

(DES)H
ECHOS
DELLEN
GUAJE



MUSEO
NACIONAL
DEL GRABADO



(D E S) H
E C H O S
D E L L E N
G U A J E



DESVARÍOS
GRÁFICOS,
SONOROS
Y
PERFORMATIVOS

Autoridades nacionales

Presidente de la Nación

Alberto Fernández

Vicepresidenta

Cristina Fernández de Kirchner

Ministro de Cultura

Tristán Bauer

Jefe de Gabinete

Esteban Falcón

Secretaria de Patrimonio Cultural

Valeria González

Directora Nacional de Museos

María Isabel Baldasarre

Directora Nacional de Gestión Patrimonial

Viviana Usubiaga

Directora del Museo Nacional del Grabado

Cristina Blanco

Directora de la Casa Nacional del Bicentenario

Lorena Pokoik

Directora del Centro de Arte Sonoro (CASo)

Florencia Curci

Índice

| | |
|---|--------------|
| PRESENTACIÓN | 0 1 1 |
| RESIDENCIA | 0 1 3 |
| Zona de contacto | 0 1 5 |
| Artistas en residencia | 0 1 7 |
| EXPOSICIÓN | 0 4 3 |
| (Des)hechos del lenguaje | 0 4 5 |
| Artistas en exhibición | 0 4 7 |
| CONTEXTOS | 1 1 9 |
| La calle como territorio de activación poética Luis Pazos y Fernando Davis | 1 2 1 |
| BR/AR redes y resonancias Ana Bugnone, Yuri Bruscky, Mario Cámara y Florencia Garramuño | 1 3 1 |

Deshacer, desviar, alterar, contaminar, deslizar, multiplicar sentidos. Los lazos entre palabra e imagen fueron objeto de innumerables investigaciones teóricas y prácticas a lo largo de gran parte del siglo XX. Dentro del campo de las artes visuales, las derivas más radicales forjaron trayectorias que operaron bajo la lógica de laboratorio. Artistas experimentando con lenguajes de lo más diversos y en cruce permanente. El más allá de la palabra escrita: su sonoridad, su potencia plástica y sus derivas performáticas.

(Des)hechos del lenguaje fue un proyecto impulsado por el Museo Nacional del Grabado y el Centro de Arte Sonoro que nació con una premisa común: su condición vital debería ser la de interrogar las obras históricas a partir de un dispositivo de exhibición procesual. En este sentido, se diseñó un laboratorio de investigación, creación y producción contemporánea en el que se garantizaron las condiciones para desarrollar piezas, experiencias, intercambios y colaboraciones en un espacio lúdico y flexible; un espacio cuyas múltiples transformaciones fueron eco del devenir de los propios procesos de creación.

Cada una de las obras elaboradas en este marco fue exhibiendo indicios de una trama invisible de resonancias a partir del diálogo con un corpus de piezas históricas seleccionadas por Karina Granieri, Julia Masverná y Alicia Valente, curadoras de este proyecto. Allí, residencia y exposición cohabitaron un mismo plano y detentaron igual jerarquía. En las sesiones abiertas al público se activaron los rastros procesuales a partir de ediciones gráficas, acciones performáticas, proyecciones y sesiones de escucha. Todo lo que allí aconteció fue registrado como parte nodal de la experiencia general.

La presente publicación es resultado de un arduo trabajo por parte de los equipos de ambas instituciones y procura dar cuenta de las múltiples dimensiones con las que la práctica artística y la curatorial pueden experimentar. Agradecemos a todas las personas e instituciones que participaron de este proyecto y anhelamos que esta edición haya brindado un nuevo y vital aporte al extenso archivo en construcción que estas experiencias vienen conformando hace años.

Cristina Blanco

Directora Museo Nacional del Grabado

Florencia Curci

Directora Centro de Arte Sonoro

Zona de contacto

La propuesta partió de un repertorio de obras latinoamericanas producidas durante el período de irrupción y auge de la categoría “poesía visual”. Esta forma experimental se desplegó en varios soportes y ejerció una aguda problematización de la circulación de la práctica artística y de la teoría del arte. Nuevos soportes y procedimientos produjeron cruces incesantes entre escritura/texto e imagen, publicaciones, arte postal y poesía objetual. Se sumaron operaciones ligadas a la acción y la gráfica, a los modos de escritura a mano alzada, al valor formal de la letra, la tipografía y los mensajes en sus múltiples formas. Así como también sobresalió una prolífica experimentación entre poesía visual, poesía fónica y partituras gráficas. Un verdadero campo fértil de lo inespecífico puso en cuestión los contornos mismos del lenguaje artístico.

Desde la curaduría y las instituciones organizadoras convocamos a un colectivo y cinco artistas contemporáneos a realizar una residencia de exploración y producción a partir de estas obras “históricas” puestas a disposición. Durante un mes, lxs artistas trabajaron en los espacios del Museo Nacional del Grabado y del Centro de Arte Sonoro (CASo), ubicados en el tercer piso y la planta baja de la Casa Nacional del Bicentenario.

Conformamos, de este modo, un escenario de colaboraciones y encuentros que nos permitió sumergirnos en el conjunto de las obras reunidas y simultáneamente ponerlas en diálogo con las prácticas que las y los residentes trajeron en su recorrido. El proyecto se propuso, y expuso, como una “zona de contacto”, una experiencia y deriva eminentemente procesual en la que surgieron intensidades, investigaciones, tonos y aprendizajes.

Curadoras

| | | |
|-----------------|------------------|----------------|
| Karina Granieri | Julia Masvernath | Alicia Valente |
|-----------------|------------------|----------------|

Artistas en residencia



| | | |
|----------------|------------------------|-------------------|
| Canto Desigual | Pablo Díaz | Mariana Pellejero |
| Inti Pujol | Soledad Sánchez Goldar | Lino Divas |




Canto desigual

| | | |
|--|--------------|--------------------|
| 2015 | Buenos Aires | IG @canto.desigual |
| <p>Colectivo conformado por Carolina Andreetti, Renata Lozupone y Verónica Mercado. Las tres artistas multidisciplinares convergieron en 2015 en el Departamento Único de Asuntos Intuitivos e Irregularidades Básicas, un espacio autogestionado centrado en la experimentación sonora donde se hacían encuentros, conciertos, talleres, performances y demás experiencias sonoras en la ciudad de Buenos Aires.</p> <p>Participaron de la residencia (Des)hechos del lenguaje: Carolina Andreetti y Renata Lozupone.</p> | | |

De todas las obras con las que entramos en diálogo nos llamó mucho la atención la única obra sonora de Edgardo Vigo, que se llama *Homenaje a una pensión de estudiantes*, una obra que él construyó con un grabador de cinta abierta, una radio, un micrófono, una máquina de escribir y posiblemente un tocadiscos. Esto nos resultó inspirador: nosotras veníamos haciendo sonido con elementos, instrumentos tuneados, no convencionales, circuitos, y esta cuestión de hacer sonar tecnologías que ahora son un tanto obsoletas nos pareció muy atractiva, muy valiosa. Armamos una mesa de trabajo donde fuimos probando estos dispositivos y a partir de ese proceso de construir y estructurar una producción sonora quedó esta pieza con diferentes momentos que se llama *Scruch*, un collage sonoro inspirado en la obra de Edgardo Vigo, que se podía escuchar durante la muestra.





A photograph of a mechanical lathe, likely in a workshop or industrial setting. The image is dominated by a warm, orange-red color cast. In the upper left, a piece of paper with a grid pattern is attached to the machine. On this paper, the Spanish text "Qué sonido se pierde" is printed in a bold, sans-serif font. To the left of the text is a small black triangle pointing left. The background shows the complex metal structure of the lathe, including a large rotating wheel on the right and various adjustment mechanisms. The lighting is dramatic, highlighting the textures of the metal and the paper.

Qué sonido
se pierde

Pablo Díaz

| | | |
|---|--------------|-----------------|
| 1975 | Buenos Aires | IG @p.ablod.iaz |
| <p>Músico, improvisador, artista experimental, performer y docente. Principalmente es baterista pero ha expandido su instrumento en búsqueda de trascender estereotipos y profundizar en la experiencia sonora. Es miembro fundador del sello independiente Nendo Dango Records, docente de la EMC de Buenos Aires y forma parte del equipo curatorial de Magma Centro de Artes. Ha editado cinco trabajos discográficos bajo su nombre y decenas en colaboración con diferentes artistas. Actualmente lleva adelante diferentes proyectos musicales y transdisciplinarios tanto en Argentina como en otros países.</p> | | |

Lo que más me resonó fue, en una muestra de obras visuales, la pregunta por el sonido que se pierde en el momento de la creación. Esa pregunta me llevó a hablar con Alicia sobre los modos de impresión, las máquinas y los procedimientos que se utilizaron para hacer las obras. Las curadoras me pusieron en contacto con algunos talleres. Estuve en Gloria Gráfica, una imprenta recuperada increíble en Chacarita. Karina es parte del colectivo junto a Diego Posadas y demás equipo. Estuve en el taller de tipografía de Rodrigo Cuberas en Martínez y en el taller de grabado de Mariana Gayoso, Fina Estampa. Tenía ganas de hacer un trabajo de grabaciones de campo, así que fui a los talleres y empecé a grabar máquinas y procedimientos con el mismo grabador de aire. Mi intención era hacer con eso un collage, un mapa sonoro que representara ese sonido que se pierde, ese excedente que de alguna manera aparece en la confección de las obras, y volverlo remanente, que se vuelva obra y que no se pierda en el tiempo. También tuve un feedback: un amigo que es urbanista me empezó a hablar del espesor de las obras, de la posibilidad de pensar la obra como capas geológicas. Eso resonó mucho con el procedimiento de las obras que están expuestas acá, que incluyen varios procesos hasta llegar a la obra final. Apareció la cuadrafonía como una posibilidad de que existan cuatro capas que se fusionan para generar un solo contenido sonoro.





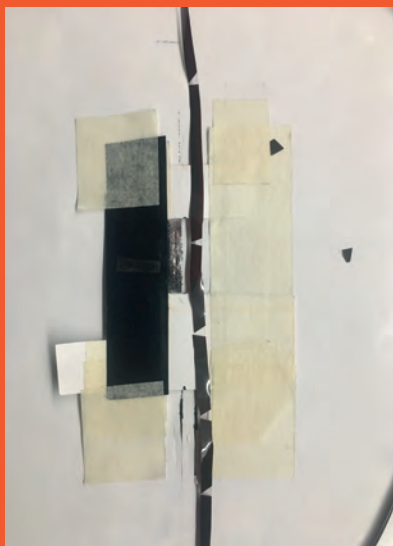
Mariana Pellejero

| | | |
|---|---------------|-----------------------|
| 1974 | Mar del Plata | IG @mariana.pellejero |
| <p>Vive y trabaja en Mar del Plata, donde produce instalaciones para lugares específicos que se desarrollan en el campo visual y sonoro. Es investigadora del sonido analógico y natural, dentro del género experimental y la improvisación. Realizó sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón", y residencias de creación en Festival Tsonami y Kiosko entre otras. Actualmente es codirectora de Mundo Dios, espacio de arte contemporáneo y artista en Galería Grasa.</p> | | |

Soy grabadora y también trabajo con sonido. De las obras que están expuestas me interesaron mucho las partituras gráficas. Creo que, de alguna manera, la obra que hice unificó lo gráfico y lo sonoro en una sola pieza. Trabajé sobre cintas de cassette virgen en donde hay un sonido, porque siempre hay un sonido, y sobre ese silencio supuesto generé cortes en la cinta y espacios que son espacios vacíos, pero que a su vez generan un sonido. En otras cintas agregué cintas de papel de distintas formas, cortes y largos, que generan otros sonidos diferentes a los de la cinta que está cortada. Lo más interesante para mí fue que la partitura está *in situ* en la obra. Esto me abrió un mundo que es bastante extenso, me dio la posibilidad de trabajar la partitura en la cinta: la iba componiendo mientras la componía y la escuchaba. Y ahí se generaban espacios y sonidos, y se generaban ritmos.



1 minuto - 990 - **I**
1:12 - 988 - **I**
1:24 - 986 - **I I I**
1:52 - 982 ± ±
2:15 - 979
≠ ≠ ≠ ≠
≠ ≠ ≠
≠ ≠ ≠
≠ ≠ ≠
↔
de mas espacio a ⊙ espacio entre si





Inti Pujol

| | | |
|--|---------|---------------|
| 1978 | Mendoza | IG @intipujol |
| <p>Artista multidisciplinaria, licenciada en artes visuales, joyera, música autodidacta, performer. Su trabajo en performance se vincula últimamente con el sonido y su potencia performativa. Centra su interés en problemáticas del territorio y los cuerpos en disputa en una escena capitalista neoliberal, investigando formas de resistencia y justicia poética.</p> | | |

Las partituras de Juan Carlos Paz me impresionaron mucho. Inmediatamente perdí todas las otras ideas que traía porque en mi cabeza se empezó a generar una ficción alrededor de la partitura. Dejé de verla como algo que plantea solamente un sonido, sino también un espacio. Hice un ejercicio visual de superposición y transparencia de las páginas de la partitura. Apareció un mapa. Seguí investigando el camino de Juan Carlos Paz y me enteré de que había trabajado en una película, *Invasión* (1979) de Hugo Santiago, que está escrita por Borges, alguien a quien admiro mucho. Volví a ver la película y escuché entrevistas sobre *Invasión*, en una de ellas se cuenta cómo Santiago y Borges armaron el guion. Santiago tenía miedo de que Borges lo desaprobara en algo, entonces le consultó cómo tenía que empezar y qué tenía que tener. Borges le dijo “tiene que tener una introducción y una secuencia después del fin”. Entonces se me ocurrió hacer yo también *una secuencia después del fin*. Pensar en otra Irene [la protagonista] y en estos otros otros borgeanos. Hernán Ocampo también se entusiasmó con la idea de hacer la secuencia. Fue un ejercicio performático.

El video está conformado por secuencias largas con la estética de la película. Cuando trabajé la edición del sonido quería que hubiera una invasión en el sonido. Generé un nuevo estéreo, sobre un paneo apliqué otro paneo y entonces cuando lo escuchás algo invade un espacio normal sonoro. El director habla del sonido de fondo de la película como personajes sonoros. A mí me gusta pensar que son los sonidos de los invasores, de los extractivistas.

La película fue secuestrada por la dictadura. Me gusta rescatar que, en definitiva, es la transmisión de la resistencia, de la convicción, de las generaciones anteriores.



PARTITURA I^o CARLOS PAZ 1972

SOSTENIDOS \oplus ACENTUADO.

b DEMOL

BEWABEDU - VUELM AN NOM.

QUADERAS 4

MEMBRES 4

fff

VIBRAF

3 PERCUS $\rightarrow p$ dan

(Otra núcleo) galsaris

3 ca. s. l. en un círculo

ca. rob.

Coladera en triángulo para libre

Ritmo

vibrat

ba pilla lta - Borbf.

con un s. s.

ARMONICA HA. A. DONDE LIGAND

Los DEJO SIN PAZ

PARTITURA II PROPORCIONES

1) (1-3-5-4-2) del C b

1) f. en la mano izquierda

2) \square \square

ORG. HARMONICO α --- α $\times 4$ \diamond fff

fff

v. b. r. f. o. n. o

1) perc. a. m. i. n. t. z

2) voces fem.

3) \square

4) cuerdas

a) f \rightarrow forte

b) pp \rightarrow p. m. t. z

5) \square

Coladera

Sis.

\diamond ARMONICOS (worda vieo)

VALISA HUGO SANCHEZ 1970 - 1968



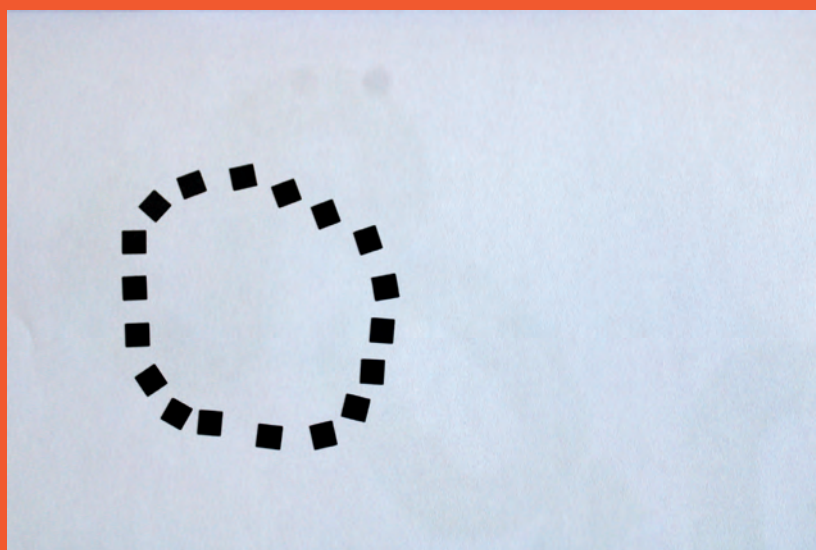
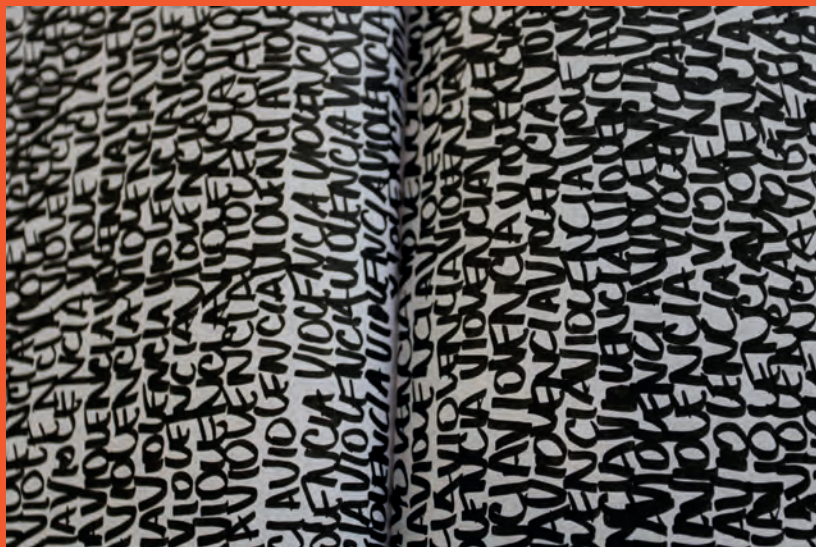
Soledad Sánchez Goldar

| | | |
|---|-------|----------------------------|
| 1977 | Salta | IG @soledad.sanchez.goldar |
| <p>Vive y trabaja entre Córdoba y Salta. Licenciada en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente cursa el Doctorado en Artes de la UNC. Es artista, gestora cultural, docente y coordinadora de la Lic. de Artes Plásticas de la Escuela Universitaria de Educación de UCASAL.</p> | | |

Estuve trabajando las ideas de contagio y resonancia en relación con algunas piezas. El primer proceso fue en cuadernos, utilizando tipografías, algo de texto, bien visual. Trabajé con una obra de Juan Carlos Romero, un afiche que dice "violencia". Trabajé con la repetición en una acción duracional que hice en el transcurso de toda la residencia: estar escribiendo la palabra "violencia" en un cuaderno durante muchas tardes. Lo que presenté en la inauguración fue una performance en la que trabajé con un cassette de cuando vivía con mi familia en México, exiliados. Tomé un fragmento de ese cassette y realicé unas acciones en relación con unas fotos de Luis Pazos.

Juan Carlos Romero es un referente para mí. De hecho, estuvo en Córdoba en una curaduría que hicimos con otro proyecto. Y Luis Pazos también, pero con él además hay un vínculo en relación con el peronismo, un crecimiento que yo tuve caminando por la vida en unidades básicas, siendo niña. Hay una relación que establecí también con ese pasado.







Lino Divas

| | | |
|---|--------------|---------------|
| 1981 | Buenos Aires | IG @linodivas |
| <p>Artista. Exhibe sus trabajos tanto individual como colectivamente en museos, galerías de arte contemporáneo, espacios independientes de Argentina, Brasil, Chile, México, Italia, EEUU y en numerosos medios virtuales. Convencido de las potencialidades del trabajo colaborativo en red, participa e interactúa con numerosos proyectos autónomos de artes visuales.</p> | | |

Mi rol era el de cronista, entonces tenía que transmitir o traducir los procesos desplegados en la residencia a un formato que a mí se me ocurriera. Trabajé a partir del dibujo con imágenes que me fueron surgiendo en el contexto de la residencia, viendo el proceso de los otros artistas –qué hacían, cómo trabajaban con los materiales– y pensando en el trayecto que me llevaba venir hasta acá caminando –los ruidos y diferentes tipos de texturas de sonidos que encontraba en el tránsito en la calle–. Imágenes que, de alguna forma, relacionaba con todo lo que pude vivenciar con los demás artistas.

La idea fue jugar con la señalética, el señalamiento, que también está en otros artistas como Vigo, y pasarla a un formato de impacto visual. Busqué el modo de generar elementos para marcar en la sala los puntos donde los artistas trabajaron, utilizando distintas imágenes que yo pude traducir a partir de lo que ellos habían producido. A su vez quise volcarlo en carteles como los que se usan cuando el piso está mojado, jugar con eso y con las cintas que separan las filas en los bancos y hacer algún tipo de intervención para transmutar su sentido. La cinta está muy presente en varios formatos de obra, está muy relacionada con el sonido, y quise experimentar un poco con eso.



(E X) ■ ■ ■ ■
■ ■ ■ ■ P O
S I ■ ■ ■ ■
■ ■ ■ ■ C I O N

(Des)hechos del lenguaje

Desvaríos gráficos, sonoros y performativos

Para la exhibición nos propusimos transformar el museo en un laboratorio de procedimientos, entre prácticas poéticas, visuales, sonoras y performativas, colocando en constelación material de archivos y piezas capaces de armar historias y de extenderse en el presente, dando impulso a una conversación infinita.

La exposición se estructuró en una serie de ejes cuyos límites son flexibles y sus bordes permeables.

Curadoras

| | | |
|-----------------|-----------------|----------------|
| Karina Granieri | Julia Masvernat | Alicia Valente |
|-----------------|-----------------|----------------|

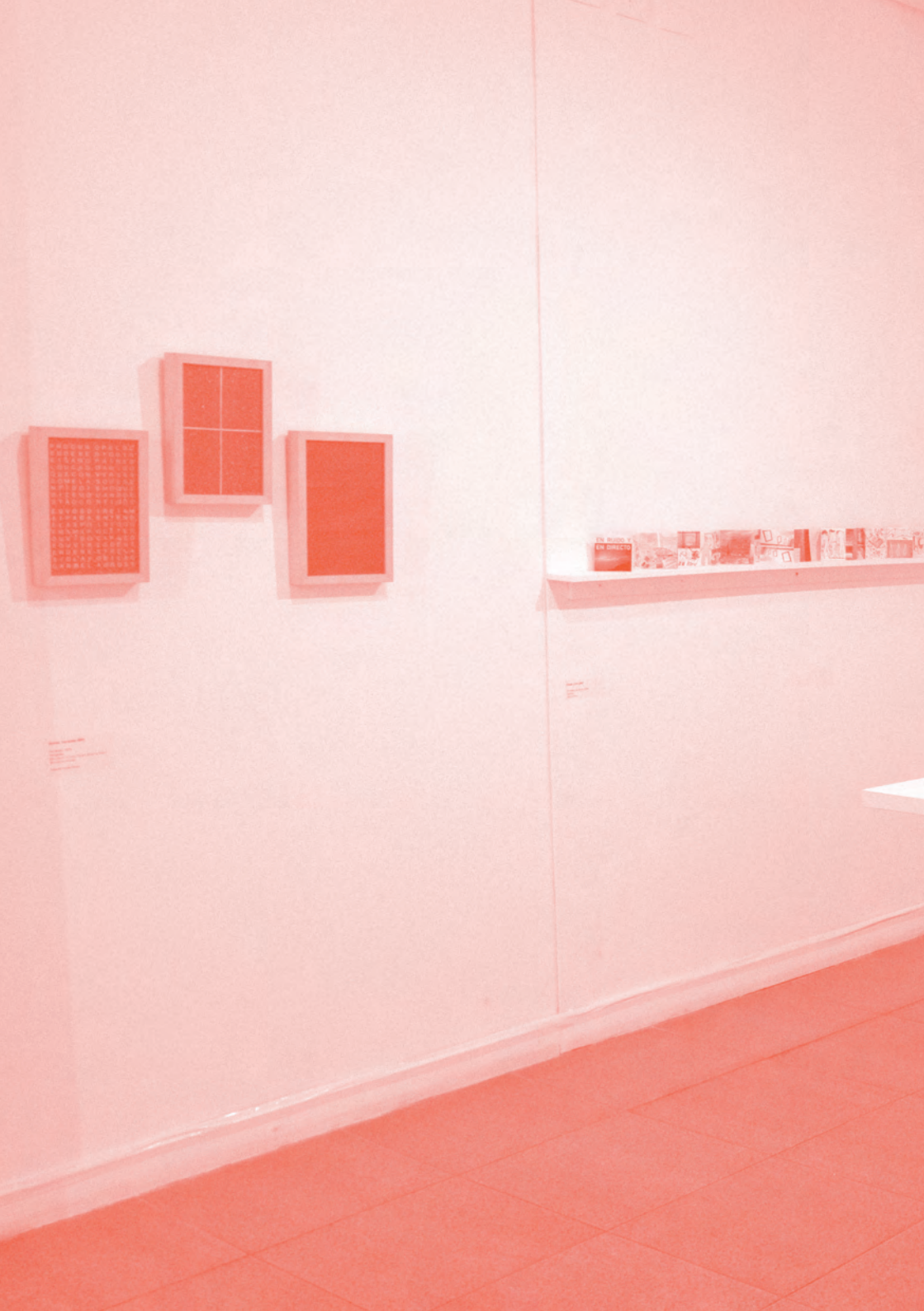
Artistas en exhibición

Artistas

| | | |
|--------------------|------------------------|-------------------|
| Canto Desigual | Inti Pujol | Mariana Pellejero |
| Pablo Díaz | Soledad Sánchez Goldar | Lino Divas |
| Ronaldo Azeredo | Gabriel Borba | Dailor Varela |
| Guillermo Deisler | Mirtha Dermisache | Lenora de Barros |
| Augusto de Campos | Haroldo de Campos | Álvaro de Sá |
| Neide Dias de Sá | León Ferrari | Gerardo Gandini |
| Carlos Ginzburg | Carmela Gross | Leandro Katz |
| Luis Pazos | Juan Carlos Paz | Decio Pignatari |
| Juan Carlos Romero | Edgardo Antonio Vigo | |

Publicaciones

| | | |
|---------------|-------------|----------------|
| Diagonal Cero | Hexágono 71 | Sellado a mano |
|---------------|-------------|----------------|



Lenguajes, signos y sistemas

Aborda aquellas escrituras (sonoro-visuales) que se entregan a la invención de otras lenguas: textos ilegibles, mensajes encriptados, alfabetos inventados, poemas que conciben sus propios códigos. Prueban el uso de las máquinas y partes del cuerpo como herramientas de escritura para elaborar sus enunciados, creando de este modo otros lenguajes posibles.



