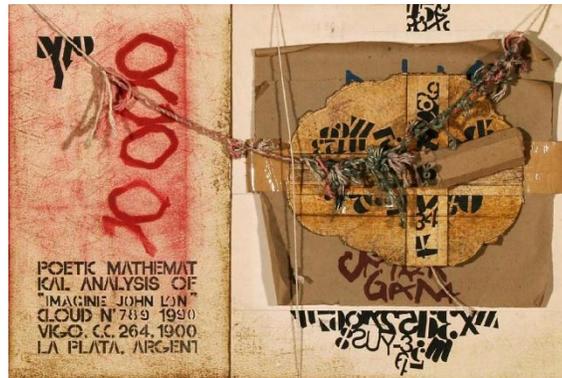


## EL PUNTO CIEGO.

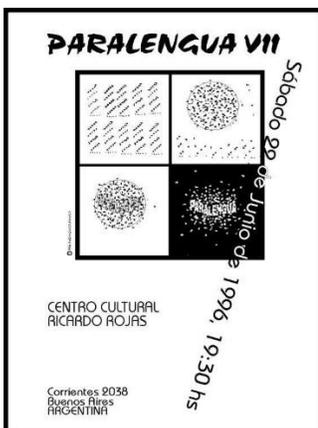
### La poesía visual en Argentina; décadas cruciales: 1940-1960-70

(Parte 2)



Edgardo-Antonio Vigo, Poema matemático, 1990

Desde México, César Horacio Espinosa V.



Para continuar con la reseña-glosa del libro aún inédito, pero de próxima aparición, *EL PUNTO CIEGO. Antología de Poesía Visual Argentina: de 7000 AC al Tercer Milenio*, sus actuales editores observan que en 1996 existió la oferta de un editor estadounidense para publicar un libro sobre la poesía experimental argentina.

Este ofrecimiento fue muy del agrado del grupo de artistas y poetas de *Paralengua*, los cuales iniciaron de inmediato el trabajo; entre ellos, Jorge Santiago Perednik, quien tomó a su cargo la etapa más antigua sobre la relación entre lo visual y lo escrito en lo que ahora es el territorio argentino.

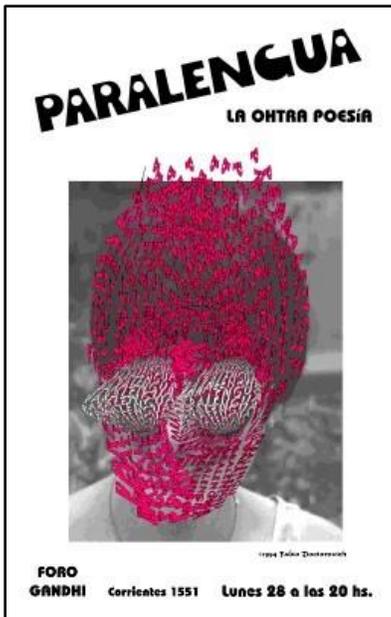
Tres años después, aproximadamente, daban por terminada la obra. Pero ya entonces el editor había perdido el interés y el libro quedó en el limbo. Sin embargo, Perednik prosiguió los trabajos de la edición, que de las etapas antiguas lo llevó a desarrollar hasta las décadas de los '60 y '70 del pasado siglo.

Sólo interrumpió el trabajo al caer en una grave enfermedad, que provocó su fallecimiento, no sin antes comprometer a quienes estaban iniciados en la obra a continuarla y darle cierre. Tarea que Fabio Doctorovich y Carlos Estévez han venido haciendo hasta concluir el trabajo de selección de obras, continuar los textos, preparar la edición y encontrar nuevos patrocinadores.



Jorge Santiago Perednik

¿Por qué "El Punto Ciego"? Este fue el título que llevó la Revista *Xul* #10, dedicada a la poesía visual. Sus actuales editores apuntan que, en términos fisiológicos, el "punto ciego" abarca la zona de la retina donde surge el nervio óptico, la cual carece de células sensibles a la luz, por lo que también carece de percepción visual. En realidad, no nos damos cuenta de esta omisión porque la función del punto ciego de un ojo es suplida por la información óptica proporcionada por el otro ojo.



