

**NOVISIMA POESIA /69**

MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES

# NOVISIMA POESIA /69



Provincia de Buenos Aires  
Ministerio de Educación  
Subsecretaría de Cultura  
Dirección de Bellas Artes



...la significación, puede ser concebida como un proceso; es el acto que une el significante y el significado, acto cuyo producto es el signo.

RONALD BARTHES

# SITUACION DE LA POESIA EN LA ERA TECNOLOGICA

por Jorge López Anaya

Es evidente, desde fines del siglo XIX la poesía ha tratado de incursionar en campos que anteriormente le eran ajenos, internándose en nuevos territorios con el consiguiente descubrimiento de experiencias y expresiones inéditas. La reacción contra el *parnasianismo* encarnada en el simbolismo fue no sólo el abandono del verso rígido, trazado con toda precisión, sino una triple revolución: libertad del verso, contacto entre poesía y música, y por sobre todo la idea misma de revolución. No una conquista de nuevas "normas" como el romanticismo y el parnaso, sino la conquista del "concepto de la revolución indefinida"; la revolución crónica de la literatura, y la obra privada totalmente de perspectiva.

Pero el simbolismo no debe considerarse el comienzo como se ha afirmado. La voluntad subversiva del lenguaje poético se manifiesta recién en la primera década del siglo XX. (El ensayo de Aldo Pellegrini "La acción subversiva de la poesía" ha inspirado el uso del término en este trabajo). El futurismo, el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo constituyen las fuentes genéticas de la exaltación de procedimientos particulares a partir de nuevas premisas técnicas.

Siempre a la innovación revolucionaria antecede el tímido, fallido, o sólo explicitado antecedente minimizado por la historia atenta a su misión de guardiana de las tradiciones consagradas. Apollinaire, Marinetti, Tzara, Bretón y otros lanzarán los gritos o aullidos de lo nuevo. Tras ellos quedan los susurros de poetas que intentaron desde mediados del ochocientos marginarse del mundo lingüístico puro. Hölderlin o Novalis primero, luego Mallarmé, hacia 1897, con su libro *Un coup de dés* donde utiliza racionalmente las posibilidades tipográficas para articular la composición, preanuncian la liberación de la palabra.

Los principios de la libertad total de la inspiración son proclamados por Guillaume Apollinaire, que ocupará un puesto de honor en la subversión poética del siglo. Pero la ruptura la afirma F. T. Marinetti en 1909 al publicar en "Le Figaro" de París el *Primer manifiesto del futurismo*. Toda la vanguardia artística y literaria de la primera mitad del siglo tiene su deuda con la agresividad y audacia de los postulados futuristas. Liberarse de lo real fue la empresa de Apollinaire. La idea no era reciente; Baudelaire como Whitman y, luego Lautremont y Rimbaud bus-



caron los medios de afirmar lo específicamente poético. La sombra del autor de *Alcoholes* se proyectará sobre toda la vanguardia francesa entre 1905 y 1920; pero el hechizo de Apollinaire tenía sus deudas.

La revolución de Marinetti intentó renovar la literatura, la política, las costumbres, la sintaxis gramatical, la composición tipográfica. En 1912, en el *Manifiesto de la literatura futurista*, preconizaba la absoluta abolición de la sintaxis, uso del verbo en infinitivo, desaparición del adverbio y el adjetivo, sustitución de la puntuación que sería suplantada por signos matemáticos y musicales; el predominio de la imagen y la desaparición del Yo; el uso de páginas impresas en distintos colores, con líneas verticales, circulares y oblicuas. Los distintos caracteres tipográficos serían empleados siguiendo un método original, por ejemplo: las cursivas para las sensaciones, las negritas para las onomatopeyas, las versalitas para las pasiones, etc. ¿Cuántos de estos principios no fueron recogidos y aplicados por otras tendencias artísticas? ¿Cuántos de estos principios tienen antecedentes subyacentes en poetas o filósofos anteriores? "Somos los primitivos de una nueva sensibilidad" dijo el pintor futurista Boccioni. ¿Acaso la nueva sensibilidad no había sido anunciada por Walt Whitman, el autor de *Song of Myself*, que entronizó el mecanicismo y utilizó una locomotora como protagonista de un poema? También Federico Nietzsche preconizó conceptos que confomarían la programática futurista. "¿No decís que una buena causa santifica la guerra?" ¡Pues yo os digo que es la guerra, una buena guerra, la que santifica la causa!

Detrás de Apollinaire está Mallarmé. Con su habitual inquietud retoma la experiencia de *Un coup de dés* en su *Calligrammes*; las palabras adquieren valor de "forma", los blancos

se vuelven activos, la tipografía varía en su tamaño y el poema adquiere valor visivo. También el futurismo reclama su acción. La influencia del *Manifiesto técnico de la literatura futurista* se evidencia, en 1913 publica *La antitradición futurista* donde adopta algunos postulados del futurismo: técnicas renovadas sin cesar, literatura pura, plástica pura, maquinismo, supresión de la historia, del dolor patético, de los exotismos snobs, de la copia en arte, etc. Poco antes de su muerte, en 1918, da a conocer *El espíritu nuevo y los poetas* que puede ser considerado un testamento poético: "El espíritu nuevo reside íntegramente en la sorpresa. La sorpresa es el mayor aporte del arte nuevo".

La sorpresa había surgido en Zurich dos años antes cuando Tristán Tzara funda un grupo con el nombre de Dada. ¿Cuál es su programática? La rotunda negativa. Negar la relación entre la idea y la palabra; negar la significación racional; negar el rol hasta entonces asignado al público; negar el realismo y la imaginación. Dada se presenta como un movimiento de sistemático escepticismo. Es imposible concebir una poesía más despreocupada del papel del lenguaje y las imágenes. Dada parecerá incoherente (palabras en libertad, sintaxis en descomposición, elementos publicitarios, contradicciones, extravagancias), pero no fue un fenómeno aislado, sino "un cierto estado de espíritu". Lo confirma la simultaneidad de las experiencias similares que en Nueva York realizan Marcel Duchamp, Francis Picabia y Man Ray. Al primero corresponde la famosa reproducción de la Gioconda a la que agregó largos bigotes, y poco después escandalizaría al público exponiendo objetos corrientes, de uso cotidiano, a los que dio título y firmó. Son los *ready-made* cuya trascendencia alcanzaría a muchos aspectos de la actualidad. Aldo Pellegrini dirá que "Duchamp enunció el principio de que la mera



elección del artista da jerarquía y sentido, en una palabra, 'poetiza', cualquier objeto común. Este principio, reconocido o no, ha tenido influencia considerable en todo el arte moderno".

