

Poesía experimental desde La Plata

Crónica del Movimiento Diagonal Cero (1966-1969)

Magdalena Pérez Balbi

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Visuales, FBA, UNLP. Docente en distintos Niveles de enseñanza y Docente adscripta a la cátedra Historia de las Artes Visuales III, FBA, UNLP. Colaboradora del Centro de Arte Experimental Vigo. Integró el equipo curatorial de *No-Arte-Sí*, Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA), noviembre 2007; *MAQUINACIONES. Trabajos de Edgardo Antonio Vigo (1953-1962)*, Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA) e itinerancia, y también el equipo educativo del MACLA entre 2000 y 2007. Ganadora del III y IV concurso de Investigación en Historia de las Artes Visuales, organizado por la Dirección de Artes Visuales del Instituto Cultural del Gobierno de la provincia de Buenos Aires.

Introducción

Este trabajo¹ toma como objeto de estudio el desarrollo del grupo artístico platense Movimiento Diagonal Cero (1966-1969), integrado por Edgardo Antonio Vigo, Luis Pazos, Jorge de Luján Gutiérrez y Omar Gancedo, quien luego dejara su lugar a Carlos Ginzburg. Si bien la participación en este grupo consolida las experiencias artísticas iniciales de Pazos, Luján Gutiérrez, Gancedo y Ginzburg, en el caso de Vigo se reconoce como eslabón de una búsqueda constante de experimentación artística, fuera de las técnicas y procedimientos académicos e institucionalizados.

El Movimiento (en adelante, Mov. DC) surge como un grupo de trabajo heterogéneo que experimenta con la poesía visual, trasgresión de la poesía tradicional a partir de las rupturas de las vanguardias históricas europeas y su interrelación con la forma plástica. Celebra su acta fundacional con el número 20 de la revista *Diagonal Cero* (en adelante, DC) –editada, solventada y distribuida por Vigo entre 1962 y 1969– en la cual publican sus primeras obras de *novísima poesía* junto con la de artistas extranjeros, textos críticos de diversos autores y escritos propios que hicieron las veces de manifiesto.

Podemos considerar como apogeo del Mov. DC la Expo/Internacional de Novísima Poesía/69 en el Instituto Di Tella (18 de marzo al 13 de abril de 1969), realizada bajo las directivas de Vigo, que luego se presentará en el Museo Provincial de Bellas Artes con el título de Novísima Poesía/69 (18 de abril al 4 de mayo del mismo año). Además de la producción de obras de poesía experimental, el Mov. DC actuó desde diferentes modalidades: edición, exhibición y difusión de las obras, acciones performáticas y presentaciones, tanto en ámbitos institucionales (Instituto Di Tella, Museo Provincial de Bellas Artes) como alternativos al circuito artístico (Mimo Arte-Bar, Federico V, etc.).

Si bien la poesía experimental latinoamericana se inicia como forma artística con el grupo de poesía concreta brasilera y se respalda en la acción de artistas europeos y latinoamericanos, Vigo es considerado el introductor y principal difusor de esta disciplina en nuestro país.

¹ Este texto sintetiza la investigación ganadora del III Concurso de Investigación en Historia de las Artes Visuales organizado por el Instituto Cultural de la Dirección de Artes Visuales de la provincia de Buenos Aires. Realizada en 2006 fue ampliada en 2008 como trabajo de graduación para la Licenciatura en Historia de las Artes Visuales, FBA, UNLP.

Definición y antecedentes

Las rupturas del lenguaje literario se fundaron en trasgresiones que, desde fines del siglo XIX, realizaron los mismos poetas y que durante los inicios del XX se articularían con las propuestas plásticas más variadas: desde el Futurismo al arte concreto y el diseño. La apertura de la poesía a distintas propuestas provenientes de escritores y de artistas plásticos permitió que la creación poética se ampliara a soportes que van desde el libro a la cinta magnetofónica, de la página suelta al arte correo, del cuerpo performático al soporte digital y a técnicas desde el collage a la grabación.

Resulta complejo encontrar un término que pueda abarcar todas las variantes de esta vía creativa. Optaremos por la acepción de *poesía experimental* definida por Clemente Padín como:

Toda búsqueda expresiva o proyecto semiológico radical de investigación e invención de escritura, ya sea verbal, gráfica, fónica, cinética, holográfica, computacional, etc., en sus múltiples posibilidades de transmisión, sobre todo a través de códigos alternativos, cuanto en variedad de su consumo o recepción. (...) Cuando se crea nueva información, es decir, elementos no previstos por el código, se está poniendo en duda, también, su legitimidad, se cuestiona su estructura significativa.²

Jorge Perednik señala que la poesía experimental no es otra cosa que una vuelta a la materialidad de la escritura que –en una interpretación errónea– la tradición occidental había considerado carente de valor semántico.³ La puesta en valor de los aspectos gráfico y fónico de la poesía otorga una nueva dimensión temporal y espacial que altera la estructura en verso como organización rítmica y del discurso como desarrollo continuo y lineal.

El desarrollo de la poesía experimental ha producido diversas tendencias:⁴

Poesía Concreta: se basa en el uso de la palabra, rompiendo la estructura en verso para instaurar una sintaxis espacial. El espacio cumple un rol fundamental al vincular y desvincular los términos, pero también puede servirse de la pregnancia de la palabra

por medios plásticos. En muchos casos, los poemas concretos se consideran también poemas visuales, precisamente por el desarrollo gráfico de la palabra.

Poesía Fónica: aquella que, mediante operaciones de fragmentación, repetición, transposición, etc., utiliza la sonoridad vocal como materia primordial, excediendo la palabra (como unidad significativa) e incorporando onomatopeyas, silbidos y todo tipo de sonidos. Puede estar grabada o transcripta. En el primer caso, se consideran todo tipo de efectos y sonidos propios del dispositivo. En el caso de la transcripción, puede resultar como poema visual o concebirse como la ejecución de éste.

Poesía Semiótica: las palabras son reemplazadas por signos de códigos no verbales que funcionan como *clave lexical*. Incorpora los elementos extralingüísticos en un conjunto *legible* mediante un orden serial.

Poesía Visual: tendencia predominante de la poesía experimental. Las primeras experiencias las constituyen los caligramas y la ruptura de la estructura en versos, el uso de la palabra aislada y la explotación del espacio en blanco. El uso plástico de la tipografía, la letra como forma plástica y la organización gráfico-espacial del poema la distancian de la linealidad del discurso. La experimentación dentro de esta disciplina ha permitido articular técnicas de impresión y collage, fotografía, objetos y móviles, pasando del plano a la tridimensión.

La ruptura con la poesía tradicional implica alejarse también del *autor* y el *lector* tradicionales. El poeta deja de ser el artista creador de un sentido último y unívoco, acercándose al rol de *operador*.⁵ El lector ya no debe descifrar dicho sentido en el poema, sino que la significación se ha vuelto dialógica, desplazándose a la relación entre el lector y el texto. En las últimas décadas, el desarrollo de las nuevas tecnologías y los lenguajes artísticos ha extendido esta experimentación hacia la práctica de poesía performática, multimedia y virtual o electrónica.⁶

Los inicios en América Latina

Podemos enmarcar el inicio de la poesía experimental en la década del 50 con el grupo brasileño

² Clemente Padín, "La identidad de la poesía experimental", 1992.

³ Jorge Santiago Perednik, *Poesía Concreta. A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros*, 1982.

⁴ Seguimos la clasificación realizada por Jorge Perednik y Clemente Padín, "Breve diccionario de poesía experimental", 1992.

⁵ En los términos de Bürger sobre la definición del artista de vanguardia como operador. Ver Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, 2000.

⁶ No ahondamos en estas tendencias por desarrollarse fuera del marco temporal de nuestra investigación. Se recomiendan las definiciones de Jorge Perednik y Clemente Padín, *op. cit.*, 1992.

Noigandres.⁷ Si bien existen innumerables antecedentes literarios, este grupo, con sus exposiciones de 1956, la edición de la revista *Invenção* y el *Plan piloto para la poesía concreta* de 1958, marca el inicio de una nueva tradición poética. En el *Plan piloto...*, Haroldo de Campos propone una experiencia *verbivocovisual*, poniendo en juego las tres dimensiones del poema: gráfico-espacial, acústico-oral y semántica. Esta tendencia coloca el acento en la construcción del poema, mediante una organización óptico-acústica de las palabras en un espacio gráfico que anula la linealidad de la lectura.

Más adelante, el *poema semiótico*⁸ y el *poema/proceso*⁹ ampliarían las fronteras de la poesía concreta. Este último propone el poema como una matriz de creación colectiva que resultará en infinitas versiones a partir de las modificaciones (quitar, agregar, sobreimprimir) que el espectador/operador realice sobre la versión inicial.

Esta experimentación poética no se ha dado sólo en Brasil: autores como Eugen Gomringer (suizo radicado en Bolivia); Mathias Goeritz (México); Guillermo Deisler (Chile); Damaso Orgaz (Venezuela) y Clemente Padín (Uruguay) integran, junto con Edgardo Antonio Vigo, entre otros, la lista de los artistas fundamentales y fundacionales de la poesía experimental en América Latina.

Movimiento Diagonal Cero: las primeras obras

El nombre Diagonal Cero sirvió como rótulo de distintos proyectos encarados por Vigo. El primero fue la revista que editó entre 1962 y 1969, y el sello editorial con el que publicó desde escritos y manifiestos a cornetas de plástico y latas de sardinas;¹⁰ también sirvió como denominación de un grupo bastante informal de artistas plásticos, que incluía a Calvo Perotti, Lucio Loubet, Omar Gancedo, Néstor Reinaldo Morales, Alberto Piergiacomí y Vigo. Finalmente, fue la de-

nominación del grupo que nos ocupa, “homogéneo en teoría y dispar en técnicas y resultados de poetas visuales novísimos”.¹¹

El Mov. DC tuvo dos formaciones: Edgardo A. Vigo junto con Jorge de Luján Gutiérrez, Luis Pazos y Omar Gancedo trabajan unidos en 1966;¹² al año siguiente, Gancedo se distancia y se incorpora Carlos Buly Ginzburg. Estos artistas, de edades y ámbitos diversos, confluyen en este grupo a través de su relación con Vigo, quien no solamente cumplió el rol de fundador de DC, sino también, en varias oportunidades, el de formador e introductor de sus integrantes en las tendencias artísticas de vanguardia.

