

LA PRÀCTICA INTERARTÍSTICA EN
L'OBRA DE JOSEP ALBERTÍ

Maria Muntaner González
Directora: Margalida Pons Jaume
Treball de recerca de doctorat
Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Universitat Autònoma de Barcelona
Juny de 2008

Feia dos mesos que treballava sense inspiració,
L'esfera del sol esdevenia una taronja,
Si el cel era gran, jo el feia petit;
De cop i volta m'agafà una estranya fúria:
Em vaig colpejar el front, i en sortí aquest conte.

ARTHUR CRAVAN

El relat que he escrit és, tot, per a en Jesús

Aquests darrers anys hi ha hagut una sèrie de persones que m'han acompanyat especialment en l'escriptura dels meus primers textos.

Els meus pares no sols m'han facilitat que cada dia pugui dedicar una mica del meu temps a llegir i a escriure, sinó que a més participen de manera entusiasta en allò que faig. Amb el meu germà he encetat un diàleg intens i que preveig de llarga durada i fructífer per a tots dos.

A na Margalida Pons li hauria d'agrair moltes coses, però per damunt de tot les lectures i relectures dels meus articles, els comentaris i consells i, sempre, la confiança en la meva feina. Tampoc no oblid la importància del treball en grup; l'intercanvi de textos, d'observacions, amb ella i també amb na Mercè Picornell és una de les coses que més em satisfan.

En Jesús i na Maria Mateu són els lectors i els crítics que tothom voldria: pacients, precisos, sempre predisposats. També na Irene Calafat i na Magdalena Ramon, al carrer de Viladomat.

En tot allò que he escrit fins ara hi ha qualque cosa de tots ells.

No puc descuidar-me, tampoc, d'agrair la insistència i els ànims d'en Damià Pons; les converses i l'ajuda en la recerca i facilitació de materials de Josep Albertí, Bartomeu Cabot, Miquel Flaquer, Joan Mas i Vives, Joan Palou, Josep Antoni Reynés i Pere Rosselló Bover.

També tenc sempre presents na Paula Coll, na Paula Fluxà, na Neus Martorell, na Neus Negre, en Pere Pujol, na Neus Sastre, n'Emma Terés i na Cristina Tineo.

Aquest treball no hauria estat possible sense cap d'ells.

1. PRESENTACIÓ

La primera vegada que vaig topar amb l'escriptura de Josep Albertí va ser fa devers vuit anys, i no em vaig trobar amb un poema, sinó amb un article de crítica literària que datava de mitjan dècada dels setanta. L'article em va agradar. L'autor es posicionava clarament amb relació al *boom* que va viure la narrativa illenca a final dels anys seixanta i la primera meitat dels setanta i volia fer veure que el veritable esclat, allò que capgirava realment els esquemes tradicionals de l'art a Mallorca, es trobava en les darreres aportacions dels poetes més joves i també en l'obra d'alguns artistes plàstics, més que no en la prosa d'aquells novel·listes. Després d'aquell primer text, en vaig llegir d'altres i amb el temps he comprovat que els articles de crítica literària que el poeta donà a conèixer amb regularitat a la premsa i en publicacions periòdiques de l'any 1971 al 1982, són una bona aportació al panorama crític de l'època. Juntament amb els de Blai Bonet, Damià Pons, Biel Mesquida, Antoni Serra, Damià Ferrà-Ponç i Damià Huguet, són un exemple del crític que fa una tria conscient i amb un mínim de compromís —no amb l'autor, no amb el diari, sinó amb ell mateix i amb els lectors.

Després de conèixer una petita part d'aquests articles, vingueren els poemes i després, més articles. Havia arribat a la poesia de Josep Albertí a través d'un gènere «no poètic», però em vaig engrescar a fer el treball de final de carrera sobre els seus cinc poemaris. Aquest primer estudi, segons els meus objectius inicials, havia de tractar exclusivament la poesia d'Albertí. No vaig poder defugir, però, els articles que m'havien menat als poemes i que m'ajudaren —i encara ho fan avui— a conèixer la poètica d'Albertí. Poemes i articles s'havien imbricat i m'era impossible tractar-los per separat. Molts dels textos crítics, com els poemes, em situaven davant una època i davant una opció estètica. Sense ser-ne conscient experimentava allò que després vaig llegir en Barthes (1977[1964]: 10-11, 21), que veu en el crític un escriptor, però un escriptor ajornat, continuador de l'obra de què parla. Em trobava també davant la unió de la teoria i la pràctica, que Albertí defensa aferrissadament. En l'escriptura del poeta, com en la de molts autors dels anys setanta, es desmunta la distinció tradicional entre crítica (teoria) i creació (pràctica), de manera que, en el cas d'Albertí, un article de diari podia contenir passatges més lírics que un poema i un poema més referents teòrics (Kristeva, Barthes, Sollers...) que un article. La qüestió és que no hi havia un espai delimitat per a cap text, sinó que tot era una sola escriptura. Poc temps després de presentar aquest treball vaig tenir la possibilitat de col·laborar com a becària en el

projecte d'investigació «Discursos d'experimentació en la narrativa catalana» (2004-2006), que depenia de la Càtedra Alcover-Moll-Villángomez de la Universitat de les Illes Balears i, posteriorment, a partir de 2006, vaig passar a formar part de l'equip investigador d'un nou projecte, complementari d'aquest primer, «Teoria i pràctica de la narrativa experimental catalana (1970-1985): anàlisi i estudi contextual», actualment en curs i inscrit en el programa I+D del Ministeri d'Educació i Ciència (HUM 2006-06108/FILO). En el marc d'aquests dos projectes he continuat la meua recerca sobre l'obra de Josep Albertí, no tant en el seu vessant poètic, sinó centrant-me en la seva actitud i la seva pràctica experimental, principalment vinculada al col·lectiu Taller Lluàtic. Fruit d'aquesta recerca, he publicat el text «Josep Albertí: la pervivència de l'experimentació textual» (2007), un capítol del volum col·lectiu *Textualisme i subversió: Formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)* i, en el dossier «Discursos d'experimentació en la literatura postfranquista» de la revista *Lluc*, l'article «Taller Lluàtic: la subversió indissoluble» (2007). Així mateix, també he presentat algunes comunicacions en diversos congressos, en què he incidit en diferents aspectes d'aquest objecte d'estudi. Ha estat la mateixa descoberta de l'actitud de Josep Albertí que m'ha retornat a la seva poesia. La concepció totalitzadora de l'art que té el poeta evidencia que l'experimentació que duu a terme amb Taller Lluàtic és indeslligable del caràcter investigador de la seva poesia. Per això, finalment, em vaig decidir a fer un treball de recerca que compregués ambdós vessants creatius: el poètic (individual) i el llunàtic¹ (col·lectiu), que l'escriptor concep com un de sol.

Aquest estudi, que he dividit en tres grans apartats, vol ser una anàlisi dels cinc poemaris de Josep Albertí (*Modus vivendi*, 1971; *Com a una resistència*, 1972; *Aliorna*, 1974; *Era plena de canoes*, 1977, i *Lesions*, 1982) i també dels textos i de les accions que han derivat de la pertinença del poeta al col·lectiu Taller Lluàtic. En primer lloc, resseguiré els quatre primers llibres de poemes, que van de les provatures inicials, encara amb ressons del realisme, al retoricisme, la investigació formal i l'erotisme d'*Aliorna*, per acabar a *Era plena de canoes*, en què el poeta comença a incorporar de manera més explícita altres discursos artístics, principalment el de les arts plàstiques. Aquesta gradació de la seva poesia no es pot desvincular de la nova conjuntura artística que es viu a Mallorca als anys setanta. Per això, en segon lloc, analitzaré la implicació

¹ En aquest treball utilitzaré l'adjectiu «llunàtic/a» sense cap marca tipogràfica especial com a qualificatiu de les manifestacions i de l'actitud del col·lectiu Taller Lluàtic. També com l'empraré com a adjectiu substantivat per fer referència als membres del grup.

del poeta en les pràctiques col·lectives i interartístiques d'aquella dècada i, sobretot, la creació del col·lectiu Taller Lluetàic, al qual Albertí pertany des dels seus inicis. Aquesta tendència a la creació col·lectiva, encoratjada també sens dubte per l'oposició al règim franquista, comença a veure el final amb l'arribada de la democràcia. Així, en tercer lloc, completaré l'estudi amb l'anàlisi del posicionament de Josep Albertí i de Taller Lluetàic envers aquesta nova conjuntura democràtica. A través de l'anàlisi del seu darrer poemari *Lesions*, de la publicació *El Correu de Son Coc* i de les darreres accions llunàtiques comprovarem la radicalització progressiva de la seva escriptura. En darrer lloc, he inclòs un apèndix documental d'imatges. Algunes són, principalment, d'obres d'artistes europeus del segle XX que evidencien la presència de determinats corrents de l'avantguarda plàstica en la poesia de Josep Albertí i en les obres llunàtiques. Altres, són d'obres de Taller Lluetàic o de membres del col·lectiu i constitueixen un material al qual no és fàcil accedir, ja que es tracta, en la majoria dels casos, de creacions plàstiques inserides en publicacions de tiratge limitat, de llibres d'autor, d'autoedicions, d'exposicions sense catàleg que n'hagi deixat constància... Aquestes imatges, a banda de ser comparables amb les manifestacions artístiques europees del moment, il·lustren les accions, les exposicions, els manifestos, etc., que tractam en aquest treball, i són, de vegades, les úniques proves que tenim de la realització de determinades actuacions col·lectives.²

Per emmarcar l'obra de Josep Albertí, que s'inicià en el món de les lletres a començaments dels anys setanta, és útil recórrer a les taxonomies que plantegen diverses antologies, d'entre les quals sobresurten *La nova poesia catalana* (1980), de Joaquim Marco i Jaume Pont, i *Les darreres tendències de la poesia catalana* (1980), de Vicenç Altaió i Josep M. Sala-Valldaura.³ En els estudis preliminars d'aquestes obres ens és descrita la panoràmica general de la poesia a començament de la dècada dels setanta i s'incideix en el fet que conviuen diverses propostes: el realisme històric, l'opció superadora del realisme de Gabriel Ferrater i les de les noves fornades de poetes. Aquests darrers parteixen d'una premissa doble: entenen que el paper del poeta no és ja

² És per això que vull agrair especialment a Josep Albertí, Bartomeu Cabot, a la Fundació Miquel Barceló, a Joan Mas i Vives, Joan Palou, Damià Pons i Pere Rosselló Bover la facilitació de documents i materials gràfics diversos. [L'original d'aquest treball de recerca contenia un apèndix documental amb vuitanta il·lustracions. En aquesta versió en línia l'hem hagut d'eliminar perquè no tenim els drets de reproducció d'aquestes imatges.]

³ Vegeu també *La Nueva Poesía Catalana*, de Joaquim Marco i Jaume Pont; *Antología de poetas baleares (De la postguerra als nostres dies)* (1987), de Guillem Soler; *La poesia a les Balears al final del mil·lenni* (2003), de Pere Rosselló Bover i *He decidido seguir viviendo... Muestra bilingüe de poesía catalana actual. Poetas nacidos después de 1939* (2004), de José Brú i Jorge Souza.

el del polític i, per tant, que els seus textos podien funcionar com a ens autònoms. Però aquests punts principals conjunts es manifesten amb una gran quantitat de propostes, molt heterogènies.⁴

Si bé aquestes antologies pequen d'una limitada distància temporal entre el crític i l'objecte d'estudi, bona part dels seus plantejaments són encara vàlids avui. La meua distància respecte d'aquesta poesia és major, i no sols des del punt de vista temporal (evident, si tenim en compte que qui escriu ho fa gairebé trenta anys després que els antòlegs), sinó també des de la «implicació emocional», perquè ho escriu una persona que va néixer en democràcia, allunyada de l'efervescència política, social i cultural dels setanta. Això, evidentment, no és bo ni dolent, sinó que dóna entrada a una altra mirada que focalitzarà altres aspectes, en refermarà uns i en contradirà d'altres.

Per començar, treballar l'obra d'un poeta com Josep Albertí ja és fer una tria entre l'heterogeneïtat. Vol dir centrar aquest estudi en un tipus de manifestació poètica dels setanta que, per descomptat, va més enllà d'aquesta dècada. És l'opció de l'avantguarda, i no entesa en el sentit exclusiu de l'adscripció a les propostes del moviment artístic europeu de començament de segle XX, sinó en el sentit d'«avançada». És la tria de la poesia que ha estat catalogada de «subversiva», «alternativa», i, fins i tot, «submergida» (trobaríem tants adjectius!) i que no és altra cosa que l'aposta per fer dels textos sempre quelcom nou. Una poesia, doncs, que experimenta amb l'element poètic, que l'investiga, i que, en alguns casos, troba en la interdisciplinarietat una bona via per renovar l'escriptura. Josep Albertí n'és un exemple, com tants d'altres. El profund simbolisme d'Antoni Munné al seu *Fruita d'argila*, l'onirisme visionari de Joan Navarro, l'experimentació i la poesia visual de Carles Camps, Santi Pau i Tàpies Barba, la poesia química d'Àngel Terrón o l'intent d'acostar el poema al cinema i a la pintura en els versos de Damià Huguet, en són només alguns exemples. També tenim els casos singulars de Joan Palou i Andreu Terrades, dos creadors provinents inicialment del món de les arts plàstiques les obres dels quals derivaran de mica en mica cap al lletrisme en el cas del primer i cap al format del llibre visual en el cas del segon. Aquest treball, per tant, podria haver estat un estudi de conjunt, que aplegàs i resseguís les diferents propostes, però he optat per fer un estudi de cas de l'obra d'Albertí i ajornar l'empresa per a futures investigacions.

⁴ Els antòlegs més o menys coincideixen a l'hora d'anomenar les diferents propostes: el realisme narratiu, la recuperació dels clàssics (els trobadors, els autors medievals catalans, el renaixement italià i el barroc català i castellà), la represa de l'esperit avantgardista, l'ús de l'hiperrealisme, del simbolisme...

Hi ha més d'un motiu que m'ha fet decantar per l'obra d'aquest poeta i no per la d'un altre. Però un dels més poderosos és l'actitud que demostra Albertí en les seves obres i que es manté durant tota la seva trajectòria. La seva poètica l'aguanten uns puntals bàsics que no es remenen. Així, a *Modus vivendi*, el seu primer poemari, ja n'entreveiem els primers: l'aversion del poeta davant l'immobilisme; l'art ha de ser sempre quelcom en moviment, com la vida, que, d'altra banda, concep profundament lligada a la creació. L'estatisme, segons ell, condemna l'art a mort. Amb els anys, i a través dels contactes que estableix amb els artistes plàstics coetanis, Josep Albertí extreu una nova manera d'entendre la creació: l'escriptura no pot limitar-se ja a la paraula, de la mateixa manera que el quadre no pot tancar-se a l'espai del museu ni el teatre a l'escenari tradicional. És justament per això que, en aquest treball, m'he volgut centrar en la pràctica interartística de la seva obra. Per això i perquè pens que la interdisciplinarietat, sobretot a partir de mitjan dècada dels setanta, amb la creació de Taller Lluàtic, és indeslligable de la vida del poeta.

De l'experiència col·lectiva, Albertí n'extreu també la convicció que la pràctica artística no s'ha de subordinar a cap tipus de poder. Aquesta actitud que durant els setanta afecta més o menys tots els joves creadors es va diluint amb l'arribada de la democràcia. De cada vegada més creadors veuen en la mort del dictador el final del conservadorisme cultural i comencen a allunyar-se de la pràctica col·lectiva i a assumir un paper públic dins el sistema. «Crec que per mantenir una lluita al marge del sistema es necessita una gran fortalesa moral i una gran coherència. No basta pintar coses diferents o fer algunes experimentacions per a situar-se al marge del sistema, es necessita una gran capacitat» (MAICAS 1981), afirma Damià Ferrà-Ponç. I afegeix que, a partir de 1977, amb les eleccions democràtiques, molts dels creadors que eren crítics amb el sistema s'hi han adaptat i altres han estat «engolits» per aquest. Hi ha, però, algunes excepcions, com Taller Lluàtic, que entén la política estatal com un nou poder, no tan explícit com el de la dictadura però també present, i es resisteix a formar part del seu engranatge. És l'oposició a aquest nou poder que conduirà Albertí a fer unes propostes de cada vegada més radicalitzades. L'anàlisi dels seus textos, doncs, no sols evidencia una alternativa subversiva en la poesia catalana dels anys setanta, ni tampoc en les arts plàstiques, sinó que ens permet acostar-nos també a una actitud que va ser col·lectiva durant uns anys i a comprovar-ne la continuïtat en l'obra del poeta.

2. L'OBRA POÈTICA PRIMERENCA

2.1. La recerca inicial: *Modus vivendi* (1971) i *Com a una resistència* (1972)

Incloure *Modus vivendi* i *Com a una resistència* en un mateix apartat és justificable no tant per una similitud estètica entre ambdues obres, sinó més aviat per una qüestió de distanciament entre aquests dos reculls primerencs i els que vindran després. Dit d'una altra manera, els dos primers poemaris de Josep Albertí són llibres d'autor novell, «d'autor a la recerca de...» (una poètica, una estètica, una expressió...), obres que, si bé ja apunten algunes de les constants que trobarem durant la trajectòria del poeta, no formen encara un tot homogeni i coherent en la mateixa mesura que sí que el conformen els poemaris posteriors, *Aliorna* (1974), *Era plena de canoes* (1977) i *Lesions* (1982), i que després potenciarà en la seva obra llunàtica fins a extrems insospitats.

Així, *Modus vivendi* pot llegir-se encara d'acord amb la tradició que precedeix el poeta (l'obra d'Espriu i de Pere Quart), tot i que ja amb elements (principalment el to subjectiu i l'allunyament progressiu de l'*engagement*⁵ que, en general, se suposava a la poesia social) que apunten la voluntat de superació del realisme històric.

Com a una resistència inclou un seguit de poemes que podríem anomenar «d'impàs», poemes que se situen a la frontera entre l'estètica realista i social i allò que vindrà, el model estètic que autors com ell (i d'altres com Navarro, Palol, etc.) adoptaran.⁶ Les peces d'aquest segon poemari són de difícil «catalogació», pel fet que si bé encara no mostren un canvi dràstic sí que s'allunyen ja d'elements formals/ideològics propis del realisme. El vers abandona el to narratiu i comença a desballestar-se, paral·lelament a l'assumpció de la desfeta dels grans valors (fe, història, tradició, etc.) per part del poeta.

⁵ Prenc aquesta paraula de Joan-Lluís Marfany (1985: 241).

⁶ La poesia de Josep Albertí ha estat agrupada amb la d'altres poetes coetanis a partir de criteris molt diversos. Així, entre d'altres, Marco i Pont (1984: 17) emparenten els versos d'Albertí amb els de Vicenç Altaió per l'«actitud iconoclasta y abiertamente rupturista» d'ambdós poetes; Josep M. Sala-Valldaura (1988: 11) fa una llista de poetes «rars» (Patrick Gifreu, Jordi Domènech, Sala-Sanahuja, Carles Hac Mor, Josep Palàcios, Andreu Morell, Víctor Sunyol, Andreu Vidal i Albert Ràfols Casamada) entre els quals s'hi troba Albertí, i Jaume Aulet (1993: 126) situa les composicions del poeta de Capdepera al costat de les d'escriptors com Antoni Munné, Miquel de Palol, Joan Navarro o Josep Piera pel fet que els considera continuadors de la línia surrealista encetada per Pere Gimferrer.

Modus vivendi, el primer poemari de Josep Albertí, exemplifica a la perfecció el moment de la desfeta del realisme històric.⁷ Se situa, doncs, en un llinar; el poeta hereta tota una tradició immediatament anterior generacionalment que s'esgota i, de mica en mica, assumirà que cal encetar-ne una altra. Les contínues citacions de versos de Salvador Espriu o Pere Quart, juntament amb la narrativitat dels poemes, són les darreres seqüeles de la poesia que imperava els anys seixanta, tot i que conviuen amb les noves propostes poètiques d'aquella dècada, com la de Gabriel Ferrater (també citat en diverses ocasions al llibre). En part, el realisme històric es veu superat en aquest mateix poemari i, per descomptat, en l'evolució de l'obra d'Albertí, per la progressiva subjectivització de la seva escriptura. El llibre, per tant, encara manté elements marcadament realistes, com el mateix títol que, en llatí,⁸ se'ns presenta com una declaració d'intencions del poeta. Aquest ens proposa un recorregut de lectura que és una presentació del jo poètic, que se'ns planta al davant «Prou, cert i segur —nu—» (ALBERTÍ 1971a: 14). Un recorregut que passa per la infantesa i l'adolescència, entre el «Carrer del Vi i a la planta baixa de Cala-Ratjada»⁹ (1971a: 25), i que culmina al present del jo poètic per instal·lar-se en la transmissió del seu *modus vivendi*, tot recordant-nos en més d'una ocasió la poesia autobiogràfica de Blai Bonet.¹⁰ Ho veiem en les imatges que poblen els versos d'ambdós poetes; mentre al jo poètic de Blai Bonet li neix un pinar al coll («al coll em neix un pinar», 2007[1952]: 99), el coll del d'Albertí és ple de mordales («el meu coll ple de mordales», 1971a: 19), i es convertirà més endavant, a *Era plena de canoes*, en «gargamella ostrífera» (ALBERTÍ 1977a: 17).

⁷ Una desfeta que la majoria d'estudiosos convenen que no es deu a una confrontació directa amb la nova generació de poetes, sinó que el moviment realista «s'exhaureix en ell mateix» (AULET 1993: 120) principalment pel seu estancament estètic i ideològic, com també pel seu desemmascament. Respecte del realisme, vegeu, entre d'altres, MARFANY 1985 i SIMBOR 2005. Pel que fa a les explicacions d'Aulet, vegeu també les afirmacions de BROCH 1980: 28-29; CALAFAT 1997: 27-28; CÒNSUL 1995 i ROSSELLÓ 2006: 9.

⁸ Cal destacar que alguns poemaris marcadament realistes també duen títols en llatí. En tenim bons exemples a *Imago mundi* (volum escrit entre 1960 i 1972 i publicat l'any 1973), de Miquel Dolç i *Hispania citerior* (volum escrit entre 1961 i 1962, però no publicat fins l'any 1981 a causa de la censura), de Llorenç Moyà.

⁹ Val a dir que la infantesa i la joventut del poeta varen transcórrer precisament entre el carrer del Vi de Palma, al barri del Puig de Sant Pere d'aquesta ciutat, i el seu lloc d'origen, Capdepera, terme on podem trobar el nucli de Cala Rajada.

¹⁰ Josep Albertí, en el moment de redacció del seu primer poemari, era coneixedor de la poesia de Blai Bonet. De fet, així ho demostra la citació d'un vers de «Crist del Montañés» del llibre *Comèdia* del poeta de Santanyí («De la torta misèria, en diuen ànima») que encapçala el poema 5 de la primera part de *Modus vivendi*. Albertí, a més, dedicarà diversos articles de crítica literària al poeta, d'entre els quals, el més reeixit duu per títol «Blai Bonet, un poeta digerit» (1981b). Vegeu també «“Els fets” de Blai Bonet» (ALBERTÍ 1975a) i «El darrer llibre de Blai Bonet» (ALBERTÍ 1975b).

Tampoc no hem d'oblidar que Blai Bonet s'erigirà com a presentador d'aquesta nova «generació» de poetes en el mateix moment que fa un retrat a cadascun dels escriptors del volum 72, entre els quals hi ha Josep Albertí.

També en l'abundància del lèxic mariner i de les referències geogràfiques, però sobretot en la presència permanent d'un jo poètic adolescent. Escriu Blai Bonet en un dels seus dos autoretrats del llibre *Comèdia*:

AUTORETRAT

El suny dels meus trenta anys fou un noi de finestra
a Santanyí, carrer de Palma, 74,
El meu pare era euguer, i cada nit em duia
una aspra llebre oberta, amb el ventre ple de mata.
(2007[1958]: 229)

Anys després, Josep Albertí presenta a través dels seus versos una imatge similar:

Eren sobtadament forts la voluntat
i els catorze anys clavats com un escàlum
a la teva espinada que creixia
al Carrer del Vi i a la planta baixa de Cala-Ratjada.
(1971a: 25)

La importància de l'individu i de la seva experiència vital marca especialment aquesta obra primerenca i es mantindrà en bona part en els poemaris posteriors, tot i que amb un progressiu aprofundiment en tot allò que el surrealisme admirava de la psique humana, en el subconscient. A partir d'aleshores, ja no hi ha autoretrats nets i clars com el que obre el poemari *Com a una resistència* (ALBERTÍ 1972: 19); ja no és suficient l'interès per la realitat física, sinó que cal transcendir-la. La «realitat», per tant, ja no interessa per si mateixa més que com un estadi inicial que pot transcendir-se a través del subconscient. L'autoretrat que té més de memòria personal, «figuratiu», dels primers poemes desapareix per donar pas a un autoretrat alterat i intervingut en els seus darrers llibres, equiparable a alguns autoretrats dels surrealistes (fig. 1):

Qui és? o Qui ets?

Davant les preguntes fuig el meu jo,
però també el teu, car l'escriptura
les converteix en signes comuns.
Només cal sebre llegir. Esser voraç:
preocupar-se del transcurs: una estupidesa.
(ALBERTÍ 1982a: 17)

La coberta de *Modus vivendi* (fig. 2),¹¹ que conté un detall d'un aiguafort de Goya sobre un fons vermell, il·lustra a la perfecció la tendència a desmarcar-se de la figura del poeta civil. L'obra duu per títol *Lo mismo* i pertany a la sèrie de «Los desastres de la guerra», en què Goya reproduïx diverses escenes de la guerra del Francès. Si observam l'aiguafort complet (fig. 3), veiem que l'artista ens mostra un grup de persones lluitant; concretament, el personatge de la coberta del llibre de Josep Albertí és un camperol espanyol que està disposat a matar un soldat francès. Com és habitual en aquesta sèrie, Goya estableix una interrelació entre el títol i la imatge, amb la intenció de donar a conèixer la crueltat de la guerra. No vol plasmar com són de cruels els francesos o els espanyols, ja que els presenta formalment semblants, sinó que únicament vol fer visible com la guerra, la mort, el malestar, etc., els afecta a tots per igual. I aquesta és l'actitud que adoptarà de mica en mica el nostre poeta: ja no es pretén una exaltació dels vençuts, ni un compromís amb un dels dos bàndols de la Guerra Civil espanyola; es mostra, això sí, aquest malestar, aquesta ferum de mort, la por, la rebel·lia, la ràbia, etc., des d'una perspectiva més subjectiva. Així doncs, comença a quedar en entredit el fet que la poesia escori preminentment cap a factors polítics. Josep Albertí rebutjarà, amb els anys, l'estètica realista per mimètica, però no el compromís i la reivindicació. Justament la seva tasca poètica resseguirà camins expressius diferents del realista perquè Albertí considera que la revolta ha d'afectar també la creació.

Tot i que, com expliquen Joaquim Marco i Jaume Pont, «El primer llibre de Josep Albertí (1950), *Modus vivendi* (1971) —premi Blanquerna 1970 de Manacor—, no feia pressentir, ni de bon tros, la trajectòria poètica posterior d'aquest poeta, evolucionada des de sistemes expressius propers al realisme històric cap a una assumptió clara i radical de l'avantguarda» (1980: 108), sí que hi ha en aquest *Modus vivendi* algunes de les idees, dels plantejaments i de les creences que posteriorment es repeteixen de manera reiterada en la seva obra, i que alhora, amb el temps, es van radicalitzant.¹² Així, *Modus vivendi*, tot i ser una obra força allunyada estèticament i

¹¹ La coberta de *Modus vivendi*, segons em comunicà el mateix Albertí, fou idea de l'escriptor Guillem Frontera, autor del pròleg del llibre.

¹² Tot i que Marco i Pont semblen sorpresos davant l'evolució de l'obra del poeta, cal destacar que els canvis d'aquesta, com procurarem demostrar durant aquest treball, no són tan abruptes com sembla. D'altra banda, el contrast realisme/avantguarda pot trobar un punt intermedi, vies més continuïstes com la que proposa l'obra de Joan Brossa o la de Josep Palau i Fabre, invisibles durant la postguerra i recuperades a partir dels anys seixanta i dels setanta, respectivament. Diu Albertí de Palau i Fabre: «el seu treball no ha estat altre que el de dur més enllà, continuar, uns referents textuais que es compten entre els més convulsius de l'escriptura de tots els temps» (1978a); una continuació, doncs, que enllaça la tradició catalana amb les avantguardes de començament del segle XX. Fins i tot moviments com l'hiperrealisme, una tendència que fa de la incidència en la realitat, avantguarda, se situen en aquest camí continuïsta. De

ideològicament dels poemaris que la segueixen presenta al meu entendre quatre dels fonaments sobre els quals es bastirà l'obra de Josep Albertí: la convicció que la poesia i la vida estan estretament lligats, la importància cabdal de la llibertat, el rebuig de l'immobilisme i el culte a la paraula precisa.

Així, en molts versos dels poemes, s'equiparen vida i poesia (creació), fins al punt de confondre's:

9

Aleshores, tu, jo, ens deim massa sovint el que és una mort.
Sempre tu, jo, a la vora del pensament,
la busca dins l'ull, la biga dins l'altre,
les mans colrades, tot de moment, de poca importància,
de caic-no-caic dins el desesper, sense t'èmer la vinclada
de força que se'n va, no sabem a on, les ganas d'aprofitar-la,
tota la culpa nostra del clima,
mai..., sempre..., extremismes, equilibri, maduresa,
el que volem, tu, jo.
Aleshores, trencar el ritme dels poemes,
d'aquests versos sense interrupció, perquè volem, perquè vull
cremar una metàfora, com qui crema ales,
tornem-hi, torna-hi, l'estupidesa, aquell nom que no em surt,
aquella olor tendra de vernís
i a sota la veritat coenta del corc...
Aleshores, aturar-nos de parlar, creuar els braços,
encesos, apagats, indecisos,
aleshores, restar un moment descansant del no-res,
sense parlar, fins i tot amb els ulls...

(1971a: 51)

Si ens guiam pels primers versos d'aquesta composició, el jo poètic protagonitza el poema juntament amb un «tu», que no podem saber en cap cas si fa referència a l'estimada, al germà, l'amic, l'amant... És un jo poètic al costat d'un «tu» perfectament interpretable com una persona física, però que també permet que li siguin atorgades qualitats immaterials. Així, a partir del desè vers podem començar a plantejar-nos si ens trobam davant la referència de quelcom material (persona, animal o cosa) o si, ben al contrari, formen part d'aquest «nosaltres» que domina tot el poema el jo poètic i quelcom intangible com la poesia. Un «nosaltres» que, d'altra banda, també podríem

fet, el mateix Albertí incorpora en la seva obra (i reivindica en moltes ocasions) autors i moviments com els que acabam d'esmentar (vegeu ALBERTÍ 1974b; 1976a i 1978a). La seva obra no és, per tant, fruit del rebuig indiscriminat del realisme ni tampoc una adscripció absoluta a l'avantguarda, i d'aquí que ell mateix citi les següents paraules d'Eliot, que defineixen prou bé el seu posicionament: «El gran poeta és, entre altres coses, aquell que no solament restaura una tradició oblidada sinó que enllaça amb la seva poesia tots quants caps per lligar de tradició sien possibles» (1974d).

considerar un tret realista, en tant que té un sentit de comunitat, de societat, i que ens pot incloure a nosaltres, els lectors. En qualsevol cas, totes aquestes interpretacions serien vàlides i farien sentit en el poema. Ara ens interessa, però, posar de manifest que la plurisignificació dels pronoms d'aquest poema permet englobar sota una mateixa categoria vida i creació; aquest nosaltres inclou una relació entre el jo poètic i el tu poètic humà, però també deixa oberta la possibilitat de la relació del jo poètic amb la creació.

Precisament, aquesta supressió de límits entre la vida i la poesia es veurà incrementada i perpetuada en tota l'obra d'Albertí, fins a dia d'avui. No endebades el poeta s'ha referit en alguna ocasió a la seva «adhesió estètica» als poetes que, com ell, «estimen el canvi de vida, la transformació del món» (1974d). El poeta s'aferra doncs a les conegudes idees de Rimbaud i de Marx, emprades al seu torn per Breton per definir un dels principals objectius del surrealisme: «Transformar el món, va dir Marx; canviar la vida, va dir Rimbaud: aquestes dues consignes són per a nosaltres, una de sola». Tanmateix, però, com diu Claudio Guillén, no hem de confondre, «neorromànticament, la situació específica del escritor en el mundo y en su vida con cuanto nos comunica su obra: biografismo, como explicaba Roman Jakobson, tan vulgar como el antibiografismo sistemático que niega la existencia de relaciones significativas entre la realidad vivida y la sensibilidad o la inteligencia del escritor» (2007: 89). En realitat, el *modus vivendi* que presenta el poeta en aquest primer llibre és el mateix per a la vida que per a la poesia. «No és el pitjor morir-se, / en la callada, sinó viure-hi, / no fer una sola metàfora d'obsequi. // El pitjor és tenir un “modus vivendi” a mesura d'asfíxia» (ALBERTÍ 1971a: 47), escriu el poeta tot parafrasejant un vers de Gloria Fuertes. Per tant, aquest *modus vivendi* (la vida i la creació) necessita de la llibertat, un concepte indispensable també per poder acostar-nos a l'obra d'aquest poeta i amb el qual enceta precisament el seu primer llibre, mitjançant una citació d'André Breton: «Liberté couleur d'homme» (ALBERTÍ 1971a: 11). La llibertat de l'home i, per tant, de la paraula. La paraula alliberada de tot constrenyiment, com també la vida ha d'alliberar-se d'allò que la manté estancada.

Vol dir la paraula, això, que cal,
sincerament, sens dubte,
derrocar tot el que ens acorrala amb la legalitat ilegal
de llei en el nostre país de sucre niuelat,
talment l'estreta de les mans d'un cardenal
i un ministre, talment l'esgarripança adolescent
de l'home que té finestra i dona i no vol hòstia
per legitimar-la.

(ALBERTÍ 1971a: 41)

I amb aquests versos el jo poètic manifesta aquesta necessitat de llibertat, aquesta hostilitat davant els tabús establerts per l'Església i l'Estat (la moral, un determinat model de família, la sexualitat...) que menen a l'immobilisme absolut. Significativament aquest és un dels eixos centrals que estructura i dóna continuïtat a la creació de Josep Albertí, que basteix la seva obra partint de la base que qualsevol estancament, qualsevol manca de llibertat és sinònim d'immobilisme, fins i tot de retrocés.

Un darrer element que caracteritzarà tota la creació de Josep Albertí i que ja trobam a *Modus vivendi* és la precisió de la paraula, que, com veurem, es transforma, ja en l'etapa llunànica del poeta, en l'obsessió pel rigor i la dada científica. En el pròleg d'aquest poemari, Guillem Frontera parla de Josep Albertí com a «restaurador de la paraula» (1971: 8). En la poesia de Josep Albertí, diu Frontera, «En el fons, hi trobam sempre això mateix: una actitud de vetla, una gelosia quasi histèrica de la paraula. Una lluita contra el medi i la corrent perquè cada cosa tengui el seu nom, una lluita contra l'adulteració, contra la putrefacció —contra la pèrdua, diguem— de la paraula» (1971: 9).¹³ Certament, aquest és sens dubte el treball precís, minucios, que el poeta gabellí ens ofereix en la seva obra i que explicita en alguns dels seus versos:

la baula a on poder fermar les paraules que dic,
i, un bon dia, quan la soledat les tengui esmolades,
obrir-ne un colomer, obrir-ne una ampla alenada
com qui de nou troba el fil a la conversa que havíem emprès,

(ALBERTÍ 1971a: 53)

¹³ No hem d'oblidar que aquesta tasca del poeta com a «salvador del mot» és considerada una peça clau de la poesia social de postguerra. En realitat, per parlar de Josep Albertí com a «restaurador de la paraula», Guillem Frontera fa referència a dos poetes que s'inscriuen en la poesia social: davant l'amenaça que assetja sempre la paraula, però també davant la capacitat de defensa que té la paraula, Blas de Otero fa servir el seu conegut «me queda la palabra» a *Pido la paz y la palabra* (1955); alhora, Salvador Espriu proclama els poetes (s'autoproclama) salvadors de la paraula amb el vers «Hem viscut per salvar-vos els mots, per retornar-vos el nom de cada cosa».

Uns mots que el poeta afina, però que esmola de manera quasi obsessiva en el lèxic de dos camps semàntics molt concrets: el del món mariner i el que fa referències al cos, especialment a les ferides obertes. Si el microcosmos de Capdepera, que és present en aquest primer volum, desapareix de mica en mica en els altres llibres de Josep Albertí, amb el lèxic provinent del món mariner no passa el mateix. En realitat, «el camió del peix» (1971a: 21), «l'anfós trinxat» (1971a: 21), l'«escàlum» (1971a: 25) que habiten alguns dels poemes de *Modus vivendi* no disten tant de l'«escata» (1977a: 18) o el «buc fantasma» (1982a: 19) que trobam a *Era plena de canoes* i *Lesions*, respectivament. D'altra banda, val a dir que la reiteració d'aquest camp semàntic és, en realitat, una clara conseqüència de tenir sempre present no solament el microcosmos de Capdepera i de Cala Rajada, zones costaneres dedicades durant segles a la pesca, sinó sobretot de formar part del gremi de pescadors. Josep Albertí hereta el negoci familiar. A casa seva eren armadors. I ell també n'exerceix. L'ambient que envolta el poeta en la seva quotidianitat no l'abandona en els versos que, sens dubte, es veuen enriquits amb un lèxic que el poeta coneix de dalt a baix perquè el palpa cada dia: ormeigs, peixos, barques, mar. Per tant, que les referències directes al seu poble natal es difuminin no vol dir en absolut que desapareguin, sinó que el poeta modifica la manera de parlar-ne; tot i que amb menys abundància, perviuen, obsessives, a través del llenguatge i dels mots que s'hi vinculen.

De manera similar —tot i que amb una progressió molt més evident— el camp lèxic del cos és present en tota l'obra del poeta, fins avui dia. Versos com «(Mossegar la pols i amb poques dents / encara, és molt dur, però ho és més / cremar-se les costelles en la venda diària de la pell» (ALBERTÍ 1971a: 37) i «És molt, tenc l'evidència del cos» (ALBERTÍ 1982a: 29), de *Modus vivendi* i *Lesions*, respectivament; títols de llibres com *Lesions*, de seccions de llibres com «Nafra oberta del present», «Llibre de Violències Corporals i altres Llibertats Formals» o «Cutis», són una bona mostra de la corporalitat de la seva poesia. Un cos que de cada vegada apareix més en les seves obres, principalment per parlar o fer referència a les qüestions sexuals i a la violència, i que es fa més evident al costat de les obres de Bartomeu Cabot que acompanyen l'escriptura de Josep Albertí. Ho veiem, per posar només un cas, en la coberta de *Lesions* (fig. 4).

D'altra banda, és en els poemes mèdics d'*Era plena de canoes*, que aconseguix afinar la paraula al màxim, mitjançant les descripcions hiperreals de dos cadàvers. Tot i que aprofundirem més endavant en aquestes dues composicions, és interessant reproduir-ne almenys un fragment: «Fractura maxil·lar inferior, fractura d'ambdues

clavícules, aixafament toràctic, enucleació de testicle esquerre, fractura oberta de tibia i peroné dret, terç mitjà inferior esquerre, fractura de luxació oberta del tars al membre inferior esquerre, fractura amb minuta de mig peu dret. Epistaxi traumàtica» (ALBERTÍ 1977a: 43).

La crítica va valorar molt positivament la publicació de *Modus vivendi*,¹⁴ però no obtingué la mateixa resposta el poemari que el seguí, *Com a una resistència*, inclòs en el volum conjunt 72, que, a banda dels versos d'Albertí, inclou també el recull *Home de primera mà*, de Damià Huguet i *Tretze poemes*, de Bernat Nadal, així com tres pròlegs de Blai Bonet, un per a cada poemari. *Com a una resistència* és, sens dubte, el llibre d'Albertí que els crítics valoraren amb menys èmfasi, precisament per la condició fronterera que hem esmentat dels poemes que en formen part i també per les condicions especials del volum en què es publicava. El llibre submergia els poemaris d'Albertí, Huguet i Nadal, que restaren més aviat a l'ombra del conjunt.¹⁵ És «la mostra més imprecisa i vacil·lant de tota la seva producció» (1975), explica Damià Pons a l'article «Aliorna o un viatge amb risc» amb referència a aquest segon volum d'Albertí, després de valorar de manera molt favorable els versos de *Modus vivendi* i, sobretot, d'*Aliorna*. Joaquim Marco i Jaume Pont, per la seva banda, es reafirmen en les paraules de Pons, tot i que hi afegeixen que «l'opinió de Damià Pons albira en el defecte el fonament on, possiblement, rau la confirmació embrionària de la futura línia estètica d'Albertí» (1980: 109). Així, Marco i Pont veuen en *Com a una resistència* diferents elements (embrions) que consolidaran posteriorment la línia poètica seguida per Albertí.

De la mateixa manera com a *Modus vivendi* s'entreveuen algunes de les característiques que esdevindran elements claus de la poètica albertiniana, *Com a una*

¹⁴ Vegeu, entre d'altres, els articles de Damià Huguet (1971) i d'Antoni Serra (1971b), així com les referències a *Modus vivendi* que fan Damià Pons, en dues ressenyes d'*Aliorna* (1974 i 1975) i, posteriorment, Joaquim Marco i Jaume Pont a l'antologia *La nova poesia catalana* (1980: 108-109) i Joan Mas i Vives a l'estudi «Del realisme narratiu a la diversitat actual: dues generacions de poetes mallorquins (1960-1975)» (1982: 100-103).

¹⁵ Tot i que la valoració de *Com a una resistència* no és la més positiva, val a dir que el ressò que tingué el volum conjunt fou gran, perquè serví (i serveix encara avui) per parlar dels poetes que formaven part del volum 72 (Josep Albertí, Damià Huguet i Bernat Nadal) com d'una nova generació poètica coetània a la sorgida amb el grup de *Temptant l'equilibri* (format per Lleonard Muntaner, Joan Perelló, Damià Pons i Guillem Soler) i que conviurà també amb el grup de poetes d'El Mall al Principat. Una generació de poetes mallorquins que venia avalada per un escriptor que els joves admiraven, el santanyiner Blai Bonet. Aquest s'havia encarregat de prologar cada un dels tres poemaris del volum i de presentar els autors. Sens dubte, la força del prologuista també ha repercutit en la difusió i la consolidació del volum en conjunt com a fita clau de la poesia catalana illenca dels anys setanta. És per això que la major part de les antologies de poesia catalana d'aquesta dècada, en els seus estudis preliminars, hi fan referència. Vegeu ALTAIÓ; SALA-VALLDAURA 1980: 30, MARCO; PONT 1980: 69, ROSSELLÓ 2003: 34, ROSSELLÓ 2006: 10-11, BRÚ; SOUZA 2004: 174-179.

*resistència*¹⁶ presenta de manera més explícita alguns d'aquests elements i d'altres de nous. Els versos d'alguns d'aquests poemes presenten ja una sintaxi desballestada que, per descomptat, foragita la narrativitat i la linealitat de la lectura. A més, aquest desballestament és reforçat per un tímid joc de combinatòria de mots, girs inesperats, canvis d'ordre d'adjectius i substantius, etc. Ho veiem en poemes com «Pegar per les parets»:

PEGAR PER LES PARETS

És la costella principal
d'un úter interminable que port al cervell
i rep un esbart d'oronelles blavíssimes
que me conten el temps en aquesta vida
m'hi claven bell ganivet de vodka sense rus
per a saber quina és la callada
i el seu príncep escanciador—
quan no puc respirar
per què escriure aquest braç de níquel
que és el meu país
sota la closca jo he patit grums de gel
com un vas calent per exercir el meu ofici
cada dia desvariejar i perdre coses
fins quedar amb la pell i els ossos
l'esquelet el crani per on els ocells volen
per degotissos s'esmunyen per la meva memòria
corrent manades desfetes rera el vehicle de roja plata
que fuig i se'm rebolca (no puc agafar-lo)
allà al fons del lloc absurd des d'on no hi ha manera
de tornar— crec en lo que crema ah pols de grava
quan caus per les estalactites del coll
de la vorera del propi i fracassat aprenentatge de la mort
la *élite* esmolada de la meva personeta

crec en la desfeta perquè és l'únic que tenc.

(ALBERTÍ 1972: 33)

Aquests versos, a més, també deixen entreveure els ressons surrealistes que l'obra d'Albertí manté fins a dia d'avui, així com l'actitud nietzschiana que anuncia des del darrer vers de la composició («crec en la desfeta perquè és l'únic que tenc») i que anirà *in crescendo* en la seva obra i, sobretot, en el posicionament del col·lectiu Taller

¹⁶ El títol d'aquest poemari serveix temps després de títol per a un dels articles que Josep Albertí publica al diari *Última Hora*: «Como una resistencia». L'aprofita per ressenyar el llibre *Los poetas en la república del poder*, del qual destaca unes paraules manlevades de l'autor del llibre, el poeta peruà Mirko Lauer: «éste es un libro, como dice su autor, para quienes la poesía es una actividad primordial y cotidiana, una vía de conocimiento» (1973a) i, per tant, de resistència. Aquesta actitud envers la poesia descrita per Lauer és la mateixa que Josep Albertí presenta al llarg de la seva obra.

Llunàtic. Podríem relacionar aquesta reivindicació del nihilisme amb el moviment dadaïsta, considerat un moviment «de negació».¹⁷

Els poemes inclosos en el volum 72 no solament desvetllen la paraula precisa que hem anunciat anteriorment, sinó el mot just i abrupte, i la capacitat de combinar en un mateix poema corporalitat i erotisme amb violència (simbiosi que veurem més endavant en l'anàlisi d'altres obres del poeta). Així, en els dos darrers versos del poema «Variacions sobre el tema de la vulnerabilitat» se sentència: «(Tot és mentida quan la teva còrpora carregada / de sang amorosa em fa present de cos)» (ALBERTÍ 1972: 23).

Tot i les diferències entre un volum i un altre, en cap dels dos no veiem encara les connexions que posteriorment tindrà la poesia de Josep Albertí amb les arts plàstiques. Alguns poemes, però, ja deixen entreveure aquest desig de fusió. En aquests primers versos solament hi és present la pintura des del punt de vista del vessant tècnic; això és a través de la presència d'algunes eines o materials emprats en la pintura, el dibuix o el gravat. Habitualment, aquestes imatges funcionen en forma de dues figures retòriques: la comparació i la metàfora. És el cas del poema 8 de la segona part de *Modus vivendi*, titulada «La pell total»,¹⁸ on el pinzell és comparat a la nit, que és, sens dubte, el moment de creació (tòpicament) predilecte per al poeta:

8

Parl de nit com qui parla
de pinzell: en singular.

Dic: nit, com qui lluu
una alegria al timó gros del patiment.

Pens en la nit d'una manera certa
perquè som ocell d'ella,
com qui és animal d'oficina i matinada;
el qui es despertàs omplint rebelles de sang petita,
d'un tamany, però, inabastable.
Perquè menj nit per les genives del pensament,
xop de paraules i genolls que peguen,
d'una forma senzilla: matant el primer cop
de les altes hores, quan morir-se, o adormir-se,
pels covards, és dolç just un bisturí, una agulla,
totes les coses que en l'oposició
esclaten de llum i esgarripança.

¹⁷ «Dada fue un movimiento de negación. Estos jóvenes artistas estaban horrorizados por la guerra entre sus patrias, pero al mismo tiempo no podían lamentar la desorganización de una sociedad convencional que había ignorado los muchos y nuevos movimientos artísticos de la época» (CHIPP 1995: 393).

¹⁸ En aquest títol s'observa un clar joc intertextual amb el títol *La pell de brau* (1960), el poemari de Salvador Espriu que es va convertir en un dels símbols de la poesia social.

Xucl nit perquè ni les ombres
poden renunciar a la líbido,
i callen mentre enllestesc la farmaciola de butxaca,
per curar-me les ferides que produeixen globalment
les alenades espesses de la nit que bleixa.

Consumesc més farmacioles que ginebres,
però em servesc amb tècnica perfecta glopades de fum,
durant la liquidació del Martini esquerp,
per la glàndula immaculada que es va podrint a poc a poc,
amb el meu permís atorgat
en una nit que no record.

Dic nit com qui parla d'un pinzell;
i jo mai no n'he tengut cap a les mans,
amb destresa.

(ALBERTÍ 1971a: 49-50)

En altres ocasions, la comparació serveix per fer més proper quelcom intangible. Les referències pictòriques serveixen per mostrar allò no representable d'una manera més gràfica i efectiva. Ho veiem en versos com els següents: «[...] I un patiment gros començava ja a suar / la nostra vida incerta, però segura en l'efecte dolorós, / com si al dolor l'haguessin clavat amb una mà de pintura / a retxes de crepuscle, horitzontals...» (ALBERTÍ 1971a: 19).

Però si alguna cosa tenien en comú els joves poetes i artistes en general de la generació de Josep Albertí era la necessitat de renovar un art que els semblava estantís, tipificat (fig. 5 i 6). Albertí fa referència a aquest art metafòricament en el poema següent:

1

“Diré el que em fuig”
Gabriel Ferrater

Vull aturar-me de contar paisatges de clivell,
de sabates, i cordons de penitències,
només.

Estic, som aquí,
amb lluentor de planxa ardent;
el que em proporciona la terra,
i, a fi de comptes, em fuig,
a moments, no cregueu, sols a moments:
quan cou l'esgarrinxada de l'arena
damunt la pell total, cremada.

