

COMUNIDAD DE LA IMPRESIÓN

POESÍA VISUAL EN LA REVISTA *DIAGONAL CERO*

PRINTING COMMUNITY
VISUAL POETRY ON *DIAGONAL CERO*

PAULA LA ROCCA / paularock24@gmail.com

Universidad Nacional de Córdoba
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnica (CONICET). Argentina

RESUMEN

Para la poesía visual argentina, la obra de Edgardo Antonio Vigo significó la exploración tanto de los materiales plásticos y de las formas del lenguaje cuanto de los soportes estéticos y los modos de circulación de las prácticas. Considerando que el soporte-revista así como el soporte-postal inauguran modos distintos de conectar la experiencia de las materialidades en uso —distintas de las que propone, por caso, el libro o el manuscrito en cuanto objetos-fetichismo, o la escucha verbal de la voz poética— intentaremos centrarnos en la puesta en cuestión de los lugares tradicionales de la poesía para renovar la atención sobre la experimentación con los soportes. En una perspectiva de enunciación y de producción propia del entorno latinoamericano actual quisiéramos acercar el debate de la poesía visual a aquellos debates sobre la condición expandida del arte contemporáneo.

PALABRAS CLAVE

Poesía visual; soportes estéticos; campo expandido

ABSTRACT

Regarding the argentinian visual poetry, the work of Edgardo Vigo signifies the exploration of the plastic materials and form of languages also the esthetic support and the circulation of practices. We consider that the magazine-format and postal-format unveils different modes of linking the experience in use, that is to say, different from the book or the manuscript as fetishism-objects or the verbal hearing of poetic voice. Through this approach we're focusing on the critic analysis of the traditional places of poetry in order to renovate the attention about the experimentation with aesthetics supports. From the approach of contemporary latinamerican context we would like to consider the debates of visual poetry in order to discuss the expanded field of contemporary art.

KEYWORDS

Visual poetry; Esthetics supports; expanded field

El número 5 de la revista *Diagonal Cero* cuenta con la traducción de un pequeño fragmento del artista dadaísta Hans (Jean) Arp que comienza con la siguiente afirmación: «El hombre llama abstracto a lo que es concreto». Esta tensión señala el contrapunto que atravesó el siglo pasado en su preocupación por la forma, que luego se tradujo como *materialidad versus desmaterialización*. En la actualidad, esa inquietud se liga fuertemente a los procedimientos compositivos e indica una manera de exploración artística que involucra el trabajo sobre las superficies. Este panorama estético comprende un modo particular de representación del espacio que entraña la configuración de un *espacio imaginario*, el cual se define según temporalidades, que funcionan en simultáneo y según cierta condición —casi— inmaterial de la imagen. En términos plásticos, esto supone la crisis del *presente de la inscripción*, pues la ausencia del trazo que punza la superficie hace pensar que las líneas que allí se inscriben no coinciden, estrictamente, con ningún presente.

En cuanto espacio proyectivo, infinito, el *espacio imaginario* implica en las artes un fuerte cuestionamiento que atañe a la correspondencia entre fondo y figura: el fondo pierde su disposición de mero soporte, al tiempo que la figura se desdibuja, se muestra como superposición de planos. A ello se suma la repercusión de la crisis del objeto que, ya impugnado desde el fetichismo de la mercancía y la crisis de la producción artesanal, es criticado en cuanto volumen y presencia. Las estrategias de creación que median el siglo XX latinoamericano se ubican en ese vértice. Leen desde allí las problemáticas de las artes como desarrollos de alcance global. Por eso, imaginar las posibilidades de virtualización del espacio significa para el campo de nuestro arte la posibilidad de reconocer una actualidad en las producciones locales con respecto a la de los grandes circuitos del arte, permitiendo reconocer la inscripción de lo particular en los grandes procesos artísticos sin que ello signifique abandonar la impronta de los relieves propios.

