

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 04.03.24

Om leksikonet: https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf

Konkret poesi

(_sjanger, _skjønnlitteratur) Et visuelt “dikt” der ordene danner en form eller et bilde. Formen/bildet viser det som diktet handler om. Et konkret dikt kommuniserer sin egen struktur. Bokstaver og ord antar visuelle former som blir materialet og innholdet i diktet.

Diktene viser et raffinert samspill mellom språk og bilde (Ernst 1991 s. 831). De kombinerer “synkron *visio* og suksessiv *lectio*” (Schmitz og Wenzel 2003 s. 25). Det er “øye-dikt”, ikke “tale-dikt”; tekster “montert med ord”, og ikke lyrisk stemningskunst (Andreotti 1990 s. 217). Diktene mening ligger ikke primært i det semantiske i ordene eller mellom linjene, men i det grafiske (Simanowski 2002 s. 129). Typografi og grafikk glir sammen med poesi.

Konkret poesi er en selvbevisst form for diktning som ikke lar bokstaver og ord være “konvensjonelle betydningsbærere, men derimot kun må oppfattes som konstruktive tegnbærere” (Max Bense, sitert fra Döhl 2001). Ofte brukes eller lekes det med ulike skrifttyper. Diktene blir ikke høytleselige i tradisjonell forstand. Vi ser noe som overskrider selve bokstavene og ordene. Det kan også være vanskelig å finne ut hvor en bør begynne å lese teksten og hvor teksten slutter. Språket er “ikke-symboliserende” og selvhenvissende (Andreotti 1990 s. 213). Poesien er metaspråklig (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 234). Det skjer en “skriftfigurering” (Ernst 1991 s. 575). Formen er tema, og temaet er formen (Ernst 1991 s. 101). Det konkrete innebærer også at teksten viser tilbake på seg selv og språket er et materiale som har løsrevet seg fra andre materialer (Geist, Hartinger m.fl. 1992 s. 46). Språket er ikke bare et medium som brukes til utsagn om virkeligheten, men brukes som “materielt element” (Lange m.fl. 1998 s. 67).

“Tekst-lesing og bilde-gjenkjennelse går via to forskjellige måter å styre blikket på: figurdikt krever begge deler.” (Gross 1994 s. 80) Det foregår en “interferens mellom tekst og figur” (Gross 1994 s. 86). Denne poesien skulle åpne opp for nye utsigelsesmuligheter (Geist, Hartinger m.fl. 1992 s. 116). Tekstene har likhetstrekk med den typen tegninger der to former konkurrerer om oppmerksomheten (enten en lystestake eller to ansikter mot hverandre; enten en and eller en hare). Diktets fysiske form og ordenes innhold kan ikke oppfattes samtidig i visuell poesi (Gross 1994 s. 73). Det er tekstbilder der seeren/leseren svitsjer mellom bilde og ord.

“Grupper og rekker av ord befinner seg i bestemte romlige organiseringer; skriftlige, grafiske og visuelle elementer blir forbundet med hverandre; det skapes variasjoner, ombyttinger og collager med syntaktiske elementer. [...] Det lesende blikket møter et mangfold av vekslende relasjoner, antydninger og betydninger. [...] Konkret poesi påkaller mottakerens kreativitet. Den krever spontanitet, oppdagelsesevne, nye tankebaner” (Lange m.fl. 1998 s. 67). Leseren bør forholde seg til tekstkonstellasjonene som en “medspiller” i dikterens spill (Eugen Gomringer gjengitt fra Lange m.fl. 1998 s. 69).

Allerede i antikken ble det skrevet dikt som danner former. Blant dem som skrev figurdikt i antikken, var Simmias fra Rhodos (denne grekeren skrev visuelle “dikt” ca. år 300 f.Kr. ifølge Bouby 2001), Dosade fra Kreta, Teokrit og Porphyrius. Den greske dikteren Teokrit skrev et dikt om Pan-fløyten der verselinjene er stilt opp med så forskjellig lengde at diktet visuelt ligner det musikkinstrumentet det handler om (Joubert 1965 s. 64). Simmias skrev “Eros’ vinger” formet som to vinger. Også fra renessansen av var det, særlig i Tyskland, populært med dikt som dannet former. I barokken fantes det f.eks. dikt om døden formet som en mann med ljà. I den tyske barokken ble det publisert dikt i form av bl.a. en pokal, et hjerte, et egg, en søyle, et kors, et beger og vinger (Szyrocki 1968 s. 56).

