

## **Construcción y exploración de lenguajes. Del poema proceso a la tecnopoésía**

[ponencia presentada en las II Jornadas Internacionales “Poesía y Experimentación”. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 13 al 16 de agosto de 2007. Publicada en [http://www.expoesia.com.ar/j07\\_kozak.html](http://www.expoesia.com.ar/j07_kozak.html)]

*poema proceso | tecnopoésía*

Claudia Kozak

Decíamos ayer... esto es, decíamos hace poco más de un año en este mismo encuentro <sup>1</sup>: el arte siempre se relaciona con la técnica (en el sentido en que implica un hacer y un trabajo con materiales que son históricos y están en permanente diálogo con las tecnologías de una época); pero atender a la inscripción técnica del arte no tendría que hacernos olvidar (como a veces sucede) la inscripción social y política de la técnica. Podemos leer nuestro tiempo como el resultado de un largo proceso de construcción de una imagen técnica del mundo, al punto de que en la actualidad pueda considerarse que vivimos en una tecnosfera que modela nuestra subjetividad como quizá no lo hizo en ningún otro período antes.

Es en ese contexto que aparecen las poéticas tecnológicas, en tanto particulares formulaciones en las que los distintos lenguajes artísticos asumen explícitamente su inserción en el mundo técnico que les es contemporáneo. Algo a tener en cuenta es que, si en algunos casos las poéticas tecnológicas involucraron durante el siglo XX a cada una de las distintas “disciplinas” artísticas por separado, con el correr del tiempo, los límites entre esas áreas se fueron haciendo cada vez más difusos, hasta llegar a una inter o trans-medialidad que se hace hoy moneda corriente. De hecho, podemos afirmar incluso que fue ese mismo eje arte/técnica el que empujó en cierto sentido a la disolución de tales límites. Que nos interroguemos aquí las posibilidades de las poéticas tecnológicas a partir del campo de la literatura, no significa entonces que podamos seguir sosteniendo una idea de literatura como lenguaje autónomo, sino más bien que nos damos la

---

<sup>1</sup> Cfr. “Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas críticas”. Conferencia en las I Jornadas Internacionales “Poesía y Experimentación”. Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Letras, 29 de junio al 1 de julio de 2006. Algunos aspectos de esa exposición fueron retomados luego en Claudia Kozak, “El nudo” y “Vilém Flusser sobre arte, aparatos y funcionarios” en *Dossier Arte y técnica*, revista *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, n° 6, Buenos Aires, primavera de 2007, pp. 62-64 y 70-71 (versión digital en [www.revista-artefacto.com.ar](http://www.revista-artefacto.com.ar)).

posibilidad de detenernos en los modos en que la palabra entra en relación con otros lenguajes –se disuelve en ellos y los disuelve– pero no se borra, ya que se mantiene en algún sentido como resto. Sólo por una cuestión de preferencia –y quizá, por qué, no de competencia: finalmente he sido formada en los estudios literarios– dejo a otros que se ocupen de las poéticas tecnológicas sin palabra.

Propongo entonces que estudiar/practicar/experimentar lo que de interesante pueden tener la poéticas tecnológicas implica ubicarse en una zona de tensión que, en lo particular, me interpela más cuando puede generar desplazamientos entre el adentro y afuera del espacio técnico hegemónico-calculante, o para decirlo de otro modo, de la concepción técnica del mundo tal como en la Modernidad ha venido asociada a imperativos de novedad y “progreso”. Lo que daría como resultado al menos dos líneas de trabajo complementarias:

1-por una parte, cierto énfasis puesto en dispositivos de inmersión y desplazamiento, inmersión y distancia, o incluso, en dispositivos de autorreferencialidad que se permiten reflexionar acerca de las propias condiciones de producción, recepción y experimentación (aunque artistas y teóricos de reconocimiento en el campo, como Lev Manovich o Joseph Nechvatal, se hayan pronunciado en cierta medida en contra de esta distancia crítica al interior de la experimentación de lo digital <sup>2</sup>);

