

Biopsias radioactivas: Vigo y los modos de tensar y suspender el poema en la Argentina desde los sesenta

ornelabarisone@gmail.com

por Ornela Barisone
investigadora postdoctoral en Conicet (Argentina)

Resumen

Este artículo se propone analizar lo que se ha denominado *modos de hacer-ver* poesía en los experimentos poéticos producidos en Argentina desde los sesenta, en particular por el artista Edgardo Antonio Vigo (1928-1997). Se analizan ejemplos a modo de biopsias, entendidas éstas como registros vivientes del carácter marginal o subalterno y de las apariciones esporádicas que tuvo la poesía denominada sintético-ideogramática en la Argentina. El análisis repara, desde los aportes de las prácticas culturales, los estudios visuales y el campo experimental, en el anclaje entre el poema y su instalación contrahegemónica de los *modos de hacer-ver* poesía. Sostenemos que las apuestas principales del artista fueron la tensión discursiva y la suspensión profana del poema.

Palabras clave: Vigo, suspensión, poesía visual, experimentos poéticos.

Radioactive Biopsies: Vigo and the ways of stretching and suspending the poem in Argentina during the sixties

Abstract

The objective of this article is to analyze what is called *ways of doing-seeing* poetry in Argentinian poetic experiments from the sixties, particularly those made by the artist Edgardo Antonio Vigo (1928-1997). Some examples are presented as biopsies, that is, as living records of marginal or subaltern features and their occasional appearance as *synthetic-ideogramatic* poetry in Argentina. The analysis focuses, considering cultural practices, visual studies and experimental studies contributions, on the link between poems and their counterhegemonic position of *ways of doing-seeing* poetry. We maintain that the artist's bet was a discursive tension and the profane suspension of the poem.

Keywords: Vigo, suspension, visual poetry, poetic experiments.

Biopsias radioactivas: Vigo y los modos de tensar y suspender el poema en la Argentina desde los sesenta

No es un decir./ es un hacer./ Es un hacer/ que es un decir./ La poesía/ se dice y se oye:/ es real./ Y apenas digo/ es real./ se disipa./ ¿Así es más real?/ Idea palpable,/ palabra impalpable:/ la poesía/ va y viene/ entre lo que es/ y lo que no es (...).
Octavio Paz, "Decir, hacer", en *La llama doble* (1993)

El artista argentino Edgardo Vigo (1928-1997), multifacético en sus propuestas, organizó sus archivos como *biopsias*, conservando la dualidad de lo viviente y lo no vivo, entre el registro ecrástico y biográfico, contra el olvido y la activación energética. Una observación de la vida artística que funcionará como anclaje entre el poema y su instalación contrahegemónica de *modos de hacer-ver* poesía.

En "Los estudios visuales. Por una epistemología política de la visualidad" (2005), José Luis Brea señala que el terreno de estos estudios entiende las prácticas artísticas como socialmente instituidas, porque producen significado cultural a través de la visualidad. En el contexto argentino de comienzos de los años sesenta, las formas de desmantelamiento del poema tradicional y su tensión constituyen ejemplos concretos de que

Esta *vida social* no es nunca ajena a su inscripción en unas u otras constelaciones epocales, en unos u otros ordenamientos simbólicos y (trans)discursivos, ni tampoco obviamente a su pertenencia a unas u otras "formaciones culturales": a unos específicos entornos cognitivos-disciplinares y los campos socialmente regulados de prácticas comunicacionales que se asocian a ellos (2005: 8).

Con la expresión *modos de ver-hacer* poesía es posible situar el objeto de estudio en el desplazamiento de la pureza al acto: los hechos, objetos, fenómenos o medios de

visualidad no son puros desde esta perspectiva, sino que constituyen actos de ver complejos

que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, mnemotécnicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etc. (Brea, 2005: 8-9).

Brea, sirviéndose de los estudios sobre el aspecto performativo del lenguaje (Searle), afirma que esos actos de ver¹ no se reducen al mirar y cobrar conocimiento o adquisición cognitiva de lo visionado, sino a los *modos de hacer* "relacionados con el ver, el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las, y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control que todo ello conlleva" (2005: 9). En este orden de ideas, conviene interrogar: ¿qué hacen hacer estas propuestas artísticas? ¿Qué dan a ver y, principalmente, a hacer a los espectadores, sobre todo si la participación artística se instala como uno de los ejes centrales para modificar el estatus del espectador (pasivo) por el participante (activo)? Es Bourdieu quien, en un diálogo con Chartier, señaló:

Se piensa que leer un texto es comprenderlo, es decir, descubrir en él la clave. Mientras que, en verdad, no todos los textos están hechos para ser comprendidos en ese sentido. Además de la crítica de los documentos que los historiadores saben hacer muy bien, hay que hacer, me parece, una *crítica del status social del documento: ese texto ¿para qué uso social se ha hecho? ¿Para ser leído como nosotros lo leemos, o bien por ejemplo, como una instrucción, es decir, un escrito destinado a comunicar una manera de hacer, una manera de actuar?* Hay toda una suerte de textos que pueden pasar directamente al estado

¹ Sobre la idea de modos de ver remito a Berger (2001).

de práctica, sin que necesariamente exista la mediación de un desciframiento en el sentido en que lo entendemos (2010: 256; mi destacado).

Entiendo estas biopsias como registros vivientes del carácter marginal o subalterno y de las apariciones esporádicas que tuvo la poesía denominada sintético-ideogramática en la Argentina. Esta clasificación —que diferencia entre el aspecto sintético ideogramático y el discursivo— surgió de una frase de Apollinaire sobre los fragmentos de lenguaje hablado de sus composiciones:

Le lieu entre ces fragments n'est pas celui de la logique grammaticale, mais celui d'une logique idéographique aboutissant à un ordre de disposition spatiale tout contraire à celui de la juxtaposition discursive" y que los poetas concretos paulistas retomaron en *Teoria da poesia concreta*: "Il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu d' analítico-discursivement (1965: 616).

En este orden de ideas, Edgardo Vigo construyó una poética junto con artistas provenientes de, al menos, Brasil y Francia que se pretendía en oposición / tensión con la poesía analítico-discursiva, hegemónica en la historia de la poesía argentina.

El terreno de las prácticas culturales y de lo experimental inoculan el laberinto sin salida del signo concebido en términos saussureanos, el cual obligaba a optar por el aspecto lingüístico o por el espacial (Barisone, 2016). Por eso, en el contexto de la poesía visual es imperativo indagar en los experimentos poéticos concebidos como *imagentexto*

(*textimage*) (Mitchell, 1994: 83),² atendiendo a sus relaciones con instituciones, agentes culturales y su lugar en una tradición predominantemente discursiva en el campo cultural argentino (Bourdieu, 1995: 379; 1997: 65) desde mediados de los años cuarenta.³ También, esos experimentos poéticos configuran redes cosmopolitas y producen heterotopías desviacionales y marginales, en términos de Foucault (1967, 1984).

