

Les imatges que parlen català a la poesia visual de Joan Brossa

Marc AUDÍ

Université Paris-Sorbonne
audi.marc@gmail.com

1. El context lingüístic de la poesia visual de Brossa

a. Joan Brossa, experimentador català i en català

És ben sabut que la llengua poètica de Joan Brossa fou sempre el català i que les seves obres completes castellaneres es resumeixen a un hàpax¹. L'intertext de la poesia brossiana i el context en el qual situar prioritàriament la seva obra també són gairebé exclusivament catalans: des de les arrels provençals de la poesia catalana –que recreà amb gran mestria amb les seves sextines i reivindicà al poema visual «Cara»², restituïda amb noms de trobadors–, del Segle d'Or i de la Renaixença –Verdaguer i Guimerà sobretot–, fins a autors de les avantguardes com Junoy, Folguera, Sindreu, Salvat Papasseit i Foix³. Brossa fou un gran lector de poesia en llengua catalana, i compongué himnes i odes a catalans del passat i del seu present tot cercant, tal com ho féu Gimferrer en el cas de Tàpies, un «esperit català». Tal com deia Joan-Josep Tharrats al seu retrat de Brossa⁴:

Crec que [Brossa] podria quedar molt bé en una d'aquestes ocupacions: a) fer de frare d'un higròscop; b) anar a cantar als cors d'en Clavé a mitja tarda, entre llesca i llesca de pa amb tomàquet [...]. Però si el vigiléssiu bé, entossudit amb el seu realisme a contra-rellotge, li trobaríeu, a la butxaca, poesies de Mossèn Cinto.

Una constant tan permanent en la poesia escrita brossiana tingué, però, una vessant visual? Tot sovint es recorda que les diferents *maneres* de Brossa, l'escrita, la visual, la teatral, l'objectual, etc. funcionen com veritables vasos comunicants. I. Vallès i Rovira⁵ parla d'una organització de la seva obra en espiral ascendent, on cada element està lligat amb els altres, formalment i temàtica, i el mateix Brossa definia els diversos aspectes de la seva obra com els costats d'una mateixa piràmide. Així doncs, sembla que hauríem de trobar igualment en els poemes visuals brossians marques de catalanitat irrefutables.

Cal recordar que la llengua catalana havia tingut un paper importantíssim –encara que ben poc conegut internacionalment– en l'experimentació poètica de les avantguardes històriques. El cal·ligrama practicat per Josep Maria Junoy a partir del 1916 –en contacte directe amb Apollinaire, que havia forjat el terme només dos anys abans–, Carles Sindreu, Joaquim Folguera o bé Joan Salvat-Papasseit, havia donat a la llengua catalana una vigència experimental de primer ordre, malgrat el poc ressò públic que tenien les importants manifestacions d'avantguarda a Barcelona al voltant del 1917. Tot plegat, mentre Foix treballava alhora la llengua, el vocabulari català i les noves formes d'escriptura, en particular quan repregué la direcció de la revista *Trossos*, seguint el tan conegut principi enunciat al darrer vers del sonet «Em plau, d'atzar...» a *Sol i de dol* –«M'exalta el nou i m'enamora el vell»⁶. La recerca lingüística, que incorporava la llengua medieval a la llengua moderna en un tot indestruïble, hi tenia un paper essencial. Les avantguardes catalanes foren, en un context artístic i literari internacional(ista) i voluntàriament transfronterer, també una raresa a causa de la particularitat lingüística i cultural catalana. El poema visual de 1920 «Poema de Catalunya» de J.V.

¹ A banda d'«Infiltración», del 1938, Brossa només reutilitza la llengua castellana als seus textos *trouvés*.

² Brossa, Joan. *Askatasuna*. Barcelona: Alta Fulla, 1983, p. 155.

³ Vegeu aquí mateix *supra* l'anàlisi completa de les arrels catalanes de la poesia escrita de Brossa a Bordons, Glòria. «Marques de cultura catalana en l'obra literària de Joan Brossa». Vegeu també l'acurada síntesi d'aquest aspecte a Marrugat, Jordi. *El Saltamartí de Joan Brossa: les mil cares del poeta*. Barcelona: Arola Editors, 2009, pp. 73-79.

⁴ Tharrats, Joan-Josep. «Joan Brossa», *Dau al Set*. Barcelona: octubre 1951.

⁵ Vallès i Rovira, Isidre. *Joan Brossa: les sabates són més que un pedestal*. Barcelona: Alta Fulla, 1996.

⁶ Foix, Josep-Vicenç. *Sol i de dol*. Barcelona: Quaderns Crema (Obra Poètica Minor 3), 1985, p. 19.

Foix⁷, en el qual la perfecció geomètrica del triangle equilàter subratlla l'aïllament insular imaginari del context català, és un exemple de la visió, des de les avantguardes, d'un país i d'una llengua que formen una unitat ideal.

Aquest és el substrat teòric i formal que nodrí l'obra experimental de Brossa, substrat que conegué de primera mà a partir del 1940. Els consells literaris de Foix, la trobada amb Miró i l'assiduitat a la biblioteca de Joan Prats –amb els arxius complets de revistes com *D'Ací i d'Allà*, per exemple– foren els punts cardinals de les recerques brossianes. Per tant, aquest és un punt de partida sòlid per analitzar la poesia que ell anomena «experimental» abans de finals del 1959 i «visual» a partir de la primera *Suite de poesia visual* d'aquell mateix any. Els cal·ligrames dels anys 1940, escrits sempre en català, i més tard la participació a les revistes *Algol* el 1946 i sobretot *Dau al Set* a partir del 1948, identifiquen el Brossa experimental sempre amb la llengua catalana. De fet, i com és prou sabut, l'allunyament de Brossa del grup i de la revista *Dau al Set* vingué en bona part de la irrupció de Juan Eduardo Cirlot i dels textos en llengua castellana. En tot moment, per a Brossa, la llengua catalana fou el medi en el qual pensar, reelaborar i crear.

