

Poéticas oblicuas. *Diagonal Cero* y la poesía “para y/o a realizar” en Edgardo Antonio Vigo (1962-1970)^[1]

Fernando Davis

Diagonal Cero y la “novísima poesía”

“Estamos en la DIAGONAL CERO, en el centro de la cuestión, observando a nuestros observadores, atrayendo y dejándonos atraer.

Estamos en la DIAGONAL CERO, que no es estar ni ser centro. Somos contradictorios. Contradicción equivalente a libertad expresiva. Estamos en la DIAGONAL CERO de lo contemporáneo, estamos en una ciudad identificable y en un comienzo”.¹

Entre 1962 y 1968 Edgardo Antonio Vigo publica en la ciudad de La Plata *Diagonal Cero* [FIG. 1], revista paradigmática en el escenario de la vanguardia platense de la década y plataforma alternativa desde donde propone el intercambio y la puesta en circulación de ensayos sobre diversas prácticas de vanguardia, manifiestos, poesía experimental y grabado xilográfico de artistas argentinos y extranjeros.² Con 28 números de tirada trimestral –con excepción del 25, dedicado “a la nada”–, *Diagonal Cero* (DC) se configura como un dispositivo múltiple que activa y extiende una trama de desplazamientos y cruces en la producción plástica y poética de Vigo. Así, DC fue también la denominación de otros dos proyectos del artista: una editorial que publicó carpetas de xilografías,³ objetos,⁴ ensayos y manifiestos, y un “movimiento” que agrupó a plásticos y poetas platenses que colaboraron en los distintos números de la revista.⁵

Hacia 1965, el contacto entre Vigo y los artistas Guillermo Deisler, de Antofagasta (Chile) y Clemente Padín, de Montevideo (Uruguay), también editores de revistas de poesía de vanguardia, trama una primera red de intercambio entre poetas visuales y experimentales en el escenario latinoamericano.⁶ En las siguientes ediciones de DC, esta red se extiende en la

[1] Este trabajo forma parte de una investigación en curso, llevada a cabo en el marco de una Beca de Formación Superior, otorgada por la UNLP. Agradezco especialmente a la Arq. Ana María Gualtieri y a Mariana Santamaría, del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) de La Plata, quienes me facilitaron el acceso al archivo personal del artista Edgardo Antonio Vigo, y a la Mag. María de los Ángeles de Rueda, directora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes (UNLP) por el valioso intercambio de ideas que motivó algunas líneas de discusión de este trabajo.

¹ “Editorial”, *Diagonal Cero*, N° 1, La Plata, 1962.

² La revista era dirigida por Vigo, quien también se ocupaba de su diagramación y distribución.

³ La xilografía ocupó un lugar destacado en la actividad editorial que Vigo realizó a partir de DC. Desde sus primeros números, el grabado xilográfico es utilizado en la diagramación de la revista, al término de algunos textos, en la impresión de la portada o en ilustraciones a página completa. En 1962, con la aparición del tercer número de DC, Vigo publica una separata con seis xilografías de su autoría. La edición de un conjunto de “cuadernillos” de grabadores, cuya circulación acompaña a la revista hasta septiembre de 1966, tiene continuidad en la colección de carpetas “Xilógrafos de Hoy” (1966-1969), cuya selección reúne a artistas argentinos y latinoamericanos. Estas carpetas, junto con la colección particular de grabados de Vigo, constituyen la base de obras con las que cuenta el Museo de la Xilografía de La Plata al momento de su fundación en 1967. Para un desarrollo del tema, véase Davis, Fernando: “El Museo de la Xilografía de La Plata y la poética de un ‘arte a realizar’ en Edgardo Antonio Vigo”, *Muestra Acervo del Museo de la Xilografía de La Plata, Re-vuelta, cat. exp.*, La Plata, Fundación Centro de Artes Visuales, 2002. También disponible en Internet: <http://artesvisuales.org.ar/home/home.html>.

⁴ Entre los objetos editados por DC, cabe mencionar *El Dios del Laberinto* (1966) y *La corneta* (1967) de Luis Pazos y *Poemas matemáticos (in) comestibles* y *Poemas (in) sonoros* de Vigo (1968).

⁵ Movimiento Diagonal Cero fue la “denominación de un grupo (bastante informal) de artistas plásticos, que incluía a Calvo Perotti, Lucio Loubet, Omar Gancedo, Néstor Reinaldo Morales, Alberto Piergiacomí y a Vigo” (Pérez Balbi, Magdalena. “POESÍA + EXPERIMENTACIÓN = DC. Sobre el Movimiento Diagonal Cero y la Exposición de Novísima Poesía/69”, 4^º Jornadas de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina, La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano e Instituto de Estudios de Hábitat, 2006, CD-Rom), así como la de un grupo de “poetas visuales novísimos” (Vigo, Edgardo Antonio: “Panorama sintético de la poesía visual en Argentina”, mimeo, 1975-76, Archivo CAEV), conformado inicialmente por Jorge de Luján Gutiérrez, Omar Gancedo, Pazos y Vigo y, más tarde, por Carlos Ginzburg.

⁶ El circuito de “arte correo” –o “comunicación a distancia”, en la denominación de Vigo– en el contexto latinoamericano de los años 70, se constituye a partir de estos primeros intercambios de poesía experimental (Davis,

