

Incidències

Poesia catalana i esfera pública

editat per Elisabet Gayà, Mercè Picornell i Maria Ruiz

Poètiques de la poquesa

Esriptura *povera* i altres formes discretes
d'apel·lació en la creació catalana contemporània

Margalida Pons

(LiCETC, Universitat de les Illes Balears, Palma, Espanya)

Abstract Poetics of meagerness creatively explore silence, plastic or verbal emptiness, and miniaturization, similar mechanisms to those used by Arte Povera or minimalism. The experimental texts created by poet Víctor Sunyol – who works with blank spaces and deletions – and the conceptual installations by artist Benet Rossell – who plays with micro-objects, unreadable signs or hidden paintings – are brilliant examples of this philosophy of creation. From a conceptual perspective, poetics of meagerness propose new ways of interacting with the addressee based on a slowdown in the perceptive process, conativeness, and the erasure of boundaries between producer and consumer. Thus, it functions as a productive counter-discourse within the so-called «culture of spectacle» – as theorised, in different ways, by authors such as Guy Debord and Jacques Rancière. The suspension of the distance between artist and audience contributes to a more democratised production of meaning that turns the understanding of artistic creation into a critical and dialogic exchange.

Keywords Experimental writing. Spectacularity. Literary minimalism. Writing and silence. Miniaturization.

Per a Carles Hac Mor.

Acostar-se a les creacions denominades experimentals sovint significa topar amb la idea d'espectacularitat. És freqüent associar aquestes produccions amb la visibilització explícita de la dissidència respecte dels valors estètics hegemònics. També és habitual vincular-les amb el desencadenament d'un impacte agut i immediat en el receptor, sigui per la infracció de les normes dels gèneres o codis que en són punt de partida (el poema, la novel·la, la plàstica...), sigui per l'escàndol imatgològic, sigui per la dimensió performativa d'unes construccions que

Treball vinculat als projectes de recerca «La poesia experimental catalana des de 1970. Dinamicitat en el camp literari: contactes i contextos» (FFI2012-34722) i «Nous subjectes en la creació catalana contemporània» (FFI2015-6511-P), finançats pel Ministeri d'Economia i Competitivitat del Govern espanyol.

Biblioteca di Rassegna iberistica 2

DOI 10.14277/6969-059-4/RiB-2-7

ISBN [ebook] 978-88-6969-059-4 | ISBN [print] 978-88-6969-067-9 | © 2016

117

es comporten amb la mobilitat de l'esdeveniment en progrés més que no pas amb l'estaticisme d'allò clausurat.

Tanmateix, aquí vull referir-me a uns productes diferents. Aquests productes, també resguardables sota el paraigua de les poètiques d'experimentació, es presenten de manera poc dramàtica, no espectacular. S'ubiquen en el lllindar del silenci verbal, del buit plàstic o de la perceptibilitat (escriptures quasi en blanc, caràcters desdibuixats, micrografismes) i, tot i la seva subtilesa, interroguen amb contundència les regles de l'art, els contractes socials que el sostenen i la relació que hi estableixen els receptors/consumidors. M'interessa, més que no pas la caracterització formal d'aquestes poètiques 'pobres',¹ preguntar-me quina posició ocupen dins un sistema cultural basat en la visibilitat i en la sonoritat. Com dialoguen amb altres manifestacions més vistoses que es donen en espais metafòricament teatrals o escènics² (les grans instal·lacions, la poesia en acció, els recitals a veu alçada, les performances dinàmiques) i que semblen més útils per vehicular antagonismes estètics i expressions de protesta?

Pens, per exemple, en l'assaig de Víctor Sunyol *Cap a Tirèsies. Una introducció a Eva Aguilar* (1997), que té la particularitat que el cos del text és buit. Només se'n conserven el pròleg, els títols i subtítols dels diferents capítols, les notes a peu de pàgina, un postfaci, la reproducció d'una carta i, com a apèndixs, una cronologia de la filòsofa fictícia Eva Aguilar, una bibliografia i un índex onomàstic. La resta és en blanc. El resultat és un artefacte paratextual que recorda els jocs - metatextuals, en aquest cas - que plantejà Amadeu Fabregat a l'antinovel·la *Assaig d'aproximació a «Falles folles fetes foc»* (1974), una monografia obsessiva entorn d'un llibre quasi ignot sobre el qual el lector no arribava a adquirir cap informació fiable. A banda d'escenificar la dimissió de l'autor, l'escrit de Sunyol navega entre dues pulsions de signe oposat: per un costat, la reivindicació de la suficiència de l'escriptura auxiliar o secundària - aquella que es manifesta en proemis, epílegs o notes al marge - davant la desaparició d'un text **original** i, en teoria, jeràrquicament superior; per un altre costat, la sàtira envers l'afany autojustificatiu dels metadiscursos massa afectes a les notes a peu de pàgina i a les puntualitzacions meticuloses. Si per

1 L'adjectiu s'inspira òbviament en l'*arte povera*. Si l'art pobre treballa amb materials tradicionalment considerats 'antiartístics', quotidians o de rebuig, aquestes poètiques 'empobreixen' l'artefacte artístic o literari d'una manera diferent: a partir de la simplificació, de l'economia extrema de recursos.

2 Nancy Fraser utilitza el símil escènic per explicar el concepte habermasià d'esfera pública: aquesta esfera «designates a **theater** in modern societies in which political participation is **enacted** through the medium of talk. [...] It is [...] a **theater** for debating and deliberating rather than for buying and selling» (1990, p. 57; els destacats són meus).

Jesús Aumatell el text és «una obra mestra de la ironia» (1997, p. 46),³ la metàfora en què es basa – la ceguesa equívoca de Tirèsies, aquell que hi veu més que cap altre, encara que només pugui contemplar el buit – abona la crítica envers el que podríem anomenar, parafrasejant el títol del famós llibre dels físics Alan Sokal i Jean Bricmont, ‘impostures intel·lectuals’.

Pens també en certes obres del policreador Benet Rossell, que s’instal·la en un món miniaturitzat per mitjà de la pràctica del microteatre, el microgest, el micropoema, la microperformance, la micrografia, el microcinema i les cal·ligrafies incomprensibles – que ell anomena «benigrafies» o «epigrafies», que altres han batejat com a «intersignes mutants» (Lambert 2010, p. 99) i que Severo Sarduy denominà «antropogrames» (1984, p. 11).⁴ És un món que, segons Annemieke Van de Pas, exigeix «una participació enèrgica per part de l’espectador» i «exclou les mirades passives i precipitades» per instaurar una «comunicació criptogramàtica» (1984, pp. 15-16). Per Rossell allò diminut no té a veure només amb les dimensions físiques, sinó que es relaciona també amb el tipus de relació que estableixen productor i consumidor. Els petits signes de la postal «Agafa lupa 10», de la col·lecció Art Enllà – que Pilar Parcerisas (2007, pp. 221-222) vincula amb l’estètica pobra –, són un exemple d’aquesta comunicació encriptada que existeix als límits de la intel·ligibilitat. La imatge dels assistents a les exposicions de Rossell examinant les seves creacions amb una lupa a la mà – com en els ‘dibuixos de cec’ que exposa a la Galerie Bazarine de París el 1970 – és paradigmàtica d’aquestes revoltes silencioses.

Hi ha més casos. És pertinent esmentar les observacions del poeta Antoni Clapés (1993) sobre el que anomena «poètica del no», que – afirma – pot derivar de la reflexió teòrica sobre la crisi del llenguatge, de l’intent místic d’expressar l’inaferrissable o de la lectura nihilista de la realitat. Clapés dóna a conèixer el 2013 *En guaret*, un dels diversos llibres que ha publicat en col·laboració amb Benet Rossell. La metàfora de la terra deixada sense sembrar perquè reposi és indicativa de la demanda d’una mirada pausada, i tanmateix activa, sobre el món, atenta a percebre el que sinestèsicament s’hi denomina «el so de la pàgina en blanc» (Clapés, Rossell 2013, s.p.).

3 Aumatell considera també que la proposta de Sunyol «consisteix a escenificar la negació de la projecció de l’autor a l’obra, i la seva conseqüència més traumàtica: la desaparició de l’autor mateix» (1997, p. 46). L’editor i crític rastreja precedents catalans d’aquest experiment: des de l’article en blanc sobre la vocal neutra del català que el lingüista Joan Mascaró publicà a la revista *Els Marges* (que només contenia notes a peu de pàgina sobre la polèmica erudita entorn d’aquesta vocal) fins als llibres ‘comercials’ en blanc de l’editorial Eumo. Per Aumatell la millor ressenya de *Cap a Tirèsies* seria «una pàgina en blanc amb una nota al peu on s’indicaria que l’autor, que signa amb un pseudònim, és algú desconegut» (p. 46).

