

CONTACTOS CULTURALES EN TORNO A LA POESÍA VISUAL:  
EDGARDO ANTONIO VIGO Y JULIEN BLAINE. ACTIVACIÓN,  
ESTALLIDO Y PERFORACIÓN

Ornela Barisone  
Universidad Católica de Santa Fe -CONICET- Centro de Estudios  
Comparados, Universidad Nacional del Litoral (Argentina)  
ornelabarisone@gmail.com

*Memoria de un contacto*

En la presente comunicación pretendemos dar cuenta de intercambios postales, reescrituras y remisiones intertextuales entre Edgardo Antonio Vigo (La Plata, Argentina) y Julien Blaine (Marseille, Francia). Estas comunicaciones, en sus diversos soportes, reconstruyen el diálogo previo a la difusión del arte correo en los setenta.

Nuestra hipótesis señala que los contactos culturales de Vigo con Blaine contribuyeron a evidenciar la consolidación de la poesía visual como género transnacional en el contexto argentino. En ese sentido, los intercambios con Francia fueron decisivos para la publicación en ese país de los *Poemas matemáticos barrocos* de Vigo (París, Contexte, 1967), de la continuidad del recurso a la circularidad y la perforación y de la expresión dibujada.

Cuando entrevistamos a Julien Blaine, las referencias más concretas fueron sobre los contactos establecidos en torno al arte correo en los setenta y sobre la revista *Doc(K)s*. Nuestro interés estaba en in-

En la presente comunicación pretendemos dar cuenta de intercambios postales, reescrituras y remisiones intertextuales entre Edgardo Antonio Vigo (La Plata, Argentina) y Julien Blaine (Marseille, Francia). Estas comunicaciones en sus diversos soportes, reconstruyen el diálogo previo a la difusión del arte correo en los setenta. Nuestra hipótesis señala que los contactos culturales de Vigo con Blaine contribuyeron a evidenciar la consolidación de la poesía visual como género transnacional en el contexto argentino. En ese sentido, los intercambios con Francia fueron decisivos para la publicación de los *Poemas matemáticos barrocos* de Vigo

Recibido: 12 de noviembre de 2015  
Aceptado: 6 de agosto de 2016  
Modificado: 19 de diciembre de 2016

Ornela Barisone. Contactos culturales en torno a la poesía visual...  
*Estudios* 23-45/46, 2015 ( julio-diciembre 2017): 37-61

dagar qué recuerdos permanecían del contacto previo con Edgardo Antonio Vigo: “nous avons été en correspondance dès 1969. Et je suis allé le rencontrer en chair et en os en 1975 à La Plata et épistolairement nous avons maintenu notre contact jusqu’à sa mort” (Barisone, *Entrevista a Julien Blaine*). De repente, surgió la respuesta esperable ante la pregunta sobre si había hablado con Vigo acerca de la definición y el concepto de la poesía matemática barroca y, en ese caso, qué podría decir sobre ello. Transcribimos a continuación sus enunciados:

C’est une trouvaille: l’aboutissement d’une recherche. Une lecture multiple différente parce que en profondeur, en épaisseur. Une surface simple devient ainsi multiple. Une lecture simple devient ainsi complexe. Une poésie évidente devient changeante. Changement de signes hors des alphabets... Alors, là encore, l’écriture devient totale et la poésie aussi (cf. Adriano Spatola: *Verso la poesia totale*). Le baroque est l’art du mélange: la lutte des contraires, la fusion entre le réel et le virtuel, le grotesque et le magnifique. L’expression des sentiments par le geste et la voix, être sans cesse dans le mensonge et la vérité, mélanger, multiplier, additionner en sachant que la mort est manifestement toujours présente. Utiliser toutes les couleurs, toutes les odeurs. S’épuiser dans les détails. Et Edgardo Antonio, en connaissance de cause, de ce baroque historique, l’a

(Ed. Contexte, Francia, 1967), de la continuidad del recurso a la circularidad y la perforación y de la expresión dibujada.

*Palabras clave:*

Julien Blaine, Edgardo Antonio Vigo, poesía visual, perforación, transnacional.

*Cultural Contacts Around Visual Poetry: Edgardo Antonio Vigo and Julien Blaine. Activation, Outbreak and Perforation*

This paper attempts to expose some postal exchanges, rewritings and intertextualities between Edgardo Antonio Vigo (1928-1997 La Plata, Argentina) and Julien Blaine (Marseille, France). These interactions, through their different communication channels, rebuild a dialogue that happened before the spread of mail art in the seventies. Our hypothesis shows that cultural contacts between Vigo and Blaine contributed to the exhibition of visual poetry as a transnational genre in

repris à son compte et l'a rendu contemporain"  
(Barisone, *Entrevista*).

Esta referencia directa permite establecer una *trayectoria* (de Certeau) que vincula dos propuestas diferentes y que, como anticipamos, inscriben el escenario de la poesía visual en los sesenta como transnacional. Como veremos, se trata de describir y articular las instancias complejas de esos intercambios mediados por ediciones artesanales, revistas, xilografías y manifiestos.

“La escritura deviene total” así como la poesía, dice Blaine citando a Spatola. El barroco en Vigo, siguiendo al francés, implica una lectura contemporánea del arte de la fusión y de la mezcla (*mélange*); nos atreveríamos a decir, una estrategia más que bordea la pretendida *integración* (Barisone, “Hacia un arte otro: Edgardo Antonio Vigo y el Grupo Integración”).

Si bien no será objeto de este trabajo desarticular las operaciones del barroco y la matemática en la poesía de Vigo, elegimos este punto de inicio para evidenciar cómo las perforaciones, las formas geométricas y el uso del color estaban siendo reconocidos por la contraparte francesa que, en 1967, decide editarle al platense el libro *Poème Mathématique Baroque*.

Blaine y el “manifiesto dibujado”

La *Expo/Internacional de Novísima Poesía/69* organizada por Edgardo Vigo y Jorge Romero Brest

Argentina's context. In this sense, exchanges with France were decisive for the publication of Vigo's *Mathematical Baroque Poems* (Ed. Contexte, France, 1967), and for the continuity of the use of resources such as circularity, perforation, and the drawing expression.

*Keywords:*

Julien Blaine, Edgardo Antonio Vigo, Visual Poetry, Perforation, Transnational.

en el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires (1969) fue uno de los espacios de exhibición e interacción más relevantes en términos de configuración del escenario transnacional de la poesía visual y sus modalidades. Allí la experimentación resultaba un término maleable que permitía acomodar diversos intentos de lo que, a criterio de Vigo, sería la novísima poesía.