(ALBERTÍ 1971a: 35)

En aquests versos veiem que el poeta vol desmarcar-se d'un tipus de poesia determinada, la que mostra «paisatges de clivell» i en defensa una altra de diferent mitjançant una imatge prou clara com la de la «planxa ardent». Aquí, el clivell, com a anomalia que afecta perpendicularment totes les capes pictòriques en els objectes de fusta policromada, esdevé una metàfora del tipus de poesia que el poeta rebutja. Això, en el terreny literari, suposa la voluntat de superar el realisme heretat de la novel·la vuitcentista i d'una poesia d'àmbit local, més aviat folklòrica, que provenia de les restes de l'Escola Mallorquina, moviment que, si bé emparentat en alguns aspectes amb el Noucentisme, reitera la temàtica del paisatge illenc ideal i no contaminat per la vida urbana i europeïtzada que perseguïen d'Ors i els seus coetanis. En el terreny de la pintura, de manera similar, es reivindica el final de l'imperi del paisatgisme pictòric, també dotat d'uns forts ressos localistes. Albertí refusa, per tant, una pintura i una poesia que ja són anòmales als anys setanta i que, en conseqüència, han de ser superades. A més, la «planxa» pot fer referència a la tècnica del gravat que, al seu torn, pot remetre'ns a l'escriptura, als mots com quelcom que marca el paper i als mots que Albertí pretén que facin un bon solc en els lectors, una poesia que, amb un llenguatge llargament treballat, envesteixi. No és gratuït, doncs, el títol d'un article de Damià Pons sobre la poesia de Josep Albertí, «L'investida d'una ruptura» (1974). Això ens remet a la força que, com va dir en el seu moment el poeta Blai Bonet, pot equiparar-se fàcilment al gravat al boix: «En Josep Albertí escriu com al boix perquè expressa de quina manera va boixat per les flautes, els violins, els oboès, les trompes dels orgues de barroc del XVII davall la dutxa de 1972» (1972: 10).

En els seus dos primers reculls de poemes veiem un desig permanent de trobar la paraula exacta, de configurar una poètica pròpia: «Com dir-t'ho, / és prou difícil; no hi ha un escriure» (ALBERTÍ 1972: 42). Una recerca que és viscuda equiparada sovint al dolor que és intrínsec a la vida: «No és el pitjor morir-se, sinó escardar / contínuament la lletra damunt el paper» (ALBERTÍ 1971a: 47). Per tant, la investigació, les provatures, les dificultats que comporta el camí de la creació, la recerca de la paraula justa i de la línia que es vol seguir són protagonistes d'aquests poemes, però també caracteritzaran per sempre l'exercici literari d'Albertí.¹⁹ I d'aquí el *collage* de la seva escriptura, que

¹⁹ El poeta és conscient que la seva obra és plena de provatures, al cap i a la fi en això consisteix la investigació textual i plàstica que ha dut a terme fins a dia d'avui, ja sigui a través dels llibres de poemes que té editats, ja sigui a través de les accions i publicacions de Taller Llunàtic; i així m'ho comunicava en un correu electrònic en què parlava de l'article «La narrativa de Mallorca en la postguerra» d'Antoni

s'expressa en «la textura de la contraposició entre barroquisme i actualitat» (BONET 1972: 13). «El collage com a principi poètic, no com a procediment, defineix l'encuny més tenaç de l'obra aconseguida fins ara per Josep Albertí: és el que Jean Cassou, quan estudia la pintura d'Antoni Clavé [fig. 7], anomena *pintura d'interior*, poesia d'interior...» (BONET 1972: 12). Tant el pintor (ja sigui a través de l'expressionisme figuratiu, ja sigui a través de l'abstracció) com el poeta rebutgen l'art mimètic, s'oposen a l'art produït a partir de l'impuls exterior. Parteixen, doncs, d'allò interior per plasmar vivències personals i reproduir-les sobre la tela o el paper. Aquesta subjectivitat intencionada resta després oberta a la nova interpretació que en pugui fer el receptor. Ja al segle XVIII Kant separava l'art de tot allò exterior o pràctic, esdevenint així precursor de la fenomenologia i de l'estètica de la recepció, moviments que, gràcies a les aportacions de pensadors com Stanley Fish, Wolfgang Iser o H. R. Jauss, han teoritzat àmpliament sobre la figura del lector i, sobretot, de la interacció que s'estableix entre aquest i el text. La vivència personal, per tant, allò que neix de l'interior, passa a l'exterior (quadre o llibre de poemes) i novament a l'interior (del receptor). La vivència ja no és la inicial, es veu modificada per la percepció subjectiva de qui llegeix o observa. El fet, però, és que aquest tipus d'art ja no ens remet a una realitat empíricament demostrable, sinó a quelcom que mira cap endins (pensaments, sentiments, etc.).

És prou significatiu que sigui Blai Bonet qui es converteixi en «padrí» d'aquests tres poetes del volum 72. També Bonet mostra durant la seva trajectòria, i sobretot a partir de la dècada dels anys seixanta, les seves connexions amb les arts plàstiques;²⁰ el poeta, prescindeix també del paisatgisme romàntic i es decanta amb els anys pels ambients suburbials i els personatges marginals del seu admirat Pasolini,²¹ per l'art matèric, respresentat principalment per la figura d'Antoni Tàpies,²² etc. En realitat, els seus «apadrinats» seran, d'una manera o d'una altra, continuadors d'aquesta

Serra (1971a): «No hi ha dubte que Serra aleshores apostava per defensar la investigació textual, almanco el que sempre he fet» (comunicació personal de l'autor, 1 de setembre de 2005).

²⁰ En són un bon exemple els volums que publicà a l'editorial Polígrafa de Barcelona: *Tàpies* (1964), *Testimonios de la pintura española* (1966) i *El movimiento románico en España* (1967). Així mateix, també dedicà alguns articles a les arts plàstiques i escriví tot un conjunt de textos per a catàlegs. Val a dir, a més, que en aquests tres pròlegs del volum 72 les referències al món de les arts plàstiques són presents en tot moment. Si per parlar d'Albertí, Bonet fa referència al *collage* com a tècnica, a Antoni Clavé i, més endavant a Renoir i Delacroix, quan presenta Hugué, parla de Braque i de Van Gogh i, quan introdueix l'obra de Bernat Nadal, de Rembrandt, del dibuixant Bagaria i d'Antoni Tàpies. El món de les arts plàstiques sembla ja, en aquests anys, indeslligable de l'escriptura de Blai Bonet.

²¹ Respecte d'aquesta profunda admiració de Pasolini, vegeu PONS 1998: 443 i 475-483.

²² Respecte d'aquest interès per la pintura matèrica de Tàpies, vegeu PONS 1993: 226-227.

pluridisciplinarietat que ens ofereix l'obra blai bonetiana.²³ Ho veiem sobretot en els textos de Damià Huguet i la seva creixent fascinació pel llenguatge cinematogràfic,²⁴ i també en l'escriptura d'Albertí que, com comprovarem més endavant,²⁵ vol acostar-se i esdevé, a la llarga, «matèria», sobretot a partir de mitjan dècada dels setanta, en què el poeta manté uns vincles molt estrets amb diversos artistes plàstics. Albertí veu, doncs, en les figures de poetes com Blai Bonet o Gabriel Ferrater —citats insistentment a *Modus vivendi*— escriptors que es desmarquen de l'adscripció estricta al realisme i que en són, en bona mesura, «superadors».

Blai Bonet, però, en aquesta presentació de *Com a una resistència*, també compara Albertí amb Renoir, en el sentit que tant l'obra del poeta com la del pintor han sofert molts canvis, una profunda i constant evolució. Bona part dels historiadors de l'art han vist en l'obra impressionista de Renoir dues etapes: una que se situa més a prop del romanticisme de Delacroix i una altra amb una tendència més propera al neoclassicisme d'Ingres. Si, per posar un cas, en el conegut quadre *Els grans bulevards* (fig. 8) Renoir deixa veure certa influència de la riquesa de colors i de la matèria tornassolada de Delacroix, feta de pinzellades àgils, a l'obra *Les banyistes* (fig. 9), mostra una tècnica més estricta, retorna a la línia amb més precisió. Les figures d'aquestes banyistes ens remetent a l'idealisme de pintors com Ingres i, tot i que es mantenen els colors clars, hi ha una tendència evident a la majestuositat i la gravetat en el tractament del nus. Diríem, doncs, que allò que Blai Bonet vol advertir amb la seva comparativa és l'essència iconoclasta del poeta, qui, ben igual que Renoir, es mou entre extrems, que van del dogmatisme de la recerca de la paraula exacta, passant per l'estudi de formes clàssiques com la del sonet, fins a la subjectivitat absoluta d'algunes de les seves composicions, mogudes per la passió, la ràbia, la follia. Albertí, doncs, pot presentar en un mateix poema trets molt diferents com, per posar un cas, el barroquisme al costat de l'expressió quotidiana i del neologisme fruit de la societat de consum emergent. Però encara més abismals es presenten les diferències entre poemes o entre llibres. Així, és evident la distància que hi ha entre les composicions de *Modus vivendi* i les que, tres anys més tard, publicarà a *Aliorna*, on es barregen versos que retornen a la

²³ «El fet d'escollir Blai Bonet com a presentador és significatiu: indica el posar-se a favor d'una poesia feta d'atreuiments, lliure de les presons de la forma i posseïdora d'un cosmos poètic molt ple de contradictòries actituds vitals», escriu Damià Pons (1972: 20).

²⁴ «El que em va moure a escriure va esser, sempre sempre, el cinema. Jo escric perquè el cinema me convé i sobretot perquè no m'atrevesc a filmar el que veig. El cinema és per a mi la literatura apresada que rebutja el paper, la tinta, l'escriptura... El cinema per a mi ho és tot. Tot és cinema», escrivia Damià Huguet en una carta adreçada a Joan Mas i Vives de 20 de febrer de 1981 (*apud MAS I VIVES 2007: 159*).

²⁵ Vegeu, en aquest mateix treball, pàg. 88.

mètrica clàssica i al retoricisme més culterà, «uns exercicis clàssics on el poeta practica el sonet, el vers alexandrí, l'estrofa sàfica» (MARCO; PONT 1980: 109), proses poètiques, la tendència a l'hermetisme, entre d'altres. Vegem exemplificades aquestes diferències amb un poema de *Modus vivendi* i un altre d'*Aliorna*.

6

“... també faig col·lecció
de dies, però els tinc tots repetits”
(Gabriel Ferrater)

Ho puc, tranquil·lament, i encara parlar-ne
sense presses, esfilegassar amb paraules de líquid:

he tornat a passejar sol,
he parlat amb algú de la darrera pel·lícula,
m'he embrutat les sabates en aquest fanguet
que tenen les idees remolcades dins l'asfalt,
he begut vi a un parell de tavernes
i he notat un símptoma estrany a l'ull dret
—el del tel—: em batega com el pols;
sap cert que les veritats que mira
li donen un ritme independent.

I em pertoca aguantar-lo
talment un sac de farina damunt l'espina: com la vida...

(ALBERTÍ 1971a: 45)

FINAL DE TRAJECTE

Ben aviat, la taca en el pujol
m'obrí l'esguard vers barrancs de femer.
He encès carbur, els senyals en quinqué
de camí opac amb els quals atrec sol.

Lleugers, brivalls cots daren el condol
a mon gipó de pólvora i fasser,
perquè el traspàs fos àgil, d'esperver.
I són, ta'teix, gessamins el llençol

que m'embolic per anar cap als crancs
i no tornar més al born dels teòlegs,
reus de mot lleig, rònecs i bords de sangs.

Oques de pler, escacs folls d'Epicur,
jo que fendesc consultes de tocòlegs,
rebeu-me sa, per vostres comes pur.

(ALBERTÍ 1974a: 27)

2.2. Dos poemaris eclèctics

2.2.1. *Aliorna* (1974)

Si en alguna cosa va coincidir la crítica literària quan va aparèixer *Aliorna* (1974) va ser en la ruptura total que suposa aquest poemari respecte dels anteriors. El tercer llibre del poeta presenta en els seus versos influències heterogènies, que van dels autors medievals i barrocs catalans a les avantguardes de començament de segle XX (principalment, surrealisme i futurisme), sense oblidar, tanmateix, la preocupació (l'experimentació) per la mètrica que l'acosta al classicisme. Temàticament, domina tot el llibre l'erotisme, en algunes ocasions acompanyat de les passions més fosques i incontrolables, sovint de la mà de la violència o la mort.

«*Aliorna* marca una ruptura total en la poesia de Josep Albertí» (PONS 1974). Amb aquestes paraules inicia Damià Pons la ressenya d'aquest poemari que també ha estat catalogat com a «experiment» (MAS I VIVES 1982: 104), «llibre d'una potencialitat lírica amplíssima» (MAS I VIVES 1982: 105), «recull molt superior als dos anteriors» (MARCO; PONT 1980: 109). Tot i que la valoració per part de la crítica fou en general molt positiva, Francesc Parcerisas se'n desmarca explicant que tot i «el canvi i la millora en l'ofici que palesa la recent poesia d'Albertí respecte als seus reculls anteriors» (1974), el llibre és coix quant a la relació poesia-vida. Justament aquest retret és d'esperar si tenim en compte que Parcerisas, que se situa aleshores proper a l'anomenat Grup de Girona (format per Narcís Comadira, Marta Pessarrodona i Salvador Oliva, entre d'altres), es decantava per una poesia que s'allunyava força de la proposta albertiniana. En Parcerisas, allò viscut, l'anècdota, el fet concret se situen per damunt de tot i, a més, ho fan amb un llenguatge força planer que xoca frontalment amb el barroquisme dels versos d'*Aliorna*. Influenciat per poetes com Auden, Eliot, Jaime Gil de Biedma i Gabriel Ferrater, entre d'altres, els versos de Parcerisas parteixen de l'experiència quotidiana —l'evocació del passat, les relacions humanes, l'erotisme, etc.—, que és elevada a una categoria universal i de la qual s'extreu una veritat moral, que ja no se cenyeix a l'escala de valors tradicionals però que defineix, a la llarga, una línia de comportament. Per contra, l'eclecticisme del volum d'Albertí, la seva constant recerca, fa pensar a Parcerisas que, tot i disposar d'una bona eina poètica, el poeta mallorquí no ha decidit encara quina «funció» ha de tenir la seva poesia.

Cal tenir present que, malgrat la voluntat de canvi i la ruptura evident que suposa *Aliorna* en la poesia d'Albertí, aquesta ruptura no és sinònim de trencament amb l'obra

anterior, ans al contrari, n'és una clara continuació. Per constatar-ho és suficient recórrer a la darrera part de *Com a una resistència* que, significativament, duu per títol «Aliorna» i inclou tres poemes escrits entre 1971 i 1972 (els més recents del volum). En aquestes tres composicions ja es respira la sensualitat i l'erotisme que el poeta exaltarà posteriorment a *Aliorna*. Vegem-ho en el primer d'aquests poemes:

PER LO QUE SABRÀS COM UNA PEDRA RODONA, DONA'M CORATGE

Possiblement encara escoltis massa violins
i oboès dins perfumades cambres que les adultes
escoles cristianes del vici lent i bellíssim
contraposen al suc de canya,
a la verdor de menta
i a la brillantina que ritualment sé estimar-me
pels cabells vora les pedrades.
Comprovar el funcionament dels cossos et serà
(ja en tens el destí fet)
una tasca millor que fumar cigarrets nacionals;
gairebé cap a les panses de la gola que traspuen
ara les oloroses enramades dels braços, les cames,
les espatlles descrostades de trunyelles i llenderes
de cànnyom fi. Definitivament les estirades marines
i agres sentint el batre del pols ocult.
Perquè saps massa bé que pots arribar,
la pròxima vegada, un poc més enfora que París;
posem, per allò de la civilització, Luzern;
i aventurar-te a posar les cames dins l'hotel Pilatus Kulm,
com si la llet triada que abastirà el meu esguard,
sigui llunyanament una palmera,
que olis de la carn trempi per lo llarg endeví de l'amor.
(ALBERTÍ 1972: 41)

En realitat allò que separa les composicions d'un volum de les de l'altre és principalment el treball lingüístic, la tasca feta amb la metàfora, l'al·lusió, més que no les qüestions temàtiques que estructuraven els versos. Així, els cossos, la carn, les olors... seran omnipresents a *Aliorna* («Així com aquell qui sembra / les dents a l'eucaliptus, / ella i jo ens repuntam / sanefes als dossers, / empalidits de murta», ALBERTÍ 1974a: 43), però amb una sensualitat molt més suggerent, allunyant-se així del caràcter explícit (per narratiu) de versos com els següents:

No és per això que t'estim però també és per això
I he descobert que és molt millor apuntar-ho
sense massa enginys, perquè sia l'única cosa indubtable.
Ja que els motius pels quals no en pots fugir
del poble del meu cos i de les meves cases,

són tan negres i fondos com els rites obscurs
que se'ns passen com la sang de la berena dolça
i aspra de l'amor, com les crostes de pa,
el mal bocí que estenen per les nostres vides.
Per mor d'aquestes coses, idò, te mostr el mar
de la diferència que significa també i sobretot estimar-te,
molt més de dalt a baix que les condicions imposades
pels homes.
Creu que hi ha veritats com aquesta,
com hi ha dies per tallar-se un dit.

(ALBERTÍ 1972: 44)

Albertí, a *Aliorna*, abandona aquesta expressió «sense massa enginys», que és substituïda per la concisió, el caràcter sintètic de moltes composicions, l'al·lusió o la metàfora i el retoricisme. Això contribueix a fer créixer la intensitat de l'erotisme, precisament com a conseqüència de presentar-lo amagat rere títols com «Eugynon» o rere els versos de la majoria de les breus composicions finals del llibre.

EUGYNON

Carabasses de sang. Qui prega pols
Som jo. El fet de pujar comença just
En trens fumosos, i túnels traginen
Un poc lluny de Ciutat, esbatanades
Portes que omple de roig la gravetat
D'ombres, estimar el cos, pujol ardent:
Cap temple no us reblirà pus de bonys.

Salva la volva, el cuir, enjogassats.

(ALBERTÍ 1974a: 13)

Banyes el clot de l'aixel·la
amb mesura d'esquirol.
Rapinyades a l'espata.

(ALBERTÍ 1974a: 44)

El títol del primer poema, per context, ens pot fer pensar en el nom d'un temple grec o quelcom similar, fet que el converteix en una peça encara més críptica del que en realitat és. Però quan descobrim que el mot «Eugynon» correspon al nom d'unes pastilles anticonceptives començam a intuir que, en realitat, el poema és tota una metàfora del cicle menstrual.²⁶ En ambdós casos, tanmateix, es manté la voluntat de referir l'erotisme, però l'expressivitat dels poemes d'*Aliorna* és més suggestiva que la

²⁶ Aquesta descoberta me la va fer el mateix Albertí, qui a les «Notes sobre *Aliorna*» (inèdites) afegeix que el poema, a més de fer referència al cicle menstrual femení, és també una al·lusió a l'amor clandestí.

de la seva poesia anterior, i molt més pronunciada justament per ser més suggestiva. Aquesta eròtica es presenta igualment a *Com a una resistència* i a *Aliorna*, però a través de sistemes expressius diferents. Aquest és el principal canvi que opera Josep Albertí en el seu tercer llibre: el realisme (o les restes que quedaven d'aquest en els seus versos) ha desaparegut per complet i *Aliorna* li esdevé quasi antitètic, en tant que juga a subvertir-lo. Josep Albertí «opta per un remoldejament de formulacions clàssiques, allunyant-se del vers lliure i de la poesia realista, per abocar-se de ple en una poesia sentimental d'abundós i dens lirisme, on cada mot vol ésser el cos de l'expressió» (PONS 1974). Un canvi, per tant, de la forma, més que no pas del contingut que, en major o menor mesura, perviu en els seus versos.

El títol del volum no sols enllaça amb la poesia que el precedeix, sinó que també cal relacionar-lo amb diferents elements importants en l'esdevenir poètic de Josep Albertí. Així, el nom és una reformulació del topònim extret de la literatura popular, concretament del refrany «A Liorna, qui hi va, no torna», que, en l'actualitat, fa referència al mal viatge, al camí sense retorn. En realitat, però, aquesta dita del segle XVII tenia, a l'època, un sentit positiu per a la comunitat xueta. Aquesta, tenia com una de les seves rutes de mercaderia més freqüents la ciutat de Liorna, on els era permès practicar en llibertat el judaisme. El títol del llibre és, a més, segons Pons (1975), una versió feminitzada del topònim (de Liorna, Aliorna), fet que no ens permet desxifrar ben bé si el converteix en un nou topònim o si bé, en el conjunt del llibre, podria tenir les connotacions suficients perquè pensàssim que es tracta d'un nom de dona. En qualsevol cas, els preludis I i II que obren el volum presenten més aviat Aliorna com un lloc: «Sé qui am, aire, terra, foc i aire. Per què no hi sou a Aliorna?» (ALBERTÍ 1974a: 11). La referència a Aliorna es repeteix més vegades en l'obra de Josep Albertí. Ja hem dit que la darrera part de *Com a una resistència* duu per títol aquest topònim i que el podem trobar també en alguns dels poemes que formen part del volum del mateix títol. Tanmateix, no hem de deixar de banda que el nom d'Aliorna també apareix en versos posteriors a la publicació del poemari a què dóna títol, com és el cas del primer vers de la composició final d'*Era plena de canoes*, «Un gran flash-back il·lumina ara la pantalla». A més, en tenim algunes mostres paratextuals, com en el cas de la dedicatòria que fa el poeta en el seu poema visual «Per a la descolonització de l'infant» (1977b): «A Arnau d'Aliorna». En realitat les referències a la cultura popular, la defensa abrandada de les rondalles, ocupa també part de la producció literària d'Albertí. Fet i fet, *Aliorna* és ple de préstecs del món de la literatura popular. Dues de les seves composicions es

presenten com a rondalles («Rondalla del menjador amb fum i estores» i «Rondalla del xabec»), però, a més, en els versos d'aquest llibre trobam contínuament personatges populars de Capdepera, així com fets llegendaris de la contrada.

Ets com el claper on en Niu
serrava els braços de son pare
amb una falç: un abisme
sense desenllaç.

(ALBERTÍ 1974a: 48)

Aquesta breu composició precisament rememora un fet criminal llegendari esdevingut a Capdepera. Anys més tard, el 1977, Albertí es posicionarà clarament a favor de la cultura popular en un text que apareix a la publicació *Blanc d'Ou* i que serveix de presentació d'un recull de gloses de caràcter marcadament sexual. En aquest text, que s'insereix en el contorn d'un penis,²⁷ Albertí parla de les rondalles i de les gloses com «dos dels volcans més fecunds en lava sexual a Mallorca» (1977f), tot reivindicant-ne la vàlua literària sobretot pel que fa a la seva temàtica eròtica i sexual. La cultura popular és present en bona part dels seus escrits, i ho és en el seu doble vessant: el poeta reivindica i mostra la voluntat de recuperació de la cultura popular tradicional,²⁸ però també incorpora en la seva producció la cultura popular contemporània, en què el món del cinema, la música i el còmic en són exponents principals.²⁹ Això obeeix, sens dubte, a la seva convicció que no hi ha alta i baixa cultura.³⁰

No sembla gratuït, doncs, que *Aliorna* parteixi de diverses referències al món de la literatura popular, sobretot si tenim en compte les implicacions eròtiques i sexuals

²⁷ Vegeu, aquests mateixos anys, un text cal·ligramàtic en forma de penis similar a aquest a MONZÓ 1977.

²⁸ Respecte d'aquesta defensa i reivindicació, vegeu també els articles «“El record perdut” (comentari a uns textos)», *Última Hora*, 24 de desembre de 1971, pàg. 16; «Dues peces rescatades», *Diario de Mallorca*, 4 d'octubre de 1973, pàg. 33-34; «El cançoner popular de Mallorca», *Diario de Mallorca*, 5 de juny de 1975, pàg. 23 i «La nostra narrativa, entre els vells models i el text (4)», *Revista D/M* [suplement de *Diario de Mallorca*], 31 de juliol de 1977, pàg. 10.

²⁹ Vegeu l'atenció que dedica a aquesta «nova» cultura popular als articles «Los prados de cine perdido», *Última Hora*, 24 de març de 1972, pàg. 3; «The Beguiled, un seductor seducido», *Última Hora*, 26 de maig de 1972, pàg. 7; «¿Quién teme a Franz Zappa?», *Última Hora*, 22 de setembre de 1972, pàg. 6; «Un dossier de la musica pop», *Diario de Mallorca*, 3 de gener de 1974, pàg. 32; «El cinema, llenguatge poètic o no-res», *Diario de Mallorca*, 30 d'octubre de 1975, pàg. 23; «Còmics, convulsió i diversió», *Revista D/M* [suplement *Diario de Mallorca*], 30 d'octubre de 1977, pàg. 10 i «Pau Riba o l'electricitat», *Serra d'Or*, 207 (desembre de 1976), pàg. 33-34.

³⁰ Aquesta actitud va de bracet de la voluntat de desjerarquització cultural que, a l'època, ja havien teoritzat altres escriptors i col·lectius. Vegeu, entre d'altres, el posicionament respecte d'aquesta qüestió del col·lectiu Trencavel a PICORNELL 2007a i 2007b: 86-87; l'esperit desjerarquitzador d'Ignasi Ubac i, concretament de projectes com la revista *Tecstual* a PRADAS 2007 o, una mica més endavant, en els textos de presentació de la publicació *Neon de Suro* (1978).

d'aquesta literatura, implicacions que, al seu torn, són centrals en el poemari. D'aquesta manera, el títol del tercer volum de poemes de Josep Albertí pot entendre's també metafòricament si li atorgam el sentit original del refrany. *Aliorna* pot ser, doncs, el viatge, aquest mal viatge a una terra inhòspita que, com anuncien els preludis I i II és gairebé desèrtica; sense aire, ni aigua, ni terra, ni foc. Sense cap dels quatre elements d'Empèdocles és impossible sobreviure i, precisament a partir d'aquest punt, entenem que solament sobreviu a aquest context la passió i l'eròtica que amalgama tots els poemes que segueixen els preludis: «Fendre figures, el cossatge que ens pertany, botar per la carn. I cap ull no veurà, pelegrina, belladona que ets, gent casta a Aliorna» (ALBERTÍ 1974a: 11). Com va saber veure Damià Pons, «*Aliorna*, certament, és un viatge: a través de la memòria, per entre els sons i l'exotisme dels diccionaris, per dintre el cos electritzant d'una dona oberta» (1974).

El viatge a *Aliorna* consta de diferents aturades. Joaquim Marco i Jaume Pont parlen concretament de quatre nivells d'estructuració del text:

a) unes proses poètiques d'esperit surrealista, *b)* una ambientació recolzada en la natura morta o en estat de descomposició còsmica,³¹ *c)* uns exercicis clàssics on el poeta practica el sonet, el vers alexandrí, l'estrofa sàfica, i *d)* uns poemes molt breus, d'una gran concentració conceptual, abruptes, closos en ells mateixos (1980: 109).

Sens dubte aquesta divisió és encertada i totalment vàlida avui dia. Tanmateix, però, en les anàlisis o ressenyes que s'han fet d'*Aliorna* manca aprofundir en com estan estructurats i agrupats els poemes en el conjunt del volum. No és gens arbitrari que el volum s'obri i es tanqui amb un vers de la *Fiammeta* de Boccaccio. Obre el poemari el vers «ardendo come io ardo» i el tanca el vers que en l'obra de Boccaccio el segueix, «con fuoco mai sentito». Sens dubte aquests dos versos enclouen un poemari hermètic i hermèticament tancat, així com un recorregut per l'erotisme i el foc de la passió que aquests mateixos anuncien. Albertí empra Boccaccio en tant que humanista, però sobretot se serveix del fet que l'italià, de la mateixa manera que també ho féu Petrarca, cantí una dona terrenal (*Fiammetta*), en comptes de cantar la divinitat, com s'esqueia a l'època. Però, mentre en la seva obra anterior és l'home qui canta i plora la dona

³¹ Una natura morta i en estat de descomposició que veurà la seva màxima expressió pocs anys després a l'exposició conjunta de Miquel Barceló i Josep Albertí, *Cadaverina 15* (8-23 de novembre de 1976). Aquesta mostra justament consistia a exposar dins capsetes de fusta, hermèticament tancades per un vidre, elements orgànics diversos (carn, ous, flors...). Acompanyaven aquestes capsos diversos escrits de Josep Albertí. La idea era evidenciar el procés de descomposició, tant de la matèria com de la mateixa escriptura. Sobre *Cadaverina 15*, vegeu, en aquest mateix treball, pàg. 88.

estimada, en el cas d'*Elegia di madonna Fiammetta*, d'on Albertí pren la citació, hi ha un canvi substancial, ja que és la dona qui, abandonada, espera l'estimat. Les composicions de Bocaccio són un clar exponent de com les passions i els sentits dominen l'home: «Filla molt cara, ultra modo me affligen los teus mals, e més m'affligirien si debans no te n hagués avisada; mas tu, pus volentorosa que sàvia, lexant los meus concels, seguíst los teus plaers, d on a la fi deguda a aytals falliments ab dolent visatge te veig pervenguda» (1908[1343-44]: 181). Els crítics han convingut que la seva obra, caracteritzada tècnicament pel retoricisme, conté una passionalitat i una fogositat major que la dels seus dos precursors, Dante i Petrarca. Fins i tot, la relació amb la dona que es canta arriba a ser íntima. El fragment citat de Bocaccio, doncs, anuncia almenys tres idees que seran centrals en tot *Aliorna*: el coneixement dels autors clàssics però també dels moderns, el retoricisme i l'erotisme.

Aliorna, a més, es divideix en sis parts, cada una de les quals està encapçalada per una citació. Ben igual que la citació de Bocaccio, que aporta les principals claus de lectura del volum, les citacions són alhora reveladores d'algunes de les característiques i de les constants que presenten els poemes.

La primera part l'enceten uns versos del cant CCCXXXIX de *Délie* de Maurice Scève, poeta de l'escola lionesa i, lligant amb la citació que obre i tanca el volum, humanista i imitador de Petrarca: «Amour, Cocodrillette parfaict, / Que ce fol Monde aveuglément poursuyt, / Nous suit alors, qu'on le fuyt par effet, / Et fuyt, qui ardemment le suyt». En aquesta primera part trobam dos poemes en prosa (o dues proses poètiques), «Preludi I» i «Preludi II» on justament se'ns posa en situació, es delimita i es presenta l'espai i, com ja hem avançat, es fa evident que en aquest espai només sobreviurà el desig, el pelegrinatge eroticoamorós que comença en les cinc peces d'aquesta primera part que segueixen els preludis. En aquests cinc poemes l'espai continua esmentant-se: la botànica, els animals, l'oratge... són presents en els poemes, però sovint en sentit metafòric. Així, la construcció de l'espai serveix per mostrar com l'erotisme, «Havent vençut aquest paratge rúnic» (ALBERTÍ 1974a: 15), subsisteix i ho impregna tot: «Esventa, lilit, l'os, la murta estovada, / Ara que els pits troben, somorts, llur ritme, / Batuts pel singlar de torra muda» (ALBERTÍ 1974a: 15).

Encapçala la segona part del poemari una citació de Francesc Fontanella («rompre en la nit los aires») que forma part de l'Acte I, Escena Segona, de *Lo desengany*. De Fontanella, Albertí extreu algunes de les constants de les obres del poeta i dramaturg català, principalment el barroquisme i el cultisme. Encara que tampoc no

hem d'oblidar que *Lo desengany* (1650) també tracta la temàtica amorosa (en aquest cas mitològica) i que, a més, ho fa en català, i omple el buit que al segle XVII hi havia en el teatre culte en català de caràcter profà. Aquesta part consta de quatre composicions: tres proses poètiques que s'ajusten a la definició de Marco i Pont, «d'esperit surrealista», i el poema «L'espill que tot ho veu», composició datada significativament del 25 de setembre de 1973 amb motiu de la mort de Pablo Neruda, pocs dies després del cop d'estat d'Augusto Pinochet, i de les matances del dictador xilè.³²

La tercera part d'*Aliorna* comença amb dos versos del poema «Nature» de George Herbert, poeta anglès del segle XVII la poesia del qual es caracteritza per ser marcadament metafísica i també per combinar en els seus versos elements de caràcter quotidià amb d'altres fruit de l'experiència religiosa. La poesia d'Herbert segueix la tradició al·legòrica i habitualment el significat religiós del poema resta amagat. El to oníric és present en les composicions d'Albertí que conformen aquesta part i que són sis sonets que es desmarquen completament de l'estètica realista i de la discursivitat lineal; allò que Enric Sullà ha definit com una submissió de l'estructura dels poemes «a la acumulació d'imatges» (1974: 124), sovint amb una cripticitat molt barroca. Com si volgués emmascarar quelcom, ja no a través de l'al·legoria, sinó mitjançant l'opacitat del llenguatge:

SÓN ENDINS L'ALBUFERA ELS MOTS, I TOTHOM DISPARA A LES
ALLOSES

Òpal i talismans en terra, gràvids.
Avellaner i dringadeig, ruecs.
Les ales de mosca han l'esma dels quècs,
Quan sobre el cap curull són impàvids.

Tu has vist el turbant dels almoràvits,
I no te'n pots avenir com, xerecs,
Croats a l'hort del somni diuen ecs!
Els empaltin els peus de badalls àvids!

És sobre el nostre estam que posen cura,
I estotgen, els oscats, una malura,
Almesquen els confits amb tancadura.

El pedram ric converteix en pega
I han de guanyar com sempre tota brega.
Perdi els membres aquell qui amb ells s'aplega.

(ALBERTÍ 1974a: 30)

³² Aquest poema va aparèixer publicat al *Diario de Mallorca* de dia 27 de setembre de 1973, pàg. 33.

La quarta part l'enceta el vers d'Ausiàs March «...los amadors amant comunament...» Sens dubte, un cop més, la citació escollida enllaça amb la temàtica dels poemes d'Albertí. El poeta coneix els cants d'amor, els cants de mort i els cants morals de March i no sols n'extreu part de la temàtica, sinó que també es fixa en la manera d'exposar-la; això és, en una «sintaxi el·líptica, un lèxic ple de tecnicismes filosòfics al costat de col·loquialismes» (BOU 2000: 428). Així, en aquesta part d'*Aliorna* Albertí inclou cinc poemes que continuen mostrant la temàtica amorosa i que evidencien també aquesta barreja lèxica: el mot col·loquial al costat del cultisme, la «xamba» (1974a: 34) al costat de «l'ígnia espasa» (1974a: 35).

«...e tots los fets que l'amor mai ha sentit / en creure mi cascun serà trobat...» Aquestes són les paraules de Lluís de Vilarrassa que encapçalen la cinquena part d'*Aliorna*. La citació és ben bé una continuació de l'anterior, i no sols per una qüestió de consecució lineal en el llibre. Pensem que l'escriu un company d'armes d'Ausiàs March que també era un seguidor i imitador de la poesia d'aquest. Així, la continuïtat temàtica està assegurada, tot i que Vilarrassa a la seva obra se centra més en la relació entre l'amor imaginat i l'amor viscut. Arribam, doncs, al clímax d'aquest itinerari eroticoamorós amb un conjunt de vuit poemes breus d'una concentració i densitat expressiva brutal, el tema central dels quals és el contacte físic de la parella: «Torn a dir / t'am i amb els hams / mutus de bell nou / ens aplegam, capiculats» (ALBERTÍ 1974a: 41). És justament la condensació expressiva d'aquests poemes que va cridar l'atenció a l'artista Andreu Terrades. Ell mateix ha explicat que va ser llegint aquests versos finals d'*Aliorna* que va pensar en la possibilitat de reinterpretar-los en imatges. Però a mesura que llegia el llibre d'Albertí s'adonà dels punts que tenien en comú les seves obres: «els seus enfocaments superrealistes i el seu repertori de mots —finestra, cadira...— eren presents a les meves obres. I mentre llegia *Aliorna* m'acudien imatges i imatges» (CRÒNICA DE TRES 1976b: 28), explica Terrades. D'aquesta generació d'imatges nasqué *Aliorna dibuixada* (fig. 10), la reinterpretació visual del poemari d'Albertí. Terrades, aleshores, ja havia donat a conèixer algun dels seus llibres visuals (com *Cap d'ocell*, 1975),³³ que són fets només d'imatges amb poquíssimes paraules. Damià Ferrà-Ponç va dir de l'obra d'aquest artista que tenia un aspecte angelical, càndid, tant per les formes —ocells, cadires, bicicletes, mariners... tot molt figuratiu— com pels colors, que ens podria fer pensar en Terrades com algú d'esperit ingenu i naïf. «Pero en su obra se

³³ En realitat *Cap d'ocell* és el catàleg d'una exposició amb el mateix títol que es dugué a terme a la galeria 4 Gats de Palma del 10 de març al 5 d'abril de 1975.

adivina un proceso creciente de dejarse implicar por los problemas de nuestro tiempo y nuestra concreta realidad mallorquina», afegeix Ferrà-Ponç (1976a). Precisament, el crític afirma que per conèixer aquesta realitat no és suficient tancar-se en un sol llenguatge (en aquest cas la plàstica), sinó que cal emprar un idioma propi, que Terrades aconsegueix forjar situant-se en el límit sempre boirós entre quadre-llibre / dibuix-poema. L'obsessió, doncs, per determinades imatges que remetent a la realitat mallorquina perviu també a *Aliorna dibuixada*,³⁴ en què es repeteixen algunes d'aquestes figures com l'ocell, les siluetes humanes senzilles, les cadires de corda, les persianes, etc., justament perquè els poemes d'Albertí, d'una manera o d'una altra, també les feien servir (fig. 11). Terrades extreu, a més, dels versos d'*Aliorna*, caracteritzats en molts casos per l'abarrocamment verbal i estilístic, mots, expressions, que li resulten impactants o que li permeten ressaltar alguns jocs de paraules, d'altres fonètics, que donen força a la composició de les imatges (fig. 12).

La darrera part d'*Aliorna* només consta d'un poema, «Mea requies», i l'encapçala la invocació a la musa feta per Virgili al Cant I, vers 8, de l'*Eneida*: «Musa, mihi causas memora...» («Musa, recorda'm...», 1958: 17). La invocació a la musa sol anar al principi dels poemes èpics; Virgili la fa just després de fer un resum del contingut del poema i abans que comenci a explicar les navegacions d'Enees. Albertí, en canvi, l'esmenta al final del poemari, just abans dels darrers versos i la introdueix també en el darrer vers del volum: «I recorda'm: com més vela, més mar» (1974a: 50). Capgira en aquest vers el refrany «com més mar, més vela», dit per fer referència a algú que no es fixa en les dificultats del camí i que el segueix despreocupat. Tancar el poemari invocant la musa no pot voler dir altra cosa que el camí no ha fet més que començar, com més vela es tenguí, més mar es podrà recórrer. El viatge poètic continua.

Josep Albertí aboca a *Aliorna* influències heterogènies que es barregen i, fins i tot, xoquen. La importància que per l'escriptor tenen les avantguardes de començament de segle XX és evident des dels primers poemes d'aquest recull, però també cal esmentar la capacitat que té el poeta de combinar en un mateix poema tendències que poden arribar a ser contradictòries. En tenim un clar exemple en les proses poètiques inicials:

³⁴ Vegeu, respecte d'aquest llibre visual, LLOMPART 1976.

PRELUDI

I

Quines planures aquestes que em desconhorten; on va aquell milà sintètic que s'alçura contra els caramulls de gírgoles? Ni un hostel pot acollir-nos després del periple, escriny meu. On hem anat a parar? Fit l'horitzó vertical i ta'teix sé que és nul: hem perdut el quèc als niells del Faralló, entre les someres d'agost que van, caparrudes, a morir al Mar de les Bèsties. Per tot arreu animals dessagnats.

Un foc follet amara els xancles dels que hem pogut tocar terra.

Tu i jo.

Cames meves, ningú no s'ha salvat d'aquell temps d'elms i paravents.

Algun eriçó, un parell de raboes sobreviuen, bateguen, amollen gemecs guturals i escriuen amb llurs coes: «He extraviat la partitura de Corelli». Com caminam, com tornam vells de cera que ens cau pels turmells i embulla les veles amb els pals! Només miratges. Qui ens ha portat a tal desventura?

Ningú tan sols no s'esquitxa amb altres, ni s'ortiga ni se socarra amb estopa encesa. Les fogueres de gatova no cremen sota cap nan. Però tu, Sol, no ens fugis, no facis aturar més el temps malambrós. Encara ella i jo sabem les tresques per anar a la cova de Na Corma. Creu-me, pelicà meu, m'he obert el pit perquè passàssim tots dos per damunt els taulells associats d'alga, he fet giscar la corriola, el sabre que matà la tortra quan ja només cercava les branques seques.

Hem observat molt bé el moment del temps perdut, quan Na Pipada i En Pere Andreu eren adúlter, a la Torre Esbucada, i amb els fregalls de romeguer es rentaven les nafres que les envestides de la salina feien en llurs cossos. És l'únic rastre que hem pogut trobar del que un dia fou Roca famosa i que ara veus, amor salvat, als teus peus, lluny, sobre l'arena dels desert que ens cal recórrer.

—Digues un nom.

—Aliorna.

II

Parlem de què hi farem pels llindars mercúrics que el sol i la magrana ens jasprien tostemp a la matinada dels olis. Tu saps quin vent ens ha duit aquí, vencent reptes. Sabem quin és l'orangutan de pèl calent que es dreçà cent pams per damunt Clumba i féu morir els salzes dins comellars estibats de carrosses. Ara ja no hi ha remei: pengem les espases i les dagues d'aquest arbre com un déntol fi que ens creua el pas. No estalviem res i cerquem els límits del límit, més enllà del viatge llepem-nos la neu enrampadora. Facem un mapa sense aigua, esbuquem els plànols dels altres, i encara destriarem els morts sobre les civeres, la claror llosca de la qual fugim. Quins nusos sabem fer?: tots.

Però no recordis l'any aquell que no existíem, el temps que el frare Talaia matà sa mare amb destrat o martell, quan En Canals embarrancà el vaixell a la mar gran sobre un submarí i l'escultura gòtica que romania rera els mitjans del castell fins que jo i un cavall la trobàrem.

Jo també dorm i vetl quina la faran les bubotes sense fantasia, amb preu fet i boira al cul. Sé qui am, aire, terra, foc i aigua. Per què no hi sou a Aliorna?

Fendre figures, el cossatge que ens pertany, botar per la carn. I cap ull no veurà, pelegrina, belladona que ets, gent casta a Aliorna.

(ALBERTÍ 1974a: 9-11).

En aquests poemes tenim un escenari que Albertí ha catalogat d'apocalíptic i futurista.³⁵ En els dos preludis el poeta fa referència a la ruptura amb el passat que propugna el futurisme i parla d'aquest passat remot amb un deix de la violència que també empra aquesta avantguarda. És, diu el poeta, «com si hagués succeït una explosió nuclear i tan sols microfragments de memòria, d'animals, de paisatges, ens haguessin arribat» (s/d [1974]: 1). És, al cap i a la fi, un nou lloc, un nou paisatge, un nou entorn que neix de la ruptura amb el passat. Un món on, com en el que reflecteixen els quadres futuristes, difícilment s'hi pot viure. Ja hem dit que cap dels quatre elements d'Empèdocles no són a Aliorna, per tant, ens trobam davant un paisatge absolutament deshumanitzat, on regna la violència, el malson, etc. Un escenari inhòspit molt semblant al que descriurà anys després a «Port suïcidi», pròleg del poemari *Exercicis de despoblació* (1977), d'Andreu Vidal. Un espai que es troba en una «latitud solitària» (ALBERTÍ 1977c: [1]), en què «Muntanyes enormes de roca nua emergeixen verticalment de la tenebrositat congriada per un mar fosc i presagiós, perdent-se en un remolí de núvols baixos i grisos» (ALBERTÍ 1977c: [1]). Un lloc on sembla que, com a Aliorna, la vida és escassa: «una terra que inspirà a Charles Darwin aquests mots. “Mort, enlloc de vida, sembla que és l'esperit dominant”» (ALBERTÍ 1977c: [1]). És la geografia que el mateix Andreu Vidal insinua en els seus poemes, en què trobam «Camps de baf» (1977: 2), «estrelles d'asfalt» (1977: 12), «Deserts de calci sec» (1977: 17). Una distòpia que reflecteix la mateixa sensació d'angoixa que les pintures dels futuristes, on totes aquestes característiques també hi són presents (fig. 13 i 14). Les pinzellades lliures i veloces transmeten un dinamisme que desbarata l'ordre convencional de les coses, la temporalitat pausada, l'espai conegut i definit, l'activitat quotidiana... Aquests quadres creen sovint un paisatge calitjós, indefinit, desconegut i enigmàtic alhora, fruit del rebuig futurista del paisatge entès a la manera tradicional: «Nosotros los futuristas detestamos lo campestre, la paz del bosque, el murmullo del riachuelo... como algunos dicen» (BOCCIONI 2002[1914]: 106). Albertí, en els seus textos, vol desfer-se també d'aquest paisatge tradicional plàcid i sembla que només li interessin aquells elements agressius i àrids. En major o menor mesura, vol crear un

³⁵ La descripció que fa el poeta d'aquestes dues peces l'he extreta de «Notes sobre *Aliorna*», un apartat que Josep Albertí volia incloure al poemari però que finalment no va incorporar. Albertí em passà una còpia d'aquestes notes, inèdites encara avui, que demostren, al meu entendre, fins a quin punt l'escriptor era conscient de l'hermetisme dels poemes d'*Aliorna* i la seva convicció de la necessitat que hi ha, en determinats poemes, que el poeta s'expliqui. Així ho demostra també el consell que dóna a Àngel Terrón perquè afegixi unes notes finals al seu llibre *Iniciació a la química* (1977). «Per major claredat o exaltació d'aquests poemes, a suggerència del poeta Josep Albertí, escric aquestes notes» (1977: 37), comenta Terrón abans de començar a redactar les notes.

ambient irrespirable que, ahora, sigui capaç de trastornar el lector, i el troba en l'estètica futurista. Albertí sembla que vol contestar la pregunta retòrica formulada pel mateix Boccioni a *Pintura i escultura futuristes (Dinamisme plàstic)*: «¿Como si no fuese infinitamente sublime el trastorno que provoca el hombre bajo el impulso de la investigación y la creación, el abrir calles, colmar lagos, sumergir islas, tender diques, nivelar, desgarrar, horadar, hundir, levantar, por esta divina inquietud que nos dispara al futuro?» (2002[1914]: 106-107). I respon amb les imatges del «milà sintètic», els «animals dessagnats», els «llindars mercúrics», el «mapa sense aigua», els «plànols esbucats»...

Contràriament als postulats futuristes, però, aquest nou món existeix envoltat d'elements reals del segle XX i d'altres d'imaginari i mítics del passat cultural tradicional. S'oposa, per tant, la destrucció futurista, la seva tendència al maquinisme i a la velocitat, a una geografia real i local: la de Cala Rajada (Mallorca). Així, els «niells de Faralló» es corresponen amb el faralló de Cala Gat i la seva imponent estampa. I de la mateixa manera, l'aparició de personatges populars de la contrada com Na Pipada, En Pere Andreu, el frare Talaia o en Canals (avi matern del poeta), són totalment contradictoris al paisatge desèrtic i deshumanitzadament futurista que també dibuixa el poema.³⁶ A més, el passat medieval es fa present en aquest «Preludi» a través de les imatges simbòliques de dos animals: el pelicà i la tórtora. L'aparició d'aquests dos animals ens remet directament a la seva llegenda, heretada dels bestiariis medievals, sempre acompanyada d'imatges (fig. 15 i 16). Així, el pelicà, segons els bestiariis, mata els seus fills i es clava el bec al pit suïcidant-se, mentre que la tórtora, quan se sent morir, només cerca les branques seques. La tórtora, a més, torna a aparèixer a un altre dels poemes d'*Aliorna*:

LES DENTS DEL NOSTRE OCELL

Esventa, llit, l'os, la murta estovada,
Ara que els pits troben, somorts, llur ritme,
Batuts pel singloteig de tortra muda.

L'oratjol tosc arbora canelobres,
Mentre, xapats de saïm, vius, aücam
A l'esma del futur, collim les fruites.

³⁶ Per a aprofundir en aquestes i altres explicacions i correspondències, vegeu «Notes sobre *Aliorna*».

Però guanyam alenes per firar
Almuds,³⁷ plaer que els escars em servaren.
No farem de l'amor només xuclada.

Tostemps plomall, prest a l'esgotament.
Havent vençut aquest paratge rúnic,
A boca de canó, ton set escalda.

(ALBERTÍ 1974a: 15)

El mateix Albertí, a les «Notes sobre *Aliorna*», insisteix en la presència d'aquest animal, la tórtora, que Jaume Roig fa servir també en el seu *Espill o Llibre de les dones* (1978[1460?]: 121), una obra que, d'altra banda, i de manera semblant al que planteja Albertí en el seu recull, presenta d'una banda un vessant de caràcter més quotidià, de la vida sensual, anecdòtica, al costat d'un altre de més erudit.

Per tant, les referències a la tradició medieval o a la cultura popular local contrasten amb el paisatge apocalíptic i amb el trencament absolut amb el passat. Tanmateix, però, la majoria de fets i referents del passat són relacionables amb la violència, la mort, etc. El paisatge de Cala Rajada és violent, esquerp (la torre de què parla el poema, per exemple, fou esbucada per una canonada), els personatges que apareixen al poema són assassins o accidentats («el frare Talaia matà sa mare amb destral o martell», «En Canals embarrancà el vaixell a la mar gran sobre un submarí»). Perquè el text del poeta posa una devora l'altra l'herència futurista i el principal enemic d'aquesta: el passat. Dos punts de tensió que s'uneixen en un poema en prosa que cerca la dimensió enigmàtica i simbòlica de l'erotisme, la violència i la mort. Dos punts de tensió que deriven de la màxima futurista: «¡amamos en la vida y en el arte todo lo que hoy es el exponente entre el viejo mundo que se derrumba y el nuevo que surge!» (BOCCIONI 2002[1914]: 112).

Si ens endinsam a *Aliorna* trobarem un augment considerable de les imatges surrealistes i de la importància de la percepció d'aquestes i, alhora, una recessió de la subjectivitat discursiva. La veu del jo poètic queda en segon pla, a l'ombra de l'aglomeració de figures. És el cas de la imatge, fàcilment relacionable amb una obra pictòrica de tipus surrealista, que se'ns mostra al poema «Retuda jardineria».

Plouen aglans i cireres: graons
que fugen mar endins, les confitures
d'un albir que maçola munions,
marbres avars, jutipiris, captures.

³⁷ A l'original és «Almuts», errada que Albertí esmenta a les «Notes sobre *Aliorna*».

Torres d'assalt per platges de mesures
curtes mouran les banderes, lleons
de mala sort acoltellen pastures
d'or i flautins. Combatents ben rodons.

Tots escapçats, no passa res per ull.
Els sauris, llords, maten cavalleria.
Em dirigesc del ganivet el full.

I l'arna empeny per alta graderia
les pells penjants cap a boques d'escull.
Espaordit, molla jardineria.

