

# La escapada de la línea: Edgardo Antonio Vigo y la construcción de la poesía visual como género<sup>1</sup>

## Linear Escape Attempts: Edgardo Antonio Vigo and Visual Poetry Establishment as Genre

Ornela S. Barisone<sup>2</sup>

CONICET-UNR-UADER-UCSF-UNL

[ornelabarisone@gmail.com](mailto:ornelabarisone@gmail.com)

### Resumen:

Esta comunicación pretende exponer algunos avances de la investigación doctoral iniciada en 2011 sobre modalidades de escritura plástica en Argentina. En este caso, nos detendremos en la remisión a un género literario como la poesía visual en Edgardo Antonio Vigo (La Plata, Argentina 1928-1997) desde comienzos de los cincuenta hasta fines de los sesenta, enfatizando las producciones en torno a 1968.

A partir de lo que caracterizamos como laboratorio poético mutable, nos centraremos en los desplazamientos de la literatura hacia la cosa u objeto plástico; es decir, de la linealidad discursiva a la tridimensionalidad. El objetivo es dar cuenta de los experimentos poéticos de Vigo (a los cuales denominamos *parataxis matemática* y *cosas tridimensionales*) como casos de mixtura y contaminación verbal que tensionan la línea, a la vez que la asumen en sus etiquetas.

Palabras clave: tridimensionalidad- experimentos poéticos- poesía visual- Edgardo Antonio Vigo- Argentina

### Abstract:

This article exposes the latest advances in research since 2011 regarding plastic writing modalities in Argentina. In this case, we focus into Edgardo Antonio Vigo's (La Plata,

Argentina 1928-1997) visual poetry as a literary genre from the beginning of the fifties until the end of the sixties, mainly around 1968.

Since we characterized it as a mobile poetic laboratory, we will pay attention to movements from literature towards thing or plastic object; that is to say from linear discourse towards three-dimensional objects. Our purpose is to shed light on Vigo's poetic experiments (whose we have called *Mathematical Parataxis* and *Three-dimensional Things*) as mixture and verbal merged cases which stresses the line at the same time as they add it in them labels.

Key words: Three-dimensional- Poetic Experiments- Visual Poetry- Edgardo Antonio Vigo – Argentina

### **I. La poesía visual, laboratorio poético**

En el contexto argentino, adquiere especial relevancia la producción de Edgardo Antonio Vigo (La Plata, 1928-1997) porque ha alternado en los roles de xilógrafo, poeta, escultor, pintor, gestor cultural aportando significativamente en las artes. Su trayectoria, se comenzó a valorar desde los noventa y, en particular, desde los últimos años<sup>3</sup>.

Como hemos señalado en otras oportunidades (Barisone *Edgar Bayley y el invencionismo; La poesía concreta y la dominancia; La poesía concreta en Argentina*), la poesía visual en Argentina, al decir de Aguilar, ha sido colocada en un "lugar maldito" por el predominio de la "separación entre los signos lingüísticos y literarios y los visuales y plásticos" (*El laberinto* 9) –entre otras razones- y ha venido a ocupar el espacio de lo lúdico "en una literatura cargada de sentido y de intelecto, tan volcada a lo discursivo y a las ideas" (9).

El signo clasificatorio no tiene cabida en la poesía visual, sino que se constituye en un "lugar de experimentación" (9), en un laboratorio poético. Esta experimentación es programática (como lo decía Poggioli respecto de las vanguardias).

En los sesenta, Vigo continúa el aspecto experimental de las primeras vanguardias "in the attempts to enlarge the frontiers of that form or to invade other territories, to the advantage of one or both of the arts" (Poggioli 133). Una de las cualidades de este laboratorio poético platense es la mutación: la experimentación es un momento <sup>4</sup>que, en un vaivén, subvierte, traspasa y recrea, como los variados roles de Vigo que mencionáramos al inicio.

Umberto Eco propone diversas connotaciones que ha adquirido el término experimental en

relación con la música. El experimentalismo como indagación formal desde la renuncia al pasado (Schäffer ctd. en Eco: 234), por ejemplo un “estudio experimental” a partir de la indagación con nuevos materiales; el experimentalismo como “actitud” pre-ejecutiva. Por otro lado, alude al sentido “intenso” de la palabra experimental como “un contacto vivo y dialogante con la materia” (234); es durante el proceso artístico que se “inventan” las reglas, “mientras se interroga el material” con el que se hace la obra. El sentido “analógico” de lo experimental, colindante al trabajo en un laboratorio, no sólo permitiría -para Eco- diferenciar el artista contemporáneo del de otras épocas, sino además es un momento en el que el artista revisa, cuestiona presupuestos y propone una estrategia a seguir (234-5). De ahí que nos refiramos a lo programático de la actitud: poner en palabras y en circulación (a través de textos, manifiestos, publicaciones periódicas) esa dirección escogida.

La perspectiva de Eco en la siguiente cita, pareciera cotejarse una y otra vez con el accionar de Edgardo Vigo:

En cada composición el compositor no sólo cambia la configuración de la forma, y por consiguiente –metafóricamente hablando-, no sólo cambia el discurso que hace, sino también la gramática, la sintaxis, la morfología misma que permitía al discurso anterior disponerse según un orden de legibilidad. (236)

La diferencia en Vigo es que el orden de legibilidad propuesto como “nuevo” pareciera inalcanzable; especialmente en los *poemas matemáticos*. En ellos, el lenguaje matemático es utilizado para reemplazar la linealidad<sup>5</sup> del significante y para obstaculizar la decodificación que permitiría el signo lingüístico. Como si fuera poco, propone una composición a-jerárquica y apela a la contradicción de lo que tradicionalmente se conciben como cualidades del poema: orden, secuencia, línea, verso, métrica, ritmo.

## II. Intentos de escape<sup>6</sup> de la literatura hacia la cosa

William J. T. Mitchell, en un artículo titulado “There are no Visual Media”, justifica una afirmación que pone en tensión el modo en que han sido pensados los géneros en artes. Nos referimos a la dominancia de la afirmación greenberiana de la pureza de los medios

asociados a la determinación de un relato modernista ante la justificación del arte abstracto. Asimismo, nos permite proponer una articulación para la caracterización de un género basado en el predominio de lo visual (la poesía visual).

La afirmación a la que nos referimos es que “no existen medios puramente visuales”, y el ejemplo que lo prueba por antonomasia es el de la pintura. En primer lugar porque todo medio incluye otros sentidos además del de la vista, como el del oído y el tacto: “all media are, from the standpoint of sensory modality, ‘mixed media’” (259). Un observador que desconoce la teoría de la pintura no requiere más que “understand that it is a trace of manual production, that everything one sees is the trace of a brush or a hand touching a canvas. Seeing painting is seeing touching, seeing the hand gestures of the artist” (259).

Si retomamos la cita de Mitchell (y extrapolándola al género poesía visual), es posible observar que las dos preguntas allí formuladas (si es una cuestión cuantitativa, referida a cantidad de información visual, o si es cuestión de percepción cualitativa [257-8]) pueden responderse en los términos en los que lo propone Edgardo Antonio Vigo, como es posible apreciar en la ponencia titulada “Plastic Writing Modalities in the Mid-Twentieth Century in Argentina transnational interimagetexts (1944-1968): inventionism and visual poetry first steps in the context of interartistics relationships” (Barisone 2013).

Por tanto, resulta necesario recordar el concepto williamsiano de medio al que apuesta Mitchell; una práctica social material<sup>7</sup>, en la que se requiere el análisis de la materialidad más rudimentaria y la interacción de habilidades, espacios e instituciones:

That is, the very notion of a medium and of mediation already entails some mixture of sensory, perceptual and semiotic elements. There are no purely auditory, tactile, or olfactory media either. However, this conclusion does not lead to the impossibility of distinguishing one medium from another. What it makes possible is a more precise differentiation of mixtures. If all media are mixed media, they are not all mixed in the same way, with the same proportions of elements. (260)

Si recuperamos la pregunta inicial de Mitchell, la respuesta de Vigo sería la constitución de

una integración<sup>8</sup> que suponga la exigencia de los sentidos involucrados y la percepción de quien colabore en el acto poético. Se trata de pugnar por definir una poética y por desplazar espacios institucionalizados de alojo de producciones artísticas. Vigo muda a lo largo de los años del museo al espacio público, de la obra al objeto plástico, de la exposición a la presentación.