En torno a esa propuesta, el platense organizó los materiales expositivos de una de las salas dedicadas de lleno a la difusión de manifiestos, crítica y ediciones de poesía visual. Entre el fichaje realizado por Vigo para la *Expo Novísima* (1969), encontramos una descripción en cartón referida a Julien Blaine y su *Manifeste sous forme d'idéogrammes* [Manifiesto en forma de ideogramas] (1968). Vigo lo describe como “uno de los más avanzados poetas experimentales de Francia”, quien “agota la posibilidad de la literatura y lanza un manifiesto dibujado” (*Fichas de la Exposición Internacional de Novísima Poesía*).

Los manifiestos, según glosa Rafael Cippolini en *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, son géneros que “sostienen y socavan, admiten y destruyen la posibilidad de un canon” entendido como un sistema de jerarquías que, pese a su variación histórica exhibe mecanismos de legitimación (9). Sin embargo, nos interesa destacar un aspecto no considerado en la descripción que hace Cippolini y que este manifiesto dibujado de Blaine (según Vigo) vendría a alterar. Nos referimos a la descripción del canon como narración de voces superpuestas a modo de palimpsestos genettianos y del manifiesto como relato que *practica, actúa* una determinada “política estética” (8). Resulta interesante de la selección operada por Cippolini que muestre los “cambios en la intención misma de manifiesto” (12), porque no solo convoca nuevos sentidos sino que permite proyectar premisas (parafraseando al autor).

Consideramos que el Manifiesto de Julien Blaine proyecta y socava una manera de ensayar no solo el género manifiesto sino la poesía visual. Crea un manifiesto poema-visual, exhibiendo carnalmente la letra dibujada, el color como gesto político y orientándose –casi con exclusividad– al signo plástico.

Según Cippolini, el manifiesto pone en escena un sujeto plural (lo inventa, lo genera) (14). Al respecto, nos preguntamos ¿cuál es el sujeto que pone en es-

cena el manifiesto dibujado? ¿Cómo lo construye, considerando que no se trata de un manifiesto “escrito”? Cabe destacar que Cippolini deja entrever que se trata de una “escritura de artista” y que, aunque ocasionales, no ha habido casos de *expresiones extratextuales* (16).

### *Manifiestos extratextuales/poético-plásticos trasnacionales*

Alberto Greco (1931-1965), como lo anticipa Cippolini, presenta en 1962 el *Manifiesto Vivo-Dito* y en 1963 en Ávila (España) el *Gran manifiesto-rollo Arte Vivo-Dito*. El primero es un caso de manifiesto tradicional “escrito” que sienta precedentes en la línea que luego continúa Vigo con otros resultados. El segundo es un *manifiesto-collage* que se inscribiría en la línea extratextual (en palabras de Cippolini) o en la línea de manifiestos poético-plásticos (imagen 1).

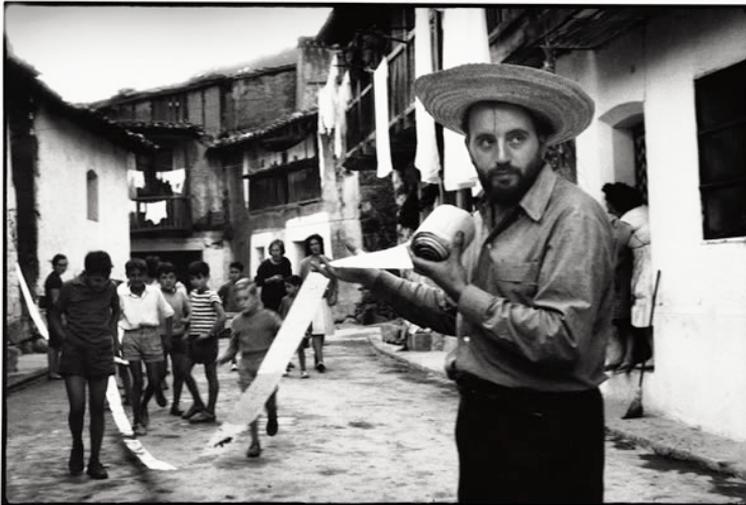


Imagen 1.- *Vivo-Dito* Piedralaves. Una de las fotografías tomadas por la artista Montserrat Santamaría en julio de 1963 en Piedralaves (Ávila, España). La serie puede verse en <http://www.albertogreco.com/es/obras/artevivo/piedralaves/index.htm>

Vigo profundizará y unificará con su estética de la participación la concepción informalista de la *pintura grito* (Barisone, “La escapada de la línea”). El gesto poético vital estaba también contenido en las *cosas* de Santantonín (v. Lucero). Dice Alberto Greco, en 1954, durante su estadía en París que:

No es, como los demás creen, un atentado a la forma, al menos para mí. Esto sería ridículo. Creo en la forma de lo informe. Creo que es una posición en contra de la forma geométrica, del cálculo matemático mental, como estructura para la futura obra plástica. Nunca sentí la geometría ni las matemáticas; decididamente no las entiendo. Nunca me han emocionado. No las niego, pero creo en la otra pintura, en la pintura vital, en la *pintura grito*, en la pintura como una gran aventura de la que podemos salir muertos o heridos pero jamás intactos, algo así como entrar a un gran bosque sin ideas preconcebidas. (Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, s.f. *Cursivas nuestras*)

Los *Vivo-Dito*, ampliamente recuperados en la tradición del informalismo y el conceptualismo latinoamericano en particular y, en relación con España (por el tránsito en la ciudad europea del protagonista), exhiben el gesto del señalamiento: un dedo vivo,<sup>1</sup> una mostración estética por sobre la obra prehecha.

El primer manifiesto, datado en 1962, caracteriza este arte como “la aventura de lo real”. El señalamiento como gesto poético-político pasa a tener el estatus de documento vivo porque pregona un “contacto directo y total con las cosas, los lugares, las gentes” pero con un sentido imprevisible. Al respecto expresa: “Hoy en día me importa más un ser cualquiera contando su propia vida en la calle o en un tranvía, que todo relato técnico y pulido de un escritor. Por lo tanto creo en una pintura sin pintores y en una literatura sin escritores” (Greco, *Arte Vivo, Movimiento Dito*).

