

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Trânsitos entre
arte e política**

Poesía, gráfica y compromiso. Edgardo Vigo y la red contracultural de los años '60s

Silvia Dolinko
UBA/ CONICET
IDAES/UNSAM

Resumen

Edgardo Vigo publicó en los años sesenta *Diagonal Cero*. Las xilografías y poesías de Vigo y de otros artistas constituyeron una de sus particularidades. En *Diagonal Cero* se presentaron obras de creadores de Brasil, Chile, Uruguay, Paraguay, México, Colombia. Su circulación articuló una trama contracultural en los mismos años del “boom” de la literatura latinoamericana. Así, el análisis de *Diagonal Cero* permite abordar los lineamientos estéticos de Vigo y también aspectos de la dinámica del campo cultural del período, como la manifestación del compromiso político del intelectual.

Palabras clave

Revistas-xilografía-actividad contracultural

Abstract

Edgardo Vigo published in the sixties *Diagonal Cero*. Most of the contents featured in its issues were poetry and xylography. Due to its Latin American distribution the publication was able to articulate the contracultural activity during the same timeframe of the so called *literature boom*. The research of *Diagonal Cero* not only allows us to study Vigo's aesthetics but also some of the dynamics that signed the cultural field back then, as well as the political engagement from the intellectuals.

Keywords

Magazine – xilography – contracultural activity

“¿Qué es *Diagonal Cero*?” preguntó un cronista a Edgardo Antonio Vigo en la entrevista realizada en el transcurso de su muestra individual de xilografías y “cosas” en Asunción del Paraguay en 1968. La respuesta del artista platense sobre la publicación que dirigía, editaba y diagramaba desde hacía seis años resultó, en esos momentos, más un balance que una descripción:

Una intención. Una posibilidad. Una encuesta constante y un alerta a todo aquello que uno vislumbra como contestación de futuro, con posibilidades de ser testimonio contemporáneo. Hoy creo que la COSA TRIMESTRAL en que se ha convertido también testimonia un devenir: no es más una revista ni una publicación. Es un receptáculo de hojas sueltas que pueden jugar dentro de él sin orden premeditado. Además creo que es una verdadera avanzada dentro del arte de la América de lengua española. Marca un rompimiento, acerca a una nueva concepción estética [...] La búsqueda del equilibrio no nos interesa, nos gusta más quebrar: en ese quiebre estará sin ninguna duda la posibilidad única de conseguir nuestro propio testimonio que nos identifique, que nos personalice. Conseguir lo NUESTRO, no desde un punto de vista nacional, sino lo NUESTRO en un sentido UNIVERSAL.¹

Editada desde la ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires (Argentina), *Diagonal Cero* ya iba en esos momentos por su edición número 26 y circulaba por distintos países de Latinoamérica. La revista se había iniciado con la intención de “hacer una pequeña historia de la plástica argentina, así como [de difundir] poemas y xilografías de distintos autores”;² si bien la conjunción de poesía y xilografía se mantuvo a lo largo de todo su recorrido – desde marzo de 1962, hasta principios de 1969 – la intención inicial de centrarse en la plástica argentina se fue ampliando progresivamente para dar cuenta de algunos aspectos de la producción internacional, especialmente la latinoamericana.

La ampliación del marco geográfico no es la única variación que se puede rastrear en los veintiocho números de *Diagonal Cero*. Iniciada como una revista cultural más o menos convencional, fue mutando lentamente hacia la experimentación visual. Mientras que en los primeros números de *Diagonal Cero* se publicaron extensos artículos y análisis sobre artes plásticas, estas notas fueron siendo desplazadas por el protagonismo de las imágenes como discurso autónomo, como así también la poesía convencional fue conjugándose con la poesía visual. Desde estas variables, sostengo que el desarrollo de la publicación de Vigo se asocia a los cambios estéticos y a la postura ideológica del propio artista, a la vez que permite dar cuenta de algunos aspectos de la dinámica y las transformaciones que atravesaron el campo cultural del período: el avance de las vertientes gráficas experimentales, la creación de redes de intercambios artísticos latinoamericanos, la manifestación progresiva del compromiso del intelectual, la eclosión de la poesía visual a fines de la década fueron problemáticas que tuvieron cabida en sus páginas. Particularmente, en este trabajo me centraré en el rol de *Diagonal Cero* en el entramado de la circulación e intercambios de xilografías, poesías y manifiestos que apuntaron a conformar una red contracultural internacional.