Comenzamos a entrever las distancias entre Dada y el futurismo, éste exaltaba la violencia y la tecnología, mientras que el primero veía en la tecnología sólo una exteriorización de ese mundo que era necesario destruir. Marinetti afirma, Tzara niega. Entretanto el público no entendió nada. Oyó frases oscuras, vio gestos injuriosos. Los acusaron de falsarios y locos; y los dadaístas disfrutaban "el placer aristocrático de disgustar". Que no nos engañe la máscara burlona, ni desconfiemos de los poderes del azar; tras ello está el intento voluntario de permutar el lenguaje convencional por otro que al oponérsele, se presente como específicamente poético.

La agresividad, la exaltación de la guerra, la negación de la tradición cultural, de los museos, del pasado y la aceptación del carácter transitorio de la obra de arte —que cada generación destruya lo heredado de la anterior— fueron postulados futuristas que provocaron violentas polémicas, pero dejará huellas perdurables. Medio siglo después de la reunión inaugural del grupo en el Café Terrasse de Zürich, su influjo reaparece en las artes plásticas con el movimiento norteamericano primeramente denominado neodadaísmo y luego *pop-art*. Más aún, la poesía visual iniciada en la década pasada ha asimilado formulaciones de esta línea de subversión de la imagen. ¿Acaso algunos poemas no se asemejan a los COMIC-STRIPS?

Dada nace en Zürich, la coincidencia geográfica lo ubica junto a Sigmund Freud, (no saquemos conclusiones) basta mencionar la nueva situación que producen los cambios de

la llamada revolución tecnológica y los trabajos de Husserl y Einstein para comprender que el orden filosófico y científico del siglo XIX se hallaba sometido a discusión. Esto posibilita la frase de Tristán Tzara: "El pensamiento se hace en la boca". La premisa instaura la ruptura con el idealismo filosófico y abre la puerta al automatismo psíquico. En el grupo que nuclea Tzara se encuentra André Bretón, un exestudiante de medicina iniciado en el conocimiento de Freud. Fundador de la revista "Littérature" que se convertiría en el órgano de difusión del dadaísmo en París, y que más adelante iniciaría las experiencias sistemáticas de lo que designaría como "escritura automática", por influencia de las concepciones freudianas.

Hasta aquí llega la sombra de Apollinaire. Producida la ruptura de Bretón con el dadaísmo, el futuro autor de *Nadja* inicia un movimiento que toma su nombre del calificativo que el primero dio a su drama *Les mamelles de Tiresias* (1917), al que subtitulará "drame surréaliste". Ignorándolo, Apollinaire traza los primeros rasgos de la poesía que caracterizará varias décadas del siglo. Obviando los detalles de la ruptura, fijemos la fecha: 1922. Bretón no estaba solo: Picabia, Duchamp, Picasso, nos quedan. Un apretón de manos, Louis Aragón. Paul Eluard, Philippe Soupault, queridos amigos de siempre. ¿Se acuerdan de Guillaume Apollinaire y de Pierre Reverdy? Menos ruidosos, más constructivos, consideran al surrealismo como un medio para el conocimiento de regiones desconocidas: el subconsciente, el sueño, la locura, la alucinación; mientras niegan que sea una forma poética y no aceptan como fin el arte. La definición proviene del manifiesto de 1924: "Automatismo psíquico mediante el cual nos proponemos expresar, bien verbalmente, bien por escrito, o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamien-



cepción del "campo sensorial", como intentan reducir el problema los teóricos de la "visión" en referencia a los problemas plásticos. Numerosas experiencias han demostrado la simplicidad de muchas de esas doctrinas. El error consiste generalmente en no reconocer que el artista se vale de una "irrealidad" como estímulo de la "imagen" liberada a las posibles percepciones.

Entendida la nueva poética como Lengua-Palabra/Imagen visiva, retornamos al punto de partida cuya dilucidación declaramos imposible a través de los instrumentos analíticos de la semiología. Abordando el problema desde otro ángulo, es difícil negar que un hecho comunicativo en la actualidad se puede producir no sólo a través de la Lengua-Palabra; por otro lado se vio que hace mucho tiempo la poesía abandonó su pretensión de transferir al lector algún "concepto". Lo comunicado es la poesía misma, y la comunicación visiva de una poesía encuentra una indiscutible correspondencia con la objetivación del espacio pictórico.

Quizá el método para resolver esta sincronía de sustancias diferentes es efectuar la conversión del sistema a un solo nivel: reducir a su materialidad los elementos lingüísticos y visuales. Estamos ante su realidad física. Aunque sólo en el interior de cada poema, el significado es una "forma", cuya sujeción al ámbito idiomático es virtualmente anulada por el mundo de lo visivo. Por eso dijo Max Bense que "el texto de propaganda se coloca, considerado como literatura, en la vecindad de *la poesía concreta*, a cuya sintaxis pertenece menos la gramática que la ordenación visual, a fin de exhibir la *forma del texto* no solamente como fenómeno gráfico-mental, sino también óptico-sensible". Aclarada la superposición de "sustancias" resalta la inestabili-

dad de sus correspondencias, que son sin duda la base de su potencialización expresiva.

La nueva poesía ha incorporado el mundo de la lengua al de las estructuras vivas y sónicas. En este aspecto han visto las cosas profundamente, en cuanto llega a la conclusión de la nulidad del lenguaje que parece reservado en el presente a las formulaciones lógicas de nuestra era tecnológica.

Este trabajo, en su brevedad, no puede agotar los análisis de los problemas enunciados; ni enumerar sino parcialmente la proliferación de experiencias poéticas del presente: la poesía concreta, la cinética, el espacialismo, etc., son diversos matices de la intención renovadora, con similitudes y discrepancias. Posiblemente en otra dirección se ubicarían los poetas reunidos en torno a la revista literaria francesa "Tel Quel", con su impugnación del lenguaje acorde con la teoría estructuralista y que están realizando importantes innovaciones en la literatura de su país. Llevan, hasta los límites extremos el proceso iniciado por el *nouveau roman*; afirmando la literatura como tal y explorando todas las posibilidades expresivas del lenguaje.

