

El signo de la materialidad: convergencias entre el libro de artista y la poesía visual

Marina Ribeiro Mattar

UFMG

Resumen: Este estudio tiene como objetivo investigar las convergencias existentes entre la poesía concreta y visual y la producción de libros de artista en portugués e Inglés. El movimiento de la poesía concreta, exponente de la poesía visual, fue muy fructífera en Brasil y tuvo muchos contactos con grupos internacionales de vanguardia como Fluxus, que tuvo la participación de Emmett Williams y produjo varios libros. En Brasil, se destaca a los libros de los poetas concretos paulistas, Décio Pignatari con *Organismo* y Augusto de Campos con *Poemóviles*, entre otros libros. El proyecto orientador de la poesía concreta preveía una “evolución crítica de las formas”, que consideraba la página del libro una estructura 'espaciotemporal'. En *El Nuevo Arte de Hacer Libros*, Ulises Carrión, teórico del libro de artista, llama la atención para la poesía concreta como una alternativa a la poesía, pensando en el libro como una “secuencia autónoma de espacio-tiempo” asociado con el 'nuevo' arte que ve el libro más allá del texto. Así, nos interesa explorar esas relaciones de forma más profunda, demostrando cómo se materializan en los libros de artista y, potencialmente, en la estructura de la poesía visual.

Palabras clave: libro de artista, materialidad del libro, poesía concreta, poesía visual.

Abstract: The purpose of this study is to investigate the convergence between concrete and visual poetry and the production of artist's books in Portuguese and English. The movement of concrete poetry, exponent of

visual poetry, was very fruitful in Brazil, and had many contacts with avant-garde groups such as Fluxus, which had the participation of Emmett Williams - and produced several books. In Brazil, the books of the concrete poets, Décio Pignatari with *Organismo* and Augusto de Campos with *Poemóviles*, among other books, stand out. The guiding project of concrete poetry envisaged a “critical evolution of forms”, which considered the page of the book a 'spatio-temporal' structure. In *The New Art of Making Books*, Ulises Carrión, an artist's book theorist, calls attention to concrete poetry as an alternative to poetry, thinking that the book as an “autonomous sequence of space-time” associated with the 'new' art that sees the book beyond the text. Thus, we are interested in exploring these relationships in a deeper way, demonstrating how they materialize in artist books and, potentially, in the structure of visual poetry.

Keywords: artist's book, concrete poetry, materiality of the book, visual poetry

INTRODUCCIÓN

La poesía visual es, en sí, un término muy amplio, ya que la visualidad en la poesía aparece desde la Grecia Antigua y parece ser una condición inherente de la cultura escrita. Sin embargo, conviene aquí usar el término con el fin de reunir obras y autores que tienen su trabajo basándose, de manera significativa, en el aspecto visual de la palabra. Para Menezes (1998: 14) se puede entender como poesía visual “toda clase de texto que utilice elementos gráficos para sumarse a las palabras”, sin olvidar que el concepto presenta una conexión marcada históricamente por su relación con la poesía experimental del siglo XX. En Brasil, está muy relacionada al movimiento de la Poesía Concreta del grupo Noigandres y al Movimiento del Poema Proceso, que tiene como gran exponente Wladimir Dias Pino, Almandrade y Neide y Álvaro de Sá - reconocidos también dentro del campo de estudio del libro de artista.

El Movimiento Internacional de la Poesía Concreta fue decisivo para diseminar las ideas concretas y establecer contacto con artistas visuales y poetas comprometidos con el experimentalismo de las llamadas vanguardias tardías de los años 1950 y 60. Según Solt (1968: 10) la transformación de la poesía concreta, en el ámbito internacional, se da a través de Eugen Gomringer, que se habría adherido a una “práctica concreta más rígida”, haciendo

casi al mismo tiempo con el grupo *Noigandres*. Paralelamente a la complicada historia de formación del movimiento en la búsqueda del mito fundador, lo que se encontró fueram grupos con intereses similares produciendo obras con fuerte atractivo visual y libros con ediciones fuera de lo común.

