

## PARTE III

# Da poesia concreta à poesia visual: um olhar para o futuro dos meios eletrônicos

Klaus Peter Dencker

*Tradução\* de Silvia Maria Guerra Anastácio*

Desde a década de sessenta, tenho me dedicado a estudar a convergência entre literatura, arte visual e cinema, buscando conciliar a abordagem teórica e a prática; minha motivação, sobretudo, é investigar a origem e a histórias dessas áreas limítrofes. Assim, gostaria de apresentar, em forma de tese,<sup>1</sup> um conhecimento que tenho consolidado, ao longo do tempo.

Ao levar em conta o progresso dos meios de comunicação, é surpreendente observar como, desde o começo do século XX, as incursões desses meios técnicos (registros de gravação, fotografia e cinema) têm mudado radicalmente (cf. DENCKER, 1989) a compreensão da obra de arte e do artista; e hoje, com a penetração dos meios eletrônicos dos sistemas de comunicação, esse panorama tem se modificado muito, especialmente ao nos aproximarmos do próximo século.

Isso significa que, mesmo com a influência dos meios técnicos de comunicação, da transição do século passado para este, as obras de arte

---

\* A partir da tradução para o inglês por Harry Polkihorn, 2000.

<sup>1</sup> Versão retrabalhada e expandida de uma palestra dada por ocasião do *Ninth Bundestreffens des Forums Typographie (Nona Conferência Federal do Fórum sobre Tipografia)*, 1992, Fine Arts College, Hamburg, publicado em *Sprache wird Bild (A Linguagem se Torna Imagem)*, documentação publicada pela Forum Typographie, AK Hamburg, Mainz. J., p. 131.

ainda continuaram surgindo – não importa o quanto tenham se distanciado da tradição e se fechado às leis da estética, – os artistas ainda continuaram sendo artistas, mesmo quando se viam mais no papel de produtores e engenheiros, não mais acreditando que a inspiração vinha do alto.

Como um contraponto, impõe-se hoje a perspectiva de Florian Rötzer, considerada uma pequena contribuição: *Für eine Ästhetik der elektronischen und digitalen Medien (Para uma Estética dos Meios Eletrônicos e Digitais)* (1991). Afirma: “Imagino as obras de arte das redes midiáticas como vírus que se desprendem dos seus autores e produzem efeitos imprevisíveis: uma obra sem artista e sem obra de arte” (RÖTZER, 1991, p. 41). Essa ideia está em sintonia com o que Flaubert já havia previsto, enfaticamente, quando escreveu: “A arte de amanhã será impessoal e científica”. Em 1924, Karel Teige, um artista tcheco, retomou a frase de Flaubert, mas em forma da seguinte pergunta: “E haverá arte?” (TEIGE, 1990, p. 174).

Uma vez que a arte continua existindo, emergiram duas vertentes muito claras. A primeira vertente mostra que a obra perde a sua aura de original para ser reproduzível, um objeto para ser copiado; e então, passa de um produto materialmente apreensível a outro concebido de modo não tangível; ou de uma obra de arte fechada a uma proposta de comunicação aberta.

A outra vertente mostra o artista trabalhando a partir de sua experiência, equipado com poucos recursos técnicos, ao descobrir e concluir a obra, ele próprio, sem quaisquer materiais que lhe sejam estranhos; ou, como um organizador que, munido de todos os recursos imagináveis, constrói objetos diversos; ou como um produtor de meios de comunicação ativos e interativos, que incluem desde *Happenings* até sistemas de comunicação eletrônica digitalizada.

Em ambos os casos, o artista e a obra de arte parecem desaparecer quase que inteiramente. Sua função e existência, também, quase que não são mais reconhecíveis. No seu lugar, aparece o receptor ativo, que percebe a “obra de arte” devido ao poder da própria imaginação.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> “Sobre as Mudanças dos Sistemas de Comunicações”, ver o *Afterwords* da editora, Klaus Peter Dencker. In: *INTERFACE 1. Elektronische Medien und künstlerische Kreativität*, Hamburg (*INTERFACE 1: Mídias Eletrônicas e Criatividade Artística*), 1992, p. 184; *INTERFACE 2. Weltbilder/ Bildwelten. Computergestützte Visionen*, (*INTERFACE 2: Worldpicture/ Pictureworld: Computer-Supported Visions*), Hamburg, 1995, p. 39; and *INTERFACE 3. Labile Ordnungen*, (*INTERFACE 3: Unstable Orders*), Hamburg, 1997, p. 316.

Nesse processo histórico de desenvolvimento, ocorre toda uma série de mudanças radicais, que afetam a chamada pureza dos gêneros (tanto da literatura quanto das belas artes) e suas mídias (o livro e a tela), promovendo mixagem e ruptura. A questão que se coloca é o que será da arte quando as mídias eletrônicas parecerem colocar de lado as mídias impressas e tecnológicas.

No passado, encontramos prognósticos crescentes e quase proféticos dessa mudança, em especial, na literatura e no seu suporte, o livro (DENCKER, 1991, p. 3). Na obra de 1912 *Ecce Poeta*, no capítulo “Dichtkunst ist Atavismus” (“A Literatura é Atavismo”), Egon Friedell diz:

Não há nenhum consenso que afirme que a literatura, de agora em diante, e também para sempre, permanecerá o meio de expressão intelectual mais importante... Não se decidiu absolutamente que, daqui a cem anos, não existirá mais qualquer tipo de publicidade que seja eficiente; ou que valores como a urgência, a multiplicidade e a agilidade não serão, precisamente, tão importantes para a escrita como foram o livro e o jornal para o pregador errante. Pode-se também adicionar a isso tudo uma razão sutil muito mais importante. Já dissemos isso antes: a fantasia é uma forma de atavismo. Contudo, considerando, ainda, que a literatura, sobretudo, vive em função da fantasia, espera-se então, que a arte literária deva gradualmente desintegrar-se... Mas, à medida que a cultura se desenvolve, a fantasia se retrai e, com ela, a arte literária. Na *Iliada*, já há menos fantasia do que nas *Mil e uma Noites*. É possível que a arte literária, com o tempo, venha a desaparecer completamente. O que não significa, contudo, que o escritor desaparecerá. Ao contrário, quando a arte literária desaparecer, haverá mais poetas e maiores... Aliás, também não há nenhum consenso de que as “obras” tenham que estar atreladas ao processo de escrever poesia... (FRIEDEL; POETA, 1912, p. 250).<sup>3</sup>

Assim, em 1924, Walter Benjamin claramente declara que “o livro no seu suporte de recepção tradicional está chegando ao fim” (BENJAMIN, 1972, p. 102).<sup>4</sup> Em 1931, Bertold Brecht disse:

---

<sup>3</sup> Ver também os “Manifestos Futuristas”. In: Umbro Apollonio, *Der Futurismus (Futurismo)*, Cologne, 1972, p. 128.