---

<sup>2</sup> Lev Manovich, “La muerte del computer art” en <http://www.aleph-arts.org>: “(En los puntos siguientes me referiré al mundo del arte -galerías, museos principales, revistas de arte prestigiosas- como Duchamplandia, en analogía con Disneylandia. También me referiré al mundo del arte de los ordenadores, ejemplificado por ISEA, Ars Electrónica, SIGGRAPH art shows, etc. como Turinglandia). El objeto típico que se admite en Duchamplandia (es decir, el objeto considerado como arte contemporáneo) reúne las siguientes características: 1. Está orientado hacia el “contenido”. [...] 2. Es “complicado”[...] 3. Es Irónico, autorreferencial y a menudo implica una actitud literalmente destructiva hacia su propio material, su tecnología, sea lienzo, cristal, motores, electrónica, etc. [...] Miremos ahora en Turinglandia. Como veremos Turinglandia está caracterizada por las características directamente opuestas: 1. Orientación hacia la más nueva tecnología de ordenadores, no hacia el “contenido”. [...] 2. “Simple” y normalmente careciente de ironía. Se verá más adelante. 3. Y lo más importante, los objetos en Turinglandia se toman la tecnología que utilizan siempre en serio. [...] Pero volvamos a la batalla entre Duchamplandia y Turinglandia. ¿Podría concluir mi análisis con que ahora, como Duchamplandia ha descubierto finalmente los ordenadores y ha empezado a utilizarlos con su ironía y sofisticación usuales, reuniones como ISEA y Ars Electrónica deberían simplemente ser abolidas? Probablemente no. Estas reuniones cumplen una importante función de zona amortiguadora, una zona interactiva donde el mundo de la cultura y el mundo de la cultura informática se reúnen. Algunas veces incluso vemos artistas empujando los límites de la nueva estética de los medios, e incluso yendo más allá de lo que ya se ha llevado a cabo en cuanto a simuladores de vuelo, nuevos juegos de ordenador, los proyectos MIT Media Lab, etc. A veces los artistas pueden competir con los investigadores, más que simplemente crear nuevos demos para el software comercial, funcionando como meras “cobayas” para la industria del ordenador. Lo que no deberíamos esperar de Turinglandia es arte que sea aceptado en Duchamplandia. Duchamplandia necesita arte, no investigación en nuevas posibilidades estéticas de nuevos medios. La convergencia no se producirá”. Cfr. además Joseph Nechvatal, “Introduction to: Immersive Ideals / Critical Distances” en <http://www.nechvatal.net>: “However, I will accord top primacy to enthused participatory notions of artistically mediated awareness within this study *and not retreat into*

2-y, por otra parte, la idea de que estas poéticas tecnológicas son más interesantes cuando se conciben en tanto *poéticas/políticas tecnológicas*, esto es: cuando se conciben en su dimensión política, entendida ésta como articulación de diversas subdimensiones políticas específicas incorporadas a la práctica del arte, entre las que podemos incluir: a-concepciones acerca de modos en que el espacio técnico moderno y contemporáneo “atraviesa” al arte; b-modos en que las políticas tecnológicas institucionales se entraman con el universo del arte; c-modos en que las prácticas artísticas y las prácticas políticas entran en una zona de indistinción durante el siglo XX, presionadas por el doble movimiento de contestación de la autonomía del arte (ya iniciado por las vanguardias históricas) y de estetización de la política y de la vida cotidiana; d-modos de apropiación contrahegemónica de las transformaciones tecnológicas en el terreno de las comunicaciones y las prácticas artísticas por actores sociales populares y/o contraculturales.

Como concepto articulador de esta matriz interpretativa podríamos proponer entonces uno que asuma el “riesgo del tensamiento técnico”, concepto que, reformulando una idea elaborada por José Luis Brea (2002), permite asumir la complejidad de unas relaciones en principio inevitables –dada la especificidad del mundo moderno en tanto mundo técnico– pero no necesariamente unívocas. El concepto puede ayudarnos a analizar las poéticas/políticas tecnológicas en función de su grado de tensamiento respecto de posiciones hegemónicas modernizadoras relativas al fenómeno técnico en el mundo contemporáneo. En su grado de máxima exposición, este tensamiento permite leer un régimen de insumisión pero no de negación del arte respecto de lo técnico; en su grado de mínima exposición, hace visibles a todos aquellos proyectos artísticos que presuponen una relación inequívoca entre modernización tecnológica, novedad y progreso.

