

**Vigo organizador de la *Expo Internacional Novísima Poesía/69* (CAV-ITDT, 1969):
materialización del intercambio y relaciones posibles con el concretismo**

Ornela Soledad Barisone

Universidad Nacional de Rosario

Universidad Nacional del Litoral

Universidad Autónoma de Entre Ríos

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

4 de Junio, 2012

Resumen

La *Exposición Internacional Novísima Poesía/69* fue realizada desde el 18 de marzo hasta el 13 de abril de 1969 en el Centro de Artes Visuales (CAV) del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) de Buenos Aires (Argentina), cuya dirección estaba a cargo de Jorge Romero Brest. Me interesa específicamente el modo en que dicha exposición se conecta con el concretismo argentino no sólo a nivel local, sino que realiza el postulado internacionalista (Giunta, 2008) emergente desde la revista *Arturo* del '44 (García, 2011). En esta comunicación, se indaga tanto en las relaciones entre institución y vanguardia como en el sentido que adquiere el término experimentación.

Se parte del supuesto que indica que la poesía concreta configura modalidades de escritura plástica y se constituye como subgénero de poesía visual, posible de ser explicado u organizado en heterotemporalidades anacrónicas (Didi-Huberman, 2008); estudiadas exiguamente en el contexto argentino (Barisone, 2011).

Palabras clave: Exposición Internacional Novísima Poesía/69, internacionalismo, concretismo, intercambio, experimentación, Edgardo Antonio Vigo

[Agradecimientos] Expreso mi gratitud a Ana María Gualtieri, del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV, La Plata) por permitirme el acceso a las biopsias y a documentación de y sobre Edgardo Antonio Vigo sin restricciones. También a la Biblioteca Torcuato Di Tella de la Universidad Torcuato Di Tella en particular, por las consultas realizadas en los archivos del Centro de Artes Visuales (CAV) y del Centro de Altos Estudios Latinoamericanos (CLAEM).

Finalmente, al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, que subvenciona esta etapa como Becaria Postgrado Tipo I en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (ILH) de la Universidad de Buenos Aires y al proyecto de investigación radicado en el Instituto Superior de Música de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral dirigido por la Dra. Cintia Cristiá en el que encontré, desde mi incorporación, un marco de intercambio disciplinar y temático propicio.

[Información de contacto] ornelabarisone@yahoo.com.ar

[Breve CV de la autora] Ornella Barisone es Becaria Postgrado Tipo I del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y desarrolla sus actividades en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (ILH) de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Es doctoranda en Humanidades y Artes (Universidad Nacional de Rosario) y Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Litoral (tesis de licenciatura sobre invencionismo argentino y poesía concreta). Integra el CAI+D *De migraciones, confluencias y nuevos géneros artísticos. Una aproximación a la interrelación de las artes en los siglos XX y XXI* (ISM-UNL). Se especializa en literatura y artes (*Artes Mediales*, UNC, 2010), modalidades de escritura plástica, poesía concreta/ visual/ experimental.

Vigo y la *Expo Internacional Novísima Poesía/69* (CAV-ITDT, 1969) como materialización del intercambio. Posibilidades del concretismo

En el presente escrito¹, me propongo indagar en dos aspectos. Por un lado, el eje vanguardia² e institución y, por otro, el sentido que adquiere el término experimentación en el contexto de la *Exposición Internacional Novísima Poesía/69*.

La *Expo* fue realizada desde el 18 de marzo hasta el 13 de abril de 1969 en el Centro de Artes Visuales (CAV) del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT). La dirección estaba a cargo de Jorge Romero Brest (en adelante RB), quien había participado en Bienales internacionales como jurado y había apoyado la abstracción como lo moderno en los '50 desde diversos ángulos (García, 2011)³, especialmente la revista *Ver y Estimar* (Giunta y Malosetti, 2005).

Me interesa específicamente el modo en que dicha exposición se conecta con el concretismo argentino no sólo a nivel local, sino que realiza el postulado internacionalista (Giunta, 2008) emergente desde la revista *Arturo* del '44 (García, 2011). Me incumbe, en especial, porque la poesía concreta⁴ configura lo que denomino *modalidades de escritura plástica*⁵ y se constituye como subgénero⁶ de poesía visual. Éstas pueden ser explicadas u organizadas por *heterotemporalidades*⁷ *anacrónicas* (Didi-Huberman, 2008) que han sido, en el contexto argentino, exiguamente estudiadas (Barisone, 2011). La primera conexión que subvierte cierto estudio lineal de la historia es la afirmación en los '80 de Edgar Bayley, quien sostiene la existencia de dos experiencias de poesía concreta: en Buenos Aires (a partir de 1944) y en La Plata; mientras que desde *Xul*, Rivero (1981) consideraba 'algunas pseudomanifestaciones' dada la presencia del parangón con el concretismo paulista (Barisone, 2011). Dicha relación, convoca a dos *autores-faro* (Bourdieu, 1995; Altamirano y Sarlo, 2001; Giunta, 2008) para pensar en esta modalidad en Argentina: Bayley y Edgardo Antonio Vigo (Barisone, 2011).

El segundo dato que permite arribar a un estudio heterotemporal, es la presencia de intermitencias, abandonos provisorios y el *carácter efímero* (Barisone, 2011) que adquieren las propuestas concretistas en el país por diversas razones que, en el marco del proyecto doctoral iniciado en abril de 2011, es mi intención explorar y explicar. En el caso del invencionismo argentino (denominación derivada del concretismo), mi hipótesis señala el vínculo con propuestas surrealistas (algunas construidas a raíz de los aportes de María Amalia García [2011] en relación con el estudio sobre el arte abstracto) que devienen en el viraje temporario de ciertos poetas-plásticos.

El tercer fundamento, ofrece un salto temporal hacia fines de los sesenta, particularmente en el '68, en el que Bayley empieza a escribir su poemario *Celebraciones*, más en consonancia con los postulados del concretismo (Freidemberg, 1999). Finalmente, la propuesta de la *Expo Novísima*, llevada a cabo en 1969, pero diagramada desde 1967 permite estudiar en simultaneidad procesos que se gestaron a destiempo, que no tuvieron cabida -a diferencia de la continuidad en el caso brasileño (Aguilar, 2003)-. Mientras tanto, Vigo venía pensando en términos concretos sobre todo desde sus primeras producciones, complementarias a los grabados, xilografías.

Es esta etapa de Vigo la que continuaré explorando, produciendo un corrimiento respecto de los estudios sobre el conceptualismo argentino/latinoamericano y la *salida a la calle*, el *arte tocable* que se delimita de modo contundente hacia fines de los sesenta.

La Expo, es una de las últimas conexiones con la institución del período; se halla a medio camino en la transición destacada en el título *Del Di Tella a Tucumán Arde* (2008). La experimentación⁸ amplía sus límites⁹. Mientras que en *Celebraciones* (1968-1976), Bayley trabaja a nivel visual, conservando la página como espacio sobre el cual intervenir (Barisone, 2011); las propuestas presentadas en la muestra, tienen más del mural¹⁰ que las acerca a la disposición tradicional del cuadro, al objeto de museo (“La torre de babel” el poema volumétrico de Pazos) o a la *instalación* (“Diario sin fin” de Jorge Luxán

Gutiérrez). Cabe destacar que, aunque todos estos modos le sean extraños a una noción de poesía arraigada a la disposición lineal del verso, a la presentación y circulación impresa en libro, resulta un caso paradigmático el desplazamiento de la poesía al museo: se trata de una dislocación para el público acostumbrado a encontrar poesía sólo en libros. *El museo de la novela eterna* de Macedonio, se materializa como acto poético aquí.

Asimismo, la muestra explica -si nos atenemos a la fecha de diagramación de la exposición, no así a la de realización- por qué tiene más de lo que Giunta denomina *primera generación de vanguardia* (2008, p. 216)¹¹ que de la radicalización política operada en simultáneo o ya iniciados los setenta, como la conformación de la *estética de la violencia* (Longoni, 2001).