Omar Gancedo fue poeta, pintor y grabador, además de antropólogo. Expuso junto con Vigo, editó poemas, fragmentos de novelas y grabados en la revista DC, pasando de la pintura informalista (con el Grupo Si) a la xilografía, la poesía visual y la experimentación con primigenias computadoras. Gancedo fue el único en conjugar obra plástica y literaria. Integró el Grupo de los Elefantes con Raúl Fortín y Lidia Barragán, quienes recitaban poesía en el Bar Capitol¹³ y publicaban, esporádicamente, sin el menor éxito editorial. La publicación de fragmentos de novelas y poemas en la revista DC fue dejando paso a la edición de xilografías y poemas visuales. Gancedo transitaba constantemente de una disciplina a la otra, sin mayor teorización o cuestionamiento que su propio espíritu experimental.

Jorge de Luján Gutiérrez conoció a Vigo a principios de los 60 en el Colegio Nacional “Rafael Hernández” (Universidad Nacional de La Plata) mientras era estudiante secundario y Vigo se iniciaba como docente.¹⁴ Luego, como escritor y periodista, conocerá a Pazos por su tarea literaria. Ambos se agruparían con otros jóvenes poetas que buscaban superar el verso libre y experimentar con el lenguaje escrito.¹⁵ Ya en

⁷ Compuesto inicialmente por Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari, luego se incorporan Ronaldo Azeredo, Jose Lino Grünnewald y Luis Angelo Pinto, entre otros.

⁸ Propuesto por Pignatari y Pinto en el texto “Nova linguagem, nova poesia” en 1964.

⁹ Integrado por Álvaro y Neide de Sá, Moacyr Cirne y Wladimir Dias Pino.

¹⁰ Nos referimos a *La Cometa*, de Pazos (1967), y a *Poemas matemáticos (in)comestibles*, de Vigo (1968).

¹¹ Edgardo A. Vigo, “Panorama sintético de la poesía visual en Argentina”, 1975.

¹² Si bien el Mov. DC se presenta formalmente con su segunda formación, el mismo Vigo da cuenta de la relevante participación de Gancedo al editar en 1969 *Poemas (in)sonoros, un disco para mirar*, con la foto del primitivo grupo DC: Gancedo, Gutiérrez, Pazos y Vigo (Archivo Vigo, 1969).

¹³ Cristina Rossi, “Grupo Si, el informalismo platense de los ‘60’”, 2001.

¹⁴ Vigo ingresó como profesor suplente en 1961.

¹⁵ Dentro del Grupo Esmilodonte estaban también Osvaldo Ballina, José María Calderón Pando y Rafael Pérez Oteriño. Luján Gutiérrez ya exponía en 1963 con el Grupo Muestra –nombre adjudicado por Vigo en DC N° 7 (septiembre 1963), en base al escrito/manifiesto de la exposición– en el que presentaban fotografía, pintura, objetos y poesías ilustradas.

DC número 11 (agosto de 1964) Vigo publica poemas de Luján Gutiérrez, Gancedo y Pazos en la *Tercera antología de poetas platenses*.¹⁶

Luis Pazos y Jorge de Luján Gutiérrez articulaban su producción literaria con participaciones y notas en el diario *El Día* de La Plata, muchas de ellas referidas a las acciones y presentaciones del grupo. Ambos fueron introducidos por Vigo en las prácticas y técnicas artísticas, que supieron articular con lo más básico de la producción del periódico: la imprenta. La tarea artesanal del xilógrafo y la del imprentero, la madera, el cliché y el recorte periodístico, con la multiplicidad y la reproducibilidad como común denominador, constituyeron un núcleo de conexión entre el periodismo, la poesía y la imagen. A partir del aprendizaje junto a Vigo, Luis Pazos cumplía también el rol de crítico¹⁷ en exposiciones locales de arte contemporáneo. Carlos Ginzburg sería introducido más tarde por su padre, Al Ginzburg, galelista *sui generis* local, y el apoyo incondicional de Vigo.

Podemos suponer que la diferencia de edad entre Vigo y los demás¹⁸ favorecía a su imagen paternalista, de guía y mentor de *Maestro* (como lo llamaban y como él se hacía llamar), pero lo cierto es que fue él quien los introdujo en la poesía experimental y en otras formas de la vanguardia. Alentó a Pazos y a Luján Gutiérrez a transgredir el lenguaje escrito, acercándoles el Dadaísmo (Duchamp, Schwitters, Tzara), el arte concreto (De Stijl y la Bauhaus) y los cinéticos (Soto y Groupe de Recherche d'Art Visuel)¹⁹. Les habló de los poetas concretos brasileños y europeos, de las posibilidades visuales de la tipografía y la experimentación con la palabra; los llevó a la Librería Galatea –en Capital Federal– que ofrecía libros y publicaciones internacionales, principalmente francesas.²⁰ En síntesis, les brindó una información que no circulaba entre los jóvenes, y en muchos casos tampoco entre los artistas y maestros. Apenas *aprobado* el Cubismo, las vanguardias históricas eran to-

avía un tema de discusión en la formación académica local. Vigo contaba con una importante biblioteca, no sólo de libros y catálogos europeos, sino también de correspondencia e información enviada por distintos artistas internacionales.²¹

El Mov. DC funcionaba como grupo pero no como colectivo, ya que la producción de cada artista mantenía su estilo y búsquedas particulares. Se presentaba como un grupo de *novísimos* poetas²² orientado no sólo a la producción, sino también a la difusión de la poesía experimental. Eso último se implementaba a través de textos críticos (editados en *DC* o en periódicos), conferencias y debates en lugares de exposición y presentaciones de libros y obras de los integrantes del grupo y también de otros allegados.

En ediciones anteriores Vigo proponía la creación de “comunidades de artistas” a fin de superar la creación individual –e individualista– y contrarrestar el mito del artista como *gran creador*, y celebraba las diversas experiencias colectivas de distintas partes del mundo.²³ La formación del grupo también reflejaba, según Vigo, la intención del arte contemporáneo de superar los límites disciplinarios en pos de una integración creativa de los lenguajes:

La INTEGRACIÓN NATURAL nos proyecta hacia una plástica con sonidos, hacia una música con formas plásticas, a una poesía para ver y otra para oír, a un cine que utiliza el tiempo real, a un teatro diapositivado.²⁴

Diagonal Cero: recorridos paralelos

Los integrantes del Mov. DC producen sus primeros poemas visuales a partir de distintas investigaciones en función de sus intereses. El corpus más importante lo encontramos publicado en la revista *DC*: poemas visuales impresos y sus textos referenciales. Existen otras obras que, por formato y soporte, son

¹⁶ Desde el número 15, se publicaba en *DC* una *separata* de xilógrafos, poetas o poetas experimentales locales, acompañada de una sintética biografía del/los autor/es y un texto crítico.

¹⁷ Escribía reseñas, catálogos y daba visitas guiadas a fin de introducir al público en estas nuevas experiencias.

¹⁸ Vigo nació en 1928, Gancedo en 1937, mientras que Pazos, Luján Gutiérrez y Ginzburg nacieron en la década del 40.

¹⁹ Principalmente sobre Jesús Rafael Soto, a quien admiraba y había conocido durante su viaje a Europa.

²⁰ Esta librería fue también uno de los puntos de venta de la revista *WC*, editada por Vigo junto con Miguel Ángel Guereña y Osvaldo Gigli, entre 1958 y 1960. Muchos ejemplares de la biblioteca personal de Vigo fueron adquiridos en este local.

²¹ Luján Gutiérrez recuerda la casa de Vigo como “un refugio de información, de correspondencia, de documentación”. Entrevista realizada el 27 de abril de 2006.

²² Vigo utilizaba esta expresión para distinguirlo de “nuevo”, como tendencia artística de vanguardia y radicalmente innovadora.

²³ Principalmente en *DC* 8 (diciembre 1963), *DC* 11 (agosto 1964) y *DC* 12 (diciembre 1964).

²⁴ Edgardo A. Vigo, “Nueva vanguardia poética en Argentina”, 1968.

presentadas en otros espacios pero permanecen ligadas a la acción del grupo.²⁵

Como mencionamos anteriormente, *DC* fue la revista que Vigo editaba, diagramaba, solventaba y distribuía. Publicó 28 números trimestrales entre 1962 y 1969, a excepción de la número 25 que, aunque no se editó por falta de fondos, Vigo la propuso como un número “Dedicado a la nada”. Tenía como antecedente la revista *WC*, editada junto con Miguel Ángel Guereña, Osvaldo Gigli y con la colaboración de Elena Comas, entre 1958 y 1960, y *DRKW* '60, proyecto individual de tres números editados en 1960. Compartía con otras revistas la función de comunicar y compartir expresiones no abarcadas por el circuito oficial. De tirada limitada –y generalmente financiada por los mismos directores/editores– circulaban principalmente por correo, a través de trueques e intercambios y sólo ocasionalmente se vendían en librerías especializadas.²⁶

DC era una revista experimental, en formato carpeta de 19,5 x 24 cm, compuesta por hojas sueltas, de distinto gramaje y color. Estas hojas intercambiables permitían, según Vigo, desglosar la revista, recomponerla, transformarla o regalar su contenido por separado. Desde el número 24 (diciembre 1967) la define como “cosa trimestral”. La diagramación se vuelve cada vez más compleja, pero conserva algunas constantes de la poética de Vigo: la técnica xilográfica, la construcción artesanal, el uso de huecos y calados que varían la relación de colores y figura-fondo y el factor lúdico que permite al lector realizar una modificación creativa sobre el objeto. En esta *cosa trimestral* se publicaban obras plásticas y literarias, fragmentos de manifiestos y textos críticos. Si bien daba importante difusión a artistas locales, los ubicaba en sintonía con las propuestas y movimientos internacionales.

A partir el número 20 “Dedicado a la Nueva Poesía Platense” funcionó como órgano oficial del Movimiento homónimo pero también sirvió para dar un

marco teórico y referencial a dichas experiencias. Los textos de Haroldo de Campos (*DC* 22), Pierre Garnier (*DC* 23), Julien Blaine y Jean François Bory (*DC* 21), entre otros, eran seleccionados de la propia biblioteca de Vigo.²⁷ Traducidos por su mujer, Elena Comas de Vigo, estos autores desconocidos en nuestro país sentaban las bases de la poesía experimental, manteniendo una suerte de diálogo a través de las páginas de *DC*. Entre ellos se intercalaban los textos del Mov. DC (firmados colectiva o individualmente) argumentando y desarrollando sobre los procesos creativos, objetivos y búsquedas de sus producciones.

