

end it is the ones who are passionate about the artist who stick with the place and our working methods.

I don't think it was a coincidence that we ended up taking care of this immense collection. All his work has a sense of the future that exceeded the artist himself. Thank you, Vigo, for letting us play with you.

Exhibiting a panorama of the work of an artist like Edgardo Antonio Vigo at the Museo de Arte Moderno in the city of Buenos Aires is a challenge for both the Museo and the Centre. Reconstructing every aspect of his career without him to help us is a complex task, but this collaboration will undoubtedly allow us to be part of the discussion regarding the recording and history of contemporary Argentine art and its context in the world.

We thank Victoria Noorthoorn, the director of the Moderno, for the invitation, Sofía Dourrón and Jimena Ferreiro for their commitment as curators of the exhibition and all the production and assembly staff for their help.

I'd also like to thank in this text all the volunteer researchers, professors and doctoral students at the Vigo Centre of Experimental Art who were fundamental in the growth and development of the Centre.

## Entre el caos y la burocracia El legado de Edgardo Antonio Vigo

Por Sofía Dourron y Jimena Ferreiro

Editor, artista visual, poeta experimental, xilógrafo autodidacta, *artecorreísta*, creador de objetos inútiles, crítico y ensayista, Edgardo Antonio Vigo (La Plata, 1928-1997) escapa a todo intento de categorización posible. Vigo entendía el mundo como un todo orgánico en el cual no existía separación alguna entre conocimiento, práctica artística y vida. Creía fervientemente en el potencial del arte para quebrar el entumecimiento intelectual y emocional de la sociedad y por ello buscó, a través de su obra, instaurar nuevos modos de mirar y de actuar en el mundo, llamando la atención sobre temas y objetos determinados —desde hechos políticos como la Guerra de Vietnam y la Masacre de Trelew, hasta cosas tan cotidianas como un semáforo o un limonero—. El resultado es un maremágnum de obras socialmente comprometidas y de enorme potencia crítica, plagadas de humor y sensibilidad poética.

Vigo vivió y trabajó toda su vida en la ciudad de La Plata, pasó sus días entre los tribunales del Poder Judicial, donde trabajó desde 1950 hasta 1991, y su taller de la calle 15, hoy el Centro de Arte Experimental Vigo. Desde las márgenes del mundo del arte, cuestionó una y otra vez las formas naturalizadas del lenguaje artístico y sus instituciones, pero también las formas establecidas del orden social. En 1969 escribió en su manifiesto *Hacia un arte tocable*: “Un arte ‘TOCABLE’ que aleja la posibilidad de abastecer una elite [...] No más ‘CONTEMPLACIÓN’ sino ‘ACTIVIDAD’. No más ‘EXPOSICIÓN’ sino ‘PRESENTACIÓN’”.<sup>1</sup> En ese texto también abogaba por el uso de lo que llamaba “materiales innobles”, por un “arte de errores”, un “arte contradictorio”; en definitiva, un arte que se acercara al observador. Esto, para Vigo, requería una nueva actitud por parte de los artistas.

La nueva actitud implicó para él comunicar su mensaje de manera accesible pero no condescendiente, crítica pero nunca panfletaria. Esta preocupación atravesó de manera subterránea toda su práctica artística y lo llevó a elaborar una serie de estrategias que le permitieran cumplir estos objetivos. Vigo se volcó desde sus inicios a la utilización del múltiple en oposición al objeto único

y sacralizado: grabados, publicaciones y piezas de **arte correo** que pudieran alcanzar a un público que excedía al de los museos y galerías. Alteró los roles de artista y espectador a través de prácticas participativas y colaborativas. Y creó circuitos marginales para poner en circulación no sólo su trabajo, sino el de muchos otros artistas, utilizando el correo postal como vehículo predilecto, el espacio público como medio de acción y la creación de redes personales como marco contextual para todas sus acciones.

Desde los inicios de su carrera, Vigo fue un artista tan prolífico que el adjetivo no alcanza a describirlo, pero también fue sumamente obsesivo tanto en la realización como en la documentación de su obra. Desde mediados de los años 50 creó un minucioso archivo sobre su trabajo, que aún se conserva en las cajas de cartón que él mismo construyó. Sobre hojas grises o marrones pegaba todo tipo de recorte, invitación, boceto, dibujo, foto y texto vinculado a su trabajo. Una obra orgánica, que solapa fechas y personas, que va y viene en el tiempo, que relata la historia de este personaje y nos hace perdernos en el caos de su universo. Ese archivo, titulado *Biopsia*, fue nuestro punto de partida para esta exposición.

*Edgardo Antonio Vigo. Usina permanente de caos creativo* presenta más de cuatro décadas de su trabajo, comprendidas entre su viaje a Europa en 1953 y su muerte en 1997, a través de una serie de núcleos que estructuran el recorrido y permiten una aproximación a su vasta producción. Organizados en *Los años 50, Ediciones, Señalamientos, Museo de la Xilografía y Comunicación a distancia*, éstos comprenden a su vez otras series y conjuntos de obras que permiten dar cuenta de ejes centrales que atraviesan su producción. La edición ha sido una herramienta siempre vigente a través de la cual Vigo combinó experimentación formal y su interés por la comunicación, buscando eludir las instituciones tradicionales por medio de la utilización de circuitos marginales y la construcción de redes de colaboración a escala mundial, reconfigurando a cada paso el lugar tradicional asignado al artista y al espectador.