publicación de sucesivas antologías de poesía de artistas chilenos, mexicanos, paraguayos, venezolanos, uruguayos y brasileños.⁷ La circulación y recepción de la revista platense en América Latina se inscriben, en la lectura de Padín, en el contexto de una incipiente emergencia, en los países del continente, de “los llamados movimientos de la ‘Nueva Poesía’ que se difunden a través de revistas, publicaciones y, sobre todo, de exposiciones”.⁸ La poesía platense joven ocupó un lugar central en el programa de difusión de las prácticas experimentales auspiciado desde DC. El segundo número de la revista, en 1962, reúne una *Pequeña antología de poetas jóvenes*, con extractos de los “poemas radioactivos” del Grupo de Los Elefantes,⁹ inaugurando un formato que se reitera en las sucesivas entregas de la publicación: en 1963 se presenta una segunda selección de poetas platenses¹⁰ y un año después, en el número 11 de DC, una tercera incluye la obra de José María Calderón, Omar Gancedo, Jorge de Luján Gutiérrez y Edgardo Vigo, entre otros.¹¹ A partir de diciembre de 1966, con la edición de DC 20, número dedicado a la “Nueva poesía platense” [FIG. 2], la revista se orienta a la investigación y difusión de la poesía visual y experimental. Este cambio en el perfil editorial de la publicación coincide, en la interpretación de Vigo, con la “cristalización” de la “nueva poesía de vanguardia”¹² y la conformación, en el escenario local, del grupo de poetas del MDC.¹³ Así, el número 20 de la revista reúne los poemas *IBM* de Omar Gancedo, los *Phonetic Pop Sound* de Luis Pazos y la “poesía matemática” de Vigo [FIG. 3] –que también ilustra la portada–, integrantes del movimiento platense. DC 21 (marzo de 1967) incluye una separata con *Actualidades* de Jorge de Luxán Gutiérrez,¹⁴ *Sonido antropométrico* de Pazos y un nuevo “poema matemático” de Vigo. El número siguiente (DC 22, junio de 1967) incorpora la *Poesía atómica* de Carlos Ginzburg, mientras que DC 23 (septiembre de 1967) vuelve a convocar a los artistas del movimiento en una nueva selección de poemas visuales.¹⁵ En tal sentido, DC no sólo se propone como espacio donde las prácticas de la poesía experimental son difundidas y adquieren visibilidad, sino como dispositivo que confiere una sanción destacada a las poéticas vanguardistas del grupo platense, a las que ubica en la avanzada de la “novísima poesía”.

Fernando: “Edgardo-Antonio Vigo y la ‘Comunicación a distancia’”, en García Delgado, Fernando y Juan Carlos Romero (comps.): *El Arte Correo en Argentina*, Buenos Aires, Vórtice Argentina Ediciones, 2005, p. 57).

⁷ La revista también contaba con representantes en otros países, que se fueron incorporando a la publicación desde 1965: Miguel Ángel Fernández en Paraguay, Jorge Casterán en Uruguay, Francisco Coello V. en Ecuador y Guillermo Deisler en Chile. Entre las distintas antologías de poesía latinoamericana publicadas en la revista, cabe mencionar la selección de textos programáticos y poemas del grupo paulista *Noigrandes*, representantes de la “poesía concreta”, a cargo de Haroldo de Campos, en el número 22 de DC (junio de 1967). Gonzalo Aguilar señala que Vigo se había contactado con el grupo un año antes, cuando los poetas de *Noigrandes* visitan el Instituto Di Tella para dar unas charlas (Aguilar, Gonzalo: *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003, p. 422).

⁸ PADÍN, Clemente: “Las rupturas en la tradición poética Argentina durante el siglo XX”, http://boek861.com/padin/09_rupturas.htm [16-08-06]. Padín enumera informalmente el surgimiento de diversas publicaciones de poesía experimental en los 60 y primeros 70: *Los Huevos del Plata* y *OVUM 10*, que él mismo dirige en Montevideo; *Ediciones Mimbres*, a cargo de Deisler en Chile y *La Pata de Palo*, bajo la dirección de Dámaso Ogaz en Venezuela; así como las revistas *Ponto* y *Processo*, del grupo de Poema/ Proceso brasileño, y las cubanas *Signos* e *Islas*. Un desarrollo de la poesía visual y experimental en América Latina, puede seguirse en la antología de textos de Padín disponible en Internet en <http://boek861.com/padin/indice.htm>.

⁹ Integrado por Lidia Barragán, Raúl Fortín y Omar Gancedo. En 1962, Vigo había publicado junto al Grupo de Los Elefantes, *BFGV'62*, un sobre con 4 xilografías y poemas en hojas sueltas, cuya diagramación es realizada por Vigo, quien define al conjunto como “objetos-cosas literarias” (Archivo CAEV, La Plata). Con Omar Gancedo Vigo publicará en 1963 y 1964, dos carpetas con xilografías y poesía. En 1965, Diagonal Cero edita la carpeta *Tríos*, con seis grabados de Vigo y poemas de Gancedo, Jorge de Luján Gutiérrez –quienes integrarían el Movimiento Diagonal Cero– y José María Calderón Pando.

¹⁰ “Ila. *Pequeña Antología de poetas platenses*”, *Diagonal Cero*, N° 5 y 6, La Plata, 1963.

¹¹ “Illa. *Pequeña Antología de poetas platenses*. Calderón, Gancedo, Girotti, Gutiérrez, Squeo Acuña, Vigo”, *Diagonal Cero*, nro. 11, La Plata, 1964.

¹² Vigo, Edgardo Antonio: “*Nueva vanguardia poética en Argentina*”, *Los Huevos del Plata*, nro. 11, Montevideo, marzo de 1968.

¹³ En un escrito posterior sostiene: “Puesto en circulación el n° 20 de la revista [...] aparece por primera vez en Argentina un grupo homogéneo en teoría y dispar en técnicas y resultados, de POETAS VISUALES NOVÍSIMOS” (Vigo, *op. cit.*, 1975-76).

¹⁴ Así firma Jorge de Luján Gutiérrez sus poemas visuales desde 1967.

¹⁵ *Actualidades*, de Jorge de Luxán Gutiérrez; *Logicismo*, de Ginzburg; *Sonido seriado*, *Sonido roto* y *Nueva York*, de Pazos, y poemas matemáticos de Vigo.

Las intervenciones en la estructura de la publicación, a través de cortes, troquelados y plegados del papel, introducen, desde el número 20 de DC, una serie de prácticas que fracturan la unidad de la revista y dispersan la página, soporte del poema. Aunque estas diversas intervenciones en la diagramación no son nuevas en la publicación, a partir de DC 20, Vigo multiplica y complejiza los juegos de recortes y superposiciones.