Los artistas del grupo Fluxus, como Emmett Williams, Ulises Carrión y Dick Higgins, fueron importantes para consolidar el llamado movimiento internacional. Todos ellos produjeron libros, siendo Williams lo más relacionado con el movimiento de la Poesía Concreta, habiendo organizado una antología de la poesía concreta, en 1967. El libro fue editado por Hansjörk Mayer, editor alemán considerado poeta experimental y concreto y el libro luego salió por la Something Else Press, fundada por Higgins. El libro contiene poemas de autores, en su mayoría, de lengua inglesa o alemana y una fuerte expresión brasileña, con poemas de Augusto de Campos, Edgar Braga, Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo, José Lino Grunewald, Décio Pignatari, Wladimir Dias Pino, Luiz Angelo Pinto y Pedro Xisto.

La fuerte conexión de algunos de los integrantes de Fluxus con la poesía y las artes visuales es muy relevante para estudiar la producción de libros de artistas del grupo, principalmente en los años 1960 - fase efervescente de la poesía concreta mundial. Donguy (1992) muestra la interrelación entre grupos y movimientos en su estudio 1960-1985: *Une Génération: poésie concrète, poésie sonore, poésie visuelle*:

Una generación. Años 60/70. La idea de que la literatura participa en el movimiento general de las artes. O el concepto de Marshall McLuhan, "exploración verbi-voco-visual". El círculo de Darmstadt, que reagrupa a Spoerri, E. Williams y C. Bremer. El grupo de Stuttgart en torno a Max Bense (el autor de "Da Estética"). La revista VOU de Japón. El grupo de John Cage en Nueva York, con Dick Higgins, George Brecht. Fluxus y Something Else Press. Reuniones. Cage encuentra Boulez en 48, y Boulez los poetas concretos brasileños. Augusto de Campos dedica a Webern su "Poetamenos", concebido como una "Klangfarbenmelodie" de palabras como si fueran instrumentos de sentencias, sílabas, letras, en las que "los timbres se definen por un tema gráfico-fonético o ideogramático". Redescubrimiento de las vanguardias históricas de los años 20, y el mismo funcionamiento "intermedio", para retomar un término de D. Higgins. Una cosa que haría pensar en el libro de los Nuevos Artistas de Moholy-Nagy en 1922. (Donguy 1992: 9)

Es propuesta de este artículo investigar las convergencias entre la poesía concreta y visual y el libro de artista, a fin de evidenciar sus cuestiones históricas por medios de

movimientos y artistas/poetas productores de libros. Así como, analizar brevemente obras que se utilizan de procedimientos estéticos relacionados tanto a la poesía concreta como al libro de artista, como es el caso del uso del movimiento en el libro *Poemóviles* (1974), de Augusto de Campos y Julio Plaza y en *Sweethearts* (1967) de Emmet Williams. Es nuestra intención examinar cómo se materializaron en los libros las ideas en torno a una perspectiva concreta y cómo tales ideas convergen con los conceptos de libro de artista.

El nuevo arte de hacer poetas: libros de artista

En *A Página Violada. Da ternúria à injúria na construção do livro de artista* (2008: 38), Paulo Silveira trata, entre otros asuntos, de las relaciones entre la literatura y el libro, atribuyendo un gran impulso de las pequeñas revoluciones de la página a los creadores inspirados por las ideas de Mallarmé, apuntando al poema visual una “parte de contribución al desarrollo del arte en libro”. Como la poesía visual parecía poco acomodada al código convencional, el libro de artista viene a servir de soporte para la creación de libros que añadían al código verbal otros posibles lenguajes.

El autor centraliza en la poesía concreta las mayores contribuciones para el género del libro, ya que la idea de un movimiento internacional posibilitó al país “exportar” e intercambiar referencias sobre las nuevas tendencias a nivel global, con la participación de los poetas/artistas en eventos, muestras y publicaciones que reunían las vanguardias de los años 50-60.

Es también de suma importancia resaltar que, más que ideas, los simpatizantes de la poesía concreta y del arte de vanguardia pensaban en materializar 'verdaderos objetos concretos'. Los hermanos Campos junto a Décio Pignatari realizaron un gran esfuerzo de traducción, que fue de la poesía provenzal a la poesía cubo-futurista de Maiakóviski y los libros de e.e.cummings. Este interés por la publicación en sí es relevante para pensar los proyectos editoriales que ya no podían ser ordinarios, en razón de la gran carga de innovación en lenguaje que algunos poemas presentaban o incluso de las posibilidades de *transcrição* (palabra-valise acuñada por Haroldo de Campos, reuniendo traducción y creación) de poemas potencialmente concretos, proporcionando una “actualización verbivocovisual del objeto virtual” (Campos *et alli* 1975: 46).