En este sentido, el platense constantemente intentó desde la ciudad de La Plata (un lugar “bajo la sombra” de la capital porteña) definir un espacio de acción que superase los límites localistas, proponiendo estrategias de descentramiento y de dislocación<sup>9</sup> de las direccionalidades dominantes (Barisone *Plastic Writing Modalities; Discursos de la vanguardia e intercambios*). Reiteramos, el trabajo con las representaciones généricas fue una alternativa válida al respecto.

Con ello, si todos los medios son mixtos, la categoría propuesta por Mitchell en *Picture Theory* es *textimage*<sup>10</sup>; una noción compuesta, dialéctica que muestra que la purificación de los medios respondía a una política. Si bien Mitchell no lo expone de ese modo, podría considerarse como caracterizadora de lo que se ha denominado poesía visual, denotando esos rasgos en los que el texto y la imagen no son componentes opuestos<sup>11</sup> (46- ss.).

Edgardo Vigo expresa una denominación, el *objeto plástico/cosa*, en la que quedan subsumidas las dificultades inherentes a las cantidades o al modo de distribución de esas cantidades. Un objeto plástico *integra* al menos las disciplinas pintura y escultura (*Hacia el arte*), se ha familiarizado con el teatro, la escenografía, la poesía, la música (*Ubicación de la plástica*) Al respecto, señala:

En consecuencia, hoy he encerrado en la palabra COSAS ese concepto ambiguo o falta de clasificación exacta. En definitiva esa clasificación a mí no me interesa. Si el observador la precisa, que él clasifique con sus propias armas. Creo que yo no debo mermar a mis creaciones, si lo son, de todas las posibilidades que ellas tengan como tales por determinar su clasificación. No quiero un Vigo xilógrafo, poeta, plástico, constructor de objetos, etc.; quiero un VIGO así sin agregados. (*Hacia el arte* 16)

La entrevista a Vigo a propósito de la exposición en la Galería ILARI “Xilografías y cosas”, es esclarecedora en dos cuestiones, además de la mencionada. Por una parte, orienta la poesía visual hacia el trabajo de imprenta y al artesanado. Se trata de:

un trabajo de tipo semántico y en última instancia creador de un código estético visual nuevo trabajando con los instrumentos –sobre todo del campo de la imprenta, entre los cuales podemos citar los clisés, la tipografía, el papel, la Minerva, etc.- Eso nace ya de cómo trabaja dentro del texto lo funcional y concreto de la imagen. (16)

Sin embargo, el concepto de cosa u objeto plástico a veces reemplaza la idea de poesía visual, otras veces la incluye. También, Vigo da cuenta de la edición como “cosa trimestral”, en relación a la publicación de *Diagonal Cero*, por él dirigida: “No es más una revista ni una publicación. Es un receptáculo de hojas sueltas que pueden jugar dentro de él sin orden premeditado, o no seguir necesariamente el orden que uno de” (16).

En el contexto argentino convulsionado de los años sesenta (Terán, Sigal), esta denominación encuentra su correlato en la Galería Lirolay (1961) de Buenos Aires, donde Rubén Santantonín, presentó sus “cosas” junto a Luis Wells. Estas cosas eran “artefactos realizados con cartón, telas, alambres, hilos y suspendidos en el techo” (Lucero s/n), es decir, materiales de desechos reivindicados por el informalismo europeo. Tres años después, Santantonín escribe “Por qué nombro ‘cosas’ a estos objetos” donde claramente manifiesta las diferencias entre objeto y “cosa” (Lucero):

Hay algo en el objeto que hace que el hombre se sienta enfrentado por él. Como si lo mirara, rodeara o juzgara. Es la sensación producida por la presencia fría, inabordable del objeto. Carente de todo indicio humano, hay algo que no se puede soportar en los objetos, algo que queda siempre separado del hombre, como si los objetos fueran indiferentes testigos de su intento ineficaz de penetrarlos ... Así veo a los objetos, encerrados en sí mismos, en su existencia para sí. En cambio pienso a la

COSA como superación del objeto en el sentido en que esos mismos objetos, fríos y herméticos, animados por la inevitable pasión humana, se transforman en COSA. Es superación del objeto en la medida en que permite ser concebida como objeto vivido ya por el hombre, penetrado y hasta modificado por su apasionado merodeo indagatorio. Frente a la COSA el hombre no se siente tan desubicado, extraño y frenado como frente a los objetos, porque parece no estar ante el mortificante silencio de los testigos.

La COSA como preocupación artística del problema, es el acontecer del objeto. ACONTECE gracias a esa vida que le prestamos al concebirlo como COSA. Pues en tanto le quitemos la adhesión que ese préstamo implica, volverá a ser objeto irremediabilmente. Entiendo a la COSA como la prevalencia de lo humano sobre los objetos, la poesía vital del objeto. (Santantonín s/n)

Vigo, a diferencia de Santantonín<sup>12</sup>., no establece esta distinción entre el objeto y la cosa. Opta por las denominaciones en contextos diversos y le interesa más como rótulo sin clasificación, híbrido y mixto (parafraseando a Mitchell). Se trata de escoger una inscripción basada en la indeterminación que apunte al centro de la necesidad clasificatoria y preceptiva; necesidad que, por otra parte, sería contraria a la actitud experimental. La cosa en Vigo, por su misma indeterminación, contiene la marca de la experimentación; la huella de la experiencia de laboratorio.

Si bien con el término “cosa” el platense ataca de lleno la clasificación genérica, junto a Santantonín coincide en la cosa como “poesía vital del objeto” dada su expresividad, su relación con el sujeto conectado a ella. Esta cuestión, nos llevaría nuevamente a relacionar aquellos principios emocionales que *Madí*, a mediados de los cuarenta, pretende centralizar para distanciarse del carácter racional de la Asociación *Arte Concreto Invención* (Barisone *Contactos teórico-poéticos; Hacia un arte-otro*).

En el caso de la cosas de Santantonín, además de la vitalidad humana que devuelve la emotividad anulada por el objeto, se observa un “exceso matérico (logrado en los cúmulos de texturas y superficies rematadas) que anulaba la figuratividad o la representación mimética” (Lucero 7). Los materiales utilizados por Vigo son diversos: el lenguaje aparece tensionado entre la linealidad y la dispersión, entre lo lingüístico y lo visual. Por ejemplo, al subvertir el signo lingüístico por el de la fórmula numérica desestabiliza también la racionalidad matemática con la vitalidad o expresividad contenida en la definición de la cosa. Además del uso del cartón, el acetato, la madera, el papel unido su impronta artesanal. Esa ambigüedad entre materiales descartables (alejados de los tradicionalmente considerados como nobles, por ejemplo óleo y lienzo) y el “hand gesture” (al que hacía referencia Mitchell) es una característica de la producción de Edgardo Vigo: ligar lo artesanal con el impacto matérico y conceptual.

