

Poesía experimental, una aproximación desde Edgardo Antonio Vigo.

Lic. Julia Cisneros.

En este planteo me interesa esbozar un acercamiento al género de la poesía experimental y el modo en que ésta genera vínculos con prácticas artísticas argentinas ruptoras de los paradigmas establecidos de la década del 60'.

Trabajaré centrando el análisis en la obra del artista Edgardo Antonio Vigo (La Plata, 1928-1997). Su obra presenta particularidades que se vinculan con la temática que propone nuestra investigación como equipo. Desde su condición de sujeto marginal respecto del canon y como heterodoxo respecto a las prácticas estéticas, que, como veremos, propone en su producción.

Este acercamiento forma parte de una investigación más amplia centrada en la producción escrita de Edgardo Antonio Vigo a partir de una indagación en su archivo personal.

Poesía experimental.

La poesía es estructuralmente visual, los espacios, los silencios, cumplen en ella un rol fundamental que no se vincula solo con aspectos retóricos sino que también imprimen un ritmo en la materialidad de la palabra sobre su soporte, esto es, los aspectos formales que se manifiestan visualmente en el texto. Abarca el dibujo, la escritura, lectura, el diseño, la música, entre otras. Se concibe principalmente como un espacio de confluencias artísticas. Es una mixtura, en ello radica la dificultad de catalogarla dentro en un área específica. Es marginal (en tanto espacio no consagrado) respecto de los estudios literarios, como así también en los estudios vinculados con la plástica, funciona como un *entre* difícil de definir dentro de una disciplina específica. Es heterodoxa porque cuestiona el canon e intenta generar otras aproximaciones, respecto de los modos de la lectura establecidos.

En estas prácticas se establece un lazo fundamental entre lo icónico (materialidad de la letra) y sentido de la palabra.

Existen diferentes formas de nombrar este género, hecho que evidencia la dificultad de catalogarlo, y se configuran como vertientes de esta expresión artística. Según el crítico argentino Jorge Santiago Perednik, el término *poesía concreta* es el que mejor define el dialogo entre literatura y artes visuales. La poesía concreta presupone que habría un espacio abstracto en la poesía tradicional representado en la supremacía de la idea en contraposición al cuerpo material del poema, a la materialidad de la palabra representada en la grafía, en su forma material. La división tajante entre lo que el poema es y lo que dice es el eje fundamental que sostiene la crítica concreta¹. En esta aproximación preferimos trabajar con el término poesía experimental porque creemos que es el que engloba las manifestaciones con las cuales trabajaremos.

Entre las varias definiciones que encontramos existen puntos en común, el primero de ellos es la relación que se establece entre dos lenguajes como mínimo: el icónico y el verbal. Estos dos lenguajes se entrecruzan generando un metalenguaje que ofrece claves de interpretación. Para su análisis entonces, deben tenerse en cuenta elementos significantes que se visibilizan, convirtiéndose en herramientas interpretativas (tales como la tipografía y su tamaño, la disposición textual, el uso o la ausencia del color, los espacios en blanco, entre otros).

América Latina: antecedentes posibles.

¹ La denominación Arte Concreto comienza a tener predominio desde las vanguardias históricas, que influencia todas las manifestaciones artísticas.

En América Latina encontramos distintas manifestaciones hacia la década del 20'/30' que vinculan la escritura con las artes visuales y pueden ser concebidas como antecedente de lo que, a partir de la década del 60', se expande en forma de poesía experimental e impulsa el arte correo como manera de relación: en Perú, Carlos Oquendo de Amat, publica *Cinco metros de Poemas* (1927), explorando los soportes, la espacialidad y la tipografía. Vicente Huidobro, desde Chile, indagará en la musicalidad del lenguaje como única posibilidad de comunicación a partir de *Altazor, temblor del cielo* (1931). En Argentina Oliverio Girondo con su propuesta de “jitanjáforas” y caligramas indagará en las posibilidades de la letra/forma en *Espantapájaros* (1932). Xul Solar, es un caso especial con sus Grafías Plastiútiles, puesto que propone un alfabeto compuesto por doce, número central en su pensamiento, estilos de grafías. Estas Grafías Plastiútiles son, en palabras de Xul, doce sistemas de pensamiento posibles, como señala en una de sus autobiografías:

Ha estudiado el problema de diversas escrituras o grafías desde los puntos de vista lógico y plástico, además del práctico, único usual hasta ahora: grafías mecánica, cursiva y plástica, con varias otras de interés más técnico. (ARTUNDO; 2006, 58).