En ese sentido, Silveira (2008) parece demostrar la relación casi directa de la poesía concreta con el libro de artista, pues además de la cuestión histórica, los poetas concretos concentraban en sí el papel de poetas y artistas, una vez que gran parte de su producción es autorealizada, aunque no independiente, ya que los poetas recurrieron a asociaciones con creadores de otras áreas. Lo que será corroborado por Carrión, en su ensayo *El nuevo arte de hacer libros*, de 1975, cuando él presenta la poesía concreta como “una alternativa a la poesía” y el libro como una “secuencia de espacio-tiempo”, expresión esa cuñada en el *Plano Piloto da Poesia Concreta*, de 1958. Además, Carrión hace mención directa a ese papel de productor de libros como un factor relevante para el estudio y categorización del libro de artista, ya que “en el nuevo arte el escritor hace libros” el poeta asume “la responsabilidad por el proceso entero” de producción (Carrión 2011: 4-15).

Sin embargo, no hay consenso sobre el tema. Para Anne Moeglin-Delcroix (2012: 56), teórica y estudiosa del libro de artista, los poetas concretos (incluyendo aquí Eugen Gomringer) utilizaron el libro sólo como una “colección de páginas poéticas y un simple continente de poemas”. En una entrevista a Paulo Silveira, la autora cita el capítulo “Poetas o artistas?”, de su libro *Esthétique du livre d'artiste. 1960-1980* (2012), en que presenta como errónea la afirmación de que la poesía concreta ha dado origen al libro de artista, difundido principalmente por Carrión. Y trata de demostrar, en este capítulo, los poetas/artistas que, para ella, hicieron del libro “el medio para una obra”, como Emmett Williams, Dieter Roth y Jochen Gerz. Además, en la misma declaración, Moeglin-Delcroix dice desconocer la obra completa de los poetas concretos brasileños, alegando poder estar equivocada. La autora cita la importancia de los poetas del movimiento en el campo de la literatura y la teoría, pero cree haber sido más cara a ellos el uso de la página que del libro en sí.

Moeglin-Delcroix (2012: 59) agrega a la discusión la idea, compartida por Carrión, de que será llamado libro de artista el libro en el que “el artista ejerce total responsabilidad sobre el libro, de la concepción a la realización y, a veces, a la divulgación”. En este sentido, la autora parece incluso desconocer o desmerecer la historia de la poesía concreta brasileña, pues además de muchas ediciones autopublicadas y la confección de revistas ligadas al

movimiento (*Noigandres, Invenção, Código, Qorpo Extranho, Artéria*), hubo una fuerza tarea para crear una editorial: la Editorial *Invenção*.

En cuanto a la concentración del proceso creativo, Moeglin-Delcroix puede tener razón, al pensar en conjunto de obra, pues muchos libros/objetos fueron creados con más de dos manos y en ediciones espaciadas, que aparecían en antologías o en las revistas de los grupos. Sin embargo, eso es totalmente plausible en el momento creativo y, no, necesariamente, resulta en ausencia del poeta/artista en el proceso de producción.

Hay también otras cuestiones muy particulares del universo sudamericano, como apunta Plaza en su artículo “Samizdat como comunicação alternativa” (1980), ya que la realidad económica brasileña era muy divergente de la practicada al norte del mundo, donde están Moeglin-Delcroix y el grupo Fluxus, por ejemplo. Plaza afirma que en la década de 1970 fueron muy provechosas las producciones de autor en razón de la crisis del Petróleo haber afectado los costos editoriales. El autor también apunta el retraso con que los equipos gráficos llegaron a Brasil - sólo alrededor de la década del 1960 -, mientras que Dick Higgins ya había fundado la Something Else Press y Ulises Carrión ya estaba al frente de Other Books and so, ambas editoriales especializadas en libros de artistas. Sobre el mercado editorial brasileño, Plaza comenta:

por privilegiar un modo de producción individualista, esta práctica (la edición de autor) sólo puede ser considerada independiente y autónoma si se compara con la 'edición sistema', pues en Brasil la 'producción sistema' es tan marginal al mercado como a la otra. En el caso de que se trate de una edición normal sobre cualquier asunto (com excepción de Jorge Amado) no sobrepasa la casa de los tres mil ejemplares, de los cuales salen en el primer año, quinientos en el segundo y el resto se vende como “apara” o no se vende. (1980: s.f.)