La década del sesenta¹² estuvo atravesada por diversas disputas, y a nivel político signada por el onganiato. Particularmente, para fines de la misma (desde el '66) podrían señalarse a nivel local: la dimensión autoritaria que adquirió la dictadura como resultado del tradicionalismo clerical y la Doctrina Social de la Iglesia (evidente en los actos de censura como cierre de publicaciones, clausuras de salas de teatro, normas o leyes restrictivas a la libertad de expresión, intervención de instituciones públicas como la UBA (1966) o el Di Tella y otros espacios del “ambiente moderno” acusados de quebrantar la moral y las buenas costumbres (Avellaneda 1986), la radicalización política de sectores de la sociedad (obrera y media; en particular intelectuales y estudiantes), la emergencia de la llamada nueva izquierda, el desarrollo de la burguesía industrial vinculado al capital transnacional desde un punto de vista económico (Terán 1991; Longoni y Mestman, 2008, p. 32-37).¹³

Según Longoni y Mestman, se observa un panorama internacional “convulsionado” si se tienen en cuenta: la Revolución Cubana, el desarrollo de los movimientos de descolonización y liberación tercermundistas, la Revolución Argelina, la resistencia vietnamita o las revueltas contemporáneas en los países centrales, en especial el Mayo francés. Todo ello hace explícita “la búsqueda de alternativas

políticas con programas de revolución social o liberación nacional” (p. 38) sustentados en el convencimiento del fin del sistema capitalista. En el caso argentino, el Cordobazo expresó la crisis del sistema de valores de “lo burgués” y este convencimiento fue relacionado por Terán (1991) con la desconfianza hacia la democracia y todo sistema político liberal (p. 38).

Se produce a mediados de la década¹⁴ un viraje institucional en el Instituto Torcuato Di Tella (en adelante ITDT), donde se lleva a cabo la Expo/ Internacional de Novísima Poesía/ 69: se reemplaza el otorgamiento de premios y becas por las denominadas *Experiencias* ('67, '68 y '69); algunas clausuradas, otras con gran repercusión en un contexto en el que desde la revista *Primera Plana* se profería el mito oscuro y negativo respecto de la institución en la ‘manzana loca’ (King, 2007). Se destaca que, en este período crítico, se produce el cierre de la mencionada institución.

Para finalizar, expondré, por un lado, las razones por las que considero relevante pensar la emergencia de esta exposición como un hecho trascendente en relación con el concretismo para la delimitación temporal del proyecto de doctorado.

Por otro, sugeriré -como primera aproximación- de qué modo es posible leer esta experimentación y esta vanguardia en la institución (con RB como director) y en el caso de Vigo.

Intercambio y proyecciones con/ d/ el concretismo

En *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*, recientemente editado, Silvia Dolinko señala respecto de la revista *Diagonal Cero* (1962-69) que:

Iniciada como una revista cultural más o menos convencional que fue mutando hacia la experimentación visual, el desarrollo de la publicación de Vigo se asocia a los cambios estéticos y a la postura ideológica del propio artista, a la vez que también

permite dar cuenta de algunos aspectos de las transformaciones que atravesaron el campo cultural del período: el avance de las vertientes gráficas experimentales, la creación de redes de intercambios artísticos latinoamericanos, la manifestación progresiva del compromiso intelectual, la eclosión de la poesía visual a fines de la década (p. 265-266).

Coincido con Dolinko (2012, p. 266) en que el “sentido de intercambio o de interacción constituyó uno de los principales ejes para el desarrollo de la obra de Vigo”, principalmente si se considera la visibilidad que tenía la producción de Edgardo en otros países (Paraguay, Brasil, Italia, Alemania, Francia) y la legitimidad suministrada por los intercambios bibliográficos, la meticulosidad en el armado de su biblioteca, las participaciones en exhibiciones y las reseñas guardadas con dedicación.

Mi conjetura es que la exposición fue favorecida por ese intercambio que Vigo mantenía previamente con varios de los participantes (Bory, Blaine, Higgins, Accame, etc.) y que esa actividad de trocador se ve posibilitada –pese a la situación crítica de esos años de dictadura- por la identificación de lo *emergente* (Williams, 1980) en la figura de RB.

En cuanto a las relaciones con el concretismo¹⁵, cobran notoriedad diversos datos. En primer lugar, los cambios producidos entre la propuesta inicial de la exposición y la definitiva configuran una trama de intercambios que remiten directamente al diálogo con Brasil. Me refiero a la correspondencia entre Haroldo de Campos y RB fechada el 22 de agosto de 1967¹⁶. Dicha comunicación permite cotejar, en primer lugar, que la propuesta de la Expo había sido parte de un interés puntual del director del CAV a raíz de un viaje a Brasil, del que había regresado sorprendido por la poesía concreta paulista. En dicho viaje (anterior al '67) le propone a Haroldo la organización en el Instituto de lo que sería definido como

“Expo Internacional de Poesía Concreta” (el desplazamiento en la denominación sería una cuestión que Vigo resolvería posteriormente).

En segundo lugar, Haroldo provee a Brest de contactos que podrían gestionar los envíos, basándose en la experiencia de poetas que habían organizado en otras oportunidades exposiciones internacionales referidas a la temática. Entre ellos se menciona a Goeritz (*Muestra de Poesía Concreta Internacional*, Galería Universitaria Aristos, Universidad Nacional Autónoma de México, marzo-mayo de 1966), Jasia Reichardt -a quien contacta Brest personalmente como colaboradora del *Institute of Contemporary Arts* (ICA) de Londres-(muestra *Between Poetry and Painting*, octubre noviembre de 1965), Max Bense (Exposición *Konkrete Poesie International*, Stuttgart, Studium Generale Galerie, Mayo 1965), los del Grupo *Noigrandes* realizan las “primeras muestras de la nueva poesía” con exposiciones durante 1956 en el Museo de Arte Moderna São Paulo MAM-SP y en el Ministerio de Educación y Cultura Río de Janeiro, 1957. En este mismo mes, presentan una “gran muestra (50 carteles) de la poesía concreta brasileña” en el Instituto de Arquitectos de Porto Alegre (Río Grande do Sul).

En tercer lugar, de Campos propone a Vigo como coordinador de la muestra por ser el “director de Diagonal Cero, que ya está en contacto con poetas concretos en todo el mundo y empieza a introducir el movimiento en Argentina”.

Asimismo, el poeta brasileño sugiere en la propuesta una “sección especial para América Latina” (considerando que Gomringer nace en Bolivia) y la preparación de “un curso de conferencias y debates sobre la estética de la poesía concreta y sus relaciones con la pintura y la música de hoy, juntamente con la exposición”. Esta oferta, va a ser retransmitida por RB a Jasia Reichardt en una correspondencia que enviara en el mismo año a Londres¹⁷, solicitando colaboración y envíos. El dato aludido, parece relevante para profundizar, dado que Reichardt no sólo fue una crítica de arte, curadora, editora y

directora de galería británica de origen polaco, sino que es quien recopiló un *Archivo de poesía concreta y sonora (1959-1977)* localizable en la Research Library del Getty Research Institute (Los Ángeles, California). En dicho archivo, se incluye a Edgardo Antonio Vigo (en especial las revistas *Diagonal Cero*) bajo la denominación “poesía concreta argentina”¹⁸.

A la trama de intercambios¹⁹ se añaden tanto la publicación en junio de 1967 del número 22 de *Diagonal Cero* - “dedicado a poesía concreta brasileña y poesía cinética”-, como la mención de Aguilar (2003, p. 422) en la cronología sobre poesía concreta brasileña respecto del contacto de Vigo con Décio Pignatari. Éste habría viajado a Buenos Aires para dictar una conferencia en el ITDT (en 1966). Las discusiones se suscitaron en el CLAEM (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales) a partir de la conferencia de Luigi Nono.²⁰

En este orden de ideas, la relación con el concretismo brasileño y la instalación en el ámbito argentino de modalidades locales, adquieren mayor visibilidad.

Desplazamientos en la denominación: de Concreta a Novísima Poesía

Utilizamos el término poesía por un respeto atávico a la comunicación y no nos interesa discutir sobre temas exclusivamente formales.