En el número 24 (diciembre 1967)²⁸ las obras de los integrantes del Mov. DC se mezclan con las de artistas internacionales. Al “Reloj erótico”, de Vigo, le sigue una de las *Actualidades* de Luján Gutiérrez, una obra de Hans Clavin (intervenida por Vigo), otra de Ginzburg y finaliza el gran “Análisis poético-matemático de una sala de relojes inútiles”, de Vigo.

Analizando el devenir de la revista, podemos observar que la reflexión sobre la palabra y el rol de la literatura y el arte se inclina progresivamente hacia soluciones plástico-visuales y da cuenta de una crisis de ciertas convenciones literarias. En el número 27 (septiembre 1968) ilustra la tapa un poema visual de Hans Clavin: “La palabra está muerta”, basado en la sentencia “Das Word ist tot” del Manifiesto de De Stijl. Como editorial, Vigo presenta un texto,²⁹ ilegible, y al dorso otro similar con el título “Más editorial”. En la última edición, esta *cosa trimestral* incluía un señalamiento³⁰ en el que se leía “no va más”, frase que se repetía en el interior de la carpeta, revelando el final de la revista.

Como mencionamos anteriormente, las obras del Movimiento son publicadas en la revista, constituyéndola como una suerte de antología del grupo. Reseñaremos las obras más relevantes, intentando reconocer la poética de cada uno.

En *DC* 20, Omar Gancedo publica “IBM” [Figura 1]

²⁵ Desarrollado en este texto en el apartado “La acción de Mov. DC en circuitos no tradicionales”.

²⁶ Algunos ejemplos eran *Los Huevos del Plata* (dirigida por Clemente Padín, Uruguay), *Ediciones Mimbre* (de Guillermo Deisler, Chile), *La Pata de palo* (dirigida por Dámaso Orgaz, Venezuela) y *Ponto, Processo y Totem* (del grupo brasilero de Poesía/Proceso).

²⁷ Para un análisis de la biblioteca de Vigo y la relevancia de sus traducciones y textos mecanografiados, ver Mario Gradowczyk, “MAQUINACIONES: Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962”, 2008.

²⁸ Fecha estimativa, no consta en la revista.

²⁹ Fecha estimativa, no consta en la revista.

³⁰ *Señalamiento* es un *género* desarrollado por Vigo desde 1968, definido como acción-gesto de señalar un objeto o suceso no artístico como plausible de percepción estética. Realizó 19 señalamientos entre 1968 y 1992. El elemento que *rubricaba* los señalamientos era la etiqueta-tarjeta colgante que, en este caso, incorpora a la tapa de la revista.

poemas visuales aleatorios creados mediante nuevos medios técnicos. Tarjetas perforadas que se “traducen” mediante códigos de programación, dan como resultado una configuración visual, reestructurada a su vez como poema concreto. En el texto preliminar a dichos poemas, Gancedo aclara que no son –en sí mismos– un trabajo técnico “sino nuevos elementos técnicos usados en la ampliación del mundo poético”.³¹



FIGURA 1. Omar Gancedo: “IBM”, 22,5 x 17,5 cm, DC 20, diciembre 1966.

Edgardo A. Vigo publica en repetidas ocasiones sus *Poemas matemáticos* [Figura 2] en los que la racionalidad del número se neutraliza mediante una composición deudora del arte concreto y de la concepción de la tipografía como forma plástica. Las fórmulas matemáticas incongruentes se cruzan con formas y signos que remiten a sus composiciones Relativuzgir's.³² En el catálogo de la Expo/Internacional de Novísima Poesía/69, Vigo explicaba que los números no intentan “suplantar” a las palabras, sino jugar visualmente. “Por su irracionalidad, las matemáticas así tratadas mantienen la constante poética y su cuota de misterio y asombro”.³³

Vigo proponía trabajar dentro de una *estética de la participación*, en la que el observador-participante pudiera modificar la obra sobre la base de las claves-mínimas

propuestas por el realizador-creador.³⁴ En este línea, al igual que la revista, algunos de sus *pjma*³⁵ permiten al observador-participante modificarlos y jugar con los huecos, los pliegues y las sombras, cambiando relaciones de figura y fondo, secuencias de lectura, etcétera. Desde el plano interpretativo, Vigo buscaba que el observador tuviera la libertad de “dar a lo ‘visto’ la INTENCIONALIDAD y la CARGA DE VALORES de acuerdo a lo que para él, lo presentado contiene”.³⁶



FIGURA 2. Edgardo A. Vigo: “Poemas matemáticos” (desplegado), DC 21, marzo 1967.

El uso “irracional” de códigos y lenguajes también fue el material de creación de Carlos Ginzburg.³⁷ Su poesía mantiene cierto hermetismo al trabajar (y reflexionar) sobre la lógica de los códigos y el lenguaje y la construcción de sentido. Entre las determinaciones esenciales de su poesía visual, Ginzburg menciona el problema semántico de generar “significados puramente visuales, interacciones entre grafismos”.³⁸ Parte de un vocabulario científico para crear relaciones arbitrarias hacia un nuevo lenguaje. Esta búsqueda se expresaba, como característica de una “era atómica industrial-urbana”, en la siguiente ecuación: LENGUAJE + CIENCIA = POESÍA ATÓMICA = BOOM.³⁹

³¹ DC 20, diciembre 1966, p. 15.

³² Movimiento experimental creado por Vigo en la década del 50 que produjo series de dibujos, collages y *objetos inútiles*. Para un mejor análisis de esta etapa ver Mario Gradowczyk, *op.cit.*, 2008.

³³ Expo/Internacional de Novísima Poesía/69, Museo Provincial de Bellas Artes, Cat. exp., 1969.

³⁴ Vigo fue modificando la denominación para *artista y espectador* de acuerdo a su elaboración teórica. Tomamos estos términos de A. E. Vigo, *op.cit.*, 1968.

³⁵ Abreviatura utilizada por Vigo para “poemas matemáticos”.

³⁶ DC 23, septiembre 1967, p. 3.

³⁷ La primera publicación de Ginzburg es “A y las moscas. Cuento del absurdo”, donde la hoja cortada en diagonal impide reconstruir el sentido de la narración. Esta habría sido una *intervención* de la edición de Vigo sobre el texto original de Ginzburg (según Pazos, entrevista personal, 2006). Por otra parte, este cuento ilegible no guarda relación directa con sus poemas visuales posteriores.

³⁸ Edgardo A. Vigo, *op.cit.*, 1968.

³⁹ Carlos Ginzburg, “Una poesía atómica. Propedéutica”, en DC 22, junio 1967, p. 23.

Los poemas de Ginzburg se proponían como simbolizaciones de conceptos tan amplios como contradictorios: elementalidad (el grafismo como elemento más puro del lenguaje), universalidad (“La poesía visual es un lenguaje no una lengua”), objetividad (materia lingüística trabajada visualmente, no como expresión del subconsciente), soluciones semánticas (nuevos temas y significados) y estructurales (del gráfico científico al poema visual).

Más adelante, Ginzburg realizará una serie de poemas con un carácter totalmente distinto. En “Oración equivalente” (presentada en *DC* 24), un sobre de nylon contiene, además de la página de la revista, discos de celofán con motivos impresos (también circulares) en diversos tamaños y colores [Figura 3]. Partidario de una estética de la participación, estos discos intercambiables, transparentes, móviles, sin signos ni letras, invitan al juego y a multiplicar las posibles soluciones. Entre los rotoreliefs de Duchamp y los poemas/proceso brasileros, Ginzburg opta por trasladar al observador-operador la facultad creativa, obseguándole el material poético elemental.⁴⁰

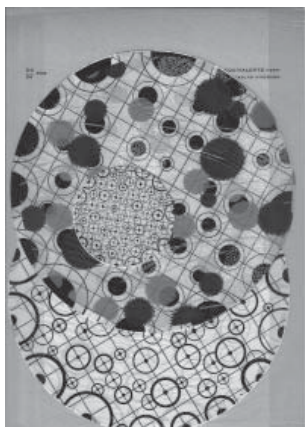


FIGURA 3. Carlos Ginzburg: “Oración equivalente”, medidas variables, *DC* 24, 1967.

Luis Pazos publica ejemplos de su poesía fonética, definida como *imágenes sonoras*⁴¹ en las que la onomatopeya –símbolo del comic y del pop de Lichtenstein– constituye la base para una poesía que juega con los sonidos cotidianos, urbanos y la revalorización

de los “despojos” del buen lenguaje poético [Figura 4]. Construye su imagen a partir de la onomatopeya como sonido verbalizado y como forma visual. Seriado, superpuesto, modificado su tamaño y dirección insinuando variaciones en la entonación y el volumen. Formas geométricas y formas blandas remiten a su vez a golpes, silbidos, estallidos, etcétera.



FIGURA 4. Luis Pazos: “Doble sonido”, 22,5 x 17,5 cm, *DC* 20, diciembre 1966.

Estos poemas visuales pueden entenderse como un trabajo colectivo entre Pazos –que propone la idea–, Vigo –que aporta la conformación visual y/o matriz xilográfica–, y la resolución final junto al imprentero, con los recursos y los materiales disponibles.

Pazos encontraba su material poético en el mundo exterior, en el ámbito urbano y en la agresión sonora de la ciudad. Su poesía fonética “recoge esos elementos y los convierte en agentes de liberación. El sonido transformado en lenguaje, rompe su convención, y deviene en juego”.⁴²

Este mundo exterior también constituía la fuente creativa de la obra de Jorge de Luján Gutiérrez,⁴³ pero desde su mediatización. Partiendo, al igual que Pazos, de una poesía de lo cotidiano, construye sus poemas visuales “Actualidades” [Figura 5] mediante el collage de recortes de la prensa gráfica, en los que se reconoce una calidad visual propia de los tipos móviles. La definición de sus poemas como *Actualidades* y de

⁴⁰ Esta obra se relaciona directamente con el *Revisión Envasado Clandestino* de Vigo (1957), compuesto también de discos de cartón y cartulina de distintas medidas, contenidos en una bolsa de nylon. Podríamos considerarlo un indicio más de la influencia del *Maestro* sobre sus discípulos.

⁴¹ Luis Pazos, “Phonetic Pop Sound”, en *DC* 20, diciembre 1966, p. 22.

⁴² J. Luján Gutiérrez; L. Pazos y E. A. Vigo, “El arte no es una teoría, es un acto de libertad”, Cuaderno de p[er]xperimental, *DC* 21, marzo 1967.