<sup>4</sup> Ver também Frank Schüre, “Am Ende der Bücherwelte” (“No fim do Mundo do Livro”) In: *Die Zeit*, Jan. 8, 1993, 32; Theo Sommer, “Geht das Zeitalter Gutenbergs zu Ende?” (“A Era de Gutenberg está no Fim?”). In: *Medien und Kultur (Mídias e Cultura)*, Göttingen: Werner Faulstich, 1991, p. 95-100; Michael Zetzel, *Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift (O Fim do Livro e a Volta da Escrita)*, Wennheim, 1991, esp. p. XI.

Mas, desde o princípio, tiraram de nós os materiais de que precisamos para a nossa produção porque esta forma de produzir estará sempre mais desligada do que a aquela que a precedeu; seremos forçados a falar, cada vez mais, através de mídias mais compactas. As antigas formas de transmissão são modificadas pelas emergentes; as antigas não dominam as novas... O processo de impor a tecnologia à produção literária nunca mais será vencido (BRECHT, 1967, p.156).

Então, em 1944, Raymond Queneau observou que:

O homem está mal orientado se acreditar na superioridade do livro e rejeitar a conexão com outros meios de expressão, que estão sendo transmitidos pela tecnologia moderna (cinema, rádio, televisão). Não se deve supor que apenas o livro na sua forma tradicional será aceito (QUENEAU, 1990, p. 105).

Finalmente, em 1963, Helmut Heissenbüttel escreve:

Não se sabe dizer, com clareza, para onde esta direção aponta, hoje. Pode-se esperar o surgimento de um novo estágio da expressão humana. Nesse estágio, um novo cânone, com outros tipos de arte, possivelmente, surgirá. Pois, agora, exceto por essa nova tendência, os critérios precisam ainda ser estabelecidos, com maior ou menor detalhamento (HEISSENBÜTTEL, 1966, p. 77).

Também El Lissitzky<sup>5</sup> questiona a forma antiga do livro, considerando, é verdade, que a nova obra ainda não é suficiente para eliminar, de uma vez, o livro tradicional; mas ainda deve-se aprender a compreender a nova tendência.

Essa tendência – que antecipou, da mesma forma, o progresso global – esboça uma resposta para a reivindicação de Lissitzky: “a continuidade do livro deve ser superada”. Ele diz isso em *Topografia da Tipografia*, que começa fazendo referência a uma “nova ótica” e termina falando da “biblioteca eletrônica” ou, como diríamos hoje, do banco de dados eletrônico, que faz parte de uma rede complexa.

---

<sup>5</sup> Nesta série de provas, eu gostaria de dar três contribuições de El Lissitzky, *Topographie der Typographie* (*Topografia da Tipografia*), Merz Heft, No. 4, 1923; *Typographische Tatsachen* (*Escrituras Tipográficas*), 1925 Gutenberg Festschrift; e *Unser Buch* (*Nosso Livro*), 1926/27 Gutenberg Annual, impresso em Sophie Lissitzky-Küppers, ed., *El Lissitzky. Maler – Architekt – Typograf – Fotograf. Errinerungen – Briefe – Schriften* (*El Lissitzky: Pintor, Arquiteto, Tipógrafo, Fotógrafo: Memórias, Letras, Escritos*), Dresden, 1976, p. 360.

Com a promoção do novo livro, também o novo escritor é promovido – no sentido duplo da palavra: um autor (*Schriftsteller*), que coloca de lado o tinteiro e a pena de ganso; e daquele que segue outras leis formais. Lissitzky se refere às conhecidas categorias de forma e conteúdo, que se combinam, quando afirma, em *Fatos tipográficos*: “Vocês podem ver bem para onde as novas áreas de criação intelectual e linguística se abrem, tornando-se organicamente acessíveis: surgem novas formas tipográficas – formas modernas de publicidade e de poesia.”

Ele exemplifica a questão usando revistas americanas com publicações dadaístas. Um ponto de partida para a crítica que Lissitzky faz das mídias e do novo trabalho dos escritores é sua formulação, bem conhecida, a respeito do predomínio do visual sobre a simbiose entre literatura e arte visual, que, segundo ele, será a “poesia visual”.

Exatamente essa questão também aparece no texto de Karel Teige, mencionado acima. Em 1923, no seu manifesto “Pintura e poesia”, ele escreve:

Nós nos deparamos com uma conclusão lógica: a fusão entre pintura moderna e poesia moderna. A arte é uma coisa só, quer dizer, resume-se à poesia. Você vê POEMAS IMAGENS, que seriam uma solução para o problema, unindo poesia e pintura. Parece que, mais cedo ou mais tarde, essa fusão talvez provoque uma mudança gradual dos métodos tradicionais de pintura e poesia... A nova arte deixa de ser arte; novas áreas emergem e a poesia expande as suas fronteiras... (TEIGE, 1986, p. 33;38)

Quando Teige diz: “Lê-se um poema como um quadro moderno - lê-se o quadro moderno como um poema”, essa atitude revela uma tradição, que já se faz presente no seguinte título de um livro de Fritz Gansberg's *Das kann ich auch: Eine Anleitung zum Bilderschreiben und Fibeldichten* (*Eu também posso fazer isso: um manual para escrever um quadro e um livro elementar de poesia*; Leipzig, 1913).

A busca de uma linguagem poética que, “mais cedo ou mais tarde, envolvesse todos os sentidos conjuntamente” – como consequência, o texto de Rimbaud de 1893<sup>6</sup> – deveria ter como pano de fundo a expansão das fronteiras dos gêneros literários, a mistura dos gêneros, bem como o ceticismo e a crise da linguagem, que ocorreram mais ou menos na virada

---

<sup>6</sup> Citado em *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. (*Sobre o Som dos Quadros: Música na Arte do Século Vinte*), Karin von Maur, ed., Munich, 1985, p. 82.

do século, o que se pode comprovar nos desenhos dos dadaístas e, talvez, nos registros do diário de Hugo Ball, em 5 de março de 1917: “A decisão da poesia...é urgente eliminar a linguagem” (BALL apud RICHTER, 1964, p. 40).