El número 21 presenta el *Manifiesto de la "oquedad"* [FIG. 4], un folio troquelado, con dos hojas de colores. El interior de la revista reúne, junto a la poesía del MDC, las intervenciones teóricas de los poetas franceses Julien Blaine y Jean-François Bory.¹⁶ Ese mismo año, Blaine convoca a Vigo para participar en el *Premier inventaire de la poésie élémentaire*, que organiza en la Galería Denise Davy de París¹⁷ y la editorial Contexte, dirigida por Bory y Brian Lane, publica sus *Poème Mathématique Baroque [Poemas Matemáticos Barrocos]* [FIG. 5], en los que agujeros, cortes y dobleces del papel articulan espacialmente seis hojas de colores, impresas con números y signos gráficos, atacando "el espacio y la luz, como modificadores de la superficie y de la percepción".¹⁸ El observador "ya no se queda con la única posibilidad de mover las páginas o seguir un ritmo ya dado por la numeración de las mismas, sino que puede participar de un acto-creativo-condicionado (y decimos condicionado pues recibe los elementos con los cuales deberá jugar), al intercambiar, conjugar de distintas formas las hojas. Aceptando incluso de una fuente de luz que torna los elementos geométricos utilizados en una a-geometrización por las secuencias de sombras cortadas o difusas según la colocación de las hojas"¹⁹. El libro, en palabras de Blaine, "estalló".²⁰

A partir del número 24, DC se autodefine como "cosa trimestral", "un receptáculo de hojas sueltas que pueden jugar dentro de él sin orden premeditado, o no seguir necesariamente el orden que uno da", según sostiene Vigo en una entrevista.²¹ En su diagramación, la revista se configura como una estructura móvil y tridimensional, donde la lectura se desmarca y fragmenta en un doble movimiento de ingreso y salida de la mirada que, lejos de encontrar una referencia estable en la organización de la publicación, bascula oblicuamente en la estructura asimétrica de folios sueltos, en algunos casos sin numeración, plegados y troquelados. DC se propone, así, como un objeto múltiple o "revista-objeto" que los potenciales lectores pueden manipular, interrumpiendo y modificando su tradicional ritmo secuencia.²²

En mayo de 1968, el MDC -de Luján Gutiérrez, Ginzburg, Pazos y Vigo- presenta en la Galería Scheinsohn de Buenos Aires la *Primera Exposición de Novísima Poesía de Vanguardia*. El catálogo reproduce un fragmento del texto de Blaine publicado en la revista un año antes. También en 1968, el grupo participa en la *Exposición Internacional de la Nueva Poesía*, organizada por la revista *OVUM 10*, dirigida por Padín, en la Galería U de Montevideo.²³ Un año

¹⁶ Las participaciones de Blaine y Bory tienen lugar a partir del canje con la revista *Approches*, dirigida por los dos franceses.

¹⁷ Vigo presenta sus poemas matemáticos, mientras que Pazos expone *El Dios del Laberinto*.

¹⁸ DE RUEDA, María de los Ángeles: "La incorporación de artistas platenses al conceptualismo latinoamericano. Vigo, el Movimiento Diagonal Cero y el Grupo de La Plata", Mención Especial Premio FIAAR/ Telefónica. *Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones*, 2003, inédito. De Rueda observa que los "poemas matemáticos barrocos como el resto de los poemas visuales elaborados por Vigo presentan un sustrato concreto" (*Ibíd.*).

¹⁹ VIGO: *op. cit.*, 1968. En la práctica de combinar "a su gusto", las páginas de los *Poème Mathématique Baroque*, sostiene Vigo, el usuario se convierte en "co-autor de la obra" (S/a. "Matemática Barroca", *El Día*, La Plata, 3 de septiembre de 1967).

²⁰ Blaine hace esta consideración a propósito de la obra de Vigo, en sus comentarios al *Premier inventaire de la poésie élémentaire*, donde señala que "los trabajos que parecen más notables en esta muestra son con toda certeza los de los poetas que eligieron como elemento el objeto [...], la máquina [...] o más simplemente el libro que estalló, estallido producido por cortes y dobleces", (Archivo CAEV, La Plata, caja años 1966-67).

²¹ S/a. "Edgardo Antonio Vigo habla de su arte", *La Tribuna*, Asunción, Paraguay, 25 de junio de 1968.

²² Las prácticas de cortar, troquelar y doblar el papel se extienden a la producción xilográfica de Vigo de 1967-1972, problematizando la unidad del impreso. Entre otras obras, cabe mencionar la serie *Homenaje a Julien Blaine* –cinco xilografías, cada una correspondiente a una "vocal destruida" (Archivo CAEV, La Plata, caja años 1966-67)– presentada, junto con otros grabados, en la Galería Kraft Moreno de Buenos Aires, en abril de 1967; o las tres "xilografías-objeto" *Homenaje a Fontana*, de 1968. La segunda obra de esta serie fue premiada en el *Festival de las Artes de Tandil* de ese mismo año.

²³ En agosto de ese mismo año, el MDC participa en *LIBERARSE, Exposición Internacional de la Nueva Poesía*, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo, también con la organización de *OVUM 10*. En 1969, Vigo organiza junto con Elena Pelli, "JOPOE". *Jornada de Poesía, Posibilidades de apertura de la poesía*, en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste.

después, convocado por Jorge Romero Brest, Vigo organiza en el Instituto Torcuato Di Tella la *Expo/ Internacional de Novísima Poesía*,²⁴ donde presenta, junto a la revista DC y otras publicaciones, sus *Poemas matemáticos (in) comestibles* (1968) [FIG. 6], un múltiple realizado con dos latas de pescado envasado soldadas entre sí, con un objeto desconocido en su interior, que produce un sonido al moverse. En el catálogo escribe: “La utilización del ‘envase’ en producción seriada elimina al libro como vehículo de comunicación fundando un Arte Tocable, donde ‘el objeto seriado’ cumple una función estrictamente lúdica [...] el uso del ‘envase hermético’ objetiva el concepto de misterio”.²⁵

En los poemas matemáticos que difunde a través de *Diagonal Cero* y otras revistas de poesía experimental, Vigo combina el tratamiento tipográfico diverso de números y signos algebraicos, con fórmulas inexistentes que remiten a la codificación de las matemáticas y troquelados y cortes del papel. Los números, sin intención de *suplantar* a las palabras”, escribe, “juegan visualmente”,²⁶ se articulan formalmente en el plano en “nuevas composiciones” que “dan como resultado UN ELEMENTO POÉTICO”.²⁷ Esta manipulación del número como signo visual, lo vacía de su lógica, desplazándolo de su inscripción en el sistema matemático, desarticulando su racionalidad: “las matemáticas así tratadas mantienen la constante poética y su cuota de misterio y asombro”.²⁸

