

# POESIA BROSSA



*Itinerario Brossa* (zatie / detalle). Bartzelona / Barcelona 1979. © Colita

2018.05.30 > 2018.09.23

**Art**  
**ium** araba   
álava



## EU/

BROSSA POESIA erakusketak Joan Brossa kataluniar poetaren lanaren ikuspegi zabala eskaintzen du. Zati handi batean lan bisuala, zati handi batean gauzatzailea, baina poeta baten lana, nolana ere. Bistakoa lirudike Brossarengan, batez ere, poeta bat ikustea, baina uste dugu beharrezkoa dela hori azpimarratzea haren egiteko moduan, haren poesian.

Erakusketan Brossaren lan osoa berrikusten da haren hiru ezaugarri garrantzitsu abiapuntu harturik —ahozkotasuna, performatibitatea eta antipoesia—, lehen liburuetatik hasi eta azken ikerketa plastikoetaraino, antzerkia, zinema, musika, ekintza-arteak eta originaltasun-keinu guztiak zeharkatuz. Gure proposamenean egin dugun ahalegin handiena ahozkotasuna eta performatibitatea museoetako egiuneei finkatutako immobilismoari lotzea izan da. Alde batetik, katalanez idatzi duen poeta baten ahozkotasuna beste hizkuntza batzuetara (ingelesa, frantsesa, gaztelania) egindako itzulpenekin aurrez aurre jartzea.

Ariketa horretan geratzen da agerian ahozko hizkuntzaren indarra, ez esanahia itzuliz, ahoskera horren ezaugarriak ere idatziz baizik. Bestalde, nabarmentzekoa da poesia horren performatibitatea eta antzerki-ekintza ere. Jakina, ekintzaren eta irudikapenaren arteko mugak finkatzen zailak dira, baina gure *display*-aren bidez testuen eta dokumentuen harrera estatikoa astindu nahi dugu, behintzat.

Inposaketa politikoaren ondorioz gaztelania hegemoniko bihurtzean Brossak katalanez hitz egiten eta idatzen du. Brossaren elebitasunaz mintzo garenean ez dugu esan nahi bi hizkuntzetan mintzatzen zenik, aitzitik, hizkuntzaren, hitzaren esanahia hedatzeko zuen moduaz ari gara, ez mintzatuaz eta idatziaz bakarrik, baita hitz antzetzuz eta bisualaz ere. Hasieratik, esate baterako, gaztelaniazko testuak prentsatik, diskurtso ofizialeetatik, erregimen frankistaren komunikatu burokratikoetatik hartutako aipamen, *ready-made*, *détournement* gisa agertzen

dira haren lanean. Haren ekoizpenean etengabe erabiltzen den estrategia bat da, modernismoaren aldetik poesia katalanaren normalizazioan arrail sakon bat irekitzen duena. Espazio berri bat zabaltzen du, *coup de dés* bat, poesiak, ekintzak, irudiak eta objektuak elkartzen dituen espazio bat.

## Bai, Joan Brossak egin ninduen

HAREN LEHENDABIZIKO IDATZIAK espainiar gerra zibilekoak dira: frontearen lehen ilarako borroka baten kontakizuna, Ebroko borrokatik gertu, Federico García Lorca-ren *Romancero gitano* liburuaren ale bat —1937ko edizioa— sakelean zuela; errepublikanoen porrota, begi bat hondatu zion printza, Salamancako kuarteletan berreziketa militarren denbora galdua, txinatarrez jantzita lagunak entretenitzen zituen garaia... Bere poetika izango zenaren ezaugarriak zehaztuta zituela atera zen Brossa gerratik.

Dau al Set-en surrealismoaren aurrean izan zuen jarrera berezia, non Miró-ren alde egin baitzuen, Dalí alde batera utzita; Tàpies-en eta beste bidaia-lagun batzuen lekualdatze informalistarekin bat zetorren bira materialista; eta João Cabral de Melo-rekiko harreman luzea eta hark kataluniar poetarengan izan zuen eragina... horra gure berrikustearen beste adar garrantzitsu bat osatzen duten gertaerak. Ez da marxismoaren klasikoak irakurtzeko gonbidapena bakarrik, haren poesiaren bihurtune sozial eta politikoa, hizkuntzaren artisaun alderdia berreskuratzea —Pere Gimferrer poetak aipatua— bakarrik. Bada munduko poesiarekiko eta haren adar surrealista, kontzeptual edota konkretistekiko lotura-sistema bat ere.

## Irudi-jokoak

BROSSAREN UNIBERTSOKO beste alderdi aipagarri batzuk dira salgaien kritika —bere jarrera komunistatik abiatuta— *pop*-aren giroak irents zezan eragotzi zuena, eta hizkuntzaren kontzeptu poetikoa, kontzeptuaren eta erakundeen

kritikatik hurbil eta, aldi berean, urrun mantendu zuena, Marcel Broodthaers-en antzera. *Suites* (1959-1969) eta *Poemes habitables* (1970) karpeta sailetan orrialdearekiko jolas edo elkarrizketa gisara sartutako elementuek, trokelek, objektuek eta hitzek, guztiek batera, esku-hartze xumeetan oinarritutako hizkuntza poetiko txit zabala osatzen dute. Bestalde, *No compteu amb els dits* (1967) filmerako gidoiak asko laguntzen du Brossaren jardunean hizkuntzen nahastea nola gertatzen den ulertzen. Pieza horretan —Pere Portabella zinemagilearekiko lehen lankidetzeta eta emankorrenetakoa— fotograma guztiak haren lanaren, testuen, irudien, etengabeko elebitasunaren (haren lana denboraz kanpo zeharkatzen duenaren) inguruko joan-etorriak dira.