⁴³ Firma como Lu(x)án Gutiérrez. Mantendremos el apellido original para evitar confusiones.

su rol como “fabricante” en lugar de artista parten de una concepción de la obra como un objeto de consumo y, por ende, del arte como “una industria destinada a producir entretenimientos”.⁴⁴



FIGURA 5. Jorge de Luján Gutiérrez: “Actualidades”. 22,5 x 17,5 cm, DC 21, marzo 1967.

La acción de Mov. DC en circuitos no tradicionales De la creación a la exposición: experimentación y espectáculo

Parte de la producción del Mov. DC se expuso y circuló en espacios no tradicionales de La Plata, como la *boite* Federico V, y de Capital Federal, como en Mimo arte-bar o la Galería Scheinsohn. Estos ámbitos más cercanos a la vida social que al campo artístico, permitían y favorecían la presentación de obras que ofrecerían cierta resistencia en espacios institucionales. Si bien no convocaban al *gran público*, estas presentaciones tenían una considerable repercusión en los medios locales, los que, en muchos casos, se hacían eco de las controversias y reacciones suscitadas.

El 23 de abril de 1966 se realizó en Mimo arte-bar un encuentro de escritores y artistas.⁴⁵ Organizado por Alfredo Andrés y Daniel Barros –directores de la publicación porteña *Cuadernos de poesía*– junto con el Mov. DC, se propuso como una jornada de intercambio entre distintas disciplinas artísticas. Se expusieron grabados de Ismael Perotti, óleos de Lucio Loubet y dibujos de Omar Gancedo, junto con los *Fonetic Pop Poems*⁴⁶ de Pazos y los “Poemas matemáticos” de Vigo.

Estas obras servían de marco a la lectura de cuentos breves y poemas (de José María Calderón Pando y Luján Gutiérrez, entre otros) y a una breve puesta en escena de *A fuego lento*, obra de Alfredo Andrés (a cargo de Alberto Cousté y Gustavo Mac Lennan). En esta oportunidad, Pazos presenta una de sus primeras obras documentadas, que da cuenta de ciertos principios de su producción de objetos-poéticos: objeto realizado con materiales industriales, de desecho o no artísticos; experimentación con el aspecto fónico del lenguaje; objeto provocador, que obliga al espectador a reflexionar sobre los posibles significados (o la ausencia de ellos) y por último, objeto sin mayor valor (ni artístico, ni económico) que el de ser observado y consumido en la inmediatez.⁴⁷

Entre 1966 y 1967, Luis Pazos produce dos obras fundamentales dentro de este circuito off: “El Dios del Laberinto y La Corneta”. Ambos objetos-poéticos los presenta en la *boite* Federico V, en 1967. Fundada el 16 de junio de 1966 por Jorge Vecchioli y Rosario Vitale, Federico V era una exclusiva *boite* platense. El local, ubicado en 48 entre 10 y diag. 74 se identificaba por el logo en su puerta, diseñado por Vecchioli y realizado por el escultor Rubén Elosegui. Además de ser un local bailable, ofrecía un espacio para exposiciones y experiencias artísticas contemporáneas. Nelson Blanco y Antonio Trotta fueron algunos de los artistas que expusieron allí. Bajo el *mecenazgo* de sus dueños, Pazos y Luján Gutiérrez realizaron happenings (que denominaban *fiestas*) practicando su *arte-actitud*, un cruce entre el arte de acción y el espectáculo.⁴⁸

“El Dios del Laberinto” es un poema tradicional presentado en un *continente* innovador: una botella de vino. Surgido como parte de un juego, Pazos encontró en la botella la posibilidad de alejarse del libro como formato inevitable de la poesía. A cada copia del poema se le dio un aspecto antiguo, envejecido, resquebrajado e impreso con tipografía clásica. Vigo diseñó la etiqueta y el corcho se compró en una tienda de cotillón. La tensión entre el pergamino y el objeto de diseño contemporáneo no era casual: el texto que acompañaba la obra en su presentación en Federico V, decía:

⁴⁴ Jorge de Luján Gutiérrez y otros, *op. cit.*, 1967.

⁴⁵ Mimo. Arte- Bar, Galería San Martín, en Florida y Charcas, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

⁴⁶ Así mencionados en distintas reseñas del diario *El Día*.

⁴⁷ Luis Pazos, entrevista personal, 9 de junio de 2006.

⁴⁸ *Fiesta del Humor, Fiesta del Terror y de la Nieve*. Relatadas y compiladas como parte del envío del grupo Pazos, Puppo y Luján Gutiérrez a la VII Bienal de París (septiembre-noviembre 1971), en *Experiencias*, CAYC, septiembre 1971.

El dios del Laberinto es un poema místico. Ha sido tratado con la mayor irreverencia porque la poesía es para todos y el concepto de lo vulgar ya no existe. Por lo consiguiente lo que tiene ante sus ojos es arte de masas de primera calidad.⁴⁹

En el mismo texto se jugaba con los posibles usos de este objeto-poético: leer el poema o decorar el hogar. El objeto permitía, además, *popularizar* una forma artística hermética y elitista (como consideraba Pazos a la poesía académica) a través de su consumo en supermercados y bazares.

El segundo objeto-poético es *La Corneta*, una serie de diez poemas fónicos presentados también como objeto-poético. Enrollados dentro de una corneta de plástico, sobresalía una pequeña cinta con la leyenda "Tire". Esta suerte de ready-made modificado presentaba, a diferencia del objeto anterior, un poema experimental. Se presentó en Federico V, repartiendo cornetas de plástico y con ampliaciones de los poemas montadas sobre las paredes. Este objeto poético incluía –como *packaging*– una caja dorada con un texto firmado por "Jorge de Lu(x)án Gutiérrez, fabricante de actualidades", impreso en papel rojo, que articulaba "instrucciones de uso" con ciertos principios de su concepción del arte.

A pesar de alejarse expresamente del formato tradicional del libro, estos objetos poéticos conservaban ciertos preceptos editoriales: estaban editados por *Diagonal Cero* o por Federico V, e incluían un prólogo o texto introductorio. Podríamos decir que, en estas obras, el concepto de edición se *superpone* al de *fabricación*.

Aunque Vigo se mantuviera alejado de las *fiestas*, Federico V sirvió como escenario para otras acciones conjuntas del Mov. DC⁵⁰ y también para la exposición/conferencia Vigo y sus cosas.⁵¹ Editó un catálogo con el sello *Federico V* compuesto por hojas en blanco – como transcripción de la *(in)conferencia*– un breve escrito sobre la *cosa* como nueva categoría/género artístico, una diapositiva sin imagen y una versión del poema visual "TV".

En 1968, el Mov. DC realiza su segunda exposición en Buenos Aires, gestionada por Al Ginzburg, en la Galería Scheinshon, ubicada en el subsuelo de una galería comercial en el barrio de Belgrano.⁵² Una nota publicada en el diario *El Día*⁵³ describe la reacción de los desprevenidos espectadores que se encuentran con esta inusitada muestra entre los locales comerciales, además de reproducir obras de los cuatro integrantes del grupo junto con una foto de ellos. El tono humorístico e irónico del artículo aparece como una constante de las notas sobre Mov. DC, con epígrafes y comentarios que hablan de una "complicidad" entre los cronistas y estos artistas.⁵⁴ El grupo edita un catálogo de la muestra, similar a las carpetas de DC, con obras de cada uno de los integrantes y un texto de Julien Blaine, reproducido de DC 21.

Vigo y su comunicación a distancia

Además de las publicaciones en la revista y las presentaciones en el circuito marginal, la producción del Mov. DC tuvo otra vía de circulación, gracias a la gestión de Vigo, quien mantenía una fluida comunicación a distancia con artistas e instituciones de diversas partes del mundo a través del trueque de revistas, publicaciones y obras. Esta práctica cotidiana para él y más tarde convertida en disciplina con el arte correo, tuvo un rédito fundamental para el grupo y también para la revista DC que se distribuía internacionalmente. El contacto con artistas como Jean François Bory, Julien Blaine, Clemente Padín y Guillermo Deisler, entre otros, le permitió al Mov. DC formar parte de exposiciones y publicaciones internacionales. En muchas ocasiones, Pazos, Ginzburg y Luján Gutiérrez tomaban conocimiento de su participación al recibir los catálogos, las gacetillas de prensa o artículos periodísticos reenviados a los participantes. La *comunicación a distancia* era para Vigo una tarea metódica y constante, individual pero no individualista: él se encargaba de todos los envíos, incluyendo los destinados a sus compañeros del grupo. A través de esta acción, Vigo y Pazos figuran en el Primer inventario de la Poesía Ele-

⁴⁹ Transcrito en "Poesía Envasada", en *El Día*, sección Libros, 8 de enero de 1967.

⁵⁰ Una de ellas fue la presentación del libro *Mi lunática hija*, escrito por Jorge D'Elía e ilustrado por Vigo. Se realizó una lectura de extractos del libro sincronizada con diapositivas de Vigo, además de exhibir sus poemas matemáticos y objetos poéticos de Pazos.

⁵¹ Vigo y sus cosas, Federico V, La Plata. Inauguración 3 de mayo 1968. Catálogo realizado por Vigo y editado por Federico V. CAEV, La Plata.

⁵² Galería Scheinshon, ubicada en Cabildo y Juramento, local 24, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

⁵³ "Poesía de vanguardia: un asombro, una duda", en *El Día*, Suplemento Dominical, 12 de mayo de 1968.

⁵⁴ Este tono se mantendrá en algunas notas sobre la Expo/Internacional de Novísima Poesía/69. Posiblemente fueron escritas por Pazos y/o Luján Gutiérrez.

mental (Galería Denise Davy, París, 1967), participan de Rotor 67 (exposición itinerante iniciada en Barcelona) y publican sus poemas (junto con Ginzburg) en *Approches 3* (publicación dirigida por Blaine y Bory) en 1968. Ese mismo año, Vigo participa de In concreto, (exposición iniciada en Tokio, luego presentada en Zurich y Friburgo), el Segundo Encuentro de Vanguardia Paroli sur muri (Módena, Italia), además de ser el único argentino en km 149.000.000 (Centro de Atitvità Visive, Ferrara, Italia), entre otras exhibiciones.