Um momento importante, que facilitou essa tendência foi o da visualização ou do enfoque no significado do ver. Esse tópico apareceu em textos escritos, como o de August Endell de 1905, *Vom Sehen (Sobre o ato de ver)*, ou de Heinrich Wölfflin, em cujo ensaio, de 1908, lê-se:

As coisas visíveis são mais significativas para essa geração que está viva do que para a do passado. Valorizam-se muito mais os prazeres do ver e o que se pode mediar através do olhar tem mais valor do que aquilo que é simplesmente concebido como algo mental (WÖLFFLIN, 1961, p. 56).<sup>7</sup>

A influência dos meios técnicos, acima de tudo, do cinema, é certamente responsável por tudo isso. Sintomaticamente, lemos na edição de setembro de 1916, *Lichtbild-Bühne*:

Acredito que foi através do cinema que primeiro aprendemos a ver. Despertou-se o prazer do ver. Não queremos mais juntar letras rígidas em palavras que, ao soletrarmos e definirmos o seu sentido exige um esforço mental, enquanto que, fácil e rapidamente nos divertimos lendo imagens (KAES, 1978, p. 41).

Sabe-se muito bem qual a reação a essa atitude. Serão experimentadas várias formas de livro, que oferecem um texto mais significativo e mais agradável. A contribuição importante de Cobden-Sanderson sobre o assunto, *O Livro Ideal* (COBBEN-SANDERSON, 1921), foi publicada em outubro de 1900. A questão da forma, que ainda deve ser vista, acima de tudo, associada ao princípio da “obra de arte integral” é apenas sinal de um evidente receio do suporte livro (FISCHER, 1926, p. 16).

Nesta rápida panorâmica aqui esboçada, foram mencionados os precursores de uma literatura que, mais tarde, levaria à poesia concreta e visual. Essas seriam capazes de retomar certas questões históricas antigas, como as que ultrapassam as fronteiras do gênero e resgatam palavras

---

<sup>7</sup> Ver também: *The increasing visualization*, Klaus Brepohl, Die Massenmedien (As Mídias de Massa), Munich: **Editor?**, 1974, p. 58.

controversas do poeta lírico Simonides de Kos, do século VI AC, que disse que “pintura é poesia muda, e poesia é pintura que fala”<sup>8</sup>.

A história da poesia visual, que é também, simultaneamente, a história de um misto de gêneros, foi primeiramente escrita por Horácio: *Ut pictura poesis* na sua *Ars poética* (verso 361); depois aparece no texto *Laokoön* de Lessing; ou nas palestras, em Berlim e em Viena, de Wilhelm Schlegel; ou na pesquisa de Schiller em *Sobre a poesia ingênua e sentimental*. Os autores puderam, mais uma vez, ser lidos. Dentre eles, autores como Novalis que, nos seus *Fragmentos* diz: “Nada é mais poético do que todas essas mudanças e misturas heterogêneas” (NOVALIS, 1967, p. 459). Ou, recuando ainda mais, do ponto de vista temporal, precisamente até o século XVII, chegamos aos poetas barrocos, como Georg Philipp Harsdörffer que, em *Frauen-Zimmer Gespräch-Spiel* e no seu texto *Poetischen Trichter*, dá uma variedade de exemplos dessa tese: “O pintor deveria ser um poeta, ou o poeta deveria ser um pintor; não com o pincel, mas com a pena de ganso. Ambos, contudo, estão juntos; este ajuda aquele, e aquele ajuda este” (DENCKER, 1972, p. 41).

É, de fato, inacreditável que em vista dessa poética ser reconhecida e da terminologia literária estar aparentemente tão bem definida, o olhar do artista, ao mesmo tempo, já ultrapasse os limites do seu próprio gênero; um aspecto importante foi a aproximação da literatura às artes visuais, já que as imagens também assumiam determinadas formas e apareciam nas metáforas literárias (DENCKER, 1992, p. 159).<sup>10</sup>

Assim, já nas origens da escrita, com o alfabeto pictórico, temos exemplos da mistura de imagem e texto, começando com os papiros

---

<sup>8</sup> *Handed down through Plutarch, De gloria Ath.* VIII, 15; referência a outros exemplos em Alfred Liede, *Dichtung als Spiel (Poesia como Jogo)*, Vol. I, Berlin: Editor?, 1963; também em Hugo Ball, *Flucht der Zeit (A Fuga do Tempo)*, Munich: Editor?, 1927, p. 93: *Word and picture are one. Painter and poet belong together. Christ is picture and word. The word and the picture are crossed* (Liede, p. 270). Uma única representação bem interessante pode ser encontrada em Felix von Ingold: “Bildkunst und Wortkunst bei Kazimir Malevic” (“A Arte da Pintura e a Arte da Palavra” em Kasimir Malevic). *In: Delfin*, H. 2, 1988, p. 50.

<sup>9</sup> Ver também *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste im Mittelalter und früher Neuzeit (Texto e Imagem: Aspectos das Inter-relações entre as Duas Artes na Idade Média e no Início da Era Moderna)*, Christel Meier e Uwe Ruberg, eds., Wiesbaden: Editor?, 1980.

<sup>10</sup> Klaus Peter Dencker, “Visuelle Poesie und Film” (“Poesia Visual e Cinema”). *In: Lund Art Press*, Vol. 2, No. 3, Lund, 1992, 159.



mágicos da Grécia até os primeiros poemas com pinturas dos poetas bucólicos gregos, ou nos poemas latinos em forma de grade, de Porfiry; nas variantes daqueles que vieram após o Renascimento Carolíngio, nas imagens textuais barrocas, nos arabescos do século XVI e de seus predecessores até as imagens em forma de texto, mais livres, da virada do século, como na obra de Mallarmé e de Apollinaire. A experiência dos futuristas e dadaístas deu continuidade a essa tendência e se expandiu até atingir formas inteiramente únicas, introduzidas pelos artistas da poesia concreta e visual da segunda metade do século XX.<sup>11</sup>

O termo poesia concreta surgiu no início da década de 1950. É uma forma artística de linguagem já consolidada, internacional e não mimética, que resulta das características materiais da linguagem: da materialidade verbal, sonora e visual das palavras. As formas gráficas das letras separadas, o espaço em branco da página do livro, a constelação de letras uma em frente à outra, a mudança dos hábitos de leitura, toda uma combinação de possibilidades incluindo letras e palavras sobre um mesmo plano, o descaso com a sintaxe e a metáfora, a abordagem lúdica dada ao material linguístico, que simultaneamente vai contra a literalidade da linguagem – tudo isso exige uma forma completamente nova de recepção por parte do leitor. O tipo de leitura habitual, da esquerda para a direita, não funciona; nem as frases usuais, nem as sequências que se espera, nem mesmo as palavras que costumavam ser escritas por inteiro – o próprio leitor precisa ficar ativo, descobrir constelações, perceber o duplo sentido das palavras, ou produzir a própria história a partir do material linguístico que lhe é oferecido.

