

Marc Audí

Glòria Bordons

Lis Costa

Universitat de Barcelona

POCIÓ poesia i educació. Grup de recerca consolidat per la Generalitat de Catalunya (2005SGR 00641)

La poesia experimental, poesia fronterera: concepte, característiques i recepció

1. Context i presentació de la poesia experimental: dos precedents, Mallarmé i les avantguardes històriques

Dins de la història literària del segle passat, la identitat de la poesia experimental és encara avui, en força aspectes, problemàtica. La idea d'experimentar en poesia no li és exclusiva, evidentment: cap discurs crític informat no pot negar la capacitat que han tingut els poetes per generar, practicar, modificar i condemnar formes i continguts al llarg de molts segles. Fins i tot es pot dir que la cronologia de les experimentacions formals i temàtiques en poesia – “invenció” de la sextina, del sonet, del romanç, etc. – és en bona part la que fonamenta el discurs crític literari a l'hora de delimitar èpoques, particularitats segons països i llengües, etc., és a dir, a l'hora d'establir fronteres en el temps i l'espai. Malgrat tot, el qualificatiu d'*experimental* ha estat atribuït a un tipus de poesia en la qual *a priori* la qualitat d'innovació és permanent i més marcada, amb dos referents inicials. D'una banda, als voltants del segon decenni del segle XX, l'emergència de les avantguardes artístiques històriques i d'altra banda, el poema-llibre *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé, concebut l'any 1897 i publicat el 1914.

Són poetes els qui van donar impuls i contingut teòric a les avantguardes. Moviments com el futurisme, iniciat per Marinetti, Merz per Schwitters –iniciador també de la poesia sonora amb la *Ursonate*, iniciada el 1921–, Dada Zurich per Tzara, Dada Berlin per Hausmann, etc. en són alguns exemples. A Catalunya poetes com Junoy, Salvat-Papasseit o Foix han estat les figures determinants en la penetració de les avantguardes internacionals. Més a prop de nosaltres, un poeta experimental com Joan Brossa –que reivindicà aquest adjectiu– és el reiniciador de l'art d'avantguarda a Catalunya amb la

revista *Dau al Set* el 1947. Amb les avantguardes va néixer el desig d'utilitzar nous mitjans d'expressió que deixessin de banda els camps tradicionals i obrissin el taller poètic a altres àmbits. Es tractava de radicalitzar l'experiència poètica tot trencant-ne els elements més habituals: el text, el llenguatge, el llibre, etc. La *disponibilitat* de materials (tiquets de metro, papers retallats, objectes manufacturats...) i de *media* (a més del llibre, el propi cos, i més tard la cinta magnetofònica, el vídeo, etc.) deixa de tenir límits¹ dins l'expressió poètica. Amb la voluntat d'expressar *a maxima*, Schwitters (1994: 7) definia el 1919 la creació com un «assemblage amb finalitats artístiques de tots els materials imaginables i, per principi, igualtat de cadascun d'aquests materials a nivell tècnic.» I el 1935 Foix (1972: 6-7) recordava el mateix principi:

“No em sap gens de greu de dir que, en poesia, amo totes les tendències. Potser per una inclinació que em ve d'anys o per disposició d'esperit, a considerar les anomenades escoles literàries no pas com a tals amb llurs preceptes, ans bé com a gènere. Per exemple: les temptatives del cubisme literari –recordem els assaigs cal·ligramàtics– serien, doncs, no pas provatures fugaces, locals en el temps i transitòries, sinó una modalitat poemàtica tan vàlida com la que justifica, durant segles, el sonet. (...) Un poeta es pot situar davant el seu exotisme interior, íntim, la seva emotivitat cordial, el seu impuls líric agressiu –o davant un paisatge, una dona bella, un espectacle natural o social o un cataclisme geològic– en tantes i tan diverses posicions d'objectivitat retòrica com reclami la seva pròpia exigència. Això és, que *cadascú pot resoldre el conflicte promogut entre ell i el seu jo o entre ell i l'exterior valent-se de tots els mitjans per tal com tots, si és hàbil en llur ordenació, són (...) lícits.*”

És dins d'aquest marc plàstic que situem la poesia experimental, allunyant-la de provatures més antigues com els *carmina figurata*².