Así, en el marco de una reflexión más amplia en torno de los alcances de las poéticas tecnológicas contemporáneas y de una palabra artística que se mueve hacia el campo de la transmedialidad tomaré como eje algunas genealogías que pueden trazarse en la Argentina y Latinoamérica entre, por un lado, una experimentación transmedial en cierto sentido artesanal puesta en marcha en los 60 y 70 por artistas como Wladimir Dias-Pino, Alvaro de Sá y Neide Dias de Sá en Brasil, con su movimiento del “poema/proceso” o Edgardo Antonio Vigo en la Argentina, quien partiendo de una consideración

---

*an easy extolling polemical stance concerning the necessity for critical distance*, even as I appreciate the intellectually productive and cognition-raising abilities of critical distance”. [itálicas nuestras].

del poema/proceso, y pasando por el concepto de “poesía para armar” (Julien Blaine), llega a la “poesía para y/o a realizar” y, por el otro lado, los desarrollos de la tecnopoesía contemporánea.

Tal genealogía está sostenida por la idea de una literatura en tanto “máquina” que produce lenguajes, en el sentido no sólo de literatura que produce “obras que funcionan como máquinas” sino máquinas/lenguajes para la producción de otras “obras”.

En algún sentido, entonces, esto recupera –como en varias ocasiones se ha comentado al hablar de poesía digital–, las palabras de Williams Carlos Williams acerca del poema como “máquina hecha de palabras”:

Para decirlo en un par de frases: no hay nada de sentimental en una máquina, y: un poema es una máquina pequeña (o grande) hecha de palabras... La prosa puede arrastrar una carga pesada como un barco. Pero la poesía es la máquina que la conduce, en dirección a una perfecta economía. Como en toda máquina, su movimiento es intrínseco, ondulante, de carácter físico más que literario...

Cuando alguien hace un poema, lo hace, ténganlo en cuenta, toma las palabras en tanto las encuentra interrelacionadas consigo mismo, y las compone -sin distorsión que pudiera arruinar sus significados exactos- en busca de una expresión intensa de sus percepciones y ardores para que puedan constituir una revelación en el habla que usa. Lo que dice no es lo que cuenta como obra de arte, sino lo que hace.

William Carlos Williams,  
"Introducción a *The Wedge*"

Y así como es posible recuperar estas palabras que refieren al poema como artefacto perfectamente construido, y que por ello *funciona*, un artefacto que *hace* y no tanto *dice*, también sería preciso excederlas. Ya que de lo que se trata en la línea que pretendo comentar es de considerar hasta qué punto le es dado al arte construir lenguajes más que “obras” o “producciones”, es decir, lenguajes para construir maneras de construir. Construir otros lenguajes, como si dijéramos, nuevos idiomas para nuevas “obras”.

Lo que nos lleva a un problema que me gustaría plantear de entrada: el riesgo de un conceptualismo voluntarista que puede presentarse por ejemplo en el arte digital: muchas veces lo que interesa es la idea, se tiene una idea

acerca de “lo interesante que sería” tal o cual forma de producir interactividad, flexibilidad, fluidez, etc. Se la desarrolla, se la pone a funcionar y... se espera que los lectautores (espectautores como los llama Fabio Doctorovich) produzcan sentido(s), generen excitaciones poéticas... Lo cual puede llegar a producirse, en efecto. Pero también, puede llegar a no producirse. Es decir, interactividad, flexibilidad, fluidez, mutabilidad no son virtudes *per se* que las artes de los nuevos medios puedan pregonar más allá de lo que cada artista y cada experimentador haga con ellas a partir de los elementos dispuestos y/o a disponer, incluso si esas posibilidades vienen inscriptas en el medio.

Porque producir lenguajes más que obras, productos o producciones nos enfrenta a la idea del artista como programador, lo cual significa justamente eso, que programa, y en tanto lo hace prevé ciertos diseños, recorridos o experimentaciones, y determina las unidades mínimas de esos lenguajes. Y además, los elementos centrales de los lenguajes con los que le es dado programar vienen ya predeterminados por un programa mayor diseñado por algún “ente programador” (la industria del hardware y del software en el caso del arte digital). El gran problema así es que el artista programador no logre pasar de ser, al decir de Vilém Flusser (2007), un funcionario más del aparato.