4 Referint-se a aquests micrografismes, Lydia Oliva apunta que Rossell practica «un incessant anar i tornar de l’escriptura al dibuix i del dibuix a l’escriptura» (2001, p. 8). I Jordi Marrugat considera que per a Rossell «la paraula i el traç pictòric – mena d’escriptura ideogràfica – són signes que funcionen de manera semblant» (2005, pp. 125-126).

De fet, Joaquim Sala-Sanahuja nota que el guaret és una vella imatge pagesa que remet a l'alternança fecunda de silenci i paraula (2013, s.p.). El mateix Clapés publica amb Víctor Sunyol unes tankes recollides sota el títol genèric «Poemes en la boira» en les quals, amb la complicitat de la condensació estròfica, el silenci i el buit són elements generadors, no anihiladors:

Només el silenci:
amb ell tot recomença,
res no s'acaba.
Cada paraula crea
silencis nous que es baden.
(Clapés, Sunyol 1998, p. 10)

Plana la boira
que el fa desert de coses:
el lloc s'ignora.
La radical nuesa:
el no-res – o bé el tot.
(p. 10)

És la mateixa mena d'imatges que apareix als haikús d'*Els gossos de Tamdaght* de Sunyol:

Ara m'acosto
a la paraula plena;
ara que callo.
(Sunyol 2003, p. 24)

Sense paraules
avui potser seria
un dia savi.
(p. 55)

Tots els silencis
invoquen la
presència
de la veu nova.
(p. 56)

També podríem esmentar els llibres quasi en blanc que s'autoedita el poeta i plàstic Joan Palou – *Holocaust* (s. d.), *Pudessina* (1976) –,⁵ el poemari *En blanc* de Carles L. Clapés i Antoni Nadal (1979) i els *Poemes mínims* (1995) de Ramon Dachs, convertits després en els *Intermínims de navegació poètica*, de factura i difusió digitals.⁶ L'art conceptual forneix molts exemples d'aquesta poètica muda. El curtmetratge *Acció Santos* (1973) de Pere Portabella presenta el músic Carles Santos escoltant la seva interpretació d'un preludi de Chopin amb els auriculars posats, de manera que els espectadors, paradoxalment, només 'senten el silenci'. L'artista Àngels Ribé, amb una mirada molt atenta a les qüestions de gènere, crea el 1977 les peces «El no dit», «El no fet» i «El no vist», tres gravats que la representen aferrant-se la boca amb desesper, estirant-se els cabells i tapant-se els ulls, i que han estat interpretats com una crítica de la negació del coneixement i del no qüestionament de la realitat (Grandas 2011, p. 154). I el 2010 Benet Rossell dissenya la instal·lació «Penso amb la punta

5 Per a un estudi d'aquests llibres, vegeu Picornell (2010).

6 Accessibles a www.hermeneia.net/interminims.

del pinzell», que presenta les seves pintures embolicades de manera que resten invisibles, disposades en prestatgeries i identificades mitjançant una signatura que en permet la consulta a un catàleg informatitzat. Ho explica així:

Aquesta proposta té una altra virtut, essencial per a mi, que és preservar el respecte degut al *regardeur*, que és, tothom ho sap, qui acaba l'obra. En permetre-li d'accedir a un àmbit privat, com és el magatzem d'un artista, amb les mans lligades – perquè al museu res no es toca –, i confrontar-lo amb la impossibilitat de veure l'obra, el transformo en *voyeur*, és a dir en persona que intenta veure per a la seva satisfacció íntima i clandestina, i per a la qual la percepció parcial d'un traç que transparenta, d'un gruix que s'insinua, d'un to que traspassa les capes de l'embolcall, serà infinitament més satisfactòria que el simple consum d'imatges que serien immediatament arrossegades pel remolí de la saturació visual contemporània que tot ho absorbeix. (Rossell 2010a, p. 144)

Aquesta mena d'artefactes configuren una poètica de la poquesa que fa del buit, el callat i l'exigu la seva fórmula d'oposició a altres poètiques. Ens movem, així, al voltant d'un clúster de nocions – **pobre, poc, petit, blanc, residual...** – que es relacionen de manera complexa. No es tracta de conceptes sinònims, perquè provenen de mirades prou diferents: la sociològica, la retòrica, la de la teoria de l'art. Però tenen en comú el fet que condueixen a una percepció crítica de la visualitat/sonoritat i desbaraten l'entesa convencional de la **grandesa** artística com a acumulació de recursos o com a èmfasi (es tracta, com veurem més endavant, de productes que justament **no destaquen**). Voldria destacar cinc vies d'aproximació que poden servir per investigar quin lloc tenen aquestes expressions quasi emancipades del perceptible dins el discurs que associa la incidència pública de l'art amb la performativitat i amb l'espectacularitat. Aquestes vies tenen a veure, respectivament, amb la modelització dels sistemes culturals, amb la recepció i incidència de la producció creativa, amb la dimensió semiòtica del silenci, amb l'expressió de la intimitat i amb la rendibilitat de fórmules estètiques com el minimalisme.

En primer lloc, és necessari precisar el sentit que atribuïm als mots **espectacle** i **espectacularitat**. És indefugible parlar de *La Société du Spectacle* de Guy Debord i dels que s'hi han inspirat per defensar tesis ideològicament oposades, com fa, des d'un elitisme apocalíptic, Mario Vargas Llosa a *La civilización del espectáculo* – o Jordi Llovet, que, parlant justament del llibre de Vargas Llosa, critica la tendència de la literatura actual a exaltar valors banals per satisfer uns lectors només aficionats a la distracció (2012, p. 3). Però també cal tenir en compte la visió de pensadors com Jacques Rancière (2010), que desmunta el mite que els diàlegs amb els receptors fomentats per l'espectacle siguin més intensos

que els propiciats per la lectura silent feta en l'àmbit privat – que pot ser també plenament dialògica. **Espectacle** és un terme de llarga i complexa tradició crítica, des d'Aristòtil, que el considera la part menys artística de la tragèdia – perquè, encara que provoca l'atracció emotiva, és un indicador de l'enginy més que no pas de l'art –, fins a Debord, que l'entén com a instrument d'unificació i de banalització, com l'enemic de l'individu i com un producte del capitalisme burocràtic ([1967] 1992, pp. 16 i 54-58). Aquí faig servir l'adjectiu **espectacular**, reprenent l'ús que en fa Hal Foster (1985, p. 80), com a notació d'un efecte: és a dir, per indicar la capacitat de certes creacions d'incidir en l'espectador amb una força provinent de la radicalitat gràfico-formal o de la performance en plataformes que admeten una aprehensió immediata. En contrast, el **no espectacular** advocaria per una efectivitat alentida que perllonga el procés de percepció – la vella troballa dels formalistes russos –, que demana l'atenció al detall més que no pas l'absorció d'una commoció. Tanmateix, la distinció **espectacular/no espectacular** no és evident. D'una banda, perquè a la segona era d'internet la distinció entre recepcions individuals i massives ha perdut el sentit, per la qual cosa tal vegada caldria començar a parlar de cultures postespectaculars.⁷ D'altra banda, perquè és possible prestar una lectura espectacular fins i tot als textos teòricament més vinculats a la intimitat, com el poema líric, que fins i tot Luis García Montero – un nom gens suspecte, per la seva vinculació amb la 'nova objectivitat', de desviacions 'alarmants' cap a la performativitat festiva – definia com «una puesta en escena, un pequeño teatro para un solo espectador» (2003, p. 39).

Arturo Casas (2011, pp. 54-55) afirma que el poema polític (o poema per a allò polític) no s'ha de circumscriure només a les pràctiques de poesia en veu alta ni a allò que Debord anomena «exterioritat»,⁸ sinó que fins i tot existeix en la lectura privada del poema imprès. Així mateix, adverteix (2012, p. 57) de la necessitat de diferenciar entre els efectes performatius d'ordre sociocultural i l'eficàcia política immediata de la intervenció pública. Per bé que les observacions de Casas s'inscriuen en una discussió entorn de les poètiques de resistència, les seves propostes són aplicables a aquestes poètiques de la poquesa, en tant que ajuden a superar la rigidesa dels binomis interioritat/exterioritat i públic/privat. També pot ser

7 De fet, en el marc dels estudis escènics ja s'ha començat a parlar de teatre postespectacular o de teatre postdramàtic. André Eiermann (2012) defensa que el teatre postespectacular no és aquell produït en una societat 'posterior' a l'espectacle, sinó aquell altre que entén que la capacitat crítica de la representació no depèn de la immediatesa (concretada, per exemple, en la copresència d'autors i espectadors). Així, en el nou model postespectacular és possible que els actors 'apareguin' a les fosques, o ocults rere miralls unidireccionals, o d'esquena al públic... En aquesta nova concepció les nocions d'interacció i presència resulten radicalment transformades.