El experimento poético que apuesta por lo ideogramático aparece tensionado debido a la presencia de la linealidad discursiva, hegemónica. En ese contexto, la radioactividad⁴ es una metáfora que permite explicar la energía⁵ que mueve el hacer poético desde los sesenta y, especialmente, con Vigo. El juego del autor consiste en desafiar la linealidad suspendiendo el poema y provocando un hacer participativo que recae en el espectador.

Diagonales radioactivas: la tensión discursiva inmiscuida

La radioactividad es un fenómeno físico por el cual se emiten radiaciones que producen fluorescencia y se atraviesan cuerpos opacos a la luz ordinaria, entre otras alternativas.

² La poesía visual, en su mixtura (Mitchell, 1994), en su hibridez, cuestionó lo que aquí denomino poesía *discursiva*, es decir, aquella que se organiza según la linealidad sintáctica continua. Los poetas concretos paulistas que, en *Teoría da poesia concreta* retomaron fragmentos de Apollinaire, señalaron que la organización del material poético era "*sintético-ideogrâmico ao inves de analítico discursivo*" (De Campos, 1975: 81) y que "*é necessário que a nossa inteligência se habitúe a compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente*" (1975: 97). El ideograma supone una ampliación de las formas pictográficas, principalmente como representación de ideas abstractas (Drucker y Mc Gann, 2011); más adecuadamente al contexto latinoamericano, el ideograma se define 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" (Aguilar, 2003: 207). Esta posición es útil para indicar que la poesía discursiva se relacionó con el verso como unidad mínima de sentido, con la organización lingüística lineal (principio-medio-fin) y la rítmico-formal; así como con la cultura libresca (De Campos, 1975: 42; Aguilar, 2003). Fueron los poetas concretos paulistas quienes, entre otros, superaron esta disposición lineal trabajando la constelación espacial de los signos.

³ Este vínculo ha sido explorado en Barisone (2016).

⁴ Me apropio aquí de esta noción utilizada por Vigo para denominar una serie de poemas que comentaré en adelante. Los vínculos entre poesía experimental y energía podrían reorganizar y explicar desde un lugar novedoso el archivo de Vigo.

⁵ Entiendo el concepto de energía (un concepto a investigar) como un modo de salir de los falsos dilemas de la autonomía / heteronomía, del vínculo supuestamente natural entre lo bello y lo estético y con el fin de comprender los alcances de un cambio de paradigma que modificó la manera de entender el arte. En este aspecto sigo los aportes de Gonzalo Aguilar (2009).

Me quedo sólo con esta propiedad: producir fluorescencia, brillar y atravesar cuerpos opacos (Barisone, 2016).⁶ Es el lugar de la poesía, el lugar de los *poemas radioactivos*, así denominados por Vigo y sus colegas en 1962.

En este año, además del *Grupo Integración*, el número dos de Diagonal Cero evidenció la conformación del *Grupo de los Elefantes* (GLE, integrado por Vigo, Lida Barragán, Raúl Fortín y Omar Gancedo), iniciado en 1960. El grupo había publicado *BFGV'62*, nombre que incluía las siglas de los apellidos de cada integrante. La publicación consistía en un sobre con cuatro xilografías y poemas en hojas sueltas de 23 x 15,5 cm.

Esta combinación de xilografía y poema con tendencia a lo discursivo reaparece en los años siguientes en las páginas de *Diagonal Cero*;⁷ sin embargo, acá sorprende la formación diversa de los integrantes (algunos orientados a las artes visuales, otros a la literatura) y la particularidad de las hojas sueltas. Esta última será una estrategia que Vigo implementa durante los sesenta para dar cuenta de la participación del espectador y la posibilidad de la combinación o la introducción de un azar más o menos regulado: una alternativa que desajustaba el modo de circulación de la poesía y que mostraba esta tendencia a la apertura en el contexto del Bachillerato de Bellas Artes de La Plata, lugar donde estos jóvenes participaban.

Esta apertura fue visible a principios de los sesenta cuando algunos sectores de la Escuela de Bellas Artes permitieron que el Grupo realizara recitales de poesía en el auditorio de la institución. Además, las reuniones del grupo se realizaban en los bares de la ciudad, como El Adriático y Capitol (Bugnone, 2012); práctica que se extendió en otros grupos y bares de copas que Vigo conformó posteriormente. En El Capitol se conectaban

⁶ Retomo la noción de opacidad que Vigo explora en un texto inédito de su autoría (1985).

⁷ Esta publicación trimestral fue editada por el grupo de igual nombre integrada por Vigo, Luis Pazos y otros. Contenía hojas sueltas y puede ubicarse en la línea de los *assembled magazines*. Constó de 28 números publicados entre 1962 y 1969.

con los integrantes del *Grupo Sí*,⁸ quienes desarrollaban la plástica informalista⁹ y al cual se sumaron Gancedo, otros grupos de teatro, ballet y música.

También, los integrantes participaban de las reuniones en la casa de Fortín (quien integraba un grupo de plásticos concretos). Probablemente Fortín haya sido quien contribuyó —con la supervisión de Vigo— a la selección y a las reseñas sobre plástica concreta¹⁰ en los primeros números de *Diagonal Cero*.

Dicho esto, ambos lineamientos —las fuentes expresionistas y surrealistas del informalismo y la geometría de las vertientes constructivas— se empezaban a integrar, pese a las lecturas opositivas que marcaron la historia del arte argentino (García, 2011).

En este escenario dinámico, los integrantes del GLE leían al existencialismo francés; Sartre y Simone de Beauvoir estaban entre sus preferencias (Bugnone, 2012). En medio de la integración objetual y la introducción del arte madí impulsada por Vigo, los poemas radioactivos replicaban tradicionalmente el tono melancólico y los temas tradicionales ligados a las preguntas existenciales por el ser, la vida, la muerte.

Esos temas, desestimados por los integrantes del *Invencionismo* (Barisone, 2016), eran aprovechados por el GLE y, en coincidencia con aquellos, no se ocupaban de los “sonetos” (Barragán en Bugnone, 2012). Ejemplo de ello fueron los poemas “Desolación lida” (Barragán), “séptimo poema rosado” (Fortín) y “2 de Delirio 2.480” (Gancedo); extractos de “poemas radioactivos” incluidos en la “Pequeña antología de poetas jóvenes” dentro del número dos de *Diagonal Cero* (1962).