Es en ese sentido que nos proponemos pensar —en una trayectoria que podemos remontar a la Asociación Arte Concreto-Invención, al grupo Madí y al perceptismo— las maneras en que la comprensión de la espacialidad se moldea en las superficies y las formas del presente que se imaginan o se trazan sobre los soportes de papel a partir de ellas. De la mano —es decir, *con y luego*— de Edgardo Vigo intentaremos percibir las resonancias de diversos proyectos de circulación editorial que el artista llevó adelante para mirar detenidamente el lugar que tomó la poesía visual, en diálogo con la novísima poesía platense, en su vasta obra. Nos acercamos, entonces, a un presente intermedial que se proyecta en los artefactos poéticos. Este es un recorrido estructurado según diagonales, las mismas que permitieron a Vigo conectar una constelación amplísima de prácticas desde las superficies locales, en diálogo abierto con otros centros de producción. En especial a partir de los años sesenta, este intercambio en el contexto latinoamericano o europeo, soviético u oriental, significó menos un «ajustarse a la hora del mundo» o a la determinación por ingresar a las discusiones del *mainstream* artístico internacional, que un *deseo* —tal como se recuerda en las primeras páginas de cada número de *Diagonal Cero*— de pensar el espacio del presente como lugar de creación multidisciplinaria donde todos son convocados a la construcción del futuro. Así se inaugura la revista *Diagonal Cero* con una promesa y con la convicción de que los nuevos trazados del mundo contemporáneo —el tiempo de la máquina, el peso del lenguaje, la conquista del espacio infinito— pueden descubrirse desde la perforación de una hoja de papel.

UTOPIA Y TRABAJO

La obra de Vigo se extiende incluso a la tarea de archivo de sus documentos. Así como de su producción artística se comprende un interés por encontrar el lugar de participación del

espectador, podría considerarse que el artista, en su método de archivo, previó un trabajo colaborativo de largo alcance en el tiempo. Es decir, así como del observador de arte, según el método de Vigo, se esperaba, por ejemplo, que pudiera recrear los procedimientos de composición del *plástico*¹ a partir de la explicación formal que se proporcionaba, en este mismo sentido podríamos pensar la labor de documentación y de conservación. La misma constituye el movimiento inicial de un proceso de conformación de un acervo audiovisual cuya actividad implica diversas temporalidades en funcionamiento. Para este caso un buen ejemplo es el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV). Su construcción sostenida a lo largo del tiempo puede ser pensada como una propuesta de obra en creación permanente. La confianza de Vigo no estaría determinada, entonces —como suele suponerse de las artes de vanguardia—, por la actitud optimista hacia un futuro posrevolucionario, sino más bien por la confluencia entre la práctica del artista y el complemento obligado del espectador-participante, como nudo conceptual para la comprensión de las artes del presente. En ese sentido, ante la pregunta por el modo en que estas prácticas de experimentación se inscriben en el *continuum* de las prácticas artísticas, resulta apropiado recuperar el acento en el *poder hacer* que Francisco Pena enunciaba a propósito de un artículo sobre Salvador Dalí para *Diagonal Cero 2* (1962). De acuerdo a la libertad creadora, el autor propone pensar el *poder hacer* del arte como un poder no limitado, que trabaja *a pesar de* cualquier riesgo de cuestionamiento de lo consagrado o de aceptación social y, podríamos agregar también, a riesgo de cuestionar aquello que se sitúa en el umbral de lo posible para una sociedad determinada. De ese modo, en el quehacer artístico se impone la tarea de dilucidar los sistemas de construcción que participan de la formación de los objetos del arte. Si para el Renacimiento el tema de la composición era determinado por el problema espacial de la perspectiva, para las artes del siglo XX la construcción del espacio supone la comprensión de un espacio imaginario, virtual en cuanto concepto. De allí que podamos pensar que el interés suscitado por la física, por las matemáticas o por disciplinas como la óptica, la electro-mecánica o la arquitectura, responda a la necesidad de diseñar ciertos modos compositivos afines al desarrollo de aquel espacio virtual que será del todo presentificado con el arribo de internet hacia finales del siglo.

La amplia propuesta de Vigo arraiga en la preocupación por la presentación de las obras y los espacios que ellas definen, inauguran, ocupan. *Diagonal Cero*, que nos interesa particularmente, es un dispositivo de intervención que ensaya pasajes, tensiona el discurso crítico, filosófico o reflexivo, los problemas de la estética y los vaivenes de la técnica en el ensamblaje con la forma poética. De este ensamblaje resulta una estructura objetual, con visible presencia de espacios libres que permite pensar el blanco como clave de la relación entre los elementos. En consonancia con la actitud de la vanguardia, decidida a mostrar el procedimiento que opera sobre los materiales y la condición artesanal de ese trabajo, el diseño de la estructura permite que el lector haga el recorrido de cada página con un ritmo acorde a la densidad de los elementos plásticos. Por esa valoración de lo plástico, el soporte es parte diferenciada de la estructura y se enfrenta al espacio virtual contemporáneo, el de las redes, que simula una identidad de *espacio que no ocupa espacio*, extensión de aparente inconsistencia, o nube, para decirlo en términos actuales. *Diagonal Cero* no es la nube en la que los elementos se suben o se cuelgan, sino espacio concreto de flujo material con resistencia al tacto, superficie que inaugura recorridos visuales desde la porosidad del gramaje y de la tinta. Es recorte y superposición, plataforma tridimensional (Davis, 2006), artefacto.