En los casos nombrados, la crisis en torno a la escritura se vincula con una crisis por el nombre, un cuestionamiento por el pensar analítico-discursivo en contraposición a una lógica sintética e ideográfica. En este sentido Xul Solar, es el que lleva hasta las últimas consecuencias la experiencia con el signo, su lengua no le sirve para narrar su experiencia: inventa una nueva lengua y un nuevo sistema de signos con la pretensión de que se configuren como un lenguaje universal.

Si bien, Xul comienza a elaborar las Grafías Plastiútiles o Pensilformas hacia 1957, dice al respecto López Anaya:

El proyecto consistía en crear doce estilos de grafías. Solo concreto la mitad de ellos: “geométrico, con figuras geométricas planas; “silábico” con modificaciones del alfabeto romano y letras en bloques; “guardas” con motivos geométricos y

elementos repetidos; “cursiva” con escrituras taquigráficas o jeroglíficas; “vegetales” con plantas; “antropomórficas y zoomórficas”, con formas humanas o animales.
(LOPEZ ANAYA, 2005:200)

En esta primera vanguardia latinoamericana existe un cuestionamiento por la escritura que podemos considerar como antecedente de fisuras respecto al estatuto de la letra.

Empezamos a destruir la poesía, la música, la literatura (...)

¿Puede vincularse la poesía experimental con la violencia hacia la materia que se evidencia en el arte en la década del 60'? Excede a esta presentación el trabajo de investigación entre arte, política y violencia en la década del 60'². En este caso en particular, la modificación del paradigma establecido represento una agresión a los regímenes de percepción conocidos, para ello se proponen nuevos modelos respecto de los usos de la mirada y la experiencia. La poesía experimental fisura la representación conocida para plantear una relación otra en torno a la recepción de ese material, al mismo tiempo que plantea nuevos dispositivos de circulación de este material.

En la convulsionada década del 60' el término poesía visual, vinculada a la “Nueva Poesía”, remitirá especialmente a un interés por la integración de las artes. Combinación traducida en un borramiento de límites entre la música, la danza, las artes visuales y la literatura, concebida como la forma ideal para generar vínculos transgresores y cuestionadores respecto de qué se entendía por el término arte. La poesía experimental se manifestó en principio aportando al desarrollo del Arte Correo³ y el Libro de Artista. Como señala Giunta: “*lo más importante para esta primer generación de la vanguardia era encontrar formas y lenguajes nuevos*” (2008;

² Remitimos a LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano (2000) *Del Di Tella A Tucumán Arde Vanguardia Artística y Política en El 68 Argentino*. Buenos Aires, Eudeba.

³ Arte Correo/Arte Postal: movimiento de intercambio y comunicación a través del medio postal, se envían obras con posibilidad de modificación por parte del receptor. Para más información: Gaché, Belén (2005). “Arte Correo: El correo como medio táctico” en AA. VV. *El Arte Correo en Argentina*, Buenos Aires, Vórtice Argentina Ediciones.

131). Se evidencia en el ámbito de las artes, la profusión de acciones que violentan el objeto estético, que se ubican contra el sentido socialmente legitimado del gusto, representan una agresión de esa materialidad.