Mirtha Dermisache AR



| | |
|-----------------------|--------------------------|
| Diario 1 Año 1 | 1972 (5ta edición 1995) |
|-----------------------|--------------------------|

| |
|--------------------------|
| 47,5 × 36,6 cm (Cerrado) |
|--------------------------|

| |
|------------------------------|
| Impresión. Tinta sobre papel |
|------------------------------|

| |
|---------------------------------------|
| Colectión © Legado Mirtha Dermisache. |
|---------------------------------------|

| |
|----------------------------|
| Cortesía Herlitzka + Faria |
|----------------------------|

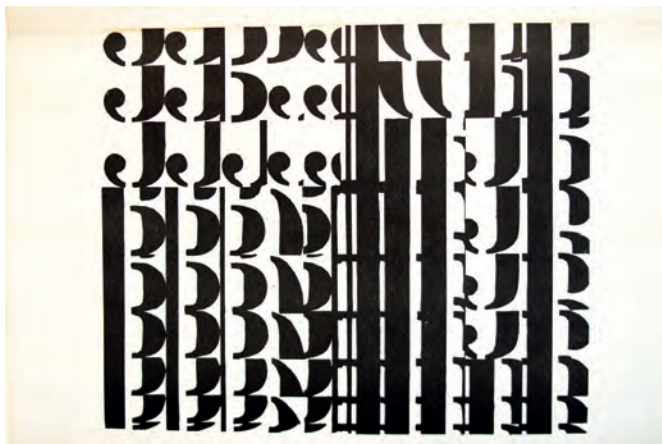
[The page contains dense, mostly illegible text in a non-Latin script, possibly Hebrew or Arabic, arranged in vertical columns. The text is heavily obscured by black redaction marks and some large, handwritten annotations in the lower right quadrant.]

Handwritten annotations in a non-Latin script, including several lines of text and arrows pointing to specific areas of the document. The annotations appear to be in a cursive or shorthand style.





| | |
|--|------|
| Libro | 1974 |
| 28,2 x 23 cm (Cerrado) | |
| Dactilografía, tinta color sobre papel | |
| Colección © Legado Mirtha Dermisache. | |
| Cortesía Herlitzka + Faria | |

Juan Carlos Romero AR

| | | |
|--------------------------------------|------|---------------|
| Crucesita II | 1971 | 336 x 36,5 cm |
| Grabado, stencil y tinta sobre papel | | |
| Colección Waldengallery | | |



B

C

D

E

F

G

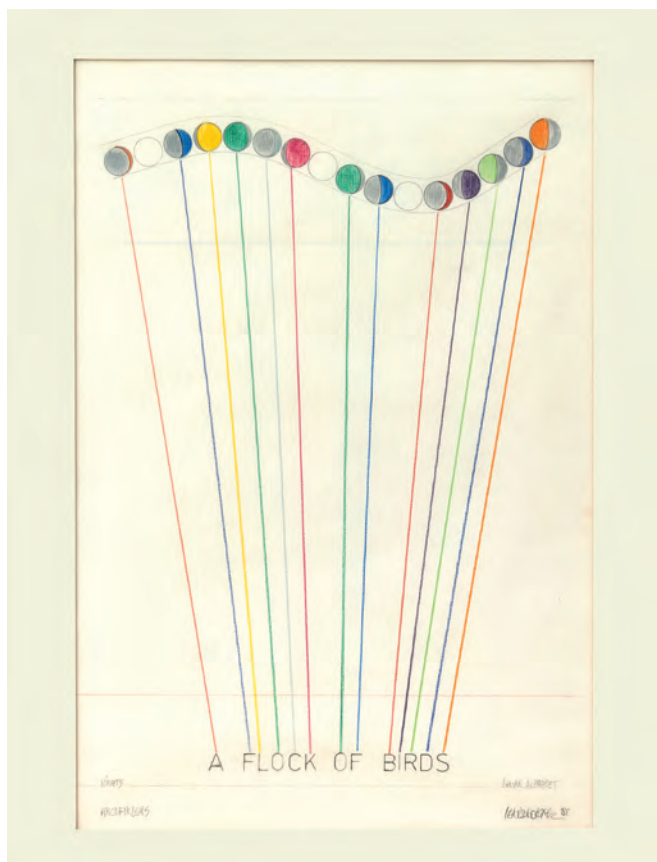
H

I

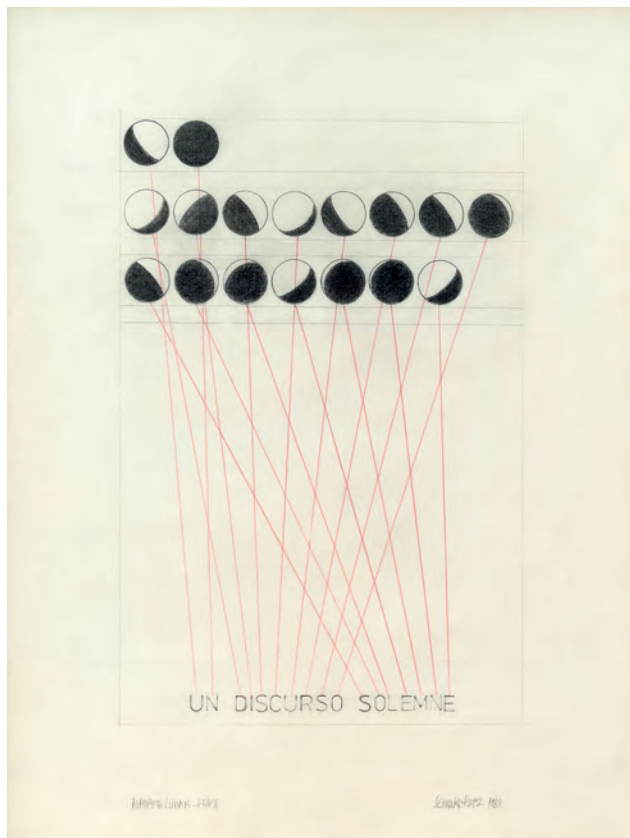
WIDE

VIOLENCIA

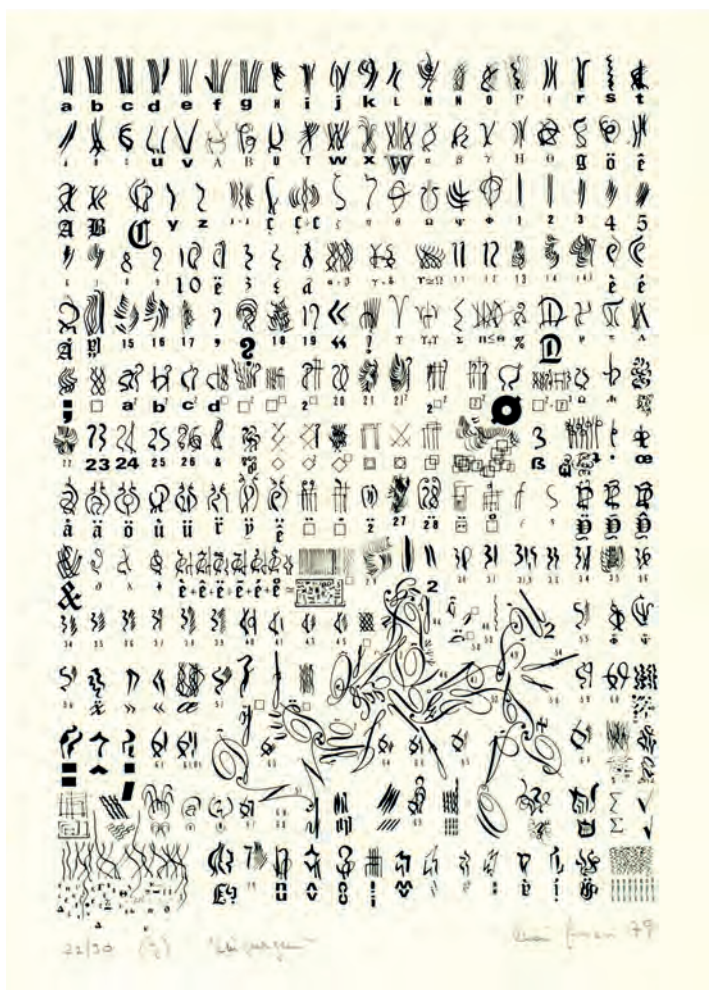
(6/14/90/00)

Leandro Katz AR

| | | |
|--------------------------------------|------|------------|
| A flock of birds | 1981 | 63 x 50 cm |
| Grafito y lápiz sobre papel Saunders | | |
| Colección Herlitzka + Faria | | |



| | | |
|--|------|------------|
| Un discurso solemne | 1981 | 70 x 53 cm |
| Grafito y lápiz sobre papel Strathmore | | |
| Colección Herlitzka + Faria | | |

León Ferrari AR

| | | |
|--------------------------------------|------|--------------|
| Linguagem | 1979 | 35 x 25,7 cm |
| Litografía offset | | |
| Colección Museo Nacional del Grabado | | |

Pablo Díaz AR



| | | |
|---------------------------------|------|-----|
| Qué sonido se pierde | 2022 | 15' |
| Instalación sonora cuadrifónica | | |



1980-1981
1982-1983
1984-1985
1986-1987
1988-1989
1990-1991
1992-1993
1994-1995
1996-1997
1998-1999
2000-2001
2002-2003
2004-2005
2006-2007
2008-2009
2010-2011
2012-2013
2014-2015
2016-2017
2018-2019
2020-2021
2022-2023
2024-2025



LOS
DEJO
SIN
PAZ

1980-1981
1982-1983
1984-1985
1986-1987
1988-1989
1990-1991
1992-1993
1994-1995
1996-1997
1998-1999
2000-2001
2002-2003
2004-2005
2006-2007
2008-2009
2010-2011
2012-2013
2014-2015
2016-2017
2018-2019
2020-2021
2022-2023
2024-2025



Prácticas de performance, espacio público y política

Visibiliza actos que atribuimos una y otra vez a los cuerpos: cuerpo individual y colectivo. Reúne usos expandidos de la performance tanto en proposiciones participativas como en despliegues más lúdicos. También incorpora repertorios políticos y coyunturales que usaron el lenguaje de la creatividad para socavar el lenguaje de la dominación y así desautorizar el régimen del sentido y las políticas represivas. Son obras que manipulan, amplían y juegan con la corporalización.



Luis Pazos AR

| | | |
|--|------|-------------------|
| La corneta | 1967 | Medidas variables |
| Libro-sonoro. Caja de cartón, objeto plástico, papel impreso | | |
| Colección Centro de Arte Experimental Vigo | | |

Luis Pazos ^{AR} y Edgardo Antonio Vigo ^{AR}



La corneta y Poème Mathématique Baroque

1967 | 30 x 20 cm | Fotografía

Colección Centro de Arte Experimental Vigo

Edgardo Antonio Vigo AR





| | | |
|--|--------------------------------------|------------------------|
| Hablar Ver Oír (de la carpeta sonidos) | 1970 | Xilografía sobre papel |
| 28,5 x 24, 5 cm | Colección Museo Nacional del Grabado | |

Carlos Ginzburg_{AR}

| | |
|--|-------------------------|
| Tacho para patear | 1969 (copia facsimilar) |
| Medidas variables | |
| Latas de metal con texto impreso | |
| Colección Centro de Arte Experimental Vigo | |

Luis Pazos AR



Punta de lanza
(de la serie Transformaciones de masas en vivo)

1973 | 25 x 40 cm

Fotoperformance. Impresión digital sobre
papel fotográfico

Colección Luis Pazos y Aldo de Sousa Galería



Arco y flecha y Perón vence (de la serie Transformaciones de masas en vivo)

1973

25 x 40 cm | Fotoperformance. Impresión digital sobre papel fotográfico

Colección Luis Pazos y Aldo de Sousa Galería



Formas caídas y Acumulación (de la serie Transformaciones de masas en vivo)

1973

25 x 40 cm | Fotoperformance. Impresión digital sobre papel fotográfico

Colección Luis Pazos y Aldo de Sousa Galería

Soledad Sanchez Goldar AR

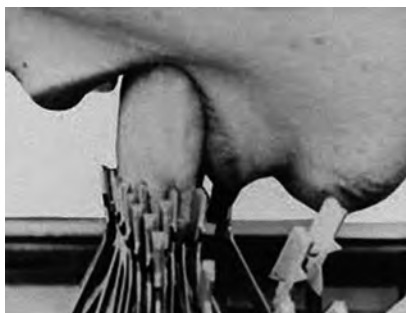


| | |
|--|-----------------------|
| Resonancias, repeticiones y contagios | |
| 2022 | Dimensiones variables |
| 3 cuadernos, vinilo y marcadores sobre papel | |
| Acción duracional del 17/11 al 15/10 | |

violencia



Lenora de Barros BR



Poema (versión en revista Zero à Esquerda)

1980-1983 | 54,5 X 11 cm

Impreso en offset b/n

Colección Lenora de Barros



| | | |
|-------------------------|------|------------------------|
| Onde se vê | 1983 | 24 x 21,5 cm (cerrado) |
| Impresión láser color | | |
| Colección Ivana Vollaro | | |

Sellado a mano AR





| | | |
|---|--|------------------------|
| Editada por Vigo, Edgardo Antonio (AR) | 1974 | 21,5 x 15 cm (cerrada) |
| Con obras de Bercetche (AR), Juan; Ginzburg, Carlos (AR), Leonetti, Eduardo (AR); Pazos, Luis (AR); Romero, Juan Carlos (AR); Vigo, Edgardo Antonio (AR); Zabala, Horacio Edgardo Antonio (AR). | | |
| Impresión con sellos sobre papel | Colección Centro de Arte Experimental Vigo | |

Lino Divas AR



| | | |
|------------------------------|------|-------------|
| En ruido y en directo | 2022 | 100 x 10 cm |
| Fanzine | | |



| | | |
|-------------------------------------|------|-------------|
| Crónica | 2022 | 200 x 10 cm |
| Tensor de pared con cinta retráctil | | |



| | |
|--------------------------------------|------|
| Cuidado artista trabajando | 2022 |
| 30 x 60 cm | |
| 5 carteles de MDF y pintura acrílica | |



Intercambios, soportes y traducciones

Introduce la fuerza de la circulación indisciplinada, la revuelta y el deseo de la comunicación transfronteriza y del hacer conjunto: publicaciones, piezas colaborativas, tarjetas postales, cartas, escritos, envíos y gestiones en movimiento.



Revista Hexágono ^{AR}



| | | | |
|---|------|----------------------|--|
| ab | 1971 | 30 x 25 cm (cerrada) | Editada por Vigo, Edgardo Antonio (AR) |
| Con obras de Vigo, Edgardo Antonio (AR); Padin, Clemente (UY); Gerz, Joche (DE); Klaus Groh (DE); Renate Groh (DE). | | | |
| Troqueles e impresos sobre papel | | | Colección Centro de Arte Experimental Vigo |



| | | | |
|--|------|----------------------|--|
| ce | 1973 | 30 x 25 cm (cerrada) | Editada por Vigo, Edgardo Antonio (AR) |
| Con obras de Vigo, Edgardo Antonio (AR); Zabala, Horacio (AR); Deisler, Guillermo (AR); Andreace, Nicola (IT); Michele, Perfetti (IT); Zurbrugg, Nicholas (GB); Romero, Juan Carlos (AR) | | | |
| Xilografía, fotocopias e impresos sobre papel | | | |
| Colección Centro de Arte Experimental Vigo | | | |

0 1

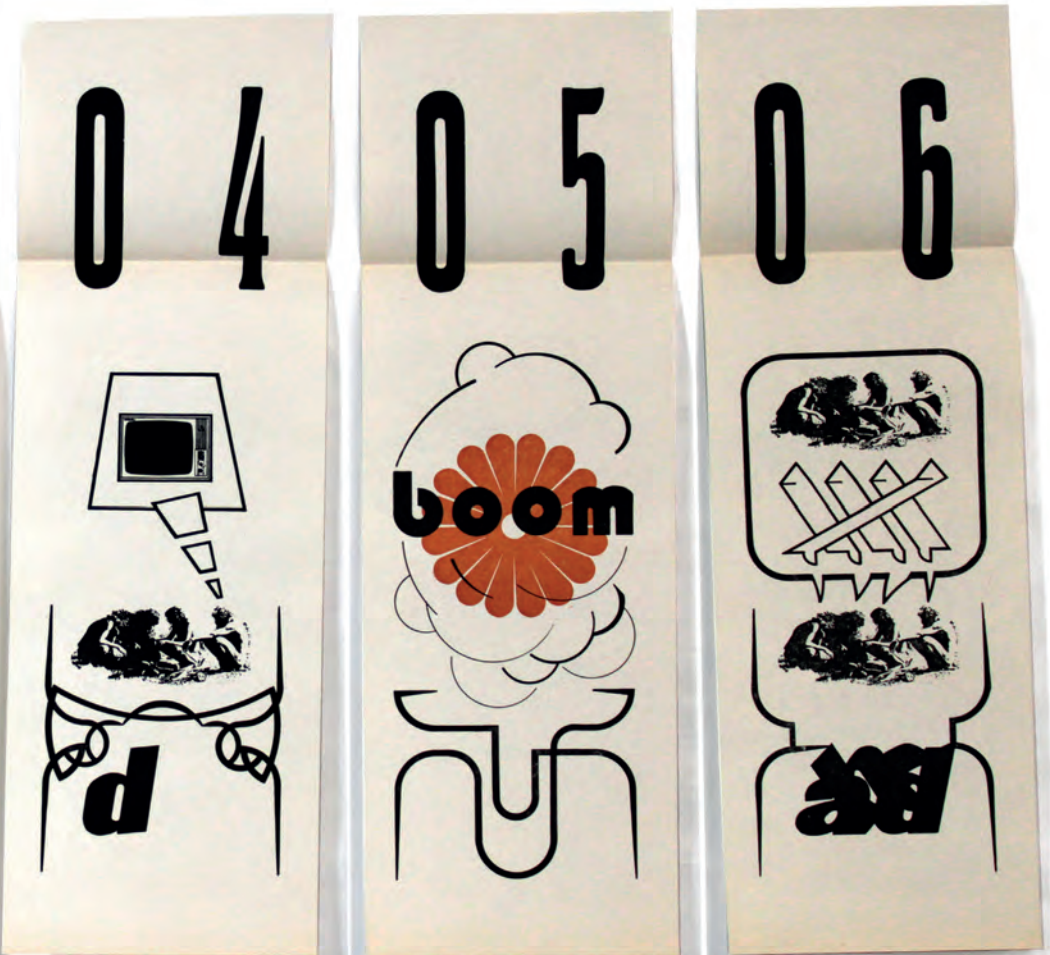


0 2



0 3





| | | | |
|--|------|----------------------|--|
| be | 1972 | 30 x 25 cm (cerrada) | Editada por Vigo, Edgardo Antonio (AR) |
| Con obras de Vigo, Edgardo Antonio (AR); Bentigoglio, Mirella (IT); Iacopetti, Lido (AR); Esposito, Anna (IT); Radin; Betty (GB) | | | |
| Fotografías, hojas perforadas e impresos sobre papel | | | |
| Colección Centro de Arte Experimental Vigo | | | |

Diagonal Cero AR**DIAGONAL CERO****20**REVISTA TRIMESTRAL ARGENTINA
DICIEMBRE 1966

TAPA DE EDGARDO ANTONIO VIGO - "POESIA MATEMATICA"

NUMERO DEDICADO A LA NUEVA POESIA PLATENSE

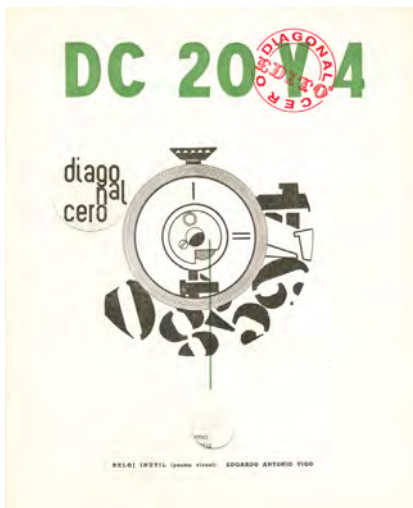




| | | | |
|---|------|--|--|
| N° 20 | 1966 | 23,5 x 19,5 cm (cerrada) | Editada por Vigo, Edgardo Antonio (AR) |
| Con obras de Vigo, Edgardo Antonio (AR); Pazos, Luis (AR); Gancedo, Omar (AR); Calderón Pando, José María (AR). | | | |
| Impresión offset, xilografía y sellos sobre papel | | Colección Centro de Arte Experimental Vigo | |

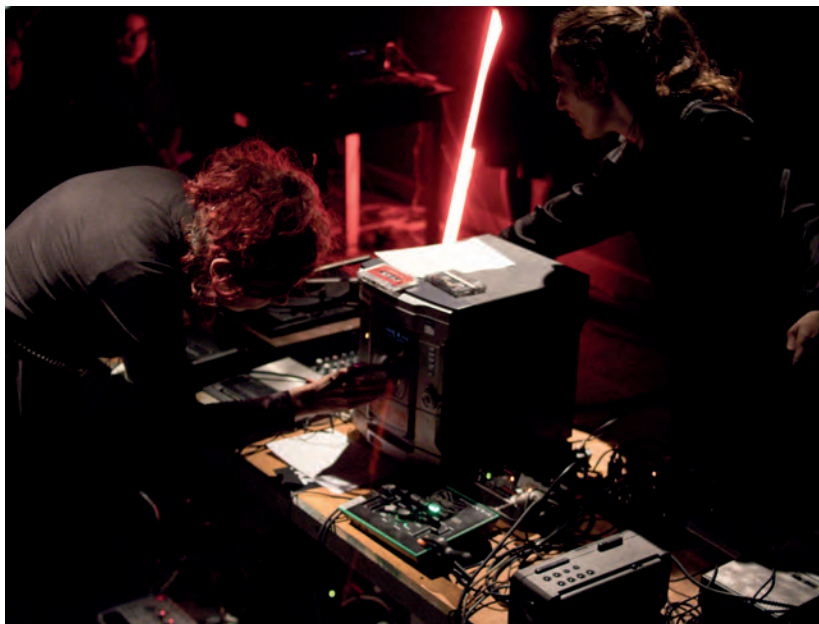


| | | | |
|---|------|--------------------------|--|
| Nº 23 | 1967 | 23,5 x 19,5 cm (cerrada) | Editada por Vigo, Edgardo Antonio (AR) |
| Con obras de Vigo, Edgardo Antonio(AR); Bentigoglio, Mirella (IT), Garnier, Pierre (FR); Luján Gutiérrez, Jorge de (AR); Pazos, Luis (AR); Guinzburg, Carlos (AR) | | | |
| Impresión offset, xilografía, sellos sobre papel | | | Colección Centro de Arte Experimental Vigo |



| | | | |
|---|------|--|--|
| Nº 24 | 1968 | 23,5 x 19,5 cm (cerrada) | Editada por Vigo, Edgardo Antonio (AR) |
| Con obras de Vigo, Edgardo Antonio (AR); Pazos, Luis(AR); Luján Gutiérrez, Jorge de (AR); Clavin, Hans (NL); Guinzburg, Carlos (AR) | | | |
| Impresión offset, xilografía y sellos sobre papel | | Colección Centro de Arte Experimental Vigo | |