(ALBERTÍ 1974a: 25)

Tant en aquest poema com, per exemple, en el quadre *Els primers dies de primavera* de Dalí (fig. 17) es recorre a l'escena que desballesta la manera com habitualment observam la realitat. Això és, la nostra mirada racional. Es juga, doncs, a subvertir els nostres codis d'apropament i de comprensió de la realitat, a eixamplar la nostra mirada avesada i a entrar, d'aquesta manera, a mons propers a l'oníric. Al meu parer, quadre i poema comparteixen una mena de fixació hiperreal de l'imaginari, així com l'acumulació d'imatges. El pensament funciona en aquestes obres al marge de la raó. I això en el poema no solament es mostra a través d'unes imatges que tenen una funció diferent a la que els correspon (plouen fruites, el mar té escales, etc.), sinó que l'escriptura també pot reflectir l'experimentació amb allò fantàstic o simbòlic i la consecució d'uns pensaments no regits per la raó mitjançant un estil que s'acosta al de l'escriptura automàtica surrealista. Com comenta Enric Sullà, «Albertí no sempre respecta la sintaxi, perquè sotmet l'estructura dels seus poemes a la cumulació d'imatges, mitjançant les quals transmet l'emoció cercada [...] les imatges, sovint d'un cert regust surrealista» (1974: 124).

S'obre, a més, amb aquests poemes, una qüestió de debat que afecta qualsevol projecte artístic, el tema de la veritat i la mentida, la realitat i la ficció: «la veritat és una part d'aglà», escriu Albertí en un dels seus versos (1977a: 32). La veritat, per tant, com quelcom que gairebé no existeix, com quelcom que no presideix l'obra del poeta. Això ens mena a un dels debats més vius de l'art i que és aplicable a qualsevol de les seves disciplines (literatura, cinema, pintura...). Què és veritat i què és mentida? L'art ha de mostrar necessàriament la realitat? I en qualsevol cas, la realitat és sinònim de veritat? La literatura necessita de la versemblança, convindria Aristòtil. Wolfgang Iser explica el contrapunt que suposa el fet que el *Dictionary of the English Language* (1983) de

Samuel Johnson defineixi el terme «ficció» com a «falsedat» o «mentida». Per Iser literatura i mentida s'assemblen, tot i que no són una mateixa cosa: «las mentiras y la literatura son distintos productos finales del proceso de duplicación y cada una sobrepasa los límites de la realidad contextual a su modo» (1992[1972]: 44). Aquest «procés de duplicació» a què fa referència l'hermeneuta alemany deriva de la seva idea de ficció, que concep com una experiència desdoblada: «De ahí que tanto la mentira como la literatura siempre contengan dos mundos: la mentira incorpora la verdad y el propósito por el que la verdad debe quedar oculta; las ficciones literarias incorporan una realidad identificable, y la someten a una remodelación previsible» (ISER 1992[1972]: 44). El nostre poeta defuig qualsevol resposta que el pugui aproximar a la que fins aleshores havia estat la tendència artística de més rellevància: el realisme. Vol fugir d'aquest tipus d'art i, per això, en proposarà un que, en qualsevol de les seves expressions, esdevingui un corrosiu per a aquesta tendència realista. Es tracta, si més no, d'eixamplar el concepte de realitat. Els surrealistes havien trobat part de la solució per trencar els límits entre real i imaginari en les vies del somni i l'inconscient. La proposta d'Albertí, en aquest sentit, s'acostarà més al «neosurrealisme» de l'obra de Brossa en tant que cap dels dos no prescindeix de la realitat, tot i eixamplar-la: «Mentre que els surrealistes es capbussen en les tècniques d'introspecció, els neosurrealistes ja donen aquests mons per descoberts i n'aprofiten les troballes per enriquir l'instrument poètic. El neosurrealisme no és un refregit del surrealisme. És un altre pas. Té un peu a l'abstracció i l'altre a la realitat», explica Joan Brossa (*apud* COCA 1971: 32).

A *Aliorna* el poeta presenta una gran heterogeneïtat de propostes; assumeix la tradició anterior (de Virgili a Breton, passant per Ausiàs March, Jaume Roig o Francesc Fontanella) i les diferents manifestacions literàries (de la tradició rondallística popular, passant pels mites, fins a la tradició barroca) perquè això permet més consciència de la contemporaneïtat i, conseqüentment, més capacitat de reivindicar-la. Per això, els versos d'*Aliorna* inclouen el futurisme o el surrealisme, però també els autors medievals i barrocs; ho hem vist en moltes de les citacions que encapçalen les diferents parts del llibre, però també en el llenguatge de ressons cavallerescs i en el retoricisme abundant. Així mateix, la preocupació mètrica, que també hi és present, l'acosta al classicisme i l'emparenta amb els poetes coetanis del Principat: Ramon Pinyol, Xavier Bru de Sala o Antoni Munné, les obres dels quals, a l'època, es caracteritzaven per la investigació amb el lèxic i amb els recursos mètrics. Albertí reivindicava aquests escriptors a través dels

seus articles de crítica literària:³⁸ «El retorn a la mètrica significa no compartir les opinions dels qui creuen que aquella és únicament patrimoni de la cultura burgesa, estrictament delimitada» (1976b). A més, cal recordar que *Aliorna* és el número sis de la col·lecció Llibres del Mall, creada precisament per un grup de poetes, entre ells Ramon Pinyol i Xavier Bru de Sala, i que fou una de les col·leccions capdavantera als anys setanta, sobretot pel que fa a l'edició d'obres de poetes joves d'arreu dels Països Catalans, així com a la publicació d'obres properes a l'avantguarda i a la investigació textual.³⁹

A banda de tot plegat, la preocupació pel mot, la depuració lingüística i la recerca constant del lèxic adequat han fet que bona part de la crítica hagi recordat en els versos d'Albertí l'obra de Foix i Brossa. És «el magisteri de Foix i Brossa» que Marco i Pont (1980: 110) veuen sobretot en els sonets de la tercera part d'*Aliorna*, dels quals, segons Mas i Vives, potser «li ve la voluntat de construir, a través del poema, un món autòcton, nou en tant que està bastit sobre un entrellat de símbols prou complex» (1982: 105).

2.2.2. *Era plena de canoes* (1977)

«El llibre que l'agut lector té a les mans va ser redactat en un temps proper i alhora llunyà pel qui el va escriure» (ALBERTÍ 1977a: 7). Amb aquestes paraules enceta Josep Albertí el «Rètol informatiu» que precedeix i presenta els poemes d'*Era plena de canoes*. El volum, que el poeta va escriure entre gener de 1974 i novembre de 1975, no s'edità fins l'any 1977. Tot i que en els seus versos ja intuïm l'inici d'un canvi important en la seva producció, l'escriptor no pot estar-se d'insistir en aquest fet: «No som al lloc on vaig escriure *Era...*, ni físicament —malgrat la proximitat geogràfica—, ni en l'estat d'ànim» (1977a: 7). *Era plena de canoes* és la mostra del començament del canvi, dels primers contactes amb altres artistes que, posteriorment, i ja en el moment d'editar el llibre, s'intensifiquen. És, doncs, el resultat d'una escriptura que comença a

³⁸ Vegeu, entre d'altres, els articles «De Ramon Pinyol i Balasch. “Aigües d'enlloc”», *Diario de Mallorca*, 25 d'octubre de 1973, pàg. 31-32; «Dos mestres i un trobador» (sobre *La fi del fil* de Bru de Sala), *Diario de Mallorca*, 31 de maig de 1973, pàg. 26; «Amb motiu de les elegies de Bru de Sala» (sobre *Les elegies del marrec*), *Diario de Mallorca*, 24 de gener de 1974, pàg. 32-33; «“Fruita d'argila” d'Antoni Munné», *Diario de Mallorca*, 27 de juny de 1974, pàg. 19 i «Reflexions sobre la poesia actual» (sobre *Occit enyor* de Ramon Pinyol i Balasch), *Diario de Mallorca*, 14 d'agost de 1975, pàg. 23.

³⁹ Sobre Llibres del Mall vegeu, entre d'altres, ALTAIÓ; SALA-VALLDAURA 1980: 35-36, MARCO; PONT 1980: 64-67 i ALBERTÍ 1975f.

estar vinculada a les arts plàstiques o, més ben dit, que comença a estar conscientment vinculada a les altres arts.

Els versos d'aquest llibre són la mostra més fefaent que l'escriptura dels anys setanta fou, en molts casos, una escriptura que ultrapassava el format llibre i que, a més, podia variar d'intencionalitat depenent del mitjà a través del qual es vehiculava. Així, moltes de les peces d'aquest quart poemari de Josep Albertí ja havien vist la llum en circumstàncies diferents de les de l'escriptura pròpiament dita; circumstàncies, d'altra banda, molt properes als col·lectius artístics i a l'intercanvi d'«efectius» entre una art i les altres o entre un escriptor i un altre. El poema, doncs, no necessàriament havia de ser editat, sinó que tenia tantes possibilitats com ocasions de ser llegit, reproduït o representat es presentassin al seu davant. D'aquesta manera, el sonet «Abans d'aquí d'aquest escrit per on...» aparegué reproduït al setmanari *Dijous* d'Inca acompanyant una poètica de Josep Albertí; «Les dues passions» es publicà al llibre col·lectiu *Gespa-Price* (ALBERTÍ 1977d), resultat del festival organitzat pels poetes Jaume Creus i Vicenç Altaió a Bellaterra; la peça hiperrealista «Bar» serví com a text de la targeta d'inauguració del Cafè Pou Bo de Gènova (Mallorca), propietat de l'escriptor Guillem Frontera i el pintor Aldo Spani; «Poema» fou llegit a la Facultat de Ciències de la universitat de la Ciutat de Mallorca durant la trobada de poetes que tingué lloc pocs dies després de la mort de Franco, i aparegué publicat, juntament amb les peces «Aniversari», «Paisatge», «Consells», «Bidet» i «Breu diccionari simbòlic dels mots que designen el sexe masculí i femení a Mallorca» a l'únic número de la revista *Tecstual* (ALBERTÍ 1979a). Tanmateix, aquest escampall va ser possible perquè *Era plena de canoes* és «un llibre de llibres» (ALBERTÍ 1977a: 7), on cada secció de les quatre en què es divideix el volum «manté un títol i la seva independència dels demés no és altra cosa que la seva pròpia interrelació» (ALBERTÍ 1977a: 7). Però per poder-lo dur a terme també eren necessàries les relacions i la comunicació amb altres escriptors, així com la participació i la col·laboració en algunes empreses col·lectives. Tampoc no hem d'oblidar que el llibre s'edità a la col·lecció Guaret, dirigida per Damià Huguet, personatge precisament molt vinculat a la pràctica artística pluridisciplinària, i que el poema-pròleg que enceta el volum és una crida a aquesta trobada de disciplines:

PRÒLEG

Imant i metall es proposen moviments on no
hi cap el renou. El xoc ja és unió.

Diorama i llum criden quelcom encara més silent.
Qui mira pot restar per sempre dins la fuga del
que es veu.

El iogurt proposa l'obscuritat.

(ALBERTÍ 1977a: 11)

El tercer vers ens remet a la fotografia, al diorama de Joan Palou, que apareix en el frontispici del llibre i que duu al peu aquest vers (fig. 18). Aquest «Pròleg» anuncia, doncs, aquest xoc, que és unió, d'imatge i paraula, de diorama i llum, d'imatge i paraula. De fet, la polisèmia del títol del poemari pot accentuar aquesta fusió de llenguatges artístics. El títol juga amb la paraula «era», que pot funcionar com a verb i com a substantiu. Si la prenem com a substantiu, ens trobarem davant una unió de dominis diferents (l'era/terra i la canoa/mar); s'estableix una mena de sinestèsia que ens podria recordar el títol *Entre el coral i l'espiga*, de Blai Bonet, si bé el títol del poemari d'Albertí té certs ressons de l'imaginari surreal.

Ja hem avançat que *Era plena de canoes* es divideix en quatre parts, precedides del «Rètol informatiu» i de la peça «Pròleg»: «Llibre d'Amfibis i altres Bestioles Amoroses», «Llibre d'Agulles Automàtiques i altres Estris Punyents», «Suite Hiperrealista» i «Llibre de Violències Corporals i altres Llibertats Formals».

La primera i la segona part contenen alguns trets que visiblement marquen una continuïtat amb *Aliorna*. Així, al «Llibre d'Amfibis...» trobam novament el tema central del tercer volum de Josep Albertí, l'erotisme, tot i que ara presentat metafòricament a través dels cossos d'aquestes «bestioles» a què es refereix el títol d'aquesta primera part. Ho veiem en poemes com el següent:

Ampla centella, remor, poliment al desert —bategava
sol— ritual. Tota guàtlera seca gelava el miratge.
Una maneta de plata trobada, ningú no sabia
com, ens traurà del mal pas, badarà retxilleres, cortines
d'oli pels rèptils ambigus. Però ara, tu voles, mà cega;
per les contrades de ventall sempre m'ofrenes raneres
d'ombra i aràcnids per fer més intens el plaer, cavalcant-nos.
Els romaguers fan móres devora la mar esponerosa.

(ALBERTÍ 1977a: 20)

El poeta ha descrit aquesta part com «una investigació de l'hexàmetre» (SERRA DE GAYETA 1975: 24). La segona part del volum, formada per deu poemes més, continua amb una altra investigació: «la destrucció del sonet» (SERRA DE GAYETA 1975: 24). Així, els deu sonets de temàtica diversa que conformen la segona part d'*Era plena de canoes*, juntament amb l'experimentació amb l'hexàmetre de la primera, deriven directament de l'interès per la mètrica que Albertí ja havia mostrat en el seu poemari anterior. De la mateixa manera, aquestes dues parts comparteixen amb *Aliorna* l'abarrocamment lingüístic, de cada vegada més exagerat, i el gust per unes rimes de cada vegada més recargolades:

Rull meu, obrim l'ametla de llum, delta
De dol joiós. M'esbutza la lluern
Si deban membre teb, eixa llantern
Que esbuca fars quan li lleu sang de celta.

Aquestes són les cames del camp, matx,
Matx de pubis! Ormeig, d'or tu malmenes
El grell de tota llum amb les alenes,
I rets olor pels cornalons del faig.

(Era la llum un mac sèver: tu,
Brostant del niu de brases fet cigonya,
També esdevens fèrtil al cent per u.

Era fosc, esburbat com el qui enfonya
Closques dels ous, qui menja marabú
Quan fa sonar l'aldulf, migrant vergonya).

(ALBERTÍ 1977a: 27)

Tanmateix, les parts que em semblen més interessants del volum amb relació a l'evolució de la poesia d'Albertí i que reflecteixen de manera més visible aquesta nova concepció de l'art són la tercera i la quarta. El «Llibre de Violències Corporals i altres Llibertats Formals» conté deu poemes que responen a l'esperit de qui va escriure les citacions que obren i tanquen el llibre: «Voici le temps de la magie / Il s'en revient, attendez-vous / A des milliards de prodiges / Ecoutez renaître les oracles qui avaient cessé» i «La grande force est le desir», respectivament. Tant les primeres paraules com les darreres són de Guillaume Apollinaire, escriptor portador de la paraula en llibertat, precursor del surrealisme i «inventor» del cal·ligrama. I precisament els poemes que formen part d'aquest darrer llibre d'*Era plena de canoes* són peces de «vers i tipografia lliures» (SULLÀ 1978); obeeixen a la llibertat defensada per Apollinaire i també als jocs formals:

No és l'úter qui pot articular mots:
el crit és la parla,
llenguatge del poema,
llibertat del poeta.

(ALBERTÍ 1977a: 79)

Aquests experiments amb la forma poden ser d'ordre lingüístic, com és el cas del joc amb l'ordre de les paraules d'una frase o expressió. Ho veiem en el títol del poema «Canoa plena d'eres», que inverteix l'ordre del títol del volum, *Era plena de canoes* i que, per descomptat, n'altera el significat i, fins a un cert punt, n'esborra la polisèmia. Tanmateix, però, és cabdal en aquesta quarta part del volum la influència del cal·ligrama. Així, en les composicions es juga amb la tipografia: és el cas de «rodella incombustible», un poema que, contràriament als procediments tradicionals, té el títol en minúscula i els versos en majúscules, o del poema «Canoa plena d'eres», els versos del qual combinen la majúscula i la minúscula, a més de la negreta i la rodona. A banda d'això, la disposició peculiar dels elements que conformen el poema, així com la utilització de símbols com les fletxes (↓) o l'igual (=) deixen entreveure la visualitat de la poesia que deriva de l'escriptura cal·ligramàtica. I la visualitat és present i important fins a tal punt que poemes com «Les dues passions» o, sobretot, «Esbós de poema» són gairebé impossibles de transcriure i és molt millor reproduir-los com apareixen originalment en el volum:

LES DUES PASSIONS

Com quan el tirador
gairebé llest
Fineix municions
rera paret
On també l'endolceix
la passió
Terrible de l'amiga
que s'esgota
I sap que tot dispar
del rifle seu
Només haurà batut
algunes ombres
Les aparicions
que l'acompanyin
Com si el més important
per cancel·lar
Fóra destriar el pas
de la formiga
Que malda per sortir
de la banyera

En el segon cas, el títol del poema ja uneix d'entrada el mot «esbós», que empram per designar una primera composició inacabada o imperfecta tant pel que fa als dibuixos, a les pintures o a les escultures en l'àmbit de les arts plàstiques, com pel que fa als temes, als personatges, als ambients o a les situacions en l'àmbit de la literatura. L'esbós és, doncs, ambivalent i, en aquest poema, es presenta com a tal, a la vegada que poema i dibuix acaben confonent-se. Tanmateix, la confusió o la fusió no vénen donades per les fletxes que conté aquesta composició, que si de cas el que fan és proporcionar més força a la paraula «esbós» en tant que relacionam aquest símbol amb els esquemes i, sobretot, amb la concisió i l'economia lingüística. Les fletxes indiquen la supressió d'un seguit de paraules, les substitueixen, però allò que desvetlla aquesta ambigüitat entre poema i dibuix és el final de la composició. La disposició dels mots finals dóna a entendre que «el pròxim DIBUIX», la tinta del qual és provocada pels «moscards gegants dels urinaris suïssos», no és altre que la mateixa paraula «DIBUIX». Paraula i imatge esdevenen d'aquesta manera una sola cosa. Talment com si d'un escàner es tractàs, tot i els codis lingüístics pels quals ens regim, la nostra vista és capaç de captar la paraula com a imatge. Així, si els cal·ligrames són paraules que, per la seva disposició, creen imatges, les paraules, despreses del seu significat i dels nostres codis, també poden ser imatge per elles mateixes; una bona prova de la iconicitat de la paraula. Val a dir també que aquest «Esbós» podríem emparentar-lo amb els «Projectes de poemes» de Joan Brossa o amb «“Només” (idea per a un film)», d'Albert Ràfols-Casamada. En el primer cas, Brossa presenta un total de dotze possibles poemes: «1. Una A pintada damunt una bola de billar. / 2. Recitar poemes amb unes ulleres dins la boca. / 3. Amb un segell enganxat als llavis ficar el cap en un sac i comptar fins a cent. / 4. Fer ombres xineses amb una lletra pintada a cada mà...» (1983: 246). En el segon cas, som davant la proposta de cinquanta plans d'un possible film:

a) matí

- 1- primer pla d'un diari obert – la cambra puja lentament, apareixen
- 2- uns ulls per sobre del diari – la mirada es dirigeix cap a l'esquerra
- 3- unes mans pleguen el diari – la cambra s'allunya i gira en direcció de la mirada de l'home que plega el diari.
- 4- pla general: un moll amb vaixells – la cambra segueix girant fins a
- 5- una noia que passa arran de moll (la noia es veu d'esquena) va allunyant-se fins a sortir de camp (pla llarg)
- 6- la cambra baixa i s'acosta fins arribar a un primer pla de l'empedrat del moll, arran d'aigua / tall / (RÀFOLS-CASAMADA 1981-82).

A diferència del que passa amb els esbossos dels pintors, que han acabat considerant-se obres «exhibibles», les provatures dels escriptors no han evolucionat de la mateixa manera. Per això, tant el projecte de Ràfols-Casamada, com la idea de Brossa o l'esbós d'Albertí, esdevenen l'exhibició d'una textualitat oculta.⁴⁰

El poema que clou aquesta quarta part i també el llibre apunta al canvi radical en la poesia de Josep Albertí:

UN GRAN FLASH-BACK IL·LUMINA ARA LA PANTALLA

Una postal d'Aliorna
roman sobre una otomana
que m'excita

he passat **rushes**
i cap seqüència
no servia.

(1977a: 80)

A banda de les qüestions temàtiques o formals ja comentades, *Era plena de canoes* conté referències constants o reminiscències d'*Aliorna*. Ho veiem sobretot en la primera i la segona part, on expressions com «T'estim, coïssor» (ALBERTÍ 1977a: 18) ens fan pensar en versos del tercer poemari d'Albertí, «Estima'm englotim» (1974a: 34). O el vers «Aquestes són les cames del camp, matx,» (ALBERTÍ 1977a: 27) que fan referència directa al títol del poema «Les cames del camp» d'*Aliorna* (ALBERTÍ 1974a: 14). El poema «Un gran flash-back il·lumina ara la pantalla» és una altra d'aquestes referències, tot i que ara s'hi afegeix un altre significat. Aliorna és el *flash-back*, situar-se a Aliorna és situar-se en el passat, un passat que encara excita el jo poètic però del qual cap seqüència ja no serveix. Tornar a Aliorna i, per tant, tornar als seus versos, ja no serveix per acontentar aquest nou estat d'ànim del poeta, aquesta nova manera d'entendre la pràctica artística de què parla al «Rètol informatiu». El quart llibre d'Albertí recull també d'*Aliorna* determinats passatges intimistes, que veiem sobretot en les dues primeres parts del llibre, però els combina ja amb referències com la pantalla, el rètol, el *flash-back*, els avions, les grues..., que podríem relacionar amb el maquinisme i que desprenen, en algunes ocasions, un aire de *L'irradiador del port i les*

⁴⁰ El fet de presentar un projecte com a obra és comparable també a les pràctiques d'alguns artistes conceptuals que fan propostes escrites sobre accions que poden dur-se a terme o no. Victoria Combalía en posa algun exemple: «Lo importante, dirán, es la idea, y su realización es totalmente secundaria. Así, S. Kaltenback propone correr durante una semana, sin parar, siete millas, cada día, a través de un paraje llamado Hode Lane y presenta su propuesta escrita bajo una fotografía del lugar indicado» (2003[1974]: 103).

gavines de Salvat-Papasseit.⁴¹ Una combinatòria (maquinisme/tecnologia i intimisme/humanitat) que duu a terme el mateix Papasseit en el llibre esmentat, en poemes com «Passional al metro (Reflex N.º 1)» o en versos com «I també l'aeroplà / que em fa aixecar el cap / el mateix que em cridés una veu d'un terrat» (1985[1921]: 50). Però, com ha escrit Joaquim Molas (1985: XIX), sobretot captam aquesta dualitat en els versos que apareixen com a lema després de la dedicatòria a Joaquim Sunyer:⁴² «S'estimen a les roques / els irradiadors / amb les gavines boges».

S'opera, doncs, un canvi que té la seva millor representació dins *Era plena de canoes* en la tercera part del llibre, la «Suite hiperrealista». Aquesta part es divideix en tres apartats. El primer conté sis composicions numerades del 0 al 5 que fan referència al cadàver de Carrero Blanco i una peça amb el títol «Poema» que és el diagnòstic mèdic de la mort de Franco. La segona subsecció es presenta amb el títol «Problema matemàtic plantejat al parc del Mar de la ciutat de Mallorca, l'estiu de 1975» i conté quatre poemes que són definicions de paraules com «paisatge» o «destrucció». El darrer apartat, «Envolten el poeta alguns llocs i objectes que l'al·lucinen», conté cinc poemes: tres definicions extretes d'un diccionari, unes instruccions per saber com emprar un tampó, i un «Breu diccionari simbòlic de mots que designen el sexe masculí i femení a Mallorca». Vegem ara els poemes de la primera secció:

0

El capellà va administrar l'extremunció a dues mans que semblaven pertànyer a cossos distints.

1

El semblant serè, els ulls tancats, però una cama en angle estany, que denotava fractura oberta. Havia perdut les dues sabates. Una d'elles estava esquinçada des de l'empenya fins a la sola.

⁴¹ Val a dir que Josep Albertí té present l'obra de Joan Salvat-Papasseit des dels seus inicis com a poeta. El vers «havem caminat tant pels camins sense ira» del poema «Pantalons llargs» introdueix un dels poemes de *Modus vivendi* (1971a: 17). Més endavant, Albertí utilitza intertextualment Salvat-Papasseit en un text publicat a *Blanc d'Ou*, que duu per títol «Escopim orgasmes a la pulcritud neuròtica dels "civilitzats"» i que parteix del vers «Escopiu a la closca pelada dels cretins». Ambdues citacions, a més, també sorgeixen de *L'irradiador del port i les gavines*. Així mateix, també li havia dedicat algun article a la premsa; vegeu ALBERTÍ 1974c.

⁴² «Una dualitat, d'altra banda, que reapareix en el contrast que s'estableix tàcitament entre el subtítol [del llibre (*Poemes d'avantguarda*)] i la dedicatòria a Joaquim Sunyer: un noucentista militant» (MOLAS 1985: XIX).

2

Fractura maxil·lar inferior, fractura d'ambdues clavícules, aixafament toràctic, enucleació de testicle esquerre, fractura oberta de tibia i peroné dret, terç mitjà inferior esquerre, fractura luxació oberta del tars al membre inferior esquerre, fractura amb minuta de mig peu dret. Epistaxi traumàtica.

3

Els teixits l'hi havia esclatat per dedins, tenia una trencadura visceral interna fins a la cintura. Aparentment no semblava haver-hi lesions a l'abdomen, però amb una lleugera pressió, la graella costal s'enfonsava. L'únic que presentava una aspecte desagradable eren les cames per davall el genoll, i els peus, que estaven en posició igual que les busques del rellotge a les dues quaranta-cinc. I amb les fractures obertes. Hom va disposar unes benes de guix per a col·locar els peus en posició normal.

4

D'una petita bossa de paper varen extreure els seus objectes personals: un paquet de tabac negre, amb poques cigarretes, un encenedor daurat, un bolígraf, una agenda amb telèfons d'amistats i el carnet d'identitat. No portava diners, ni un cèntim.

5

Li posaren l'uniforme. No l'embalsamaren ni el varen maquillar. Només li donaren uns punts de sutura en el maxil·lar i li feren una elemental neteja del cap per esborrar els fils de sang que havien brotat per les comissures dels llavis i pel front; i li col·locaren les benes de guix a les cames. El semblant era el seu natural, sense el més mínim cosmètic.

(ALBERTÍ 1977a: 41-46)

POEMA

Malaltia de pàrkinson. Cardiopatia izquèmica amb infart anterosepial i de cara diafràgmica. Úlceres digestives agudes recidivants amb hemorràgies massives reiterades. Peritonitis bacterial. Fracàs renal agut. Tromboflebitis ileusfemoral esquerra. Bronconeumonia bilateral aspirativa. Xoc endotòxic. Atur cardíac.

20 Novembre 1975
(ALBERTÍ 1977a: 47)

En ambdós casos Albertí se serveix del fotorealisme americà que havia començat a difondre's a Europa l'any 1972 amb el nom d'hiperrealisme (GUASCH 2000: 202). Aquesta tendència deriva en part de l'art pop, en tant que emprà tècniques mecanicistes per poder traslladar la realitat a la tela i també perquè reflecteix, en major o menor mesura, el món dels *mass media* i la societat de consum emergent. L'hiperrealista intenta captar sempre el gest objectivador i ha de fer-ho amb la màxima

precisió possible per tal de poder deixar de banda qualsevol element subjectivitzador. Les composicions del poeta ens remetent a l'estil d'artistes com Chuck Close, a qui Anna Maria Guasch anomena «pintor de l'individu» (2000: 204) per diferenciar-lo d'altres artistes del mateix moviment com Malcolm Morley o Richard Estes. Close amplia les fotografies, habitualment retrats frontals, a través d'una retícula, i n'emplena les quadrícules amb aerògraf. Per tant, treballa la imatge disseccionada per quadrícules que, un cop juntes, conformen el retrat, ara en format de macroquadre (fig. 19). De la mateixa manera que l'obra de Close, aquests dos poemes d'Albertí fan referència a dos individus concrets: Carrero Blanco i el general Franco. Tant en aquesta pintura com en els poemes d'Albertí s'empra un mateix procediment per abordar la realitat. Cap dels dos no hi fa referència de manera directa, sinó que se serveixen de les fotografies i dels poemes per tractar-la des del distanciament de l'objectiu de la càmera i des de la translació de la imatge en llenguatge. En realitat s'ha afirmat que els fotorealistes substitueixen l'ull humà per l'objectiu fotogràfic per acostar-se al món (GUASCH 2000: 201). Ambdós, a més, recorren també a l'exactitud dels detalls, encara que el distanciament esmentat mena també a la neutralització. En qualsevol cas, la realitat no solament és abordada des de la distància, sinó que és doblement modificada. És prou sabut que l'artista mai no serà capaç de reproduir la realitat a les seves obres, principalment perquè no hi ha cap llenguatge (literari, pictòric, escultòric...) que pugui reproduir-la en la seva complexitat. Sobretot perquè, per començar, l'home és fruit del discurs i no hi ha res més heterogeni/inestable/canviant/subjectiu que aquest.

Davant aquesta impossibilitat de translació de la realitat en una obra, podem dir que l'artista, per més objectiu que pretengui ser el seu intent, l'única cosa que aconsegueix és manipular aquesta realitat. En el cas de Close se segueix un procés bipolar en què es passa de quelcom mòbil, variable (com és la realitat), a quelcom estàtic (la fotografia immobilitza aquesta realitat), que es pretén mantenir en la pintura. La realitat és doblement manipulada; en primer lloc a través de la fotografia i, en segon lloc, quan, amb l'ajuda d'un filtre com la retícula, les transparències, etc., i sense que l'artista en deixi cap rastre, aquesta és convertida en quadre. En el cas d'Albertí, el diagnòstic mèdic equivaldria a la fotografia i el poema al quadre. Però la seva manipulació és triple perquè, si bé el resultat d'aquesta cadena d'operacions mecàniques que fan servir pintor i poeta és el distanciament de la realitat i el sentimentalisme de què pot carregar-se aquesta observació, Albertí afegeix al final de «Poema» una data (20 de novembre de 1975), tot dotant uns mots aparentment neutrals d'una important

significació política. L'explicació freda que es pressuposa a un diagnòstic o a una fitxa policíaca, s'aconsegueix durant tot el poema, però és trencada per les connotacions de la data. En ambdós casos, però, s'aconsegueix una de les màximes del fotorealisme: el treball final ha de semblar una fotografia. En el cas dels poemes, les composicions són veritables fotografies dels diagnòstics mèdics i de les imatges dels cadàvers de Carrero i Franco. Aquestes imatges han estat tan difoses que, en llegir els poemes, l'associació és inevitable. Tanmateix, és evident la diferència que hi ha entre la voluntat política i de protesta d'Albertí (que converteix personatges com Franco i Carrero Blanco en objecte dels seus poemes) i la majoria de pintors fotorealistes.⁴³ En el cas de Close, que s'enfronta principalment als retrats frontals d'homes i dones, és prou significativa la indiferència que mostra l'artista envers l'ésser humà, que només té importància en la seva obra com a element tècnic, com a objecte que li permet posar en funcionament la transformació del procés fotogràfic en un producte pictòric emprant els rostres com a icones (GUASCH 2000: 203). Aquests poemes d'Albertí, ben al contrari, mostren la implicació política i social del poeta. L'objecte del retrat no és gratuït, sinó que té una significació clau en el context en què s'inscriu. En aquest sentit, la «Suite hiperrealista», rere l'execució de la tècnica hiperreal, presenta dues tendències diferents; un de més política i una de més neutral.

En la tendència més política, a banda dels dos poemes mèdics que hem comentat, caldria encabir-hi els quatre poemes del segon apartat d'aquesta «Suite», que continuen mostrant la implicació del poeta en diferents esdeveniments socials. «Paisatge», «Parc», «Aparcament» i «Destrucció» cal vincular-los directament a l'intent, l'estiu de 1975, de fer del Parc de la Mar de Palma un aparcament.⁴⁴ Les quatre peces són definicions de les paraules que els donen títol i es plantegen com un «problema matemàtic» per al poeta. Talment com si es tractàs d'una fórmula per resoldre, els quatre mots que donen títol als poemes, conjugant-se de manera adequada, ens donen notícia d'un fet recent i proper a la realitat quotidiana del poeta.

El tercer apartat, en canvi, caldria relacionar-lo amb la tendència més neutral, que podríem vincular al *nonsense* duchampià. Aquesta darrera part també compta amb una sèrie de definicions, tot i que en aquest cas els poemes són definicions extretes

⁴³ Anna Maria Guasch (2000: 203) fa referència a l'obra de l'artista Malcolm Morley com una excepció a aquesta sensibilitat freda de la majoria de creacions fotorealistes i afirma que la causa d'això és el component autobiogràfic dels quadres de Morley.

⁴⁴ Vegeu la notícia de la primera manifestació contra el projecte dels aparcaments a «Sert i el parque», *Última Hora*, 6 de juny de 1975 i «Volem un parc (“No un parking”», *Última Hora*, 7 de juny de 1975, entre d'altres.

directament del diccionari, fins i tot amb les abreviatures que indiquen el gènere, les diferents accepcions del mot, etc. Les paraules escollides són, com el títol de l'apartat indica, noms de llocs i objectes que envolten el poeta i que, alhora, l'al·lucinen: el «Disc», el «Bar» o el «Bidet». Com han comentat Altaió i Sala-Valldaura (1980: 55-56) aquests poemes-entrada de diccionari ens fan pensar en els plàstics conceptuals com Kosuth, que exposava les pàgines de diccionari fotocopiades (fig. 20).

DISC. m.: cast. **disco**. // E. Cos cilíndric que té la base molt gran respecte a l'altura. Especialment: a) Placa que té la dita forma i en la superfície de la qual van les incisions que posades en contacte amb una agulla adequada quan la placa està en moviment giratori determinen la reproducció dels sons en un fonògraf, gramòfon, etc. **Impressionar un disc**: cantar o sonar de manera que els sons quedin marcats i sien reproduïbles en les incisions d'un disc gramofònic. **Canviar de disc**: posar una altra placa en el fonògraf o en el gramòfon, en lloc de la que hi havia; fig., canviar de conversa.—b) Placa de pedra o metall de la forma expressada i generalment amb uns 225 mm. de diàmetre, que es llença lluny per fer exercici gimnàstic.—c) Planxa rodona usada com a senyal regulador del tràfec en les vies fèrries i en les poblacions.—d) Làmina circular de suro que ajusta els taps de metall al coll de l'ampolla. // 2. Figura rodona i plana amb què apareixen a la nostra vista el sol, la lluna i els planetes. «S'aixecava un jorn serè, benigne; el disc lluminós sortia d'entre les aigües com una aparició desitjada», Massó Croq, 77. // 3. La superfície d'un òrgan vegetal, en posició a les seves vores. «El disc d'una fulla».

LOC.—**Col·locar un disc**: (modernament) dir coses apreses de memòria o que es repeteixen sovint, com un disc de gramòfon. «Al cap de cinc minuts de parlar amb algú, ella ja fa venir bé la conversa per col·locar el disc de la nostra passada grandesa», Soldevila Fanny 16.

FON.: **dísk** (Barc., Val.); **dísk** (Palma).

VAR. FORM.: **discus** (ant.: cf. Molera Pron. 1533); **disco** (castellanisme freqüent en el llenguatge parlat).

ETIM.: pres del llatí **discum**, mat. sign.

(ALBERTÍ 1977a: 57-58)

Al cap i a la fi l'estratègia no és altra que la de la distanciació que suposa llegir una entrada de diccionari,⁴⁵ la manca d'implicació emocional, i, sobretot, la de la descontextualització, que ja havien dut a terme anys abans artistes com Marcel Duchamp (fig 21).

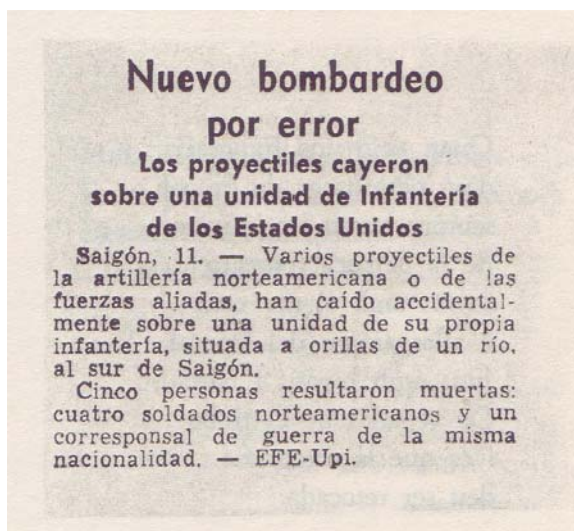
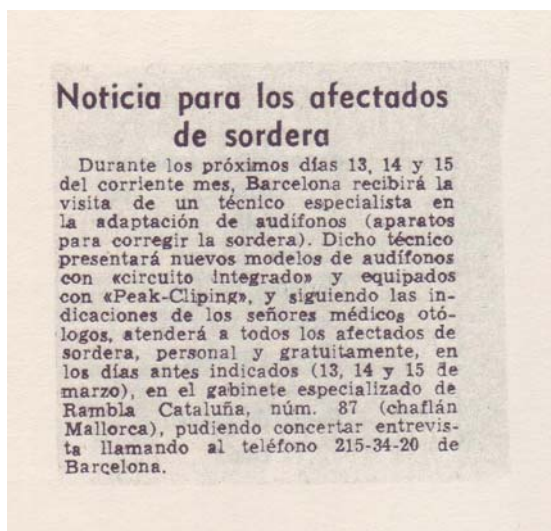
⁴⁵ Amb relació a l'entrada de diccionari com a fórmula que implica un distanciament del text per part del lector, és interessant l'observació que Enric Sullà fa en la seva ressenya d'*Era plena de canoes*: «en alguns casos, la sola lectura del text en català, habituats a llegir prospectes i indicacions en castellà, ja provoca una distanciació apreciable» (1978: 123). Em sembla important fer notar el segon distanciament que es produïa en aquests poemes en el moment en què es publicaren (1977), ja que si bé un lector jove de l'any 2007 podrà apreciar el mur que s'alça entre text i lector quan es converteix una entrada de diccionari en poema, és prou difícil que, trenta anys després, repari en el fet que emprar el català suposava aleshores un altre element de distanciació o, fins i tot, d'estranyament.

BIDET. m. Gibrella llarguera muntada sobre peus, que serveix per a ablucions íntimes; cast. **bidet**.

ETIM.: pres modernament del fr., **bidet**, mat. sign.

(ALBERTÍ 1977a: 63)

Si posam, un al costat de l'altre, el «Bidet» d'Albertí i la *Font* de Duchamp observarem que, en bona mesura, el *modus operandi* d'aquests poemes d'Albertí i el dels *ready mades* de Duchamp és el mateix. Si el dadaïsta amb aquest urinari de porcellana treu absolutament de context un objecte quotidià i l'insereix en el seu univers artístic convertint-lo nominalment en una font, Albertí treu de context una entrada de diccionari i l'empra com si d'un poema es tractàs. Com explica Enric Balaguer (2001: 2), veiem en Brossa també una finalitat similar, sobretot en les notícies de diari que el poeta inclou en els seus llibres sense intervenir-hi en absolut.



(BROSSA 1980[1967]: 366-367)

En els tres casos s'aconsegueix subvertir una idea predeterminada de l'art que considera tota creació com quelcom sagrat, elevat, intocable. Ambdós eliminen, per tant, la qualitat transcendental que es pressuposa a l'art i opten per acostar-lo a la vida: «Perquè l'art, en definitiva, no és una categoria a banda de la vida. En aquest sentit, un *ready made* no ens deixa indiferents i ens obliga a prendre partit: a riure, a ignorar-lo, a sublevar-nos, a celebrar-lo» (BALAGUER 2001: 5). La poesia pot ser, doncs, una entrada de diccionari, un urinari o una targeta d'inauguració d'un local (fig. 22). O un prospecte amb les indicacions per col·locar-se un tampó, que contenen tota l'explicació esquematitzada en sis dibuixos (fig. 23).

En aquest sentit, els poemes d'*Era plena de canoes* obeeixen en certa manera a l'estètica de la poesia visual mallarmana de què parla Jaume Pont (1988) en un dels seus articles a *Lletra de Canvi*. Segons l'escriptor, «l'afany experimental» d'aquesta poesia passa per dues fases. Els poemes d'Albertí de 1977 pertanyen al primer d'aquests estadis: presenten una experimentació basada encara en l'«hegemonia de la paraula», uns versos on és essencial la importància donada als blancs, als silencis... però on la paraula (tot i que en molts casos trencada, descomposta) encara és omnipresent. L'excepció la trobam només en poemes com aquest «Consells», que podríem situar ja en una segona fase d'aquest mallarmanisme: es descobreix un espai en el poema on poder combinar les diferents arts, «una zona lliure, un espai “zero” que fa possible la integració textual de totes les arts» (PONT 1988: 25).

3. LA PRÀCTICA COL·LECTIVA INTERARTÍSTICA

3.1. El contacte amb la Nova Plàstica

El mes de setembre de 1977 Josep Albertí redacta a manera de nota introductòria el «Rètol informatiu» d'*Era plena de canoes*. Al meu parer, en aquest text el poeta ens dóna les claus per comprendre l'evolució i el gir que farà la seva obra després de la redacció (el 1975) d'aquest poemari. En les seves paraules s'entreveu el pes de la gran fita històrica del moment: la mort del dictador Franco, que el poeta ha plasmat, com hem vist, en un dels poemes d'aquest volum. En destaca, però, sobretot, una gran fita artística: el contacte amb determinats sectors de la cultura de Mallorca, però principalment amb alguns artistes plàstics com Bartomeu Cabot, Andreu Terrades i Miquel Barceló, entre d'altres, representants d'un intent novell de capgirar la placidesa artística illenca, de qüestionar-la i subvertir-la. «És [...] la mateixa idea de construir l'escriptura el que ha variat des d'*Era [plena de canoes]*... Els meus amics Bartomeu Cabot i Andreu Terrades en tenen bona part de culpa», afirma Albertí (1977a: 8). Tant Josep Albertí com aquests artistes s'aglutinen al voltant del col·lectiu Taller Lluetàtic i de la publicació *Neon de Suro*, dos dels principals nuclis de l'art transgressor de la segona meitat de la dècada dels setanta a Mallorca. Tots plegats formen part, doncs, del que coneixem amb el nom de «Nova Plàstica» o «Jove Plàstica» i que Lluís Maicas i Jaume Reus han estudiat als volums *Dossier de la Nova Plàstica a Mallorca* (1980) i *Art i conjuntura. La Jove Plàstica a Mallorca 1970-1978* (1999), respectivament.⁴⁶

Com que aquests i altres estudiosos ja han resseguit el camí d'aquests joves artistes, aquí tan sols voldria apuntar quatre fites clau que, en realitat, esdevenen la gènesi no solament de la creació de Taller Lluetàtic, sinó també de la conjuntura artística de característiques peculiars⁴⁷ que respira el nostre poeta durant anys i que, per força, condiciona la seva creació.

⁴⁶ A aquests dos estudis cal afegir també la tasca dels crítics i col·laboradors de diferents publicacions periòdiques. En aquest sentit, i amb relació a la Nova Plàstica, són de rellevant importància les cròniques de Damià Ferrà-Ponç a l'època, tant la seva columna del diari *Última Hora*, com les seves col·laboracions a la revista *Lluc*, individuals o amb Crònica de Tres. També cal esmentar els articles d'Alexandre Cirici des de la revista *Serra d'Or*. Vegeu també, entre d'altres, els textos d'Alicia Suárez i Mercè Vidal, les aportacions de Victoria Combalía i les de Pilar Parcerisas.

⁴⁷ El mateix Albertí parla d'aquesta nova plàstica com «l'esdeveniment cultural més complex i més ambiciós succeït a l'illa durant tot el nostre segle» (1979c: 14), molt per sobre de les manifestacions literàries illenques que, tot i algunes excepcions com la de l'obra de Biel Mesquida o la de Joan Palou, no han sabut repensar, renovar o subvertir els paràmetres tradicionals de l'escriptura. Pilar Parcerisas manifesta una opinió semblant a aquesta quan afirma que als anys setanta «se produjo [...] un cambio de

La denominació de Nova o Jove Plàstica⁴⁸ aplega en un mateix grup els artistes nascuts a final dels anys quaranta i a principi dels cinquanta (excepte Miquel Barceló, que neix l'any 1957 i també és inclòs en el grup). La majoria comencen a crear durant la dècada dels setanta, tot fent un front comú contra una situació, uns valors, un art, heretats del romanticisme, el realisme i l'impressionisme i que el franquisme, en certa manera, havia canonitzat. Tot i la diversitat de propostes, emprenen un camí que obeeix un objectiu cabdal: la necessitat de renovació, que ve donada tant per motius històrics i polítics com per motius ideològics i estètics. Així, bona part de la literatura i les arts plàstiques catalanes dels anys setanta es caracteritza per la voluntat de superació de l'anquilosament cultural franquista i s'aposta per una renovació estètica, que no és altra cosa que la superació dels tòpics i els models establerts per a cada una de les disciplines artístiques. Al cap i a la fi, aquesta renovació passa sobretot per la superació del realisme, que es manifesta en el paisatgisme pictòric en la pintura, en la figura de l'artista-polític, etc., però també per la renúncia al mercantilisme artístic, l'especulació amb l'art i els circuits tradicionals, entre d'altres. Així mateix, es dilueix la figura de l'artista-geni, com a ésser únic, i hi ha una tendència general a la creació col·lectiva. La primera mostra d'aquest esperit de grup la trobam l'any 1970, amb la formació del Grup Bes, que reuneix artistes ben diversos (Bartomeu Cabot, Damià Jaume, A. Sanmartí, Ramon Canet, entre d'altres) que l'única cosa que tenen en comú és l'avversió a allò convencional. Aquest mateix any fan una exposició conjunta, però el grup no continua en actiu gaire temps. Després d'aquesta exposició conjunta i pionera de l'assumpció de la col·lectivitat creixent, cal destacar-ne tres més: la «Mostra d'Art Pobre», organitzada a la llibreria Tous de Palma l'octubre de 1971; «Ensenya 1», que es presenta a la galeria 4 Gats de Palma el mes d'agost de 1973 i «Ensenya 2», que té lloc a la Casa de Cultura del Museu de Mallorca entre gener i febrer de 1976. En línies generals, podríem dir que la «Mostra d'Art Pobre» suposa la incursió del que a escala europea es coneixia com a

identidad de la isla, que se reflejó principalmente en esta nueva plástica y, en menor medida, en la literatura» (PARCERISAS 2007: 308).

⁴⁸ Jaume Reus explica que li sembla més encertada l'etiqueta «Jove Plàstica» perquè en el seu moment els mateixos artistes, els crítics i la premsa feien servir aquesta denominació, «o, si més no, la d'«Art Jove»» (1999: 29). Val a dir, tanmateix, que Reus és conscient que el mot «jove» ens mena a la definició cronològica, més que no a la noció de canvi que implica la paraula «nova». I per això afegeix que aquesta diferència entre una denominació i l'altra «no ens ha de fer perdre de vista que ambdós aspectes són bàsics i definidors de la pràctica cultural del moment» (1999: 29). És evident que Reus necessita d'aquest aspecte cronològic perquè en el seu estudi circumscriu les manifestacions artístiques d'aquesta Jove Plàstica a un període concret, que va de l'any 1970 al 1978. Nosaltres emprarem la denominació Nova Plàstica perquè precisament ens allunyarem d'aquestes coordenades cronològiques fixes en pro de la noció de canvi, que els mateixos artistes duen més enllà de 1978.

arte povera. Els artistes de la Mostra (Katty Bonnin, Tinus Castanyer, Miquel Àngel Femenies, Ferran García Sevilla i Gabriel Noguera Vizcaíno) presenten obres que, en general, parteixen de la idea de mostrar objectes quotidians i/o simples a través dels quals, com apunta Jaume Reus, «podem observar la flexibilitat amb què el concepte d'art pobre fou entès i utilitzat...» i que, per tant, no hem d'entendre la Mostra regint-nos per l'ortodòxia «de les pràctiques vinculades amb el *povera* italià» (REUS 1999: 61). «Ensenya 1», en canvi, proposa també l'exhibició col·lectiva però promoguda amb objectius diferents. Els artistes Bartomeu Cabot, Ramon Canet, Sara Gibert, Marcelino Grande, Gerard Matas, Miquel Àngel Femenies i els germans Andreu i Steva Terrades qüestionen l'espai tradicional d'exhibició. Per això, totes les obres exposades defugen l'espai del marc i de la tela (fins i tot l'espai de la paret) i presenten un caràcter de tipus objectual. «Ensenya 2», al seu torn, continua l'empresa experimental oberta amb «Ensenya 1», per bé que en aquesta ocasió s'intenta defugir l'espai del món del còmic; els personatges del còmic surten en tres dimensions de les vinyetes. Els artistes que exposen no són els mateixos, excepte Bartomeu Cabot, continuador de l'experiència de 1973. De fet, «Ensenya 2» és obra de Bartomeu Cabot i de l'equip del còmic *The five worlds*, compost per Enric Juncosa, Miquel Llobera, Jaume Pujol, Joan Carles Pujol, Honorat Ruiz i Joan Félix Sánchez.

Abans de la creació de Taller Llunàtic, però, cal destacar l'aparició d'un altre grup significatiu del moment, anomenat Criada 74.⁴⁹ A diferència de l'esmentat Grup Bes, Criada ja mostra a través de les obres uns objectius comuns més sòlids i un atac contundent a la situació política, social i cultural del moment. Pilar Parcerisas,⁵⁰ tot fixant-se en l'actitud política del grup, ha emparentat aquest col·lectiu amb el Grup de Treball,⁵¹ principalment pel que fa a la crítica de la mercantilització de l'art i a les demandes de l'autogestió i la professionalització dels artistes:

En cuanto a actitud, sus argumentos serían próximos a los del Grup de Treball catalán, pero estéticamente adoptaron otra determinación plástica. [...] Algunos aspectos de solidaridad del arte con la sociedad se manifestaban en Cataluña desde el arte sociológico, y en Mallorca desde un realismo crítico y pictórico más cercano al *Pop*, al Equipo Crónica, a un trabajo de denuncia del *kitsch* a partir de soluciones de ironía *pop*, etc. [...] El comunicado [de Criada-74, A

⁴⁹ Sobre Criada 74, vegeu, entre d'altres, REUS 1999: 73-83; Benach 1999[1976]; COROMINAS 1996: 117-132 i GOMIS 1996: 85-86.