Como decíamos, el concepto de cosa en Vigo está íntimamente relacionado con la conciencia de incitar a la dislocación del espectador y a las representaciones asignadas a los géneros en artes. Recordemos dos propuestas: el “Manojo de semáforos” y “Concrete su poema”. El primero constituye el señalamiento como estrategia de desplazamiento a distancia, mediado por las instrucciones lingüísticas. Vigo agrega al “Manojo” un manifiesto tricolor en el cual se especifica que la *imagen real poética plástica* (la fórmula es “no imagen poética + no imagen plástica = sí imagen real”) ahora es resultado de la participación del colaborador. Según glosa el manifiesto, es una sumatoria de dos valores negativos que dan como resultado un valor positivo:

no construir imágenes alienantes sino SEÑALAR aquellas que no teniendo intencionalidad estética como fin, la posibilitan . . . En consecuencia, el hombre debe llegar a la ‘COMUNICACIÓN MENTAL’ por medio de los sentidos. La liberación está en la medida en que el hombre se desprenda de los ‘PESADOS BAGAJES DEL CONCEPTO POSESIVO DE LA COSA’ para ser un OBSERVADOR-ACTIVO PARTICIPANTE DE UN ‘COTIDIANO Y COLECTIVO ELEMENTO SEÑALADO’”(s/n).

La afirmación precedente resulta significativa. El género señalamiento aparece en Vigo

cuando éste advierte la insuficiencia del concepto “cosa” en relación vital con el sujeto, quien pretende atraerlo para sí como centro de referencia.

En el segundo caso, “Concrete su poema”, se menciona explícitamente la noción de género (asociada a un poema, pintura de paisaje, naturaleza muerta, entre otros) y la subvierte con la perforación circular, a través de la cual, la persona podrá considerar su propio género en lo real: “Concrete su poema visual/ pintura/ objeto/ escultura/ paisaje/ naturaleza muerta/ desnudo/ (auto) retrato/ interior y todo otro tipo y género de arte”. En este sentido, lo poético para Vigo se encuentra en la naturaleza, “colocar a distancia prudencial delante de un ojo el agujero y encuadrar a plena libertad el género que se desee”. Coinciden con Santantonín en alejarse de la figuratividad, lo poético está en la experiencia de “poner” el cuerpo: una poética vital.

### III. **Mixtura y contaminación verbal: la poesía visual frente a la linealidad discursiva**

En 1940, Clement Greenberg<sup>13</sup>, crítico de arte estadounidense, escribe *Towards a Newer Laocoon*. Este ensayo, recupera la tradición del grupo escultórico *Laocoonte* contenida en el título sugestivo que da origen a *Laocoonte o sobre los límites de la poesía y la pintura* de Lessing<sup>14</sup>.

La discusión en los cuarenta, se orienta hacia la pureza del medio en términos de las características de cada medio en artes que lo distinguen de otros: “there has been, is, and will be, such a thing as a confusion of the arts” (23). En este contexto, se propone establecer el arte abstracto como lo moderno.

El primer apartado de Greenberg toma como eje la literatura europea del siglo XVII como forma de arte dominante para explicar cómo se obtiene esta confusión de las artes; es decir qué arte predomina y por tanto, se convierte en prototipo o modelo de otros. A Greenberg le preocupa lo que cada arte -en particular, la pintura- deja de su naturaleza para ceder al préstamo. Por otra parte, queda claro que se refiere al medio como el material (físico) con el cual el artista trabaja, y, en cuyo proceso, adquiere un rol relevante la imitación de efectos:

Now, when it happens that a single art is given the dominant role, it becomes the prototype of all art: the others try to shed their proper characters and imitate its effects.

The dominant art in turn tries itself to absorb the functions of the others. A confusion of the arts result, by which the subservient ones are perverted and distorted; they are forced to deny their own nature in an effort attain the effects of the dominant art. However, the subservient arts can only be mishandled in this way when they have reached such a degree of a technical facility as to enable them to pretend to conceal their *mediums*. In other words, the artist must have gained such power over his material as to annihilate it seemingly in favor of *illusion*. (24)

El segundo apartado señala que el revival romántico (siglo XVIII) si bien ofreció cierta esperanza para la pintura, también hizo que empeorase la confusión de las artes (26) y el concepto de medio es definido nuevamente como un término *intermedio* entre el artista y el espectador<sup>15</sup>. El primer ítem que menciona Greenberg es el énfasis sobre la forma, a sabiendas que todo arte tiene contenido pero el artista tiene o no en mente el tema<sup>16</sup>.

Este panorama le permite a Mitchell indagar dos cuestiones. Por un lado, en “Space and Time. Lessing’s Laocoon and the Politics of Genre”, revisa el aspecto político-ideológico de las categorías asociadas al género (no literario sino femenino/masculino) en el ámbito de los estudios visuales. Por tanto, deconstruye el modo en el Lessing atribuye a la poesía y a la pintura roles sociales que se traducirían en las jerarquías y en la historia de las *sister-arts*.

Por otro, en “Ut Pictura Theoria: la pintura abstracta y el lenguaje”, el profesor de Chicago desmitifica el supuesto de eliminación de la literatura y, específicamente, del lenguaje o del discurso verbal en el arte abstracto. Mitchell sostiene que lo abstracto se convierte en un slogan evidente para el modernismo con la pintura abstracta alrededor de 1900 (187). El autor lo observa como una represión (para ello cita el legado de la “cuadrícula” [*grids*] de Rosalind Krauss) a favor de una visualidad pura o una forma pictórica. Sobresale también la referencia a Greenberg, según el cual, el artista abstracto es un “purista” que “insiste en excluir la literatura y la temática de las artes plásticas” (23).

Con esto volvemos a lo que destacamos al comienzo del escrito: para Mitchell, la defensa del proyecto de la pintura abstracta tenía como objetivo principal “la erección de una muralla

entre las artes de la visión y las del lenguaje” (*Teoría de la imagen* 189) y, como objetivo secundario, la superación de la representación o la ilusión en consonancia con la figuración.

En *Ut pictura theoria*, Mitchell propone que la exclusión de la contaminación verbal, la represión literaria en el contexto de la abstracción supone, asimismo, la colaboración de la pintura con un discurso de teoría<sup>17</sup>.

El problema *mítico-modernista* de la “contaminación verbal” (193) en arte es una cuestión que bien permitiría pensar en las apreciaciones e intromisiones de la poesía visual como género en el caso argentino. Según venimos sosteniendo para este caso, se ha producido una tendencia hacia la poesía discursiva, en detrimento de la composición ideogramática que ha imposibilitado también su penetración en el ámbito académico como género consolidado, pese a su vasta historia (De Cózar). La noción de invención como categoría estética y política, bien hubiese podido prosperar para hacer de la iniciática *Asociación Arte Concreto-Invención* una derivación poética concretista. Sin embargo, esta asociación prefirió denominarse invencionista y eligió para sí el trabajo con la imagen mental, en el límite de la referencia y en el ámbito del discurso verbal.

La poesía visual, en su mixtura, en su hibridez, cuestiona a lo que aquí denominamos poesía *discursiva*. Nos referimos a aquella representativa de la linealidad. Son los poetas concretos paulistas en *Teoría da poesia concreta*, quienes retoman fragmentos de Apollinaire (*Obras Completas* 616) sobre este tema. Los concretistas señalan la organización del material poético “sintético-ideogrâmico ao inves de analítico discursivo” (Campos 81) y más adelante que “é necessário que a nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente” (97). Según Gonzalo Aguilar “el ideograma se define –de un modo restringido- como una continuidad o un motivo visual y fónico que se repite en el poema y que sustituye al tema semántico o al estribillo”, luego el uso ampliado del término señala que es “un concepto elástico que se piensa, básicamente, en oposición al verso y que funciona en varios niveles” (*La poesía concreta* 207).

Sobre el tema, la poesía discursiva se relaciona con el verso como unidad mínima de sentido, con la organización lingüística lineal (principio-medio-fin) y la rítmico-formal, así como también con la cultura libresca (Aguilar *La poesía concreta*; De Campos 42). Los poetas concretos superaron esta disposición lineal, trabajando la constelación espacial de los signos. Edgardo Vigo parte de los aportes del invencionismo argentino desde mediados de

los cuarenta (Barisone *Edgar Bayley y el invencionismo; Contemporaneidades y Batallas*) quienes buscan la imagen como elemento decisivo, se alejan de la metáfora y de la estructura rítmico-formal de la poesía del cuarenta. El platense propone, entonces, experimentos poéticos en el que la palabra no es objeto, sino aún más, la poesía se ha vuelto *cosa*, y puede contener lo poético en ella. También el silencio y lo visual se constituyen en elementos estructurantes en las cosas de Vigo; no es casual que estimulen la contradicción con una poesía discursiva libresca, impresa, rítmica y en verso.