Consecuentemente, nos encontramos ante varias direcciones que denominamos —unificándolas arbitrariamente— *nuevas técnicas poéticas*, sea su origen la dependencia visiva o gráfica, fónica, cinética o semántica, que tienen la posibilidad de asumir su papel comunicante, en su doble sentido de la percepción del material o la de su significado, a causa de no estar contaminadas por el desgaste del consumo a que está condenada toda adopción de formas poéticas del pasado. Herbert Read es claro al respecto cuando dice que "es meramente una falta de inteligencia negarse a admitir la experiencia implícita en la poesía del



pasado; pero revela una falta aún mayor de inteligencia negar la experiencia implícita en el presente. El único deber que el poeta tiene en este orden de cosas es negar la sumisión a los cuadros académicos”.

Creo trivial afirmar que cada época tiene sus singularidades artísticas: la nuestra parece ser la toma de conciencia del desgaste de la función que la cultura tenía asignada al arte (artes plásticas, poesía, novela), las cuales a pesar de su intento de “renovación indefinida”, tienden hacia su desaparición. Qui-

zá la obsesión de formas nuevas sea índice de su crisis. ¿Desaparición de las manifestaciones artísticas? Claude Levi-Straus intuye una era apictórica. ¿Hacia dónde vamos? ¿Cuál es el destino del hombre de fines de este siglo dentro de una sociedad industrial superavanzada? La prefiguración de la cultura del año 2000 se viene definiendo: es un hecho irreversible. Las “tecnologías” transformarán profundamente la situación del hombre; y a través de la tecnología se canalizarán los niveles imaginativos, antes asignados a la reproducción de imágenes poéticas y artísticas.



Los letristas nada inventaron, basta para convencerse, con mirar esas imágenes, pero rindamos homenaje a ellos porque casi son los únicos que aman la letra. Nosotros nada inventamos, hasta hemos perdido el sentido o el gusto de la invención, basta para convencerse, quedándose en los tiempos modernos, con mirar los manuscritos pintados de la Edad Media. La compaginación del Tropaire d'Autun (siglos X y XI) los modelos de dibujos de letras de Villard de Honnecourt (siglo XII) el admirable libro de caza de Gastón Phébus (siglo XV) son Lecciones para siempre. Y aún lo que llamaron las "bulles" (burbujas) de nuestras tiras dibujadas contemporáneas, aparecen bajo la forma de banderillas saliendo de la boca de los personajes en los cuadros o los libros de la Edad Media como en las Grandes Horas de Rohan de la primera mitad del siglo XV.

Del manuscrito iluminado al libro tipográfico ilustrado la transición es insensible. Y en el siglo XX, nosotros casi hemos vuelto al manuscrito iluminado cuando pensamos en el Jazz de Matisse, en el Misere-re de Rouault, en algunos libros de Braque, de Picasso, de Dubuffet donde los artistas, para dar mayor unidad a sus obras, escribieron el texto a mano.

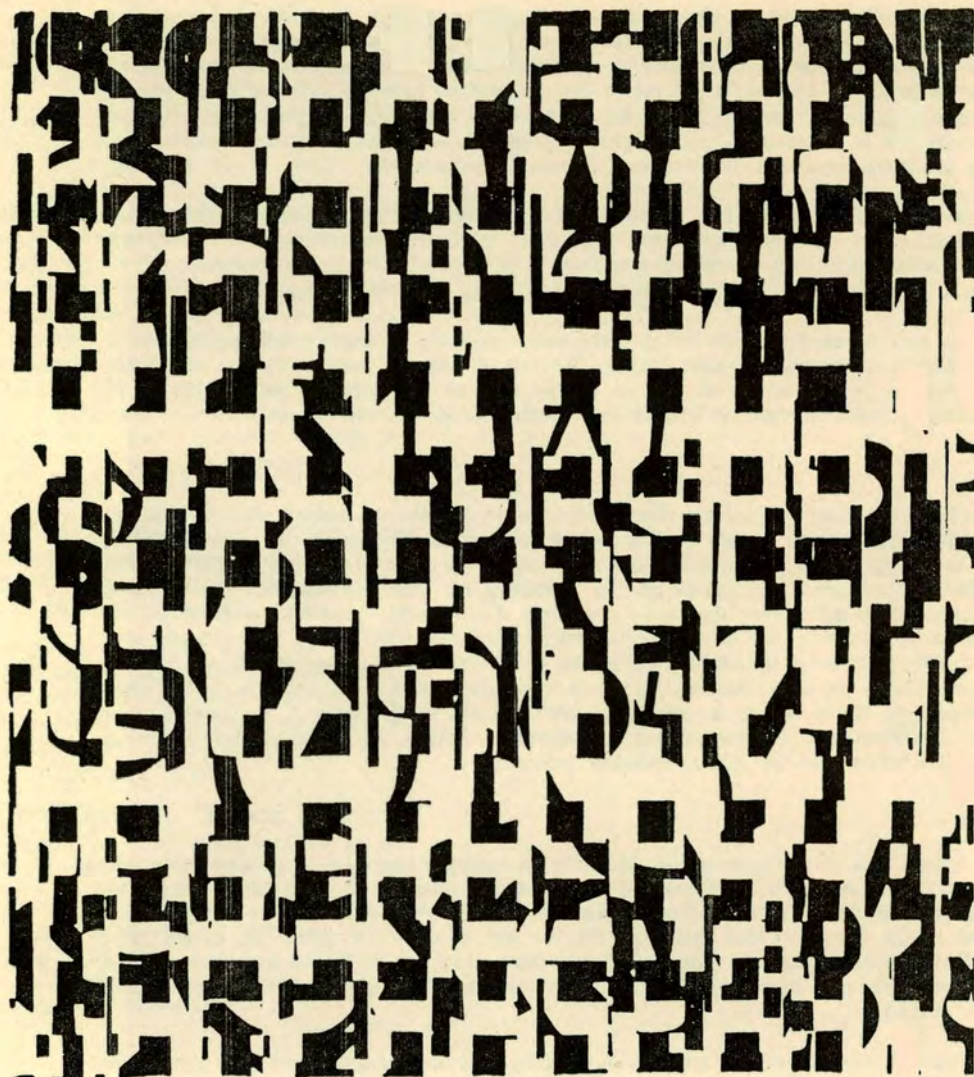
La composición tipográfica debe cada vez más convertirse en un arte visual, un arte de ritmos, debe entonces aproximarse a la pintura y aún más a la arquitectura. Al igual que en la arquitectura, la tipografía aún antes de ser belleza debe ser lógica y ordenamiento, habría que agregar encanto o fantasía.