En *BFGV'62* se introdujeron irónicamente breves datos biográficos de los integrantes, por ejemplo, Vigo “in-forma” y “diagrama el presente”. Este elemento

⁸ Este grupo de jóvenes artistas experimenta —entre 1960 y 1962— en La Plata con la pintura informalista, abandonando la figuración e incorporando materiales y texturas a las obras. Participaron en el grupo: César Ambrossini, César Blanco, Nelson Blanco, Horacio Elena, Omar Gancedo, Saúl Larralde, Carlos Pacheco, Eduardo Paineira, César Paternosto, Alejandro Puente, Horacio Ramírez, Carlos Sánchez Vacca, Dalmiro Sirabo, Antonio Sitro, Hugo Soubielle, Mario Stafforini, Antonio Trotta (Fuente: Grupo Escombros. www.grupoescobros.com.ar).

⁹ El informalismo argentino incorporó desde los años cincuenta a las prácticas artísticas procedimientos que disentían con el “buen gusto”. Se basó en las poéticas existenciales, utilizó la espontaneidad gestual y los materiales de desecho. Uno de sus aportes más importantes residió en desplazar los géneros artísticos tradicionales y abrir camino al objeto, las instalaciones y el arte de acción (López Anaya, 2003).

¹⁰ Ver al respecto De Rueda (2010).

lúdico se intercaló con las xilografías experimentales en las páginas y con el mismo nombre del grupo.

En el ajedrez, los elefantes eran las piezas predecesoras de los alfiles y, antiguamente en las variantes chinas del juego, tenían la propiedad exclusiva de saltar en diagonales hacia delante o hacia atrás. Esa alusión al salto en diagonal en la "ciudad de las diagonales" (La Plata) mostró una trayectoria que pretendía tensar la linealidad discursiva, oponiéndose con una orientación de izquierda a la Sociedad Argentina de Escritores y a las instituciones más reconocidas en la localidad (Bugnone, 2012).

Las propuestas del GLE consistían en eventos poéticos que irrumpían en el espacio público —constructo histórico, no aséptico— y que establecían democráticamente una mayor circulación de los contenidos poéticos: los ya mencionados festivales poéticos, las poesías murales que cubrían las paredes de la ciudad sin avales institucionales y la estrategia combinada de poesía y xilografía.

Con respecto a las xilografías, sus formas fueron mutando (Dolinko, 2012: 267). Particularmente en los primeros números de *Diagonal Cero*, Vigo estableció un desplazamiento desde una figuración expresionista, biomorfica (en consonancia con la difusión en apoyo al Grupo Nueva Solidaridad)¹¹ hacia una propuesta óptico-matemática.

Vigo hizo uso del grabado como democratizador en una revista de tiradas escasas rozando el contenido social (Dolinko, 2012). Sostenido por la temática de los poemas en verso, en algunos casos le imprimió un carácter artesanal y experimental en el uso del color (generalmente asociado al blanco y negro), sumado a la utilización de figuras expresionistas (antropomórficas y contorneadas), figuras geométricas que superaban el contenido ilustrativo-narrativo-figurativo (característico de la tradición gráfica).

Tal es el caso de *Forma I, II y III*, las cuales ocuparon tres páginas de la revista. La noción de forma es doblemente significada ya que remite a la imagen gráfica y a la forma gramatical. Los pronombres personales se conjugan en tiempos verbales (presente, pasado y futuro). La lectura de cada verso se ancla en la anterior, la utilización de comas

¹¹ La "Declaración de México" suscrita en México DF en febrero de 1964 por una asociación panamericana de poetas, denominada Movimiento Nueva Solidaridad (MNS) de poetas y artistas de las Américas y también Acción Poética Interamericana, postulaba el reconocimiento de circuitos y relaciones latinoamericanistas desde la consigna "paz a través del arte" (Dolinko, 2012).

indica una pausa o una lectura y una repetición (por ejemplo: yo soy / tú, serás; o bien, yo soy tú/ tú, serás). La distinción entre rojo y negro también se produce en los pronombres él, vosotros y yo: una vez en cada verso. La unión-separación de las formas gráficas alude directamente a la unión-separación de los pronombres. De acuerdo con la gramática estructural, no sólo son formas “vacías”, en tanto pueden variar de acuerdo con el referente sino que, además, indican aproximación o distancia.

En los primeros números de la edición trimestral de *Diagonal Cero*, la inclusión de poesía se hizo extensiva desde las antologías de poetas y plásticos platenses hasta las antologías de diversos países de Latinoamérica. No hay que perder de vista, entonces, que junto a la integración sintético-ideogramática se estableció una tensión con la poesía discursiva que Vigo no pudo desoír. Justamente, considero que esa ambivalencia es parte de los recorridos multifacéticos del platense y que muestra, en muchos casos, las “negociaciones” necesarias para dar a conocer la producción en un contexto hostil o bien las demandas coetáneas.

Esa tensión se ejemplifica claramente en el poema titulado “Mi ciudad” Este poema visual figurativo aparecía en agosto de 1964 en la “Illa Pequeña Antología de Poetas Platenses”, integrada por Calderón, Gancedo, Girotti, Gutiérrez, Squeo Acuña y Vigo. Los poemas incluidos en la antología eran más o menos convencionales —pero con una impronta de desestructuración del espacio— y se dieron a conocer frente a los grandes y hegemónicos poetas de la ciudad de La Plata.

Según la introducción, los jóvenes estaban “incomunicados entre sí”, la mayoría de ellos provenían de un “estado especial de ánimo” “y no bajo el bastardo y limitativo centro común estético o político del arte”. En este nuevo ambiente platense, también los integrantes del GLE eran nombrados como quienes inauguraban una genealogía alternativa, “un arado elefantásico (...) sembrado” porque “son los primeros en presentar públicamente ese nuevo estado de cosas y hombres. Murales, actuaciones públicas, debates van alertando a todos aquellos que precisaban esta nueva veta” (DC, 1964: 11).

En ese contexto, la ciudad de La Plata había sido descrita por Vigo como una “ciudad conocida por su tranquilidad rayana en la inercia. Capital siempre desdecida por

su carácter de pueblo-grande" (DC, 1963: 7) y se caracteriza (aún en la actualidad) por su trazado urbano dominado por las avenidas diagonales.

Al observar el poema visual de Vigo, la tensión con el aspecto discursivo es evidente. Al girar la página cuarenta y cinco grados, el paralelismo sintáctico guiado por la repetición de la frase coincidente con el título aparece. Sin embargo, algunas expresiones son contundentes respecto de lo que Vigo llevará posteriormente al "espacio real" con los señalamientos y las perforaciones en el papel:

mi ciudad circular/ llena de círculos (...) Mi ciudad circular/ con centro negado/ y
des-centro creado/ Mi ciudad/ acostada verticalmente/ mi ciudad que se levanta/
por eructos de cemento/ espaciados/ Mi ciudad gris/ poceada (...) Mi ciudad/ de
manos con verdes guantes/ (...) Mi ciudad circular con círculo/ rojo elevado,/ mi
ciudad cortada/ a grandes tajos rectos/ mi ciudad poceada, con guantes,/
abandonada, gris,/ de domingos fatigosos, pegajosos,/ interminables,/ mi
ciudad, CIUDAD.