Finalment, voldríem subratllar l'intensa visualitat cromàtica d'un dels seus sonets-homenatges poètics més explícits a Catalunya⁸:

PAÏSOS CATALANS

Un camp de blat ens il·lumina el groc
i darrera l'aiguat vindrà el vermell;
[...]
I passen sol i lluna a la bandera
i cada planta té un estel vermell,
que de tots els colors és el vermell

el que damunt el groc de la bandera
vola més lluny! Vermell! Vermell! Vermell!
La meva terra du un barret vermell!

La repetició quatre vegades del mot *vermell* al darrer tercet mostra com Catalunya és, per a Brossa, una entitat visual reivindicada des de la poesia escrita, assenyalant ja cap al gènere de la poesia visual.

b. El món lingüístic de la poesia visual de Brossa: matèries i tècniques

L'arxiu de la Fundació Joan Brossa és una mina d'exemples que confirmen les arrels catalanes d'un poeta que duu «a la butxaca, poesies de Mossèn Cinto». Brossa treballava amb paper recuperat, si més no com a material d'esborrany de poesia literària i de poesia visual: sobres de propaganda, papers agafats pel carrer, etc. Els esborranys sovint tenen dues cares i diverses capes d'escriptura i permeten indirectament de fer un retrat del context polític i social del poeta. El suport mateix de la seva feina estava lligat al seu context quotidià. Nombrosos sobres i documentació de partits com el PSUC, ERC o el PSAN, la gran quantitat de documentació conservada sobre la persona i les idees de Lluís Maria Xirinacs –a qui dedicà una oda– i les campanyes per atorgar a aquest el premi Nobel de la Pau, són una mostra del que Brossa rebia a la bústia, agafava en actes públics, etc. malgrat que no hi hagués afiliacions institucionals en ferm.

En el cas de la poesia visual, la realitat quotidiana del paper recuperat també hi és molt present, no solament als esborranys, sinó també als poemes visuals enllestits. A banda de poder-ho constatar fàcilment als arxius, la naturalesa mateixa del treball visual brossià implica aquesta presència del

⁷ Reproduït a Molas, Joaquim. *La literatura catalana d'avantguarda 1916-1938*. Barcelona: Antoni Bosch Editor, 1983, p. 214. El poema visual fou publicat al número 19 de *La Cònsola* l'11 de Setembre. Tal com recorda M. Guerrero (Guerrero, Manuel. *J.V. Foix, investigador en poesia*. Barcelona: Empúries (col. Biblioteca Universal), 1996, p. 95): «el poema, signat J.V. Foix, estava situat enmig d'un abrandat article patriòtic anònim dedicat a En Rafael de Casanova, que ben segur que és també obra del nostre poeta. L'article que fineix: Sarrià, per Catalunya, a la vanguardia!».

⁸ Brossa, Joan. *Qui diu foc, diu flama*. Barcelona: Editorial Empúries (col. Migjorn, 15), 1985, p. 58.

context.

En efecte, definim descriptivament la poesia visual brossiana com la combinació, sempre damunt d'un suport-paper descontextualitzant, d'almenys un (i sovint no més d'un) element d'entre els següents:

- a. un/diversos materials descontextualitzats inserits i/o disposats sobre el paper
- b. i/o la traça d'un gest – estripar, retallar, foradar, cosir, tatxar...
- c. i/o un text (lletres, xifres, signes, mots, grups nominals, molt rarament frases) inserit per

collage en sentit estricte, o bé l'aparença formal del qual ha estat fixada pel poeta.

Aquesta tècnica compositiva respon a la concepció brossiana d'una poesia directa, arrelada a la realitat contextual i projectada cap al lector-espectador sense la mediació expressiva de la llengua escrita. La definició que establím de la seva poesia visual parteix d'una constatació formal: la tècnica de composició més utilitzada per Brossa a la seva poesia visual fou la del *collage* a partir de l'apropiació de materials pobres, manufacturats i de recuperació –tal com dèiem, arrelada a la realitat que li tocà viure. Es tracta d'una poesia que podem anomenar contextual⁹, directament connectada a un *text* social on la llengua castellana imposada era el vehicle d'un ideari contra el qual Brossa havia de treballar. Així doncs, a l'origen mateix de la poesia visual trobem físicament traces del context, i per tant també del context lingüístic, damunt les quals el poeta basteix el missatge¹⁰.

La forma del *sobre* és una de les més recurrents a la poesia visual brossiana: l'objecte és un punt de contacte entre l'espai públic de la banalitat purament utilitària del castellà –damunt del qual l'efigie *mass media* de Franco dels segells serveix a Brossa com una anàfora visual *ready-made*– i l'espai tancat, íntim, reflexiu, del català¹¹. Trobem a l'arxiu de poesia visual un nombre molt significatiu de sobres, segells, programes, entrades i papers de diari: un exemple el trobem a *Poema*¹², de la sèrie *Poemes habitables* del 1970, on una pàgina de paper de diari ha estat transformada en un sobre que no és blanc o neutre lingüísticament, sinó que està totalment cobert de la llengua castellana comercial, publicitària. Aquest poema mostra de manera evident el context – que pren aquí forma de text banal, mediatitzat, utilitari, omnipresent– que Brossa visqué i a partir del qual treballà, i que trobem presentat de manera idèntica a les suites inèdites *La son del gall* (1960) i a *Nous poemes d'amor a Gofredina* (1968), en un dels primers exemples de *cut-up*¹³ a l'obra de Brossa. En aquests poemes visuals, sembla que Brossa tracti la llengua castellana pràcticament com un material més que es pot manipular, retallar, enganxar, etc.

Aquest és doncs el context lingüístic de la poesia visual brossiana. Com a darrer exemple, al llibre

⁹ «La première qualité d'un art "contextuel", c'est donc son indéfectible relation à la réalité. Non sur le mode de la représentation, caractéristique de l'artiste dit naguère "réaliste" [...]. Mais plutôt sur le mode de la coprésence, en vertu cette fois d'une logique d'investissement qui voit l'œuvre d'art directement connectée à un sujet relevant de l'histoire immédiate.» Ardenne, Paul. *Un art contextuel*. Paris: Flammarion (col. Champs), 2004, p. 15-16.