Sin embargo, y a pesar de la centralidad que tiene su obra para comprender de modo más complejo los desarrollos del arte local e internacional desde la segunda mitad del siglo XX, Vigo ha sido presentado, la mayor parte de las veces, de manera fragmentaria. Y si bien su práctica comparte muchos de los tópicos que expresaban otros artistas que perseguían la destrucción del objeto tradicional del arte en función de nuevos esquemas de participación del público, su producción no puede ser narrada en los términos de las trayectorias más celebradas de la

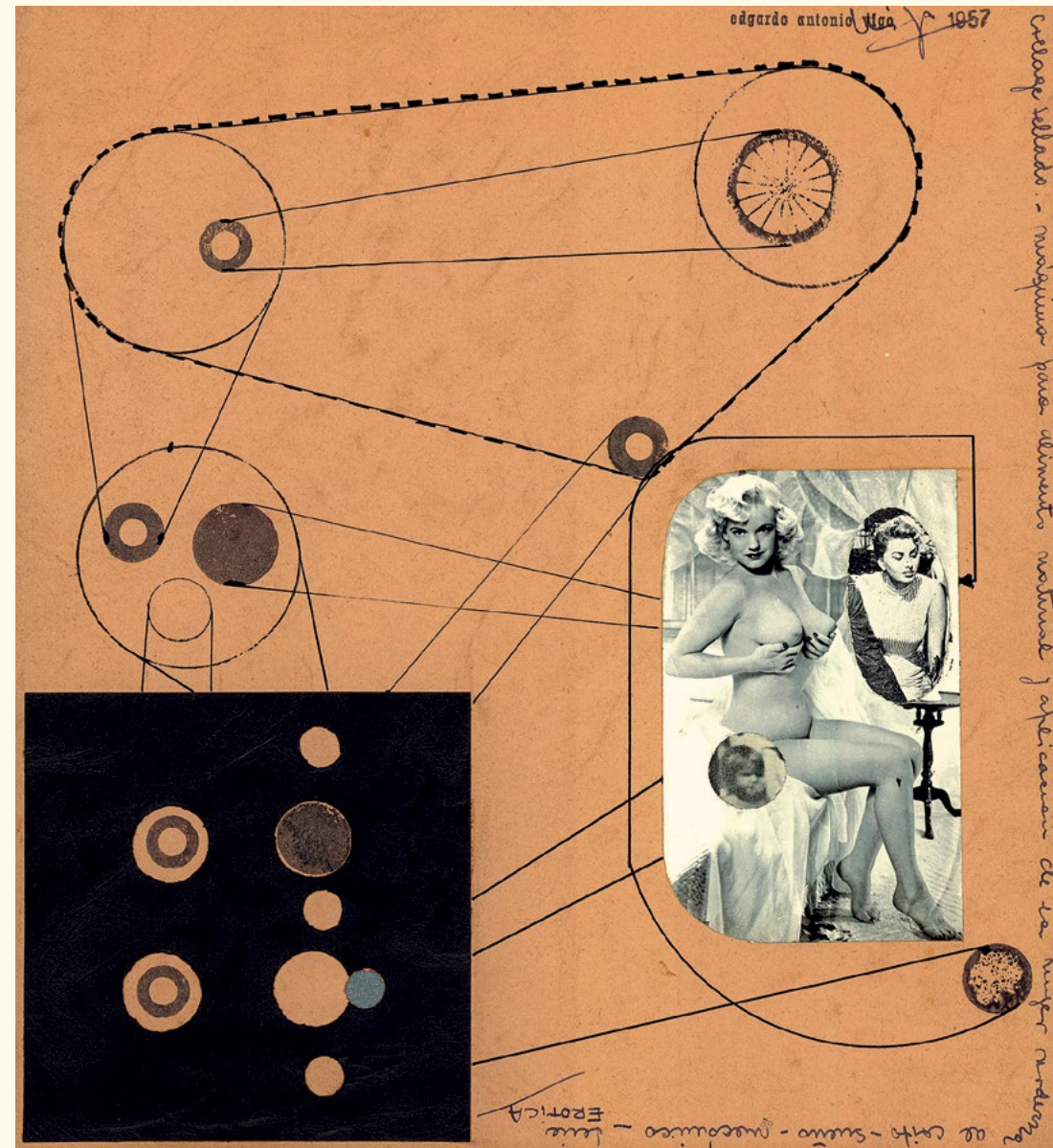
producción local. Más que un estricto *outsider*, Vigo fue un estratega que negoció con irreverencia su entrada y salida de los espacios de las tendencias dominantes.

Esta exposición representa, en ese sentido, el primer intento por ofrecer al público un panorama de su obra, y contribuir de este modo a situar a Vigo en el gran relato del arte.

### Discutir la vanguardia

En 1953, como muchos otros artistas en la época, Vigo partió a Europa junto con su amigo Miguel Ángel Guereña. Sin dinero y sin destino fijo, los dos jóvenes lograron sobrevivir recolectando cartones por la ciudad de París para una cooperativa dirigida por un español amante del Río de La Plata. Uno de los grandes hitos de esta experiencia fue, según Vigo, el encuentro con el venezolano Jesús Rafael Soto, quien les abrió las puertas al mundo del arte contemporáneo. Toda esta nueva información quedó registrada en cientos de ejercicios plásticos que Vigo realizó durante el viaje y que luego conservó en su archivo. Oscilando entre el ejercicio cubista, neoplasticista o expresionista, estos papeles representaron en su formación como artista un modo de apropiarse de los lenguajes de la vanguardia y una vía para la experimentación formal. Vigo salta de movimiento en movimiento a toda velocidad, como quien sabe que el proyecto de la vanguardia ha fracasado y algo nuevo está por llegar.

Así como la estadía en París marcó el rumbo de la producción de Vigo, hubo otro episodio trascendental en los comienzos de su carrera. De regreso en la ciudad de La Plata en 1954, expuso en la Asociación Sarmiento con Elena Comas. Allí mostró una serie de estructuras articulables construidas con madera y alambre que se exhibían colgadas y desplegadas en el suelo, y que debían ser activadas por el espectador. Las obras fueron destruidas en un confuso episodio que provocó la clausura de la muestra sólo tres días después de su inauguración. Esas piezas constituyen el germen de su producción objetual posterior, en la cual, como afirma María Amalia García en este catálogo, dadaísmo y constructivismo se convirtieron en referencias centrales, poniendo en discusión la contradicción historiográfica que esto implica. Vigo seleccionó y transformó los elementos que le interesaron de cada movimiento: conjugó los elementos lúdicos e irreverentes del dadaísmo con la estética maquínica del constructivismo, subvirtiéndolo hasta llevarla al absurdo de la inutilidad absoluta.