L'altre precedent, reivindicat cada cop més a partir dels anys 1950³ per poetes experimentals i artistes com Broodthaers o Brossa, és *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, on Mallarmé deslliga la poesia tant del vers regular com de la prosa i el

¹ N'hi ha prou amb fullejar, l'any 1917, les revistes on s'elabora el discurs crític i revolucionari ideològicament i plàstica d'avantguarda: tant *Dada* com *391* o un pèl més tard a Catalunya *D'Ací i d'Allà* imprimeixen reproduccions d'obres d'art juxtaposades amb poemes formalment trencadors.

² L'estudi dels postulats tècnics i formals de la poesia experimental ens permet d'allunyar l'anàlisi històrica enllà de les avantguardes. La tradició dels *carmina figurata*, des de la Grècia clàssica, ha estat estudiada àmpliament, per exemple al capítol introductor de *Poésure et peinture « d'un art l'autre »*, Marsella: Musées de Marseille, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

³ És així com la recent exposició itinerant comissariada per J.-F. Chevrier, *Art i utopia. L'Acció Restringida*, tenia la voluntat de mostrar la influència del poema-llibre de Mallarmé a la modernitat i contemporaneïtat teòrica i plàstica. El recent interès museístic per les interaccions entre poesia i art és palès a partir de l'exposició antològica de Marsella (1993), *Un teatre sense teatre* presentada al MACBA el 2007, o *The Third Mind*, l'extraordinària exposició comissariada per U. Rondinone al Palais de Tokyo (2007-2008) partint del “text” fundacional del *cut-up*, desenvolupar per William Burroughs i Brion Gysin, i en la qual altres poetes com John Giorno apareixen dins de vídeos de Warhol, etc.

distribueix dins l'espai de la pàgina i del llibre. Broodthaers va aïllar el 1969⁴ la plasticitat del text de Mallarmé substituint els segments verbals per ratlles negres de diferents gruixos, esborrant el contingut verbal tot conservant el referent abstracte del poema –el títol i la disposició–, guardant-ne el tret plàstic més significatiu. En obres com la de Broodthaers –que treballà també a partir de *corpus* clàssics com les *Fables* de La Fontaine– podem constatar com l'art s'ha apropiat de la poesia, i com la poesia ha servit per dinamitzar pràctiques artístiques en un diàleg constant.

La poesia que neix de Mallarmé i de les avantguardes és, doncs, una poesia *marginal* en dos sentits: rebutja els marges de la poesia, l'art, la música o el teatre, posant-los en evidència, i malgrat ser la frontissa de la modernitat poètica, està encara molt apartada de la *doxa* escolar, universitària i general del que s'entén com a poesia, dins de fronteres, com veurem en el nostre darrer apartat.

2. Cap a una definició de la poesia experimental

Per subvertir el principal estri de la *funció poètica* del llenguatge, el text escrit, es tracta doncs d'obrir la poesia i el taller del poeta enllà del llenguatge. En aquest taller experimental, cal desenvolupar tècniques, *tests* experimentals que interroguin la realitat i el sentit que li donem. Aquests *tests* es poden orientar cap a una major expressivitat visual, tàctil o auditiva, buscant sempre la manera més directa d'arribar al destinatari. Segons el tipus d'expressivitat que el poeta cerca, podem identificar fonamentalment tres tipus de poesia: la visual, sigui estàtica o en moviment (videopoesia, ciberpoesia); la poesia sonora, que utilitza les possibilitats expressives dels sons i les articulacions vocals, sigui de manera despullada o treballant amb cintes magnetofòniques o amb programes de tractament de so en l'ordinador; i la poesia acció, en la qual conflueix la paraula en tota la seva dimensió –semàntica o no–, a més d'altres elements com el so, la llum, els moviments escènics, etc. Moltes de les tècniques han estat desenvolupades en paral·lel en els diversos àmbits creatius, el literari, el plàstic, el musical, el teatral... I això ha tingut