O termo poesia concreta surgiu em 1953, em um manifesto feito pelo artista sueco Övind Fahlström. Em 1954, Eugen Gomringer define e descreve a poesia concreta no seu manifesto *Vom Vers zur Konstellationen* (*Do Verso à Constelação*), mas sem usar esse termo, que aparece, pela

---

<sup>11</sup> Há apenas poucas representações de boa qualidade, que tratam da História dos Textos como Imagem. Sob muitos aspectos, o mais interessante é ainda Massin, *La Lettre et l'Image* (*A Letra e a Imagem*), Paris: Editor ?, 1993 (primeira ed. 1970, dt. Massin, *Buchstabenbilder und Bildalphabete* (*Pinturas de Letras e Alfabetos de Letras*), Ravensburg: Editor ?, 1970). Então, sobre Poemas Imagens, Jeremy Adler, Ulrich Ernst, *Text als Figure. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne* (*Texto como Figura: a Poesia Visual desde a Antiguidade até o Período Moderno*), Wolfenbüttel: Editor ?, 1987.

primeira vez, em 1956. Depois disso, encontrou-se com representantes do grupo brasileiro *Noigandres* em *Ulm Hochschule* (na Faculdade de Ulm). Lá, Gomringer trabalhou como secretário do construtivista suíço Max Bill; essa rede de conexões mostra a proximidade entre a arte concreta e a poesia concreta. Gomringer prefere aludir a um ensaio muito anterior a Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908); trata-se de *A letra chinesa escrita em forma de poesia*, publicado por Ezra Pound na sua *Breve Crítica* de 1919, na qual a “poesia concreta” (FENOLLOSA, 1962, p. 136)<sup>12</sup> já tinha sido mencionada.

Desde 1954, Gomringer referiu-se, em muitas publicações, às possibilidades de comunicação mediada por um conceito diferente de poesia. Acima de tudo, ele apoiou e promoveu “a ideia de uma poesia universal comum,” defendendo que em uma sociedade que mudou, uma poética individualista teria que ser minuciosamente revista.

Mas os postulados da poesia concreta – ser simples, compreensível, comunicativa, enxuta e precisa – não foram satisfatoriamente atingidos. Parece que o grau de redução, a abstração e a pesquisa teórico-linguística necessárias para garantir um estilo próprio fizeram com que os poetas, pouco a pouco, não levassem em conta o contexto de recepção. Quando a situação chegava ao extremo, poucos signos responsáveis pelo processo de abstração, mais do que alguns sinais alfabéticos específicos, permitiam qualquer possibilidade de identificação do público com a nova poesia. Ao invés de comunicação, o resultado era hermetismo.

O termo poesia concreta, especialmente nas décadas de 1950 e 1960, foi usado, com frequência, como sinônimo de poesia visual. Mas essa descrição apenas se refere à materialidade/forma visual da poesia concreta. Deve-se rigorosamente destacar a representação visual da poesia concreta – com base em outras qualidades, a predominância e a funcionalidade de elementos estranhos à arte – de obras da poesia visual internacional, que se desenvolveram, paralelamente.

Visto de outra maneira, é com esforço que se pode perceber os componentes visuais da poesia concreta a partir dessa inevitável organização

---

<sup>12</sup> Ver também Udo Kultermann, “Wo es weder Wesen noch Osten gibt. Ernest Fenollosas Bedeutung für die Kulturentwicklung der Moderne” (“Nem Ocidental, nem Oriental: o Significado do Desenvolvimento Cultural da Modernidade”), Ernest Fenollosa’s, *In: Merkur*, H. 12, 1993, 1101.

do texto poético – e da materialidade da letra. Assim, o produto tido como final aparece não como imagem, mas como uma constelação, cujo espaço e planos essenciais nós conseguimos perceber.

Os poemas visuais são imagens basicamente mais complexas e, como tais, devem ser reconhecidos. Ao lado das qualidades gráficas dos signos alfabéticos, elementos que podem compor um quadro (como cores, formas, desenhos, colagens e assim por diante) servem de contraste, de espelhamento, ou distorção da semântica das palavras usadas. Portanto, de acordo com Teige, temos aqui uma poesia em forma de imagem composta por imagens que fazem um texto.

Assim, no que concerne à qualidade estética da poesia visual, sempre se pode encontrar mais níveis de interpretação. Informação em texto e imagem, condensada e montada como fragmentos pode gerar um jogo poético. Dessa maneira, a identificação do material que é utilizado e sua origem têm um papel importante. Um elemento tirado de uma publicidade não tem apenas um sentido literal, mas também traz consigo a área semântica da publicidade. Se outras áreas estiverem então relacionadas entre si, poderemos ver, imediatamente, múltiplas possibilidades de conexões semânticas e formais que se abrem. Assim, não é pré-requisito que toda a sorte de poetas se una entre si. Também, limitar a exposição de possíveis correspondências permite que o público, mais uma vez, solte as amarras da própria criatividade.

Com o seu caráter ficcional, a poesia individualista gera mundos subjetivos para o público interpretar, sobre os quais ou a partir dos quais ele é capaz de construir algo ou com os quais poderia, certamente, se beneficiar. Contudo, esses mundos individuais não costumam ter ressonância com o público. Talvez, a poesia concreta não fossenada mais que isso. Além do que, em última análise, a poesia visual é ficcional porque toda poesia está sob os ditames da ficcionalidade. Mas a diferença da poesia concreta, talvez, seja que na poesia visual o mundo está mais presente na própria obra de arte, constantemente lutando contra a ficcionalidade. A constelação internamente ordenada da poesia concreta foi, a princípio, uma forma artística que, na melhor das hipóteses, tinha um caráter de representação. As palavras eram analisadas como palavras, não vistas dentro da sua função contextual. A poesia concreta entendia a palavra como palavra no seu aspecto material, como signo.