## Beste ibilbide batzuk

BROSSAREN LANA antipoesia gisa irakurri behar da. Hasieran ere iragarri dugu: ahozkotasuna eta performatibitatea daude Brossa ikusizkoaren mundura daramaten testu poetikoen leherketaren erdi-erdian. Beharrezkoa da idazten denaren eta esaten denaren artean bereiztea, kataluniar hizkuntzaren erregistro herrikoia eta laua bilatzen duen, eta langileen eta ofizioen hizkuntza eta hizkuntzaren erabilera politikoa berreskuratu dituen poeta batengan. Eta, arrazoi beragatik, beharrezkoa da hizkera oro, adierazpen-sistema oro antzetzeta. Hortik dator Brossaren antzerkiarekiko interesa eta grina profesionala, kataluniar antzerki burges hanpatua deseraikitzekoa, espazio eszenikoekin esperimentatzekoa, ekintzen eta hitzen, performancearen, ekintzaren eta *happening*-en zinetismo zinematografikoarekikoa —zilegi bekit errepikatzea—, nahiz dadatik eta surrealismotik datorren tradizio ikasian, nahiz magiaren, zirkuaren eta *variété*-en tradizio herrikoian.

Hizkuntza konbentzional estrapolatu eta elkarrekin lotuak; mugak, hain lausoak non taxonomia amaigabe edota agian beharrik gabeko bat baitaramate berekin; ezohikoa, umorea, jolasa, irregularra baldintza gisa..., horra Brossaren egiteko moduaren ezaugarri batzuk.

Hala, transformismoa ekintza politiko gisa uler-tzen da, erreferentzia gisa fregolismoa hartzen duena, eta estriptisa ikusleen aurrean egiten den transformismo-ekintza gisa, ez biluztasuna bilatzen duen keinuaren zentzuan, gordeta zegoen zerbait agerraraztearenean baizik, elementu batzuk agerian uzteko beste batzuk ezabatzen dituen edota, alderantziz, arropak gehituz prozesua alderantzikatzen duen jolas eta keinu gisa. Biluztasuna debekatuta zegoen testuinguru batean, gorputza erakuste hutsa, besterik gabe, askatasun-esparru bat zen, izan ere.

Keinu politikoak eta ekintza politikoak, tranbien 1951ko grebaren aldarrikapena bezala, non diktadura betearen herritarrek erabaki baitzuten prezio-igoerari gogotsu aurre egitea; edota 1970ean Montserratren, intelektualen itxialdian parte-hartzea Burgosko prozesuagatik protesta egiteko. Horra Brossaren poiesiaren aberatasuna eta konplexutasuna aztertzeo aukera ematen duten «aztergai» batzuk.

Edota Bartzelonan barrenako «turismoaren aurkako ibilbidea», beste hiri bat ezagutzeko aukera ematen zuen gaueko bidaia alternati-boa, lehendabiziko aldiz 1979an egina. Lluís Permanyer-ek «peregrinazio laiko berezi» gisa deskribatu zuen, haren ustez berriz egin behar-rekoa, Brossa «originaltasunez, jakinduriatz, esperientziatz eta batez ere maleziatz» gainez-ka zegoelako «beste Barzelona hori ezagutzen laguntzen duten ibilbideak erakusteko». Keinu politiko/poetiko horiek sarritan ez dira sortzen arte ederrek berezkoak dituzten hizkuntzetatik, haiek gainazpikatu, hautsi edo hedatzetik baizik.

## Ikusizko laburbiltzea

BROSSAREN LAUROGEIETAKO EKOIZPEN POETIKOARI buruzko ikusizko laburpenak abiapuntu garbia du 1988an eta 1989an Munich-eko Mosel & Tschchow, Bartzelonako Joan Prats eta Madrilgo La Máquina Española galerietan egindako hiru erakusketetan. Hemen, izan ere, erakusketa haiek berregin ditugu. *Reenactment-*



-gailua erabiltzean, hala ere, anakronismoa eta beharrik gabeko historizismoa saihestu dira, testuingurutik kanpo banalizatu besterik egiten ez dutelako. Objektuaren, ikusizko poemaren agerraldi indartsuaren ueña da.

## Brossa konstelazioak

IKUSIZKO LABURPEN horren ondoren, poesia egiteko modu horien konstelazio orokorrean kokatzea erabaki dugu Brossaren lana. Alde batetik, Europa kontinentearen esparruan, Marcel Mariën belgiar surrealista berant, letrista eta situazionistaren lanarekin alderatuz. Beste alde batetik, esparru anglosaxoian, Hamilton Finlay eskoziarraren jardun konkretistarekin. Eta azkenik, Hego Amerikako esparruan Nicanor Parraren antipoesiarekin. Mimesiaren fenomeno poetikoarekin du zerikusia Mariën-en, Hamilton Finlay-ren eta Parra-ren hautaketak. Elkarren ibilbideen berri izan gabe, hiru poetak eta Brossa gauza askotan datoz bat, hala edukian nola forman. Garai beraren zeinuen erantzun berbera emateko poesiaren gaitasun orokor gisa definitu zuen hori Erich Auerbach-ek.

Interesgarria da antipoesiaren kontzeptuak Brossaren lanean duen hedapena. Nicanor Parrak hizkuntzari buruzko gogoetan kokatzen zuen bere antipoesiaren sorrera: zergatik idatzi gaztelaniaz eta ez ingelesez edo kitxuz? Galdera hori abiapuntu hartuta, hizkuntzaren normaltasuna leherrarazteko beharra sortzen da umorearen, lagunarteko hizkuntzaren, soinu ozenen, ikusizko aurkikuntzen, gauzatze performatiboan eta abarren bidez. Bakoitzak berea duen hizkuntzarekiko halako arrotasun bat azpimarratzea da kontua. Ez beste hizkuntza batean idaztea, baizik eta norbere hizkuntzak eskaintzen duen zeinu-sistemaren normaltasun semiotikoa leherraraztea. Nabarmentzekoa da Marcel Mariën-ek eta Ian Hamilton Finlay-k ere hizkuntza batzuen eta besteen arteko eztabaida eta bazterketa politikoa dagoen testuinguruetan idazten dutela.