Esta circulación de sus obras les otorgará lugar privilegiado dentro de la poesía experimental latinoamericana de la época, considerando sus experiencias como aportes significativos a la disciplina.⁵⁵ Este reconocimiento le permitió a Vigo editar en Francia sus *Poème Mathématique Baroque*.⁵⁶ La primera edición consistió en una tirada de 700 ejemplares, de los cuales treinta fueron enviados como pago. Los *Poème...* mantenían las pautas de la revista y la poesía visual de Vigo: hojas intercambiables impresas, huecos, pliegues y cortes que intercalaban páginas de colores, círculos, letras y números.

Novísimas exposiciones en Buenos Aires y La Plata

Entre el 18 de marzo y el 13 de abril de 1969 se realizó en el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) la Expo/Internacional de Novísima Poesía/69, trasladada luego al Museo Provincial de Bellas Artes (MPBA), desde el 18 de abril al 4 de mayo del mismo año. La muestra fue gestionada, curada y montada por Vigo. Este evento marcó la irrupción de la poesía experimental internacional en nuestro país, además de constituir la última *producción y presentación colectiva* del grupo. A pesar de ello, la Expo NP/69 ha quedado al margen en

la historia del mítico Instituto Di Tella.⁵⁷ A fin de recuperar su valor en el campo artístico, describiremos y analizaremos algunos aspectos de esta muestra.

Jorge Romero Brest reconocía ser un neófito en materia de poesía experimental.⁵⁸ A diferencia de otras tendencias del arte contemporáneo, decide montar esta exposición y difundir estas experiencias reconociendo la impronta vanguardista de toda una *nueva tradición* de la poesía experimental, pero sin tener mayor conocimiento sobre el tema. Participando como crítico en una bienal en Brasil, el director del Centro de Artes Visuales del ITDT había encontrado la poesía concreta en un salón paralelo.⁵⁹ Le ofrece a Haroldo De Campos la organización general, quien le recomienda contactarse en México con Mathias Goeritz, Jassia Reichardt, Max Bense, el Grupo Noigandres o con Vigo “que ya está en contacto con poetas concretos en todo el mundo y empieza a introducir el movimiento en Argentina”.⁶⁰

Romero Brest ya conocía a Vigo y decide dejar a su disposición la organización integral de la muestra (convocatoria, acopio de material y obras, curaduría y montaje). Vigo lo lleva a cabo con el resto del Mov. DC pero será él quien tenga la voz de mando. A este grupo se sumó Ana María Gatti, artista que volviera recientemente de París, luego de una estadía de seis años que la acercaron a los poetas sonoros.⁶¹ El objetivo de esta exposición era ofrecer un panorama de las variadas expresiones y tendencias de una búsqueda común de transgredir las formas obsoletas de la poesía tradicional. En el prólogo del catálogo, Romero Brest sentenciaba:

La poesía que han hecho y hacen los poetas es tan caduca como la pintura de los pintores o el teatro o la música de quienes los cultivan, simplemente porque ha perdido vigencia el modelo estructural de representación.⁶²

⁵⁵ En su libro *Once again*, Bory cita a Vigo por su innovación con la poesía matemática. Estos textos también constituyen el núcleo de una “Antología de la poesía experimental argentina” en el primer número de *Doc(k)s* (dirigida por Blaine), entre otros comentarios y reseñas de diversos autores.

⁵⁶ Primera edición: ed. Contexte, París, 1967 (dirigida por J. F. Bory y B. Lane). Segunda edición: Ael 5-Agentzia éditions, París, 1968 (dir. por Jochen Gerz).

⁵⁷ *En Arte Visual en el Di Tella*, Romero Brest dedica unas pocas líneas a la exposición, incluyéndola entre otras realizadas ese año, agradeciendo la colaboración de especialistas brasileños y de E.A.Vigo, “un amigo que siempre nos acompañó”. Ver Jorge Romero Brest, *Arte visual en el Di Tella...*, 1992, pág. 199.

⁵⁸ En el prólogo del catálogo, Expo/Internacional de Novísima Poesía/69, *op. cit.*

⁵⁹ Narrado por Vigo, citado en Curell, Mónica: Entrevista a E. A. Vigo, 1995.

⁶⁰ Carta de De Campos a Romero Brest, 22 de agosto de 1967, Archivo ITDT. Vigo luego agradecerá la colaboración de Goeritz, Pedro Xisto, John Sharkey, entre otros, por envío de materiales y contacto con otros poetas para la realización de la muestra.

⁶¹ Después de una muestra en Galería Liralay ese mismo año, Ana María Gatti se desliga del grupo y de la poesía visual. Ver E. A. Vigo, “Panorama sintético de la poesía visual en Argentina”, 1975, p. 2. Los datos de la estadía en París de Ana María Gatti fueron extraídos de “Estalló la Revolución en la Poesía”, en *La Razón*, 18 de marzo de 1969.

⁶² Cat. exp., *op. cit.*

La exposición contó con más de 150 obras, pertenecientes a 114 artistas de 15 países y dividida en tres secciones. En la primera se exponían más de 85 libros y libros-objeto y 40 revistas, la mayoría provenientes de la biblioteca personal de Vigo. Cada uno tenía su respectiva ficha con datos editoriales, comentario de las características de la publicación, artículos incluidos y lista de reproducciones. La segunda sección, donde residía el mayor número de obras, la conformaban las obras de Poesía Visual. Se presentaron en los más variados soportes bi- y tridimensionales. Desde afiches y poemas visuales impresos, hasta objetos que problematizaban sobre el concepto mismo de *poesía*. Dana Atchley (EE.UU.) presentó *Clothesline*, alfombra de césped y cuerda de la que pendían enormes letras sostenidas por broches de plástico; Dennis Williams (EE.UU.) realizó un *móvil poético* compuesto de letras pintadas y palabras sueltas en cartón, hilo y papel y un televisor *a manivela* en el que podía seleccionarse un poema; John Sharkey y Liliane Lijn (Inglaterra) presentaron poemas cinéticos, accionados por motores; Sarenco (Italia) y Ken Cox (Inglaterra) exhibieron variantes de *poemas inflables* de dos metros de alto, en polietileno, con letras y palabras impresas; Andy Suknasky (Canadá) envió tres velas de colores con palabras que se deformaban y desaparecían a medida que el fuego las consumía, mientras Herman Damen (Holanda) escandalizaba con la foto de una vaca ornamentada con letras y una mano de nylon con textos en sus dedos. Entre dos mesas se *desparramaban* los lúdicos poemas/proceso: Neide de Sá ofrecía una caja de plástico con un material poético inusual, que consistía en recortes (fotografías periodísticas, palabras y titulares sueltos), un soldado de plomo, botones, una cuerda y broches; Alvaro de Sá colocaba en una caja de madera cinco bolitas que conformaban la palabra *caos* en portugués.⁶³ En la última sala, casi en penumbras, se presentaba la sección de poesía sonora, con obras de quince poetas paradigmáticos. Organizada en sesiones de diez minutos de duración que se intercalaban cada media hora, la programación elaborada por Vigo ofrecía un panorama desde los

primeros poemas de 1919 hasta la fecha de la muestra. Desde Raoul Hausmann (considerado el creador de esta disciplina) a Henri Chopin, quien había registrado los sonidos de su propio cuerpo.⁶⁴

La diversidad de formatos y soportes permitió a Vigo y al equipo de montaje del ITDT mostrar las obras en diversos planos y recorridos. La disposición de las cabinas de *A propósito de Mallarmé* de Gatti, confrontaba al espectador en la primera sala, mientras que *Diario sin fin*, de Luján Gutiérrez, unía las distintas salas en una sola obra. La tira continua de diarios finalizaba en la misma sala en la que Pazos exponía su *Torre de Babel* y Vigo, sus *Obras Completas*. En contraposición a los *corredores* que se generaban por la estructura arquitectónica del Di Tella, los paneles de poesía visual (a la altura de los ojos) interrumpían la linealidad y continuidad del espacio.

Repasemos ahora las obras que expusieron los integrantes del Mov. DC:

Edgardo A. Vigo presenta dos obras de distinto *género*: un objeto poético y un *proyecto a realizar*.⁶⁵ En el primer caso, *Poemas matemáticos (in)comestibles*, dos latas de sardinas, con sus respectivas etiquetas y selladas herméticamente, impedían acceder al contenido (los supuestos poemas) que sonaban al manipularlas. En el catálogo, Vigo escribía:

La utilización del 'envase' en producción seriada elimina al libro como vehículo de comunicación fundando un Arte Tocable, donde 'el objeto seriado' cumple una función estrictamente lúdica.

A diferencia del surrealismo que subjetiva el misterio a través de la metáfora, el uso del 'envase hermético' objetiva el concepto de misterio

Esta relación entre el misterio y el envase la encontramos también en *Obras Completas*, el *proyecto a realizar* presentado en esta muestra: una serie de cuatro etiquetas de "obras completas" numeradas a modo de antología literaria para ser pegadas sobre cualquier objeto. En esta oportunidad, Vigo las presentó adheridas a cajas de madera embaladas en cartón con la

⁶³ Las descripciones y datos de las obras provienen de las fotografías tomadas por Humberto Rivas y Roberto Alvarado para el ITDT y de las reseñas y reproducciones en artículos periodísticos.

⁶⁴ La mayoría de las grabaciones provenían de la revista-disco francesa *OU*, propiedad de Vigo. Otras fueron enviadas en cintas magnetofónicas por los autores (Ernst Jandl, Carl Tzischer, Bob Cobbing, Carl Weissner, Kittaëff).

⁶⁵ Los *proyectos* o *propuestas a realizar* se encuadran en la descentralización de la creación artística, en la que el autor/productor propone *claves mínimas* que el espectador/operador tomará como germen de la obra a producir. Elaborado por Vigo: *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*. La Plata, Diagonal Cero, 1969.

inscripción "Tomos I, II, III y IV". Mirando por un orificio en cada caja, se comprobaba que estaban vacías.

Dentro de la sección documental, Vigo expuso sus *Poème Mathématique Baroque* y el "Análisis poético de una sala de relojes inútiles", poema *plegable* publicado en DC 24.