La repetición, la morosidad, la aliteración, el muestrario de colores, la acumulación final de los elementos disgregados a lo largo del poema y la descripción efrástica figurativa contribuyen a la autorreferencialidad: "mi ciudad acostada verticalmente", "mi ciudad circular con círculo rojo elevado".

Este poema, además de tensar la linealidad, la compromete directamente. La linealidad también es la de la ciudad. Las palabras conforman un diseño que remeda los *skylines* de las grandes urbes. También se accede al texto por obra del espectador, quien debe rotar e intervenir: se ven los altibajos, los relieves, los cambios de tipografía (la alternancia entre mayúsculas y minúsculas), el color y el círculo incrustados.

Las transformaciones de la ciudad moderna evidenciaban la experiencia de la simultaneidad por sobre la de la sucesión (Paz, 1974), la velocidad y la máquina (Schwartz, 1993) eran los motores que energizaban los cuerpos y la poesía misma. ¿Cómo una ciudad que crece "hacia arriba", que manifiesta esos relieves puede ser circular? Quizás por repetición, por apatía, por las formas poéticas enquistadas. El círculo es

vicioso y a la vez niega esa linealidad porque establece otro modo de relación: lo sintético-ideogramático.

No hay que olvidar que, un año antes, más precisamente en 1963, aparecía —en una edición desplegable de Ian Hamilton— el poema “cidade/ city/ cité” de Augusto De Campos; relacionado con el tratamiento de lo urbano en la poesía y la descomposición del poema:

atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperi
odiplastipublirapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivoracidade / city / cité
(De Campos, 1979: 115).¹²

La acumulación de sustantivos abstractos describían la ciudad y proponían una observación babélica, caótica y políglota. En la biblioteca de Vigo, estos poemas circulaban, girando y propiciando los intercambios.

En torno a esta tensión sígnica, cabe recordar que en *200 años de poesía argentina* (2010), Jorge Monteleone se atrevió a incluir en esa antología el poema visual “Mi ciudad”. Si bien resulta un gesto alentador para devolverle transparencia a estas prácticas de poesía visual en Argentina, ese poema vuelve a incorporarse con un sinnúmero de propuestas discursivas que dialogan de modo dispar en ese espacio. No obstante, la radioactividad y la fuerza de lo ideogramático en las prácticas de Vigo entre el 62 y el 64 contribuyeron al desplazamiento y apertura de la energía poética, pese a la notoria convivencia discursiva.

¹² Luego fue incluido en una grabación sonora y en el espectáculo performático multimedia titulado *Poesía é risco*, que realizaba el poeta junto el músico Cid Campos y que resultó en un disco editado en 1995. Finalmente, la obra fue convertida durante 1999 en un clip-poema; es decir, una pieza de video-poesía o animación]. Ésta fue publicada en el sitio web de De Campos y en el CD *Clip-Poemas* que acompañó la edición del libro *Não*, en 2003. Además, en 1987, el poema se utilizó en una instalación urbana realizada por el autor en conjunto con Julio Plaza, la cual consistió en el emplazamiento del texto en una de las caras del edificio sede de la *Bienal de Arte de São Paulo*, en el Parque Ibirapuerá.

Poema suspendido

Vigo se propuso iluminar el campo cultural argentino, pero tuvo el efecto contrario, la opacidad, a partir del cuestionamiento de las nociones tradicionales de libro o de poema y su suspensión.¹³ Esto implicó otro modo de hacer ver la poesía y de desestabilizarla en sus bases.

Suspendió el poema e hizo partícipe al *lector-participante* con un juego profano: el juego del poema (de su descubrimiento, de su aserción). Precisamente, “¿Qué es ahora la poesía?”, se preguntaba Jorge Romero Brest en 1969 cuando se inauguraba la *Exposición Internacional de Novísima Poesía / 69* en el Instituto Torcuato Di Tella. Esa pregunta apuntaba al estatuto de lo literario y permitía desandar el camino a contrapelo de la historia de la poesía.

En Vigo, no se trata sólo de la suspensión en términos conceptuales o la suspensión física y espacial (por ejemplo en los poemas suspendidos de la *Expo Novísima* [Barisone, 2016]), también es de *la suspensión por contacto, por contagio*, una de las formas más simples de profanación.¹⁴ Este contacto alude al arte tocable que exige de parte del espectador la inmersión y la disposición corporal en la participación; tal como lo señalara Vigo, un arte “que pueda a ser ubicado en cualquier ‘hábitat’ y no encerrado en museos y galerías” (1969).

¿Cómo se juega con la poesía?, con Vigo podríamos decir: proponiendo experiencias que desarticulen la lógica de la linealidad, proponiendo experimentos sintético-ideogramáticos. Más bien, utilizando la nominación para señalar el lugar del signo ausente, como exploración experimental de “todo lo que hace sentido” (Aguilar, 2016), e inocular su función.

¹³ Una idea iluminadora sobre este punto aparece por primera vez en el texto de Jorge Perednik (2009).

¹⁴ Para Agamben: “Lo que ha sido ritualmente separado, puede ser restituido por el rito a la esfera profana. Una de las formas más simples de profanación se realiza así por contacto (*contagione*) en el mismo sacrificio que obra y regula el pasaje de la víctima de la esfera humana a la esfera divina. Una parte de la víctima (las vísceras, exta [N. de T. Exta, Mrum: entrañas, intestinos]: el hígado, el corazón, la vesícula biliar, los pulmones) es reservada a los dioses, mientras que lo que queda puede ser consumido por los hombres. Es suficiente que los que participan en el rito toquen estas carnes para que ellas se conviertan en profanas y puedan simplemente ser comidas. Hay un contagio profano, un tocar que desencanta y restituye al uso lo que lo sagrado había separado y petrificado” (2005: 97-8).

Cuando hablo de suspensión por contagio y de juego profano me refiero a la particular forma en que Vigo exhibe con sus estrategias la “ocupación heterotópica del signo artístico” (Aguilar, 2016) como espacio simbólico de alojamiento de los emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura y que “están a la vez representados, cuestionados e invertidos”, como “especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables” (Foucault, 1984).¹⁵ Esta propiedad de estar en relación se da “de un modo tal que *suspenden, neutralizan o invierten* el conjunto de relaciones que se encuentran, por sí mismos, designados, reflejados o reflexionados” (Foucault, 1984; mi destacado).