¹⁰ Recordem que el poeta definia la seva poesia visual com «un servei a la comunicació».

¹¹ És evidentment anecdòtic, però significatiu, que Miró castellanitzés el nom «Juan» damunt d'un sobre adreçat a Brossa el 27 de Juny de 1943, on feia referència, a dins, a la seva estança «en un racó d'aquesta magnífica i catalaníssima plana de Vic», fent referència sens dubte al poeta de la Gleva. Reproduït a Miró, Joan. *Epistolari català 1911-1945*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2009, p. 631.

La imatge de Franco és molt freqüent a la poesia visual brossiana, tant en alguns dels seus poemes visuals editats més cèlebres –com per exemple al poema visual de *Coscorra* (inèdit, 1970, p. 28r) i editat en serigrafia el 1975– com a molts poemes inèdits. A *Poemes esparsos* (inèdit, 1963) Brossa utilitzà per primer cop un segell de Franco i en moltes de les *Suites de poesia visual* i dels *Poemes habitables* trobem jocs a partir d'aquest material de recuperació altament significatiu. El segell de Franco, amb els diversos colors corresponents als diferents preus és la manera d'inserir tot un context lingüístic i polític amb el mínim d'informació. El *collage* d'aquest petit fragment de món –particularment estilitzat a causa de la seva enorme difusió, de la seva utilitat, i del fet que sigui, com un bitllet de banc, un valor–, sovint modificat, retallat, plegat, enganxat, etc., és el suport privilegiat de la representació de l'espanyolitat. Les marques d'espanyolitat són molt nombroses a la poesia visual brossiana (toros, flamenco, etc.). Vegeu per exemple: *Emboscada* (inèdit, 1970, p. 24r) o *Interrogacions* (inèdit, 1970, p. 14r).

¹² A *Poema*, *Poemes habitables* (inèdit), 1970.

¹³ La tècnica fou descoberta (malgrat haver estat practicada per Duchamp i Tzara) per Bryon Gysin i William Burroughs el 1959, precisament l'any en el qual Brossa reprèn la poesia visual. Designa una tècnica compositiva que tracta el text imprès com una matèria a tallar i reorganitzar atzarosament. Vegeu W. S. Burroughs i B. Gysin. *Œuvre croisée*. Paris: Flammarion, 1998.

de bibliòfil *Novel·la* (1965), concebut amb Tàpies, la lectura lingüística és possible, i genera una oposició clara. Entre el castellà dels papers oficials que substitueixen la memòria en blanc d'un individu qualsevol i el paratext, començant pel títol, català. L'obra visual de Brossa es desenvolupa en un context on una i altra llengua eren significatives per raons diferents.

2. Què entenem per «parlar català»?

a. *Parlar en català, com a català...*

El català és per a Brossa una llengua que conté una història, un discurs polític, social i també un «inconscient de l'àvia», com deia ell mateix, que recull tradicions, dites i formes populars, etc. Malgrat que Brossa l'utilitzés tota la seva vida, el context del franquisme feia que no fos una llengua neutra. Parlar en català, escriure en català, era en aquell moment escriure i parlar com a català, tot recordant i defensant referències culturals pròpies –persones, símbols, tradicions, idees polítiques, etc. Aquest compromís amb la llengua i el país a la poesia visual el trobem tant en elements visuals com en la manera com Brossa hi utilitza la llengua catalana mateixa.

Ambdós elements, el purament visual i el verbal, s'entrelliguen progressivament. Ara bé, cal recordar que Brossa volia posar en pràctica una crítica del llenguatge en general, del llenguatge literari en particular i proposar altres mitjans d'expressió. El llenguatge escrit li semblava insuficient –tot i no deixar mai de practicar-lo– i la poesia visual era una crítica explícita de la literatura entesa de manera «llibresca». Seguint la crítica del llenguatge ben articulat tradicional a les avantguardes i a Dada en particular, Brossa responia a J. Coca: «la literatura, no és pas un mitjà que m'agradi gaire; potser el trobo massa indirecte»¹⁴. A la primera publicació de poesia visual amb un impacte públic notable, l'antologia *Poemes visuals* del 1975¹⁵, el sonet «La gàbia del llenguatge» feia de llindar. L'expressió ve de Wittgenstein, i Brossa justificava l'abandonament de la llengua a fi d'eixamplar mètodes expressius:

El meu llenguatge ja no imita el món,
sinó que amb mots ben lliures el preforma.

Fora móns de segona mà! En l'intent
arrenco la disfressa del llenguatge.
Deslliura els mots, paisatge de la ment!
Xarxa conceptual, bon vent, oratge.

En un altre moment, Brossa acusa els poetes que fan poesia amb el diccionari, sense recerques formals¹⁶:

Portes el diccionari posat com un salvavides. Hi ha molts poetes que estic segur que no tenen res a dir, però pel sol fet d'utilitzar el llenguatge alfabètic sempre se'n surten. En canvi, amb els sistemes nous això resulta més difícil. L'autor queda més al descobert i la trampa es fa palesa.

La poesia visual, un dels «sistemes nous», fou l'espai que Brossa creà per a modificar l'expressió poètica i restituir una força expressiva que anés directament al lector, amb menys mediacions. Hi ha, doncs, una aparent contradicció en voler fer parlar imatges quan el que pretenia Brossa mitjançant la poesia visual era criticar la llengua poètica, el llenguatge en general, i també reivindicar un nou i contradictori discurs des del silenci de la imatge.

b. *1968, un any frontissa?*

A les primeres *Suites de poesia visual* del 1959 i del 1960 –ens recolzem, a banda dels llibres conservats a l'arxiu, en les reproduccions de catàlegs i les poques imatges conservades per P.

¹⁴ Coca, Jordi. *Joan Brossa, oblidar i caminar*. Barcelona: La Magrana (L'esparver, Llegir nº 42), 1992, p.19.

¹⁵ Brossa, Joan. *Poemes visuals*. Barcelona: Edicions 62 (Els llibres de l'Escorpí nº 29), 1975.

¹⁶ Coca, Jordi. *op. cit.*, p. 99.