Una vez que la novedad de la interactividad, la fluidez, la mutabilidad se agota, tendríamos que darnos la posibilidad de interrogar tanto al programa como a sus realizaciones.

Hechas estas aclaraciones, pasemos pues a lo que nos interesa.

Acerca del “poema/proceso” y de la “poesía para y/o a realizar” –su historia, sus impulsores, sus proyectos en concreto– seguramente les hablará (y supongo que les mostrará imágenes) con mayor conocimiento de causa Clemente Padín, en vista de que su conferencia para este encuentro se titula justamente “El poema/proceso en sus primeros 40 años”. Digamos solamente que desde su formulación a partir de 1967 en Brasil, se despliegan conceptos para la poesía contemporánea que –si bien ya se habían planteado en algunas de las vanguardias históricas– reinstalan un énfasis menos en la estabilidad y la estructura (de acuerdo al comentario de Moacyr Cirne respecto de la diferencia entre la poesía concreta anterior y el movimiento del poema/proceso (en Vigo 1970: 1’1) de una obras producidas, y más en los procesos de producción. En esta línea no hay obras sino proyectos e

instrucciones de uso, es decir “programas”: como por ejemplo, en el siguiente Poema a Realizar de Edgardo Antonio Vigo (Vigo 1970: 2’7):

Poema a Realizar

Basado en un PLEBSICITO GRATUITO

Instrucciones: Plantéese el interrogante que usted quiera. Posteriormente escriba con un elemento gráfico libre (tanto en su técnica como color) el “SÍ” o “NO” dentro o fuera de los cuadrados impresos) como contestación al mismo. ELIJA UD. SU CASILLERO.

En este caso, se trata, por supuesto, de una idea, de un concepto. Invirtiendo el comentario de Mallarmé a Degas: “—Pero, Degas, —habría dicho Mallarmé— no es con ideas con lo que se hacen los versos (...). Es con palabras” (Adorno y Benjamin 1998: 135); Wladimir Dias-Pino afirmaba: “Un poema se hace con ideas y no con palabras” (en Vigo 1970: 1/5). Como ya anticipé, creo sin embargo que la relación ideas/palabras —y por extensión imágenes fijas o en movimiento, sonidos— tendría que ser repuesta en el recorrido que puede llevar del poema/proceso a la tecnopoésía contemporánea para que, llegados al ámbito de las poéticas tecnológicas digitales (de las que hablaré enseguida), las ideas no se reduzcan a “la idea” de “apretar botoncitos” (José Luis Brea *dixit*), es decir, a una banalización y ensalzamiento acrítico de la interactividad.

Para Vigo, las posibilidades creadoras de los participantes se abren en el caso del “poema para y/o a realizar” más que en el del “poema para armar”, ya que habría en cierto sentido menos pre-programación, el lector/experimentador ya no sería un armador de elementos predeterminados sino un constructor. En algún sentido, como explica Neide de Sá entrevistada por Regina Célia Pinto: “O Poema Processo é aquele que, a cada nova experiência, inaugura processos informacionais. Tem como ponto de partida a Matriz geradora de séries” (Pinto 2000). Así, se puede pensar que Plebiscito Gratuito planteado por Vigo quizá haya sido seriado por la Hiperpoesía de Fabio Doctorovich titulada 9MENEM9 (1999), en la que el espectador también elige entre el SÍ y el NO ante el enunciado VOTE MENEM, elección que hace derivar distintas opciones hasta cierto punto —reconozcamos que no demasiado— interactivas.