A poesia visual só pode usar a palavra dentro do seu contexto, associada com sua fonte ou origem (seja um pôster, uma publicidade, um

catálogo, uma carta, e assim por diante). Deve-se reconhecer de onde ela veio; somente então, vale à pena colocar tal palavra dentro de uma função contextual específica para que as suas qualidades críticas, humorísticas ou mesmo teóricas possam ser reconhecidas. Desse modo, várias áreas de estudo se aproximam – a crítica linguística, a crítica social, também uma crítica mais complexa ou uma comunicação linguística mais primitiva, e assim por diante.

Enquanto a poesia concreta se ocupa da linguagem no seu aspecto material, a poesia visual busca investigar o contexto como parte desse viés material; e, na medida em que a poesia visual é capaz de gerar outros contextos a partir de fragmentos contextuais, o público ficará sensibilizado pelos novos modos de ver e pensar. Será mostrado ao público que não há nenhum sistema de referência correto; que sempre, cada caso é um caso; e que o próprio observador encontra-se em situação de poder aumentar, consideravelmente, sua capacidade criativa. Ao mesmo tempo, observamos que determinado contexto pode ser visto como apenas uma possibilidade dentre uma infinidade de situações que mudam.

Se a poesia concreta aguçou a consciência linguística, então a poesia visual tenta desenvolver – ao mesmo tempo, construindo e, talvez, dando um passo a frente- a consciência de um contexto linguístico, a preocupação com o meio ambiente de uma determinada linguagem.<sup>13</sup> Assim, seria possível

---

<sup>13</sup> Esse não é um apelo contra a poesia concreta. Ao contrário, sem a poesia concreta as formas atuais da poesia visual seriam impensáveis! É a tentativa de descrever dois tipos diferentes de formas literárias com dois programas diferentes (e semelhantes em alguns aspectos), como já tentei, várias vezes, em *Mitteilungen des Instituts für moderne Kunst (Comunicações no Instituto de Arte Moderna)*, H. 5, Nuremberg: Editor?, 1975; *Tecken: Ausstellungskatalog (Tecken: Catálogo da Exposição)*, Konsthalle Malmö: Editor?, 1978; *Sprachen jenseits von Dichtung. Ausstellungskatalog (Linguagens além da Poesia: Catálogo da Exposição)*, Münster: Westfälischer Kunstverein, 1979; *Am Anfang war das Wort (No início era o Verbo)*, Catálogo da Exposição *Lüdenscheid: Städtische Galerie Lüdenscheid*, 1984; *Visuelle Poesie (Poesia Visual)*, Catálogo, *Saarbrücken/ Dillingen: Saarländischer Runkfunk*, 1984; e nos artigos “Konkrete Poesie” (“Poesia Concreta”). In: Walther Killy, ed., *Literaturlexikon (Dicionário de Literatura)*, Vol. 13, Munich, 1992; e Horst Brunner e Rainer Moritz, eds., *Literaturwissenschaftliches Lexikon (Dicionário da Ciência Literária)*, Berlin: Editor?, 1997.

aproximar os seguintes pontos para lidar com a questão terminológica, embora aquele que faz poesia visual não precise ter consciência deles:<sup>14</sup>

Poesia visual:

alters literary and art terminology  
reacts to the development of the media  
defines afresh the role of the producer  
looks for the recipient as producer  
draws up new models of communication, aesthetics, and contents  
places in question received artistic rules  
opens itself to all themes  
works with invented and found materials  
claims no eternal value.

Tradução:

altera literário e arte terminologia  
reage ao desenvolvimento de as mídias  
define outra vez o papel do produtor  
procura pelo o destinatário como produtor  
desenha novos modelos de comunicação, estética, e conteúdos  
coloca em questão regras artísticas recebidas  
abre-se para todos os temas  
trabalha com materiais inventados e encontrados  
não reivindica nenhum valor eterno.

Ou:

Não se limita a uma cultura específica: a poesia visual é internacional, encontrada em todos os continentes e existe há séculos.

É intermidiática e interdisciplinar; quer dizer, não se limita a uma área artística definida, como a literatura, a arte visual, o cinema, a fotografia,

---

<sup>14</sup> Ver Klaus Peter Dencker, "Zu den Wortköpfen" ("Sobre a Separação da Palavra"). In: Eugen Gomringer, ed., *Visuelle Poesie (Poesia Visual)*, Stuttgart: Editor?, 1996, pp. 62 ff. Introdução por Christina Weiss in Klaus Peter Dencker, *Wortköpfe. Visuelle Poesie 1961-1991 (A Separação da Palavra: Poesia Visual 1961-1991)*, Siegen: Editor?, 1991, pp. 2 ff. (= textos experimentais no. 26-28), bem como Klaus Peter Dencker, ed., *Visuelle Poesie aus Japan (Poesia Japonesa Visual)*, Hamburg: Editor?, 1997, p. 123.

os computadores, e assim por diante. Encontra-se em todas as artes e, também, em todas as mídias.

Não é objeto de ciência. Contudo, ao mesmo tempo, é objeto de muitas disciplinas, como: a literatura, a arte visual, a tipografia, a publicidade, as mídias, dentre outras. Parece não possuir nenhuma história, mas, ao mesmo tempo, reúne muitas áreas que estão progredindo e muitas influências; não menos importante é essa mudança de paradigma de uma cultura marcada como literária para outra visual e midiática deste século.

Parece que os editores e donos de galerias a desconhecem; ou é tida como fora de moda. Mas, ao mesmo tempo, está presente em muitas das maiores coleções e museus do mundo; é tida como não aceita no mercado pelos grandes jornais ou galerias famosas, mas continua com uma força imbatível de produção para ser mostrada em muitos espaços de exibição considerados subversivos e continua sendo publicada pelas pequenas editoras. Não possui uma única forma de representação e não se permite que essa forma seja congelada por técnicas, materiais, programas formais e de conteúdo. A versatilidade é o seu programa.

E, finalmente, a poesia visual pode ser compreendida como uma forma de arte, mas não tem que ser vista como tal. Por isso, podem ser simplesmente ideias- um sistema que se ajusta a todas as áreas da informação e da sociedade moderna de comunicações. Também pode ser compreendida como a chamada arte aplicada, quando suas inovações são usadas na publicidade, na tecnologia e nos meios eletrônicos, sem qualquer receio de enfrentar a poética ou a estética.

Ou:

A poética visual é a relação instável entre arte visual e literatura; entre imagem e texto; entre elementos figurativos e semânticos. Há uma conexão entre diferentes formas de arte no espaço intermediário, capaz de produzir uma reação sensorial a qualquer tipo de comunicação vinda do meio ambiente, reservatório de importantes recursos de colagem, de arte conceitual, de arte concreta, que servem a diferentes tipos de realismo que provocam a imaginação, trazendo evidências desse meio ambiente e de todos os modos que uma linguagem lógica possa oferecer.