Simplemente, pensamos que la vigencia de los hechos actuales nos reclama por la vía de los símbolos que han superado los límites de la mera palabra escrita.

Edgardo Antonio Vigo, 1968²¹.

Este subtítulo retoma los cambios operados en la exposición, finalmente organizada por Vigo bajo el auspicio de *Diagonal Cero*²². Observo allí una mutación, en la que el término poesía concreta adquiere otra forma de positividad (Foucault, 1990) diferente de la especificada en torno a la variante invencionista del concretismo de mediados de los cuarenta, más preocupada por lidiar con el referente y la metáfora que por el soporte (Barisone, 2011). Esta forma de positividad se relaciona con la experimentación, concebida como ampliación “de los límites de la palabra escrita” que señalara Vigo en el epígrafe citado.

Resultan fundamentales para dar cuenta de este desplazamiento las menciones en el Primer Boletín del ITDT²³, en la Gacetilla, en el Catálogo y el artículo titulado “Sobre la Novísima Poesía disertó el Prof. Edgardo Vigo”.²⁴

El boletín explicita que se trata de una “nueva visión poética” en el país organizada bajo el predominio de la vista y el oído (“ver y oír las últimas experimentaciones que se realizan en este campo”). Vigo expresa este criterio en correspondencia a RB; debe mantenerse en la lógica organizativa de la exposición “porque todavía estas áreas se distinguen”.²⁵

El objetivo coincide con el declarado en la Gacetilla no sólo “informar”, sino también “destacar la polémica, crear el revulsivo²⁶ necesario y enriquecer la práctica del arte en nuestro país respondiendo a las necesidades vitales y tecnológicas de nuestros días”. Estos elementos, se relacionan con uno de los principios del instituto, orientado a una “política de apertura en arte”.

En el mismo texto, se propone, además, la dislocación genérica: “no se trata de plástica ni de música, sino en definitiva la utilización de géneros arbitrariamente dominados y que mermaban la posibilidad de ampliar la recepción de nuestras fibras poéticas”. En relación con este rasgo, Vigo interviene en 1968²⁷. En ese entonces, el platense había expuesto en la galería ILARI (Instituto

Latinoamericano de Relaciones Internacionales). En ella, destaca la recepción negativa de su primera exposición en el '54 en Argentina y responde a la pregunta qué es un poema visual:

El concepto ÓPTICO de la COSA tiene dos vetas que están hermanadas dentro del hombre. Para uno esa COSA será poética, para otro plástica. Es indudable que algunas construcciones contemporáneas pueden ser clasificadas indistintamente. Incluso una construcción puede tener la intencionalidad de lo plástico y trabajar perfectamente dentro de lo poético. Un POEMA VISUAL no es más que, en definitiva, un trabajo de tipo semántico y en última instancia creador de un código estético visual nuevo trabajando con los instrumentos sobre todo del campo de la imprenta, entre los cuales podemos citar los clisés, la tipografía, el papel, la minerva, etc.- Eso nace ya de cómo trabaja dentro del texto lo funcional y concreto de la imagen. Los 'caligramas' de Apollinaire, los textos de los futuristas, y sobre todo la toma de un asunto ya de por sí poético. El caso de la CANCIÓN NOCTURNA DEL PESCADO²⁸, o la ambigüedad plástico-poética de un Klee. Donde la imagen ya no trabaja únicamente desde el punto de vista visual sino que intelectualmente posibilita en nosotros el desarrollo de planteos y soluciones que escapan del campo citado (s/p).

Respecto de la publicación de *El día* (1968) es posible destacar su relevancia no sólo por el lugar donde se realiza la disertación –el salón del círculo de periodistas-, sino porque es organizado por esa institución y la sociedad de escritores de la provincia (SEP) y presentado por la escritora Catalina

Lerange Albamonte. Esto muestra un modo de circulación que, en relación con el tema, no se había observado con anterioridad y explicita la conformación en la línea del *paideuma* concreto paulista:

Descartó la utilización del término vanguardia dando todo el membrete para todo el laboratorio experimental de comienzos de nuestro siglo que, en forma trascendente llega a nuestros días bajo la necesaria reubicación de movimientos o figuras ya sea o por las características de sus obras o las posibilidades de desarrollo actual de sus teorías. Analizó cómo la poesía contemporánea tiene sus bases en las figuras precursoras como Stephan Mallarmé que en su obra “La tirada de dados” (1897), utiliza la subdivisión prismática de la idea, espacios blancos y recursos tipográficos como elementos sustitutivos de composición, Ezra Pound en los “cantos” por su método ideogramático, James Joyce (Ulises) por su igualdad palabraideograma, y por la interpenetración orgánica del tiempo y espacio, E. E. Cummings en su atomización de palabras y por la valoración expresionista del espacio y en los “caligramas” de Guillaume Apollinaire por el uso superlativo de la visión más que de la realización, mientras que Reinhard Dohl teórico y poeta alemán lo ubica a Apollinaire por la utilización de una formulación más cautelosa” Vigo señaló después la importancia de los poetas concretos brasileños, Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari agrupados en Sao Paulo y el encuentro que se produce en Ulm (Alemania) en la escuela de Diseño con el poeta suizo-boliviano Eugen Gomringer donde se decide el término de “poesía concreta”. Historió el ramal de la poesía Praxis una especie de hijo putativo de la poesía

concreta. Se refirió más tarde a la poesía latinoamericana en sus intentos aislados²⁹ (s/p).

Cuando Vigo decide sustituir *vanguardia* por *novísima* (ya que considera a la primera obsoleta) propone otra *disrupción*.³⁰ Reinstala la problemática de *lo nuevo*³¹ (asociada a las vanguardias) discutiendo con las constelaciones (Foucault, 1990) que comprometen irrupciones de sentido latentes en el período. También, escoge un término que envía a momentos de la poesía³² (la novísima poesía española, chilena, paraguaya, etc.). Podría agregarse que el superlativo de lo nuevo designa en poesía grupos de artistas ubicados bajo el rótulo de movimientos.

Aquello que podría haberse pensado como movimiento³³ (*Diagonal Cero*) se volatiliza en intenciones hacia fines de la década del '60³⁴, “extremando su indagación con los materiales” (Giunta, 2008, p. 216). La relación con lo nuevo, según Giunta para esta primera generación de vanguardia apunta a la exploración “de todos los recursos” y a la “fundación de un lenguaje nuevo”. El término novísima poesía, también consigna el vínculo positivo con los franceses de *Les Lettres* (Bory y Blaine, principalmente), quienes referían a estas experimentaciones como *Nouvelle poésie*.

Hasta aquí, es posible formular entonces la pregunta respecto de las implicaciones y proyecciones de esta apertura en el contexto argentino en relación con la categoría de *internacionalismo* que desarrollara Giunta (2008). Según el Boletín “Argentina se caracteriza por recibir las vanguardias tardías y posteriormente practicarlas, debe percibir ‘lo último’ para lanzarse hacia la imagen inédita”; es decir, se postula la necesidad de la novedad como superación del atraso, de la posición epigonal de Argentina respecto de Europa.

Giunta afirma la conexión entre instituciones argentinas en la década del sesenta y la posesión del arte de vanguardia como intervención en la “escena internacional” a partir de la necesidad de instalar

lo distinto, lo diferente y simultáneamente, lo actualizado. La investigadora concluye respecto de esa indefinición que “se trataba de ofrecer todo lo que se consideraba nuevo, y preferentemente, todo lo realizado por jóvenes” (2008: 27-8)

En la entrevista a Vigo que le hiciera Alvaro de Sá -realizador de poemas-proceso en Brasil- para *O Jornal de Escritores*³⁵ funciona el mismo objetivo señalado institucionalmente por RB respecto de la información:

Pela 1º vez se trouxe à Argentina uma exposição de un ramo de arte que atualiza a informação de todo o campo experimental –inclusive para cumprir esta finalidade procurou dar-se a ela a maior heterogeneidade possível proporcionando uma idéia global do trabalho das vanguardas do mundo (s/p).