Es interesante la mirada del poeta, artecorreísta y performer, Clemente Padin, compañero uruguayo de Vigo quien señala:

El punto de partida del cuestionamiento a los lenguajes nace a raíz de que éstos hacían del mundo un reflejo de sí mismo, es decir, no era "como era" sino "como se decía". Claro, en ese punto, el poder delineaba el mundo que más le convenía ideológicamente para mantener la cohesión y absolutización de las sociedades bajo su dominio y, así, perpetuarse. El hilo delgado que mantenía esta situación eran los lenguajes (así lo creíamos en los 60s). De ahí, las propuestas artísticas (no sólo poéticas) por revertir ese modelo creando nuevos lenguajes, nuevas codificaciones (lectura/escritura), nuevos soportes (es decir, nuevas formas de expresión). Más tarde, advertimos de que los lenguajes en sí mismos, en tanto medios, son (in)significantes y que, cualesquieras fueran las nuevas formulaciones, éstas caerían, invariablemente, bajo el influjo de la ideología cualquiera fuera su signo.⁴

Una mirada teórica que analiza, contemporáneamente, esta tendencia advierte se generan crisis en ciertos valores establecidos; como señala Eco en *Obra Abierta*:

El arte contemporáneo manifiesta entre sus características esenciales la de proponer continuamente un orden "improbable" respecto a aquel del que proviene (...) realiza su

⁴ Fragmento de la entrevista a Padin realizada en 2001, por Neide Dias de Sá y Alvaro de Sá, puede consultarse en <http://www.escaner.cl>.

originalidad al proponer un nuevo sistema lingüístico que tiene en si mismo nuevas leyes.
(ECO, 1962; 139)

Nos encontramos entonces frente a un mensaje que se refiere a un código en tanto orden pero que pone en crisis, por la manera de articularse, ese orden. En palabras de Eco, “*lo pone en crisis organizando de manera diferente tanto los significados como la naturaleza física de los significantes*” (ECO, 1962; 146). El poeta busca romper las convenciones de la lengua aceptada y los módulos habituales de concatenación de las ideas:

“(…) para proponer un inopinado de la lengua y una lógica no habitual de las imágenes que dé al lector un tipo de información, una posibilidad de interpretaciones, una serie de sugerencias, que están en el polo opuesto del significado como comunicación de un mensaje univoco.” (ECO, 1962; 185).

La poesía experimental que surge en la Argentina por esos años no es ajena a estas manifestaciones en torno a la búsqueda de nuevos órdenes, y para recrearlos debe confrontar, en principio mediante propuestas alternativas.

Citamos algunas experiencias que se dieron en nuestro país a comienzos de la década del 60' para dar cuenta de los planteos de ruptura que mencionamos anteriormente y tomándolos como antecedentes: “Arte Destructivo”, 1961 -liderado por Kenneth Kemble-, en esta propuesta, la unidad conceptual estaba dada por el carácter de investigación en torno a la violencia ejercida sobre los objetos, cita de un fragmento de su experiencia:

Empezamos a destruir la poesía, la música, la literatura. Por ejemplo tomábamos un texto de Aristóteles, lo combinábamos con Picasso, uno leía una parte el otro lo

seguía, todo improvisado. También tomábamos un texto de Goethe: uno leía las vocales otro las consonantes. Luego lo juntábamos y lo leíamos al mismo tiempo. ⁵

El “Arte Cosa” de 1963, (Rubén Santantonín):

El arte-cosa (...) intenta denodadamente que el hombre no contemple más las cosas, que se sienta inmerso en ellas con su asombro, su inquietud, su dolor, su pasión. El arte-cosa no busca deslumbrarlo, mejorarlo, engañarlo. Busca por todos los medios tocar esa zona de nadie, de la que cada hombre dispone. ⁶

Los “Vivo Ditos” de Alberto Grecco, también son ejemplo de esta ruptura, el señalaba con una tiza en las calles sus “obras de arte” y las firmaba. Marta Minujin, invita en 1963 a quemar sus obras en un terreno descampado de París. En otro orden, la serie de Berni “Juanito Laguna”, además de poner de manifiesto una situación social, llevaba a su obra fragmentos de realidad, no representaba sino que presentaba, hecho que pone en crisis el mismo concepto de realidad. En torno a la reconfiguración del lugar del espectador debemos nombrar a los latinoamericanos agrupados en París “Groupe de Recherche de Art Visuel” (Le Parc, De Marco, García Miranda, entre otros) quienes discutieron modos de hacer intervenir al público en la nueva concepción de Obra Abierta (Rayuela también es una obra a intervenir).