Mike Weaver skiller mellom “three types of concrete poetry, “visual (or optic), phonetic (or sound) and kinetic (moving in a visual succession) [...] All three of these types of concrete poetry are well represented in digital poetry, most often in conjunction with each other. There are examples of poetry that use the shape and arrangement of the words to convey or reinforce meaning dating back as far as ancient Greece. Simmias of Rhodes wrote poems in the shapes of wings, an egg, and a hatchet (Higgins, 1987, p. 20). Shape poems or pattern poetry were a popular form during the Renaissance. George Herbert’s “Easter Wings” and “The Altar” (Herbert, 1633) are examples of English Renaissance metaphysical poetry in which the forms of the poems echoed their titles to serve as a visual correlative of the content of the poems. American modernist poets such as E. E. Cummings and Ezra Pound worked with the arrangement of letters on the page, for example in Cummings’ poem “I(a)” (1958), the poet breaks the word “loneliness” with the phrase “a leaf falls,” into nine lines of two to five letters cascading down the page, using the vertical space of the page to bring the reader into the moment of a leaf’s descent and to underscore a feeling of solitude.” (Rettberg 2019 s. 121-122)

“Konkret” konnoterer noe lett forståelig og direkte, i motsetning til abstrakt, men det har blitt hevdet at det med konkret poesi forholder seg omvendt fordi en uøvd leser har vanskelig for å forstå de sofistiserte eksemplene på konkret poesi (Lange m.fl. 1998 s. 66).

“Konkret poesi kan absolutt fungere som terapeutisk befrielse fra tilvante tankebaner. Dette aspektet gjør den konkrete poesien til politisk diktning.” (Hartmut Gerken sitert fra Willberg 1989 s. 89)

Den tsjekkiske avantgardekunstneren Karel Teige skrev i 1928 i *Manifest for poetismen* at han ønsket seg diktning som var inspirert av og lignet heraldikk, maleri, flaggsignaler og ideogrammer (gjengitt fra Willberg 1989 s. 85).

Konkret poesi som sjanger eller kunstart ble lansert i 1955 både av den sveitsiske dikteren Eugen Gomringer og av den brasilianske diktergruppa Noigandres (Friedrich W. Block i Simanowski 2001 s. 101). Reinhard Döhl har hevdet at konkret poesi blomstret opp ca. i 1960, nådde sitt høydepunkt på slutten av 1960-tallet og at den var i en avsluttende fase allerede på begynnelsen av 1970-tallet (gjengitt fra Willberg 1989 s. 114). Betegnelsen “konkret poesi” stammer fra et møte mellom Gomringer og den brasilianske diktergruppa Noigandres i Tyskland i 1955 (Gomringer 1991 s. 4-5). Tidsskriftet *Noigandres* ble grunnlagt av Pignatari, Haroldo og Augusto de Campos (Bouby 2001). I 1958 ga Noigandres ut teksten “Pilotplan for konkret poesi”.

“Augusto de Campos’ “ovo novelo” (1956) (Bohn, 2011, p. 125) is a classic example of a concrete poem in which the visual form (it is shaped like an egg) corresponds to the verbal content. The poem is about human conception and birth, part of a four-poem cycle of circular poems that deal with human birth and rebirth. Although the poem is shaped like an egg and begins with the lines “egg/ball of yarn” it is not only working on the visual level – there is also quite a bit of wordplay and alliteration involved in the work, and it is made to be read out loud as well as seen: the use of concrete form is not its only register of meaning. “Silencio” (1954) by Eugen Gomringer and “Apfel” (1965) by Reinhard Döhl are two often-cited examples of twentieth-century concrete poetry. In “Silencio” the word “silencio” is repeated three times in the first and last two lines of the poem, but in the middle line it is missing from the second position, leaving a block of silence with an empty space in the middle. Roberto Simanowski writes, “all other words are just a preparation because the gap conveys the message that, strictly speaking, silence can only be articulated by the absence of any words... Certainly, the message is to be seen but it will only be revealed on the fundament that one did read the surrounding words before” (Simanowski, 2004). The visual form also may remind us not only of silence but also of *silencing*. The empty space only has the effect of representing silence because of the words around it – just as it is the case that one is only silenced in an authoritarian regime if others are complicit. In Döhl’s “Apfel” the word “apfel” (apple) is repeated on the page in an apple-like shape. The words are put in the material shape of the thing they represent. It is only when the reader actually moves from seeing the shape to the written language that she spots one “wurm” amidst the lines of “apfel.” ” (Rettberg 2019 s. 122-123)