Canto desigual AR

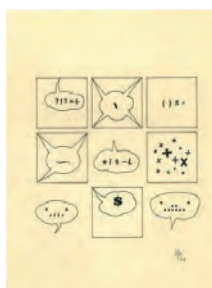
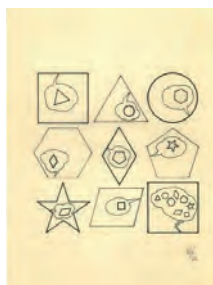
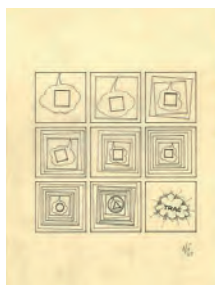


| | | | |
|---|------|----------------------------------|---------------------------------|
| SCRHUCH | 2022 | 16'.50" | Grabación: Simón Perez - CASO - |
| Edición: Carolina Andreetti y Renata Lozupone | | Mezcla y mastering: Hernán Hayet | |
| Grabación digital en toma directa a partir de la manipulación de materiales sonoros ejecutados en artefactos de diversas tecnologías y épocas como tocadiscos de vinilo, pasacasetes, micrófonos de diferente tipo, instrumentos de cuerda amplificados, circuitos de osciladores <i>DIY</i> populares y caseros, radios, máquina de escribir, voces, susurros y silencios para producir un collage sonoro y componer un poema. | | | |
| Se escuchan y manipulan fragmentos de las siguientes obras: <i>SPLIT // 2020</i> . Tom Bresemann - Cristian Forte <i>Control mental para todos</i> . Relajación ordenada. Beatriz Martos 1980 <i>EMILIO CENTURIÓN</i> . Colección Audiovisual <i>COLOR Y LÍNEA</i> . Serie Pintores Argentinos Contemporáneos. 1967. Voz: Vicente P. Caride. <i>ALEXKRAFT Mi Piaci, Mi Piaci...</i> Ornella Vanoni. 1972. Autores: Silva, Chiosso, Vanoni, Calvi <i>Programa de Idioma Oficial Chino</i> . Centro Universitario de Idiomas. <i>Earth</i> . 2013. George Bagdasarou. | | | |
| Los textos son fragmentos extraídos de la revista <i>Diagonal Cero</i> números 20 a 24. | | | |



| | | |
|----------------|------|-----|
| Piano vibrante | 2022 | 25' |
| Performance | | |

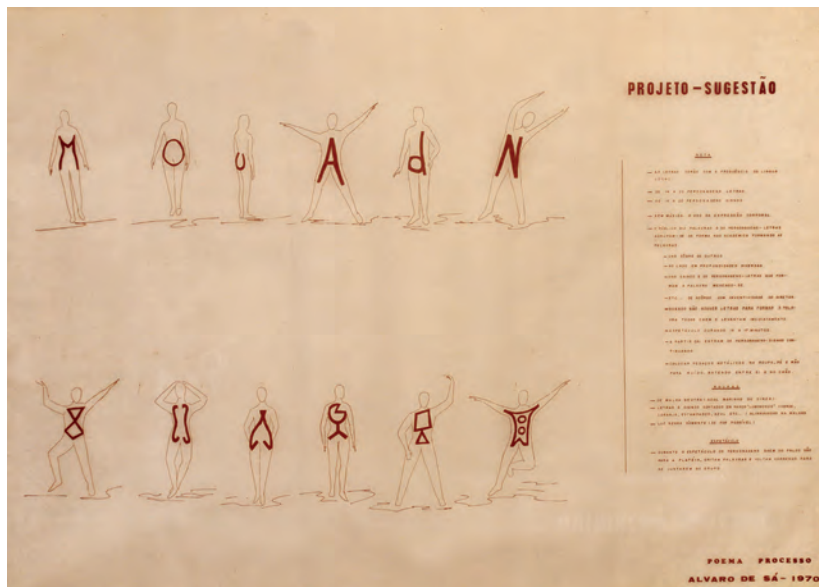
Álvaro de Sá BR



| | |
|------------------------------------|------|
| 4 poemas/proceso, del libro 12 x 9 | 1970 |
|------------------------------------|------|

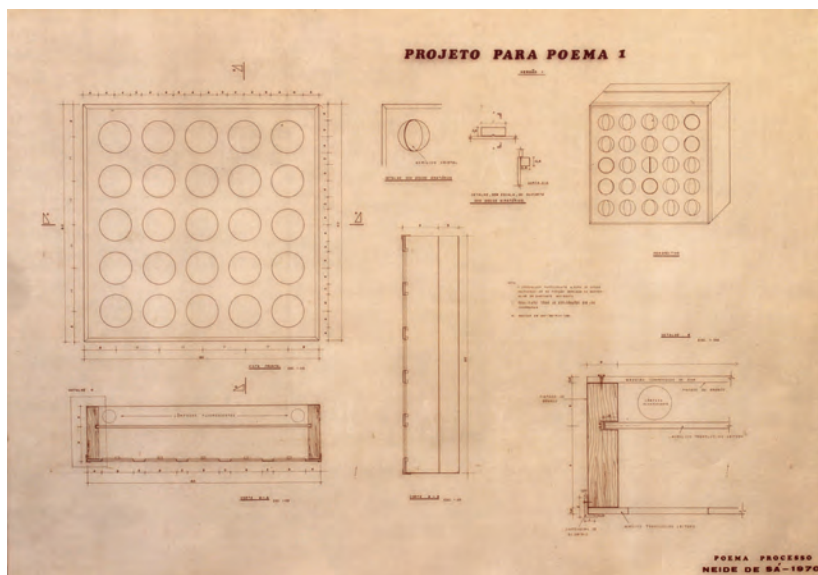
| | |
|-----------------------|---------------------|
| 15,5 x 15,5 (cerrado) | Impreso sobre papel |
|-----------------------|---------------------|

| | |
|--|--|
| Colección Centro de Arte Experimental Vigo | |
|--|--|

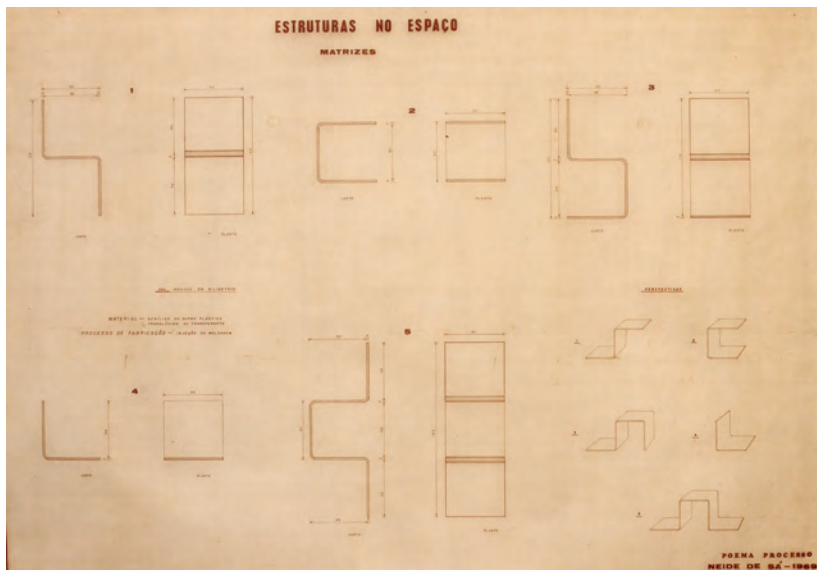


| | | |
|--|------|------------|
| Projeto-sugestão | 1970 | 61 x 87 cm |
| Impreso sobre papel vegetal | | |
| Colección Centro de Arte Experimental Vigo | | |

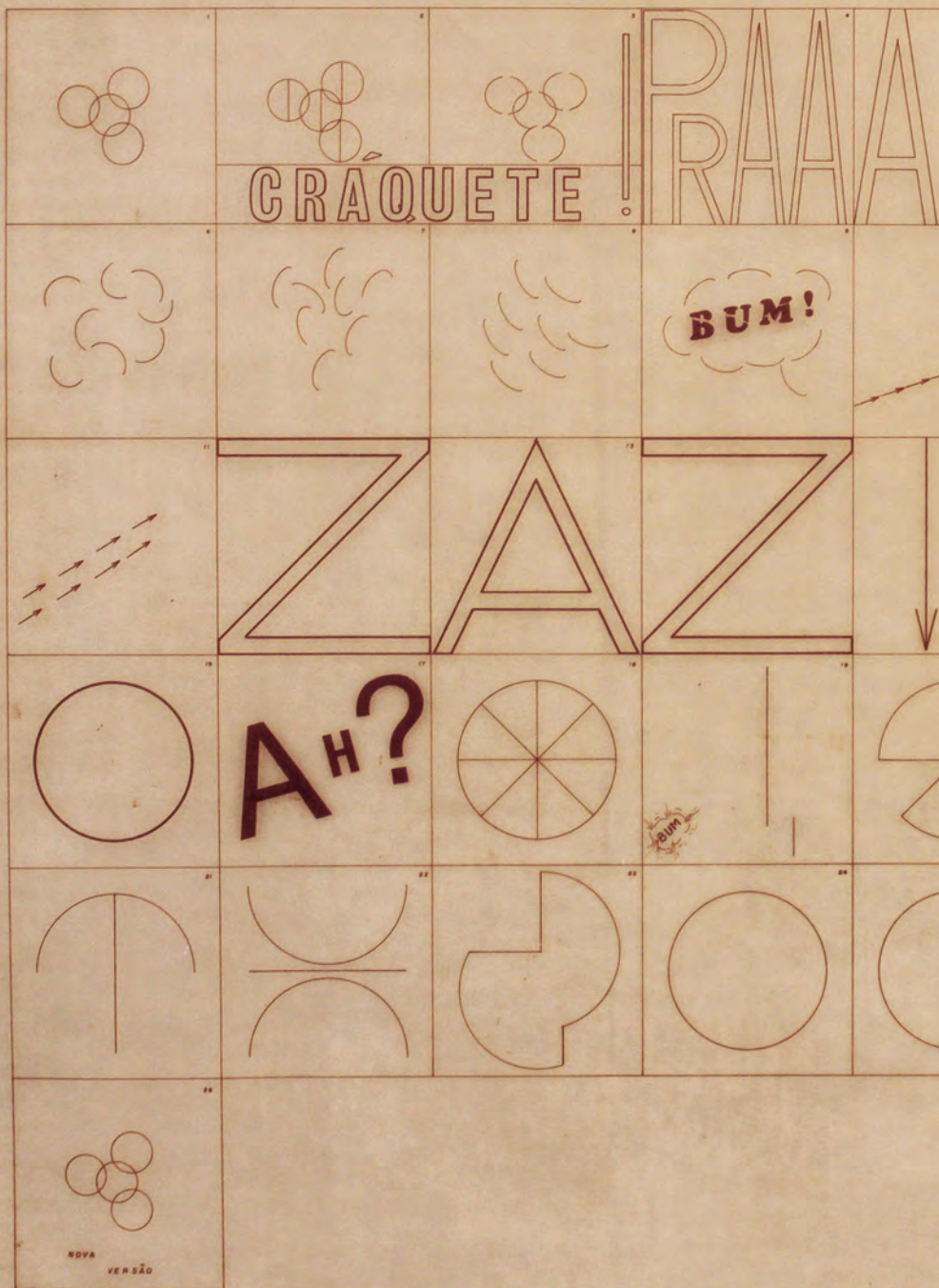
Neide de Sá BR

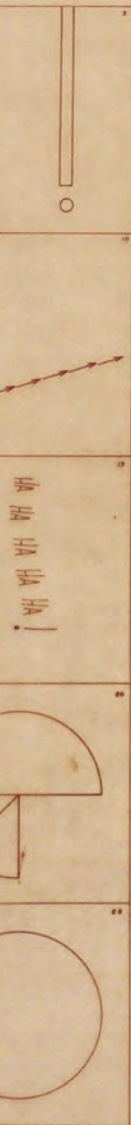


| | | |
|--|------|------------|
| Projeto para poema | 1970 | 61 x 87 cm |
| Impreso sobre papel vegetal | | |
| Colección Centro de Arte Experimental Vigo | | |



| | | |
|--|------|------------|
| Estruturas no espaço | 1969 | 61 x 87 cm |
| Impreso sobre papel vegetal | | |
| Colección Centro de Arte Experimental Vigo | | |





- 1- FUNDO VERMELHO (16 QUADROS). LINHAS DESENHAM 4 CIRCUNFERÊNCIAS SIMULTÂNEAMENTE. (TOTAL 45 QUADROS)
- 2-3- FUNDO VERMELHO. FAIXA PRETA INFERIOR - LETRAS EM AMARELO. AS LETRAS APARECERÃO EM 32 QUADROS, PISCANDO COMO EM ANÚNCIO LUMINOSO. AO MESMO TEMPO OS CÍRCULOS SÃO QUEBRADOS PELOS DIÂMETROS ATÉ SEPARAREM VÁRIOS SEMI-CÍRCULOS. FORMAR OS 8 QUADROS FINAIS SÓ COM A PALAVRA. (TOTAL 40 QUADROS)
- 4-5- PALAVRA PRAAI: FUNDO PRÉTO, LETRAS VERMELHO - PISCAR SEMPRE - APROXIMAR E AFASTAR - MOVIMENTAR RAPIDAMENTE AS LETRAS. (TOTAL 40 QUADROS)
- 6-7-8- MOVIMENTO E RETIFICAÇÃO DAS SEMI-CIRCUNFERÊNCIAS - FUNDO AMARELO. (TOTAL 40 QUADROS)
- 9- SEMI-CIRCUNFERÊNCIAS PARCIALMENTE RETIFICADAS FORMAM BALÃOZINHO EM MOVIMENTO - LETRAS EM PRÉTO. FUNDO AMARELO (TOTAL 16 QUADROS)
- 10- FUNDO VERDE. SETAS SURTINDO EM MOVIMENTO NA TELA (TOTAL 19 QUADROS)
- 11- REPENTINAMENTE AS SETAS MUDAM DE POSIÇÃO E O FUNDO PASSA A SER AZUL. PASSAM PELA TELA 8 SETAS, SEMPRE EM MOVIMENTO (TOTAL 35 QUADROS)
- 12-13-14- ZAZ - FUNDO PRÉTO. LETRAS AZUIS (6 QUADROS POR CADA LETRA DA PALAVRA) DEPOIS 19 QUADROS COM A PALAVRA INTEIRA, MUDANDO DE POSIÇÃO E PROFUNDIDADE. (TOTAL 37 QUADROS)
- 15- FUNDO AMARELO. SETA SE FORMANDO ATRAVÉS DE UMA LINHA EM MOVIMENTO (COMPRIMENTO DO QUADRO). DESENVOLVER O TRAÇO DA SETA EM 8 QUADROS. ACRESCENTAR AS LETRAS HA DE 5 EM 5 QUADROS. PERMANÊNCIA DE 10 QUADROS. PISCANDO AS LETRAS - LETRAS EM PRÉTO (TOTAL 43 QUADROS)
- 16- FUNDO LARANJA. O MOVIMENTO DA SETA FORMA CIRCUNFERÊNCIA (TOTAL 28 QUADROS)
- 17- AH? FUNDO PRÉTO. LETRAS EM AMARELO (TOTAL 16 QUADROS)
- 18- FUNDO AZUL E CÍRCULO EXISTENTE NA TELA. LINHA DIVIDINDO-O SETORIALMENTE (TOTAL 32 QUADROS)
- 19- FUNDO VERDE. 2 LINHAS APARECENDO AOS POUCOS, SIMULTÂNEAMENTE MOSTRANDO O COMPRIMENTO DOS DIÂMETROS DO MAIOR E DO MENOR CÍRCULO. (TOTAL 16 QUADROS)
- 20- FUNDO VERDE. LINHAS MOVIMENTANDO-SE PELA TELA, MANTENDO O DIÂMETRO, OS RAIOS, SEMI-CÍRCULOS E SETORES PARA FORMAR OS DESENHOS 21, 22, 23. (TOTAL 25 QUADROS)
- 24- FUNDO BRANCO, CÍRCULO VERMELHO (TOTAL 14 QUADROS)
- 25- FUNDO VERMELHO. CÍRCULO BRANCO PISCANDO, APROXIMANDO E AFASTANDO. (TOTAL 25 QUADROS)
- 26- REPETIÇÃO DO QUADRO 1-. NOVA VERSÃO. FUNDO BRANCO, DESENHO EM VERMELHO. (TOTAL 15 QUADROS)

PROJETO PARA

ANIMAÇÃO - POEMA

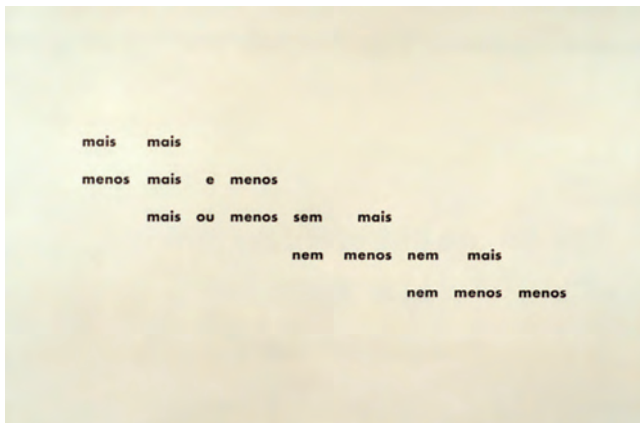
POEMA PROCESSO
NEIDE DE SÁ-1970

Augusto de Campos BR



| | | |
|--|------|------------|
| Corsom | 1958 | 66 x 48 cm |
| Impreso sobre papel | | |
| Colección Centro de Arte Experimental Vigo | | |

Haroldo de Campos BR



| | | |
|--|------|--------------|
| Mais o menos | 1957 | 28,5 x 40 cm |
| Impreso sobre papel | | |
| Colección Centro de Arte Experimental Vigo | | |

Decio Pignatari ^{BR}



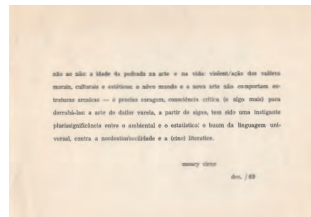
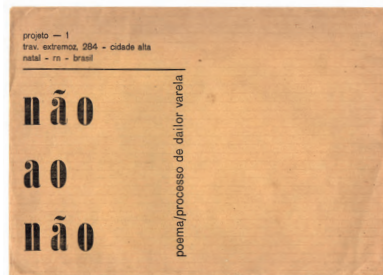
| | | |
|--|------|--------------|
| Coca Cola | 1957 | 28,5 x 40 cm |
| Impreso sobre papel | | |
| Colección Centro de Arte Experimental Vigo | | |

Ronaldo Azeredo BR



| | | |
|--|------|--------------|
| Velocidade | 1957 | 39,5 x 28 cm |
| Impreso sobre papel | | |
| Colección Centro de Arte Experimental Vigo | | |

Dailor Varela BR



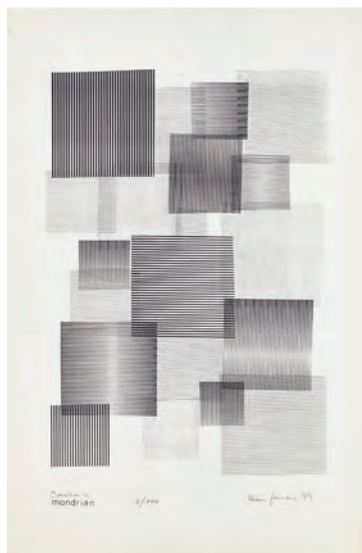
| | | |
|---|------|------------|
| Não ao Não | 1969 | 10 x 16 cm |
| Seis impresos en Sobre/ Revista Projeto - 1, 1970 | | |
| Colección Centro de Arte Experimental Vigo | | |

Guillermo Deisler CL



| | | |
|--|------|------------------------|
| GRRR | 1969 | 21 x 18,5 cm (cerrada) |
| Xilografía, impresión offset, papel troquelado | | |
| Colección Centro de Arte Experimental Vigo | | |

León Ferrari AR



| | | |
|--|------|--------------|
| Carta a un general | 1998 | 35 x 25,7 cm |
| Serigrafía sobre papel | | |
| Colección Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo | | |

| | | |
|--|------|--------------|
| Carta a Mondrian | 1980 | 35 x 25,7 cm |
| Copia xerox | | |
| Colección Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo | | |

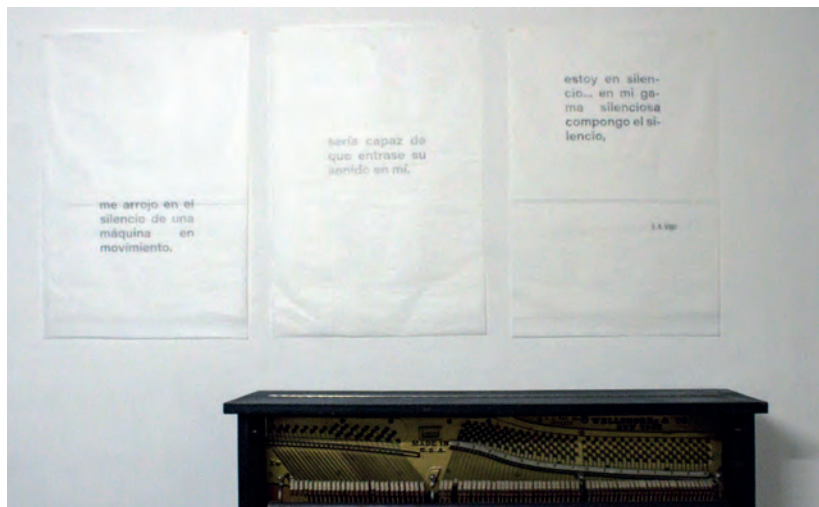
| | | | | |
|--|--------------------------|------|--------------|-------------|
| PÁG. 105 | Carta a Kandinsky | 1980 | 33 x 22,5 cm | Copia xerox |
| Colección Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo | | | | |



2/10 "Cesta a Kamenky" 22.01.1979

Mariana Pellejero AR





| | | |
|---|---|------|
| El sonido del silencio | | 2022 |
| 10' en loop | 70 x 50 cm | |
| Tres piezas grabadas de forma gráfica sobre cinta magnética para cassette | Tres dibujos en grafito sobre papel de arroz con fragmentos de textos de Edgardo Antonio Vigo | |



Partituras gráficas

Reúne tres obras seleccionadas especialmente para la exposición: *Seis eventos*, última pieza realizada por el compositor argentino Juan Carlos Paz; *Mutantes 1* de Geraldo Gandini, partitura compuesta a pedido de John Cage y dedicada a su maestro Alberto Ginastera; y dibujos de Mirtha Dermisache producidos para la *Catalina*, convertidor gráfico analógico creado por Fernando von Reichenbach, una singular máquina que transforma gráficos en sonidos.



Gerardo Gandini AR

46.

IV (5")

V (30")

Fl.

Cl.

Piano

V.

Va.

Fl.

Cl.

Piano

V.

Va.