Palomer¹⁷ en els casos de documents actualment perduts–, i també al darrer *Poema experimental* de l'any 1959, veritable frontissa de l'obra visual brossiana, el joc formal, plàstic, no parteix de la llengua. La poesia visual de Brossa comença amb un silenci verbal significatiu, matèric i proper a la revolució estètica que trobem a les pintures del Tàpies d'aquells anys. La primera paraula catalana que trobem, a banda de «Cerilla» l'any 1960 a *Poemes solts*, és significativament «pudor», en una *Suite de poesia visual* del 1962. A les suites de l'any 1963 apareixen ja els primers títols i també jocs plàstics a partir de l'efígie de Franco, que seran constants a partir d'aleshores. Veiem doncs com ja des de l'inici, si Brossa insereix una paraula dins d'un poema visual –més encara si l'escriu amb llapis ell mateix– la paraula és en català. Ara bé, cal determinar quant d'*explícit* ens cal: és significatiu que Brossa utilitzi el català als seus primers poemes visuals que restaren (i resten) inèdits? La llengua de la poesia visual brossiana és el català, indiscutiblement. Però podem demostrar que aquestes paraules són meta-referencials i es reivindiquen a sí mateixes com a catalanes dins d'un context advers?

Recordant la manera com I. Vallès i Rovira organitzava les diferents parts de l'obra brossiana, la poesia visual també hauria de tenir un marcat caràcter reivindicatiu, laudatori, intensificador fins i tot el missatge de la poesia escrita, ja que es tracta d'arribar encara més directament al públic. Però no podem dir que això sigui així de seguida. Cercant i cercant, el primer poema visual que reuneix paraula i símbol no arriba fins el 1968 a *Ploma de gall* i és «Bandera». El poema no adquireix el valor reivindicatiu sense la disposició formal mimètica¹⁸ del llistat de noms comuns: el material verbal és banal, els colors groc i vermell repetits, però la visualitat i el títol indeterminat construeixen el significat del poema. Aquell any, particularment ric en reivindicacions socials en les que la llengua – per exemple a través del lletrisme i del situacionisme–, va tenir un paper decisiu, el treball de Brossa esdevé més explícit. La qüestió, doncs, de les imatges que parlen català exigeix d'aïllar el moment en què les imatges es fan directament referencials, on la denotació és palesa.

A *Fora de l'umbracle*, també del 1968, trobem un poema visual particularment colpidor.

¹⁷ Palomer, Pilar. *La poesia visual de Joan Brossa*. Tesi doctoral dirigida per Ricardo Marín Viadel. Universitat de Barcelona, 1987, 2 vol.

¹⁸ Brossa va fer servir aquesta tècnica compositiva, la calcomania, als marges de la poesia visual pròpiament dita, en particular a la sèrie de *Els entra-i-surts del poeta*, que recull llibres del 1969 al 1975.



L'empremta digital, habitual en els papers oficials que fixen la pertinença social de l'individu a una comunitat, queda impresa damunt del nom propi Catalunya. La intimitat del gest s'associa amb la prohibició del moment i també amb la reivindicació ençà de la paraula.

A partir del 1969 Brossa va multiplicar les maneres d'inserir la llengua i els símbols catalans a la seva poesia visual. Abans, podem dir que l'absència de referències als darrers *Poemes experimentals* i a les primeres *Suites de poesia visual* confirma que el medi utilitzat per a expressar explícitament la catalanitat fou clarament l'escrit –per exemple a *Cau de poemes* de 1960, on trobem l'expressió «Països Catalans»:

Ja veureu com hi haurà lloc a fer
la discussió. Jo, per la meua
part, hi he posat tot el meu
entusiasme i tot el meu amor
als Països Catalans.¹⁹

Cal recordar també que és precisament a finals de la dècada dels anys 1960 que Brossa comença a publicar i després a exposar poemes visuals²⁰. Finalment, doncs, la qüestió de l'explícit és força

¹⁹ Brossa, Joan. *Cau de poemes. Poemes de seny i cabell*, p. 244.

²⁰ En particular *Quadern de poemes*. Barcelona: Ariel, 1969. I sobretot els sis poemes visuals inserits a *El Saltamartí*. Barcelona: Llibres de Sinera, 1969, amb un tiratge més important però amb la intervenció determinant de la censura

complexa tractant-se a priori d'imatges, i podem dir que no arriba fins a finals dels anys 1960, amb l'inici ben relatiu de la dimensió pública d'aquesta part de la seva obra. A partir de llavors, l'òptica catalana esdevé molt rellevant per a entendre poemes visuals, fins i tot els que no contenen cap text, però mai de manera majoritària. Com veurem, amb el pas del temps, la presència a l'espai social de la poesia visual brossiana intensificarà la referencialitat dels seus poemes visuals, conscient com era el poeta del seu impacte social.

Paradoxalment, el «sistema nou» de la poesia visual cerca maneres de donar una nova dimensió a l'explícit més enllà de la llengua: el valor icònic que hi adquireix la llengua –i doncs la llengua catalana– és un dels recursos que Brossa utilitzà cada cop més per pal·liar el caràcter mediat de l'escriptura. L'aïllament de les paraules dins del poema visual té com a efecte perceptiu la intensificació de llurs significat i significant, com ja havia mostrat Mallarmé al seu *Coup de dés*. El joc d'explicitació ve de la combinació de dos tipus d'elements: els purament visuals –que fan referència a símbols catalans– i els purament verbals, que no per força han de ser reivindicatius, però que combinats amb els primers –singularment en el cas de títols– adquireixen un grau d'explícit lligat a l'evidència.

3. Diversos nivells i maneres de referencialitat

La poesia visual de Brossa sempre és multiforme i cerca sens treva nous mètodes de composició i de difusió. Parlem precisament de difusió, perquè la qüestió catalana és una bona manera de veure com Brossa entrà a la vida pública. Com ja hem apuntat altres vegades, si cerquem una evolució en la poesia visual brossiana la trobem abans de tot en la manera com fou difosa i com Brossa tractà les imatges tot cercant un impacte social.