1 Mencionado en esos términos en «Observador» (1962), de Edgardo Vigo.

La cantidad de elementos reunidos para las ediciones linda con las formas del *collage*, el *fanzine*, el libro objeto, y deja ver en cada número una preocupación por la diagramación, por construir desde la suma una impresión de consistencia. Es, sin embargo, una estructura que se encuentra en constante riesgo de desborde, de vacío, de que sus hojas se suelten. Si los artículos que se preocupan por las reflexiones teóricas son los que llevan un pensamiento más acabado, estos mismos quedan de inmediato impugnados por la poesía, que hace suyo un papel vacilante, el *decir* que de un momento a otro se deshace o se desobra. Cada elemento está, de esa forma, tensado y sostenido por los espacios blancos que recomienzan cada vez la lógica del collage y un poco también la de lo azaroso. Los blancos auspician los trayectos al modo de la cuerda que, en la variedad de circo, conecta dos puntos recordando en cada paso la fragilidad del cruce. En lo precario de ese equilibrio la vía que traza la diagonal «cero» se propone mostrar en el lenguaje, en la novísima poesía, una morada o un encuentro. De allí que pensemos esa diagonal, en el espacio y el tiempo histórico que la convoca, como la posibilidad de una reunión de miradas que trabaja en los pliegues del lenguaje y dialoga con las artes visuales y la literatura. De allí, también, que el proyecto editorial deviniera en la conformación de *Diagonal Cero* en tanto movimiento artístico/poético.

Decíamos, entonces: hay una dinámica de recorridos visuales, conceptuales o rítmicos, que se organiza desde el diseño y la diagramación y que luego adquiere otros alcances cuando nos detenemos en la observación de cada poética particular. Así, si por un lado los materiales teóricos de cada número se encuentran en relación implícita con los de ediciones anteriores —disputando un horizonte común de pensamiento—, por otra parte, los recorridos poéticos se exponen como producción seriada e individual y producen trayectos propios. Como ya ha sido afirmado por diversos autores, desde que en el número veinte *Diagonal Cero* resuelve un giro hacia el interés en la difusión de la «nueva poesía platense» se establece el carácter definitivo del proyecto. Desde ese momento —con mayor intensidad, pero podríamos pensar también que desde el primer número—, el color y la proyección de la letra, la materialidad de cada elemento tomado en su dimensión visual y semántica, adquieren marcada importancia. Más que un sentido encontramos, en la *nueva poesía*, el lenguaje que toma por asalto, la impresión que comunica o que nos descubre buscando en los lugares más pequeños e indescifrables el motivo imaginario de las piezas poéticas. En la incorporación de técnicas, en las maneras alternativas de composición, en la exploración de formas variadas de exposición sobre la hoja, *Diagonal Cero* escribe la discontinuidad de lo contemporáneo y compone desde el fragmento, como toma de posición respecto de su presente. En el número 21, la traducción de un artículo teórico del poeta francés Jean-François Bory (1967) se refiere a una manera de trabajar con el blanco y con la exposición fragmentada. Afirma Bory (1967):

[...] prefiero dejar abiertos los huecos cuando son reales, inclusive acentuarlos para hacerlos más claramente legibles de una a otra parte del texto o hasta en esas partes mismas [...] dejar incompleto de manera implícita, detener siempre el momento fragmentado al borde del proceso mecánico de la lógica explicativa y de esta manera dejar lugar a lo imaginario (p. 14).