Luis Pazos realiza *La Torre de Babel*, un poema volumétrico,⁶⁶ conformado por cuerpos geométricos en telgopor sobre los que se imprimieron distintas onomatopeyas, alternadas con espacios en blanco, coronadas por la palabra "boom". A un lado de la obra un cartel indicaba "Tomarse de la mano y rondar en torno a ella". La obra implicaba un tiempo de lectura, que podía iniciarse desde la base, tomando el sonido *boom* como destrucción final o viceversa. El volumen y el movimiento suponían un lector *activo*. Aunque unas flechas en el piso indicaban el orden de lectura, el espectador podía elegir dónde y en qué momento iniciar o finalizar el poema, abriendo a múltiples posibilidades y significaciones. Pazos explicaba que "en la poesía tradicional no interesa el espacio gráfico, en la experimental el espacio gráfico es activo. A mí me interesa el espacio real, que es un estadio más avanzado".⁶⁷ El título de la obra entraba en tensión en el marco de la muestra, refiriéndose a la imposibilidad de comunicación y la distancia entre las lenguas en un espacio en el que, precisamente, se experimentaba con los aspectos materiales del lenguaje y la apertura a una *comunicación otra*.⁶⁸ Pazos también exponía sus dos libros-objetos en la sección bibliográfica, *El Dios del Laberinto* y *La Cometa*, de 1967.

Carlos Ginzburg, con *Avioncitos de papel*, apelaba a lo lúdico y a la participación del espectador, pero desde una modalidad diferente a la de Pazos. Construyó una montaña de diez mil avioncitos de papel plegado que cualquiera podía lanzar por el aire, jugar, o llevarlos como *souvenir*. La obra no se limitaba, desde ya, a la acumulación de avioncitos, sino que se completaba con la acción misma y la relación es-

tablecida entre los distintos "recorridos de vuelo". Ginzburg adhería, al igual que el resto del grupo, a una concepción del arte basado en un eje lúdico, no sólo para el observador sino también en la instancia de producción: la creación gratuita, sin necesidad de fundamentar teóricamente el proceso constructivo de la obra y apelando a generar en el espectador (ahora también operador) una (re)acción.

Este es el arte de la participación, donde todos gustamos de la poesía. Los que escriben sonetos o tratan de buscar imágenes escritas se pasaron de moda. Hoy día, si vienen aquí, se tendrán que quemar como los "bonzos"...en la vía pública y por amor a una obra de museo.⁶⁹

En este tipo de propuesta se encuadraba *Tacho para patear*, una lata puesta a ese efecto en la sala, "ceremonia que inauguró Romero Brest con tremendo botinazo y desde ahí muchos de los presentes se regocijaron con patear el original artefacto, que ponía una música de fondo bastante ruidosa".⁷⁰

Jorge de Luján Gutiérrez expuso *Diario sin fin*, continuo de ejemplares de una misma impresión del diario *El Día* que, a lo largo de setenta metros, colgaba del techo del ITDT, recorriendo varias salas para finalizar en el piso. En palabras del autor, este montaje "significa a la multitud bajo un medio de comunicación de masas, y dentro de este diario, como de todos los diarios del mundo, está la poesía de lo cotidiano. Crímenes, deportes, humor y política son los temas que la gente conoce y gusta".⁷¹ También exhibía *Edición 6ª de poesía*, una matriz de impresión que, una vez descartada, era utilizada por los canillitas para sostener los diarios. Pintada de dorado, emulaba un material noble y aludía al carácter romántico de la poesía tradicional.⁷² Como mencionamos anteriormente, la poesía visual de Luján Gutiérrez se desarrollaba en torno a la *actualidad* y su narración periodística. Los mass

⁶⁶ Así definida por Pazos, en Álvaro De Sá, "Poesía de vanguardia en Argentina", en *Jornal do Escritor*, Río de Janeiro, octubre de 1969. La traducción es nuestra.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Este no era el único poema volumétrico. La inglesa Liliane Lijn expuso *Poem Kon*, un cono trunco giratorio con palabras impresas continuas, repetidas, que formaban un poema visual. Si en *Torre de Babel* podemos decir que la onomatopeya constituía el *leit motif* de la obra, en el caso de *Poem kon* podemos hablar de un núcleo temático: un juego entre el cielo y el espacio (con las palabras *sky|never stops| inner-outer space| same distance*).

⁶⁹ Testimonio de Carlos Ginzburg en "Estalló la Revolución en la Poesía", *op. cit.*, 1969.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Entrevista personal, 27 de abril de 2006.

media (en este caso, la prensa escrita) construyen el discurso de lo cotidiano, material poético *per se* para Luján Gutiérrez.

La obra de **Ana María Gatti** *A propósito de Mallarmé*, se presenta como una de las más relevantes, ya que unía la poesía fonética con performance y participación del espectador. Compuesta por cuatro cabinas plásticas enfrentadas en cruz, cada una tenía un reproductor magnetofónico conectado a un control central, con sensores fotosensibles. Cada reproductor contenía una cinta grabada en danés, francés, japonés y castellano. Por medio de focos lumínicos que pendían del control central, el espectador podía operar sobre los sensores fotosensibles, activando una o más grabaciones. La obra se completaba con la acción de cuatro actores (dos hombres y dos mujeres) que, vestidos de pies a cabezas con mallas blancas, ingresaban a la cabina y comenzaban a pronunciar las palabras grabadas en la cinta.⁷³ En esta obra el espectador se convertía en operador, por ser quien manipulaba los sonidos y la lengua en que se pronunciaban, tanto de la cinta grabada como de los actores.

Las obras de estos artistas promovían la participación del público y una concepción lúdica del arte. Si bien algunos se alejaban de la poesía visual hacia un arte *total* (Gatti), mientras otros experimentaban con diversas formas de acción y participación (Ginzburg) u obligaban al espectador a reflexionar sobre (su) concepto de obra (Vigo), todos coinciden en la caducidad de las viejas formas de la poesía tradicional y en el acercamiento de la poesía al público a través de la proposición de una acción, de una reacción o de la incorporación de los elementos de la cotidianeidad en la obra.

Repercusiones periodísticas de la novísima poesía

A pesar de la *novedad* de esta muestra en el campo artístico local y de la ruptura que representaba con la tradición poética, los artículos periodísticos relevados varían desde la reseña descriptiva hasta los recorridos que apelan al humor, encontrando también algunas críticas a la disciplina en sí y a la exposición. Ésta, tanto en su versión del ITDT como del MPBA, tuvo una importante repercusión en la prensa local (*Clarín*, *La Gaceta*, *La Razón*, *El Día*, *Revista Análisis*, etc.) y también internacional (*Corriere del Giorno*, Italia; *Jornal do Escritor*, Brasil).

Las voces a favor

Podríamos reconocer dos factores fundamentales para la *buena recepción* de la muestra. En el caso del diario *El Día*, Pazos y Luján Gutiérrez se desempeñaban como colaboradores de los suplementos culturales y dominicales del diario, publicitando y reseñando, en muchas ocasiones, sus propias obras. Su breve trayectoria en la *provocación* y las acciones de vanguardia era conocida entre los lectores y, obviamente, entre sus compañeros de trabajo. Por su parte, Vigo gozaba del respeto de sus colegas y también escribía asiduamente para *El Día* y *El Argentino*, entre otras publicaciones, pero en formato de ensayos críticos sobre arte contemporáneo local e internacional.

En segundo lugar, el ITDT era reconocido como el ámbito de la innovación y la controversia cultural. No sorprendería, entonces, que en *la manzana loca* se expusieran obras que discutieran los cánones del arte tradicional. Sin embargo, resulta llamativo que algunos artículos, incluso de periódicos de Capital Federal, reseñaran la muestra apelando al humor, la ironía y los juegos de palabras, a la par de una descripción pormenorizada de las obras más relevantes de la muestra y sus fundamentos teóricos.

En “La poesía loca” publicado en el diario *El Día*,⁷⁴ los epígrafes de las fotos definían a Pazos y a Vigo como “sacerdotes platenses de la nueva poesía” y a Romero Brest como “sumo sacerdote de la Expo” quien revelaba, en una supuesta declaración, que “en mi reino nunca se pone el sol”. Como muestra de la repercusión en los espectadores, se transcribían los comentarios de “una señora entrada en carnes” y de un “piloso y rizado espectador”, notando que “el ambiente de travesura se asentaba sobre el público”. Este tono humorístico no impedía relevar *seriamente* obras y testimonios fundamentales. Romero Brest hablaba del objetivo último de la muestra:

Antes de la Expo eran una decena o dos los que en Argentina sabían que esto existía [...] Considero que la Expo vale, no porque da una respuesta sino porque plantea un problema: ¿qué es ahora la poesía? [...] El valor de un artista actual, su fundamento ético, consiste en decidirse a romper las estructuras sin saber si se van a poder construir. Creo en aquellos que tienen el valor de confundirse antes de la cobardía de afirmar.⁷⁵

⁷³ La descripción de la obra puede encontrarse en los artículos citados anteriormente.

⁷⁴ “La poesía loca”, en *El Día*, suplemento dominical, 13 de abril de 1969, p. 9.

⁷⁵ *Ibidem*.

Asimismo, Vigo testimoniaba elementos fundamentales de su poética al decir:

Creo en un arte tocable y participante. De espíritu lúdico y totalizador. Rechazo el concepto de obra única, prefiriendo el "objeto seriado", lo que los europeos llaman 'múltiple'. Considero que la intención de la muestra está lograda: de aquí en adelante todos los caminos están abiertos.

La descripción del *ambiente* aparecía como una referencia obligada en varios artículos. En la Revista *Análisis*⁷⁶ se describe el "clima general" como "el de una fiesta a la vez hermética y reveladora, densa y ligera. No es posible sustraerse a la sensación de apertura y comienzo, de la inauguración de un sendero". En un artículo publicado en *Clarín*, el texto concluía con un supuesto diálogo recogido durante la inauguración:

Luego de una extensa recorrida escuchamos a un hombre joven que decía a otro: "Lo auténticamente revolucionario son las minifaldas porque han cambiado hasta las formas de vida".

El otro preguntó: "¿Y qué opinas de esta exposición?" - Alzamos a escuchar: -bll blblbl blblbl blblbl grr grr.⁷⁷

Las voces en contra

La mencionada reseña de *Clarín* analizaba previamente los antecedentes *letristas* de la poesía visual y su supuesto fracaso cuarenta años antes, además de la contradicción entre la voluntad de ruptura de todos los cánones artísticos y la aplicación de la Divina Proporción en algunas obras. Otro artículo titulado "Caducidad de la *Novísima Poesía 69*"⁷⁸ criticaba la supuesta *pose* de vanguardia de la muestra, haciendo hincapié en el circuito de exposiciones y analizando la recepción. De acuerdo a la imagen del Di Tella como *fábrica de vanguardia* sentenciaba:

Hoy vemos con sorpresa que no hay obra presuntamente de vanguardia que no cuente con el beneplácito de un público dócil, manejado por un gran aparato

publicitario (parte de un sistema en el cual los mismos artistas publicitados dicen no creer) y una crítica complaciente en líneas generales.