Sin embargo, en conceptos estéticos en nada Brasil se queda atrás. En el análisis de la obra, principalmente de Augusto de Campos, es posible encontrar diversas obras en que él es responsable por todos los procesos de creación del libro, lo que haría de él un productor de libros de artista, según los criterios de Moeglin-Delcroix y Carrión. Entre tantos libros em edición de autor, hay *Poetamenos* (1955), el libro-xerox *Não-poemas* (1990) y, de cierta manera, *Poemóbiles* (1974), porque aunque la primera edición no sea realizada íntegramente por el poeta, es imposible definir lo que es elección de el poeta y lo que no és.

Los poemas de Poemóviles no son sólo meras imágenes organizadas alrededor de una página, sino que forman parte de una metacomunicación que interviene directamente en la estructura-contenido y en el acto de ler/aprehender los sentidos del libro, como veremos a continuación.

El movimiento en *Poemóviles*, de Augusto de Campos y Julio Plaza

Poemóviles (1974) es un producto de la sociedad de Augusto de Campos con el artista visual Julio Plaza. La obra cuenta con 12 poemóviles, que se presentan como poemas visuales, tridimensionales e interactivos, en la medida en que el lector necesita manipular las hojas dobladas para leer el libro.

Además, el libro no presenta costura, lo que altera la convención sobre la linealidad de la lectura y de la organización del propio código. Otra característica de Poemóviles es que la lectura del libro se da por medio de la experiencia con él. La poesía concreta ya no ve el poema como un texto que comunica, sino como la “presentificación del objeto verbal, directa, sin biombos de subjetivismos encantadores o de efecto cordial. No hay tarjeta de visita para el poema, hay el poema” (Campos *et alli* 1975: 15).

Por lo tanto, *Poemóviles* no es un libro que es posible ser “fotocopiado”, en razón de sus poemas tridimensionales, lo que acabaría por suprimir la semántica presente en el acto de abrir/cerrar como parte de la lectura, que se da de manera performática.

En 1968, Plaza produjo la obra *Objetos* y pidió a Campos para escribir una introducción crítica sobre la obra. En respuesta, Campos produjo *Abre/Open*, uno de los poemas que dio inicio a la serie Poemóviles. En el proyecto de *Oobjetos*, Campos (2013) dice:

Serigrafiados por el propio Plaza, los objetos consistieron, cada uno, en dos hojas de papel superpuestas y pegadas, con un pliegue central, formando páginas que, al ser desdobladas, revelaban formas tridimensionales al mismo tiempo geométricas y orgánicas, mediante un juego estudiado de cortes. Algo que quedaba “entre” el libro y la escultura. (2013: 82)

La primera edición, de 1974, fue autopublicada; la segunda edición (1985) fue financiada por un grupo de diplomáticos, que Augusto de Campos sugirió llamar de Fundación del Imposible (FIM) y editada por Brasiliense; la tercera edición salió por la

Annablume Editora, habiendo sido producida por el Demonio Negro, sello especializado en proyectos editoriales más osados (Reifschneider 2011: 307).

A los poetas concretos siempre fue cara la espacialización visual del poema sobre la página, que tiene con hecho definidor el poema *Un coup de dés*, de Mallarmé, que salió en la revista *Cosmopolis*, de 1897. La página mallarmeana, compuesta por dos las hojas dobladas en el poema, funcionan como un agente estructural, en que la organización de ideas obedece a su arreglo en el espacio, reforzado por el uso de diferentes tipos, la “posición de las líneas tipográficas en las páginas” y el uso del espacio en blanco. Hay también referencia a la estructura de la partitura en la música, ya que el tamaño de las letras indica la importancia de los motivos, habiendo “motivos preponderantes, secundarios y adyacentes” (Campos *et alli* 2015: 179).