⁵⁰ Parcerisas estableix una comparativa d'alguns textos-manifests i d'algunes exposicions de Criada-74 i Grup de Treball, tot assenyalant-ne les similituds i les diferències. Vegeu PARCERISAS 2007: 314-317.

⁵¹ Sobre el col·lectiu Grup de Treball vegeu, entre d'altres, JIMÉNEZ JORQUERA; SURÍS 1999, QUERALT; COMBALÍA DEXEUS 2005: 60-61 i PRADAS 2007.

un «art oficial» certamen «Ciudad de Palma» (1977)⁵²] situaba los certámenes como parte fundamental de la estructura capitalista en conjunción con los críticos. El último párrafo podría haber sido firmado por el Grup de Treball, ya que se pedía un sistema de profesionalización, autogestión y participación activa del artista en las estructuras del arte (2007: 315-316).

La primera exposició de Criada 74 i l'estratègia conjunta adoptada són una bona mostra de l'actitud crítica del col·lectiu. La idea central de l'exposició, que s'inaugura el mes de novembre de 1974 a la Llibreria Tous de Palma, és que cada un dels deu artistes que hi participen (Catty Bonnín, Bartomeu Cabot, Pep Canyelles, Tinus Castanyer, Miquel Àngel Femenies, Àngel Muerza, Leonard Muntaner, Carme Roig, Vicent Torres i Miquel Trias) exhibeixi una obra individual, encara que aquesta ha de partir d'un motiu central: el retrat d'una criada (fig. 24). Els artistes tan sols poden afegir quelcom sobre la safata que porta la criada. La idea originària, a més, inclou el fet de presentar les criades als diversos certàmens artístics de l'illa. Es pretén, així, posar en evidència la situació estancada de l'art i dels crítics.⁵³ L'empresa Criada-74 dura fins a 1977. Durant aquests tres anys, i amb les contínues modificacions dels components del grup, es duen a terme altres exposicions i actes. És el cas del Primer Cicle de Recerques Plàstiques d'Alcúdia (21-27 juliol de 1975), en què el grup col·locà pels carrers d'aquest poble cent figures de mida real (fig. 25), setanta d'uniformades (el cap era una fotografia de Miquel Àngel Femenies, un dels membres de Criada, amb casc, i el cos d'un nazi, al qual havien eliminat l'esvàstica) i trenta de civils (que reproduïen la imatge de l'emperador vietnamita Bao Dai). També de l'exposició al Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya i Balears (31 maig-20 de juny de 1976), que reunia diferents obres que el col·lectiu havia dut a terme. S'aplegaren així en una mateixa exposició algunes de les Criades de 1974, algunes de les figures d'Alcúdia i dos muntatges: una habitació convertida en despatx desordenat (probablement de la policia), amb una fotografia de Franco a la paret; i una figura humana que, amb renou de botzines de cotxes de policia i trets de fons, queia a terra ferit per un tret. Tant una mostra com l'altra foren retirades per ordre governativa.⁵⁴ El grup acabà desfent-se després de la

⁵² Text repartit dia 18 de gener de 1977 a la Sala Mozart de l'Auditori de Palma en protesta pels premis Ciudad de Palma, en què els artistes manifesten la seva disconformitat amb tota casta de certàmens i premis perquè consideren que aquests «són part fonamental de l'estructura capitalista de l'art, perquè creen i impulsen un "art oficial" discriminatori i amanerat i perquè recolzen un tipus d'art no progressiu i conservador». Els joves, juntament amb el text, repartiren bosses per vomitar. Vegeu GRUP CRIADA 1977 (reproduït a COROMINAS 1996: 130-131 i REUS 1999: 218-219).

⁵³ Vegeu JAUME 1974; POMAR 1974 i CRÒNICA DE TRES 1974.

⁵⁴ Vegeu el ressò que se'n féu la premsa a CAPELLÀ 1975; PLANAS SANMARTÍ 1975; CRÒNICA DE TRES 1975; MARTORELL 1976; FERRÀ-PONÇ 1976b i LÓPEZ CRESPI 1976, entre d'altres.

seva darrera mostra, «Expo-caca», un muntatge de banys, excrements i brutícia que omplí la sala de la Galeria Latina de Palma del 30 de març al 20 d'abril de 1977 i amb la qual pretenien posar de manifest el permanent qüestionament de la transcendència de l'obra d'art, que deixa de ser excel·lència i bellesa entesa a la manera tradicional, així com el mercantilisme de l'objecte artístic.⁵⁵

És evident que la proliferació d'aquest nou art no hauria estat possible sense el suport d'alguns museus i galeries. Mentre uns circuits determinats es dediquen a complaure el públic més conservador, àvid de composicions costumistes, comencen a inaugurar-se altres espais que se n'allunyen per complet. És el cas del Museu de Mallorca, la Sala Pelaires o la galeria 4 Gats, a Palma, que podem equiparar a la funció que feren a Barcelona el Col·legi d'Arquitectes, la galeria Mec-Mec, Aquitània, o la Fundació Miró.⁵⁶ Val a dir, tanmateix, que la galeria no és entesa com a espai únic per mostrar les diverses creacions dels artistes, sinó que, ben al contrari, qualsevol espai és vàlid per dur a terme i ensenyar les obres. D'aquí que algunes d'aquestes creacions siguin accions o *happenings*, practicables en qualsevol espai. A més, determinades galeries són vistes per alguns d'aquests creadors com a mers espais de mercantilització de l'art, fet que motiva crítiques tan contundents com les de Taller Llunàtic a l'exposició-homenatge de Joan Miró duta a terme a la Llotja i al Casal Solleric de Palma: «La fredor amb què el capitalisme patrocinava la mostra teatral, ens deia com s'emprava l'oportunisme de neutralitzar tot el revulsiu que l'obra de Miró manté. L'exposició a La Llotja és la constatació de la mort que el museu produeix»⁵⁷ (TALLER LLUNÀTIC 1978).

Tampoc no podem deixar de banda el naixement d'un tímid sector de la crítica de l'art interessat per aquesta Nova Plàstica. N'és cabdal la figura de Damià Ferrà-Ponç, que a través dels seus articles al diari *Última Hora* i, sota el nom de «Crònica de

⁵⁵ L'art europeu havia donat ja mostres evidents d'aquesta voluntat de posar en dubte la «bellesa» de l'obra d'art, així com la seva mercantilització. Un dels exemples més clars el tenim en els pots *Merda d'artista* de Piero Manzoni, una sèrie de llaunes de 30 grams que suposadament contenien merda de l'artista i que aquest venia a pes segons la cotització de l'or.

⁵⁶ Amb relació a les galeries de Mallorca, vegeu REUS 1999: 43-50. Vegeu la relació de galeries de Catalunya i la divisió d'aquestes que ens ofereix Teresa Camps Miró a «Crònica i geografia local dels espais alternatius a Catalunya (1964-1981...)» (CAMPS MIRÓ 1992).

⁵⁷ Val a dir que Miró, per la seva banda, s'havia mostrat i es mostrà fins al final de la seva vida força reticent davant els museus. Per això, quan, en una entrevista amb Georges Raillard aquest evidenciava les diferències entre el Museu Picasso de Barcelona i la Fundació Miró, l'artista sentència: «Non, la Fondation n'est pas un musée. Je ne voulais pas quelque chose froid, de figé, de mort» (RAILLARD 2004: 164).

Tres»,⁵⁸ de les pàgines de la revista *Lluc*, resseguia les exposicions, les activitats, els manifestos i els muntatges dels artistes. Rafel Jaume farà el mateix des de la seva secció d'art setmanal a la revista *Cort*; una tasca comparable a la que feien des del Principat Alexandre Cirici o Alicia Suárez i Mercè Vidal a les pàgines d'art de la revista *Serra d'Or*.

Però aquesta Nova Plàstica es planteja oberta i mira més enllà de la pràctica pictòrica o escultòrica tradicionals. Mira, doncs, cap al muntatge, la fotografia, el còmic... però també cap a la literatura. En realitat, la majoria dels seus projectes serien impensables sense aquest vessant textual, ja sigui en forma de manifest, de poema, o de text. De la mateixa manera, a la llarga, molts dels textos seran també impensables sense les imatges. La reivindicació, la transgressió, no és doncs merament plàstica sinó que aplega també l'escriptura en un sol cos creatiu. Fet i fet, la renovació (el trencament, en molts casos) no es produeix únicament pel que fa a la tècnica, la temàtica, etc., sinó que precisament les produccions artístiques d'aquests anys volen ser una pràctica subversiva que vagi més enllà dels elements purament formals. Ens trobam davant el qüestionament de tot allò que resta somort i, per tradició, separat del món de l'art; això és, la mateixa vida, la quotidianitat. «Gillo Dorfles ha afirmat que coneix més la seva època l'home del carrer que el pedant estudiós de l'art del passat. Anar al cinema; practicar el sexe i la natació; llegir el periòdic; digerir telediaris. Els qui ho fan plenament i a fons poden comprendre aquesta pintura» (1974), diu Damià Ferrà-Ponç tot referint-se a la Mostra de Pintura Jove de Mallorca que s'havia de dur a terme a Inca el mes de desembre de 1974.⁵⁹ Així, la nova manera d'encarar la pràctica artística va de la mà d'una nova manera d'encarar la quotidianitat i de la revalorització d'aquesta. D'aquí que el clima d'interrelació que es creà durant els anys setanta en determinats sectors del món cultural mallorquí resulta determinant per resseguir les manifestacions d'aquesta Nova Plàstica. La pràctica interartística és fruit, al cap i a la fi, de les relacions personals entre creadors, de les converses, les discussions, els debats, les lectures comunes... De les relacions quotidianes i també, per descomptat, d'objectius compartits. La creació de col·lectius artístics diversos és lògica si tenim en compte aquesta conjuntura i, de fet, Mallorca no és un cas únic, ja que quasi simultàniament, i

⁵⁸ Qui signava rere el nom de Crònica de Tres eren Lleonard Muntaner i Damià Pons, amb Damià Ferrà-Ponç al capdavant.

⁵⁹ Aquesta mostra finalment no es va dur a terme per manca d'assistència. Hi havien de participar Bartomeu Cabot, Ramon Canet, Miquel Àngel Femenias, Pere Gelabert, Damià Jaume, Enric Irueste, Gerard Matas, Joan Palou i Andreu Terrades.

tot i que el component d'unió plasticoliterària era molt més evident en els col·lectius illencs, al Principat es crearen també col·lectius diversos. D'una banda, tenim exemples de creativitat col·lectiva en els grups Trencavel i Ignasi Ubac i, de l'altra, són una bona mostra de la creativitat col·lectiva interartística, Tarots de Quinze, Grup de Treball, el nucli que confeccionava la col·lecció Èczema i, més endavant, grups com Sàpigues i Entenguis Produccions. «Uno de los rasgos diferenciales [d'aquesta Nova Plàstica mallorquina] respecto a Cataluña fue la solidaridad entre artes plásticas y poesía. En Mallorca el movimiento de la nueva plástica estuvo muy vinculado a la renovación literaria» (2007: 306), afirma Pilar Parcerisas. I afegeix que una altra de les diferències més importants entre els col·lectius illencs i els principatins és que aquests darrers no solament eren molt diferents entre si, sinó que, com a conseqüència d'això, els membres d'un grup mai no se solien mesclar amb els d'un altre (2007: 313).

Allò que marca un tall en la producció poètica de Josep Albertí no es deu sols als artistes plàstics esmentats, sinó a aquesta comunicació que estableixen tots plegats. Per descomptat, per entendre el canvi en la concepció de l'art del poeta és imprescindible també fer referència a alguns escriptors que, com ell mateix, participaren, en major o menor mesura, d'aquest nou art. Cal destacar, sobretot, Damià Huguet, Biel Mesquida, Joan Palou, Àngel Terrón i, més endavant, Jaume Sastre i Andreu Vidal. Albertí ha fet contínues al·lusions a aquests escriptors i a les seves obres, tant en alguns dels seus articles en la premsa periòdica com en les publicacions llunàtiques.

3.2. La creació de Taller Llunàtic

Sens dubte, pertànyer al col·lectiu Taller Llunàtic ha marcat fins a dia d'avui la pràctica textual d'Albertí. Des de la formació del col·lectiu considerarà que «l'eix fonamental de la cultura» és «la transgressió, el qüestionament, el posar en dubte l'establert» (1979c: 3). Taller Llunàtic comença a donar-se a conèixer l'any 1976, però, com tota manifestació col·lectiva sòlida, és hereva d'uns contactes, unes converses i uns punts ideològics comuns entre els seus membres. Més enllà, doncs, de l'anècdota de la creació del grup en un lloc concret (el número 30 del carrer de la Lluna de Palma) i al voltant d'una pràctica artística concreta (els baixos d'aquesta finca eren de Bartomeu Cabot i els feien servir com a taller de serigrafia), cal que ens fixem en l'actitud que els mena a conformar-se i a crear col·lectivament. Formaran part de Taller Llunàtic

creadors molt diversos (Josep Albertí, Miquel Barceló, Bartomeu Cabot, Damià Ferrà-Ponç, Sara Gibert, Biel Mesquida, Joan Palou, Andreu i Steva Terrades, Àngel Terrón, entre d'altres), que entraran i sortiran del col·lectiu segons l'acció o el text que es presenti, o en sortiran a causa de distanciaments irreversibles. Taller Llnàtic és, doncs, un col·lectiu obert. En els seus inicis aplegà sovint, al voltant d'uns mateixos projectes, personatges que, amb la perspectiva que dona el pas del temps, tenien poques coses en comú. En realitat, en alguna ocasió, ells mateixos ho afirmaven: «Tots tenim entre vint i trenta anys, i les nostres relacions són ben dispars, alguns feia ja bastant de temps que ens coneixíem i amb uns altres hem connectat fa poc» (AGUILÓ 1977: 26). Els unia, tanmateix, una època: havien crescut durant la postguerra i havien començat a escriure, dibuixar, pintar... durant els darrers anys de la dictadura. Com la resta de creadors d'altres col·lectius com Criada, tenien en comú «un període de plurals característiques i que majoritàriament va estar marcat per una situació política heretada des de la postguerra, en la qual, i agreujada pel caràcter d'insularitat de Mallorca, es feia difícil un procés de modernització cultural i, per tant, d'obertura dels caràcters més classicistes que imperaven en l'àmbit de l'art» (COROMINAS 1996: 12).⁶⁰ Els diversos membres de Taller Llnàtic coincidien, doncs, en un objectiu comú: renovar els distints llenguatges artístics. I això suposava, a la llarga, qüestionar el concepte de cultura establert, trencar amb tòpics i estereotips ideològics, polítics o culturals. Des de Taller Llnàtic aquesta renovació es perseguia de diverses maneres, moltes de les quals coincidien amb les mesures adoptades per altres col·lectius de l'època. D'una banda, la incorporació dels llenguatges artístics europeus d'avantguarda contrarestavava la pintura paisatgística que predominava a l'illa i, al seu torn, decantava el públic fidel d'aquesta, les classes més reaccionàries de la societat mallorquina —«No volem fer caletes i paisatges» (AGUILÓ 1977: 26), afirmen. De l'altra, l'ús de llenguatges artístics diversos i la combinació d'aquests trencava amb les categories tradicionals de l'art i amb les seves segmentacions i fronteres, que, amb les creacions llnàtiques, deixaven de ser «pintura», «poesia», «escultura»... i esdevenien «creació». Les categories «poema», «novel·la», «pintura», «fotografia», passaren a ser «text» i «imatge» i, a l'engròs, «creació». En realitat, hi ha ben pocs textos d'Albertí en aquesta època (llevat de les col·laboracions en premsa i alguns versos que després formaran part de *Lesions* i que el

⁶⁰ «La convivència de sensibilitats i concepcions artístiques diferents, històricament enfrontades i aparegudes com a substitutives, ha estat possible perquè han convergit en l'objectiu comú de renovar i modernitzar la plàstica mallorquina» (PONS 1980: 8).

poeta publica en llocs diferents i per motius diversos) que tinguin cap marca textual que ens pugui fer pensar en allò com a «poesia» o «narrativa», perquè allò és volgudament text. I aquesta és una altra manera d'evitar l'esquizofrènia que de vegades es produeix entre teoria i pràctica: si Albertí i Taller Lluetàic predicaven la superació de les fronteres genèriques era impensable que ells mateixos, amb les seves creacions, s'hi recloguessin. De la mateixa manera, es volia defugir també el mercantilisme de l'art, cosa que aconseguiren principalment a través de l'autoedició, de la gratuïtat d'algunes de les seves creacions i del caràcter efímer de moltes de les seves propostes.⁶¹

Tot plegat ho podem veure a través de les accions⁶² dutes a terme per Taller Lluetàic. Aquestes, cal dividir-les en dos grans grups, que obeeixen, en realitat, a les tres grans etapes del col·lectiu. A final de la dècada dels setanta (1976-1979) el grup és format per artistes molt diversos, però a partir de 1979 es consolida un grup estable al voltant de la publicació llunàtica *El Correu de Son Coc*. Excepcions a banda (Àngel Terrón, Andreu Vidal i de Jaume Gual signen puntualment algun número de la publicació),⁶³ Taller Lluetàic, de 1979 a 1985, és format per Josep Albertí, Bartomeu Cabot, Lluís Maicas i Jaume Sastre. El 1985 Sastre i Maicas abandonen el col·lectiu que, fins avui, és format únicament per Josep Albertí i Bartomeu Cabot (i alguna incursió puntual de Bruno Richard o Isabelle Vigier, de la publicació francesa *Elles sont de sortie*). Les creacions llunàtiques, com veurem, segueixen una gradació paral·lela a la de la poesia de Josep Albertí, de cada vegada més fosca, més submergida, més violenta.⁶⁴ De la mateixa manera, les accions que duen a terme són inicialment (de 1976

⁶¹ Damià Pons (1980: 9-13) esmenta cinc grans conquestes del conjunt d'artistes de la Nova Plàstica: l'actitud de ruptura amb el paisatgisme impressionista, la introducció a l'illa dels llenguatges artístics de l'avançada plàstica internacional, el qüestionament dels circuits tradicionals d'exhibició de l'art, l'autoreflexió teòrica, i la seva catalanització lingüística «i, fins i tot, cultural».

⁶² En aquest treball emprarem indistintament els mots *happening* i «acció», tot i que alguns teòrics n'hagin destacat algunes diferències. Així mateix, tampoc no insistirem en la doble, i sovint contradictòria, accepció del verb *to perform*, «de donde proviene tanto el sustantivo *performance*, que [...] designa uno de los géneros fundamentales de aquél [de l'art d'acció] y que significa simplemente representación, como el adjetivo *performativo* que [...] se acuña [...] en un territorio más general de las funciones de la comunicación. El esquivo se establece por cuanto la pretensión de efectiva transformación del mundo que se propone como objetivo la creación artística viene siendo designada función *performativa* desde que John L. Austin la describiera como función lingüística en 1961. Así, en cierto modo, *performance* en cuanto representación se situaría precisamente en las antípodas de lo *performativo* como intervención efectiva sobre la realidad» (WERT ORTEGA 2006: 36).

⁶³ Àngel Terrón signa els correus 1 i 2, Andreu Vidal signa el primer *Correu* i Jaume Gual el sisè.

⁶⁴ Julià Guillamon ha emparentat l'evolució de la poesia d'Albertí a la col·laboració amb el col·lectiu llunàtic i s'ha referit al Josep Albertí de *Lesions* com algú que, entre d'altres coses, es decanta «per una literatura, per un art, del sutge, de la grolleria, el desordre» (1982: 8). «*Lesions* reincideix plenament damunt la línia formulada a *Era plena de canoes*, en una voluntat distanciadora que desmarca Albertí de la literatura manyaga, que estrafà la seva veu per oferir un miratge de virtut i virtuosisme. La violència de l'alternativa [...] no priva de la validesa del muntatge», afegeix el crític (GUILLAMON 1982: 9).

a 1985) «simpàtiques», tot i ser reivindicatives, però passen a ser profundament violentes a la segona meitat dels vuitanta.

Pilar Parcerisas, en el seu volum *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos* esmenta alguns motius que expliquen la proliferació de les accions durant el període que abraça el seu estudi (1964-1980). En primer lloc, pensa que els nostres artistes s'hi fixaren perquè les accions s'allunyaven de qualsevol disciplina tradicional. En segon lloc, perquè això permetia que es poguessin acostar a altres llenguatges, com la música o la poesia. I, finalment, remarca el fet que les accions, tot i que generaven documents que podien ser-ho, no eren una pràctica mercantilitzable (PARCERISAS 2007: 99). Hem d'entendre les accions, doncs, com un punt de trobada i de fusió dels diversos llenguatges artístics i com a mostra de l'efimeritat de l'art, la dissolució de l'objecte artístic comercial tradicional.

En el cas de les accions de Taller Llnàtic cal afegir-hi un permanent rerefons reivindicatiu. Els primers deu anys de vida del col·lectiu són prolífics en accions, mentre que a partir de 1985 aquestes seran més esporàdiques. Les accions del primer període cal vincular-les, en general, a allò que Alicia Suárez i Mercè Vidal han descrit com a «revolució divertida»: «La parodia, la ironía, y el sarcasmo, lo que se ha denominado la “revolución divertida”, parecen ser algunos de los rasgos que presiden sus actividades» (1980: 106). N'és una bona mostra l'acció *Rates*. El mes d'agost de 1976 s'havia convocat una manifestació per protestar per la degradació que patia el barri de pescadors del Puig de Sant Pere de Palma. La delinqüència i la brutícia s'havien convertit en els amos de la barriada i la manifestació pretenia evitar que la deixadesa dels polítics es perpetuàs durant anys. Alguns membres de Taller Llnàtic participaren en aquesta manifestació, cadascú amb una careta de rata que li tapava el rostre i que servia per presentar irònicament un altre dels veïns més habituals del Puig de Sant Pere, les rates.⁶⁵ L'acció trenca principalment amb l'espai tradicional adscrit a cada llenguatge artístic. Fora del llibre, de la paret del museu o de l'escenari de teatre, el seu nou espai és el carrer. A *L'espai buit*, volum que cal situar enmig de les tendències de l'art pobre, Peter Brook apunta els tres elements bàsics que són necessaris perquè hi hagi acció teatral: un espai buit, algú que ocupi un lloc gestualment i algú que miri. «Puc prendre qualsevol espai buit i anomenar-lo escenari despullat. Un home camina

⁶⁵ Hi ha imatges de vídeo dels membres de Taller Llnàtic amb les màscares de la manifestació. Vegeu l'especial sobre les noves manifestacions artístiques de Mallorca del programa *Tot Art* de Televisió Espanyola, emès en desconnexió per Catalunya i Balears dia 24 de novembre de 1976 (BENACH 1999[1976]).

per aquest espai buit mentre un altre l'observa, i és tot el que es necessita per fer un acte teatral» (BROOK 2006[1968]: 11). D'aquestes conegudes paraules amb què Brook comença el llibre es desprèn el fet que l'escenari tradicional ja no és l'únic vàlid i que la paraula ja no és l'element primordial de l'acte teatral. Amb relació a les manifestacions teatrals en concret, Óscar Cornago Bernal fa referència al carrer com a nou espai amb les paraules següents, que podríem fer servir també per a la resta de llenguatges artístics: «A partir de los últimos años sesenta, tuvo lugar una explosión de nuevas formas que reivindicaban un teatro-fiesta, un teatro-carnaval, un teatro del juego y la transgresión que escapaba de las salas para ir al encuentro de las gentes en los espacios abiertos de las calles y las plazas» (1999: 24). En realitat, la majoria dels joves artistes qüestionaven l'existència d'un espai predeterminat per a qualsevol manifestació de l'art. Els museus ja no podien encabir en les seves sales determinats muntatges i instal·lacions que fugien del concepte tradicional del quadre o de l'escultura i s'hagueren d'adaptar a aquestes nous «productes». De la mateixa manera, el format tradicional del llibre tampoc no podia abastar moltes de les noves manifestacions textuais, la majoria de les quals contenien un fort component plàstic. En el primer cas, la situació es va resoldre mitjançant la creació d'alguns espais alternatius o a través de l'adaptació dels espais ja existents. En el segon cas, la solució passà principalment per l'autoedició i, per tant, per l'edició de llibres fora del mercat editorial establert, «fora de col·lecció». Tanmateix, l'opció més radical era la que ofería el camp del *happening*, que permetia condensar totes les manifestacions sense necessitat de preocupar-se ni de l'espai, ni del suport —o preocupar-se'n per qüestionar-lo i subvertir-lo. El carrer, l'espai obert, ofería doncs una alternativa vàlida a aquestes creacions que es desviaven del patró establert. En tenim algunes mostres en obres com *Escultures a l'aire lliure* (1975), organitzada per Carles Pazos i Xavier Olivé, en la qual sis artistes es col·locaren sobre sis pedestals situats als jardins de l'escola Eina tot simulant que eren estàtues.⁶⁶ També, i entre moltes altres, en manifestacions com *Formes al carrer* (Granollers, 1971),⁶⁷ o a la mostra esmentada de Criada 74 amb motiu del Primer Cicle de Recerques Plàstiques d'Alcúdia, que era en realitat una exposició que omplia els carrers d'aquest poble del nord de Mallorca. I en les noves manifestacions teatrals, com és el cas d'Els Comediants, la producció dels

⁶⁶ Respecte d'aquesta exposició/acció, vegeu, entre d'altres, PARCERISAS 1992: 28 i 2007: 139-140.

⁶⁷ Respecte d'aquesta sèrie d'activitats conegudes amb el nom de *Formes al carrer*, vegeu Serra d'Or, 148 (gener de 1972), pàg. 50-51.

quals és denominada per Cornago Bernal (1999: 216) «dramatúrgia dels espais oberts».⁶⁸

Aquesta sortida (fugida) dels motlles és la mateixa que farà que alguns poemes de Josep Albertí deixin de banda el format del llibre (podem pensar, per exemple, en el poema hiperrealista «Bar», que serveix de targeta de convit de la inauguració del cafè Pou Nou de Gènova), que l'exposició «Cap d'ocell» d'Andreu Terrades esdevingui un llibre (fig. 26), o que els dibuixos de tinta xinesa de Joan Palou (fig. 27) formin part del poemari *Noema* d'Àngel Terrón. Aquesta sortida de l'art al carrer és la que durà Albertí a emprar mitjans de difusió diferents dels del llibre per als seus poemes. Així, «Missatge interceptat» i tres poemes que formen part de l'apartat «Menjador» de *Lesions* («ensaïmada paròdia calc...», «sopes o dines sopes...» i «sobrassada l'amor...») foren enregistrats en cinta magnetofònica i difosos en aquest suport a partir de 1980, abans de ser inclosos en el llibre. D'altra banda, el poema «de caure llet calenta...» fou també enregistrat magnetofònicament l'any 1980 i emès per telèfon a diverses persones, en una primera experiència d'Albertí amb la «poesia telefònica».

Taller Llunàtic donarà sortida a moltes de les seves creacions col·lectives a través de les accions al carrer. En tenim un altre exemple en l'acció *Home pilot*, que es repeteix tres vegades en tres contextos diferents. L'acció la duu a terme Bartomeu Cabot, que es vesteix de pilot espacial amb un vestit blanc molt bufat (amb reminiscències del conegut ninot de la casa Michelin), amb llumetes que envolten el seu cos i una maleta a la mà. A *L'homme pilote* (fig. 28), Cabot es passeja pels carrers dels voltants del Centre Pompidou de París i esdevé tot un reclam per a l'exposició que els membres de *Neon de Suro* duïen a terme a la Galerie Vitrine del 7 al 14 d'abril de 1979.⁶⁹ Aquesta idea es repetirà a les accions *L'home pilot i Pirata àlbum* (fig. 29) i *L'home pilot amb MOTO. Electric tour* (desembre 1979). La primera es va dur a terme a les Rambles de Sabadell el mes de maig de 1979 amb motiu de la presentació de *Pirata àlbum*, una creació llunàtica per a la col·lecció Èczema. La segona consistí en un

⁶⁸ «Más allá de los lenguajes circenses, y llevando al extremo la concepción festiva del fenómeno teatral, como si de un auténtico carnaval se tratase, hay que destacar el nacimiento de un grupo de la peculiaridad de Els Comediants a comienzos de los años setenta [...]. En su deseo de contactar con nuevos públicos, el teatro, convertido en explosión de colores y formas, terminaba rompiendo definitivamente los estrechos márgenes del espacio escénico fijo y cerrado para saltar a los espacios abiertos y dinámicos de la calle, donde clases sociales, minorías y grupos se disolvían en una masa común en la que el individuo volvía a recuperar su carácter de miembro de un todo, de un colectivo humano ligado a la Tierra a través de los pasos cíclicos, elemento imprescindible para que tuviese lugar la fiesta del teatro» (CORNAGO BERNAL 1999: 216-217).

⁶⁹ Formaven part d'aquesta exposició Josep Albertí, Miquel Barceló, Bartomeu Cabot, Antoni Catany, Damià Ferrà-Ponç, Sara Gibert, Mariscal, i Andreu i Steva Terrades.

itinerari per diversos carrers de Palma. En ambdós casos Cabot duia la mateixa vestimenta que a París i es passejava pels carrers tranquil·lament entrant en contacte (comentaris, converses, rialles...) amb la gent que el mirava. Com ja havien fet els dadaistes, tot i que sense servir-se tan directament de la premsa, els llunàtics criden l'atenció abans dels seus actes i just en aquell moment de reclam comença l'«espectacle»:

los dadaístas comprendieron que la función no empieza con la llegada del público, sino que hay que sacarlo de casa. Por eso utilizaron todo el arsenal publicitario que la prensa ponía a su disposición, por medio de comunicados más o menos fantasiosos o de falsas noticias seguidas de mentís: Llegó a París Charlie Chaplin; se le hará un recibimiento en la manifestación dada. Se esquilará a los dadaístas en escena. Para el «Primer viernes de Littérature», el 23 de enero de 1920, no vacilaron en fomentar un equívoco. André Salmon hablará de la «Crisis del Cambio»; una multitud de modestos bolsistas y rentistas ávidos de informaciones sobre la información del franco caerá en la trampa acudiendo a una conferencia sobre los nuevos valores literarios (BEHAR 1971: 11-12).

El fet de sortir de l'espai tancat del museu, del llibre, etc., acosta l'art i l'artista al públic, que es converteix, en molts casos, en creador. Roland Barthes, al pròleg que escriu l'any 1963 al recull dels seus *Assaigs crítics*, remarca la progressiva mudesa que ha d'adquirir l'autor després d'escriure, el segon pla que cal que adopti i que anys després el teòric formularà de manera més dràstica a «La mort de l'autor» (1994[1968]). En aquest pròleg es refereix a la impossibilitat d'explicar el context en què es generaren cadascun dels textos que reuneix en el volum:

Escribir tiene que ir acompañado de un callarse; escribir es, en cierto modo, hacerse «callado como un muerto», convertirse en el hombre a quien se niega la última palabra; escribir es ofrecer desde el primer momento esta última palabra al otro.

La razón de ello es que el sentido de una obra (o de un texto) no puede hacerse solo; el autor nunca llega a producir más que presunciones de sentido, formas si se quiere, y el mundo es el que las llena (BARTHES 1977[1964]: 9).

L'acció, com a suma de llenguatges artístics extrets del seu context tradicional (per tant, com a nou llenguatge amb uns nous codis) només es converteix en objecte estètic a partir de la mirada de l'espectador, que definirà l'obra. Això es deu al fet que sigui quina sigui la interpretació del receptor, aquesta sempre ha de partir del denominador comú que allò que es contempla és una obra d'art. Aquesta característica de la recepció és menys evident quan es produeix en un espai com els museus, els

teatres, etc., ja que l'espectador ha estat educat a contemplar les obres justament en aquests contextos. L'obra i el context estan profundament vinculats. Per això, l'espectador haurà d'aguditzar la seva part receptiva a l'espai públic, que no acostuma a emprar-se per mostrar creacions artístiques (i, per tant, excepcionals). És en aquest punt que entra en escena l'element de la «dificultat», de l'exercici que ha de fer aquest receptor davant unes creacions allunyades de la placidesa, de la narrativitat, del context, etc., a què està avesat. Una nova vida, un nou creador i, per descomptat, un nou espectador. No hem d'oblidar que, en realitat, moltes d'aquestes accions interferien també en la concepció tradicional que separava el creador de l'espectador. Es pretenia que qui mira, qui llegeix, esdevingués partícip de la creació. Així, l'acció *L'homme pilote* menava els espectadors a una exposició de *Neon de Suro* en què justament els visitants del muntatge podien elaborar el número següent de la publicació. Els artistes havien dut a París els fulls de la coberta i de la contracoberta, pràcticament en blanc, només amb la capçalera de la publicació i una fotografia d'Antoni Catany de la torre Eiffel i de dues faroles superposades —i amb reminiscències vaginals— a la imatge fàl·lica de la torre.⁷⁰ Dugueren també una sèrie de tampons i d'imatges que estaven a disposició tant dels mateixos artistes que formaven part de l'exposició com de la gent que la visitava. La implicació de l'observador és evident i, òbviament, no hi ha cap número del *París Neon* que sigui igual (fig. 30). Un altre exemple el trobam en la creació col·lectiva *Pirata àlbum*. Els «pirates» Josep Albertí, Bartomeu Cabot, Mariscal, Rafel Joan Oliver, Joan Palou i Andreu i Steva Terrades, elaboren l'edició serigràfica manual d'un àlbum (del qual es feren 350 exemplars). Cada artista fa la seva part de l'àlbum, així com els cromos que s'hi han d'enganxar i que arriben a mans del «col·leccionista» dins vuit sobres de paper, un de cada creador. El receptor d'aquesta obra es converteix automàticament en manipulador físic de l'objecte artístic i en creador des del moment que decideix enganxar els cromos o conservar-los intactes per tal de no desfer-se de cap detall de l'obra. Enganxar els cromos suposa esborrar algunes de les petjades que els creadors han deixat a l'àlbum o desfer-se d'una de les dues cares dels cromos (que en la majoria dels casos duen text o imatge) que, una vegada aferrats, serà irrecuperable. Queda a les seves mans, doncs, decidir si continua (reescriu) l'obra

⁷⁰ Amb referència a l'edició de *Neon de Suro* vegeu, principalment, DD. AA. 1999. Pel que fa a la realització d'aquest número en concret, DD. AA. 1999: 26-29, 70-71.

encetada o si l'estanca, presa del valor singular que atorga a l'obra.⁷¹ La importància creixent del receptor de l'obra deixa, doncs, en segon terme la figura del creador, que en moltes de les accions i creacions col·lectives es converteix, paradoxalment, en un espectador més: «no som l'autor sinó el lector d'aquests versos», diu el jo poètic d'una de les composicions de Josep Albertí de *Lesions*.

Una altra de les accions en què l'espectador és directament increpat pels *performers* és *Dràcula a Neon o "L'excitació del vermell"*. Aquesta es va dur a terme a la galeria 4 Gats de Palma el dia de la inauguració de la «Primera Mostra de Neon de Suro» (del 22 de novembre al 4 de desembre), en què s'exposaven tot tipus de materials que s'havien fet servir per confeccionar els sis primers números de *Neon de Suro*. Joan Palou es passeja durant una hora per l'exposició vestit de comte Dràcula i duu a terme quatre accions concretes: en primer lloc, increpa el públic, després sopa d'un plat de faves, més tard demana sang als assistents i, finalment, s'adorm.⁷² Aquesta acció, però, a banda d'esdevenir participativa, torna a mostrar-nos la capacitat del *happening* de trencar les fronteres espacials de les obres. L'acció *Dràcula a Neon...* deriva, en realitat, del protagonista del quart *Neon de Suro*, Lluís Süllös, «l'autèntic descendent del comte hongarès [sic] BATORI, més conegut per comte Dràcula» (CABOT 1976: s/p [1]). Aquest *Neon*, que és obra de Bartomeu Cabot, és semblant a un còmic: deu «vinyetes» gegants que, acompanyades d'un peu d'imatge manuscrit, expliquen una breu estada a Mallorca de Süllös (fig. 31). És de suposar que algunes d'aquestes imatges també devien estar exposades a la mostra de *Neon* a 4 Gats. Per tant, no podem trobar una al·lusió més clara a la voluntat que l'obra surti de les seves cotilles. Dràcula (o Lluís Süllös, el seu descendent) abandona la vinyeta i la paret per passejar-se per l'exposició, pren cos i esdevé un més entre nosaltres.⁷³ Es tanca així el cercle que conjuga art i vida i que, com ha explicat el mateix Cabot, havia començat a partir d'una fotografia i, per tant, del domini de la «realitat»: «Els dibuixos [...] estan fets a partir de les tres fotos de

⁷¹ Val a dir que a dia d'avui és més fàcil considerar *Pirata àlbum* com una obra d'art que no en el seu context originari. Ben segur que molta de la gent que l'any 1979 adquirí l'àlbum va enganxar els cromos, cosa que no gaire gent s'atreveria a fer avui per motius diversos. D'una banda, perquè la tirada reduïda i l'elaboració manual de les serigrafies li confereixen una exclusivitat molt valorada; o, com explica Benjamin, perquè la reproducció manual està més lligada a l'original que la reproducció tècnica (1984[1936]). D'una altra banda, perquè l'estètica d'aquesta creació desprèn una distància temporal evident que en disminueix el caràcter lúdic i popular inicial. I, finalment, perquè la valoració que el mercat artístic fa avui d'alguns dels creadors d'aquest àlbum (el cas més flagrant seria el de Mariscal) influeix molt a l'hora de decidir si s'intervé o no en una d'aquestes obres.

⁷² Aquesta acció s'enregistra en súper-8 (color). L'enregistrament recull les quatre escenes principals i dura un total de 13 minuts.

⁷³ Recordem també l'exposició col·lectiva «Ensenya 2», en la qual participa Cabot, i on, com ja hem comentat, els personatges surten en tres dimensions de les vinyetes.

la família Dràcula que duia la revista *Lecturas*.⁷⁴ Més que una acció són instantànies. Primer vaig fer els dibuixos i després el muntatge» (CRÒNICA DE TRES 1976b: 31). Cabot juga, doncs, amb la dicotomia art-vida / ficció-realitat a partir d'un personatge que precisament se situa en l'espai indefinit que hi ha entre el mite i la realitat. Cabot descontextualitza i, per tant, subverteix el mite del comte Dràcula. Transvasa doncs, «la mort en vida» de la fotografia i el retrat a la vida, sense que deixi de ser art.⁷⁵ Tot plegat és una mostra, com tantes altres de l'època, de la incorporació de la cultura de consum popular en la creació, i s'elimina així tota distinció entre «alta» i «baixa» cultura, que Cabot també combina en el seu *Neon* quan posa al costat d'un personatge com el comte Dràcula un plat de faves, una tònica, una sala de ball o referents cinematogràfics nord-americans com l'actor Charles Bronson. En realitat, aquesta actitud que mena a la dissolució de la frontera entre «alta» i «baixa» cultura té un dels orígens teòrics en el debat «alta cultura» / «cultura de masses» que tractaren els teòrics de l'Escola de Frankfurt. El posicionament crític respecte de la cultura de masses de Horkheimer i Adorno a *Dialèctica de l'Il·luminisme* (1971[1947]) suposa un punt de partida de la reflexió teòrica sobre els conceptes d'«indústria cultural» i de «cultura de masses», que aquests teòrics entenen com a elements trivialitzadors de la cultura, que passa a ser un negoci. Afirmen, doncs, que la cultura de masses converteix l'art en una «pseudocultura» (enfront d'una cultura d'elit), acrítica i ahistòrica. Benjamin, contràriament als seus companys, veia en la reproductibilitat tècnica (i, per tant, en la cultura de masses) una possibilitat d'actuar contra el sistema. La reproductibilitat podria capgirar les tornes, podria esdevenir una bona eina de difusió política a gran escala, sempre que es trobàs en les mans adequades (això és, allunyada del capitalisme). Aquest debat que s'origina en el si de l'Escola de Frankfurt, i que perviu posteriorment en l'obra de pensadors com Jürgen Habermas o Umberto Eco, és un dels referents teòrics d'aquesta actitud integradora de la cultura popular en l'art català dels setanta —i, en conseqüència, d'apropar l'art i la vida, de dur l'art al carrer—, encara que no ho sigui de

⁷⁴ El fet de prendre un model d'una revista com *Lecturas* no és un fet aïllat en les produccions artístiques d'aquests anys. En el llargmetratge *Hic Digitur Dei* (1977-78), una paròdia descarnada de la mort de Franco i de la desfeta del règim, el director assegura que el guió del film el va treure d'un reportatge que havia fet la revista *Hola* amb motiu de la mort del dictador. Respecte del film *Hic Digitur Dei* i de les seves vinculacions amb elements de la premsa rosa, vegeu PICORNELL 2007c.

⁷⁵ Respecte del *Neon de Suro* de Bartomeu Cabot, de l'acció que en derivà i de la «Primera Mostra de Neon de Suro», vegeu JAUME 1976; REDACCIÓ 1976; DD. AA. 1999, i MAS I VIVES 2003: 231.

manera explícita ni reconeguda.⁷⁶ D'altra banda, el debat sobre què significa un art popular i, sobretot, una literatura popular, que ja havia començat a prendre protagonisme en els mitjans catalans durant la dècada dels seixanta, és encara més viu durant els anys setanta. En tenim una bona mostra en el discurs crític del col·lectiu d'escriptors Trencavel,⁷⁷ que es vertebrava, principalment, a partir d'un conjunt d'articles publicats al setmanari *Canigó* des de final de l'any 1974 fins a principis de 1976.⁷⁸ En aquests hi exposen, entre altres coses, els principals punts d'unió dels integrants del grup; l'aposta per una literatura «nacional» i «popular». Una literatura catalana, doncs, que hauria d'arribar al màxim de públic possible. El principal referent teòric dels textos i les propostes de Trencavel el trobam en l'obra d'Antonio Gramsci i, sobretot, en les seves teories sobre política cultural, que el col·lectiu emprà en més d'una ocasió:

El prejudici més comú és aquest: que la nova literatura ha d'identificar-se amb una escola artística d'origen intel·lectual, com ho fou el cas del futurisme. La premissa de la nova literatura ha de ser forçosament històrica, política, popular: ha de tendir a elaborar allò que ja existeix; la manera pot ser polèmica o no, no importa; allò que realment importa és que s'arrela en l'humus de la cultura popular». Són paraules de l'intel·lectual antifeixista italià Antonio Gramsci, el qual també repetí que per tal que una literatura fos popular calia que fos nacional, i elaborà el concepte, tan afortunat, de literatura nacional-popular (TRENCAVEL 1975).

Un altre gran exemple el tenim, sens dubte, en les línies generals que guiaran el Congrés de Cultura Catalana i que se sustenten en la concepció àmplia del mot «cultura» (que aplegarà àmbits ben diversos), en el sentit unitari de la llengua i la cultura catalanes i en la dimensió popular que han de tenir tots els actes. Així queda reflectit en el «Document constitucional del Congrés de Cultura Catalana»:

La resposta amplíssima, no estimulada ni tan sols sol·licitada, produïda a tots els Països Catalans pel sol fet d'anunciar a la premsa la promoció d'un Congrés de Cultura Catalana feta pel Col·legi d'Advocats de Barcelona, ja sembla indicar el sentit que haurà de presidir el Congrés: la dimensió popular de la cultura catalana, tant en profunditat dins al nostra societat com en amplitud en tot el territori dels

⁷⁶ «De l'Escola de Frankfurt provenen, sens dubte, les claus metodològiques que orientaran, al llarg de les dècades següents, les investigacions sociològiques sobre els fenòmens culturals i llur difusió en les societats capitalistes tardanes» (YVARS 1996: 139).

⁷⁷ Col·lectiu format per Pep Albanell, Jaume Fuster, Guillem-Jordi Graells, Biel Mesquida, Maria Antònia Oliver, Oriol Pi de Cabanyes, Joan Rendé i Xavier Romeu.

⁷⁸ Agraesc a Mercè Picornell, que ha estudiat en profunditat el discurs crític de Trencavel (vegeu PICORNELL 2007a i 2007b), la facilitació dels articles d'aquest col·lectiu.

Països Catalans. Amb aquest esperit serà possible que les anàlisis que conduiran a les conclusions siguin fruit, no tant d'un treball tècnic d'uns quants escollits, sinó de la participació de tothom (CONGRÉS DE CULTURA CATALANA 1978: 10-11).⁷⁹

Aquesta voluntat llunàtica de trencar constantment la frontera que separa art i vida també podem relacionar-la, com ja ho han fet algunes estudioses com Alicia Suárez i Mercè Vidal, amb l'actitud de la Internacional Situacionista.⁸⁰ Perquè, com han escrit Vicenç Altaió i Josep Maria Sala-Valldaura, per una nova cultura cal «una nova manera d'acarar la transformació de la realitat. Per una nova sintaxi i per un nou home» (1980: 17). S'entén, doncs, que el canvi estètic ha de passar necessàriament pel canvi de la vida, en qualsevol de les seves facetes, tot i que els situacionistes se centren principalment en l'entorn urbà, com a «expresión natural de una creatividad colectiva, capaz de comprender las fuerzas creadoras que se liberan en el ocaso de una cultura basada en el individualismo» (CONSTANT 2001[1959]: 107):

La crisis del urbanismo se agrava. La construcción de los barrios, antiguos y nuevos, está en desacuerdo evidente con los modos de comportamiento establecidos, y aún más con los nuevos modos de vida que buscamos. Un ambiente mortecino y estéril es el resultado en nuestro entorno.

En los barrios viejos, las calles han degenerado en autopistas. El ocio está desnaturalizado y comercializado por el turismo. Las relaciones sociales se hacen imposibles en ellos. Únicamente dos cuestiones dominan los barrios construidos últimamente: la circulación en coche y el confort de las viviendas. Son la miserable expresión de la felicidad burguesa, y toda preocupación lúdica está ausente.

Ante la necesidad de construir rápidamente ciudades enteras, nos disponemos a construir cementerios de hormigón armado, en los que grandes masas de la población están condenadas a morir de aburrimiento. Ahora bien, ¿para qué sirven los inventos técnicos más asombrosos que el mundo tiene ahora a su disposición, si faltan las condiciones para sacar provecho de ellos, si no añaden nada al ocio, si falta la imaginación?

Nosotros reivindicamos la aventura. Al no encontrarla en la tierra algunos se fueron a buscarla a la Luna. Apostamos siempre y sobre todo por un cambio en la tierra. Nos proponemos crear situaciones, y situaciones nuevas. Contamos con romper las leyes que impiden el desarrollo de actividades eficaces en la vida y en la cultura. Nos encontramos en el alba de una nueva era, e intentamos esbozar ya la imagen de una vida más dichosa y de un urbanismo unitario; el urbanismo hecho para el placer (CONSTANT 2001[1959]: 106-107).

⁷⁹ Respecte del Congrés de Cultura Catalana, vegeu els tres volums de resolucions d'aquest congrés i un quart volum de manifestes i documents publicats l'any 1978.

⁸⁰ No hem d'oblidar que, tot i que amb retard, els pensaments de la Internacional Situacionista arriben a mans dels artistes catalans sobretot a partir de 1973, quan Anagrama publica *Crítica de la vida cotidiana*, una selecció de textos del moviment traduïts al castellà per Eduardo Subirats. Després d'això, revistes com *El Viejo Topo* i *Ajoblanco* s'encarregaran de difondre encara més aquestes idees. Vegeu, entre d'altres, DD. AA. 1976.

Per defugir la grisor de la quotidianitat cal transgredir-la, capgirar-la, despertar la vida del seu endormiscament. Les accions possibiliten més incidència en la quotidianitat (d'una manifestació, d'una exposició...) en tant que són el punt d'intersecció perfecte per mostrar la confluència de l'art i de la vida. L'acció es duu a terme enmig d'un ambient o d'un acte quotidià; s'impregna, doncs, d'allò quotidià i impregna alhora la vida d'art. Així, les manifestacions tradicionals de l'art troben en l'acció una bona via creativa: «La necessitat d'adoptar la poesia no pas com un joc estètic, sinó com una actitud i una nova manera de viure, pot portar a l'acció com a nou mode expressiu de la creació poètica» (ALTAIÓ; SALA-VALLDAURA 1980: 20). L'art i la vida són entesos com a vasos comunicants inseparables; sovint, com una mateixa cosa. «Hauríem d'accentuar que quan parlem de literatura, parlem de literatura lligada amb vida i amb costums, amb maneres de mirar, de boxar, de menjar», diu Biel Mesquida (DD. AA. 1979: 23). Els mateixos llunàtics han explicat la seva intenció de «prendre posicions davant d'alguns aspectes de la vida ciutadana, en la qual participem punyint i fent servir la imaginació» (AGUILÓ 1977: 26). Josep Albertí reclama en els versos d'un dels «6 poemes d'aire condicionat» que apareguren l'any 1979 a la revista *Tecstual* —i que inclogué l'any 1982 a la part «Aire condicionat» del poemari *Lesions*—, aquest nou art, una nova empresa creativa que no s'allunyi de la nostra manera de viure i que es qüestionï de manera permanent:

¿Quan menysprearem d'una vegada
l'art que no és el *nostre*, que simplement
no pertany a l'ànim amb què vestim
o viatjam, amb què utilitzam l'argot
que ens és propi? Postura prou malvada:
pressupòsit de fossa,
instància de mort.

¿Quan farem de l'art
el mateix que els cavalls, per exemple?
Una presència en un paisatge.

¿Però no serà tot eloqüència vana,
remissió al mot abominable “estil”?