En los casos nombrados la violencia se ejerce hacia el cuerpo de las cosas, hacia la destrucción de la experiencia conocida, la ruptura con el concepto establecido en torno a lo verdad, representación, belleza. Una violencia ligada a una decisión estética por renovar la percepción respecto de las leyes y normas que conforman lo socialmente construido como decible y pensable, el sistema de enunciabilidad, al decir de Foucault.

Vigo en los márgenes.

⁵ Extraído de GIUNTA, Andrea (2008) *Vanguardia, Internacionalismo y política*. S. XXI, Bs. As. Pag. 337.

⁶ SANTANTONÍN Rubén, (1963) *Notas Mecanografiadas*, Archivo Rubén Santantonin.

Voy a destacar en este trabajo la producción creativa de Edgardo Antonio Vigo (La Plata, 1928-1997) porque resulta pertinente para abordar tanto la heterodoxia que presenta en sus temas como la manera en que hace circular su producción desde plataformas alternativas centradas en las prácticas de trueque y colaboración. El estatuto marginal de su obra respecto del canon en el arte argentino, como la transgresión y experimentación en cuanto a su producción en vínculo con la recepción de la misma posicionan su obra como un espacio de reflexión y pregunta.

Su amplia producción -que incluye poemas matemáticos, objetos, ensayos, reescrituras, arte correo, grabados, ediciones- interesa porque introduce la participación del espectador no como un consumidor sino como parte fundamental de proceso. Como señalara en *La calle: escenario del arte actual*:

La función del “proyectista” será la de indicar simples elementos que permitan un “hacer” posterior legando al receptor las mayores posibilidades de desarrollo. Acá no hay detención del transeúnte para volcarles elementos de re-creación, sino proponerle, exigirle QUE HAGA. Si el ARTE DE CONSUMO se ha constituido en una forma de alineación, como contrarréplica, se deberá PROPONER más que HACER. La calle no acepta ideas ni teorías extrañas a ella misma, UN ARTE EN LA CALLE no es sacar lo viejo a tomar sol (acercamiento pedagógico del arte tradicional enclaustrado) ni tampoco ‘armar formas nuevas que disfrazan su ancianidad’, sino una NUEVA ACTITUD (lúdica) que concilie todos los elementos inherentes a ella misma.”⁷

Vigo mantuvo distancia respecto de su participación en el instituto Di Tella y buscó maneras heterodoxas respecto de la difusión de su obra. La producción de este artista tiene escasa difusión puesto que se configuró con un marginal respecto de las instituciones

⁷ *La calle: escenario del arte actual* Publicado en la revista Hexágono '71, La Plata, 1972

legitimadoras, sin embargo, buscó otras maneras de difundirla mediante circuitos alternativos con los que generó redes de intercambio. Ejemplo de lo anterior es el desarrollo del artecorreo, donde además de recibir y enviar producciones, logró generar un flujo de material teórico, así como también de catálogos y proyectos con sujetos que no producen desde las grandes urbes sino desde los márgenes. Estableció así un mapa de relaciones y vínculos –documentado en su archivo por el trabajo del resguardo de cartas enviadas y recibidas, las traducciones de las mismas, así como también el resguardo de sus proyectos- se configuran como un espacio de irradiación distinto a los centros hegemónicos de producción.