El camino a lo imaginario sucede, entonces, por esta vía de la elipsis, que se construye de dos maneras. O bien del modo en que lo expresa el poeta, dejando el espacio en blanco, haciendo lugar a la fisura o al espaciamento y construyendo el sentido en la interrupción. O bien en la composición, en el armado de la estructura de la revista al montar una máquina de lenguaje en la que cada parte se relaciona según lógicas variables, generando desde los blancos continuos un plano perceptivo que permita imaginar un paisaje plástico,

semántico, fonético. Lo imaginario se vuelve el espacio donde todo tiene lugar, desde las reflexiones sobre las forma de vida —«más que una estética, una ética», leemos en *Diagonal Cero 21*— hasta el horizonte de la civilización técnica y las relaciones de producción, o los procedimientos compositivos de las artes. El lenguaje se torna elíptico y superpuesto, y su comunicabilidad depende menos del sentido que de la invitación a pensar esa dinámica de movimiento.

COMUNIDAD DE LA IMPRESIÓN

«Al venírseme encima todas estas preguntas sobre el papel, tengo la impresión —la impresión, ¡vaya palabra!— de que nunca me he preocupado de otro asunto: en el fondo, el papel, el papel, el papel.»
Jacques Derrida (2003)

Cuando en una misma superficie imagen y lenguaje se encuentran en tensión la escritura se agrega como contenido plástico. Luego de la invención de la imprenta esta relación, que recomienza una y otra vez en la historia, supone un vínculo particular entre la materialidad de los soportes y el arte tipográfico. A comienzos del siglo pasado las vanguardias históricas, recuperando la vitalidad de este encuentro, consideraron el «valor formal propio de la letra» en tanto «conjunto material de formas gráficas» (*Diagonal Cero 27*, 1968, p. 16) y pensaron en sus posibilidades compositivas en los términos plásticos de poema-imagen. La acentuación de la escritura en cuanto contenido plástico es, en principio, un modo de adopción de los signos de la escritura para el cuadro. Esto, en tanto primera determinación, propicia un movimiento reflexivo que permite considerar la materialidad de los signos como elemento táctil/visual desde donde proyectar la disposición tipográfica sobre la superficie. Esta doble reconversión del vínculo entre imagen y escritura hace posible capturar cierto mecanismo de inscripción de la poesía visual que, especialmente, aparece en uso en la revista *Diagonal Cero*. Las técnicas de composición y de reproducción permanecen en la base de la contemplación estética y permiten pensar el uso estrictamente gráfico de la letra (más cercano a lo decorativo) *junto a* un uso compositivo, en el que la grafía se comprende como rudimento del lenguaje. Cuando la tipografía toma parte en la superficie mixta en la que conviven imagen y lenguaje, la forma se valora como evidencia de un estado de la lengua. De allí es posible interpretar la composición desde su doble pertenencia —o su despertenencia primordial— a la imagen y al lenguaje.

Así, las técnicas de impresión marcan cierta particularidad de esta correspondencia: la relación entre papel e impresión lleva un modo de trazar el presente. En el caso de la impresión el procedimiento mecánico que permite la inscripción, la marca o la hendidura de la materia sobre la superficie se conecta a una percepción vibrante. La vibración del trabajo mecánico se advierte, entonces, como marca de pertenencia a un tiempo histórico. Las composiciones visuales que atraviesan *Diagonal Cero* están cargadas de esta vibración, ya sea como experiencia visual —recordemos la cercanía de Vigo con el artista venezolano Jesús Rafael Soto— o como experiencia auditiva —pensemos en las *actualidades* de Jorge de Luxán Gutiérrez o los poemas sonoros de Omar Gancedo—. La experiencia del presente encuentra un pasaje hacia la composición y desde esa matriz se construyen los artefactos poéticos.

Esta línea de experimentación visual se arraiga en el soporte de papel. Su relevancia coincide con la urgencia del presente que ya señalaba Jacques Derrida en *Papel-Máquina* (2003, p. 9),

aquella de «reactivar la memoria» que fundó la «economía del papel»² cuyo dominio estructura la escritura hasta nuestros días. Se hace preciso, quizás, remontar esa exigencia de reflexión sobre el soporte en vínculo con un pensamiento de la imagen y de la máquina para situar desde allí los modos en los que el pensamiento contemporáneo cobra forma. Así, en el terreno propio de la hoja de impresión que sirve de soporte o medio de reproducción, podemos considerar el avance de los soportes digitales, los cuales permitirían revisar *a contrapelo* una historia del papel. Es posible pensar otra vez en el *mal de archivo* cuando la pregunta se organiza en torno a la relación entre los soportes y el acopio de datos. Este último aún no garantizado por los medios digitales y para lo cual el pliego se considera el recurso más eficaz pero también el más lagunar, como nos lo recuerda incansablemente Georges Didi-Huberman (2012).