8 «L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente» (Debord [1967] 1992, p. 31).

útil rescatar el diàleg que Rancièr estableix amb Debord. La postura de Debord sobre l'espectador es pot resumir així: «L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi: plus il contemple, moins il vit» ([1967] 1992, p. 31). Per Debord la base de l'espectacle és el desposseïment d'un mateix, la substracció de l'essència de l'espectador i la conversió d'aquesta essència en quelcom aliè: la creació, doncs, d'una distància.⁹ Reprement aquest raonament i modificant-lo, Rancièr (2010, p. 14) observa que el teatre s'acusa ell mateix de tornar passius els espectadors i que intenta reparar aquesta 'falta' tornant a aquests mateixos espectadors la possessió de la consciència i de l'activitat (seria el cas, per exemple, dels espectacles 'col·laboratius' que compten amb la intervenció del públic). Però, proposa Rancièr, considerar inactiu l'espectador implica acceptar acríticament l'oposició actiu/passiu i identificar mirada i passivitat (p. 18).¹⁰ Les notes de Rancièr, que constitueixen tot un avís contra l'associació irreflexiva d'espectacle amb activitat i d'intimitat amb passivitat, permeten defensar el caràcter apel·latiu de les poètiques a què ens referim.¹¹

En segon lloc, parlar de la incidència que puguin tenir les poètiques de la poquesa suscita la pregunta sobre els límits del que comprèn 'allò públic' o l' 'esfera pública', expressions de vegades usades a la lleugera, com si es reduïssin, en el cas de la poesia, a allò que implica la copresència de l'autor o el rapsode i un públic plural, quan caldria pensar sobretot en allò que permet una reciprocitat en la circulació dels missatges. Nancy Fraser (1990, p. 57) recorda que l'esfera pública concebuda per Jürgen Habermas designa un escenari en les societats modernes – un escenari conceptualment diferent al de l'estat – en el qual la participació política es realitza per mitjà del diàleg. Per tant, més que no pas comptar el nombre de consumidors que poden accedir simultàniament i/o col·lectivament a

9 Jonathan Crary considera que el més rellevant de la teoria de Debord sobre l'espectacle és justament el concepte de distància, el desenvolupament d'una «tecnologia de la separació» que crea els subjectes dòcils també detectats per Foucault: «Spectacle is not primarily concerned with a *looking at* images but rather with the construction of conditions that individuate, immobilize, and separate subjects, even within a world in which mobility and circulation are ubiquitous» (2001, p. 74).

10 «¿Qué es lo que permite considerar como inactivo al espectador sentado en su asiento, si no es la radical oposición previamente aceptada entre lo activo y lo pasivo? ¿Por qué identificar mirada y pasividad, si no es por el presupuesto de que mirar quiere decir complacerse en la imagen y la apariencia, ignorando la verdad que está detrás de la imagen y la realidad fuera del teatro? ¿Por qué asimilar escucha y pasividad, si no es por el prejuicio de que la palabra es lo contrario de la acción?» (Rancièr 2010, p. 18).

11 Rancièr proposa així una tercera via de pensament sobre l'espectacle teatral: «Frente al hiper-teatro que quiere transformar la representación en presencia y la pasividad en actividad, esta tercera manera propone, al contrario, revocar el privilegio de vitalidad y de potencia comunitaria concedido a la escena teatral para ponerla a igual nivel frente a la narración de una historia, la lectura de un libro o la mirada puesta en una imagen» (2010, p. 27).

aquests productes, sembla adequat centrar-se en la seva capacitat d'apel·lació com a forma de construcció de vincles socials.

En tercer lloc, podem esmentar les reflexions sobre art i silenci encetades, des de punts de partida molt remots, per la literatura comparada, la filosofia, la psicoanàlisi o la creació mateixa. Parlar de poètiques del silenci o d'*écritures blanches* permet aproximacions tan diferents com l'atenció a la captura de l'inefable i l'estudi de la censura de les veus minoritzades.¹² A l'assaig *Logofagias. Los trazos del silencio* Túa Blesa classifica els textos logòfags – aquells que incorporen el silenci no com a tema sinó com a reflex del procés autoconsumptiu d'una escriptura que esdevé cada cop més minsa però que, malgrat tot, sobreviu – sota sis categories: *óstracon* o fragmentació (mitjançant els punts suspensius, l'espai en blanc o la ratllada),¹³ *ápside* o explotació de les variants, *adnotatio* o disseminació, *babel* o incorporació d'altres llengües, *hapax* o ús de paraules inventades i *criptograma* o utilització de signes convencionals o inventats com a substituïts de lletres, síl·labes o paraules (1998, pp. 219-221). Al seu torn, José Luis Castillejo s'ha referit en *La escritura no escrita* al revers inconscient de l'escriptura i a la lletra com a traça d'allò que no pot ser enunciat: «Hace años me preocupó más lo **escrito** de la escritura», afirma; «ahora, en cambio, me preocupa más lo **no escrito**» (1996, p. 7). Des d'una perspectiva lacaniana, Miquel Bassols ha utilitzat en *Lecturas de la página en blanco* (2011) la metàfora del blanc per designar aquells continguts resistents a la representació que són inaprehensibles per la literatura, l'art, la religió, la ciència i la política. En el mateix paradigma ampli podríem situar la poètica negativa (o no-poètica) que Carles Hac Mor desplega en títols com *Himnes del no-ésser* (2009), o la seva afirmació, recollida a *Enderroc i reconstrucció*, que el millor poema «és aquell que ningú no ha escrit mai i que ningú no escriurà» (2007, p. 100). Tot i la seva diversitat, aquestes aproximacions coincideixen a enunciar tant la riquesa semiòtica del silenci com la incomoditat que genera el seu potencial crític.

En quart lloc, per entendre aquestes poètiques mínimes és possible apel·lar als conceptes d'intimitat i exterioritat, menys diferenciats del que pot semblar a primera vista. Aparentment l'escriptura de Sunyol o les miniatures de Rossell remetent a la interioritat. Però els límits entre el **dins** i el **fora** no són clars. A *La intimidación como espectáculo* – un assaig sobre

12 Vegeu per exemple el monogràfic «Poesia i silenci» publicat per la revista *Quaderns de Filologia* (Cabanilles, Carbó, Miñano 2006), i els volums *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI* (Bischoff, Thieme 2013), *Écritures blanches* (Rabaté, Viart 2009) i *La poesía catalana i el silenci* (Sala-Valldaura 2015). Des d'una perspectiva diacrònica i comparatista, Marcela Labraña (2012) ha estudiat les poètiques del silenci en la literatura, l'art i el pensament dels segles XII al XX.

13 Per a un estudi del recurs de la ratllada en la poesia d'experimentació catalana contemporània, vegeu Pons 2012.

la manera com l'exhibició de la intimitat en plataformes com els blogs, les xarxes socials i els *reality-shows* ha generat noves subjectivitats -, Paula Sibilia descriu la contemporaneïtat com a època marcada pel pas del règim de poder nascut del capitalisme industrial a una nova societat del control en què ha canviat radicalment el que consideram compartible (2008, p. 18). La subjectivitat, per tant, ja no es pot concebre com alguna cosa tancada a l'interior d'un mateix, sinó que és també part d'una cultura necessàriament interpersonal (p. 20).¹⁴ En treballs posteriors, Sibilia ha parlat de la dissolució de la noció tradicional d'intimitat en un món de subjectivitats alterdirigides, en què tot allò que **és** ha de **ser vist** per poder realment existir (2009, p. 313). La tensió paradoxal entre la preservació de les dades personals contra la invasió de la privacitat (mitjançant codis, contrasenyes, filtres *anti-phising*, etc.) i la dissolució d'aquesta mateixa privacitat en camps abans reservats a l'espai íntim és una mostra que «la intimidad parece haberse evadido del espacio privado y pasó a invadir aquel universo que antes se consideraba público» (pp. 317-318). Tot i que s'apliquen explícitament al mitjà digital, aquestes reflexions aporten dues idees d'especial pertinència. Una és l'obsolescència de la separació entre intimitat i sociabilitat. L'altra és la noció de compartibilitat: encara que semblin fomentar la introspecció, les produccions de Sunyol, Rossell, Clapés, i altres autors que aquí ens interessen construeixen un discurs sobre la integració social de l'individu. A tall d'exemple, podem esmentar l'acció «Rerellum», de Víctor Sunyol, emmarcada dins un projecte més extens de l'artista Alcía Casadesús consistent a fer dotze intervencions en dotze espais diferents de la comarca del Collsacabra. El ritual de Sunyol consisteix en un itinerari grupal que es desenvolupa pel camí que porta a unes tombes antropomorfes al municipi de Tavertet, on es llegeixen en veu alta poemes d'Andreu Vidal i del mateix Sunyol. El públic participant ha d'anar recollint paraules dipositades en una sèrie de recipients que troba al llarg del camí, combinar aquestes paraules formant frases i després escriure les seves impressions sobre allò vist i viscut.¹⁵ La individualitat de la creació/interpretació es combina amb la lectura col·lectiva i compartida.