Señala Bugnone: “*La documentación participa en Vigo como almacenamiento de información y al mismo tiempo como material para la obra*”⁸. En el acervo del CAEV el afán por documentar de Vigo excede sus archivos “BIOPSIA”, espacios donde resguardaba los documentos por año de realización, así como también bocetos de trabajos, participaciones, catálogos, remitidos con índice desde la caja n° 5 (1961-1965). Se transforman estos archivos en materia del hacer, susceptible a ser modificada, rediseñada, plagiada. Esta documentación no es material muerto sino un antecedente en la enciclopedia del hacer de Vigo: “*No hay archivo sin lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera.*” (DERRIDA, 1997; 19).

En el archivo personal que hemos denominado “Reescrituras”, y subdividimos en: 1) *traducciones*, 2) *reescrituras de artículos* y 3) *ensayos personales*, encontramos gran material de lectura de Vigo sobre poesía experimental: entre ellos se destaca *Espacialismo y poesía concreta*, de Pierre Garnier (Ed. Gallimard, 1968), “*Raoul Duguay, sonido y luz de la poesía*” de Amande Saint-Jean.

El poema visual no se "lee". Uno se deja impresionar por la forma general del poema, luego por cada palabra percibida globalmente al azar. La palabra leída sólo

⁸ BUGNONE, A. L. (2013) *Edgardo Antonio Vigo archivo y Vanguardia*, VI Jornadas de Filología y Lingüística. La Plata.

destaca el siquismo del lector, la palabra percibida, por el contrario, o recibida, provoca en ese siquismo una cadena de reacciones. (Garnier, Catálogo Di Tella)

El interés de Vigo por la poesía experimental se muestra tanto en los textos que consume como en sus producciones; cabe destacar que en 1972 realiza la Primera Audición de Poesía Fónica seleccionada por Vigo, grabada por Juan D. Accame y Clemente Padín, y coordinada por Guillermo Deisler.

La plataforma de difusión no solo de obra, sino de otros poetas latinoamericanos será la revista *Diagonal Cero*.

Magdalena Perez Balbi explica que:

Si bien la poesía experimental latinoamericana se inicia como forma artística con el grupo de poesía concreta brasilera y se respalda en la acción de artistas europeos y americanos (Julián Blaine, Jean François Bory, Pierre Garnier, entre otros), Vigo es considerado el introductor y principal difusor de esta propuesta en nuestro país.

(PEREZ BALBI, 2006; 1)

En los apuntes de Edgardo Antonio Vigo se diferencia poesía visual/concreta/fónica/multidimensional/cinética. Como señala Fernando Davis “*de las diversas manifestaciones de la poesía concreta, visual y sonora, a la poesía semiótica y cinética, del “poema proceso” a los incipientes desarrollos de una poesía de acción o “para y/o a realizar”.*” (DAVIS, 2014; 18) refiriendo a los poema/proceso de Vigo.

Voltaje sugestivo

Las obras que proponen un vínculo entre literatura y artes plásticas desde la letra, fisuran la experiencia conocida para proponer una mirada distanciada, al decir de Cortázar un “*repentino extrañamiento (...) un desplazarse que altera el régimen “normal” de la conciencia*” (1969; 78)

En la obra de Edgardo Antonio Vigo la ruptura se ejerce no solo en torno al *signo lingüístico* sino también respecto al lugar del espectador como sujeto participante, tal es el caso de sus *señalamientos*; muchas de sus publicaciones se proponen como *artefactos* (*WC*, en el caso de la poesía experimental, *Diagonal Cero*, *Hexágono*), “*en su sentido del humor, en el toque dadaísta de cada una de sus acciones, anida también una crítica a todo autoritarismo*” (ALBERTO GUIUDICI, 2002; 61)

La obra de Vigo circula en espacios marginales, no consagrados, puesto que está radicado en la periferia de la capital, su principal método de difusión corresponde a la publicación de revistas y el contacto epistolar. Silvia Donlinko en *Arte Plural*, afirma: “*el sentido de intercambio o de interacción constituyó uno de los principales ejes para el desarrollo de la obra de Vigo*” (DOLINKO, 2012; 266). En el Archivo Vigo hay varios proyectos de revistas experimentales. De la primera revista que edita, *WC*, genera una tirada de 150 ejemplares en 1958. La revista que más nos interesa por su contenido respecto de la poesía experimental el *Diagonal Cero*⁹, cuyo número 1 se publica en La Plata en marzo de 1962 y culmina en 1969. Su formato oscila entre 17,7-19,5 (base) y 22, 2- 24, 2 (altura).