En *Poemóviles*, el movimiento es el encargado de componer estructuralmente el poema. La página compuesta por un pliegue central - lo que es común a todos los poemóviles - puede ser articulada, exteriorizando los cortes internos que acaban por revelar los versos en ella contenida. En este sentido, en el lugar del “ciclo histórico del verso (unidad rítmico-formal)” el libro passa a usar lo que los concretos llamaban “estructura espacio-temporal”, valiéndose del método de composición por yuxtaposición de Fenollosa/Pound y del uso del ideograma y del montaje, practicado por Joyce y Einsenstein. Para Machado:

el libro-poema (*Poemóviles*) presenta auténticos poemas concretos: sintéticos, espaciales, de temática impersonal (no lírica), estructurados por medio de la yuxtaposición directa de vocablos, no por la organización sintáctica y sintagmática de los términos. Su dimensión intersemiótica deriva del hecho de que dichos poemas son, de igual modo, esculturas verbales que presuponen el movimiento para realizarse. (2011: 185)

El uso del movimiento, según Haroldo de Campos (1975: 103) es una de las más importantes características de la pintura concreta, lo que muestra la superación de la tendencia estatizante en los cuadros de Mondrian. El poeta alerta que el arte concreto no se limita a la representación del movimiento, como hicieron los futuristas en un culto a la velocidad, pero que ve el movimiento como resultado visual del “impacto de relaciones en el cuadro, creando un tiempo propio en el ámbito de un arte - la pintura - definida como espacial”.

Es posible observar ese fenómeno en la lectura atenta del poema REVER, uno de los poemóviles del libro. El poema se presenta reflejado en la hoja tanto en horizontal como en vertical, las letras se replican hacia arriba y hacia el lado. Los cortes de la página fragmentan el poema, presentándolo dentro de una forma circular que se proyecta hacia fuera. El movimiento necesario de apertura de la página se completa con el movimiento de la mirada, con la página abierta es necesario ver y revisar muchas veces, una vez que los cortes parecen transformar las letras en retazos de formas geométricas.

En el caso de Luzcor, poema también presente en el libro, se tiene dos versos en la parte interior de la hoja, separados por el núcleo de la página en primer plano, que presenta cuatro versos y cuatro cortes. Es importante resaltar que los versos del medio doblan hacia afuera, mientras que los versos de la orilla doblan hacia adentro, encontrándose en el medio página, lo que proporciona una lectura diagonal, en la que la palabra 'mente' de la parte superior se encuentra con la palabra 'mente' de la parte inferior y lo mismo sucede con la palabra 'color'. El poemóvil se compone de dos colores: amarillo y azul y de palabras: color, luz, mente, muda. Mente puede tener dos sentidos, el del verbo mentir y del sustantivo mente, lo que lleva una ambigüedad al poema. La palabra muda también puede tener doble sentido en portugués, como verbo cambiar y cómo adjetivo muda, sin voz.

En el momento de movilización del poema, en que se da la lectura, se ve la cuestión del simultáneo implicada, pues hay caminos a recorrer, que pueden venir de derecha a izquierda y su inverso; de arriba abajo y su inverso; por las vías del color, pudiendo ser de mano única (azul o amarillo) y de mano doble (azul y amarillo); por el primer plano, por el plano del medio y por el fondo.

En ambos poemas lo que se ve son pocas palabras, o sólo una, ordenadas vertical y horizontalmente, estableciendo una "relación idea-cosa". Esta fuerza relacional, que puede estar presente en el aspecto lingüístico, como se ve en Luz/cor, pero también en el aspecto visual, como en el poema Rever - en que un solo signo es tensado sus máximas posibilidades - actúa como ritmo del poema, presentando a través del movimiento el tiempo-espacio de la lectura.

***Sweethearts*, de Emmett Williams**

Sweethearts es un libro de 1967, del poeta y artista visual Emmett Williams. Publicado por Hansjörk Mayer, notorio editor, poeta y también artista visual, cuenta con el arte de portada de Marchel Duchamp, con la obra *Couers Volants* rojo y azul en fondo negro. El libro presenta un proyecto editorial muy singular, ya que la lectura debe ser hecha de atrás hacia adelante, con el lomo orientado a la derecha y no a la izquierda, como es más común. El proyecto gráfico también es muy específico: letras sueltas en la página formando palabras y versos en diversos sentidos. En cuanto a la elección lingüística: Williams escribe el poema sólo con las letras de la palabra *sweethearts*, proponiendo el desarrollo de una historia en la que los signos lingüísticos *he* y *she* se vuelven *we* y protagonizan un encuentro de novios.

