Hacia un arte-otro: Edgardo Antonio Vigo y el Grupo Integración

Desde la ciudad de La Plata, a comienzos de los años sesenta, Edgardo Antonio Vigo (La Plata, Argentina 1928-1997) conformó un grupo llamado *Integración*, que constituye el objeto de estudio en esta oportunidad.* Se pretende con estas líneas contribuir a la recuperación de un hito relevante que ha sido soslayado en los relatos del arte arte argentino porque conecta dos instancias que, no obstante, no han sido objeto de estudio en tesis doctorales relativamente recientes aunque su tema lo amerite; me refiero a *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, de María Amalia García (2011) y *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invención, Argentina y Chile, 1940-1970*, cuyo autor es Alejandro Crispiani (2011).

Estas dos instancias son, por un lado, la recuperación de ex integrantes Madí para generar esta *estrategia disciplinar colaborativa* (Lilia Beatriz Herrera y Guillermo Adolfo Gutiérrez) y de un brasileño que venía incursionando en la poesía concreta (De Campos, 1967: 5-15), Antonio Miranda. Aunque Herrera y Gutiérrez no aparecen firmando en los manifiestos iniciales de 1946, es posible mencionar algunas exposiciones madí en las que sus nombres figuran: *Groupe Argentin Madi. Exposition Internationale* (1958), Catálogo *Arte Madí Internacional* (1956).

Ambos elementos suponen una actualización de la derivación madista[1] del invencionismo inicial de mediados de los cuarenta[2]. Esto es, Edgardo Vigo ve en Madí, en los escritos de Kosice, en Herrera y Gutiérrez una apertura hacia su proyecto de una *estética de la participación* que, en ese entonces, a tientas delineaba; así como un aprovechamiento de

la difusión del concretismo brasileño que había comenzado a ensayar desde inicios de los años cincuenta.

Por otro, y en relación a lo anterior, la organización de una exposición que propone espacios de convergencia y ambientación[3] disciplinar. La propuesta de la exposición ya es claramente una *presentación simultánea*, término con el que Vigo propondrá posteriormente un género, un tipo de *señalamiento[4]* "en acto"[5] que lo conecta con los *actos poéticos* de Iommi, de los cuales nos cuenta Crispiani en su escrito.

Godofredo Iommi (Buenos Aires, Argentina 1917- Viña del Mar, Chile 2001) fue poeta, tío de Ennio Iommi. Éste último, afirma en la conferencia "Veo veo. Qué ves?" (2007), publicada en ocasión de la *Exposición Arte abstracto argentino* (Proa, 2003), que Godofredo es antecedente del concretismo que los invencionistas practicaban, del mismo modo que Vicente Huidobro: "En realidad el movimiento concreto no comienza con nosotros (…) [ellos inician] en 1939, la 'invención poética'" (2007: 31).

Según Crispiani, desde 1948, G. Iommi comenzó con los actos poéticos durante la reforma de la Escuela de Arquitectura de Santiago de Chile. En un principio, era una experiencia entre artistas que, posteriormente integra las actividades del Instituto de Arquitectura (2011: 239). Se afirma que el acto poético se instala "en lo público como una suerte de espectáculo o juego" (239). Se sostiene en la búsqueda de un nuevo formato, con carácter colectivo, participativo, traslaticio y expansivo del marco del poema tradicional. Hasta acá, una propuesta que conecta con lo que Vigo postula desde el '50, trabaja en el '60 y define en el '70. Crispiani, señala las conexiones con el invencionismo y con el grupo Madí en la línea de Carmelo Arden Quin; sin embargo, aclara que el acto poético involucró un proyecto mayor de corte institucional (240):

> *En su versión más simple y esencial, el acto poético consistía en el recitado de un poema en una situación pública, por lo general sin previo aviso ni preparación de sus receptores. Se trataba de provocar una interrupción artística en la realidad cotidiana que actuara como un momento de descalce de su sentido (…) La* phalene*[o acto poético] era un acto poético que desembocaba en una obra o pieza determinada (…) La típica* phalene*o creación en ronda de ese momento consistía en la creación de un poema a partir de la intervención de distintas personas, que no necesariamente estaban iniciadas en su sentido y que podían haber sido recogidas al azar en un sitio público (…) Se entregaba a cada uno una suerte de naipe con una ilustración de carácter más o menos indefinido que debía interpretar una frase (…) También podían incorporar artistas plásticos o provenientes de otras áreas* (Crispiani, 2011: 240)

Baste esta mínima referencia de Iommi, para articular el invencionismo argentino con la constitución de la poesía visual de Edgardo Antonio Vigo. Con esto, presentación y acto poético son las claves de reinvención del invencionismo, aquella vanguardia argentina de mediados de siglo de la cual se ha seguido, principalmente, su trazo informalista y su cauce arquitectónico.