I, finalment, podríem servir-nos d'una categoria estètica consolidada, per bé que menys aplicada a l'àmbit textual que al plàstic/gràfic: el minimalisme. Algunes de les produccions que aquí ens ocupen fan que ens

14 «Si las subjetividades son formas de ser y estar en el mundo, lejos de toda esencia fija y estable que remita al ser humano como una entidad ahistórica de relieves metafísicos, sus contornos son elásticos y cambian al amparo de las diversas tradiciones culturales. De modo que la subjetividad no es algo vagamente inmaterial, que reside 'dentro' de usted [...] o de cada uno de nosotros. Así como la subjetividad es necesariamente embodied, encarnada en un cuerpo, también es siempre *embedded*, embebida en una cultura intersubjetiva» (Sibilia 2008, p. 20).

15 La descripció completa de l'acció es pot consultar a Casadesús 2000.

preguntem per les possibilitats d'una expressió 'mínima' a l'hora de criticar els excessos 'infixicants' de la contemporaneïtat. Aquesta lectura és possible sobretot si desproveïm l'etiqueta de tot decorativisme i l'entendem - com fa Arthur M. Salzman (1990, p. 424) - com una forma d'interrogació més que no pas com un programa estilístic.

Entre els estudiosos de les poètiques minimalistes, hi ha qui ha establert un lligam entre l'escriptura blanca - l'escriptura de grau zero de Roland Barthes, amodal i indicativa - i el minimalisme conceptual: un vincle fonamentat en una tradició que inclou els *L-Beams* de Robert Morris i les pintures suïcides de Claude Rutault (Mollet-Vieville 2009). Dominique Combe, per la seva banda, descriu l'obsessió pel blanc d'alguns poetes francesos del moviment literalista de la 'modernitat negativa' dels anys seixanta i setanta (Jean Daive, Emmanuel Hocquard, Anne-Marie Albiach...) com l'element central d'un imaginari **anti-líric** que procura fundar una poètica plàstica (2009, p. 249). Per a alguns, la retòrica del silenci comporta un escamoteig del subjecte líric mitjançant tècniques com la disseminació, el dialogisme i l'alteritat (Pérez Parejo 2013, p. 33).¹⁶ Si acceptam el caràcter anti-líric d'aquestes creacions mínimes, es planteja una nova pregunta: de quina manera és compatible l'ocultació formal del subjecte líric o creatiu (mitjançant tècniques com l'objectivisme, la impassibilitat o la reducció de l'expressivitat) amb la compartibilitat i el dialogisme?

L'exploració combinada d'aquestes cinc vies permet examinar les poètiques no espectaculars sota dues concrecions: d'una banda, l'ús significant del silenci i el buit; d'altra banda, la miniaturització.

La tradició artística del buit és saturada de casos, des dels blancs de Mallarmé fins als silencis de John Cage, passant per l'escriptura esquelètica d'e. e. cummings o els poemes sincopats d'Albert Ràfols-Casamada. En l'àmbit de l'escriptura conceptual, el 1969 Christine Kozlov dona a conèixer les seves *271 Blank Sheets of Paper Corresponding to 271 Days of Concepts Rejected*, i Richard Kostelanetz publica el 1978 *Inexistences*, un llibre de més de sis-cents pàgines amb nombrosos blancs que subtitula «Constructivist Stories with Blank Pages».¹⁷ La llista d'exemples podria multiplicar-se. El que importa, però, és que totes aquestes produccions lluiten, d'una manera explícita o latent, contra una de les metàfores més

16 «La poesía del silencio está asociada a la renuncia del yo mediante técnicas de diseminación, de dialogismo, de otredad, pero, sobre todo, de difuminación y ocultamiento. [...] El yo de la poesía del silencio es sólo una marca de origen de la voz, una leve atalaya desde la que fluye el pensamiento sin constituir un centro semántico estable ni logocéntrico» (Pérez Parejo 2013, p. 33).

17 Per a una peculiar antologia de llibres en blanc, vegeu Gibbs 2005. L'Institute of Artificial Art d'Amsterdam ha publicat en línia l'antologia *Radical Art. An Analytical Anthology of Anti-Art and Meta-Art* amb una secció dedicada al no-res (el concepte de *nothing: nothing to see, nothing to read*, etc.). La secció dedicada als *empty texts* (molt inspirada en l'antologia de Gibbs) és consultable a l'enllaç <http://radicalart.info/nothing/text/index.html>.

arrelades en l'imaginari col·lectiu occidental: aquella que pren la pàgina en blanc com a símbol del bloqueig creatiu. Ara el blanc es converteix en una forma d'apel·lació i d'incitació.

A l'assaig-collage *El buit i la novel·la* Víctor Sunyol aporta una baula més a aquesta cadena. Transcriu les frases inicial i final de cinquanta novel·les i deixa en blanc l'espai que queda entremig. Planteja, així, un nou concepte de creativitat basat en la indicació més que no pas en la compleció. Aquest plantejament ja es fa evident en la citació inicial de Lao Tse: «Moldegem l'argila per donar-li forma, | però és pel seu buit | que ens és útil la gerra» (citad en Sunyol 1994, s.p.). També és perceptible en la presentació del llibre, que comença amb la frase «Fins a quin punt no podem dir, amb Raymond Queneau, que el gruix d'una obra és redundant?» – seguida d'un llarg espai en blanc interromput només per tres punts entre claudàtors que indiquen supressió – i continua així: «mostrant el buit, la seva bellesa, la seva utilitat, fem bones les paraules del Llibre del Tao: que el buit no existeix sense allò que ha estat desplaçat; mostrem que de vegades té tant sentit l'obra com l'absència d'obra» (Sunyol 1994, s.p.). La llista de les cinquanta obres utilitzades en aquest experiment de buidatge figura en una taula final que inclou títols com *Si una nit d'hivern un viatger* d'Italo Calvino, *Primavera negra* de Henry Miller, *El banquer anarquista* de Fernando Pessoa, *Entre els actes* de Virginia Woolf, *Els mots* de Jean-Paul Sartre, *Alícia a través de l'espill* de Lewis Carroll, *Aloma* de Mercè Rodoreda o *La fira de les vanitats* de William M. Thackeray. *El buit i la novel·la* és per a la crítica un exercici desconcertant, que uns han llegit com a assaig, d'altres com a estirabot lúdic, d'altres com a pràctica oulipiana (Cavals 2003, p. 4) i d'altres com a màquina incentivadora de la creativitat del receptor.¹⁸ Però més enllà d'aquesta voluntat juganera i d'intriga hi ha també la inserció en una mena de tradició afàsica i en el que el mateix Sunyol ha qualificat de «consciència de desert»:

la tradició literària, estètica i de pensament on em moc parteix de considerar [la llengua] inútil, inservible. Vull dir la tradició que arrenca de no sé on, però que en els temps moderns la fem partir de la Carta de Lord Chandos de Hofmannstal i va avançant per totes les literatures de la desconfiança en el llenguatge i del silenci, i per la filosofia del llenguatge. I aquí cal parlar, és clar, de Wittgenstein, d'un aspecte de Heidegger, de Foucault, de Derrida [...], però també de la Zambrano, John Cage, o Malevitx o Bob Wilson o Tarkovski, o Beckett. [...] I és a

