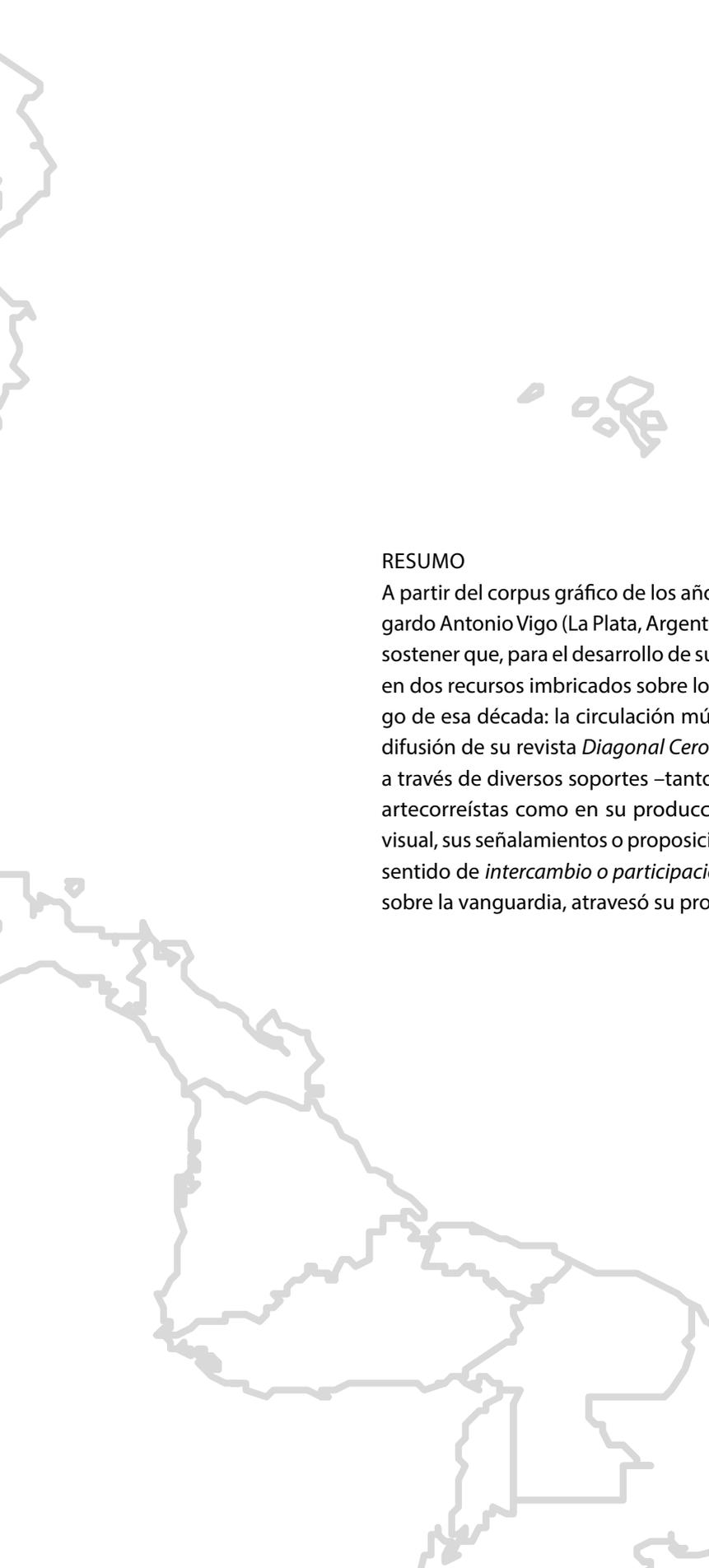


Edgardo Antonio Vigo, vanguardia y contracultura en los años sesenta

Silvia Dolinko

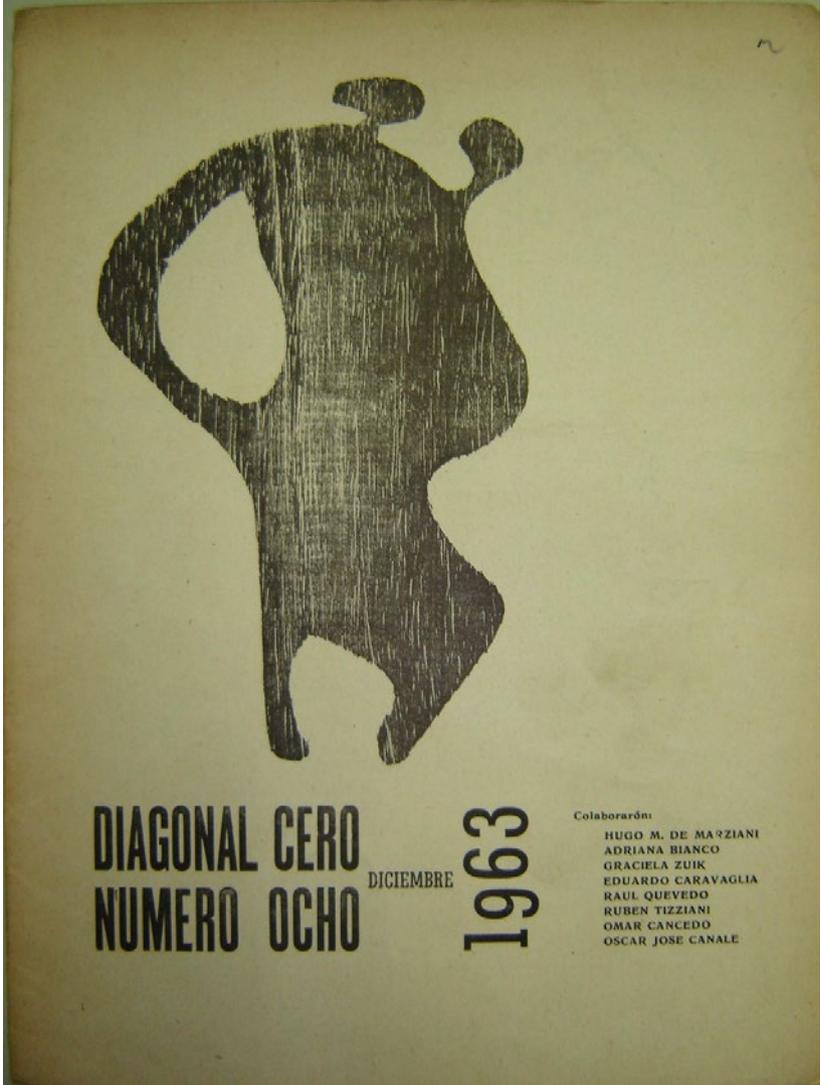
Silvia Dolinko es Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Conicet. Docente de Metodología de la Investigación en la carrera de Artes de la FFyL-UBA y de Arte argentino y americano II en IDAES-UNSAM. Autora de *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación* (Edhasa), entre otros libros. Co-editora de *Palabra de artista. Escritos sobre arte argentino, 1961-1981* (Fundación Espigas-FNA), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* (CAIA-Eduntref) y de la revista *Blanco sobre blanco*. Obtuvo en 2002 el Primer Premio en el "Sexto Premio Fundación Telefónica en Historia de las Artes Plásticas".