Actualización Madí

La “ludicidad” y la “pluralidad” como principios Madí (1947), son criterios que Edgardo Antonio Vigo adopta y que se manifiestan con intensidad en la descripción de la luminotécnica utilizada en la *Exposición* de 1962, realizada en la Galería de Arte Radio Universidad Nacional de La Plata,

desde el 11 al 30 de Septiembre. El manifiesto del grupo, en el catálogo, indica que buscar la integración es una actitud frente al arte y que lo nuevo es la conciencia de síntesis:

> ***Reunir las disciplinas estéticas*** *ordenándolas armónicamente en una estructura vertical con sentido de* ***simultaneidad operante****.* ***Colaboración*** *en busca de una unidad sinfónica. Labor de equipo en comunicación cósmica:* ***obra–integral– en el resultado*** *(…)* ***Nos impone el abandono del concepto tradicional de hacedor de objetos estéticos, de 'artista'.***[6] *Exige perder parte de nuestra personalidadcomo individuos para así recrearnos en una nueva 'gestalt' humana, capaz de producir obra en una dimensión a la que el individuo – con su concepción anárquica de arte – no puede aspirar.* ***Buscamos la síntesis****. La que nos integre a nuestra contemporaneidad como hombres y como creadores*(Cat.*Exposición Grupo Integración,* 1962).

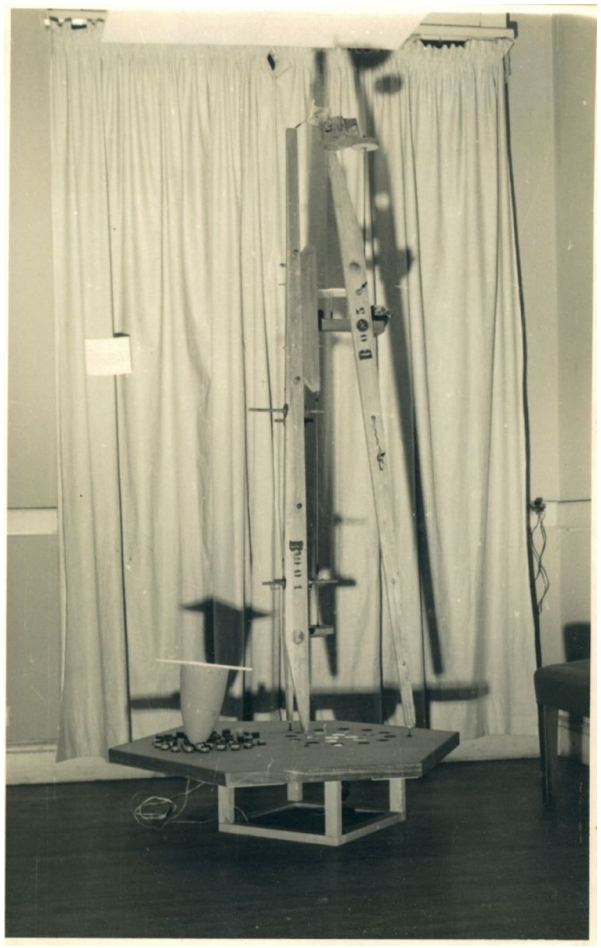




IMAGEN 1. Objeto construido presentado en la Exposición de 1962. Biopsia 1961-5. CEAV, La Plata. Inédito	IMAGEN 2. Vista del objeto. *Primera Exposición Grupo Integración*, Septiembre de1962. Biopsia 1961-5. CEAV, La Plata. Inédito

Posteriormente Vigo destacará este aspecto en las apreciaciones de Gyula Kosice cuando, en la sección plástica del diario *El día,* escribe que se observa en el "escultor" "un no respecto por los materiales nobles heredados", la ruptura tradicional del marco y la introducción debido a la superficie irregular de la obra-objeto: "Pese a que Madí utilizará para autoclasificarse en sus teorías un léxico que respeta las diferencias entre las palabras pintura – escultura. Sin embargo el resultado es una perfecta simbiosis entre estas dos disciplinas" (1968a).

La síntesis es en Vigo un concepto superador de una concepción anárquica del arte en la que los rótulos, las etiquetas funcionarían como individualizadores. La libertad creadora producto del trabajo, exige un replanteo del modo en que el hombre participa en esa creación. La aspiración marxista del invencionismo argentino de la década del cuarenta como transformación de los hombres y representada en los objetos construidos, la invención como categoría estética y política de intervención (Pérez Barreiro, 2007; Crispiani, 2011; García, 2011) muta hacia la creación integrativa. Edgardo Vigo propone para ello, un cambio en los modos de nombrar: "creemos que cuando hablamos de terminología y su cambio a ajustes necesarios es justamente que los términos señalen concretamente la actitud y acción del creador contemporáneo" (*Hacia una nueva terminología,* s/d).

En la misma línea modifica la calificación de los hacedores (artista por proyectista, realizador), los modos de exhibición de los productos (presentación[7] antes que exposición) y los productos mismos (objetos, cosas, múltiples ante la conclusiva obra de arte, ejemplar único).

Retomando el fragmento del catálogo de la *Exposición del Grupo Integración*, citado al inicio del apartado, es posible afirmar que la "reunión de disciplinas estéticas" en términos de una "unidad sinfónica" si bien es un objetivo logrado en la *Exposición* señalada, mantiene resabios[8] que hacia mediados de los sesenta, Vigo se encargará de modificar y que resume en el manuscrito inédito *Hacia una nueva terminología* (s/d), al que referí precedentemente.