Es decir, que el cerebro elabora virtualmente y cubre –clona– la función de esa área con respecto al entorno visual que le corresponde. Lo anterior puede ser visto desde un enfoque literario transmutando el punto ciego en una metáfora que revela aquello que es el objetivo del libro aquí comentado: hacer ver a los lectores la existencia y significación de una propuesta estética y literaria que hasta ahora persiste oculta dentro de ese ángulo exacto donde la mayoría del público no puede verla.

Y demostrar, así, que ese continente oculto que es la poesía visual en realidad ha estado en todo momento presente, nos acompaña desde siempre, sin importar la mayor o menor modernidad, o vanguardismo o novedad, que pueda encerrar dicho género.

## LOS AÑOS 40 Y 60

### ARTE CONCRETO-INVENCION Y MADÍ, LO QUE PUDO HABER SIDO

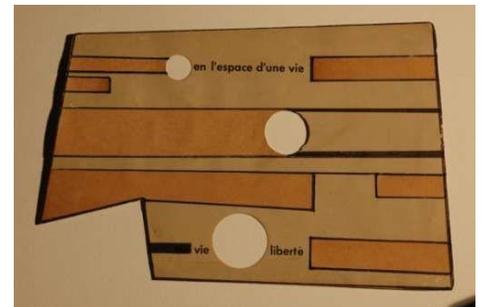


Para la poesía argentina, los años 40 presenciaron el desarrollo de cambios que traían consigo la oportunidad increíble de escribir no una sino dos páginas inéditas para la historia de la poesía experimental. Tanto la revista *Arturo* (1945) como los movimientos *Arte Concreto-Invención* (1945) y *Madí* (1946) planteaban desarrollos teóricos hasta ese momento inexistentes.

Los tres grupos coincidían en defender estéticamente un arte –una poesía, una música, una pintura, una danza– apoyado sobre sus propios materiales, que no se propusiera figurar, representar o expresar una realidad ajena a la obra misma. Se interesaron tempranamente por la indagación y la reflexión estéticas, así como por la escritura y publicación de manifiestos.

#### Ardén Quin, Madigrama, 1948

Ellos, según lo argumentaron, preferían denominarlo *arte concreto*, o *invencionismo*. En sus filas había un conjunto muy destacado de artistas plásticos y escritores (Carmelo Arden Quin, Edgar Bayley, Martín Blasko, Alfredo Hlito, Ennio Iommi, Gyula Kosice, Raúl Lozza, Tomás Maldonado, Lidy Prati, Rodh Rothfuss, entre los más reconocidos).



Los nombres que utilizaron apuntaban: *invencionismo*, proponer que la obra fuera la invención de una realidad válida en sí misma, y no una copia o referencia o recreación de otra realidad. *Arte concreto*, que se adhería a la corriente del arte abstracto y se oponía al arte figurativo, aunque sin dejar de hacer una crítica a la palabra “abstracto”.

Cuando Madí declara “abolida toda injerencia de los fenómenos de expresión, representación y significación”, dice que la obra de arte no quiere ser un medio para esos fines; y que el suyo quiere ser un arte de la presencia, no de la representación, en el que cada obra desarrolla su propio tema de manera lúdica y plural, como valores absolutos. Estos son principios generales a aplicarse en todas las artes.



Rhod Rothfuss, Madí

Abstracción en Argentina 1945

Arte Concreto-Invención

Arden Quin  
Rhod Rothfuss  
Gyula Kósice  
Edgard Bayley  
Grete Stern  
Elizabeth Steiner  
Enio Iommi  
Klaus Erhardt



*“ Pintura concreta y no abstracta, porque nada es más concreto, más real que una línea, un color o una superficie”*

En el campo de la plástica desarrollaron una vía experimental renovadora, pero en el terreno de la escritura se quedaron a medio camino, con lo cual se frustró avanzar por una página inédita en la historia de la literatura; en este caso mediante el lanzamiento de un movimiento de “poesía concreta” que hubiera sido pionero en América y en el mundo.

yopiensoquepiensocomopiensa el agua

desde antes el agua estuvo aquí conmigo

Gyulia Kosice, Madí, 1948

A G U A

a  
g u a g u a  
wa ter a  
l'eau  
g  
u  
a

Gyulia Kosice, Predimensión, 1942

En poesía, como lo hicieron en pintura al eliminar el marco rectangular, un primer paso sería hacer a un lado la típica columna de versos, con el margen izquierdo recto, justificado, y el margen derecho irregular, aserrado, que permite a la vista reconocer el texto como un poema antes de leerlo. Este dejaba de ser un elemento necesario, como ya Mallarmé lo anuló en su famoso poema “Un coup de dés”, con lo cual inició una tradición en las primeras vanguardias del siglo XX, que cuando se emprendieron estos movimientos argentinos ya contaba con alrededor de medio siglo de antigüedad.