RESUMO

A partir del corpus gráfico de los años sessenta del artista Edgardo Antonio Vigo (La Plata, Argentina, 1928-1997) pretendo sostener que, para el desarrollo de su proyecto, Vigo se centró en dos recursos imbricados sobre los que profundizó a lo largo de esa década: la circulación múltiple de la xilografía y la difusión de su revista *Diagonal Cero*. En distintas instancias y a través de diversos soportes –tanto en estas intervenciones artecorreístas como en su producción a partir de la poesía visual, sus señalamientos o proposiciones conceptualistas- un sentido de *intercambio o participación*, junto a sus relecturas sobre la vanguardia, atravesó su proyecto intelectual.



Diagonal Cero n. 8, diciembre de 1963.
Portada con xilografía de Edgardo A Vigo

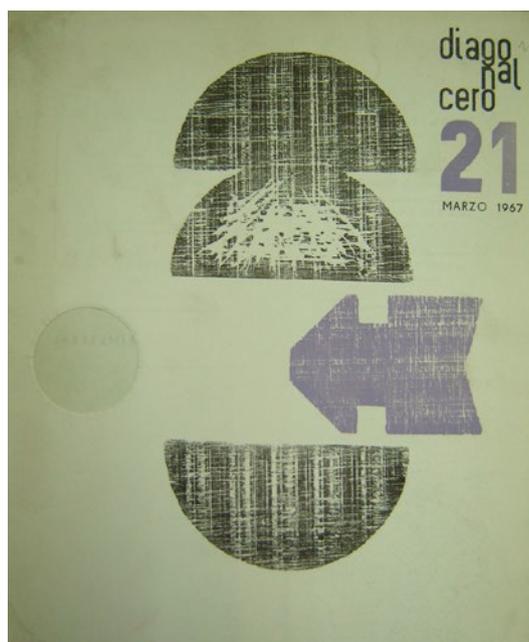
Artista múltiple y experimental, Edgardo Antonio Vigo (La Plata, Argentina, 1928-1997) participó, a lo largo de varias décadas, en forma protagónica en diversos circuitos por fuera del sistema hegemónico de producción y circulación de arte.¹ En este sentido, es bien conocido su rol pionero en la conformación de una trama de arte correo, probablemente su faceta más difundida y celebrada.² En distintas instancias y a través de diversos soportes –tanto en estas intervenciones *artecorreístas* como en su producción a partir de la poesía visual, sus señalamientos o proposiciones conceptualistas- un sentido de *intercambio o participación*, junto a sus relecturas sobre la vanguardia, atravesó su proyecto intelectual. En este artículo me interesa partir de su corpus gráfico de los años sesenta para sostener que, para el desarrollo de su proyecto, Vigo se centró en dos de los recursos imbricados sobre los que profundizó a lo largo de esa década: la circulación múltiple de la xilografía y la difusión de su revista *Diagonal Cero*.

Habiendo estudiado en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata a principios de los años cincuenta, Vigo fue becado en 1953 con un viaje a Francia en donde, entre otros artistas, conoció al venezolano Jesús Soto. A su regreso a la Argentina en 1954, expuso una serie de objetos móviles de madera que podían ser manipulados por los espectadores, apuntando ya en esta producción inicial a la idea de la participación y acción sobre la obra de arte. A mediados de los años cincuenta realizó sus primeras poesías matemáticas y desde fines de ésta década comenzó a producir sus "máquinas inútiles" junto a la publicación de su texto "Máquinas inútiles. Solteras imposibles" en 1959. En estos artefactos -cuya idea aparece en principio vinculada a las "máquinas solteras" de Michel Carrouges- combina elementos heterogéneos que, ya desde la enunciación de su función, apelan al absurdo y la parodia de su utilidad: por ejemplo, su *Cargador eléctrico* (1957), la *Bi-Tri-Cicleta Ingenua* (1960) o el *Palanganómetro mecedor que no se mece para críticos de arte* (1965). Dentro de esta línea, y en sintonía con su relectura de la estética dadaísta, se inscribe el desarrollo de sus *Relativuzgir's*, objetos con luz y movimiento que podían ser accionados por los espectadores, y cuyo nombre deriva de la fusión de la idea de *relativo* -base filosófico-matemática de Einstein- la *electricidad* como elemento actuante y de la propiedad de *girar*.³

Si el criterio de interacción constituyó uno de los principales ejes conceptuales para el desarrollo de su obra, la edición de revistas y la difusión del grabado tuvieron un rol ideológico y material significativo. Si la xilografía posibilitaba un acercamiento desacralizado a la obra de arte frente a las limitaciones de la producción única, en su lectura "el grabado es un aliado a la Educación del

Arte. La destrucción del ejemplar único permite la introducción de 'originales' en el ámbito limitado a las reproducciones. La visión del hombre gana en contacto y desarrollo pues, la relación 'obra de arte/individuo' se realiza dentro de la pureza necesaria para profundizar en consecuencias comunicativas".⁴