↑

↓

↑

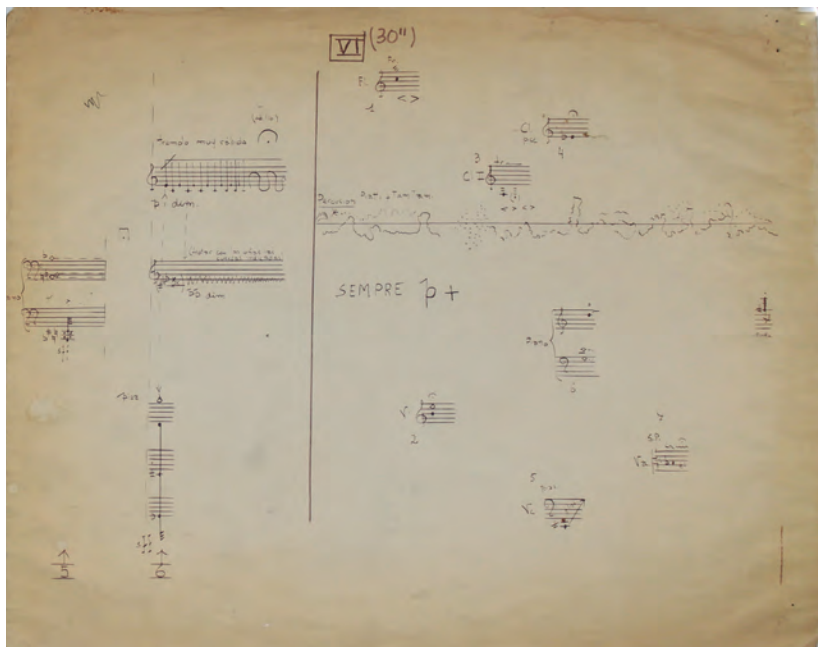
↓

↑

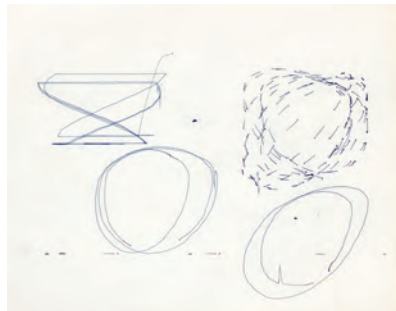
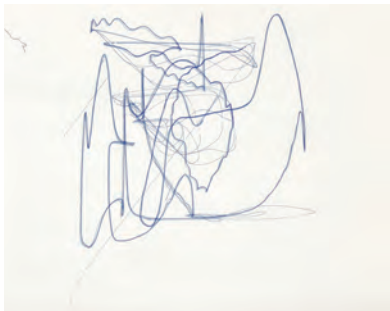
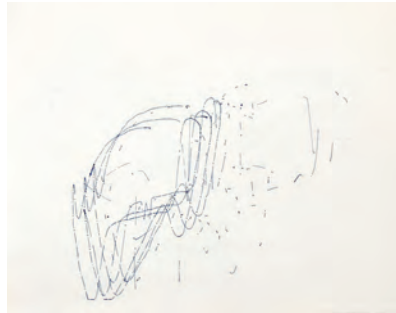
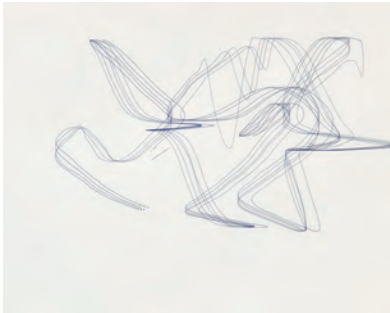
↓

↑

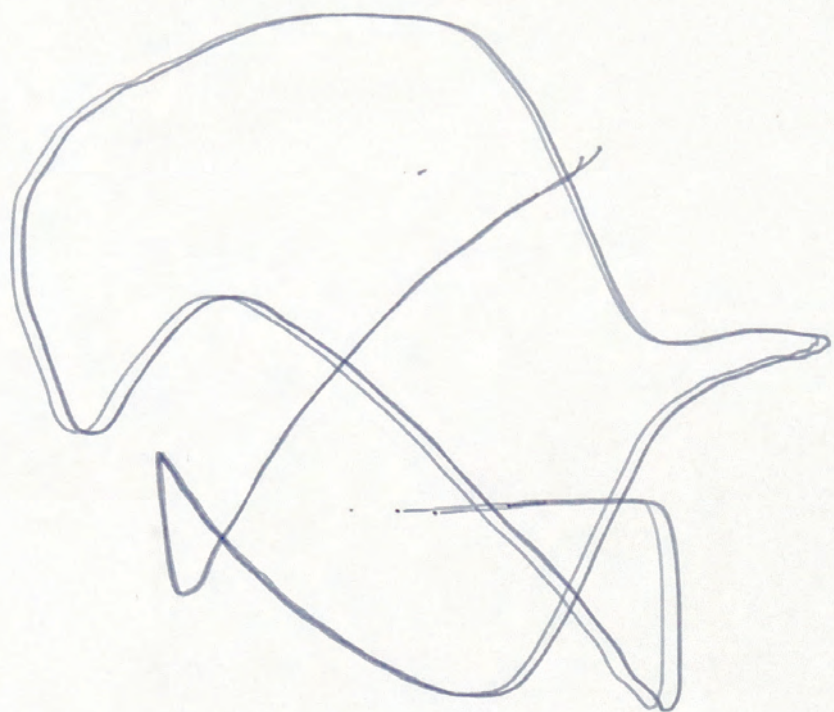
↓



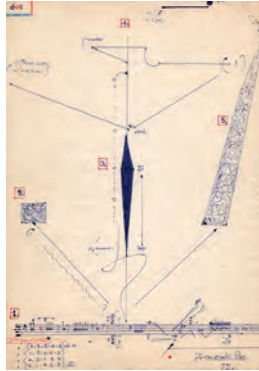
| | | |
|-------------------------------|------|--------------------------|
| Mutantes I | 1966 | 29,3 x 37,4 cm (cerrado) |
| Tinta negra sobre papel | | |
| Colección Biblioteca Nacional | | |

Mirtha Dermisache AR

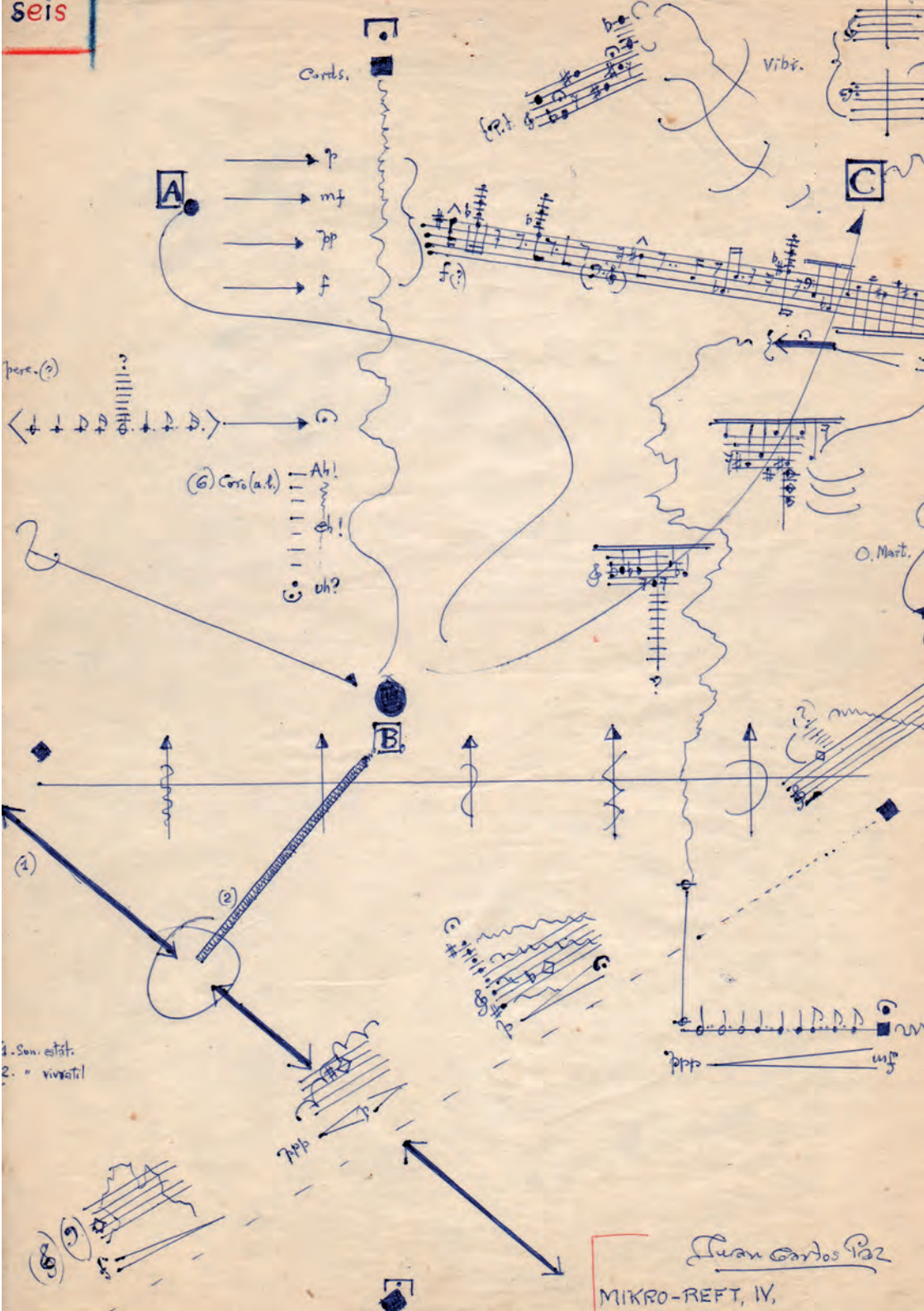
| | | |
|---|------------------|-------------------|
| S/T | fines de los 60' | |
| 12 hojas de 22 cm X 33 cm | | Tinta sobre papel |
| Colección Archivo Fernando von Reichenbach. Biblioteca Universidad Nacional de Quilmes | | |



Juan Carlos Paz AR



| | | |
|-------------------------------|------|--------------------|
| 6 eventos | 1972 | 6 hojas 30 x 21 cm |
| Tinta sobre papel | | |
| Colección Biblioteca Nacional | | |



1. Son. estat.
2. " vivacel

Juan Carlos Paz
MIKRO-REFT, IV,

Inti Pujol BR

| | | |
|--|------|-------------------|
| Los dejo sin Paz | 2022 | medidas variables |
| Proyección de imagen fija | | |
| Ejercicio a partir de las partituras gráficas "Seis eventos" (1972) de Juan Carlos Paz | | |



| | | |
|--|-------|-------------------|
| Una secuencia después de la palabra "fin" | | |
| 2022 | 1'40" | Video monocanal |
| Performance: Inti Pujol | | Audio: Inti Pujol |
| Cámara: Hernán Ocampo | | |
| Edición: Inti Pujol y Hernán Ocampo | | |
| Secuencia paralela después del final de la película <i>Invasión</i> (1969), dirigida por Hugo Santiago con la actuación de Juan Carlos Paz | | |

(CON) ■

■■■■■ TE

■ X ■■■■■

■■■■■ TOS





BOING
BOING
BOING
BOING
BOING
BOING
BOING
BOING
BOING
BOING

Fondo Lu



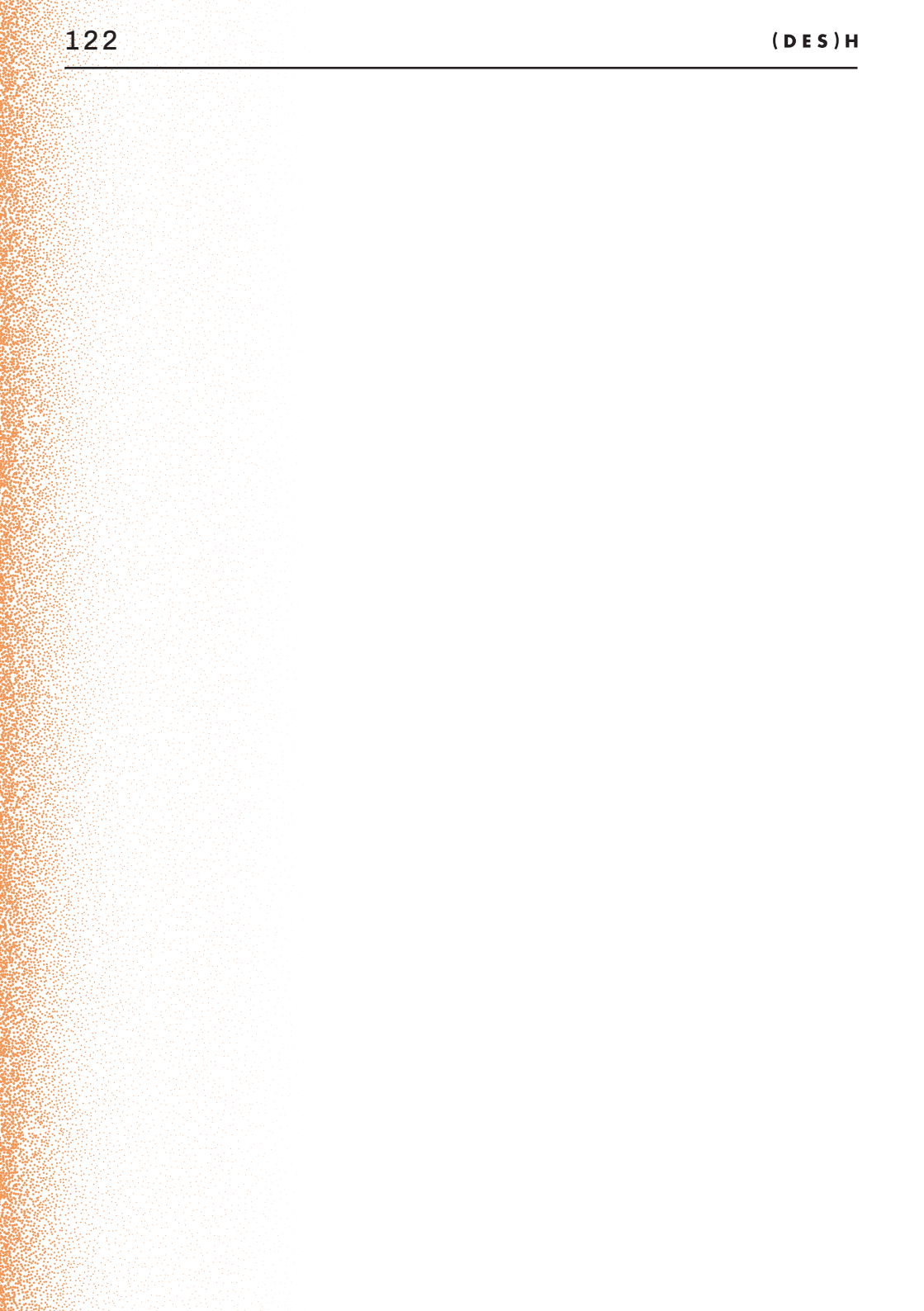
RADIO ★
#CASO
& MNG

La calle como territorio de activación poética

En esta conversación, el artista conceptual y poeta visual Luis Pazos y el investigador Fernando Davis recorrieron la trayectoria de este artista multifacético: desde sus primeras incursiones en la poesía mural, sus poemas, objetos y esculturas fonéticas, su participación en el grupo de poetas experimentales Movimiento Diagonal Cero y su vínculo con Edgardo A. Vigo y otros artistas, pasando por sus happenings y performances, hasta los proyectos que desarrolla en la actualidad.

ia Pazos. A





| | |
|---------------------|-----------------|
| Fernando Davis (FD) | Luis Pazos (LP) |
|---------------------|-----------------|

FD Me gustaría empezar con los afiches de poesía mural que fueron pegados en las calles céntricas de La Plata en 1965 como parte de las ediciones del grupo El Esmilodonte.¹

LP Éramos siete poetas que sabíamos muy poco de poesía, porque el grupo era una excusa para encontrarnos. Un día uno de los poetas propuso hacer una exposición y yo dije "hagámosla en la calle". Hicimos unos afiches modestos en papel de diario y los pegamos en las paredes de La Plata. Parece que a los poetas no les gustaron porque aparecieron muchos poemas tachados y un señor mandó una carta diciendo que antes de escribir poesía tenía que sufrir. Pero el grupo pretendía divertirse, todo lo contrario.

FD En esto que contás, Luis, me parece que hay varias cosas interesantes para pensar esas experiencias de poesía callejera. Por un lado, el hecho de sacar la poesía de la experiencia individual y privada y ponerla en circulación en los muros de la calle a través de un dispositivo como el afiche, que inevitablemente remite a la publicidad urbana. Por otro lado, hay otra dimensión que mencionaste recién, cuando la gente tachaba los poemas o los intervenía, una coexistencia entre la poesía y el graffiti. La pared, la circulación de los cuerpos en la calle, una lectura que no es la habitual lectura privada, silenciosa, individual de la poesía, sino una lectura pública. El grupo llega a publicar una sección de poemas en el número 15-16 de *Diagonal Cero*, una revista que empieza a editar y publicar Edgardo Antonio Vigo en la ciudad de La Plata en 1962. Los primeros números de la revista están ilustrados con xilografías y contienen una serie de antologías de poetas jóvenes, poetas platenses pero también poetas latinoamericanos, que van saliendo en los diferentes números de la revista. Posteriormente, la revista se vuelca a la poesía experimental. Me gustaba esta primera publicación tuya en *Diagonal Cero* como un punto de partida para pensar la figura de Vigo ahí en la ciudad de La Plata, otro artista que es fundamental dentro de esos años y también está presente en la exposición con *Diagonal Cero*. ¿Cómo lo conociste a Vigo? ¿Cómo era tu vínculo con él?

LP Hubo un incidente, una pavada que para mí fue grande: se hizo el concurso de la Sociedad Argentina de Escritores en La Plata y nos dieron el premio a todos, los siete que nos presentamos, que no era plata, era el honor de tener un libro. Era imposible salir en el diario *El Día*, pero resulta que salimos –aunque para mí fue desesperante porque pusieron mal mi nombre–. Cuando nos reunimos todos dijimos que fue un fracaso porque nadie nos felicitaba. El día que yo me paré frente al diario *El Día* maldiciendo mi suerte me encontré con Edgardo A. Vigo, un poeta excepcional fuera

1.- Grupo de poesía mural de la ciudad de La Plata del que Luis Pazos fue uno de los cofundadores en 1965.

del circuito. En vez de hablarnos de Thomas Eliot, él nos habló de André Breton, de Paul Éluard. Nos cambió la cabeza.

FD Vos formaste parte con Vigo, Omar Gancedo, Jorge de Luján Gutiérrez, después también con Carlos Ginzburg, del Movimiento Diagonal Cero, un grupo de poetas experimentales que se nuclea y publica en la revista *Diagonal Cero* en esos años. Quisiera ir ahí con tu primera, podríamos decir, escultura poética cuando se presenta el Movimiento Diagonal Cero en un bar de Buenos Aires. Vos participaste con este objeto que lleva por título *Phonetic Pop Sound*, que anticipa lo que van a ser tus poesías fonéticas que después salen en la revista. Pero esto es previo y me gustaría que hablaras un poco de este objeto que se exhibió en el año 1966 y lo que provocó. Vos lo definiste en una entrevista como una “escultura fonética espantosa” que, de alguna manera, convocaba la pregunta sobre cómo era posible unir la poesía con esa porquería, como vos decías.

LP Esa es la palabra que usaban nuestros admiradores. Yo cometí una falta grave, pasé los límites de lo razonable porque una noche encontré en la casa donde vivía unos cajones de fruta y con esos cajones y un martillo construí un muñeco...

FD Una especie de palangana pintada, un sombrero y una palangana pintada.

LP ... y lo llamé *Espanta poetas*. Aunque mi popularidad bajó varios puntos, yo sentí que estaba en el camino correcto porque conocí algo que no había conocido nunca: la libertad de escribir lo que querés. Y así hicimos un grupo nuevo con Luján Gutiérrez y con Puppo, que tiene unas manos maravillosas para hacer cosas. Hicimos una obra que se llamó *El estilo de vida argentino*. Yo no conocía lo del teatro de la crueldad y esas cosas, pero ahí bailamos, nos divertimos, reflexionamos.

FD Pensando *La corneta* y tus poemas visuales en el contexto de esta exposición que se llama *(Des) hechos del lenguaje*, precisamente tu poesía fonética también trabaja con los deshechos del lenguaje, con los restos, con eso no asimilable por cierto lenguaje canónico y habilita ahí otras formas de hacer. A partir de este objeto pensaba dos cosas: por un lado, esas especies de cartulinas que tienen secuencias de letras remiten mucho a las experiencias de poesía sonora dadaísta. Pero al mismo tiempo se llama *Phonetic Pop Sound*, entonces aparece la referencia al pop. Quería traer ese cruce entre el dadá y el pop, y esa referencia al pop en relación con tus primeros poemas fonéticos ya publicados en el N° 20 de *Diagonal Cero*, número dedicado a la nueva poesía platense, que además coincide con la formación del Movimiento Diagonal Cero.

LP Eso fue tremendo porque esa revista estaba destinada a crear algo. Vigo me dio el honor de ponerme en la tapa de la revista con mi poema “toc toc toc toc toc toc toc toc”. Se llama *Pirámide* y está estudiado desde un punto de vista de una obra del pop que es una gran lata, son latas acumuladas en forma de pirámide.

FD Hay un manifiesto que vos publicás en el N° 20 de *Diagonal Cero* que dice “la poesía es un hecho que sucede en el mundo exterior. Su materia es los anuncios de neón, los bocinazos, el parloteo de la gente, los escaparates. Nada tiene que ver con la belleza pero sí con la velocidad, el almuerzo mal digerido, el traje arrugado, la incomodidad. Es un hecho que sucede en la ciudad, a cada

instante y a cualquiera. El hombre de la calle está constantemente sometido a un bombardeo de imágenes y sonidos que van conformando un conjunto de gestos, términos y pensamientos comunes. Este patrimonio común es el folklore urbano. Es la sustancia de la poesía y todo hombre o mujer que camina por la calle es un poeta. Porque el arte no es un elemento discursivo, sino una manera de vivir. Mis *Phonetic Pop Sound* son imágenes sonoras extraídas de esa fuente inevitable de creación que es la realidad cotidiana". En este manifiesto hay una relación también con lo que veíamos del grupo El Esmilodonte, de la calle como un territorio de activación poética.

LP Siempre fuimos polémicos y es difícil ser polémico. Las tentaciones son muchas, pero lo fuimos. Llegué a una conclusión, que la charlé con Vigo, por supuesto, y era que había que romper la estructura lógico-formal del lenguaje. Ahora, ¿qué es el lenguaje? Todo es lenguaje. El insulto o el grito es lenguaje, pero también una copa habla, nos dice algo. Llegué a la conclusión de que todo lo que es vivo es lenguaje y busqué qué podía hacer con el abecedario, busqué al que los poetas europeos decían que era el padre de la poesía visual. Nada me conformaba. Un día, caminando por la calle principal de la ciudad, la calle 8, pasé por la vidriera de un cotillón y había una corneta de plástico roja con el pico blanco. Irracionalmente compré 30 o 40, valían centavos. Trabajamos en el taller de Rayo [Puppo] y yo hice dos poemas objetos. El primero es *El dios del laberinto*, que era un poema dentro de una botella diseñada especialmente con el corcho.

FD La etiqueta es un grabado de Vigo y el corcho tiene como una carita. Hay algo que vos escribiste sobre *El dios del laberinto*. Cuando hacés la presentación aparece ahí definido como "Productos Diagonal Cero les hace llegar una muestra gratis de *El dios del laberinto*...". O sea, Diagonal Cero se vuelve una editorial, no es solamente el nombre de la revista o el nombre del movimiento, sino que también bajo el sello Diagonal Cero Vigo publica una serie de objetos, entre ellos *El dios del laberinto*. "... libro objeto del poeta Luis Pazos, primer místico pop de la Argentina. Es un nuevo producto de esa novísima industria que es el arte. Como usted notará el libro común ha desaparecido para ser reemplazado por un objeto. Es producido en serie y rinde múltiples beneficios. Puede entretenerse leyendo el poema, utilizar el objeto para adornar su casa o darlo a los chicos para que jueguen a cualquier cosa. La finalidad del arte es práctica. *El dios del laberinto* es un poema místico, ha sido tratado con la mayor irreverencia porque la poesía es para todos y el concepto de lo vulgar ya no existe, por consiguiente lo que tiene ante sus ojos es arte de masas de primera calidad".

LP Primera calidad, el grupo cuidó mucho el estado de la técnica, el manejo del material. Fuimos aprendiendo mucho. Yo no me he privado de nada [el público ríe]. Qué lindo es no privarse de nada.

FD Recuerdo un concepto que circulaba en estos años en relación con los objetos que publica *Diagonal Cero*, que son múltiples como la botella *El dios del laberinto*. Vigo publica en esos mismo años los *Poemas matemáticos incomedibles*, que son dos latas soldadas. Hay toda una cosa del *packaging*, del objeto múltiple y se habla de poesía envasada. Recuerdo una entrevista donde Vigo dice "no faltaba mucho para que uno cuando fuera al supermercado de la misma manera que compra jabón en polvo o una lata de comida envasada pudiera comprar poemas envasados que se encontraban en las góndolas del supermercado". *La corneta*, de alguna manera, es también un

artefacto que tiene envasada una serie de poesías porque, de hecho, los poemas estaban enrollados en el interior de la corneta.

LP Sí, era como un cañito, había diez poemas enrollados, metidos y, cuando alguien soplabla, salían. Pero eso fue apenas el comienzo de otra cosa. Cambiamos la manera de vivir.

FD Eso es interesante porque en el manifiesto de los poemas fonéticos que publicás en el N° 26 de *Diagonal Cero* planteás esta idea del desplazamiento del arte como mera producción de objetos a ser contemplados. Lo que planteás ahí es el arte como una manera de vivir, como una forma de vida, o de experimentar otros modos de vida como una estrategia para afectar el mundo, para transformarse o transformar el cotidiano.

LP Para hacer lo que quería, para realizar mis sueños. Por eso no trabajaba, ni buscaba progresar, no quería estar a cargo del bazar de mi padre. Yo planteé que la libertad tenía que ser la fuente de todos los valores y el máximo valor, el coraje. Yo soñaba con ser un hombre libre y no retroceder nunca. Era un romántico, un romántico perdido. Eso fue mi vida durante varios años, tormenta y estrabismo.

FD Pero acá, más que tormentosos, están divirtiéndose bastante. A partir de esta idea del sufrimiento pienso en la obra de Vigo, en la tuya, en la de Ginzburg, en la de Rayo [Puppo], ese grupo plantea que podríamos llamar “los conceptuales”, hay algo —sobre todo en los años sesenta— que tiene poco que ver con ese tono de gravedad o de seriedad propio del discurso de la vanguardia. Tiene más que ver con un humor irreverente que, en algunos casos, llega a lo escatológico, con lo festivo, con la falla, con la torpeza, con algo que se burla del discurso serio de la vanguardia, que toma distancia, al menos. Por eso si uno inscribe el trabajo de ustedes en una genealogía de la vanguardia de esos años tiene que ver con cierto espíritu del pop, con el trabajo de Alberto Greco, que también tiene esa dimensión en torno al humor, a lo farsesco, a la falla. Hay un gesto entre irreverente, festivo, de tomarle el pelo a la poesía, de reírse un poco de esa seriedad. Me acuerdo de esa anécdota que me contaste una vez cuando te fuiste a un encuentro de poetas en La Plata y te pusiste a leer la revista *Anteojo*.²

LP Esa era nuestra revista. Después nos miramos y decíamos: somos rebeldes. Siempre y cuando las tías tuvieran el plato de comida en la mesa, la camisa planchada. “Pobre nene, le gusta la poesía”.

FD Me gustaría comentar lo que fue la presentación de *La corneta*, porque fue editada por Federico V, que era una *boite* de La Plata, donde vos trabajabas además. Me parece interesante que la presentación de ese libro sonoro no se hiciera precisamente en un evento literario, como la tradicional presentación de un libro, sino en una discoteca. Luego de que tocara un grupo beat, este grupo de La Plata, vos estabas ahí con los músicos y distribuiste la corneta entre la gente que fue a bailar. ¿Cómo fue ese happening? Me interesa ese corrimiento de la poesía que se sale de la página, esta poesía sonora que inicialmente es la página impresa de la revista, luego se desplaza al objeto

2.- Revista para público infantil fundada por Manuel García Ferré en 1964. Salieron 1.925 números publicados a lo largo de 37 años con una tirada de 300.000 ejemplares semanales. Junto con Billiken fue un clásico para sucesivas generaciones de infancias y juventudes.

y se desplaza al cuerpo, y el cuerpo se vuelve territorio de la acción poética en este happening que tiene lugar acá.