(ALBERTÍ 1982a: 23)

És evident que *Per la descolonització de l'infant* (fig. 32), el número monogràfic de *Neon de Suro* que signa Josep Albertí, està totalment influenciat per la tasca dels artistes plàstics de Taller Llunàtic, però també per aquest esperit lúdic que mostren en les accions de què hem parlat i en moltes altres. El poeta fa 112 dibuixos, molt senzills i petits, que van numerats i que, en realitat, són jocs visuals. El «lector», observant

aquests dibuixos, ha de respondre preguntes com «Què són?», «Què hi ha darrera la finestra?», «Què hi ha darrera la paret?», «Com se salvarà?», «Per on sortirà?» o «Semblances?». El solucionari de cada un dels jocs s'adjunta a la contracoberta del *Neon*. El poeta es decanta, doncs, per la poesia visual que segueix la màxima «“joc” contra “transcendència”» (ALBERTÍ 1977e). Per comprendre, però, el títol d'aquest *Neon de Suro* d'Albertí hauríem de recórrer directament a l'acció *Galeria de tir*, duta a terme a la galeria 4 Gats el 20 de desembre de 1976. Els llunàtics participen en l'«Exposició Pro-Amnistia i Drets Humans», una mostra plàstica organitzada per donar suport a les persones sancionades i empresonades a Mallorca durant la Jornada de Mobilització Pacífica del 12 de novembre. Els membres del col·lectiu, tot i col·laborar en la mostra, presenten el seu propi «Comunicat antirepressiu llunàtic», on expliquen la seva adhesió a l'exposició però remarquen que la categoria de «pres polític» els sembla molt limitada i que, des del seu punt de vista, cal combatre també moltes altres mostres d'autoritarisme i de violència que es duen a terme des del poder:

consideram que la denúncia d'aquella [la repressió], limitada a la «categoria» de pres polític, resulta discriminatòria per a tots aquells/es que en nom de codis sexuals, mentals i socials es troben privats de llibertat, acusats de delictes com homosexualitat, adulteri, *folia*, drogadicció i d'altres actituds considerades antisocials, incloses dins la sinistra llei de «Vagos y Maleantes» (TALLER LLUNÀTIC 1976c).⁸¹

Entre aquestes violències n'esmenten una («la colonització de l'infant amb els instruments familiars repressors i jeràrquics») que ens duu directament al títol del *Neon* d'Albertí, que justament vol combatre aquesta colonització. Aquest esperit lúdic el trobam en moltes obres de l'època. Fixem-nos en els *Jeroglífics muts* (fig. 33) de Miquel Barceló, que també conformen un dels monogràfics de *Neon de Suro* i que presenten, si fa no fa, la mateixa idea que els 112 jocs visuals d'Albertí. Barceló fa noranta jeroglífics que combinen imatges que es reiteren i algunes lletres que varien de cos, de tipografia, de disposició, etc. La intenció d'aquests jeroglífics no és especificada, però és ben bé la mateixa: el joc, el caràcter lúdic de l'art *versus* la qualitat transcendent d'aquest. L'única diferència entre els jocs visuals d'Albertí i els jeroglífics de Barceló és que aquests darrers no inclouen cap solucionari. Cal esmentar també les vinyetes que acompanyen *Putà marès (ahí)* (1978), de Biel Mesquida, en què el lector ha de «resoldre» una sèrie de passatempis (fig. 34). Un altre exemple el tenim a *Pirata*

⁸¹ El «Comunicat antirepressiu llunàtic» és transcrit a MAICAS 1980: 114 i REUS 1999: 218-219.

àlbum, on el «lector» ha d'aferrar cromos i, especialment, a l'apartat d'aquest àlbum titulat «Les 7 mames catalanes de Beril·li (joc molt fi)», d'Steva Terrades. Cada cromo de Terrades presenta les siluetes de dos o més personatges, cada un dels quals duu un número. Per desxifrar qui són aquests personatges, que es combinen segons l'amistat que tenen entre ells o amb voluntat irònica, el lector ha d'acudir al final de l'àlbum, on trobarà les identitats de tots els personatges dels dibuixos. Així, per exemple, en el cromo número 69 (fig. 35) hi ha dues siluetes, la de Josep Pla i la d'Álvaro Cunqueiro, en clara al·lusió a l'amistat entre aquests. En el cromo número 74 (fig. 36) hi ha quatre siluetes: la 35, la 8, la 44 i la 9. El solucionari desvetlla la ironia del cromo, ja que les tres primeres siluetes corresponen a tres xinesos, mentre que la darrera correspon a Baltasar Porcel, en clara referència a l'enlluernament de l'escriptor davant la Xina de Mao.⁸²

Però la careta festiva d'aquestes accions anava acompanyada sovint de textos que mostren un grau elevat de reflexió continuada. Aquests textos es presenten sovint a través de fulls mecanografiats, de quadernets i, la majoria de vegades, es llegeixen en públic durant l'acció o al final d'aquesta. Tot aquest material és inicialment molt senzill (fulls en blanc i negre mecanografiats a l'estil d'un pamflet)⁸³ però, progressivament, s'anirà sofisticant: el suport ja no serà un sol full, sinó que s'elaboraran *plaquettes*, cartells, etc., amb obres dels artistes del grup a tot color.⁸⁴ Com ja hem vist que apuntava Pilar Parcerisas, aquestes accions generen materials diversos que, per les seves característiques, no són comercialitzables. La mateixa acció defuig ser comercialitzada a causa del seu caràcter difícilment reproduïble que en manté l'aura de què parla Benjamin (1984[1936]); la seva temporalitat limitada, la seva característica d'acte puntual i específic l'esborra del mapa com a obra just en el moment que finalitza. Alguns, com Cornago Bernal (1999: 15), l'han definida, juntament amb l'obra de teatre, com un artefacte artístic que només existeix en el procés simultani de la seva producció-recepció.⁸⁵ No hi ha un objecte (quadre, escultura, muntatge...) que després pugui

⁸² Artistes com Andreu Terrades han manifestat també l'atracció que sentien cap a aquestes pràctiques «lúdiques»: «El joc, l'enigma, el jeroglífic, com a grafismes induïen a una pràctica que em va seduir. Coneixia alguns llibrets de Santi Pau i Guillem Viladot, a més funcionava el que es deia *mail art* que era semblant però menys estructurat» (REUS 1999: 161).

⁸³ Vegeu-ne alguns exemples en els textos de les accions *Proposam Sortir Immediatament*, *Enterrament del Saló de Otoño* o *Galeria de tir* (TALLER LLUNÀTIC 1976a, 1976b i 1976c, respectivament).

⁸⁴ Vegeu alguns exemples d'aquestes creacions més «sofisticades» en els materials impresos de les accions *Pentinant Venus* i *Bataille pour l'erotisme* (TALLER LLUNÀTIC 1981b i 1981d).

⁸⁵ I afegeix Cornago Bernal tot fent referència exclusiva a l'acció: «El *happening*, a diferencia de lo que ocurría con los discursos narrativos, no necesitaba ninguna otra legitimación que su presencia y funcionamiento como proceso de realización en un tiempo y en un espacio concretos» (1999: 249).

circular per les galeries; no hi ha un llibre que es pugui presentar, vendre, consultar. No hi ha una imatge que es pugui tornar a contemplar tantes vegades com es vulgui ni un text per rellegir. Perquè la temporalitat de l'acció permet trencar justament aquesta permanència de l'obra d'art tradicional i defugir així els mecanismes socials establerts que l'«exploten» econòmicament. L'acció surt del circuit tradicional imposat perquè la seva mort sobtada n'esborra tota possibilitat de transcendència. Si la lluita / tensió de la temporalitat poètica es produeix sempre entre l'instant i l'eternitat —la utopia de captar l'instant perquè perduri en l'eternitat—, en les accions no hi ha la atemporalitat que pretén la poesia (eternitat), sinó que hi ha només l'instant. La seva supervivència depèn en bona mesura dels paratextos que genera (habitualment del ressò que en el moment se'n fa la premsa) i de la memòria de qui observa o de qui hi participa.⁸⁶ Justament, aquests paratextos han «canonitzat» unes accions determinades de Taller Llunàtic i n'han oblidat unes altres. Pocs estudiosos de l'art dels setanta s'han referit a accions com *Rates, Els pèls del meu sexe, naturals...* Probablement el motiu el trobam en el fet que aquestes accions no generaren tanta controvèrsia i, per tant, la premsa no n'informà tant com de les accions *Proposam Sortir Immediatament* o *Enterrament del Salón de Otoño*. També és evident que els textos que inclouen aquestes accions («Proposam Sortir Immediatament» i «Avís als monstres i dinosaures de General Mola, 3») són explicatius de l'acció impresa i proporcionen un material textual que dota d'un bon suport el teòric que, només amb la notícia de l'acció, pot trobar-se una mica perdut. Alhora, i per això mateix, aquestes accions més amagades (*Rates, Els pèls...*, etc.) defugen i desafien la teoria: no es deixen explicar, o com a mínim «resisteixen» l'explicació i, en la majoria dels casos, només es poden «descriure».

Aquests textos tenen un alt component de denúncia. En alguns casos, com en l'acció *Contra Sa Pleta Freda* i l'acció-enterrament del Salón de Otoño, la crítica va dirigida a l'art hegemònic. Així, l'estiu de 1976 el col·lectiu acudí a la inauguració d'una exposició de Robert Llimós a la galeria Sa Pleta Freda de Son Servera (Mallorca) i tots els membres del col·lectiu (en aquella ocasió, Josep Albertí, Miquel Barceló, Bartomeu Cabot, els germans Terrades i Àngel Terrón) s'hi presentaren amb les ungles pintades de color morat. L'extravagància volia servir per trencar el caràcter oficiós de la mostra, i per mostrar l'espai de la galeria com a «botiga expedidora de productes

⁸⁶ D'aquí que Jaume Reus, a la introducció del seu volum faci les afirmacions següents: «els articles i comentaris culturals, però també inevitablement els socials i polítics; les crítiques i els catàlegs de les exposicions constitueixen algunes de les principals fonts d'informació. També la consulta d'arxius particulars, així com el recolzament en testimonis orals» (1999: 12).

artístics» (TALLER LLUNÀTIC 1985b), encara que ho fes a partir de l'art nou que, «tímidament», intentava xuclar.

Dia 16 d'octubre de 1976 s'inaugurava al Casal Balaguer de Palma, seu del Círculo de Bellas Artes, la XXXV edició del Salón de Otoño. Aquest certamen fou fundat l'any 1942 per sectors de l'art propers al conservadorisme més aferrissat. «Aquest certamen tenia la significació de l'immobilisme total de l'art i el manteniment de la més rànica estretor mental de què, encara molts, eren capaços», afirma María José Corominas (1996: 34). El Salón perpetuarà, doncs, d'ençà dels anys quaranta, un art les aspiracions del qual Jaume Reus defineix amb les paraules següents:

anar mostrant puntualment la pintura de cavallet més anacrònica derivada de les receptes impressionistes. L'especialitat serà el paisatge natural i les composicions costumistes de l'illa. El seu públic el conformen els sectors més conservadors juntament amb els rics de nou que els imiten. L'interès d'aquests comerciants serà la satisfacció que demanda el mercat local, però també de l'estranger que hi cerca el «*souvenir* de qualitat». El nombre d'artistes que treballen per satisfer aquest engranatge resulta incomputable (1999: 43).

Taller Llunàtic va reaccionar davant aquesta situació i el mateix dia de la inauguració del Salón entraren en comitiva fúnebre al Casal Balaguer, amb un taüt i vestits per a l'ocasió. Deixaren el taüt amb el mort enmig del pati del Casal i repartiren un full amb una esquela (fig. 37) que anunciava la mort de «L'excel·lentíssim senyor “Don Salón de Otoño” (amo del Círculo de Bellas Artes)» i que anomenava «els seus afligits pares fundadors» (Antoni Parietti, Julio Sanmartín Perea, Pedro Quetglas Ferrer «Xam»...), «fills» (Ramon Nadal, Coll Bardolet, Remigia Caubet...) i «els seus amics» (Lluís Ripoll, Gabriel Fuster Mayans «Gafim»...).⁸⁷ En un mateix full, doncs, esmentaven el mort, els seus pares (fundadors), els pintors habituals del certamen (fills) i la crítica favorable a aquest tipus d'art (amics). Després de repartir l'esquela cantaren un respons (amb la música de fons d'una cançó nazi del film *Cabaret*) i «abandonaren el Saló tranquil·lament, i deixaren el fals mort a disposició dels convidats» (VERD 1976).⁸⁸ A l'anvers del full de l'esquela, però, hi havia també un text, «Avís als monstres i dinosaurs de General Mola, 3»,⁸⁹ en què s'explica l'origen del Círculo de Bellas Artes i del Salón de Otoño i en què Taller Llunàtic es posiciona clarament contra

⁸⁷ «El paper de la crítica tradicionalista serà el de beneir i lubricar-ho tot» (REUS 1999: 43).

⁸⁸ Aquest format de l'esquela recorda el «Rèquiem» que ja havien publicat uns anys abans el grup Tarots de Quinze (1972).

⁸⁹ El Casal Balaguer, seu del Círculo de Bellas Artes, era al carrer del General Mola, núm. 3.

manifestacions que es vinculen, en els seus orígens, «a l'època més trista del franquisme», a «l'art “passatista” i reaccionari», «al gust artístic [...] retrògrad» (TALLER LLUNÀTIC 1976b). Per això, el Casal Balaguer es converteix durant l'acció llunàtica en casa mortuòria del Salón, que el col·lectiu voldria realment mort. L'acció, que té com a base el ritual de les exèquies i el funeral, esdevé un posicionament clar del col·lectiu.

La premsa es féu prou ressò dels actes, entre altres motius perquè alguns dels seus col·laboradors havien estat acusats de fomentadors de l'art del Salón o de complaents davant aquest, davant allò «retrògrad», «kitsch», etc. Així, Lluís Ripoll i Gafim, citats a l'esquela, responen a les crítiques des de les seves pàgines de *Diario de Mallorca* i *Baleares*, respectivament. A banda de parlar dels membres de Taller Llunàtic com si fossin uns jovenets rebels que fan una potadeta,⁹⁰ en general, les crítiques es basen en el fet que, segons deien els organitzadors, el Salón d'aquell any havia optat per fer una selecció de les obres en favor de la «modernitat». Així ho afirmava Antonio Truyol, membre de la Junta Directiva del Círculo: «la política actual del Círculo es la de dar el cerrojazo a todo lo clásico y cursi; y pensamos que ello puede comprobarse en el Salón de este año Quiero decir que este año hemos premiado la vanguardia» (D.V.C. 1976). Tot i aquestes declaracions, la veritat és que en aquesta XXXV edició del Salón hi continuaven participant els artistes de sempre. Una part de la crítica resulta impermeable davant les queixes, les protestes i les noves propostes, que Gafim ridiculitza (fregant l'autoodi) en el seu article «Además fue una plancha»:

—I justament aquesta vegada...

—Venen es «enterradors» i, una vegada més, se tiren sa gran planxa [amb referència a la suposada modernitat del Salón d'aquell any].

—Sa qüestió és armar un poc de «queleo», que diuen a Menorca. Ses aigos, si estàn in mòvils, al instant poden. Les han de remenar...!

—Haurà de ser amb morts de bulito i enterraments com es de s'altre dia. Perquè amb pintura moderna o bona, fins ara no s'han destapat. Perquè «cuidado» que és dolenta sa «pintura moderna» que volen oposar a sa que ells consideren (de vegades amb molta de raó) estantissa...!

—Un cop dius una cosa i un altre cop te desdius...

—Sempre he sostengut lo mateix: No es tracta de modern o antic. Es tracta de bo o dolent, de raonable o de doïut. Lo que passa és que veig sa necessitat de lluitar

⁹⁰ «[...] gente protestona, que intentan, al parecer, pintar, sin conseguir resultados ningunos, o escribir “a la mala” o criticar con la hiel en los labios. Cuando a uno la hiel le sube a la boca, mal asunto; cuando sólo la tiene “sofregida” (que es una corruptela de “sobreixida”), la cosa suele tener remedio. Se trata de una crisis biliar, más o menos simple, más o menos aguda, más o menos grave. Con una operación oportuna o con un régimen alimentario la cosa suele tener arreglo» (RIPOLL 1976).

contra aquesta punyetera por que té sa gent de no «estar al dia», acceptant un moneiot en lloc d'una obra discreta només per sa por de semblar antiquats.

—Lo pitjor (o lo més bo) és que en sa majoria de casos tot es prestigi de moltes grans figures de s'art modern vé recolzat en un «tinglado» publicitari es cinisme, del qual només és comparable a sa buidor i a lo doiut des contingut d'aquest art que no ho és ni ho ha estat mai.

—Perdona, s'art de prendre es pèl a sa gent és tan antic com s'homo...

(GAFIM 1976)

Evidentment, també hi ha una part de la crítica (en general crítics més joves) que veuen amb bons ulls accions com aquesta. Així ho manifesten Biel Mesquida a l'article «Sepultureros de la corrupción: se buscan/plazas limitadas», que publicà sota el pseudònim de Catalina Thomas i Homar a *El Viejo Topo* i Sebastià Verd a «El “Salón de Otoño”, contestat», publicat al diari *Avui*. El seu to dista profundament del dels articles citats anteriorment. Vegem-ne un exemple amb les paraules de Verd: «Dissabte fou un altre dia gloriós per als components de l'anomenat “Taller Llunàtic Produccions”, un grup d'artistes joves que vol demostrar que l'art és qualque cosa més del que esteim acostumats a veure dia rere dia a les galeries d'art. [...] Ens sembla que aquest acte contestatari [del Salón] haurà de ser renou i història» (1976).

Si *Rates* mostra el trencament de la dicotomia art-vida, l'acció contra el Salón, amb la incorporació de textos, ens situa davant el trencament d'una altra dicotomia: teoria-pràctica / pensament-acció. Deia aquells mateixos anys Biel Mesquida que per a ell la modernitat en literatura volia dir, en part, «plantejar-se teoria i pràctica sense barra» (DD. AA. 1979: 44). La base performativa, teatral, que ja havíem vist a *Dràcula a Neon* i a *L'home pilot* és eminentment pràctica, però es combina amb l'esquela i el text com a pilars teòrics de l'acció. Els llunàtics eren conscients que la finalitat de la seva acció era tant teòrica com pràctica. Per això, quan els demanen «¿Cuál era la finalidad del show contra el Salón de Otoño?», contesten:

Una teórica y otra práctica. La teórica era la esquela, que ridiculizaba el Círculo, el Salón de Otoño, sus creadores, los pintores que se han promocionado a través de ellos y la crítica que ha apoyado el mismo. Luego en la otra cara de la esquela había un aviso en el cual se hacía historia del Círculo, presentándolo como una manifestación de una pintura de post-guerra. La práctica consistió en el lanzamiento de octavillas, la pantomima y la colocación de un féretro acompañado de una música que entonaba la canción nazi contada en la película «Cabaret» (CHIMELIS 1976).

Albertí es manifestarà uns anys després de manera similar: «A alguns [...] ens ha preocupat lligar la pràctica amb la crítica d'un sistema que sempre es renovella» (1979c: 6).

Taller Llunàtic duu a terme un seguit d'accions que hem de vincular directament amb la nova conjuntura democràtica. Segons Pilar Parcerisas hauríem d'emmarcar les creacions llunàtiques en una situació de canvi important: es passa a reflexionar sobre una altra època que acaba de néixer, el postfranquisme i la transició; «y lo hicieron des de las premisas de un arte sociológico, que tomaba sus imágenes de la prensa, centrándose en temas que resultaban nuevos, como la iconografía de una selecciones democráticas o los residuos y escombros del franquismo» (PARCERISAS 2007: 269). Així succeeix, de fet, en accions com *Coets autonòmics* o *Vaca amb mala llet*. La primera d'aquestes accions, duta a terme a la muntanya de Cura (Mallorca) dia 13 de març de 1977, és la demanda col·lectiva de l'autonomia. Bartomeu Cabot preparà expressament per a l'ocasió un cartell amb la imatge d'uns coets que s'enfilen amunt i amb el lema «Cap a l'autonomia». La segona, que té lloc a Palma els dies 2 i 4 de juny de 1977, es relaciona amb les imminents eleccions democràtiques de dia 15 de juny d'aquell mateix any. En realitat esdevé una paròdia d'aquestes eleccions. Els llunàtics es converteixen per uns dies en els membres d'un nou partit polític i munten una vaca inflada, «com les de Pink Floyd» (ALTAÍO; SALA-VALLDAURA 1980: 25), que col·loquen sobre un dos cavalls juntament amb un altaveu. Circulen durant dos dies pels carrers de Ciutat fent la pròpia propaganda electoral (fig. 38).⁹¹

Gairebé un any abans, l'agost de 1976, s'havien manifestat contraris a la manipulació de l'art des dels partits polítics que —deien— aprofitaven sovint les creacions dels artistes únicament i exclusivament per fer-se propaganda. Aquestes idees les exposaren principalment durant l'acció *Proposam Sortir Immediatament*. Els llunàtics interromperen un acte organitzat per l'entitat cultural Promocions Socials Illenques a la seu del Partit Socialista de les Illes a Palma. Desplegaren unes quantes pancartes que jugaven amb les sigles PSI —que òbviament podien fer referència tant al partit polític com a l'entitat cultural. El joc de paraules de les pancartes donà nom a l'acció: *Proposam Sortir Immediatament*. Biel Mesquida fou l'encarregat de llegir un comunicat amb el mateix títol, que es repartí entre els assistents a l'acte, i que justament

⁹¹ Aquesta acció recorda, estèticament, un dels moments del film *París. La Cumparsita* (1972), de Miralda i Benet Rossell, en què Miralda transporta sobre un cotxe, pels carrers de París, la figura d'un soldat que apunta amb un fusell (i que prèviament havia traginat d'una banda a l'altra de diferents maneres). Sobre aquest film, vegeu QUERALT; COMBALÍA 2005: 96-97.

demanava una fugida de determinats muntatges culturals organitzats en benefici d'algunes sigles polítiques:

«muntatges-tinglados-culturaleros» farcits de noms plàstics, escriptors, músics, cantants, actors, directors i un llarg etcètera (els anomenats intel·lectuals o «treballadors de la cultura») que, sense plantejar-se ni per un moment la divisió del treball i les seves conseqüències, facin unes obres, llibres, articles, xerrades, cançons, teatre, cinema «pel poble», «per les classes populars» i que, alhora, pugui servir de propaganda prestigiadora d'unes sigles concretes (Taller Lluàtic 1976a).⁹²

Alguns crítics, a l'hora d'analitzar els diversos col·lectius sorgits a Mallorca durant la dècada dels setanta, tendeixen a adscriure l'actitud política a Criada 74, més que no a Taller Lluàtic. Com hem vist, s'equipara sovint el posicionament de Criada amb el del Grup de Treball. Mentrestant, Taller Lluàtic resta en una altra categoria, la dels grups alternatius, més subversius... però no es destaca en excés l'elevat grau d'actitud política en totes les seves creacions, per molt lúdiques i divertides (insultants i violentes, anys després) que siguin.⁹³ Els casos de les accions que acabam d'esmentar en són bons exemples, però també n'és una mostra clara la seva implicació en els actes del Congrés de Cultura Catalana,⁹⁴ en tant que deixa constància de la seva implicació en la nova conjuntura política de la democràcia i en l'adscripció clara del grup a la cultura catalana.

Taller Lluàtic, a més, ha continuat manifestant aquesta actitud política. El 26 de juny de 1981, ja immersos de ple en la jove democràcia, duen a terme l'acció *Pentinant Venus*, un *happening* de protesta contra l'Ajuntament de Palma (aleshores en mans del Partit Socialista) per haver prohibit que Bartomeu Cabot exposàs a la «Primera Mostra d'Art Actual a les Balears». Les seves obres havien estat vedades des de l'organització, que les considerarà pornogràfiques. L'acció consistí en la celebració d'unes noces. Els

⁹² Per consultar íntegrament aquest text, vegeu MAICAS 1980: 108-110; COROMINAS 1996: 168 i REUS 1999: 215-216.

⁹³ Vegeu, entre d'altres, l'apartat «La incidència sociopolítica i la crítica al sistema cultural: Criada 74, 1974-1977» enfront de «L'esperit contracultural: Taller Lluàtic, 1975» a REUS 1999: 73-83, 83-86, i «La actitud política: Criada 74» enfront de «*Neon de Suro* y Taller Lluàtic» a PARCERISAS 2007: 313-317, 317-321.

⁹⁴ Els membres de Taller Lluàtic participaren a través de diverses obres en aquest congrés. Entre d'altres, Miquel Barceló i Bartomeu Cabot feren i presentaren enmig de la plaça Major de Palma les seves capsas de detergent convertides en les capsas *Sol de Mallorca* (tot un exercici del *détournement* situacionista); Josep Albertí i Miquel Barceló organitzaren la seva exposició conjunta «Cadaverina 15» al Museu de Mallorca; Joan Palou preparà per a l'ocasió els seus volums *Pudessina*, *Degotim* i *Tèntol*; Andreu Terrades el volum 3, que presenta el procés de transformació (en tres passos) de quinze objectes: un sac, un ull, una mà...

nuvis eren Jaume Sastre —vestit amb corbata i americana— i Bartomeu Cabot —(trans)vestit amb un vestit blanc de núvia— i els convidats Josep Albertí, Rosa Barberà, Lluís Maicas i Maria J. Gibert. Tots plegats es presentaren al Palau Solleric de Palma el dia de la inauguració de l'exposició i passejaren en comitiva nupcial per alguns carrers de la ciutat (fig. 39). La targeta de convit de les noces és un quadernet a color (fig. 40) que conté imatges de transsexualitat i zooplàstia, així com un text en què exposaven les mancances d'aquesta mostra, els organitzadors de la qual, segons els llunàtics, tot i ser esquerrans i demòcrates, es dedicaven a perpetuar un art estantís i a fer content tothom:

Dia 16 d'octubre de 1976 Taller Llunàtic enterrava el cadàver de la plàstica franquista al Salón de Otoño del Casal Balaguer de Palma.
Avui, cinc anys després, la primera Mostra d'Arts plàstiques a Balears, organitzada per l'Ajuntament de Ciutat, ens fa sospitar que ens trobam davant el perllongament del tuf de mort. Dir, clar i llampant, que la política cultural desenvolupada per l'Ajuntament d'esquerres s'ha caracteritzat per una manca d'alternatives coherents i enfrontades a la política anterior quant a la plàstica i a la literatura [...] no és dir res de l'altre món (TALLER LLUNÀTIC 1981b).

En realitat, doncs, aquesta acció neix en part de la voluntat de fer veure que la democràcia no havia donat els resultats que tots pensaven, que no era equivalent a la llibertat ni al final de la censura. Josep Albertí ja s'havia manifestat respecte d'aquesta qüestió dos anys abans: «Tanmateix els aspectes d'un canvi profund en les estructures culturals després del franquisme a les Illes no són palesos. No han sorgit alternatives crítiques des de la creació perquè tot plegat no ha estat més que una reforma política el que hem pogut experimentar, i perquè el llast de les dècades d'obscuritat i repressió es fa sentir encara ara i es farà sentir per alguns anys més» (1979c: 12). I és contra tot això que celebren el ritual de la «dissidència», (trans)vestits de comitiva nupcial: «Si som aquí és per sollar les tovalles d'aquest altar beneït per les llàgrimes de promotors i participants. És per això que venim a la cerimònia nupcial, casament, còpula definitiva de tota dissidència, travestides de deliri enfront de la sordidesa» (TALLER LLUNÀTIC 1981b).

Segons el mateix Albertí, «es funda, amb totes aquestes accions, una mena de teatre de guerrilla, on hi participa tant el caire de *happening*, com el manifest textual» (1979c: 15). Efectivament, si les accions eren teoria i pràctica tot en u, si atemptaven contra la grisor de la quotidianitat justament perquè s'entenien també com a vida, és obvi que també se situïn de ple en la interacció de les arts. Com en les primeres avantguardes, no podem valorar quantitativament l'aportació de cada una de les

disciplines artístiques en les creacions llunàtiques perquè actuen en molts casos en el terreny de la hibridació, i combaten qualsevol compartimentació de la cultura. Tot és teoria, tot és pràctica i vida; tot és també text i imatge. Es combinen en el *happening* el text, la imatge i la posada en escena teatral. «De cap de les maneres no es pot catalogar l'art, perquè és una cosa ben indefinible que consisteix a rompre fronteres i anar avançant» (AGUILÓ 1977: 26), afirmen els llunàtics. Convençuts d'això, les seves creacions neixen, doncs, de la seguretat que trencar límits no és sols una necessitat de l'art d'un període determinat (com el postfranquista), sinó que esdevé una característica immanent de l'art. No és gratuïta, per tant, la citació del llibre *El Congrés de Cultura Catalana*, de Joan Fuster, que fa Albertí a l'hora de parlar dels diferents àmbits que tractà aquest congrés: «Tota divisió de la cultura és artificiosa. No existeixen límits clars entre algunes disciplines i n'hi ha que participen de diversos aspectes del fet cultural, entès d'una manera antropològica» (*apud* ALBERTÍ 1979c: 6). José A. Sánchez ha explicat com l'interès dels artistes plàstics, dels poetes, etc., pel mitjà escènic es remunta a les avantguardes i, als anys cinquanta, a Joan Brossa, pioner de les «accions postteatral», tot i que no fou fins als anys seixanta que l'interès mutu eclosionà:

La tensión antiespectacular, que en el ámbito de lo teatral condujo a prácticas escénicas que rechazaban la representación, el espacio teatral y la interpretación de personajes, en el ámbito de las artes plásticas llevó a un rechazo de la exposición museística y a una valoración de lo efímero. Paradójicamente, el mismo impulso que llevó a los artistas de teatro a abandonar su medio, condujo a los artistas visuales a explorar las posibilidades de la teatralidad. Apareció entonces una zona transdisciplinar, marcada por lo performativo, en la que se encontraron artistas visuales, músicos, poetas y actores (2006a: 89).

D'alguna manera, i simplificant molt, els textos que Josep Albertí publica entre 1977 i 1978 a *Blanc d'Ou* resumeixen algunes de les idees que hem apuntat fins ara. «L'escriptura secundària» és un clam per posar al davant de la cultura, la quotidianitat, «la pràctica de la vida». Com ja hem esmentat, a «Escopim orgasmes a la pulcritud neuròtica dels “civilitzats”» la reivindicació de l'erotisme i la pornografia es duu a la pràctica en la presentació del text de manera cal·ligramàtica, constituint la forma d'un penis (fig. 41). La teoria de la reescriptura, la necessitat de qüestionar constantment la pròpia creació, torna a posar-se en pràctica en el text «Acaben de tancar al manicomi a l'home que em duia cada any al circ» i en la seva segona versió «Text variació del text de Blanc d'Ou 4».

L'acció, com a manifestació efímera, cal vincular-la a la desmaterialització⁹⁵ de l'objecte artístic, que prolifera en l'àmbit europeu a final de la dècada dels seixanta i durant els setanta. Justament, el fet de desplaçar el nucli central de l'art de l'objecte a la idea i l'actitud és el que permet enfrontar-se a les categories de «permanència», «obra única», «decorativisme» o «comerç».⁹⁶ En aquest sentit, trobam en les creacions dels membres de Taller Lluetàic veritables mostres de la desfeta de l'objecte artístic. En tenim un bon exemple a «Cadaverina 15», l'exposició conjunta de Josep Albertí i Miquel Barceló que es dugué a terme del 8 al 23 de novembre de 1976 al Museu de Mallorca, amb motiu de la celebració del Congrés de Cultura Catalana. El muntatge és una mostra explícita de la desmaterialització, que podem relacionar en aquest cas a l'art en transformació. La mostra contenia un vessant plàstic i un de textual:⁹⁷ Miquel Barceló muntà quinze sèries de quinze capses amb elements orgànics a dins i tapades amb un vidre transparent (fig. 42); Josep Albertí confeccionà un seguit de textos per a l'ocasió (fig. 43). Les capses evidenciaven la desfeta de la matèria i esdevenien amb el pas del temps obres diferents. Els textos mostren també una altra desfeta: la de l'escriptura d'Albertí, que es presenta de manera seqüencial, entretallada, i que amb els anys s'anirà reescrivint fins a arribar a incorporar alguns fragments dels textos de l'exposició, ara convertits en poemes, al seu llibre *Lesions*.⁹⁸ La mostra, sens dubte, desplaça l'èmfasi de l'objecte al concepte; la desmaterialització passa sobretot per la relativització de la unicitat/particularitat de l'objecte artístic i se centra en el procés de constitució de l'obra, més que no en el resultat final. A «Cadaverina 15» no hi ha objecte artístic «final» i «únic» (i per tant, catalogable, comercialitzable...) perquè justament s'incideix en el procés.⁹⁹ La metamorfosi matèrica i textual de l'exposició es

⁹⁵ «El término “desmaterialización” es quizá el más desmitificador respecto al objeto llamado artístico y el que aporta un sentido más amplio al carácter impuro, heterogéneo y heterodoxo de estas prácticas [es refereix al l'art de la dècada dels seixanta i setanta]. Por otro lado, éste es también un término que ayuda a entender el desplazamiento del hecho artístico desde el objeto de arte hacia la idea de arte» (PARCERISAS 2007: 14).

⁹⁶ Respecte d'aquestes qüestions i de l'art conceptual en general, vegeu, entre d'altres, ALIAGA; CORTÉS 1990; BATTCKOCK 1977; COMBALÍA 1975 i 2003[1974]; MARCHÁN 2001[1972]; MORGAN 2003; PARCERISAS 1992 i 2007: 15-28; QUERALT; COMBALÍA DEXEUS 2005 i UTRILLA 1980.

⁹⁷ També cal tenir en compte el component químic de l'exposició. En realitat, Àngel Terrón, a petició de Josep Albertí, escriví unes notes químiques on explicava el procés de descomposició de cada un dels elements orgànics que contenien les capses. Albertí inclou en els seus textos algunes referències a aquestes pautes químiques cedides per Terrón.

⁹⁸ He estudiat l'exposició «Cadaverina 15» a la comunicació «Metamorfosi matèrica i textual: “Cadaverina 15”», presentada al Seminari Poètiques de Ruptura (Palma, Universitat de les Illes Balears, 12-13 de desembre de 2007), i actualment en vies de publicació.

⁹⁹ El fet d'atorgar més importància al procés era un tret característic entre bona part dels joves artistes dels setanta. «L'art dels infants m'ha ensenyat [es refereix a la seva experiència docent] que el que importa és realitzar una tasca sense centrar tota l'atenció en el resultat final. Pensar que pel fet de treballar

converteix en el centre d'aquesta; no hi ha en cap moment cap obra igual, ni cap obra acabada, sinó que el mateix procés metamorfòsic ens mostra metafòricament l'art com a procés permanent. D'altra banda, les mateixes cadaverines (que hem de relacionar amb la desfeta, la brutor, la mort...) i els textos exposats obeïen la necessitat de redefinir la naturalesa de l'art perquè l'exposició, com ha dit Antoni Serra, «se sortia completament dels conceptes limitats on s'esdevé la creació, perquè precisament la posava en qüestió, la convertia en cadàver, en putrefacció progressiva i canviant» (1976).

Alexandre Cirici, a l'article «Plor sobre el crepuscle dels anys setanta» (1979: 43), situa també en el terreny de la desmaterialització els cerimonials, que hem vist en accions llunàtiques com l'enterrament del Salón de Otoño o les provocatives noces de *Pentinant Venus*, i que podem considerar una manifestació específica del *happening*.¹⁰⁰ Cirici, en aquest mateix article, esmenta també el vídeo com una nova forma tecnificada que no serveix ja solament per desmaterialitzar l'obra, sinó que invisibilitza, encara més, el mateix artista. Taller Llunàtic fa servir els nous mitjans en algunes de les seves creacions —no endebades, la ciència i la tecnologia els fascinen.¹⁰¹ Així, filmaren en format súper-8 l'esmentada *Dràcula a Neon*, l'homenatge de Bartomeu Cabot a l'escriptor Gabriel Alomar, *Maquillatge* (1977-1980), o *Bartomeu Cabot at the simulacrum pool-Chicago 1980*. I en format vídeo, *Bataille pou l'érotisme* (1981) i *Pentinant Venus* (1981).

És significatiu el vídeo de *Bataille pour l'érotisme*, que fou emès, com si es tractàs d'un programa de televisió, dia 3 de febrer de 1981 a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de les Illes Balears amb motiu de la IV Mostra de Poesia Jove. El presentador, que apareix just en començar el vídeo, era Bartomeu Cabot, amb un vestit fluorescent i pentinat amb cresta. El «programa» consta de quatre parts: la primera, «Georges Bataille / Josep Albertí», és la lectura de sis poemes de Bataille

una hora arribarem a la solució és absurd. El que importa és aquella hora viscuda intensament, no el producte que en pugui resultar», afirma Steva Terrades (CRÒNICA DE TRES 1976a: 24).

¹⁰⁰ «En la búsqueda de nuevos caminos de renovación, la escena del siglo XX recurrió frecuentemente a códigos extraídos de *performances* culturales, como ceremonias religiosas o sociales, tradiciones populares, fiestas, juegos o celebraciones deportivas» (CORRADO BERNAL 1999: 24).

¹⁰¹ Els llunàtics contraposen la crisi creativa que segons ells pateix el text i la plàstica catalans amb l'evolució de la ciència: «la crisi creativa dins el món del text i de la plàstica produeix sobretot allò del que mai no es parla, allò que no es *diu*: la mediocritat. No és així, en canvi, en l'àmbit que no hauria d'estar desvinculat (ser el *tot*) del text en investigació (la teoria): l'avanç científic i tecnològic. [...] Massagué, per exemple, quan identifica els gens que indiquen com evolucionarà un càncer de mama i si és probable que es formin metàstasis, posa les fites mundials d'un nou erotisme» (TALLER LLUNÀTIC 2007[2005]: 2).

També cal destacar la importància que tingué durant els anys setanta el discurs de McLuhan, cappare de les primeres teories de la societat de la informació i dels mitjans de comunicació.

(interpretat al vídeo per Claude Tuja) i la traducció immediata (feta per Josep Albertí i llegida per aquest: «Josep Albertí en el paper de Josep Albertí» (TALLER LLUNÀTIC 1981d). En segon lloc, apareix Lluís Maicas amb un mostrari de sabates de tacó i llegeix el text «Tova i blana, la vagina com la sabata», tot un elogi de l'erotisme, tot un exercici de subversió de l'objecte quotidià, que és convertit en objecte eroticoestètic, i que beu de precedents com els talons fotografiats per Newton,¹⁰² però que en aquest cas se centra en les sabates dibuixades per Bartomeu Cabot,¹⁰³ classificades com a veritable moda: «Cabot dissenya moda. [...] Cabot sabater & pintor engega sabates-travestí. Xones amples i confortables amaguen fal·lus estrets i vigorosos [...]. A Bartomeu Cabot el fascina el llenguatge de les sabates: la procacitat de les punteres, l'obscuritat del tacó, la luxúria de la figa, la calor dels colors» (TALLER LLUNÀTIC 1981d: 6-7). Maicas, quan acaba de llegir el text, «amb expressió libidinosa» (TALLER LLUNÀTIC 1981d: 7), es posa una de les sabates sota l'aixella i surt d'escena violentament pegant una puntada de peu a la cadira, que cau a terra. La tercera part és protagonitzada per Jaume Sastre que, vestit amb l'uniforme de l'exèrcit espanyol d'ocupació i sense cap element de decorat més que una taula i una cadira, on seu, llegeix el text «Menjua de cans». L'escrit esdevé un veritable manifest contra la censura (i l'autocensura) de la pornografia i és una adhesió total al discurs teòric de Georges Bataille:

ens caldrà precisar juntament amb Bataille que el qüestionament de la pornografia no es pot desentendre del qüestionament del subjecte, que la pornografia entesa com l'aprovació de la vida fins a la mort, no pot ésser considerada independentment del treball, l'esport, el cinema, la moda, la ciència, la religió, els spots publicitaris, el temps de lleure i, en definitiva, de tot el conjunt de sistemes de significació reals i possibles a través dels quals el «Jo» contínuament és reconegut i es reconeix a si mateix (TALLER LLUNÀTIC 1981d: 8).

¹⁰² Taller Llunàtic ha reivindicat en alguna ocasió les creacions de Newton i ha incorporat algunes imatges dels talons newtonians als seus textos. Vegeu, especialment, TALLER LLUNÀTIC 2007[2005]: 10. També reproduïxen a *La vida pornogràfica de Jesucrist: boixar porcs* la il·lustració de la coberta del disc *Tattoo you* (1981) de The Rolling Stones, una fotografia d'unes cames peludes amb unes sabates de taló de xarol, original de Christian Piper. Posen aquesta imatge just al costat dels models de talons de Cabot per fer veure que Piper s'inspirà en les *Cadires de cabra* del mallorquí (vegeu TALLER LLUNÀTIC 1985: 36-37).

¹⁰³ Vegeu especialment el *Neon de Suro* monogràfic de Bartomeu Cabot, titulat «Cadires de cabra» (1980), que és en realitat un monogràfic de sabates de tacó, que Bartomeu Cabot dissenya de maneres molt diferents, fins al punt d'animalitzar-les. Algunes són fetes de pèl de cabra, en altres els talons són potes de gallina, molles, plomes, dits d'una mà...

El discurs de Bataille anirà prenent de cada vegada més força en les obres d'Albertí.¹⁰⁴ La figura de Bataille és imprescindible en el text *Strong*, escrit l'any 1977 i publicat el 1985 en el volum llunàtic *La vida pornogràfica de Jesucrist: boixar porcs*. Les comparacions de sacrifici i mort amb l'erotisme, l'animalitat de la sexualitat, l'excés i la transgressió són només algunes de les teories batailleanes que el poeta fa seves. Així, el seu volum *Lesions* s'obre amb unes paraules de Bataille, de la mateixa manera que el poema «Entre l'or i la plata...» també en conté una citació inicial prou significativa: «Il arrive que la cruauté de la jungle / se révèle être la loi qui nous régit» (ALBERTÍ 1982a: 99). No hem d'oblidar tampoc la insistència de Josep Albertí en el fet que les manifestacions eròtiques i pornogràfiques persisteixen en la nostra cultura, encara que des de l'Església catòlica s'hagi fet molta feina per maquillar-les / eliminar-les. Així ho demostra, com hem vist, quan signa el text esmentat «Escopim orgasmes a la pulcritud neuròtica dels “civilitzats”». Justament, aquest text encapçala el número 2 de la publicació *Blanc d'Ou*, que és un recull de gloses eròtiques dut a terme per Josep Albertí i Pere Gelabert. Tornarem necessàriament a la figura i a la influència de Bataille en les obres llunàtiques posteriors i també en alguns altres poemes d'Albertí.

En quart lloc, es projecta «Inventari 1977/1981», durant el qual Bartomeu Cabot, vestit amb granota de mecànic, i situat al costat d'una taula de serigrafia, acara d'una en una les pròpies obres, penjades per ordre cronològic amb gafes d'estendre, sobre la taula. El programa acaba amb una altra intervenció de Cabot que, amb el mateix vestit fluorescent que duia a la carta d'ajust, diu: «Desajustau els botons, desajustau les cremalleres, desajustau, desajust, desajust...» (TALLER LLUNÀTIC 1981d: 12).

És interessant veure com Taller Llunàtic se serveix d'un nou mitjà com el vídeo justament en una creació que pretén reivindicar l'erotisme, així com una nova manera de mirar la pornografia. Però és també important assenyalar que són conscients de l'efimeritat (i la fragilitat) del suport del seu discurs. De fet, només nou mesos després de la filmació, apareix l'«edició en paper» de *Bataille pou l'érotisme* (fig. 44), en què a banda de reproduir-se algunes imatges de Cabot, es transcriuen tots els textos declamats durant l'enregistrament del vídeo, així com una explicació detallada del vestuari, el

¹⁰⁴ Aquesta revalorització d'autors com Bataille, Sade, Artaud, etc., tot i que amb resultats diferents, és compartida amb altres escriptors de l'època com Biel Mesquida, Josep Lluís Seguí. Així mateix, Valerià Pujol tradueix la *Història de l'ull* (1991). No hem d'oblidar, a més, que el discurs de Bataille arriba també a través d'alguns dels teòrics més seguits a l'època. És significativa, en aquest cas, la traducció castellana publicada l'any 1976 per l'editorial Mandràgora de l'acta d'un col·loqui sobre Bataille, dirigit per Philippe Sollers i amb participants com Julia Kristeva, Roland Barthes, Marcelin Pleynet, entre d'altres. VEGEU SOLLERS 1976.

decorat, les actituds dels actors, etc. Així mateix, inclouen un text introductori que explica precisament quan es va dur a terme la projecció del vídeo, quin era el seu context, i per què en fan una versió escrita / dibuixada: «Avui publicam els textos corresponents a aquest vídeo, urgits per la seva accidentada desaparició, sabent que això pren una dimensió distinta de la que vàrem concebre» (TALLER LLUNÀTIC 1981d: 1). En realitat, un dels problemes que presentava el nou mitjà era precisament que l'enregistrament, de vegades, es perdia, s'esborrava o, senzillament, desapareixia per la mateixa característica que tant els fascinava de la tècnica: la seva ràpida evolució feia que determinats formats quedassin obsolets.¹⁰⁵ La necessitat d'explicar-se i de deixar constància del vídeo és resolta textualment (i amb l'ajuda de la imatge) i lliga directament amb la progressiva (obsessiva) escrupolositat llunàtica per la dada exacta, la prova gràfica o escrita..., que analitzarem més endavant.

¹⁰⁵ En el capítol que Pilar Parcerisas dedica al vídeo com a format però també com a llenguatge, esmenta alguns exemples d'accions filmades que han desaparegut com, entre d'altres, *Primera muerte* (1970), de Sílvia Gubern, Antoni Llena i Àngel Jové, i el vídeo de les accions a la «Documenta Kassel» (1972) de Jordi Benito, Francesc Abad, Robert Llimós i Antoni Muntadas. Vegeu PARCERISAS 2007: 178.

4. L'ECLOSIÓ SUBVERSIVA

4.1. Una nova conjuntura, una ferma actitud

El clímax productiu de les pràctiques artístiques experimentals i alternatives dels anys setanta començà a minvar al final d'aquesta dècada i, sobretot, a començament del decenni dels vuitanta. Allò que unia pràctiques diverses en les diferents empreses col·lectives (l'oposició al franquisme i a les estructures socials, morals i culturals establertes que n'havien derivat) es convertiria, un cop arribada la democràcia, en un fantasma. Les noves institucions democràtiques feren seu part del discurs crític del món cultural, i del combat contra les estructures caduques es passà a la voluntat de «normalitzar» una cultura malmesa i de dotar la societat d'unes llibertats fins aleshores pràcticament inimaginables.¹⁰⁶ Calia deixar enrere l'espectre del franquisme, en pro de la novella democràcia. Davant aquesta nova conjuntura es produeix un relaxament de l'actitud crítica dels artistes que, teòricament, ja no s'havien de preocupar de qüestions com la llibertat, la censura... La imminent desfeta del règim franquista i la mort del dictador ja havien propiciat una primera onada de «descol·lectivitzacions» dels grups d'artistes més primerencs: Grup de Treball es desféu l'any 1975, Criada 74 exposà per darrera vegada el 1977; publicacions com *Tarotdequinze* pervisqueren fins a 1975, d'altres com *Tecstual*¹⁰⁷ només fan un número, etc. La desfeta d'aquestes empreses, però, no suposà el final de l'actitud que les havia originat, sinó que, en molts casos, la majoria dels seus protagonistes continuaren la seva tasca en altres col·lectius o impulsaren noves publicacions. En canvi, durant els darrers anys de la dècada dels setanta i a principis dels vuitanta desapareixen progressivament moltes de les empreses col·lectives, un fet que donà lloc, en la majoria dels casos, al retorn de la pràctica artística individual: la publicació *Blanc d'Ou* deixa d'aparèixer el 1979; *Neon de Suro*

¹⁰⁶ De la bel·ligerància antisistema (antifranquista) d'esquerres es passa molt ràpidament a assumir el (nou) sistema (la política d'estat) com a entitat capaç d'imposar un nou discurs cultural i com a eina vàlida per canviar la societat. Les reivindicacions dutes a terme a final del règim franquista i durant la transició (llibertat, nova ordenació territorial, reconeixement oficial de les llengües minoritzades...) seran les bases de la futura política estatal: legalització de partits, eleccions democràtiques, creació de l'estat de les autonomies, grau de cooficialitat de les llengües minoritzades i l'espanyol...

¹⁰⁷ Cal entendre *Tecstual* com un projecte col·lectiu i obert, més que no com un col·lectiu vertebrat pròpiament com a tal. L'editorial de la revista, tanmateix, deixa veure unes idees, una sensibilitat i uns objectius comuns. *Tecstual*, tot i els elements contradictoris que s'hi puguin trobar, és per damunt de tot «una revista interdisciplinària de discussió i de pràctica literària, artística i cultural». Una revista en procés i de caràcter contradictori. En aquest sentit, doncs, *Tecstual* s'assembla a la majoria dels col·lectius de l'època perquè, com ha apuntat Eni Pradas, una de les característiques principals d'aquests era «la no preeminència de la pràctica del grup per sobre de l'opció estètica individual dels integrants» (2007: 142).

allarga la seva vida fins a 1982; la col·lecció Èczema culmina la seva aventura el 1984... En bona mesura, doncs, aquesta desfeta col·lectiva, anuncia la tornada de la individualitat, el «renaixement» de l'autor.

Alhora, es produeix un abandonament de les pràctiques alternatives de molts dels artistes i des dels diferents llenguatges creatius. Paral·lelament, alguns dels crítics d'art més actius i més implicats a donar a conèixer les noves propostes artístiques comencen a centrar la mirada en altres creacions (és el cas d'Alexandre Cirici), mentre que d'altres, com Damià Ferrà-Ponç, abandonen la pràctica de la crítica. Així, Lluís Utrilla clou el seu volum *Cròniques de l'era conceptual* amb una reflexió entorn del final d'aquestes pràctiques en el vessant de les arts plàstiques (i concretament en l'art conceptual que havia predominat durant els setanta), que vincula justament al final de la lluita antifranquista. Utrilla se serveix d'un article d'Alexandre Cirici publicat en el setmanari *L'Hora*, on aquest descriu en què ha derivat la pràctica eminentment conceptual d'alguns artistes: Garcia Sevilla es reconcilia amb la pintura, Oriol Bohigas «arriba a demanar el dibuix acadèmic», Carles Pazos inaugura els seus «balls selectes» al Saló Cibeles... (UTRILLA 1980: 113-114).¹⁰⁸

En general, la majoria dels artistes es va integrant gradualment al sistema, ja sigui entrant en els circuits de comercialització de l'art a través de creacions més convencionals, ja sigui aspirant a càrrecs polítics o institucionals. Així, les pràctiques de l'art conceptual comencen a diluir-se o a reconfigurar-se després de la mort de Franco:

La situación política había cambiado. Los artistas se plantearon el abandono de la lucha colectiva para seguir con sus caminos individuales; pero más allá de la dicotomía entre el individuo y la colectividad se vislumbraba una tendencia general de regreso a las prácticas específicas, especialmente a la pintura, a la que se adscribieron algunos de los artistas conceptuales, mientras otros abandonaban la práctica o se reafirmaban en el camino ya escogido, hasta cruzar la frontera de los ochenta (PARCERISAS 2007: 460).