La situación que exponemos aquí pretende indagar en los experimentos poéticos y su lugar en una tradición predominantemente discursiva. Pensemos en el Edgar Bayley de los cincuenta, en la actividad editorial de *Poesía Buenos Aires* y la canalización en dicha revista del invencionismo y el surrealismo como vanguardias poéticas (Barisone *Edgar Bayley y el invencionismo*). En Argentina, se tiende luego hacia la poesía de tema social y oral.

En este orden de ideas, Edgardo Antonio Vigo, desde inicios de los cincuenta, presenta uno de los trabajos más sistemáticos en relación con el género en Argentina, la conciencia de la especulación sobre éste y las posibilidades de doblarlo al punto de generar modalidades de escritura plástica que devienen en una nueva proposición (el objeto plástico y la cosa)<sup>18</sup>.

#### **IV. Experimentos poéticos contra la línea: parataxis matemática y cosas tridimensionales**

1968 es un año en el que los experimentos poéticos se construyen en su variedad. En primer lugar, Vigo desarrolla una línea de trabajo que podríamos denominar *parataxis matemática*.

En los *poemas matemáticos barrocos* el soporte de la reflexión es el lenguaje y su espacialidad. El lenguaje es exhibido en su multiplicidad. Lo poético se expone en una modalidad de combinatoria numérica. El número reemplaza a la letra o se funde compositivamente con ella. La linealidad del discurso se contrapone a una disposición aparentemente aleatoria de fórmulas matemáticas.

**[Fig. 1. Vigo, Edgardo A. *Poème mathématique baroque*. París: Ed. Agenzia, 1968. Impreso. Carpeta 1968, CAEV, La Plata.]**

La segunda edición de estos poemas (Ed. Agentzia) no presenta cortes, únicamente perforaciones circulares. En Francia, durante el año 1967, ediciones *Contexte* (dirigida por J. F. Bory y Brian Lane) había publicado por primera vez *Poème Mathématique Baroque* con una tirada limitada de setecientos ejemplares: “Son seis cartones ‘que el usuario puede combinar a su gusto, convirtiéndose en co-autor de la obra’ plagados de color, líneas, círculos y letras intercomunicados entre sí por agujeros y dobleces” (*Matemática barroca*. Citado del texto fuente). Según se cuenta en “Matemática barroca”, un artículo publicado en el diario *El día* de La Plata, el contacto con Bory se produce a partir del éxito del número veinte de *Diagonal Cero*, revista editada por Vigo. La relación es primeramente con Blaine y Bory, directores de *Approches*.

**[Fig. 2. Vigo, Edgardo A. *Poème mathématique baroque*. París: Ed. Contexte. 1967. Impreso. Carpeta fotografías, CAEV, La Plata.]**

Los poemas mencionados son composiciones visuales que recurren a una disposición particular, una articulación de números y letras, hojas sueltas que se pueden manipular y formar nuevas composiciones, variando los colores primarios (rojo, amarillo y azul).

La idea de poesía matemática tiene un precedente importante en las experiencias poéticas del *Oulipo*<sup>19</sup>. En Vigo, en particular el uso del número, pierde su valor para integrarse en una imagen poética. Los números y letras se dispensan en el espacio de manera irregular, tienen un efecto vibratorio, parecieran tambalearse.

También, se destaca el uso del adjetivo barroco que sería motivo de otra comunicación específica. Por un lado, se asocia a una línea estética en artes reconocida que dejaría entrever por lo menos dos asociaciones: las perlas deformes, fruto del vocablo de origen portugués, lo grandilocuente, recargado y el no respeto por las reglas y proporciones (“soy barroco por mi amor a la acumulación” [*Matemática barroca*. Citado del texto fuente.]); por otro, la línea de la matemática barroca, la construcción de silogismos.

Edgardo Vigo deja en claro que los poemas pueden ser pensados con otros materiales que excedan las palabras, es decir, como un *collage ideográfico*<sup>20</sup>. Una superación de la discursividad, de la métrica y del verso perimido, como señalara en alguna oportunidad.

Otro caso de la parataxis matemática se observa hacia fines de diciembre de 1968, cuando Vigo edita *Cuatro poemas plásticos matemáticos*.

**[Fig. 3. Vigo, Edgardo A. *Cuatro poemas plásticos matemáticos*. La Plata: Ed. Diagonal Cero. 1968. Impreso. Carpeta 1968, CAEV, La Plata. Fotografía personal de una página]**

Se trata de una edición artesanal tamaño oficio de cinco ejemplares que fueron repartidos en Suiza y Francia (entre otros lugares). Contiene hojas sueltas, algunas unas blancas con perforaciones en las que se distinguen números y letras en diversos tamaños y orientaciones; en todos los casos se agrupan en las esquinas de la página (no presentan una disposición central) y se continúan más allá del límite impuesto por su tamaño. Asimismo, se intercalan hojas oficio de colores flúor (verde, amarillo, naranja) que pueden superponerse con las perforaciones, generar contrastes, fondos alternativos o bien unirse entre sí en un mosaico de mayores dimensiones.

La segunda línea de trabajo, podría denominarse *experimentos poéticos tridimensionales*. Estas “cosas” exploran el espacio, apuntan a la dislocación del espectador respecto de un vacío. El vacío ha sido considerado como una variante de lo extremo en el arte latinoamericano (Oliveras). Si bien el mirón onanista estaba contenido en la cascada duchampiana como un escenario ensamblado por descubrir, en las *Obras completas* de Edgardo Vigo, el orificio opera en el cuerpo como agente de inclinación: es el observador quien debe acercarse y adoptar una posición corporal.

**[Fig. 4. Vigo, Edgardo A. *Caja de madera, obras completas*. 1968. Madera, tinta y papel. Carpeta fotografías. CAEV, La Plata.]**

En el mismo año Vigo hace uso de las etiquetas *obras completas* que pueden ser utilizadas en cualquier espacio u objeto. Según Mitchell “las etiquetas no etiquetan las imágenes; sólo parecen etiquetas, pero funcionan como fragmentos perdidos de lenguaje asociativo (al igual que las alusiones pictóricas), que parpadean dentro y fuera del reconocimiento verbal” (*Teoría de la imagen* 240).

**[Fig. 5. Vigo, Edgardo A. *Etiquetas obras completas*. 1968. Papel y tinta. Tomos varios. La Plata: Ed. Diagonal Cero. Carpeta 1968. CAEV, La Plata.]**

En el caso de Vigo, dicho uso apunta a desmitificar una idea de obra que bien podría ser virtual (la obra en artes y su connotación de cerramiento, acabado, completud y producto de un nombre) y trasladables (en tomos) o clasificable; por tanto materializa el concepto de obra completa. Por otra parte, si bien contamos con una imagen en la que la etiqueta está

preparada en una caja de madera, en otras oportunidades Vigo instó a su distribución para etiquetar aquello que se quiera. Con este gesto, se desnaturaliza el uso de categorías clasificatorias para denominar los objetos.

Mitchell en “Palabra, imagen y objeto: etiquetas de pared para Robert Morris”, observa que:

La relación entre las palabras y las imágenes parece ser exactamente análoga a la relación entre las palabras y los objetos. La imagentexto reinscribe dentro de los mundos de la representación visual y verbal las relaciones cambiantes entre nombres y cosas, entre lo decible y lo visible, entre el discurso *acerca de* y la experiencia *de*. Sin embargo, esta analogía evidente adquiere todo su interés a partir de la igualmente evidente y radical discrepancia entre las imágenes y los objetos, entre las representaciones y las *presentaciones*. (*Teoría de la imagen* 211)

Edgardo Antonio Vigo ha hecho uso en diversas oportunidades de la estrategia de subvertir el género literario como modo de desarticulación política de las representaciones asociadas al concepto de obra y, en especial, de poesía. Por esta razón, consideramos relevante el enfoque de las relaciones entre imágenes, objetos y palabras, “especialmente sobre esas palabras que nos permiten etiquetar a los objetos artísticos, y, de este modo, contar historias sobre ellos” (211).