Eugenio Monferran

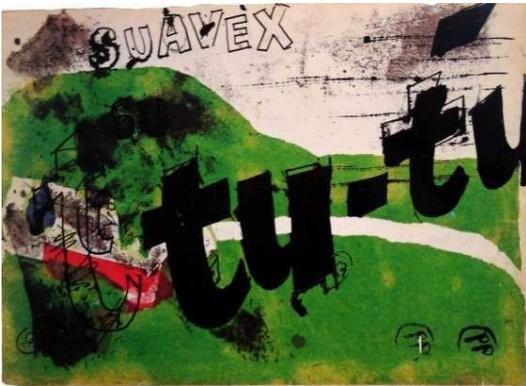
Pero fue una oportunidad perdida: explorar, encontrar y plasmar los elementos propios del poema, “presentarlos”, trabajar sólo con ellos, como se hacía en la plástica. Por ende, inaugurar grupal y programáticamente para la poesía un camino en la abstracción, o como preferían decir acertadamente estos artistas: en la concretud.

Al no hacerlo, continuaron inscriptos en la tradición “figurativa” de la poesía, por llamarla así; es decir, no alcanzan a encontrarse con una poética no-figurativa, valga decir, concreta, como lo invocaban en su calidad de movimiento.

Ardén Quin, 1950



## Alberto Greco



Alberto Greco, *Besos Brujos*, 1965

El libro abre un amplio espacio a realizadores y poetas antes de pasar a los años 1960 y 1970. Inicialmente presenta a Alberto Greco, un artista “plástico” que se caracterizó como un realizador de múltiples actividades y vocaciones: “plástico-poeta”, como fueron vistos muchos artistas en el campo experimental; para Greco no existía ningún problema con tal dualidad. La suya fue una voluntad de empujar hacia afuera las cuestiones teóricas involucradas, o más bien de transformarlas usándolas como materia prima.

Una de las vías expresivas que le interesaron y practicó fue “intervenir” avisos publicitarios; el resultado, por su carácter visual, hace que la tarea de Greco pueda parecer de carácter plástico, cuando es más que nada de orden literario, a través de la escritura: en todos los casos se limita a escribir, a corregir o alterar textos en los anuncios impresos, que de por sí ofrecen un cruce de imagen y palabra. Esa fue una de sus numerosas vías de actividad.

Alberto Greco, *Claro que me ha Conquistado*, 1964



## León Ferrari



Título: S/T; Técnica: Tinta sobre Papel de Algodón.  
Tamaño: 31x24 cm; Fecha: 1962

A continuación encontramos a León Ferrari como un poeta experimental que, además, es artista plástico y escritor y muchas otras cosas. Al mismo tiempo, es alguien que no separaba estas acciones creativas en compartimentos estancos. En este sentido, continuaba una tradición muy argentina si se piensa en personalidades como Xul Solar o Edgardo Antonio Vigo, por mencionar sólo un par. Fue un artista que no quiso cerrar los ojos a los horrores y arbitrariedades que enfrentaron los argentinos en los siglos XX y XXI.

La escritura que podríamos calificar como poesía experimental en León Ferrari pertenecía a cinco vertientes.

1. La escritura ilegible. Una experiencia basada en el garabato, la cual era posible en momentos y en otros no definirla como una plena escritura.

2. La escritura deformada. Se trata de un texto que sirve de base, pero al cual la mano del artista lo transcribe operando sobre cada letra hasta llegar casi al límite de lo irreconocible o en muchos casos sobrepasarlo.

3. La escritura sobreformada. En estos casos se trabaja con las dimensiones de las letras y las palabras. Podía ser una escritura hasta escolar en cuanto a su forma (su redondez, sus proporciones, sus órdenes caligráficos), que modifica la horizontalidad de los renglones a medida que éstos progresan de izquierda a derecha, torciéndola en diagonales generalmente ascendentes, mientras las variaciones de tamaño son exageradas de modo que crean zonas o islas de desarreglo, muy mayores o muy menores respecto de una media que domina en casi todo el resto del escrito.