¹⁸ La mateixa contracoberta del llibre planteja que l'obra conté «propostes de nova creació enmig de dues frases» i que té, entre altres objectius, «la voluntat d'intrigar el lector» (Sunyol 1994, s.p.). La base de dades *Qui és qui*, de la Institució de les Lletres Catalanes, situa *El buit i la novel·la*, potser no per error, en la categoria d'estudis literaris: <http://www.lletrescatalanes.cat/ca/index-d-autors/item/sunyol-costa-victor>.

partir d'aquesta consciència de desert, de no poder dir, que s'intenta de construir un discurs amb les restes de naufragi que és la llengua. (Cavals 2003, p. 5)

Potser per això Carles Hac Mor diu que la poesia de Sunyol «no omple cap buit, ni el vol omplir, en el panorama poètic» (2004, p. 176). Es refereix òbviament a l'ansietat històrica que la literatura catalana ha mostrat per no tenir buits, per ser 'completa'. Però l'afirmació d'Hac Mor implica, a més, que els blancs de l'escriptura de Sunyol no són espais que el lector hagi d'emplenar de la manera que ha previst una veu 'autoritzada' (la de l'autor, típicament), sinó traces d'allò que no es pot controlar i que, per tant, resta obert a la llibertat interpretativa. Contra una cultura de la productivitat constant i veloç, aquests blancs no fan minvar el sentit, sinó que el deixen en suspensió, 'en guaret'. Les idees de simplicitat i petitesa menen a una paradoxa: com noten Jan Baetens i Scott Kushner a propòsit del minimalisme, la supressió d'elements en l'obra artística no desemboca en la minimització sinó, al contrari, en la magnificació, especialment del significat (2005, p. 71); o, com ho formula Warren F. Motte, amb la reducció dels mitjans s'espera aconseguir «an amplification of effect» (1999, p. 4). Allò que l'escriptura de Sunyol 'amplifica' és la visió crítica d'un sistema cultural que imposa a l'individu no ja només uns productes i uns espais, sinó també un tempo que proscriu la reflexió.

Aquest plantejament s'intensifica al ja esmentat *Cap a Tirèsies*, una explotació de l'apòcrif basada en una mescla inextricable de ficció i realitat. Segons explica el mateix Sunyol,¹⁹ els personatges d'Eva Aguilar (l'objecte de l'obra) i de Sebastià Morer (l'al·lònim usat per signar-la) són ficticis, però en canvi és ben real la filòsofa argentina Nelly Schnaith, exiliada a Catalunya des de 1977, a qui el llibre va dedicat.²⁰ La bibliografia del volum barreja noms de ficció i autors reals, encara que els títols de les referències són falsos i remetent, per tant, a una altra mena de buit o de silenci: l'absència de referent. Igualment, el llibre inclou citacions d'autors que han fet experiments similars al de *Cap a Tirèsies*, com l'oulipià Paul Fournel (autor de *Banlieue*)²¹ i Armando Adolghiso (*Il resto è silenzio*). També l'epíleg, signat (i realment escrit) per Pep Rosanes-Creus, entremescla realitat i fantasia: s'hi afirma la coneixença personal de l'inexistent Sebastià Morer, però també s'hi fa referència a Jordi Llovet, que va ser efectivament

19 Informació personal de l'autor, text tramès per correu electrònic, setembre de 2012.

20 Una bona part de les obres de Nelly Schnaith (Mendoza 1931) han estat publicades en editorials a les quals també es vincula Sunyol: *El silencio del origen* apareix el 1993 a Cafè Central; *La muerte sin escena* i *Paradojas de la representación*, a Eumo (1997 i 1999), i *Una isla entre infinitos*, a Emboscall (2007).

21 Per a un estudi de *Banlieue* i d'altres textos que utilitzen el blanc, vegeu Dworkin 2005.

professor de Rosanes-Creus a la universitat. Finalment, l'índex onomàstic «recull bona part de filies i fòbies meves. Ironies, homenatges, atacs... [...] La llista és una relació d'amics i autors que m'estimava aquella època».²²

Quin sentit té aquest vaivé del real al simulat? Xavier Antich entén que *Cap a Tirèsies* és «un no-llibre que bloqueja qualsevol pretensió d'interpretar-lo, de donar-li un sentit que el text nega» (1997, p. 15), però poc després s'esforça a trobar-hi aquest sentit en afirmar que Tirèsies és el paradigma de la ingenuïtat de la racionalitat occidental que deslliga la veritat de la presència: «*Cap a Tirèsies* és, **en el fons**, un escrit contra la ceguesa visionària que creu, ingènuament, que la veritat s'amaga en una realitat diferent de l'aparença» (1997, p. 15; el destacat és meu). La lectura d'Antich sembla moure's, doncs, entre els extrems oposats del relativisme postestructuralista i l'afany hermenèutic. En comptes de centrar-me en aquest balanceig – decidir si l'obra té o no té sentit – m'interessa el valor que Sunyol atorga a la invisibilitat. És cert que la racionalitat d'arrels platòniques ha volgut separar la veritat de l'aparença – i, per tant, ha desacreditat el visible –, però la contemporaneïtat registra el fenomen invers. Avui 'visibilitzar' alguna cosa gairebé sempre té connotacions positives, especialment quan el verb s'aplica als discursos subalternitzats: visibilitzar la dissidència o visibilitzar l'opressió de classe – o la de gènere – semblen ser les primeres passes per reivindicar identitats o esmenar greuges. Tanmateix, com ha advertit, des dels estudis queer, Meri Torras (2011, p. 142), la visibilitat no és sempre la millor estratègia política per afirmar la pròpia existència, atès que l'*outing*, la 'sortida de l'armari', pot tenir conseqüències extremadament doloroses. L'invisible en Sunyol no té per què identificar-se amb una veritat *in absentia*, solemnitzada i transcendent, que el lector competent **visualitzarà** de manera correcta i unívoca. Més aviat sembla una opció per la des-saturació – un descans del sentit – que redunda en benefici del lliure exercici de la imaginació per part del consumidor.

La miniaturització – la segona de les concrecions a què apuntava més amunt – es pot considerar el revers de l'ànsia per la visibilitat que caracteritza l'espectacle. La noció de dimensió ha estat explorada en el camp de les arts plàstiques: s'hi parla, per exemple, de **nano-art** per designar produccions realitzades en l'entorn de la nanotecnologia, com ara micro-pintures o microescultures visualitzables només per mitjà de microscopis o altres dispositius d'augment. Però en les arts verbals aquesta mena de reduccions ha estat menys abordada. John Barth ha traçat una genealogia del minimalisme textual que oposa la prosa a gran escala d'Herodot, Tucídides i Petroni a la brevetat de les faules d'Esop, la grandiositat de l'èpica als haikús, tot i que l'hora de definir-lo no pot sinó reconèixer la

22 Víctor Sunyol, text tramès per correu electrònic, setembre de 2012.

multiplicitat de punts de vista des dels quals es pot plantejar: minimalismes per l'extensió, per l'estil, per l'escala, per l'acció, per l'argument... (1995, pp. 66-68). Un altre dels crítics que n'ha explorat el vessant literari, Warren F. Motte, el defineix com «qualsevol forma d'austeritat artística» (1999, p. 3).²³ Entendre aquesta austeritat com un estalvi dels referents pot ajudar a llegir el llibre de Víctor Sunyol *Com si Girona*, publicat el 2002, un conjunt de notes basades en l'ús intensiu de la dixi. Els elements de la llengua que tenen una referència en suspens, que espera ser completada per aquells que intervenen en la comunicació, configuren el que Mercè Picornell ha anomenat 'enunciació cinètica', «aquella que emergeix des d'un punt d'origen que es troba en constant estat de fluència» (2012, p. 142). És una mena d'enunciació que s'aprecia bé en notes com aquesta: «com ni de l'encara encara de per, entre més, contra. sí. fent quan, vorada, codi, no fins oferint fremir per en. com ni de l'encara en ni ara» (Sunyol 2002, s.p.). El dinamisme que denoten els mots (*encara, ara, contra, fins...*) es fonamenta en la inconcreció dels referents. Però, sobretot, cap d'aquests mots **no destaca** – en el sentit que no lidera línies possibles d'interpretació. Si, referint-se a l'escriptura d'Antoni Clapés, Sala-Sanahuja remarcava que «expressa justament perquè no hi ha expressió, destaca pel seu silenci, perquè no destaca» (2013, s.p.), també *Com si Girona* mostra aquesta antítesi: és una escriptura paradoxalment neutra, que no imposa als receptors uns sentits derivats de paraules 'monumentals' – d'aquí el seu caràcter no espectacular. De fet, tot *Com si Girona* és un esborrament de la monumentalitat: el títol no apareix a la coberta ni al lloc, cosa que obliga el lector a **entrar** dins la tripa per descobrir-lo; les notes són seqüenciades temporalment a la manera d'un diari íntim, un efecte reforçat pel fet que la lletra apareix impresa en palimpsest damunt dibuixos i manuscrits que s'entreveuen en color gris tènue;²⁴ i el colofó fa constar que es tracta d'una 'edició privada'. Tot i aquests indicis de privadesa, el fet que cada text tingui un destinatari específic (marcat per les dedicatòries de cada una de les notes) n'accentua el caràcter apel·latiu: llegir el llibre és entre sentir fragments d'una conversa. El nucli de *Com si Girona* no és **el tema de la conversa**, sinó