Vigo, como Morris (el ejemplo de Mitchell), “complica y desafía las etiquetas que hacen inteligibles sus objetos” (212). Expone en su complejidad la obsesión central del posmodernismo como “la negación de la negación . . . una erupción del lenguaje en el campo visual” (214)<sup>21</sup> y, traslada el foco a la constitución de formas mixtas.

**[Fig. 6. Vigo, Edgardo A. *Obras (in)completas*. La Plata: Ed. Diagonal Cero, 1969. Biopsia 1969, CAEV, La Plata.]**

La noción de obra tiene una connotación -al menos- dual, no sólo en el ámbito literario, sino también en el plástico. Dicha dualidad se refuerza y tensiona la inscripción del nombre propio (Edgardo Antonio Vigo), el sello editorial (*Diagonal Cero*) y el diseño de impresión. En este

caso, la etiqueta funciona como una metarreflexión sobre la materialidad del papel, su distribución, las representaciones involucradas y el mismo título que la designa: una etiqueta como objeto y la etiqueta verbal que acompaña al experimento tridimensional. La particularidad que presentan estas etiquetas es que reinscriben la linealidad y la legibilidad en su carácter artesanal.

En “Edgardo Antonio Vigo habla de su arte”, Vigo señala que en la exposición *Maquinaciones inútiles* basada en *collages* “el juego del humor negro se sumaba con las imágenes sacadas de su propio ‘contexto’” (16), es decir, apostaba a un *collage* descontextualizado que ubique lo real circulante en un conjunto nuevo: “La suma de esas imágenes que no juegan funcionalmente de acuerdo a lo que ellas representan realmente formaba con la ayuda de señales maquínicas otra posibilidad de que la COSA se fuera realizando en base a la ruptura de los géneros tradicionales” (16).

En este sentido, propone la diferenciación respecto de la escultura, cuya finalidad es modelar; mientras que “el objeto se arma” (16). El aspecto relevante de esta cita es que la disociación entre la representación y la presentación y el rol fundamental de la etiqueta, estaba presente en Vigo desde 1957.

Las obras completas son experimentos poéticos tridimensionales respecto a la pérdida del pedestal (referencia certera a los objetos específicos minimalistas) porque están ahí: un cajón de madera dispuesto en el suelo que espera ser descubierto. En ellas, la idea de vacío se replica en la etiqueta, cuya presentación anuncia algo que se espera encontrar y que, sin embargo, está ausente.

El orificio circular replica, asimismo, la tendencia a observar, seleccionar un aspecto del mundo en su circularidad. La ventana, el marco<sup>22</sup> se reemplazan por el círculo; aunque éste tiene una particularidad: es una perforación en el espacio hueco<sup>23</sup>.

**[Fig. 7. Vigo, Edgardo A. *Poemas matemáticos (in) comestibles*. La Plata: Diagonal Cero. 1968. Carpeta fotografías y Biopsia 1968, CAEV, La Plata]**

La unificación de la etiqueta y el experimento tridimensional, el vacío extremo ocupando un espacio reaparece en los cien ejemplares de “Poemas Matemáticos (In) Comestibles” de Vigo. Dice el platense en su cronología que se trata de “dos cajas de productos comerciales que se sueldan conteniendo un elemento que guarda el secreto de lo que es creando la sensación del misterio. Un concepto lúdico y de pérdida de respeto hacia la tradicional obra de arte que merma el acercamiento”. *Primera Plana* de Buenos Aires los describe como: “latas de conserva de pescado, vacías y soldarlas reconstruyendo una nueva lata; en su interior un objeto indeterminado produce un suave rumor cuando se agita el envase” (*No tanta risa* 68).

La indeterminación de la cosa se presenta en el mes de abril en la “Primera presentación de la Novísima poesía de vanguardia”. Fue realizada por Vigo en la Galería Scheinsohn de Buenos Aires junto al *Movimiento Diagonal Cero* (Carlos Guinzburg, Jorge de Luján Gutiérrez, Luis Pazos). Allí el platense expone un “objeto-poético” y “TV”.

**[Fig. 8. Vigo, Edgardo A. TV, COSA VISUAL. 1968. Cartón, Carpeta 1968. Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), La Plata.]**

En mayo del mismo año se organiza en el bar de copas *Federico V* la exposición “Vigo y sus cosas” y la respectiva conferencia inauguración. El espacio de encuentro escapa al circuito tradicional de difusión, e incluso, al público asistente.

Diversas hojas sueltas, contenidas en una pequeña caja de cartón, se suceden numeradas bajo el título “Conferencia - Vigo”. Luego de la cuarta página amarilla sin detalle y sin palabra alguna, aparece la número cinco continuando un discurso que había sido silenciado. Comienza en minúscula y con un conector causal: “en consecuencia, la utilización de un metro clasificatorio perimido ha creado la actual confusión. La comunicación debe hallarse NO en los casilleros divisorios legados sino en el despojo de prejuicios creados por aquellos” (*Cosa*)

**[Fig. 9. Vigo, E. A. Cosa. 1968. La Plata, Ed. Diagonal Cero. Carpeta 1968, CAEV, La Plata.]**

Según la descripción en *Primera Plana* de Buenos Aires, “la conferencia silenciosa [fue] editada dentro de una caja que fingía ser un televisor y acompañada y una diapositiva inútil (velada y adherida a un cartón) para evitar toda transparencia” (*No tanta risa* 68). El despojo

de los prejuicios comienza con la instancia desarticuladora de las representaciones asociadas a los géneros literarios, o al concepto mismo de medio. En este caso en particular “TV” se define como una cosa visual sobre un cartón con una perforación circular para observar a través de ella. Evidentemente, Vigo es consciente de lo visual como mixto, cuando está contenido en “medios” de comunicación.

Javier Maderuelo explica las interferencias entre escultura y arquitectura bajo la metáfora el espacio raptado en su libro *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. (1990). Para el catedrático español, el principal foco de atención es el alejamiento de la forma-función de la escultura en la arquitectura; es decir, el alejamiento de su dominio funcional.

En el caso del minimalismo, se asiste a una objetualización de las figuras: la de los objetos específicos de Donald Judd. La escultura deja su paso a la constitución de experimentos tridimensionales que importan por su lugar, que pierden el pedestal caro a la historia de la escultura y ensayan la percepción de los cuerpos. El minimalismo, desde André, desde Judd, desde Morris es una orientación -aunque diversa en sus resoluciones- que diluye la escultura.

En las obras de Vigo, es posible hablar de un proceso colindante al del minimalismo. La poesía “rapta el espacio” en el objeto/cosa tridimensional que le sirve de materialidad, porque lo poético se condensa no sólo en el lenguaje (como materialidad), sino en un concepto. Lo poético es conceptual, es un concepto en sí mismo mudable en diversos objetos, en diversas materialidades y en un campo en expansión permanente.

Ya no vemos la poesía concreta con sus afiches publicitarios, sus cuadros colgados emulando o ironizando el gesto pictórico. En Vigo, el modo es el objeto plástico o la cosa, es aquello que impulsa la poesía visual como género mixto: es el pedestal poético de una escultura verbal que conserva la asociación con lo lingüístico a través de las etiquetas.

