'Opera Plurale: intermedialità, dramaturgia delle arti d'azione*. Harta performing. Monza. 2009.
- FONTANA, Giovanni. *Poesia della voce i del gesto*. Sometti. Mantova. 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa, ensayo sobre Magritte*. Anagrama. Barcelona. 2004. Pàg. 33.
- FREEMAN, Morgan. CD. "*Los misterios del Universo*". Editat per Discovery. Madrid. 2016.
- FUCHS, Rudi. *El viatge de la Balsa*. La Zalettera di Babele. Roma 1986.
- GADAMER, Hans-Georg. *Arte y verdad de la palabra*. Paidós. Barcelona 1998, pàg. 131.
- GARCÍA, J. Miquel. *Transterrats*. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Direcció General de Promoció Cultural de l'àrea d'Arts Plàstiques. Barcelona. 1994.
- GARGATAGLI, Marietta i LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel. *Novíssima lírica francesa* (citada per Jorge Luis Borges a la revista *Saltana* ISSN: 1699-67).
- GAZANO, Marco Maria. *Concert per les Arts*. La Zalettera di Babele. Roma. 1986.
- GHIGNOLI, Alessandro. *La poesia visual de Emilio Isgrò, el discurso entre la imagen y la palabra en los Mass Media*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. 2010.
- GIMFERRER, Pere. *J. V. Foix i Maria Montse Riu*. Col·lecció Terres d'Or Edició: Galeria d'Art Taller Picasso. Barcelona. 1999. (Llibre d'artista)
- GISBERT, Pascual. *El hombre pre-literario*. Marfil. S. A. Alcoi. 1970, pàg. 16.
- GOMRINGER, Eugen. *Konkrete Poesie. Antologie von e. g. Deutschsprachige Autoren*. Stuttgart: Reclam. 1992.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un Teatro Pobre*. Colihue. Visa. 2008.
- GUIJARRO, José Luís. *El proceso comunicativo*. Universidad de Cádiz. Cádiz. 1991.

- HAUSMANN, Raoul. *Opto-fonética*. Henri Chopin editor. Madrid. 1975.
- HEIDEGGER, Martín. *De la seva conferència a Hölderlin: "L'essència de la poesia"*. Hölderlin. (1993). Anthropos. Any: 2000, pàg. 20.
- HIDALGO, Joan. *Estudio para locomotoras i Tractat dels objectes musicals*. Radio França.
- HIGGINS, Dick. *Els orígens de la poesia sonora, de la harmonia imitativa*. Publicat a la revista *La Taverne di Auerbach*, 5/8, pàg. 74-82, Alatri, Itàlia. 1990. (Traducció al portuguès: Florivaldo Menezes: *Poéticas experimentais da voz do século XX*, 1992, Educ, Editora de la Pontifícia Universitat Catòlica de São Paulo, Brasil. Traducció a l'espanyol: C. Espinosa.)
- HIGGINS, Dick. *Recordando a Dick Higgins*. Revista virtual *Escàner Virtual 2007*. Web: <http://revista.escaner.cl7node7220>.
- HJELMSLEV, Louis. *Congrés internacional de les Llengües Fonètiques*. Epígraf de la ponència de Hjelmlev. Londres. 1935, pàg. 49.
- HUIODOBRO, Vicente. "La creación pura. (La creatiu puré)", assaig d'estètica publicada a la revista *L'Esprit Nouveau*, núm. 7, París. 1921. Pàg. 769-776.
- ILIAZD, Llia Zdanevich. *Poème dramatique en Zaum*. Ed: du Degré 41°. París. 1923.
- Imatges extretes de la pàgina <http://www.moma.org/collection/artists/3710>, el dia 20 d'agost de 2016 a les 10 de la nit.
- JAKOBSON, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Ariel. Barcelona. 1984.
- JENSON, Nicolas: <http://www.unostiposduros.com/?p=03>
- JLÉBNIKV, Velimir: (Pseudònim de Víctor Vladímirovich Jlébnikov). *El Futurisme rus i la teoria de la llengua Transmental*. Slovo kak takovoe. S. Petersburg. 1913. Pàg. 31-32.
- KAMENSKI, Vasili. JLÉBNIKOV, Vélimir. *Manifestes futuristes russes*. Editeurs Français Réunis, París 1972. (Traducció per León Robel).
- KEROUAC, Jack. *La nascita del bob*. Mondadori. Milà. 1996.
- KRISTIAN, Ziberman. *Opus 27*. Edicions Anaya. Salamanca. 2015.
- LEON; Pierre. *Phonetisme et prononciations du Français*. Nathan. París. 1998. Pàg. 111.
- LLÖWITH, Karl. *De Hegel a Nietzsche*. Enaudi. 1949. Torí. Pàg. 231.
- LOMBARDI, Daniele. *La remor en el temps*. Edipan. Llombardia. 1983.
- MACIUNAS. *Manifest del moviment Fluxus*.
Manifest groc. Citat al punt 14 del *Manifest groc* en l'apartat *Denunciem*.
- MARCHESCHI, Laura. *Poesia sonora. Uomini e idee*. Nàpols. 1975.
- MARIN SÁNCHEZ, Eduardo Jesús. Bartolomé Ferrando. Pàg. 129. (Tesi doctoral)
- MARINETTI, Filippo Tomasso. *La declamazione dinamica e sinnottica*, plec, Direzione del Movimento Futurista, Milà, 11 de març de 1916..
- MARINETTI, Filippo Tommaso. "Polipoètic i Ciberpoètic", creat per X. Sabater i J. M. Calleja, anomenat: "Cyberpoesia Catalana": CD. "Taller-Seminari de Polipoesia i Ciberpoesia" (curs accelerat de tècniques Poètiques Actuals) Organitzat per Xavier Sabater al "Centre Cultural La Farinera" del Clot de Barcelona. Realitzat per "347".