Partir de una materia nueva, de un vocabulario óptico original y por allí alcanzar una expresión directa no alterada. A lo que el escritor alemán Hugo Ball llamaba la "Imagen Incorrupta".

La letra en sí misma posee una identidad, una entidad, un valor poético, plástico, luego, evocador. Las letras no están hechas definitivamente para ser alineadas como soldaditos...







E. A. VIGO

Los números, en forma directa sin intención de "Suplantar" (a las palabras) juegan visualmente. Por su irracionalidad, las matemáticas así tratadas mantienen la constante poética y su cuota de misterio y asombro.

La utilización del "envase" en producción seriada elimina al libro como vehículo de comunicación fundando un Arte Tocable, donde "el objeto seriado" cumple un función estrictamente lúdica.

A diferencia del surrealismo que subjetiva el misterio a través de la metáfora, el uso del "envase hermético" objetiva el concepto de misterio.



La poesía fónica no es una alianza entre la poesía y la música. La poesía visual no es una alianza entre la poesía y la pintura. La poesía permanece allí en estado puro. Sin embargo no es cuestión de descuidar las obras importantes de la colaboración entre las diferentes artes; pienso en los lieder, pienso también y actualmente en la poesía objetiva (los poemas objetivos nacidos de la colaboración de Henri Chopin, de Chavignier, y de Leo Breuer, me parecen capitales en nuestra época de mutación).

El poema visual no se "lee". Uno se deja impresionar por la forma general del poema, luego por cada palabra percibida globalmente al azar. La palabra leída sólo destaca el siquismo del lector, la palabra percibida, por el contrario, o recibida, provoca en ese siquismo una cadena de reacciones.

Estas son tanto más fuertes y profundas cuanto es más sensible y rico el siquismo. El poema fónico puede decirse a una o varias voces, según la intención. Prosiguiendo el mismo ritmo y la misma cadena de imágenes, el locutor puede agregar e improvisar tanto como quiera...

Verbofonía: La verdadera dimensión de la poesía se coloca en el espacio sicofisiológico del hombre. Conciérne al poeta liberarla de la esclavitud de la tipografía y de la coerción tiránica de la gramática, para reintegrarla a las sonoridades biológicas de las palabras en libertad con sus vibraciones primordiales en poder del subconsciente. La imagen mental ha perdido en poesía una parte de su poder asimilador conceptual. Esta ha pasado del dominio abstracto mental al concreto acústico, de la sensibilidad al mundo físico, dicho de otra manera, al de la creación mágica. El secreto de la Verbofonía es el de haber superado la barrera entre la poesía y la música, entre la materia y la forma del fenómeno acústico, la simultaneidad óptica es sustituida por la simultaneidad acústica.

El fenómeno más importante del arte contemporáneo es la desaparición de la "cultura del yo". La fuente de la creación poética se traslada definitivamente a la realidad circundante. La verdadera revolución de la estética actual es la invasión del mundo exterior en la obra de arte. No existe una definición universal de poesía. Cada época cree tener la suya de acuerdo a los cambios que sufre el hombre en sí mismo, y a través de su concepción del mundo.

La poesía experimental, que nace en esta última década, pero que responde a una tradición diferente —la anticlásica— tradición que abarca todas las tendencias artísticas y literarias opuestas a lo clásico, sean anteriores, posteriores o coetáneas a cualquier género de clasicidad, se define como una absoluta renovación del lenguaje lógico-formal, mediante la utilización de elementos extralingüísticos. El proceso es simple: la riqueza de pensamiento del hombre contemporáneo no alcanza a ser expresada por el lenguaje tradicional. La civilización se enfrenta con una insuficiencia crítica del lenguaje. Ante el derrumbe de la palabra comienza la búsqueda de nuevos arquetipos semánticos (la imagen gráfica en éste caso)".



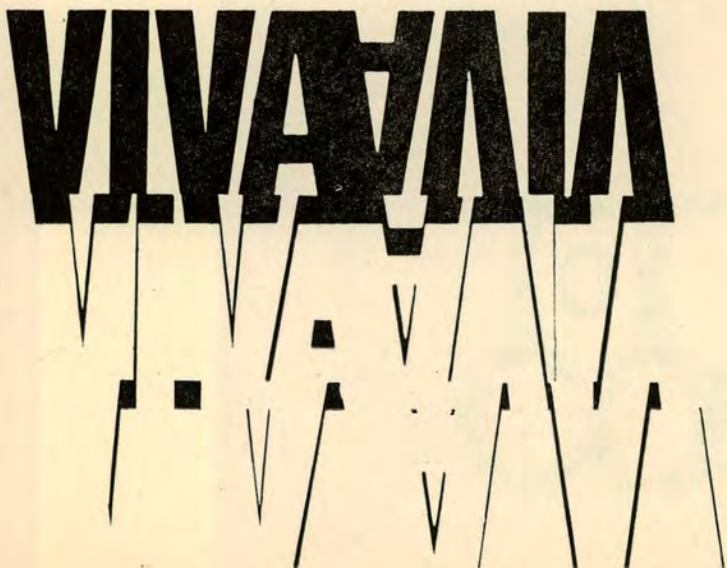
Se trata de una poesía que no reproduce el sentido semántico y el sentido estético de sus elementos, por ejemplo, la palabra, con la acostumbrada formación de contextos ordenados lineal y gramaticalmente, sino que juega con sus nexos visivos y de superficie. No la yuxtaposición de la palabra en la mente, sino su entrelazamiento en la percepción es, pues, el principio constructivo de este género de poesía. La palabra no viene usada sólo como vehículo intencional de significados, sino también como elemento material de figuración, de manera que significado y figuración se condicionan y se explican recíprocamente. Simultaneidad de la función semántica y estética de la palabra sobre la base de una utilización sincrónica de todas las dimensiones materiales de estos elementos lingüísticos, éstos pueden también aparecer rotos en sílabas, sonidos, morfemas o letras, explicando así las condiciones estéticas de la lengua en la dependencia a sus posibilidades ora analíticas, ora sintéticas. Sólo en este sentido el principio de la poesía concreta coincide con la riqueza material de la lengua.