Troblem diverses maneres de «parlar català». Com que l'espai d'aquest article no ens permetia de fer-ne una descripció integral, en donarem aquí alguns aspectes freqüents i exemples particularment rellevants. Per a una major claredat, hem organitzat la tipologia de la manera següent: dels procediments que utilitzen majoritàriament elements visuals o plàstics, fins als que només n'empren elements verbals –sempre en *collage* en sentit estricte, o bé amb un joc tipogràfic preestablert pel poeta. Per tant, tenim dos tipus de material, el verbal i el purament visual. Certs poemes visuals utilitzen la llengua catalana com a material, d'altres utilitzen elements gràfics identificables, la majoria estableixen un joc entre els dos tipus de materials.

Aquests poemes visuals presenten una funció doblement referencial com dèiem, ja que inclouen elements d'un metadiscurs sobre el català i Catalunya, a banda d'estar compostos en català. Hi ha per tant molts poemes visuals que no ens semblen rellevants malgrat estar compostos en la llengua del país: un cartell d'exposició que utilitza aquesta llengua, per exemple, o bé la inscripció d'un títol a un poema visual de *Poemes habitables*.

a. Les sinèdoques visuals

En aquesta categoria trobem tots aquells poemes visuals que per raons iconogràfiques fan referència amb evidència a la catalanitat. L'evidència es basteix a partir d'un conjunt de motius²¹ iconogràfics que l'espectador coneixedor del context català pot identificar fàcilment. En aquests casos doncs, un simple motiu iconogràfic secundari remet a una significació molt més àmplia.

La tècnica del *collage*, constant a la poesia visual de Brossa, permet d'intensificar aquests motius, d'aïllar-los i de donar-los una «presència forta»²² sobre el paper. Per exemple, un poema visual²³ presenta la imatge retallada d'un full de premsa del diccionari Fabra, en la seva primera edició del

franquista. Per una anàlisi d'aquesta intervenció i les conseqüències sobre l'estructura del llibre, vegeu: Marrugat, Jordi. *op.cit.*, p. 142-152.

²¹ Reprenem la noció en particular als textos canònics de Panofsky, Erwin. «L'univers des pures formes que l'on reconnaît ainsi chargées de *significations primaires* ou *naturelles* peut être appelé l'univers des *motifs* artistiques.» *Essais d'icologie*. Paris: Gallimard (col. Bibliothèque des Sciences Humaines), 1967, p. 17.

²² L'expressió ve de Brossa mateix, al títol del manifest fundacional de la revista i del grup *Dau al Set* (1948).

²³ A *Rast de poemes* (inèdit, 1970). Altres exemples a *Sonet* (inèdit, 1970, p. 1r), *Ploma de gall* (inèdit, 1970, p. 7r), o «Ball», a *Mosquer* (inèdit, 1970, p. 15r), *passim*.

1932. La imatge denota l'objecte-llibre, però també té un valor representatiu molt més ampli²⁴. La presència forta del *Diccionari* s'intensifica per la disposició del retall, enganxat horitzontalment. El llibre està tombat i un primer cop d'ull hi pot veure un bagul o un cofre que amaga un tresor: el segon cop d'ull identifica aquest tresor, la llengua catalana. Nombrosos poemes visuals brossians utilitzen aquest mètode d'aïllament d'un motiu simple, deixant a l'espectador la llibertat de teixir la xarxa de connotacions. Podem dir que en el poema visual que acaben de descriure l'absència de títol subratlla justament el trasllat interpretatiu cap a l'espectador.

Sovint aquests motius no són purament visuals i contenen text, però Brossa els utilitza com imatges i en fa un tractament plàstic, com veiem en aquest cas. Llavors els motius funcionen al *collage* com a *mostres* d'una totalitat que podem identificar, segons els casos, com la llengua catalana, com Catalunya, etc.

L'échantillon n'est certes visible et perceptible que dans l'œuvre finale, mais il suggère une totalité antérieure dont il ne serait qu'un «extrait»: d'où l'utilisation des notions de fragment (pour indexer le statut limité de l'échantillon par rapport à la totalité dont il est issu) et de syntaxe (mode de hiérarchisation où chaque élément se trouve doté d'une fonction précise).²⁵

La figura retòrica de la sinèdoque es pot aplicar doncs al tractament plàstic del *collage* i a la voluntat de dotar la poesia visual d'un sistema intensificador de la referencialitat, sempre d'acord amb la voluntat d'immediatesa comunicativa. Els poemes visuals bastits a partir d'aquest recurs retòric presenten una mena de silenci català de les imatges. Permeten de referir un tot discursiu a partir d'una petita part, d'un motiu extret de la quotidianitat més prosaica.

A l'hora de seleccionar aquestes mostres de catalanitat, Brossa utilitza una paleta àmplia de referències, des de l'alta cultura fins a la cultura popular amb materials contemporanis banals com ara una entrada al camp del Barça. Els materials visuals pertanyen a una iconografia associativa lliure, a sistemes establerts de significació oberts dins dels quals continua l'experimentació brossiana.

b. L'alfabet verbalitzat

La presentació de l'alfabet és un recurs utilitzat amb freqüència per Brossa als seus poemes visuals. Trobem diversos poemes alfabètics a la sèrie de reculls *Els entra-i-surts del poeta*, però també a llibres unitaris de poesia visual. Brossa hereta aquesta tècnica de la poesia Merz, fundada per Schwitters²⁶. Per a Schwitters, el simple alfabet podia ésser poema, d'acord amb el projecte de trencar el procés semiòtic a la poesia i a l'art, de la reivindicació de l'absència de significació –que trobem també a Dada–, i d'una «poesia de lletres». En el cas de Brossa, l'alfabet permet de presentar l'estri del poeta, la llengua escrita, mitjançant una imatge que no podem articular lingüísticament, com per exemple a «Poema del natural»²⁷. En aquests poemes, l'alfabet no té *a priori* un valor contextual, d'acord amb els fonaments internacionals de l'avantguarda: a la majoria de casos l'absència de grafies específicament catalanes hi és significativa.