En la colección del Centro Nacional de Arte Reina Sofía (Madrid) se encuentra el *Gran manifiesto-rollo Arte Vivo-Dito (2 fragmentos)*. Su técnica es mixta sobre papel y las dimensiones por pieza son de 9x41 m y 9x50,5 m. El gran ma-

nifiesto consiste en una mezcla de escritura, imagen, *collage*, fotos y anotaciones que componen un género en sí mismo, muy relacionado con la pintura serial que los situacionistas practicaban en Francia en ese momento.<sup>2</sup> Si bien entendemos que la comparación con el situacionismo es un gesto influido por la angustia de la crítica, la asociación radica en una importancia otorgada por Greco a la huella, a la trayectoria: “las huellas que trazan mis zapatos para ir de mi casa a la galería, son más importantes que los cuadros que allí se exponen. No sé quién lo dijo, pero estoy totalmente de acuerdo” (Greco, *Arte Vivo, Movimiento Dito*).

En concreto, esta referencia puntualizada como manifiesto extratextual permite evidenciar una contraparte escrita. Encontramos dos manifiestos casi simultáneos: el plástico y el estrictamente lingüístico.

Julien Blaine ejercita esta doble función tomando como parámetro (implícito), por ejemplo, el *Manifiesto de Mayo Francés de 1968* escrito por universitarios franceses. El francés recrea su versión artesanal de lo que Vigo caracteriza como “manifiesto dibujado”. El principal aspecto que debiéramos anticipar es la remisión al ideograma, un elemento de síntesis espacio-temporal, de condensación visual que remite a la superación de los pictogramas figurativos (imagen 2).



Imagen 2.- Portada del *Manifiesto de Mai sous forme d'idéogrammes*, de Blaine.

Para académicos como Drucker y McGann, el ideograma supone una ampliación de las formas pictográficas, principalmente como representación de ideas abstractas. No obstante, dan cuenta de convenciones propias de lo que llaman lógica pictográfica a fin de exhibir el orden abstracto de los elementos en textos, imágenes y formas gráficas. Una posición general y adecuada al contexto latinoamericano la encontramos en Aguilar, para quien “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”, y luego señala que el uso ampliado del término es “un concepto elástico que se piensa, básicamente, en oposición al verso y que funciona en varios niveles” (Aguilar 207).

En el manifiesto de Blaine el motivo reiterado es la bandera francesa, en la que se hace un uso político del color. Una de las características de este manifiesto es su carácter artesanal: la caligrafía presenta la marca del sujeto que inscribe a mano alzada el título. Al respecto se destaca en negritas y con caracteres de mayor tamaño “Mayo 1968” sobre el resto. El rasgado de la tela, los cortes, las incisiones, la explosión y la contaminación de la bandera, los pequeños círculos que estallan devienen en un monocromo rojo final. El diseño de la bandera –un símbolo nacional– enflaquece y se extingue lentamente. En primer lugar, se debe a la perforación que ejercitan las grandes tijeras. La hipérbole como figura retórica se evidencia en el uso escrito de onomatopeyas de corte “fric”, “flic” y el uso distintivo de las flechas señalando la dirección con la palabra “Alors”. Los cortes producen una bandera invertida (vertical), la cual ha perdido sus caracteres reconocibles. Precisamente, la manifestación ideográfica que propone Blaine se ajusta a la mayor huelga estudiantil y revuelta general de la historia de Francia, a la que se sumó el Partido Comunista francés.<sup>3</sup>

*Blaine, un “activista-revulsivo” del armado*

En *De la poesía proceso a la poesía para y/o realizar* (1970), Edgardo Antonio Vigo señala el escenario de la novísima poesía (como llama a diversas modali-

dades de experimentación de la poesía visual) destacando el pasaje de la cosa al armado y del armado a la realización del poema. Esta posición que puede seguirse en diversos intentos del platense con mayor especificidad en estos años, ha sido pensada por él mismo en términos de “estética de la participación”.

Nuevamente, nos encontramos con la reseña de Vigo en este ensayo sobre una de las producciones de Blaine. Titulada *Poema para armar*, había sido incluida en la *Expo Novísima* del Di Tella. Cedamos momentáneamente la palabra a Vigo en su descripción de la propuesta:

**JULIEN BLAINE** activista-revulsivo en Europa de toda la tendencia límite del arte contemporáneo, es el autor de “**POEMA PARA ARMAR**”, consistente en una barra de hielo que se consume lentamente (por el contacto del ambiente cálido) dejando caer su componente (el agua) en un recipiente previamente colocado a ras del suelo; sobre la barra y pendiendo del espacio una bola estrujada, realizada con un papel de diario, las instrucciones son: cuando el observador-contemplador (hasta aquí cumpliendo su papel de contemplar la desaparición de la barra de hielo) “**ve**” que la barra de hielo se ha transformado en agua debe proceder a prender fuego (**participante-condicionado**) a la bola de papel citada, haciendo desaparecer la obra. Otro objeto no-conservable. **BLAINE** agrega acá algo muy importante dentro del proceso poético que estamos analizando, es el “**observador-participante**” el que debe “**armar**” la obra y por supuesto destruirla. Pero todavía estamos en el proceso del “**armado**” de un plano a seguir, en cierta forma, rigurosamente. Si bien se desencadenan en el “**proceso**” varias etapas diferenciadas (cambio de imágenes del trabajo y posición frente al mismo observador que ve así modificadas sus conductas –de observador pasará a **activo-participante**– él dará fuego) seguimos todavía con el concepto-centrador un tanto tiránico de la cosa”. (Vigo, *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar* 5-6. Mayúsculas y negritas en el original)

Estas especulaciones de Vigo inscriben la poética de Blaine en una línea que al platense le interesa instaurar. La participación y la activación del poema por

parte del espectador estaba contenida en el “manifiesto dibujado” de mayo de 1968 como apelación y señalamiento del “gesto del corte”. Las perforaciones representadas luego serán instrucciones directas y “obligatorias” en *Cette carte et autres faits*. Es el título de un libro participativo de Julien Blaine publicado en el año 1968 por la editorial Approches.<sup>4</sup>

La tapa del mencionado volumen es sugestiva respecto de un recurso vigente en la poesía concreta: un círculo, cuyo contorno no está dibujado sino que pareciera “recortarse” sobre un fondo blanco. El foco sobre la figura circular es un corte sobre la linealidad del título “Cette carte...” con letras negras mayúsculas. Es el participante quien se verá exigido a completar la reiteración morosa resultante de la línea (imagen 3).