⁴ Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1969), reproduït al catàleg *Poésure et peinture*, p.20-21. Sobre el poema de Mallarmé, Broodthaers hi escriu: “Je considère *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* un peu comme le traité de l'art contemporain, fait au dix-neuvième siècle. La liaison de l'image du mot avec le sens du mot, et cette liaison-là avec un objet qui s'appelle livre, correspond pour moi à une démarche contemporaine. Mallarmé a influencé fortement un de nos peintres très importants, à savoir René Magritte, parce que chez lui aussi, la liaison du mot et de l'image joue un rôle essentiel.”

conseqüències significatives en la manera d'analitzar la poesia experimental, és a dir, en la manera d'integrar-la dins d'estratègies purament plàstiques, musicals o escèniques.

El *collage* és una d'aquestes tècniques, junt amb l'*assemblage* (que afegeix la tercera dimensió). Lluny de l'autoreferència estetitzant del llenguatge poètic segons R. Jakobson, el *missatge* perd les fronteres textuais i lingüístiques tot establint una estètica xocant, oberta, entre superfícies, objectes, contextos, materials, etc. Es tracta d'una "tècnica o estratègia composicional resultant de la co-presència crítica de formes, simultaneïtats i presentacions" (Quintyn, 2007: 19). Hi trobem diverses formes –tiquets, cordills, trossos de paper d'estrassa, etc.– que es combinen sense homogeneïtat. Molts dels llibres de poesia visual de Brossa estan constituïts de *collages*; sovint el text utilitzat i *enganxat* no porta la firma de l'autor, com per exemple en els textos de *Novel·la*, llibre de Brossa i Tàpies on el poeta importa el text de documents oficials i administratius i el disposa, com si fossin imatges, entre els dibuixos de l'artista. Se'ns fa difícil en aquests casos de determinar si el text és tractat com a tal, o bé com a imatge: *Novel·la* és un objecte *híbrid, collé*, entre la literatura i l'art, però en el qual la part més innovadora ve de la poesia *visual* de Brossa, marginal i experimental. L'espai del *collage* discontinu i dissonant distorsiona, com a les sèries de Schwitters, la idea de sentit, d'expressió unitària, de sintaxi lingüística, de mètrica regular, etc. El poema visual muntat amb *collage* no es llegeix simplement, es *veu*.

La poesia sonora, amb tècniques de muntatge similars al *collage*, trenca amb la idea d'una presència llibresca, impresa, de la poesia, que no es llegeix sinó que *s'executa*, i que desenvolupa els elements bàsics del llenguatge musical –la intensitat, el temps, el to...— de manera que es constitueix en discurs i música alhora. Aquesta estreta relació entre música i paraula ha fet que sovint es parli d'*art sonor* per designar to allò que abasta des de la poesia sonora a la música experimental electroacústica. I una relació similar és la que s'estableix entre la poesia acció i la performance artística, que sovint reben denominacions híbrides com *poesia performàtica* o *performance poètica* perquè no hi ha línies divisòries que les separin sinó línies convergents que les confonen.

Resulta destacable la contribució del poeta i crític Enzo Minarelli (1987), que va designar amb el nom de *polipoesia* el tipus de produccions poètiques que consisteixen a crear al voltant del nucli de la veu una sèrie d'intervencions que es barregen amb altres mitjans de

comunicació. La seva proposta aglutina moltes poètiques i considera que la *polipoesia* està concebuda per a l'espectacle en viu a fi d'interrelacionar la música, el gest, la dansa, la imatge, la llum, l'espai, la indumentària i els objectes, sense ser, però, ni performance, ni teatre experimental, ni música concreta ni la simple lectura d'un poema.

És obvi, doncs, que la poesia experimental trenca les fronteres del sentit, dels gèneres, de la lectura, i també de l'eterna *inspiració* i autoria absoluta del poeta, que utilitza elements de la realitat directament, seguint la tècnica del *ready-made*. La poesia experimental s'escapa de les definicions tancades.