El tema del libro son los amantes y el acto performático del amor, que pasa de sujeto a objeto concreto cuando las letras de la palabra simulan una relación amorosa gráficamente, llegando al clímax del poema, del libro y de la experiencia lingüística y visual que la obra propone.

Para Moeglin-Delcroix (2012: 89) *Sweethearts* hace uso del movimiento para crear “metáforas cinéticas visuales”, que se forman cuando el lector hojea del libro, ya que su formato flip book lo permite. La autora afirma que en el libro “cada fragmento contribuye a un ritmo total” y que no hay como separar texto y estructura, lo que Williams llamó “textura”. Ella diferencia las obras de los poetas concretos brasileños de las obras de Williams más específicamente, demostrando que para el poeta la página en sí no basta, pero sí “páginas tomadas en cuenta en la elaboración del libro”, concebiendo el libro “no como una pila de páginas, sino el anuncio de una posible profundidad”.

Ulises Carrión, en *El nuevo arte de hacer libros* (2011: 11), atribuye a la poesía concreta el ineditismo en la elaboración de libros de artista y la coloca como “una alternativa a la poesía”. Así, vemos superpuesta la idea de la poesía más allá de la poesía y del libro más allá del libro, como terreno fértil para la innovación. El autor explora en este texto la necesidad de ruptura con el “viejo arte de hacer libros”, siendo aquella que desconsidera el espacio de la página, la estructura del códice y es sólo un depositario de “palabras, palabras, palabras”.

El “nuevo arte ...” comprende una relación de acercamiento del escritor con el libro, en que el producto final es tanto continente como contenido. Carrión (2011: 27) explora las posibilidades de ruptura en el libro en los siguientes sentidos: el espacio de la página, en cuanto secuencia autónoma de espacio-tiempo; el lenguaje, siendo aquella que extrapola la funcionalidad de los signos; la estructura del libro como parte integrante de la comprensión; y la lectura, que se adapta a las diversas estructuras - y nunca es la misma.

En ese sentido, *Sweethearts* no sólo utiliza del lenguaje concreto y de la forma concreta de hacer poesía, orientada a la forma del signo lingüístico ya la forma de la palabra, pero también inventa procedimientos estéticos que van a conceptualizar posteriormente el campo del libro de artista.

Williams utiliza el espacio en blanco para crear la composición etérea de la temática del amor. En cierto momento tenemos los versos secuenciados “the war starts / the sweet war / the wet war”, en que cada letra en cada página sigue una línea única en todas las páginas. Un ejemplo es el uso de la letra “t”, que se repite siempre en la misma línea, pues cuando hay “t” grafado en una página, se ve la sombra de lo que está por venir, componiendo en segundo plano, insinuando un devenir. En la página final (o sería la primera página leyendo en el sentido occidental, como sugiere Williams en prólogo del libro) hay el poema completo “sweethearts” con la página completa, materializando el encuentro de los amantes, después de pasar por un laberinto de palabras, letras y espacios en blanco.

El movimiento es crucial para la lectura del poema, como sugiere Moeglin-Delcroix, pues es por el encuentro/desencuentro de las letras que se forman las palabras y las ideas, como una especie de “constelación”, haciendo mención al libro *The book of hours and constellations*, del poeta concreto Eugen Gomringer, que no por coincidencia fue publicado por la Something Else Press, en 1968.

CONCLUSIÓN

Los poetas concretos paulistas del grupo *Noigandres*, Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos presentaron en sus textos críticos, teóricos y en toda su producción artística y literaria un cuidado con el uso de la página. Influenciados por la invención de Mallarmé, en *Un coup de dés* (1897), buscaban la tridimensionalidad, a través

de experimentos con la forma y la estructura del poema. Así, al principio pensando en una ruptura con el verso, se rompió la página, el libro y el objeto.

El contacto con Eugen Gorimger posibilitó un gran alcance de las ideas concretas por Europa, así como promovió encuentros de poetas y artistas preocupados por cuestiones muy parecidas relacionadas con la estética y la forma del arte, como el caso del grupo Fluxus.