4. La escritura reformada, aquí la mano del artista está proponiendo nuevos signos y nuevos códigos para generar escritos.

5. Por último, cuando la escritura coopera con una imagen para formar la obra; la significación de una y otra podían cooperar en algunos casos, y en otros divergen y funcionan separadamente.



## Mirtha Dermisache

Viene luego Mirtha Dermisache, con formación como artista plástica (grabadora), pero que a lo largo de varias décadas orientó su tarea artística a escribir grafismos ilegibles. Este tipo de caligrafías han sido realizadas por diversos artistas y poetas, generalmente de manera eventual; ella mantuvo su inclinación artística en innumerables variables de la escritura ilegible desde 1966, la cual mantuvo hasta fechas cercanas.



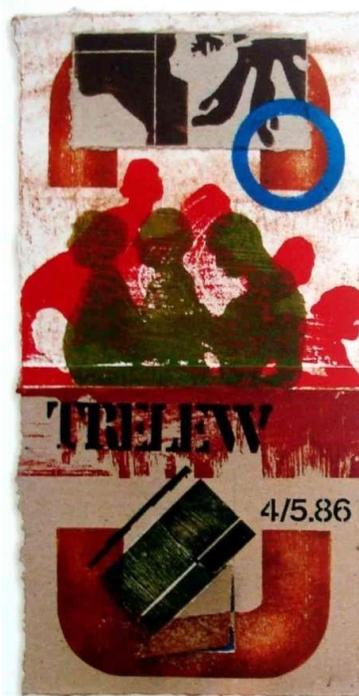
Mirtha Dermisache, 1978



Así, vemos que libera la caligrafía de toda su historia con la finalidad de inventarle un lugar donde coincide con el puramente etimológico: de *kalós*, en griego *belleza*, su arte sería la disposición de unos grafos puramente formales librados a su plena realización.

Mirtha Dermisache, 2004

## EDGARDO ANTONIO VIGO Y LA NUEVA POESÍA PLATENSE



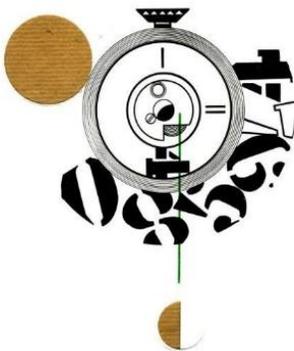
E.-A. Vigo, *Trelew*, 1986

¿Qué es lo experimental en arte? Cuando hablamos de la poesía surgen ciertas obras que ponen en crisis su relación con el dominio al que pertenecerían, o con la tradición de ese dominio, para avanzar hacia otro arte –desde la poesía hacia la música, en el caso de la poesía sonora; hacia la plástica, en la poesía visual, etc.–; cada nueva obra de este movimiento expansivo propone a la teoría repensar el tema de los límites.

En el ensayo “Nueva vanguardia poética en Argentina” (*Los Huevos del Plata*, n° 11, marzo/1968), Vigo propone en relación con estos problemas varios planteamientos:



DC 20 Y 4



RELOJ (MOTIL) (piano vivaci) EDGARDO ANTONIO VIGO

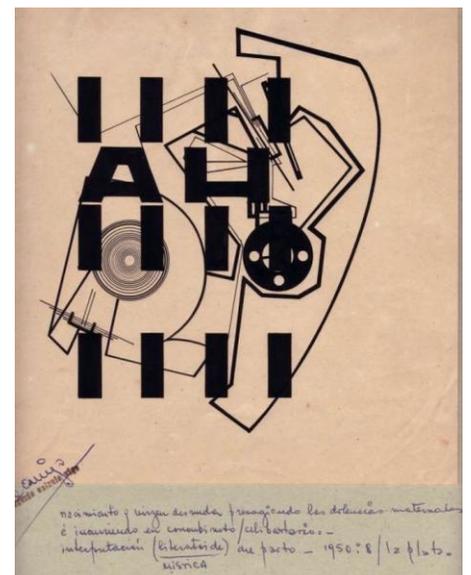
Diagonal Cero, 24, 1967

En primer término, subraya que las clasificaciones (la separación del arte en varias artes) y las jerarquizaciones (la primacía de un arte sobre otras) son ejercicios forzados, incluso generadores de caos, “no atribuibles al arte sino al hombre que rebusca *casilleros* para ordenarse”. Ante lo cual, señala Vigo, al establecerse divisiones y nomenclaturas las artes reaccionan espontáneamente (él dice “naturalmente” para evitar cierta artificialidad) contra las divisiones estancas mezclándose, integrándose.