BROSSAREN LANA *Un teatro sin teatro* erakusketan aurkeztu zenean (MACBA, 2007) halako filologia dokumental bat eta Brossaren poesia gauzatzailearen gaurkotasuna elkartzen ahalegindu zen komisario-taldea. Brossa ez zen ekin-tzako arteen bide-urratzaile gisa soilik agertzen

—1940ko hamarkadaren amaierako gau-ekitaldi poetiko goiztiarretatik hasita—; Brossaren poesia antzezen-ezaugarri horiek ere kontuan izanda irakurtzea zen kontua. Antzerkia gailu gisa ulertua, funtsezko kudeatzaile gisa Brossa irakurtzeko orduan, nahiz liburua biratu behar delako estrofa baten norabide berriari jarraitzeko, nahiz ikusizko elementuak sartu dituelako, nahiz poemak eguneroko ekintza bat, keinu politiko bat, gag bat burutzea proposatzen duelako.

Interesgarria da ikustea nola Brossaren objektuetan eta ikusizko lanetan hitzarekiko, esandakoarekiko lotura bat mantentzen den. Lotura horrek batzuetan sustrai rousseliar edo duchampiar bikoitza du, haren eguneratze nagusiari bagagozkio, eta bestetzetan, harreman dialektiko bat, brechtiar efektuko eduki politiko sakon batekin, antzerkiko hizkeran, edota benjaminier efektu batekin irudiak gauatzeko eran. Haren poesian eta hura osatzen duten ikusizko jardueretan, jarduera gauatzaileetan eta ob-

jektuzkoetan bitarikotasun eta dialektikazko elkarbizitza hori bultzatzeak ahalbidetzen du Brossaren poesiaren konplexutasuna eta, neurri batean, etengabeko gaurlotasuna.

Jakina, Marx-en eta Mallarmé-ren arteko bidea da Cabral de Melok esan zuen bezala XX. mendeko poesiaren eta artearen bide nagusietako bat. Mallarmé eta Marx, Susan Buck-Morss-en esanetan, Wagner-en erabateko artelanaren proiektua zuzentzeko bi bide dira, joan den mendeko beste azpimarra garrantzitsu bat. Azken batean, Brossak Wagner-en lanaz egiten duen etengabeko aipamen umoretsu —filiaren eta fobiaren arteko— hori funtsezkoa da haren poetika, egiteko modua eta poesia finkatzeko. Ahots laua, langileena, jendeak erabiltzen duena itzultzea. Bai, jendea kapelarekin eta kapelarik gabe mintzo da, A bat handitzen du, bonbilla, tren-txartel, karta, eskuburdina, konfeti esaten du. Jendea Brosseraz mintzo da.



ES/

POESÍA BROSSA revisa el trabajo del poeta catalán Joan Brossa, una obra en gran parte visual, en gran parte performativa, pero la obra de un poeta. Puede parecer una obviedad reconocer en Brossa, sobre todo, a un poeta, pero creemos que es necesario ese subrayado en su modo de hacer, en su poiesis.

La exposición supone una revisión del trabajo de Brossa a partir de tres cualidades principales: la oralidad, lo performativo y la antipoesía, desde sus primeros libros hasta sus últimas indagaciones plásticas, atravesando el teatro, el cine, la música, las artes de acción, los gestos en los que fue original. Uno de los mayores esfuerzos de nuestra propuesta pasa por vincular la oralidad y lo performativo al inmovilismo establecido por las convenciones museísticas. Por un lado, el reto de enfrentar la oralidad de un poeta en catalán con la traducción a otras lenguas: inglés, francés, castellano.

Es en ese ejercicio donde adquiere visibilidad la potencia de la lengua dicha, no solo traduciendo en significado, sino anotando también las cualidades de esta dicción. Por otro lado, la performatividad de dicha poesía y su desglose como acción teatral. Por supuesto, los límites entre acción y representación son difíciles de establecer, pero nuestro display exige, al menos, perturbar la recepción estática de textos y documentos.

Brossa habla y escribe en catalán cuando el castellano es hegemónico por imposición política. Cuando hablamos de bilingüismo en Brossa no queremos decir que se expresara en dos lenguas, sino que nos referimos a su modo de ampliar el sentido de la lengua, de la palabra, no solo hablada y escrita, sino también actuada y visual. Desde el principio, por ejemplo, los textos en castellano aparecen en su obra como citas, *ready-mades*, *détournements*, tomados de la prensa, de discursos oficiales, de los comunicados burocráticos del régimen franquista. Es una estrategia constante en su

producción, que abre una brecha profunda en la normalización de la poesía catalana desde el modernismo. Abre un espacio nuevo, su *coup de dés*, el espacio en el que la poesía suma acciones, imágenes y objetos.

## Sí, me hizo Joan Brossa

SUS PRIMEROS ESCRITOS datan de la guerra civil española: el relato de un combate en primera línea del frente, cerca de la Batalla del Ebro, con su ejemplar del *Romancero gitano* de Federico García Lorca —la edición de 1937— en el bolsillo; la derrota republicana, la esquirola que le dañó un ojo, el tiempo muerto de su reeducación militar en los cuarteles de Salamanca, cuando entretenía a sus compañeros vestido de chino... Brossa sale de la guerra con los rasgos definidos de lo que será su poética.

Su posición distintiva ante el surrealismo de Dau al Set, donde toma partido por Miró frente a Dalí; su giro materialista afín al desplazamiento informalista de Tàpies y otros compañeros de viaje; y la relación y larga influencia de João Cabral de Melo en el poeta catalán configuran otro de los subrayados de nuestra revisión. No se trata únicamente de la invitación a leer a los clásicos del marxismo, el giro social y político de su poesía, la recuperación del lado menestral del lenguaje, según ha señalado el poeta Pere Gimferrer. Se trata también de un sistema de conexión con la poesía del mundo, con las derivas surrealistas, conceptuales o concretistas.

## Juegos de imágenes

OTROS ASPECTOS destacables del universo brossiano son la crítica a la mercancía desde su comunismo, que le impidió ser asimilado por el espectáculo pop, y el concepto poético del lenguaje, que le mantuvo próximo y distante a la vez frente al conceptual y la crítica institucional, de forma similar a Marcel Broodthaers. Las *Suites* (1959-1969) y los *Poemes habitables* (1970) constituyen series de carpetas en las que



la inclusión de elementos a modo de juegos o diálogos con la página, el troquel, los objetos y las palabras confluyen en un lenguaje poético vastísimo basado en intervenciones mínimas. Por otra parte, el guion para el film *No compteu amb els dits* (1967) nos permite revisar la imbricación de lenguajes en la práctica de Brossa. En esta pieza —la primera y una de sus más fructíferas colaboraciones con el cineasta Pere Portabella— cada uno de los fotogramas es un ir y venir por su trabajo, sus textos, sus imágenes, su bilingüismo constante, que cruza intemporalmente su obra.