23 Per a Motte el minimalisme és un art basat en la reducció (de la mida física, de la duració, de la intensitat, de la quantitat d'elements que el componen, de la complexitat de l'estructura...) que comença a perfilar-se com una tendència en les arts plàstiques (Sol LeWitt, Robert Morris, Richard Serra, Robert Rauschenberg, Walter de Maria) i en la música (John Cage, Philip Glass) i que, en literatura, s'identifica en primera instància amb la ficció nord-americana dels vuitanta (Barthelme, Carver, etc.), a la qual es poden afegir també altres noms, com els de Peter Handke i Clarice Lispector. Motte basa la caracterització d'aquest art en les idees d'immediateza, *directness* (poc ús de metàfores), ús del principi iteratiu (art serial) i simplicitat (entesa com a manca d'artifici) (1999, pp. 3-5).

24 William A. Waters ha proposat l'existència d'un vincle entre l'escriptura manuscrita i la intimitat que apel·la al lector (2003, pp. 144-164).

la conversa en si mateixa: la consignació aparentment parcial d'un intercanvi col·laboratiu de veus que, de tant com s'entenen, poden deixar les frases a mitges. Els textos només són incomplets per a qui se situï fora d'aquesta conversa, però alhora – com s'esdevenia amb els espectadors de «Penso amb la punta del pinzell» de Rossell – la fragmentació és una invitació a entrar-hi.

Aquest plantejament antimonumental es relaciona directament amb la idea de residu, d'escriptura *poverta*, poc resplendent. En *Els gossos de Tamdaght* – un llibre 'mínim' també en el format – Sunyol pren el nom d'un petit poble poble del Marroc on va veure gossos pidolant deixalles entre cops de bastó per confegir un conjunt de 139 haikús escrits en el període d'una tarda. Per això el haikú es converteix en un nou gènere, l'**aicoi!** – de «ai, coi, ja n'he fet un altre». Irònic, Sunyol escriu: «A veure si aquesta tarda aconseguixo fer un llibre de 31 haikús d'aquests de pa sucat amb oli, que quedin mitjanament bé i aparents, i que puguin agradar a un cert públic» (2003, p. 10). I, després d'assegurar que el llibre és un joc de denúncia, desemmascarament i interpel·lació (2003, p. 11), clou el pròleg així:

i que consti que estic del tot convençut que cap d'aquestes gairebé 150 estrofes no val la pena. Possiblement, a base de treball i geni, d'algunes en podria resultar un poema discretament llegible, mediocre. Però fer-les arribar aquí no és la meua feina (ja he dit que el punt d'arribada, ara per ara, no m'atreu gaire). Estan fetes per deixar-les a l'abandó dels déus i la poesia. Tampoc no són dignes de ser publicades i em fa vergonya signar-les. Si surten en forma de llibre és només per tancar el cicle de la paròdia i l'escarni [...]. (2003, p. 11)

La condensació d'*Els gossos de Tamdaght* no té res a veure amb la recerca d'una simplicitat fàcil. Aleshores, quin sentit té la paradoxa d'aquesta escriptura residual,²⁵ que 'no val la pena', que no és digna de ser publicada però que, malgrat tot, es publica? D'una banda, és una renúncia a la signatura autorial com a acte de domini, en favor d'una escriptura pobra o desposseïda. D'altra banda, implica una abolicció de la distància – la distància de què també parlava Rancière – entre escriptor i lector en favor d'una concepció democràtica de la textualitat.

En el cas de Benet Rossell la miniaturització té també un caràcter conceptual. Carles Hac Mor i Ester Xargay han destacat la compacta interconnectivitat de la seva obra: «abordar una pintura seva equival a enraonar dels seus grafismes; qualsevol film o vídeo seu té les caracterís-

25 També Benet Rossell és autor d'un *Diari residual* (1965-69) en què recopila engrunes de la seva vida quotidiana.

tiques de la seva pintura; la seva poesia no és sinó el trasllat a mots de la seva utilització del color o de la cal·ligrafia de la seva càmera» (2002, s.p.). Trossejar-ne la producció per parlar només d'uns segments té, per tant, alguna cosa de mutilació. D'altra banda, com ha reconegut ell mateix, l'element performatiu ha adquirit cada cop més importància en la seva creació (Bonet, Rossell 2010, p. 163), per la qual cosa adscriure'l a una poètica no espectacular pot semblar fal·laç. Però la performativitat no implica necessàriament una dimensió escènica, i aquí ens interessa dirigir la mirada a les parts menys cridaneres de la seva producció, no per deslligar-les de les altres sinó per provar de fer-ne emergir claus interpretatives aplicables a tot el conjunt. Bartomeu Marí escriu que l'aportació més rellevant que Rossell fa a les avantguardes de la segona meitat del segle xx «és de natura discreta», que «a força de ser discret, ha corregut el risc de passar desapercbut...», i que la seva obra «és fràgil i s'assenta en la fragilitat amb la mateixa discreció amb què intenta existir en un espai de recepció de l'art difós» (2010, pp. 7-8). El sentit d'aquesta discreció fràgil té a veure amb l'obertura de nous canals de comunicació amb el receptor basats en una complicitat reflexiva, desvinculada de la immediatesa de la presència.

Des dels anys setanta fins avui Rossell ha fet art de clares ressonàncies polítiques, del qual són mostres els collages de sàtira antimilitarista i els films realitzats en col·laboració amb l'artista Antoni Miralda (*París, la Cumparsita*, de 1972, *Boum! Boum! En avant la musique!*, de 1974, i *Miserere*, de 1979). Però al costat d'aquestes manifestacions explícites, n'hi ha d'altres que requereixen un esforç perceptiu perllongat. El 1969 produeix el film *Hole* a partir d'un rotlle de pel·lícula parcialment velada sobre la qual fa forats amb una perforadora; si el 1970 presentava a París aquells **dibuixos de cec** que calia mirar amb una lupa, el mateix any projecta *Film blanc*, «un bucle de film transparent de 16 mm, damunt del qual anava tirant gotes d'aigua que la calor del projector feia evaporar instantàniament» (Bonet, Rossell 2010, p. 154);²⁶ també en els setanta dissenya uns petits glaçons de resina de polièster on disposa autoretrats fotogràfics, micrografies, empremtes o fragments de pel·lícula per després fer-ne petites exposicions ambulants.²⁷ Aquesta experiència 'sense fressa' és recollida al poema «Resina de glaçó» de *Road Poetry*:

26 *Film blanc* es va donar a conèixer en el marc de la performance *Fête en blanc*, muntada per Antoni Miralda, Joan Rabascall, Dorothee Selz i Jaume Xifra al Centre Artistique de Verderonne: l'acció consistia en un banquet cerimonial inspirat en unes noces en què l'utilatge, l'escenografia i els vestits dels convidats eren de color blanc.

27 Pel que fa a aquesta mena d'expressions comprimides, Julià Guillamon (2008, p. 24) recorda que la 'maleta textual' que conté miniaturitzada l'obra completa d'un artista és un element recurrent no només en les creacions de Rossell, sinó també en altres creadors com Vicenç Altaió i Joaquim Sala-Sanahuja.