Con esto quiero decir que se produce el pasaje de una *heterotopía de crisis* a una *heterotopía de desviación* marginal o de suspensión. Según Vigo, en el proceso de integración que venían desarrollando las artes en ese entonces, la poesía es la que sufría el mayor retardo: “Es notable cómo en los últimos años, la plástica y la música, así como la arquitectura, han evolucionado en nuestro país. La poesía parecía haberse quedado en un estancamiento de posiciones comunes. El libro, el trato de la palabra y una métrica que exige su lectura así lo certifican” (Vigo, 1968).

¹⁵ “Entre todos los emplazamientos, algunos que tienen la curiosa propiedad de estar en relación con todos los otros emplazamientos, pero de un modo tal que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se encuentran, por sí mismos, designados, reflejados o reflexionados. De alguna manera, estos espacios, que están enlazados con todos los otros, que contradicen sin embargo todos los otros emplazamientos, son de dos grandes tipos (...) También existen, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables. Estos lugares, porque son absolutamente otros que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías” (Foucault, 1967, 1984). “En las sociedades llamadas “primitivas”, hay una forma de heterotopías que yo llamaría heterotopías de crisis, es decir que hay lugares privilegiados, o sagrados, o prohibidos, reservados a los individuos que se encuentran, en relación a la sociedad y al medio humano en el interior del cual viven, en estado de crisis. Los adolescentes, las mujeres en el momento de la menstruación, las parturientas, los viejos, etc. En nuestra sociedad, estas heterotopías de crisis están desapareciendo, aunque se encuentran todavía algunos restos (...) Pero las heterotopías de crisis desaparecen hoy y son reemplazadas, creo, por heterotopías que se podrían llamar de desviación: aquellas en las que se ubican los individuos cuyo comportamiento está desviado con respecto a la media o a la norma exigida. Son las casas de reposo, las clínicas psiquiátricas; son, por supuesto, las prisiones, y debería agregarse los geriátricos, que están de alguna manera en el límite de la heterotopía de crisis y de la heterotopía de desviación, ya que, después de todo, la vejez es una crisis, pero igualmente una desviación, porque en nuestra sociedad, donde el tiempo libre se opone al tiempo de trabajo, el no hacer nada es una especie de desviación” (Foucault, 1984). El juego también irrumpe como desviación en este sentido.

Un cúmulo de experimentos poéticos que incluyen en su título la palabra "poema" son: *Manual y práctica caja tipográfica para armar poemas visuales* (1993), *Armado de un poema demagógico* (1970), *Poemas (in) sonoros, un disco para mirar* (1969), *Análisis (in) poético de 1 metro de hilo* (1970), por citar algunos. Con ellos, Vigo explicita la crisis estructural de la poesía en su dependencia del verso como de la palabra. Es la entrada de las *nonlinear poeries* que desafían el universo conformado alrededor de la palabra como unidad. En estos casos, Vigo opta por la introducción del número, la abstracción de fórmulas matemáticas imposibles y la incorporación del aspecto artesanal.

En *Manual y práctica caja tipográfica* (1993), el poema visual es un signo ausente, una cosa que preexiste a la intervención del espectador. Se observa una caja rectangular con la etiqueta impresa que refiere al título y un cartón, plegado a modo de tríptico que incluye el dibujo de una circunferencia. Contiene una serie de pequeñas cartulinas puntiagudas plegadas de color rojo, azul y amarillo y, en el centro, blancas y negras. Como la etimología de la palabra tipografía lo indica, [del griego τύπος [*típos*]] y γράφω [*gráfo*], el espectador dejará su 'golpe' o 'huella' de una escritura que perdió los caracteres reconocibles para ahondar en su materialidad. Esta reivindicación de lo tipográfico como la huella participante retrotrae a la instalación participante *Roda dos prazeres* de Lygia Pape (1968). Sin embargo, Vigo va a ahondar en el espacio profano que genera el juego tipográfico en su accionar y a desestructurar el formato libro en una construcción móvil y abierta.

Por su parte, el *Armado de un poema demagógico* (1970) es una de las incitaciones que ligan esa producción al desenvolvimiento de la "leitura criativa" (Moacy Cirne, 1968), tal como fuera considerada por los integrantes del movimiento *poema-processo* (Barisone, 2015). Se trata de un espacio abierto, el de la página, que el espectador debe completar. Este experimento poético se enmarca en una serie de acciones participativas realizadas por Vigo en diferentes lugares públicos hasta el año 1971, con la utilización de la Urna con cabezales intercambiables o la Urna erótica: una caja de madera y cuatro cabezales, esta última con un orificio circular.

El 14 de marzo de 1970, Vigo ubica la Urna erótica en la vereda de la Boutique Tomatti¹⁶ de La Plata y distribuye una boleta con la consigna para una acción colectiva: "al reverso, dibuje, coloree, forme, escriba, etc. todo aquel elemento que sea útil para el armado de una poesía. Realizado proceda a hacer un rollo e introdúzcalo en la URNA ERÓTICA". Sin embargo, el *Poema demagógico* es el cuarto señalamiento de Vigo y se presenta en septiembre de ese mismo año en la *Exposición de Ediciones de Vanguardia*, organizada por el artista uruguayo Clemente Padín en la Universidad de la República de Montevideo (Uruguay). Las "claves mínimas" están impresas en una boleta similar a la de la acción en Tomatti:

Instrucciones: Coloque, conservando su anonimato, una frase, fonema, símbolo o signo visual (etc.) indispensable para ud. en un poema, en el espacio en blanco del presente. Haga un tubo e introdúzcalo en la URNA Nro 1. Recibirá la certificación de su voto en forma de un tarjetón que deberá colgar en su solapa. Gracias (Vigo, 1970).

La realización del poema se suspende en una consigna (en este caso, "votar"); se apela a las direcciones del pueblo (a las representaciones sobre lo que un poema contiene) a alojar modos de significar, de hacer poemas que, por lo demás, no serán vistos porque se mantendrán en el "anonimato" y dentro de la urna (una coparticipación entre lo colectivo y lo anónimo). Esta acción exige al espectador que suspenda su juicio sobre el poema y que abandone la "tiranía" de la linealidad.

Además, el juego del voto es la filtración de lo profano. El *votum* era una promesa solemne que exigía el cumplimiento para no defraudar a los dioses y recibir su castigo. El dios es el autor que *certifica* la *devoción* del participante, toda vez que éste haya cumplido con la acción: gesto paródico que instala nuevamente el desplazamiento del autor a la obra y de la obra al lector-espectador.

¹⁶ Esta Boutique era un bar de copas, antes que un museo o un café, conocido en La Plata durante los años sesenta. La particularidad es que se estableció como lugar de encuentro de muchos de los artistas platenses que dialogaron con Vigo.