3. Els reptes d'un discurs crític fronterer

La *disponibilitat* il·limitada de materials i *media* de la poesia experimental requereix mètodes d'anàlisi i de presentació igualment oberts. Els discursos teòrics literari i plàstic, plegats, han ajudat a objectivar la poesia experimental i descriure les maneres com han subvertit les fronteres genèriques. Com analitzar si no la poesia visual brossiana sense referir-se al *collage* i a les seves arrels cubistes segons l'expressió foixiana i fronterera de "cubisme literari", o bé certs objectes poètics de Dieter Roth o Brossa sense recordar el funcionament discursiu revolucionari del *ready-made* duchampià? És en aquest terreny ambigu on hi ha mancances clares. La crítica d'art i la pràctica museística que segueix el metadiscurs artístic ha estat la més fecunda, malgrat que sovint obviï la noció de *poesia experimental* i la substitueixi per la d'art –per exemple referint-se als textos de Broodthaers com a "escrits d'artista" i no com a poemes. L'obra de Brossa es divideix encara avui⁵ en dues parts, ignorant la noció de poesia experimental que el propi Brossa havia reivindicat del 1941 al 1959. De la mateixa manera, l'anàlisi de l'obra sencera de certs artistes, com Vito Acconci, George Brecht o Robert Filliou, feta tradicionalment per crítics i historiadors d'art, es pot enriquir conceptualment si s'analitza des d'una perspectiva en part literària. D'altres moviments d'avantguarda del segle XX, com Cobra –amb Öyvind Fåhlström–, el lletrisme d'Isidore Isou i Maurice Lemaître o bé Art&Language també poden enriquir-se amb un nou discurs híbrid.

⁵ Per exemple al catàleg de l'exposició *Barcelone 1947-2007* comissariada per V. Combalía, on es distingeix l'*obra plàstica* de Brossa i l'*obra literària*.

Els corrents tradicionals de la crítica literària han fet molt poc cas de les pràctiques experimentals⁶ des dels anys 50, quan els seus representants reivindicaven plenament la vigència de la poesia, i la seva força expressiva. L'estructuralisme, per exemple a l'obra de R. Barthes, a l'hora de retrobar una objectivitat absoluta dins l'anàlisi dels components d'un objecte literari oblida l'obra de molts autors contemporanis i focalitza la feina sobre formes i continguts clàssics⁷: contes tradicionals, Balzac, Racine, etc. Cal per tant utilitzar estris teòrics vinguts de la crítica d'art i de la crítica literària –per entendre com un poeta pot crear noves maneres de significació a partir de sèries d'imatges, per exemple– per entendre una poesia que no es dona en el context usual, el llibre. Aquests estris han d'interactuar estretament per copsar dinàmiques poètiques que o bé s'autodefineixen dins d'un dels camps quan la simple observació les apropa a ambdós, o bé rebutgen les dues pertinències. És el cas del *collage*, tècnica repertoriada dins de l'anàlisi plàstica, que podem utilitzar dins del camp literari amb les restriccions de l'altre camp, deixant de banda una definició freqüent dins la crítica literària i massa diluïda de *collage*, que l'estén pràcticament a tot tipus de cita.

La crítica d'art està molt més avesada a analitzar experiències trencadores per la seva facultat, al llarg del segle XX en textos com els de Dewey o Goodman que a interrogar frontalment què és una obra d'art. Aquest tipus de discurs crític radical, lliure de prejudicis, no s'ha donat gaire encara en el camp de la literatura⁸.

4. La recepció de la poesia experimental

Si la crítica d'art i de literatura no ha desplegat un discurs alliberat de prejudicis a l'hora d'analitzar la poesia experimental, tampoc s'ha anat gaire lluny en la recepció d'aquest gènere per part del públic en general. Mentre que l'art que porta l'etiqueta d'avantguardista (especialment el que es produí en el primer terç del segle XX) sembla ja assimilat pel gran públic, la part literària corresponent continua essent una gran desconeguda i segueix provocant reaccions i actituds d'incomprensió.