De igual modo, se recupera la heterogeneidad³⁶ y la remisión a las vanguardias mundiales; término que Vigo había desestimado como nomenclatura de la exposición.

Mientras tanto, el concepto de *internacionalismo* se acerca a las connotaciones consolidadas en diferentes puntos temporales. De las que menciona Giunta (2008, p. 28) podrían escogerse el internacionalismo como ruptura con el aislamiento (desde 1956), como exhibición del “éxito ‘en el mundo’ de los artistas argentinos ante el público local” (en 1965) y como superación de la ‘dependencia’, que –como decía- en el caso de la *Expo*, pareciera tener evocaciones positivas “do ponto de vista plástico percebe-se que se está obtendo nessas experiências o mesmo nível técnico do que se realiza na Europa e EUA, porém no campo poético é pela riqueza de informação que se pretende lançar”.

Vigo habla de la superación de lo “folclórico”³⁷ poniendo especial énfasis en el intercambio de información y en la compatibilidad de “temas e intencionalidades” pese a la distancia; una noción de vanguardia como “puesta al día” (Longoni y Mestman, 2008). En concreto:

O único compromisso nacional do artista é criar informação nova situando seu país dentro da vanguarda internacional (...). A exposição é nova do ponto de vista da semiótica, pois há realmente um avanço na comunicação (...). O resto está muito ligado ao gênero poesia (*O jornal do Escritor*, 1969).

Romero Brest y su posición ante la Expo

Esta es una exposición del siglo XXI y cada espectador será un Colón que deberá descubrirla

Jorge Romero Brest, 1969³⁸

Pregunta: ¿Qué es ‘Diagonal Cero’?

E.A.V.: Una intención. Una posibilidad. Una encuesta constante y un alerta a todo aquello que uno vislumbra como contestación de futuro, con posibilidades de ser testimonio contemporáneo (...). Creo que es una verdadera avanzada dentro del arte de la América de lengua española. Marca un rompimiento, acerca a una nueva concepción estética para hacer menos lagunas en los intentos que se realizan paralelamente en el mundo entero. Estamos cansados de ir detrás. Posibilitando la contemporaneidad de hechos podremos un día salir primeros en algo. Algún día deberemos marcar esa salida en punta. Si seguimos trabajando con el metro

heredado y por ende perimido, eso no se posibilitará jamás. La búsqueda del equilibrio no nos interesa, nos gusta más quebrar: en ese quiebre estará sin ninguna duda la posibilidad única de conseguir nuestro propio testimonio que nos identifique, que nos personalice. Conseguir lo NUESTRO, no desde un punto de vista nacional, sino lo NUESTRO en un sentido UNIVERSAL. (...) Pero mi lucha más importante es la búsqueda de una nueva concepción total. Ahí me comprometo. Usando la historia como antecedente porque respeto a aquellos que han sabido definirse en su momento, no para copiarlos ni siquiera imitarlos.

Entrevista a Edgardo Antonio Vigo, 1968³⁹

En el 69 argentino, la permeabilidad del pop y kitsch (“La Menesunda” de Minujin, ejemplo contundente), las repercusiones de la tensión entre la baja y alta cultura de Greenberg desde la crítica de arte norteamericana, las experiencias 67, 68 y 69 –como dijera al inicio- son antecedentes polémicos claros de la introducción de la visibilidad juvenil y lo nuevo.

En términos generales, el canon modernista con un sentido predominantemente evolutivo y las relaciones entre la alta y baja cultura entre los cincuenta y los sesenta había mutado. Se evidenciaba una crisis del término autonomía artística (autorreferencialidad del lenguaje, antinarratividad y autocriticismo) y lo que se daba en llamar vanguardia “[había] perdido la posibilidad de restablecerse como instancia crítica” (Giunta, 2008, p. 168). La hipótesis de la investigadora (p. 168) radica en la dificultad (necesidad y tiempo) de Romero Brest⁴⁰ en el contexto mencionado “para explicar las transformaciones del arte contemporáneo”.

La Expo Novísima no suscitaría la misma polémica que la de Minujín. Sin embargo, puede ser ubicada en esta línea en la que el director manifiesta la *suspensión del juicio* (1965). En el Catálogo de la exposición afirma:

No tengo mayor experiencia con esta poesía y por eso no abro juicio. Espero como todos que la exposición enriquezca mi capacidad de imaginar, agradeciendo a Vigo y su grupo, a los muchos poetas extranjeros que nos han enviado generosamente sus trabajos, la oportunidad que nos proporcionan⁴¹
(s/p)

La opinión de RB sobre la muestra (que luego a pedido de López Anaya – director- se realiza en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata), se recupera en el artículo “La poesía loca”:

Esta muestra me satisface en la medida que cumplió su misión: informar. Antes de la expo eran una decena o dos (...) en Argentina.

(...) Considero que la Expo vale, no porque da una respuesta sino porque plantea un problema: ¿qué es ahora la poesía? Si analizamos lo expuesto a través del método historicista, que es el que usa erróneamente la crítica y sin saberlo el público, la respuesta no puede ser favorable. Pero si se utiliza el método estructuralista, que sostiene que todo responde a un modelo, el análisis es totalmente diferente. De Homero a Valery la poesía respondió a un determinado modelo. Hoy, ese modelo estructural de representación se ha roto y lo que plantean los novísimos poetas es, precisamente, la búsqueda de un

nuevo modelo. La dificultad estriba en que este modelo aún está en transformación, pero en este mal, valga la paradoja, reside su valor. Indudablemente las viejas formas están caducas. Aunque por ahora es imposible definir nada al respecto, porque estamos en un período de transición y por supuesto, inmersos en él, no alcanzamos a vislumbrar que estamos a las puertas de una nueva cultura. Esto significa que estamos a punto de cambiarlo todo. En la ‘Expo’ pueden apreciarse tres grandes concentraciones: los post-dadaístas (que son mayoría), los objetistas y los verdaderos semánticos, (muy pocos) es decir, aquéllos que manejan el significado de la palabra por alusión (‘Diario sin fin’), omisión (‘obras completas’), o dándole significado por la acción (‘para patear’). El valor de un artista actual, su fundamento ético, consiste en decidirse a romper las estructuras sin saber si van a poder construir. Creo en aquéllos que tienen el valor de confundirse antes que la cobardía de afirmar⁴² (s/p).

‘Lo emergente’, al decir de Williams, sugiere la dificultad de anticipar la direccionalidad que va a adoptar una manifestación cultural nueva cuando afirma que “resulta excepcionalmente difícil distinguir entre los elementos que constituyen efectivamente una nueva fase de la cultura dominante (...) y los elementos que son esencialmente alternativos o de oposición a ella”. Mientras es emergente, no permite vislumbrar si se constituirá en alternativa u oposición frente a los cánones hegemónicos, o si derivará en una forma renovada de lo dominante.⁴³

Considero, en ese sentido, que RB deja entrever esa tensión con el modo de leer, entender, escribir sobre esta manifestación cultural. Dadas las circunstancias de admisión de lo nuevo, joven y

actualizado, se hace posible la permeabilidad del concretismo dentro de la experimentación. Pareciera que el predominio del estructuralismo promediados los sesenta, se cuela en las pretensiosas antologías que aspiran a la búsqueda de constantes simultáneas.

El extenso fragmento transcripto, resulta esclarecedor. Notoriamente, los comparatismos internacionales, las antologías suponían una visión estructuralista, las que Barthes en *S/Z* cuestionara, la de los ascetas. ¿Se trata de establecer ‘modelos’ comparativos para explicar acontecimientos que suceden incluso “a la distancia”, como dijo Vigo? ¿O será que bajo esta proclama se instala una noción diferente de internacionalismo? ¿Qué lugar se le asigna a la poesía concreta en este panorama? ¿Cuáles son las razones por las que se instala esta experimentación –ampliada-, con caracteres visiblemente concretistas, como no se había dado antes en una institución argentina? Todos ellos, interrogantes que suscitan exploraciones venideras.