Lo que consta de signos puede transmitirse y por consiguiente está sujeto a la emisión, a la percepción, a la apercepción, esto es, tiene un esquema de comunicación que puede ser típico de una especial representación de la poesía concreta.

Los textos concretos, para ampliar ahora el concepto de tal poesía, se parecen, a menudo, dado su dependencia tipográfica y visiva, a los textos publicitarios, esto es, su esquema estético de comunicación corresponde a menudo, y, voluntariamente a un esquema de la técnica reclamística: El signo central, a lo más una palabra, asume una función de slogan.

La poesía concreta tiene la posibilidad de fascinar y la fascinación es una forma de concentración que en medida igual se extiende a la percepción del material y a la apercepción de su significado.

Consecuentemente la poesía concreta no divide la lengua, sino que la unifica, la funde. Corresponde, pues, a su intención lingüística si la poesía concreta ha suscitado por primera vez una corriente poética auténticamente internacional.





Hablando de nuevas técnicas poéticas se habla también de una "Poesía decididamente orientada hacia soluciones de tipo —por así decirlo— visual, donde elementos externos a las normas que la poesía tradicional transmitió, y por lo tanto hasta ahora propias sólo a otras formas expresivas, han sido llamados a integrar y renovar una técnica de poesía extremadamente empobrecida por el uso y el consumo". En esta nueva poesía es entonces el quehacer técnico lo que inicialmente prevalece; se trata de experimentar recursos, instrumentos, materiales; de llevar al interior de la poesía esos experimentos; y en consecuencia crear el Código de un nuevo lenguaje.

La necesidad de crear un lenguaje poético antes de hacerlo poético-creador. El contacto que el "pintor", por ejemplo, o el "músico" (para usar dos términos fácilmente comprensibles) establece con la propia obra es diferente de aquél que entable el "poeta", hablando en términos de "Nueva Técnica Poética" debemos decir que la dimensión de este contacto es todavía diferente de aquel citado anteriormente. Llevando el tema al plano del gustador, aparece evidente que hasta el "lector" de las Nuevas Técnicas Poéticas es diferente del de la poesía tradicional (que es por así decirlo, de una nueva dimensión...). El "lector" de Nuevas Técnicas Poéticas no es en realidad ni un verdadero y propio lector, en el sentido al que nos habituamos por una larga tradición literaria, ni un observador, ni un escucha, ni otra cosa, aún cuando de tanto en tanto, en el curso de operaciones (mentales o sentimentales) que realiza para establecer un contacto apropiado con la obra frente a la que se halla, puede asumir una actitud propia a estas categorías...

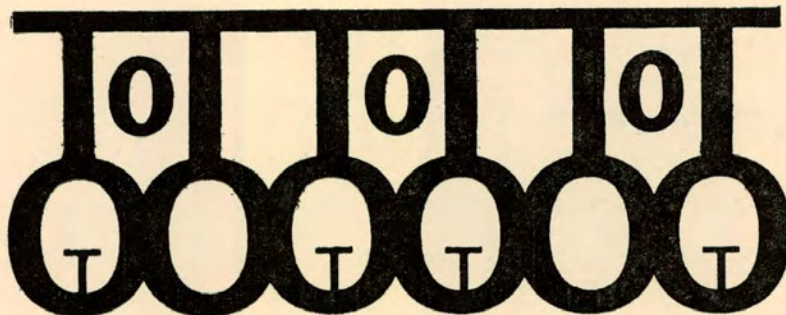
VINCENZO ACCAME

snifsnifsnifsnif  
snifsnifsnifsnif  
snifsnifsnifsnif  
snifsnifsnifsnif  
snifsnifsnifsnif  
snifsnifsnifsnif  
snifsnifsnifsnif  
snifsnifsnifsnif

LUIS PAZOS



Pero una distinción hecha en el centro del propio lenguaje nos ayudará a comprender las manifestaciones de la nueva poesía. En el lenguaje podemos acentuar su aspecto trascendente o abstracto, es decir, las referencias exteriores a la palabra, o por el contrario nos fijamos en su aspecto material y en sus propiedades, cuyo estudio científico corresponde a las disciplinas del lenguaje, como la Fonética, la Morfología, etc. Esta doble apreciación va íntimamente ligada a las áreas lingüísticas, que condicionan específicamente el fenómeno poético, según que las lenguas y los sistemas de escritura arrastren hacia una de las dos tendencias. Es el caso de las lenguas aglutinantes que permiten potenciar los mecanismos de la lengua. Y el caso de las escrituras ideogramáticas, en las que el significante y el significado se interpenetran y complementan. El ideograma no es un signo, sino un objeto con valor filosófico y artístico. El concepto se da no de una manera abstracta, sino concreta. Por otra parte, el sistema lineal de las escrituras indoeuropeas ha dificultado la posibilidad de dar una interpretación entre contenidos y elementos materiales...