Pero los *Poemas matemáticos (in) comestibles* instalan una problemática nueva: el poema está oculto, encerrado de manera hermética entre dos latas selladas. La presencia del “objeto encontrado” remite a la poética duchampiana del *ready-made*, en la línea de una práctica crítica que se trama en el distanciamiento irónico del objeto múltiple respecto de las tradicionales condiciones de “consumo” (reverencial) de la obra artística y del poema como género “elevado”. Así, los *Poemas matemáticos (in) comestibles* diseñan sus estrategias de interpelación, en palabras de Vigo, en un “concepto lúdico y de pérdida de respeto hacia la tradicional obra de arte que merma el acercamiento”.²⁹ Por otro lado, el envase cerrado desencadena en el espectador la pregunta sobre la naturaleza del objeto que guarda, originando “una multiplicidad de imágenes mentales vedadas para la poesía escrita por cuanto en esta la imagen ya ha sido fijada con antelación”, mientras que “el envase no permite a priori imagen alguna solo aquella del misterio encerrado”.³⁰

Proyectos para y/o a realizar

En el último número de DC, publicado en diciembre de 1968, Vigo invita al lector a realizar “su propio poema visual”, mirando a través de un agujero circular recortado en una hoja suelta de la revista: “Concrete su poema visual/ pintura/ objeto/ escultura/ paisaje/ naturaleza muerta/ desnudo/ (auto)retrato/ interior y todo otro tipo y género de arte”. Unas breves instrucciones interpelan al potencial destinatario: “colocar a distancia prudencial delante de un ojo el agujero y

²⁴ La *Expo/ Internacional...* reunió en el Di Tella a poetas visuales de Alemania, Argentina, Austria, Bélgica, Brasil, Canadá, Checoslovaquia, Escocia, España, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia, Japón y Suiza. La representación argentina estuvo integrada por el MDC y Ana María Gatti. Con posterioridad a la presentación en el Instituto, la muestra fue expuesta en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata. Para un análisis de estas exposiciones, véase Pérez Balbi, op. cit., 2006. Un año antes, en el marco de la presentación de un *happening* de Jean-Jacques Lebel en el Di Tella, el MDC había distribuido en el Instituto una serie de volantes con poesía visual y la consigna “Compre revista ‘Diagonal Cero’”. En uno de los volantes, donde se reproducía una poesía matemática, Vigo se calificaba a sí mismo como “Deshacedor”.

²⁵ VIGO, Edgardo Antonio: S/t, *Expo/ Internacional de Novísima Poesía, cat. exp.*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1969.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Diagonal Cero*, N° 23, La Plata, septiembre de 1967.

²⁸ VIGO: *cat. cit.*, 1969.

²⁹ Archivo CAEV, La Plata, caja año 1968. María José Herrera compara el múltiple de Vigo con las latas de *Merda d'artista* de Piero Manzoni. En uno y otro objeto, “es improbable que alguien abra las latas para verificar el contenido. Se trata de *obras de arte*, razón por la cual nadie iría a arruinarlas en pos de satisfacer su curiosidad. Así, ambos artistas juegan con el misterio pero también con el criterio de autoridad que se confiere a la palabra del creador. Ambas obras son una crítica a la *institución arte* también por la eliminación del valor tradicional de lo perceptual y su reemplazo por lo conceptual” (Herrera, María José: “*Vigo en (con) texto*”, *Edgardo-Antonio Vigo, cat. exp.*, Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica, 2004, p. 18).

³⁰ ÁLVAREZ MARTÍN, Ricardo: “El circuito marginal. La vivificación del verdadero arte”, *Anteproyecto de proyecto de un pretendido panorama abarcativo, Edgardo-Antonio Vigo, cat. exp.*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1991.

encuadrar a plena libertad el género que se desee³¹ [FIG. 7]. La consigna descentra el tradicional lugar del autor en la realización del poema, delegando su concreción en los lectores de la revista. Ubicada en la página final de DC, la propuesta es también una invitación a suspender la escritura del poema, a demorar su clausura en la deriva de sentidos posibles, en el juego múltiple que instala la doble operación de desmarcar y reencuadrar el espacio, pasando la mirada por el agujero circular.

Entre 1968 y 1969, Vigo escribe un manifiesto en cuyas líneas se pronuncia por un “arte a realizar”, “tocable” y “contradictorio”, “de atrape por vía lúdica” y que “facilite la participación-activa del espectador”.³² El texto concentra y moviliza una serie de problemáticas e ideas estéticas que el artista extiende y pone en circulación en estos años, en escritos y manifiestos. En 1967, el editorial de DC 23, proponía, en oposición a la “tradicional y clásica ESTÉTICA DE LA OBSERVACIÓN”, una “ESTÉTICA DE LA PARTICIPACIÓN”: “La participación de la poesía estaba ceñida únicamente en la posibilidad de re-creación o entendimiento del poeta clásico, la estética de la participación contemporánea entra directamente en la práctica de la modificación que puede imprimirse a lo visto por parte del observador”. En este sentido, expone Vigo, el arte contemporáneo “basado en la ESTÉTICA DE LA PARTICIPACIÓN no exige [sic] nada más que la LIBERTAD del observador de dar a lo ‘visto’ la INTENCIONALIDAD y la CARGA DE VALORES de acuerdo a lo que para él, lo presentado contiene”.³³

Dos años después, Vigo publica en la revista *Ritmo* de La Plata, un artículo titulado “Un arte a realizar”. En respuesta a la “necesidad vital” de expresar un estado caótico-revulsivo como reacción a un arte lleno de belleza aburguesada y limitado a una élite”,³⁴ el texto propone los proyectos a realizar:

Un aprovechamiento de la era tecnológica pero, con el uso libre de la misma por parte del ‘armador’ (título que recibe el que corporiza el proyecto), quien así llenaría su ocio (...) recibiendo un ‘proyecto modificable’ en grado sumo que lo convierta en un re-creador ilimitado, casi configurando un creador. El proyecto permite cambios, suplantaciones y agregados ya sea de materiales o de estructuras formales en aprovechamiento de lo lúdico. La colectivización no se haría bajo la técnica del múltiple, sino que estaría basada en la participación realmente activa (y no condicionada) del ‘armador’.³⁵