Lluny de l'indret de tanta fressa
 recordo el mocador itinerant
 que contenia els set glaçons
 expositius
 escultures de butxaca
 al París del 68 a la Cité des Arts.
 (Rossell 2001, p. 37)

El 1982 publica a la sèrie *Èczema* un conjunt de imatges i poemes titulat *Microteatre U* que, segons Vicenç Altaïó, descobreix un «poeta zen» pintant i escrivint «l'aparença de l'el·líptic» (citat en Mas 2002, p. 94);²⁸ el 1984 apareix la seva *Micro-òpera*; i el 1996, combinant els plantejaments **macro** i **micro**, exposa al centre d'art La Virreina de Barcelona *L'ametlla com balla*, una particular versió del tradicional *ou com balla* consistent en un ou-font gegantí damunt el qual salta una diminuta ametlla real que els espectadors han de veure a través d'un monitor. En l'àmbit textual, el poema «El gest és viu» comença fent bandera de la negació dels sentits del plàstic i el poeta. Es pot llegir com una renúncia a la imposició abusiva de la visualitat i la sonoritat:

Cec sóc
 i mut
 i millor dir
 només
 el que cal dir.
 (Rossell 2011, p. 35)

Rossell ha justificat el seu interès per les coses petites apel·lant a la seva tímida congènita, als escenaris rurals de la seva infantesa - marcada pel contrast entre la magnitud de la natura i la petitesa dels tresors ínfims que hi trobava (pedres, fòssils, però també restes de metralla) - i a la seva residència, durant molts anys, en espais diminuts a París (Bonet, Rossell 2010, pp. 152-153). Sense menystenir la rellevància d'aquests detalls biogràfics, la seva tirada cap al menut també pot interpretar-se com una reflexió fonda sobre el procés receptiu: «El que la meua obra sovint planteja és la relació, la paradoxa, el contrapunt que s'estableix entre allò que és micro i allò que és macro. [...] En l'art, com a la vida, l'essencial no és allò que és gran, impactant, espectacular, tan fàcil de percebre que ni tan sols no cal mirar...» (Bonet, Rossell 2010, p. 152). En el mateix sentit anirien les al·lu-

²⁸ En un treball dedicat al grup d'artistes catalans que s'instal·là a París en els setanta, també Claudia Arbulú ha qualificat Rossell de «narcís zen» (2014). La noció de zen reapareix en el pròleg de Víctor Sunyol al llibre de Clapés i Rossell *A frec (Epigramies/Epigrafies)* (1994b, s.p.).

sions a les reticències que li provoca la cultura de l'espectacle: «necessito mantenir-me a distància d'aquesta societat de l'espectacle extremadament banalitzadora» (Rossell 2010a, p. 144). El concepte **d'atenció** és aquí de màxima importància. Jonathan Crary (2001, p. 4) suggereix que l'atenció és a la vegada un estímul de la presència i un substitut pragmàtic davant la impossibilitat d'aquesta presència. Rossell sintetitza aquesta dualitat en la seva filosofia del «parar esment»:

«Parar esment»: aquest és un altre dels motius que he conreat al llarg de tota la meua obra. La inatenció pròpia a la cultura de l'espectacle en la qual estem immersos és quelcom que em disgusta. I, si parlem d'escriptura, és obvi que quan més gran és la lletra, més a prop som del titular, la consigna o la propaganda. El contingut, en canvi, es dona sempre en un cos inferior: l'essència tendeix a amagar-se! Parar esment i mirar be, aquesta és la meua filosofia. O, més ben dit, la meua microfilosofia. (Bonet, Rossell 2010, p. 153)

L'últim poema-fragment inclòs al «Procés d'un microgest en cinc actes», del volum heteroglòssic *Tipus i contratipus* (2010) condensa aquests principis amb l'afirmació de la unió entre llenguatge, dramatúrgia i fragilitat. L'entesa de la paraula com a «dramatúrgia fràgil» es troba estretament lligada a la noció de parar esment:

La paraula
És l'única dramatúrgia fràgil que existeix
No la trenquis
Que no la podràs veure
Jo sóc foll
I faig nusos de pedra
(Rosell 2010b, p. 66)

En les pàgines precedents no he pretès reivindicar ni una versió renovada de l'intimisme, ni una concepció zen - o *slow* - de la creació artística, ni unes opcions estètiques 'marginalitzades'. Al capdavall, tant Sunyol com Rossell són autors que ja han assolit quotes remarcables de canonicitat dins el camp cultural català. He procurat simplement definir l'espai enunciatiu d'una manera de crear que compromet l'estatus únic, original i genial de l'obra d'art. La poètica de la poquesa no es defineix per l'espai en què es difon ni pels canals de distribució - la trobam tant en les petites col·leccions literàries de circulació restringida com en els grans espais d'exposició museística - sinó pel vincle que estableix amb el receptor. Aquest lligam, que retòricament s'expressa en formes simples - es fonamenta en tres vectors: la duració de la percepció, el seu caràcter apel·latiu i l'esborrament de fronteres entre productor i consumidor. D'una banda,

la percepció queda alentida i excedeix la presència, això és, el moment de la lectura o de la contemplació de l'obra en el museu o en la plaça pública: les novel·les escapçades o els significants polvoritzats de Sunyol ens remeten a un abans i a un després de l'aprehensió lectora; els quadres embolicats o els grafismes microscòpics de Rossell no se circumscriuen al moment de la descodificació (una descodificació sovint impossible, perquè els llenços són invisibles i les benigrafies, indesxifrables), sinó que instal·len el receptor en l'estadi d'una **suposició** – sempre incerta – que remet a una enciclopèdia de coneixements previs. D'altra banda, la conativitat d'aquestes propostes – l'atenció a allò petit, fins i tot al no visible, a l'espai en blanc, al buit – rau en el fet que rebutja la manca de matisos d'una comunicació 'a l'engròs' que sepulta la pràctica crítica individual. El potencial crític del silenci i el buit neix de l'imaginar. Finalment, aquesta poètica pobla anul·la la distància entre artista i receptor en tant que no es basa en l'exhibició d'una habilitat o d'una tècnica, sinó en una reciprocitat que els iguala en la generació del significat. Aquesta democratització en la producció del sentit no només derrota conceptualment l'elitisme, sinó que desbanca les enteses cosmètiques – o 'urgents' – del caràcter dialògic de l'art per generar una pràctica verament conversadora de la producció i el consum artístics.

Bibliografia

- Antich, Xavier (1997). «Notes sobre un cec». *Avui Cultura*, 18 de desembre, p. 15.
- Arbulú Soto, Claudia (2014). «La búsqueda personal de un narciso zen entre occidente y oriente: Benet Rossell». En: *Nuevos comportamientos artísticos: «Los catalanes de París»* [tesi de doctorat]. Barcelona: UNED, Facultat de Filosofia, pp. 261-332.
- Aumatell, Jesús (1997). «Sebastià Morer: 'Cap a Tirèsies: una introducció a Eva Aguilar'». *El Pou de Lletres*, G/7 (tardor), p. 46.
- Baetens, Jan; Kushner, Scott (2005). «Enough of This So-called Minimalist Poetry». *SubStance*, 107 (34: 2), pp. 66-74.
- Barth, John (1995). *Further Fridays: Essays, Lectures, and other Nonfiction*. Boston: Little, Brown and Co, pp. 64-75.
- Bassols i Puig, Miquel (2011). *Lecturas de la página en blanco: La letra y el objeto*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones.
- Bischoff, Christina Johanna; Thiem, Annegret (eds.) (2013). *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*. Berlin: Lit Verlag.
- Blesa, Túa (1998). *Logofagias: Los trazos del silencio*. Zaragoza: Anexos de Tropelías.