En 1971, Vigo presentó la *Historieta para armar*, también en la casa Tomatti. La *Historieta para armar* está conformada por varias piezas. Vigo entregaba al público un sobre que contenía una plantilla para realizar una historieta junto con una tarjeta que poseía las instrucciones. La plantilla consiste en una cartulina dividida en seis partes, cada una de las cuales contiene un cuadro de historieta no totalmente blancos, sino con imágenes ya realizadas por Vigo, pero diseñadas para ser completadas por el receptor para componer una historieta, cuyo resultado puede ser “una historia de amor, de guerra, de pistoleros o política, ¿se anima?”, indican que ésta luego puede destruirse y buscar otra, o bien ser llevada para que sea expuesta en la vidriera. Indica que el resultado “de ud. depende” y coloca al espectador en un lugar privilegiado. Estas intervenciones del público fueron expuestas posteriormente, con lo cual el proceso de *suspensión poemático* se reforzaba.

Cabe destacar que Vigo agregó a la propuesta procesual del *poema-proceso* recursos como la perforación y la viñeta. Ambos recursos completaban la tridimensionalidad de la página plegada a modo de tríptico.

Otro ejemplo que cabe destacar es *Poemas (in) sonoros. Un disco para mirar* (1969), el cual altera la acción esperada para cada soporte: un poema que no tiene sonido y un disco que no se escucha, que debe mirarse. El anuncio para la presentación del “instrumento” (un cuarteto y un “no-instrumento”) se realizó a fines de los setenta para la grabación de los poemas en la Boutique Tomatti. En dicha invitación la linealidad se suprime, se anula, porque los espacios entre palabra y palabra son eliminados, evidenciando la cadena sonora (sólo distinguible a partir de la observación visual).

La incorporación del instrumento puede ligarse a un experimento anterior, un objeto impreso por la editorial *Diagonal Cero* e ideado por Luis Pazos:¹⁷ *La corneta* (1967). Este objeto plástico, una corneta de cotillón, incluía una serie de poemas fónicos y la representación *pop* de los sonidos de la vida cotidiana que habían sido publicados

¹⁷ Artista conceptual, poeta experimental y periodista. Nacido en La Plata, Buenos Aires, Argentina en 1940. Fue integrante y cofundador de varias agrupaciones de artistas. Impulsó el arte de acción, el arte callejero y de intervención pública en la Argentina. En 1965 publica la antología *Laberinto poético*; es uno de los co-fundadores del Grupo de poesía mural *El Esmilodonte*. En 1966 integra junto a otros poetas experimentales el Movimiento *Diagonal Cero*, liderado por Edgardo Vigo.

separadamente en la revista Diagonal Cero (1967) y, en el mismo año, realizados como *performance* en el bar de copas Federico V de La Plata.

El objeto y los poemas visuales fueron presentados en una caja de cartón con la etiqueta diseñada, incluyendo instrucciones lingüísticas para proceder a la acción. Éstas consistían en tomar la caja, jugar, observar y soplar —en vez de leer para reemplazar al libro— porque “a la poesía fonética le corresponde un libro sonoro, donde además el lector participa de forma activa” (Pazos, 1967).

El poema-objeto participativo de Pazos, El dios del laberinto (1966), fue presentado también en Federico V. Este “poema” estaba contenido en una botella: un formato extraño para el observador, alejado de la poesía tradicional y realizado con materiales industriales y de deshecho. El objeto incluía algunos poemas en papel envejecido que simulaban un pergamino, un corcho comprado en una tienda de cotillón y una etiqueta diseñada por Vigo. El texto que acompañaba la presentación del objeto afirmaba: “El dios del Laberinto es un poema místico. Ha sido tratado con la mayor irreverencia porque la poesía es para todos y el concepto de lo vulgar ya no existe. Por lo consiguiente lo que tiene ante sus ojos es arte de masas de primera calidad” (“Poesía envasada”, 1967).

Con esta actitud, tanto Pazos como Vigo situaban la poesía en lo cotidiano. La poesía podía circular con facilidad y manipularse como un objeto de consumo. Estos poemas-objeto mencionados instaban a la participación y a la apertura del género a partir de la tensión que ofrecía el hermetismo de los objetos cerrados (tapados o enlatados); metáfora de la circulación elitista, direccional y lineal de la poesía.

Volviendo a los *Poemas (in) sonoros*, en una clara referencia a los *Discos visuales* (1968) de Octavio Paz —los cuales se encuentran en la biblioteca de Vigo—, el platense asume con el mexicano que “los ojos hablan/ las palabras miran,/ las miradas piensan. Oír/ los pensamientos,/ ver/ lo que decimos/ tocar / el cuerpo/ de la idea./ Los ojos/ se cierran/ Las palabras se abren”. Propone “tocar el cuerpo de la idea”, jugar invirtiendo las representaciones asociadas al poema: el sonido y la mirada ya no son los “factores constructivos del verso” del formalista ruso Eichenbaum, porque se comienzan a delinear

propuestas intersensoriales como las de la Expo Novísima (Barisone, 2015, 2016) que expanden y desbaratan el concepto de lo específico al interior del campo de la literatura.

El último ejemplo que quisiera rescatar es el *Análisis (in) poético de 1 metro de hilo* de Vigo, publicado durante el primer período de la revista uruguaya *OVUM 10*.¹⁸ El poema envuelve la revista porque el cuerpo de la obra es un metro de hilo. Los extremos del hilo están marcados por círculos idénticos de papel donde se lee "principio" y "fin". Erdmute White afirma que

Si realmente el metro como la rima se considera como parte íntegra de un poema, entonces un metro de cualquier cosa podría llamarse poema. En este poema es el hilo, en lugar de las palabras, lo que se ha empleado. Sin embargo, el poema es también un *análisis*, poético o (in) poético, dependiendo del significado de la palabra metro: ya sea el grupo de sílabas en una línea con unidades de tiempo definidas y compás regular, ya la unidad fundamental en el sistema métrico. Lo que estas dos categorías de significado tienen en común es que ambas poseen comienzo y terminación. Sobre todo las dos son normas convencionales (...) [El poema de Vigo] no se encuentra en el juego con los dos significados de la palabra *metro*, sino en el pedazo ordinario de hilo amarillo que el lector desata y desenrolla (1976: 309).

Esta afirmación es importante no sólo porque se constituye en una lectura académica prácticamente coetánea a Vigo y en un documento inédito, sino también porque exhibe que la discusión de fondo en ese contexto apuntaba a la comunicación poética: ya no tenía que ver con el empleo del lenguaje escrito, sino con el *acto*. Cualquier materia podía ser potencialmente poética y, en este aspecto, se discute, entonces, la suspensión del poema y de la linealidad involucrada. Esta heterotopía de desviación marginal configura otros modos de hacer-ver el poema, la literatura y las artes

¹⁸ Revista difusora de las nuevas tendencias poéticas, desde la poesía concreta, tecnológica al *poema-proceso*. Cada edición presentaba un manifiesto. Es en 1969, cuando Clemente Padín, editor de la revista, invita a Edgardo Vigo a participar de la edición.

en general distintos de los tradicionales —a los que, por otra parte, los espectadores estaban habituados—.