Los proyectos a realizar trazan sus prácticas interlocutorias en las operaciones de desajuste y desplazamiento de los lugares del autor y el público en el proceso artístico. El “proyectista”, en tanto “provocador para hacer”,³⁶ en palabras de Vigo, proporciona a los destinatarios las “claves mínimas” para el desarrollo de una acción abierta a múltiples posibilidades combinatorias, no previsible *a priori*, desestabilizando y fracturando el aura de autenticidad del artista, “representante individual de un arte de ‘pieza única’”.³⁷ Así, la “obra” deviene en un “proyecto modificable”, impermanente, “para y/o a realizar”, que, desde la sugerencia móvil del asombro y la manipulación lúdica, interpela al espectador “vía absurdo”³⁸ y lo descentra de su tradicional actitud contemplativa en la experiencia artística. Vigo lo califica como “armador”,³⁹ en la línea de una de las premisas centrales del manifiesto de 1968-69: “No más ‘CONTEMPLACIÓN’ sino ‘ACTIVIDAD’”.⁴⁰

En estos años, Vigo difunde y multiplica sus “proyectos a realizar”. En 1969 distribuye por correo cuatro membretes con la leyenda “Obras (in) completas” y las indicaciones para su utilización: “respetando la teoría de un Arte de participación y una traslación de algunos porcentajes de la creación ubique donde Ud. desee los mismos”.⁴¹ Otro envío postal consiste en

³¹ *Diagonal Cero*, N° 28, La Plata, diciembre de 1968.

³² VIGO, Edgardo Antonio: mimeo, 1968-69. Archivo CAEV. Reproducido posteriormente en *1954-1994. Edgardo-Antonio Vigo, cat. exp.*, La Plata, Fundación Centro de Artes Visuales, 1994.

³³ *Diagonal Cero*, N° 23, La Plata, septiembre de 1967.

³⁴ VIGO, Edgardo Antonio. “Un arte a realizar”, *Ritmo*, N° 3, La Plata, 1969.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ VIGO: *op. cit.*, 1968-69.

³⁹ VIGO: “Un arte a realizar”, *op. cit.*, 1969.

⁴⁰ VIGO: *op. cit.*, 1968-69.

⁴¹ Archivo CAEV, La Plata, caja año 1969.

una “tarjeta-invitación” con la consigna para una “(in) conferencia”, de la serie “Actos a realizar” (1969).⁴²

Entre 1969 y 1971, ubica en su departamento y en diferentes lugares públicos, su *Urna con cuatro cabezales intercambiables*, una caja receptora y cuatro cabezales que pueden usarse alternadamente⁴³ [FIG. 8]. El 14 de marzo de 1970, presenta la “urna erótica” en la tienda Tomatti de La Plata, donde además muestra algunos de sus objetos lumínicos y máquinas inútiles.⁴⁴ Unas breves instrucciones impresas en una boleta que Vigo distribuye entre el público asistente, insisten en la orientación lúdica y participativa de sus “proyectos a realizar”: “al reverso, dibuje, coloree, forme, escriba, etc. todo aquél elemento que sea útil para el armado de una poesía. Realizado proceda a hacer un rollo e introdúzcalo en la URNA ERÓTICA. No firme, mantenga su anonimato”⁴⁵ [FIG. 9]. Ese mismo año, presenta la revista *Diagonal Cero*, junto a otras publicaciones, en la *Exposición de Ediciones de Vanguardia*, organizada por Clemente Padín en el Hall de la Universidad de Montevideo. En el contexto de la exposición, reparte una nueva boleta con instrucciones similares a las de la acción en Tomatti, con la consigna para la realización de un “poema demagógico”.

En ambas acciones, el azar y el accidente son ratificados como parte de un entramado plural, siempre incompleto, que se reconfigura en las sucesivas intervenciones del espectador [FIG. 10]. La misma realización del poema se posterga en el juego reiterado de emitir el “voto”: armarlo significaría clausurar la deriva de sentidos potenciales, cerrar la multiplicidad de combinaciones ancladas en su no-concreción, anular el juego plural de soluciones inesperadas –contenidas virtualmente en el interior de la urna–, deteniendo y cancelando la deriva en la operación de dar unidad a lo múltiple, de cohesionar los fragmentos dispersos, de ordenar el sentido desde la mirada privilegiada del “autor”. El voto “recoge su carácter propio y al mismo tiempo entrega la posibilidad de combinaciones inesperadas entre las boletas, lo cual constituye la sorpresa de cada ‘elección’ [...] Vigo logra fragmentar la obra, la transforma en un collage virtual sin proceder al pegamiento de cada pedazo”.⁴⁶

El *Poema demagógico* propuesto en la exposición de Montevideo es, además, el cuarto de una serie de “señalamientos” que Vigo inicia en 1968 con su *Manojo de semáforos* y la publicación del “*Manifiesto/ Primera no-Presentación Blanca*”, donde propone, frente a “la funcionalidad de carácter práctico-utilitario de algunas construcciones”, la sola acción de *señalarlas*, para “producir interrogantes que no surgen del mero y vertical planteo utilitarista sino de la ‘DIVAGACIÓN ESTÉTICA’”.⁴⁷ En este sentido, el señalamiento inscribe su problematicidad en una operación meditativa que desmarca al objeto señalado de su práctica cotidiana y activa su potencialidad poética.

El *Manojo de semáforos* consistió “en analizar desde el punto de vista estético y creativo el semáforo ubicado en las intersecciones de las avenidas 1 y 60, de La Plata [...] El público

⁴² En la tarjeta Vigo había escrito: “La calle invita a ud. a su propia (in) conferencia a dictarse en lugar, fecha y hora a designar. Instrucciones: Decida un día alejarse o acercarse a un lugar portando la presente invitación y proceda dictar, mascullar, cantar, silbar, agitar o bambolear su cuerpo, etc. no decir su propia conferencia. Por razones solidarias se ruega asistir a las demás (in) conferencias” (Archivo CAEV, La Plata, caja año 1969). El servicio postal se propone como medio destacado en la puesta en circulación de varios de estos proyectos y acciones. También en 1969, Vigo proyecta su *(in) film blanco sobre blanco. Homenaje a Kasimir Malevitch*. En el citado artículo “*Un arte a realizar*”, señala como característica del *(in) film*, el “negar la técnica utilizada colocándola en un ‘contexto’ que no es funcionalmente cinematográfico. El ‘armador’, una vez recibidos los datos necesarios, jugará el proyecto con las libertades dadas (tiempo de duración, técnica de lectura del texto), sumándole todos los cambios que antoje. Los ‘proyectos a realizar’ también desencadenarían necesidades vitales en el hombre, teniendo así una participación mucho más activa que cuando la misma se vio condicionada [...] Partiendo de lo condicionado (el proyecto) realiza una creación (lo modificable por suplantación y renovación)”, (Vigo, “*Un arte a realizar*”, *op. cit.*, 1969).