La relación entre el grupo Fluxus y la poesía concreta aparece en el artículo “Intermedia”, escrito por Dick Higgins, uno de los creadores del grupo. Higgins comenzó a tejer consideraciones sobre lo que sería el arte intermedia, en 1965, citando los poemas contruidos de Emmett Williams y Robert Filliou como símbolo de la intermedia entre poesía y escultura. Más tarde, en 1981, el artista revisa el artículo y complementa con nuevas consideraciones, contando cómo se da el inicio de la Editora Something Else Press (1964-1974), donde Williams actuó como editor jefe.

La visita de Haroldo de Campos en Stuttgart, en 1964, a invitación de Max Bense, estrecha mucho la relación entre el grupo Noigandres y el grupo de Stuttgart y opera en la construcción del movimiento internacional. La relación de los poetas, tanto Bense y Campos, con el Darmstadt Circle, en que estaban Emmett Williams y Dieter Rot, ayuda a fortalecer aún más la construcción de las ideas concretas. En el caso de Alemania, el trabajo tipográfico de Hansjörk Mayer, con la fuente Futura, enfatiza el “movimiento internacional de la poesía concreta”, ya que él, mientras que, editor, publica libros de Emmett Williams y Dieter Rot, bajo el apoyo de Bense.

En el plano histórico, hay muchos momentos en que los poetas y artistas comprometidos con la poesía concreta se encontraron y pudieron intercambiar informaciones y materiales. Todos los grupos citados, tales como Noigandres, Fluxus, el grupo de Stuttgart y el Circle de Darmstadt presentaban poetas y artistas que trabajaban con la producción de libro y que posteriormente crearon editoriales, algunos especializados en libro de artista - como es el caso de la Something Else Press. La relación de la poesía concreta con el arte en libro, como nos apuntó Silveira, es de gran proximidad y eso se da en ámbito internacional, como nos apuntó Solt.

Así, lo que se buscó demostrar aquí es que hay una génesis común entre la poesía concreta y el libro de artista, en razón de las ideas concretas que se materializaban en libros de artista, con fuerte atractivo visual y uso de procedimientos estéticos que fueron importantes para las dos áreas de producción y estudio. Un ejemplo aquí citado es el uso del movimiento, que se mostró provechoso tanto en el libro de Campos y Plaza como en el libro de Williams, actuando como elemento estructural en la construcción de sentidos y en la elaboración de la lectura de los libros.

Bibliografia

Campos, A. de (2013). Poesia “entre”: de Poemóviles à Reduchamp. En Fundação Vera Chave Barcellos (Org.), *Júlio Plaza: Poética-Política* (pp. 76-85). Porto Alegre: Fundação Vera Chave Barcellos.

--/Plaza, J. (2010). *Poemóviles*. São Paulo: Annablume.

Campos, A. de/ Pignatari, D. / Campos, H. de (1975). *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. São Paulo: Duas Cidades.

Campos, A. de/ Pignatari, D. / Campos, H. de (2015). *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva.

Campos, H. de (1975). “Aspectos da Poesia Concreta”, in *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*, São Paulo: Duas Cidades, 96-108.

Carrión, U. (2011). *A nova arte de fazer livros*. Tradução: Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte.

Donguy, J. (1992). Entretien avec Haroldo de Campos. En *Poésure et Peintre*. Marseille: La Vieille Charité.

Machado, L. (2011). Poemóviles: dupla autoria, realização única. *Texto poético*, 7(11), 1-1.

Menezes, P. (1998). Roteiro de leitura: poesia concreta e visual. São Paulo: Ed. Ática.

Moeglin-Delcroix, A. (2012). *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980: une introduction à l'art contemporain*. [S.l.]: Le mot et le reste, Paris: Bibliothèque nationale de France.

Plaza, J. (30 de marzo de 1980). "Samizdat como comunicação alternativa". *Folha de São Paulo*, 5º caderno, Ilustrada, <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/samizdat_como_comunicacao_alternativa.pdf> (último acesso em: 08/04/2019)

Reifschneider, O. D. B. (2011). Arte e invenção: a materialidade do concreto. *Revista Brasileira ABL*, (69), 247-256.

Silveira, P. (2008). *A Página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: UFRGS.

Solt, M. E. (1968). *Concrete Poetry, a world view*. Bloomington: Indiana University Press.

Williams, E. (2010). *Sweethearts*. Köln: verlag der buchhandlung walther könig.

Marina Ribeiro Mattar é formada em Licenciatura em Letras pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), mestra em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais e doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisa sobre a poesia concreta e suas relações com o livro de artista e as artes visuais.