La idea de la práctica poética como construcción de lenguajes ya aparece en

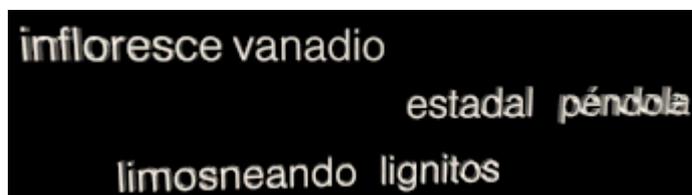
el planteo de instrucciones, es decir, de “rutas” para la construcción de las “obras”. En tanto lenguajes, proveen ciertas unidades mínimas más sus reglas de combinación. La aspiración, como sostiene Neide de Sá es la de inaugurar –abrir o dar lugar, podríamos decir– procesos informacionales. Sostenía Vigo en 1969 (Vigo 1970: 0’8): “Así el término ‘programador’ suple al de ‘artista’. Éste ya está perimido por la acción y relación que mantiene con la sociedad. Si hablamos de un arte seriado, *tecnológicamente* realizable, con formas de fácil reproducción y anexiones técnicas es obvio seguir utilizando este término”.

Inaugurar procesos informacionales en algún sentido podría remitirnos a la idea de construcción y exploración de lenguajes que he propuesto en el título de esta presentación. De modo tal que el camino que va del poema/proceso a la tecnopoesía contemporánea podría ser pensado como un camino exploratorio/constructivo, esto es, un camino de experimentación acerca de las maneras de hacer más que de los resultados obtenidos a partir de ellas. De allí, arriesgaría, cierta necesidad de explicar la dirección de estas exploraciones que acompaña muchas veces a las producciones, por ejemplo, de la poesía digital o del net art en general. Como cuando Ladislao Pablo Györi (1996/1997) explica las rutas de sus poemas virtuales:

### **bloque <or>**

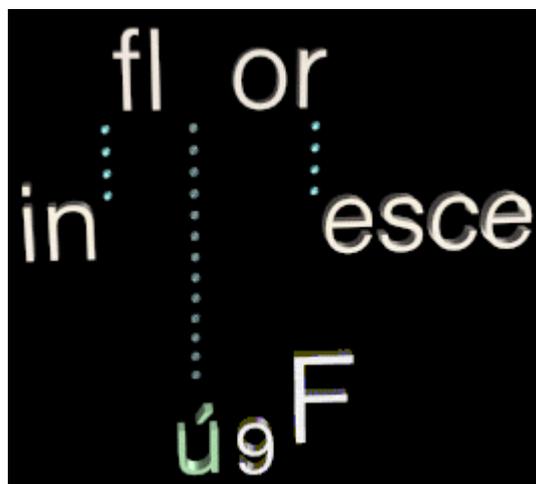
---

VPoema13 se basa en una "consigna" (un conjunto de signos reunidos a fin de ser considerados como una unidad independiente) concisa:

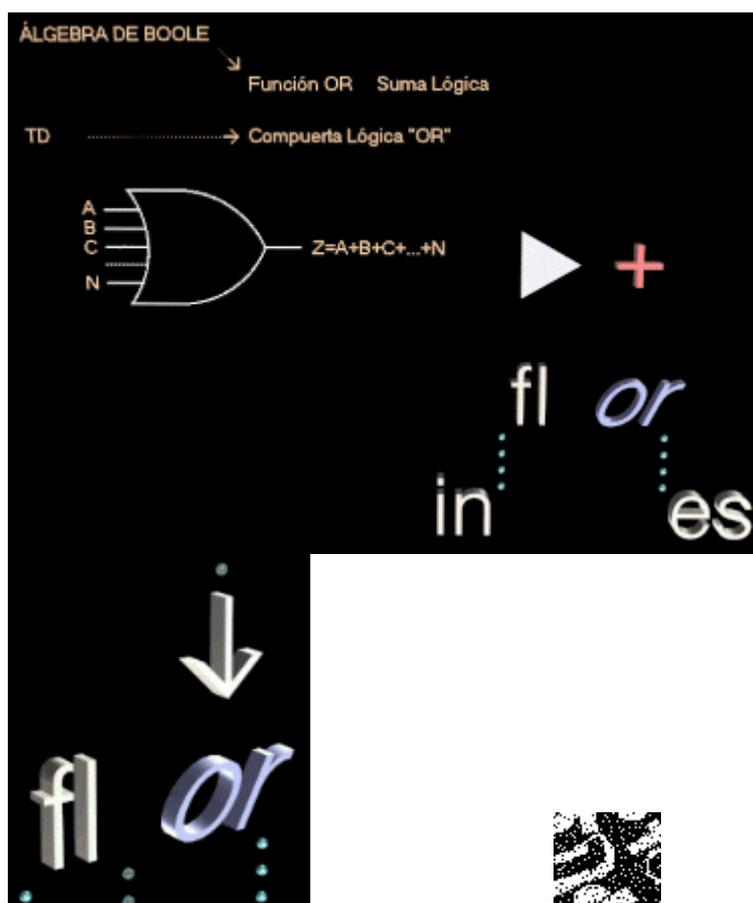


infloresce vanadio  
estadal péndola  
limosneando lignitos

ésta se abre en una cadena de referencias –a conceptos electrónicos, entre otros–