A poesia visual introduz novas formas de sensação através de um jogo calculado, um experimento que se opõe à tradição; logo, seu projeto artístico se desenvolve através da experiência. É também um reflexo e

uma resposta ao desdobramento do panorama midiático, ou a um movimento especificamente forte e recíproco de polinização e interpenetração das artes, que testemunhamos no século XX.

Finalmente, a poesia visual pode ser vista como uma possível forma de expressão dentro do processo de expansão das informações - e de uma sociedade de comunicações. A poesia visual pode interagir com as novas formas de mídia (vídeo, computador, holografia, *laser*, e assim por diante); é uma forma de expressão que não depende de ser veiculada por nenhum meio específico; que pode fazer parte, de modo criativo e inovador, dos modelos interativos de comunicação.

Ou, pura e simplesmente, em uma só frase:

Se a poesia concreta foi feita para combater o desgaste da linguagem e para descobrir uma nova literalidade, um novo material e despertar a consciência para um novo contexto linguístico, então, o principal papel da poesia visual é desvelar uma nova consciência contextual e novos sistemas de referência linguísticos; nessa perspectiva, a linguagem não mais se reduz apenas à linguagem alfabética.

E como ela pode continuar?

Em uma palestra intitulada *Hat Schreiben Zukunft?* (*Será que a escrita tem futuro?*), Vilém Flusser deu outra interpretação possível. Ele afirma:

Escrever é a expressão de uma consciência... De todos os lados, aparecem imagens (fotografia, cinema, televisão, vídeo, imagens de computador), um universo de imagens técnicas que rompe com o fluxo louco da escritura. São os novos tipos de imagens. Elas não se originaram na antiguidade, de mitos, do pré-consciente; mas, sim, de um novo modo de escrever. Nem de lendas ou inscrições, mas é um produto gerado por "programas". Essas imagens programadas, portanto, não parecem ser uma espécie de retrocesso à escritura dos analfabetos, mas, ao contrário, um estímulo para uma escrita normativa. Esperamos por uma nova literatura: não mais representada através de símbolos, e sim, normativa; não mais teremos documentos, e sim, programas... A literatura do futuro não mais será em uma linguagem falada, e sim, o registro de "ideias"... (mais ou menos como a chinesa) (FLÜSSER, 1985, p. 25).

Flusser poderia, então, ter previsto o fim da era do livro e esta discussão estaria, a essa altura, confirmada. A respeito do assunto, o texto de Michael Wetzell 1991 assim se posiciona: *Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift. Von den literarischen zu den technischen Medien* (*O fim do livro ou a volta da escrita. Das mídias literárias até as técnicas*). Procura explicar que o fim do livro, de modo algum, gera o fim da escrita

(WETZEL, 1991, p. xi). Todavia, não podemos perder de vista o que Marshall McLuhan escreveu em 1964 em *Compreendendo as mídias*: “A nossa escala de valores do ocidente, construída sobre a palavra escrita, já está vacilando por causa dos meios de comunicação eletrônicos – o telefone, o rádio e a televisão” (McLUHAN, 1992, p. 100).

Mas o que o “fim” significa nessa conexão? Ou o possível “desaparecimento” da obra de arte e do artista mencionados, no princípio? Naturalmente, que vai surgir alguma coisa para ficar no seu lugar e não pode ser algo menor, como os pessimistas de qualquer cultura possam tentar nos persuadir. Porque também podemos aprender com a história da mídia que a ansiedade e os cenários de horror do colapso da cultura serão sempre reformulados de outro modo e regularmente; quer trazendo o exemplo da televisão, que podia ser vista como uma droga, ou da onipotência do computador - uma situação que se confirma não apenas hoje (e não somente nessas duas mídias), mas também acontece, com certa regularidade, com o surgimento das mídias mais recentes.

O aparecimento de mídias técnicas, como fotografia e cinema, ameaçou acabar com a criatividade das belas artes e da literatura; além disso, o colapso do teatro também era iminente (DENCKER, 1989, p. 12).<sup>15</sup> A febre devastadora da televisão ameaçava a cultura fílmica e o hábito da leitura. Hoje, os áudios e vídeos parecem estar acabando com o livro; e o computador, de modo semelhante, parece enfraquecer as habilidades humanas. Após tudo isso, não apenas os textos, as cores e os tons serão índices do artista, mas também os criadores já se tornaram, há muito tempo, nada mais do que peças de mundos artísticos, que estão além do tempo real e do espaço real: real-virtual, e, ao mesmo tempo, não real.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Klaus Peter Dencker, “Der zweite Tod des Theaters? Mit der Elektronik zurück in die Zukunft” (“A Segunda Morte do Teatro? Com a Eletrônica de Volta para o Futuro”), palestra dada em Maio 9, 1989, na Conferência de Ano Novo de INTHEGA em Nienburg-Weser; rpt. In: *INTHEGA Kultur Journal*, H. 2, 1989, p. 12.

<sup>16</sup> Ver Klaus Peter Dencker, “Wider die Angst vor den Medien. Eine Entgegnung auf Jürgen Mittelstrass’ Theses über Medien und Verantwortung (Contra a Ansiedade das Mídias: Um Encontro com as Teses de Jürgen Mittelstrass sobre as Mídias e a Responsabilidade)”, Jürgen Mittelstrass, “Informationsriesen und Wissenszweige zugleich. Über Medien und Verantwortung” (“Gigantes da Informação e ainda Anões do Conhecimento: Sobre as Mídias e a Responsabilidade”). In: *Neue Zürcher Zeitung*, Jan. 24, 1992, 71), In: *Neue Zürcher Zeitung*, Jul 24, 1992, 47.



Em um ensaio de 1988, *Das Verschwinden der Fiktion. Über das Altern der Literatur durch den Medienwechsel im 19. und 20. Jahrhundert* (*O desaparecimento da ficção: sobre a era da literatura com as mudanças midiáticas nos séculos XIX e XX*), Klaus Bartels abordou essas questões – ou melhor, esse desafio ainda não resolvido. Ele fala da *des-realização do real com as mídias eletrônicas, de como tornar o real irreal* e, assim, tornar tudo mais difícil para nós. Desde o Iluminismo, as técnicas visuais de aprendizagem foram rejeitadas. Perto do final do século XVIII, postulava-se uma leitura sem figuras, racional. Essa ideia não foi completamente abandonada, ao longo do tempo e, para manter “a continuidade da cultura literária”, negou-se o argumento de que “a ficção visual desfaz o monopólio da ficção literária” e “que não significa, de modo algum, o colapso da cultura, desde que a existência do livro, da literatura, ou mesmo da cultura não está em jogo, mas apenas o predomínio da função literária sobre a visual”, diz Bartels (BARTELS, 1988, p.239-256).