Eugen Gomringer mente at dikteren burde være en “materiell” arbeider eller håndverker, ikke en “dikter-seer” eller “stemningssjonglør” (1991 s. 168). Han ville at konkret poesi skulle være både poetisk og gåtefull, men ikke minst språk- og samfunnskritisk (Gomringer 1991 s. 6). Det enkelte diktet skal være både en

bruksgjenstand, “tenkegjenstand” og et “tankespill” (Gomringer 1991 s. 158). Seeren/leseren må være åpen for “mikroestetiske strukturer og forskjeller” i et “estetisk spill” (Gomringer 1991 s. 167). Flaten er et konstitutivt element av teksten (Gomringer 1991 s. 169). Skriftspråket blir romlig, framfor å være et redskap for stemmen og dermed underlagt en tidslinje. Hele teksten viser seg for blikket og framviser visuelt sine relasjoner (Gomringer 1991 s. 170). Mening skapes gjennom faktorer som bl.a. plassering (av ordmaterialet på papirsiden), avstander, tetthet og retning. Teksten kan framstå som rekker, ekspansjoner, opphopninger, fall osv. (Gomringer 1991 s. 171). Slik stjerner danner stjernebilder i menneskets bevissthet, danner ordene konstellasjoner som gir mening (Gomringer 1991 s. 159). Bokstav- og ordkonstellasjonene handler ikke om noe annet enn seg selv (Gomringer 1991 s. 160). Ordene skal eller kan ikke oversettes, for meningen er ment bokstavelig (Gomringer 1991 s. 159).

Gomringers “Taushet” (1954) danner en blokk med gjentakelser av ordet som utgjør diktets tittel, men i midten av ordene er det et tomrom. Fenomenet taushet blir dermed ikke primært lest, men sett visuelt som et tomrom, og diktet formidler at taushet utgjøres av fraværet av språk (Simanowski 2002 s. 129).

Den svenske kunstneren og kunstfilosofen Öyvind Fahlström ga i 1953 ut *Hättila ragulpr på fåtskliaben* (også kjent som *Manifest för konkret poesi*), som bidro til å innlede den moderne perioden med konkret poesi. Gomringer ga i 1954 ut manifestet *fra vers til konstellasjon* [skrevet på tysk med kun små bokstaver].

“[I]n 1954 Eugene Gomringer publishes his manifest *Vom Vers zur Konstellation* (“From Verse to Constellation”), but without then using the phrase “concrete poetry”. This happens only later, in 1956, following his meeting the Brazillian group Noigrandes, that promoted the same poetic doctrine [...]. But in the 1950s and 1960s the term “concrete poetry” had “visual poetry” as a synonym [...] “Constellation”, a term borrowed from Mallarmé, becomes the key concept for the new poetic formula that wishes to induce change in the history of poetry: the letter engages in junctions of constellations with another letter, making an infinity of interactions possible between character, word and paper. Suspended syntax is replaced by the free play of linguistic material, a game that generally goes against the literarity of language, compelling the reader-viewer to adopt a type of receiving largely different from what he is used to. While ignoring an entire Occidental cultural tradition, this is the proposition of poetry where words can only be partially reproduced, where the usual, horizontal, left to right reading of the written sentence is no longer compulsory, and where the customary word order is categorically refused. The new poetry demands, through its aesthetic programme, not only the abolition of the verse and the organisation of the poem according to graphic criteria, in order to bring attention to the material aspect of the word, its plasticity and sonority, but also the elimination of any intra- and inter-propositional connector, to permit the direct relationship formation between words, and allowing the linguistic to intertwine with the non-linguistic [...]. Hence, the new poetic

formula undoubtedly represents an unprecedented stimulation for the reader-viewer, who is called upon to join the game proposed by the graphic form of the words, challenged to discover “constellations” of associations and to create meaning. As it is eclectic not only in its manifestations, but also in its roots, it is considered that visual poetry finds its origins in Mallarmé, Joyce, Dada, Apollinaire, Maiakovscky, in Chinese ideographs and cubist painting.” (<http://eujournal.org/index.php/esj/article/download/1383/1392>, lesedato 16.09.13)