Collage-sellado máquina para alimento natural y aplicación de la mujer moderna al coito-sueño-mecánico-serie ERÓTICA [Collage -sealing machine for natural food and application of the modern woman to the coitus-dream-mechanical-EROTICA series], 1957

Poco tiempo después, Vigo desarrolló sus tesis *Relativuzgir's*, cuyo título es un neologismo que, según él, resulta de combinar: “lo relativo, base filosófica-matemática de Einstein, la electricidad como elemento actuante y la propiedad de girar, es decir, escaparse de la REPRESENTACION del movimiento por el movimiento en sí”. Los textos y objetos que componen el Movimiento *relativuzgir's* recogen sus interpretaciones de la vanguardia, y sitúan al artista como un productor en un contexto social determinado. *Relativuzgir's* declara la invalidez de los “títulos de ARTE y ARTISTA” y la nulidad de todos los movimientos. Reclama la invención, lo inédito y lo caprichoso, y del *trabajador creador* reclama “asir la sogá del descubrimiento”. En un tono que busca científicismo, pero que apela a lo inexacto y relativo, Vigo propone una concepción global de la práctica artística que deseche los cánones y las tradiciones para encontrar aquello que todavía no ha sido descubierto.

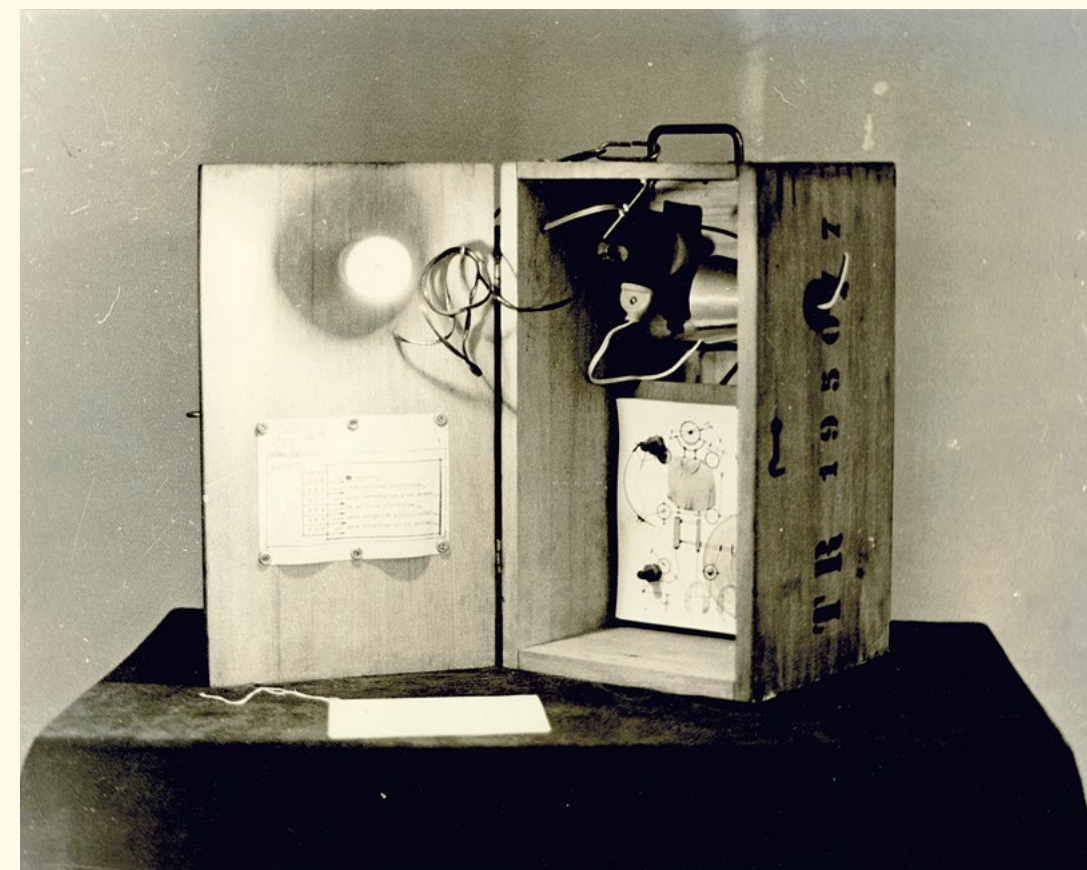
El conjunto de obras *relativuzgir's* está compuesto por series de dibujos, textos, objetos, publicaciones y collages que Vigo guardaba en cajas de madera que él mismo construía. En su mayoría, las obras hacen alusión a formas maquinicas, con reminiscencias de Francis Picabia y Kurt Schwitters. En el universo de Vigo existen *Máquinas imposibles* y *Máquinas inútiles*. Las *Máquinas imposibles*, como su nombre lo indica, no tienen posibilidad alguna de existir en el mundo material. Se trata de collages que conectan seres humanos con máquinas imaginarias, cuyas funciones resultan completamente descabelladas, como *Aparato para alimentar nenes\_época paterna\_COSA INÚTIL* (1957) o *Máquina para alimento natural y aplicación de la mujer moderna al coito - sueño - mecánico - Serie ERÓTICA* (1957). Vigo ubicó al comienzo de cada serie una cubierta de cartón calado a través de la cual se asoma una composición con fotos intervenidas por un dibujo geométrico a tinta semejante a piezas mecánicas que simulan un movimiento virtual. Así, el artista se aleja de los discursos formalistas de la época y genera un discurso acerca de aspectos naturales pero sesgados del comportamiento y deseo humano, el cuerpo y su dimensión escatológica, así como las tensiones entre los avances de las ciencias y la tecnología. Las mismas piezas de maquinaria y elementos geométricos en tinta negra se repiten en sus series de dibujos de la misma época, donde las rigurosas líneas conviven con números y letras sobre lagunas de acuarela. Vigo despliega en estas piezas un complejo lenguaje que se trasladará luego al resto de su producción, tanto gráfica como conceptual.