LP Jorge Vecchioli, que era el dueño de la *boite*, me hizo una oferta: yo tomaba el whisky que quería y le hacía un espectáculo. En ese entonces se llamaban happenings, eran una cosa nueva. [El happening] era un tren fantasma, como el que había en Buenos Aires. Estábamos dispuestos a gastar lo que no teníamos y confiamos en la gente de la ciudad de La Plata. Yo quería hacerme un traje luminoso, más allá del de Lennon, fui a la tienda de Simon Salomé y me regaló los metros de tela que necesitaba. Mi tío Vincenzo confeccionaba trajes y me hizo el traje que usé esa noche. Allan Kaprow, que fue un hombre que influyó mucho, decía que el arte era acción, cualquier acción es arte y si ese arte además produce miedo, te desacomoda. Nosotros nos declaramos happening, que significa "lo que está sucediendo", y lo que estaba sucediendo era una tremenda alegría de vivir. Comenzamos a vivir una vida que tenía que ver con la tabla de valores según la cual queríamos vivir y con la tabla de valores en la que colocamos a la poesía. Yo sentí lo que hoy creo que se está imponiendo, sentí que la poesía era el grado máximo de libertad que puede tener un hombre, una mujer.

FD Otro objeto lo presentaste en la Exposición Internacional de Novísima Poesía en 1969 en el Instituto Di Tella. Además de tu obra estuvo *Diario sin fin*, la tira de diarios de Luján Gutiérrez, las *Obras completas* de Vigo, que son estas cajas a las que había que asomarse, y la participación de Carlos Ginzburg, que también era integrante del Movimiento Diagonal Cero, fue el *Tacho para patear*, que ahí se ubicaba en el piso. ¿Te acordás de este objeto para producir poesía sonora dentro del Instituto Di Tella?

LP La obra de Luján Gutiérrez fue notable, para mí la mejor de la muestra. Trajo una bobina de diario, la colgó del techo, la bajó e hizo una especie de piso. Ahí se definió como el poeta que se dedicaba a entender o romper la publicidad, su libro se llama *Actualidades* y la actualidad era romper o robar algunos focos o lámparas de por ahí. Pero la palabra romper tiene un significado muy importante, casi nos rompemos nosotros, porque treinta y pico años después pasaron cosas de todo tipo. Carlitos Ginzburg era un chico que puso dos obras bárbaras, una era una lata con un cartel que decía "tacho para patear", la pateaba y hacía un ruido tremendo, la gente se asustaba, había chicos, porque una característica del Di Tella era que había familias.

FD El objeto que vos presentaste en esa exposición fue *La Torre de Babel*, una escultura fonética.

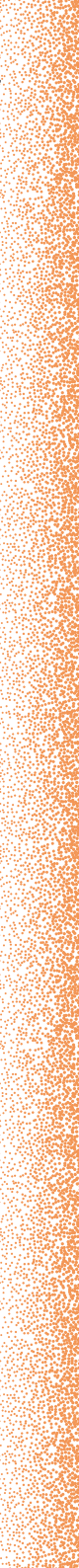
LP Tomé la actitud de los pop americanos y la mandé a hacer, era una torre de telgopor de tres metros. Pero después no estuve satisfecho y seguí trabajando hasta llegar a mi tesis actual: el cuerpo es la materia prima del arte, y ahí empezó otra vida. En 1972 hice una acción, era un ataúd con un letrero que decía *Monumento al prisionero político desaparecido*. Y bueno, todo cambió, cambió mi vida. Luego vino Escombros, un grupo que tomó contacto con el futuro. Una de las obras más poderosas del grupo fue *La ciudad del arte*, donde participaron miles de personas. Hoy hago todo lo posible, no por ser artista ni famoso, sino por ser una persona.

Luis Pazos

Artista conceptual, poeta y periodista de la ciudad de La Plata. Integró diferentes grupos de artistas, entre ellos, el Movimiento Diagonal Cero, el Grupo La Plata, el Grupo de los 13, el CAyC y Escombros. En 1967 presentó el libro-objeto La corneta, un clarinete de plástico rojo con diez poemas fonéticos, en el marco de un happening que se desarrolló en la discoteca Federico V de La Plata. La corneta se encuentra en exhibición en la muestra (Des)hechos del lenguaje gracias al préstamo del CAEV. Luis realizó diferentes muestras individuales y colectivas, entre ellas, la paradigmática Novísima poesía 69, organizada por Edgardo Vigo en el Instituto Di Tella en 1969, expuesta luego en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, y las Experiencias 69 del Instituto Di Tella. En 2017, el Centro de Arte Reina Sofía (España) adquirió algunas de sus obras más emblemáticas. En 2019 el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires sumó a su colección la obra Transformaciones de masas en vivo. Obtuvo el Premio Nacional a la Trayectoria Artística en la edición 2020/2021. Actualmente sigue trabajando en el campo de la poesía visual y sonora con el proyecto dosmasdoscinco, junto con Ro Barragán.

Fernando Davis

Profesor titular de la cátedra Teoría de la Práctica Artística, Facultad de Artes, UNLP y de Historia del Arte Contemporáneo en América Latina, Área Transdepartamental de Formación Docente, UNA. Investigador de la FDA-UNLP. Curador independiente. Es autor de los libros Luis Pazos. El fabricante de modos de vida. Acciones, cuerpo, poesía (2013) y Poéticas oblicuas. Modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental (1956-2016) (2016), entre otros. Integra desde su fundación en 2007 la Red Conceptualismos del Sur.



DESIGN: redes y resonancias
Presentación del libro de la editorial
Española del lenguaje



Presentación de la obra
Carmen Calvo, Florentina
María Weller y Alicia Gómez

Colaboro con el evento:
ROBANDO DEL PELEJERO | BOTANICA LIBRE Y CANTARAS

**DESIGN
SCHOS
SELLEN
GUATE**



BR/AR

Redes y resonancias

En este ciclo de programas públicos buscamos profundizar en los cruces entre Argentina y Brasil en la poesía visual y experimental. Entre otras actividades, se llevó a cabo un conversatorio con lxs investigadorxs Florencia Garramuño, Ana Bugnone, Mario Cámara y el artista e investigador brasileño Yuri Bruscky, que nos visitó especialmente gracias al apoyo de la Embajada de Brasil en Argentina. Lxs invitadxs presentaron sus investigaciones y conversaron sobre redes e intercambios entre artistas argentinxs y brasileñxs en el campo de las artes visuales, sonoras, literarias y performáticas desde la década del '60 en adelante.

Ana Bugnone

Yuri Bruscky

Mario Cámara

Florencia Garramuño



***Expo/ Internacional de Novísima Poesía/69:* creación, experimentación, participación¹**

Ana Bugnone

Uno de los rasgos centrales del programa poético de Edgardo Antonio Vigo (1928-1997) fue la crítica a las posiciones tradicionales de los sujetos y objetos del arte, así como la reprobación a las instituciones artísticas. Si bien esta actitud no fue permanente ni idéntica a lo largo del tiempo –por lo cual no puede hablarse aquí de antiinstitucionalismo radical–, aparece como telón de fondo de diversas intervenciones discursivas y materiales que ponían en cuestión los modos de funcionamiento, las premisas y los roles de los museos, galerías y organizadorxs. Me interesa destacar de qué forma y en qué circunstancias Vigo hizo circular esta crítica que ocupó un lugar relevante en su poética, no sin contradicciones. Vigo, al igual que otros artistas de la época, no fue siempre contrario a la participación en las instituciones, pero en algunos casos aprovechó la potencialidad de la intervención en otros espacios (plazas, calles, zoológico) como medio de búsqueda de nuevos contactos con el público, fuera de los circuitos más o menos cerrados y estables. El caso particular de Vigo es un ejemplo de ese ida y vuelta permanente a las instituciones: si en un momento se oponía a los salones y galerías que, según sus palabras, “mercantilizan” la obra de arte, apuntando a otro tipo de espacios, luego se lo ve participando nuevamente en exposiciones preparadas por organizaciones reconocidas. Esta relación inestable no significó un abandono de la crítica y la reflexión acerca de las características elitistas y comerciales de estos circuitos. Por el contrario, en muchos casos Vigo y otros artistas se sirvieron de esas circunstancias para mostrar trabajos no convencionales o vanguardistas que implicaban una convocatoria a la participación del público o que requerían de una actitud reflexiva y atenta, o bien que al interior de la exposición cuestionaban el propio sistema de selección y premiación de obras y artistas.

En este clima de “enjuiciamiento al sistema institucional” –para usar los términos de Nelly Richard (1990)– puede citarse la decisión de Vigo en 1969, aparentemente indeclinable, de no exponer en espacios tradicionales. No obstante, juntamente con las acciones y ensayos críticos hacia el sistema institucional, y en una tensión que impide ubicarlo en una posición fija y lineal, Vigo no abandonó la participación en diversas exposiciones. Veremos seguidamente una de estas intervenciones que se vincula directamente con su relación con lxs poetas y artistas brasileñxs.

En esa relación de inestabilidad con las instituciones, que incluyó una fuerte oposición y al mismo tiempo intervenciones críticas, Vigo decidió organizar en 1969 la *Expo Internacional de Novísima Poesía* en el Instituto Torcuato Di Tella, justamente cuando este entraba en una crisis después de la retirada de los grupos que habían decidido cortar sus lazos, rechazar la censura y organizar el proceso colectivo

1.- Este texto surge de mi tesis de doctorado sobre la obra de E. A. Vigo, defendida en 2013 en la Universidad Nacional de La Plata.

Tucumán Arde –en la CGT de los Argentinos en Rosario y luego en Buenos Aires–, además de una serie de hechos ocurridos durante 1968 que posicionaron a varios creadores contra las instituciones artísticas.

Vigo había iniciado una relación con Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del Di Tella, unos años antes, cuando en 1966 el crítico escribió la introducción para una carpeta de grabados hecha por el platense. Allí, Romero Brest vio en Vigo un encuentro del gráfico con el poeta: “Vigo es un extraño creador que talla la madera como si buscara formas con significado independiente, a semejanza de palabras, y que compone poemas disponiendo las palabras como si fuese un grabado”. Agrega que “para él, como para mí, ‘el arte no es una teoría, es un acto de libertad’” (Archivo de E. A. Vigo, Serie Documentos Personales, año 1966).

Vigo aceptó la invitación de Romero Brest para organizar la exposición de 1969, utilizando tácticamente una institución de renombre nacional (e internacional) para difundir una práctica disonante respecto de los cánones de lectura y visión: la “novísima poesía”, que incluía poesía visual, concreta, de objetos, sonora y propuestas de acción.

En el *Boletín informativo* N° 1 sobre la organización de la *Expo*, publicado por el Centro de Artes Visuales del Di Tella, se informaba sobre los orígenes de la muestra: partió de una idea de los brasileños del “Grupo de Poesía Concreta de Sao Pablo” (Haroldo y Augusto de Campos y Decio Pignatari). Tal como señaló Julia Cisneros,

Haroldo De Campos será un personaje fundamental para la *Expo/ Internacional de Novísima Poesía/69*, puesto que es quien sugiere en 1967 a Jorge Romero Brest que la coordinación de la muestra estuviese a cargo de Vigo. En la epístola, De Campos señala: “En Argentina, el coordinador de la muestra podría ser Edgardo Antonio Vigo, coordinador de *Diagonal Cero* que está ya en contacto con los poetas visuales de todo el mundo y empieza a introducir el movimiento en la Argentina”. (Cisneros, 2021, p. 32)

La propuesta de Vigo, según explicó en el *Boletín del Di Tella*, apuntaba a un tipo de creaciones artísticas que poco tenían que ver con las obras de arte y poesías en sentido tradicional, así como con la idea de exposición que tanto había criticado: “crear el revulsivo” a través de esta muestra era parte de su programa poético, aún en una institución consagratoria.

En un artículo del diario *La Razón*, sintomáticamente titulado “Estalló la Revolución en la Poesía”, Vigo decía sobre esta exposición:

Nuestra intención fue traer al país todo lo que se hace en la nueva poesía, quebrando una línea tradicionalista. En este caso, el poema es un objeto en sí y no lo ilustra, por eso se diferencia del surrealismo. Acá los elementos los pone el espectador y se recrean los elementos que nosotros les brindamos (...) Partimos, indudablemente, del objeto y vamos a la expresión poética. (Estalló la Revolución en la Poesía, 19 de marzo de 1969, s.p.)

La *Expo*, además de ser coherente con su proyecto “revulsivo”, le posibilitaba difundir la “novísima poesía” en nuestro país, específicamente en una capital que aspiraba a tener un rol preeminente en el arte contemporáneo. Si bien Vigo no acordaba con muchos de los artistas que habían participado del Di Tella y sus posiciones, que leía como tendientes a producir para el mercado, no rechazó la propuesta. El platense puso a funcionar su amplia red de contactos con artistas de diversos países del mundo y encontró en esa oportunidad una forma privilegiada de estrechar lazos con ellos y de hacer visible

también su propia producción artística.

La *Expo* se llevó a cabo entre el 18 de marzo y el 13 de abril de 1969. Aquel suceso, organizado y dirigido por Vigo, lo hizo conocido en los ámbitos artísticos y demostró su capacidad operativa para generar eventos de gran envergadura. Ciento catorce artistas de quince países presentaron más de ciento cincuenta obras, lo que da cuenta de la red de conexiones nacionales e internacionales que movió Vigo para concretarla, con el apoyo de Romero Brest.

Esta exposición de “novísima poesía” cubría, en realidad, un abanico de obras, revistas y acciones que implicaban diversos modos de presentar y reflexionar sobre las posibilidades de combinación entre poesía y plástica hasta exceder sus propios límites. La *Expo* generó opiniones, críticas y reseñas, la gran mayoría de las cuales hacía referencia a que la idea rectora de la exposición era la de participación del público. [Figura 1, Figura 2, Figura 3]

En relación con los artistas participantes, Álvaro de Sá realizó una entrevista a Vigo, Jorge Gutiérrez, Carlos Ginzburg y Ana María Gatti sobre la *Expo Internacional* y sus propias obras: todos se refirieron a la centralidad de la participación del público, involucrado de distintas maneras. En la misma sintonía, los artistas que se presentaron en la exposición como el “Grupo Processo do Brasil” (Álvaro de Sá y Neide Dias de Sá) afirmaron que

nuestras creaciones, nuestros poemas son procesos. En ellos el espectador participa libremente completando o modificando la propuesta del artista. Si alguien quita algo de un poema, este se desvirtúa. En este caso, en cambio, no ocurre. Por el contrario, con la intervención del lector, se crea una nueva posibilidad de creación. El objeto es vitalizar la obra de arte y, especialmente, la relación entre público y artista. (La poesía loca, 13 de abril de 1969, s.p.)

Ambos habían presentado poemas lúdicos compuestos por distintos objetos que podían ser manipulados: recortes de diarios, un soldado de plomo, botones, una cuerda y broches, en el caso de Neide; una caja de madera, cinco bolitas que formaban la palabra *caos*, por parte de Álvaro de Sá. [Figura 4] Las notas publicadas sobre la *Expo internacional* en diferentes medios locales, nacionales e internacionales, como *Corriere del Giorno*, *El Día*, *La Razón*, *Clarín*, *La Nación*, *Primera Plana*, *Análisis*, *El Diario* y *Jornal do escritor*, revelaron la trascendencia que tenía la concepción de un público activo en este evento.

Esta idea sostiene que el público es quien interactúa, produce u opera sobre diversos materiales para construir, a partir del ofrecimiento realizado por un artista, algo nuevo, inexistente antes de su acción. Esta posición fue central para Vigo –así como para otros artistas contemporáneos– y la *Expo internacional* no hizo sino reforzar su posición pública con respecto a esta elección teórica y práctica. [Figura 5]

Al mismo tiempo, para Romero Brest en esta muestra se evidenció que “indudablemente las viejas formas están caducas. Aunque ahora es imposible definir nada al respecto, porque estamos en un período de transición (...) no alcanzaremos a vislumbrar que estamos a las puertas de una nueva cultura. Esto significa que estamos a punto de cambiarlo todo” (*El Día*, 13 de abril de 1969). Parecía que ya no podía volverse atrás o ignorar que el receptor del nuevo arte era convocado a la acción, la interpretación y la creación conjunta con el artista. En este evento, Vigo estaba, pues, llamando la atención acerca de varios objetivos que desbordaban la presentación de la “nueva poesía”, dado que esta presencia ineludible del público conllevaba también una pregunta acerca del *status* del artista y de la entidad de la propia obra de arte.

Cuando Vigo propuso redireccionar las funciones de esos sujetos intervinientes y del objeto artístico,

se trataba de un momento en que culturalmente se estaban resignificando los roles de la autoridad y las instituciones públicas y domésticas, al mismo tiempo que los movimientos políticos proponían un cambio total sobre la estructura del sistema de dominación. Esa combinación de situaciones hace del proyecto de Vigo un elemento más en la conjunción de hechos sociales, culturales y políticos que potenciaban una expectativa de modificación general del mundo.

En esta exposición, Vigo presentó sus “poemas (in) comestibles”, conformados por dos latas selladas que, en su interior, contenían un objeto que hacía un sonido al agitarlas. Él mismo calificó este objeto en su archivo como “un concepto lúdico y de pérdida de respeto hacia la tradicional obra de arte que merma el acercamiento” (Archivo de E. A. Vigo, Serie Documentos Personales, año 1968). Además, presentó otros objetos y, entre las revistas, varios números de la emblemática revista *Diagonal Cero*. En la sección de los libros, expuso *Poème Mathématique Baroque*, un libro interactivo, publicado por la editorial Contexte de París en 1967.

Más allá de esta exposición, el archivo de E. A. Vigo nos permite ver el grado de importancia que tenía el grupo Poema/Processo en su obra y su proyecto poético. La coincidencia que había entre el colectivo y la propuesta de Vigo en general podría resumirse en algunos puntos: la lectura y producción de poesía como una experiencia, el uso de materiales provenientes de los medios de comunicación masiva, el rol central del participante como sujeto activo del proceso creativo. Asimismo, los documentos nos informan que el concretismo también formaba parte de los intereses de Vigo.

Por todo ello, no es extraño que la presencia de artistas brasileños en la *Expo* haya sido formidable. El evento se dividió en tres secciones: bibliografía, compuesta por libros, revistas, catálogos y libros-objeto; poesías visuales y objetos; poesías fónicas. La participación de lxs brasileñxs en las dos primeras fue fundamental. Para dar cuenta de esta envergadura, podemos nombrar a quienes tomaron parte en la sección de poesías visuales: Márcio Almeida, Ronaldo Azeredo, Edgard Braga, Joaquim Branco, Moacyr Cirne, José Claudia, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Mei Leandro de Castro, Alvaro de Sá, Wladimir Dias-Pino, Anchieta Fernandes, Jobson Figueiredo, Lara Lemos, Frederico Marcos, Hugo Mund Jr. Decio Pignatari, Neide Días de Sá, Anselmo Santos, José Luiz Serafini Falves Silva, Marcos Silva, Fernando Teixeira, Dailor Varela, Pedro Xisto. A ellos se suman los libros y revistas brasileñas expuestas.

En el ensayo de Vigo titulado “De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar”, publicado en 1970 por la editorial *Diagonal Cero* (que él mismo dirigía) y en el diario *El Popular* de Montevideo (23 de octubre de 1970), realiza un balance de las novedades del arte y la poesía, retomando varias de las obras que formaron parte de la *Expo*. Allí, podemos ver el grado de significación que tenían los poetas brasileños en su propia propuesta teórica y artística. Vigo sostiene en este texto que el grupo Poema/Processo es “uno de los movimientos más activistas y revulsivos de la poesía” (Vigo, 1970, s.p.). Asimismo, establece una genealogía y afirma que este grupo tiene sus raíces en otros:

debemos rendir justo homenaje a Brasil, país que con sus corrientes de poesía de avanzada se convierte cuantitativamente en centro-motor, agregándose a esto los valores cualitativos que nacen dentro de estas corrientes experimentales con el “Grupo Noigandres de São Paulo”, más conocido como Grupo de Poesía Concreta (...). Haroldo y Augusto de Campos, Decio Pignatari, José Lino Grunewald, Ronaldo Azeredo son los encargados de replantear a nivel internacional los principios dados desde el comienzo de nuestro siglo (...). El batallar de este grupo engendrará el Movimiento Praxis –en cierta forma cultor de un revisionismo lingüístico vía nuevas formas, pero con contenido todavía declamativo en muchos de sus participantes.

Y como resultado de una evolución nacional de la poesía novísima nace el Movimiento de "Poesía/Proceso". (Vigo, 1970, s.p.)

El autor define tres etapas de la poesía en las que aparece, sin dudas, la influencia de los brasileños. En la primera, se encuentra el "poema proceso", donde se quiebra la utilización de la palabra (contrapuesto a dadaístas y surrealistas), usando un lenguaje espacial-visual. En la segunda, surge el "poema para armar", donde había un participante pero su acción estaba limitada por un "programador" –idea que suplanta a la de "artista"–. Finalmente, Vigo planteó la creación del "poema para realizar", que es el resultado de una progresión de los modelos anteriores (y que propone como superación) e implica una "participación activa" hasta llegar al objetivo de la realización del poema por el participante, "su poema".

Como puede verse, aquí Vigo centraliza la idea de participación en la creación de la poesía, aunque se refiere también a otro tipo de trabajos, como las acciones que llamó *señalamientos* y, en general, a los cambios que se producen en la "presentación" de una obra, por oposición a la "representación", según su punto de vista.

Esta centralidad de la participación, así como de la creación y la experimentación, en el arte y la poesía –que, como dijimos, iba de la mano de otros argumentos que proponían modificaciones rotundas en la propia obra y en la función del artista–, conformó, para Vigo, un conjunto de elementos ineludibles para producir y comprender las novedades que se estaban produciendo. Las formas en las que lo llevó a cabo tomaron diversas características y circulaciones, que iban de las acciones performáticas en el espacio público hasta el arte correo.

De esta manera, desde una poética posicionada en la vanguardia, Vigo planteó diversas formas de cuestionar los espacios que habitaba. Es en esta convergencia, no sin tensiones, de ideas y prácticas, del afuera y el adentro del museo, del artista y el público, de las vanguardias históricas y las latinoamericanas, que intentó encontrar su camino.

Referencias

Cisneros, Julia (2021). Poesía experimental de los '60: Argentina y Brasil en la Novísima Poesía. En Bugnone, A. y Capasso, V. (coord). *Cultura, arte y sociedad: Argentina y Brasil: siglos XX y XXI* (pp. 26-42). La Plata: EDULP.

Estalló la Revolución en la Poesía. (19 de marzo de 1969). *La Razón*. s.p.

La poesía loca. (13 de abril de 1969). *El Día*. s.p.

Richard, Nelly (1990). Neovanguardia y postvanguardia: el filo de la Sospecha. En De Morales Belluzzo, A. M. (ed.). *Modernidad: Vanguardias Artísticas na América Latina*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina.

Vigo, Edgardo Antonio (1970). *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*. La Plata: Diagonal Cero.

Vigo, Edgardo Antonio (23 de octubre de 1970). Desde la poesía-proceso a la poesía para realizar. La vanguardia poética. *El Popular*, s.p.

Archivo

Centro de Arte Experimental Vigo, Fundación Centro de Artes Visuales de La Plata, La Plata, Argentina.



Figura 1

| | |
|------------------|-------------------------|
| Williams, Dennis | <i>Móviles Poéticos</i> |
|------------------|-------------------------|

| | |
|--|--|
| Fuente: Centro de Arte Experimental Vigo | |
|--|--|



Figura 2

| | |
|-------------|-----------------------|
| Pazos, Luis | <i>Torre de Babel</i> |
|-------------|-----------------------|

| | |
|--|--|
| Fuente: Centro de Arte Experimental Vigo | |
|--|--|



Figura 3

| | |
|------------------|--------------------------------|
| Gatti, Ana María | <i>A Propósito de Mallarmé</i> |
|------------------|--------------------------------|

| | |
|--|--|
| Fuente: Centro de Arte Experimental Vigo | |
|--|--|



Figura 4

| | |
|----------------|--|
| Poema/Processo | |
|----------------|--|

| | |
|--|--|
| Fuente: Centro de Arte Experimental Vigo | |
|--|--|

LA NUOVA FRONTIERA

Ipotesi per una rassegna di poesia l'«Expo internacional» di Buenos Aires

BUCENOS AIRES, giovedì 11 settembre. «L'Expo internacional» di Buenos Aires, che si svolgerà dal 1985 al 1987, sarà una rassegna di poesia internazionale di grande portata. L'idea è stata lanciata da un gruppo di poeti argentini, capeggiati da Juan Carlos Onetti, che si sono riuniti in un tavolo rotondo per discutere di una rassegna di poesia internazionale che si svolgesse in Argentina.

Una rassegna per ragioni di alta qualità, non solo per la sua completezza, ma anche per la sua originalità. Si tratta di una rassegna di poesia internazionale che si svolgerà in Argentina, e non in un altro paese.

Una rassegna di poesia internazionale che si svolgerà in Argentina, e non in un altro paese. Si tratta di una rassegna di poesia internazionale che si svolgerà in Argentina, e non in un altro paese.

Una rassegna di poesia internazionale che si svolgerà in Argentina, e non in un altro paese. Si tratta di una rassegna di poesia internazionale che si svolgerà in Argentina, e non in un altro paese.

Una rassegna di poesia internazionale che si svolgerà in Argentina, e non in un altro paese. Si tratta di una rassegna di poesia internazionale che si svolgerà in Argentina, e non in un altro paese.



Edgardo A. Vigo

ARTE

a Brindisi Ido e Striani

Una mostra di arte contemporanea, curata da Idolo e Striani, si terrà a Brindisi.

Antonio Masini esponde a Matera

Una mostra di arte contemporanea, curata da Antonio Masini, si terrà a Matera.

Una rassegna di arte contemporanea, curata da Idolo e Striani, si terrà a Brindisi. La mostra sarà composta da opere di artisti italiani e stranieri.

Una rassegna di arte contemporanea, curata da Antonio Masini, si terrà a Matera. La mostra sarà composta da opere di artisti italiani e stranieri.