## Otros itinerarios

LA LECTURA DE BROSSA como antipoesía es necesaria. Lo hemos enunciado al principio: la oralidad y la performatividad están en el centro de la operación de implosión del texto poético que lleva a Brossa hacia el régimen visual. La diferenciación entre lo que se escribe y lo que se dice en un poeta que, además, busca el registro popular y llano de la lengua catalana, recupera

la lengua de los trabajadores y de los oficios, el uso político de la lengua. Y, por lo mismo, la necesaria teatralización de toda habla, de todo régimen de enunciado. De ahí el interés y la ambición profesional de Brossa por el teatro, por deconstruir el gran teatro burgués catalán, por experimentar con los espacios escénicos, por el cinetismo cinematográfico —valga la redundancia— de acciones y palabras, la performance, la acción, los *happenings*, ya sean en la tradición culta que proviene del dadá y el surrealismo o en la popular de la magia, el circo o las *varietés*.

Los lenguajes convencionales extrapolados e interrelacionados; los límites tan desdibujados que conllevan una taxonomía infinita o, tal vez, innecesaria; lo inusual, el humor, lo lúdico, lo irregular como condición, son característicos del quehacer de Brossa.

Así, el transformismo es entendido como un acto político que toma como referencia el frengolismo, y el estriptis, como un acto de transformismo que se realiza frente al espectador,





no tanto en el sentido de gesto que persigue la desnudez, sino de descubrimiento de algo oculto, como juego y gesto que eliminan elementos para dar visibilidad a otros, o que invierten el proceso incorporando las piezas de ropa. En un contexto en el que el desnudo estaba prohibido, el mero hecho de mostrar el cuerpo constituía por sí mismo un espacio de libertad.

Gestos políticos y acciones políticas como la reivindicación de la huelga de tranvías de 1951, cuando la ciudadanía decidió oponerse activamente al aumento de precios en plena dictadura; o la participación en el encierro de intelectuales en Montserrat en 1970 como protesta ante el proceso de Burgos, son algunos de los «casos de estudio» que permiten abordar la riqueza y complejidad de la poiesis brossiana.

O el «Itinerario antiturístico» por Barcelona, un viaje nocturno y alternativo que descubría otra ciudad realizado por primera vez en 1979. Lluís Permanyer lo describió como una «singular

peregrinación laica» que, a su parecer, debía repetirse, por andar Brossa sobrado de «originalidad, sabiduría, experiencia y sobre todo malicia, para suministrar itinerarios que permitan descubrir esa otra Barcelona». Estos gestos políticos/poéticos a menudo no emergen de los lenguajes propios de las bellas artes, sino de su subversión, ruptura o expansión.

## Una recapitulación visual

LA RECAPITULACIÓN VISUAL sobre la producción poética brossiana, en el trabajo de los años ochenta, implosiona a partir de las tres exposiciones realizadas entre 1988 y 1989 en las galerías Mosel & Tschechow de Múnich, Joan Prats de Barcelona y La Máquina Española de Madrid, exposiciones que reconstruimos aquí. La utilización de un dispositivo de *reenactment*, sin embargo, pretende huir de anacronismos e innecesarios historicismos que banalicen por descontextualización. Es un momento de irrupción intensa del objeto, del poema visual.



## Constelaciones Brossa

TRAS ESTA recapitulación visual, optamos por situar la obra de Brossa en la constelación global de estos modos de hacer poesía. Por un lado, en el ámbito continental europeo, con la obra tardosurrealista, letrista y situacionista del belga Marcel Mariën. Por otro lado, en el ámbito anglosajón, con la práctica concretista del escocés Ian Hamilton Finlay. Finalmente, en el ámbito latinoamericano, con la antipoesía de Nicanor Parra. La elección de Mariën, Hamilton Finlay y Parra tiene que ver con el fenómeno poético de la mimesis. Sin conocerse en sus distintas trayectorias, los tres poetas y Brossa muestran numerosas coincidencias temáticas y formales, una asimilación igual de las formas, lo que Erich Auerbach definió como la capacidad global de la poesía de dar una misma respuesta a los signos de un mismo tiempo.

Es interesante la ampliación que tiene el concepto de antipoesía en los trabajos de Brossa. Nicanor Parra situaba el nacimiento de su antipoesía en la reflexión sobre el idioma: ¿por qué escribir en castellano y no en inglés o quechua? De esa pregunta nace una necesidad de hacer explotar la normalidad idiomática de la lengua mediante el humor, el lenguaje coloquial, los sonoros sonidos, los hallazgos visuales, la ejecución performativa, etc. Se trata de subrayar siempre una cierta extranjería con respecto a la lengua que a cada uno le es propia. No escribir en otra lengua, sino hacer explotar la normalidad semiótica del sistema de signos que administra la lengua propia. Curiosamente, Marcel Mariën e Ian Hamilton Finlay también escriben en contextos en los que existe discusión y exclusión política de distintas lenguas.

Cuando se presentó la obra de Brossa en el proyecto *Un teatro sin teatro* (MACBA, 2007) el equipo de comisarios intentó aunar una cierta filología documental con la actualidad de su poesía performativa. Brossa no aparecía solo

como un pionero de las artes de acción, desde sus tempranas veladas poéticas de finales de los años cuarenta; se trataba, también, de releer la poesía misma de Brossa desde estas cualidades teatrales. El teatro entendido como dispositivo, como un gestor fundamental a la hora de leer a Brossa, ya sea teniendo que girar el libro para alcanzar la nueva dirección de una estrofa, ya sea por la introducción de elementos visuales o por la propuesta, desde el poema, de ejecutar una acción cotidiana, un gesto político, un gag.