Diagonal Cero, n. 21, marzo de 1967. Portada con xilografía de Edgardo A Vigo



Vigo en revista

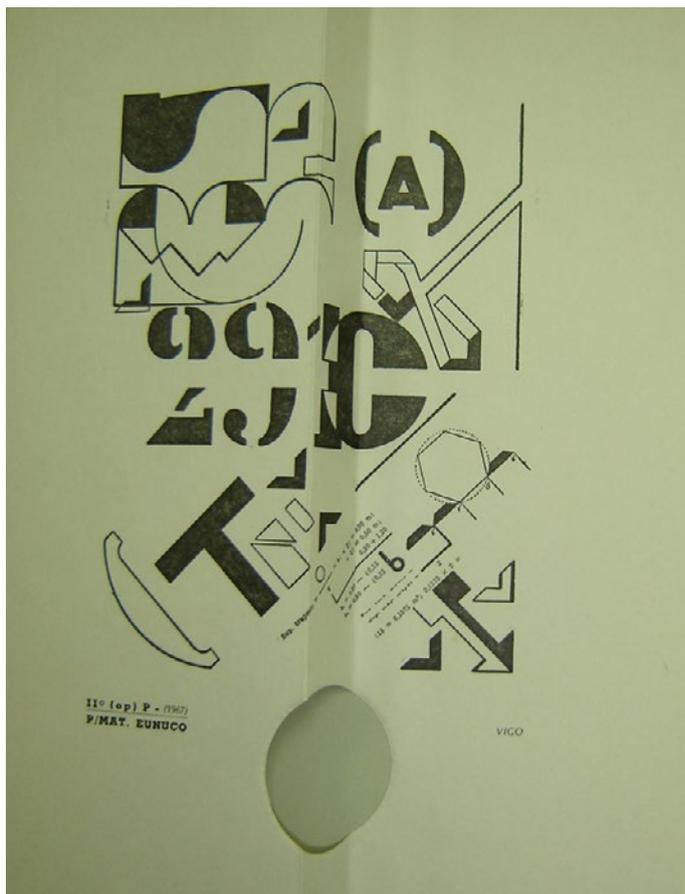
En 1958 Vigo inició su actividad como editor de varias publicaciones experimentales donde tuvieron especial lugar la xilografía y la poesía visual junto a la edición de algunos textos literarios. *WC* (1958) y *DRKW* (1960) fueron sus primeras revistas; artesanales y predominantemente visuales, en

ellas ya planteaba los lineamientos gráficos e ideológicos de su noción de un arte por fuera del consumo de élite.⁵ Si bien estas revistas tuvieron corta duración en el tiempo -cinco y tres números respectivamente-, su proyecto se prolongó en *Diagonal Cero* (1962-1968), una “cosa trimestral”, como la denominó su creador, iniciada con la intención de “difundir poemas y xilografías de distintos autores”.⁶ El desarrollo de

la publicación de Vigo se puede asociar a los cambios estéticos y a la postura ideológica del propio artista, a la vez que también permite dar cuenta de algunos aspectos de la dinámica y de las transformaciones que atravesaron el campo cultural del período: el avance de las vertientes gráficas experimentales, la creación de redes de intercambios artísticos latinoamericanos, la manifestación progresiva del compromiso intelectual, la eclosión de la poesía visual a fines de la década fueron problemáticas que tuvieron cabida en sus páginas.⁷

La continuidad de *Diagonal Cero* respecto de las anteriores publicaciones de Vigo se evidenciaba en la presentación del primer número, donde retomaba la tipografía de la nota editorial del segundo número de *WC*. Bajo letras redondas como de plantilla de estarcido planteaba: “estamos en la *Diagonal Cero*, que no es estar ni ser centro. Somos contradictorios. Contradicción equivalente a libertad expresiva. Estamos en la *Diagonal Cero* de lo contemporáneo, estamos en una ciudad identificable y en un comienzo”.⁸ Una declaración de principios que, si bien formulada en plural, respondía a

la lógica propia de Vigo y que tendría prolongación en toda su actividad posterior, siempre desde el anclaje en esa La Plata “descentrada” desde dónde proyectarse en el plano de lo contemporáneo. Cabe aclarar que esta ciudad, capital de la provincia de Buenos Aires, era descrita por Vigo como una “ciudad conocida por su tranquilidad rayana en la inercia. Capital siempre desdecida por su carácter de pueblo-grande”⁹ y se caracteriza por su trazado urbano dominado por las avenidas diagonales; de allí el nombre de la publicación.



Edgardo Antonio Vigo, *Poema matematico eunuco*. En *Diagonal Cero* n. 21, marzo de 1967

El editorial de presentación era continuado en la página siguiente con un breve texto¹⁰ de Macedonio Fernández (Buenos Aires, 1874-1952). Más allá del explícito homenaje a este escritor, también se trataba de otra forma de declaración personal, una implícita auto-identificación proyectada en este caso desde la intertextualidad: Macedonio, cuya obra difícil de clasificar apuntó con humorismo a la ruptura de las convenciones de la escritura, cuya reflexión sobre el hecho literario se desplegó -más allá de su intervención en *Proa*, *Martín Fierro* y otras publicaciones- al margen de los grupos y los cenáculos literarios convencionales. Todos rasgos que bien se pueden aplicar a la propia praxis de Vigo. Asimismo, la breve referencia biográfica incluida en *Diagonal Cero* sobre la actuación de Macedonio como secretario de juzgado se asociaba a la propia actividad laboral permanente de Vigo, él mismo empleado judicial.

La presentación de la revista mantuvo su formato cuadrado y el contenido de páginas sueltas a través de sus veintiocho números, constantes materiales frente a otros elementos del diseño que fueron cambiando, como la inclusión de páginas plegadas, troqueladas o superpuestas para dar un sentido de mayor dinamismo visual. Así, iniciada como una revista cultural más o menos convencional, fue mutando lentamente hacia la experimentación visual, y mientras que en los primeros números se publicaron extensos artículos y análisis sobre artes plásticas, estas notas fueron siendo desplazadas por el protagonismo de las imágenes en sí mismas, como así también la poesía convencional fue conjugándose con la poesía visual.