Lo cierto es que, en sus variaciones, los experimentos mencionados inscriben una reestructuración de la visualidad y reivindican lo poético como el concepto contenido en objetos. La linealidad poético-discursiva es atacada desde la visualidad y la participación, desde la construcción del objeto tridimensional (que se aleja de la bidimensionalidad del cuadro o de la página), desde la utilización del lenguaje matemático en su distribución

paratáctica, desde las etiquetas denominadoras, desde lo decible, lo esperable y lo observado.

## **Bibliografía**

### **1) Archivo CAEV, La Plata.**

Todos los créditos de las imágenes corresponden al Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), de La Plata.

1. “Matemática barroca”. *El día*. La Plata, 3 Sept. 1967. Biopsia 1966-7, CAEV, La Plata. Impreso.
2. “No tanta risa”. *Primera Plana*. Buenos Aires, 24 Sept. 1968. Biopsia 1968, CAEV, La Plata. Impreso.
3. Vigo, Edgardo Antonio. “Ubicación de la plástica moderna”. Conferencia de Vigo, s/f. Carpeta conferencias. CAEV, La Plata. Impreso.
4. --- “Hacia el arte del objeto”. *Tribuna de América*. La Plata, Jun-Jul. 1966. Biopsia 1966-7, CAEV, La Plata. Impreso.
5. --- *Poème Mathématique Baroque*. París: Ed. Contexte, 1967. Impreso.
6. --- “Hacia el arte del objeto”. *La tribuna*, Asunción Paraguay, 16 Jun. 1968. Biopsia 1968. CAEV, La Plata. Impreso.

7. --- "Manojo de semáforos". 25 Oct. 1968. Biopsia 1968, CAEV, La Plata. Impreso.
8. --- "Concrete su poema". *Diagonal Cero*. Nº 28, La Plata, 1968. Impreso.
9. --- *Poème Mathématique Baroque*. París: Ed. Agentzia, 1968. Impreso.
10. --- *Cuatro poemas plásticos matemáticos*. La Plata: Ed. Diagonal Cero, 1968. Impreso.
11. --- *Poemas (in) comestibles*. La Plata: Ed. Diagonal Cero, 1968. Impreso.
12. --- *TV (Cosa) visual*, La Plata. Ed. Diagonal Cero, 1968. Impreso.
13. --- *(in) conferencia*. La Plata, 1968. Impreso.

## 2) Generales

14. Aguilar, Gonzalo. *Poesía Concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada Modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003. Impreso.
15. --- *Episodios cosmopolitas en la literatura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2009. Impreso.
16. --- "El laberinto sin secreto". *Poesía visual argentina*. Ed. Fernando G. Delgado y Juan C. Romero. Buenos Aires: Vortice, 2006. 9-11. Impreso.
17. Apollinaire, Guillaume. *Oeuvres poétiques*. París: NRF/ La pléiade, 1965. Impreso.
18. Barisone, Ornella. "Hacia un arte-otro: Edgardo Antonio Vigo y el Grupo Integración". *AACA Digital. Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*.

Dic. 2013: 1-8. Web 3 ene 2014

<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=876>>

19. --- "Discursos de la vanguardia e intercambios transnacionales 'fuera de foco': el invencionismo y la propuesta integrativa de E. A. Vigo". *Encuentros transatlánticos: discursos vanguardistas en España y Latinoamérica*. Madrid: Museo Reina Sofía, 2013. Impreso.

20. --- "Plastic Writing Modalities in the Mid-Twentieth Century in Argentina transnational interimagetexts (1944-1968): inventionism and visual poetry first steps in the context of interartistics relationships". *XXXI International Congress of the Latin American Studies Association LASA 2013 "Towards a New Social Contract?"*. Washington DC: LASA, 2013. Web. 10 Jun. 2013  
<https://lasa4.lasa.pitt.edu/members/congresspapers/lasa2013/files/40368.pdf>>.

21. --- "Contemporaneidades y batallas: en torno al invencionismo argentino (1944-1950)". *ERAS. European Review of Artistic Studies*. Dic. 2012: 33-53. Web. 5 Dic. 2012. <http://www.eras.utad.pt/docs/10%20VISUAIS.pdf>>

22. --- "Contactos teórico-poéticos entre Brasil y Argentina; Edgar Bayley dice de Carlos Drummond de Andrade: observaciones en torno a la tensión entre emocional/racional en el contexto del invencionismo argentino desde mediados de los cuarenta". *El Hilo de la Fábula*. Dic. 2012: 39-57. Impreso.

23. --- *Edgar Bayley y el invencionismo: los primeros pasos de la poesía concreta en Argentina*. Tesis de Licenciatura en Letras. Universidad Nacional del Litoral, 2011. Impreso.

24. --- “La poesía concreta y la dominancia de lo visual: el caso argentino en retrospectiva”. *IV Congreso Internacional de Letras. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística en el Bicentenario*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2010. Web. 2 dic. 2011. <<http://cil.filo.uba.ar/sites/cil.filo.uba.ar/files/documentos/cil4/178.Barisone.pdf>>
25. --- “La poesía concreta en Argentina y lo efímero como carácter: algunas notas introductorias”. *Segundo Congreso Internacional Artes en Cruce. Bicentenarios Latinoamericanos y Globalización*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2010. Web. 2 dic. 2011. <<http://artesencruce.filo.uba.ar/sites/artesencruce.filo.uba.ar/files/4-Literatura-Barisone.pdf>>
26. --- “Modalidades de escritura plástica a mediados del siglo XX: poesía visual y lírica contemporánea (1944-1968)”. Plan de Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Rosario, 2010. Impreso.
27. Bugnone, Ana Liza. *Una articulación de arte y política: dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)* Tesis. Universidad Nacional de la Plata. 2013.
28. Campos, Augusto de, et al. *Teoría da poesía concreta*. São Paulo: Ateliê, 2006. Impreso.
29. Cózar, Rafael de. *Poesía e imagen: formas difíciles de ingenio literario*. Sevilla: El Carro de Nieve, 1991. Impreso.
30. Davis, Fernando. “Diagonal Cero y los descentramientos de la poesía”. *Arte y Parte* 109 (2014): 42-67. Impreso.

31. --- "La poesía fuera de la poesía. Estrategias poéticas y políticas de las redes de la 'nueva poesía' (1966-1972)". *Meeting Margins. Transnational Art in Latin American and Europe 1950-1978*. Colchester: University of Essex, 2010. Impreso.
32. --- "Prácticas 'revulsivas'. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo". Freire, C., Longoni, A. (orgs.). *Conceitualismos do Sul/ Conceptualismos del Sur*. São Paulo: Annablume, 2009. 283-298. Impreso.
33. Davidson, Vanessa. "Paulo Bruscky and Edgardo Antonio Vigo: Pioneers in Alternative Communication Networks, Conceptualism, and Performance (1960s--1980s)". Tesis de doctorado. New York University, 2011. Impreso.
34. 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*)". La Plata: Premio FIAAR, 2003. Impreso.
35. Dolinko, Silvia. *Arte Plural: el grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*. Buenos Aires: Ed. Edhasa, 2012. Impreso.
36. Giordano, Alberto. *Roland Barthes: Literatura y poder*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1995. Impreso
37. Greenberg, Clement. "Towards a Newer Laocoon". *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism: Vol. 1. Perceptions and Judgements. 1939-1944*. Ed. John O'Brian. Chicago: The University of Chicago Press, 1986. 23-38. Impreso.
38. Horacio. *Poética*. Trad. Oscar Velásquez. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1999. Impreso.
39. Judd, Donald. "Specific Objects". *Complete Writings 1959-1975*. Halifax: The Press

of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975. 181. Impreso.

40. Kozak, Claudia. "Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas críticas". *Ludión, exploratorio argentino de poéticas/ políticas tecnológicas*. Buenos Aires. 2010. Web. 10 dic 2010 <[http://ludion.com.ar/articulos.php?articulo\\_id=45](http://ludion.com.ar/articulos.php?articulo_id=45)>

41. Lessing, G. Ephraim. *Laocoonte o Sobre los límites en la pintura y la poesía*. Trad. Enrique Palau. Barcelona: Orbis, 1985. Impreso.