Desde ese lugar de acto, de estado potencial del poema, Vigo juega con las representaciones porque las requiere, pero las suspende. Como señala Vigo: “la poesía visual es un excitante para el psiquismo, a partir de las palabras propuestas y de su arquitectura, debe hacer trabajar su cuerpo y su espíritu; debe proponerse él mismo como contenido”. Para Vigo el arte contemporáneo lucha contra el mercado del arte y propone dirigirlo, desde la participación, al arte tocable:

Arrojar el lastre será para el artista la apertura al vacío, el ‘derrumbe’ de Galerías y museos en un deseo de ganar la calle, la muerte de las elites exigentes, dueñas de creadores al servicio de sus intereses. La utilización de materiales que permiten la destrucción del religioso espacio separatista entre obra-público, indican una dirección hacia un arte ‘tocable’, signo de calidez comunicativa. Complementa un público predispuesto a entregarse a lo colectivo, cuando la participación permite en alguna de sus secuencias la aparición de la personalidad individual puesta al servicio del ‘logro de la cosa’ (Vigo, 15/12/68: s/p).

En el manifiesto que entregó al crítico Ángel Nessi en 1969 sobre el arte tocable se revelan las claves para la participación. Vigo declara como necesaria una participación “epidérmica” del espectador-participante con la cosa, que pueda accionar la cosa y actuar creativamente. Este modo de contagio profano pretende hacer “permeable” y fluido el vínculo entre obra y espectador:

Hacia un arte ‘tocable’ que quiebre en el artista la posibilidad del uso de materiales “pulidos” al extremo de que produzcan el alejamiento de la mano del observador -simple forma de atrapar- que se quedará en esa posición sin participar “epidérmicamente” de la cosa. Vía uso de materiales “innobles” y por un contexto cotidiano delimitador del contenido.

Un arte 'tocable' que se aleja de la posibilidad de abastecer a una 'élite' que el artista ha ido formando a su pesar, un arte 'tocable' que pueda ser ubicado en cualquier 'hábitat' y no encerrado en Museos y Galerías.

Un arte con 'errores' que produzca el alejamiento del 'exquisito'. Un aprovechamiento al máximo de la estética del 'asombro', vía 'ocurrencia' -acto primigenio de la creación- para convertirse, ya por forma masiva -movimientos envolventes- o por la individualidad -congruencia de intencionalidad- en 'actitud'.

Un arte de expansión, de atrape por vía lúdica que facilite la participación-activa del espectador, vía absurdo. Un arte de 'señalamiento' para que lo cotidiano escape a la única posibilidad de lo funcional. No más 'contemplación' sino 'actividad'. No más 'exposición' sino 'presentación'. Donde la materia inerte, estable y fija tome el movimiento y el cambio necesario para que constantemente se modifique la imagen. En definitiva: un arte contradictorio (Vigo, 1968-1969; mi destacado).

Libro, energía dinámica

Harry Polkinhorn (1991) ha señalado la orientación de ciertos experimentos poéticos como una "anti-book aesthetic" para describir las publicaciones que problematizan los parámetros conceptuales y plásticos del libro. Una de las preguntas que cabe hacerse es respecto de las audiencias consumidoras de estos experimentos o de las audiencias a las que estaban dirigidas (que pueden no ser coincidentes). Otra cuestión que remite a la noción de *Book art* es si se trata de *arte en forma de libro*, libros hechos por artistas o si esta cuestión, a la vez que problematiza y hace uso subversivo de la forma libro, la excede produciendo un desvío conceptual.

La mayoría de estudiosos de la historia del libro coinciden en ubicar los años sesenta como punto de partida del libro de artista y en establecer dos objetivos comunes (Lyons, 1984; Drucker, 1995): el primero, de la democratización del arte que cuestionaba la forma y el concepto de libro y pretendía crear un producto artístico democrático, utilizando un medio de difusión de masas para llegar al público transformando su valor

simbólico. El segundo, de protagonizar, a partir del libro de artista, cambios sociales, considerándolo un transformador de la sociedad.

En las segundas vanguardias artísticas se había hablado en los escenarios de variados movimientos de la muerte del libro aprovechando ese "objeto de deseo, contenedor de ideas y conocimiento" (Polkinhorn, 1991) para transformarlo precisamente en arte. Eso no representaba una renuncia radical del libro, sino más bien la constatación de que algo estaba cambiando. Ello mismo, considero, puede trasladarse al poema. En ese contexto, Emir Rodríguez Monegal ofrece una descripción de los experimentos poéticos en Brasil y en Suiza, así como de los de Octavio Paz y Vicente Huidobro, señalando que

En el fondo, este experimento, como los de la poesía concreta, se propone enfatizar algo que nunca se subrayará bastante: la poesía es un arte del movimiento, un arte dinámico. La poesía, ya se sabe, se produce en el tiempo; es una estructura sonora que la invención de la imprenta ha sujetado a la página dándole un falso aspecto de cosa estática. Por medio de los experimentos visuales de la poesía concreta, o del registro sonoro en los discos, la poesía no sólo vuelve a su tradición oral sino que se libera (visualmente, también) de su estatismo (1972: 154; mi destacado).

El juego profano de los experimentos poéticos participantes de Vigo incorpora conceptual y materialmente al libro o al poema como arte dinámico. El autor tensiona la tradición discursiva a partir de las relaciones con otras prácticas, la relación sonoridad-visualidad, la cualificación del espectador. Los rasgos tensionados son, por ejemplo, la posibilidad de que el participante active la función indicial, pero concretizada al extremo. Como señala Eliseo Verón en *Esto no es un libro* "el libro tiene un carácter indicial desde el punto de vista espacial, como del tiempo [...] es ante todo un lugar, un espacio (en el sentido material del término) en el que se puede entrar y del cual se puede salir" (1999:17-8). El participante no sólo interviene temporal y espacialmente en la materialidad referida por Verón. Se extrema el sentido material del término porque en

estos experimentos poéticos se establece un trabajo colaborativo renovado que deja de lado lo poético inmanente para instarlo en el campo experimental.

En referencia a las hipótesis de Roland Barthes sobre la fotografía y extrapolándolas al libro, Verón afirma que “es verdad, sin embargo, que ni el libro ni la foto ladran, puesto que son signos” (1999: 19); por eso se volvió necesario, en este contexto, trascender al signo lingüístico y experimentar intersensorialmente.

Es una referencia innegable que establece una articulación necesaria entre las artes visuales y la literatura, entre las historias de su conformación. Ese juego experimental da a ver, hace ver y revierte los significados culturales asociados a esas historias.