- Produït per "FDA" (Fank d'Art Media Art Institute). Ciutat: Barcelona, any: 1999.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. "*Manifesto futurista della Radio*". *La Gazzeta del Popolo*, 22 de setembre de 1933.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. CD: "Cyberpoesia Catalana". CD. "Taller-Seminari de Polipoesia i Ciberpoesia" (curs accelerat de tècniques Poètiques Actuals) Organitzat per Xavier Sabater al "Centre Cultural La Farinera" del Clot de Barcelona. Realitzat per "347". Produït per "FDA" (Fank d'Art Media Art Institute). Ciutat: Barcelona, any: 1999. Text de Jordi Martorell.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, plec, Direzione del Movimento Futurista, Milà 11 de maig de 1912. (*L'immaginazione senza fili e le parole in liberta*, plec, Direzione del Movimento Futurista, Milà 11 de maig de 1913. MARINETTI, Filippo Tommaso. *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilita numerica*, plec, Direzione del Movimento Futurista, Milà 18 de març de 1914.)
- MARINETTI, Filippo Tommaso. *Teoria de la invenció Futurista*. Mondadori. Verona. 1968.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. *Distribució de la sintaxi, imaginació sense fi, paraules en llibertat*. Liguori. Nàpols. 1997.
- MARTÍN SÁNCHEZ, Eduardo. *La poética del fragmento y el intervalo en la poesía experimental sonora de Bartolomé Ferrando*. Facultat de Belles Arts Miguel Hernández. València. 2013. Pàg. 307. (Tesi doctoral).
- MATEU SERRA, Rosa. *El lugar del silencio en el proceso de comunicación*. Dep. Filologia Clàssica, Francesa. Hispànica. França, pàg. 134.
- MATHIEU, W. A. *The Musical Life, Shambhala*, 1994. Pàg. 223, ISBN 0-87773-670-7.
- MAYAKOVSKI, Vladímir (Vladímirovich). *Poesia y revolución*. Barcelona. Península. 1974.
- McLUHAN, Marshall, *Contra-explosión*.
- McLUHAN, Marshall. *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*. Siruela. Madrid. 2013, pàg. 122. a la pàg. 316.
- MENKAR, Félix. "*Realismo sucio*". In-Verso. Barcelona. 2008. (*Versos adversos*).
- MERZ MAIL. *Poesía Fonética y Sonora. Vanguardia del siglo XX*. Consulta web a l'adreça següent: <http://www.merzmail.net/fonetica.htm>.
- MILLÁN Fernando. *Explosión experimental*. Something. Nova York. 1973.
- MILLÁN, Ferrando. *La escritura como idea y transgresión*. Campal. Barcelona. 2000.
- MILLÁN. *Instància*. Ediciones Júcar. París.
- MINARELLI, Enzo. *3Vitre di Polipoesia*. CD àudio. Itàlia. 1988. Registre: Pol1510001004.
- MINARELLI, Enzo. *La voce della poesia*. Campanotto. Itàlia. 2008.
- MURARO, Luisa. *El orden simbólico de la madre*. España: Editorial Horas y Horas. 1994.
- NAMIER, Lewis. *La rivoluzione degli intellettuali*. Einaudi. Turín. 1957. Pàg. 18.
- OBEDIENTE, Enrique. *El habla rural de la cordillera de Mérida. Léxico, fonetismo*.