La experimentación con la materialidad de la estampa y del soporte del papel que Vigo estaba llevando a cabo por esos tiempos¹¹ también se fue incorporando como rasgo del diseño de *Diagonal Cero*. Vigo comenzó a incluir páginas recortadas, perforadas y plegadas en la edición de setiembre de 1966. Dos números más tarde, la perforación del papel era trasladada a la portada. Mientras que la materialidad de la publicación se estaba desplazando hacia un diseño visual más experimental, también sus selecciones comenzaron a apuntar hacia la poesía visual.¹² El número de junio de 1967 dedicado a la poesía concreta brasileña, con obras de Augusto de Campos, Décio Pignatari y un texto de Haroldo de Campos,¹³ resultó un fuerte gesto para demarcar la inscripción de *Diagonal Cero* dentro de esta orientación.

En verdad, *Diagonal Cero* transmitió ya desde sus contenidos iniciales su voluntad de actualización respecto de la producción latinoamericana y, a la vez, de vinculación con el discurso de la vanguardia histórica, tanto

la europea como la argentina. Frases de Francis Picabia o de Max Ernst, extractos de "Un arte concreto" de Hans Arp o un texto sobre el Merz dadaísta de Kurt Schwitters convivieron en los primeros cinco números con notas-homenaje a Raúl Lozza o al movimiento Madí.¹⁴ Las fuentes europeas que fueron reproducidas de libros o publicaciones francesas dan cuenta de las conexiones que Vigo tenía con la producción editorial de ese país iniciada, en gran medida, en su estadía parisina en 1953.

También muchas de las obras de Vigo inscriptas en la revista eran xilografías de vetas marcadas con contornos curvos y asociados a un biomorfismo con raíz en las obras de Arp. La inclusión de gran cantidad de xilografías del propio Vigo constituyó una de las marcas diferenciales de *Diagonal Cero*, ocupando el espacio de presentación de la mayoría de las tapas y también impresas en sus páginas internas, ilustrando poesías, como imágenes autónomas o cuadernillos anexos. En verdad, no eran solamente las palabras de Arp las presentadas en la publicación sino también algunas de sus imágenes, como el relieve en madera *Torso y ombligo* (1918) que ilustraba la reproducción del texto del artista francés en el n. 5-6. Muchas de las xilografías de Vigo de esos años abrevaban en esta fuente formal -como *Niño orando* (n. 8), sus ilustraciones para la poesía de Delchis Girotti (n. 9-10) o su *Trío* de la serie Coral (1964); por otra parte, el aspecto formal no era el único por el que Vigo pretendía vincularse a Arp, sino que también apuntaba a sostener una virtual línea iconográfica con su xilografía *A la búsqueda del ombligo cuadrado* incluida en el número doce.

Circuitos latinoamericanos a través de la *Diagonal Cero*

Complementando la mirada dirigida inicialmente hacia las vanguardias históricas europeas, la producción contemporánea de América Latina cobró espacio progresivamente en la publicación. Se puede sostener que en momentos en que el *latinoamericanismo* operó como clave de definición geográfica para el reconocimiento entre proyectos culturales similares y como guiño ideológico para definir las nuevas vías de intercambio simbólico, la de Vigo fue una de las propuestas desde donde se materializó y cobró impulso este proyecto.

Si, en referencia específica al campo literario, se ha sostenido que en esa época de "latinoamericanización de la cultura" América Latina pasaba de ser un dato geográfico o político para volverse también un espacio de pertenencia cultural, superadora de las fronteras nacionales,¹⁵ es posible pensar que este planteo fue extendido a otros espacios de producción cultural que ampliaron o trascendieron el estrictamente literario como se desprende, por ejemplo, del proyecto de Vigo.

La voluntad de comunicación latinoamericanista ya se formulaba en *Diagonal Cero* en la nota editorial de diciembre de 1964, cuando Vigo proponía crear "comunidades de artistas" a partir especialmente de la consolidación de un circuito artístico continental: "Basta de modas y monigotadas a lo sumo hagamos nuestras propias modas y monigotadas. Sin ser serios busquemos seriedad, sin ser viejos busquemos madurez, sin ser jóvenes pongamos la bravata y la irreverencia de la juventud. Esto es LATINOAMERICA señores no un vulgar terreno operístico-imitativo."¹⁶

Fue el brasileño Da Nirham Eros y su “libro-poema” *Caisnaviomar* el que inició la secuencia de artistas latinoamericanos presentados en las páginas de *Diagonal Cero*. En la presentación del artista se comentaba que “el nombre de poesía no se adapta a la calidad de su obra, de la misma manera que llamarlo poeta es poner límites demasiado firmes a un quehacer estético que no quiere respetar esas barreras con que a veces pretendemos cercar el entorno de cada arte. Prefiere entonces, para nominar su obra, llamarla arte verbal, ya que esta expresión comporta un campo fértil, más por hacer que realizado”.¹⁷ Eros -seudónimo de Antonio Miranda- se encontraba en 1962 en Buenos Aires presentando la exposición *Da Nirham Eros (arte verbal de vanguardia)- Antonio Enrique Amaral (grabados)* en la galería Saber Vivir, y había dictado en el mes de junio un cursillo sobre “arte verbal de vanguardia”.¹⁸ Tal vez haya sido en esta ocasión que surgió su conexión con Vigo y los artistas platenses con quienes expuso en setiembre de ese año bajo la denominación Grupo Integración. Esta aspiración de integración fue luego concretándose progresivamente en las páginas de *Diagonal Cero* con la inclusión de xilografías y referencias sobre Iberé Camargo y Livio Abramo (éste último radicado en Paraguay desde hacía varios años), el uruguayo Raúl Cattelani o el chileno Guillermo Deisler.