Es interesante observar cómo subsiste en los objetos y obras visuales de Brossa una conexión con la palabra, con lo dicho, una relación que algunas veces procede de una doblez de raíz rousselfiana o duchampiana, por atenernos a su principal actualización, y otras, una relación dialéctica, con una profunda carga política con efectos brechtianos, en jerga teatral, o benjaminianos en la práctica de las imágenes. Potenciar esta convivencia de doblez y dialéctica en su poesía y en las prácticas visuales, performativas y objetuales que la constituyen permite la complejidad y, hasta cierto punto, la continua actualidad de la poesía de Brossa.

Evidentemente, el camino entre Marx y Mallarmé, como señaló Cabral de Melo, es una de las principales vías de la poesía y el arte del siglo XX. Mallarmé y Marx, según Susan Buck-Morss, son dos vías para corregir el proyecto wagneriano de obra de arte total, otro de los grandes subrayados del siglo. Esa apelación humorística continua, entre la filia y la fobia, de Brossa a la obra de Wagner resulta fundamental para establecer su poética, su modo de hacer, su poiesis, al fin y al cabo.

Devolver la voz llana, menstrual, lo que habla la gente. Sí, la gente habla con y sin sombrero, agiganta una A, dice una bombilla, un billete de ferrocarril, un naipe, esposas, confeti. La gente habla Brossa.

## EN/

BROSSA POETRY is a survey of the work of the Catalan poet Joan Brossa, which was largely visual and performative, but above all the work of a poet. Saying that Brossa was above all a poet may seem superfluous, but it is the key to understanding his way of doing, his *poiesis*.

The exhibition looks at Brossa's work from three main angles: orality, the performative and anti-poetry. From his early books to his final visual experiments, the show includes theatre, cinema, music, action art and gestures in which he displayed great originality. One of the main aims of our proposal is to counter the rigidity of museum conditions with orality and performance. On the one hand, the challenge of confronting the orality of a Catalan poet when translated into other languages: English, French and Spanish. It is here that the power of the spoken language is made visible, not only by translating the meaning of the words, but by emphasising the qualities of diction. On the

other hand, the performativity of the poetry when it is transformed into theatrical action. It is certainly not easy to establish the limits between action and representation, but our display requires us to at least disturb the static reception of texts and documents.

Brossa spoke and wrote in Catalan at a time when Spanish was the politically imposed language. When we talk about bilingualism in Brossa, we don't mean that he expressed himself in two languages; we refer to the way he expanded the meaning of language, of the spoken and written word, but also acted and visual. From the beginning, texts in Spanish appear in his work as quotes, readymades, *détournements*, taken from the press, official speeches or bureaucratic announcements of the Franco regime. This is a constant strategy in his production and it broke away from the normalisation of Catalan poetry since modernism. It opened a new space, his *coup de dés*, in which poetry includes actions, images and objects.





## This made me Joan Brossa

HE BEGAN WRITING during the Spanish Civil War: an account of the combat at the Front, near the Battle of the Ebro, with a copy of Federico García Lorca's *Romancero gitano* — the edition of 1937 — in his pocket. The Republican defeat, the shard that damaged his eye, the time wasted during his military re-training in the barracks of Salamanca, where he entertained his fellow soldiers dressed as a Chinaman, are all things that marked him profoundly. Brossa came out of the war with all the traits of his poetry already well defined.

His distinctive position within the Surrealism of Dau al Set, where he became a follower of Miró as opposed to Dalí; his materialist reorientation in line with the Informalist shift of Tàpies and other fellow travellers; and the relationship and long-standing influence of João Cabral de Melo, are some other themes in our survey. The exhibition is not only an invitation to read the Marxist classics, the socio-political undertones of his poetry or to recover the artisan aspect of his language, as the poet Pere Gimferrer defines it, but a system that connects Brossa's work with world poetry, with other Surrealist, Conceptual and Concretist tendencies.

## Game of images

OTHER IMPORTANT ASPECTS of Brossa's universe are his critique of merchandise from the viewpoint of communism, something that prevented him from being assimilated into the Pop spectacle, and a poetic concept of language, which kept him close to, and yet at a distance from, Conceptual art and institutional critique, much in the same way as Marcel Broodthaers. His *Suites* (1959–69) and *Poemes habitables* (1970) are series of books in which the inclusion of elements that play and dialogue with the page, die cutting, objects and words configure a vast poetic language based on minimal interventions. Equally, the script for the film *No compteu amb els dits* (1967) reveals an overlapping of languages in Brossa's practice. The first and one of the most productive collaborations with the filmmaker Pere Portabella, every frame in the film is a recapitulation of Brossa's work, his texts, his images, his constant bilingualism

## Other itineraries

READING BROSSA as anti-poetry is essential. We stated it at the beginning: orality and performativity are at the centre of the implosion of the poetic text that leads Brossa toward the visual. It marks the difference between the written and the spoken in a poet who, as well as favouring the popular and plain register of the Catalan language, tries to recover the language of the world of work and craft, the political use of the language, and, therefore, the necessary theatricality of speech and enunciation. Hence Brossa's interest and professional ambitions in the theatre, in the deconstruction of Catalan bourgeois theatre, in experimenting with the stage, in the cinematographic *cinematism*, excuse the redundancy, of actions and words, performances, happenings, whether from the high-culture tradition of Dada and Surrealism, or the more popular traditions of magic, circus and variety shows.

Conventional extrapolated and interrelated languages; the blurred limits of an infinite, perhaps unnecessary, taxonomy; the unusual, the humorous, the playful and the irregular, are the main traits of Brossa's way of doing.

Transformism is therefore seen as a political act, in reference to Fregolism; and striptease as an act of transformism that is performed before an audience, not in pursuit of nudity, but in search of the occult, as a game and gesture that eliminates some elements to make others visible, or that inverts the process by adding items of clothing. In a context in which nudity was forbidden, simply showing one's own body constituted a space for freedom.