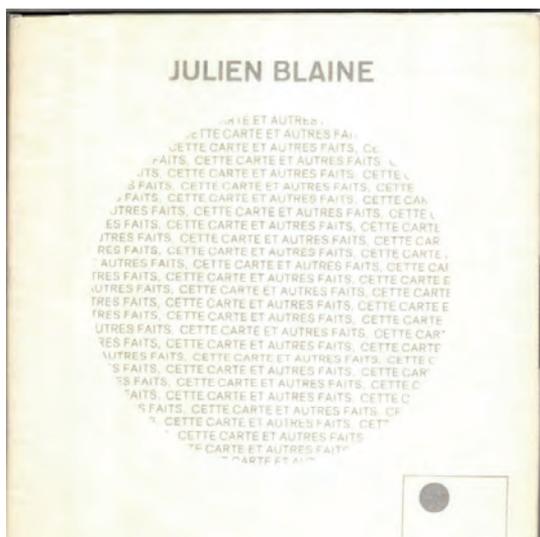


Imagen 3. Portada de *Cette carte et autres faits*, de Blaine.

La primera página combina texto e imagen. Una declaración “réditorial” que combina símbolos matemáticos (mayor, menor, igual) “*la façon, le besoin d'accéder étant + que l'accession Alors – (moins) l'accession il n'y a plus que le faire = l'ac-*

tion". Con esta frase, Blaine ubica en primer lugar el hecho, la acción. La imagen que acompaña la página es una reproducción con fondo blanco y superposición de letras. Cuando avanzamos en las páginas nos damos cuenta de que las letras unidas forman palabras, siguiendo la linealidad del significante a la que refiriera Saussure (45) en alguna oportunidad. Además, el conjunto no solo está ubicado ocupando la parte central e inferior del espacio delimitado sino que presenta una tipografía difusa, como si mirásemos a través de una lente descalibrada. "La tentación de la lectura es muy fuerte", leemos a contrapelo de la velocidad que se le pretende imprimir a la letra. Las letras aumentan y disminuyen, el foco se sitúa sobre algunas palabras cortadas en particular. Pareciera querer aplicar al mismo texto diversos efectos.

El método radica en una serie de operaciones para que el participante realice; además, "prohíbe" expresamente pasar de página antes de efectuar las indicaciones. En este aspecto, funciona la intervención de Vigo sobre el participante condicionado por la acción. El primer lugar de corte sobre la línea punteada está en el ángulo inferior derecho de la página. Luego, encontramos un subtítulo "LE CERCLE" (mayúsculas en el original) cuya flecha señala el espacio a perforar. La flecha previa se acrecienta en tamaño y grosor, señalando la esquina superior derecha punteada.

El próximo letrero blanco y negro recomienda ver lo que sucede en el otro lado de la página con un subtítulo "LE TRIANGLE". Blaine incluye una pequeña constelación de palabras que se origina en un centro. La disposición circular de las palabras obliga a rotar el papel o girar la cabeza para leer "*le jeu au fil des pages*".

Posteriormente Blaine inserta un triángulo en el círculo, las líneas son a mano alzada y la flecha negra apunta a la derecha del círculo, en el supuesto centro. Con esto, advertimos que no se trata de un triángulo rectángulo en el que el centro coincide con el semieje invisible del círculo. La indicación es "*à ne pas découper*".

*Cette carte* es un poema visual en el que letras y números son utilizados con una función específica y tienen un valor por su ubicación en un juego. En este

caso, son cartas de loba de los cuatro palos (corazón, rombo, pique y trébol). La remisión es tautológica, en la medida en que Blaine opera una modificación, mezclando las esquinas de los palos con una ubicación contraria. A ello se le suma que el espacio de contención de los cuatro palos es la gran carta que incluye un diseño de los cuatro palos superpuestos: todas las imágenes son auto-referenciales.

En la siguiente página se observa una lista vertical de pictogramas ordenados sobre una cuadrícula, con barras negras que alcanzan algunos de ellos. En la página posterior, aparecen trazados de líneas con diverso espesor y punteado en los cuales se establecen trayectos que inician y acaban en distintos sectores del espacio. Entendemos la correspondencia del pictograma con sectores de círculos pintados asociados a relojes. En ese caso, el número a la derecha de la propuesta señala el “tiempo” utilizado o transcurrido. El juego visual se observa en la delimitación del blanco o negro que deja visibles triángulos con diversos ángulos de apertura.

El retrato de la lectura que propone Blaine apunta a la figura del narciso, al espejo de la línea con la expresión “*portrait du lecteur en narcisse*”: “*sens de lecture recto / sens de lecture verso*”. Ambas expresiones, la lectura en el anverso y reverso, están espejadas. El espejo (un círculo sobre el que aparece la palabra “*miroir*” [del francés, espejo]) es el punto de la vocal *i* que presenta un aumento de su tamaño en relación con el resto de las letras que conforman el pronombre personal singular “*ich*” (yo, en alemán). El círculo negro ahora reemplaza el ideograma anterior por un signo de interrogación. Cada una de estas páginas presenta una continuidad semántica y en cuanto al recurso ideogramático. La siguiente es una gran *J* (jota) con el punto como espejo conformando el pronombre francés “*je*” (yo). A continuación dos puntos, dos círculos negros. Luego, “*Io*” (yo en italiano) y finalmente tres puntos suspensivos que concluyen en la página de *I* (yo en inglés).

Las páginas siguientes contienen el recurso del círculo a partir del *collage*. La página combina una fotografía referida a monumentos o construcciones verticales con un punto negro (“*Julien Blaine le fabricant de i*”). De ese modo, las fo-

tografías intervenidas recorren las ciudades de París, Londres, entre otras, para finalizar en un plano medio del cuerpo del autor.

### *Julien Blaine en Diagonal Cero*

“Es evidentemente ante todo y a pesar de  
todo la escritura una superficie  
violada caligráficamente”  
(Blaine, “Para empezar con la semiótica.  
Notas teóricas de Julien Blaine” 9)

El número veintiuno (1967) de la “cosa trimestral” *Diagonal Cero*, dirigida por Edgardo Vigo, se inicia con una primera página titulada “Manifiesto de la ‘oquedad’”, cuya presentación contiene un círculo perforado y un medio círculo (cuyo límite es la esquina inferior izquierda de la página). La perforación requiere, como contrapartida, la página monocroma (roja) que debe el participante contraponer para completar el efecto de horadación coloreada.