⁴³ La urna recibe cuatro denominaciones diferentes, de acuerdo al cabezal que se utilice: en la urna “electoral”, el cabezal lleva la clásica ranura para emitir el voto, en la “místico-religiosa” la urna tiene forma de cruz; en la “erótica”, es un agujero circular; por último, la “(in) urna” exhibe un cabezal sin ranura.

⁴⁴ Entre otros, el *Cargador eléctrico* (1957), la *Bi-Tri-Cicleta ingenua con ruedas incapaces de rodar* (1960), el *Palanganómetro mecedor (que no se mece) para críticos de arte* (1964), el *Objeto lumínico* (1968-69) y las *Obras (in) completas* (1970).

⁴⁵ Archivo CAEV, La Plata, caja año 1970.

⁴⁶ FAJOLE, Florent: “*Desborde del borde: de Relativuzgir’s a las urnas de Edgardo Antonio Vigo*”, mimeo, s/f. Archivo CAEV.

⁴⁷ VIGO, Edgardo Antonio: *Manifiesto/ Primera no-Presentación Blanca. Manojo de semáforos/ Señalamiento I*, La Plata, 1968. Archivo CAEV.

invitado a concurrir debió desarrollar sus ideas utilizando las claves mínimas dadas por el convocante, que no concurrió a la cita. El propósito era restar todo contacto prejuicioso para generar una acción en libertad”.⁴⁸ La acción se ubicaba, así, en la serie de consignas que Vigo articulaba en el manifiesto donde propone “UN DETENERSE ante el ‘acto gratuito de la divagación estética’” y “No construir más imágenes alienantes sino SEÑALAR aquellas que no teniendo intencionalidad estética como fin, la posibiliten”.⁴⁹ En este sentido, el *Manojo de semáforos* propone “establecer una mirada diferenciada sobre un espacio urbano típico, despersonalizado, y si se quiere desfuncionalizado (...) para otorgar una mirada otra, un lugar otro, una experiencia ‘estética’ inscrita en un discurso utópico: la posible creación colectiva, anónima, de apertura al arte”.⁵⁰

En noviembre de 1970 Vigo realiza su señalamiento quinto, titulado *Un paseo visual a la plaza Rubén Darío*, en la muestra *Escultura, follaje y ruidos*, organizada por el Centro de Arte y Comunicación en la mencionada plaza porteña, en el marco de la Semana de Buenos Aires.⁵¹ En agosto del mismo año, también convocado por el CAYC, el artista había participado en la exposición *De la figuración al arte de sistemas*, en el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio A. Caraffa”, de Córdoba, donde presentó documentación gráfica y fotográfica de sus proyectos a realizar y señalamientos, junto con objetos múltiples y xilografías troqueladas.⁵²

En la acción propuesta en *Escultura, follaje y ruidos*, distribuye entre la gente una tiza, una tarjeta impresa con “La marca de Vigo” y un volante con las indicaciones para realizar “un paseo visual a la plaza Rubén Darío”: “tomar una tiza, y marcar con ella una cruz o el límite de una o varias baldosas, o entice una superficie por ud. determinada. Colocarse dentro de la zona demarcada y hacer un giro sobre sí mismo en 360º, grabe en ud. lo visto, saque sus conclusiones”⁵³ [FIGS. 11-12].

Estos “poemas públicos”, como los llama Néstor García Canlini, “descendran al artista de su intimidad sensible, de los ambientes cerrados donde esa intimidad todavía pretende resonar, y lo lanzan a la ciudad, al espacio social en el que la saturación de mensajes arquitectónicos,

⁴⁸ Edgardo Vigo, citado en DE RUEDA, María de los Ángeles: “Utopías en la calle”, *Arte & Utopía. La ciudad desde las artes visuales*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2003, pp. 100-101. El público fue citado para concurrir a la intersección de las calles 1 y 60, el día 27 de octubre a las 20 horas. Vigo señala que una “declaración y una utilización de los medios de comunicación, periodístico y radial fomentaron durante 20 días la duda de lo que iba a pasar” (Archivo CAEV, La Plata, caja año 1968).

⁴⁹ VIGO: *op. cit.*, 1968. En el citado manifiesto de 1968-69, Vigo hace referencia a un “arte de señalamiento para que lo cotidiano escape a la única posibilidad de lo funcional” (Vigo, *op. cit.*, 1968-69).

⁵⁰ DE RUEDA: “Utopías en la calle”, *op. cit.*, 2003, p. 101.

⁵¹ Para una referencia completa de los señalamientos de Vigo, véase el dossier preparado por el Centro de Arte Experimental Vigo de La Plata, *Poétique à bascule. Edgardo Antonio Vigo*, cuya presentación y selección de textos e imágenes estuvo a cargo de Florent Fajole (Montpellier, Ediciones del Manglar, noviembre de 2002).

⁵² También participaron en la muestra Luis Fernando Benedit y Nicolás García Urriburu. La denominación de la muestra y las palabras de Jorge Glusberg en el catálogo, proponían un anclaje preciso para la interpretación de la obra de Vigo, que el director del CAYC ubicaba en la línea del llamado “Arte de Sistemas” (Véase Glusberg, Jorge. “Los envíos de Edgardo Antonio Vigo”, *De la figuración al arte de sistemas, cat. exp.*, Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio A. Caraffa”, 1970). La inscripción de la obra de Vigo en los planteos del conceptualismo, es sostenida en un artículo publicado un año después en *El Día* de La Plata: “En nuestro medio, Edgardo Vigo viene realizando desde 1969, una medulosa obra de arte conceptual [...] Así se sucedieron una tarjeta triangular con el imperativo ¡Hazlo!; una invitación a decir, cantar, silvar [sic] o imaginar una in-conferencia en público o en privado; la sutilidad de un enunciado que decía, simplemente, ¡La manija pibe, la manija!; la fotocopia de su propia partida de nacimiento con la inscripción ‘He batido mi propio récord de vida’; la convocatoria a través del diario EL DÍA para congregarse en la esquina de 1 y 60 a ‘contemplar los semáforos de otra manera’; y últimamente un tarjetón desplegable y troquelado al que va adosada una pequeña llave de paté-de-foie” (S/a. “Vigo: hacia un arte conceptual”, *El Día*, Suplemento Dominical, La Plata, 16 de mayo de 1971).