Por ende, el enunciado de Vigo busca ubicar aquella reacción dentro de un periodo histórico: es decir, luego de una era de división y fragmentación sobrevienen los tiempos de un proceso inverso. Según Vigo, dentro de este proceso de integración que vienen desempeñando las artes, la poesía sería la que observa mayor retardo.

“Es notable cómo en los últimos años, la plástica y la música, así como la arquitectura, han evolucionado en nuestro país. La poesía parecía haberse quedado en un estancamiento de posiciones comunes. El libro, el trato de la palabra y una métrica que exige su *lectura* así lo certifican.”

En el periodo en que hablaba Vigo los movimientos predominantes –el neorromanticismo, el surrealismo, el grupo de poetas nucleados alrededor de la revista *Poesía Buenos Aires*, el coloquialismo que empezó a cobrar fuerzas en la década de 1950, incluso las realizaciones de la poesía del invencionismo-arte concreto-madí un poco antes (en este caso contrariando sus postulados teóricos)– estaban primariamente preocupados, según el caso, por la expresión, la significación o la comunicación, y no por operar con los materiales propiamente poéticos.



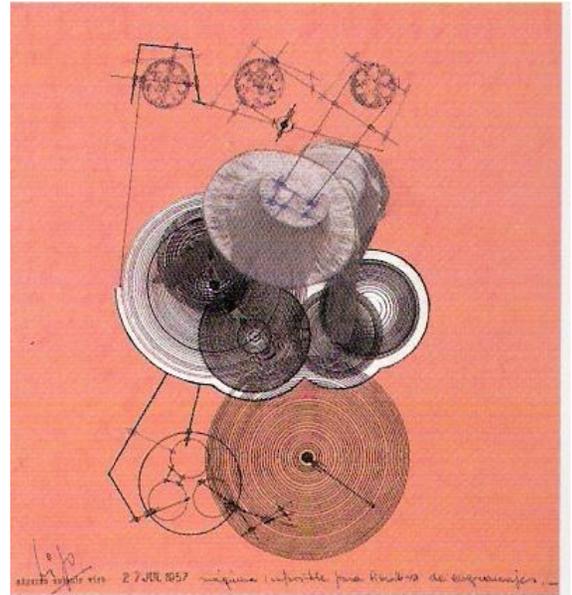
E.-A. Vigo, Serie Relativzgir's, 1958



mediante el *reemplazo*, que significaría encontrar un sustituto de la palabra que cumpla su mismo papel, un conjunto de signos equivalentes y traducibles.

Por el contrario, su voluntad es que la palabra sea expulsada de estos poemas, expulsada para siempre como palabra, y que en ellos se escriba sólo con números y otros signos propios de los enunciados matemáticos, incluyendo a veces letras y formas características del dibujo técnico.

**E.-A. Vigo, Máquina imposible para siembra de engranajes, 1957**



Para 1968 ofrecería los *Poemas matemáticos (in)comestibles* con latas de pescado que vacía, suelda y etiqueta, y bien podrían considerarse objetos ready-made modificados. El objeto libro es reemplazado por otro envase, fabricado en serie, lo que lo acerca a la producción del libro y lo aleja del arte de objetos originales y únicos, hecho para ser manipulado, lo que cumple con los propósitos del arte tocable y con un juego lúdico en su denominación y las relaciones que su forma provoca.

A Vigo le interesaba también que el envase fuera hermético y al ignorarse su contenido (quizá poemas, quizá otra cosa, quizá nada) se recuperaba la noción de misterio, pero transformada en un concepto objetivo.