42. Lippard, Lucy, ed. "Escape attempts". *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973. 7-23. Impreso.

43. Maderuelo, Javier. *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Mondadori, 1990. Impreso.

44. Mitchell, William J. T. *Teoría de la imagen*. Trad. Yaisa Hernández Velázquez. Madrid: Akal, 2009. Impreso.

45. --- "There are no Visual Media". *Journal of Visual Culture* 4.2 (2005): 257-266. Impreso.

46. --- *Picture Theory. Essays on visual and verbal representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

47. ---"Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language". *Picture Theory. Essays on visual and verbal representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. Impreso.

48. --- "The Politics of Genre: Space and Time in Lessing's Laocoon". *Representations* 6 (1984): 98-115. Impreso.

49. Pérez Balbi, Magdalena. "Movimiento Diagonal Cero: Poesía Experimental desde La Plata (1966-1969)". *Escáner Cultural*. 8 Abr. 2007. Web. 10 Jun. 2010. <<http://revista.escaner.cl/node/277>>
50. Perloff, Marjorie. *El momento futurista*. Trad. Mariano Peyrou. Valencia: Pre-Textos, 2009. Impreso.
51. --- "After Free Verse: The New Nonlinear Poetries". *On & Off the Page: Essays for Emergent Occasions*. Alabama: University of Alabama Press, 2004. 141-167. Web. 10 Jun. 2014. <<http://marjorieperloff.com/wp-content/uploads/2009/06/POCh6.pdf>>
52. ---"Collage and Poetry". *Encyclopedia of Aesthetics*. Ed. Michael Kelly. Vol. 1. New York: Oxford University Press, 1998. 384-87. Web. 10 Jun. 2014. <<http://marjorieperloff.com/stein-duchamp-picasso/collage-poetry/>>
53. --- "New definitions of Lyric: A response". *New Definitions of Lyric*. Ed. Mark Jeffreys. New York: Garland Press, 1997. 234-253. Web. 10 Jun. 2014. <<http://marjorieperloff.com/stein-duchamp-picasso/lyric-definitions/>>
54. --- "Afterimages: Revolution of the (Visible) Word". *Experimental, Visual, Concrete: Avant-Garde Poetry since the 1960s*. Eds. K. David Jackson, Eric Vos y Johanna Drucker. Amsterdam: Rodopi, 1996. 335-344. Impreso.
55. ---"The Return of the (Numerical) Repressed: From Free Verse to Procedural Play". *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 134-170. Impreso
56. Santantonín, Rubén. "Porque nombro 'cosas' a estos objetos". *Cosas*. Buenos Aires: Galería Lirolay, 1964. *Documents of 20th-century Latin American*

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/760938/language/es-MX/Default.aspx>>

57. Sigal, Silvia. *Intelectuales y poder en Argentina: la década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. Impreso.

58. Terán, Oscar. *Nuestros años sesenta: la formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013. Impreso.

59. Tomás, Facundo. *Escrito, pintado: dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2005. Impreso.

---

1 Este trabajo se desprende del proyecto de investigación doctoral sobre invencionismo argentino y la poesía visual de Edgardo Antonio Vigo a partir de una beca de doctorado (Postgrado Tipo II) del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET-Argentina), radicada en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires desde 2011. Agradezco a Ana María Gualtieri y a Mariana Santamaría del Centro de Arte Experimental Vigo (La Plata, Argentina) por su colaboración en la selección de los materiales que en esta instancia se exponen y la autorización de publicarlos.

2 Ornela S. Barisone es Prof. y Lic. en Letras por la Univ. Nac. del Litoral (UNL) y posgraduada en Artes Mediales por la Univ. Nac. de Córdoba (Argentina). Se desempeña como Becaria Postgrado Tipo II del CONICET en el Inst. de Literatura Hispanoamericana de la Univ. de Buenos Aires y es doctoranda en Humanidades y Artes de la Univ. Nac. de Rosario, con una tesis sobre modalidades de escritura plástica en Argentina a mediados del Siglo XX: poesía visual y lírica contemporánea (1944-1969). Imparte clases en el nivel universitario en la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER) y en la Universidad Católica de Santa Fe (UCSF) y es docente pasante en la cátedra "Literatura latinoamericana" (FHAyCs-UADER). Integra un equipo de investigación sobre relaciones entre géneros artísticos Siglos XX y XXI (ISM-FHUC-UNL). Su área de investigación es arte latinoamericano y argentino de los sesenta, poéticas experimentales, teoría y crítica de artes, poesía argentina de mediados de Siglo XX.

<sup>3</sup> En Argentina, se produjo el revival de la poesía visual con el *Grupo Paralengua* (en los noventa), la difusión con la edición de la revista *Xul*. Asimismo, se destacan tesis doctorales que abarcaron diversos aspectos de la producción de Vigo (Davidson, Dolinko, Bugnone), tesis de licenciatura (Pérez Balbi), investigaciones en curso sobre tecnopoéticas (Kozak), comunicaciones académicas (De Rueda, Davis), así como exposiciones retrospectivas nacionales, y genéricas internacionales (por ejemplo, la recientemente acaecida en el Museo de Arte Moderno de Nueva York). A ello se suman los esfuerzos del Centro Arte Experimental Vigo que, con

---

ayuda de un subsidio externo, logró la digitalización de gran parte del archivo y la actualización de la página web.

<sup>4</sup> Elegimos el sustantivo “momento”, en el sentido que Perloff le asigna en *El momento futurista*.

<sup>5</sup> Sobre esta cuestión en conexión con la dialéctica escritura e imágenes en el pensamiento europeo véase “Letras, imágenes”, correspondiente a la parte primera del libro de Facundo Tomás (19-118).

<sup>6</sup> El título remite a la búsqueda de nuevos espacios en el desarrollo del arte conceptual que señalara Lucy Lippard en los sesenta.

<sup>7</sup> Dice Mitchell: “A medium, as Raymond Williams (158) puts it, is a ‘material social practice’, not a specifiable essence dictated by some elemental materiality (paint, stone, metal) or by technique or technology. Materials and technologies go into a medium, but so do skills, habits, social spaces, institutions and markets. The notion of ‘medium specificity’, then, is never derived from a singular, elemental essence. It is more like the specificity associated with recipes in cooking: many ingredients, combined in a specific order in specific proportions, mixed in particular ways and cooked at specific temperatures for a specific amount of time. In short, one can affirm that there are no ‘visual media’, that all media are mixed media, without losing the concept of medium specificity” (260-1).

<sup>8</sup> Para ampliar las implicancias de la noción de integración como actitud experimental desde mediados de los cincuenta en Edgardo Vigo, remito a Barisone, *Hacia un arte otro*.

<sup>9</sup> Pensamos estos términos en el sentido de Longoni y Aguilar. Aguilar refiere a las vanguardias latinoamericanas como movimientos dislocatorios y de no conciliación (*La poesía concreta*), además en relación a la constitución de “aspiraciones cosmopolitas particulares” en el contexto argentino (*Episodios cosmopolitas*). También la idea de descentramiento del paradigma modernista es tomada de Giunta.

<sup>10</sup> Tanto *picture* como *image* (cuadro e imagen, respectivamente) designan representaciones visuales en superficies de dos dimensiones, explica el profesor de la Universidad de Chicago en la nota al pie número cinco de *Picture Theory*. En el primer caso, se trata de un “objeto construido y concreto (el marco, el soporte, los materiales, los pigmentos, la factura)”, mientras que en el segundo de una “apariencia virtual y fenoménica que [se] proporciona al espectador” (12). Más adelante, aclara que utiliza el término “representación” no por su creencia en una homogeneidad o abstracción del mismo, sino por su “tradición en la crítica de la cultura que activa toda una serie de asociaciones entre nociones políticas, semióticas/ estéticas e incluso económicas que tienen que ver con el estar en lugar de o actuar por”. Escoge esa noción por su virtud de relacionar en simultáneo disciplinas visuales y verbales conectadas con “cuestiones de conocimiento (representaciones verdaderas), de ética (representaciones responsables) y de poder (representaciones efectivas)” (14). Presta especial atención al *giro pictórico*, no entendido como “*mímesis* ingenua” o “teoría de la representación como copia, correspondencia o renovación de la metafísica de la presencia pictórica” sino como un “redescubrimiento poslingüístico de la imagen, como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad” (23).