⁵³ Un año después, Vigo publica *La calle: escenario del arte actual (Hexágono '71, b-e*, La Plata, 1972), texto donde extiende las líneas de reflexión de los anteriores escritos en relación con los “proyectos a realizar” y a la calle como escenario del objeto señalado. También en 1971 organiza en el CAYC, con la colaboración de Padín y Elena Pelli, la *Expo/ Internacional de proposiciones a realizar*. En la gacetilla de difusión, Vigo reitera “la posibilidad de una PARTICIPACIÓN ACTIVA del observador, a quién brindándole ‘CLAVES MÍNIMAS’ se lo invita e incita a dar forma y contenido parcial o definitivo del poema propuesto. Asimismo se agrega a esto la posibilidad de una CONSTANTE MODIFICACIÓN del resultado (por la intensificación de público y participación individual), que lo convierte en un ‘NUNCACABAR’ del poema” (*Expo/ Internacional de proposiciones a realizar*, Buenos Aires, CAYC, GT39, 7-4-71).

urbanísticos, publicitarios, etc., termina anulando el sentido. Se transforma así la función del poeta”.⁵⁴

El ensayo *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*, que Vigo publica en 1970 bajo el sello editorial Diagonal Cero, inscribe los “proyectos a realizar” en los desarrollos de las diversas formas de participación del espectador en la poesía experimental. En el escrito, Vigo presenta un panorama de la “novísima poesía”, en un recorrido que finaliza con la consigna del “poema para y/o a realizar”, basado “en la solución de una participación activa para llegar a la ACTIVACIÓN MÁS PROFUNDA DEL INDIVIDUO: la REALIZACIÓN por él del poema”.⁵⁵ El término “armador”, propuesto en el escrito de 1969, es reemplazado por el de “constructor”, que afirma la condición activa y participativa del espectador artístico en la conformación del hecho poético: “La posibilidad del arte no está ya sólo en la participación del observador sino en su ACTIVACIÓN-constructiva, un ARTE A REALIZAR [...] que quemó las divisiones de los géneros heredados y que va a la meta de la integración total”.⁵⁶

La última página reproduce un fragmento del artículo “*Un arte a realizar*”, publicado un año antes, y unas breves instrucciones para la realización de un poema “basado en un PLEBISCITO GRATUITO”: “Plantéese el interrogante que Ud. quiera. Posteriormente escriba con un elemento gráfico libre (tanto en su técnica como color) el ‘SI’ o ‘NO’ (dentro o fuera de los cuadrados impresos) como contestación al mismo. ELIJA UD. SU CASILLERO”.⁵⁷

Poéticas oblicuas

La poesía para y/o a realizar tensa sus estrategias poéticas y sus tácticas interlocutorias en el descentramiento de los lugares tradicionales del autor y del público en el fenómeno artístico, fracturando la legalidad que trama los procesos de producción, circulación y recepción estéticas. Desde las páginas de *Diagonal Cero* y otras publicaciones de la escena platense o latinoamericana, Vigo construye, a partir de una serie de manifiestos y textos programáticos, un dispositivo conceptual múltiple que activa y espesa la trama crítica donde los proyectos a realizar, en su circulación y apropiación descentrados, disputan su sentido. Escritos y proposiciones a realizar, instalan y movilizan un juego de reciprocidades, una red de implicaciones plurales e intervenciones cruzadas, donde el sentido se desplaza y entrama oblicuamente, desestabilizando géneros y jerarquías, haciendo agujeros en el orden homogéneo, unificado, de las prácticas instituidas. Vigo configura, así, una poética “en tránsito”,⁵⁸ diseñando los pliegues y accidentes de su práctica oblicua en un movimiento constante que desmarca el centro y erosiona su legalidad, que descubre los márgenes y los des-ubica.

⁵⁴ GARCÍA CANCLINI, Néstor: “*Vanguardias artísticas y cultura popular*”, *Transformaciones*, N° 90, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973, p. 259. García Canclini se refiere puntualmente al *Manejo de semáforos* y al “poema público” o *citypoem* de Alain Arias-Misson –conocido en el escenario local a través de su difusión en la publicación *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*, editada en 1970-; sin embargo, sus consideraciones son extensivas a la experiencia proyectada por Vigo en la plaza Rubén Darío, así como a otros “proyectos a realizar” del artista, reseñados en este trabajo.

⁵⁵ VIGO, Edgardo Antonio: *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*, La Plata, Diagonal Cero, 1970, p. 9.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 10. La sección documental de la publicación, reúne, como parte de un heterogéneo *corpus* de textos, los escritos de Álvaro y Neide de Sá sobre la “poesía/proceso”, una fotografía del *Mobil* de Dennis Williams presentado en la *Expo/ Internacional...* de 1969, la “Exposición por Correspondencia” del Grupo “ZAJ” de Madrid, el “poema público” de Alain Arias-Misson, las propuestas de participación de Gerald Rocher y el *Modelo para confeccionar una obra por correspondencia* de Blaine.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 27.

⁵⁸ ZABALA, Horacio: “*Un campamento en el desierto*”, Ginebra, 1996. Archivo CAEV. Zabala atribuye esta característica a las “obras de bolsillo” de Vigo.