El libro está en retirada. El *paper* pierde volumen. La escritura circula en las redes. Otras formas que escapan al libro se posicionan como objetos alternativos que parecen recuperar la memoria del papel proponiendo en su constitución casi anacrónica, en el umbral de lo anacrónico tal vez, el recordatorio de ciertas configuraciones que rodean la economía del papel. Si es verdad que su dominio ha sido socavado, las producciones que se insertan en la economía del libro disputan el lugar, la vitalidad y la forma de su archivo. La hegemonía del papel «delimita una época de la historia de la técnica», sostiene Derrida (2003, p. 210). El libro o códex, que anteriormente había sustituido al volumen o rollo,³ ingresa en la economía de la pantalla, la economía de lo digital que gana espacio. De un lado, entonces, los procesos textuales que sobreviven a la retirada del papel; del otro, la pantalla. Una dinámica en la que la fuerza de trabajo produce mercancía en soportes tanto analógicos como digitales, un presente en el que ambas economías conviven, y tal vez, en los pliegues, la comunidad de la impresión que conecta el flujo y la materia.

En las hojas que se sueltan, en ese riesgo de desborde que persiste en cada número de *Diagonal Cero* o también en los papeles que se reúnen *en un sobre de papel madera* en los ejemplares de *WC*, habita una comprensión singular del espacio literario. Alejada de la pretensión de unidad, la tensión entre división y reunión que agrupa esas hojas funciona como posibilidad textual, una forma particular de reproducción y de circulación. En ese sentido es que apelamos la neutralidad de las superficies para pensarlas, en cambio, en cuanto soportes «de unas marcas y de una operación» (Derrida, 2003, p. 210) que pueden ser tanto táctiles como visuales o sonoras. Bajo la apariencia de superficie, el papel reserva un volumen que permite el pliegue, la expansión de la letra, la inscripción de una huella cuya borradura está arraigada en esa propia economía del gramaje.

En la actualidad, el papel se valora según tres parámetros: como soporte de los archivos invaluable e intransferible, como soporte recursivo en su capacidad de reutilización o reimpresión, y según una cierta *plusvalía de la rarefacción* en tanto es desplazado en la economía dominante. En estas tres valoraciones pervive la cualidad de lo áspero que hace de la marca que escribe una huella del *tener lugar* del lenguaje. En el papel la impresión se retiene, es la superficie resistente que manifiesta un trabajo con la letra.

2 Derrida en *Papel-Máquina* (2003) extiende la impugnación contemporánea a la autoridad del libro hacia una economía más general caracterizada por una retirada del papel.

3 El rollo que, desvalorizado por el códex, toma un nuevo relieve para las artes contemporáneas cuyo cambio de valor puede pensarse, por ejemplo, en la obra de Alberto Greco.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (1996). *La comunidad que viene*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Biset, E. (2016). Formas de lo común. *Revista Caja Muda* (8), 16-28. Recuperado de https://issuu.com/cajamuda/docs/numero_8/
- Bory, J. F. (1967). Hacia un segundo comienzo. *Revista Diagonal Cero* (21), 13-20. Recuperado de <http://caevediciones.blogspot.com.ar/p/diagonal-cero.html>
- Davis, F. (2006). Poéticas oblicuas. Diagonal Cero y la «poesía para y/o a realizar» en Edgardo Antonio Vigo (1962-1970). Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39213/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Derrida, J. (2003). *Papel-Máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Madrid, España: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca, México: Ediciones Ve.
- Döhl, R. (1968). Algunas consideraciones sobre el tema escritura e imagen. *Revista Diagonal Cero* (27). Recuperado de <http://caevediciones.blogspot.com.ar/p/diagonal-cero.html>
- Pena, F. (1962). Francisco Pena escribe sobre Dalí. *Revista Diagonal Cero* (2). Recuperado de <http://caevediciones.blogspot.com.ar/p/diagonal-cero.html>
- Vigo, E. y Guereña, M. (1958). *Revista WC*. Recuperado de <http://caevediciones.blogspot.com.ar/p/wc.html>
- Vigo, E. (1962). Observador. *Revista Diagonal Cero* (1). Recuperado de <http://caevediciones.blogspot.com.ar/p/diagonal-cero.html>