Uno de los textos incorporados a esta edición por Vigo es la citada compilación “Para empezar con la semiótica. Notas teóricas de Julien Blaine” (5-12).<sup>5</sup> Cuenta Blaine en entrevista a Bartolomé Ferrando que:

Existió una revista de poetas muy jóvenes en Aix en Provence, *Les Carnets de l'Octeor*, en 1962. Una época en la que pensaba que el vocabulario debía ir más allá del propio vocabulario, y que debía **incluir necesariamente signos diversos, un conjunto de elementos semióticos** propios de un segundo vocabulario, o **la variación de gestos tipográficos llevado a cabo ya por Mallarmé, Dadá y el Futurismo**. Con respecto a esto último no se pretendía en absoluto ser la continuación de éstos, sino más bien mostrar lo que eran y dónde estaban situadas nuestras propias raíces. No éramos el fruto, pues, de lo que había existido, sino que más bien considerábamos a éste como **nuestro punto de arranque en una dirección todavía desconocida**, con el

fin de indicar y clarificar que no habíamos surgido de la nada. (Ferrando. Negritas en el original)

Los epígrafes inaugurales del texto de Blaine en *Diagonal Cero* presentan una referencia a los números dos, tres y cuatro de *Les Carnets*, y exhiben las posibilidades combinatorias de la letra como imagen refiriéndose a la aventura de las búsquedas técnicas. Se remite al “eclecticismo de la obra” y a la ignorancia o desprecio en poesía de nuevas técnicas “porque examinamos o el grito o la técnica y tanto uno como otra parecen insuficientes, es la suma de ambos lo que hace verdaderamente el poema, confrontarlos es cometer la injusticia de estudiar la desintegración de una unidad” (7). Estas cuestiones nos hacen pensar en la separación entre el signo lingüístico y el plástico como operación de la crítica y, por el contrario, en la intención de la constitución de la *imagentexto* (como dijera Mitchell en distintos trabajos) en el escenario de la poesía visual.

El poema de Julien Blaine “interpretado libremente por Edgardo Antonio Vigo” (en “Para empezar con la semiótica” 6) constituye un ideograma basado en el motivo visual de la palabra “Alors” (Ahora). La estructuración se acerca a la poesía concreta y alterna entre mayúsculas e imprenta minúscula para conformar la palabra diagonalmente y linealmente. El motivo se retira con una pregunta “¿y ahora?” o “¿ahora?” (“Alors?”), es decir, la palabra seguida de un signo de interrogación que puede ser leído como el *Now* de Barnet Newmann y la lectura del sublime vanguardista en Lyotard, o como un gesto político de recomienzo en términos de secuencia temporal: “¿y ahora qué? ¿Cómo sigue esta historia?”.

La secuencia se interrumpe debido al cambio en el tamaño de la fuente y color (del negro pasa al rojo y la palabra completa está en imprenta mayúscula). La “O” es el eje simétrico del espejo, su corte se establece en diagonal: otra forma de perforación del círculo. El cambio radica en los puntos suspensivos finales, como resignación (“y ahora...”) o como preámbulo (“ahora...” [vendrá...]). En una lectura “lineal” si se quiere, es posible observar una duplicidad semántica: la lectura del presente-resignación o la lectura del interrogante-preámbulo.

Esta tipografía, incluye el “grito” y el tono, la representación de la oralidad que hacen que para el poema “Alors” cada “verso” pueda leerse con tonos distintos (imagen 4).

Imagen 4. “Poema de Julien Blaine interpretado libremente por Antonio Vigo”, inserto en Blaine, “Para empezar con la semiótica”, p. 9.

La interpretación de Vigo pareciera estar en el uso de los colores y las tipografías.

Esa técnica puede nacer durante dos estadios de la creación poética: la escritura y la composición.

Al comienzo está la vida subyacente del poema y la sensación compleja que se convierte en exteriorización: el poema se limita al grito que es los temas.

Luego la técnica se instala caligráfica o tipográficamente y ese diálogo concluye en una armonía que cambia la naturaleza del grito y lo hace único. (Blaine, “Para empezar con la semiótica” 7)

Con esta cita, es posible establecer una propiedad del grito. *La pintura grito* a la que refería Greco es aquella que apela por su relación con lo real. La aventura (también término utilizado por Blaine) radica en la especificidad del grito (los temas) y la técnica, resultante de una armonía. “La poesía es otra cosa, está más allá”, señala Blaine y describe las variaciones de la letra.<sup>6</sup>

“Maleable”, “someter a ciertas roturas”, “quebrar los bordes”, “desgarrar las soldaduras”, son expresiones utilizadas por Blaine para designar los gestos necesarios de la poesía visual como aventura. El objetivo pareciera cumplirse ante la explicación del proceso de transformación tipográfica.<sup>7</sup> Nos referimos a una



experiencia cíclica que evidencia la pérdida, la resignación, la destrucción para volverse otra cosa (aunque conserve las propiedades de aquello que la constituyeron como otra). Este proceso de transformación es el que también ejerce, con el agregado del *collage*, en *Cette Carte*.

En este orden de ideas, el quiebre, el desgarro de la tela o del papel es el ejercicio participativo condicionado y espacial que activa la perforación. Blaine dice en el número quinto de *Ailleurs*: “[E]l artista debe ser más fabricante que inspirado (...). Frente al inspirado, el fabricante (examinador, inventor, interrogador, creador, mistificador, explorador, constructor, mentiroso, productor, pionero, fundador, descubridor). El pobre inspirado ha expirado” (“Para empezar con la semiótica” 9-10).

En *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Silvia Dolinko reflexiona sobre la experimentación operada por Vigo en las xilografías. Las intervenciones en los últimos números de *Diagonal Cero* serían “relecturas en términos gráficos del creador del *espacialismo*” (275). Estas referencias, como dijéramos, permiten articular transnacionalmente el escenario de la poesía visual. A Vigo, el *Homenaje a Fontana (Nº 2- monoxilografía)* le vale un premio en el Festival de las Artes de Tandil.<sup>8</sup> Los cortes y las perforaciones, las horadaciones en el papel “ampliaban la ‘expansión’ espacial de la obra y otorgaban un nuevo sentido a la exploración del soporte” (Dolinko 276). A ello se suma el *Homenaje a Lucio Fontana*, publicado en el número 27 de *Diagonal Cero* (25) cuyo soporte es un papel blanco sobre el cual se realiza el tajo vertical característico.

Según la cronología elaborada por Vigo y recogida en sus *Cajas Biopsia*,<sup>9</sup> el 3 de abril de 1967 el artista inaugura una exposición en la Galería Kraft Moreno (Buenos Aires) de Xilografías de tipo experimental. Allí expone la serie de cinco –correspondiente cada una a una vocal destruida– *Homenaje a Julien Blaine*. Además expone *Homenaje a Lucio Fontana 1/4*.