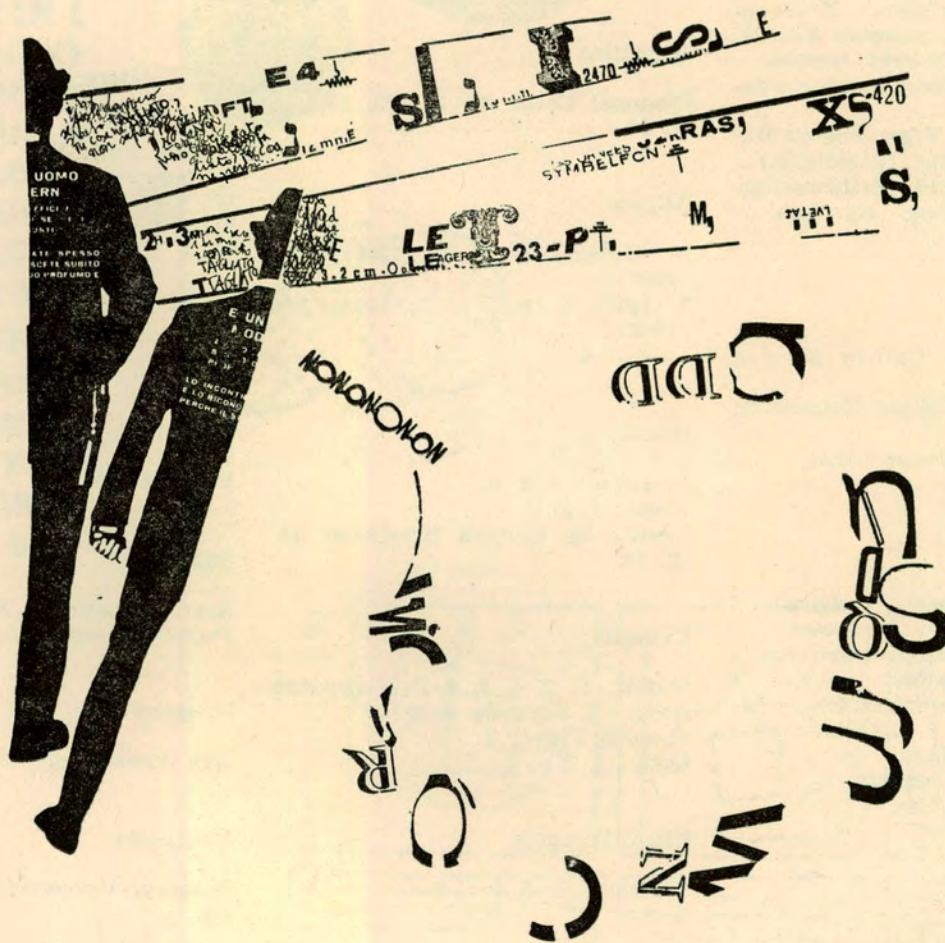


EDGARDO ANTONIO VIGO



Antologías y Libros teóricos *	Lista de catálogos expuestos	Lista de Libros - Textos expuestos
Bélgica  Poëzie in Fusle: Lier - 1968 - Paul de Vree.	Alemania  Hansjörg Mayer: Typoems, Ediciones.	Alemania  Ludwig Haring: Das Fussbalispiel. Ernst Jandl: Laut und Luise Sprechblasen. Timm Ulrich: Beschriebene Blätter. Wolf Wezel: Meinsein Geditche.
Brasil  Poesía concreta: Embajada del Brasil en Portugal - 1962 - Grupo Noigrandes. Antología - Noigrandes 5 - San Pablo - 1962 - Grupo Noigrandes. Teoría de la Poesía Concreta - San Pablo - 1965 - Augusto y Haroldo de Campos - Décio Pignatari.	Argentina  Instituto Torcuato Di Tella - Centro de Artes Visuales: Letras en el Arte Moderno. Movimiento Diagonal Cero: Primera Exposición de Novísima Poesía de Vanguardia. Edgardo Antonio Vigo: Vigo/Cosas.	Argentina  Carlos Raúl Ginzburg: Sin título - libro objeto. Oliveiro Girondo: 20 poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías. Espantapájaros. Jorge de Luján Gutiérrez: Diario - Edic. Sexta de Poesía. Luis Pazos: El Dios del laberinto - La Corneta. Celina H. Uralde: de Pe a Pa. Edgardo Antonio Vigo: Análisis poético matemático de una sala de relojes inútiles - Poemas matemáticos (in) comestibles.
Checoslovaquia  Poëzie - Experimentální poëzie - Praga - Bohumila Grögerová - Josef Hirsal.	Checoslovaquia  Ladislav Novák: Poemas Alquímicos.	
España  Letras - Texto - Imágenes - Poesía experimental - Madrid - 1967 - Eugen Gomringer y Reinhord Döhl.	España  Galería Barandiarán: Semana de Poesía Concreta y Espacial. Galería Juana Mordo: Exposición Internacional de Poesía de Vanguardia. Cooperativa de Producción Artística: Signo y Forma - Concordancia de las Artes. Exp. Rotor - Nuevo Lenguaje. Instituto Alemán de Madrid: Letras - Textos - Imágenes.	Austria  Heinz Gappmayr: Zeichen II
Estados Unidos  Anthology of Concrete Poetry New York - 1967 - Emmett Williams. Once Again - New York - 1967 - Jean - François Bory. A World Look at Concrete Poetry - Universidad de Indiana - 1968 - Mary Ellen Solt.	Inglaterra  Bristol Arts Center: Cavan McCarthy. Fulham Gallery: Henri Chopin - Visión Irónica.	Brasil  E. E. Cummings: 10 poemas. Alvaro De Sá: 12 x 9. Armando Freitas Filho: Palavra - Dual. Camargo Meyer: Carthila. Hugo Mund Jr.: Gráficos. José Paulo Paes: Anatomías. Decio Pignatari: Life.
Suiza  Révolution Typographique - Gêneve - 1966 - Jacques Damase.	Italia  Galería Alpha: Timm Ulrichs. Club Turati: Rassegna di Poesía. Comuna de Fiumalbo: Paroli sui Muri-Geiger - 1967. Centro Librario Remagnosi di Piacenza: Luigi Ferro - Iconogramas. Comuna di Ferrera - Palazzo dei Diamanti: km. 149.000.000.	Canadá  Pierre Garnier: Microcosmique. bp Nichol: Scaptures.
* Cada volumen es acompañado por una ficha bibliográfica conteniendo datos editoriales, pequeño comentario de las características fundamentales de la publicación, artículos que se incluyen en el texto y lista de las reproducciones de los artistas incluidos.	México  Galería Universitario Aristos: Poesía Concreta Internacional.	Escocia  Stephen A. C. Scobie: Below Zero.  Estados Unidos  Fernbach-Flarsheim: Ediciones varias. John Giorno: Poems. Ronald Gross: Pop poems - A. Handful of Concrete - Ediciones varias.





PATRIZIA VICINELLI



## Francia

Julien Blaine: Quinzieme - Essai sur la sculptrale - Manifeste Mai 1968 - Pequeño manual de Erotomania - Jean François Bory (original) - Ouverture pour un intronaute - Requiem pour un intronaute - Arithmetic Texts - Height Tests One - Plein signe - Ilse y Pierre Garnier: Poemes Mécaniques - Prototypes - Jean Claude Moineau: La lecture est un parcours d'obstacles: Roman - Seiichi Niikuni - Pierre Garnier: Poemes Franco-Japonais.  
Edgardo Antonio Vigo: Poeme Mathématique Baroque (1ª edición) - Contexte - Poeme Mathématique Baroque (2ª edición) Agentzia.

## Inglaterra

Distintos autores: Gallery Number Ten - Edic.  
Kurt Schwitters - Raoul Hausmann: Pin.  
John J. Sharey: Poem Blanc.