- Universidad de los Andes. Mérida. 1992. Pàg. 215.
- OCAÑA, Maria Teresa. *El Futurisme 1909-1916*. Museu Picasso. Barcelona. 1996.
- ORTEGA MUÑOZ, Manuel. *Materiales de Estética*. Universidad de Salamanca 2015 publicat al núm. 14.
- PADÍN, Clemente. *A 50 años del nacimiento de la poesía concreta*. Universidad de Stuttgart. Alemanya. 2006.
- PAPASSEIT, Joan Salvat. *Contra els poetes en minúscula 1920*. Óssa Menor, Edició Pòstuma. Barcelona. 1919.
- PAPASSEIT, Joan Salvat. *Contra els poetes en minúscula 1920*. Óssa Menor, Edició Pòstuma. Barcelona. 1919.
- PAPASSEIT, Joan Salvat. *Manifest Contra els Poetes en minúscula*. Ateneu Llibertari Estel negre. Barcelona. 1919.
- PEY, Santiago. *Sinònims i antònims*. Teide. Barcelona. 1988. (Diccionari) ISBN: 978-84-307-7406-7.
- PIERRE, León. *Phonetisme et prononciations du Français*. Nathan. París. 1998. Pàg. 32.
- POYATOS, F. *Del paralenguaje a la comunicación total*. Fundación Juan March. Madrid. 1974
- POYATOS, Fernando. *La comunicació no verbal*. Istmo. Madrid. 1994.
- POYATOS, Fernando. *La lengua hablada como realidad verbal no-verbal: nuevas perspectivas*. Libros Pórtico. València. 1996.
- PUIG, Arnau. "Dau al set". Revista *L'Informatiu d'Art*, Danés-Edicions. Barcelona. 1990. Pàg. 20.
- QUARANTA, Daniel. *Comunicació Poema Sonoro 7. Música poètica: Un Art de Frontera*, presentat al Simposi de Pesquis Músic: Anais / Organitza Cao Norton Dudeque-Curritiba: DeArtes-UFPR, 2008. Editat per De Artes UFPR, Editora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, Brasil, 2008.
- QUILIS, Antonio. *Fonética acústica de la lengua española*. Gredos. Madrid. 1981. Pàg. 386.
- REWIEW. *Futurisme i Dadà*. Anglaterra. 1988. CD àudio. Número de registre: "LTMCD2301".
- RICHTER Hans, "Towards a New World Plasticism" in Mary Anne Caws, *Manifest: A Century of Isms* (Lincoln, Nebraska and London: University of Nebraska Press, 2001. Pàg. 146.
- RICHTER, Hans. *Dada: Art and Anti-Art*. Thames & Hudson. Lincoln, Nebraska and London (1965). Pàg. 141.
- RICHTER, Hans. *Historia del Dadaísmo*. Nueva Visión. Buenos Aires. 1973.
- RICHTER, Hans. *La pintura moderna, de l'Avantguardisme al Surrealisme*. Carroggio. Barcelona. 1983.
- RIMBAUD. *Poésies completes*. Editeur: León Vanier. París. 1895. Pàg. 32.
- RIMBAUD. *Poésies completes*. Editeur: León Vanier. París. 1895. Pàg. 24.
- RIPELLINO, Angelo Maria. *Introducció a la poesia russa del Nou-cents*. Edicions Mondadori. Parma. 1954.
- RIU MARTÍ, Maria Montse (coordinació). Revista *L'Informatiu d'Art*, Danés-