Las *Máquinas inútiles*, aunque igualmente absurdas, se materializan en objetos compuestos por mecanismos cuyas funciones son totalmente improductivas. El *Cargador eléctrico* (1958), la *Bi-tri-cicleta ingenua con ruedas incapaces de rodar* (1960) y el *Palanganómetro mecedor (que no se mece) para críticos de arte* (1963), cuyos títulos enuncian su propia inutilidad, están cargados de una crítica en clave *dadá* al fracaso del progreso moderno. El sentido del humor es un elemento fundante en la composición de estas obras, y requisito imprescindible en el observador para poder abordarlas. Vigo nunca dejó de jugar con su propia obra, entre sus archivos encontramos dos registros que lo muestran luciendo un antiguo casco de motocicleta, intentando montar sin éxito su *Bi-tri-cicleta ingenua*; uno, en los años 60 y otro, en los 90, ya un sexagenario de pelo blanco.

Al mismo tiempo que creaba objetos, collages, publicaciones y dibujos, Vigo también daba sus primeros pasos en la poesía experimental. En la segunda mitad de la década aparecen sus primeras poesías matemáticas que combinaban fracciones matemáticas y otros signos visuales. Como afirma Gonzalo Aguilar en este libro, en Vigo la ruptura se fundó en el uso del número y las matemáticas, no como ciencia sino como parodia. En muchas de estas obras Vigo utilizaba la máquina de escribir para crear secuencias geométricas de una misma letra o número, repetidos cientos de veces en una grilla con guiños constructivistas. En *En la sopea con dedalitos de mi casa llueve* (1955), en cambio, los signos parecen navegar libres por la superficie del papel, formando dibujos aleatorios. La máquina de escribir y los sellos que Vigo utiliza como herramientas representan una ruptura en los medios y técnicas tradicionales de las artes visuales, pero son también una forma de burlar la monotonía y la alienación de la burocracia judicial, transformando su ámbito de trabajo en un espacio creativo, que siempre encontró la manera de filtrarse entre sus obras. Claramente, Vigo distinguía poco entre su oficina y su taller.

Uno de los hallazgos más sorprendentes de este período son los libros de artista de edición única que Vigo produjo a su regreso de Europa. Se trata de un conjunto de volúmenes en los cuales, a la manera de un Pierre Menard, volvió a tipear textos como: *Marchand du sel: Ecrits de Marcel Duchamp* (1958) de Marcel Duchamp, *L'art abstrait* (1950) de Michel Seuphor, así como artículos como "Le Cubisme" (1945) de André Lhote o monografías sobre Pablo Picasso, Paul Klee, Moholy Nagy, previamente traducidos por su esposa. Vigo desplegó en ellos sus dotes de editor nato, interviniéndolos con líneas de colores, recuadros e

ilustraciones, jugando con los espacios negativos del papel a tal extremo que los textos se transforman en dibujos abstractos de líneas tan perfectas que delatan su ojo obsesivo. Si bien Vigo jamás dio cuenta del uso que les daba, es probable que su propósito fuera, como en gran parte de su obra, poner a circular esta información que de otra manera era imposible de conseguir en esa época. Estos particulares libros, al igual que otras de sus ediciones, plantean la centralidad de la comunicación en la obra de Vigo, entendida también como plataforma pedagógica, participativa y experimental, que ubican su obra en el centro de una gran red de intercambios artísticos que, con el paso de los años, alcanzó escala mundial.



*Cargador eléctrico* [Electric Charger], 1957-1974

### Ediciones Vigo

Las publicaciones son las obras por las cuales Vigo ha sido más reconocido. La primera de ellas se llamó *Standard '55* (1955) y estaba compuesta por una serie de textos que escribía con Guereña y Osvaldo Gigli y que circulaban por correo. Otras de sus publicaciones tempranas como la revista *Sáquelo* (1957) y la *Biblia Relativuzgir's* (1958), realizada "en colaboración" con sus alter egos Igor Orit y Otto Von Mascht, consisten en una serie de papeles de colores calados y ensamblados, con algunas xilografías y sellos, y un texto breve que anuncia el título y tirada de la publicación. Estas pequeñas publicaciones artesanales necesitan ser activadas por el lector, que puede desarmar y volver a armar la revista a su criterio, creando una nueva y única edición. Algunas de estas piezas acompañaban el programa del Cine Club La Plata; otras eran en sí mismas una búsqueda de nuevos modos de interpelar al lector/receptor. En palabras de Ana Bugnone, Vigo buscaba "formas de intervenir disruptivamente sobre el género".<sup>2</sup> Las publicaciones de Vigo son pequeños paquetitos de experimentación editorial, poética y artística y dan cuenta de un modo singular de pensar la edición como soporte para una práctica artística experimental, que escapa a las categorías de la tradición editorial. Proponen un objeto abierto y participativo, en oposición a la secuencia de lectura pre-establecida y normativa de una publicación habitual. Vigo enviaba estas piezas por correo a museos, bibliotecas, colegas y amigos, que se convertían automáticamente en cómplices de este experimento participativo.

La subversión de la publicación como género estará presente a lo largo de toda la carrera editorial de Vigo, que encontró en este medio un vehículo potente que se adecuaba a sus principales aspiraciones: la desacralización de la obra de arte a partir del uso del múltiple, la circulación ampliada a partir del formato revista, la elusión de los circuitos institucionales a partir de un sistema de distribución mano en mano o vía correo postal. Estos elementos formales y funcionales tienen, por supuesto, su correlato en los contenidos que Vigo desplegaba en su interior. *WC* (1958), una de sus primeras publicaciones de mayor tirada, es desde su título y su logo —un inodoro que flota en medio de la portada— una oda a la irreverencia y al humor. Vigo no atendió nunca a las convenciones artísticas o sociales y se preocupó poco por integrarse a cualquier tipo de tendencia, rechazando todo intento de conformismo. Así lo declara en el

manifiesto del número 1 de *WC*, firmado por él y por Guereña:

fabricamos elementos.- no copiamos  
no queremos ser "comentaristas" de la naturaleza sino actores .-  
no queremos literatoides.- (puajj!!!)  
si los literatos tienen material será porque hemos surgido nosotros, cual  
ese hecho casual que se nos presenta y del cual sacaremos conclusiones.-  
no queremos representar la expresión sino ser EXPRESIÓN.