El retorn, doncs, a les «pràctiques específiques» de què parla Parcerisas, que cal entendre com la remissió del contacte interartístic, és extensible als terrenys de la narrativa i de la poesia, i implica una inserció progressiva dels diversos llenguatges creatius a les manifestacions més «convencionals». Pere Rosselló es fa ressò de la nova generació d'escriptors mallorquins de la dècada dels vuitanta de la manera següent:

¹⁰⁸ Respecte d'aquesta tornada a les pràctiques més convencionals de l'art, vegeu també CIRICI 1979: 44.

D'aquella situació d'eufòria dels anys 70 es va anar passant a una altra de desmobilització i de desencant. Al capdavant, aquesta evolució històrica havia de conduir necessàriament a l'abandonament de la lluita contra el sistema, contra el Poder, que havia caracteritzat la fi del franquisme i la transició. Molts dels que havien protagonitzat l'oposició a la dictadura varen assumir funcions polítiques en el nou règim democràtic, la qual cosa els va fer canviar absolutament els plantejaments teòrics. El refús progressiu de les actituds radicals que molts d'artistes i escriptors havien mantingut, la substitució d'una concepció essencialment lúdica de la creació artística per una altra amb uns objectius més «seriosos», la integració en els mitjans comercials i de difusió i el posicionament davant el fet literari dels escriptors joves sorgits cap a la segona meitat dels anys 80 —molt més integrats en el sistema— no són més que un reflex del canvi produït en aquesta dècada (1995: 101-102).

Mentre en el terreny de les arts plàstiques hi ha una clara tendència al retorn a la pintura (en tenim un bon exemple en l'obra de Miquel Barceló, que s'acostarà de mica en mica a la pintura-pintura),¹⁰⁹ tant les tendències experimentals de la narrativa com les de la poesia semblen girar-se cap a la narració convencional i el lirisme.¹¹⁰

L'any 1988 la revista *Lletra de Canvi* dedica un número especial a la poesia catalana en què es tracta principalment l'aparició d'una nova generació de poetes, sempre, evidentment, amb la generació dels poetes dels setanta com a rerefons, com a generació que els precedeix. La diferència que molts dels col·laboradors d'aquest dossier veuen entre una i l'altra la defineix prou bé el subtítol de l'article de David Castillo Buïl, «Divuit anys de poesia catalana»: «De l'eclosió dels setanta a la normalització dels vuitanta». Després de l'eclosió (l'experimentació, els projectes col·lectius i interartístics) de la poesia dels anys setanta ve una poesia que s'allunya ja en els vuitanta de la subversió inicial i que pot entrar amb certa «normalitat» en l'espai públic o comercial reservat per a aquest gènere.¹¹¹ Mentre tots els col·laboradors sembla

¹⁰⁹ «Jo ja xerr de quan estava més a Barcelona que a Palma, 78... 79 i era el moment en què ja m'havia desmarcat molt del grup Lluàtic i ja pintava més. Encara que els meus quadres es podriessin tenir vocació de quadres. A mi me va servir... la reivindicació que feia aquest grup de "Pintura-Pintura de la pintura va ser molt útil per a mi en un moment», explica Miquel Barceló en una entrevista amb Jaume Reus (1999: 136).

¹¹⁰ Amb relació a la desfeta de la narrativa experimental, que tanta embranzida prengué durant els anys setanta, vegeu PONS 2007a: 67-69. Vegeu també com es lamenta, l'any 1988, Josep Maria Sala-Valldaura davant el canvi de rumb de la jove poesia catalana dels setanta: «[...] ara fa quinze anys els nouaterrats a la poesia escrivien amb un gran enamorament per les paraules, dient el nom del porc al realisme històric, a la poesia amb desigs civils i socials..., i, avui, en canvi, tot se n'ha anat en orris, molts d'aquells poetes han capgirat la manera d'escriure, tornen a la narració, al lirisme i a les formes d'allò més tradicional, i ja no semblen certs, tan clars i nets, els trencaments del 1968 o del 1973» (1988: 10-11).

¹¹¹ Curiosament, però, aquesta poesia dels vuitanta també ha estat interpretada sota criteris grupals, ja no amb uns vincles polítics comuns (antifranquisme), ni estètics (la voluntat de superació de les propostes realistes), sinó tractada com a «generació sociològica» (ORJA 1989: 18), «fills del *baby boom* dels anys seixanta» (ORJA 1989: 7). El grup Joan Orja (format per Josep-Anton Fernández, Oriol Izquierdo i Jaume Subirana), a *Fahrenheit 212* (1989), proposa una aproximació a la literatura catalana dels anys vuitanta i ho fa partint de la base que el fet que durant aquesta dècada hagin proliferat les edicions d'autors que no

que estan d'acord en el fet que després de l'experimentació vingué la calma, el retorn a una poesia més clàssica (amb algunes excepcions), i que es passà de pràctiques eminentment interdisciplinàries al conreu d'un art més «específic», la valoració que fan d'aquesta aventura no coincideix. Alguns, com Josep Maria Sala-Valldaura o Àngel Terrón,¹¹² valoren molt positivament l'aportació dels poetes dels setanta (de què ambdós, d'una manera o d'una altra, també formen part); altres, com David Castillo, qüestionen la transcendència i la validesa d'aquestes propostes i, sobretot, dels resultats aconseguits:

Si molts dels autors han marxat cap a la consolidació de la seva obra ja a l'ombra de la tranquil·litat, de la individualitat, de la progressiva normalització dels vuitanta, el resum de la poesia dels setanta és —obviant destacades excepcions— un conglomerat de la impaciència d'un temps marcat pels canvis, les transformacions i la lluita. Amb això no es pot peritar abusivament un decenni màgic, com tothom observa d'eclosió, sinó mesurar objectivament uns anys on van afluir molts escriptors però que només la selecció natural del temps s'encarregarà d'avaluar (1988: 31).

Rere l'argument que les pràctiques experimentals perden força sobretot a partir del canvi polític, planeja també l'ombra dels límits que presenten les manifestacions avantguardistes o experimentals.

El posicionament d'Albertí respecte d'aquesta situació de relaxament crític queda ben definit en el text que escriu per a la col·lecció Èczema a la publicació *Darreres manifestacions culturals i literàries als Països Catalans* (1979). Albertí fa «Una interpretació d'una situació (un xic desèrtica) cultural», en què analitza principalment l'estat cultural del moment a les illes Balears. El punt de partida de les teories que hi desplega és el fet que el conformisme, la immobilitat, la manca d'activitat cultural, han esdevingut, amb comptades excepcions, els amos de la realitat cultural illenca d'aleshores, sobretot després de la mort de Franco.

Si ens fixem en les dates i les dades que pertanyen a uns anys enrera (definitivament l'espai que analitzaré cal centrar-lo des de la fita històrica del 20.XI.1975), veurem uns conflictes culturals molt marcats per la guillotina de la

superen la trentena és «el fenomen literari col·lectiu més important en català d'ençà la dita generació dels setanta» (1989: 5). En aquest petit assaig, i partint del terme «generació» en un sentit «estricteament sociològic» (1989: 114), presenta aquestes noves veus de la literatura catalana sota uns trets comuns (la consciència de tenir un públic lector, la seva escriptura ja no és «al servei de...»), tot i ser formada per unes individualitats molt marcades. Vegeu una concepció menys eufòrica d'aquesta generació a BROCH 1991.

¹¹² Vegeu SALA-VALLDAURA 1988 i TERRÓN 1988.

censura, de la repressió com a condició fonamental per al treball cultural. Arreu de l'Estat Espanyol les veus dels intel·lectuals clamaven per la supressió de la maleïda censura. Un cop eliminada, i havent-ne creada una altra de molt més subtil, la burocràcia totpoderosa de l'Estat, el sentiment, l'ímpetu de transgressió per part d'una gran majoria d'intel·lectuals, han restat més aviat minsos i escanyolits. [...] tothom calla —i en el fons és agraït, què cony!— davant el control de la cultura que està emprenent el capitalisme a través de les caixes d'estalvis, tothom calla [...], davant la manipulació i la vigilància de la nostra premsa il·lenca de la cultura... Molts dels xous reivindicatius culturals tan sols són espectacles —ben tristos, no cal dir-ho— prou assimilats al Poder (ALBERTÍ 1979c: 3, 5).

L'actitud del poeta es manté a partir d'aquí, i fins avui, crítica amb el sistema, que, pensa, cal qüestionar permanentment. Podem dir, doncs, que la trajectòria d'Albertí, a partir dels vuitanta, és inversa a la de la majoria de creadors coetanis. Mentre la progressiva exposició pública de molts artistes que han compartit projectes durant els setanta va en augment (el cas més flagrant el tenim en la projecció pública que pren l'obra i la figura de Miquel Barceló), Josep Albertí continua la seva tasca allunyat com sempre d'institucions, d'entitats, de vies de comercialització tradicionals, etc. Amb els anys comença a deixar de banda tota la seva activitat cultural pública. Deixa de fer presentacions de llibres propis o d'altri, deixa de participar en taules rodones, conferències, etc., i deixa de publicar ressenyes de crítica literària (una tasca que havia dut a terme de manera permanent des de 1971 i que es clou aproximadament l'any 1982, amb les darreres col·laboracions a *El Viejo Topo*, a *Serra d'Or* i a *Camp de l'Arpa*).¹¹³ Si a aquest fet hi sumam la resistència a entrar en els circuits «oficials», el contrast entre Josep Albertí i la majoria dels seus coetanis és molt evident. Mentre aquests darrers inicien un camí vers la visibilització de les seves obres i de la seva figura, l'oficialització, etc., Albertí manté la voluntat de quedar al marge de la «primera línia» creativa. Tot plegat pot induir a pensar en un procés d'invisibilització conscient de l'obra del poeta quan, en realitat, es tracta de la pervivència d'una actitud. La seva obra està tan «exposada» al públic ara com en els anys setanta, però el contrast amb l'alta visibilitat de la resta de creadors de la seva generació ha fet que molts pensassin el contrari.¹¹⁴ Cal partir, doncs, de la idea que en l'obra d'Albertí es manté el qüestionament continu del sistema cultural i dels mecanismes de poder que el regeixen i

¹¹³ El darrer escrit en premsa periòdica del poeta que he pogut localitzar és «Historia natural de Joan Perucho», una llarga entrevista a l'escriptor Joan Perucho publicada en el número 101-102 de *Camp de l'Arpa* dels mesos de juliol-agost de 1982. Vegeu ALBERTÍ 1982a.

¹¹⁴ Escriptors com Bartomeu Fiol, Damià Pons i Pere Rosselló Bover, entre d'altres, s'han referit a l'abandó de l'escriptura, l'emudiment del poeta o la desarticulació de Taller Llunàtic, respectivament. Vegeu una relació d'articles que parlen de la condició d'*ex* (poeta, crític, creador...) de Josep Albertí a MUNTANER 2007a: 244.

que aquest fet no pot desvincular-se del progressiu tancament del col·lectiu llunàtic, que vol operar sempre fora dels sistemes convencionals de creació i que continua rebutjant qualsevol casta d'especulació amb l'art. Per ser coherents amb aquests pressupòsits és evident que no poden combatre el poder servint-se dels seus mitjans (exposicions a galeries, publicacions en editorials, presentacions, publicitat, participacions en jornades organitzades per qualsevol institució...). La seva producció continua, doncs, submergida, en tant que perviu volgudament allunyada del sistema.

4.2. Els darrers versos: *Lesions* (1982)

Lesions, el darrer poemari de Josep Albertí, cal situar-lo justament en un punt de gir clau en la trajectòria del poeta. És en un estadi intermedi de la seva obra; d'una banda, tanca en certa manera una etapa de la seva trajectòria i, de l'altra, en desvetlla una de nova. Com *Era plena de canoes*, el volum recull un seguit de poemes que ja havien estat publicats anteriorment de manera dispersa. En aquest llibre, el vers (com a última cristal·lització discursiva capaç de definir formalment quelcom com a poema i de diferenciar-ho de la prosa) encara hi és present i, a més, amb voluntat de configurar un poemari amb el format d'un llibre. Aquestes dues característiques, tot i que evidents, són importants per comprendre el final d'una etapa: després de *Lesions* Albertí no tornarà a reunir poemes en un volum ni tampoc, duent al límit la convicció que no s'han de fer distincions entre gèneres, no tornarà a servir-se de la versificació; tot allò que escriu després de *Lesions* són «textos». I aquesta desaparició del vers és tan sols l'inici d'un camí que culminarà amb la desaparició del llibre com a objecte fins a arribar a la creació de textos que només són consultables a través del format web.¹¹⁵ Així, aquest poemari és la darrera mostra d'un tipus de poesia que havia començat a treballar a *Aliorna* i en la qual havia perseverat a *Era plena de canoes*, però, com anuncia Jaume Sastre en el pròleg del poemari, publicar-se un mateix un llibre és, en certa manera, «començar de bell nou» (1982: 7). I aquesta és la nova etapa que enceta Albertí amb *Lesions*, una etapa en què la seva producció serà només de i per a Taller Llunàtic.

¹¹⁵ N'és un bon exemple el text *El gegantisme cerebral de Taller Llunàtic* (2001), signat per Josep Albertí i Bartomeu Cabot, així com les darreres creacions de Josep Albertí a títol individual (tot i que signant sempre «Josep Albertí de Taller Llunàtic»): *Robot muniyor* (2006a), «Tres textos d'apologia del jo» (2006b) i «I un text complementari» (2007). Tots aquests textos, i d'altres d'anteriors digitalitzats, són al bloc <http://tallerllunatic.blogspot.com/>

És prou evident que tant Albertí com els llunàtics són conscients que aquest aïllament col·lectiu els manté fora del mercat cultural convencional i que, sobretot en els casos d'Albertí i de Cabot, els deslliga del paper destacat que molt probablement haurien pogut tenir en el món de la literatura i la plàstica catalanes. Per això Jaume Sastre, tot fent referència als versos de *Lesions* i adreçant-se a Albertí, demana irònicament: «On s'ha vist mai tudar d'aquesta manera el teu futur, prometedor i augurant, que ja t'havia assignat la llefiscosa, crapulosa, edípida i anti-esportiva nierada escriptoril catalana?» (1982: 5). No podem saber quina hauria estat l'evolució de l'obra d'Albertí si aquest hagués optat per integrar-se en els circuits comercials, però és cert que la seva tasca poètica i crítica era sòlida i prou ben valorada per la crítica catalana d'aleshores. En qualsevol cas, *Lesions* és la mostra de l'autoexclusió d'uns circuits payoutats per a la creació i, en aquest sentit, la prova més rellevant d'això és que el poemari sigui una autoedició (precisament l'única sortida per no participar de la indústria cultural). Podem dir que és, a més, pràcticament una edició llunàtica, en què participen la majoria de membres que aleshores formaven part del col·lectiu: els poemes són d'Albertí, però el pròleg és de Jaume Sastre i les cobertes de Bartomeu Cabot. Albertí es converteix en autor, editor i, com s'especifica en els crèdits del volum, en distribuïdor de la pròpia obra. Això, evidentment, fa que el llibre resti a l'ombra, i, si fins aleshores els altres poemaris havien tingut cert ressò en els mitjans i entre els crítics, *Lesions* passa més aviat desapercebut. Tan sols hi ha una ressenya de Julià Guillamon a la revista *Latitud 39*, una publicació, d'altra banda, propera a Albertí perquè alguns membres de Taller Lluàtic, com Lluís Maicas, hi col·laboraven.

Lesions és un llibre organitzat en sis parts: «Aire condicionat», «Souvenirs», «Menjador», «Apartament», «Cutis» i «Alien». A més, conté un pròleg-tèlex de Jaume Sastre i les «Pistes», una addenda final en què Albertí explica «el rastre» que ens portarà a l'origen d'alguns dels poemes del volum, la majoria dels quals havien aparegut en publicacions diverses.

Aquest poemari aplega composicions escrites entre 1977 i 1980, però no es publica fins a 1982. Així, quan el poeta, des del seu «Rètol informatiu» d'*Era plena de canoes*, es refereix a la poesia que ha fet posteriorment a l'elaboració d'aquest volum assenyala, en realitat, part dels poemes que amb els anys formaran part de *Lesions*. En aquests, hi ha tres eixos temàtics (a més d'algunes constants formals que també comentarem) que travessen tot el llibre: el poder, el cos i la creació (la reflexió metaliterària).

gairebé inconscientment, en la resolució del poema, que es planteja com una mena d'endevinalla. Aquest joc, a més, tanca el poemari fent servir un to que l'allunya de la transcendència. Tanmateix, la duresa i la visceralitat de l'escriptura de Galmés els converteixen en un joc irònic: el poder que genera aquesta repugnància cap al treball (aquest «dia aspre») és el mateix que pretén apaivagar-la mitjançant un *whisky*, que serà suau en comparació al dia. Una altra vegada podríem entreveure aquí aquesta nova societat capitalista de control, que ja no tanca els treballadors durant dies i hores als llocs de treball, sinó que els controla (en aquest cas mitjançant la publicitat) fins i tot quan ja són a casa dient-los què han de fer, què han de beure, menjar, cantar... per esbargir-se i deixar enrere el dia de feina. Som, doncs, davant l'aporia que planteja el fet que el mateix poder sigui el que genera el problema (o l'estat de repugnància) i, alhora, la resolució d'aquest.

D'aquesta manera, res no sembla preservable ja d'aquesta acció emmascarada del poder; cap dels nostres actes, ni la nostra quotidianitat. I encara menys els mitjans de comunicació, creats des de i per al poder. Així, el discurs televisiu, presentat en un poema de la secció «Apartament» estructurat en dues parts («john logie baird (1886-1946) inventa la televisió.» i «el discurs d'una bèstia molt particular.»), és definit com un invent de discurs eminentment mimètic, manipulat des del poder i incapaç de mostrar al jo poètic res més que no sigui ordre, transposició literal de les notícies, res més que «telediaris», «la cara del discurs de ningú» (ALBERTÍ 1982a: 81):

és
altre
l'invent
més
fragorós
tan sols
em forneix
d'una marea irritant
(plena de telediaris
on cap locutora no suca el membre
dels altaveus
ni s'entem
que la pantalla des de la que
mou els llavis
no ens pot
mostrar
tot
el
seu
cony

que regalima cagarrets
pestilents)

no la visió dels meus somnis
no l'impacte de l'impossible
no una mà càlida al penis
del meu cervell

(ALBERTÍ 1982a: 82)

L'obsessió per sobreviure i superar el discurs de la raó com a única via de coneixement i d'aproximació a la realitat recorre de dalt a baix el poemari, que conté versos exclamatius com els següents: «Era ben hora! / El vaixell de la lucidesa / fa aigua pels quatre costats» (ALBERTÍ 1982a: 20). Enfront del discurs racional, el poeta n'erigeix un altre de corporal. El discurs del cos, el cos que es manifesta, la matèria que parla, la pell que supura, la carn que sagna... El mateix títol del llibre fa referència a aquesta corporalitat que, d'altra banda, el poeta ja havia emprat en els llibres anteriors. Així, les cicatrius, «les rapinyades», «la ferida», «la pell», transiten ja entre els versos de *Modus Vivendi*; «... la còrpora carregada / de sang amorosa...» o el títol «Nafra oberta del present», a *Poesia 72*; la insinuació dels cossos a les composicions breus a *Aliorna* o «les dents», «les genives», la descripció hiperreal del cos d'un mort, a *Era plena de canoes...* Ara, però, el cos i la matèria esdevenen les armes per destronar la raó com a sistema cultural que fa prevaler el pensament per sobre qualsevol altra cosa; el pensament com a origen i fi de qualsevol manifestació creativa: «Pensament? Aquí no hi ha pensament, / l'escriptura no és ni la ficció: / massa reflexos estúpids» (ALBERTÍ 1982a: 35).

La interrogació sobre els límits i els motlles que ens engabien («per què precisament aquestes i no unes altres lectures. Per què aquestes i no unes altres escriptures. Perquè els peus dins aquestes sabates i no descalços», ALBERTÍ 1982a: 51) és ben bé retòrica; la contesta gairebé tot el poemari, el poemari n'és la resposta. Les cobertes del volum no poden ser més explícites: cossos seccionats i mutables, mostres d'antropomorfisme que es reproduïxen sobre tota una exposició de revistes pornogràfiques com a rerefons (fig. 45). Els «cossos mudables» (ALBERTÍ 1982a: 29), les possibilitats de multiplicitat que permet el cos, són presents també en molts dels versos:

És molt, tenc l'evidència del cos.
Multiplicitat de cossos mudables;
el meu cadàver que estima ja veu
que aquest escrit es transforma en un altre.
No la raó, com entendre'ns amb ella?

(ALBERTÍ 1982a: 29)

L'escriptura, com la vida, com el cos, ha de ser entesa com una entitat mudable, sense límits; el poeta oposa les possibilitats de dissecció, multiplicació i transformació del cos a la raó, unívoca per definició. I les «lesions» que presenta aquest poemari obeeixen també a aquest posicionament:

Com la ferida,
és obert i net
el meu pensament—
Oberta ferida,
cap computadora
no et comprendrà.

(ALBERTÍ 1982a: 15)

Com ha explicat Margalida Pons (2007b), «La idea del pensament com a ferida pren la seva força de la possibilitat de revertir-la: la ferida com a forma de pensament. Una ferida que és essencialment obertura, connexió entre el dins i el fora del cos, desfeta dels límits del cos». Però tota ferida, no sols l'externa, repercuteix en aquest procés de desfeta. Així, en el poema «Implosió», la ferida és eminentment interna i, per això mateix, menys visible:

EL VOLUM en mi
 es
desintegra en mi
 es fa trossos
en mi
 com a lectura del meu crani

(ALBERTÍ 1982a: 70)

La ferida, la implosió, la desfeta interna, que s'acaba exterioritzant en el canvi del cos, en la transformació de la matèria. És el mateix jo poètic, en un exercici d'autoconsciència, qui ens revela de manera no-transcendent aquest canvi que ell mateix protagonitza:

ja no som aquell
(home)
que conduïa un **Studebaker**
model 1950
sinó que som la mortadel·la
que rodola
pel tobogan d'un parc infantil
de la ciutat de mallorca

(ALBERTÍ 1982a: 71)

Després de la fragmentació interna, la materialització formal i externa d'aquesta: la transformació del jo poètic en quelcom tan «poc poètic» com la mortadel·la. Però també la de la fragmentació en la forma del poema, en els versos trossets, amb una disposició de les frases que deixa espais blancs entre paraules, talls en determinades construccions que se separen a través dels versos («guitarra / elèctrica»).

Josep Albertí ha manifestat la importància que tingueren per a ell durant els anys setanta algunes de les manifestacions artístiques europees com l'accionisme vienès (2005: 7). El tractament que es fa de la corporalitat a *Lesions* és similar justament a pràctiques com les de l'accionisme i les del *body art*. En ambdós casos el cos (i sovint el cos del mateix artista)¹¹⁸ permet transgredir els espais limítrofs que el mateix art i les normes socials estableixen. Les autolesions (fig. 46), els sacrificis d'animals, els rituals fets amb la sang de les bèsties escorxades, etc., trenquen un límit físic però també moral.

«L'evidència del cos» a què es refereix el jo poètic d'un dels poemes del recull és també l'evidència de la matèria, que pren un protagonisme absolut a la part de *Lesions* titulada «Menjador». El poeta hi desplega cinc textos cadascun dels quals fa referència a una menja diferent: l'ensaïmada, la sobrassada, les sopes, el porc i els colomins. A aquests menjars tan nostrats els precedeixen tres citacions: una de Francesc Eiximenis, en què es refereix a l'«art» del menjar i al coneixement que en tenien els epicuris; una altra de la poetessa Erica Jong, en què el menjar s'associa a l'autofàgia i a l'acte onanista del poeta, i una de James Joyce que fa referència al menjar com a acte social.

¹¹⁸ Devem aquesta exposició i valoració del cos de l'artista, entre d'altres, a creadors com Piero Manzoni o Joseph Beuys, veritables protagonistes de la pròpia obra. Amb relació a l'obra de Piero Manzoni, vegeu, entre molts d'altres, CELANT 1991 i, respecte de Joseph Beuys, FABRICIUS 1992 i LAMARCHE-VADEL 1994.

Com havia fet l'*eat art* de Daniel Spoerri¹¹⁹ o, més proper encara, les exposicions-banquets d'Antoni Miralda,¹²⁰ en aquest «menjador» la menja esdevé la protagonista de l'obra, res més al darrere (fig. 47 i 48). Però, a diferència de les manifestacions dels nous realistes o del mateix Miralda, el cos, el menjar, la matèria, deixen de ser estàtics en Albertí. El poeta, en aquestes cinc composicions, es refereix, sobretot, als dos processos principals que en deriven: la preparació del plat i la deglució i digestió d'aquest. Com el cos grotesc de Rabelais de què parla Bakhtín (1974[1965]: 252-3, 285 i seg.), aquest és entès com quelcom obert, inacabat, sempre en procés de construcció, de recreació.¹²¹ L'acte de menjar evidencia i permet traspasar els límits corporals; els orificis i les excrescències trenquen les fronteres (dels cossos entre si i del cos respecte del món), permeten que el cos engoleixi allò extern i activi un procés de (trans)formació. «El encuentro del hombre con el mundo que se opera en la boca abierta que tritura, desgarrar y masca es uno de los temas más antiguos y notables del pensamiento humano» (1974[1965]: 253), afirma Bakhtín.

Aquests plats de *Lesions* tenen, doncs, com a protagonistes, el pa, el saïm, la carn, la sang, les vísceres... i s'expliquen justament a partir d'un discurs visceral, acumulatiu (i, per això, sovint veloç) i desbordant (embafós en alguns casos). Vegem el text que ho exemplifica més clarament:

sobrassada l'amor el suc de l'amor el farciment l'assaciament la hipertensió l'hiperrealisme la gota l'angina de pit l'obesitat la carn (del porc) del sexe crua la por la por la pobresa el capolament el primer el primitiu la saviesa la conserva com a funció el transport embotit la sal el sucre la mel sobre la sobrassada la fam la degradació l'assalt fins a la misèria dels colonitzadors pastada el pebre vermell el pebre coent el coet de la gola i la luxúria l'amor el símbol el porc el greix l'amor la suor la sal la sobrassada embotida dins el budell del porc animal esculpit sang exhibida com la d'un màrtir menjada com un origen sang sang als llavis obscenitat i austeritat cicle retorn pell amb sang menja inscrita (ALBERTÍ 1982a: 62).

¹¹⁹ Albertí s'ha referit a la influència de les pràctiques de Spoerri en la seva obra. Vegeu ALBERTÍ 2005. Respecte de l'obra de Daniel Spoerri, vegeu, entre d'altres, FRANCLIN 1997 i PARMIGGIANI 2004.

¹²⁰ Josep Albertí pogué ser particip d'un d'aquests banquets. L'any 1973 Antoni Miralda exposà a la Sala Pelaires de Palma (vegeu el catàleg d'aquesta exposició a MIRALDA 1973). El vespre que s'inaugurava la mostra Miralda oferí un muntatge-banquet amb aliments comestibles tenyits de colors cridaners diversos, similars als que havia exposat i exposaria en més d'una ocasió arreu del món. Respecte de l'obra d'Antoni Miralda, vegeu, entre molts d'altres, CIRICI 1969 i DD. AA. 1994.

¹²¹ En aquest sentit, els poemes podrien ser entesos també com una derivació de les capsas de «Cadaverina 15», que es transformaven a ulls de tothom a causa dels efectes de la putrefacció.

Així, l'excés epicuri del menjar se'ns presenta a través d'un desbordament de l'escriptura. Un menjador volgudament allunyat de la descripció que impera en un receptari convencional, perquè allò que s'escriu no és la recepta, sinó l'aliment. El gaudi físic del menjar hi és present, però també és vinculable amb la creació. L'escriptor Joan Perucho ho explica a la perfecció en una entrevista feta justament per Josep Albertí:

[...] beber y comer han sido también «dedicaciones» apasionadas desde el exterior de la escritura al interior de la misma. [...] En cuanto a la gastronomía, me ha gustado siempre comer, siempre hay una motivación física, la persona que tiene una llaga de estómago no es gastrónomo, yo lo he sido porque he tenido un estómago perfecto y nunca me ha pasado nada, pero aparte de eso, he querido dignificar la gastronomía considerándola un acto espiritual. No solamente, pues, el comer por la pura delectación sino por la alquimia que supone la combinación del plato, el acto enlazado con el arte, con la cultura (1982c: 50).

El plaer del menjar, la visceralitat amb què s'explica aquest plaer, es compara i es confon amb les categories del sexe i de la mort, també, totes dues, pulsionals i protagonistes del món de la creació:

sopes o dines sopes estalvi de misèria de la història pa moreno elevat a la ratlla del gust del plaer de la categoria del miracle inclòs dins la blanor quan la cullera de fusta prem delicadament tendrament no com sobre un òrgan sinó com sobre un membre estimat i suau [...] (ALBERTÍ 1982a: 63).

morts els colomins faig anar la sang dins un plat [...] serà l'escena repetida fer-li's mal per convocar el plaer però no hi ha ritual sense excitació ni gust sense lectura ¿qui pot aturar després de la sang al plat l'acte de sofregir els colomins amb saïm dins una casseroles? [...] (ALBERTÍ 1982a: 65).

Els poemes d'aquest menjador posen en pràctica, en certa manera, la «permutació d'allò alt amb allò baix» de què ha parlat Bakhtín (1974[1965]: 336 i seg). Així, en el poema «ensaïmada...» allò baix (l'ensaïmada que és l'excrement) acaba transformada en greix dins la boca (allò alt), seguint un procés d'inversió del rostre (el cul per la cara) que Bakhtín vincula al descens als inferns i, en conseqüència, a un vincle inevitable amb la mort. Aquests poemes, d'altra banda, entronquen en bona mesura amb el pensament de Bataille, un escriptor citat en diverses ocasions durant el poemari i present en bona part de l'obra d'Albertí i de Taller Llunàtic. Aquests plats de *Lesions* presenten l'animal esquarterat i la sang que raja, el sacrifici de l'animal en què

se centren obres com el projecte de les *Orgien-Mysterien-Theater*,¹²² de Hermann Nitsch (fig. 49) o, en el context català, mostres com *Barcelona Brutal Performance* (1980),¹²³ de Jordi Benito (fig. 50). Rere aquestes creacions hi ha latent la idea batailleana que assimila l'acte de l'amor i el sacrifici que, junts, revelen la carn, una carn que és, en darrer terme, l'expressió de la llibertat:

El sacrificio sustituye la vida ordenada del animal por la convulsión ciega de los órganos. Lo mismo sucede con la convulsión erótica: libera unos órganos pléticos cuyos juegos se realizan a ciegas, más allá de la voluntad reflexiva de los amantes. A esa voluntad reflexiva la suceden los movimientos animales de esos órganos hinchados de sangre. [...]. El movimiento de *la carne* excede un límite en ausencia de la voluntad. *La carne* es en nosotros ese exceso que se opone a la ley de la decencia. La carne es el enemigo nato de aquellos a quienes atormenta la prohibición del cristianismo (BATAILLE 2000[1975]: 97).

Els textos d'Albertí i les manifestacions llunàtiques acullen de cada vegada amb més força el pensament batailleà, que s'acaba convertint en un element més de la seva poètica, alhora que el d'altres escriptors com Sade o Artaud.

El jo poètic de *Lesions* es mostra en algunes ocasions descregut: «Descobrir que has perdut totes les creences, / tots els documents» (ALBERTÍ 1982a: 22). Aquesta negació i aquest desengany es tradueixen, en els versos que segueixen aquesta afirmació de pèrdua, en la descomposició, en una acumulació d'imatges desbaratades, desorientades:

Genives d'espant,
zebra agonitzant,
faixa ortopèdica,
llicacama de dinosauri,
semença de dinamita,
palpitació escorbútica.
(ALBERTÍ 1982a: 22)

¹²² Nitsch va dur a terme diverses vegades durant els anys setanta aquesta acció, que consistia a posar un xot sacrificat cap per avall com si estigués crucificat. Després se li anaven traient els diferents òrgans, les vísceres, els budells... i s'omplien diversos poals amb la sang de l'animal. Tot plegat es llançava al final sobre una persona nua, sovint també en la posició d'un sacrificat. Vegeu algunes imatges i explicacions d'aquest i altres rituals accionistes a GOLDBERG 1988: 163-167, SOLÀNS 2000, GUASCH 2000: 85-91, DD. AA. 2005, JONES 2006: 32-35 i WARR 2006: 92-113.

¹²³ Aquesta obra, que suscità una forta polèmica fa aproximadament dos anys, consistia en l'enregistrament del sacrifici d'un toro. El vídeo, de 53 minuts, va formar part de l'exposició del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España* (QUERALT; COMBALIA 2005). Amnistia Animal interposà una denúncia a l'autor i al museu per incloure aquesta obra a l'exposició. Vegeu el ressò que se'n fa ver la premsa a EFE 2006, EL PAÍS 2006 i MONTERO 2006, entre d'altres.

Com ha explicat Julià Guillamon (1982), aquest descrèdit es manifesta principalment respecte del mitjà expressiu de la poesia, respecte de l'escriptura, «...aquesta caverna / de lletres» (ALBERTÍ 1982a: 71). És per això que en el text «Missatge interceptat. Obsequi per a V.A.E.» els extraterrestres que observen i narren una escena humana protagonitzada per «cinc parelles d'ambdós sexes» expliquen el següent: «el de la terrassa escriu (la primitiva i subdesenvolupada manera de comunicació» (ALBERTÍ 1982a: 75). I una afirmació similar es repeteix en un dels textos de la secció «Alien»: «he d'emprar sistemes de comunicació primitius com l'escriptura» (ALBERTÍ 1982a: 102). I d'aquí a posar en dubte el nostre codi comunicatiu i de la dificultat de la comunicació només hi ha una passa. En realitat, el «Missatge interceptat» és un continu qüestionament del nostre sistema comunicatiu, una mostra d'incomunicació, que comença per l'escriptura, però que continua amb la comunicació verbal («altres olors que en llur confusió esbandeixen tota virtut (mot indesxifrabre) tota prudència i temprança (indesxifrabre indesxifrabre)» (ALBERTÍ 1982a: 75) i amb la música i els actes de reproducció humans («un sistema de parallenguatge que de moment se'ns ha escapat de les mans [...] no respon repetim no respon als esquemes de reproducció recollits anteriorment i gravats al nostre centre d'estudi i coneixement», ALBERTÍ 1982a: 76). Així doncs, la reflexió entorn del signe i del missatge, entorn de les convencions que menen els nostres sistemes comunicatius es repeteix en diversos poemes i, en alguns, aquestes convencions semblen esborrar-se, oblidades:

No hi ha res que ho pugui fer endevinar.
 Ni colors de vestits, ni gestos hàbils;
 voldria esbrinar-ho amb la llengua ràpida
 de l'altre llenguatge: no sé qui ets;
 ets tu, no una altra, jo sé que et conec.
 Però tothom de vegades se'm fa
 distint de cop, sense moure's de lloc.

(ALBERTÍ 1982a: 43)

Albertí obre la secció «Apartament» amb dues citacions de Lacan: «“... **l'inconscient està estructurat com un llenguatge**”, ha dit Lacan, però també “... **l'angoixa és allò que no enganya**”» (1982a: 67). El poeta sembla que s'interessa més per aquesta segona afirmació: els estats emocionals, racionalment inexplicables, defugen tot sistema, tota convenció. Els estats emocionals no enganyen, no són cap construcció signífica ni lògica, res no els ordena, no són «màscara» ni convenció, només

saps de la seva existència i de la realitat d'aquesta. Despresos del mitjà i dels codis tan sols queda la incomunicació o una altra comunicació:

Hom diu “jo pens”. Però ho anul·la amb la suposició més clara: “es pensa”. I també: “en el diàleg no hi ha interlocutors, només conversa.”

El món, tanmateix, no és a l'inrevés?

No existeix la conversa, només dues persones en una imatge de terror mouen els llavis i les mans.

Pel·lícula muda que mai no arribarà al cinema sonor.

(ALBERTÍ 1982a: 36)

Aquest qüestionament del mitjà expressiu de la poesia mostra la insuficiència d'aquesta. La poesia, la vida, per la seva multiplicitat, ja no poden ser transmeses mitjançant un sol codi. L'escriptura, la paraula, no basta. Podríem dir-ho novament amb Deleuze: «Es posible que la palabra y la comunicación estén ya podridas. El dinero las penetra enteramente: no accidentalmente, sino por su propia naturaleza. Hace falta apartarse de la palabra» (1999[1990]: 274-275). Així mateix, Jaume Sastre, en el pròleg, justament es demana si els escriptors que, segons ell, practiquen un «art decimonònic» ho fan perquè encara no coneixen altres codis ni altres mitjans: «¿És que aquests ineptes encara no han descobert els meravellosos recursos de la premsa groga, sensacionalista i esportiva, de la premsa científica, rigorosament documentada, dels butlletins de notícies, del video-tèlex, etc?» (1982: 7). D'aquí que altres discursos, com el de la música, es facin presents en el poemari. Així, per exemple, Pink Floyd és citat al mateix nivell i al costat de Salvador Galmés. D'altra banda, el món del cinema també és present en aquest poemari. Margalida Pons (2007b) ha relacionat el vincle entre nodriment i pulsio de mort que es desprèn dels poemes de «Menjador» amb el film de Marco Ferreri, *La grande bouffe*,¹²⁴ en què quatre amics es tanquen en un casal per menjar fins a morir. També la secció «Alien» ens pot fer pensar en el film homònim de Ridley Scott, estrenat l'any 1979, poc abans que s'editàs *Lesions*. Cal destacar, doncs, la importància progressiva del cinema com a art visual i forjador de mites en l'obra de Josep Albertí, que veiem en molts dels seus darrers textos. Així, la «icona mundial» de Marilyn recorre de dalt a baix l'escrit «I un text complementari» (2007) i altres com «Robot munyidor» serien impensables sense les referències contínues al món del cinema: *Apocalypse now* de Coppola, el mític James Dean, el Martin Scorsese de *Taxi driver* i *Casino*, la genialitat que veu en les idees dels films de David Cronenberg...

¹²⁴ Aquesta pel·lícula apareix citada en el bloc dels llunàtics com un dels films preferits d'Albertí. Aquest fa referència també al film a ALBERTÍ 2006a: 28.

Per descomptat, un altre dels codis que inclou el poemari és el visual (imprescindible en l'obra d'Albertí i de Taller Llunàtic a partir d'aleshores). Ho veiem en les cobertes de *Lesions*, que acompanyen i refermen el contingut del poemari, però sobretot en els tres poemes que formen part de la secció «Souvenirs», en què el poeta fa ús de la tècnica de Jackson Pollock (fig. 51) per construir els seus versos. En el primer d'aquests tres poemes, «emergency exit», el nom d'aquest expressionista abstracte nord-americà encara no se'ns desvetlla: tot i això, sí que som conscients de ser davant uns versos que juguen amb la repetició, versos breus, abruptes, escapçats... que es reproduïxen en les altres dues composicions. La segona d'aquestes ja fa referència a la tècnica del *dripping* i la tercera, finalment, ja duu al seu títol el nom del pintor, «.Jackson Pollock somriu.»:

del meu (cap) en surt
(un coet)
dripping
regalims
a prop s'hi fa (m'hi faig)
escriure aproximadament
escriure
és
escriure aproximadament
(ALBERTÍ 1982a: 56)

.Jackson Pollock somriu.

estic menjant un xurro
(boca tota oli)
em fas feliç
(el cervell rep la felicitat
dolça
de
sucre
i
lubrificant
d'oli)
si tu
ara
suques el xurro
dins
una xicra
de xocolata
i l'espolses amb força
(ALBERTÍ 1982a: 57)

La dimensió pulsional de l'art de Pollock, derivada del seu *action painting* amb tècniques com el *dripping* o l'*splashing* (consistents a llançar la pintura o deixar-la caure sobre la tela) és traslladada a aquests poemes. Albertí, en el primer d'aquests poemes, se serveix d'aquestes referències per comparar aquestes tècniques amb la que ell emprà com a poeta. Així, equipara la pintura de Pollock a la seva escriptura. Del cap d'Albertí, de la mateixa manera que del cap de Pollock, en surt quelcom ràpidament, com «un coet», quelcom que serà traslladat al paper o a la tela directament, sense passar pels dictàmens de la raó. La tinta de la ploma d'Albertí deixa caure les paraules talment els regalims que fa la pintura de Pollock sobre la tela quan la fa vessar. A «Jackson Pollock somriu.» els versos del poema posen en relació una imatge quotidiana amb la tècnica pictòrica que fa servir Pollock. Així, el xurro del poema pot ser el pinzell de Pollock, però també la ploma d'Albertí. La força i la sensació de moviment que impregna les obres de Pollock és la mateixa que impregna els poemes d'Albertí. Els versos del poeta són talment els degotissos que faria la xocolata desfeta que cau sobre un plat a ritme trepidant; espessos, contundents i, algun cop, amargs. A més, la disposició gràfica dels versos també reflecteix la tècnica pictòrica de Pollock. En els tres casos el poeta fa servir les paraules o frases entre parèntesis per tallar el discurs, salts abruptes com les espolsades de pinzell que feia servir Pollock per dur a terme les seves obres. Els versos aconseguen repetir el ritme del pinzell, s'alenteixen en els versos més llargs i es precipiten en els més breus. Cada obertura i cada tancament de parèntesi és com una nova espolsada de pintura que després comença a regalimar, més suaument.

Lesions esdevé una eina definidora de la nova manera d'entendre la creació per part del poeta, que es fa extensible a Taller Llunàtic. En els versos del llibre les reflexions metaliteràries permeten que el poeta es reafirmi en determinades qüestions, com la negació del text com a entitat closa, de l'escriptura com quelcom immòbil:

Mai no acabaré aquest text
(el continuaré?),
perquè l'inacabat és l'únic
que excita:
un orgasme nou camina damunt l'art.
(ALBERTÍ 1982a: 27)

Un text obert, com la ferida oberta que atempta contra els límits corporals. Una obertura que inclou també la transformació, això és, la reescriptura, l'«escrit que es transforma en un altre». En aquest sentit, cal destacar sobretot una sèrie de

composicions que es reparteixen entre les seccions «Aire condicionat» i «Cutis». Es tracta d'una sèrie de poemes que són una reescriptura dels textos que Albertí elabora el 1976 per a l'exposició «Cadaverina 15». Aquests textos, que ocupaven cinc plafons i que foren exposats amb les capsas de Miquel Barceló, trencaven la consecutivitat discursiva lògica i seguien per si mateixos un discurs entretallat, desordenat en algunes ocasions, inconnex i acumulatiu en d'altres. El poeta, a *Lesions*, presenta fragments d'aquests textos convertits ara en poemes. En alguns casos es tracta d'un simple trasllat del fragment, que va del plafó al llibre, amb canvis ínfims:

No és res més que lectura, fibla el verdanc i el desordre és la semiologia que em dirigeix el viatge (ALBERTÍ 1976c).

Res més que lectura
fibla el verdanc
i el desordre
 és la semiologia
 que em dirigeix el viatge.
(ALBERTÍ 1982a: 49)

En d'altres, els canvis entre una versió i l'altra són substancials:

Quan de sobte emergeix la ruta, troca d'autopistes amb un ordre que es rebel·la, l'automòbil no ens duu a la fulminació dels ideals. Creix un televisor a la zona de ruïnes de l'illa (ALBERTÍ 1976c).

Quan de sobte emergeix la ruta
 la gruta
 l'eixuta
 la puta
(troca d'autopistes: un ordre
 que es rebel·la)
l'automòbil no ens duu
 a la fulminació dels desigs,
els sublimam
 com uns suïcides
(per què no me mat?).

 Creix un televisor
a la zona de ruïnes de l'illa.
(ALBERTÍ 1982a: 34)

En qualsevol cas, el simple fet de recuperar-los, d'una manera o una altra, i fer que passin a formar part d'un llibre ja és una mostra contundent no solament de la reescriptura, sinó que evidencia de quina manera el format i el mitjà en què inscrius un text també formen part d'aquest procés de reescriptura. Aquest funciona paral·lelament

a la metamorfosi dels elements orgànics encapsats per Barceló; la idea de la descomposició, de la degeneració de la matèria es trasllada en la desfeta d'aquests textos, en la seva dissecció per convertir-los en composicions d'un llibre. En sorgeix, per tant, una escriptura encara molt més fragmentada, fins al punt que d'un breu fragment de text d'un dels plafons en poden derivar tres poemes consecutius:

“El no-res és l'espill, el món és el reflex en el què l'home és l'ull dins la pupil·la del qual encara s'hi oculta la figura humana.” Mahmud Xebesteri. *A la Bíblia i a l'Alcorà hi ha massa taques cruels de diarrea / violenta / criminal & Cia.*, sobre la vida. S'encenen les lletres de neon prim color lletós → l'home és un goril·la descarrerat. Si ho pensa Cioran, jo/jo també (ALBERTÍ 1976c).

“El no-res és l'espill, el món és el reflex en el què l'home és l'ull dins la pupil·la del qual encara s'hi oculta la figura humana.”, diu Mahmud Xebesteri (ALBERTÍ 1982a: 44).

A la Bíblia i a l'Alcorà, taques.
Crueltat de diarrea / Violenta / criminal

& Cia

sobre la vida.

(ALBERTÍ 1982a: 45)

S'encenen les lletres de neon
prim, de color lletós, i l'home:
és un goril·la descarrerat.

(Si ho pensa Cioran, jo/jo també.)

(ALBERTÍ 1982a: 46)

Lligat a la reescriptura, tot i que amb un caràcter marcadament més lúdic que reflexiu, trobam el joc amb el codi lingüístic, el joc amb les paraules, «el joc pel joc de l'equívoc» (GUILLAMON 1982: 9). Les transformacions de lletres («la ruta / la gruta / l'eixuta / la puta», ALBERTÍ 1982a: 34; «el cos textual / el cos sexual», ALBERTÍ 1982a: 47) o de tipografia («hivern Hivern **hivern**», ALBERTÍ 1982a: 71) deixen veure també el caràcter performatiu dels mots.

Lesions serveix, com hem vist, per refermar o accentuar algunes idees que Albertí ja havia deixat despuntar a *Era plena de canoes*, però n'incorpora algunes de noves i definidores d'una nova poètica. La cinquena part del llibre, «Cutis», està formada per deu composicions, properes a les d'*Aliorna* per la seva brevetat i també per la seva concentració conceptual, tot i que, com afirma Guillamon, el poeta «ara no dubta

davant l'exabrupte o el mot concretíssim, la reproducció objectual» (1982: 8). En aquestes composicions és on veritablement trobam aquesta nova poètica, explícita; una radicalització de l'actitud del poeta que, a partir d'aleshores, anirà en augment. Ja no li interessa «el cutis radiant de les paraules» («tan sols és l'eco del túrmix / on badalla la pústula adorada»), sinó aquesta pústula, allò que conté pus, allò interior que Albertí ja anunciava en el «Rètol informatiu» d'*Era plena de canoes* i que havia definit com «un interior que té més de cambra obscura» (1977a: 7). La seva escriptura gira la cara a la bellesa, a l'ordre, a la raó... i així ho expressa obertament en els tres poemes següents:

no puc (ja) sentir cap bellesa
que no sigui la que pertany
a la soll que brilla de sutge

no puc llegir —ja— el que no diu
el groller i el brut
la ignomínia

ja no puc escriure res
que no sigui ple de trastorn
i desordre

(ALBERTÍ 1982a: 93-95)

Més ben dit, en la seva nova manera d'entendre la creació, no és possible concebre les qualitats de l'art a la manera convencional: veu bellesa on els altres veuen brutor, grolleria, etc., veu escriptura on hi ha desordre. Fins al punt que ja no es considera un escriptor «convencional»: «no som cap escriptor ni cap escriptora sinó una criatura que només aspira a excel·lir de les qualitats d'una rata-pinyada o un porcellet» (ALBERTÍ 1982a: 101). I d'aquí que empri les següents paraules de Prévert en una de les citacions del llibre: «Le sublim est corrosif».

La darrera part de *Lesions*, «Alien», s'acosta ja moltíssim a l'única escriptura que ha practicat Josep Albertí després de publicar aquest poemari. I s'hi acosta no solament perquè la majoria de composicions que hi trobam són en prosa, sinó, i sobretot, pel llenguatge que hi empra, en què l'insult, el sexe, la pornografia, l'expressió grollera, hi són ja ben presents. Vegem-ho en uns quants fragments:

hòstia de merda de me cago en déu de sífilis mal devallàs l'esperit sant i llenegàs
amb una pell de plàtan si veniu a mallorca us espera una injecció al peu de l'escala
de l'avió [...] (ALBERTÍ 1982a: 100).

els escriptors també enravanen les escriptores també s'escorren i aferrades als culs dels seus marits burxant amb les seves llengües bífides pels clítoris de llurs companyes demanen al cel que aquell precisament aquell coit sigui el seu desembarcament a Normandia [...] no els escriptors i les escriptores espanyols i espanyoles ni els i les de Nord-Amèrica sinó aquells que demanen glòria per al seu bell catalanesc [...] (ALBERTÍ 1982a: 101).

El poeta, en aquestes darreres composicions, deixa clara l'actitud que emprendreà enfront d'un art «feliç», «de l'ordre», i la permanència de l'aversion al catolicisme, com a ens repressor de la sexualitat, entre altres: «és més que la meva porcelleta que lluu tan neta dins la nostra bassa on ens rentam bidet de la ignomínia perdició dels capellans i dels cristians immensa malvestat pels poetes feliços i els novel·listes de l'ordre odi de nosaltres mateixos crac hum» (ALBERTÍ 1982a: 103).