El primer número de *Diagonal Cero*, comienza con una cita de Macedonio Fernández. Hacia el final de la publicación anuncia la problemática que será constante en su obra: la participación.

Siempre he pensado en un mensaje lleno de voltaje “sugestivo”, que a la poste, permitan al observador (y no el común mirador de cuadros) con entera libertad de re-crear, de acuerdo a una serie de conocimientos de tipo personal, todo lo que el plástico ha volcado en el momento de la construcción del trabajo observado. (*DC*, n°1)

⁹ Puede consultarse virtualmente en la Página del CAEV: <http://caevediciones.blogspot.com.ar/p/diagonal-cero.html>. Análisis de la complejidad de la publicación y sus vínculos con el medio artístico pueden encontrarse en PÉREZ BALBI, Magdalena (2006) “Movimiento Diagonal Cero: poesía experimental desde La Plata (1966-1969)”

En el N° 20 de Diagonal Cero (1966) dedicado a la “Nueva Poesía Platense”, comienza a constituirse como un órgano de difusión del *Movimiento Diagonal Cero*, un grupo de poetas integrado por Gancedo, Jorge de Luján Gutiérrez, Luis Pazos, el mismo Vigo y –tras retirarse Gancedo en 1967- Carlos Ginzburg.

En el número 28, se ha perdido el estatuto de revista, es una “cosa trimestral”. Comienza con una cita de Antonin Artaud, culmina con una propuesta:

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

MODO DE UTILIZAR: colocar a distancia prudencial delante de un ojo el agujero y
encuadrar con plena libertad el género que desee. (*DC*, n°28)

Este llamamiento al lector a que genere su propia obra, recuerda el libro de instrucciones de Yoko Ono, *Pomelo* (1964), donde también hay una invitación al lector para que forme parte del ejercicio plástico que propone.

En 1969, el mismo año que culmina *Diagonal Cero*, en la revista *Ritmo* (N° 3), Vigo difunde “Un arte a realizar” donde propone:

Un arte de expansión que atrape por vía lúdica, que facilite la participación- activa- del espectador vía absurdo.

Un arte de señalamiento para que lo cotidiano escape a la única posibilidad de lo funcional.

No más contemplación sino actividad

No más exposición sino presentación. (*Ritmo*, n° 3)

La propuesta de Vigo es coherente en su contenido puesto que se plantea como un cuestionamiento (a partir de una intervención sobre la forma) que lleva a repensar la participación pasiva del espectador. Propone un nuevo vínculo entre quien hace y quien mira, entre quien posee el poder del nombre y el aquel que puede develar las formas de la imposición. Como señala Ana Bugnone, el complejo modo en que Vigo trabaja lo político no se acerca a la forma en que lo hacen sus contemporáneos (caso Carpani) sino que se visibiliza a partir de una práctica “revulsiva”, es así que, los vínculos que propone entre la política y lo político invitan a un desborde, no a un modelo de lo político con pretensiones de enseñar sobre desigualdades, *sino de un modo menos explícito y más complejo*. (Bugnone, 2013; 21)

Vigo al mismo tiempo apunta a cuestionar las estructuras y manifestaciones tradicionales de las Bellas Artes, así como las formas dominantes de la cultura a través de obras y textos que tendían a desestabilizar los roles de autor, espectador y obra, como modos de distorsionar y disentir con las jerarquías, lugares y funciones de los sujetos y objetos del entramado social¹⁰ (13; 2013).