La relación de Vigo con Deisler provino de una trama de contactos interpersonales activada en esos tiempos. En este caso, la materialidad de la xilografía actuó como punto de partida para una prolongada colaboración entre dos de los principales activistas del posterior circuito artecorrealista. Ya en la primera carta que le enviara el chileno -luego de comentar que “el trabajo de *Diagonal Cero* me era conocido, en casa de Hernán Lavín había hojeado varios ejemplares y por el interés

que despertaron en mí, él me obsequió uno” - introducía la cuestión de la xilografía como recurso técnico y factor de intercambio entre ambos

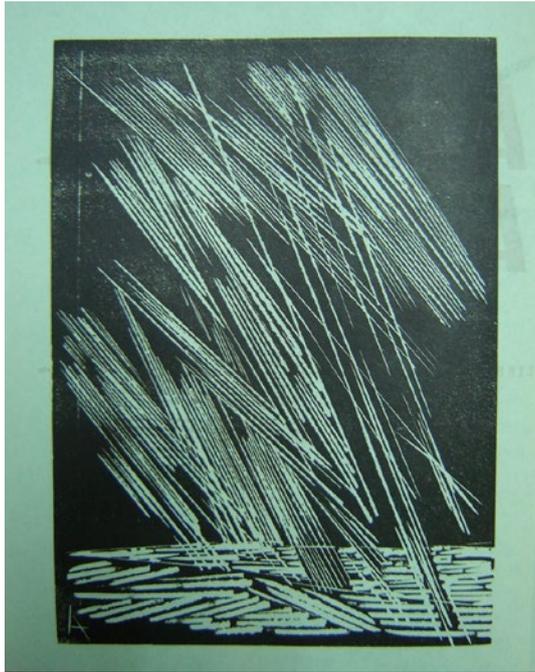
Te llamaré la atención los trozos de madera que te mando. [...] Mucho me agradaría, ya que he visto en tus grabados esta misma característica [que en los míos], en cuanto a la experimentación (he visto el uso de chapa y de clisés fijos que se repiten, bueno, algunos secretos al fin), que cambiáramos pruebas y experiencias. Además te enviaré ejemplares de ediciones “Mimbre”, para ti y los demás de *Diagonal*.

[...] Mucho agradezco vuestra proposición de hacer carpeta con mis trabajos y a la vez me siento tan entusiasmado que voy a comenzar aquí la empresa y te propongo y te invito a ser tú el primero en inaugurarla.¹⁹

El caso del contacto entre Vigo y Deisler permite dar cuenta de cómo las xilografías tuvieron un rol en los intercambios establecidos entre artistas. El grabado en madera, de impresión sencilla y de circulación múltiple, se inscribía dentro de lo que a fines de la década sostendría como “un arte tocable”, planteo con el que daba cuenta, en términos generales, de sus aspiraciones a desacralizar la obra de arte.²⁰ La recuperación de este tipo de producción para *Diagonal Cero* y sus ediciones se fundaba en que era una obra de arte de origen popular, de costo reducido, y de fácil reproducción y circulación.

Eran estampas que fueron presentadas en Chile y también en Uruguay, Ecuador o Paraguay, conformando lentamente esa red de xilógrafos y poetas a la que aspiraba Vigo. En efecto, si la xilografía funcionaba como un buen vehículo visual de intercambio e interrelación entre artistas, la poesía tenía un rol similar en *Diagonal Cero* en lo que respecta a la producción literaria.

La nueva poesía platense, surgida del círculo local en el que participaba Vigo, ocupó un lugar destacado y continuo a la vez que fue cada vez más frecuente la inclusión de “pequeñas antologías” de poetas de Paraguay, México, Uruguay y Chile.²¹ Las xilografías y poesías difundidas por la revista daban cuerpo a la voluntad de integración latinoamericanista de Vigo a través de la circulación continental de materiales alejados del discurso hegemónico que se sostenía entonces desde las grandes casas editoriales o los museos e instituciones artísticas centrales. A diferencia de la red desde la cual se construyó el fenómeno conocido como *boom* -más asociado a medios insertos en el circuito comercial o a sólidas estructuras editoriales- la trama de las revistas latinoamericanas “afines” en la que Vigo instalaba a *Diagonal Cero* se fue construyendo desde el registro contracultural, marginal o artesanal como signo de virtual identidad comunitaria.



Xilografía de Livio Abramo
en *Diagonal Cero* n. 15
16, julio-diciembre de 1965

De una inicial lista publicada en *Diagonal Cero* donde sólo aparecían referencias a revistas argentinas -*Caballote*, *El escarabajo de oro*, *Escala*, *Espacios*, *Eco Contemporáneo*, *Cuadernos de Poesía*, *Tiempo de Cine*- ésta se amplió al circuito latinoamericano, mencionando a *Poesía 1* y *El Corno Emplumado* de México, *Aquí poesía* de Uruguay y *Alcor* de Paraguay. En el número 22 se presentó la lista más extensa donde se incluyeron referencias a diversas publicaciones europeas; entre medio de ellas, se citaba a *Los huevos de Plata*, la publicación dirigida por el uruguayo Clemente Padín, con quien Vigo también mantendría una prolongada relación a través del arte correo.

Las revistas culturales -o, en muchos casos, contraculturales- fueron otras vías de intercambio de materiales, nombres propios y discursos. Por ejemplo, la “Declaración de México” suscripta en México DF en febrero de 1964 por un asociación panamericana de poetas, denominada Movimiento Nueva Solidaridad (MNS) de poetas y artistas de las Américas y también Acción Poética Interamericana, postulaba el reconocimiento de circuitos y relaciones latinoamericanistas desde la consigna “paz a través del arte”. Todo este movimiento fue reflejado con entusiasmo en *Diagonal Cero*, solidaria con la declaración. Luego de destacarse la conformación de la “Acción poética internacional, hacia la Nueva Solidaridad”²² en agosto de 1964 transcribió la De-

claración de México “a modo de editorial”.²³ Vigo entendía que en el contenido de este manifiesto -que apuntaba a un nuevo americanismo “ajeno a fórmulas naturalistas, anecdóticas o regionales”- se encontraba “encuadrado nuestro pensamiento, nuestra labor toda. De ahí el permiso prepotente que nos hemos tomado al adueñarnos (de algo que a nuestra vez es nuestro) de la revista *El corno emplumado*”. Precisamente, era del décimo número de esta publicación mexicana de donde Vigo reproducía el manifiesto.