- Bonet, Eugeni; Rossell, Benet (2010). «L'Atrapafilms: imaginem que escapen de la gàbia». A: Rosell, Benet et al., *Paral·lel Benet Rossell*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, pp. 149-163.
- Bourdieu, Pierre (1990). «El campo literario: Requisitos críticos y principios de método». *Criterios*, 25-28 (gener-desembre), pp. 20-42.
- Cabanillas, Antònia; Carbó, Ferran; Miñano, Evelio (coord.) (2006). «Poesia i silenci». Monogràfic de *Quaderns de Filologia de la Universitat de València*. Estudis Literaris 11.
- Casas, Arturo (2011). «Teoría crítica y discurso de resistencia». In: Casas, Arturo; Bollig, Ben (eds.), *Resistance and Emancipation: Cultural and Poetic Practices*. Berna: Peter Lang, pp. 53-72.
- Casas, Arturo (2012). «Antagonismo y subjetivación en el poema de resistencia (Notas a partir de una lectura de Jacques Rancière)». *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 24, pp. 55-73.
- Casadesús, Alícia (2000). *Llauró. 12 cites. Art i natura al Collsacabra 1998/99*. Vic: H. Associació per a les Arts Contemporànies; L'Avenc de Tavertet; Eumo Editorial.
- Castillejo, José Luis (1996). *La escritura no escrita*. Cuenca: Taller de Ediciones, Facultad de Bellas Artes de Cuenca.
- Cavals, Anna (2003). «Víctor Sunyol respon Anna Cavals». *Eltactequeté*, 12 (gener-febrer), pp. 4-7.
- Clapés, Antoni (1993). «Poesia i silenci» [en línia]. Disponible a http://www.antoniclapes.com/?page_id=240 (2014-09-07).
- Clapés, Antoni; Rossell, Benet (1994). *A frec (Epigramies/Epigrafies)*. Barcelona: Cafè Central.
- Clapés, Antoni; Rossell, Benet (2013). *En guaret*. Sabadell: Via Gràfica Sabadell, SL.
- Clapés, Antoni; Sunyol, Víctor (1998). «Poemes en la boira». *Reduccions*, 69-70, pp. 9-19.
- Combe, Dominique (2009). «'Travailler le blanc. Le pousser': Notes sur la poésie 'blanche'». En: Rabaté, Dominique; Viart, Dominique (dir.), *Écritures blanches*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 249-254.
- Crary, Jonathan (2001). *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge; London: The MIT Press.
- Debord, Guy [1967] (1992). *La Société du Spectacle*. París: Gallimard.
- Dworkin, Craig (2005). «Textual Prostheses». *Comparative Literature*, 57 (1), pp. 1-24.
- Eiermann, André (2012). «Teatro postespectacular: La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes» [en línia]. *Telón de Fondo: Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 16 (desembre). Disponible a <http://www.telondefondo.org/numero16/articulo/421/tea->

- tro-postespectacular-la-alteridad-de-la-representacion-y-la-disolucion-de-las-fronteras-entre-las-artes.html (2014-09-07).
- Foster, Hal (1985). *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. Port Townsend (WA): Bay Press.
- Fraser, Nancy (1990). «Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy». *Social Text*, 25-26, pp. 56-80.
- García Montero, Luis (2003). «La otra sentimentalidad». En: Díaz de Castro, Francisco (ed.), *La otra sentimentalidad: Estudio y antología*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, p. 37.
- Gibbs, Michael (2005). *All or Nothing: An Anthology of Blank Books*. Cromford: RGAP.
- Grandas, Teresa (2011). «La poética de la resistencia». A: Ribé, Àngels, En el laberint. Àngels Ribé 1969-1984. Barcelona: MACBA, pp. 139-156.
- Guillamon, Julià (2008). «Humor y ruptura». *La Vanguardia. Culturas*, 314, p. 24.
- Hac Mor, Carles (2004). «De la poètica i la poesia de Víctor Sunyol». *L'Espill*, 16 (primavera), pp. 171-180.
- Hac Mor, Carles (2007). *Enderroc i reconstrucció*. Tarragona: Arola Editors.
- Hac Mor, Carles; Xargay, Ester (2002). «Retrat paraparèmic de Benet Rossell» [en línia]. *Barcelona Review*, 30 (maig-juny). Disponible a http://www.barcelonareview.com/30/c_chmex.htm (2014-12-11).
- Labraña, Marcela (2012). «Señales de ruta para recorrer el silencio» [en línia]. *Revista Laboratorio: Literatura & Experimentación*, 6. Disponible a <http://www.revistalaboratorio.cl/2012/06/senales-de-ruta-para-recorrer-el-silencio/> (2014-10-02).
- Lambert, Jean-Clarence (2010). «Benet Rossell, *artor*: O com i per què ens vam trobar a París fa gairebé trenta anys». A: Rossell, Benet, *Paral·lel Benet Rossell*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, pp. 99-104.
- Llovet, Jordi (2012). «El espectáculo devorador» [en línia]. *El País*, 28 abril. Disponible a http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/25/actualidad/1335351511_237820.html (2014-08-25).
- Mari, Bartomeu (2010). «Paral·lel Benet Rossell». A: Rossell, Benet, *Paral·lel Benet Rossell*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, pp. 7-8.
- Marrugat, Jordi (2005). «Els ulls de Tirèsies. Col·lecció de fullets de poesia». *Els Marges*, 77, pp. 123-126.
- Mas Peinado, Ricard (ed.) (2002). *Èczema: Del textualisme a la postmodernitat. 1978/1984*. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell.
- Mollet-Vieville, Ghislain (2009). «Écriture blanche et art minimal». En: Rabaté, Dominique; Viart, Dominique (dir.), *Écritures blanches. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne*, pp. 149-154.

- Motte, Warren F. (1999). *Small Worlds: Minimalism in Contemporary French Literature*. Lincoln: The University of Nebraska Press.
- Oliva, Lydia (2001). «Benet Rossell, el poeta, l'artista, el cal·lígraf, el guionista, el viatger, el patafísic de la patata». In: Rossell, Benet, *Road Poetry*. Lleida: Pagès Editors, pp. 5-16.
- Parcerisas, Pilar (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal.
- Pérez Parejo, Ramon (2013). «Qué es silencio y qué no es silencio. Claves de una poética». En: Bischoff, Christina Johanna; Thiem, Annegret (eds.), *Poesía y silencio: Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*. Berlin: Lit Verlag, pp. 25-39.
- Picornell, Mercè (2010). «Del llibre en blanc al codi indesxifrable: apunts sobre els jocs amb el suport en la literatura catalana d'experimentació». A: Barceló, Xavier (ed.), *Literatura sense papers: escriptures, art i entorn digital*. Palma: Edicions UIB, pp. 99-124.
- Picornell, Mercè (2012). «L'enunciació cinètica i els camins textuais cap a l'altre». *Catalan Review. International Journal of Catalan Culture*, 27, pp. 141-162.
- Pons, Margalida (2012). «Metalingüística i metapoètica: la definició com a obertura, l'ocultament com a afirmació». A: Pons, Margalida; Reynés, Josep Antoni (eds.), *Lírica i deslírca: Anàlisis i propostes de la poesia d'experimentació*. Palma: Edicions UIB, pp. 111-140.
- Rabaté, Dominique; Viart, Dominique (dir.) (2009). *Écritures blanches*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Rancièrre, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Castelló i Pontvedra: Ellago Ediciones.
- Rossell, Benet (2001). *Road Poetry*. Lleida: Pagès Editors.
- Rossell, Benet (2010a). *Paral·lel Benet Rossell*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Rossell, Benet (2010b). *Tipus i contratipus*. Barcelona: Cafè Central i Eumo.
- Sala-Valldaura, Josep M. (2015). *La poesia catalana i el silenci: Tot dient el que calla*. Lleida: Pagès.
- Saltzman, Arthur M. (1990). «To See a World in a Grain of Sand: Expanding Literary Minimalism». *Contemporary Literature*, XXXI (4), pp. 423-433.
- Sarduy, Severo (1984). «L'home és un alfabet (sobre la pintura de Benet Rossell)». A: Rossell, Benet; Sarduy, Severo; Van de Pas, Annemieke, *Micro-Òpera de Benet Rossell*. Barcelona: Àmbit, pp. 10-12.
- Sibilia, Paula (2008). *La intimidación como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sibilia, Paula (2009). «En busca del aura perdida: Espectacularizar la intimidación para ser alguien». *Psicoperspectivas.cl. Individuo y Sociedad*, 8 (2), pp. 309-329.

- Sunyol, Víctor (1994a). *El buit i la novel·la*. Vic: Eumo Editorial.
- Sunyol, Víctor (1994b). «Com si fos dit per Benet Clapés». A: Clapés, Antoni; Rossell, Benet, *A frec (Epigramies/Epigrafies)*. Barcelona: Cafè Central, s.p.
- Sunyol, Víctor [Sebastià Morer] (1997). *Cap a Tirèsies: Una introducció a Eva Aguilar*. Edició de Víctor Sunyol. Barcelona: Cafè Central.
- Sunyol, Víctor (2002). *Com si Girona*. [Vic]: Emboscall.
- Sunyol, Víctor (2003). *Els gossos de Tamdaght*. Vic: Emboscall.
- Torras, Meri (2005). «Pensar la in/visibilitat: Papers de treball». *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 17, pp. 139-142.
- Van de Pas, Annemieke (1984): «Identificación de un mundo». A: Rossell, Benet; Sarduy, Severo; Van de Pas, Annemieke, *Micro-Òpera de Benet Rossell*. Barcelona: Àmbit, pp. 15-18.
- Vargas Llosa, Mario (2012). *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara.
- Waters, William Addison (2003). *Poetry's Touch: On Lyric Address*. Ithaca: Cornell University Press.