“Stephen Bann approaches Concrete poetry as an international, historical *movement*. Bann identifies as its progenitors the Swiss poet, Eugen Gomringer [...] – whose work makes extensive use of repetition and omission to effect a process of forming and shaping at the heart of the poem – and the Brazilian *Noigrandes* group. The latter’s *Pilot Plan for Concrete Poetry* resulted in a particular aesthetic and political cohesion between Decio Pignatari, Haroldo de Campos, his brother Augusto de Campos [...] Ronaldo Azeredo and José Lino Grünwald. This association centred on their development of a contemporary *ideogrammatic* language – the *verbivocovisual*, a synaesthetic synergy generated by the “phonemic, ideogrammatic, paragrammatic character of the morphemes and words themselves.” The verbivocovisual expresses itself in terms of a literary *structure-content* – a term deployed to indicate the manner in which the structure and content of the poem are at once reflexive and reflective of one another, appealing to the immediacy of non-verbal communication while pressing beyond any simplistic knot of sensation and medium.” (Botha 2011 s. 341-342)

“Towards the end of the 1950s, groups of concrete poets arose in Darmstadt (Claus Bremer and Emmett Williams) and Vienna (Gerhard Rühm and Friedrich Achleitner, who were further affiliated with Ernst Jandl – principally a sound poet), affirming some sort of affiliation, either in terms of their publications or aesthetic positions, with the enterprises of Gomringer or the *Noigrandes* group. Bann identifies a second generation of concrete poets – in Scotland, Ian Hamilton Finlay and Edwin Morgan; in England Dom Sylvester Houédard, Josh Furnival and Bann himself; in France, the spatialists, Ilse and Pierre Garnier; in the United States, Ronald Johnson, Jonathan Williams, Robert Lax and Emmett Williams (who was affiliated with Bremer in Darmstadt).” (Botha 2011 s. 342) Ernst Jandl har sagt at et konkret dikt er en “se- og tankegjenstand” (siteret fra Lange m.fl. 1998 s. 67).

En inspirasjonskilde var den amerikanske kunsthistorikeren Ernest Fenollosas essay “The Chinese written character as a medium for poetry” (1908) (Gomringer 1991 s. 5). Fenollosa skriver i essayet: “In Chinese the chief verb for “is” not only means actively “to have,” but shows by its derivation that it expresses something even more concrete, namely, “to snatch from the moon with the hand.” Here the baldest symbol of prosaic analysis is transformed by magic into a splendid flash of concrete poetry.” (her siteret fra <http://www.pileface.com/>; lesedato 09.09.13) (Fenollosas essay ble også viktig for poetikken til den amerikanske lyrikeren Ezra Pound.)

“Concrete poetry became recognized as an international poetry movement during the late twentieth century. Brazil and Portugal were particular centers of activity in the 1960s, though European poets were also engaging with similar forms at the same time. The term concrete poetry itself was defined by the Noigrandes poets of Brazil as poetry in which “graphic space acts as structural agent” (Perloff, 2004, p. 175). In their “Pilot Plan for Concrete Poetry” (de Campos, A. et al., 1958) the Noigrandes put forth perhaps the simplest definition of concrete poetry with their statement that “Structure=Content.” The layout and typography of a concrete poem shape the meaning of the words contained in it as much as the semantic import of the words themselves. The arrangement of the words or letters on the page in modern concrete poetry is most often conceptual and abstract, and the use of space takes up a good deal of semantic weight.” (Rettberg 2019 s. 122)

“Det visuelle diktet skal ikke leses ord for ord; det insisterer på å skulle *betraktes*, akkurat som et maleri. [...] De visuelle poetene har, som avantgardister flest, en atferd som minner om hvalens – de stiger uanmeldt til overflaten etter lang tids fravær, og dukker aller helst opp i flokk. Her i Norge har vi ikke sett slik en oppstigning siden det sene 1960-tall, da Jan Erik Vold og Paal-Helge Haugens figurdikt plantet grå hår i hodet på landets litteraturkritikere. Aktiviteten i undergrunnspublikasjoner som norske LUJ og Grønn Kylling, svenske OEI og danske Afsnit P tyder på at visuell poesi nå kan være på vei tilbake. [...] Med Monica Aasprongs prosjekt *Soldatmarkedet*, Vemund Solheim Ådlands *Sep pran ek* og tidsskriftene LUJ og Grønn Kylling er situasjonen plutselig en annen. [...] I Sverige har man lenge talt om en “språkmaterialistisk” poesi, særlig innenfor det som i min bevissthet er blitt til “Göteborg-skolen” – en gruppe vitenskapelig innstilte poeter som undersøker, nærmest bokstav for bokstav, språkets konkrete materiale. De fleste av dem er samlet rundt tidsskriftet og forlaget OEI, som med sine oversettelser og språk- og typografiekksperimenter er førende i Norden.” (*Morgenbladet* 26. mars–1. april 2004 s. 20)