El intercambio de Vigo con Sergio Mondragón y Margaret Randall, editores de *El Corno Emplumado*, excedió la inclusión en el listado de publicaciones a las que “adherir y apoyar”; mientras que Vigo publicó allí algunos dibujos,²⁴ una poesía de Mondragón fue incluida en la “Segunda pequeña antología de bolsillo de poetas mexicanos” del número 14 de *Diagonal Cero*. Esa edición de la revista platense fue más enfocada hacia la temática latinoamericana, poniendo en juego un discurso de compromiso político-intelectual de Vigo que hasta ese momento no había sido remarcado por la publicación.

Homenajes a Fontana

En los últimos años de la década, Vigo inició una etapa de fuertes críticas al sistema del arte. Sus señalamientos proponían una relectura del objeto elegido por el artista como “acto gratuito de divagación estética”, señalando la cualidad estética latente de algunos objetos no pensados inicialmente como “artísticos”. El 25 de octubre de 1968 propuso su primer señalamiento urbano, *Manojo*

de Semáforos, acción en base a los semáforos de la intersección de dos calles platenses: el artista dejó a los transeúntes las pautas para que efectuaran un análisis “estético” de este objeto urbano, sin su presencia. Dentro de sus búsquedas por la salida del arte del circuito institucionalizado -apuntando a una apertura hacia “la calle” y el acercamiento al gran público- en 1969 publicó “Un arte a realizar”, donde proponía que la obra no debe ser un objeto cerrado y definitivo sino un “proyecto modificable” y cotidiano, apelando a la participación del espectador en el hecho estético.

En paralelo a estas propuestas experimentales, el tradicional y centenario grabado en madera seguía ocupando un lugar destacado en su programa de acercamiento popular a la obra de arte. Este era el sentido de su proyecto del Museo de la Xilografía: un museo circulante en cajas móviles cuya colección podía ser exhibida en espacios formales como también “instalarse” en escuelas, clubes y otras sedes sociales. Si bien las obras del patrimonio del Museo de la Xilografía -reunido por el artista a partir de donaciones o canje de estampas- eran en términos generales bastante tradicionales, la producción individual de Vigo con esta técnica se encontraba en uno de sus puntos de mayor apertura experimental. Sus juegos con tipografías y formas geométricas en xilografías troqueladas, plegadas, con perforaciones o tridimensionales venían protagonizando el repertorio de su obra gráfica: *Homenaje a Blaine* o los *Homenaje a Fontana* se enmarcaban en esta línea, inédita dentro de las búsquedas del momento en torno a la xilografía.²⁵ Con una obra de estas características, la “monoxilografía” *Homenaje a Fontana N° 2*, Vigo obtuvo el Gran premio especial en el Festival de las Artes de Tandil de 1968, otorgado precisamente dos días antes de *Manojo de Semáforos*.²⁶

Se trataba de una de las tres xilografías tridimensionales presentadas en sucesivas cajas montadas sobre una armazón metálica. A partir de una superposición y recorte de estampas, Vigo proponía una relectura en términos gráficos de la estética del creador del *espacialismo*; es decir, presentaba xilografías tridimensionales donde los cortes en el papel ampliaban la “expansión espacial” de la obra y otorgaban un nuevo sentido a la exploración del soporte. Tres capas de estampas, realizadas a su vez a partir de la superposición de dos o tres tacos impresos en distintos colores y en ambas caras del papel, reafirmaban un sentido de superposición múltiple. La dinámica compositiva equilibraba visualmente las dos caras externas de la obra presentando, por un lado, formas circulares y tipografía curva impresas en colores cálidos, y por el otro lado una estructura romboidal en tonos fríos.

La superposición de estampas era evidenciada por los cortes y sucesión de finos tajos que Vigo había hecho sobre cada una de las hojas; estas aperturas, pliegues y flecos rítmicos o prolijas rasgaduras del soporte, estaban doblados y moldeados para dar mayor volumen al objeto gráfico. A su vez, esta frágil estructura tridimensional de papeles superpuestos estaba abrochada con grampas metálicas y sujeta en la mitad del marco de madera de la caja-objeto; con sus frentes vidriados, permitía un recorrido alrededor de la obra que reforzaba el novedoso sentido de la tridimensionalidad de este grabado único. La ruptura del plano-soporte propio de la gráfica estaba dada por un “estallido” irregular de la superficie, una mutilación del papel en su bidimensionalidad canónica, una alteración de la unidad del soporte que, en conjunción con las capas de formas y colores superpuestos, tensaba la percepción habitual del grabado.

Ya en uno de sus textos sobre arte, publicado en 1958, Vigo había destacado las características de la obra de Lucio Fontana como ejemplo de “lo contemporáneo”-entendiéndolo como “al hoy y al ayer mediato, no más”- y su vinculación con la ruptura vanguardista de las categorías disciplinares ortodoxas. En este sentido, remarcaba que en el arte contemporáneo “empieza a trabajarse en relieve. Pero no el bajo, el sobre o el alto relieve tradicional puesto que éstos eran tomados como ocupación de espacio y no como creación de espacio contenido y vuelto a descontener. El relieve moderno justamente tiene ese principio, meterse, salir, entrar, en un laberinto de espacios infinitos.”²⁷ Era precisamente este múltiple juego de imbricación y apertura de espacios el que, diez años después, ponía en juego en este *Homenaje a Fontana*.