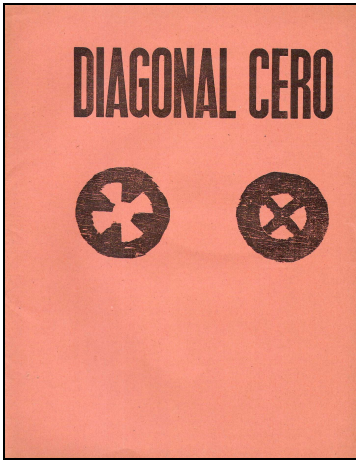


FIG. 1

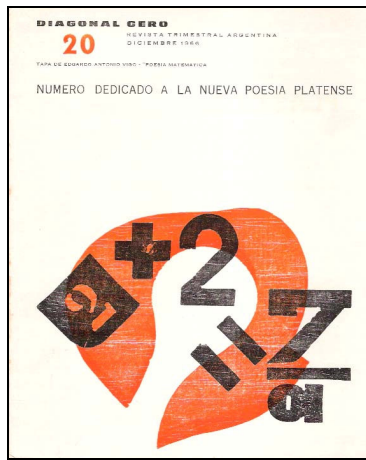


FIG. 2

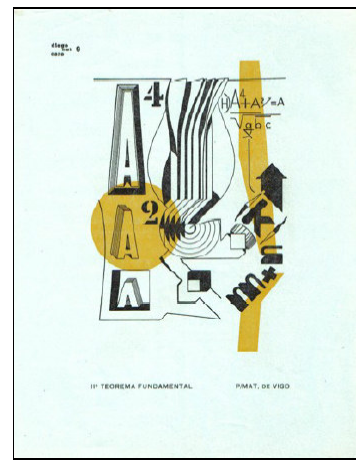


FIG. 3



FIG. 4

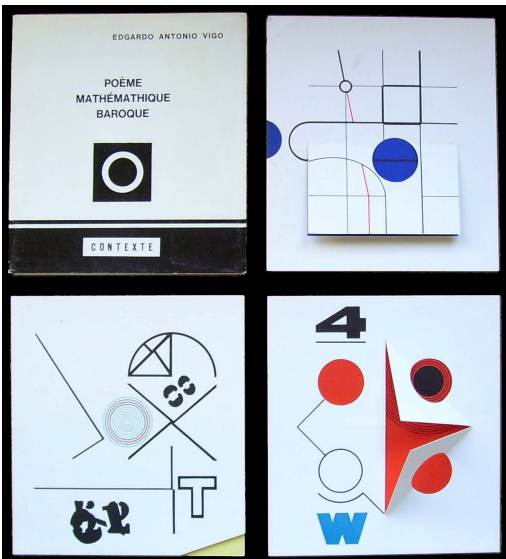


FIG. 5



FIG. 6

FIG. 1. Portada *Diagonal Cero* n° 1, La Plata, 1962. Archivo CAEV.

FIG. 2. Portada *Diagonal Cero* n° 20, La Plata, diciembre de 1966. Archivo CAEV

FIG. 3. *IIº Teorema fundamental*, DC 20, La Plata, diciembre de 1966. Archivo CAEV.

FIG. 4. *Manifiesto de la "oquedad"*, DC 21, La Plata, marzo de 1967. Archivo CAEV.

FIG. 5. *Poème Mathématique Baroque*, Ediciones Contexte, París, 1967. Fotografía Mariana Santamaría /Archivo CAEV.

FIG. 6. *Poemas matemáticos (in) comestibles*, 1968. Fotografía Archivo CAEV.

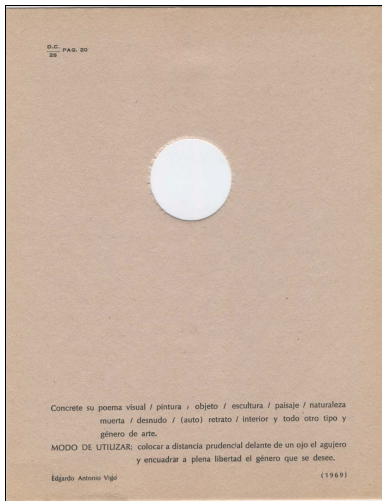


FIG. 7



FIG. 8



FIG. 9



FIG. 10

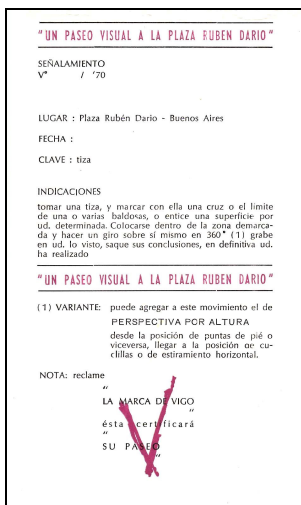


FIG. 11

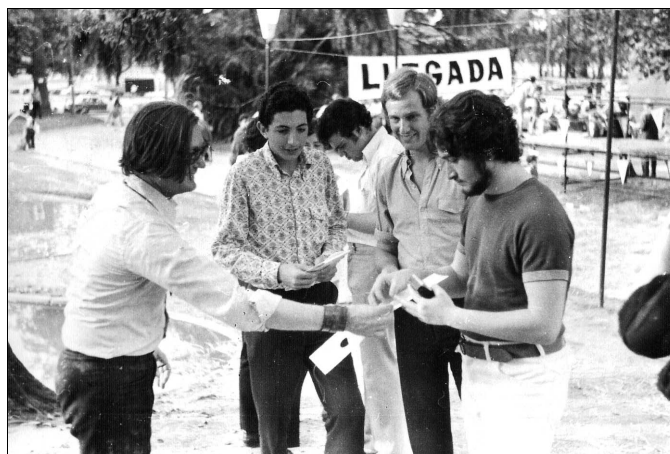


FIG. 12

- FIG. 7. *Concrete su poema visual...*, DC 28, La Plata, diciembre de 1968. Archivo CAEV.
 FIG. 8. *Urnas con cabezales intercambiables*, 1969. Fotografía Archivo CAEV.
 FIG. 9. Boleta distribuida durante la acción en Tomatti (La Plata, 14/03/70). Archivo CAEV.
 FIG. 10. Aspectos de la "votación" en Tomatti (La Plata, 14/03/70). Fotografía Archivo CAEV.
 FIG. 11. *Un paseo visual a la plaza Rubén Darío*, 1970 (tarjeta distribuida al público). Archivo CAEV.
 FIG. 12. Aspectos del "señalamiento" quinto *Un paseo visual a la plaza Rubén Darío*, 1970 (Plaza Rubén Darío, Ciudad de Buenos Aires). Fotografía Archivo CAEV.