Mas essa era inovadora, marcada pela visualização, pode ainda trazer problemas, como Paul Virilio enfatizou, na premiação de *Arte Midiática* em Karlsruhe, 1992. Ele começou a sua fala da seguinte maneira:

Enquanto, no início, existia essa habilidade de ver, a ‘arte de ver’, agora nós nos defrontamos com ‘aparências percebidas pelos sentidos’; isso poderia ser visto como uma úlcera maligna, a industrialização do ver se estendendo de todas as formas.

Virilio fala da mecanização do ver, que poderia levar a uma inflação e a uma perturbação, mas não a uma maior sensibilização; é o fascínio sensorial. Assim, ele indaga:

Devido a essa “perturbação na apreensão”, que acomete a todos nós, talvez fosse recomendável refletir mais seriamente sobre a ética da percepção habitual. Será que, logo, perderemos a nossa posição privilegiada de ferramentas de ver a realidade sensório-perceptível para sermos substituídos por mídias técnicas, por vários tipos de prótese (pela vigilância do vídeo e da câmera), que nos fazem depender deles como se fôssemos 34 deficientes visuais? – uma cegueira paradoxal graças a uma super exposição ao visível e ao desenvolvimento dessa máquina de ver para os que não têm visão, ligada a essa “luz indireta” do eletro-óptico, o futuro da “ótica direta” proveniente da luz solar ou da eletricidade? (VIRILIO, 1992, p. 44).

Mais evidente ainda está a seguinte declaração de Fred Forest:

Levados pela ação do tempo e da moda, nós precisamos reconhecer agora o ponto zero da imagem, depois do que, seremos impelidos ao ponto zero da literatura?... Com o crescimento das mídias e o desdobramento estrondoso das tecnologias, as imagens não param de se proliferar ao nosso redor e de se multiplicar. E é aqui que uma dúvida nos acomete. Será que esse mar de imagens, que está nos inundando a ponto de nos saturar, nada mais é do que uma última disseminação das imagens?...Será que nós já levamos longe demais a cultura da imagem, que muitos ainda adoram? Será que a imagem vai matar a imagem?... O pano de fundo da crise latente da imagem é a crise da realidade, que, inevitavelmente, nos confronta. Está diretamente relacionada a uma nova forma de relação, que se impôs sobre a mediação do indivíduo com o mundo das técnicas eletrônicas de todos os tipos. Ao que nos parece, as imagens ficaram inteligentes... Ainda ontem, olhávamos para elas; hoje, são elas que nos observam. Em uma relação interativa, que não deixa claro se nós ainda temos o privilégio da iniciativa e da criatividade; elas testam a nossa capacidade de dar respostas... Certamente, é verdade que ficamos desconfiados com tantas imagens produzidas em massa, pois descobrimos que elas podem enganar os nossos sentidos e o nosso julgamento...(FOREST, 1991, p. 325).

Refletindo sobre o que Forest disse e, ao nos aproximarmos do fim do século, será que reconhecemos que estamos enfrentando uma crise de percepção, depois da crise linguística da última virada do século? Pelo menos, em 1988, Virilio já se referia à possibilidade de uma crise de percepção em *Die Seemaschine* (VIRILIO, 1989, p.149).

Virilio reconhece que, depois das imagens “sintéticas”, desponta a era da visão “sintética”, definida por frases como “a automatização da percepção sensorial”, “a motorização do olhar,” “o treinamento ocular,” “a prótese do olhar” e “as máquinas de ver para cegos.” “Que efeito,” pergunta Virilio, “que consequências teóricas e práticas” acompanham “a nossa visão do mundo?”

Tal questionamento explora, cautelosamente, o valor e a definição da recepção com base nas possibilidades de mudança dessa mesma percepção; e, ao mesmo tempo, também alude à questão do futuro desenvolvimento das comunicações, de um modo geral.

Assim, três fatores – mais uma vez, reunidos aqui– têm um papel fundamental. Primeiro, é a determinação do monopólio da ficção literária, que ocorre lado a lado com o do visual (cf. BARTELS, p. 253). Há uma “invasão do visual” (BREPHEOL, 1993, p. 58) em uma cultura ainda dominada pelo literário, até, pelo menos, a virada do século. Segundo,

vivenciamos a ruptura das comunicações de massa tradicionais, que ocorreu no século XX, com o advento das mídias técnicas – LPs, fotos, filmes, e assim por diante. Terceiro, com as mídias eletrônicas, vemos a “des-realização do real,” (BARTELS, p. 253); em meio a tudo isso, deve-se considerar a qualidade, bem como a função do comunicador e do receptor, tendo como pano de fundo uma configuração espaço-temporal totalmente nova (DENCKER, 1995, p.316).

Por um lado, a ruptura entre a ficção literária e o visual agora pode ser explicada devido à expansão das mídias audiovisuais; por outro, essa ruptura é também uma consequência da crise linguística da virada do século, após o que, as mídias visuais também produziram outras “linguagens substitutas”, como, por exemplo, a dança expressiva ou formas de poesia visual (KAUFHOLD, 1986, p. 161).<sup>17</sup>

Deve-se perguntar se essa primeira crise da linguagem vem seguida de outra crise devido à influência das mídias eletrônicas, na segunda metade do século XX; ou se, atualmente, na área audiovisual, falta um pouco da linearidade de um sistema fechado, tal como, por exemplo, a de uma linguagem fílmica; ou se a “linguagem” está na base do que as novas (e criativas) mídias eletrônicas oferecem em termos de formas diversas de produção e modos de percepção.

De qualquer modo, pode-se perguntar se, após a crise linguística da última virada do século, temos agora a crise da perspectiva pictórica, como um insulto à imagem, à perda da autonomia dessa imagem. Assim, surge um tipo de crise de percepção, com a duplicação de simultâneas possibilidades e com a superação de limites; acima de tudo, do desaparecimento da realidade em favor da simulação dessa mesma realidade, em que o real e o artístico entram em colapso, conjuntamente, e sem distinção. Essas mudanças de percepção que, simultaneamente, refletem os mecanismos da percepção sensorial são co-determinadas não apenas pelos produtos gerados, mas, acima de tudo, por essas mesmas mídias de produção.