Las referencias a la obra de Fontana también habían tenido cabida en *Diagonal Cero*. Ya para el número de marzo de 1967, cuando la poesía visual ganaba protagonismo y los juegos del diseño se trasladaban a la portada, un “Manifiesto de la ‘oquedad’” conformado por un círculo perforado, similar al incluido en la portada de esa edición, ocupaba el lugar de enunciación de la editorial. Este recurso visual iniciaba con humor un juego de referencias que se continuaba en el siguiente número dedicado a la poesía concreta brasileña, donde se incluía un singular “Manifiesto del ‘espacialismo’”: en un doble sentido en torno a la idea “espacial”, se trataba de cuatro estrellas situadas simétricamente alrededor de un círculo perforado.

Estas alusiones, sólo comprensibles en toda su dimensión por iniciados, cobraban en el anteúltimo número de *Diagonal Cero* (setiembre de 1968) la forma de una cita directa. El *Homenaje a Lucio Fontana* era, en ese caso, un neto tajo vertical en el medio de una página blanca. De este modo, la inclusión de Fontana -nexo directo entre la escena local y la internacional- venía a cerrar el círculo de referencias sobre la vanguardia iniciada en los primeros números de la publicación.

Esta puesta en diálogo de la vanguardia histórica con la contracultura contemporánea cobraba fuerza singular en el último número, de principios de 1969, cuya editorial decía

NO PODEMOS VIVIR ETERNAMENTE
RODEADOS DE MUERTOS
Y DE MUERTE.
Y SI TODAVIA QUEDAN PREJUICIOS
HAY QUE DESTRUIRLOS
“el deber”
DIGO BIEN
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 NACIÓ?

Éstas no eran palabras de Vigo, sino de Antonin Artaud.²⁸ Artaud -el poeta (auto) excluido del sistema institucional, el emblema contracultural *avant la*

lettre, el modelo del creador revulsivo- era el elegido para expresar en palabras la conclusión de la publicación que siete años atrás se había presentado con un texto de Macedonio Fernández, otro escritor “atípico”. Mientras que Vigo reforzaba su salida a *la calle como escenario del arte actual*,²⁹ la vía de *Diagonal Cero* se cerraba con un nuevo giro sobre el campo francés de los años veinte -del cual, recordemos, algunos de sus protagonistas también habían sido incluidos en los primeros números- pero que ahora tomaba otra actualidad en la resignificación de este texto en clave contemporánea.

Mientras que las palabras de Artaud daban cierre editorial a la publicación, la enunciación visual de Vigo se encontraba en el reverso de la hoja, ocupando la portada interna con la palma de una mano estampada en amarillo vibrante, como una impronta física y simbólica. Una mano abierta en un gesto de freno, de clausura, de enfrentamiento. Junto a la mano, una sola inscripción que resumía el sentido de conclusión de la revista pero que también -teniendo en cuenta especialmente las siguientes obras de contenido político que realizaría Vigo, a principios de los setenta- se puede leer en clave ampliada, como denuncia de un estado de las cosas, del clima político que se vivía por esos tiempos de dictadura militar en el país. Una frase contundente: “¡No va más!”

Último número de la revista *Diagonal Cero*.
Portada interna



NOTAS

¹ Agradezco muy especialmente a Ana María Gualtieri y Mariana Santamaría por su orientación en la consulta del Archivo Vigo en la Fundación Centro de Artes Visuales- Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata. En adelante, AV-CAEV.

² Sobre arte correo se puede consultar DELGADO, Fernando García y ROMERO, Juan Carlos. *El arte correo en Argentina*, Buenos Aires, Vórtice argentina ediciones, 2005; Clemente Padín, “Arte correo: utopía o transgresión”, en *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, a. 5, n. 10, San Juan de Puerto Rico, julio-diciembre de 2004, pp. 60-68, además de numerosas referencias y publicaciones en Internet.

³ Sobre las obras de este período cf. Mario H. GRADOWCZYK, GUALTIERI, Ana María, PÉREZ BALBI, Magdalena y SANTAMARÍA, Mariana. *Maquinaciones. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962*, Buenos Aires, CCEBA, 2008.

⁴ Cita de Vigo en “Contribución al mayor conocimiento del grabado como obra de arte”, Buenos Aires, Museo del Grabado, octubre de 1963.

⁵ Esta datación también es señalada por Davis en el catálogo de la muestra *Edgardo-Antonio Vigo. Xilografías y ediciones (1962-1972)*, Buenos Aires, Museo del Grabado, 2004.

⁶ Edgardo Antonio VIGO, “Cronología 1962”, caja Biopsia 1961-1965, mecanografiado, AV-CAEV.

⁷ Posteriormente, Vigo lanzó *Hexágono '71*: con trece números entre 1971 y 1975 en cuyas páginas se daba cuenta, desde la poesía visual, de algunos sucesos de la época como la masacre de Trelew; en 1973 propone un slogan para su publicación: “Revista Hexágono, eso sí, la más peligrosa”.

⁸ [Edgardo Antonio Vigo] “Editorial”, *Diagonal Cero*, La Plata, n. 1, 1962, s/p.

⁹ [Edgardo Antonio Vigo], “Carlos Alberto Pacheco”, *Diagonal Cero*, n. 7, setiembre de 1963, s/p.

¹⁰ Macedonio FERNÁNDEZ, “Un paciente en disminución”, *Diagonal Cero*, n. 1, 1962, s/p. Aunque la fuente no aparece consignada en la publicación, se trata de un texto incluido en *Papeles de Recienvenido*.

¹¹ Cf. PAZOS, Luis. “Vigo: la rebelión sin esperanza”, *El Día*, La Plata, 28 de octubre de 1966. Reproducido en AMIGO, Roberto, DOLINKO, Silvia y ROSSI, Cristina (ed.), *Palabra de artista. Textos sobre arte argentino, 1961-1981*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes-Fundación Espigas, 2010, pp. 183-184.

¹² Sobre *Diagonal Cero* y la poesía visual, cf. DAVIS, Fernando. “Poéticas oblicuas. *Diagonal Cero* y la ‘poesía para y/o a realizar’ en Edgardo Antonio Vigo (1962-1970)”, *2das. Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, La Plata, Facultad de Bellas Artes – UNLP, 2006, CD-Rom y PÉREZ BALBI, Magdalena, “Movimiento Diagonal Cero: poesía experimental desde La Plata (1966-1969)”, *escaner cultural*, 2006.