y conexiones que dispersan a la estructura original:



O cuando Iván Marino en su trabajo titulado “In Death’s Dream Kingdom” sugiere al espectador que cliquee en el ícono [T] que abre textos explicativos de cada zona de la obra (<http://ivan-marino.net>).



Probablemente acceder a producciones que contengan en su propia dinámica y en su propio lenguaje –sin necesidad de explicaciones en algún sentido exteriores– la evidencia de los recorridos realizados, de las rutas sugeridas, sea una aspiración todavía no del todo resuelta, pero lo cierto es que podría ser una

manera de que el arte/proceso se realice efectivamente y reflexione desde su propio lenguaje sobre el acto procesual que lo produce. A eso me refería con la idea planteada al comienzo de inmersión/desplazamiento o incluso autorreferencialidad.

Aunque era mi intención proveer ejemplos sólo latinoamericanos –en vista de que, como desarrollaré enseguida, creo que tenemos que darnos todavía la posibilidad de pensar un arte de los nuevos medios “desde acá”– mostraré sólo un muy pequeño ejemplo del poeta/programador canadiense Jim Andrews, uno de los pocos artistas de América del norte que ha tenido a lo largo de los últimos años una mirada atenta a lo que se hace en arte digital aquí, ejemplo en el que creo se puede leer algo de esta dinámica autorreferencial que al mismo tiempo invita tanto a la inmersión como a la



reflexión respecto del propio procedimiento. Es un ejemplo sencillo, minimalista, si se quiere, engarzado en el tipo de desarrollo de poesía digital dentro de la categoría de “poesía visual dinámica interactiva”. Además no es una producción nueva sino de 1998, por lo que ha sido ya varias veces comentada y analizada.

Se trata de *Enigma n*



(<http://www.vispo.com/animisms/enigman/enigman.htm>), esa pieza en la que Jim Andrews nos propone recorrer “n” (¿será eso cierto?) posibilidades de aventurarnos en el enigma del sentido, es decir, de la producción de sentido(s), a partir del juego anagramático entre “enigma n” y “meaning”: las rutas posibles implican empujar, mezclar, domesticar, deletrear, desmembrar, colorear y acelerar la palabra “meaning” de modo que podamos

producir formas y segmentos semánticos parciales asociables al anagrama tales como: man, (i)magine, (e)ngine, i am, name, amen, game, (n)eaning (para citar sólo algunos de los más rápidamente reconocibles, en el último caso la “m” solapada por la letra siguiente parece una “n”, con lo cual podemos leer algo así como “n/meaning” o “n” posibilidades de “meaning”), movilizadas por el juego en el espacio, la diferencialidad de posiciones, colores y dimensiones. Este poema animado claramente nos habla de su propio aspecto procesual en distintas “capas”, desde el despliegue inicial de la ruta a seguir “paso a paso” que permite agregar opciones de intervención al comienzo ocultas, hasta la posibilidad (como en muchas de las producciones de Andrews) de acceder al código de producción que está por debajo de la superficie textual, esto es, al programa informático que da lugar a la generación del texto. Con esto, el poeta/programador no sólo difunde el código de programación para que otros puedan reutilizarlo sino que también permite mantener cierta desnaturalización al interior de su producción. Y todo esto, claro, pasando por la particular relación establecida entre “enigma n” y “meaning”, que en el juego entre el título y el texto, habla exactamente de lo que hace.

Podría pensarse que la poca estabilidad de los “resultados” del poema/proceso, de la poesía para y/o a realizar y de mucha poesía digital contemporánea permite considerar una opción política de este tipo de poética tecnológica en tanto desestabilización de la idea misma de producción de canon, lo que sucede con cualquier efímero en el arte, a menos que la producción de canon radique justamente en la idea de lo efímero.