La dinámica con sus reactivos se puede asociar a la etimología de la palabra biopsia, en la cual aparece la vinculación entre la vida (*bios-*) y el aspecto visual (*opsis*: significa vista, apariencia o aspecto), entre la vida y lo opaco observado. El archivo es contra el olvido, a favor de la preservación; pero es, además, un cuerpo vivo cuando se dinamiza, se reactiva, se le imprime una distancia energética para transparentarlo (mas no sea parcial e indefinidamente).

Si la opacidad era una propiedad a alcanzar en el arte porque “lo opaco hiere el ojo del esteta, lo enceguece y como tal no deja descubrir su propia identidad. Es la defensa de un cuerpo que no recibe luz exterior sino que la posee dentro de su propio contexto” (Vigo, 1982: 1). El agregado de la energía que mueve el juego (aún tensionado en diagonal radioactiva) puede producir luz sobre estos experimentos poéticos opacos, y sobre las nociones mismas de libro y poema en la actualidad

Bibliografía

Agamben, Giorgio. “Elogio de la profanación”, en: *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, p. 97-122.

Aguilar, Gonzalo. “Edgardo Antonio Vigo y la suspensión del poema”, en: *Edgardo Antonio Vigo: Usina permanente de caos creativo. Obras 1953-1997*. Cat. Exp. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016.

—. *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2009

—. *Poesía Concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada Modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

Apollinaire, Guillaume. *Oeuvres poétiques*. París: NRF/ La Pléiade, 1965.

Barisone, Ornella. *Experimentos poéticos opacos. Biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual (1944-1969)*. Buenos Aires: Ed. Corregidor, en prensa.

—. “Edgardo Antonio Vigo y el poema-proceso carioca: visualidad y participación en Latinoamérica durante los años sesenta”, en: Lucero, María Elena y de Jesús Silva, Rosángela. *Política, memoria y visuales: siglos XIX al XXI*. Barcelona: FOC, 2017.

—. “Os opacos matemáticos de Edgardo Antonio Vigo”, en: *CIRCULADÔ Revista de Estética e Literatura do Centro de Referência Haroldo de Campos*. São Paulo: Casa das Rosas, 2015.

—. “La escapada de la línea: Edgardo Antonio Vigo y la construcción de la poesía visual como género”, en: *Laboratorio*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2014.

Berger, John. *Modos de ver*. Trad. de Justo Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997.

—. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.

Bourdieu, Pierre y Chartier Roger. “La lectura: una práctica cultural” en: Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

Brea, José Luis. “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”, en: *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005. p. 5-14.

Bugnone, Ana Liza. “Poesía descentrada en los sesenta: el Grupo de los Elefantes”, en: *Boletín de Arte*, La Plata, 2012. p. 77 – 81. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/34575> [1/11/2012]

Campos, Augusto De y Pignatari, Décio. *Teoría da poesía concreta*. São Paulo: Livraria, 1975.

Campos, Augusto De. *Viva Vaia. Poesia 1949-1979*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

De Rueda, María de los Ángeles. “Las artes visuales en La Plata. Un recorrido por los años 70 y 80”, en: *Boletín de arte*, núm. 12, 2010, p. 23-35. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/18587/Las+artes+visuales+en+La+Plata.pdf> [15/8/16]

Dolinko, Silvia. *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

Drucker, Johanna. *The Century of Artists' Books*. Nueva York: Granary Books, 1995.

Drucker, Johanna y Jerome McGann. "Images as the Text: Pictographs and Pictographic Logic", en: *Information Design Journal*, 10:2, 2001. p. 95-106. Disponible en: <http://www.iath.virginia.edu/~jjm2f/old/pictograph.html> [15/8/14]

Foucault, Michel. "De los espacios otros" "Des espaces autres", conferencia dictada en el *Cercle des études architecturales*, 14 de marzo de 1967, en: *Architecture, Mouvement, Continuité*, núm. 5, octubre de 1984. Trad. por Pablo Blitstein y Tadeo Lima. Disponible en: http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf

García, María Amalia. *El arte abstracto. Intercambio culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

López Anaya, Jorge. *Informalismo en Argentina*. Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino, 2003. Disponible en: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/informalismo/3_definicion_i.php [3/3/17].

Lyons, Joan (ed.) *Artist's Books: A Critical Sourcebook*. Utah and Rochester, NY: Gibbs M. Smith, Peregrine Smith Books and Visual Studies Workshop Press, 1984.

Mitchell, William J. T. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Monteleone, Jorge (selección y prólogo). *200 años de poesía argentina*. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.

S/D. "Poesía Envasada", en: *El Día*, sección Libros. 8 de enero, La Plata. Archivo CAEV-La Plata, 1967.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

—. "Decir, hacer", en: *La llama doble*, Barcelona: Seix Barral, 1993.

Perednik, Jorge. "Edgardo A. Vigo dice qué es un poema experimental", en: *El surmenage*, Buenos Aires, 2009. p. 4. Disponible en: http://www.surmenagedelamuerta.com.ar/El_Surmenage-II-03.pdf

Polkinhorn, Harry. "From Book to Anti-Book", en: *Visible Language*, 25, 1991, p. 2-3. Disponible en: <http://www.thing.net/~grist/lnd/hp-book.htm>

Rodríguez Monegal, Emir. "Rupturas de la tradición", en: Fernández Moreno, César (coord.). *América latina en su literatura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.

Schwartz, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.

Verón, Eliseo. *Esto no es un libro*. Barcelona: Gedisa, 1999.

- Vigo, Edgardo Antonio. "Nueva vanguardia poética en Argentina", en: *Los Huevos del Plata*, núm. 11, Montevideo, marzo, Archivo: CAEV, La Plata, 1968.
- . Declaración "Hacia un arte tocable", La Plata, 1968-1969. CAEV, La Plata.
- (dir.). *Diagonal Cero*, núm. 1- 28, La Plata, CAEV, 1962-68
- (s/d). *Hacia una nueva terminología*. Manuscrito inédito, CAEV, La Plata.
- . "Un arte a realizar", *Ritmo*, núm. 3, 1969.
- (cur.). *Exposición Internacional Novísima Poesía/69*. CAV, ITDT, Cat. Exp., Buenos Aires, Archivo: CAEV, La Plata y Biblioteca del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, 1969.
- . *De la poesía proceso a la poesía para y/o realizar*. La Plata: Diagonal Cero, 1970.
- . *Panorama Sintético de la poesía visual en Argentina*, mecanografiado, Biopsia 1975, La Plata: CAEV, 1975.
- . "Concepto de 'opacidad'", *Biopsia 1982*, La Plata: CAEV, texto inédito mecanografiado, 1985.
- White, Erdmute. "Acción poética: tendencias vanguardistas de la poesía rioplatense", en: *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos*. Budapest, 18-19 de agosto. Archivo inédito, 1976.