¹³ DE CAMPOS, Haroldo. “Poesía concreta brasileña. Datos. Testimonios”, *Diagonal Cero*, n. 22, junio de 1967, pp. 5-15.

¹⁴ Me refiero a los aforismos de Picabia reunidos por Poupard-Lieussou *Le Terrain Vague*, Paris, 1960 y el texto de HABER, Abraham. “Lozza y el perceptismo”, incluidos en el n. 2 de *Diagonal Cero*; GUTIERREZ, Guillermo Adolfo. “Madi” y KOONING, Théodore. “Merz, zen y consideraciones sobre ‘Merz’” (reproducido de *Phantomas* n. 6, primavera de 1956) en el n. 3; ERNST, Max. “Más allá de la pintura”, reproducción del texto publicado en *Cahiers d’art* (Paris, 1937), en el n. 4; ARP, Hans. “Un arte concreto”, en el n. 5-6. La apelación a la vanguardia europea como fuente de autoridad ya había sido un recurso empleado en el catálogo de la exposición colectiva realizada en La Plata (Cine San Martín, del 23 de junio al 2 de julio de 1961), cuando Vigo incluyó una traducción de Jean Dubuffet de “Prospectus aux amateurs de tout genre”. También en su anterior publicación *WC* había incluido “Una escueta introducción al movimiento Dadá”, una traducción de Schwitters y Arp y un *Homenaje a Klee*. Un análisis de las relaciones de Vigo con las vanguardias históricas y su ampliación a las poéticas contemporáneas en HERRERA, María José “Vigo en (con) texto”, *Edgardo-Antonio Vigo*, Buenos Aires, Fundación Telefónica, 2004, pp. 13-24.

¹⁵ GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

¹⁶ VIGO, “El artista y la sociedad platense”, *Diagonal Cero*, n. 12, diciembre de 1964, s/p.

¹⁷ HERRERA, Beatriz Lilia. “Da nirham Eros”, *Diagonal Cero*, n. 3, s/d, s/p.

¹⁸ Centro de Estudos Brasileiros, Santa Fe 2459, 1, 8, 15, 22 y 29 de junio de 1962.

¹⁹ Carta de Guillermo Deisler a Edgardo Antonio Vigo. Santiago de Chile, 15 de mayo de 1966, sobre correspondencia Deisler, AV-CAEV. Al mes siguiente, en *Diagonal Cero* n. 18, se incluyó un cuadernillo de xilografías de este artista chileno.

²⁰ “Un arte tocable que se aleja de la posibilidad de abastecer a una ‘elite’ que el artista ha ido formando a su pesar, un arte tocable que pueda ser ubicado en

cualquier 'habitat' y no encerrado en Museos y Galerías. Un arte con errores que produzca el alejamiento del exquisito. [...]No más contemplación sino actividad. No más exposición sino presentación. Donde la materia inerte, estable y fija, tome el movimiento y el cambio necesario para que constantemente se modifique la imagen." Edgardo Antonio Vigo, Declaración "Hacia un arte tocable", La Plata, 1968-1969.

²¹ En el n. 13 se incluyó una sección de "Poesía joven del Paraguay", con presentación, selección y notas de Roque Vallejos y Miguel Ángel Fernández y poesías de Esteban Cabañas, Fernández, Francisco Pérez Maricevich, Mauricio Schwartzman y Vallejos; "Pequeña antología de bolsillo de poetas mexicanos" que incluyó una poesía de Thelma Nava -editora de la publicación *Pájaro Cascabel-*, "Dos poemas de Dionisio Aymara" (venezolano) y el "Manifiesto" del nicaragüense Ernesto Cardenal. En el n. 14 apareció la "Segunda pequeña antología de bolsillo de poetas mexicanos" y una "Pequeña antología de poesía uruguaya" con obras de Roberto Sierra, Tabaré Rivas Mencia, Ariel Davison Vigil, Horacio Ferrer Vila, Miguel Ángel Olivera, Juan Carlos Tajés, Raúl Pisano Guido, Celica Marie González y Rubinstein Moreira. En el n. 17 se editó la "Breve antología de la joven poesía chilena", con obras de Waldo Rojas, Santiago de Campo, Manuel Silva, Hernán Lavín Cerda y Enrique Lihn.

²² *Diagonal Cero*, n. 8, diciembre de 1963, s/p.

²³ "A manera de editorial. Primer Encuentro Americano de poetas- Movimiento 'Nueva Solidaridad'- Declaración de México", *Diagonal Cero*, n. 11, agosto 1964, s/p.

²⁴ Según refiere Vigo en su cronología 1964, se reprodujo un dibujo suyo en el n. 13 de diciembre de 1964, p. 132. Caja Biopsia, *loc. cit.* También la publicidad de *Diagonal Cero* aparecía en *El Corno Emplumado*.

²⁵ Desde fines de los años cincuenta, se habían producido algunas experiencias renovadoras respecto de la tradición gráfica, entre las cuales se pueden destacar las xilografías con collage de Luis Seoane y de Antonio Berni.

²⁶ El *Premio de Grabado "Festival de la Artes de Tandil"*, patrocinado por la Dirección de Bellas Artes del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, se llevó a cabo en el marco del Primer Coloquio de la Crítica de Arte. Cf. "Coloquio y muestra de arte en Tandil", *La Nación*, 20 de octubre de 1968 y la aguda crítica de Kenneth Kemble "Los críticos frente a los críticos", *Artiempo*, a. 1, n. 2, noviembre de 1968, p. 34.

²⁷ E VIGO, A. "Un ensayo de clasificación de la plástica", La Plata, *El Argentino*, 15 de mayo de 1958.

²⁸ La referencia no aparece consignada en *Diagonal Cero*; se trata de "No podemos vivir eternamente", incluida en *Carta a los Poderes* (1925).

²⁹ Estoy aludiendo a su texto posterior "La calle: escenario del arte actual", *Hexágono '71*, La Plata, n. B-E, 1972, s/p.