Una rassegna di arte contemporanea, curata da Idolo e Striani, si terrà a Brindisi.

Una rassegna di arte contemporanea, curata da Antonio Masini, si terrà a Matera.

Una rassegna di arte contemporanea, curata da Idolo e Striani, si terrà a Brindisi.

Una rassegna di arte contemporanea, curata da Antonio Masini, si terrà a Matera.

Una rassegna di arte contemporanea, curata da Idolo e Striani, si terrà a Brindisi.

Una rassegna di arte contemporanea, curata da Antonio Masini, si terrà a Matera.

Una rassegna di poesia internazionale che si svolgerà in Argentina, e non in un altro paese. Si tratta di una rassegna di poesia internazionale che si svolgerà in Argentina, e non in un altro paese.

Una rassegna di poesia internazionale che si svolgerà in Argentina, e non in un altro paese. Si tratta di una rassegna di poesia internazionale che si svolgerà in Argentina, e non in un altro paese.

Nozze Buccuzzi-Salinaro



Il giorno 18 con nella Chiesa Parrocchiale di S. Vito di Salinaro, in provincia di Bari, si sono celebrate le nozze di Edgardo A. Vigo e Marina Buccuzzi. La cerimonia è stata presieduta dal parroco don Antonio Salinaro. Insieme ai genitori, i testimoni sono stati il fratello di Edgardo, Edoardo, e il fratello di Marina, Roberto. Dopo la cerimonia, i novelli sposi si sono recati a un ricevimento in casa dei genitori.



L'ASSICURAZIONE PREFERITA IN TUTTO IL MONDO

Protezione per tutti i rischi, in tutto il mondo. La Colonia è l'assicurazione preferita in tutto il mondo.

Una polizza di assicurazione che copre tutti i rischi, in tutto il mondo. La Colonia è l'assicurazione preferita in tutto il mondo.

Una polizza di assicurazione che copre tutti i rischi, in tutto il mondo. La Colonia è l'assicurazione preferita in tutto il mondo.

Una polizza di assicurazione che copre tutti i rischi, in tutto il mondo. La Colonia è l'assicurazione preferita in tutto il mondo.

Una polizza di assicurazione che copre tutti i rischi, in tutto il mondo. La Colonia è l'assicurazione preferita in tutto il mondo.

Una polizza di assicurazione che copre tutti i rischi, in tutto il mondo. La Colonia è l'assicurazione preferita in tutto il mondo.

Una polizza di assicurazione che copre tutti i rischi, in tutto il mondo. La Colonia è l'assicurazione preferita in tutto il mondo.

Una polizza di assicurazione che copre tutti i rischi, in tutto il mondo. La Colonia è l'assicurazione preferita in tutto il mondo.

Una polizza di assicurazione che copre tutti i rischi, in tutto il mondo. La Colonia è l'assicurazione preferita in tutto il mondo.

Una polizza di assicurazione che copre tutti i rischi, in tutto il mondo. La Colonia è l'assicurazione preferita in tutto il mondo.

Figura 5

Edgardo A. Vigo

Articolo pubblicato in Corriere del Giorno

Fuente: Centro di Arte Experimentale Vigo



De las experiencias formales a los circuitos de experimentación: en torno a la Teoría de la Guerrilla Artística

Yuri Bruscky

La emergencia de las vanguardias poéticas brasileñas en la segunda mitad del siglo XX exigió a los poetas experimentales un reordenamiento estratégico que causó la creación de circuitos de experimentación más allá de las esferas institucionales tradicionales. Esto condujo a la problematización de los modos naturalizados de producción, circulación, categorización y distinción de los diferentes lenguajes/prácticas artísticas y poéticas, a partir de su vinculación con las mediaciones políticas y culturales de la vida cotidiana y el cuestionamiento (y confrontación) de los elementos constitutivos del campo del arte –su fuerza institucional y capacidad normativa, pero también su carácter históricamente constituido y, por lo tanto, sujeto a transformación–.

En este marco, el poeta y teórico brasileño Décio Pignatari concibe en su “Teoría de la Guerrilla Artística”, publicada originalmente en 1967, la noción de una (meta)vanguardia con estructura móvil y reflexiva, basada en la reordenación y exposición constante de sus estructuras, cuyas tácticas y planes de acción están en constante cambio, reinventándose a cada paso. Su fuerza no radica en el asombro histriónico de la novedad perseguida como un fin y un valor en sí misma, sino en el permanente reordenamiento táctico. Busca la matemática sensible que fabula cálculos de probabilidades de acción y transformación. Desapegada de repertorios y rutinas naturalizados, chispeante, siempre en posición para nuevos frentes de acción. La (re)invención como designio es su fuerza estructurante (Pignatari, 2004).

La constitución de una vanguardia poética en estos términos trasciende la elaboración de nuevas configuraciones formales y expresivas. Está imbuida de su dimensión sociopolítica y de su carácter estructurado y estructurante dentro del campo, en la medida en que destaca dialécticamente su proceso de instauración y transformación. Una vanguardia permanente, como propone Pignatari (2004), es consciente de sus contradicciones y sus propios mecanismos constitutivos y del entramado relacional del que es resultado.

Publicada una década después de la 1ª Exposición Nacional de Arte Concreto (en la que participaron, además de Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos, Wladimir Dias-Pino, Ferreira Gullar y Ronaldo Azeredo), realizada en 1956, en São Paulo, cuando se sentaron las bases de la poesía concreta, la “Teoría de la Guerrilla Artística” marca, además de los caminos recorridos por Pignatari y sus compañeros poetas vinculados al grupo Noigandres, el paso de un ciclo histórico muy conflictivo en la historia contemporánea de Brasil. Es decir, el cambio de un período de relativa estabilidad democrática y gran efervescencia cultural en los años cincuenta y principios de los sesenta, a la puerta de entrada

al período más nebuloso y represivo del régimen dictatorial instaurado con el golpe de 1964, poco antes del estallido del Acto Institucional N° 5, en 1968, que llevaría al país a la fase más siniestra del régimen militar.

La guerrilla artística destaca, por lo tanto, un aporte de prácticas artísticas experimentales a partir de un proceso conceptual que se materializa a través de experiencias socialmente situadas y constantemente actualizadas por la acción de los sujetos, con el fin de elaborar y evaluar el abordaje de tales cuestiones por parte de artistas, públicos e instituciones dentro del sistema cultural/político más amplio. La acción de los sujetos que integran los circuitos de creación experimental ubicados en los márgenes de los campos hegemónicos del arte es capaz de resignificar o trasponer convenciones naturalizadas. Las negociaciones establecidas con esta base tradicional permiten el surgimiento de tensiones cuyo fin último es el establecimiento de nuevas dinámicas procesales e institucionales (o nuevas institucionalidades). De esta manera, el arte y la política se entrelazan desde un sentido de producción disidente.¹

Es precisamente este rol activo el que caracteriza los particulares tipos de apropiación y resignificación que realizan las redes de creación experimental a las que se refiere Pignatari, en contra de la aparente naturalidad de las prácticas arraigadas y los hábitos hegemónicos. El experimentalismo, en este sentido, actúa como un elemento desestabilizador de los sentidos jerárquicos naturalizados dentro del campo y en el ámbito de la vida cotidiana. La cuestión de la experimentación, que subyace en las vanguardias poéticas emergentes en Brasil a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, se concibe desde la perspectiva de las relaciones entre agencia creativa y arreglos estructurales, así como las negociaciones y tensiones que se establecen en el campo del arte entre instituciones, sujetos y grupos sociales, movilizadas por sus propias dinámicas constitutivas y formas variables de acción social. Desde el acercamiento a las dinámicas de cambio social propuesto por Margareth Archer (1995), es posible establecer un diálogo entre la práctica de la guerrilla artística teorizada por Pignatari y las dinámicas constitutivas de los procesos de transformación en el nivel específico de las contribuciones de la sociología del arte a una "teoría de la vanguardia", mediante el uso de ejes interrelacionados: a) condicionamiento cultural, en el sentido de que las prácticas experimentales emergen de un contexto que las precede; b) interacción cultural, ya que es en relación con contextos y repertorios específicos que se establecen estrategias reflexivas y agencias disruptivas; c) elaboración cultural, o sea, la promoción de prácticas capaces de transformar las características básicas de un contexto dado previamente naturalizado. De esta forma, se asegura una superposición dialéctica entre los tres ejes de forma continua, sin colapsar entre sí.

En su dinámica relacional, la teoría de la guerrilla artística se refiere a la compleja gama de intercambios que producen transformaciones en la forma, la estructura o el estado de una determinada configuración hegemónica del campo del arte. Por lo tanto, en la "vanguardia permanente" propuesta por Pignatari (2004) la fuerza de las elaboraciones experimentales implica nuevas configuraciones estructurales, las cuales, a su vez, establecen puntos de referencia para la acción distintos a los previamente establecidos. Más que productos-poemas renovados, se trata de establecer bases de acción capaces de desencadenar procesos de transformación en el campo artístico y social.

1.- Esta demarcación crítica dialoga intrínsecamente con la elaboración teórica del autor desarrollada (sobre todo) junto a Augusto y Haroldo de Campos, compañeros del grupo Noigandres, en las discusiones y manifestaciones públicas sobre la poesía concreta y su inserción en el plano general del campo cultural brasileño y su escenario literario. Publicada en periódicos, revistas y folletos, esta producción fue recopilada en el libro *Teoria da Poesia Concreta*, editado originalmente en 1965.

El posicionamiento en el debate público más amplio de la cultura brasileña de la época y la radicalización del experimentalismo en la creación y difusión de producciones vinculadas a las vanguardias poéticas de las décadas de 1960 y 1970 plantearon interrogantes que trascendieron los aspectos estrictamente formales y de repertorio, abarcando reflexiones sobre el propio campo y sus cadenas de producción cultural como parte integral de su proyecto artístico. Las intersecciones entre poesía, experimentación formal y política cultural adquieren contornos más acentuados, en la teoría de la guerrilla artística, a partir de este posicionamiento al margen de las convenciones y rutinas institucionales legitimadas.

La comprensión de la praxis artística anclada en el núcleo estructural del propio campo —lejos de implicar reduccionismos que tiendan a subsumir la preocupación por las estructuras internas de las creaciones artísticas desde el ámbito de interés analítico— trasciende los análisis estrictamente formales y perfila un campo de investigación que engloba las dimensiones sociopolíticas como elementos de referencia para la reflexión sobre el desenvolvimiento del arte y la práctica artística en la vida cotidiana. El aspecto político del arte no se presenta, por lo tanto, como expresión de formas de existencia, sino también como parte estructurante de estas (Segurado, 2007).

Las demandas críticas elaboradas por Pignatari expresan un rasgo significativo de estas prácticas artísticas experimentales, así como una mirada crítica sobre las negociaciones que establecen los artistas y las instituciones que integran los circuitos artísticos, ya que la construcción de estructuras hegemónicas no se procesa de manera uniforme en todas las circunstancias, al igual que los elementos culturales dominantes no son una estructura monolítica.

Es precisamente este papel activo el que caracteriza los tipos particulares de apropiación y reformulación cultural al que se refiere Pignatari. Así, si bien las estructuras dominantes en un determinado circuito artístico refuerzan ciertos significados privilegiados, los circuitos estructurados en los bordes de estas demarcaciones logran ejercer una especie de contrapeso a estas instancias institucionales de legitimación de los discursos y prácticas artísticas. Esta capacidad creativa marca, a su vez, la apertura a la posibilidad de transformación como elemento constitutivo de las estructuras sociales, ya que ellas mismas derivan de dinámicas históricamente situadas. Los arreglos dispocionales a partir de los cuales los sujetos alinearon sus prácticas sociales no tienen un carácter unívoco, lo que implica un aspecto relativo, no monolítico, a tales arreglos estructurales y al potencial transformador de sus componentes y de las relaciones que se establecen entre ellos.

Las redes colaborativas aparecen como un ámbito sumamente fértil para las creaciones artísticas experimentales en el sentido propuesto en la teoría de la guerrilla artística, cuya frontera permite plantear una condición de visibilización inimaginable para ciertas prácticas y sentidos marginados en los circuitos artísticos hegemónicos, reafirmandolas como potencialidad creativa. Un ambiente en el que los elementos culturales marginados se elevan a un nivel de significación impensable dentro de las estructuras institucionales de las convenciones estéticas y los modos de producción y circulación establecidos (Bruscky, 2019).

Tomemos como ejemplo las actividades desarrolladas por poetas experimentales brasileños entre las décadas de 1960 y 1970, que culminarían con la participación de un gran número de ellos en la red internacional de arte correo (como Paulo Bruscky, Falves Silva, Unhandeijara Lisboa, Jota Medeiros, Almandrade, Júlio Plaza, Regina Silveira y otros). Sus prácticas —al estructurar una red centrada en la comunicación y el apoyo mutuo, experimentar la creación poética con diferentes medios y soportes, editar publicaciones independientes, organizar exposiciones en espacios no convencionales, articular archivos documentales de referencia, etc.— revelan un universo engendrado en los márgenes de las esferas hegemónicas del campo del arte que establecen los parámetros referenciales preponderantes

de legitimidad. Establecen una “historia de la historia no escrita”, como propone Bruscky (2010), al tratar de las redes de colaboración e intercambio desarrolladas en la década de 1970.

El abordaje de las vanguardias poéticas en diálogo con la teoría de la guerrilla artística de Pignatari posibilita la elaboración de una base analítica capaz de abrazar la apertura a la reinención del campo artístico a través de la agencia creadora de los sujetos. Si no una transformación total, al menos la apertura de brechas y frentes de acción. La ruptura de una base convencional asume un potencial efectivamente transformador a partir de su reverberación en las estructuras sociales e instancias de producción que le dan textura al campo. Si bien esto no es un impedimento absoluto, la preponderancia de una base conservadora impone adversidades a la producción y circulación de obras de artistas “desviantes”. Sin embargo, la ruptura con las convenciones artísticas tiene un doble aspecto. Paralelamente a las adversidades que enfrentan los artistas alejados de los centros de referencia del campo, emerge una mayor libertad para la elaboración de innovaciones capaces de transponer las prácticas y bases normativas de los procedimientos tradicionales y que, en otro momento, pueden engendrar ciclos morfogenéticos más robustos en su capacidad transformadora.

En este sentido, el diálogo entre la teorización de Pignatari y el enfoque crítico realista de los procesos de transformación social permite un análisis en profundidad de la agencia creativa movilizadora en las elaboraciones culturales que establecen los artistas en la construcción de circuitos de creación experimental. Esta dinámica transgresora a menudo los pone en conflicto con las propiedades sistémicas naturalizadas del campo artístico. Tales inflexiones artístico/políticas, codificadas en prácticas sociales, exponen sus angustias y contradicciones en su relación con las estructuras y relaciones que dan tejido a la realidad social.

Este “reposicionamiento táctico” no está desvinculado uniforme o unívocamente del propio campo del arte. Es importante percibir las relaciones dialécticas entre los procesos de subordinación y transgresión, las estructuras, arreglos y condicionamientos disposicionales y la capacidad volitiva de los sujetos para actuar de forma creativa y transformadora (Archer, 1995). Estas dinámicas permiten fortalecer los vínculos entre las esferas artística y política, potenciando nuevas formas de actuación de los sujetos en la configuración de los procesos artísticos en la vida cotidiana, con sus mediaciones técnicas y comunicacionales.

Las prácticas artísticas contrafactuales establecidas desde estos márgenes reivindicativos explicitan la posibilidad de establecer también límites, a partir del enfrentamiento, para la reproducción de las bases políticas e ideológicas de los grupos sociales dominantes en el campo del arte en un contexto dado. Transitar por (entre) lugares que permitan la germinación de procesos de transformación. Prácticas tematizadoras y reverberantes capaces de formular y multiplicar desacuerdos y tensiones en las estructuras ordenadoras de significados y prácticas sociales.

Esta dinámica contextual, los procesos de subordinación y transgresión, se sustenta en un conjunto variable de factores, que incluyen relaciones asimétricas de poder, acceso diferenciado a recursos y oportunidades, y mecanismos institucionalizados para delimitar intereses particulares. Las acciones en los márgenes aparecen, para Carrión (1980), como estrategias culturales que desencadenan flujos creativos y comunicacionales que reverberan posibilidades de conexión e intervención. Es precisamente este rol activo el que caracteriza los tipos particulares de apropiación y resignificación que se llevan a cabo en tales circuitos experimentales.

Las demandas críticas de las vanguardias artísticas/poéticas, como plantea Pignatari, expresan un rasgo significativo de estas prácticas artísticas mediadas por colectivos y redes, así como una mirada crítica sobre las negociaciones que establecen los artistas y las instituciones que integran los circui-

tos artísticos, ya que la construcción de estructuras hegemónicas no se procesa uniformemente en todas las circunstancias, así como los rasgos culturales dominantes no constituyen una estructura monolítica. Si bien las estructuras dominantes en un determinado circuito artístico refuerzan ciertos significados preferenciales, las prácticas experimentales estructuradas en los bordes de estas demarcaciones, con su capacidad reflexiva y transformadora, logran ejercer una especie de contrapeso a estas instancias institucionales de legitimación de discursos y prácticas artísticas.

Referencias

- Archer, Margaret (1995). *Realist Social Theory: The Morphogenetic Approach*. New York: Cambridge University Press.
- Bruscky, Paulo (2010). *Arte e multimeios*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco.
- Bruscky, Yuri (2019). Radio Art, Cassette Culture, and Networked Artistic Practices: The International Ra(u)dio Art Show (IRAS) in Recife. En *Make It Head: A History Of Brazilian Sound Art*. Londres: Routledge.
- Carrión, Ulises (1980). *Second Thoughts*. Amsterdam: VOID.
- De Campos, Augusto; Pignatari, Décio; De Campos, Haroldo (1975). *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- Pignatari, Décio (2004). Teoria da Guerrilha Artística. En *Contracomunicação*. Cotia: Ateliê Editorial.
- Segurado, Rosemary (2007). Por uma estética da reexistência na relação entre arte e política. En Chaia, Miguel (org). *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.



Paulo Leminski. Una trayectoria entre el concretismo, el tropicalismo y el haiku

Mario Cámara

El siguiente relato ya constituye el mito de origen del ingreso a la poesía del brasileño Paulo Leminski: una tarde de invierno de 1963, Leminski, quien entonces tenía 18 años de edad y aspiraba a convertirse en poeta, leyó en un diario de su ciudad, Curitiba, una noticia que lo intrigó y lo sedujo: la realización de un importante encuentro de poesía en Belo Horizonte. Se trataba de la Semana Nacional de Poesía de Vanguardia, organizada por el grupo minero Tendência y el de Poesía Concreta de San Pablo. Nuestro joven poeta abandonó todo y viajó a Belo Horizonte para conocer a los poetas paulistas a quienes tanto admiraba. Con su libro de cabecera bajo el brazo, *ABC of Reading* de Ezra Pound, llegó a Belo Horizonte a dedo y sin dinero.¹ En palabras de Haroldo de Campos, uno de los integrantes del grupo de poesía concreta, apareció en el Encuentro como un “Rimbaud curitibano”. Desgreñado, ansioso, audaz, insolente, Leminski entraba a su modo en la poesía brasileña.

En esta escena de 1963, de todos modos, descansan, por lo menos, dos elementos que están en tensión y que marcarán la obra de Paulo Leminski: el temperamento rebelde contracultural, con características *beatnik*, que muy pronto, como veremos, asumirá contornos pop-humorísticos y que encuentra en el movimiento musical tropicalista su cauce más perdurable. Y, en contraposición a este elemento, la tendencia hacia la disciplina y la literatura como hecho intelectual y de laboratorio propia del concretismo. Durante toda la década del sesenta, y posteriormente durante la del setenta, la poesía de Paulo Leminski exploró y se dejó influenciar por estas tensiones de diversos modos. Un buen ejemplo de ello es su primera publicación consagratoria, que se dio en la revista del grupo de poesía concreta *Invenção*. En la presentación, escrita por alguno de los poetas concretos, se lo caracterizaba como un joven poeta dedicado al estudio de idiomas, que ya había organizado un grupo de poesía experimental en su ciudad y había dirigido una página llamada *Vanguardia* en un diario de Paraná. Leminski publicó una serie de poemas en los números 4, de diciembre de 1964, y número 5, de diciembre de 1966. Los poemas publicados, sin embargo, no son ortodoxamente concretos y de alguna manera anuncian lo que será su proyecto poético en el futuro. Voy a recuperar dos de ellos.

1.- Toninho Vaz, quien escribió *O bandido que sabia latim*, una biografía de Leminski, ofrece más detalles: “Leminski embarcou às 8 horas da noite num ônibus na rodoviária de Curitiba, com a previsão de chegar na manhã do dia seguinte em Belo Horizonte. Estava empolgado e apresentava em voz alta o que pretendia argumentar com os mestres. O evento literário, que não era aberto ao público, estava sendo organizado pelos poetas Affonso Ávila e Affonso Romano de Sant’anna, a quem Leminski procurou no hotel para ter sua participação garantida. Depois de explicar que estava sem dinheiro e de contar a longa aventura vivida até chegar a Belo Horizonte, ele seria liberado do pagamento da taxa de inscrição” (2001, p. 68).

HAI-CAI: HI FI:

I

Chove

Na única

Qu'houve

Cavalo com guizos

Sigo com os olhos

E me cavalizo

De espanto

Espontânea oh

Espantânea (1983: 147)

Quiero destacar en este primer ejemplo la apelación al haiku, un género poético que jugará un papel central en la poesía de Leminski, conjugado con el dato de lo contemporáneo, el “hi-fi” o alta fidelidad. Haiku y hi-fi no conforman únicamente una paronomasia, sino el encuentro sorprendente entre dos tipos de pureza, la artesanal del haiku y la del sonido que surge de la alta fidelidad, que a su vez remite a la reproductibilidad técnica y a la cultura masiva. El título de este modo resume el deseo de articular tradición y modernidad, artesanía y tecnología. El poema, con sus tres estrofas de tres versos, puede pensarse como un haiku expandido en el que aparece la lluvia como estado de la naturaleza, la irrupción del caballo y el efecto de dicha irrupción.

El segundo poema publicado se titula PARKER:

PARKER

TEXACO

ESSO

FORD

ADAMS

FABER

MELHORAL

SONRISAL

RINSO

LEVER

GESSY

RCE

GE

ELECTRIC

COLGATE

MOTORS

MOBILOIL

KOLYNOS

GENERAL

Casas pernambucanas (1983: 150)

Leminski utiliza aquí como material del poema marcas comerciales de todo tipo, desde marcas de medicamentos –Melhoral– hasta marcas de autos –General Motors–. Muchas de ellas, fácilmente reconocibles, como las pastas dentales “Colgate” o “Kolykos”, las lapiceras PARKER o los lápices FABER, y otras más locales como “Casas pernambucanas”, nombre de una cadena de tiendas de artículos para el hogar. La operación de Leminski en este poema produce una variación, en lugar de trabajar con el parque tipográfico que proporciona una ciudad (los carteles de los comercios, las letras de los periódicos, entre otros reservorios tipográficos) tal como estaban proponiendo en ese momento los poetas concretos –la serie popcreta de Augusto de Campos, por ejemplo, hace ingresar al poema directamente la marca–. En este sentido, dos aspectos a señalar: en lugar de trabajar con la tipografía, Leminski trabaja con la sonoridad de las palabras produciendo una suerte de *readymade* lingüístico al modo en que Oswald de Andrade compone su poema *Biblioteca Nacional* y, al mismo tiempo, hace entrar ese “afuera” significativo (el mundo “profano” de la publicidad y las mercancías) al poema.² Como alguna vez apuntó Augusto de Campos para definir el procedimiento de la canción *Alegria, alegria* de Caetano Veloso, el texto de Leminski se podría definir como un “poema cámara en mano”.³ Como si el poeta, más que perderse en la selva tipográfica, deambulara en medio de la urbe fascinado con el despliegue de la cultura masiva, encarnado en este caso por la “selva” comercial.

Como apunté anteriormente, el movimiento musical tropicalista, liderado por Caetano Veloso y Gilberto Gil, e integrado por Torquato Neto, Gal Costa, Nara Leão, Os Mutantes, Tom Zé y Rogério Duarte, entre otros, fue otra de las referencias para Leminski que tensionó sus orígenes concretos. El tropicalismo irrumpe en la escena musical brasileña en 1967, a partir de la consagración televisiva de Gilberto Gil y Caetano Veloso, que obtienen respectivamente el 2do puesto –Gil– con *Domingo no Parque* y el 4to puesto –Caetano Veloso– con *Alegria, alegria*. Se trató de un movimiento breve e intenso que articuló, de manera estruendosa, diferentes tradiciones musicales –la bossa nova, sobre todo la encarnada por João Gilberto– o modas musicales –como el iê-iê-iê que cantaba Roberto Carlos– con la información que proveían las vanguardias, en principio las musicales, sobre todo a través del Grupo de Música erudita compuesto por Julio Medaglia, Damiano Cozella y Rogério Duprat, quienes produjeron sus primeros discos.⁴ De acuerdo a la biografía de Toninho Vaz, Paulo Leminski conoce al tropicalismo cuando el tropicalismo está siendo lanzado. Es decir, un año después de publicar su primera tanda de poemas en la revista *Invenção* (1966). Cabe destacar, sin embargo, que en 1966 nuestro poeta curitibano ya está escuchando The Beatles, The Mamas and the Papas y Donovan, entre otros.

El contacto con los poetas concretos y el descubrimiento del tropicalismo y del rock constituyen la

2.- En *Biblioteca Nacional* Oswald de Andrade compone un poema con títulos de libros: “A Criança Abandonada / O Doutor Coppelius / Vamos com Ele / Senhorita Primavera / Código Civil Brasileiro / A arte de ganhar no bicho / O Orador Popular / O Pólo em Chamas” (1971, p. 125).