Political gestures and actions, such as the tram strike of 1951, when people revolted against price increases in the middle of the dictatorship, or the staging of an assembly of intellectuals in Montserrat in 1970 to protest against the Burgos trial, are some of the 'study cases' demonstrating the richness and complexity of Brossa's *poiesis*. Or the 'Anti-Tourism Itinerary' around Barcelona, an alternative night-tour of the city organised for the first time in 1979. Lluís Permanyer described it as a 'peculiar secular pilgrimage' that should become a regular event, since Brossa had more than enough 'originality, knowledge, experience and, above all, malice, to create itineraries showing the *other Barcelona*.' Political/poetic gestures that often come, not from the language of fine art, but from its subversion, rupture or expansion.

## A visual recapitulation

A MAJOR VISUAL RECAPITULATION of Brossa's poetic production in the eighties took place with the three exhibitions of 1988 and 1989 in the galleries Mosel & Tschchow in Munich, Joan Prats in Barcelona and La Máquina Española in Madrid, exhibitions that are reconstructed here. Using a re-enactment device allows us to avoid anachronisms and unnecessary historicisms that could become banal by being

decontextualised. It was a moment of intense irruption of the object, of the visual poem.

## Brossa constellations

AFTER THIS visual recapitulation, we situate Brossa's work in a global constellation of this way of making poetry. On the one hand, in a continental European context with the late-Surrealist, Lettrist and Situationist work of Marcel Mariën. On the other, in an Anglo-Saxon context with the Concretist practice of the Scottish artist Ian Hamilton Finlay. And finally, in a Latin-American context with the anti-poetry of Nicanor Parra. Selecting Mariën, Hamilton Finlay and Parra has to do with the poetic phenomenon of mimesis. Without knowing each other, these three poets and Brossa have numerous formal and thematic coincidences and an equal assimilation of forms: what Erich Auerbach described as the global capacity of poetry to give the same answer to the signs of a particular time.

Of special interest is the importance of the concept of anti-poetry in Brossa's work. Nicanor Parra attributed his own anti-poetry to a reflection on the language: Why write in Spanish, instead of English or Quechua? From this question arises the need to bombard the idiomatic normality of language with humour, colloquial language, resounding sounds, visual finds, performative events, etc. The point is to emphasise a certain strangeness in one's own language. Not to write in another language, but to undermine the semiotic normality of the system of signs of the vernacular language. Curiously, Marcel Mariën and Ian Hamilton Finlay also write in contexts where there is a discussion and political exclusion of different languages.

When Brossa's work was presented in the project *A Theatre without Theatre* (MACBA, 2007),

the team of curators attempted to relate a certain documentary philology to the currency of his performative poetry. Brossa was seen not only as pioneer of action art — since his poetry soirées in the forties — but as an artist whose poetry should be read from these theatrical qualities. Theatre understood as a device, as a fundamental agent for reading Brossa, whether it means having to turn the book round to read a particular stanza, or due to the introduction of visual elements, or because the poem suggests performing an everyday action, a political gesture, a gag.

Brossa's objects and visual works relate to the spoken word, a connection that sometimes comes from a duplicity of Roussellian and Duchampian roots, to mention the most pertinent, and at other times from a dialectical relationship with strong political undertones of Brechtian effect, as in his theatrical jargon, or Benjaminian, as in his image practice. To reaffirm the coexistence of duplicity and dialectics in his poetry and in his visual, performative and objectual practices reveals the complexity and, to a certain extent, the current validity of Brossa's poetry.

Evidently, as Cabral de Melo suggested, the path between Marx and Mallarmé is one of the main routes of twentieth-century poetry and art. Mallarmé and Marx, as Susan Buck-Morss points out, are the counterpoint to Wagner's *Gesamtkunstwerk* or total work of art, another keystone of the century. Always in a humorous key, Brossa's love and hate relationship with Wagner is essential for understanding his poetics, his way of doing, his *poiesis*.

To go back to plain, popular language, what people speak. Yes, people speak with or without a hat, exaggerate an A, say a lightbulb, a railway ticket, a playing card, handcuffs, confetti. People speak Brossa.

FR/

POÉSIE BROSSA révisé le travail du poète catalan Joan Brossa, une œuvre en grande partie visuelle, en grande partie performative, mais l'œuvre d'un poète. Le fait de reconnaître surtout un poète dans la figure de Brossa peut paraître une évidence, mais, nous croyons qu'il est nécessaire de le mettre en relief dans son savoir-faire, dans sa poésie.

L'exposition représente une révision du travail de Brossa à partir de trois qualités principales : l'oralité, le performatif et l'antipoésie, depuis ses premiers livres jusqu'à ses dernières recherches plastiques, en traversant le théâtre, le cinéma, la musique, les arts d'action, les gestes dans lesquels il fut original. L'un des plus grands efforts de notre proposition, passe par la volonté de lier l'oralité et le performatif à l'immobilisme établi par les conventions muséales. D'une part, le défi d'affronter l'oralité d'un poète en catalan avec la traduction à d'autres langues : l'anglais, le français, l'espagnol.

C'est dans cet exercice où la puissance de la langue dite devient visible, non seulement à

travers la traduction en signification, mais aussi à travers l'inscription des qualités de cette diction. D'autre part, la performativité de cette poésie et son découpage comme action théâtrale. Évidemment, les limites entre action et représentation sont difficiles à établir, mais, notre display exige, au moins, de perturber la réception statique de textes et documents.

Brossa parle et écrit en catalan alors que l'espagnol est hégémonique par imposition politique. Lorsque nous parlons de bilinguisme chez Brossa, nous ne voulons pas dire qu'il s'exprime en deux langues, mais nous faisons référence à sa manière d'élargir le sens de la langue, de la parole, non seulement parlée et écrite, mais aussi agie et visuelle. Dès le début, par exemple, les textes en espagnol apparaissent dans son œuvre comme des citations, des *ready-mades*, des détournements, pris de la presse, de discours officiels, des communiqués bureaucratiques du régime franquiste. C'est une stratégie constante dans sa production qui ouvre une profonde brèche dans la normalisation de la poésie catalane depuis le modernisme. Il ouvre un nouvel espace, son *coup de dés*, l'espace dans lequel la poésie ajoute des actions, des images et des objets.