⁶ Treballs com el de J. Donguy, *Poésies expérimentales / Zone numérique (1953-2007)* tenen dificultats a generar un discurs analític i descriptiu un cop establert el catàleg, sempre més o menys complet, d'unes dinàmiques molts diverses i esteses en diversos països.

⁷ Cal, però, recordar algunes temptatives d'extensió dels mètodes estructuralistes al món plàstic, que han tingut ben poc ressò: GROUPE μ : *Traité du signe visuel*, Paris: Seuil, 1992.

⁸ Podem citar, a banda del darrer llibre de O. Quintyn, l'obra poètica i teòrica de C. Hanna, *Poésie action directe*, Paris: Al Dante, 2003 o bé el recent llibre de F. Leibovici, *des documents poétiques*, Paris: Al Dante, 2007.

En el marc del nostre grup de recerca “POCIÓ poesia i educació”⁹, des de l’any 2005 hem realitzat experimentacions a les aules, en diferents nivells educatius, per obtenir informació sobre la recepció de la poesia contemporània entre infants, joves i adults. Les nostres experimentacions no se centren exclusivament en la poesia experimental, però un dels objectius és que els estudiants entrin en contacte amb tots els tipus de poesia contemporània perquè així s’adonin de la diversitat de formes i temes que actualment es poden trobar dins d’aquest gènere. El treball se centra al voltant del corpus aplegat en el web www.viulapoesia.com, on, de manera expressa, hi hem inclòs els diferents tipus de poesia experimental, tant la visual, com la sonora i, fins i tot, encara que de manera més reduïda, la poesia-acció.

El procediment habitual per a l’obtenció de dades ha estat passar un qüestionari als estudiants preguntant per les percepcions amb què reben els diferents tipus de poemes. Se selecciona un grup de poemes (entre quatre i dotze) d’un dels itineraris temàtics en què tenim estructurades les pàgines¹⁰, i a partir d’aquests textos el professor o professora planteja diferents activitats didàctiques per poder-ne recollir els resultats i l’opinió, mitjançant alguna proposta concreta de treball oral o escrit i del qüestionari abans esmentat. Comentem a continuació algunes de les opinions sorgides:

- En una sessió realitzada al Liceu Francès de Barcelona el 24 de maig de 2005, amb 25 alumnes de 4t. d’ESO (14-15 anys), un dels poemes seleccionats fou “Tot travessant el bosc” de Jordi Teixidó, un poema sonor de 1997. Moltes de les reaccions davant aquest poema van ser de sorpresa. L’observadora que féu el buidatge de la pregunta del qüestionari que es referia a aquest poema seleccionà algunes de les respostes: “m’ha encantat”; “ha estat nou per a mi”; “millor que llegir: m’ha fet molta gràcia”; “primer m’ha sorprès, després he comprès que hi ha moltes maneres de llegir”. En general, coincidiren a dir que era un poema divertit i original. I la majoria de la classe afirmà que les activitats que havien desenvolupat els havien fet canviar l’opinió que tenien sobre la poesia perquè

⁹ Poció. Poesia i educació. Grup de recerca consolidat (2005SGR 00641) de la Universitat de Barcelona. <http://www.ub.edu/aulapoesiabarcelona/pocio/index.htm>.

¹⁰ El web està dividit en temes, que varien segons els destinataris, tenint en compte que cada edat comporta interessos diferents. Així, els temes seleccionats per a infants constitueixen un tipus d’itinerari geogràfic i al mateix temps vital: casa i escola, carrers i places, camp, zoo, mar, bosc i nit. En el cas dels joves i adults, hem volgut focalitzar l’atenció en deu temes, alguns de clàssics i altres de més innovadors: amor, mort, jo, quotidianitat, ciència, joc, guerra, compromís social, esport i poesia.

havien descobert la diversitat de formes, temes i registres i els havien fet veure aquest gènere com una cosa fins i tot divertida . Només tres persones digueren que no havien canviat el seu concepte de poesia.