Como poeta experimental, Vigo trabaja desde la plataforma que le propone las publicaciones, a partir de múltiples elementos, por un lado los que le provee la gráfica: sellos, letras de molde, composiciones donde vincula la letra con imagen, a su vez, incorporando en su producción la xilografía¹¹ e innovando en esta técnica. Por otra parte, rompiendo paulatinamente con el formato tradicional de las publicaciones puesto que realiza pliegos de hojas sueltas donde el potencial espectador puede elegir entre esas obras, desplegarlas, colgarlas, romperlas, mirar a través de ellas, el caso límite es el último número de la publicación. En tercer lugar, trabajar en forma colaborativa y relacional estableciendo lazos con otros artistas y generando vínculos por fuera de las instituciones.

¹⁰ BUGNONE, Ana (2013) *Una articulación entre arte y política: dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)* Tesis Doctoral.

¹¹ Para mayor información: DOLINKO Silvia (2012). *Arte Plural* Edhasa. Buenos Aires.

En su propuesta por la creación de *artefactos-poéticos* desplaza, además, la problemática por el sentido puesto que propone reflexionar sobre los límites de un sistema del cual la escritura (en cuanto a concepto) es subsidiaria.

Bibliografía consultada:

- Arte y política en los '60*. Catálogo. 2002. Salas Nacionales de Exposición Palais de Glace, Septiembre- Octubre de 2002. Buenos Aires.
- BUGNONE, Ana (2013) *Una articulación entre arte y política: dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)* Tesis Doctoral.
- (2013) *Edgardo Antonio Vigo archivo y Vanguardia*, VI Jornadas de Filología y Lingüística. La Plata.
- DAVIS, Fernando . “Poéticas oblicuas. *Diagonal Cero* y la ‘poesía para y/o a realizar’ en Edgardo Antonio Vigo (1962-1970)”, en: VV. AA. *2das. Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, La Plata, Facultad de Bellas Artes – UNLP, 2006.
- DERRIDA, Jacques, *Mal de Archivo* (1997) Trotta, Madrid.
- DOLINKO Silvia (2012) *Arte Plural*. Buenos Aires. Edhasa.
- ECO, Umberto. (1979) *Obra Abierta*. España, Planeta.
- GACHÉ, Belén (2005). “Arte Correo: El correo como medio táctico” en AA. VV. *El Arte Correo en Argentina*, Buenos Aires, Vórtice Argentina Ediciones.
- GIUNTA, Andrea (2008) *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Bs. As. S XXI.
- LOPEZ ANAYA, Jorge. (2005). *Arte Argentino, Cuatro siglos de Historia (1600-2000)*. Buenos Aires. Emece Arte.
- MANIGIFESTA, Claudio, PAZ, Hilda, ROMERO, Juan Carlos compiladores (2014) *Rastros de la poesía visual argentina*. Buenos Aires. Tiempo Sur,
- Maquinaciones. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962* Catálogo CCEBA, 2008

PÉREZ BALBI, Magdalena .(2006) “Movimiento Diagonal Cero: poesía experimental desde La Plata (1966-1969)”, *escaner cultural* , 2006,<http://revista.escaner.cl/node/277>

PEREZ; Juan Pablo, LIDA; Cecilia LINA, Laura (2010) *Lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo (1910, 2010)* Bs. As. Ed. Fondo Nacional de las Artes.

PEREDNIK, Jorge Santiago, (1982) *Poesía concreta: A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros*, Buenos Aires. Centro Editor de América Latina,

LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano (2000) *Del Di Tella A Tucumán Arde Vanguardia Artística y Política en El 68 Argentino*. Buenos Aires, Eudeba. Buenos Aires.

La calle: escenario del arte actual Publicado en la revista Hexágono '71, La Plata, 1972

http://monoskop.org/images/8/83/Ono_Yoko_Pomelo_Un_libro_de_instrucciones_de_Yoko_Ono.pdf

<http://www.ramona.org.ar/node/18175>

<http://revistalaboratorio.udp.cl/la-escapada-de-la-linea-edgardo-antonio-vigo-y-la-construccion-de-la-poesia-visual-como-genero/>

<http://www.caev.com.ar/>

<http://www.escaner.cl>