Al respecto se concluye que no sólo Vigo estaba siendo pensado por otros dentro de la línea de producción concreta, sino que también esta ampliación de las modalidades experimentales (concepto extendido a novísima poesía) implica en las decisiones curatoriales una diferenciación de dominancias visuales y fónicas (visible en la separación de las salas). Es, otrosí, ejemplo de internacionalismo entendido como universalismo.

Un “nuestro en sentido universal”, como cifra en el epígrafe Vigo, porque considera que la instalación (mostración) de estas producciones deben situarse en simultaneidad con las propuestas latinoamericanas y mundiales. El latinoamericanismo que señala Dolinko se trastoca de modo decisivo en universalismo.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2003). *Poesía Concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada Modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Altamirano, C., Sarlo, B. (2001). *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Edicial.
- Barisone, O. (2010, Octubre). *La poesía concreta en Argentina y lo efímero como carácter. Algunas notas introductorias* ponencia presentada en Segundo Congreso Internacional Artes en Cruce. Bicentenarios Latinoamericanos y Globalización. FFyL, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- _____. (2010a, Noviembre). *La poesía concreta y la dominancia de lo visual. El caso argentino en retrospectiva* Ponencia presentada en IV Congreso Internacional de Letras. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística en el Bicentenario, FFyL, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- _____. (2011). *Modalidades de escritura plástica a mediados del siglo XX: la poesía concreta y su relación con la lírica contemporánea* (Plan de tesis doctoral). Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- _____. (2011a, Agosto). *La recuperación del concretismo en algunas exposiciones organizadas el Siglo XXI. El lugar de la poética*. Ponencia presentada en X Jornadas Nacionales de Literaturas Comparadas. Asociación Argentina de Literaturas Comparadas (A.A.L.C). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata.
- _____. (2011 b). *Edgar Bayley y el invencionismo. Los primeros pasos de la poesía concreta en Argentina*. (Tesis de Licenciatura en Letras). Santa Fe: Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral.
- _____. (2011 c, Noviembre). *Filiación del invencionismo con una versión de la poética surrealista. ¿El abandono del concretismo?* Ponencia presentada en Cuarto Congreso internacional CELEHIS de literatura. Literatura española, latinoamericana y argentina. Facultad de Humanidades, Universidad

Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.

- _____. (2011 d, Diciembre). *Filiaciones visuales-textuales del concretismo argentino: aportes a una poética de lo efímero* Ponencia presentada en I Simposio Interrelaciones entre literatura y arte en América y Europa. Proyecto de Investigación Plurianual/Conicet sobre la historia, teoría y crítica de las relaciones entre los textos literarios y las imágenes artísticas. Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones [CEDIP], Centro Cultural de la Recoleta, Buenos Aires.
- _____. (2012). *Invencionismo, concretismo y poesía visual. Hacia la construcción de su historia anacrónica* en Cristiá, C. (Comp.) *De migraciones, confluencias y nuevos géneros artísticos. Una aproximación a la interrelación de las artes en los siglos XX y XXI*. Santa Fe: Ediciones UNL. En prensa.
- Bayley, E. (1999). “Poesía concreta: un testimonio y un manifiesto” (p. 768-771) en *Obras completas*, Bs. As: Ed. Mondadori [1980]
- Bohn, W. (1986). *The Aesthetics of Visual Poetry, 1914-1928*. New York: Cambridge-Nueva York University Press.
- Bourdieu, P. (1995). *Las Reglas del Arte, Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.
- Bugnone, A. L. (2011). La relación entre arte y política como un entramado: la poética de Edgardo Antonio Vigo. *Arte, Individuo y Sociedad*, 23 (2), 109-119. Disponible en:
[doi:10.5209/rev_ARIS.2011.v23.n2.36258](https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2011.v23.n2.36258)
- _____. (2011 a). Política, alegoría y disenso en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1960 – 1976). *De Arte*, 10, 253-264. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5053/pr.5053.pdf
- Cózar, R. de (1991). *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*. Sevilla: El Carro de Nieve.

- Davis, F. (2009). Prácticas 'revulsivas'. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo en Freire, C., Longoni, A. (orgs.), *Conceitualismos do Sul/ Conceptualismos del Sur* (pp. 283-298). São Paulo: Annablume.
- Derrida, J. (2001). *La verdad en pintura*, González, M. C.; Scavino, D. (Trad.). Buenos Aires: Paidós.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma; emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Dolinko, S. (2008). *Gráfica con dinámica latinoamericana: Edgardo Antonio Vigo y Diagonal Cero en Metrópolis de papel*. Buenos Aires: Ed. Biblos.
- _____. (2012). *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*. Buenos Aires: Ed. Edhasa.
- Freidemberg, D. (1999). "Estudio preliminar" (pp. 21-26) en *Obras Completas*. Buenos Aires: Ed. Mondadori.
- Foucault, M. (1990). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- García, M. A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, A. (2008). *Vanguardia, Internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*. Bs. As.: Ed. Paidós. Ed. ampliada y revisada, 2001.
- Groys, B. (2005). *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-textos.
- Higgins, D. (1987). *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*. New York: State University of New York Press.

- Holmes, B. (2008). Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones en VV.AA. *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (pp. 203-215). Madrid: traficantes de sueños.
- King, J. (2007). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. (2da Ed.) Buenos Aires: Asunto impreso.
- Kozak, C. (2010). *Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas críticas en Ludión, exploratorio argentino de poéticas/ políticas tecnológicas*. Buenos Aires. En:
<http://ludion.com.ar/articulos.php?tipo=articulo>
- Longoni, A. (2001). El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia. Ponencia presentada en *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA, Buenos Aires, CAIA. (CD-Rom)*.
- _____. (2007). 'Vanguardia' y 'revolución', ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70 en *brumaria*, n° 8, Madrid, 61-77.
- Longoni, A.; Mestman, M. (2008) *Del Di Tella a Tucumán Arde*, (Reed.). Buenos Aires: Eudeba.
- López Fernández, L. (2001). Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán en *Espéculo Revista de Estudios Literarios, Madrid, Universidad Complutense de Madrid*.
Diponible en: http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html
- Millán, F. (1975). *La escritura en libertad*. Madrid: Ed. Alianza Universidad.
- Mitchell, W.J.T. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Padín, C. (1999). *Poesía visual latinoamericana*. Barcelona: Quaderns i Edicions del Miao.
- Pérez Balbi, M. (2006). Movimiento Diagonal Cero: Poesía Experimental desde La Plata (1966-1969) en *revista Escáner Cultural*, disponible en: <http://revista.escaner.cl/node/277> 15/07/10

- _____. (2006). Poesía + Experimentación = DC. Sobre el movimiento Diagonal Cero y la Exposición Internacional de Novísima Poesía/69. Ponencia presentada en *IV Jornadas de Investigación en Arte y Arquitectura - IHAAA-IDEHAB*.
- Pineda, V. (2004). Figuras y formas de la poesía visual en *Saltana, 1, Dossier 4*. Disponible en <http://www.saltana.org/1/docar/0437.html>
- Perednik, J. (1982). *Poesía concreta*. Buenos Aires: Ed. CEAL.
- Rivero, Á. (1981). Poesía concreta: una introducción en *Xul, N° 2, p. 33-46*.
- Rueda, M. Á. (2003). *La incorporación de artistas al conceptualismo latinoamericano (De Vigo y el Movimiento Diagonal Cero al Grupo de la Plata y Escombros)*. La Plata: Ediciones rápidas.
- Santana, N. (1982, Agosto). Aportes renovadores en la poesía brasileña en *Revista Xul, N° 4, p. 19-21*.
- Solt, M. E. (1968). *Concrete Poetry: A World View*. Indiana: Indiana University Press.
- Terán, O. (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1955-1966*. Buenos Aires: Puntosur.
- Webster, M. (1995). *Reading Visual Poetry after Futurism. Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*. New York: Peter Lang Publishing, Inc.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- _____. (1997). *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial.
- Zárate, A. (1976). *Antes de la vanguardia. Historia y morfología de la experimentación visual: de Teócrito a la poesía concreta*. Buenos Aires: Ed. Rodolfo Alonso.

Revistas

Arturo, 1944.