Edicions. Barcelona. 1990.

RIU MARTÍ, Maria Montse. "*La Polipoesia en els anys 1990-2000 a Barcelona*". Definició redactada especialment per a aquesta tesi.

RIU MARTÍ, Maria Montse. *Definició de Polipoesia de Barcelona*. Tesi: "*La Polipoesia als anys 1990-2000 a Barcelona*". Barcelona. 2017.

RIU MARTÍ, Maria Montse. "Polipoesia: *Fame*". (Article). *Revista d'Art: Quadern*. Barcelona. 2012.

RODIN, Auguste. <http://www.proverbia.net/citasautor.asp?autor=854>.

ROUSEAU, Jean-Jacques. *Emilio o de la Educación*. 1762. La Haia, Holanda. Nota: encara que ens hem basat en l'edició espanyola de l'any 1879 (Ed.: Campuzano Hermanos).

ROXANE, Bertrand. *De l'hétérogénéité de la parole*. Université de Provence. Aix-en-Provence, 1999, pàg. 19.

RTVE. *Cacofonía y rima manual de estilo de la corporación*. RTVE. Pàg. 6.3.2.

RUKSER, Udo. *Dad'Almanach*, Berlín. 1920.

RUSSOLO, Luigi. *L'arte dei Rumori*. Edizioni Futurista di "Poesia". Venècia. 1916.

SABATER, Xavier. "Polipoètic i Ciberpoètic. Centre Cultural La Farineta del Clot (Fàbrica de cultura). "Taller-Seminari de Polipoesia i Ciberpoesia", curs accelerat de Tècniques Poètiques Actuals). Realitzat per 347. Produït per FDA (Fak d'Art Media Art Institute). Ciutat: Barcelona, any: 1999.

SABATER, Xavier. *Quando muero*: poema creat el 17 d'agost de 2009 i editat a *Versos adversos*. Editorial: In-Verso. Barcelona. 2013.

SABATER, Xavier. *Entrevista amb Artur Monfort*. Morsa Dice. Barcelona. 2014.

SABATER, Xavier. *Oscuros silencios de Bronce*. La Cloaca. Barcelona. 1978.

SABATER, Xavier. *Poesia Experimental-93*. Xavier Sabater Sedicions. Barcelona. 1993.

SABATER, Xavier. *Poesías bajo tierra*. Sedicions. Barcelona. 1973.

SABATER, Xavier. *Saba-Sanyo-Casio*. Sedicions. Barcelona. 1992.

SABATER, Xavier. *Versos adversos*. Editorial: In-Verso. 2013. Barcelona.

SALVAT-CATALÀ, *Diccionari enciclopèdic*. Setè volum. Salvat Ediciones S. A., Salvat Edicions, Barcelona, any 1977, Impremta Hispanoamericana.

SANCTIS, Francesco Saverio. *Opere complete*; Cortese. 1940. Nàpols. Pàg. 239-244.

SARMIENTO, José Antonio. *Escrituras en libertad*. Libertarias. Lleida. 2009. Pàg. 180.

SARMIENTO, José Antonio. *La poesía fonética*. Libertarias. Madrid. 1991.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curs de lingüística general*. Akal. Madrid. 2009.