Si la integración es gestáltica, en la que el todo es más que la suma de sus partes, proveerá un resultado-*otro*, una obra "integral". El interrogante formulado por Gyula Kosice en 1968, a propósito de la nota escrita por Vigo sobre aquél en *Diagonal Cero*, se responde afirmativamente. La actualización Madí, no sólo en la *Exposición* de 1962, según Kosice –en cuanto a la muestra de Vigo organizada por Miguel Ángel Fernández *Xilografías y Cosas Visuales* (18 de Junio a Julio de 1968) realizada en la Galería ILARI (Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales) de Asunción (Paraguay)- está "codo a codo" con *Diagonal Cero*.

Cabe recordar que el concepto de "invención integral" fue propuesto en base a un trabajo colectivo en las diversas reuniones de los jóvenes de la *Asociación Arte Concreto-Invención* (en adelanteAACI) y Madí en 1946 (Rossi, 2012: 12), por lo que no sorprende el lugar que adquiere el término integración como objetivo colaborativo y el diálogo invención-creación.

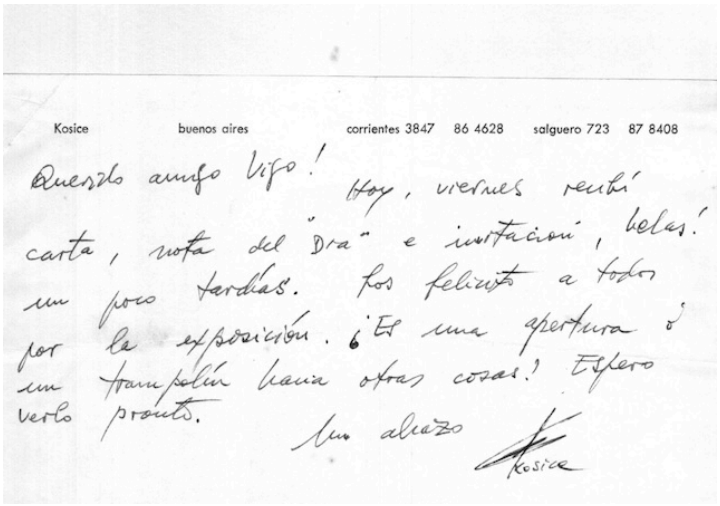


IMAGEN 3. Envío Kosice a Vigo [“Hoy, viernes recibí carta…”] en Edgardo Vigo, Biopsia 1968. CEAV, La Plata. Inédito.

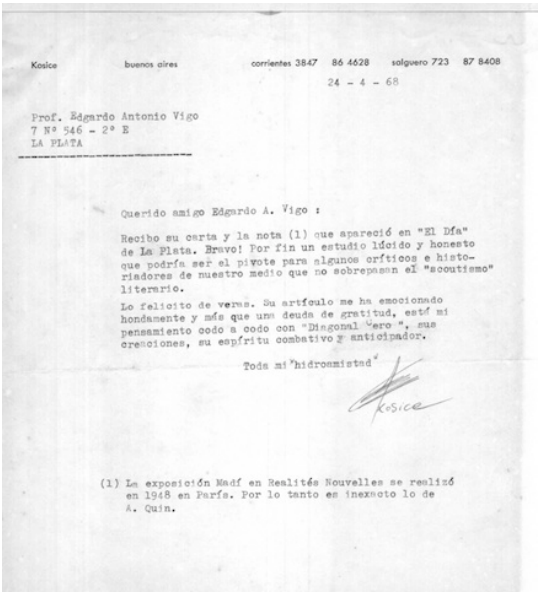
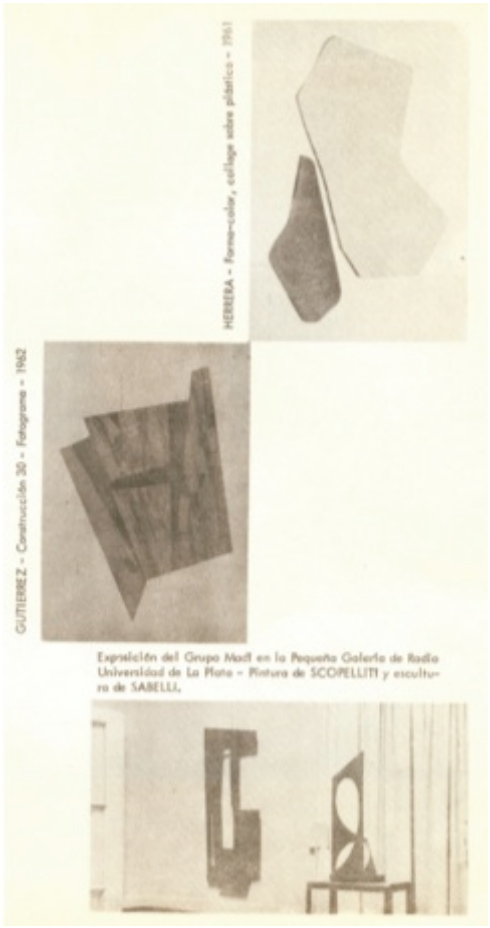
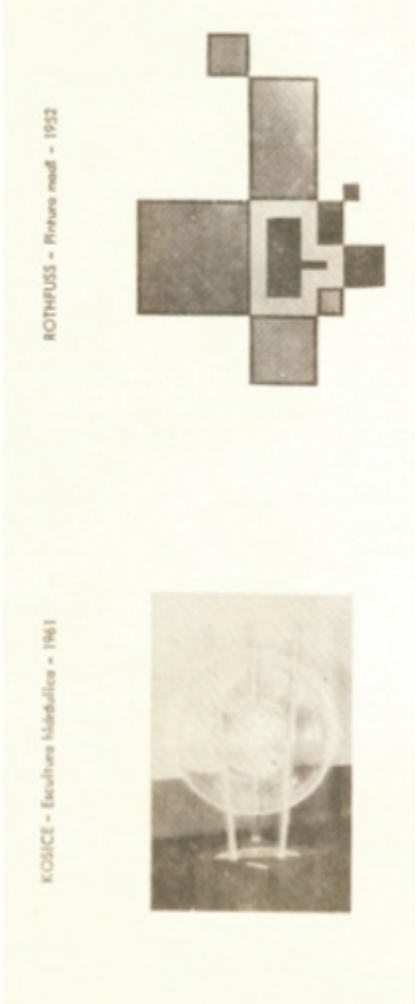