Un artículo escueto en el diario *La Prensa* relata la exposición xilográfica de Vigo en la Galería Kraft Moreno: “En el *Homenaje* (...) [Vigo] perfora el sostén con formas circulares –probablemente valiéndose de un sacabocados– e incluye

formas similares en la composición, aunque ya no horadadas” (E. R. 7). En la misma nota, se destaca el *Homenaje a Julien Blaine* como “lo más importante de la muestra”:

[Vigo] ha impreso un taco sobre papel plegado, presentando el trabajo con el sostén un tanto distendido. La idea es atractiva, aunque riesgosa; cuando el autor desenvuelve el papel sobre el cual realizó la impresión, y lo fija irregularmente sobre otro sostén, la imagen impresa se fracciona hasta casi perderse, mientras el papel cobra volumen con sus pliegues, como una gran papirola, y es en sí la imagen, lo cual parece incongruente en cuanto al grabado. (7)

Es J. F. Bory quien, en un texto publicado también en el número 21 de *Diagonal Cero*, destacaba a Vigo por “los agujeros que hace dentro de sus textos”, ya que “permite[n] la superposición de realidades estructurales” (“Hacia un segundo comienzo” 16). Por su parte, Blaine remite a esta superposición en las ediciones artesanales:

C'est dans le trou que se trouve le secret, la vérité et la découverte sous un aspect plastique réussi. Les ressources innombrables de la cavité! Le poète est artiste. Il pratique le collage et le découpage. Il fabrique le livre et à partir d'un seul livre il compose plusieurs livres. Le résultat est une œuvre d'art unique et un recueil poétique. Un recueil qui enfin *recueille...* L'écriture devient totale et la poésie aussi (cf. Adriano Spatola) (bis). Le poète est aussi un artisan. (Barisone, *Entrevista*)

Julien Blaine invita a Vigo en 1967 a participar del *Premier inventaire de la poésie élémentaire* (imagen 5) desde el 20 de Junio al 13 de Julio en la Galería Denise Davy (París, Francia). Vigo exhibe allí sus *Poemas matemáticos (objetos)*. En esta ocasión, el catálogo anuncia que el francés presentará su libro *Essai sur la sculpturale ou a la recherche de l' integralité du O*.<sup>10</sup>

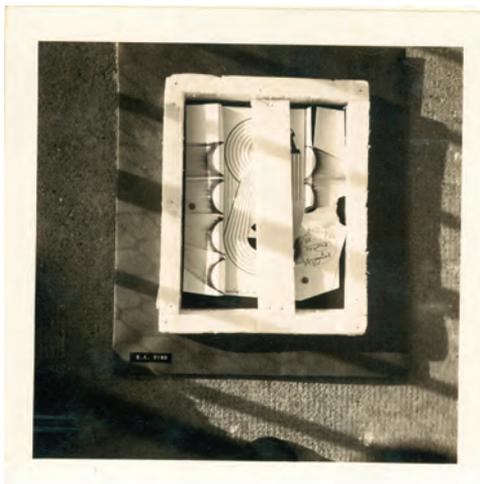


Imagen 5. Obra de Vigo en el *Premier inventaire...*(*Caja Biopsia* 1966-7, Centro de Arte Experimental Vigo)

El concepto de *élémentaire* tiene el sentido de *élément*. En su recensión, Blaine destaca que se trata de diferentes líneas (de las cuales provee ejemplos). Por un lado, la línea concretista de la letra y la palabra como el elemento, su materia tipográfica o dactilográfica. La segunda línea apunta al estudio de una “nouvelle poésie dont l’élément est un rapport photographique entre le signe suggéré sous l’objet photographié et la fragmentation linguistique reproduite aux côtés de la première représentation” (en *Premier inventaire*). La tercera línea está representada por el objeto como elemento:

Mais les travaux qui apparaissent les plus remarquables dans cette exposition sont bien ceux des poètes qui ont choisi comme élément l’objet (la balance de Chieko Shiomi, la bouteille de L.Pazos), la machine (L. Lijn, E. M. de Melo E. Castro, A. Arias - Misson, le computer de Brian Cane) ou plus simplement le livre éclaté, éclatement produit par des découpages et des pliages (C. Arden Quin, E. A. Vigo, A. Silva Estrada). (s. p.)<sup>11</sup>

La cuarta línea detectada por Blaine en el catálogo de la exposición es la participativa: “les oeuvres qui réclament la participation du public”; y la quinta son las búsquedas de lenguaje puro: “les pures recherches de langage dont l’élément reste la phrase mais qui est reconditionnée, emboutie, détruite, refaçonnée, composée enfin pour créer un espèce d’esperanto aussitôt accessible” (s.p.).

Esta recensión se vuelve interesante no solo por la importancia que adquiere Vigo a los ojos de Blaine, sino porque algunas de estas líneas sugeridas son trayectos que el platense ha recorrido. Por ejemplo, los pasajes de Vigo por el concretismo y su relación con Madí (v. Barisone, “Hacia un arte-otro”), la exploración del *collage*, la búsqueda de lenguaje puro (poesía matemática), la participación como estética. En el catálogo un fragmento a la izquierda sintetiza a modo de verso: “l’élément / poétique et sa / calligraphie, / et sa / typographie, / et sa photographie, / et le / collage, / et le / dessin, / et l’ / object” (Blaine, *Premier inventaire*, s.p.).

Sin embargo, podríamos considerar otro aspecto interesante de la cita del francés, quien destaca el *estallido* real, el *grito incisivo* y *personal*<sup>12</sup> semejante a la *pintura grito* de Greco. En Vigo, según Blaine, hay un estallido del libro debido a sus perforaciones.

La perforación pareciera ser el dispositivo que nuclea las intenciones de Blaine y Vigo. Como hemos mostrado, los intercambios no proponen jerarquías sino que constituyen un continuo de ideas, reelaboraciones e intenciones comunes mediadas por la acción. Vigo aprovechará de Blaine el contacto con la participación, el interés por la *imagentexto* y, primordialmente, la figura del “artista-revulsivo”. En ambos casos, la apuesta es la superación de la línea, la opción por la multidimensión. Blaine dirá de Vigo que los libros de Vigo son un estallido y un cambio, también una manipulación en la que las letras se salen del alfabeto para la integración en una poesía otra (irreconocible como poesía en los términos en los que se venía pensando, al menos): “une poésie évidente devient changeante” (Barisone, *Entrevista*). En este contexto, la poesía visual, la poesía elemental, la novísima poesía constituyeron intentos transnacionales de la salida de la literatura a la cosa, de la ampliación de lo poético.