- En una experiència a l'IES Josep Lluís Sert de Castelldefels, realitzada del 13 al 18 de maig de 2006, amb 11 alumnes de 1r. de Batxillerat que cursaven una assignatura optativa de literatura, l'alumnat se sorprengué, també, dels poemes sonors, dels que jugaven amb els mots o d'aquells que s'acostaven a la polipoesia. Els poemes que causaren aquesta reacció foren el ja esmentat de Jordi Teixidó, el poema objecte de Joan Brossa: "A d'entrepà" i el poema sonor amb elements de poesia acció de Josep Ramon Roig: "Jo". La sorpresa sorgí especialment del fet que aquests textos fossin considerats poemes "de debò" i, fins i tot, algú digué: " Profe, això també ho faig jo". La conclusió que el professor formulà al final de les sessions fou la següent: "Cal dir que els alumnes, malgrat la seva diferència de nivells "conceptuals", han gaudit força d'aquesta experiència i han manifestat al professor l'interès per treballar la poesia a través d'una pàgina web i han sabut percebre la varietat gairebé il·limitada d'expressió dels poemes".
- Per anar a un nivell i edat més elevats, posarem un darrer exemple d'una experiència realitzada amb 50 alumnes de Magisteri a la Facultat de Formació del Professorat de la Universitat de Barcelona el 3 d'abril de 2006. En aquest cas, es proposaren onze poemes d'arreu del món (en traducció catalana, fora d'algun que era en castellà), dos dels quals eren "experimentals". A la narració d'una de les professores feta immediatament després de la primera sessió hi podem llegir: "Les grans sorpreses, les han causat el poema de "La cançó del monstre del llac Ness" d'Edwin Morgan i el poema "El tiempo" de Nancy Gewölb. En el primer cas, un grup ens ha cridat per dir-nos que faltava la traducció del poema perquè no s'entenia. Hem anat aconsellant que anessin a les propostes didàctiques per acabar-los d'entendre. Finalment, aquest poema ha estat un dels més triats i els ha divertit. Així i tot, hi ha hagut algunes persones que no hi ha hagut manera que hi entressin, segurament pel concepte que tenien de poesia (versos, rima, etc.). Amb el de "El tiempo" ha passat el mateix. La pregunta era: "però això és poesia?". Quan anaven a les propostes, també entenien millor que de vegades hi ha coses increïbles i poètiques, dins dels diaris o en qualsevol lloc. Però els que tenien el concepte poètic més rígid, no hi ha

hagut manera”. Efectivament, a l’hora de triar el poema que els havia agradat més, el 36% s’inclinaren per “La cançó del monstre del llac Ness”. Entre els motius, transcrivim algunes respostes ben significatives: “Perquè m’ha semblat trencador, original, atrevit i creatiu”. O bé: “Perquè trenca amb la visió ordinària de la poesia”¹¹.

En tots aquests casos, creiem que és significatiu el fet de treballar a classe els poemes i fer unes propostes didàctiques (vegeu concretament les relacionades amb els dos darrers poemes

http://www.viulapoesia.com/pagina_6.php?tipus=3&subtipus=2&itinerari=47&idpoema=482 i

http://www.viulapoesia.com/pagina_6.php?tipus=2&subtipus=2&itinerari=26&idpoema=502), que estan orientades precisament a ampliar els coneixements dels estudiants sobre aquests tipus més desconeguts de poesia i a descobrir per ells mateixos quina és la possible intenció d’aquest tipus d’intervencions poètiques¹².

Per contrastar aquesta intuïció, el mes d’octubre de 2007 vàrem passar un qüestionari específic sobre poesia experimental a un petit grup d’alumnes de Complementos de formació de l’ensenyament de Comunicació Audiovisual de la Universitat de Barcelona¹³, sense treballar prèviament els poemes. El qüestionari era molt senzill i simplement pretenia descobrir el grau de coneixement sobre la poesia visual i sonora que tenien els joves, la seva opinió sobre aquest tipus de poesia i si els agradava o no. Els resultats han estat els següents:

- El 78% no havien escoltat mai poesia sonora. En canvi, el 67% sí que havien vist poemes visuals. A la pregunta de si recordaven el nom d’algun poeta visual, el 70% de manera unànime esmenten Joan Brossa.
- El 56% creien que la poesia sonora era poesia i el 44% restant que no ho era. Pel que fa a la poesia visual, els percentatges s’intercanvien: el 44% que sí i el 56% que no.