IMAGEN 4. Envío Kosice a Vigo [“Recibo su carta y la nota…”] en Edgardo Vigo, Biopsia 1968. CEAV, La Plata. Inédito.

El número tres de *Diagonal Cero*, revista editada por Edgardo Vigo en la ciudad de La Plata, dedica un espacio de difusión a quienes fueran integrantes de Madí, Guillermo Adolfo Gutiérrez y Lilia Beatriz Herrera y, en ese entonces, comprometidos con la tarea del grupo *Integración*.

El texto titulado “Madí”, redactado por Gutiérrez describe la articulación entre la modalidad derivada del inicial eclecticismo de la revista *Arturo* (1944), pasando por *Arte Concreto – Invención* hasta fue *Madí,* en 1946 conducida por Arden Quin y Gyula Kosice y la propuesta del *Grupo Integración*, formado coetáneamente (1962).

Cabe destacar que las imágenes reproducidas en el artículo son: *forma-color* de Herrera (collage sobre plástico, 1961), *Construcción 30* de Gutiérrez (fotograma, 1962), *Exposición del Grupo Madí en la Pequeña Galería de Radio Universidad de la Plata* en la cual se observa una pintura de Scopelliti y una escultura de Sabelli, *Pintura Madí* de Rothfuss (1952) y *Escultura hidráulica* de Kosice (1961).

	
IMAGEN 5 Reproducciones en “Madí” de Gutiérrez, *Diagonal Cero*, Nro 3, s/p.	IMAGEN 6. Reproducciones en “Madí” de Gutiérrez, *Diagonal Cero*, Nro 3, s/p.

En primer lugar, antes que el concepto de invención, es el de creación el eje que guía la descripción de dos actitudes: una dialéctica, expresiva y lírica; la otra, geométrica, racional y provocadora de un “puro goce estético”. Si bien ambas actitudes se mueven en los polos “racional-irracional”, Madí “recibe la savia de las tendencias racionales en su intención de vivir un acontecer personal” y presenta un carácter universalista pese a su surgimiento no “en el continente europeo sino (…) en las márgenes del Río de la Plata” (Gutiérrez s/d: s/p).

Madí, propone, según Gutiérrez, el logro *sintético* de una

estructura significativa con la utilización de "productos y técnicas" del "mundo maquinista". Una diferencia respecto de los postulados de la AACI es, por ejemplo la recuperación de la individualidad expresiva del creador. Frente a ella, la AACI, exigía dejar de lado todo sentimentalismo, toda expresión y melancolía. La regulación racional en este acontecer individual, lo otorgaría "la conciencia mecánica" en tanto "elevaba al máximo rango artístico la invención" (s/p).

En este punto, Madí anticipa aquello con lo cual Edgar Maldonado Bayley acuerda hacia los cincuenta: una ampliación de la noción de invención, no restringida al ámbito del arte concreto; me refiero a uno de los argumentos centrales de *Realidad interna y función de la poesía* (1966). Dice Gutiérrez al respecto: "para el madismo, la invención es un 'método' interno, superable, y la creación una totalidad incambiable. Madí por lo tanto, INVENTA y CREA". El término creación, no es abandonado por Madí ni desvinculado de la invención por considerarse ésta como superadora. La invención como superación de la creación se observaba en *Arturo* (1944) respecto del diálogo filial con el creacionismo del chileno Huidobro, o en la sistematización de Juan Jacobo Bajarlía en *Literatura de Vanguardia. Del Ulises de Joyce y las escuelas poéticas* (1946).