Seguindo esse paradigma, um gênero como o da poesia visual poderia agora abraçar, de modo inovador, as mídias audiovisuais e, com elas, tornar-se interativamente produtivo para os receptores (e vice versa); seria um modo de combater o perigo da crescente reprodutibilidade, capaz de –

---

<sup>17</sup> "The picture has become a shorthand for language. Where the word breaks down, the Picture".

através de uma enxurrada de imagens, do esgotamento da linguagem e da redução da palavra – combater o nivelamento sinistro da capacidade de recepção, impulsionado por um acelerado progresso tecnológico.

## Referências

- AUFSÄTZE, H. W. *Das erklärem von Kunstwerken*. Stuttgart, 1961.
- BARTELS, K. Das Verschwinden der Fiktion: Über das Altern der Literatur durch den Medienwechsel im 19 und 20 Jahrhundert. In: BOHN, R.; et al (Ed.). *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin, 1988. p. 239-256.
- BENJAMIN, W. Vereidigter Bücherrevisor. In: *Gesammelte Schriften*, v. 1/4. Frankfurt am Mainz: Tillman Rexroth, 1972.
- BRECHT, B. *Gesammelte Werke*, v. 48. *Schriften zur Literatur und Kunst I*. Frankfurt am Mainz, 1967.
- BREPOHL, K. The Increasing Visualization. *Die Massenmedien*. Munich, 1974.
- COBBEN-SANDERSON, T. I. *Das Idealbuch oder Das schöne Buch: Eine Abhandlung über Kaligraphie, Druck and Illustration und über das Schöne Buch als ein Ganzes*. Berlin, 1921.
- DENCKER, K. P. *Textbilder: Visuelle Poesie International von der Antike bis zur Gegenwart*. Cologne, 1972.
- DENCKER, K. P. *Texte und Bild: Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste im Mittelalter und früher Neuzit*. In: MEIER, C.; RUBERG, U. (Ed.). Wiesbaden, 1980.
- DENCKER, K. P. Über die wechselseitige Befreiung der Künste.zum Medieneinfluss und zur Veränderung des Kunstbegriffs auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. In: *Sprache im technischen Zeitalter*, H. 110, p. 151-170, 1989.
- DENCKER, K. P. Ein Buch ist ein Buch... In: NIEBLICH, Wolfgang. *Buchskulpturen*. Güttersloh, 1991.
- DENCKER, K. P. Visuelle Poesie und Film. *Lund Art Press*, v. 2, n. 3, Lund, p. 159, 1992.

DENCKER, K. P. Zu den Workköpfen. In: GOMRINGER, E. (Ed.). *Visuelle Poesie*. Stuttgart, 1996.

DENCKER, K. P. (Ed.). *Visuelle Poesie aus Japan*. Hamburg, 1997.

FENOLLOSA. The Chinese Written Character as a Medium for Poetry. In: SHAPIRO, K. (Ed.). *Prose Keys to Modern Poetry*. Evanston, New York, 1962.

FISCHER, S. Bemerkungen zur Bücherkrise. In: *Die literarische Welt*, Oct. 22, 1926. *Die Kino-Debatte*.

FLUSSER, V. Hat Schreiben Zukunft? *Spuren*, n. 10, p. 25, Hamburg, Mar-Apr 1985.

FOREST, F. Die Ästhetik der Kommunikation. In: RÖTZER, F. (Ed.). *Digitaler Schein*. Frankfurt am Mainz, 1991.

KAES, A. (Ed.). Kino-Debatte. *Text zum Verhältnis von Literature und Film 1909-1922*. Tübingen: 1978.

KAUFHOLD, Enno. *Bilder des Übergangs zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900*. Marburg, 1986.

KULTERMANN, U. Wo es weder Westen noch Osten gibt Ernest Fenollosa Bedeutung für die Kulturentwicklung der Moderne. *Merkur*, H. 12, 1993.

LISSITZKY, El. Topographie der Typographie. *Merz Heft*, n. 4, 1923.

LISSITZKY, El. *Typographische Tatsachen*. Gutenberg Festschrift, 1925.

LISSITZKY, El. Unser Buch (1926/27): Gutenberg Annual. In: LISSITZKY-KÜPPERS, S. (Ed.). *El Lissitzky Maler – Architekt – Typograf – Fotograf – Erinnerungen – Briefe – Schriften*. Dresden, 1976.

MITTELSTRASS, J. Informationsriesen und Wissenszwerge zugleich: Über Medien und Verantwortung. *Neue Zürcher Zeitung*, n. 71, p. 47, 24 jul. 1992.

NOVALIS. *Gesammelte Werke*. HILDBURG; KOHLSCHMIDT, W. (Ed.). Güttersloh: 1967. p. 459.

PANZER, V. Ohne Worte ist das Fernsehen nichts. Diesseits und jenseits der Literatur: Verdrängen andere Medien das Buch? *Publizistik & Kunst*, H9, 1993. p. 8-12.

QUENEAU, R. Gelesen für eine Front. In: *Striche, Zeichen und Buchstaben*. Munich, 1990.

RICHTER, H. *Dada-Kunst und Antikunst*. Cologne, 1964.

RÖTZE, F. Für eine Ästhetik der elektronischen und digitalen Medien. *Jahresbericht/SiemensKulturprogramm*. Munich, 1991.

SCHÜRE, F. Am Ende der Bücherwelte. *Die Zeit*, n. 8, p. 32, jan. 1993.

SOMMER, T. Geht das Zeitalter Gutenbergs zu Ende? In: *Medien und Kultur*. Göttingen: Werner Faulstich, 1991. p. 95-100.

TEIGE, K. Poetismus. In: *Tschechische Avantgarde 1922-1940* (Czech Avant-Garde 1922-1940), catálogo, Kunstverein Hamburg, 1990.

UMBRO, A. *Der Futurismus*. Cologne, 1972.

VIRILIO, P. *Die Sehmaschine*. Berlin, 1989.

VIRILIO, P. Achtung, Augen auf! *Medienkunstpreis 1992*. Karlsruhe, 1992.

VON MAUR, K. (Ed.). Vom Klang der Bilder: Die Musik in der Kunst des 20. *Jahrhunderts*. Munich, 1985.

WETZEL, M. *Die Endem des Buches oder die Wiederkehr der Schrift*. Weinheim, 1991. esp. p. xi.