## Oui, je suis fait par Joan Brossa

SES PREMIERS ÉCRITS datent de la guerre civile espagnole : le récit d'un combat en première ligne du front, près de la Bataille de l'Èbre, avec son exemplaire des *Complaintes gitanes* de Federico García Lorca —l'édition de 1937— dans sa poche ; la défaite républicaine, l'esquille qui lui a fait une blessure dans un œil, le temps mort de sa rééducation militaire dans la caserne de Salamanca, quand il distrait ses camarades habillé en Chinois... Brossa finit la guerre avec les traits de son devenir poétique définis.

Sa position distinctive vis-à-vis du surréalisme de Dau al Set, où il prend parti pour Miró face à Dalí ; son tournant matérialiste proche au déplacement informaliste de Tàpies et d'autres camarades de voyage ; et la relation et la longue influence de João Cabral de Melo sur le poète catalan représentent un autre point de mise en relief de notre révision. Il ne s'agit pas uniquement de l'invitation à lire les classiques du marxisme, la nouvelle tournure sociale et politique de sa poésie, la récupération du côté ouvrier de son langage, d'après ce qui a été souligné par le poète Pere Gimferrer. Il s'agit aussi d'un système de connexion avec la poésie du monde, avec les dérives surréalistes, conceptuelles ou concrétistes.

## Jeux d'images

D'AUTRES ASPECTS à remarquer dans l'univers de Brossa, ce sont la critique de la marchandise à partir de son communisme, qui lui a empêché d'être assimilé par le spectacle pop, et le concept poétique du langage, qui l'a maintenu en même temps proche et distant vis-à-vis du conceptuel et de la critique institutionnelle, de manière similaire à Marcel Broodthaers. Les *Suites* (1959-1969) et les *Poèmes habitables* (1970) constituent des séries de dossiers dans lesquels l'inclusion d'éléments en guise de jeux ou de dialogues avec la page, le massicot, les objets et les mots confluent en un langage poétique

très vaste fondé sur des interventions minimales. D'autre part, le scénario pour le film *No compteu amb els dits* (1967) nous permet de réviser l'imbrication du langage dans la pratique de Brossa. Dans cette œuvre —la première et l'une de ses plus fructueuses collaborations avec le cinéaste Pere Portabella— chacun des photogrammes est une allée et venue par ses travaux, ses textes, ses images, son bilinguisme constant, qui traversent son œuvre de manière intemporelle.

## D'autres itinéraires

LA LECTURE DE BROSSA comme antipoésie est nécessaire. Nous l'avons énoncé au début : l'oralité et la performativité sont au cœur de l'opération d'implosion du texte poétique qui conduit Brossa vers le régime visuel. La distinction entre ce qui est écrit et ce qui est dit chez un poète qui, en plus, cherche le registre populaire et simple de la langue catalane, récupère la langue des travailleurs et des métiers, l'emploi politique de la langue.

Et, de même, la nécessaire théâtralisation de toute la parole, de tout régime d'énoncé. D'où l'intérêt et l'ambition professionnelle de Brossa pour le théâtre, pour déconstruire le grand théâtre bourgeois catalan, pour expérimenter avec les espaces scéniques, pour le cinématisme cinématographique —au risque de paraître redondant— d'actions et de mots, la performance, l'action, les *happenings*, aussi bien dans la tradition culte qui provient du dada et du surréalisme que dans la tradition populaire de la magie, du cirque ou des variétés.

Les langages conventionnels extrapolés et reliés ; les limites aussi esquissées qu'elles entraînent une taxinomie infinie ou, peut-être inutile ; l'inhabituel, l'humour, le ludique, l'irrégulier comme condition, ce sont des caractéristiques du travail de Brossa.

Ainsi, le transformisme est compris comme un acte politique qui prend comme référence le frégolisme, et le striptease, comme un acte

de transformisme qui est réalisé face au spectateur, non pas tant dans le sens du geste qui poursuit la nudité, mais comme la découverte de quelque chose de caché, comme un jeu et un geste qui éliminent des éléments pour en rendre visibles d'autres, ou qui inversent le processus en incorporant les morceaux de vêtements. Dans un contexte dans lequel le nu était interdit, le simple fait de montrer le corps constituait en lui-même un espace de liberté.

Des gestes politiques et des actions politiques comme la revendication de la grève de tramways de 1951, quand les citoyens ont décidé de s'opposer activement à l'augmentation des prix en pleine dictature ; ou la participation dans l'enfermement d'intellectuels à Montserrat en 1970 comme protestation contre le procès de Burgos, sont quelques-uns des « cas d'étude » qui permettent d'aborder la richesse et la complexité de la poiesis de Brossa. Ou encore « l'itinéraire anti-touristique » par Barcelone, un voyage nocturne et alternatif qui montrait une autre ville, réalisé pour la première fois en 1979. Lluís Permanyer l'a décrit comme un « pèlerinage laïque singulier » qui, à son avis, devait se répéter, parce que Brossa était plein d' « originalité, de sagesse,

d'expérience et, surtout, de malice pour fournir des itinéraires qui permettent de découvrir cette autre Barcelone ». Ces gestes politiques/poétiques, souvent, n'émergent pas des langages propres aux beaux-arts, mais de leur subversion, rupture ou expansion.

## Un récapitulatif visuel

LE RÉCAPITULATIF VISUEL sur la production poétique de Brossa, dans le travail des années quatre-vingt, impose à partir des trois expositions réalisées entre 1988 et 1989 dans les galeries Mosel & Tschchow de Munich, Joan Prats de Barcelone et La Máquina Española de Madrid, des expositions que nous reconstruisons ici. L'utilisation d'un dispositif de reenactment, prétend pourtant éviter des anachronismes et des historicismes inutiles qui banalisent par décontextualisation. C'est un moment d'irruption intense de l'objet, du poème visuel.