En segundo lugar, Gutiérrez instala la discusión (aunque sin mencionarlo directamente) en relación con "El marco: un problema de la plástica actual" (1944), un artículo de *Arturo* redactado por el uruguayo Rhod Rotfuss; es decir, en el giro en el arte rioplatense que supone el concepto invencionista del *marco recortado*. Gutiérrez, en este sentido, remite a la "concepción aventanada de la pintura" y el cambio radical que supone esta concepción novedosa del marco:

> *La crisis del fondo-figura llega en esos momentos a su punto álgido. El fondo ha quedado relegado a la condición*

> *de simple plano de proyección o apoyo sobre el que hacer inteligible la valoración espacial, creada por recursos ópticos y psicológicos (…) El fondo se transforma en el trozo necesario y suficiente de muro sobre el que la figura adquiere su mayor intensidad estética* (s/d: s/p)

Esta acción, es una muestra del alejamiento de los "residuos románticos" como la tela, el caballete, la paleta, el bastidor; elementos que las esculturas móviles y los objetos espaciales de la *Exposición* de 1962 intentarán socavar. Según Juan Bay en "Desde el cubismo y futurismo hasta madí" (1953), Kosice "renuncia a la tradicional ventana en la pared" (1953: s/p); sin embargo, Gutiérrez expone la limitación de éste señalando que:

> *Con la escultura hidráulica, no logra desentenderse definitivamente de ciertos resabios románticos, tal vez por el ahogo al que somete el agua, encerrada en formas geométricas puras (…) tal vez porque la novedad mecánica aún se encuentra por encima de la creación profundamente estética* ("Madí" s/d: s/p).

Hacia el final del artículo, Gutiérrez sintetiza las diferentes propuestas que se corresponden con las imágenes seleccionadas en la edición. El uso de un material "actual" como el metal en Eduardo Sabelli, la "dualidad transparencia-opacidad" en Beatriz Herrera, con una producción que supera los "términos usuales" de denominación, el "ordenamiento estructural" extraído de la "restitución del caos inicial" en los fotogramas del propio Gutiérrez.

Por otra parte, anticipa el final de Madí, al menos en los términos en los que había sido entendido: "ha aportado mucho, y mucho también es lo que aún debe aportar (…) pero habrá de cumplir dolorosamente el ciclo correspondiente. Habrá de morir" (s/d: s/p).

Resulta interesante la reiteración (en palabras de Vigo al

comienzo, en palabras de Gutiérrez luego) de que estas propuestas suponen una actualización de Madí, su reinscripción en una "orientación hacia nuevas dimensiones", el despojamiento de la individualidad (anterior) y la preparación para la integración colaborativa:

> *Se siente la necesidad de no ser 'escultor', o 'pintor' o 'arquitecto' simplemente, sino de integrarse en una construcción donde color, forma y espacio, trasciendan desde lo inédito hacia lo permanente, aún a costa de renunciar a las más profundas tradiciones. Una construcción donde 'arte', sea más que escultura, pintura o arquitectura*(Gutiérrez, s/d: s/p).

La exposición y las críticas

Beatriz Herrera escribe en el número tercero de *Diagonal Cero*, un artículo de presentación de Miranda (cuyo seudónimo es Da Nirham Eros) y señala que éste produce un "arte verbal" antes que poesía. Este gesto, implica instalar el poema concreto de Miranda titulado "cais-navio-mar" con sus perforaciones, papel de calco que permite un efecto translúcido y la necesidad de participación para acercar o alejar el navío, a medida que se superponen las páginas en el límite entre lo verbal-visual. Baste dejar sentada, al menos, esta referencia que será reconstruida en otra ocasión.