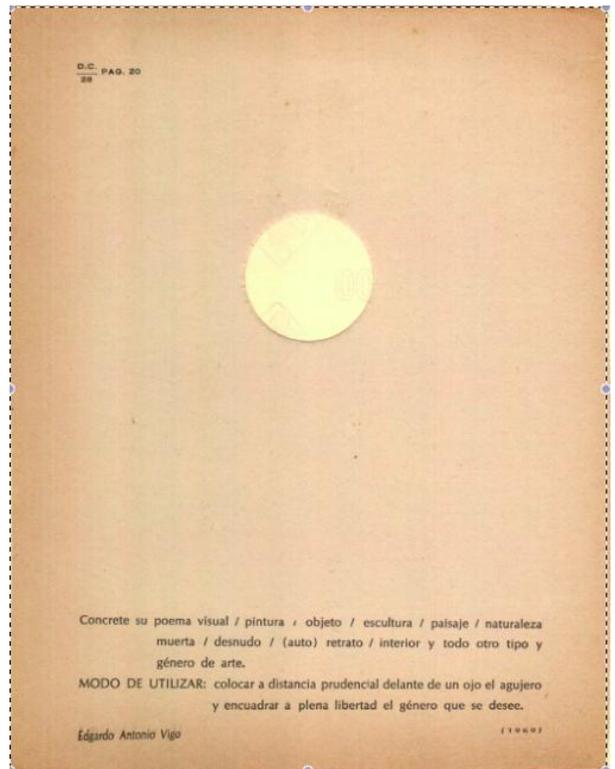
**E.-A. Vigo, Señalamiento XII: Almacigo de arena, 1972**

1968: *Obras completas, etiquetas que se pueden colgar de cualquier soporte.*  
1969: *Obras (in)completas, ídem anteriores, colgadas de tres botellas.* En 1969 edita los *Poemas in-sonoros*, tapa de un disco que contiene un cuadrado de cartulina negra con una etiqueta circular en el centro, como la de los discos.

En 1968 en el último número de *Diagonal Cero* coloca en el frente de la revista la inscripción “Señalamiento III° realizado por Edgardo Antonio Vigo. No va más!!!” La última página es una hoja suelta, con un círculo calado en el centro, incluyendo unas breves instrucciones:

“Concrete su poema visual/pintura/objeto/escultura/paisaje/naturaleza muerta/desnudo/(auto)retrato/ interior y todo otro tipo y género de arte”.

El artista que Vigo propone para sí en este caso deja de ser un hacedor de cosas y pasa a ser un instigador de funciones, un provocador intencionado de sus congéneres. El poema que cierra la publicación de *Diagonal Cero* abre una nueva poética que no se denomina “participativa”, sino “de transferencia de roles”; desde esta perspectiva el “no va más” también anuncia para Vigo el final y el comienzo de una manera de entender y pensar la poesía.



*Concrete su poema, Diagonal Cero, Núm. 28, 1968*

Una última proposición de Vigo cierra el encuadre del problema. Dice: “La poesía, la plástica, la danza, el cine, el teatro, la arquitectura ya no están únicamente en la utilización del membrete que se antepone o informa de una técnica. Esencialmente lo da el observador”. Y acá entramos a la mejor posibilidad de esta poesía de vanguardia.

En 1969 escribe un ensayo (que se publica en 1970) sobre la poesía participativa Desde el poema proceso, pasando por propuestas del grupo Zaj, de Meta-art, de Jochen Gerz, de Julien Blaine, de Gerald Rocher, y del poema público de Alain Arias-Misson, hasta la poesía para y/o a realizar. No hace poemas bajo esta poética, pero luego nos encontramos con los “Comic strip”, en 1971, que son su aplicación práctica anunciada no como poema sino como historietas.



Otras obras a destacar son: En 1972, *Espejo* (poema matemático). En 1975, *Señalamiento Nro. 18: Tres formas de negar la palabra “libertad” y una propuesta de rescate simbólico*. Consistió en tres acciones: barrido, quema y enterramiento de la palabra, las letras fueron enterradas y un rescate simbólico realizado con dibujos de su hijo menor.

En 1991, *Poema panfleto*. En 1992, en Rosario, *Tres poemas visuales en acción. Tarjetas de acciones a realizar*. En 1993, elabora el *Manual y práctica Caja Tipográfica para armar poemas visuales*.

Vigo fue editor de varias revistas fundamentales para la poesía experimental argentina. Hay que recordar que entre 1958 y 1960 aparecieron los cinco números de su

primera revista, *W.C.* Y en el curso de 1960 los tres números de *DRKW' 60*. La publicación más relevante sería *Diagonal Cero*, que a partir de su número 20 se propuso erigirse en el órgano de la nueva poesía platense, y *Hexágono* que sucedió a la anterior cuando el número 28 dio por terminado su ciclo.