Acto seguido, Vigo engrampó un pedazo de papel higiénico sobre una hoja y con un marcador escribió "LÍMPIESE!!!", una sugerencia dirigida, en primer lugar, a los literatos, pero más probablemente a la sociedad en general, que apenas comenzaba a avizorar el nuevo horizonte desarrollista luego de los azotes de la Revolución Libertadora (1955-1958). Quizás la menos estudiada de sus publicaciones contiene el germen del espíritu revoltoso y siempre crítico del artista platense.

*Diagonal Cero* (1962-1969) fue una de sus revistas más reconocidas de Vigo, y si bien en una primera etapa se trató de una revista un tanto convencional en su puesta en página, a partir del n° 19 (1966) reaparece su carácter más netamente experimental y al mismo tiempo, como menciona Silvia Dolinko, "se acrecentó la inclusión de poesía visual y la presencia de autores extranjeros, poniendo en relación propuestas de artistas experimentales latinoamericanos y europeos". Aparecen páginas cortadas en diagonales, los famosos círculos calados, transparencias, papeles de colores, textos que se caen de las páginas o contenidos en planos de colores. Estos recursos enmarcan las obras de poetas de los más diversos lugares del mundo como Luigi Ferro (Italia), Alvaro de Sá (Brasil), Ladislav Novák (Checoslovaquia), Ignacio Gómez de Liaño (España) y Francisco Garzón Céspedes (Cuba) y muchísimos más que se alistaban en las filas de la poesía visual, concreta, fónica, cinética y semiótica. Con *Diagonal Cero*, Vigo convierte la revista en un rompecabezas para armar y desarmar, testigo del paso de la modernidad a la contemporaneidad, en consonancia con los cambios culturales que operaban en la sociedad argentina desde los tempranos años 60.

El n° 20, dedicado a la nueva poesía platense, resulta un punto de inflexión en la publicación. Allí se reúne el trabajo de los artistas que a partir de este momento conformarán el Movimiento Diagonal Cero: Omar Gancedo, Jorge de Luján Gutiérrez, Luis Pazos y, más adelante, Carlos Ginzburg. Este número no sólo



Retrato de los miembros del Movimiento Diagonal Cero [Portrait of the members of the Diagonal Cero Movement]: Edgardo Antonio Vigo, Jorge de Luján Gutiérrez, Luis Pazos, Omar Gancedo, c.1967

nuclea al grupo, sino que evidencia la centralidad que Vigo otorga a su ciudad natal como punto de irradiación de la poesía experimental, que a partir de este momento cobrará un lugar fundamental en su producción. Poco después, dedica el n° 22 a la poesía concreta brasileña, con un texto de Haroldo de Campos y obras de Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo y José Lino Grünwald. Este número despliega la red de poetas y artistas internacionales que Vigo tejía día a día y que dio lugar, en 1969, a la *Expo/Internacional de Novísima Poesía/69*, organizada por el platense en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. La *Novísima Poesía* no sólo exhibía obras de ruptura de la tradición de la poesía escrita, sino que lo hacía desplegando una nueva espacialidad donde las obras parecían suspendidas, “como si, liberados del formato libro, se impusieran al espectador como un obstáculo”, en palabras de Aguilar. La muestra, que combinaba el espacio institucional con una propuesta lúdica, se transformó en un éxito de público y amplia cobertura de la prensa gráfica.

*Diagonal Cero* cuenta con veintiocho números; sin embargo, el número 25 nunca se imprimió. Vigo declaró de manera tajante, en entrevistas y correspondencia con otros artistas, que dicho número estaba dedicado a la nada. La operación, en principio pragmática ya que es probable que no tuviera el dinero para imprimirla, también evidencia un giro hacia acciones conceptuales, que en los siguientes años cobraron en la práctica del artista una dimensión mucho mayor, convirtiéndolo en una figura clave para pensar el arte conceptual argentino y latinoamericano de los años 60 y 70. De manera similar, el n° 28 cierra la publicación, pero se abre a toda una serie de experiencias que Vigo seguirá desarrollando en la siguiente década. De la tapa cuelga el *señalamiento III*: una pequeña tarjeta con la inscripción “NO VA MÁS!!!” y finaliza con una hoja de papel con un círculo calado en el centro con la siguiente instrucción:

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

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

Este tipo de experiencias reaparece en su siguiente proyecto editorial, *Hexágono '71*, revista que el mexicano Felipe Ehrenberg describió, no sin cierta

sorna latinoamericana, como “la más refinada e internacional” de las publicaciones de Vigo.<sup>3</sup> *Hexágono '71* no es sólo la publicación más internacional y estéticamente depurada, sino también el más claro testimonio de la radicalización ideológica del artista y del recrudecimiento de los conflictos políticos en el país. En palabras de Ana Bugnone: “Se trata de un artefacto cuya politicidad se encuentra en el entrecruzamiento de vanguardia estética y política radicalizada”.<sup>4</sup> En Vigo, la politización no se tradujo en un corrimiento hacia lo político-panfletario, sino hacia la síntesis visual y la problematización de sus elementos esenciales en pos de una mejor y más efectiva comunicación que lograra despertar la conciencia adormilada del pueblo argentino y al mismo tiempo superar la censura ejercida por las dictaduras de Onganía, Lanusse y Levingston (1966 y 1973), los adalides de la Revolución Argentina.