## Italia

Vincenzo Accame: (original) 4 Aleaconcret poems - Ricercari.  
Ugo Carrega: Sketch relativiste - Causa Effeto Causa (original) - Il Violino Eroticomatemático - Libro transparente - Mikrokosmos.  
Pedrotti: Produzione.  
Sarenco: Prossimamente.  
C. A. Sitta: in/finito.  
Tobas: Questo.

## Suiza

Eugen Gomringer: 5 mal 1 Konstellation - Las Constelaciones.

## Uruguay

Mario Ferreira, Garet y Ortiz Saralegui (?): Aliverti Liquida.

## Venezuela

Gerd Leufert: Visibilia.

## Lista de revistas expuestas

## Alemania

Futura: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23.  
Klactoveedsedsteen: 4, 23.  
Rhinozeros: 6, 9, 10.  
Rot: 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37.

## Argentina

Diagonal Cero: 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27.

## Bélgica

De Tafelronde: 2/3 (1966), 1/2 (1967).  
3 (1967). 4 (1967). 1/2 (1968). 3/4 (1968).  
Labris: 4.

## Brasil

Invencão: 2, 3, 6.  
Ponto: 1, 2.  
Revista de Cultura Brasileira: 15, 18, 19.

## Canadá

Grank: 1, 2, 4, 5, 6/7, 8, primera serie - 1, segunda serie.  
Spanish Fleye: 1.  
Quoi: 1, 2.

## Checoslovaquia

Dialog: 1, 2, 3, 4, 5, 6.  
Sesity: 19.

## Francia

Agentzia: 1, 2.  
Ailleurs: 1, 4, 5.  
Approches: 1, 2, 3.  
Les Lettres: 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35.

## Holanda

Ah (a)  
hA (H): 3/4, 5.  
Vers Univers: 3, 4, 5, 6.

## Inglaterra

Green Island: 1, 2.  
Lisn: 1.  
The Her (m) tic Press: 1, 2.

## Irlanda

Contributions s/n. s/n.

## Italia

Ana Etcétera: 5, 6, 7.  
Ant Ed.: 1.  
Antipiugiu: 4.  
Boletin Tool: 1.  
Il Compasso: 1.  
Módulo: 1.  
Tool: 6.

## Japón

Asa: 3.

## Panamá

Ventana: 11.

## Suiza

Art International XII/5.  
Poésie Vivante: 21, 22, 23, 24.

## Uruguay

Los Huevos del Plata: 8, 11.

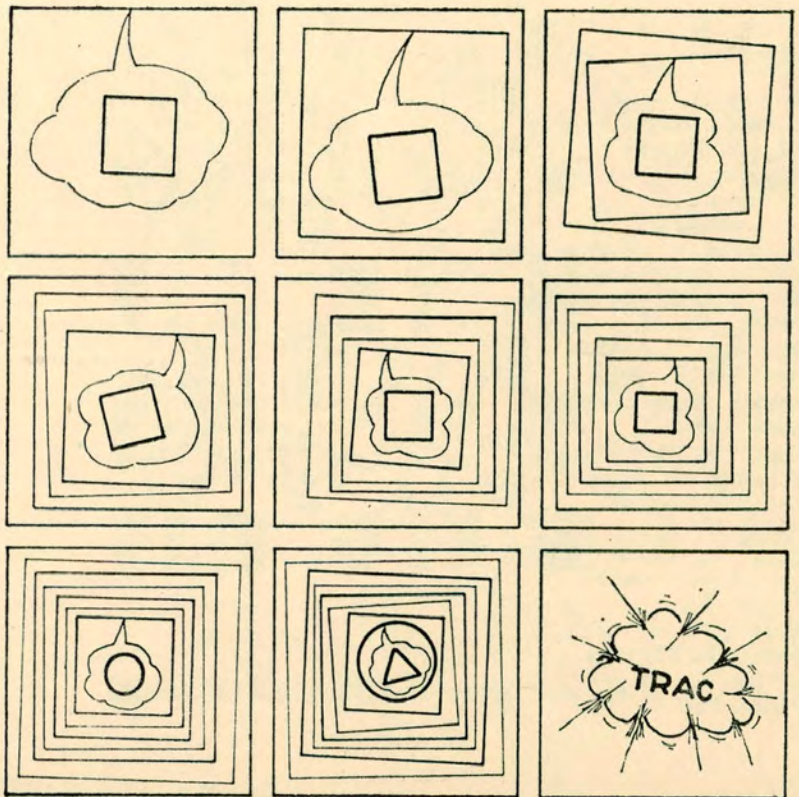
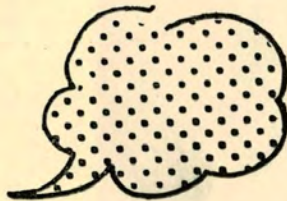
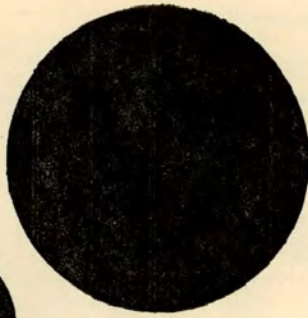
## Venezuela

Separata Universidad de Carabobo s/n.



.LOS, ELL  
 IS QUE A  
 ORIDA, I  
 REFIEREN  
 IS OJOS ,  
 OR LOS D  
 ATRO, LI  
 IE NAVEC  
 PERAN L  
 SEAN EN  
 ICIONAD  
 S QUE D  
 R, LOS (  
 S QUE O  
 ISTAN DI  
 SAN LA  
 I AUTOM  
 OS AL C  
 ESCANS  
 QUE TRA  
 PINAN E  
 E LA VID

JORGE DE LUJAN GUTIERREZ



ALVARO DE SA



Participantes

Poetas visuales

Alemania

Konrad Balder Schüffelen  
Ernst Jandl  
Franz Mon  
Katja Tiel  
Timm Ulrichs  
Wolf Wezel

Argentina

Carlos Raúl Ginzburg  
Jorge de Luján Gutiérrez  
Luis Pazos  
Ana María Gatti  
E. A. Vigo

Austria

Heinz Gappmayr  
Horst Lother Renner  
Gerhard Rühm  
Gottfried Schlemmer

Bélgica

Alain Arias-Misson

Brasil

Márcio Almeida  
Ronaldo Azeredo  
Edgard Braga  
Joaquim Branco  
Moacyr Cirne  
José Claudio  
Augusto de Campos  
Haroldo de Campos  
Mei Leandro de Castro  
Alvaro de Sá  
Wladimir Dias-Pino  
Anchieta Fernandes  
Jobson Figueiredo  
Lara Lemos  
Frederico Marcos  
Hugo Mund Jr.  
Decio Pignatari  
Neide Sá  
Anselmo Santos  
José Luiz Serafini  
Falves Silva  
Marcos Silva  
Fernando Teixeira  
Dailor Varela  
Pedro Xisto