¹¹ Per veure més detalls sobre el resultat global de l’experiència, podeu veure el capítol “*Viulapoesia.com*, un web per canviar actituds envers el gènere poètic” de Glòria Bordons, Lis Costa i Joan Manuel, del llibre Camps, A. i Milian, M. (coord) 2008. *Mirades i veus. Investigacions sobre l’ensenyament i l’aprenentatge de llengües en entorns plurilingües*. Barcelona: Editorial Graó, p.149-165.

¹² En aquest sentit, cal recordar que el site www.viulapoesia.com incorpora, sempre que és possible, el vídeo del poeta explicant la seva intenció i concepció poètiques.

¹³ Els alumnes procedien de diferents ensenyaments: magisteri, educació social, turisme, sociologia, ciències polítiques, ciències ambientals, història de l’art, etc.

- D'entre els arguments de per què ho consideraven poesia o no, pel que fa a la poesia sonora, destacaríem una opinió de caràcter positiu que resumeix bastant totes les altres: “Considero que la poesia, com a gènere literari, se serveix de les qualitats estètiques del llenguatge i en aquests exemples, les capacitats fòniques, i cacofòniques, del sons són l'element estètic que permeten crear poemes sonors en què es juga amb la bellesa del llenguatge”. I, entre les negatives, queda clar que la concepció poètica que tenen és tota una altra. Destacaríem l'opinió següent: “En molts casos, no tenen cap sentit i més que poesia, els trobo embarbussaments, o petites representacions amb molt de sentiment, però no expressen res en concret. Trobo que la poesia és una forma d'expressió d'alguna cosa, no la representació o recitació del no-res”. Pel que fa a la poesia visual, les opinions o bé són les mateixes que per a la poesia sonora, o bé van per un altre camí, com aquesta afirmació de l'estudiant d'història de l'art: “Malgrat ser poesia visual, n'hi ha de diverses categories (cal·ligrames, poemes visuals...) i hi ha moments en què s'endinsa dins del terreny de les produccions artístiques (com seria el cas d'alguns poemes de Joan Brossa) i fa que es qüestionin sobre els límits de l'art i del llenguatge com a formes d'expressió de l'ésser humà”. O aquesta altra resposta, entre els que deien que no era poesia: “Considero que és art visual, et pot suggerir un contingut més o menys poètic, però crec que aquesta *poesia visual* està més emmarcada dins les arts visuals i plàstiques que no pas dins la poesia.”
- El poema sonor que més va agradar fou “Van a por nosotros” d'Accidents polipoètics (64%). I el que menys “Jo” de Josep Ramon Roig (60%). Quant als poemes visuals, no hi ha cap poema destacat i les respostes estan totalment repartides, potser perquè en el web tenim un gran nombre de poemes visuals i és difícil que l'alumnat coincidís en la seva elecció.
- Entre els adjectius que aplicarien als poemes sonors, sobresurten “diferents”, “curiosos”, “sorprenents” o “difícils”, al costat d'una llarga enumeració que comprèn des de l'originalitat a l'avorriment. En els visuals, sobresurt l'adjectiu “atractius”, seguit d’“estúpids”, “engrescadors” i “divertits”.
- Finalment, el capítol d'opinions generals sobre aquest tipus de poesia és ben divers i depèn força de la concepció prèvia que tenien sobre la poesia. Sobre la poesia sonora, molts confessen que n'haurien de veure més o que no li acaben de veure lògica, mentre que d'altres comenten que els han sorprès i que ho

consideren una cosa original i divertida. Fins i tot, hi ha qui comenta que els veu molt acostats a la societat actual i que en general plantegen noves mirades i reflexions sobre problemes i situacions de la societat contemporània. Pel que fa a la poesia visual, hi ha qui reafirma la seva opinió sobre que això és art, i no poesia. N'hi ha d'altres que aporten plantejaments interessants: “Penso que és un tipus de poesia força interessant, ja que deixa bastant de marge al receptor a l'hora d'interpretar el missatge, deixant marge a la subjectivitat”. I n'hi ha que reconeixen que haurien d'aprofundir-hi: “Sempre m'ha costat molt apreciar aquest tipus de poesia, segurament per desconeixement, però encara ara, em continua costant”.