El número *a* de la revista<sup>5</sup> se inicia con una pieza visual de Vigo, evidencia de la tensión entre lo artístico y lo político que atravesó toda la publicación. *Souvenir de Viet-Nam* consiste en un recuadro que contiene un pequeño sobre traslúcido y la siguiente frase:

**Souvenir de Viet-Nam. Viaja. Busca una trinchera (de cualquier bando), recoge una vida y guárdala en el sobre transparente.**

Esta obra, junto con el texto *Arte Povera* (1968) del italiano Germano Celant publicado en el mismo número, dan cuenta del entramado de cuestionamientos políticos, ideológicos y artísticos, que dislocan al lector para removerlo de su pasividad. A partir del número *cd*, *Hexágono '71* asume como parte de su título el desafiante mote: “eso sí, la más peligrosa”, iniciando una segunda etapa de la publicación. De aquí en más se redoblan las denuncias contra los hechos de violencia política en el país: la Masacre de Trelew de 1972, la Masacre de Ezeiza de 1974, las desapariciones y la lucha armada. En el número *cf*, Vigo reproduce el catálogo de la exposición *Investigación de la realidad nacional* (1973), en la que participaron Vigo, Perla Benveniste, Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Juan Carlos Romero y Horacio Zabala, que fue resultado de la intervención *Proceso a nuestra realidad* realizada por el grupo en el Cuarto Salón Premio Artistas con Acrílicopaolini (1973). Allí aparece una obra de Vigo que consiste en la imagen del contorno de una botella, dentro de la cual se encuentra impreso el siguiente texto: “El propio militante/compañero debe llenar con su sangre esta botella/bomba.

Su activación constante hará desaparecer el objeto para convertir su circulación sanguínea en detonante”. La referencia a las bombas Molotov, de fabricación casera, y al discurso de la militancia en el marco de la producción artística de Vigo son una doble y punzante provocación dirigida no sólo al lector de la revista, sino a la sociedad en general: en su máxima expresión, un llamado a la acción, y como mínimo, un elocuente grito de denuncia.



Portada del catálogo de la exposición *Investigación de la realidad nacional*, en la Galería Arte Nuevo [Front page of the exhibition catalog *Investigación de la realidad nacional*, at the Galería Arte Nuevo], 1973, Buenos Aires, en Edgardo Antonio Vigo (ed.), *Hexágono '71*, cf, La Plata, 1973-1974

### Obra señalada

En octubre de 1968, Vigo organizó una pequeña campaña a través de la radio y los diarios locales, convocando a los platenses a concurrir el día 25 de octubre de 1968 a las 20 horas a la esquina ubicada entre las calles 1, 60 y la diagonal 79. La misteriosa convocatoria generó cierto alboroto entre los vecinos. El día fijado Vigo no asistió a la cita, pero los que sí asistieron se enteraron de que habían sido convocados a contemplar un semáforo. Vigo preparó un folleto para la ocasión que contenía el texto-manifiesto “Manifiesto/ Primera no-presentación Blanca. Manojos de semáforos/ señalamiento I”, donde afirmaba: “La funcionalidad de carácter práctico-utilitario de algunas construcciones deben ser señaladas y así producir interrogantes que no surgen del mero y vertical planteo utilitarista sino de la ‘divagación estética’”. Este fue el primero de sus dieciocho señalamientos, realizados entre 1968 y 1975. Los "señalamientos", como sugiere su nombre, hacen referencia a la acción de indicar y hacer visible algún elemento oculto o desapercibido. El *señalamiento I*, también conocido como *Manojos de semáforos*, apuntaba a generar una nueva experiencia artística desalienada: volver a ver los objetos que nos rodean con una nueva actitud.

Entre el espacio público y el espacio privado, los "señalamientos" se fueron complejizando y sumaron, en algunos casos, una mayor participación del espectador a través de instructivos e “invitaciones a hacer”. El *Poema demagógico* (1969-1970), realizado en Montevideo y en La Plata, promovía la acción de votar a través de un sistema de urnas delirantes con cabezales intercambiables que "pusieran en práctica el necesario masaje eleccionario". La acción de ejercer el voto en plena dictadura de Onganía, aunque sólo fuera a la manera de un gesto poético, se convirtió en una acción radical de denuncia del régimen político autoritario, al igual que la denuncia que llevó al *señalamiento XI* o *Souvenir del dolor*, que no señala un espacio ni objeto sino un hecho: la masacre de Trelew, ocurrida el 22 de agosto de 1972, donde fuerzas de seguridad fusilaron a 16 guerrilleros que se habían fugado del penal de Rawson.

Sin abandonar el espacio público, Vigo fue ritualizando estas acciones acentuando su carácter ceremonial e íntimo, en las que el entorno y sus elementos son transformados por el artista de manera casi imperceptible. El *señalamiento X* o *Del limonero* (1972), por ejemplo, documenta la acción de recolección y extracción de jugo de limón y su posterior “devolución” al árbol, a través de una serie de

pasos divididos metódicamente en cinco secuencias que transcurren entre el espacio privado de su taller y de su casa y en los tribunales de La Plata. El registro fotográfico, cada vez más sofisticado, muestra un proceso de transformación y alquimia de los materiales que convierten esta historia en un acto poético y absurdo de dislocación del sentido de la obra de arte.

El 28 de diciembre de 1975, el mismo día de su cumpleaños y a menos de 4 meses del Golpe cívico-militar del 24 de marzo de 1976, Vigo realizó su último *señalamiento*, *Tres formas de negar la libertad y una forma de rescatarla*. Como un ritual íntimo y silencioso, este señalamiento consistió en la realización de tres acciones consecutivas. Tras desplegar sobre la tierra las letras recortadas en papel que conforman la palabra "libertad", Vigo procedió a barrerla, juntándola en un montículo, mezclando las letras y haciendo que la palabra perdiera su sentido. Luego desplegó el texto, lo colgó de una soga y lo prendió fuego, quemando la palabra hasta hacerla desaparecer. Para realizar la última acción excavó un pozo en la tierra y colocó allí las letras, las tapó con un montículo de tierra y enterró definitivamente la palabra “libertad”. Se trató de una acción poética y conmovedora que atestigua el profundo sufrimiento con el que cargaban los argentinos en ese momento y, sobre todo, que presagiaba la persecución política, la censura y la violencia física por venir.