SCHILLER, Friedrich. *Sobre la gracia y la dignidad*. Icaria. Barcelona. 1985.

SCHÖBERG, Arnold. *Idea i estil*. Feltrinelli. Milà. 1985.

SCHÖNBERG, Arnold. *Grundlagen der musikalischen Komposition*. Universal Edition. Londres. 2003.

SCHWITTERS, Kurt. "*Ursonate*". The Guardian. Londres. 1923. Citat a la pàgina

125.

SCHWITTERS, Kurt. *Catálogo manual de instrucciones*. Fundación Juan March. Madrid. 1982. Pàg. 2 a 97.

SCHWITTERS, Kurt. *La poesía consecuente*. G. Zeitschrift für elementare Gestaltung. Berlín. 1924. Pàg. 96.

SCHWITTERS, Kurt. *La Ursonata o el llenguatge primitiu de Kurt Schwitters*. IVAM. València. 1995.

SPATOLA, Adriano. *Hacia la poesía total*. Rajput. Salerno. 1969.

SPATOLA, Adriano. *L'obra d'art total*. Escrits enviats per Giovanni Fontana per a aquesta tesi).

SPATOLA, Adriano. *Vers la Poesia Total*. Paravia. Torí. 1978.

STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo de actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Alba. Barcelona. 2009. ISBN: 978-84-8428-740-3.

TÀPIES, Antoni. *Cinema silent*, Fundació Tàpies. Barcelona. 1972.

TZARA, Tristan. *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo, VIII. A. L'antiphilosophie*. Núm.15. 1920.

TZARA, Tristan. *Norte sur l'Art negre*. Sic. 1917- 1918. París. Pàg. 127.

VALÉRY, Paul. *Teoría de la poética y la estética*. Ediciones Gallimard. Madrid.

VALÉRY, Paul. *Pièces sur l'art ("La conquête de l'ubiquité")*, citat per Walter Benjamin a la pàgina 30 del llibre.

VIRILIO, Pol. *Estética de la desaparición*. Anagrama. Barcelona. 1988.

VLADIMIROVICH JLBNIKOV, Víctor. *Antología poética y estudios críticos*. Editorial Laia. Barcelona. 1984.

WALDAMAN, Anne. *Rednoir and Performance*. Fargalla. Parrish. 2007.

WILSON, Robert Anton. *Right Where You Are Sitling Now: Further Tales of the Illuminati*. Ronin Publishing. 1993. Pàg. 148.

http://ca.wikipedia.org/wiki/Henry_Fli.

<http://wiquipedia.org/wiki/Allen-Ginsberg>.

<http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/fran/mallarme>

http://www.ejemplode.com/41-literatura/2775-lo_de_poesia_concreta.html.

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/zaj>, consulta 3 de juny a les 11 del matí.

<http://www.uclm.es/ARTESONORO/olobo2/castillajo/walter.html>.