1 “Edgardo Antonio Vigo habla de su arte”, Asunción, *La Tribuna*, 25 de junio de 1968. Archivo Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata. En adelante, AV-CAEV.

2 Edgardo Antonio Vigo, Cronología 1962, mecanografiado, caja Biopsia 1961-1965, AV-CAEV.

Las estampas de Diagonal Cero

La inclusión de gran cantidad de xilografías del propio Vigo constituyó una de las marcas diferenciales de *Diagonal Cero*. Éstas ocupaban el espacio de presentación de la mayoría de las tapas; también se encontraban en las páginas interiores al ilustrar poesías, como imágenes autónomas o cuadernillos anexos. Las estampas de vetas marcadas eran realizadas a partir de fragmentos cuadrangulares o con formas grabadas con contornos curvos y asociados a un biomorfismo que tenía raíz en las obras de Jean Arp. No eran solamente las palabras de este artista dadaísta en los años veinte y abstracto en los treinta las incluidas en la publicación de Vigo, sino también algunas de sus imágenes, como el relieve en madera *Torso y ombligo* de 1918, que ilustraba la reproducción del texto del artista francés incluido en el número 5-6. Muchas de las xilografías de Vigo de los primeros años de *Diagonal Cero* abrevaban en esta fuente formal, como *Niño orando* (en el número 8), sus ilustraciones para la poesía de Delchis Girotti (en el número 9-10) o su *Trío* de la serie Coral (1964). Por otra parte, este aspecto visual no era el único por el que Vigo pretendía vincularse a Arp, sino que también apuntaba a sostener una virtual línea iconográfica con su xilografía *A la búsqueda del ombligo cuadrado* incluida en el número doce.

Aunque las xilografías de Vigo eran *originales* – y por partida doble, ya que estaban impresas con taco original y realizadas especialmente por el artista para ser incluidas en la publicación – este rasgo no fue explicitado sino que las impresiones aparecían con el epígrafe genérico de “grabado en madera”. Sí, en cambio, la especificidad de la xilografía fue resaltada en la serie de *cuadernillos de xilografías* que, con las mismas dimensiones de la revista, fueron incluidos como anexo o suplemento dentro de la misma.³ Esta serie se inició en el número 9-10, de enero-julio de 1964 y se prolongó hasta el número 19 (septiembre de 1966), con las xilografías-poema *Forma I, II y III* de Vigo. Para esos momentos, el artista estaba comenzando a profundizar su experimentación con la xilografía, y de sus anteriores “mono-xilografías a la ténpera” pasaba a realizar “xilografías con resina”.⁴

Esta experimentación con la materialidad de la estampa y del soporte del papel también empezaba a incorporarse como rasgo del diseño de *Diagonal Cero*. Precisamente, en la edición de setiembre de 1966, la misma que incluía sus *Formas*, Vigo comenzó a incluir páginas recortadas, perforadas y plegadas. Dos números más tarde, la perforación del papel era trasladada a la portada. Mientras que la materialidad de la publicación se estaba desplazando hacia un diseño visual más experimental, las selecciones poéticas comenzaron a apuntar más marcadamente hacia la poesía visual. El número de junio de 1967 dedicado a la poesía concreta brasileña, con obras de Augusto de Campos y un texto de Haroldo de Campos, resultó un fuerte gesto para demarcar la inscripción de

3 La edición de los cuadernillos se inició en el n. 9-10 de enero-julio de 1964, con obras del uruguayo Raúl Cattelani, Omar Gancedo y el propio Vigo. Los siguientes fueron: 2° cuadernillo, xilografías de Daniel Zelaya, Roberto Luis Duarte y Reinerio Fallabrino (n. 11, agosto de 1964); 3°, obras de Jorge Casteran, Omar Gancedo, Miguel Ríos (n. 12, diciembre de 1964); 4°, obras de Cattelani (n. 13, 1965); 5°, obras de Abel Bruno Versacci, (n. 15-16, julio-diciembre de 1965); 6°, Nelia Licenziato (n. 17, marzo 1966); 7°, Guillermo Deisler, (n. 18, junio 1966); 8°, Edgardo Antonio Vigo (n. 19, setiembre 1966).