“Det var faktisk en svenske, Öyvind Fahlström (1928-1976), som i 1953 skrev det første manifestet for “konkret poesi” – en term som raskt ble adoptert av sveitseren Eugen Gomringer og brasilianerne Augusto de Campos og Décio Pignatari. I dag er det vanlig å anse “konkret poesi” for et sekkebegrep, hvorunder “visuell poesi”, “fonetisk poesi” (lydpoesi) og “kinetisk poesi” (bevegelig poesi) sorterer som underkategorier. [...] Monica Aasprongs navn er allerede nevnt. Ganske alene har hun maktet – med diktføljetongen “Soldatmarkedet” – å vekke den norske offentlighetens sovende interesse for visuell poesi. Grepet hun foretar er for så vidt ikke nytt, men det oppleves fremdeles som ekstremt: Et lerret fylles med rekke på rekke med enkeltbokstaver og ord, brutt opp av enkelte lange strøk i hvitt. Slik kan det virke som hun forholder seg til sine materialer mer som en billedkunstner enn som en poet. - Jeg har begynt å kalle diktene “monofoner”, forklarer Aasprong. [...] I mer enn 200 år har vi forutsatt – i tråd med anvisningene til filosofen og litteraten G. E. Lessing – at billedkunsten utfolder seg i rom, mens dikteteksten

utfolder seg i tid. Den konkrete poesien har som mål å rokke ved dette premisset. Så også Aasprongs “Soldatmarkedet”, kan det se ut til: - Jeg søker å stille spørsmål ved tid som kategori i tekst – om det er mulig å finne et genuint språklig uttrykk som ikke deler linearitetens fremadrettede bevegelse, og som slik sett nærmer seg et billeduttrykk, sier forfatteren, og legger til: - På den annen side har tekstene en klar lydlig implikasjon, og ved en eventuell fremførelse måtte de inngå i tiden som lydlig utsagn. Det passer inn i bildet – i dobbel forstand! – at Aasprong er opptatt av billedkunst [...] den norske Kjersti Bronken Senderud, som har vært en hjemlig pioner innen visuell poesi” (*Morgenbladet* 26. mars–1. april 2004 s. 21-22).

Den østerrikske dikteren Ernst Jandl skrev en gang følgende om sin egen konkrete poesi: Den er “en diktning som ikke avleder fra seg selv, som ikke får en til å tenke på noe annet. Den er ikke illusjonistisk og ikke didaktisk. Det er en diktning som ikke inneholder noe man kan “vite”. Den er “konkret” ved at den virkeliggjør muligheter i språket og frambringer gjenstander av ord (i stedet for å være didaktisk-abstrakt og komme med utsagn om gjenstander som antas å være utenfor språket, og illusjonistisk-abstrakt å illudere virkeliggjøring av muligheter utenfor språket med språklige midler).” (Jandl sitert fra Döhl 2001)

“Jandl was often linked with the Vienna Group, whose concrete poetry employed graphic patterns and other typographical elements to convey meaning. His best-known works included the volume *Laut und Luise* (1966) and the 1962 poem “Heldenplatz.” [...] An oversize pair of lips announces a ‘graphic text interpretation with computer graphics and animation’. Poems by Ernst Jandl, in part spoken by the poet himself, form the basis of this early example of computer animation, which Eku Wand created with an Amiga 2000 at the end of the 1980s. The basic arrangement consists of a grid-like mosaic of 25 squares, each almost completely filled with the same image of a mouth. Wand sets them in motion by retrieving lip positions connected with particular sounds and combining them. Free, ornamental patterns and rhythmic reactions illustrate Jandl’s concrete poetry. The computer-generated video clip acts as a kind of optical synthesizer that, by means of a closed system, transforms sounds fed into the computer into visual events.” (<http://articulosparapensar.wordpress.com/2013/01/26/ernst-jandl-experimental-poetry/>; lesedato 05.09.13)