### El anti-museo

Así como las revistas abrieron un circuito de circulación alternativo para el trabajo de Vigo y todos aquellos que colaboraban con él, el Museo de la Xilografía de La Plata generó también un nuevo canal para la difusión del grabado. Ambos fueron modos de circulación y difusión que buscaron de manera tenaz acercar el arte al público alejándolo de la sacralización de la obra única y la institucionalización de los museos y galerías tradicionales. Tanto la xilografía como las reproducciones en hojas sueltas que conformaban sus ediciones ponían en cuestión la limitada esfera de acción de la obra de arte y la hacían accesible a un público más amplio y diverso. Algunos de sus más asiduos compradores fueron, de hecho, sus compañeros de los tribunales de La Plata, quienes apoyaban y alentaban todos sus emprendimientos.

El Museo de La Xilografía, fundado por Vigo en 1967 a partir de su profundo “amor” por el grabado en madera y de sus conversaciones con el artista Carlos Pacheco, funcionó como un museo móvil que viajaba en una pequeña valija de madera



adonde fuera que lo invitaran a exponer, dar una conferencia o clase de grabado. Estos espacios fueron en su gran mayoría instituciones periféricas que poco tenían que ver con el arte: escuelas, clubes de barrio, asociaciones profesionales, museos provinciales y espacios municipales, como también algunas galerías pequeñas, incluso en el extranjero. Así, este museo sin sede ocupaba las instituciones, pero subvertía sus mecanismos denunciando la caducidad de los modelos tradicionales de exhibición, la salida de un museo de estampas a la calle ponía en cuestión el sistema del arte en su totalidad. Vigo era consciente del carácter contradictorio de fundar un museo para una disciplina cuyo fin es la multiplicación y puesta en circulación de una obra, siendo él uno de los paladines de la anti-institucionalidad. Por ello, en 1968 escribía en el folleto de la primera presentación de museo:

Pero cobijar para no permitir las disgregaciones de obras, cuidar un “acervo” siempre será constante tarea. La realidad que nos marca una línea, los acontecimientos que nos ubican, y las acciones que nos exigen, han hecho variar el concepto de Museo. Si éste abarca la suficiente dinámica, creo que popularizar es abrir las posibilidades de contacto [...]

EL MUSEO DE LA XILOGRAFÍA de LA PLATA pretende captar esa DINAMICA DE ACCION CONTEMPORÁNEA y bregará como Institución actual, ser la cabeza de una nueva toma de posición para el enfrentamiento OBRA COMUNIDAD.

La institución flotante de Vigo no sólo acercaba las obras a la comunidad que la recibía, sino que formó una "comunidad" a partir de un sistema de intercambios, una red de grabadores que comenzó en La Plata y se expandió al resto del mundo. Así se conformó la colección que, en la actualidad, cuenta con más de tres mil estampas con obras de artistas como Guillermo Deisler —con quien Vigo hizo intercambios desde los tempranos años 60—, la italiana Mariela Bindelli, el brasileño Unhandeijara Lisboa, el francés Robin Crozier, la paraguaya Olga Blinder, el uruguayo Raúl Cattelani, el japonés Toshiro Maeda, entre otros. El concepto de red, que atraviesa tanto las publicaciones como la idea dislocada de museo que propone, es central a su pensamiento y a su concepción del arte como un organismo abierto en constante expansión. Esta concepción encontrará su máxima expresión hacia fines de los años 60 en las prácticas del arte correo.