4 Cf. Luis Pazos, “Vigo: la rebelión sin esperanza”, La Plata, *El Día*, 28 de octubre de 1966.

Diagonal Cero dentro de esta orientación.⁵ En este número también se incluía un singular “Manifiesto del ‘espacialismo’”, en homenaje a Lucio Fontana: en un doble sentido en torno a la idea “espacial”, se trataba de cuatro estrellas situadas simétricamente alrededor de un círculo perforado. En este contexto, y teniendo en cuenta que la visualidad en la que se basaba esta poesía estaba en el registro de “lo tipográfico”, este cambio de contenidos implicó un desplazamiento de la xilografía dentro de la revista, tomando en los proyectos de Vigo carriles paralelos.

Integración latinoamericana y compromiso intelectual

Las xilografías tuvieron un importante rol en los intercambios que Vigo estableció con otros artistas. El grabado en madera, de impresión sencilla y de circulación múltiple, se inscribía dentro de lo que a fines de la década sostendría como “un arte tocable”, planteo con el que daba cuenta, en términos generales, de su interés por desacralizar la obra de arte. Partiendo de la inclusividad con base en la xilografía más que en una corriente estética específica, la recuperación de este tipo de producción para la revista y las ediciones se fundaba en que era una obra de arte de origen popular, de costo reducido, de fácil reproducción y circulación.⁶

La idea de una circulación artística extendida tuvo un sentido fundamental dentro de los proyectos de Vigo quien, desde La Plata logró generar un polo de irradiación cultural continental. Si es bien conocido el rol de Vigo en la consolidación de la trama de arte correo internacional a partir de los años setenta, se puede sostener sin embargo que el motor inicial de su proyecto de crear una red de circulación e intercambios internacionales partió de dos de los recursos imbricados sobre los que profundizó a lo largo de la década del sesenta: la multicirculación de las xilografías y la difusión de la revista.

Complementando la mirada dirigida inicialmente hacia las vanguardias históricas europeas, la producción contemporánea de América latina fue cobrando espacio progresivamente en la publicación. En momentos en que el *latinoamericanismo* operó como clave de definición geográfica para el reconocimiento entre proyectos culturales similares y como guión ideológico para definir las nuevas vías de intercambio simbólico, la de Vigo fue una de las propuestas en las que se materializó y cobró impulso este proyecto.⁷

5 En su estudio sobre la poesía concreta, Gonzalo Aguilar señala que Vigo entabló contactos con Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari durante la visita de los brasileños a Buenos Aires en 1966. Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2003, p. 422.

6 La accesibilidad económica de la xilografía se podía conjugar con las posibilidades de experimentación que brindaba. En un sentido general – pero que bien podemos asociar a los beneficios que otorgaba este recurso – Vigo declaraba que “la práctica de cualquier tendencia hoy cuesta mucho dinero [...] El artista precisa constantemente estar en el campo de la experimentación, si aliamos a ese campo de experimentación un presupuesto de materiales, que es forzoso, nos encontramos entonces ante una sociedad que nos permite resarcirse de esos gastos pues, la sociedad nuestra en este caso es poco consumidora. Obligado por la necesidad de *decir* el artista debe entonces necesariamente salir a la búsqueda, por otros caminos, de ese presupuesto.” [Edgardo Antonio Vigo], s/d, mecanografiado, 1964. AV-CAEV. El destacado es del original.

7 En referencia específica al campo literario, Gilman sostiene que en esa época de “latinoamericanización de la cultura”, América Latina pasaba de ser un dato geográfico o político para volverse también un espacio de pertenencia cultural, superadora de las fronteras nacionales. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003. Esta noción fue extendida a otros espacios de producción cultural que ampliaron o trascendieron el estrictamente literario.