La institucionalización de lo efímero, en efecto, nos ubica en una zona problemática. La institucionalización diría “multinacional corporativa” de los desarrollos de las artes de los nuevos medios, también. Si pretenden al menos sesgar la producción de sentido hegemónica, las poéticas tecnológicas no pueden olvidar su parentesco con las políticas tecnológicas –estatales, empresariales, autogestivas, etc. Como sugiere Lila Pagola (2006), no es un dato menor que la mayor visibilidad de las producciones del net art latinoamericano sea posible desplazándose al inglés como lengua o que dos de los más reconocidos realizadores argentinos de arte digital –se refiere a Iván Marino y Marcello Mercado– hayan preferido quedarse en el extranjero con lo que esto representa a nivel institucional. Pero si la alternativa es reproducir aquí el sistema de sponsoreo bello-museístico o telefónico para gestionar el campo de arte experimental, seguimos en problemas.

Lila Pagola se pregunta si somos entonces *low tech* o *low band* por nuestras condiciones de producción, y aunque conteste por la negativa en función de que no encuentra características formales específicas reconocibles en el net art latinoamericano, diferenciales de las producciones de otros contextos, yo preferiría más bien contestar de otro modo: ser *low tech*, *low band*, o cualquier otra variante “menor” al interior de las poéticas tecnológicas podría darnos justamente ciertas posibilidades para pensar/experimentar desde otro lugar. Y ya sabemos: “menor” no significa arte de minorías sino el uso menor de una lengua mayor. Aunque esto se pregone muy a menudo en las artes tecno-transmediales contemporáneas, termina siendo muchas veces sólo un *slogan* bonito y tranquilizador. Reflexionar/experimentar las artes tecno-transmediales en tanto poéticas/políticas tecnológicas podría ayudarnos a exceder el *slogan*.

#### **Bibliografía:**

- Adorno, Theodor W. y Benjamin, Walter (1998). *Correspondencia, 1928-1940*. Madrid, Trotta.
- Brea, José Luis (2002). “Algunos pensamientos sueltos sobre arte y técnica” en *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca, Editorial Centro de Arte de Salamanca, 2002. Editado también en PDF el 27 de octubre de 2002.
- Doctorovich, Fabio (1999) 9 *Menem* 9. *Una obra hiperpoética* en <http://www.sitec.fr/.../menemfdoc.../frame1.htm> originalmente en <http://www.postypographika.com.ar/menu-en1/genres/hyperpo/9menem9/frame1.htm> [actualmente fuera de línea]
- Doctorovich, Fabio (circa 1999). “Hacia el dominio digital: poesía e informática en la Argentina” en [http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKS-datas\\_f/forums\\_f/theory\\_f/DOCTOROVICH\\_f/DOCTOROVICH.html](http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKS-datas_f/forums_f/theory_f/DOCTOROVICH_f/DOCTOROVICH.html)
- Györi, Ladislao Pablo (1996/1997). “Criterios para una poesía virtual y otros trabajos” en <http://www.postypographika.com.ar/index.htm> [actualmente fuera de línea, referenciado también en Doctorovich (circa 1999)]
- (1996/1997). *International Anthology of Digital Poetry*, CDROM, Eduardo Kac (ed.), New Media Editions, Chicago, Illinois, USA.
- Pagola, Lila (2006). “net.art | arte en red, recorrido por algunas prácticas

artísticas en red de Argentina y Latinoamérica “ en

<http://liminar.com.ar/netart>.

Pinto, Regina Célia (2000). “Poesía Experimental. Entrevista a Neide Dias de Sá, en <http://www.artonline.arq.br/museu/interviews/neide.htm>)

----- (2006). “Brazilian Poetry” en

[http://artonline.arq.br/museu/library\\_pdf/brazilian\\_poetry.pdf](http://artonline.arq.br/museu/library_pdf/brazilian_poetry.pdf).

Vigo, Edgardo Antonio (1970). *De la Poesía/Proceso a la Poesía para y/o a Realizar*. La Plata, Argentina, *Diagonal Cero*.