3.- Augusto de Campos sostiene en “A explosão de Alegria, Alegria”: “Da mesma forma que a excelente letra de Gilberto Gil para *Domingo no Parque*, a de Caetano Veloso tem características cinematográficas. Mas, como me observou Décio Pignatari, enquanto a letra de Gil lembra as montagens eisenstenianas, com seus *closes* e suas ‘fusões’ (“O sorvete é morango — é vermelho / ôi girando e a rosa — é vermelha / Oi girando, girando — é vermelha / Oi girando, girando — Olha a faca / Olha o sangue na mão — é José / Juliana no chão — é José / Outro corpo caído — é José / Seu amigo João — é José”), a de Caetano Veloso é uma ‘letra-câmara-na-mão’, mais ao modo informal e aberto de um Godard, colhendo a realidade casual ‘por entre fotos e nomes’” (1974, p. 153).

4.- El primer disco de Gilberto Gil, titulado *Frevo Rasgado*, fue producido por Rogerio Duprat y lanzado en 1968; el primer disco de Caetano Veloso, titulado *Caetano Veloso*, fue producido por Julio Medaglia y lanzado en 1967.

formación literaria y cultural de Leminski, o al menos el núcleo duro de su formación. Estos dos (o tres) movimientos contribuyen a delinear su proyecto poético, que puede definirse como la búsqueda incesante de un cruce entre un principio riguroso de composición, con un alto grado de información y erudición, la línea concreta, y el deseo de llegar a un mayor número de lectores a través de la captura de una nueva sensibilidad joven, que venía construyéndose desde la *beat generation* y continuaba con la música y la contracultura. Esa combinación, rigurosidad y masividad, información y sencillez pop, constituyen la empresa poética que le consumirá toda su vida.

Tardíamente, en 1969, lanza *Quarenta clicks en Curitiba*, en colaboración con el fotógrafo Jack Pires, y un año después publica *Polonaises y não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase*, los tres libros autoeditados. Finalmente, en 1983, publica su primer libro por la editorial comercial Brasiliense, *Caprichos & relaxos*. El título resulta significativo porque contiene varias posibles definiciones. *Capricho*, en portugués, es tanto un impulso como algo realizado con esmero, con aplicación y cuidado. Y *relaxo* remite tanto a un estado de relajamiento como también a una actitud burlesca. Las cuatro acepciones y sus posibles combinatorias vuelven a referir a su proyecto poético. La burla y el humor, el desparpajo, pero también el cuidado y el esmero como marca de una poesía realizada con una alta densidad reflexiva e intertextual. Aun en términos paratextuales, el libro se propone como una síntesis o articulación entre el principio constructivo de linaje concreto, la poesía como construcción, tal como anuncia el propio Haroldo de Campos en el prólogo, y la masividad, la búsqueda de comunicación, el lirismo, del tropicalismo, que es rubricada por un breve texto de Caetano Veloso en la contratapa del libro.

El libro seleccionaba poemas de sus dos libros anteriores, *Polonaises* y *não fosse isso*, recuperaba parte de los poemas visuales que Leminski había ido produciendo durante esos años, los poemas que había editado en la revista de los poetas concretos, y sumaba un conjunto de nuevos poemas que tenían por título el nombre del libro. El éxito fue inmediato, el libro agotó tres ediciones en menos de un año, con una venta estimada en 10.000 ejemplares. Leminski alcanzó una masividad que casi ningún poeta brasileño había alcanzado hasta ese momento, salvo, quizá, Vinicius de Moraes. Me atrevo a sostener que el "secreto de su éxito" vamos a encontrarlo en una forma poética que parece poder resumir el cruce entre experimentación y experiencia, y esa forma, como anticipé, es el *haiku*, que ya había cultivado en uno de sus primeros poemas publicados.



Un poema visual de Paulo Leminski

El haiku, en su vertiente más pura, describe generalmente los fenómenos naturales, el cambio de las estaciones y la vida cotidiana de la gente. Su estilo se caracteriza por la naturalidad, la sencillez (no el simplismo), la sutileza, la austeridad, la aparente asimetría que sugiere la libertad y, con esta, la eternidad. Uno de los principios centrales del haiku japonés es lo que se denomina *modestia compositiva*, que surge de la capacidad de anular la voz poética en función de la captación de un momento fugaz, o de cierta epifanía. La interioridad de la voz lírica se abre a un afuera que suele capturar una estampa de la naturaleza y el paso del tiempo. El haiku, en términos tradicionales, sería algo así como la captación de una temporalidad singular a través de una notación discursiva.

En Brasil, el haiku fue difundido principalmente por los poetas concretos. Haroldo de Campos publica dos artículos, uno en 1958 y otro en 1964, el primero titulado “Haiku: homenaje a la síntesis”, el segundo “Visualidad y concisión en la poesía japonesa”, ambos textos luego formarán parte de su libro de ensayos *A arte no horizonte do provável* (1969). El interés de Haroldo se centra, sobre todo, en el aspecto constructivo del haiku. En “Haiku: homenaje a la síntesis” sostiene:

Não me parece justificada a aura de melifluidade e exotismo gratuito que a visao ocidental procura, frequentemente, emprestar ao haikai, desvitalizando-o em sua principal riqueza –a linguagem altamente concentrada e vigorosa– para apresenta-lo como um produto arrebicado daquilo que E.P (Ezra Pound) denominou, no mesmo ABC of Reading, “rice powder poetry”, ou seja, “poesia-pó-de-arroz”. (1969, p. 55-56)

El rescate del haiku como género se inserta en una tradición de poesía breve en Brasil, que emerge al menos desde Oswald de Andrade y sus poemas “kodacs”, y que se recupera en los años setenta en muchos de los poetas llamados “marginales”, a través de sus “poemas minuto”. Estos últimos, escritos por poetas contemporáneos a Leminski, como Chacal y Cacaso, hacían de la brevedad, el espacio para enunciar un estado de ánimo, o producir algún tipo de frase ingeniosa. En ambos casos, la eficacia del poema se buscaba en un potente remate final.

Leminski, que en un artículo titulado “Bonsai. Niponização e miniaturização da poesia brasileira” afirmaba “Hai-kai é o nosso tempo, baby. Um tempo compacto, um tempo ‘clip’, um tempo ‘bip’, um tempo ‘chips’” (2001, p. 113), encontró en el haiku un género que parecía permitirle sostener una práctica compositiva rigurosa, tres versos y 17 sílabas en total, y cultivar esa forma de captura de la experiencia que proponía, entre otros cultores históricos, el poeta japonés Basho (1644-1694). Para pensar en las operaciones que Leminski realiza sobre los modos de lectura del haiku, que incluye la crítica de Haroldo de Campos y al mismo tiempo su problematización, es necesario aclarar lo siguiente: la vía de acceso o la vía de interpretación del haiku en el poeta concreto provino principalmente de Ezra Pound, mientras que en la interpretación de Leminski, además de Pound, vamos a encontrar a otro de sus grandes intérpretes, Reginald Horace Blyth.⁵ Es Blyth quien destaca el aspecto experiencial del haiku por sobre su aspecto compositivo y, por ello, es un autor central para la *beat generation*. Blyth es citado, por ejemplo, en *Los vagabundos del dharma*, la novela de Jack Kerouac, y ha sido un autor influyente para Gary Snider y Allen Ginsberg, entre otros. A través de la contribución de Blyth, que muere en 1964, el haiku adquiere prestigio en el movimiento contracultural americano de los años sesenta. Por otra parte, maestros zen como D.T. Suzuki o Alan Watts, este último mentor del budismo

5.- Blyth escribió varias obras sobre el Zen, el haiku, el senryu y otras formas de literatura japonesa y asiática, entre las que destacan *El Zen en la literatura inglesa* y los clásicos orientales (1942), su serie de cuatro volúmenes *Haiku* (1949-52), que tratan fundamentalmente del haiku clásico, aunque incluyen a Shiki, y sus dos volúmenes de *Historia del Haiku* (1964).

californiano durante los años sesenta, apelan en sus escritos al haiku como forma de transmitir un cierto estado de la subjetividad. De modo tal que es posible afirmar que desde la *beat generation* en adelante, para una cierta zona de la cultura joven, el haiku funcionó como el registro poético de una experiencia intensificada, que si antes se asociaba a la meditación o a la contemplación, ahora también se podía pensar desde la óptica del consumo de drogas alucinógenas como el LSD o la mescalina. Podríamos sintetizar diciendo que, a la tradición rigurosa y constructiva del haiku leído desde Pound y los concretos, Leminski le adiciona la tradición experiencial, que enuncian los maestros japoneses y que es releída al calor de la contracultura. Rigurosidad, experiencia y, además, accesibilidad. La poesía de Leminski atravesada por el haiku se torna inmediatamente accesible para el lector, incluso fácilmente memorizable y repetible. Es una de las maneras en que va construyendo su masividad. Las siguientes palabras de Leminski dedicadas a Basho, de quien escribió su biografía, revelan también su propia poética: “os pensamentos mais sutis são revelados nas condições mais materiais. E a poesia mais alta, nas circunstâncias mais pedestres” (2013, p. 112).

Encontrar en lo cotidiano, o a partir de lo cotidiano, una síntesis que aunara el rigor formal y contuviera un alto grado de sentido existencial, como resulta manifiesto en algunos de los haikus que reproduzco a continuación:

feliz a lesma de maio
um dia de chuva
como presente de aniversário (1983: 318)

acabou a farra
formigas mascam
restos da cigarra (1983: 322)

Si bien el haiku de métrica ortodoxa ocupó un lugar importante en su poesía, Leminski se aferra más a la concisión y brevedad que a la métrica propiamente dicha. Una poesía “chip” o “clip”, como el propio poeta anunciara. A esa poesía breve, que no respeta el principio compositivo del haiku, pero que pese a ello exhibe un trabajo con la síntesis, el montaje y en numerosas ocasiones contiene citas poéticas o referencias a la tradición concreta, quiero denominarla “poshaiku”, como un modo de vincularla con sus haikus más tradicionales y de separarla de los poemas minuto de los poetas cariocas marginales. Es el poshaiku, por lo tanto, el definitivo proyecto poético de Leminski. Reproduzco a continuación algunos ejemplos de poshaiku:

casa com cachorro brabo
meu anjo da guarda
abana o rabo (1983: 103)

entre a dívida externa
e a dívida interna
meu coração
comercial
alterna (1983: 33)

Los poemas reproducidos no son en sentido estricto haikus, no lo son en sentido silábico ni lo son en términos temáticos, sin embargo conservan un parentesco con el haiku, su brevedad y el remate contribuyen a ello. La forma breve, con dosis de humor y cierto *nonsense*, parecen ser la forma de expresión en la cual es posible, en términos ideales, dosificar y regular la dificultad y la redundancia a efectos de obtener esa articulación entre la experimentación y la experiencia, entre construcción y comunicación. En este sentido, no quiero dejar de referirme a un aspecto adicional y, al mismo tiempo, central, que es que tanto el haiku como el poshaiku terminan adquiriendo en Leminski una dimensión oral. Como anuncia en *Caprichos & relaxos*, sus escritos son breves poemas para ser dichos y no solo leídos, tal como se podría repetir el eslogan de una publicidad, recordar algún enunciado grafiteado sobre una pared, o cantar el estribillo de una canción de Caetano Veloso, quien musicalizara uno de los poemas de Leminski.⁶

Referencias

Andrade, Oswald (1971). *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.

De Campos, Augusto (1974). A explosão de Alegria, Alegria. En *Balanço da bossa e outras bossas*. San Pablo: Editora Perspectiva.

De Campos, Haroldo (1969). *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. San Pablo: Editora Perspectiva.

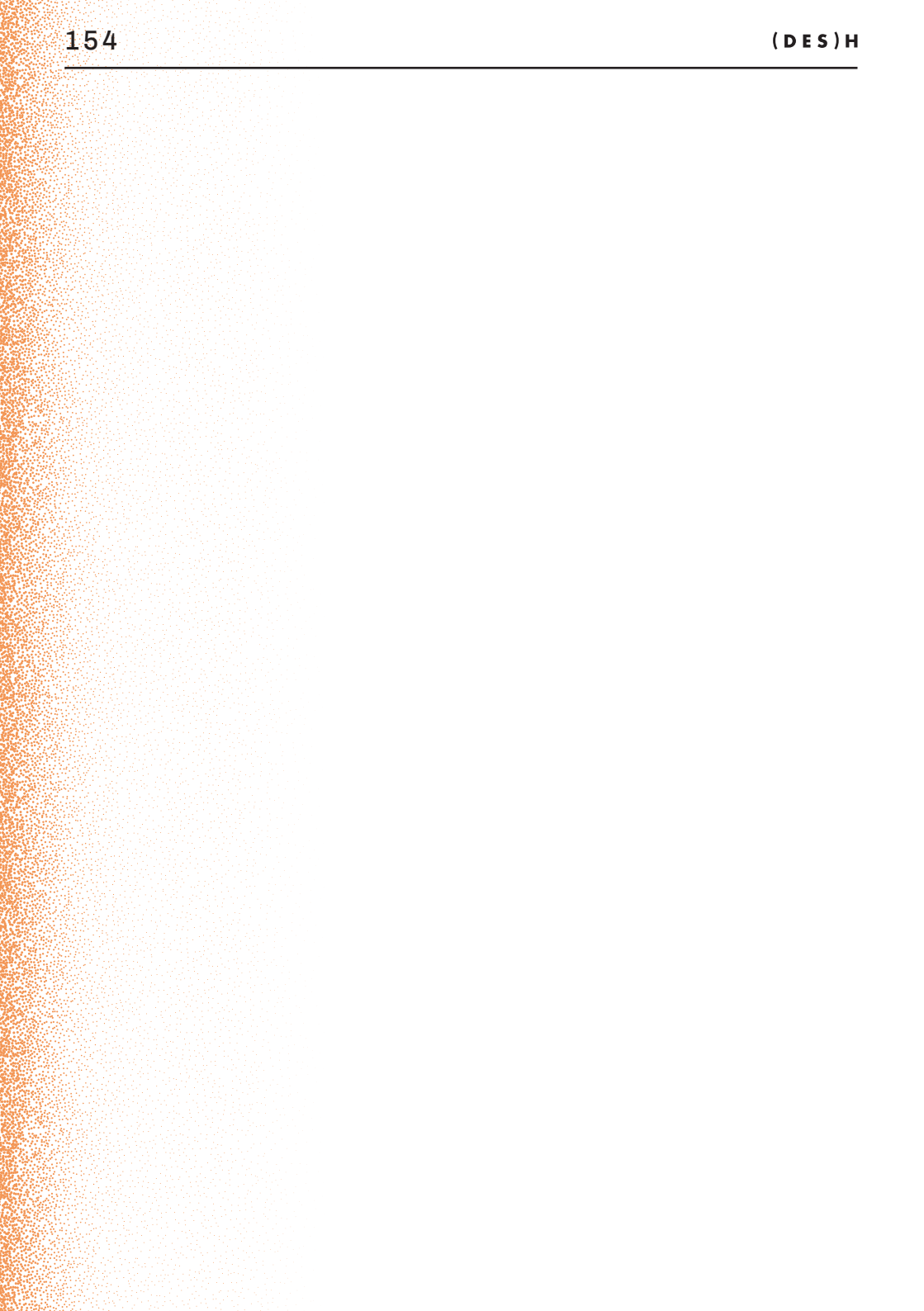
Leminski, Paulo (1983). *Caprichos & relaxos*. San Pablo: Brasiliense.

Leminski, Paulo (2001). *Anseios crípticos 2*. Curitiba: Criar edições.

Leminski, Paulo (2013). Basho. En *Vida*. San Pablo: Companhia das letras.

Vaz, Toninho (2001). *Paulo Leminski: O bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record.

6.- Dos cuestiones son importantes aquí. Leminski entre 1971 y 1980 había vivido de la publicidad y también había comenzado a dedicarse a la música. En 1981 Caetano Veloso graba el poema de Leminski, *Verdura*, que se convierte de inmediato en una de las canciones más escuchadas del año.



Cachorros, bichos y parangolés: rulos entre la literatura y el arte en los setentas brasileños

Florencia Garramuño

“Quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo”, “En cuanto a escribir, más vale un perro vivo”. Esta frase de Clarice Lispector, incluida en su última novela, *A Hora da Estrela* de 1977, sintetiza con claridad una pulsión muy fuerte por acercar el arte a lo orgánico, separarlo de lo artificial e involucrarlo en una fuerte desaturación de lo literario y de lo artístico, que fue una de las grandes líneas de transformación en las que arte y literatura brasileños se encontraron e influenciaron mutuamente estableciendo diálogos sumamente fecundos. La frase sirvió de epígrafe al primer libro de cuentos de otro escritor, mucho más joven, Caio Fernando Abreu: *Morangos mofados*.¹

En esa novela de Clarice Lispector, la construcción de un personaje marginal de intensa tradición social en la literatura brasileña –como lo es una inmigrante nordestina– parecía poner en primer plano una referencia social que llegó a plantear la posibilidad de pensar, a partir de esa novela, en una “nueva” Clarice Lispector, “exterior y explícita” (Portella, 1977, p. 3). Si se tiene en cuenta que la autora venía ejercitándose en un intento por captar la vida en su más íntima ocurrencia desde por lo menos los años sesenta, para 1977 no era novedad esa apelación a lo orgánico y a la vida, aunque la frase sí aclaraba con mayor fuerza un cierto rechazo al supuesto prestigio de lo literario, que en la cultura brasileña de los años setenta podía verse en varios escritores y artistas.

Sin embargo, no se trata –o por lo menos no únicamente– de una escritura “descarada”, desprolija o resueltamente “abyecta”. Aunque en muchos casos puede llegar a manifestarse a través de estos recursos, en otros, como en algunas novelas de Clarice Lispector, puede ser incluso una escritura intensamente “poética” o de un lirismo que, con alguna distracción, podría confundirse con lo que se llamó “novela del lenguaje”. De uno a otro extremo, se trata de formas diversas de impugnación a una idea de objeto literario acabado –de allí las numerosas interrupciones e interferencias sobre las cuales se construyen estos textos–, que nunca sería capaz de apresar la vivencia o la experiencia, idiosincráticamente inapresables.

La intensidad en esa exploración de lo real que adquiere la literatura de Clarice Lispector a partir de fines de los años sesenta y la forma en la que tal exploración se asocia a una suerte de desaturación de lo literario condensa varias de estas cuestiones. Como autora de poderosas novelas experimentales, hasta la década de 1960 la extrañeza de su escritura aparecía contenida en una forma que hasta entonces podía ser pensada –no sin cierta violencia, sin embargo– dentro de los moldes de la

1.- Trabajé sobre estos problemas en *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Algunos párrafos de este trabajo retoman fragmentos de esa investigación.

novela psicológica existencialista (o, para el caso de *Lazos de familia*, del cuento). En los años sesenta y setenta, no obstante, pasa a producir una serie de textos de lo más dispares e inquietantes, en los que ya no es posible hablar de obra sino de experimentaciones: *Agua viva*, *La hora de la estrella*, *Aprendizaje o el libro de los placeres*, sus crónicas en el *Jornal do Brasil*, y los diversos volúmenes que construirá y compilará con ellas —algunos denominados cuentos; otros, crónicas, como *Para no olvidar*, *A via crucis do corpo*, *Visão do esplendor*—. Son todos textos en los que no solo se hace difícil realizar una categorización genérica (novela, prosa poética, “textos curtos”), sino donde todas las categorías tradicionales del quehacer literario (autor, personaje, tiempo, narrador, intriga) aparecen trastocadas. Cuando en 1964 publica la primera edición de *La legión extranjera*, divide el libro en dos partes y, sobre la segunda, advierte:

Esta segunda parte se llamará, como una vez me sugirió el nunca asaz citado Otto Lara Resende, “Fondo del cajón”. ¿Por qué librarse de lo que se amontona, como en todas las casas, en el fondo de los cajones? Vide Manuel Bandeira: para que ella me encuentre con “la casa limpia, la mesa puesta, cada cosa en su lugar”. ¿Por qué sacar del fondo del cajón, por ejemplo, “la pecadora quemada”, escrita solo por diversión, mientras esperaba el nacimiento de mi primer hijo? ¿Por qué publicar lo que no sirve? Porque lo que sirve tampoco sirve. Además, lo que obviamente no sirve siempre me interesó mucho. Me gusta de un modo cariñoso lo inacabado, lo malhecho, aquello que atropelladamente intenta un pequeño vuelo y cae sin gracia al suelo. (Lispector, 1977, p. 3)

Durante esos mismos años, Lygia Clark y Hélio Oiticica abandonaron el concepto de obra artística como objeto ofrecido a la contemplación de un espectador solitario. En los itinerarios artísticos de ambos, ese abandono supone un intento de reemplazar dicha idea por la de una incitación a la experimentación: el arte se propone entonces como una suerte de soporte para producir experiencia en un sujeto activo que participa de ella y la produce en su “consumición”. Así, la propuesta de un arte ambiental de Hélio Oiticica se aleja de cualquier tipo de esteticismo sostenido en un “objeto” y la transformación fundamental se da sobre el polo del espectador y, por lo tanto, de la función que cumple la “obra” más que sobre su “forma” —aunque, obviamente, es una transformación del concepto de obra artística la que produce la transformación de la función estética—. Como dice Ivana Bentes en una notable intervención: “En sus ambientes, Hélio saca al espectador de un ‘punto de vista’ y lo instala en un punto de ‘existencia’ (descalzo, ahondado en la espuma del suelo, oyendo rumores, ruidos, fragmentos de música, sintiendo texturas, experimentando un cine-mundo)” (Bentes, 2006, p. 96). Contemporáneo a estos textos últimos de Clarice Lispector, Hélio Oiticica va a construir un camino que desde una primera salida del cuadro, da un paso al arte ambiental, para pasar luego a la construcción de artefactos novedosos como los bólides, recipientes rellenos con materiales diversos como carbón, pigmentos, fragmentos. El bólido buscaba dar al color una nueva y más corpórea estructura, y formaba parte del proyecto, compartido con muchos otros artistas brasileños, de romper el marco del cuadro y promover la participación del espectador. Uno de estos bólides, *Homenagem a Cara de Cavalo*, está dedicado a un bandido acribillado por la policía con 52 tiros. Transcribo la descripción de este bólido realizada por otro poeta, Waly Salomão, gran amigo de Hélio Oiticica y sobre quien, a su vez, Helio grabó un Héliotape que fue incluido en la obra de Waly *Me segura que eu vou dar um troço*:

Homenagem a Cara de Cavalo es una caja negra rodeada de cuatro fotografías del cuerpo del fuera-de-la-ley perforado por más de cien balas disparadas por los hombres de oro de la Scu-

derie Le Cocq, una bolsa de plástico que contiene pigmento rojo y el siguiente texto impreso: "Aquí está y aquí se queda. Contemplad su silencio heroico". (Salomão, 2015, p. 42)

Con una de estas fotografías, Oiticica posteriormente construirá uno de sus más famosos parangolés, esas capas de tela para ser vestidas por los espectadores convertidos en participantes. Impresa sobre tela, a ella se le inscribe la leyenda "Seja marginal, seja herói". Según el mismo Waly, "la relación del artista-proponente con el participante que viste el parangolé no es la relación frontal del espectador y el espectáculo sino una complicidad, una relación oblicua y clandestina, peces del mismo cardumen" (Salomão, 2015, p. 146).

También Lispector escribió sobre la muerte de un bandido a manos de la policía, que descerrajó trece tiros sobre su cuerpo. En "Mineirinho", como en el bólide de Hélio, no se trata de un retrato del marginal excluido o aislado, sino de una incorporación del marginal al interior de una reflexión en primera persona —con toda la reconstrucción de una cotidianeidad burguesa como escenario de esa escritura— en la que el marginal y la noción de margen estremecen todo fundamento de una moral burguesa.

Cito a Lispector:

Sí, supongo que es en mí, como uno de los representantes de todos nosotros, donde debo buscar el por qué duele la muerte de un facineroso. Y por qué me conviene más contar los trece tiros que mataron a Mineirinho que sus crímenes. Le pregunté a mi cocinera qué pensaba sobre el asunto. Vi en su rostro la pequeña convulsión de un conflicto, el malestar de no entender lo que se siente, el de necesitar traicionar sensaciones contradictorias por no saber cómo armonizarlas. Hechos irreductibles, pero también rebeldía irreductible, la violenta compasión de la rebeldía. Sentirse dividido en la propia perplejidad ante el hecho de no poder olvidar que Mineirinho era peligroso y ya había matado demasiado; y sin embargo nosotros lo queríamos vivo. La cocinera se cerró un poco, viéndome tal vez como a la justicia que se venga. Con cierta rabia de mí, que estaba hurgando en su alma, respondió fría: "Lo que siento no se puede decir. ¿Quién no sabe que Mineirinho era criminal? Pero estoy segura de que él se salvó y ya entró en el cielo". Le respondí que "más que mucha gente que no mató".

¿Por qué? Sin embargo, la ley primera, la que protege cuerpo y vida insustituibles, es la de que no matarás. Es mi mayor garantía; así no me matan, porque no quiero morir, y así no me dejan matar, porque haber matado será para mí la oscuridad.

Esta es la ley. Pero existe algo que, si me hace oír el primer y el segundo tiro con un alivio de seguridad, en el tercero me pone alerta, en el cuarto desasosegada, el quinto y el sexto me cubren de vergüenza, el séptimo y el octavo los oigo con el corazón latiendo de horror, en el noveno y en el décimo mi boca está temblorosa, en el décimo primero digo con espanto el nombre de Dios, en el décimosegundo llamo a mi hermano. El décimotercero me asesina, porque yo soy el otro. Porque quiero ser el otro. (Lispector, 2017, s.p.)