4.3. *El Correu de Son Coc* i la continuïtat de Taller Llunàtic¹²⁵

De la mateixa manera que Albertí, el col·lectiu llunàtic vol combatre el poder encobert de què hem parlat i no pot fer-ho des dels seus mitjans, en els seus espais, amb els seus recursos... Necessàriament, doncs, la seva producció haurà de submergir-se més que mai amb l'arribada de la democràcia; perviu a les clavegueres,¹²⁶ allunyada volgudament de tot el sistema, però mai ignorant-lo. En realitat, bona part de la producció llunàtica ha partit en molts casos de la crítica del nou sistema: de la falsa llibertat que pensen que ha aportat la democràcia, de la fal·làcia que tot està vist i fet i que l'art ja no pot aportar res de nou ni res que serveixi de revulsiu, etc. El principal mitjà que tenen per fer-ho és *El Correu de Son Coc*, una publicació d'un sol full, similar a un manifest, que autoediten i que, seguint l'impuls del *mail art*,¹²⁷ enviaven per correu postal (fig. 52 i 53). *El Correu* combina paraula i imatge per les dues cares i és signat

¹²⁵ Aquesta part del treball parteix de l'article «Josep Albertí: la pervivència de l'experimentació textual», publicat en el volum *Textualisme i subversió: Formes i condicions de la narrativa experimental catalana*, i concretament del seu darrer apartat: «*El Correu de Son Coc* o els inicis del Procés a la Cultura Catalana». El punt que tot seguit tractarem és, doncs, un desenvolupament de les idees que s'hi exposen, la majoria de les quals em semblen imprescindibles per arrodonir aquesta aproximació a l'obra del poeta. Tot i aquestes reiteracions inevitables, he procurat enfocar aquesta qüestió des d'una altra perspectiva, la que ens acosta a la pràctica interdisciplinària del col·lectiu més que no a una radiografia detallada de la seva trajectòria.

¹²⁶ «No venim de la claveguera, ni vivim dins la claveguera: nosaltres som la claveguera» (1981c), afirmen els llunàtics.

¹²⁷ L'any 1973 es duu a terme a la sala Vinçon de Barcelona una Mostra Internacional de Tramesa Postal. A l'època, doncs, l'interès pel *mail art* com a nou suport i com a circuit artístic alternatiu, donà lloc a diverses publicacions que se'n serviren. En són bons exemples *Neon de Suro*, la col·lecció de postals de Manel Valls que aparegué a Llibres del Mall l'any 1975 i la col·lecció *Èczema*, entre d'altres.

sempre per tots els membres del col·lectiu llunàtic que l'han elaborat. El subtítol de la publicació (*Llunàtic-full-Dissolvent*) ens la descriu com una producció llunàtica que agermana a un mateix nivell escriptura (full) i plàstica (dissolvent). El primer número va aparèixer el mes d'octubre de 1978 i fins avui se n'han publicat deu números, el darrer dels quals data de desembre de 1992.

El Correu de Son Coc passa també d'alguna manera per les mateixes fases del col·lectiu. Així, en una primera època, la del final dels anys setanta, coincideix encara amb l'esperit lúdic del col·lectiu, amb les accions performatives i reivindicatives de l'enterrament del Salón de Otoño i amb altres de més teatrals encara com *Dràcula a Neon*, entre d'altres. Els *Correus* que daten dels vuitanta, en canvi, són més agressius i obeeixen al canvi polític que s'ha esdevingut i al posicionament llunàtic envers la restaurada democràcia. Els dos darrers *Correus*, ambdós de començaments dels noranta, formen part ja d'una actitud més violenta i radicalitzada.

D'aquesta manera, els tres primers números d'*El Correu de Son Coc* serveixen com a mitjà de denúncia, però amb un to més o menys explicatiu, informatiu i poc alterat en comparació als *Correus* que els seguiran. Al cap i a la fi, els temes dels *Correus* són els que els llunàtics ja venien denunciant des de la seva formació. Així, el primer número, rere el títol «Algú suca en merda la més bella ploma», és la denúncia de com el poder pot trencar «la revolta estètica» (TALLER LLUNÀTIC 1978). En aquest cas, es refereixen concretament a l'obra de Joan Miró, que l'any 1978 va originar l'obra de teatre *Mori el Merma* i un seguit d'homenatges més, entre els quals dues exposicions a la Llotja i al Casal Solleric de Palma. Els llunàtics fan referència al fet que, segons ells, aquestes propostes institucionalitzades banalitzen l'obra de Miró. Alhora, el poder també trastoca eines democràtiques i de llibertat com els mitjans de comunicació. Ho hem vist abans en el poema d'Albertí «john logie baird (1888-1946) inventa la televisió.» i ho tornam a trobar ara a *El Correu* número 3: «Si la barbàrie que controla l'opinió i l'expressió arreu del món, té en les seves mans un invent que en llibertat fóra meravella, és perquè sap que el pensament, la pràctica artística o la rebel·lió han de ser travades costi el que costi. La televisió dins la xarxa de tot Govern —sigui de qui sigui— nodrirà la mediocritat com a fórmula exacta de control» (TALLER LLUNÀTIC 1979c). En realitat, tenim la sensació, en determinats paràgrafs, de rellegir el poema: «L'espectacle televisiu ens llança un discurs no dirigit de paraula a ningú [...]; és a dir, un discurs inútil, completament inútil, que la gent escolta, sí, però que al cap i a la fi ningú no sent ni comprèn. I és, sobretot, un discurs comercial» (TALLER LLUNÀTIC

1979c). Comparem-ho, sinó, amb els versos següents: «en / el / seu / deteniment (i moviment) / envaeix / el meu ull / (i) el meu crani / (i) fixa (anorreant-la) / la / cara / del / discurs / de / ningú» (ALBERTÍ 1982a: 81).

En aquest tercer *Correu* els llunàtics critiquen l'emissió per Televisió Espanyola (en desconexió a Catalunya i Balears) de l'obra *Quan tornis a Son Puig-Gròs*, de Guillem Frontera, per haver fet una obra comercial;¹²⁸ això és, costumista i de tornada al «Teatro Regional».¹²⁹ Alhora, això els serveix per criticar la censura que volen demostrar que encara hi ha en els mitjans: «el mutisme inexplicable de la premsa mallorquina, un cop emesa l'obra, ens fa sospitar seriosament de la manca de criteri i de la forta censura que hi ha dins la tan coneguda i repugnant premsa nostrada» (TALLER LLUNÀTIC 1979c). Aquesta censura, d'altra banda, ja havia estat doblement criticada en el segon *Correu*. En aquest, Taller Llunàtic denuncia la censura duta a terme per la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Baleares (Sa Nostra) d'un text d'Albertí inclòs en el catàleg d'una exposició que Joan Palou havia de fer en una sucursal d'aquesta entitat a Felanitx. El text, segons els directius de l'entitat, era obscè i convidaren Palou a retirar-lo. Com expliquen els llunàtics, «Joan Palou no acceptà els tractes i prengué altra vegada els atapins cap a Ciutat» amb una idea clara: «l'exposició ho era tot —text inclòs— o no era» (1979a).¹³⁰ En aquest mateix *Correu* denunciaven també l'enrenou que ha ocasionat la projecció del film *Sebastiane*, de Derek Jarman,¹³¹ a Palma. Segons els llunàtics, l'erotisme d'una pel·lícula com aquesta encara regira els ciutadans, sobretot després dels anys franquistes. Això els permet posicionar-se a favor de l'erotisme i del

¹²⁸ «[Guillem Frontera,] un home que suposàvem que no es doblegaria als cànons fàcils de fer teatre per part de TVE» (TALLER LLUNÀTIC 1979c), afirmen els signants d'*El Correu de Son Coc* número 3.

¹²⁹ Maria Magdalena Alomar Vanrell, a l'entrada «Teatre regional» de *La Gran Enciclopèdia de Mallorca*, defineix amb les paraules següents aquest tipus de representacions: «Nom genèric amb el qual s'han denominat les comèdies sainetesques de base costumista, escrites en català dialectal, que gaudiren d'un gran èxit de públic, especialment durant l'època franquista. La seva temàtica sol estar relacionada amb la societat mallorquina en tots els seus vessants. Hi són destacats els aspectes més tradicionals de la vida quotidiana, aliens a la realitat del país, sovint amb una visió idealitzada de l'ambient i el caràcter illenc. La caracterització dels personatges forma freqüentment un retrat viu i arquetípic dels costums populars de la pagesia i de la classe mitjana. Aquestes obres continuen les fórmules convencionals de la comèdia burgesa, amb una clara defensa dels valors tradicionals i una mínima presència de crítica social, resolta normalment en clau d'humor» (1991: 134).

¹³⁰ Però el text de Josep Albertí ja estava imprès en forma de full solt de color blau dins el catàleg de l'exposició de Joan Palou, que duia per títol *Defenestracions i moda*. Així mateix, el text es reproduï posteriorment a la revista *Aïnes* (ALBERTÍ 1981c).

He analitzat aquest text de Josep Albertí a MUNTANER 2007a: 249-250.

¹³¹ Aquesta pel·lícula, que s'ha convertit amb els anys en un film de culte gai, feia una lectura de la història del màrtir sant Sebastià en clau gai i amb una posada en escena provocadora i clarament eròtica que, d'altra banda, recollia tota una tradició artística en què el sant representava el dogma però recobert del sensualisme i l'amanerament amb què el representaren els grans mestres de l'època moderna com Piero della Francesca, Mantegna, Botticelli, Donatello i Il Sodoma, entre molts d'altres.

El film *Sebastiane* es projectà a Palma amb motiu de les festes de sant Sebastià, patró de la ciutat.

sexe com a arma d'un «caràcter eminentment subversiu» (TALLER LLUNÀTIC 1979c). I aquesta és la mateixa subversió amb què es presenta la capçalera d'*El Correu de Son Coc* en aquests tres primers números. El nom de la publicació s'insereix en el contorn d'un penis (fig. 54), que canvia la disposició en el paper a cada número. De la mateixa manera, les il·lustracions de Bartomeu Cabot d'aquests primers números atenyen també la temàtica sexual, amb el predomini d'elements fàl·lics i alguna escena de penetració, entre d'altres (fig. 55).

A partir de l'any 1981, després de més d'un any sense que aparegui cap número de la publicació, el to d'*El Correu* comença a canviar, els llunàtics tornen «renovats» i més exaltats. Davant el conformisme d'alguns creadors amb la nova etapa democràtica que comença, els llunàtics reaccionen amb un posicionament més radical i amb la voluntat de demostrar que el franquisme, els tabús i la censura d'aquest no són tan llunyans com sembla. Segons Taller Llunàtic, molts dels intel·lectuals «volen fer creure al seu estimadíssim poble que el franquisme és passat» (1981a). En realitat, aquesta segona etapa d'*El Correu*, que al meu parer comprèn cinc números (del 4 al 8), és dedicada a respondre amb fúria aquesta afirmació i a revisar la «regressió» d'alguns creadors catalans que durant els anys setanta s'alineaven amb l'avantguarda i que, segons els llunàtics, han hagut d'adaptar les seves obres a uns criteris més comercials i, per tant, més «benpensants». De fet, *El Correu* número 7 és cabdal a l'hora de parlar d'aquesta pujada de to de l'obra llunàtica. D'alguna manera és aquest *Correu* que vertebrava l'obra llunàtica dels vuitanta i, a la llarga, l'obra llunàtica posterior. Aquest número de la publicació duu per títol «Procés a la cultura catalana. (Obertura d'expedient)» i s'hi relata l'episodi de la demanda que la professora Rosa Cabré interposà contra Josep Albertí per injúries. Cabré, el mes de juny de 1982 suspengué l'alumne Jaume Sastre (membre llunàtic), que havia presentat un treball sobre Joan Perucho titulat *Freixura de porc o incitació a la intolerància*.¹³² Segons Sastre, el treball fou suspès perquè la professora Cabré trobava que li faltava objectivitat i que era «un mer exabrupte “fàcil i gratuït” contra [Joaquim] Molas, a més de titllar-lo d'avantguardista» (1983: 7). Josep Albertí, en defensa i «solidari amb Sastre» (TALLER LLUNÀTIC 1985c), trameté una carta a Rosa Cabré, en què emprava el llenguatge llunàtic groller, insultant, etc., per acusar-la de «paradigma de la cultura oficial i

¹³² Aquest treball es convertí, l'any 1983, en un llibre, autoeditat per Taller Llunàtic, que, a més del treball esmentat conté tres textos breus, també originals de Jaume Sastre. Vegeu SASTRE 1983.

acadèmica catalana» (1985c).¹³³ Fou aleshores que Cabré interposà la denúncia, que provoca en els llunàtics una reacció agressiva i l'obertura d'un procés que seguiran per parts en les seves publicacions, però que és un procés que va més enllà de la figura de Cabré i que vol afectar la cultura catalana «oficial» en general: «Per tant, afirmam rotundament que aquest no és el judici anecdòtic i epidèrmic d'un individu aïllat (Josep Albertí) que insulta una dona (Rosa Cabré) sinó, tot al contrari, ens trobam davant un autèntic procés a la cultura catalana. I si tant voleu, a la cultura mundial, perquè acadèmies n'hi ha pertot» (TALLER LLUNÀTIC 1985c). Tanmateix, però, la demanda i el judici són només les gotes que fan vessar el tassó. Els llunàtics es proposen disseccionar aquesta cultura catalana que creuen «engalavernada, oficialasca, que tot ho tanca dins el seu galliner de subvencions, premis, ajuts i jocs florals. Una cultura dominada per uns clans molt jerarquitzats» (TALLER LLUNÀTIC 1985c); volen mostrar-ne el funcionament, els seus membres «oficials», etc.

Val a dir, però, que això, en realitat, ja ho havien començat a fer en el número 4 d'*El Correu de Son Coc* i en els números que el seguiren. Aquesta «obertura» de procés és una obertura oficial, és la declaració d'una guerra que ja havia començat a *El Correu* 4: «tornam a ser aquí (escarrufau-vos púrria de cervellets nostrats) tan sols per divertir la femta, per perbocar els sucus gàstrics del llenguatge damunt aquesta triomfal cultureta de compares i comares» (TALLER LLUNÀTIC 1981a). Així, els *Correus* serveixen sobretot per criticar l'actitud d'alguns dels seus companys de generació —i en alguns casos de col·lectiu— a partir dels anys vuitanta. En general, acusen determinats creadors d'acostar-se al poder. És el cas de Biel Mesquida, que a *El Correu* 4 és acusat de tornar a les «bones maneres», després d'uns anys d'una activitat creativa que els llunàtics valoren positivament,¹³⁴ o de Ramon Canet, que en aquest mateix *Correu* és acusat de reconvertir la seva obra als criteris més comercials.¹³⁵ D'altres, són acusats de censors

¹³³ Recordem que Albertí havia reivindicat la figura i l'obra de Joan Perucho en molts dels seus articles, d'entre els quals destaquen «Joan Perucho, on neix el pus?» (vegeu ALBERTÍ 1979b) i l'entrevista «La historia natural de Joan Perucho» (vegeu ALBERTÍ 1982c).

¹³⁴ «L'*adolescent de sal*, *Self-service* i *Putà marès (ahí)* foren tres llibres que traspassaren no tan sols el llenguatge insuls de la nostra narrativa, les seves trames ancorades en un realisme arnat, ans també els pressupòsits teòrics sobre els quals es fonamentaven. Mesquida va infectar la llengua, la pròpia llengua, en un dels desafiaments més agosarats que ha conegut la nostra cultura» (TALLER LLUNÀTIC 1981a). Vegeu també alguns dels articles que Albertí dedica a valorar l'obra de Mesquida: ALBERTÍ 1975d, 1975e, 1977h, 1977m, 1979c: 21-22.

¹³⁵ Tanmateix el cas de Canet no és equiparable al de Mesquida perquè els llunàtics ja veien l'actitud del pintor força ambigua durant els anys setanta. En qualsevol cas, parlar de Ramon Canet els permet enllaçar la figura d'aquest pintor amb el moviment de la Nova Plàstica, els membres de la qual, segons els llunàtics, s'han decantat per la comercialització que abans criticaven: «Una majoria de plàstics joves

(és el cas de Damià Huguet,¹³⁶ objectiu de les crítiques d'*El Correu* 5). De fet, la denúncia de la censura ocupa bona part de les publicacions llunàtiques. *El Correu* 6 n'és un bon exemple perquè, tot i que parteix d'un fet concret (la prohibició d'incloure en un article de Jaume Sastre per a la revista *Latitud* 39 una fotografia del mateix autor pixant sobre una imatge de la mare de Déu de Lluc), aquest es fa extensiu a la majoria de publicacions periòdiques catalanes (*Lluc*, *Serra d'Or*, *Druïda*, *Èczema...*), que consideren portadores del «neonoucentisme» i ens repressors:

Dins el pútrid neonoucentisme que ens envolta la majoria de les revistes catalanes són un sector definidor. Publicacions que respiren l'aire d'una família benavenguda on els seus membres mostren la seva boca odiosa prenent el Cos de Jesucrist. Tàcitament i explícitament, doncs, s'ha establert un pacte de nova censura entre els nostres escriptors i artistes. Ara la repressió s'exerceix en nom del bon gust preservant la religió i la moral contra qualsevol excés. Tot allò que se'n surt de l'estètica textual més benedictina, barretinaire i *boy-scout*, o d'una modernitat dubtosa, almenys pel seu tarannà mecànic únicament, és rebutjat, reprimat o oblidat en el silenci, dins una gran majoria de publicacions en forma de revista (TALLER LLUNÀTIC 1982).

Així, l'obertura del procés no passa de ser un mer formalisme i, com podem comprovar a *El Correu* que segueix aquesta primera part processual, els llunàtics no fan res més que continuar amb les crítiques encetades a *El Correu de Son Coc* número 4. Així, en el número 8, titulat «Procés a la cultura catalana II (deixuplines)» l'estratègia torna a ser la mateixa i *El Correu* se centra en dos personatges del món cultural català (en aquest cas, Oriol Pi de Cabanyes i el poeta Andreu Vidal¹³⁷) per denunciar la regressió, l'enlluernament davant el poder, etc., de molts intel·lectuals que durant els setanta s'havien posicionat clarament enfront d'aquest. La crítica, en aquests *Correus*, es fa de cada vegada més agra i hi intervenen sovint qüestions personals (no oblidem que molts dels personatges que són atacats en aquesta publicació havien tingut relació amb Taller Llunàtic).¹³⁸ Podríem entendre aquest tipus d'atacs com una exaltació més de la indestriabilitat entre art i vida, entre àmbit públic i privat. Per això, els llunàtics utilitzen elements privats (i/o íntims) per fer crítiques artístiques (elements públics). L'agror i l'elevació del to agressiu i groller coincideixen amb el progressiu tancament

mallorquins ha decidit, definitivament, deixar de banda els escrúpols i obrir despatx, per tal de subministrar la seva mercaderia amb tota l'amabilitat, màrketing i cortesia que calen» (1981a).

¹³⁶ L'obra poètica de Damià Huguet, així com la seva tasca com a editor, havia estat analitzada i alabada per Josep Albertí. Vegeu, entre d'altres, ALBERTÍ 1977i i 1981a.

¹³⁷ L'obra d'Andreu Vidal havia estat ben valorada per Josep Albertí. Vegeu Albertí 1977j, 1977k i 1977l. Així mateix, Albertí prologà el poemari de Vidal *Exercicis de despoblació* (1978).

¹³⁸ He analitzat una per una aquestes crítiques a MUNTANER 2007a: 272-282.

del col·lectiu, que durant els vuitanta gairebé no es modificà, amb Josep Albertí, Bartomeu Cabot, Jaume Sastre i Lluís Maicas al capdavant.¹³⁹ El col·lectiu es posiciona i queda enfrontat gairebé a tota la resta d'intel·lectuals catalans, contra els quals actuen de manera molt bel·ligerant.

El volum *La vida pornogràfica de Jesucrist: boixar porcs* (1985), publicat paral·lelament a aquests *Correus*, constitueix un veritable catàleg de les creacions que havia dut a terme fins aleshores el col·lectiu, però sobretot és una bona mostra d'aquesta actitud combativa que havia encetat. Així, en una línia similar a la d'*El Correu*, dediquen capítols sencers a demostrar l'aspecte regressiu de l'obra i l'actitud de creadors com Miquel Barceló,¹⁴⁰ Damià Huguet,¹⁴¹ i de publicacions com *Èczema*,¹⁴² entre d'altres. *La vida pornogràfica de Jesucrist* és, doncs, també, una bona mostra de la continuació d'aquest procés fora d'*El Correu de Son Coc*.

L'augment de la bel·ligerància ens és transmès també a través de les imatges que contenen les publicacions llunàtiques. La imatge i el color s'ensenyoreixen de cada vegada més d'*El Correu*, fins al punt que, a *El Correu 6* (escrit de dreta a esquerra, amb la tècnica del mirall) l'única cosa que se'ns fa evident a simple vista són les imatges.¹⁴³ D'altra banda, de la discreta silueta del penis de la capçalera de la publicació (si bé és una silueta feta per línies discontinües) es passa a un penis que té el do de la metamorfosi. Així, a *El Correu 6* la seva silueta ja se'ns presenta amb un cap de dona (fig. 56), a *El Correu 7* amb una disposició gairebé «transformista» i amb el contorn dentat (fig. 57), i a *El Correu 8* inserit (i gairebé fusionat) en un «barram violent», que sembla a punt d'atacar (fig. 58). Els primers *Correus* introduïen amb aquest penis una subversió que atenyia la moral sexual, que es transforma en violència en aquests *Correus* en què el penis esdevé gairebé una arma, el penis-pistola amb què ataquen els llunàtics.¹⁴⁴ Alhora, les il·lustracions de Bartomeu Cabot fan aquesta mateixa gradació i van de les imatges simpàtiques del vestit fluorescent fet per al vídeo *Bataille pour l'érotisme* que apareix a *El Correu* número 4 (fig. 59), al monstruós seient de tortura d'*El Correu* número 7 (fig. 60).

¹³⁹ N'és una excepció *El Correu de Son Coc* número 6, signat pels quatre llunàtics esmentats i Jaume Gual, que només col·laborà en aquesta ocasió en la publicació.

¹⁴⁰ Vegeu TALLER LLUNÀTIC 1985: 9-65.

¹⁴¹ Vegeu TALLER LLUNÀTIC 1985: 219-261.

¹⁴² Vegeu TALLER LLUNÀTIC 1985: 67-97.

¹⁴³ És pràcticament impossible seguir la lectura d'aquest *Correu* sense un mirall al davant.

¹⁴⁴ He parlat d'aquesta capçalera violenta d'*El Correu de Son Coc* a MUNTANER 2007b.

De l'any 1986, data en què es publica *El Correu* número 8, fins que apareix el novè *Correu* passen cinc anys. Una altra aturada de la producció llunàtica, aquesta vegada més llarga i silenciosa (recordem que durant el primer recés de la publicació d'*El Correu de Son Coc* les accions, les mostres, etc., no cessaren). En aquesta ocasió és diferent, perquè el silenci és absolut. Com si es volguessin fer fonedissos, els membres de Taller Llunàtic resten aturats i en silenci després d'una nova desfeta del grup l'any 1986, de la qual resultà un col·lectiu encara més reduït: Jaume Sastre i Lluís Maicas abandonen Taller Llunàtic i, a partir d'aleshores, el grup continua només amb dos membres, Bartomeu Cabot i Josep Albertí.¹⁴⁵ Aquests anys de silenci feren que molta gent els perdés la pista i molts dels que havien seguit fins aleshores *El Correu de Son Coc* no tinguin constància de l'existència dels números 9 i 10 de la publicació. Els anys revoltats, revolucionaris, crítics, etc., havien passat definitivament. Era necessària encara la presència llunàtica? El col·lectiu està convençut que sí i l'any 1991 apareix *El Correu de Son Coc* 9, seguit del número 10, de 1992, ambdós continuadors del Procés a la Cultura Catalana que havien encetat durant els vuitanta. El començament del novè *Correu* ja ens demostra que en aquesta nova etapa la producció llunàtica serà més violenta, més insultant, més pornogràfica, més grollera...

Fills de puta moribunds, encara que passin més anys que l'Eternitat sencera, nosaltres, TALLER LLUNÀTIC, i el nostre "Correu de Son Coc", compareixem davant els vostres esquelets com la semença més provocadora de la sida, disposats a encular-vos i a violar-vos fins fer néixer quatre rius de sang, dins els vostres orificis més negroides, dins els quals ens hi rentarem els pèls del nas (TALLER LLUNÀTIC 1991).

Som lluny ja de l'insult (que ara ens pot semblar tímid i lacanià —relacionat amb la fase del mirall—) proferit al lector a *El Correu* número 6, «Fill deputíssim lector, estàs condemnat a veure't la cara de porc que tens cada vegada que llegeixis aquest text! Ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha!!» (TALLER LLUNÀTIC 1982),¹⁴⁶ proper tal vegada al caràcter provocador de dadà.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Per descomptat, la desfeta no fou plàcida. Tant Jaume Sastre com Lluís Maicas han expressat posteriorment la seva opinió sobre Taller Llunàtic. D'altra banda, també han estat centre de les crítiques del col·lectiu.

¹⁴⁶ Recordem que *El Correu de Son Coc* número 6 només pot llegir-se a través d'un mirall. En aquest fragment, per tant, els llunàtics fan referència a l'acte que haurà de fer el lector cada vegada que vulgui llegir *El Correu*. Inevitablement, a banda de veure el text al mirall també s'hi veurà reflectit ell mateix.

¹⁴⁷ Henry Behar descriu la posada en escena de dadà amb les paraules següents: «Comienza el espectáculo. Con orden inmutable se suceden manifiestos dadà declamados de modo sincopado,

En realitat, el plantejament és obertament el d'una guerra. Taller Llundàtic s'alinea a una banda enfront de la resta (fins i tot dels lectors). El fet que el grup sigui més petit fa probablement que es vegin (o es creïn) més enemics. D'altra banda, aquesta és l'única possibilitat de subsistència del col·lectiu, només enfrontat als enemics pot créixer. Taller Llundàtic no pot prescindir de l'enemic perquè la seva escriptura sempre reacciona i es posiciona contra quelcom. Ells mateixos ho havien anunciat als anys setanta: «el dia que la imatge —fotogràfica, cinematogràfica o televisiva— deixi de pertànyer al Poder, podrem abandonar l'escriptura, el llibre, el libel, el pamflet i El Correu de Son Coc» (TALLER LLUNÀTIC 1979c). El canvi, però, és ara substancial perquè l'enemic ha «mutat». Abans era un enemic extern, espanyol, franquista, censor... Ara l'enemic és a casa i és, d'una banda, el pitjor adversari que es pot tenir perquè «s'ha criat» amb el col·lectiu i, en part, pot ser immune al seu discurs, però és també el millor enemic si es té en compte com de bé el coneixen els membres del grup. La guerra, per tant, és molt més violenta a casa i així succeeix en les entregues següents del Procés a la Cultura Catalana.

Taller Llundàtic troba en l'increment del seu to violent i desmesurat l'arma per créixer:

Nosaltres, TALLER LLUNÀTIC, continuam essent els més dolents, els més terribles, els més assassins, els més insultants, els més creatius, els més odiats, els més aficadissos, els més pornogràfics, els més dèspotes, els més autosuficients, els més impertinents, els més autocrítics, els més intractables, els més insociables, els que no substituïm ningú. Som els únics que no hem tengut mai cap relació amb el Poder, les seves putes institucions i les seves subvencions. És a dir, som els únics que dominam el Món, i el feim canviar de direcció (TALLER LLUNÀTIC 1991).

L'arma d'atac fàl·lica dels *Correus* dispara ja excrements a *El Correu* 9 (fig. 61) i és feta directament d'excrements a *El Correu* 10 (fig. 62). L'escatologia i la grolleria, lligades a la sexualitat i a la pornografia, són unes eines clau en aquesta nova etapa llundànica.¹⁴⁸ Al costat d'aquesta grolleria, la defensa rotunda de la pornografia, que és present molt especialment en el text *La policia de Déu (genocidi contra la llengua i la plàstica catalanes)*. *Procés a la Cultura Catalana VI*. Aquest neix fruit de la censura

incluyendo los ataques más violentos contra el público —la injuria más suave es: “sois todos idiotas”—, músicas discordantes y cuadros provocativos» (1971: 12).

¹⁴⁸ Vegeu l'article signat per Josep Albertí i Bartomeu Cabot titulat, significativament, «Traité de la gossièreté» (TALLER LLUNÀTIC 1996).

d'un cartell que anunciava un programa de ràdio titulat «Nimfomania», fet per Antoni Guiscafrè i emès a Capdepera Ràdio. El cartell, que els llunàtics recuperen a la seva publicació, contenia la imatge d'una menor nua, una prostituta pixant i, entre totes dues, la imatge de la Mare de Déu de l'Esperança, patrona del poble de Capdepera (fig. 63). Després de la censura del cartell vingué la prohibició del programa, acompanyat de tot l'enrenou que es generà a la premsa local. Aquest text, a banda de reivindicar la pornografia, pretén mostrar el silenci dels sectors esquerrans i nacionalistes de la cultura davant la censura d'un programa pornogràfic en català. És en aquest punt que trobam justament aquest «enemic mutat» que treu de polleguera els llunàtics: «Qui fa recular l'ús de la llengua catalana, les dretes i les esquerres espanyoles nacionalistes o el reaccionarisme sense fissures del nacionalisme catalanista?» (TALLER LLUNÀTIC 1995: 4), es demanen els llunàtics arran de tot aquest assumpte de «Nimfomania». En el pròleg a la segona edició que fan els llunàtics de *La policia de Déu* s'explica justament que un dels objectius d'aquest text era «demostrar tota la contradicció en què viu tota la política, i en particular el moviment independentista català, reivindicatiu de les llibertats nacionals, mentre callen els seus òrgans representatius (partits polítics) i/o institucions identificatives (plataformes lingüístiques, associacions professorals, obres culturals, premsa, etc.), sobre la repressió ideològica» (1995: I). Aquesta és, doncs, una clara mostra de la defensa que fan els llunàtics de la llengua i la cultura catalanes com a pròpies, al marge dels «processos» empresos des del col·lectiu. Les crítiques, doncs, no són fetes per desfer llengua i cultura, sinó per restar al marge de l'organització social d'aquesta, que veuen al costat del poder. Taller Llunàtic posa dins el mateix sac partits polítics, associacions culturals, grups independentistes, etc., i vol mostrar com, supeditats al poder (institucions, mitjans de comunicació, etc.) converteixen la llengua en quelcom regressiu i no en una eina que aplegui tots els matisos, una llengua que també inclogui allò pornogràfic, violent, brut, pervers... i no sols el llenguatge de les ments «benpensants» del país. Els llunàtics, ben al contrari, potencien tots aquests camps semàntics.

El Correu de Son Coc 10 esdevé un compendi caòtic de l'exaltació d'allò groller, violent, pornogràfic. El seu títol ho diu tot: «Chaos pornographique destruction religion. Procès contre la Culture Catalane IV».¹⁴⁹ L'escriptura, com les imatges, és

¹⁴⁹ Aquest *Correu* és en francès i és fruit de la col·laboració de Taller Llunàtic amb Bruno Richard i Isabelle Vigier, membres de la publicació francesa *Elles sont de sortie*. Bruno Richard ja havia col·laborat a *Neon de Suro*, en què publicà un número monogràfic el mes de febrer de 1980, i al volum *La vida*

caòtica, exaltada, violenta, enfront de qualsevol religió (però també de qualsevol credo polític o intel·lectual), entesa pels llunàtics com a principal eina de repressió de les llibertats sexuals. Com en algunes creacions dels accionistes vienesos i d'alguns dels seus precursors, el sexe, la pornografia, la carn, s'erigeixen i s'enfronten violentament a qualsevol casta de poder. No és gratuït, doncs, que facin referència a com els transtornen les creacions més fosques d'alguns artistes de final del segle XIX i començaments del XX: «Ainsi nous bouleverse la création plus occulte, la plus “vulgaire” d'un Félicien Rops comme illustrateur pornographique, le sens “brut”, précurseur d'un James Ensor, le caractère masturbateur d'un Egon Schiele, la façon carnivore d'un Lucian Freud» (TALLER LLUNÀTIC 1996: 73). Les referències eròtiques en les il·lustracions de Félicien Rops, així com els cossos contorsionats d'Egon Schiele són permanentment presents en les manifestacions llunàtiques. Però, més enllà d'aquesta coincidència de referents, hi ha similituds en el procés d'elaboració de les obres: les línies incisives, agressives de Schiele (fig. 64), que, en unes ocasions, mostren l'obsessió eròtica i, en d'altres, la destrucció, la solitud, la mort..., es tradueixen en l'obra llunàtica en paraules directes i agressives que ens enfronten justament amb les mateixes obsessions.¹⁵⁰ D'altra banda, el caràcter «visionari» de l'obra de Rops, l'actitud que exalta la imaginació desfermada, mena el creador belga a elaborar obres com *Censure* (fig. 65), una il·lustració que presenta dues tissores obertes en forma d'X i amb elements humans (orelles, ulls, dents...). Una imatge que, d'altra banda, podríem comparar amb una de les darreres il·lustracions fetes per Bartomeu Cabot per a un etiquetatge de botelles de vi, en què la copa que dibuixa, com les tissores de Rops, conté trets humans: ulls, cabells... (fig. 66). Aquesta és just la imaginació que desborda les primeres accions llunàtiques, però també els textos posteriors. En tenim un bon exemple en l'escriptura d'*El Correu de Son Coc* 9, tot un «Interrogatori policial pornogràfic», que es duu a terme amb motiu de la creació del Comitè de Solidaritat amb Macià Manera, un montuïrenc detingut i empresonat el mes de juliol de 1989 acusat de pertànyer a Terra Lliure. Després d'una breu introducció, els llunàtics construeixen el text només amb preguntes, les preguntes d'un interrogatori infinit —només tallat per l'extensió de la pàgina—, que es duu a terme en dos escenaris diferents, que el col·lectiu

pornogràfica de Jesucrist amb diverses imatges. Així mateix, els llunàtics també han col·laborat en algunes de les publicacions d'*Elles sont de sortie* amb textos i imatges. És el cas de l'esmentat «Traité de la grossièreté», que forma part del número 45? / 46? de la publicació francesa.

¹⁵⁰ Cal observar, d'altra banda, com es manifesta la influència de Schiele en algunes imatges reproduïdes en les creacions llunàtiques, especialment les de Bruno Richard a *El Correu de Son Coc* 10.

també descriu. D'una banda, s'inicia un interrogatori general «dins l'Estadi de Heysel (Brussel·les) amb tot Déu de cara a la paret, despullats i lligats de mans i peus amb fils elèctrics; amb les grades estibades de “hooligans”, cridant com animals» i, just després, un «Interrogatori inhumà i exclusiu de TALLER LLUNÀTIC a Macià Manera, mentre els fills de puta espanyols el tenen fent l'ullastre esbrancat, engrillonat i amb el cul obert». L'interrogatori combina preguntes serioses relacionades amb l'afer Manera i el comitè amb d'altres de superficials, imaginatives, ridícules. Una successió que converteix l'interrogatori en quelcom excessiu, sense final i, per això mateix, absurd.¹⁵¹

D'altra banda, els llunàtics comparteixen en moltes ocasions la visió grotesca de la vida que ens presenta James Ensor en moltes de les seves obres. En els seus retrats Ensor presenta l'home com a estúpid, odiós, mitjançant la presència contínua de màscares, pallassos o esquelets. Els llunàtics presenten i s'enfronten als «altres» mitjançant la befa i l'insult. Aquestes són les paraules que empren per adreçar-se a Rosa Cabré després de la interposició de la demanda: «Ara vénen els rots. I l'agrura. Haureu de prendre molta sal de fruites “Eno” per digerir, madò Rosa Cabré. Heu menjat molt i heu paït malament, madoneta. I, tanmateix, el que us escau és la dita assenyada i prudent: “Menjar poc i pair bé”» (TALLER LLUNÀTIC 1985d). Moltes vegades se situen per sobre els altres («“Taller Llunàtic” és colossal. “Taller Llunàtic” és invencible», TALLER LLUNÀTIC 1985a: 12),¹⁵² com sembla fer-ho Ensor en alguns dels seus autoretrats, en què es presenta ell sol entre els *altres*, entre les màscares (fig. 67).

Taller Llunàtic, però, no es conforma a exaltar elements com el sexual, el violent, el groller..., sinó que la renovació i l'augment de l'actitud disruptiva del col·lectiu ha de passar necessàriament per incloure en les seves obres nous temes, nous motius que, inevitablement, sorgeixen dels nous tabús que s'originen arran del nou sistema social. Després de quinze anys de Taller Llunàtic és evident que en el funcionament social quelcom ha canviat. Per això, si la seva és la creació subversiva, ja no poden conformar-se a reivindicar la sexualitat lliure o l'insult groller (elements que sí que funcionaven com a subversius als anys setanta), sinó que han de centrar-se en els nous tabús creats des de la nova moral. Així, els llunàtics, a partir de la dècada dels

¹⁵¹ He analitzat aquest interrogatori policíac a MUNTANER 2007a.

¹⁵² Aquestes manifestacions de superioritat es reproduïxen en tots els textos: «TALLER LLUNÀTIC [...] és l'únic que qüestiona [...] tot allò tan fals (la política)» (TALLER LLUNÀTIC 1995: II), «l'insuperable TALLER LLUNÀTIC» (TALLER LLUNÀTIC 1995: II), «el paper decisiu que ha tengut, té i tindrà TALLER LLUNÀTIC dins l'erotisme i la pornografia planetàries» (TALLER LLUNÀTIC 2001: 7), «avui, a principis del segle XXI, els únics que no estam emmerdats dins el clot de les institucions —universitàries, culturals, polítiques, benèfiques, etc.— som nosaltres, TALLER LLUNÀTIC» (TALLER LLUNÀTIC 2007[2005]: 2)...

noranta, comencen a adoptar una veu narrativa que parla des de l'ordre i l'autoritarisme que tant abomina la democràcia. D'aquesta manera, en *El Correu de Son Coc* número 9 el narrador és convertit en un interrogador i, més enllà encara, en alguns textos assumeix el paper del dictador, el paper del Reich Il·lunàtic o el paper d'un nazi (fig. 68). La veu narrativa dels Il·lunàtics és totalment mal·leable perquè va del policia al delinqüent. Menats per la voluntat de provocació total assumeixen el rol del poder, el discurs autoritari, sense revestir-lo del llenguatge políticament correcte a què estam avesats i que volen atacar. Així, introdueixen temes moralment «intractables» per la nostra societat democràtica: la repressió (que es considera superada), la xenofòbia (que diuen que no existeix), la pedofília (que només omple telenotícies)...¹⁵³ Els Il·lunàtics volen descobrir, en certa manera, què hi ha darrere aquests discursos políticament correctes, què hi ha en el subsòl de la nostra societat, en la part fosca de l'ànima humana. Un món fet d'impulsos extrems que van de l'amor a la mort, passant pel crim, el sexe, l'odi o l'enveja. Actes que consideram execrables i que els Il·lunàtics s'entesten a mostrar-nos, a fer-nos veure que també són dins nostre. En definitiva, la part fosca de la vida que des de tots els poders s'encarreguen de desfer en un acte de transvestisme sense precedents que ens pot dur a construir un món «únicament feliç», amable, colorista.

Però l'augment de la força de la creació Il·lunàtica no rau solament en aquest discurs exaltat de què hem parlat, ni en el fet d'introduir nous elements provocadors, sinó que, al costat de la demència, hi apareix la part racional. El frenesí provocatiu, l'excés violent, escatològic, etc., és equiparable a l'allau de proves i documents que aporten els Il·lunàtics en els seus textos. L'escrupolositat de les dades aportades (notes al peu, referències bibliogràfiques abundants, retalls de diari...) va també de la mà del detallisme brutal de les imatges de Cabot (fig. 69) i s'emparenta profundament amb la d'altres creadors com l'esmentat Lucian Freud, que en els seus nusos, retrats i autoretrats ens ofereix una obra que s'acosta a l'estudi anatòmic (fig. 70). L'obsessió pel rigor és la via que troba el col·lectiu perquè el seu insult no sigui considerat gratuït; pensem que per a ells tot ha de ser demostrable, que, com diuen ells mateixos, els seus textos sempre van acompanyats de «proves, documents i teoritzacions» (1981c). Aquesta obsessió per l'acumulació de proves, que d'altra banda podem vincular a la fascinació per la rigorositat del discurs científic, arriba a extrems insospitats, com a *La policia de Déu*, en

¹⁵³ He parlat del discurs aberrant de Taller Il·lunàtic com a subversió del poder establert i de com aquest discurs ha estat titllat de feixista a MUNTANER 2007a: 288-290.

què el text llunàtic de sis pàgines va acompanyat de més de trenta pàgines de retalls de diari referents a aquest afer, així com de les fotocòpies de diversos documents administratius que poden provar allò que ells argumenten en l'escrit.

Paral·lelament a aquestes publicacions, els membres del col·lectiu continuen duent a terme accions diverses. És cert que, com ja hem avançat, no ho fan amb la mateixa intensitat que durant els primers vuit anys de col·lectiu (1976-1984), però, com la resta de les seves creacions, hi ha un seguit de canvis substancials que fan de les accions un mostrador de l'enfosquiment de l'actitud llunàtica. L'any 1984 tenim la mostra més clara d'aquest canvi. Hem parlat de la demanda judicial que Rosa Cabré interposa contra Josep Albertí. Doncs el judici, que es va dur a terme dia 28 de febrer de 1984, és considerat per als llunàtics com una acció més. Almenys, així ho especifiquen a *La vida pornogràfica de Jesucrist*, que conté una llista de totes les exposicions, les publicacions, les produccions en vídeo, cinematogràfiques i accions del col·lectiu. El judici apareix com una acció, al costat de *Dràcula a Neon o "l'excitació del vermell"*, *L'home pilot*, etc., amb el títol *La llei contra Taller Llunàtic (querella contra Josep Albertí)*. Com fan en les altres accions, després del títol indiquen el lloc on es va dur a terme l'acció (en aquest cas, «jutjat núm. 6, La Ciutat de Mallorca») i la data d'aquesta («28 febrer 1984»). És a partir d'aquí que les accions deixen de revestir-se de la performativitat lúdica que les havia caracteritzat fins aleshores. Concebre el judici com una acció és eximir de teatralitat les accions i, per descomptat, crear un vincle encara molt més estret entre vida i creació. En realitat, el límit entre una i l'altra és indefinit; el domini de la ficció es dilueix en el cas del judici i s'imposa la realitat. Ja no hi ha una intersecció en què es topen el camí de la creació i el de la vida, sinó que conformen un sol camí. Indestriables, no se sap on comença una i acaba l'altra.

Aquestes accions, com les altres obres del col·lectiu, es revesteixen de cada vegada més d'una violència creixent. Tanmateix, l'absència de teatralitat les converteix en «actes» violents. Així, la violència visual i verbal de les publicacions no té en absolut els mateixos efectes que l'actuació violenta que, entesa com a integrant del domini de la realitat, sense sedassos ficticials, espanta, violenta, indigna l'espectador d'una manera molt més eficaç. Però, és totalment absent el caràcter performatiu d'aquestes accions agressives? O justament la teatralitat rau a crear un ambient hostil sense cap element que ens pugui fer pensar que hi ha quelcom ficticial, teatral, darrere?

Val a dir que aquesta violència és gradual. Així ho podem veure en dues accions diferents: una, *Batalla campal a la Galeria M. Lluç Fluxà*, duta a terme a Palma l'11 d'abril de 1984; l'altra, *Neteja ètnica. Còctel molotov (Procés a la Cultura Catalana V)*, duta a terme deu anys després a Inca, dia 10 de març de 1994. Aquesta «batalla campal» es produeix durant una taula rodona organitzada amb motiu de la inauguració de la galeria Maria de Lluç Fluxà. L'acte volia encetar un debat sobre la situació de l'art a Mallorca. Josep Albertí, Bartomeu Cabot i Jaume Sastre hi assistiren i acusaren alguns dels artistes presents (Jaume Pinya, Joan Segura, Antoni Socias i Rafael Juan, entre d'altres) d'haver-se venut a qualsevol preu per poder assistir a l'exposició ARCO'84 de Madrid. Aquestes acusacions exaltaren els ànims dels assistents i encara més quan Bartomeu Cabot increpà Antoni Socias amb el crit de *xuetonarro*. Segons els llunàtics, Joan Segura respongué l'insult llançant un tassó de vidre a la cara de Josep Albertí.¹⁵⁴ Aquesta agressió desfermà la violència entre els assistents i la galeria quedà feta un desastre, amb quadres despenjats, cadires rompudes per terra, etc. Així ho explica Taller Lluçàtic amb la befa i la ironia que també els caracteritza:

Taller Lluçàtic, tanmateix, ha de manifestar que fent gala de la seva valentia i autodefensa va desenfundar les pixes de bolles de ferro i entrà en acció encalçant els putes covards que en majoria enfront de nosaltres —que només érem tres— intentaven amagar-se. Repetiríem eternament el menyspreu que ens mereixen els pintors exposats —i que són aquesta nova pintura de Mallorca— en l'acte que protagonitzà Bartomeu Cabot de despenjar un Massip i estampar-lo damunt del cap ple de serradís del nan Pere Juan i després rematar-lo amb una galtada com la de Glenn Ford a *Hilda*, que provocà la histèria del seu enamorat Antonio Socias (1985a: 319).

Després d'això els llunàtics foren expulsats del local. Amb aquesta acció Taller Lluçàtic provoca, a través de l'insult, l'aflorament de la violència amb la clara voluntat d'evidenciar que aquesta és una reacció espontània, profundament impulsiva, que es pot donar en qualsevol ésser humà i que no es restringeix a sectors considerats socialment «incívics» com el llunàtic: «conscients de la seva impotència dialèctica davant la lliçó de porc que nosaltres els hi tiràrem a la cara, iniciaren l'únic recurs que tenien per desfogar-se llançant un tassó a Josep Albertí» (TALLER LLUNÀTIC 1985a: 318).

¹⁵⁴ La versió que donen dels fets els mitjans de comunicació és diferent de la del col·lectiu, ja que cap dels periodistes que parla d'aquest succés explica que Joan Segura agredís Albertí. Vegeu els articles de premsa que relaten aquesta «batalla»: REDACCIÓN *ÚLTIMA HORA* 1984, PLANAS SANMARTÍ 1984, PLA 1984. Vegeu també la versió llunàtica dels fets a TALLER LLUNÀTIC 1985a: 316-319.

Si aquesta acció mostra la violència espontània, l'altra acció que hem esmentat, «Neteja ètnica...», és d'una premeditació absoluta. En aquesta els llunàtics interrompen una taula rodona sobre la relació entre els escriptors i la premsa que es duia a terme a Inca. A la taula, com a ponents, hi havia, Jaume Santandreu, Rafel Crespí, Joan Guasp, Jaume Sastre i Llorenç Capellà.¹⁵⁵ Josep Albertí i Bartomeu Cabot entraren a l'acte i Bartomeu Cabot llançà una botella de vidre plena d'excrements i de pixum.¹⁵⁶ Alhora repartiren el manifest que acompanyava l'acció.¹⁵⁷ En aquest expressaven el seu absolut menyspreu envers la unió entre religió i nacionalisme, personificada en aquest cas en la figura de Jaume Santandreu (sacerdot i membre d'ERC), però també en el contacte entre aquest escriptor i la resta dels presents (la majoria identificats ideològicament amb el nacionalisme o l'independentisme). «Per tot això TALLER LLUNÀTIC us crida en veu alta i públicament a desemascarar [...] d'una puta vegada per totes històricament la violació anal que significa i ha estat sempre l'unció emputada de RELIGIÓ I NACIONALISME» (TALLER LLUNÀTIC 1994).

El fet de dur les botelles preparades,¹⁵⁸ així com el manifest repartit, provenen de la predisposició de dur a terme un acte violent. Fixem-nos també en el títol de l'acció i la data en què es produeix, que coincideixen amb el conflicte de l'antiga Iugoslàvia, una de les darreres neteges ètniques europees, originada també per motius religiosos. Connectats amb els fets del moment, els llunàtics es presenten com els assassins, els genocides, els portadors del «còctel molotov», i tornen a situar-nos en un límit indesxifrable, que no acaba de mostrar-se clarament real ni clarament ficcional. Aquest és just el mateix límit borrós que trobam en les manifestacions de l'accionisme vienès, que, a través de l'autolesió, de la violència, la destrucció, la blasfèmia, comencen a difuminar la frontera que estableix el mateix cos de l'artista entre la pròpia identitat i allò extern. La violència, la sang, les vísceres, són enteses com a creació que s'enfronta al poder establert. De la mateixa manera, les obres dels accionistes o d'altres artistes que practiquen el *body art* requereixen d'un alt grau de premeditació i control: «No son los actos improvisados de quien espontáneamente juega frente al público, sino el análisis de

¹⁵⁵ Inicialment, un altre dels ponents havia de ser Biel Mesquida que, finalment, no pogué assistir a l'acte.

¹⁵⁶ Aquests excrements, com ens informen els membres del col·lectiu en una de les seves publicacions (vegeu TALLER LLUNÀTIC 1994: 16) eren de Bartomeu Cabot Payeras —pare de l'artista llunàtic Bartomeu Cabot Perelló i aleshores, com veiem en la fotografia inicial del text *Acte onanista...* (TALLER LLUNÀTIC 2007[2005]: 1), en estat paralític i arterioscleròtic.

¹⁵⁷ Aquest manifest, titulat com l'acció que acompanya, és reproduït a TALLER LLUNÀTIC 1994: 17.

¹⁵⁸ Fins i tot hi ha fotografies dels llunàtics amb les botelles abans de dur a terme l'acció. Vegeu TALLER LLUNÀTIC 1994: 16.

los límites físicos y mentales a través del cuerpo y de las fronteras reactivas del espectador, la experimentación de los límites sensoriales y de la capacidad de control del sujeto» (SOLÁNS 2000: 26).

Podríem relacionar aquestes darreres accions llunàtiques amb l'anomenat «teatre postdramàtic», que, com ha explicat Óscar Cornago (2006), se situa sempre en els marges d'allò consensuat, tant en l'àmbit físic com lògic, i perd en aparença el caràcter d'artifici. Els primers espectacles de La Fura dels Baus respondrien justament a aquest nou panorama de la dramaturgia, en tant que, majoritàriament, les seves (re)presentacions se situen en un límit, que qüestiona el fet mateix de la representació. Així, les accions violentes dels membres de La Fura es presenten com a «reals» i tornen a encetar el debat del límit que s'estableix entre ficció-realitat, actor-espectador, etc. José A. Sánchez, tot fent referència a *Accions* (1984) de La Fura, ha remarcat com l'escena d'uns homes urbans que destrüïen un mur i un cotxe contrarestava l'entrada a l'escenari dels «homes de fang», que es presentaven seminuus i recoberts de fang, amb moviments corporals feixucs i arrossegant-se com si fossin larves humanes. «La destrucción era real y borraba completamente cualquier expectativa ficcional en el comportamiento de los intérpretes fureros» (2006b: 151), sentència Sánchez, i tot seguit afegeix unes reflexions de Jürgen Müller, fundador i director artístic de la companyia: «Nuestro gesto —observaba Müller— es auténtico, podemos decir que al fin y al cabo es naturalista. Si agarramos un mazo para maniobra, de la forma que nos sea más práctica y eficiente, ya que no simulamos destrozar: nosotros destrozamos de verdad» (*apud* SÁNCHEZ 2006b: 151).