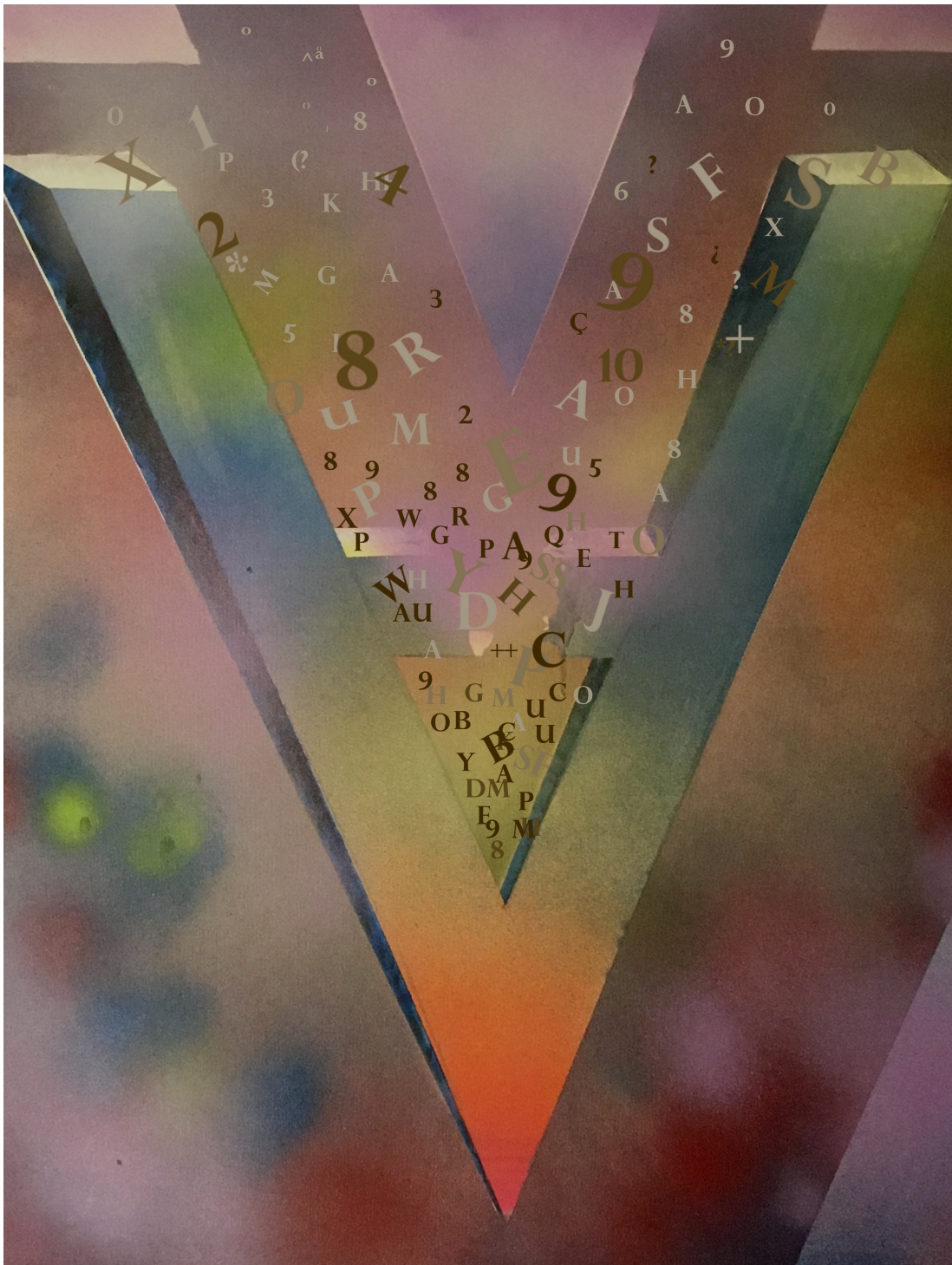
<https://es.slideshare.net/adalaisadelcomtearnau/joan-salvatpapasset>.

<https://translate.google.es/translate?hl=ca&sl=es&u=https%3A%2F%2Fwww.uclm.es%2FARTESONORO%2Folobo2%2Fcastillajo%2Fwalter.html>. Pàg. 40.

<https://translate.google.es/translate?hl=ca&sl=es&u=https%3A%2F%2Fwww.uclm.es%2FARTESONORO%2Folobo2%2Fcastillajo%2Fwalter.html>.

<https://translate.google.es/translate?hl=ca&sl=es&u=https%3A%2F%2Fwww.uclm.es%2FARTESONORO%2Folobo2%2Fcastillajo%2Fwalter.html>. Pàg 22.

PETRONIO, Arthur. Vídeo musical. <https://youtu.be/CZGkHG4Hlkk>.



*Imatge 51: Poema visual: Autor: Maria Montse Riu. Títol: "Amor". Tècnica: acril·lic sobre tela. Mides: 105 x 80 cm. Pintura feta especialment per la "portada" d'aquesta Tesi.