On ens porta tot això? En primer lloc i constatant sobretot les diferències d'opinions entre els estudiants que han treballat aquest tipus de poesia o no, el primer que cal dir és que la poesia experimental, malgrat la seva antiguitat, encara avui dia continua essent molt poc coneguda. Tot i que les nostres enquestes s'adrecen a adolescents i joves en context escolar, podem dir que la institució escolar ignora gairebé absolutament l'existència d'aquesta pràctica poètica.

En segon lloc, cal destacar el factor “sorpresa” que provoca a primera instància. La pregunta “però això és poesia?” es reitera davant de qualsevol mostra de poesia experimental. Un cop s'escolta, s'observa, s'hi reflexiona, es discuteix amb els altres, etc. l'opinió generalment canvia i, en la majoria d'ocasions, fins i tot modifica actituds i determinats prejudicis que es tenen sobre la poesia com a gènere seriós, difícil i avorrit.

També voldríem destacar que, en el cas de l'alumnat més “gran” (tot i que no superen els vint-i-cinc anys), hi influeix la classificació estricta entre allò que és literatura i allò que és art. És simptomàtic el cas de la poesia visual, molt més coneguda que la sonora. La percepció és que pertany al món artístic i no al literari.

Aquestes consideracions concorden amb l'exposició que fèiem al final del tercer apartat sobre els prejudicis que arrossega la crítica literària respecte a la poesia experimental. La prioritització de textos més “canònics” en l'ensenyament de la literatura a qualsevol nivell ha portat a l'extensió del mateix prejudici a les concepcions que els més joves tenen sobre la poesia. D'aquesta manera, tot i que la joventut entén i consumeix

pràctiques totalment híbrides en altres camps (en el món d'internet, de la música, etc.), el món literari continua essent percebut com un arxiu de formes rígides. Quan s'acosten a aquestes altres formes més “trencadores”, descobreixen que “allò” també els pot interessar.

Bibliografia

Poésure et Peintrie, « d'un art l'autre », Marsella: Musées de Marseille, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

Art i utopia. L'Acció Restringida, Barcelona: MACBA/Actar, 2005.

Barcelone 1947-2007, Paris: Fondation Maeght, 2007.

DONGUY, Jacques (2007). *Poésies expérimentales – Zone numérique (1953-2007)*. L'écart absolu. Dijon: les presses du réel, 2007.

FOIX, Josep-Vicenç (1935). *Tocant a mà*. Els Llibres de l'Escorpí, 10. Barcelona: Edicions 62, 1972.

GROUPE μ (1992). *Traité du signe visuel: Pour une rhétorique de l'image*. La couleur des idées. Paris: Seuil, 1992.

HANNA, Christophe (2003). *Poésie action directe*. Col. &. Paris: Al Dante/Léo Scheer, 2003.

LEIBOVICI, Franck (2007). *des documents poétiques*. Questions théoriques/Forbidden Beach. Paris : Al Dante/Transbordeurs, 2007.

MINARELLI, Enzo (1987). “Manifest de la Polipoesia”. Dins Josep Pérez Montaner (coor.). *Tramesa d'Art en favor de la creativitat*. València, 1987.

QUINTYN, Olivier (2007). *Dispositifs / Dislocations*. Paris: Questions théoriques/Forbidden Beach. Paris : Al Dante/Transbordeurs, 2007.

SCHWITTERS, Kurt (1919-1926). *i (manifestes théoriques et poétiques)*. Champ Libre. Paris: Ivrea, 1994.