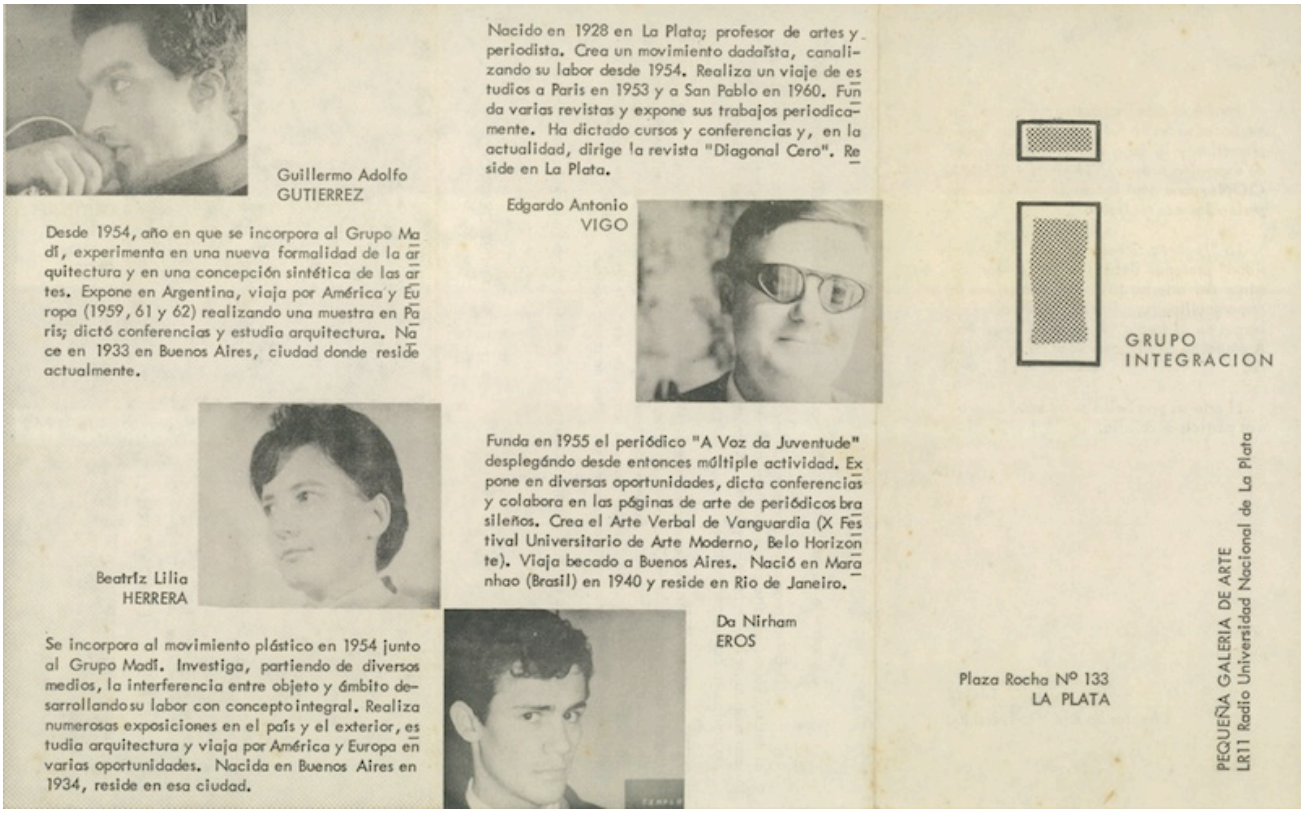
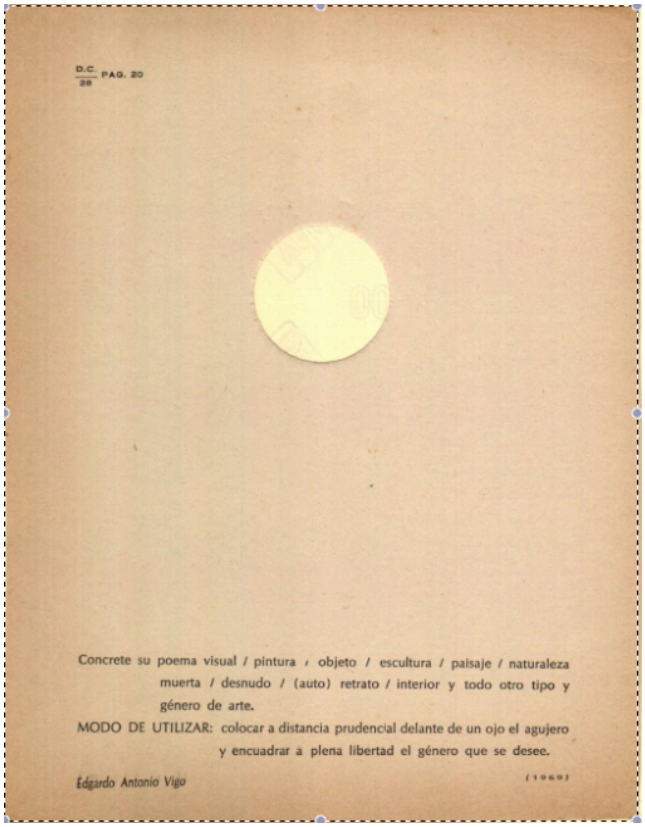


IMAGEN 7. Catálogo *Primera Exposición Grupo Integración* Septiembre de 1962, Radio Universidad de La Plata. CEAV, La Plata.

La formación en arquitectura de Herrera y Gutiérrez y la hibridez -alejada de la poesía discursiva- de Miranda, sumado a la participación de todos ellos en diversas instancias del arte Madí argentino y a las experiencias europeas alrededor de 1953[9], constituyen un espacio de trabajo propicio que supone la integración de materiales “innobles” (telgopor), técnicas (luminotecnia) y disciplinas. Estos elementos, tienen un efecto positivo en la crítica del diario *El argentino;* en la cual se destaca que el material y la técnica daban más un carácter de “espectáculo” que de “muestra de arte”. Cabe suponer que la crítica sería muy bien recibida por Vigo en tanto dominancia de la presentación por sobre la exposición. En la misma publicación, más adelante, se menciona que “la totalidad de los objetos-cosas son también función preponderante para justificar este escape no hacia el anti-arte, sino más bien fuera del arte” y que los trabajos presentan la voluntad de construcción porque “que (…) se cuelguen no les da derecho a ser llamados cuadros, que los

mismos interpenetren espacios, no les da la clasificación de esculturas" ("Integración", 1962). Vigo sostuvo en la década del setenta que si "presentamos creaciones, éstas requieren múltiples visitas porque la 'ambientación' creada por elementos movibles siempre están en una constante metamorfosis" (*Hacia una nueva terminología,* s/d). Por el contrario, el exponer supone contemplación y quietud, esa intervención espacial, irá progresando hacia el espacio real poético (espacio abierto, de contacto); un ejemplo de ello es "Concrete su poema" (1968 d), aparecido en el último número de *Diagonal Cero*.