Diagonal Cero. La Plata (1962-1969)

Xul, Nro. 2, Septiembre de 1981.

Xul, Nro. 4, Agosto de 1982.

Otras fuentes consultadas en archivos

Boletín Informativo n°1. Expo/internacional de novísima poesía/69. Institucional. ITDT. Fuente: ITDT.

Biblioteca ITDT, CAV, Buenos Aires.

Carta enviada por Romero Brest a Jasia Reichardt. Londres, Inglaterra. Mecanografiado. Archivo

inédito. Original francés. Fuente: CAV- ITDT, Buenos Aires.

Catálogo Exposición Diagonal Cero. Poesía de vanguardia. Galería Scheinsohn. Grupo: Luis Pazos,

Jorge de Luxán Gutierrez, Edgardo Vigo, Carlos Ginzburg. 2 al 14 de mayo de 1968.

Catálogo Exposición Internacional Novísima Poesía/69. CAV, ITDT, Buenos Aires, 1969. Fuente:

CAEV, La Plata.

Correspondencia entre Haroldo de Campos y Romero Brest. 22 de agosto de 1967. Fuente: CAV-

ITDT, Buenos Aires.

“Edgardo Antonio Vigo habla de su arte” en *La tribuna*. Asunción, Paraguay. Martes 25 de junio de

1968. Fuente: CAEV, La Plata.

Exposición Xilografías y ‘cosas visuales’ en Galería de arte ILARI (Instituto Latinoamericano de

Relaciones Internacionales) realizada el martes 18 de junio (Miguel Ángel Fernández organizador de la muestra). Fuente: CAEV, La Plata.

Informe a Romero Brest de Vigo. La Plata 2 de septiembre de 1968. Fuente: CAV- ITDT, Buenos Aires.

Manuscrito mecanografiado en portugués. Inédito. Caja-Biopsia 1969, s/d. Fuente: CAEV, La Plata.

Parte del contenido de este manuscrito junto a las intervenciones de Pazos, Ginzburg y Ana María

Gatti se reproduce finalmente en *O Jornal...* De Sá Alvaro: “Poesía de vanguardia na Argentina”.

Jornal do escritor, Octubre de 1969.

“Poesía de Vanguardia: ‘un asombro, una duda’” en *El día*, La Plata domingo 12 de mayo de 1968.

Fuente: CAEV, La plata.

Sá, A. de (1969). *Entrevista a Vigo para O jornal de escritores*. Fuente: CAEV, La Plata.

“Sobre la Novísima Poesía disertó el Prof. Edgardo Vigo” en diario *El día*. La Plata, domingo 22 de septiembre de 1968. Fuente: CAEV, La Plata.

Vigo, E. A. (1970). *De la poesía /proceso a la poesía para y/o a realizar*, La Plata: Diagonal Cero, p. 3.

Fuente: CAEV, La Plata.

_____. “Nueva vanguardia poética en Argentina” en *Los Huevos del Plata*, N°11, Montevideo. marzo de 1968).

Archivos

Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV). La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Centro de Artes Visuales, Biblioteca Torcuato Di Tella. Universidad Torcuato Di Tella. Capital Federal, Buenos Aires, Argentina.

Research Library. Getty Research Institute. Los Ángeles, California, Estados Unidos. Consulta de catálogo on-line.

Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). Biblioteca Torcuato Di Tella.

Universidad Torcuato Di Tella. Capital Federal, Buenos Aires, Argentina.

Archivo Luigi Nono. Venecia, Italia (www.luiginono.it). Consulta de catálogo on-line.

¹ Este trabajo es resultado de las discusiones del seminario de posgrado “Prácticas antagonistas en arte/política desde los años sesenta” (Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de la Plata, Buenos Aires) dictado por la Dra. Ana Longoni (UBA/CONICET) y el Lic. Fernando Davis (UNLP) entre abril y mayo de 2011. Asimismo, constituye una ampliación de la ponencia titulada Posibilidades del concretismo. A propósito de la Expo Internacional Novísima Poesía/69 (CAV-ITDT, 1969), presentada en mayo de 2012 en el *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius Literaturas Compartidas* (La Plata, Buenos Aires).

² Longoni (2007), piensa los conceptos vanguardia y revolución como “ideas-fuerza, valores en disputa y en redefinición continua, a veces vectores o dispositivos aglutinantes; otras, herramientas de impugnación al oponente”. Específicamente, la vanguardia como “autodefinición recurrente” en diversas posturas del campo artístico “para nombrar la novedad o lo experimental”. La investigadora, señala las razones en términos de “reedición de la analogía entre vanguardia artística y vanguardia política”, “la certidumbre [en] (...) [que] los medios para la revolución (política) incluían las conquistas y procedimientos del arte y la teoría contemporáneos” y “la expansión del arte experimental más allá de sus fronteras conocidas, incorporando nuevos procedimientos y materiales que incluían la política”. Remito al concepto amplio de vanguardias de Aguilar (2003) como movimientos dislocatorios y de no-conciliación; un concepto -siguiendo a Bourdieu- relacional. Las discusiones sobre el término pueden observarse en las restricciones analizadas por investigadores como Longoni y Mestman (2008), un ‘corset restrictivo’ a la que la *Teoría de la Vanguardia* de Bürger lo somete; también en Giunta (2008) y García (2011). Cabe destacar, la importancia de la relación con la institución-arte, dado que por momentos se observa una asimilación de posturas vanguardistas y la incorporación como nueva estética dominante. Es decir, remite a un proceso cíclico, muchas veces cuestionable de la dialéctica tradición-vanguardia. Longoni y Mestman (2008: 25) escogen la perspectiva williamsiana: “En ese sentido, la vanguardia es, en el momento histórico de su irrupción, una ruptura violenta contra la estética hegemónica, y en perspectiva, una ‘brecha hacia el futuro’, una avanzada (de la sensibilidad creadora) que puede llegar a ser dominante en un momento histórico posterior (Williams, 1997)”.

³ En particular los capítulos tercero y quinto.

⁴ Supone la *transdisciplinarietà* (Holmes, 2008), es decir, la convergencia de dos disciplinas que renuevan el propio campo. Claro que, no al extremo del caso de Tucumán Arde (tal como son descriptos por Longoni y Mestman, 2008) En el proyecto doctoral que desarrollo, el concepto poesía visual se articula con los aportes de los estudios visuales (W. J. T. Mitchell) sobre la problemática texto/imagen, inherente a la mencionada como género sociohistóricamente construido, móvil y variable (Solt, 1968; Millán, 1975; Zárate, 1976; Bohn, 1986; Pineda, 2004; entre otros).

⁵ Sigo a Mitchell (1986), quien explora las representaciones en torno a las tensiones entre imagen y texto, en términos generales deudoras de la discusión del *paragone* (Derrida, 2001) o de la poesía y la pintura a partir de la fórmula horaciana *Ut pictura poesis*.