Su voluntad de comunicación latinoamericanista se formulaba en la nota editorial de fines de diciembre de 1964, cuando proponía crear “comunidades de artistas” a partir de intercambios de distintas poblaciones del mundo, aunque apuntando especialmente a la consolidación de un circuito artístico continental. En este sentido, fue el brasileño Da Nirham Eros y su “libro-poema” *Caisnaviomar* el que inició la secuencia de artistas latinoamericanos en las páginas de *Diagonal Cero*. Si bien *Caisnaviomar* era presentada como libro-poema, se trataba de una producción que se puede encuadrar dentro de las variables de la poesía visual. En la presentación del artista se comentaba que “el nombre de poesía no se adapta a la calidad de su obra, de la misma manera que llamarlo poeta es poner límites demasiado firmes a un quehacer estético que no quiere respetar esas barreras con que a veces pretendemos cercar el entorno de cada arte. Prefiere entonces, para nominar su obra, llamarla arte verbal, ya que esta expresión comporta un campo fértil, por más por hacer que realizado”.⁸

Da Nirham Eros era el seudónimo de Antonio Miranda, poeta del estado de Maranhão que se encontraba en 1962 en Buenos Aires, y había dictado en el mes de junio un cursillo sobre “arte verbal de vanguardia”, realizado en ocasión de la exposición *Da Nirham Eros (arte verbal de vanguardia) – Antonio Enrique Amaral (grabados)* en la galería Saber Vivir.⁹ Probablemente haya sido en esta ocasión que surgió su conexión con Vigo y los artistas platenses con quienes expuso en septiembre de ese año bajo la denominación Grupo Integración. El texto de presentación de esta muestra señalaba: “Buscamos la integración. No un “modo” de hacer arte sino una actitud frente al mismo. [...] Buscamos la síntesis. La que nos integre a nuestra contemporaneidad como hombres y como creadores”.

Esta aspiración de integración fue concretándose en las páginas de *Diagonal Cero* con la progresiva inclusión de xilografías y referencias sobre los brasileños Iberê Camargo y Livio Abramo (éste último radicado en Paraguay desde hacía varios años), el uruguayo Raúl Cattelani o el chileno Guillermo Deisler. Si la xilografía funcionó como vehículo visual inicial para el intercambio e interrelación entre artistas, la poesía tuvo un rol similar en *Diagonal Cero* en lo que respecta a la producción literaria. La nueva poesía platense ocupó un lugar destacado y continuo. A la vez, en consonancia con esa ampliación de fronteras sostenida desde la publicación, fue cada vez más frecuente la inclusión de *pequeñas antologías* de Paraguay, México, Uruguay y Chile.¹⁰

rio, como se desprende, por ejemplo, del proyecto de Vigo.

8 Beatriz Lilia Herrera, “Da nirham eRos”, *Diagonal Cero*, n. 3, s/d, s/p.

9 Centro de Estudos Brasileiros, Santa Fe 2459, 1, 8, 15, 22 y 29 de junio de 1962.

10 En el n. 13 se incluyó una sección de “Poesía joven del Paraguay”, con presentación, selección y notas de Roque Vallejos y Miguel Ángel Fernández y poesías de Esteban Cabañas, Fernández, Francisco Pérez Maricevich, Mauricio Schwartzman y Vallejos; “Pequeña antología de bolsillo de poetas mexicanos” que incluyó una poesía de Thelma Nava – editora de la publicación *Pájaro Cascabel*-, “Dos poemas de Dionisio Aymara” (venezolano) y el “Manifiesto” del nicaragüense Ernesto Cardenal (citado erróneamente como colombiano). En el n. 14 apareció la “Segunda pequeña antología de bolsillo de poetas mexicanos” y una “Pequeña antología de poesía uruguaya” con obras de Roberto Sierra, Tabaré Rivas Mencía, Ariel Davison Vigil, Horacio Ferrer Vila, Miguel Ángel Olivera, Juan Carlos Tajés, Raúl Pisano Guido, Celia Marie González y Rubinstein Moreira. En el n. 17 se editó la “Breve antología de la joven poesía chilena”, con obras de Waldo Rojas, Santiago de Campo, Manuel Silva, Hernán Lavín Cerda y Enrique Lihn.