El autor se encargaba de rebatir todos los aspectos *presuntamente* innovadores de la muestra: las obras carecían de la fuerza que tuvieran las *humoradas* de los dadaístas y surrealistas o utilizaban recursos ya aplicados por los letristas franceses y la poesía fonética de Schwitters. Como conclusión, juzgaba estas experiencias contraproducentes, ya que podían "desorientar en relación a verdaderas experiencias de creación poética que, esas sí, lógicamente, no cuentan con el apoyo de nadie".

Si bien el uso de la tipografía como forma plástica o la mera experimentación con sonidos (fonemas, sonidos aleatorios, etc.) ya tenía una *tradición* en la poesía experimental, esta exposición proponía una *nueva mirada* sobre esas experiencias a partir de las obras actuales, además de ofrecer un panorama internacional de los artistas y obras que trabajaban en la poesía experimental.

En otro artículo publicado en *La Razón*, Hernández Rosselot lamenta que cierto público confundiera "el acto poético como revelador de belleza con un simple puntapié".⁷⁹

Estas críticas dan cuenta del peso que mantenían –y mantienen– ciertos valores de la poesía tradicional: la narración y la importancia de la palabra, la belleza como valor supremo o la distinción entre *verdaderas experiencias de creación poética* y una creación *lúdica*, poniendo en tela de juicio el valor artístico de estas obras.

Visiones platenses

En los artículos sobre la presentación de esta muestra en La Plata, también se debate sobre su carácter controversial.⁸⁰ Jaime Sureda, escribiendo para la Revista *Ritmo*, reclamaba que, tanto la postura laudatoria de esta *novísima* expresión como la defensa de lo clásico eran inadecuadas ante este tipo de propuestas. El aporte residía en la *liberación artística*

⁷⁶ "Poetas. Voces y avioncitos", en *Análisis*, N° 420, abril de 1969, p. 61.

⁷⁷ "Exposición Internacional de Novísima Poesía 69", en *Clarín*, 20 de marzo de 1969, p. 26.

⁷⁸ Alberto C. Vila Ortiz, "Caducidad de la *Novísima Poesía 69*", en *La Capital*, 23 de marzo de 1969.

⁷⁹ Refiriéndose claramente a la obra de Ginzburg, *Tacho para patear*. Ver Hernández Rosselot, "El Acto Poético y Arte Moderno en Luján", en *La Razón*, 5 de abril de 1969, p. 14.

⁸⁰ Diferenciamos ambas reseñas dado que la exposición en La Plata sólo fue relevada por publicaciones locales, respondiendo a la situación particular del campo artístico platense.

que proponía y en la comprensión del sujeto (espectador) contemporáneo. Las rupturas provocadas por las vanguardias históricas habían influido también en la sensibilidad del espectador, un sujeto “que ya está de regreso y se ha acostumbrado a las formas clásicas literarias (...) A la exuberante imaginación del creador se ha debido adscribir la ágil inteligencia del observador”.⁸¹ El autor destacaba que los postulados dadaístas, futuristas y surrealistas no lograron *abolir* la rima, el verso y el ritmo. Resultaba improbable, entonces, que la Novísima Poesía pudiera hacerlo, pero debía comprenderse la apertura propuesta y, sobre todo, el reconocimiento de una problemática contemporánea en el papel del espectador. Respecto del ámbito artístico local, Sureda subrayaba el carácter *riesgoso y asertivo* de esta muestra, que “no impunemente desafía la molición mental de una ciudad como la nuestra con algo que pueda parecerle insólito y perturbador de ciertos cánones establecidos con fijación inamovible”.

A pocos días de inaugurada la exposición, Vigo marcaba que “indudablemente el público de nuestra ciudad no alcanza a comprender nuestras significaciones”.⁸² Esta declaración provocó varias respuestas, publicadas como cartas de lectores firmadas con seudónimos. Estas mismas variantes interpretativas produjeron, según los propios organizadores, una lectura errónea de la muestra. Romero Brest decía:

Tal vez la disposición de las obras estuvo demasiado feliz y ello contribuyó a que el público la considerara como una exposición plástica, aunque de las más interesantes. Así se desnaturalizó el carácter de la muestra.⁸³

Vigo también reflexionaría, años más tarde, sobre esta interpretación equivocada:

Por su trayectoria [el ITDT] alberga un público adicto a los nuevos panoramas ofrecidos, pero la hegemonía plástica (historia vertebral de su Departamento de Artes Visuales) produjo una confusa lectura. Se aprecia más los contenidos plásticos de las propuestas presentadas que el valor poético que poseían. Si practicáramos un

balance actual acerca de su influencia en el campo nacional, nos daría un resultado negativo. Idéntico al resultado que arrojó el saldo de esa muestra.⁸⁴

Pero a pesar de estos balances, ambos reconocían el saldo positivo de la muestra: dar a conocer una tendencia artística ignota en nuestro país, generando una apertura hacia nuevas formas de creación y fruición del arte.

Movimiento centrífugo: las distancias del grupo

El año 1969 puede considerarse clave para el Mov. DC. En los primeros meses se edita el último número de la revista,⁸⁵ que incluía *Concrete su poema visual*⁸⁶ de E. A. Vigo, una hoja de cartulina con un círculo calado e instrucciones de uso. A través de ese hueco, Vigo unía dos propuestas fundamentales de su cruzada artística: otorgarle al observador/operador la facultad creativa/constructiva de la obra y convocar a la operación de *señalamientos*, renovando con una *mirada estética* la percepción de los objetos cotidianos.⁸⁷ Al finalizar la edición de *DC*, el grupo pierde un espacio que los nucleaba. Sin embargo, Vigo utiliza una cita de Antonin Artaud para barrer con toda lectura melancólica sobre el cierre de esta etapa:

(...) EL DEBER
del escritor, del poeta, no es ir a
encerrarse cobardemente en un texto,
un libro, una revista de los que ya
nunca más saldrá, sino al contrario
salir afuera
PARA SACUDIR
PARA ATACAR
AL ESPÍRITU PÚBLICO
SI NO
¿PARA QUÉ SIRVE?
¿Y PARA QUÉ NACÍÓ?⁸⁸

Vigo renovarí su trabajo en revistas experimentales con *Hexágono* (1971-1975), de claro compromiso

⁸¹ Jaime Sureda, “Poesía plástica-Plástica poética”, en *Ritmo*, N° 2, 25 de mayo de 1969.

⁸² “Prosigue en exhibición la muestra Novísima Poesía/69”, en *El Día*, 20 de abril de 1969.

⁸³ “La poesía loca”, en *El Día*, *op. cit.*

⁸⁴ Edgardo A. Vigo, “Continuidad de lo discontinuo”, en *En Marcha*, La Plata, 1992. [Escrito a principios de los 70].

⁸⁵ Si bien correspondería a diciembre de 1968, *Concrete su poema visual* está fechada en 1969.

⁸⁶ Síntesis del texto: Concrete su poema visual/ pintura/ objeto /escultura /paisaje /naturaleza muerta/ desnudo/ (auto) retrato/ interior y todo otro tipo y género de arte.

⁸⁷ Ejes del ensayo de Edgardo A. Vigo, *De la poesía proceso a la poesía para y/o a realizar*, 1969.

⁸⁸ *DC* 28, Editorial, p. 3. Intentamos mantener la diagramación original.

social y político, manteniendo el formato en carpetas y la difusión de textos y producciones de distintos teóricos y artistas. A partir de la Expo/Internacional de Novísima Poesía/69, Pazos y Luján Gutiérrez continuarían relacionados al ITDT y a su director. Pazos y Romero Brest organizan *Arte de Consumo. Conferencia-Espectáculo*.⁸⁹ Con el espíritu de los happenings *ditellianos* y las *fiestas* de Federico V, esta disertación sobre la redefinición del arte como espectáculo y objeto de consumo con exhibiciones, *performances* y objetos se transforma en un suceso inesperado cuando el público desborda el local y modifica la programación del evento. Aunque no participara, Vigo incluyó este evento en un artículo para la Revista *Ritmo*, insertando *Arte de Consumo* dentro de un proceso de la vanguardia platense iniciado con el Grupo Si.⁹⁰

Ese mismo año, Pazos y Luján Gutiérrez presentan el audiovisual *Señores, pasen y vean* en Experiencias '69 del ITDT,⁹¹ con fotografías de Juan José *Chispa* Estévez, sonido y sincronización de Julio Otero Mancini y la actuación de Susana Etchart. Al año siguiente, junto con Héctor Puppo, participan del III Festival de las Artes de Tandil con la *situación* titulada *Excursión*, llevándose el segundo premio en el rubro Experiencias Visuales. De la mano de Jorge Glusberg y el CAyC, esta experiencia fue compilada junto con las fiestas realizadas en Federico V como parte del envío a la VII Bienal de Arte de París en 1971.

Ginzburg, por otra parte, se aleja de la poesía visual para experimentar con el *accionismo*, el *land art* y el *arte proyectual*, e integra también el CAyC y el Grupo de los Trece en los 70.

Aun cuando los integrantes del Mov. DC mantuvieran contacto y se encontraran ocasionalmente en torno a convocatorias y proyectos diversos,⁹² la etapa de labor en conjunto había finalizado. Aunque sus prácticas artísticas (en tanto modalidades de producción y circulación de sus obras) se distanciaban cada vez más, algunas propuestas no eran tan disímiles. En

De la poesía proceso a la poesía para y/o a realizar (1969), Vigo desarrolla conceptos tales como: la participación del observador, la caducidad de los lugares cerrados, la liberación de géneros y técnicas, la pérdida de carácter solemne-religioso de la obra, las conexiones e interacciones de las diferentes formas de arte y la vía múltiple. Estos postulados están en sintonía con las producciones de esos años de Pazos, Luján Gutiérrez y Ginzburg. Pero por otra parte, Vigo proponía un arte *comunicativo-lúdico-individual* como respuesta a la *vía espectáculo* que *masificaba* al público.⁹³ Esta vía lúdica-individual se separaba claramente del *arte-actitud* y las *fiestas* de Pazos y Luján Gutiérrez.

Vigo considera significativa la separación de este grupo, revelando en un escrito de 1975 una interrupción del desarrollo de la poesía visual en nuestro país.⁹⁴ Si bien actualmente la poesía visual continúa vigente, con producciones circulando en publicaciones literarias y artísticas, exposiciones y páginas web, no debemos perder de vista el rol del Mov. DC y la Revista *DC* en este desarrollo.