Al mismo tiempo, buscaba incidir dentro de la tradición poética mediante una serie de actividades. Tal vez la más importante haya sido su papel de instigador de un grupo informal y no orgánico de poetas, que se unieron más bien por vínculos personales y una misma inclinación a renovar los caminos usuales de la poesía, si bien cada uno con un derrotero propio, al que el mismo Vigo denominó en su momento el "Movimiento Diagonal Cero", o también "La nueva poesía platense", formado además de Vigo, por Luis Pazos, Omar Gancedo, Jorge de Luxán Gutiérrez y Carlos Ginzburg.



Luis Pazos y E.-A. Vigo

Asimismo, fue importante la realización de varias muestras de poesía experimental, entre las que se destacaron *Expo/ Internacional de Novísima Poesía*, la que organizó personalmente en abril de 1969 en el Instituto Di Tella, además de la escritura de artículos, ensayos y libros.

A lo que hay que agregar una actividad que parece secundaria pero fue fundamental para la inserción de la poesía experimental argentina en el mundo y el conocimiento en Argentina de lo que se hacía en otras partes del mundo: la vasta correspondencia y relación con poetas experimentales de muchos países de América y Europa que mantuvo Vigo, la cual abrió una formidable brecha para afianzar una existencia y un lugar a esa franja de la poesía argentina que sus corresponsales extranjeros juzgaron importante y difundieron.



Exposición G. E. MarxVigo

Arte correo, Graciela Gutiérrez Marx y E.-A. Vigo

Si bien no aparece mencionado en el libro, un hito en esta actividad de difundir y atestiguar fue entre 1977 y 1983 su trabajo conjunto con Graciela Gutiérrez Marx, en acciones y envíos postales que se conocen como Arte-Correo o arte postal, firmados como G. E. Marx-Vigo. En "Acuse de recibo" (1979), ambos artistas proponen una "filatelia marginal creativa y paralela" sobre lo cual plantean: "Se trata de juntar y hacer sin principio ni fin [...] No es coleccionismo, sino rejunte libre que encuentra su justificación en el hecho mismo de la creatividad puesta en acción".

El autor del ensayo, Jorge Santiago Perednik, plantea que Vigo no fue un artista original, pero señala que tampoco quiso serlo, es decir, no hay en él la mínima impostura. La idea del señalamiento, por ejemplo, se puede encontrar antes en el argentino Alberto Greco y su Arte Vivo-Dito, formulado en 1962. A partir de este recorrido y de los antecedentes que él mismo reconoce, Perednik propone la tesis de que Vigo introdujo el dadaísmo en la poesía (¿y también en la plástica?) argentina.

Y expone que la correlación era perfecta: él es el más complejo de los primeros poetas experimentales y el dadaísmo es la más compleja entrada de la experimentación en poesía, en tanto cambia los parámetros tradicionales desde múltiples ingresos, algunos de los cuales se niegan entre sí.

Continúa abriendo, en su caso con toda conciencia, una vía vigorosa (para decirlo a la manera de Duchamp-Rose Sélavy) que Oliverio Gironde había tocado con timidez y Arturo-Arte concreto invención-Madí empezaron a recorrer sin plena conciencia. En este sentido, apunta, se lo puede nombrar como el padre contemporáneo de la poesía experimental argentina.



Ciudad de México, Ombligo de la Luna, 16 de octubre de 2015

Publicado originalmente en: <http://www.revista.escaner.cl/node/7643>

César Horacio Espinosa Vera. Mexicano. Escritor, docente, investigador privado (de arte y poesía), promotor y curador de poesía visual. Creó y fue coorganizador de las Bienales Internacionales de Poesía Visual y Experimental (1985-2009). Autor de libros y ensayos sobre poesía, arte, política cultural y comunicación; uno de ellos -en coautoría con Araceli Zúñiga- *La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales*, del cual una selección de textos aparece en *Ediciones Especiales* de esta revista virtual.

e-mail: [poexperimental@gmail.com](mailto:poexperimental@gmail.com)

Blog: <http://profunbipoviex.blogspot.com>

Blog:<http://postart1.blogspot.com/>

FACEBOOK:[PRO FUNDACIÓN BIENALES INTERNACIONALES DE POESÍA VISUAL/EXPERIMENTAL](https://www.facebook.com/profundacionbienalesinternacionalesdepoesiavisual/experimental)