Las xilografías y poesías difundidas a través de la revista daban así cuerpo a la voluntad de integración latinoamericanista de Vigo a través de la circulación continental de materiales alejados del discurso hegemónico que se sostenía desde las grandes casas editoriales en los tiempos del fenómeno conocido como “boom” de la literatura latinoamericana o de los museos e instituciones artísticas centrales. Vigo fue motor para la consolidación de una trama de revistas latinoamericanas contraculturales a las que Vigo instaba a “adherir o suscribirse”: *Piumo*, *Caballote*, *El escarabajo de oro*, *Eco Contemporáneo*, *Cuadernos de Poesía*, *Tiempo de Cine*, *Alcor*, *Los huevos de Plata*, *El Corno Emplumado*, fueron algunas de ellas. Vigo publicó en esta última revista algunos dibujos a la vez que se incluyó la publicidad de *Diagonal Cero*, mientras que una poesía de Sergio Mondragón, director de *El Corno Emplumado*, fue parte de la “Segunda pequeña antología de bolsillo de poetas mexicanos” del número 14 de *Diagonal Cero*.

Ese número de la revista platense fue enfocado particularmente hacia la temática latinoamericana, poniendo en juego un discurso de compromiso político-intelectual de Vigo que hasta ese momento no había sido remarcado por la publicación. Así, a su poesía-xilografía *A los dominicanos todos* – en alusión directa a la invasión norteamericana en Santo Domingo de mayo de 1965 – le sigue la publicación de las bases para el Concurso Casa de las Américas 1966 y una selección poética de Víctor García Robles, quien había obtenido el Primer premio de poesía en ese certamen. La referencia a la publicación cubana y a su concurso operaba como una señal de reconocimiento hacia ese foco de validación para la intelectualidad latinoamericana comprometida.¹¹

En *Diagonal Cero*, el discurso de Vigo no aparecía atravesado por la política en términos explícitos – como sí sucedería posteriormente en su publicación *Hexágono 71* – pero estas alusiones implicaban una “acción comprometida” con la problemática de su tiempo. La noción de compromiso resultaba en esos años una clave o contraseña ideológica para un pensamiento crítico de carácter político-universalista. En este sentido, Vigo sostenía en junio de 1968:

*hoy comprometen la palabra y el silencio. El hacer y el no hacer [...]. Lucho por el individuo y creo que hoy el artista todo está luchando por dar el único grito de libertad y rebeldía. La alineación masificada no da resultado más que de organización legada; es más fácil, pero la rebeldía individual, más difícil de canalizar, mantiene mucho más vigente la antorcha libertaria. Más solidaridad, más práctica del amor, no más “literatura” ni hipocresía. Poder testimoniar, eso es mi compromiso. Creo entonces estar comprometido con mi circunstancia. [...] [La función del artista] es ser el testimonio de libertad de todos. Además de saber captar – como siempre lo hizo – dónde está el “quid” del mundo contemporáneo, para así asentar un testimonio exacto del “transcurrir de nuestra sociedad”.*¹²

Era también en esta entrevista, como se consignó al inicio de este trabajo, donde Vigo realizaba un balance de *Diagonal Cero*. Se trataba de un momento crucial de su trayectoria artística en el cual, a través de nuevas experiencias y ac-

¹¹ Sobre el rol de esta publicación en la trama de la intelectualidad de izquierdas en los años sesenta, cf. Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil... op. cit.*

¹² “Edgardo Antonio Vigo habla de su arte”, *op. cit.*

ciones, como sus señalamientos urbanos, su *compromiso* y su *hacer* comenzarían a expandirse hacia nuevas formas de intervención en la sociedad.¹³ Si bien la xilografía seguiría ocupando un lugar destacado en su programa de *salida a la calle* y de acercamiento popular a la obra de arte, ya no sería el soporte privilegiado para sus intervenciones sino que, como él mismo sostendría, apuntaría entonces a ocupar la propia calle en tanto “escenario del arte actual”.¹⁴

13 Por ejemplo, en el “señalamiento urbano” denominado *Manojo de semáforos*, Vigo citó al público a la esquina de 1 y 60 en La Plata, pero él no se hizo presente en esa cita. El objetivo era que, a partir de las pautas brindadas por escrito a los transeúntes, éstos efectuaran un análisis “estético” de este objeto, sin la presencia del artista. Vigo señaló al respecto que “una declaración y una utilización de los medios de comunicación, periodístico y radial fomentaron durante 20 días la duda de lo que iba a pasar”. Cronología 1968. Caja Biopsia, AV-CAEV.

14 Edgardo Antonio Vigo, “La calle: escenario del arte actual”, Hexágono '71, 1972.