Els llunàtics beuen també en certa manera de l'accionisme en la recuperació de determinats rituals que converteixen en obra. Així, la mort mateixa, el ritual del consol, és convertit en creació per Bartomeu Cabot quan mor la seva mare. Maria Perelló mor el mes de juny de 2002 i l'artista anuncia a través d'una esquela publicada a la premsa¹⁵⁹ que, abans d'incinerar-la, qui ho desitgi podrà contemplar-la juntament amb una exposició d'una quantitat ingent d'obra llunàtica, que se celebrarà al tanatori de Bon Sossec de Palma. L'element vital (la mort de la mare) és alhora artístic, un i altre són indistriables. Aquesta exposició és comparable al projecte que ha fet públic recentment el creador Gregor Schneider.¹⁶⁰ L'alemany justament vol crear un espai dins el museu

¹⁵⁹ Vegeu l'esquela publicada pels llunàtics al *Diari de Balears* dia 24 de juny de 2002 (pàg. 43), així com un dels articles que generà: R. S. 2002. Vegeu també TALLER LLUNÀTIC 2007[2005]: 19-20.

¹⁶⁰ Vegeu, entre d'altres articles, J.G. 2008.

per inserir-hi malalts agònics o cadàvers de persones mortes recentment, idea que, evidentment, ja ha estat criticada i rebutjada des de diversos sectors.¹⁶¹ Així, si Cabot duu la creació al tanatori, Schneider duu l'agonia i la mort al museu; dues maneres de presentar la mort com a obra d'art.

¹⁶¹ Schneider ha manifestat que li agradaria que aquesta exposició es dugués a terme al museu Haus Lange de Krefeld (oest d'Alemanya), però el director d'aquest espai s'ha mostrat sorprès davant els mitjans i ha afirmat que l'artista no s'havia posat en contacte amb ell. D'altra banda, diversos col·lectius i polítics han rebutjat la mostra i l'han qualificada de *voyeurista* i inhumana.

5. CONCLUSIONS

Durant la dècada dels setanta, en la convulsió política i social que es va viure els darrers anys del franquisme, sorgeix una nova fornada de poetes catalans. Les seves propostes són heterogènies però, en la majoria dels casos, són una reacció davant la funció purament social de la poesia i la condició únicament mimètica de la literatura. A Mallorca, en aquests anys, es produeix una conjuntura especial, en què la creació poètica, en moltes ocasions, va estretament lligada a la creació plàstica. Aquest diàleg, aquesta actuació conjunta, es deu principalment a l'existència d'un seguit de col·lectius, com Criada 74 o Taller Llunàtic, al voltant dels quals neixen publicacions de caràcter eminentment multidisciplinari com *Blanc d'Ou* i *Neon de Suro*. També cal tenir en compte col·leccions de poesia com La Musa Decapitada o Tafal que, juntament amb Guaret i Quaderns Campaners, permeten donar una mínima sortida editorial a aquestes propostes. L'excel·lència mallorquina, però, no rau tant en el fenomen de la pràctica col·lectiva (que també duïen a terme al Principat grups com Trencavel o Ignasi Ubac), sinó en l'elevat component plàstic i en l'exercici interdisciplinari de les creacions que sorgiren d'aquests grups i que, fora de Mallorca, aquests mateixos anys, són equiparables sobretot a les propostes de la col·lecció Èczema de Sabadell.

Les noves alternatives artístiques, importació directa de l'art europeu d'aquells anys, contradiuen, d'altra banda, l'aïllament cultural que es pressuposa en el territori insular. L'assumpció de les tendències d'avantguarda dels anys cinquanta i seixanta arriba amb un retard que no es deu tant al factor de la insularitat com a la situació política en què es trobava el país aleshores. Ateses les circumstàncies, incorporar l'art europeu amb deu anys de retard no pot considerar-se un endarreriment. I encara menys si som conscients que a Mallorca no hi havia pràcticament cap fil d'on estirar, cap precedent directe de l'avantguarda de començament de segle XX, que a les illes Balears havia estat minsa i en castellà. Per això, aquest nou art dels anys setanta desafía també el mite de l'illenc aïllat i s'afegeix a una llarga llista d'exemples que demostren que la insularitat no és sinònim d'incomunicació.

En qualsevol cas, l'obra de Josep Albertí és paradigmàtica d'aquest context. En aquest treball hem resseguit la seva poesia dels anys setanta però hem volgut arribar fins a les seves darreres creacions. Dels seus cinc llibres de poemes i de l'obra llunàtica emergeix, inicialment, la sensació de trobar-nos davant una obra eclèctica. Però rere aquest eclecticisme aparent hi ha una sèrie d'elements clau que regeixen tota la seva

obra i que, com hem vist, formen part també de l'actitud del poeta davant la creació. En primer lloc, l'escriptor parteix de la concepció dinàmica de l'obra, que es reescriu permanentment, que mai no és closa. Aquest antiestatisme mena també a l'obertura del concepte d'escriptura, que es converteix en creació i que fa que Albertí de mica en mica incorpori en les seves obres altres llenguatges artístics. De la mateixa manera, l'experiència vital és indeslligable d'aquest art i, per això mateix, tot qüestionament de la realitat comporta per a ell, necessàriament, un qüestionament de l'artefacte estètic —i viceversa. Qüestionar és, per al poeta, avançar; posar en dubte quelcom perquè mai no sigui limitat, unívoc i estàtic. Dubtar de la paraula, per exemple, és allò que li permet arribar a la precisió tan preuada. Interrogar la tradició literària i artística en general — que no vol dir rebutjar-la— és allò que li permet trescar els camins de la modernitat més llampant. Així, durant els anys setanta, Albertí, com molts dels artistes que li són coetanis, actua en pro d'un canvi en la vida artística i intel·lectual catalana. Els models establerts per a cada una de les disciplines (costumisme, realisme, lògica discursiva, paisatgisme impressionista...) esdevenen caducs i, en conseqüència, s'han de superar. Aquest afany el porta a postular una actitud artística centrada en una creació que defuig les pautes tradicionals del discurs, que beu de la interdisciplinarietat artística i que entén l'obra d'art com un tot fruit d'aquesta interdisciplinarietat. La força i la violència del llenguatge també són claus per desballestar les convencions establertes. Així mateix, la lluita contra el poder que maneja i manipula l'art, contra la comercialització d'aquest i contra la figura de l'artista-déu es reafirmen contínuament en la seva obra.

La relació de la seva poesia amb altres manifestacions artístiques se'ns presenta de manera molt tímida en els seus dos primers poemaris, però pren força amb els anys, sobretot a partir de mitjan dècada dels setanta, quan el poeta estableix contactes amb els artistes que formaven part de l'anomenada Nova Plàstica. A *Aliorna* i a *Era plena de canoes* el poeta ja aposta clarament per una estètica propera a la de les avantguardes de començament de segle XX, sobretot el surrealisme i el futurisme. L'any 1982 publica *Lesions*, el seu darrer poemari, en què deixa ben clara la seva ferma convicció en un nou art que pugui superar les fronteres que s'alcen entre els gèneres i les disciplines. A més, és en aquest poemari que començam a veure l'actitud més abrindada del poeta, en què ja es respira la passió pel deliri, pel caos... per tot allò que posteriorment obsessionarà l'obra de Taller Lluàtic. Amb aquest darrer llibre Albertí deixa de banda la creació individual per dedicar-se fins avui, amb alguna excepció puntual, a la col·lectiva.

La lectura i l'anàlisi dels llibres de poemes de Josep Albertí han estat relativament senzilles per a mi. L'enfocament comparatiu d'aquest treball, en canvi, se'm presentava com un repte. Ara bé, per ser sincers, aprofundir en les darreres creacions de Taller Lluetàtic ha estat el veritable desafiament perquè, en molts casos, aquestes obres em sacsegen, em fan aclucar els ulls instintivament. En mi han aconseguit, doncs, un dels seus objectius. Com l'estètica *camp*, que pren qüestions serioses de la realitat per presentar-les de manera frívola, Taller Lluetàtic se serveix dels forats negres de la nostra societat (violència, racisme...) i ens els presenta en els seus textos de manera obsessiva. Cal tenir present, tanmateix, que aquestes aberracions que tant ens exalten formen part també de la nostra història, de l'altra història, menys visible, més ignorada, més amagada... però real. És que la fascinació davant una alteració genètica, davant allò monstruós, prodigiós, no té segles d'antiguitat? (fig. 71-75) I davant la sexualitat o la violència? (fig. 76-80) Ara bé, és veritat que l'actitud ferma que adopta Albertí amb els anys i que defensa a través d'uns textos, d'unes accions progressivament més violents em situen en un límit que, en alguns casos, som incapaç de traspasar. Un límit que em qüestiona els meus propis límits —morals, principalment.

Comença a ser hora que qui ho vulgui pugui conèixer mínimament aquestes propostes que comencen els anys setanta i que es dilueixen posteriorment o perviuen, com en el cas que hem analitzat aquí, radicalitzades. Amb aquesta coneixença tindrem l'opció d'endinsar-nos en uns anys d'esdeveniments vertiginosos en l'àmbit polític i social a casa nostra, però també en una creació que ens connecta amb el món, tant des del camp teòric (amb l'assimilació dels discursos de Barthes, Kristeva, Sollers, Lacan o Bataille) com des del pràctic (amb l'arribada i l'ús de nous llenguatges com l'hiperrealisme, l'art pobre o l'art de l'acció). Aquest treball ha volgut ser, doncs, un petit tast d'aquesta altra poesia i d'aquesta altra manera d'entendre-la que forma part també de la nostra contemporaneïtat.

6. APÈNDIX DOCUMENTAL D'IMATGES

L'original d'aquest treball de recerca contenia un apèndix documental amb vuitanta il·lustracions. En aquesta versió en línia l'hem hagut d'eliminar perquè no tenim els drets de reproducció d'aquestes imatges.

7. BIBLIOGRAFIA CITADA

- AGUILÓ, Betlem (1977). «Taller Lluetàic i Neon de Suro. A Mallorca, la plàstica prenen nous caires». *Lluc* [Palma], 667 (febrer), pàg. 25-26.
- ALBERTÍ, Josep (1971a). *Modus vivendi*. Palma: Gràfiques Miramar.
- (1971b). «“El record perdut” (comentari a uns textos)». *Última Hora* [Palma], 24 de desembre, pàg. 16.
- (1972). *Com a una resistència (Poemes 1969-1972)*. Dins 72. *J. Albertí, D. Huguet, B. Nadal i tres retrats d'en Blai Bonet*. Palma: Ed. Mascaró Passarius.
- (1973a). «Como una resistencia». *Última Hora* [Palma], 2 de març, pàg. 6.
- (1973b). «Dues peces rescatades». *Diario de Mallorca* [Palma], 4 d'octubre, pàg. 33-34.
- (1974a). *Aliorna*. Barcelona: Ed. Curial [col·lecció «Llibres del Mall», 6].
- (s/d [1974]). «Notes sobre *Aliorna*». S/l.
- (1974b). «Dos títols de Joan Brossa. Final i començament de cicles». *Diario de Mallorca* [Palma], 7 de març, pàg. 32-33.
- (1974c). «Salvar Salvat-Papasseit». *Diario de Mallorca* [Palma], 22 agost, pàg. 31.
- (1974d). «Parallamps». *Diario de Mallorca* [Palma], 12 setembre, pàg. 30.
- (1974e). «Poètica». *Dijous* [Inca], 26 de desembre, pàg. 4.
- (1975a). «“Els fets” de Blai Bonet». *Diario de Mallorca* [Palma], 30 de gener, pàg. 33-34.
- (1975b). «El darrer llibre de Blai Bonet». *Diario de Mallorca* [Palma], 1 de maig, pàg. 22.
- (1975c). «El cançoner popular de Mallorca». *Diario de Mallorca* [Palma], 5 de juny, pàg. 23.
- (1975d). «La prosa mallorquina d'avui (2). Biel Mesquida: canviar la novel·la». *Diario de Mallorca* [Palma], 3 juliol, pàg. 22.
- (1975e). «La prosa mallorquina d'avui (i 3). Llorenç Villalonga, en constant rotació». *Diario de Mallorca* [Palma], 10 juliol, pàg. 22.
- (1975f). «Reflexions sobre la poesia actual». *Diario de Mallorca* [Palma], 14 agost, pàg. 23.
- (1976a). «Josep Palau i Fabre, des de la revolta». *Revista D/M* [suplement cultural de *Diario de Mallorca*], 27 de juny, pàg. 10.
- (1976b). «Noms i actituds de la poesia. “Algunes circumstàncies i situacions de la poesia en català d'ara”». *Revista D/M* [suplement cultural de *Diario de Mallorca*], 22 d'agost, pàg. 10.
- (1976c). *S/t* [textos dels cinc plafons que formaren part de l'exposició «Cadaverina 15»]. A: Miquel Barceló i Josep Albertí, «Cadaverina 15» [exposició], Museu de Mallorca, Palma, 8-23 novembre.
- (1977a). *Era plena de canoes*. Campos: Impremta Adrover [col·lecció «Guaret», 3].
- (1977b). «Per la descolonització de l'infant» [fullet monogràfic]. *Neon de Suro* [Palma], [8].
- (1977c). «Port suïcidi», pròleg a Andreu Vidal, *Exercicis de despoblació*. Ciutat de Mallorca: Tafal, s/p.
- (1977d). «Ulrike Meinhof». A: Tarotdequinze (ed.). *Antologia Price-Congrés. Els escriptors per l'ús oficial del català*. Barcelona: Edicions 62, pàg. 17.
- (1977e). «L'escriptura secundària». *Blanc d'Ou* [Palma], 1 (gener-febrer). S/p [3-4].

- (1977f). «Escopim orgasmes a la pulcritud neuròtica dels “civilitzats”». *Blanc d’Ou* [Palma], 2 (març-maig). S/p [3-5].
- (1977g). «La nostra narrativa, entre els vells models i el text (4)», *Diario de Mallorca* [Palma], 31 de juliol, pàg. 10.
- (1977h). «La nostra narrativa, entre els vells models i el text (i 6)». *Diario de Mallorca* [Palma], 21 agost, pàg. 10.
- (1977i). «Damià Huguet i la situació poètica a Mallorca». *Serra d’Or* [Barcelona], 216 (setembre), pàg. 35-36.
- (1977j). «Nova poesia a Mallorca?». *Revista D/M* [suplement cultural de *Diario de Mallorca*], 25 de setembre, pàg. 10.
- (1977k). «Nova poesia a Mallorca? (2)». *Revista D/M* [suplement cultural de *Diario de Mallorca*], 2 d’octubre, pàg. 10.
- (1977l). «Nova poesia a Mallorca? (i 3)». *Revista D/M* [suplement cultural de *Diario de Mallorca*], 9 d’octubre, pàg. 10.
- (1977m). «Una ficció diferent qüestiona l’hàbit de lectura». *Serra d’Or* [Barcelona], 85 (desembre), pàg. 85
- (1978a). «Josep Palau i Fabre, recuperat». *Diario de Mallorca* [Palma], 9 de febrer, pàg. 18.
- (1978b). «Acaben de tancar al manicomi a l’home que em duia cada any al circ». *Blanc d’Ou* [Palma], 4 (març), pàg. 3.
- (1978c). «Text variació del text de Blanc d’Ou 4». *Blanc d’Ou* [Palma], 10 (desembre), pàg. 14.
- (1979a). «Suite hiperrealista». *Tecstual* [Barcelona], 1, pàg. 47-58.
- (1979b). «Joan Perucho, on neix el pus?». *Diwan* [Saragossa], 4, pàg. 167-174.
- (1979c). «Una interpretació d’una situació (un xic desèrtica) cultural». *Darreres manifestacions culturals i literàries als Països Catalans, Èczema* [Sabadell] (desembre), pàg. 1-24.
- (1981a). «Esquema de Damià Huguet». *Affar* [Mallorca], 1, pàg. 49-57.
- (1981b). «Blai Bonet, un poeta digerit». *Reduccions* [Vic], 14 (setembre), pàg. 43-64.
- (1981c). «La clau de Palou». *Aïnes. Paraules* [Perpinyà], 6, pàg. 69-71.
- (1982a). *Lesions*. Edició falsificada de Taller Llunàtic. Hollywood / La Ciutat de Mallorca.
- (1982b). «Invitació a la literatura fantàstica catalana». *Camp de l’Arpa* [Barcelona], 100 (juny), pàg. 23-26.
- (1982c). «Historia natural de Joan Perucho». *Camp de l’Arpa* [Barcelona], 101-102 (juliol-agost), pàg. 46-52.
- (2005). «*Cadaverina 15*», *corrosió sense aturall* (<http://tallerllunatic.blogspot.com/>).
- (2006a). *Robot munyidor* (<http://tallerllunatic.blogspot.com/>).
- (2006b). «Tres textos d’apologia del jo» (<http://tallerllunatic.blogspot.com/>).
- (2007). «I un text complementari» (<http://tallerllunatic.blogspot.com/>).
- ALIAGA, Juan Vte.; CORTÉS, José Miguel G. (ed.) (1990). *Arte conceptual revisado*. València: Universitat Politècnica de València, Servei de Publicacions.
- ALTAIÓ, Vicenç; SALA-VALLDAURA, Josep M. (1980). *Darreres tendències de la poesia catalana (1968-1979)*. Barcelona: Laia.
- ALOMAR, Maria Magdalena (1991). «Teatre regional». A: DD. AA. *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, vol. 17 Palma: Promomallorca edicions, pàg. 134-137.

- AULET, Jaume (1993). «La poesia catalana dels darrers anys». A: DD. AA. *La cultura catalana recent (1960-1988)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàg. 113-132.
- BAKHTÍN, Mikhail (1974[1965]). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Barral Editores.
- BALAGUER, Enric (2001). «Els ready mades (de Marcel Duchamp a Joan Brossa): el significat del significant», <http://www.uoc.edu/jocs/brossa/articles/balaguer.html>
- BARCELÓ I ARTIGUES, Miquel (1976). «Jeroglífics muts» [fullet monogràfic]. *Neon de Suro* [Palma], [5] (juny).
- BARTHES, Roland (1977[1964]). *Ensayos críticos*. Traducció de Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral.
- (1994[1968]). «La muerte del autor», dins *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, pàg. 65-71.
- BATAILLE, Georges (2000[1957]). *El erotismo*. Traducció d'Antoni Vicens i Marie Paule Sarazin. Barcelona: Tusquets.
- BATTCOCK, Gregory (ed.) (1977). *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. Traducció de Francesc Parcerisas. Barcelona: Gustavo Gili.
- BEHAR, Henry (1971). *Sobre el teatro dadá y surrealista*. Traducció de José Escué. Barcelona: Barral Editores.
- BENACH, Joan Anton (dir.) (1999[1976]). *Tot Art* [programa de Televisió Espanyola], 24 de novembre de 1976. A: Jaume Reus (ed.). *Art dels anys 70 a Mallorca* [vídeo]. Palma: Servei de Recursos Audiovisuals. Universitat de les Illes Balears, 1999.
- BENJAMIN, Walter (1984[1936]). «L'obra d'art en l'època de la seva reproduïbilitat tècnica». A: Manuel Carbonell (ed.). *Art i literatura*. Traducció d'Antoni Pous. Vic: Eumo [col·lecció «Reduccions», 5], pàg. 25-53.
- BOCCACCIO, Giovanni (1908[1343-44]). *La Fiameta de Johan Boccacci. Traducció catalana del XVen segle ara per primera volta publicada sòts el patronat de la Societat Catalana de Bibliòfils per R. M. P. segons el manuscrit existent en l'Arxiu general de la Corona d'Aragó*. Edició a cura de Ramon Miquel i Planas. Barcelona: Societat Catalana de Bibliòfils, Estampa La Acadèmia.
- BOCCIONI, Umberto (2002[1914]). *Pintura y escultura futuristas (Dinamismo plástico)*. A: DD. AA. *Arte y arquitectura futuristas (1914-1918)*. Traducció de Marisa García Vergara. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, pàg. 95-280.
- BONET, Blai (1972). «s/t». Pròleg a *Com a una resistència*. A: 72. J. Albertí, D. Huguet, B. Nadal i tres retrats d'en Blai Bonet. Palma: Ed. Mascaró Passarius.
- (2007[1952]). *Entre el coral i l'espiga*, dins *El color*. Palma: Consell de Mallorca. Departament de Cultura i Patrimoni [segona edició], pàg. 83-174.
- (2007[1958]). *Comèdia*, dins *El color*. Palma: Consell de Mallorca. Departament de Cultura i Patrimoni [segona edició], pàg. 227-292.
- BOU, Enric (dir.) (2000). *Nou diccionari 62 de la literatura catalana*. Barcelona: Edicions 62.
- BROCH, Àlex (1980). *Literatura catalana dels anys setanta*. Barcelona: Edicions 62.
- (1991). *Literatura catalana dels anys vuitanta*. Barcelona: Edicions 62.
- BROOK, Peter (2006[1968]). *El espacio vacío*. Traducció de Ramón Gil Novales. Barcelona: Península [tercera edició].
- BROSSA, Joan (1980[1967]). *Cent per tant*, dins *Rua de llibres*. Barcelona: Ariel.
- (1983). *Askatasuna. Els entra-i-surts del poeta, 1. Roda de llibres (1969-1975)*. Barcelona: Altafulla.

- BRÚ, José; SOUZA, Jorge (2004). *He decidido seguir viviendo... Muestra bilingüe de poesía catalana actual. Poetas nacidos después de 1939*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara (México).
- CABOT, Bartomeu (1976). «Dràcula a Mallorca» [fullet monogràfic]. *Neon de Suro* [Palma], [4] (maig).
- (1980). «Cadires de cabra» [fullet monogràfic]. *Neon de Suro* [Palma], [19] (desembre).
- CALAFAT, Francesc (1997). «Entre el llenguatge i la realitat: vint anys de poesia catalana». *Caplletra* [València], 22 (primavera), pàg. 27-47.
- CAMPS MIRÓ, Teresa (1992). «Crònica i geografia local dels espais alternatius a Catalunya (1964-1981)». A: Pilar Parcerisas (ed.). *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...* [catàleg de l'exposició, Centre d'Art Santa Mònica, 15 de gener-1 de març de 1992]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, pàg. 42-54.
- CAPELLÀ, Llorenç (1975). «Los pintores en Alcúdia». *Última Hora* [Palma], 5 d'agost, pàg. 15.
- CASTILLO BUÏL, David (1988). «Divuit anys de poesia catalana. De l'eclosió dels setanta a la normalització dels vuitanta». *Lletra de Canvi* [Barcelona], 8 (juny-juliol), pàg. 29-32.
- CELANT, Germano (1991). *Piero Manzoni* [catàleg de l'exposició, Fundació la Caixa, Madrid, 9 d'octubre-15 de desembre]. Milà: Arnoldo Mondadori Arte.
- CHIMELIS, Pablo E. (1976). «Objetivo: cuestionar actos contestatarios». *Última Hora* [Palma], 27 d'octubre, pàg. 9.
- CHIPP, Herschel B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Traducció de Julio Rodríguez Puértolas. Madrid: Akal.
- CIRICI, Alexandre (1969). «Miralda. Soldats-saldats i art menjable». *Serra d'Or* [Barcelona], 115 (abril), pàg. 73-75.
- (1979). «Plor sobre el crepuscle dels anys setanta». *Serra d'Or* [Barcelona], 237 (juny), pàg. 41-44.
- COCA, Jordi (1971). *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona: Pòrtic.
- COMBALÍA, Victoria (1975). *Poética de lo neutro*. Barcelona: Anagrama.
- (2003[1974]). «Del pop art al arte de concepto», dins *Comprender el arte moderno*. Barcelona: Random House Mondadori, pàg. 96-109.
- CONGRÉS DE CULTURA CATALANA (1978). *Congrés de Cultura Catalana, vol. 4. Manifest i documents*. Països Catalans: editorials diverses.
- CONSTANT (2001[1959]). «Otra ciudad para otra vida», dins *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*, vol. 1 (*La realización del arte. Internationale Situationniste # 1-6*). Traducció de Luis Navarro. Madrid: Literatura Gris, pàg. 106-109.
- CÒNSUL, Isidor (1995). «1968-1992. 25 anys de poesia catalana», dins *Llegir i escriure. Papers de crítica literària*. Barcelona: La Magrana, pàg. 187-223.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (1999). *La vanguardia teatral en España 1965-1975: del ritual al juego*. Madrid: Visor.
- (2006). «Teatro postdramático: las resistencias de la representación». A: José Antonio Sánchez (dir.). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pàg. 219-238.
- COROMINAS, MARÍA JOSÉ (1996). *Aproximació a l'Avantguarda a Mallorca 1959-1982*. Palma: Govern Balear, Conselleria de Cultura, Educació i Esports.

- CRÒNICA DE TRES (1974). «“Criada 74”, la culminació d’una revolta». *Lluc* [Palma], 643 (desembre), pàg. 15-16.
- (1975). «“Criada 74” de la revolta a la provocació», *Lluc* [Palma], 651 (setembre), pàg. 24-25.
- (1976a). «Conversa amb: Steva Terrades». *Lluc* [Palma], 655 (gener), pàg. 23-24.
- (1976b). «Poesia visual i muntatges». *Lluc* [Palma], 661 (juliol-agost), pàg. 28-31.
- DD. AA. (1976). «La Vida Cotidiana y su Crítica». Dossier *Ajoblanco* [Barcelona], 16 (novembre), pàg. 17-30.
- DD. AA. (1979). «Taula rodona: El text(isme), una literatura diferent». *Taula de Canvi* [Barcelona], 18, pàg. 22-51.
- DD. AA. (1994). *Menus. Miralda* [catàleg de l’exposició, Centre de Cultura Sa Nostra]. Palma: Sa Nostra-Caixa de Balears.
- DD. AA. (1999). *A l’entorn de Neon de Suro 1975-1982* [catàleg de l’exposició]. Palma: Di7 Comunicació.
- DD. AA. (2005). *Günter Brus. Quietud nerviosa a l’horitzó* [catàleg de l’exposició, MACBA, 12 d’octubre de 2005-15 de gener de 2006]. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona/Actar.
- DELEUZE, Gilles (1999[1990]). «Control y devenir», dins *Conversaciones 1972-1990*. Traducció de José Luis Pardo. València: Pre-Textos [tercera edició], pàg. 265-276.
- (2005[1973]). «Sobre el capitalismo y el deseo», dins *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Traducció de José Luis Pardo. València: Pre-Textos, pàg. 333-346.
- D.V.C. (1976). «“Happening” en la inauguración del XXXV Salón de Otoño». *Baleares* [Palma], 19 d’octubre, pàg. 3.
- EFE (2006). «El Reina Sofía y un artista, acusados de maltrato animal». *El País*, 12 de gener, pàg. 29.
- EL PAÍS (2006). «El Consejo de Críticos apoya la libertad creativa del artista Jordi Benito». *El País*, 13 de gener, pàg. 27.
- FABRICIUS, Klaus (1992). *Joseph Beuys. Fer profit a les ànimes* [catàleg de l’exposició, Palma, Centre de Cultura Sa Nostra]. Palma: Sa Nostra.
- FERRÀ-PONÇ, Damià (1974). «L’art jove arriba... a Inca». *Dijous* [Inca], 12 (desembre), pàg. 4.
- (1976a). «Arte implicado». *Última Hora* [Palma], 6 de març, pàg. 15.
- (1976b). «“Criada” y los fantasmas». *Última Hora* [Palma], 5 de juny, pàg. 15.
- FOUCAULT, Michel (1966[1963]). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Traducció de Francisca Perujo. Mèxic: Siglo XXI.
- (1984[1975]). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Traducció d’Aurelio Garzón del Camino. Madrid: Siglo XXI [quarta edició].
- (1985[1964]). *Historia de la locura en la época clásica*, 2 vol. Traducció de Juan José Utrilla. Madrid: Fondo de Cultura Económica [segona edició, tercera reimpressió].
- FRANCLIN, Catherine (1997). *Les Nouveaux Realistes*. París: Editions du Regard.
- FRONTERA, Guillem (1971). «Seria difícilment justificable», pròleg a Josep Albertí, *Modus vivendi*. Palma: Gràfiques Miramar, pàg. 7-10.
- GAFIM [Gabriel Fuster Mayans] (1976). «Además fue una plancha». *Baleares* [Palma], 27 d’octubre, pàg. 11.
- GOLDBERG, RoseLee (1988). *Performance Art. From Futurism to the Present* [revised and enlarged edition]. London: Thames and Hudson.

- GOMIS, Joan Carles (1996). «Criada». A: DD. AA. *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*, vol. 2. Palma: Promomallorca, pàg. 85-86.
- GRUP CRIADA (1977). *A un «art oficial» certamen «Ciudad de Palma»*. Palma, 18 de gener.
- GUASCH, Anna Maria (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- GUILLAMON, Julià (1982). «“Lesions”»: Consciència i transgressió dels límits». *Latitud* 39 [Palma], 12 (novembre-desembre), pàg. 8-9.
- GUILLÉN, Claudio (2007). *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets [segona edició].
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. (1971[1947]). *Dialéctica del iluminismo*. Traducció de H. A. Murena. Buenos Aires: Sur.
- HUGUET, Damià (1971). «Josep Albertí, poeta». *Diario de Mallorca* [Palma], 10 de juny, pàg. 24-25.
- ISER, Wolfgang (1992[1972]). «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico». A: Hans Robert Jauss. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Traducció de Jaime Siles i Ela M. Fernández-Palacios. Madrid: Taurus, pàg. 215-243.
- J. G. (2008). «Un artista busca un museo para exponer a un moribundo». *El País*, 22 d'abril, pàg. 42.
- JAUME, Rafel (1974). «La criada respon dona». *Última Hora* [Palma], 13 de novembre, pàg. 15.
- (1976). «1a mostra Neón de Suro». *Cort* [Palma], 780 (3-10 de desembre), pàg. 29.
- JIMÉNEZ JORQUERA, Anna; SURÍS, Elisabet (coord.) (1999). *Grup de Treball* [catàleg de l'exposició, 9 de febrer-11 d'abril de 1999]. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- JONES, Amelia (2006). «Estudio» a Tracey Warr (ed.), *El cuerpo del artista*. Traducció de Carme Franch Ribes. London: Phaidon Press, pàg. 16-47.
- LAMARCHE-VADEL, Bernard (1994). *Joseph Beuys*. Traducció d'Edison Simons. Madrid: Siruela.
- LLOMPART, Josep M. Llompart (1976). «Poesia visual a Mallorca». *Avui* [Barcelona], 30 de maig, pàg. 25.
- LÓPEZ CRESPI, Miquel (1976). «El fascismo contra el arte». *Cort* [Palma], 757 (18-25 de juny), pàg. 21.
- MAICAS, Lluís (1980). *Dossier de la Nova Plàstica a Mallorca*. Inca: Berenguer d'Anoia.
- (1981). «Damià Ferrà-Ponç i la Nova Plàstica». *Latitud* 39 [Palma], 1 (gener-febrer), pàg. 13.
- MARCHÁN FIZ, Simón (2001[1972]). *Del arte objectual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad «posmoderna»*. Madrid: Akal [vuitena edició].
- MARCO, Joaquim; PONT, Jaume (1980). *La nova poesia catalana. Estudi i antologia*. Barcelona: Edicions 62.
- (1984). *La Nueva Poesía Catalana. Texto bilingüe*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- MARFANY, Joan-Lluís (1985). «El realisme històric». A: Martí de Riquer i Joaquim Molas (dir.). *Història de la Literatura Catalana*, vol. XI. Barcelona: Ariel, pàg. 221-283.
- MARTORELL, Juan (1976), «“Criada 74”, nacida para estar en la calle. Denuncia crítica a una sociedad caduca». *Última Hora* [Palma], 1 de juny, pàg. 10.

- MAS I VIVES, Joan (1982). «Del realisme narratiu a la diversitat actual: dues generacions de poetes mallorquins (1960-1975)». *Randa* [Barcelona], 13, pàg. 43-136.
- (dir.) (2003). *Diccionari del Teatre a les Illes Balears*, vol. 1. Palma / Barcelona: Leonard Muntaner, Editor / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2007). *Damià Huguet, seqüències...* Barcelona / Palma: Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Universitat de les Illes Balears.
- MESQUIDA, Biel [sota el pseudònim de Catalina Thomas i Homar] (1976). «Sepultureros de la corrupción: se buscan/plazas limitadas». *El Viejo Topo* [Barcelona], 3 (desembre), pàg. 66.
- MESQUIDA, Biel (1978). *Putà marès (ahí)*. Barcelona: Iniciativas Editoriales.
- MIRALDA, Antoni (1973). *Album* [catàleg de l'exposició]. Palma: Sala Pelaires.
- MOLAS, Joaquim (1985). «Pròleg» a Joan Salvat-Papasseit, *Poesies completes*. Barcelona: Ariel (5a ed.), pàg. VII-LIV.
- MONTERO, Rosa (2006). «Arte». *El País*, 17 de gener, pàg. 56.
- MONZÓ, Quim (1977). S/t [«zaaaas!: amb mà ràpida...». *Pol·len d'entreuix* [Barcelona], s/p.
- MORGAN, Robert C. (2003). *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Traducció de M. Luz Rodríguez Olivares. Madrid: Akal.
- MUNTANER, Maria (2007a). «Josep Albertí: la pervivència de l'experimentació textual». A: Margalida Pons (ed.). *Textualisme i subversió: Formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàg. 241-295.
- (2007b). «Taller Llunàtic: la subversió indissoluble». *Lluc* [Palma], 858 (juliol-agost), pàg. 19-23.
- (2007c). «Metamorfosi matèrica i textual: «Cadaverina 15». Comunicació presentada a les jornades Poètiques de ruptura. Teoria i pràctica del textualisme. Palma, Universitat de les Illes Balears, 13-14 de desembre. En curs de publicació.
- NEON DE SURO [Tomeu Cabot, Sara Gibert, Andreu Terrades, Steva Terrades] (1978). «La gratuïtat és una agressió» [text escrit per a l'exposició de *Neon de Suro* a la Galerie S:t Petri, Lund (Suècia), 28 d'abril-10 de maig].
- ORJA, Joan [Josep-Anton Fernández, Oriol Izquierdo, Jaume Subirana] (1989). *Fahrenheit 212. Aproximació a la literatura catalana recent*. Barcelona: La Magrana.
- PARCERISAS, Francesc (1974). «Observacions sobre *Aliorna*». *Diario de Mallorca* [Palma], 25 de juliol, pàg. 31.
- PARCERISAS, Pilar (ed.) (1992). *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...* [catàleg de l'exposició, Centre d'Art Santa Mònica, 15 de gener-1 de març de 1992]. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal.
- PARMIGGIANI, Sandro (ed.) (2004). *Daniel Spoerri. La messa in scena degli oggetti* [catàleg de l'exposició, Palazzo Magnani, Reggio Emilia, 21 de febrer-12 d'abril; Museo Revoltella, Trieste, 18 d'abril-13 de juny]. Milà: Skira editore.
- PICORNELL, Mercè (2007a). «Retòriques de manifest. Aproximació a la producció crítica del grup Trencavel (1974-1976)». A: Ramon Panyella (ed.). *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*. Lleida / Barcelona: Punctum / Universitat Autònoma de Barcelona, pàg. 537-548.

- (2007b). «Trencavel, Ignasi Ubac i la (re)construcció de la literatura catalana». A: Margalida Pons (ed.). *Textualisme i subversió: Formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàg. 81-126.
- (2007c). «Desconstruint Franco: el carnaval utòpic de la transició». Comunicació presentada a les jornades Poètiques de ruptura. Teoria i pràctica del textualisme. Palma, Universitat de les Illes Balears, 13-14 de desembre. En curs de publicació.
- PLA, Joan (1984). «Cuando las barbas de Tarabini...». *Baleares* [Palma], 18 d'abril, pàg. 32.
- PLANAS SANMARTÍ (1975). «Al “búnker” no le gusta ni Beethoven». *Triunfo* [Madrid], 673 (23 d'agost), pàg. 17.
- (1984). Secció «Gente». *Última Hora* [Palma], 14 d'abril, pàg. 24.
- POMAR, Jaume (1974). «Criada 74: grupo de arte conceptual. Contra la competitividad de los premios». *Última Hora* [Palma], 14 de novembre, pàg. 9.
- PONS, Damià (1972). «Poesia 72: Albertí, Huguet, Nadal». *Lluc* [Palma], 619 (octubre), pàg. 20-21.
- (1974). «Aliorna, de Josep Albertí. L'investida d'una ruptura». *Diario de Mallorca* [Palma], 16 de maig, pàg. 31.
- (1975). «Josep Albertí: Aliorna o un viatge amb risc». *Dijous* [Inca], 2 de gener, pàg. 4.
- (1980). «L'aventura de la Nova Plàstica mallorquina». A: Lluís Maicas, *Dossier de la Nova Plàstica a Mallorca*. Inca: Berenguer d'Anoia, pàg. 7-14.
- PONS, Margalida (1993). *Blai Bonet: maneres del color*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1998). *Poesia insular de postguerra: quatre veus dels anys cinquanta*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2007a). «Formes i condicions de la narrativa experimental (1970-1985)», dins *Textualisme i subversió: Formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàg. 7-79.
- (2007b). «Del plaer a l'abjecció. Retòrica i política del cos en el discurs experimental». Ponència presentada a les jornades Poètiques de ruptura. Teoria i pràctica del textualisme. Palma, Universitat de les Illes Balears, 13-14 de desembre. En curs de publicació.
- PONT, Jaume (1988). «Poesia visual. “L'altra” poesia catalana». *Lletra de Canvi* [Barcelona], 8 (juny-juliol), pàg. 25-28.
- PRADAS, Eni (2007). «El projecte Ignasi Ubac en la segona meitat dels anys setanta. La revista *Tecstual*». A: Margalida Pons (ed.). *Textualisme i subversió: Formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàg. 127-153.
- QUERALT, Rosa; COMBALÍA DEXEUS, Victoria (ed.) (2005). *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- RÀFOLS-CASAMADA, Albert (1981-1982). «Només idea per a un film». *Arc Voltaic* [Barcelona], 12 (hivern), pàg. 6.
- RAILLARD, Georges (2004). *Joan Miró. Ceci est la couleur de mes rêves. Entretiens avec Georges Raillard*. París: Seuil.
- REDACCIÓN (1976). «1a mostra “Neon de Suro”». *Hoja del Lunes*, 22 de novembre, pàg. 8.

- REDACCIÓ *ÚLTIMA HORA* (1984). «Batalla campal en una galeria de arte». *Última Hora* [Palma], 14 d'abril, pàg. 22.
- REUS, Jaume (1999). *Art i conjuntura. La Jove Plàstica a Mallorca 1970-1978*. Binissalem: Di7.
- RIPOLL, Luis (1976). «Los enterradores del “Salón de Otoño”». *Dario de Mallorca* [Palma], 20 d'octubre, pàg. 15.
- ROIG, Jaume (1978[1460?]). *Espill o Llibre de les dones*. Barcelona: Edicions 62.
- ROSSELLÓ BOVER, Pere (1995). «La recerca de noves alternatives en la literatura dels anys 70 i 80 a Mallorca». A: DD. AA. *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Vol. 1). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàg. 93-119.
- (2003). *Poetry in the Balearic Islands at the End of the Millenium. La poesia a les Balears al final del mil·leni*. Antologia a cura de Pere Rosselló Bover. Traducció d'Estelle Henry-Bossonney. Palma: Documenta Balear.
- (2006). «Pròleg» a *10 poetes mallorquins dels anys 70*. Palma: Hora Nova, pàg. 5-15.
- SALA-VALLDAURA, Josep M. (1988). «Voler la lluna en un cove. Saber poesia catalana sense haver-ne llegit i en una tarda». *Lletra de Canvi* [Barcelona], 8 (juliol-agost), pàg. 9-13.
- SALVAT-PAPASSEIT, Joan (1985[1921]). *L'irradiador del port i les gavines*. A: Joaquim Molas (ed.). *Poesies completes*. Barcelona: Ariel (5a ed.), pàg. 23-60.
- SÁNCHEZ, José Antonio (2006a). «Teatros y artes del cuerpo», dins *Artes de la escena y de la acción en España*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pàg. 57-102.
- (2006b). «La estética de la catástrofe», dins *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pàg. 135-174.
- SASTRE, Jaume (1982). «Pròleg/tèlex» a Josep Albertí, *Lesions*. Edició falsificada de Taller Lluàtic. Hollywood / La Ciutat de Mallorca.
- (1983). *Freixura de porc o incitació a la intolerància*. La Ciutat de Mallorca: Serveis de Premsa i Propaganda del IV Reich, llunàtic i pornogràfic.
- SERRA, Antoni (1971a). «La narrativa de Mallorca en la postguerra». *El Urogallo* [Madrid], 7 (gener-febrer), pàg. 55-63.
- (1971b). «Josep Albertí, primer libro». *Última Hora* [Palma], 11 de juny, pàg. 3.
- (1976). «Alternatives d'art a Mallorca». *Avui* [Barcelona], 23 de desembre, pàg. 13.
- SERRA DE GAYETA, Joana (1975). «Un capvespre amb en Josep Albertí: la poesia i l'art». *Cort* [Palma], 734 (1-14 de novembre), pàg. 24-25.
- SIMBOR, Vicent (2005). *El realisme compromès en la literatura catalana de postguerra*. València / Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SOLÁNS, Piedad (2000). *Accionismo vienés*. Hondarribia: Nerea.
- SOLER, Guillem (1987). *Antologia de poetes balears. (De la postguerra als nostres dies)*. Palma: Ajuntament de Palma.
- SOLLERS, Philippe (dir.) (1976). *Bataille*. Traducció de José Sarret Grau. Barcelona: Editorial Mandrágora.
- SUÁREZ, Alicia; VIDAL, Mercè (1980). «De la “década prodigiosa” a “el sueño ha terminado”». A: DD. AA. *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona: Editorial Blume, pàg. 90-114.

- SULLÀ, Enric (1974). «La poesia catalana jove: una alternativa al realisme». *Els Marges* [Barcelona], 1 (maig), pàg. 118-125.
- (1978). «Josep Albertí: *Era plena de canoes*». *Els Marges* [Barcelona], 13 (maig), pàg. 122-123.
- TALLER LLUNÀTIC [Josep Albertí, Miquel Barceló i Artigues, Bergaz de Rada, Bartomeu Cabot, Joan Miquel Gelabert, Sara Gibert, Biel Mesquida, Joan Palou, Pep-Maur Serra, Andreu Terrades i Steva Terrades] (1976a). «Proposam Sortir Immediatament» [text que acompanyà l'acció *Promocions Socials Il·lenques* a la seu del Partit Socialista de les Illes a Palma, agost de 1976].
- TALLER LLUNÀTIC [Pere Aeroplà, Josep Albertí, Miquel Barceló i Artigues, Bartomeu Cabot, Damià Ferrà-Pons, Pere-Miquel Gelabert, Sara Gibert, Mercè Laguens, Biel Mesquida, Joan Palou, Damià Pons, Alfons Sard, Pep-Maur Serra, Àngel Terrón] (1976b). «Avís als monstres i dinosaurs de General Mola, 3» [text que acompanya l'acció *Enterrament del Salón de Otoño* duta a terme al Círculo de Bellas Artes, Casal Balaguer (Palma), 16 d'octubre de 1976].
- TALLER LLUNÀTIC (1976c). «Comunicat antirepressiu Il·lunàtic» [text que acompanya l'acció *Galeria de Tir*, galeria 4 Gats, Palma, desembre de 1976].
- TALLER LLUNÀTIC [Josep Albertí, Bartomeu Cabot, Jaume Sastre, Àngel Terrón, Andreu Vidal] (1978). *El Correu de Son Coc* [Ciutat de Mallorca], 1 (octubre).
- TALLER LLUNÀTIC [Josep Albertí, Bartomeu Cabot, Lluís Maicas, Jaume Sastre, Àngel Terrón] (1979a). *El Correu de Son Coc* [Ciutat de Mallorca], 2 (gener).
- TALLER LLUNÀTIC [Josep Albertí, Bartomeu Cabot, Mariscal, Rafel Joan Oliver, Joan Palou, Andreu Terrades, Steva Terrades] (1979b). *Pirata àlbum (Il·lunàtic per a la col·lecció Èczema)*. *Èczema* [Sabadell], [6] (maig).
- TALLER LLUNÀTIC [Josep Albertí, Bartomeu Cabot, Lluís Maicas, Jaume Sastre] (1979c). *El Correu de Son Coc* [Ciutat de Mallorca], 3 (agost).
- (1981a). *El Correu de Son Coc* [Ciutat de Mallorca], 4 (febrer).
- (1981b). «Pentinant Venus» [text que acompanya l'acció *Pentinant Venus* duta a terme al Palau Solleric (Palma), 26 de juny de 1981].
- (1981c). *El Correu de Son Coc* [La Ciutat de Mallorca], 5 (setembre).
- (1981d). «Bataille pour l'érotisme». Palma, octubre de 1981.
- TALLER LLUNÀTIC [Josep Albertí, Bartomeu Cabot, Jaume Gual, Lluís Maicas, Jaume Sastre] (1982). *El Correu de Son Coc* [La Ciutat de Mallorca], 6 (desembre).
- TALLER LLUNÀTIC [Josep Albertí, Bartomeu Cabot, Lluís Maicas, Jaume Sastre] (1985a). *La vida pornogràfica de Jesucrist: boixar porcs*. La Ciutat de Mallorca: Edició Prínceps.
- (1985b). «Carta freda a Miquel Barceló i Artigues», dins *La vida pornogràfica de Jesucrist: boixar porcs*. La Ciutat de Mallorca: Edició Prínceps, pàg. 267.
- (1985c). *El Correu de Son Coc* [La Ciutat de Mallorca], 7 (juny).
- (1985d). *El Correu de Son Coc* [La Ciutat de Mallorca], 8 (novembre).
- TALLER LLUNÀTIC [Josep Albertí, Bartomeu Cabot] (1991). *El Correu de Son Coc* [Ciutat de Mallorca], 9 (9 de gener).
- TALLER LLUNÀTIC, ELLES SONT DE SORTIE [Josep Albertí, Bartomeu Cabot, Bruno Richard, Isabelle Vigier] (1992). *El Correu de Son Coc* [Ciutat de Mallorca], 10 (10 de desembre).
- TALLER LLUNÀTIC [Josep Albertí, Bartomeu Cabot] (1994). «Neteja ètnica. Còctel molotov (Procés a la Cultura Catalana V)». A: TALLER LLUNÀTIC [Josep Albertí, Bartomeu Cabot]. *Sabó fluix de camp de concentració (Procés a la Cultura Catalana VII)*. La Ciutat de Mallorca: Taller L·lunàtic, 1998, pàg. 17.

- (1995). *Nimfomania. La policia de Déu (Genocidi contra la llengua i la plàstica catalanes). Procés a la Cultura Catalana VI*. Mallorca: Taller Lluetàic. Segona edició amb traducció francesa de Bruno Richard.
- (1996). «Traité de la grossièreté». A: DD. AA. *L'ordure est humaine comme l'amour (A l'intérieur de Bruno Richard). Elles sont de Sortié*, 45? 46? París: Jean-Paul Rocher editeur, pàg. 71-77.
- (1998). *Sabó fluix de camp de concentració (Procés a la Cultura Catalana VII)*. La Ciutat de Mallorca: Taller Lluetàic.
- (2001). *El gegantisme cerebral de Taller Lluetàic*. La Ciutat de Mallorca: Taller Lluetàic. (<http://tallerllunatic.blogspot.com/>)
- (2007[2005]). *Acte onanista davant els nostres pares indefensos i despullats*. La Ciutat de Mallorca: Taller Lluetàic.
- TAROTS DE QUINZE (1972). «Rèquiem». *Tarotdequinze* [Barcelona], 0, pàg. 15-17.
- TERRADES, Andreu (s/d [1975]). *Aliorna dibuixada*. S/II.
- TERRÓN, Àngel (1977). *Iniciació a la química*. Ciutat de Mallorca: Tafal.
- (1988). «Factura pro-forma. Una nova estètica per a la poesia catalana». *Lletra de Canvi* [Barcelona], 8 (juny-juliol), pàg. 22-24.
- TRENCAVEL (1975). «Cap a uns nous models culturals». *Canigó* [Barcelona], 404 (juliol), pàg. 8.
- UTRILLA, Lluís (1980). *Cròniques de l'era conceptual*. Barcelona: Edicions Robrenyo.
- VERD, Sebastià (1976). «El "Salón de Otoño", contestat». *Avui* [Barcelona], 19 d'octubre, pàg. 10.
- VIDAL, Andreu (1977). *Exercicis de despoblació*. Ciutat de Mallorca: Tafal.
- VIRGILI (1958). *L'Eneida*. Traducció de Miquel Dolç. Barcelona: Alpha.
- WARR, Tracey (ed.) (2006). *El cuerpo del artista*. Traducció de Carme Franch Ribes. London: Phaidon Press.
- WERT ORTEGA, Juan Pablo (2006). «Sobre el arte de acción en España». A: José Antonio Sánchez (dir.). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de la UNiversidad de Castilla-La Mancha, pàg. 35-55.
- YVARS, J. F. (1996). «La teoria sociològica de l'art». A: Jordi Llovet (ed.). *Teoria de la literatura*. Barcelona: Columna, pàg. 127-154.

8. ÍNDEX

LA PRÀCTICA INTERARTÍSTICA EN L'OBRA DE JOSEP ALBERTÍ

1. PRESENTACIÓ.....	7
2. L'OBRA POÈTICA PRIMERENCA	
2.1. La recerca inicial: <i>Modus vivendi</i> (1971) i <i>Com a una resistència</i> (1972).....	12
2.2. Dos poemaris eclèctics	
2.2.1. <i>Aliorna</i> (1974).....	28
2.2.2. <i>Era plena de canoes</i> (1977).....	44
3. LA PRÀCTICA COL·LECTIVA INTERARTÍSTICA	
3.1. El contacte amb la Nova Plàstica.....	59
3.2. La creació de Taller Lluetàic.....	65
4. L'ECLOSIÓ SUBVERSIVA	
4.1. Una nova conjuntura, una ferma actitud.....	93
4.2. Els darrers versos: <i>Lesions</i> (1982).....	98
4.3. <i>El Correu de Son Coc</i> i la continuïtat de Taller Lluetàic.....	116
5. CONCLUSIONS.....	134
6. APÈNDIX DOCUMENTAL D'IMATGES.....	137
7. BIBLIOGRAFIA CITADA.....	155