Reflexiones finales

Reconstruyendo el recorrido del Mov. DC, pretendimos dar cuenta de la relevancia de la acción y producción de este grupo en el corto período de 1966 a 1969. Edgardo A. Vigo –como introductor de la poesía experimental en nuestro país– junto con este grupo, constituyen los primeros artistas locales en producir y difundir poesía experimental. Aún cuando no continuaran trabajando colectivamente en esta disciplina, el corpus de obras producidas se presenta como fundamental para los inicios en Argentina y en la construcción de la poesía experimental latinoamericana.

Consideramos que este trabajo realiza un aporte, no concluyente ni absoluto, a la historia del arte argentino al reconstruir la trayectoria de un grupo que basó su acción en ámbitos periféricos del circuito institucional y hegemónico del arte porteño y logró

⁸⁹ 6 de agosto de 1969, Cámara de la Construcción, La Plata. Participan también Héctor Puppo, Dalmiro Sirabo, Antonio *Poroto* Sitro y César López Osornio, entre otros.

⁹⁰ Edgardo A. Vigo, "No-Arte-Si", en *Ritmo*, N° 5, 25 de agosto de 1969. La foto que ilustra el artículo muestra a Puppo realizando *body painting* sobre una modelo durante *Arte de Consumo*.

⁹¹ 5 al 7 de septiembre. Romero Brest destaca la reseña de Vigo para la revista *Ritmo* sobre las obras presentadas y su evaluación de las *Experiencias* desde el 67 al 69 como la "única reseña digna de mención". Ver Jorge Romero Brest, *op. cit.*, 1992, p. 161.

⁹² Sin ir más lejos, en 1970 participan en *Arte al aire libre en la Plaza Rubén Darío, Escultura, Follaje y Ruidos*, (organizado por el CAyC) donde Vigo realiza su *Señalamiento V* y presenta el texto *La Calle: escenario del Arte Actual* y el Grupo La Plata (Luján Gutiérrez, Pazos y Puppo) presenta *Homo Sapiens*.

⁹³ Edgardo A. Vigo, *Ibidem*.

⁹⁴ Edgardo A. Vigo, "Panorama sintético de la poesía visual en Argentina", 1975.

constituirse (mediante la acción de un Vigo editor, archivero, compilador y comunicador a distancia) como un punto de inflexión en el arte experimental local.

Por otra parte, la Expo/Internacional de Novísima Poesía/69 (escasamente relevada en las reconstrucciones del campo artístico de la época) permitió ver en Buenos Aires, y luego en La Plata, la producción de artistas contemporáneos desconocidos en el medio local, con obras que, difíciles de clasificar en aquella época, proponían transgredir límites de género, soportes y lenguajes. La incorporación del espectador como operador, los *proyectos a realizar* y la explotación del factor lúdico del arte, entre otros aspectos, no se iniciaron con la poesía experimental, pero encontraron un espacio de manifestación del campo artístico local y también internacional en una época en la que los cánones artísticos disciplinarios estaban en discusión. El Mov. DC no fue ajeno a este proceso y propuso su propia ruptura desde el cruce de la palabra, la imagen y la acción. La revista *DC* permanece hoy como testimonio de ese *recorrido de ruptura*. ■■

Bibliografía

BÜRGER, Peter: (1987) *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 2000.

DE SÁ, Alvaro: "Poesía de vanguardia en Argentina", en *Jornal do Escritor*, Río de Janeiro, octubre de 1969.

GRADOWCZYK, Mario: "MAQUINACIONES: Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962", en *MAQUINACIONES: Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962*. Cat. Exp., Buenos Aires, CCEBA, 2008.

HERNANDEZ, Rosselot: "El Acto Poético y Arte Moderno en Luján", en diario *La Razón*, sección Notas de Arte, Buenos Aires, 5 de abril de 1969.

NESSI, Ángel Osvaldo (dir): *Diccionario temático de las Artes en La Plata (1882-1982)*, La Plata, IHAUA/Universidad Nacional de La Plata, 1982.

PADÍN, Clemente: "30 años de poesía concreta. Aportes de Latinoamérica a la experimentación poética", en Primera Bienal Internacional de Poesía Visual y Experimental en México, Núcleo Post Arte, 30 de diciembre de 1986 al 17 de junio de 1987, México DF., 1986.

PADÍN, Clemente: "Breve panorama de la poesía experimental en Argentina, Chile y Uruguay", en III Bienal de Poesía Visual Experimental y alternativa. Sección Cono Sur Latinoamericano: Argentina, Chile y Uruguay, Goethe Institut Montevideo y Núcleo Post Arte México- 4 a l 8 de junio 1990.

PADÍN, Clemente: "Breve diccionario de la poesía experimental", 1992, [En línea], [http://boek861.com/padin/br_dic/pd_dic_frame.htm].junio2006

PADÍN, Clemente: *The experimental poetry in Latin America*, 1996 | *La Poesía experimental en América Latina*, 1996, Montevideo, edición de autor, 1996.

PEREDNIK, Jorge Santiago: *Poesía Concreta. A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

PÉREZ BALBI, Magdalena: "Revista Diagonal Cero: poesía experimental internacional...y platense", en VII Jornadas de Estudios e Investigaciones, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" (Facultad de Filosofía y Letras, UBA), CABA, 2006.

ROMERO BREST, Jorge: *Arte visual en el Di Tella. Aventura memorable en los años '60*, Buenos Aires, Emecé, 1992.

ROSSI, Cristina: "Grupo Si, el informalismo platense de los '60", en Rossi Cristina: Cat.exp., Buenos Aires, Centro Cultural Borges, mayo y junio de 2001.

SAEZ, Hugo Enrique: "Expo de Novísima Poesía", en *Los Andes*, 23 de marzo de 1969.

SOLT, Mary Ellen (ed.): *Concrete poetry: a world view*, Bloomington, Indiana University Press, 1968.

SUAREZ GUERRINI, Florencia: "Nuevos dispositivos de producción artística. Arte argentino de la década del sesenta en la Colección del Museo provincial de Bellas Artes", en I Concurso de Investigación en Historia de las Artes Visuales. La Plata, Instituto Cultural| Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, 2003.

SUREDA, Jaime: "Poesía plástica- Plástica poética", en Revista *Ritmo*, N° 2, La Plata, 25 de mayo de 1969.

VIGO, Edgardo Antonio: "Panorama de la plástica platense", en *Realizaciones*, N° 4, Buenos Aires, 1963.

VIGO, Edgardo Antonio: *Poème Mathématique Baroque*, París, Contexte, 1967.

VIGO, Edgardo Antonio: *Poème Mathématique Baroque*, 2° edición. París, Ael 5-Agenzia éditions, 1968.

VIGO, Edgardo Antonio: "Nueva vanguardia poética en Argentina", en Revista *Los Huevos del Plata*, N° 11, Montevideo, marzo de 1968.

VIGO, Edgardo Antonio: *De la poesía|proceso a la poesía para yo a realizar*, La Plata, Diagonal Cero, 1969.

VIGO, Edgardo Antonio: "No-Arte-Sí", en Revista *Ritmo* 5, La Plata, 25 de agosto de 1969.

VIGO, Edgardo Antonio: "Continuidad de lo discontinuo", en Revista *En Marcha*, La Plata, 1992 [Escrito a principios de los 70].

WILLIAMS, Emmett (ed.): *Anthology of Concrete Poetry*, New York, Something Else Press, 1967.

Escritos inéditos y material de archivo

AAVV: Selección de textos sobre poesía visual, CAEV, La Plata.

CURELL, Mónica: "Entrevista a E.A. Vigo". Desgrabación, CAEV, La Plata, 1995.

DE RUEDA, María de los Ángeles: "La incorporación de artistas platenses al conceptualismo latinoamericano (De Vigo y el *Movimiento Diagonal Cero* al *Grupo de La Plata y Escombros*)". Mención Especial del Jurado, Premio FIAAR-Telefónica 2003, La Plata, 2003.

PÉREZ BALBI, Magdalena: "Movimiento Diagonal Cero: Poesía experimental desde La Plata (1966-1969)". Premio III Concurso de Investigación en Historia de las Artes Visuales, Instituto Cultural|Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, 2006.

SANTAMARÍA, Mariana: "Nuevas vanguardias poéticas en Argentina: El Movimiento Diagonal Cero", CAEV, La Plata, 2005.

VIGO, Edgardo A.: "Ideas para una charla", CAEV, La Plata. Mimeo, 1956.

VIGO, Edgardo A.: "Panorama sintético de la poesía visual en Argentina", CAEV, La Plata, Inédito, 1975.

VIGO, Edgardo A. (comp): "Cronología. Asterisco del desarrollo teórico de las tendencias visuales y concretas en el ámbito de la poesía de vanguardia". Il Compasso N°1. Italia, octubre de 1966. CAEV, La Plata. Copia mimeográfica en castellano. Sin datos de traducción.

Catálogos

CAYC: *Experiencias*, septiembre 1971.

Instituto Torcuato Di Tella. Centro de Artes Visuales: *ExpoInternacional de Novísima Poesía* 69, Buenos Aires, del 18 de marzo al 13 de abril de 1969.

Museo Provincial de Bellas Artes: *Novísima Poesía* 69. La Plata, del 18 de abril al 4 de mayo de 1969.

Núcleo Post Arte: *Primera Bienal Internacional de Poesía Visual y Experimental en México* (1985-86), México DF, del 30 de diciembre de 1986 al 17 de junio de 1987.

Vigo y sus cosas, Federico V, La Plata, 1968.

Publicaciones periódicas consultadas

BORY, J.F. y Blaine, J. (dirs.): « Vers un nouveau langage », *Approches*, N° 3, 1965.

VIGO, E. A. (dir.): *Diagonal Cero*, N° 1 a 28, La Plata, 1962-1969.

BLAINE, J. (dir): *Doc(K)S*, N° 1, Marseille, Juin 1976.

FAJOLE, J. (dir.): « POÉTIQUE A LA BASCULE », en *Manglar* 01|02, Montpellier, noviembre 2002.

Fuentes periodísticas

Diario *El Día*, La Plata.

Diario *La Razón*, Buenos Aires.

Revista *Análisis*, Buenos Aires.

Revista *Primera Plana*, Buenos Aires.

Revista *Ritmo*, La Plata.