⁶ Realizo un envío a las disposiciones particulares que adquieren los subgéneros de poesía visual (concreto, fónico, semiótico, tipográfico, etc.) sobre todo a partir de las experimentaciones de las vanguardias históricas europeas del 20 (el Letrismo, Futurismo, Neoplasticismo, entre otros) y evaluadas a partir de los estudios tradicionales en los que se historizan dichas formas –en un comienzo figurativas como “El huevo” de Simias de Rodas- (Zárate, 1976; Dick Higgins, 1987; De Cózar, 1991). Este concepto se halla explicitado en “Invencionismo, concretismo y poesía visual. Hacia la construcción de su historia anacrónica” de mi autoría. Solt (1968), Millán (1975), Zárate (1976), Rivero (1981), Bohn (1986), Higgins (1987), De Cózar (1991), Webster (1995), Padín (1999), López (2001), Pineda (2004) discuten la cuestión genérica. En *Poesía concreta* de Perednik (1982), el género es el concreto porque según alega, quedaría fuera la poesía fónica/sonora. Si bien se acuerda con esta diferencia, cuando vemos/leemos poemas visuales impresos o digitalizados, la diferencia fónica no se oye. De este modo, la dominancia de lo visual y, en consecuencia, la determinación del género visual como macro no presenta inconvenientes para el caso fónico. Asimismo, De Cózar (1991) y Zárate (1976) contribuyen al estudio sistemático y diacrónico de las formas. Tanto Mary Ellen Solt, como Dick Higgins han estudiado el fenómeno desde el ámbito norteamericano con pretensiones internacionalistas, es decir, haciendo hincapié en la expansión –incluso geográfica- del género y en las contingencias contextuales. La profesora española López Fernández, ha venido trabajando en la Universidad de Canterbury (Nueva Zelanda) desde el año 2010 en la dirección de la revista *EXP*, referida a poéticas y estéticas experimentales. Se destaca la publicación de diversos artículos sobre poesía visual española y los resultados de su tesis doctoral titulada *Form and Perception in Visual Poetry* (2008). Pineda en “Figuras y formas de la poesía visual” (2002) presenta una historia y tipología de poesía visual, organizada bajo los ejes de la limitación en la circulación, la complejidad en la lectura y el problema de la especificidad poética. *The aesthetics of visual poetry, 1914-1928* de Willard Bohn, incluye un recorrido en el que sienta su posición respecto de la transición del

género, atendiendo a dos momentos clave: los aportes del futurismo y el desarrollo de la imaginería plástica en los caligramas de Apollinaire. Sobre estos últimos contrarresta las concepciones asociadas al carácter meramente lúdico. También incluye capítulos en los que analiza separadamente las producciones de autores catalanes. Webster, en la línea iniciada por Bohn, se centra en las operaciones de lectura derivadas de las experimentaciones futuristas sólidamente articuladas con las discusiones críticas suscitadas (por ejemplo la de Wendy Steiner) y su relación con la noción de vanguardia (evalúa y completa -entre otros- los aportes de Poggioli [1962] y de Bürger [1974]).

Respecto de la publicación en *Xul* de Rivero (1981) cabe destacar la ubicación genealógica en torno al género en el contexto argentino, indicando las influencias europeas. Un caso que merece especial atención es el de Clemente Padín (1999), ya que ha sido en el ámbito latinoamericano uno de los más influyentes y activos como crítico y productor. En *La poesía experimental latinoamericana, 1950-2000* propone una periodización a partir del concepto de ruptura. Si bien aún se sirve de la dupla contenida en el concepto bürgeriano de tradición-vanguardia, resulta una importante sistematización en lo que al ámbito argentino respecta.

⁷ “El modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes” (2008: 38 y ss.). Se considera, al respecto, que en la periodización de saltos temporales puede encontrarse también un modo válido para pensar el objeto poesía visual, la constitución de una historia de objetos polícronos, heterocrónicos (2008: 46).

⁸ Arte experimental es el que exhibe en su trabajo técnico el “propósito de cuestionar las técnicas heredadas” (Kozak, 2010: 4). Por lo que es posible deducir el cuestionamiento de las técnicas con las que se ha construido, no necesariamente aquella basada en tópicos técnicos relacionados con las demandas de modernización.

⁹ La experimentación con el género adquiere mayor visibilidad, a diferencia del invencionismo en que pese a lo declarado en manifiestos y ensayos, seguía manteniendo cierta rigurosidad en cuanto a la delimitación genérica.

¹⁰ Describe Vigo en “Informe” sobre la Expo dirigido a J. Romero Brest que se trata de “Poesía visual: material impreso con tendencia mural, a excepción de Denis Williams”. Fecha: 2 de septiembre de 1968. Fuente: CAV- ITDT.

¹¹ “Artistas que, entre fines de los cincuenta y mediados de los sesenta, extremaron su indagación con los materiales (...) la problemática principal consistió en explorar todos los recursos que les permitieran fundar un lenguaje nuevo. La definición de su lugar social pasó, centralmente, por el compromiso con su propia práctica, que ellos entendían, en sí misma, transformadora de la sociedad. Los rasgos dominantes consistieron en una renuncia al hacer pictórico y en la experimentación con todos los materiales y temas que la realidad circundante les proveía (...) La primera generación de artistas no consideró problemática la relación entre vanguardia estética y vanguardia política, principalmente porque entendió que la vanguardia artística era, en sí misma, una fuerza transformadora del orden social”.

¹² Sigo en la delimitación temporal a Giunta (2008), ya que el período estudiado abarcaría hasta 1968, año en que la *Expo* se consuma. Otras periodizaciones se encuentran en Terán (1991) hasta 1966, Longoni y Mestman (2008) señalan la radicalización política luego de 1966 y con continuidad hacia comienzos de los setenta, Claudia Gilman (2003) explicita la ‘época’ 1959-1973 en relación con la figura del escritor comprometido, entre otros. Algunas de estas proposiciones se explicitan en Dolinko (2012).

¹³ “La dictadura concibió como enemigos no sólo a los partidos políticos, al movimiento obrero y al estudiantil, no encuadrado en su proyecto. También fueron perseguidos los científicos, la juventud, la vanguardia artística. El accionar represivo y censor del gobierno de Onganía, que actuó en más de una oportunidad contra las manifestaciones de la vanguardia, convirtió al Instituto Di Tella y otras instituciones culturales en un espacio constantemente atacado y a los artistas en uno de sus blancos habituales” (Longoni y Mestman, 2008, p. 37).

¹⁴ A partir de lo que Giunta (2008) denomina un *segundo grupo de vanguardia*.

¹⁵ Tanto el trabajo de María de los Ángeles Rueda (2003) como Fernando Davis (2009) se centran en la línea conceptualista para pensar las producciones de Vigo. Por el contrario, Ana Bugnone (2011, 2011a), explora las relaciones entre arte política en la producción de los 60-70, superando las elecciones supeditadas a lo temático, señalando una *poética política*; mientras que Silvia Dolinko (2008, 2012) se detiene en las relaciones con el grabado. Magdalena Pérez Balbi ha trabajado en su tesis de grado (2006a) con la revista *Diagonal Cero*.

Tanto Rivero (1981) como Santana (1982) niegan la comparación de presupuestos estéticos del invencionismo y del concretismo, basándose en el criterio de la subjetividad y de la preocupación por el referente. Considerando sólo como “verdadero movimiento concretista” (Rivero, 1981) el de Vigo en los '60. Esta hipótesis ha sido explorada en diversos

artículos de mi autoría, inclusive la Tesina de Licenciatura (Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina, 2011).

Una reconstrucción descriptiva de la *Expo* puede encontrarse en Pérez Balbi (2006) y en Davis (2009). Por esa razón es que me interesa reconstruir algunas líneas de intercambio con el concretismo y tomar como delimitación del estudio el año 1968 en que la radicalización política, el arte tocable y la ‘salida a la calle’ en Vigo se intensifican e integran el objeto de estudio de los autores mencionados.

¹⁶ CAV-ITDT.

¹⁷ “Mais pour un projet que j’ai concerté avec un groupe brésilien dirigé par Monsieur Haroldo de Campos, à fin de réaliser à l’institut Torcuato Di Tella une exposition de poésie concrète le prochaine année pendant le mois de Mai ou Juillet. Cette exposition serait internationale et je veux, si je la réalise, qu’elle soit très complète et presque parfaite. Je suis que vous êtes intéressé à ce sujet, et que l’Institut d’ Art Contemporain a fait quelque chose semblable. Or, je vous écris pour savoir si on peut compter sur vous, à fin que vous nous envoyiez du matériel de haute qualité destiné à cette exhibition.

Eventuellement on ferait un simposium auquel vous seriez invitée avec Max Bense et Mathias Goeritz. Mais cela depends de l’argent don’t on puisse disposer a cet égard.

(...) J’ espere vous voir l’ année prochaine a London, probablement au mois de Mars, mais l’ exposition doit etre organisée avant”. Carta enviada por Romero Brest a Jasia Reichardt. Londres, Inglaterra. Mecanografiado. Archivo inédito. CAV-ITDT.

¹⁸ Destaco esta situación porque se evidencia una cierta aversión a esa denominación en los estudios realizados anteriormente sobre poesía concreta (ver estado de la crítica en Barisone, 2011), en el contexto argentino.