Ara bé, Brossa ben sovint transcriu les lletres de l'alfabet resseguint la pronúncia catalana, reduint l'universalisme de la lletra. A la sèrie d'homenatges en forma de *suite* que Brossa compon per a Miró, *Oda a Joan Miró*, trobem el poema amb la inscripció «EMA I ERRA O». El nom propi de l'artista internacional hi queda gravat com un nom indefectiblement català, ja que només un lector coneixedor de la llengua catalana pot desxifrar les paraules i referir-se a les grafies corresponents. La tècnica

²⁴ N. Goodman mostra la complexitat del funcionament de la denotació i de la representació dins del nostre llenguatge i de la nostra manera de mirar les imatges al primer capítol, «Refaire la réalité», de *Langages de l'art*. Paris: Hachette Littératures (col. Pluriel), 2005, pp. 33-67.

²⁵ Quintyn, Olivier. «Échantillonnages et implémentation» http://cep.ens-lsh.fr/29458646/0/fiche___pagelibre/&RH=CEP-PUBLICATIONS?RF=CEP-CC.

O. Quintyn ha desenvolupat una teoria del *collage* a *Dispositifs/Dislocations*. Paris: Al Dante (col. Questions Théoriques), 2007. Per a una definició de «échantillon», vegeu p. 36.

²⁶ Vegeu Schwitters, Kurt. *i (manifestes théoriques et poétiques)*. París-is: Ivrea, 1994. Per exemple a «Poésie de lettres» (1922), p. 31.

²⁷ A *Els entra-i-surts del poeta*. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1986, p. 113.

permet de particularitzar el valor general que té tot nom propi, i la podem embrancar amb una altra tradició dins de la poesia experimental, la poesia fonètica –que té com punt de partida la *Ursonate*, també de Schwitters, composta entre el 1923 i el 1932.

Brossa l'utilitza des dels inicis del gir tipogràfic de finals dels anys 1960, a l'*Oda a Joan Miró* del 1969 i a *Nocturn matinal* del 1970, precisament quan podem descriure el gir denotatiu de la poesia visual brossiana. Brossa va utilitzar aquesta tècnica fins al final de la seva vida.

c. Poesia tipogràfica i llengua catalana

Brossa emprà la paraula, igual que la lletra, com un material manipulable. No cal dir que gairebé sempre les paraules que utilitza són catalanes, i que els jocs tipogràfics elaborats sovint no tenen sentit fora de la llengua catalana, cosa que fa difícil la seva traducció a d'altres llengües. Sovint es tracta de noms propis, com el de Catalunya mateix, o bé el de Lull²⁸. El treball a partir de les lletres permet, com en el cas de Miró, d'arrelar el valor universal del nom propi: a partir de LLULL Brossa juga amb les paraules catalanes ULL-LLU-LLUM. D'aquesta manera, el poema visual fa aparèixer significats nous a partir d'un mateix significant, que el caracteritzen: el nom propi adquireix un valor semàntic aparentment natural i català.

La poesia tipogràfica és el terreny més fèrtil per a la reivindicació de Catalunya i de la llengua catalana. A partir del 1968 trobem força vegades el nom propi «Catalunya» –amb un caire reivindicatiu pel sol fet d'estar ortografiat en català– tant de manera positiva com en contrast amb la llengua castellana. El recull *Rast de poemes* del 1970 és un dels més rics en poesia tipogràfica en català. Aquell mateix any, amb la voluntat de síntesi habitual a la poesia visual brossiana, un poema²⁹ presenta el sintagma «la llibertat» damunt del nom «Catalunya», ortografiat en català: la grafia «Ñ» és a baix de tot del full, de cantó, mig amagada. Podem parlar de sinècdoque tipogràfica, ja que la «Ñ» remet no solament a la llengua castellana, sinó a tot el context polític d'aquells anys. El joc d'alliberament indicat pel títol consisteix en desfer-se de la grafia castellana i substituir-la pel dígraf català: un transformisme tipogràfic amb una càrrega política òbvia. Veiem doncs com Brossa treballa a partir de les grafies que comporten per elles mateixes tota la càrrega gràfica d'una llengua i d'un país.

La poesia tipogràfica esdevé amb el pas dels anys cada cop més explícita i pública. És així que nombrosos cartells –gènere que Brossa conrea significativament a partir del 1975 i que obre al gran públic la seva obra visual– proposen jocs tipogràfics i semàntics que només podem entendre en català, o bé que reivindiquen figures cabdals, com Joan Amades. Els casos són nombrosos, però destaquem en particular un dels darrers cartells, creat per a la Plataforma per la Llengua el 1997. El cartell és bicolor, groc i vermell –ja hem vist com Brossa feia referència als dos colors de la bandera catalana a la seva poesia literària– i conté la frase «Volem viure plenament en català»³⁰. És fàcil apropar-lo formalment a l'obra d'altres artistes *pop* i conceptuals que també havien utilitzat eslògans i lemes, però dins mateix de l'obra de Brossa té la particularitat de ser un dels poquíssims exemples de frase completa dins de la poesia visual. I aquesta proclama, en el grau màxim d'explicitació, la defensa de la llengua i per tant del país.

d. La funció del títol

A finals dels anys 1960, el títol apareix dins mateix del poema visual paral·lelament al gir denotatiu que hem descrit. Al gran conjunt dels *Poemes habitables* del 1970 el títol hi és molt present, i guia la manera de veure i de mirar el poema visual que precisament guanya autonomia en relació a les *Suites de poesia visual* de la dècada anterior. Sovint el títol fixa el joc semàntic i formal a partir de la llengua catalana, fora de la qual és difícil d'entendre'n el contingut. A *Poemes de l'oc* trobem un joc entre dos poemes visuals i dos títols. El recull s'obre amb el poema visual «Espanya», amb el nom ortografiat en català, i on l'intervenció poètica consisteix a retallar el mapa de la Península deixant el buit que

²⁸ En trobem dos exemples a *Cua de cuc* (inèdit, 1970, p. 6r) i a *Askatasuna*, *op. cit.*, p. 321.

²⁹ A *Habitable* (inèdit, 1970, p. 42r).