Representanter for konkret/visuell poesi i Tsjekkoslovakia var Ladislav Nováček og Jiri Kólar, i Belgia var det Paul de Vree, i Italia Carlo Belloli, Lora Totino og Adriano Spatola, fra Japan nevner samme kilde Kitasono Katué, Seiichi Niikuni, Yasus Fujitomi, Shimizu Toshihiko, Shimizu Mosato og Mieke Shiomi (Bouby 2001). Den haitiske dikteren Georges Castera har 21 grafiske dikt i del 3 av verket *Konbèlann* (1976).

Noen av de tyskspråklige dikterne var påvirket av den tyske filosofen og “informasjons-estetikeren” Max Bense (Geist, Hartinger m.fl. 1992 s. 45).

I Jodis nettkunst-prosjekt *%Location* er det kildekoden som danner figurer, mens html-filen slik den framtrer direkte på Verdensveven, er helt kaotisk. Slike grep kan også brukes til konkret poesi. (Jodi er et felles kunstnernavn for Joan Heemskerk og Dirk Paesmans.)

De franske dikterne Pierre Garnier og Ilse Garnier etablerte en dikttype de kalte “spatialisme”, og som er en type konkret poesi. “Spatialism used the idea of space as an aesthetic, formal and semiotically-charged stance that stressed the signifying power of the physical and literal space between letters. Garnier first worked with poet Seiichi Niikuni in the mid-’60s for the book “Poemes franco-japonais” (which was later reprinted in Emmett William’s “Anthology of Concrete Poetry”), and has recently composed Constructionist poems.” (<http://www.japantimes.co.jp/culture/2000/12/17/books/speaking-to-both-the-eye-and-the-ear-2/>; lesedato 16.09.13)

bpNichol er kunstnernavnet til den kanadiske poeten Barrie Phillip Nichol. “bpNichol’s contemporary Steve McCaffery was one of a group who focused on using the typewriter for concrete poetry. The term “dirty concrete” has been used to describe his and bpNichol’s break with the Noigrandes and other concrete poetry traditions. Much of McCaffery’s work dips in and out of legibility. Words are typed over each other in order to support patterns or images that the letters form on the page. There is often a kind of conversation or dialectic struggle between writing as pure image and readable text. In his work *Carnival* (McCaffery 1973a, 1973b), published in two panels (1967-70) and (1970-75), the reader had to unbind the book object and arrange the pages on a grid in order to see the work in its intended format. McCaffery encouraged his readers to “consider the page not as a space but as a death occurring in the gap between ‘writing’ and ‘wanting to say’ ” (Perloff, 1998). The panels in *Carnival* depict carnival masks through typed texts, but they also constitute a deconstructionist take on language and meaning-making, as texts rise in and out of intelligibility, are cut and interrupted, or flow off into rivers of type. While in creating the first panel McCaffery used a typewriter exclusively, in the second panel he integrated Xerography. He was exploring the affordances of each of these technologies of inscription, pushing their limits and using them to achieve aesthetic effects beyond those for which they were usually intended.” (Rettberg 2019 s. 123-124)

“María Mencía also worked with the audio capabilities of [programvaren] Flash to explore interactive sound poetry and intermodal practices. *Her Birds Singing Other Birds’ Songs* (2001) provides sound mixing capabilities and merges typographic concrete poetry with sound that explores linguistic communication without using actual words. In this case, the sounds of eight birds were transcribed and then sung by human voices. Hitting the play buttons on any one of the eight tracks both launches the audio loop and sends a typographic animation of the transcription of the birdsong flying across the screen in the shape of the bird whose song it represents.” (Rettberg 2019 s. 143)

Odveig Klyves *La oss ta den blå himmelen med storm* (2015) inneholder konkret poesi som tar utgangspunkt i utbyggingen av store strømmaster (også kalt “monstermaster”) i Hardanger. I denne samlingen er dikt utformet som vanndråper (s. 11), en kopp (s. 21), et tre (s. 22), tre vannstrømmer (s. 23), en båt (s. 33), en høyspentmas (s. 37) m.m.

En nær beslektet sjanger er kalligrammer, oppkalt etter den franske dikteren Guillaume Apollinaires diktsamling *Calligrammes* (1918).

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>