En su última entrevista, cuando le preguntaron qué texto suyo prefería, Clarice, frente a las exitosas novelas super elaboradas y sofisticadas, elige este texto corto, pequeño, publicado en el diario. Un texto de una desnudez radical, donde bandido y señora burguesa se entrelazan en una compartida exposición a las fuerzas, y a la vulnerabilidad, de la vida. El trabajo de Clarice Lispector estuvo dedicado precisamente a evitar reducir la vida a los acontecimientos de una biografía, buscando expandir la lengua y ampliar con ella la literatura para poder dar cuenta de una vida, más que de una biografía. Como dijo en *Água Viva*, "não vou ser biográfica, quero ser bio" (Lispector, 1998, p. 33).

En la cultura brasileña contemporánea a estos textos son comunes esas búsquedas. En el trabajo de la artista Lygia Clark puede verse una evolución formal semejante a la de Clarice Lispector en la literatura, en el caso de Lygia, desde un esquema geométrico hacia una forma más orgánica y corpórea. A mediados de los años sesenta construye una serie de obras tituladas *Bichos* –bichos, esto es animal, pero en el sentido afectivo de las mascotas– realizadas en metal. Compuestas generalmente por cuadrados, triángulos y circunferencias, estos planos están unidos por bisagras que permiten que estas obras se doblen y desplieguen en diversas combinaciones, a partir de la participación del espectador, que deja de serlo, para convertirse de algún modo en alguien que establece una relación con la obra. Dijo Lygia Clark sobre los *Bichos*: “Es un organismo vivo, una obra esencialmente actuante. Entre tú y él se establece una interacción total, existencial. En la relación que se establece entre ambos no hay pasividad, ni tuya ni de él” (Clark, 1998, p. 121).

Mário Pedrosa, en una de las lecturas más tempranas de la obra de Lygia Clark, advierte sobre los *Bichos* que la insinuación de que el espectador intervendría en la construcción azarosa de la obra es falsa. Según Pedrosa,

los bichos de Lygia viven precisamente porque conjugan una fuerza expresiva a veces orgánica con un dinamismo espacial matemático. Las severas estructuras de las que parten predeterminan en el espacio las variaciones, deformaciones y transformaciones que se operan sobre el gesto del espectador. Predeterminan no solo esas metamorfosis sino también las características de cada conjunto. Se trata, en realidad, de un arte regido por leyes matemáticas, perfectamente insertas en la teoría de grupos. (Pedrosa, 1981, p. 200)

Interesa notar, sin embargo, cómo esta apelación al organismo vivo, como en el caso de Clarice Lispector y su escritura de estos años, va a implicar una fuerte impugnación a una noción de obra artificial, con trucos, separada de la vida, que es lo que justamente estas intervenciones vendrán a intentar elaborar, por afuera de los marcos institucionales del arte de la época.

De esas colaboraciones e inspiraciones mutuas, entre cachorros, bichos y parangolés, el arte y la literatura brasileñas de los años sesenta y setenta se enrularon para construir toda una idea nueva de arte y de cultura, enredada en la vida cotidiana y alejada de las instituciones modernas, para anunciar y anticipar una transformación del arte de consecuencias radicales.

Referencias

- Bentes, Ivana (2006). Quase-cinema. *Cosmococa, Grumo*, núm. 5, Buenos Aires, Río de Janeiro.
- Clark, Lygia (1998). *Livro-Obra*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Garramuño, Florencia (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Lispector, Clarice (1977). *A Legião Estrangeira*. San Pablo: Ática.
- Lispector, Clarice (1998). *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Lispector, Clarice (15 de mayo de 2017). *Mineirinho*. Letra Muerta. <https://letramuertaed.com/mineirinholispector/>
- Pedrosa, Mário (1981). Significação de Lygia Clark. En *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. San Pablo: Perspectiva.
- Portella, Eduardo (1977). O grito do silêncio. En Lispector, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Salomão, Waly (2015). *Hélio Oiticica. ¿Cuál es el parangolé? y otros escritos*. Cuenca: Fundación Bienal de Cuenca.

LISTA DE OBRAS EXHIBIDAS

Azeredo, Ronaldo BR*Velocidade*, 1957

Impreso sobre papel

39,5 x 28 cm

Colección Centro de Arte Experimental Vigo

Borba, Gabriel BR*Himno dos vencidos*, 1976

Impreso y bordado sobre papel

33,3 x 23,7 cm

Colección Familia Ferrari

Canto desigual [Carolina Andreetti, Renata Lozupone] AR*SCRHUICH*, 2022

Grabación: Simón Perez - CASo -

Edición: Carolina Andreetti y Renata Lozupone

Mezcla y mastering: Hernán Hayet

Duración: 16' 50 "

Performance

25'

Canto desigual [Carolina Andreetti, Renata Lozupone] AR*Piano vibrante*, 2022

Performance

15'

de Barros Lenora BR*Poema* (versión en revista Zero à Esquerda), 1980-1983

Impreso en offset b/n

54,5 X 11 cm

Colección Lenora de Barros

de Barros Lenora BR*Onde se vê*, 1983

Impresión láser color

24 x 21,5 cm (cerrado)

Colección Ivana Vollaro

de Campos, Augusto BR*Lixo*, 1965

Impreso sobre papel

13 x 48 cm

Colección Centro de Arte Experimental Vigo

de Campos, Augusto BR*Corsom*, 1958

Impreso sobre papel

66 x 48 cm

Colección Centro de Arte Experimental Vigo

de Campos, Haroldo BR*Mais o menos*, 1957

Impreso sobre papel

28,5 x 40 cm

Colección Centro de Arte Experimental Vigo

Deisler, Guillermo CL*GRRR*, 1969

Xilografía, impresión offset, papel troquelado

21 x 18,5 cm (cerrada)

Colección Centro de Arte Experimental Vigo

Dermisache, Mirtha AR*S/T*, fines de los 60'

Tinta sobre papel

12 hojas de 22 cm X 33 cm

Colección Archivo Fernando von Reichenbach.

Biblioteca Universidad Nacional de Quilmes

Dermisache, Mirtha AR*Diario 1 Año 1*, 1972 (5ta edición 1995)

Impresión. Tinta sobre papel.

47,5 x 36,6 cm (Cerrado)

Colección © Legado Mirtha Dermisache.

Cortesía Herlitzka + Faria

Dermisache, Mirtha AR*Libro*, 1974

Dactilografía, tinta color sobre papel

28,2 x 23 cm (Cerrado)

Colección © Legado Mirtha Dermisache.

Cortesía Herlitzka + Faria

de Sá, Álvaro BR*4 poemas/processo*, del libro 12 x 9, 1970

Impreso sobre papel

15,5 x 15,5 (cerrado)

Colección Centro de Arte Experimental Vigo

de Sá, Álvaro BR*Projeto-sugestão*, 1970

Impreso sobre papel vegetal

61 x 87 cm

Colección Centro de Arte Experimental Vigo

Dias de Sá, Neide BR*Estruturas no espaço*. Matrices, 1969

Impreso sobre papel vegetal

61 x 87 cm

Colección Centro de Arte Experimental Vigo

Dias de Sá, Neide BR*Projeto para Animação-Poema*, 1970

Impreso sobre papel vegetal

61 x 87 cm

Colección Centro de Arte Experimental Vigo

Dias de Sá, Neide BR*Projeto para poema 1*, 1970

Impreso sobre papel vegetal

61 x 87 cm

Colección Centro de Arte Experimental Vigo

Díaz, Pablo ^{AR}

Qué sonido se pierde, 2022

Instalación sonora cuadrafónica

15'

Divas, Lino ^{AR}

En ruido y en directo, 2022

Fanzine

100 x 10 cm

Divas, Lino ^{AR}

Cuidado artista trabajando, 2022

5 carteles intervenidos de MDF y pintura acrílica

30 x 60 cm c/u

Divas, Lino ^{AR}

Twitter analógico, 2022

Carteles de papel intervenidos con marcador

12 x 12 cm c/u

Divas, Lino ^{AR}

Crónica, 2022

Tensor de pared con cinta retráctil

200 x 10 cm

Ferrari, León ^{AR}

Carta a un general, 1998 (impresión en serigrafía a partir de un original de 1963)

Serigrafía sobre papel

35 x 25,7 cm

Colección Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo

Ferrari, León ^{AR}

Linguagem, 1979

Litografía offset

35 x 25,7 cm

Colección Museo Nacional del Grabado

Ferrari, León ^{AR}

Carta a Kandinsky, 1980

Copia xerox

35 x 25,7 cm

Colección Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo

Ferrari, León ^{AR}

Carta a Mondrian, 1980

Copia xerox

33 x 22,5 cm

Colección Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo

Gandini, Gerardo ^{AR}

Mutantes I, 1966

Tinta negra sobre papel

29,3 x 37,4 cm (cerrado)

Colección Biblioteca Nacional

Ginzburg, Carlos ^{AR}

Tacho para patear, 1969 (copia facsimilar)

Latas de metal con texto impreso

Medidas variables

Colección Centro de Arte Experimental Vigo

Gross, Carmela ^{BR}

Via láctea, 1979

Xerografía

32 x 22,3 x 4,3 cm /

31,9 x 22,5 x 4,3 cm /

35 x 24,5 x 4,3 cm

Colección Familia Ferrari

Katz, Leandro ^{AR}

A flock of birds, 1981

Grafito y lápiz sobre papel Saunders

63 x 50 cm

Colección Herlitzka + Faria

Katz, Leandro ^{AR}

Un discurso solemne, 1981

Grafito y lápiz sobre papel Strathmore

70 x 53 cm

Colección Herlitzka + Faria

Pignatari, Decio ^{BR}

Coca Cola, 1957

Impreso sobre papel

28,5 x 40 cm

Colección Centro de Arte Experimental Vigo

Paz, Juan Carlos ^{AR}

6 eventos, 1972

Tinta sobre papel

6 hojas 30 x 21 cm

Colección Biblioteca Nacional

Pazos, Luis ^{AR}

La corneta, 1967

Libro-sonoro. Caja de cartón, objeto plástico, papel impreso

Medidas variables

Colección Centro de Arte Experimental Vigo

Pazos, Luis ^{AR} y **Vigo, Edgardo Antonio** ^{AR}

La corneta y Poème Mathématique Baroque, 1967

Fotografía

30 x 20 cm

Colección Centro de Arte Experimental Vigo

Pazos, Luis ^{AR}

Punta de lanza (de la serie *Transformaciones de masas en vivo*), 1973 (Ed.5, 2012)

Fotoperformance. Impresión digital sobre papel fotográfico

40 x 25 cm

Colección Luis Pazos y Aldo de Sousa Galería

Pazos, Luis ^{AR}

Arco y flecha (de la serie *Transformaciones de masas en vivo*), 1973 (Ed.5, 2012)

Fotoperformance. Impresión digital sobre papel fotográfico

25 x 40 cm

Colección Luis Pazos y Aldo de Sousa Galería

Pazos, Luis ^{AR}

Peron vence (de la serie *Transformaciones de masas en vivo*), 1973 (Ed.5, 2012)

Fotoperformance. Impresión digital sobre papel fotográfico

25 x 40 cm

Colección Luis Pazos y Aldo de Sousa Galería

Pazos, Luis ^{AR}

Formas caídas (de la serie *Transformaciones de masas en vivo*), 1973 (Ed.5, 2012)

Fotoperformance. Impresión digital sobre papel fotográfico

25 x 40 cm

Colección Luis Pazos y Aldo de Sousa Galería

Pazos, Luis ^{AR}

Acumulación (de la serie *Transformaciones de masas en vivo*), 1973 (Ed.5, 2012)

Fotoperformance. Impresión digital sobre papel fotográfico

25 x 40 cm

Colección Luis Pazos y Aldo de Sousa Galería

Pellejero, Mariana ^{AR}

El sonido del silencio, 2022

Tres piezas grabadas de forma gráfica sobre cinta magnética para cassette.

10' en loop

Tres dibujos en grafito sobre papel de arroz con fragmentos de textos de Edgardo Antonio Vigo.

70 x 50 cm c/u

Pujol, Inti ^{AR}

Los dejo sin Paz, 2022

Proyección de imagen fija

Dimensiones variables

Pujol, Inti ^{AR}

Una secuencia después de la palabra "fin", 2022

Video monocanal

Performance: Inti Pujol

Audio: Inti Pujol

Cámara: Hernán Ocampo

Edición: Inti Pujol y Hernán Ocampo

1'40"

Revista Diagonal Cero N° 20, 1966

Con obras de Vigo, Edgardo Antonio ^{AR}; Pazos, Luis ^{AR}; Gancedo, Omar ^{AR}; Calderón Pando, José María ^{AR}.

Editada por Vigo, Edgardo Antonio ^{AR}

Carpeta con hojas sueltas. Impresión offset, xilografía y sellos sobre papel

23,5 x 19,5 cm (cerrada)

Colección Centro de Arte Experimental Vigo

Revista Diagonal Cero N° 23, 1967

Con obras de Vigo, Edgardo Antonio ^{AR}; Bentigoglio, Mirella ^{IT}; Garnier, Pierre ^{FR}; Luján Gutiérrez, Jorge de

^{AR}; Pazos, Luis ^{AR}; Guinzburg, Carlos ^{AR}. Editada por

Vigo, Edgardo Antonio ^{AR}

Carpeta con hojas sueltas. Impresión offset, xilografía, sellos sobre papel

23,5 x 19,5 cm (cerrada)

Colección Centro de Arte Experimental Vigo

Revista Diagonal Cero N° 24, 1968

Con obras de Vigo, Edgardo Antonio ^{AR}; Pazos, Luis

^{AR}; Luján Gutiérrez, Jorge de ^{AR}; Clavin, Hans ^{NL};

Guinzburg, Carlos ^{AR}. Editada por Vigo, Edgardo

Antonio ^{AR}

Carpeta con hojas sueltas. Impresión offset, xilografía, sellos sobre papel

23,5 x 19,5 cm (cerrada)

Colección Centro de Arte Experimental Vigo

Revista Diagonal Cero N° 26, 1968

Con obras de Vigo, Edgardo Antonio ^{AR}; Ulrichs, Timm ^{DE}; Bentigoglio, Mirella ^{IT}; Vicinelli, Patrizia ^{IT};

Arias-Misson, Alain ^{BE}; de Sá, Álvaro ^{BR}; Gomringer,

Eugen ^{BO}; Novar, Ladislav ^{CZ}; Pignatari, Décio ^{BR}; Gó-

mez de Liaño, Ignacio ^{ES}. Editada por Vigo, Edgardo

Antonio ^{AR}

Carpeta con hojas sueltas. Impresión offset, xilografía, sellos sobre papel

23,5 x 19,5 cm (cerrada)

Colección Centro de Arte Experimental Vigo

Revista Hexágono 71 ab, 1971

Con obras de Vigo, Edgardo Antonio ^{AR}; Padin, Cle-

mente ^{UY}; Gerz, Joche ^{DE}; Klaus Groh ^{DE}; Renate Groh

^{DE}. Editada por Vigo, Edgardo Antonio ^{AR}

Sobre con hojas sueltas. Troqueles e impresos sobre papel

30 x 25 cm (cerrada)

Colección Centro de Arte Experimental Vigo

Revista Hexágono 71 ac, 1971

Con obras de Vigo, Edgardo Antonio AR; Dick Higgins US. Editada por Vigo, Edgardo Antonio AR

Sobre con hojas sueltas. Collage e impresos sobre papel

30 x 25 cm (cerrada)

Colección Centro de Arte Experimental Vigo

Revista Hexágono 71 be, 1972

Con obras de Vigo, Edgardo Antonio AR; Bentigoglio, Mirella IT; Iacopetti, Lido AR; Esposito, Anna IT; Radin, Betty GB. Editada por Vigo, Edgardo Antonio AR

Sobre con hojas sueltas. Fotografías, hojas perforadas e impresos sobre papel

30 x 25 cm (cerrada)

Colección Centro de Arte Experimental Vigo

Revista Hexágono 71 ce, 1973

Con obras de Vigo, Edgardo Antonio AR; Zabala, Horacio AR; Deisler, Guillermo AR; Andreace, Nicola IT; Michele, Perfetti IT; Zurbrugg, Nicholas GB; Romero, Juan Carlos AR. Editada por Vigo, Edgardo Antonio AR

Sobre con hojas sueltas. Xilografía, fotocopias e impresos sobre papel

30 x 25 cm (cerrada)

Colección Centro de Arte Experimental Vigo

Revista Hexágono 71 e, 1975

Con obras de Vigo, Edgardo Antonio AR; Ginzburg, Carlos AR; Zabala, Horacio AR; Gutiérrez Marx, Graciela AR; Iurcovich, Luis AR; Vaccari, Franco IT; Smith, Pauline GB; Targowski, Henry GB; Orridge, Genesis GB; Rehfeldt, Robert DE; Groh, Klaus DE. Editada por Vigo, Edgardo Antonio AR

Sellos e impresos sobre papel

25 x 20 cm (cerrada)

Colección Centro de Arte Experimental Vigo

Romero, Juan Carlos AR

Crucisita II, 1971

Grabado, stencil y tinta sobre papel

336 x 36,5 cm

Colección Waldengallery

Romero, Juan Carlos AR

Violencia, 1973 (reimpresión 2011)

Impresión tipográfica

72 x 111,5 cm

Colección Fernando Davis

Sánchez Goldar, Soledad AR

Resonancias, repeticiones y contagios, 2022

3 cuadernos, vinilo y marcadores sobre papel

Acción duracional del 17/11 al 15/10

Dimensiones variables

Sellado a mano, 1974

Con obras de Bercetche AR, Juan; Ginzburg, Carlos AR; Leonetti, Eduardo AR; Pazos, Luis AR; Romero, Juan Carlos AR; Vigo, Edgardo Antonio AR; Zabala, Horacio AR. Editada por Vigo, Edgardo Antonio AR

Carpeta con hojas sueltas.

Impresión con sellos sobre papel

21,5 x 15 cm (cerrada)

Colección Centro de Arte Experimental Vigo

Varela, Dailor BR

Não ao Não, 1969

Seis impresos en Sobre/ Revista Projeto - 1, 1970

10 x 16 cm

Vigo, Edgardo Antonio AR

Oír (de la carpeta Sonidos), 1970

Xilografía sobre papel

28,5 x 24,5 cm

Colección Museo Nacional del Grabado

Vigo, Edgardo Antonio AR

Hablar (de la carpeta sonidos), 1970

Xilografía sobre papel

28,5 x 24,5 cm

Colección Museo Nacional del Grabado

Vigo, Edgardo Antonio AR

Ver (de la carpeta Sonidos), 1970

Xilografía sobre papel

28,5 x 24,5 cm

Colección Museo Nacional del Grabado

EQUIPOS DE TRABAJO (DES)HECHOS DEL LENGUAJE

CATÁLOGO

Investigación

Alicia Valente
 Julia Masvernat
 Karina Granieri

Coordinación Editorial

Alicia Valente

Diseño gráfico

Dani Lorenzo

Registro fotográfico

Fotografías de Susi Maresca a excepción de: Pág. 22 y 61 Pablo Díaz. Pág. 25 Pablo Díaz y Susi Maresca. Pág. 29 Alicia Valente e Inti Pujol. Pág. 55 Mariana Poggio. Pág. 56, 57, 66, 67, 76, 77 Federico Lentini. Pág. 58 y 59 Estudio Giménez-Duhau. Pág. 60 Bruno Basile. Pág. 65, 83, 86, 87, 88 Centro de Arte Experimental Vigo. Pág. 69, 70 y 71 Luis Pazos. Pág. 104 y 105 Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo.

Textos

Karina Granieri
 Julia Masvernat
 Alicia Valente
 Ana Bugnone
 Yury Bruscki
 Mario Cámara
 Florencia Garramuño

Producción

Rocío Dessauet
 Clara Viera
 Julia Rossetti
 Simón Pérez

Desgrabaciones

Clara Viera
 Rocío Dessauet

Corrección de textos

Marina Panfili

RESIDENCIA Y EXHIBICIÓN

Coordinación general

Cristina Blanco
 Florencia Curci
 Javier Areal Velez
 Alicia Valente

Curaduría e investigación

Karina Granieri
 Julia Masvernat
 Alicia Valente

Producción

Julia Rossetti
 Simón Pérez
 Martín Sandoval
 Rocío Dessauet
 Clara Viera

Diseño expositivo

Maya Mercer

Diseño gráfico

Emmanuel Orezo
 Santi Pozzi
 Julia Rossetti

Registro y documentación

Santiago Gómez
 Malvina Porto

Educación

Mariana Ferrari

Prensa y comunicación

Belen Eleicegui
 Mil del Portal

Administración

Gustavo Colángelo

Infraestructura y montaje

Rodolfo Rau
 Federico Devoto
 Javier Rodríguez
 Ángel Palacios
 César Sanchez
 Sebastián Aguirre
 Ezequiel Petralanda
 Lucas Romero

Leandro Barraza

Rodrigo Riquelme

Técnica

Pablo Sánchez Rial
 Demian Segura
 Maximiliano Guiñazú

Los textos de los residentes fueron extraídos de la entrevista realizada por Simón Pérez para Radio CASo el 15 de octubre de 2022.

Participaron de los programas públicos de (Des)hechos del lenguaje: Fernando Davis, Luis Pazos, Ro Barragán, Hugo Vidal, Cristina Piffer, Ana Maldonado, Javier del Olmo, Jorge Espinal, Barbara Togander, Martin Vijnovich, Hernan Ocampo, Carmen Baliero, Yuri Bruscky, Florencia Garramuño, Ana Bugnone, Mario Cámara y Viviana Usubiaga.

Las grabaciones pueden escucharse acá:



Agradecimientos

Lenora de Barros, Leandro Katz, Luis Pazos, Centro de Arte Experimental Vigo, Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo, Embajada de Brasil en Argentina, Familia Ferrari, Galería Aldo de Sousa, WaldenGallery, Galería Herlitzka Faria, ©Legado Mirtha Dermisache, Archivo von Reichenbach (UNQ), Biblioteca Nacional, Fernando Davis, Ana María Gualtieri, Julia Cisneros, Julio Lamilla, Cintia Mezza, Ivana Vollaro, Ricardo Ocampo, Iara Freiberg, Rosa Lesca, Paz Lucero, Clara Caputo.

DIRECCIÓN NACIONAL DE MUSEOS

Directora

María Isabel Baldassarre

Coordinadora de Planificación

Museológica

Valeria Traversa

Coordinadora Operativa de

Museos

Georgina Ibarrola

Accesibilidad

Eva Llamazares

Carolina Balmaceda

Sara Espina

Conservación y Restauración

Mariana Valdez

Natalia Albano

Fabían Carrión

Marcela Cedrola

Paula Huarte

Jenny Hurtado Giraldo

Manuela Florencia Isolani

María Luz Justich

Ivana Rigacci

Federico Sánchez

Federico Tamborenea

Contrataciones

Nadía Arce

Ezequiel Ayala

Compras y Contrataciones

de Servicios

Sergio Arias

Matías Nicolás Majori

Federico Wechsler

Comunicación y Prensa

Eva Grinstein

María Victoria Andrada

Camila Bages

Nadía Sol Caramella

Cecilia Gamboa

Mariana Poggio

Valentino Tettamanti

Florencia Ure

Tatiana Verraastro

Viviana Werber

Diseño de Exhibiciones

Valeria Keller

Nidia Bellene

Rodrigo Broner

Ornela Cravedi

Candela Gómez

Eloísa Guzmaneroli

Rodrigo Riquelme

Formación y Redes

Carla Barbero

Elisabet Ayala

Dina Fisman

Alejandra Stafetta

María Cecilia Gordillo

Gestión Administrativa

María Soledad Oyola

Camilo Álvaro

Daiana Castañón

Emiliano Festa y Vega

Bruno González

Trinidad Massone

Paola Prieto

Ailén Johana Salvia

Mesa de Entradas

Noemí Bastida

Programas Públicos y Comunitarios

Florencia Baliña

Brian Bellotta

Belén Coluccio

Ana Pironio

Magalí Saleme

Diego Sosnowski

Registro y Documentación

Belén Domínguez

Tomás González Messina

María Ximena Iglesias

Lucila Mazzaccaro

Juliana Otero

Rocío Ovejero

Daniela Pintos

Ayelén Vázquez

**MUSEO NACIONAL
DEL GRABADO****Dirección**

Cristina Blanco

Programación**Gestión de Proyectos:**

Bruno Basile

Investigación y gestión patrimonial:

Alicia Valente

Infancias: Maya Mercer

Educación y talleres

Rodrigo Cuberas

Johanna Di Marco

Producción

Rocío Dessaunet

Delfina Carranza

Registro y documentación

Santiago Gómez

Malvina Porto

Victoria Martín Reyes

Josefina Cabo

Comunicación

Mil Del Portal

Diseño gráfico

Santiago Pozzi

Diseño expositivo

Maya Mercer

Coordinación técnica

Federico Devoto

Montaje

Javier Rodríguez

Administración

Gustavo Colángelo

Rocío Dessaunet

**CENTRO DE ARTE SONORO
(CASO)****Dirección**

Florencia Curci

Coordinación

Javier Areal Velez

Programación y producción

Simón Pérez

Julia Rossetti

Martín Sandoval

Lu Rizzo

Comunicación

Belén Eleicegui

Fotografía y video

Susi Maresca

Diseño gráfico

Emmanuel Orezzo

Material de distribución gratuita - Prohibida su venta

Des-hechos del lenguaje : desvaríos gráficos, sonoros y performativos / Alicia Valente. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Ministerio de Cultura de la Nación. Secretaría de Patrimonio Cultural, 2023.

168 p. ; 21 x 15 cm.

ISBN 978-987-8915-69-2

1. Poesía. 2. Catálogos. I. Título.
CDD 700.2