³⁰ Reproduït a *Joan Brossa. Cartells 1975-1999*. Barcelona: Fundació Joan Brossa, 1999, p. 50.

correspon als Països Catalans i al País Basc. Tretze poemes més endavant, a «Catalunya»³¹, el títol remet al poema liminar, que ens permet d'entendre l'inscripció vertical «cortar con tijeras por el punteado». El contrast lingüístic subratlla l'enfrontament de concepcions del país, i la constitució dels Països Catalans sobre el paper s'identifica amb la tècnica plàstica més habitual brossiana, la de retallar i d'enganxar. En aquests dos poemes, doncs, la tasca poètica i visual és indestriable de la reivindicació catalana.

Com vèiem ja amb els exemples de poesia tipogràfica, la llengua catalana és en el cas de Brossa el substrat damunt del qual es basteixen les imatges i les successions d'imatges. Aquest fet esdevé determinant si imaginem l'edició fora del context català dels seus poemes visuals, que sovint caldria traduir amb una nota explicativa. Brossa s'hi trobà a vegades, com per exemple en un dels seus poemes visuals més cèlebres, «Elegia al Che». Publicat en versió catalana, «Elegia al Txe» a *Quadern de poemes* el 1969 –on les lletres que manquen a l'alfabet complet són la T, la X i la E, Brossa optà després per una edició en francès i finalment per l'edició serigrafiada, per l'ortografia castellana, Che, més internacional.

4. Reivindicació catalana a la poesia visual i a l'art

El context artístic i social en el qual se situa la poesia visual brossiana també ofereix aspectes interessants a propòsit de l'esforç reivindicatiu que es vivia a Catalunya de manera cada cop menys clandestina. Cal travessar diversos contextos –tant temporals com estètics, des del post-surrealisme al realisme i al conceptualisme– que han modificat, també a l'obra de Brossa, la manera com la imatge *parla* o crea un discurs. Així doncs com hem vist, el silenci explícit de les primeres sinèdoques visuals es transforma de mica en mica en una reivindicació que no genera mai monografies, o llibres sencers, però sí imatges molt colpidores, tant des de la postura positiva de les marques de catalanitat com des de la postura negativa de les marques d'«espanyolitat».

Aquest enfocament de la poesia visual ens permet d'avaluar el pes i la funció dels *mass-media* a la poesia visual brossiana, com també de la seva irrupció pública, quelcom que potser no ha estat del tot descrit. D'aquesta manera podem situar l'obra de Brossa dins del context artístic, social i polític d'una generació d'artistes molt més joves, però que Brossa conegué –fidel al principi que «en Cataluña, la vanguardia siempre había protegido a la vanguardia»³²–, i que també van treballar dels dels *mass-media*, a partir de finals dels anys 1960.

Com demostra Pilar Parcerisas, Catalunya tingué un paper absolutament determinant en el relleu generacional que s'esdevingué llavors, tal com havia succeït a mitjans anys 1940. Dins del que anomena els «conceptualisme(s)» espanyols –no del tot equiparables a l'art conceptual nord-americà i després internacional– trobem el moment parisi del grup dels «catalans de París» –Antoni Miralda, Joan Rabascall, Benet Rossell i Jaume Xifra– i el barceloní Grup de Treball. Brossa no hi va participar directament, ja que

el papel que Brossa desempeñó durante el período preconceptual en Cataluña fue incluso más importante que su propia aportación durante el movimiento. Actuó como catalizador de una gran parte de la actitud de vanguardia en la plástica catalana, des de Dau al Set hasta el Arte Conceptual, o lo que es lo mismo, desde los años cuarenta hasta los setenta.³³

La poesia visual brossiana continuava sent molt poc coneguda pel públic, inèdita gairebé del tot, i això explica potser que el poeta no tingués un pes determinant en les reivindicacions polítiques que agiten aquells anys els joves creadors. La seva influència és indiscutible, però se situa en un altre nivell:

Con su actitud, Brossa encarnó el modelo del poeta de vanguardia, abierto a otras disciplinas y

³¹ A *Poemes de l'oc* (inèdit, 1970, p. 1r i 14r).

³² Parcerisas, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007, p. 49.

³³ *Ibid.*, p. 52.

encargado de alentar a los jóvenes a iniciarse en el camino del arte. Su propia obra, principalmente la poesía visual y objetual, constituyó un excelente modelo conceptual porque supuso una reflexión constante sobre el lenguaje desde la economía de medios, con un énfasis especial en los aspectos relativos a los signos y la retórica del lenguaje.³⁴

Ara bé, els exemples que hem descrit mostren de quina manera la poesia visual brossiana va trobar en la reivindicació catalana –i en la militància en diversos moviments de protesta– una de les maneres d'articular la transició de l'art modern a l'art contemporani, que cercava nous discursos i noves maneres de difusió en uns anys convulsos. A la poesia visual brossiana posterior al gir denotatiu i tipogràfic de finals dels anys 1960 hi ha, doncs, els instruments que utilitzava i utilitzaria l'art polític³⁵. Anys després, Brossa tindria un paper rellevant en la visualitat gràfica del PSUC –per al qual creà un poema visual/cartell que fou publicat a la revista *Treball* el 1984³⁶–, com també en un esborrany de poesia visual fet a partir de la capçalera del diari *Avui*, que trobem als arxius de la Fundació Joan Brossa.

Pels artistes més joves, la qüestió catalana és un element intensificador de protesta:

El trabajo artístico se orientó hacia una nueva utilización del espacio y el tiempo, con especial interés por los mecanismos de reproducción, la fotografía, la fotocopia, la serialización, la repetición, la mezcla de elementos visuales y sonoros y un largo etcétera de variaciones sobre el modo de manifestación de un trabajo crítico con el concepto de arte y de vanguardia que había prevalecido hasta el momento. En Cataluña, este lenguaje se radicalizó aún más al incorporar la reivindicación de la identidad nacional a la lucha por un sistema democrático.³⁷

L'artista Fina Miralles –en aquells anys molt arrelada a la terra, al territori, propera al *happening* i al Land Art– elaborà un treball a partir del *Costumari català* d'Amades el 1975³⁸. S'organitzà una exposició itinerant i col·lectiva anomenada «Valors del *Costumari Català* en les arts plàstiques», en el que l'art contemporani continuava apropant-se a la tradició folclòrica –Brossa dedicava un cartell a Amades l'any 1991. Antoni Muntadas proposava el 1979 la instal·lació *Dos colors* en la qual es confrontaven, en l'espai B-5 125 de la Universitat Autònoma de Barcelona, els colors de les banderes catalana i espanyola. L'espai estava dividit segons una confrontació nacional, política i cultural.