## Notas

- <sup>1</sup> “El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación, que significa galería y muestra. Debemos meternos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones” (Greco, *Arte Vivo, Movimiento Dito*).
- <sup>2</sup> En el sitio web del Museo Reina Sofía puede verse una fotografía de dos fragmentos de este *Gran manifiesto-rollo arte Vivo-Dito*: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/gran-manifiesto-rollo-arte-vivo-dito-2-fragmentos>.
- <sup>3</sup> Según Hobsbawm, el gobierno de Charles de Gaulle temió una insurrección revolucionaria cuando se extendió la huelga, ya que la dimensión que cobraron las protestas no había sido tenida en cuenta por el gobierno de Francia. Sin embargo, las protestas disminuyeron cuando el presidente anunciara las elecciones anticipadas (acaecidas entre el 23 y 30 de junio). Estas manifestaciones, encabezadas por sectores jóvenes politizados, se sucedieron en diversos países de Europa (República Federal Alemana, Suiza, España, Checoslovaquia, Italia) América del Norte (México y Estados Unidos) y del Sur (Argentina, Uruguay) durante 1968.
- <sup>4</sup> Cabe destacar que esta editorial fue fundante en los desarrollos de Vigo y en su configuración de un escenario transnacional de la poesía visual.
- <sup>5</sup> La traducción del francés fue realizada por Elena Comas, esposa de Vigo.
- <sup>6</sup> “Una A también es maleable. Sometida a ciertas roturas puede dar una E (acostar la A sobre el lado izquierdo, borrarle lo que era su unión superior y que se ha convertido en la articulación inferior y estirar la empalmadura que estaba del lado derecho y que ponemos ahora en la parte superior del signo) una F (llevar el lado izquierdo de la A perpendicularmente a la línea, borrar la unión superior para llevar el lado derecho en ángulo recto con el lado izquierdo), una H (romper la cima de la A y apartar ambos lados), una K (poner la A en punta de flecha, quebrar los dos bordes de la barra mediana y hacerla resbalar hasta el borde de la A), una N (llevar el lado izquierdo de la A perpendicularmente a la línea, quebrar los extremos de la barra mediana y colocarla al pie del lado derecho en ángulo recto con la línea), y

una Y (dar vuelta la A, desgarrar las soldaduras de la barra mediana y llevarla al pie del anterior vértice que es la base efímera en la prolongación del lado derecho)” (Blaine, “Para empezar con la semiótica” 8).

<sup>7</sup> “Los signos gráficos que no quedan comprendidos en el estrecho recinto de nuestro alfabeto pueden aumentar la potencia del texto, esto ya se ha visto después de las iluminaciones medievales hasta los caligramas explosivos del siglo XX. Esos signos pueden ser solamente el marco, la decoración del texto y son los recortes y los textos-ilustrados (el trazo de unión es muy importante, esta ilustración es más que una participación, debe haber un entrecruzamiento); no se trata de un aporte del texto al recorte o a la ilustración sino de series de descubrimientos que permiten llegar a una unidad la cual puede ser dentro de su perfección un nuevo grito poético.

Del origen a la conclusión ha tenido lugar un continuo diálogo entre el poeta que tuvo la idea primera y el material (ese marco-signo tejido junto con el poema) que responde y dicta a veces.

Antes de considerar un texto posible que aun siendo comprensible no incluiría más que signos desconocidos (la abstracción de signos alfabéticos está realizada, serían entonces signos figurativos) es necesario examinar el signo que reconocemos porque está compuesto de otros signos conocidos pero que no son comprensibles al primer momento porque la composición es nueva.

Esto se limita en general a las nuevas familias vocabularísticas engendradas por nuevas invenciones, el hombre transformado en extraterrestre, por ejemplo, transformará también su vocabulario” (Blaine, “Para empezar con la semiótica” 11).

<sup>8</sup> Lucio Fontana, con su *Manifiesto blanco* (1946) aboga por “la superación de la pintura, de la escultura, de la poesía, de la música (...) Las antiguas imágenes inmóviles no satisfacen las apetencias del hombre nuevo formado en la necesidad de acción, en la convivencia con la mecánica, que le impone un dinamismo constante”. La unidad de espacio y tiempo amerita una “estética del movimiento orgánico” que viene a reemplazar a la de “las formas fijas”.

<sup>9</sup> Las llamadas *Cajas Biopsia* constituyen parte fundamental de la recopilación documental que el propio Vigo organizó como registro de su trayectoria. Sobre la noción y la naturaleza de este particular y valioso recurso archivístico, v. <http://www.caev.com.ar/#archivopersonal>.

Ornela Barisone. Contactos culturales en torno a la poesía visual...  
*Estudios* 23-45/46, 2015 ( julio-diciembre 2017): 37-61

- <sup>10</sup> Este “ensayo” de Blaine es un libro de artista ilustrado con papel multicolor. Presenta cortes circulares que conforman ventanas a través de las cuales se ve. Contiene configuraciones *ideográficas*. Al respecto, marcaría una línea editorial observada en los *Poemas matemáticos barrocos* de Vigo publicados en Francia en el mismo año.
- <sup>11</sup> En el catálogo, evidenciamos una lista de expositores. Carmelo Arden Quin, de nacionalidad argentina, aparece como francés dado que en ese momento estaba radicado allí. Otro dato interesante es la participación de Dieter Roth (Islandia). Claramente, Vigo pretende inscribirse en esta línea. El recurso a la circularidad y la perforación (aunque con efectos ópticos) se observa en el *Kinderbuch* (1957, 28 páginas, 32 x 32 cm. Edición con espiral). Sobre esta producción, el mismo Roth, ironizando y frente a la tautología como problema para el modernismo greenberiano decía: “It’s so easy, children can’t protest. You push it over to them and they say ‘aahhh circles and squares’”. En 2013 se llevó a cabo una exposición en el *Museo de Arte Moderno* de Nueva York sobre Dieter Roth en la que aparecían sus libros de artista y trabajos caligráficos. La configuración del escenario de la poesía visual como transnacional se organiza en torno a estos intercambios.
- <sup>12</sup> Al respecto, cabe recordar el extracto de Blaine publicado primeramente en el número 7 de *Ailleurs* y luego en *Diagonal Cero*. “De abstracción en abstracción se puede llegar a una nueva concepción caligráfica. Si esta es absoluta solo se llega a los jeroglíficos mayas o egipcios o... a las letras mágicas de los hechiceros africanos, a los pictogramas de los brujos indios; evidentemente ese fin ya es valedero pero como poseemos esa maravillosa gama de veintiséis letras que puede dar hasta cien mil, un millón, mil millones de palabras, los signos solo podrán ser una herramienta o un material suplementario utilizable en el momento en que la escritura normal no basta (...). Hallar un grafismo que incluyera no solamente el juego de nuestro alfabeto sino también cierta ideografía propia de cada poeta” (“Para empezar con la semiótica” 12).

## Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. *Poesía Concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada Modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Barisone, Ornela. *Entrevista a Julien Blaine*. Mimeo, 2013.

- ... “Hacia un arte-otro: Edgardo Antonio Vigo y el Grupo Integración”. AACA. *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte* N° 25. <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=876>. Consultada el 1/04/15.
- ... “La escapada de la línea: Edgardo Antonio Vigo en la construcción de la poesía visual como género”. *Revista Laboratorio*. N° 11, 2014. Chile: Universidad Diego Portales. [http://revistalaboratorio.udp.cl/num11\\_2014\\_art1\\_barisone/](http://revistalaboratorio.udp.cl/num11_2014_art1_barisone/). Consultada el 1/04/15
- Blaine, Julien. Catálogo. *Premier inventaire de la poésie élémentaire*. 20 Junio-13 de Julio, Galería Denise Davy. París, 1967.
- ... *Cette carte et autres faits*. París: Approches, 1968.
- ... *Essai sur la sculpturale ou a la recherche de l'integralité du O*. París: Ed. Denise Davy, 1967.
- ... *Manifeste de Mai sous forme d'idéogrammes*. París: Ed. del autor, 1968.
- ... “Para empezar con la semiótica. Notas teóricas de Julien Blaine” (compilación). *Diagonal Cero* No. 21, pp. 5-12.
- Bory, J. F. “Hacia un segundo comienzo”. *Diagonal Cero* No. 21, pp. 13-20.
- Cippolini, Rafael. “Apuntes para una teoría del manifiesto”. *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000* (edición crítica). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011, pp. 7-53.
- de Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Dolinko, Silvia. *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Drucker, Johanna y Jerome McGann. “Images as the Text: Pictographs and Pictographic Logic”. *Information Design Journal* 10 (2), 2001, pp. 95-106 Disponible en <http://www.iath.virginia.edu/~jjm2f/old/pictograph.html>. Consultada el 15/8/14.
- E.R. “Artes Plásticas. Antonio Vigo”. *La prensa*. 15/04/1967, p. 7. *Caja Biopsia 1966-7* de Edgardo Antonio Vigo, CAEV, La Plata.
- Ferrando, Bartolomé. “La travesía de lo poético. De la poesía discursiva escrita a la poesía acción y performance. Una conversación con Julien Blaine” *revista Recre@rte*. N° 7, 2007, pp. 1-4. <http://www.iacat.com/revista/recrearte/recrearte07/Seccion3/bartolome.html> Consultada el 18/07/14.
- Fontana, Lucio. 1946. “Manifiesto blanco”. *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual*

Ornela Barisone. Contactos culturales en torno a la poesía visual...  
*Estudios* 2345/46, 2015 ( julio-diciembre 2017): 37-61

1900-2000, edición crítica de Rafael Cippolini. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011, pp. 188-94.

Greco, Alberto. 1963. *Gran manifiesto-rollo arte Vivo-Dito (2 fragmentos)*. Madrid, Museo Reina Sofía. <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/gran-manifiesto-rollo-arte-vivo-dito-2-fragmentos>. Consultada el 15/08/14.

... ¿1962? *Manifiesto Vivo-Dito del Arte-Vivo*. Manuscrito. ICAA DOCS. *Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art. Museum of Fine Arts, Houston, Texas*. <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/759619/language/es-MX/Default.aspx>.

... 24 de julio de 1962. *Arte Vivo, Movimiento Dito*. Catálogo de exposición, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 1992.

Hobsbawm, Eric. *Revolucionarios: Ensayos Contemporáneos*. Barcelona: Ariel, 1978.

Instituto Torcuato Di Tella. Catálogo. *Expo/Internacional Novísima Poesía /69*. Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1969.

Lucero, María Elena. “Tránsitos de la materialidad. Visualidades y excrecencias en las ‘cosas’ de Santantonín”. Ponencia. *III Coloquio Internacional Imagen y Culturas y III Encuentro Internacional de Estudios Visuales Latinoamericanos*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 25 al 27 de junio de 2014.

Lyotard, Jean-François. *Lo inhumano (Charlas sobre el tiempo)*. Buenos Aires: Manantial, 1998.

“Manifiesto Mayo Francés de 1968” por universitarios franceses. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*. Nº 11, 2008, pp. 255-6.

Mitchell, W. J. T. “Beyond comparison: picture, text and method”. *Picture Theory. Essays on visual and verbal representation*. University of Chicago Press, 1994, pp. 83-109.

... *Picture Theory*. University of Chicago Press, 1994.

... *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.

... “There are no Visual Media”. *Journal of Visual Culture*. Nº 2, 2005, pp. 257-66.

... “What is an image?” *New Literary History*. Nº 3, 1998, pp. 503-37.

Museo de Arte Contemporáneo Rosario (Macro). “Alberto Greco”. [http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista/g/greco\\_alberto.html](http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista/g/greco_alberto.html). Consultada el 15/08/14.

Roth, Dieter. *Kinderbuch*. Reykjavik: Forlag, 1957.

Saussure, Ferdinand de. 1916. *Curso de lingüística general*. Madrid: Planeta, 1994.

Vigo, Edgardo Antonio. *Cronología. Caja Biopsia 1966-7*. CAEV, La Plata.

... *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*. La Plata: Diagonal Cero, 1970.

- ... Fichas de la “Expo/Internacional de Novísima Poesía”. *Caja Biopsia* 1969, La Plata, CAEV.
- ... “Homenaje a Fontana”. *Diagonal Cero*. La Plata. Nº 27, 1968, p. 25.
- ... “Homenaje a Julien Blaine”. *Caja Biopsia* 1966-7. CAEV, La Plata.
- ... “Homenaje a Lucio Fontana ¼”. *Caja Biopsia* 1966-67. CAEV, La Plata.
- ... *Poème mathématique baroque*. París: Contexte, 1967.

### *Archivos*

Archivo personal Julien Blaine, Francia.

Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina (sitio web:  
<http://www.caev.com.ar>)

Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art. Museum of Fine Arts,  
Houston, Texas (sitio web: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>)  
[www.albertogreco.com](http://www.albertogreco.com)