<sup>11</sup> En el capítulo titulado “Más allá de la comparación: imagen, texto y método”, el autor establece tres distinciones categoriales: “imagen/texto” (como un hueco, cisma o ruptura problemático en la representación), “imagentexto” (designa obras o conceptos compuestos, sintéticos, que combinan el texto y la imagen) e “imagen-texto” (designa relaciones entre lo visual y verbal) (84). Dicha diferenciación nos permite afirmar que la *poesía visual* sería un tipo de *imagentexto*.

<sup>12</sup> “Esta nueva plasmación debe ser concebida como COSA, en singular, pues así alcanza la significación buscada: la COSA entendida como expresión. No debe ser interpretada como “un arte de las cosas”, lo que

---

haría suponer en cierto modo un arte-reflejo. Ni ser tomada como la mera colocación de objetos en el mundo, pues aspira a lograr el desdoblamiento del hombre en las cosas ... Nombro COSAS a estos objetos, porque si los nombrara objetos los colocaría en el campo de la objetividad y en cambio deseo que no salgan del campo de la cosidad, el único en el que pueden actualmente alcanzar sentido artístico” (Santantonin).

<sup>13</sup> “So if we are looking for the best case of a purely visual medium, painting seems to be the obvious candidate. It is, after all, the central, canonical medium of art history. And after an early history tainted by literary considerations, we do have a canonical story of purification, in which painting emancipates itself from language, narrative, allegory, figuration and even the representation of nameable objects in order to explore something called ‘pure painting’ characterized by ‘pure opticality’. This argument, most famously circulated by Clement Greenberg (1940) and sometimes echoed by Michael Fried (1967), insists on the purity and specificity of media, rejecting hybrid forms, mixed media and anything that lies ‘between the arts’ as a form of ‘theater’ or rhetoric that is doomed to inauthenticity and second-rate aesthetic status. It is one of the most familiar and threadbare myths of modernism and it is time now to lay it to rest” (*There are no visual* 259).

<sup>14</sup> “Lessing ... saw its ill effects exclusively in terms of literature, and his opinions on plastic art only exemplify the typical misconceptions of his age. He attacked the descriptive verse of poets like James Thomson as an invasion of the domain of landscape painting, but all he could find to say about painting’s invasion of poetry was to object to allegorical pictures which required an explanation” (26).

<sup>15</sup> “To preserve the immediacy of the feeling it was even more necessary than before, when art was an imitation rather than communication, to suppress the role of the medium. The medium was a regrettable if necessary physical obstacle between the artists and his audience” (26).

<sup>16</sup> “and it also involved the assertion of the arts as independent vocations, disciplines and crafts, absolutely autonomous, and entitled to respect for their own sakes, and not merely as vessels of communication. It was the signal for a revolt against the dominance of literature, which was subject matter at its most oppressive” (28).

<sup>17</sup> “Si resumimos la colaboración tradicional de la pintura y la literatura bajo la máxima clásica de Horacio *ut pictura poesis* (‘como sucede en la pintura, así será en la poesía’), entonces la máxima del arte abstracto no es difícil de predecir: *ut pictura theoria*. O como dice Wolfe, ‘hoy en día, sin una teoría que le acompañe, no puedo ver ningún cuadro’ ... ‘Teoría’ es la ‘palabra’ que se sitúa en la misma relación respecto al arte abstracto que las formas literarias tradicionales tenían respecto a la pintura figurativa. Por teoría me refiero a ese curioso híbrido compuesto sobre todo de un discurso en prosa constituido por la estética y otras ramas de la filosofía, además de la crítica literaria, la lingüística, las ciencias sociales y naturales, la psicología, la historia, el pensamiento político y la religión ... por lo general se caracteriza por rechazar cualquier identidad disciplinar ... sino que consiste en un discurso sintético que abarca varios idiomas especializados” (193).

<sup>18</sup> Estas observaciones comparativas, también nos remiten a una pregunta implícita que el postestructuralismo barthesiano continúa interrogando y que la lectura crítica de Alberto Giordano (1995) hace visible: las potencias y los poderes de la literatura, si nos permitimos la ampliación, las artes. El *Laocoonte* de Lessing expone desde el comienzo esta cuestión.; y de la otra, una poesía muda, sin considerar hasta qué punto puede expresar las ideas generales sin desviarse de su objeto, y sin llegar a ser un modo de expresarse arbitrario” (37). [El destacado es nuestro]. En este sentido, la pregunta refiere a la limitación de sus medios (materiales), a su ética y a su moral. ¿Qué debe y puede cada arte? sin saber a punto fijo lo que debe y puede describir esfera de la poesía” (36). [El destacado es nuestro]. Resulta relevante, que en la descripción de Lessing, está contenida la jerarquía en la caracterización de la estrechez de la pintura y la vastedad de la poesía. Como consecuencia, esto desarrolló la descripción en poesía [“la manía de describir” (37)] y la alegoría en pintura [“el afán de la alegoría” (37)] “porque se ha querido hacer de la primera un cuadro parlante, vasta límites de la pintura, como dejan ocupar a la pintura la estrechos Lessing acusa a los “críticos modernos” [léase Winckelmann], ya que han

---

creado una “falsa crítica” consistente en forzar a un arte a entrar en los límites del otro. [“fuerzan a la poesía a entrar en los La primera comparación entre la pintura [comprende a “las artes plásticas en general” (37)] y la poesía [comprende a las demás artes cuya imitación es progresiva” (37)] fue porque éstas producían una “análoga impresión”. “Ambas representan las cosas ausentes como si estuviesen a la vista, y la apariencia cual si fuera realidad” (aficionado). En segundo lugar, ambas emanan de la misma fuente, la belleza. Las reglas de la belleza pueden aplicarse a diferentes cosas: a acciones, pensamientos y formas (filósofo). En tercer lugar, se reflexionó sobre el predominio de estas tres reglas generales (unas en pintura y otras en poesía). En este sentido, ambas colaboran, porque proveen ejemplos y explicaciones unas de otras (el crítico) (35).

<sup>19</sup> Al respecto remitimos a un texto de Marjorie Perloff (*The return of the (Numerical) Repressed* 134-70).

<sup>20</sup> Para ampliar las acepciones del término collage, enviamos a Perloff (“Collage and poetry” 384-87)

<sup>21</sup> “Desde un arte en forma de cuadrícula, un arte de la ‘pureza’ y la opticalidad que expresaba lo que Rosalind Krauss ha llamado la ‘voluntad de silencio’, nos hemos movido (o así se suele contar la historia) hacia un arte del ruido, del discurso que da habla, caracterizada por formas híbridas e impuras que unen lo visual y lo verbal, o borran la diferencia entre imagen y texto. La des-purificación de la opticalidad artística ha ido acompañada de un destronamiento de la idea del artista como creador de una *imagen* original, una *Gestalt* visual nueva que emerge completamente formada desde la mente del ‘visionario’ artístico para deslumbrar y fijar la atención del espectador ... Como todas las grandes narrativas históricas, ésta también es un mito, un conjunto de medias verdades y sobresimplificaciones que, a pesar de todo, poseen un cierto poder para enmarcar la producción y recepción del arte” (214).

<sup>22</sup> Al respecto, ver Tomás (*Escrito, pintado*. 131-318).

<sup>23</sup> Silvia Dolinko llamó la atención respecto de las perforaciones en Vigo como eco de los tajos en el lienzo de Fontana.