Són només alguns dels aspectes que feren de la qüestió catalana a les arts plàstiques d'aquells anys un dels punts d'elaboració de noves formes d'expressió i de continuïtat de l'avantguarda. Les imatges, com hem vist als poemes visuals brossians, hi tingueren un paper importantíssim, més potser que la llengua mateixa, menys emprada, segons P. Palomer, a l'art conceptual d'aquells anys –la vessant lingüística de l'art conceptual fou poc fèrtil al conjunt d'Espanya, si n'exceptuem un exemple anacrònic, del 1997, el cartell ja esmentat per a la Plataforma per la Llengua.

Conclusió

Podem dir que la referència a la catalanitat, les marques de catalanitat de la poesia visual brossiana, són menys explícites que les que podem trobar a la seva poesia escrita. No hi ha homenatges visuals als grans poetes catalans que admirava –potser perquè el *medium* més adient per a fer-ho era l'escriptura– i la reivindicació catalanista estrictament política és en certa manera absent de la seva producció visual. El cartell de 1997 és potser el moment on la imatge és més obertament reivindicativa, però Brossa hi parla de la llengua, i no per exemple del país o de la «nació», i encara menys d'un partit, tot i que fos proper al PSUC els anys 1970.

³⁴ *Ibid.*, p. 51.

³⁵ Cal afegir que el gir denotatiu a la poesia visual brossiana correspon cronològicament al canvi fonamental que donà naixement a l'art conceptual internacional. Lucy Lippard el caracteritzà com el moment de la «desmaterialització de l'objecte artístic», precisament per la irrupció de la llengua, dels lemes, de l'acció i de la protesta dins mateix de la pràctica artística. Vegeu Lippard, Lucy. *La desmaterialització del objeto artístic de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.

³⁶ Reproduït a *Joan Brossa. Cartells 1975-1999, op. cit.*, p. 38.

³⁷ Parcerisas, Pilar. *Op. cit.*, p. 42.

³⁸ *Ibid.*, p. 81.

Tanmateix, anys després, sí que podem descriure un increment notable de les referències a la qüestió catalana, indestruïbles de les possibilitats de publicar obra i de la consciència de ser una de les referències de l'art d'avantguarda del país, cabdal a l'hora de lligar preceptes i tècniques que ell havia heretat de les primeres avantguardes amb les noves tècniques que l'art conceptual i polític posava en pràctica aquells anys. Podem reprendre, en part, aquestes paraules de Pilar Parcerisas sobre Joan Rabascall per caracteritzar aquest salt:

La imagen encontrada, su elección, descontextualización y posterior manipulación [sucesión de técnicas que ja hem constatat a la poesia visual de Brossa] generaron una visión crítica y una nueva lectura de la realidad que podríamos llamar realismo autorrepresentado. Restany lo describió como «el dominio del medio fotográfico al servicio de la "desviación" semántica de la imagen».³⁹

Brossa no s'inclinà mai decididament a favor d'aquestes noves tècniques representatives i crítiques a la seva obra pròpia, però en fou l'inspirador directe més important.

Bibliografia

- Ardenne, Paul. *Un art contextuel*. París: Flammarion (col. Champs), 2004.
- Brossa, Joan. «Joan Miró dels ventalls». *Dau al Set*, maig 1949.
- Suites de poesia visual* (inèdites). Barcelona: Fundació Joan Brossa.
- Poemes habitables* (inèdit). Barcelona: Fundació Joan Brossa.
- El Saltamartí*. Barcelona: Ocnos/Llibres de Sinera, 1969.
- Poemes de seny i cabell*. Barcelona: Ariel (col. Cinc d'Oros), 1976.
- Askatasuna*. Barcelona: Alta Fulla, 1983.
- Joan Brossa. Cartells 1975-1999*. Barcelona: Fundació Joan Brossa, 1999.
- Burroughs, William & Gysin, Brion. *Œuvre croisée*. París: Flammarion, 1998.
- Foix, Josep-Vicenç. *Sol i de dol*. Barcelona: Quaderns Crema (Obra Poètica Minor 3), 1985.
- Goodman, Nelson. *Langages de l'art*. París: Hachette Littératures (col. Pluriel), 2005.
- Guerrero, Manuel. *J.V. Foix, investigador en poesia*. Barcelona: Empúries (col. Biblioteca Universal), 1996.
- Lippard, Lucy. *La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.
- Marrugat, Jordi. *El Saltamartí de Joan Brossa: les mil cares del poeta*. Tarragona: Arola Editors, 2009.
- Miró, Joan. *Epistolari català 1911-1945*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2009.
- Molas, Joaquim. *La literatura catalana d'avantguarda 1916-1938*. Barcelona: Antoni Bosch Editor, 1983.
- Panofsky, Erwin. *Essais d'iconologie*. París: Gallimard (col. Bibliothèque des Sciences Humaines), 1967.
- Parcerisas, Pilar. *Contextualismo(s) poéticos, políticos i periféricos – En torno al Arte Conceptual en España 1964-1980*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- Quintyn, Olivier. *Dispositifs/Dislocations*. París: Al Dante (Questions théoriques), 2007.
- «Échantillonnages et implémentation»,
http://cep.ens-lsh.fr/29458646/0/fiche___pagelibre/&RH=CEP-PUBLICATIONS?RF=CEP-CC
- Schwitters, Kurt. *i (manifestes théoriques et poétiques)*. París: Ivrea, 1994.
- Vallès i Rovira, Isidre. *Joan Brossa: les sabates són més que un pedestal*. Barcelona: Alta Fulla, 1996.

³⁹ Parcerisas, Pilar. *Op. cit.*, p. 172.