## Constellations Brossa

APRÈS CE récapitulatif visuel, nous avons opté pour situer l'œuvre de Brossa dans la constel-



lation globale de ces moyens de faire de la poésie. D'une part, dans le domaine continental européen, avec l'œuvre surréaliste tardive, lettriste et situationniste du Belge Marcel Mariën. D'autre part, dans le domaine anglosaxon, avec la pratique concrétiste de l'Écossais Ian Hamilton Finlay. Finalement, dans le domaine latino-américain, avec l'antipoésie de Nicanor Parra. Le choix de Mariën, Hamilton Finlay et Parra est en rapport avec le phénomène poétique de la mimesis. Même s'ils ne se connaissent pas dans leurs différentes trajectoires, les trois poètes et Brossa montrent de nombreuses coïncidences thématiques et formelles, une pareille assimilation des formes, ce qu'Erich Auerbach a défini comme la capacité globale de la poésie de donner une même réponse aux signes d'une même époque.

Il est intéressant de voir l'élargissement du concept d'antipoésie dans les travaux de Brossa. Nicanor Parra situait la naissance de son antipoésie dans la réflexion sur le langage : pourquoi écrire en espagnol et pas en anglais ou en quechua ? De cette question naît une nécessité de faire exploiter la normalité idiomatique de la langue à travers l'humour, le langage familier, les sons sonores, les découvertes visuelles, la mise en œuvre performative, etc. Il s'agit de souligner toujours une certaine étrangeté par rapport à la langue qui est propre à chacun. Non pas écrire dans une autre langue, mais faire éclater la normalité sémiotique du système de signes administré par la propre langue. Curieusement, Marcel Mariën et Ian Hamilton Finlay écrivent aussi dans des contextes dans lesquels il existe une discussion et une exclusion politique de différentes langues.

Lorsqu'on a présenté l'œuvre de Brossa dans le projet *Un teatro sin teatro* (MACBA, 2007) l'équipe des conservateurs a essayé de rassembler une certaine philologie documentaire avec l'actualité de sa poésie performative. Brossa ne figurait pas seulement comme un pionnier des arts d'action, depuis ses précoces soirées poé-

tiques de la fin des années quarante ; il s'agissait également de relire la poésie de Brossa à partir de ces qualités théâtrales. Le théâtre compris comme dispositif, comme gérant fondamental au moment de lire Brossa, que ce soit en faisant tourner le livre pour atteindre la nouvelle direction d'une strophe, en introduisant des éléments visuels, ou en faisant la proposition, à partir du poème, de mettre en place une action quotidienne, un geste politique, un gag.

Il est intéressant d'observer comment, dans les objets et les œuvres visuelles de Brossa, subsiste une connexion avec la parole, avec ce qui est dit, un rapport qui provient parfois d'une double racine roussélienne ou duchampienne, pour nous en tenir à sa principale actualisation, et, d'autres fois, une relation dialectique, avec une profonde charge politique à effets brechtiens, en jargon théâtral, ou benjaminien dans la pratique des images. Stimuler cette convivialité entre la duplicité et la dialectique dans sa poésie et dans les pratiques visuelles, performatives et objectuelles qui la constituent, permet la complexité et, jusqu'à un certain degré, l'actualité continue dans la poésie de Brossa.

Évidemment, le chemin entre Marx et Mallarmé, comme il a été signalé par Cabral de Melo, est l'une des principales voies de la poésie et de l'art du XX<sup>ème</sup> siècle. Mallarmé et Marx, d'après Susan Buck-Morss, constituent deux voies pour corriger le projet wagnérien d'œuvre d'art totale, une autre mise en relief du siècle. Cette appellation humoristique continue de Brossa à l'œuvre de Wagner, entre la philie et la phobie, est fondamentale pour établir sa poétique, son savoir-faire, bref sa poiesis.

Rendre la voix simple, ouvrière, ce que les gens parlent. Oui, les gens parlent avec et sans chapeau, exagère un A, disent une ampoule, un billet de train, une carte, des menottes, des confetti. Les gens parlent Brossa.

A photograph of a gallery space. Two heavy blue curtains are pulled back, revealing a white wall. On the wall, the words "POESIA" and "BROSSA" are printed in large, bold, red, sans-serif capital letters, stacked vertically. The floor is a light-colored, polished surface. The lighting is bright and even, highlighting the wall and the text.

**POESIA  
BROSSA**

**Komisarioak / Comisariado / Curators / Conservateurs**

Teresa Grandas & Pedro G. Romero

**Proiektuaren Zuzendaria / Dirección de proyecto / Project management / Directeur du projet**

Enrique Martínez Goikoetxea

**Erakusketaren koordinatzailea / Coordinadora de la exposición / Exhibition co-ordinator / Coordinatrice de l'exposition**

Yolanda de Egoscozabal

**Erregistroko koordinatzailea / Coordinador de Registro / Registrar co-ordinator / Coordinateur du régistre**

Daniel Eguskiza

**Koordinazioko laguntzaileak / Asistencia a Coordinación / Co-ordination assistants / Aide à la coordination**

Scanbit

**Muntaketa / Montaje / Installation / Montage**

Arteka

**Aseguruak / Seguros / Insurance / Assurance**

Zihurko

**Garraioa / Transporte / Transport / Transport**

TTI

**Zaharberrikuntza / Restauración / Restoration / Restauration**

Arabako Foru Aldundiaren Zaharberrikuntza Zerbitzua / Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava  
Cravan

**Bartzelonako Museo d'Art Contemporani-k (MACBA) Artiumen lankidetzarekin antolatutako erakusketa**  
**Exposición organizada por el Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) en colaboración con Artium**  
**Exposition organisée par le Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) en collaboration avec Artium**  
**Exhibition organised by the Barcelona Museum of Contemporary Art (MACBA) in collaboration with Artium**

Laguntzailea / En colaboración con /  
With the support of / Avec l'appui de:

Babesleak / Con el apoyo de /  
In collaboration with / En collaboration avec:



MUSEU  
D'ART CONTEMPORANI  
DE BARCELONA



Fundació  
JOAN BROSSA



ACCIÓN CULTURAL  
ESPAÑOLA



institut  
ramon llull  
Llengua i cultura catalanes

**Ondokoen babesari esker egin ahal izan da erakusketa hau**

**Esta exposición es posible gracias al apoyo de**

**This exhibition is made possible thanks to the support of**

**Cette exposition a été possible grâce à l'appui de:**



PARTE DE TI ZURE BAITAN



FUNDACIÓN FUNDAZIÓ#

**Artium** araba  
álava