D.C. 28 PAG. 20

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

MODO DE UTILIZAR: colocar a distancia prudencial delante de un ojo el agujero y encuadrar a plena libertad el género que se desee.

Edgardo Antonio Vigo (1968)

IMAGEN 8. Edgardo Vigo: "Concrete su poema" en *Diagonal Cero*, Núm. 28, 1968. La Plata, Argentina.

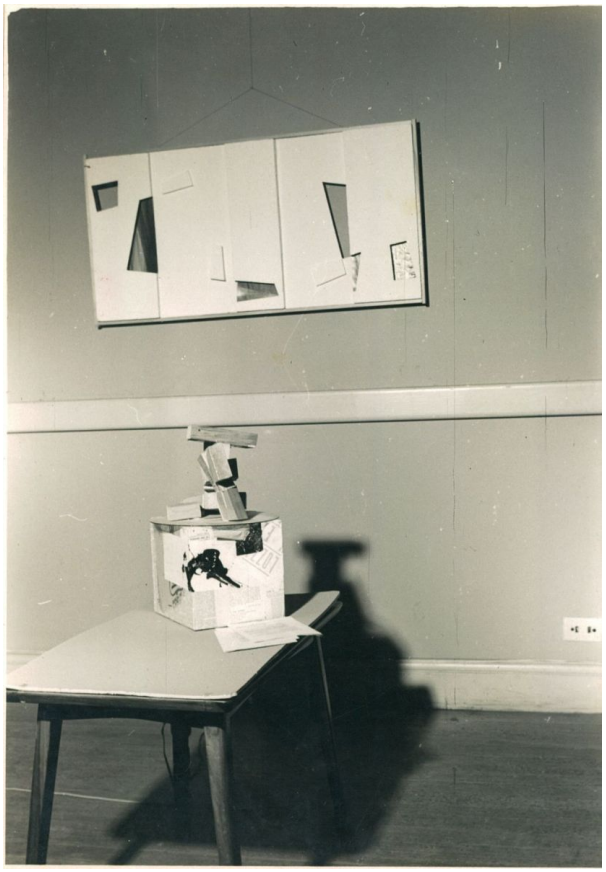
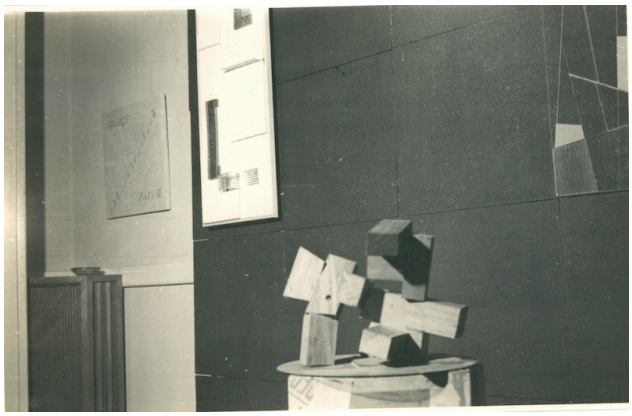


IMAGEN 9, Vista objetos en Primera Exposición Grupo Integración, 1962. Biopsia 1961-65. CEAV, La Plata. Inédito.

Siguiendo con la exposición, ésta propone un espectáculo audiovisual (*Síntesis I)* "objetos-cosas-espaciales" lumínicos, con proyección de diapositivas, música y poesía.[10]La

descripción[11] de Gigli (aunque negativa), permite reconstruir, junto a las escasas fotografías, el espacio presentativo.

	
IMAGEN 10. Vista objetos en Primera Exposición Grupo Integración, 1962. Biopsia 1961-65. CEAV, La Plata. Inédito.	IMAGEN 11. Vista objetos en Primera Exposición Grupo Integración, 1962. Biopsia 1961-65. CEAV, La Plata. Inédito.

Los principales puntos de ataque en la nota titulada “Papá Noel sueña con juguetes recreativos en Radio Universidad” son: la búsqueda de un nuevo lenguaje, la originalidad de la propuesta (se la describe como “archiconocidas combinaciones de cromatopía tan de moda en las décadas medias del siglo anterior”), la imperfección de la técnica (en comparación con un producto de *Walt Disney*). Se los acusa de “usureros artistas”, productores de “objetos sin objeto y cosas que cosean”:

> *Reducido a penumbras, pudimos reconocer cuatro paneles de telgoplast, laminillas de plástico, rayas y coloreadas, un poco de metal, más un artificio cúbico de mesa y un complejo trípode, hechos de madera. El último reforzado en su base circular con agujeros, lleva luces, pantallitas difusoras y un exiguo cielo raso blanco, sobre el cual, al oscilar un péndulo de grueso disco combina interferencias de luces y sombras coloreadas* (Gigli 1962: s/p).