¹⁹ No resultan datos menores que en 1968, Edgar Bayley empieza a escribir *Celebraciones* -poemario que se acerca a los postulados del concretismo- y se publican entre el 65 y ese año las antologías de Dick Higgins y Mary Ellen Solt con miradas comparativas sobre poesía concreta.

²⁰ Si bien todavía no avancé sobre el contenido de estas charlas, es importante destacar que en la base de datos del archivo Luigi Nono de Venecia (Italia), se enumeran las correspondencias con Ginastera –en ese entonces director del CLAEM- para acordar la visita. Por su parte, en el archivo CLAEM de la Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella se hallan correspondencias y notas que contienen especificaciones respecto de la propuesta de Nono en relación con la experimentación en música electrónica y el dictado de una conferencia-curso titulada “Música y palabra”. Según conjeturo, esta última es la que provoca la discusión con Pignatari. Asimismo, el dato biográfico de la mujer de Nono, hija del compositor Schönberg, quien fuera citado estrecha relación con los postulados del concretismo paulista.

²¹ “Poesía de Vanguardia: ‘un asombro, una duda’” en *El día*, La Plata domingo 12 de mayo de 1968. Fuente: CAEV. La plata.

²² Además de su difusión en DC, estos poemas visuales circularon en diversas publicaciones extranjeras que, como la revista platense, se ocuparon de las manifestaciones de la “nueva poesía”: entre otras, la francesa *Approches* (nro. 3, 1968), dirigida en París por Julien Blaine y Jean-François Bory, y *Los Huevos del Plata* (nro. 11, 1968), publicada en Montevideo por Clemente Padín. (Davis, 2009^a, p. 2), nota al pie n° 7.

²³ Boletín Informativo n°1. Institucional. ITDT. Expo/internacional de novísima poesia/69. Fuente: ITDT. Biblioteca ITDT, CAV.

²⁴ en Diario *El día*. La Plata, domingo 22 de septiembre de 1968. Fuente: CAEV, La Plata.

²⁵ Informe a RB de Vigo. La Plata 2 de septiembre de 1968. Fuente: CAV- ITDT.

²⁶ Fernando Davis (2009) remite al poder disruptivo-revulsivo en Vigo en la línea del arte conceptual argentino.

²⁷ Con una entrevista cuyo título es “Edgardo Antonio Vigo habla de su arte”.

²⁸ Vigo hace referencia a “La canción nocturna del pez” (1905) de Christian Morgenstern, poema visual compuesto de signos métricos.

²⁹ Archivo CAEV, La Plata.

³⁰ Uno de los antecedentes se produce en mayo de 1968, en la Galería Scheinsohn. Grupo Diagonal Cero. Poesía de vanguardia: Luis Pazos, Jorge de Luxán Gutierrez, Edgardo Vigo, Carlos Ginzburg. 2 al 14 de mayo. Blaine en el extracto del catálogo se refiere a la palabra como “forma palpable”, material. En estos términos, pareciera que la presentación en esta galería tiene más de lo que Giunta designa en términos generales para el período y que, luego esa experimentación logra canalizarse en la *Expo* del 69.

³¹ Boris Groys sostiene que el valor de un producto cultural original se define mediante su relación con la tradición en la que se enmarca: el sentido de la innovación opera con jerarquías culturales y valores, tornandoo notorio y apreciado algo conocido pero que estaba velado hasta ese momento. Es decir, la transmutación de los valores sería la forma general de la innovación. *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia, Pre-textos, 2005, pp. 19-24 citado en Dolinko (2012, p. 116)

³² En nota al pie n°21 p. 7, Davis señala que “Vigo inició la publicación de DC en 1962. En diciembre de 1966, con la aparición del número 20, ‘Dedicado a la Nueva Poesía Platense’, la revista se orienta a la experimentación y difusión de las prácticas de la poesía visual y se constituye en órgano oficial del *Movimiento Diagonal Cero* (Integrado por Omar Gancedo, Jorge de Luján Gutiérrez, Luis Pazos, el mismo Vigo, y tras retirarse Gancedo en 1967, Carlos Ginzburg). Este cambio en el perfil de la publicación coincide, en la interpretación de Vigo, con la ‘cristalización’ de la ‘nueva poesía de vanguardia’ (Vigo, E. A., “Nueva vanguardia poética en Argentina”, *Los Huevos del Plata*, N°11, Montevideo, marzo de 1968).

³³ Pérez Balbi (2006, p. 2) sostiene que “el Mov. DC constituía un grupo pero no un colectivo, cada uno mantiene un estilo y búsquedas particulares”. En este sentido cabría interrogarse si publicar en una misma revista lo constituye un movimiento, con las connotaciones que eso tiene en la poesía. Evidentemente, podría arriesgarse que se trata de un espacio / momento de encuentro de diversas poéticas con finalidades similares.

En el número 18 (Junio de 1966) se anuncia en la editorial, el surgimiento del Movimiento Diagonal Cero: “Un grupo de plásticos, poetas, críticos y literatos que durante largos años han colaborado en distintas formas con la revista, se han nucleado para conseguir algunos logros que, ineludibles no podían concretarse por falta de tiempo y fuerza personal. Manteniendo su libertad creadora, sin manifiestos estéticos, trabajando y a la espera de los acontecimientos que exijan definiciones, cada uno de los componentes del MOVIMIENTO se ha ubicado mentalmente en el esfuerzo común de varias empresas.” (Revista *Diagonal Cero*, N° 18. Junio. p. 3, 1966)

³⁴ En este sentido, dentro de la vanguardia argentina de los ’60 podemos señalar la coexistencia de distintos itinerarios sucesivos o simultáneos, incluso en los mismos sujetos y grupos de artistas, que incluyen intervenciones y opciones diversificadas y hasta contrapuestas (Longoni y Mestman, 2008, p. 25)

³⁵ Remito al manuscrito mecanografiado en portugués. Inédito. Caja-Biopsia 1969, s/d. Fuente: CAEV, La Plata. Parte del contenido de este manuscrito junto a las intervenciones de Pazos, Ginzburg y Ana María Gatti se reproduce finalmente en *O Jornal...* Sá, A. de: “Poesía de vanguarda na Argentina”. *Jornal do escritor*, Octubre de 1969.

³⁶ “Un vasto complejo y heterogéneo campo”. Vigo, Edgardo Antonio. *De la poesía /proceso a la poesía para y/o a realizar*, La Plata, Diagonal Cero, 1970, p. 3. Fuente: CAEV, La Plata.

³⁷“O conceito de nacionalismo artístico está ultrapassado seguindo o caminho da arte contemporânea o folclórico está superado. Assim, por meio da troca de informações e também, por exemplo, através desta exposição, vê-se que existem uma série de temas e intencionalidades constantes que estão baseadas em princípios muito semelhantes; isto apesar das distâncias e às vezes da falta de comunicação direta”. Alvaro de Sá. Entrevista a Vigo para *O jornal do escritores*.

³⁸ Citado en “Donde mueren las palabras”. Suplemento *El día*. La Plata, Domingo 16 de marzo de 1969.

³⁹ Edgardo Antonio Vigo habla de su arte” en *La tribuna*. Asunción, Paraguay. Martes 25 de junio de 1968, p. 16.

⁴⁰Giunta, Andrea: “Suspensión del juicio y apertura de lo nuevo” en “El descentramiento del paradigma modernista”. *Vanguardia, Internacionalismo y política*, 2008, Capítulo 5, p. 172.

⁴¹ Romero Brest, *Catálogo Exposición*, 1969.

⁴² Fuente CAEV, La Plata. “La poesía loca”, s/d, p. 9.

⁴³ En nota al pie n° 5: “Por ‘emergente’ quiero significar en primer término, los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente. Sin embargo, resulta excepcionalmente difícil distinguir entre los elementos que constituyen efectivamente una nueva fase de la cultura dominante (...) y los elementos que son esencialmente alternativos o de oposición a ella” (1980, p. 145-146 en Longoni y Mestman, 2008, p. 25)