Canadá

Andrew Suknaski  
Seymour Mayne

Checoslovaquia

Josef Honys  
Jaroslav Malina  
Jiry Valoch

Escocia

Ian Hamilton Finlay  
Stephen Scobie

España

Eugenio De Vicente  
Juan Hidalgo  
Walter Marchetti  
Julio Plaza

Estados Unidos

Dana Atchley  
Fernbach-Flarsheim  
John Giorno  
Ronald Gross  
Ronald Johnson  
Iris Lezak  
Jackson MacLow  
Agnes Moncy  
Thomas Ockerse  
Aram Saroyan  
Mary Elles Solt  
Dennis Williams  
Emmett Williams  
Jonathan Williams

Francia

Marcel Alocco  
Julien Blaine  
Jean-François Bory  
Henri Chopin  
Jochen Gerz  
Jean-Claude Moineau  
Gerald Rocher

Inglaterra

Stephen Bann  
Ian Breakwell  
Thomas Clark  
Bob Cobbing  
Ken Cox  
Ronald Draper  
Tom Edmonds  
John Furnival  
Michael Gibbs  
John Hall  
Dom Sylvester Houedard  
David Kilburn  
Liliane Lijn  
Andrew Lloyd  
Peter Mayer  
Edwin Morgan  
Tom Phillips  
Alan Riddell  
Sir Frances Rose  
John J. Sharkey  
Charmes Verey  
Trevor Wells

Italia

Vincenzo Accame  
Annalisa Alloatti  
Germana Arcelli  
Mirella Bentivoglio  
Ugo Carrega  
Gian Roberto Comini  
Giuliano Dalla Casa  
Luigi Ferro  
Liliana Landi  
Ugo Locatelli  
Adriano Malavasi  
Michele Perfetti  
Silvana Pintozzi  
Sarenco  
Carlo E. Sitta  
Patrizia Vicinelli  
William Xerra

Japón

Yutaka Ishii  
Seichi Niikuni  
Shoji Yoshizawa

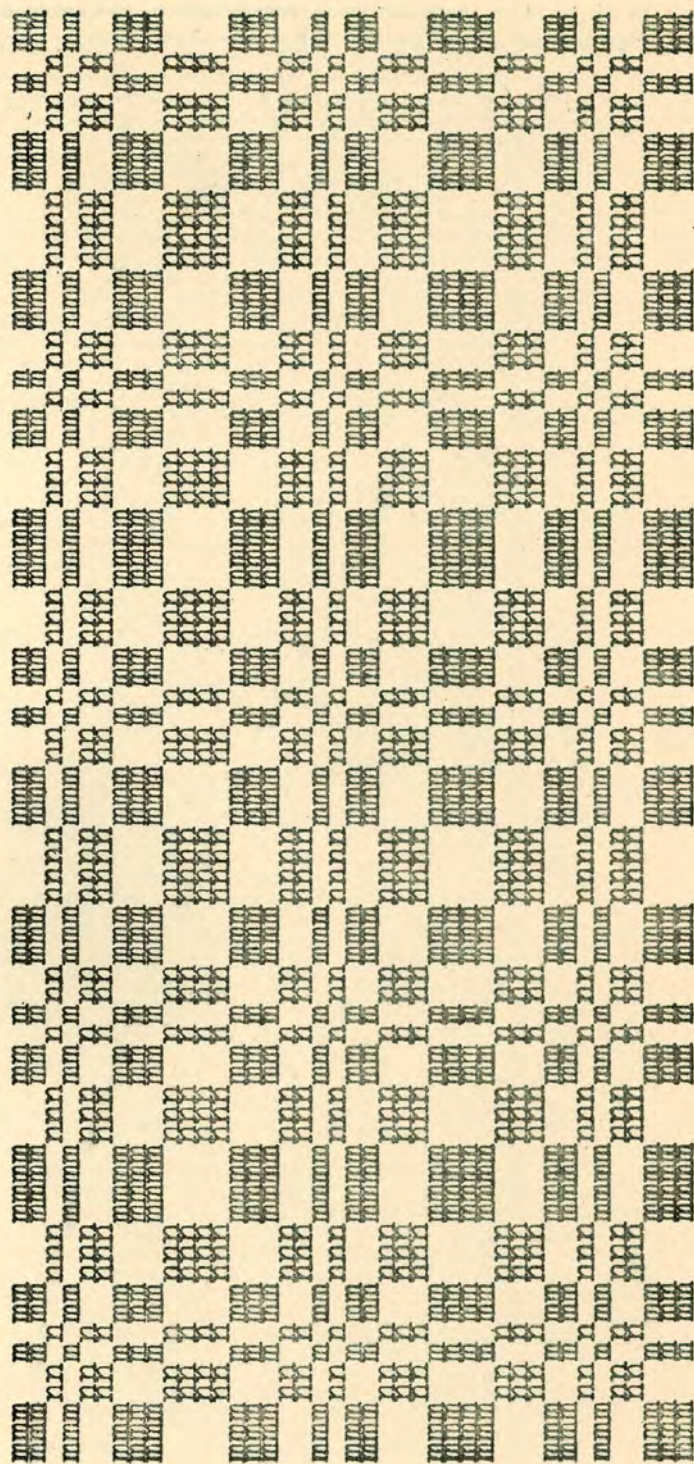
Suiza

Eugen Gomringer  
Nichlas Zurbrugg



Poetas fónicos

Bob Cobbing  
Henri Chopin  
Herman Damen  
Raoul Duguay  
François Dufrene  
John Giorno  
Raoul Hausmann  
Bernard Heidsieck  
Dick Higgins  
Ernst Jandl  
Kitaeff  
Arrigo Lora-Totino  
Jackson MacLow  
Carl Weissner  
Gil J. Wolman





El M. P. B. A. agradece muy especialmente al Centro de Artes  
Visuales del Instituto Di Tella la colaboración prestada.

Copyright - Museo Provincial de Bellas Artes, 18 de abril de 1969.  
Av. 51 - 525 — La Plata. Argentina.  
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.