El “espectáculo audiovisual” se asemejaba “a los que ofrecía Rodolfo Salis en su cabaret *Le chat noir*, en París (1912)”. Sin embargo, el detalle proporcionado no pareciera orientarse hacia un teatro de sombras:

> *Mediante una linterna mágica*—visiomatic o slideprojector, *como se llaman ahora- se proyectaron en una pared de la piecita tres o cuatro “diapositivas” coloreadas, en tanto los asistentes escuchábamos, proveniente de una grabación magnetofónica, un poema interpolado por ruidos acumulados o sucesivos. El poema, acaecido a la dosis de estruendo y a la proyección abstracta, aludía sintéticamente a la creación del mundo. Para un juego tan ingenuo creemos que fue demasiado trabajo el que se tomaron los autores tratando de sincronizar la velocidad de la grabadora con el* zipper *de la linterna* (Gigli 1962).

En concreto, las descripciones a las que hemos podido acceder de la *Exposición del Grupo Integración*, del cual no se conservan vastos registros fotográficos, muestran claramente la opción de la estrategia disciplinar colaborativa a partir de la actualización y reinscripción de la derivación invencionista Madí en la elección de los materiales, en su combinación y comportamiento (móviles y manipulables), con ambientación y presencia simultánea a la manera de espectáculo. Es decir, actúan en el sentido de “simultaneidad operante”, tal como glosaba el *catálogo* de la Exposición. Como se dijo, estas decisiones tendrán un rumbo definido a comienzos de los años setenta.

[1]Dos textos clave en relación a Madí como vanguardia son Rivera (1976) y Chiérico (1979). Según Gabriel Pérez Barreiro "Madí hoy, representa una red de problemas historiográficos, debido en gran parte a la falta de trabajos consistentes realizados en su momento, insuficiencia de documentación independientes y el largo período de oscuridad desde sus orígenes hasta 1990. Madí fue 're-descubierto' en el ámbito internacional después de la exhibición *Art in Latin America* [Ades 1989] en la galería *Hayward* de Londres, donde se presentópor primera vez una selección de estos trabajos" (2012: 127-128).

[2]Considero necesario, hacer funcionar, a modo introductorio las principales hipótesis desarrolladas por Giunta (2012: 88-97). Remito, en particular, a la inscripción de tramas específicamente regionales en diálogo con un pretendido universalismo; a los gestos vanguardistas, la constitución de una vanguardia proyectual bajo la articulación entre el pasado y el porvenir en Kosice, entre otros. La dispersión imitativa se observa interregionalmente, en el caso que aquí exponemos.

[3]Según Pérez Balbi y Santamaría, en el archivo Vigo se han encontrado AMBIENTACIONES (1959) "Inspiradas en los Merz de Schwitters, estas construcciones se proyectan en el espacio real incorporando la luz y el cuerpo humano como elementos significantes. Estas obras también fueron destruidas, conservándose sólo documentos fotográficos" (s/p).

[4]Para una ampliación del género *señalamiento*, remito a un artículo reciente Bugnone (2013).

[5]"un arte tocable que se aleja de la posibilidad de abastecer a una 'elite' que el artista ha ido formando a su pesar, un arte tocable que pueda ser ubicado encualquier 'habitat' y no encerrado en Museos y Galerías. un arte con errores que produzca el alejamiento del exquisito. (…) no más contemplación sino actividad. no más exposición sino

presentación. Donde la materia inerte, estable y fija, tome el movimiento y el cambio necesario para que constantemente se modifique la imagen.” (Vigo, 1968-1969)

[6]El destacado es mío.

[7]De acuerdo con el registro de Vigo, el día 23 de octubre se realizó el “MANOJO DE SEMÁFOROS” (1968b). Se trató de una “experiencia estética con aprovechamiento de elemento cotidiano. Se citó a las 20 horas al público pero no me hice presente en esa cita. Una declaración y una utilización de los medios de comunicación, periodístico y radial fomentaron durante 20 días dos espacios la duda de lo que iba a pasar”.

[8]Los resabios a los que me refiero son, por ejemplo, el concepto de obra. Vigo, posteriormente, comenzará a trabajar con objetos, aludiendo directamente a la revisión de las “categorías perimidas”. Un caso lo constituyen los “POEMAS MATEMÁTICOS in-COMESTIBLES” (1968c).Según el registro cronológico de Vigo: “Dos cajas de productos comerciales que se sueldan conteniendo un elemento que guarda el secreto de lo que es creando la sensación del misterio. Un concepto lúdico y de pérdida de respeto hacia la tradicional obra de arte que merma el acercamiento”

[9]Vigo establece contacto por azar en su viaje a Europa junto a Guereña, con José Luis Soto.

[10]Según relata Da Nirham Eros participó con sus *poegoespaços* en telas sobre las paredes, y “una película animando sus poemas que ha sido hecha en aquella oportunidad” (Archivo personal del autor).

[11]Gigli duda en esa crítica que la nota aparecida en *El argentino* no sea una autopromoción de Vigo, “pues la sintaxis lo denuncia”. Fue integrante de *Standard ’55* junto a Guereña y Comas.

* Este artículo se desprende del proyecto de investigación doctoral sobre invencionismo argentino y la poesía visual de Edgardo Antonio Vigo a partir de una beca de doctorado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET-Argentina), radicada en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Agradezco a Ana María Gualtieri y a Mariana Santamaría del Centro de Arte Experimental Vigo (La Plata, Argentina) por su colaboración en la selección de los materiales que en esta instancia se exponent y autorización de publicarlos.