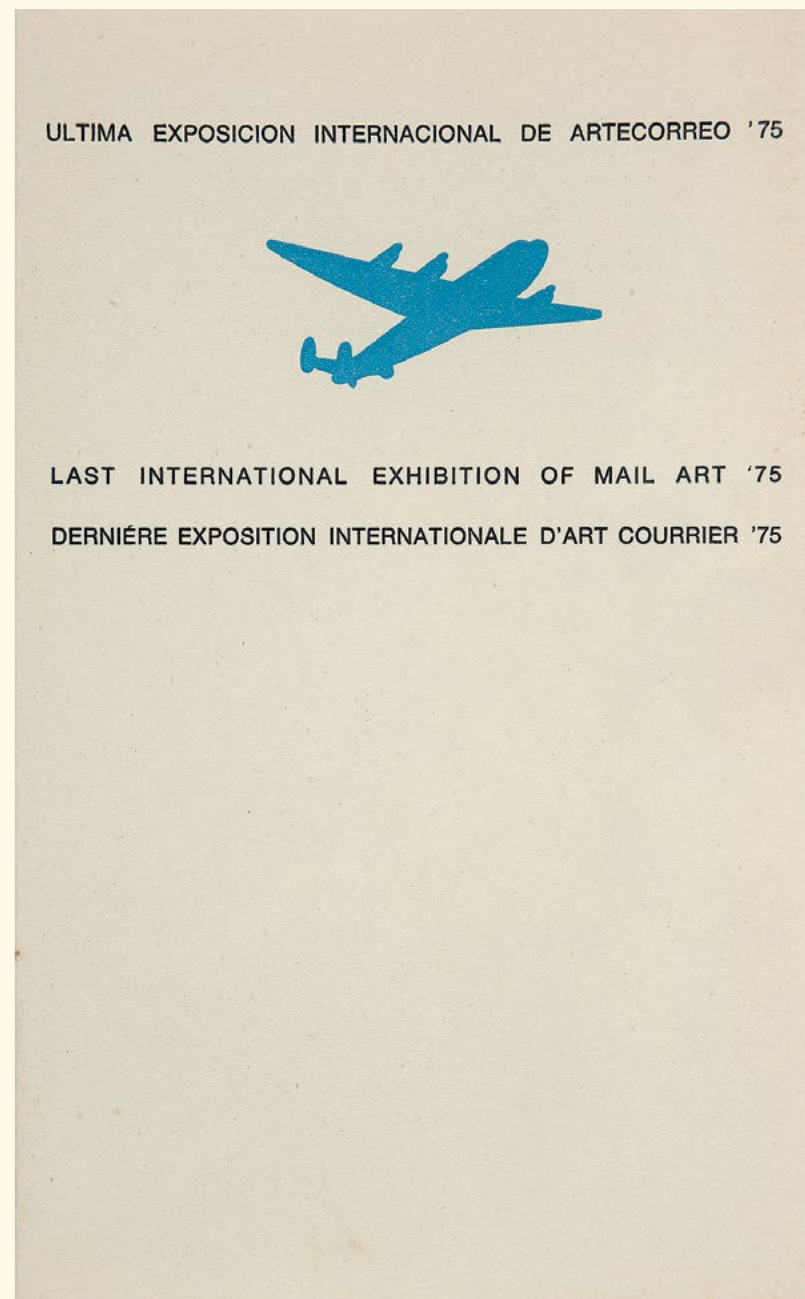
### Comunicación a distancia

Hacia comienzos de los años 70, la red que Vigo venía tejiendo desde los inicios de su carrera se había convertido en un largo directorio conformado por poetas, artistas visuales, editores y entusiastas del arte en general del mundo entero. El paso hacia el arte correo fue orgánico ya que, desde su reducto de la calle 15 en La Plata, usaba el correo como medio de transporte fundamental para hacer llegar su trabajo a los rincones más alejados del planeta. Así, la idea de que el medio mismo podía convertirse en elemento integral de la obra le resultó totalmente natural.

De esta manera, Vigo se acercó, sin saberlo, a una práctica que ya tenía vigencia en algunos lugares del mundo, como Nueva York, donde Ray Johnson llevaba a cabo este tipo de acciones desde comienzos de los años 60. El arte correo fue, en muchos casos, un modo de romper con los circuitos oficiales, pero también una estrategia de comunicación que permitió establecer vínculos colectivos y circulación alternativa en una época en la que países tanto de América Latina como de Europa del Este sufrían fuertes censuras. Se trata de la apropiación de los medios de comunicación como parte de una práctica artística y política distintiva.

En 1975, Vigo y Zabala organizaron la *Última Exposición de Arte Correo* en la galería Arte Nuevo, un panorama internacional compuesto por postales de más de 190 artistas provenientes de veinticuatro países. Esta fue, de hecho, la primera exposición de arte correo en el país y la segunda en América Latina. El arte correo no consiste solamente en el envío de postales, sino en la transmisión de un mensaje, ya sea cifrado por el mismo sistema de comunicación o utilizándolo como vehículo. En el texto que acompañó la muestra los artistas desarrollaron el problema del arte correo como un acto esencial de comunicar: “En el hecho artístico encontramos también un emisor y un receptor, necesarios en todo acto de comunicación. Así como el hombre al expresarse lo hace buscando múltiples canales, el artista vehiculiza su creatividad a través de múltiples formas”. En este sentido sostuvieron también una profunda transformación en el rol del receptor como una nueva fuente de información que retroalimenta la obra, transformándola y poniéndola nuevamente en circulación. Así, el arte correo —o *Comunicación a distancia* como la bautizó Vigo— toma la forma de una red sin principio ni fin que se expande constantemente, un ser con vida propia.

Como señala Vanessa Davidson en su artículo aquí publicado, el interés en los medios de comunicación no alejó a Vigo de su producción artesanal de piezas



Folleto de la *Última exposición internacional de artecorreo '75* [Brochure for the *Última exposición internacional de artecorreo '75*], Galería Arte Nuevo, 1975 (Inventario 184)

pequeñas, consistentes con las posibilidades de formato que permitía el correo. Vigo desarrolló piezas que involucraban al receptor enviando instrucciones, como había hecho en obras anteriores, poemas visuales que requerían su intervención para ser completadas, y promovió el intercambio desde la publicación de dos ediciones: *Libro internacional* (1976, 1977, 1978-1980) y *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos* (veinte números entre 1979 y 1993). Ambas recopilaban trabajos de artistas de orígenes y edades tan diversos como Mathias Goeritz (Polonia, 1915-México, 1990), Genesis P-Orridge (Inglaterra, 1950), Clemente Padín (Uruguay, 1939), Guglielmo Achille Cavellini (Italia, 1914-1990), Anna Banana (Canadá, 1940), Endre Tót (Hungría, 1937) y otros cientos de artistas que colaboraron en ellas.

El uso del correo en Vigo fue un hecho político; la manipulación de un sistema dado para ampliar las redes del arte y de la comunicación fue un fin en sí mismo. Sin embargo, su práctica cobra una nueva dimensión con la desaparición de su hijo mayor, Abel Luis "Palomo", en 1976. Este hecho tiñó la vida familiar y artística de Vigo, que utilizó el arte correo para motorizar la denuncia y el reclamo por la aparición con vida de su hijo bajo el lema "Set Free Palomo". El rostro del joven y las cartas de Vigo dieron la vuelta al mundo, generando emotivas respuestas de sus compañeros *artecorreístas*, aquellos queridos amigos a distancia a quienes nunca conoció en persona.

En 1990, Vigo escribió un último texto sobre arte correo, titulado "Sobre mi comunicación a distancia". Sus reflexiones son las de un artista que ha transitado ya cuatro décadas de trabajo sostenido, pero que nunca dejó de ser un joven transgresor:

Recibir el testimonio de un instante no comparado, no poder(la) certificar con certeza, boyar entre la realidad y la ficción, compartir utopías, obras en proyecto, son recortes que unidos nos revelan una presencia corporal definida en base al entendimiento personal sin pretender 'armar' el sujeto real que lo produce. Por fortuna, todos los días la comunicación-a-distancia en sus mensajes rescata la vitalidad de una realidad basada en los utópicos y mágicos.

Vigo construyó una poética en torno a la distancia que le permitió estar lejos pero cerca, comunicarse y ser el administrador de un flujo de información y de prácticas experimentales que cuestionaban radicalmente el discurso tradicional del arte. Quizás sea uno de los pocos artistas que pudo realizar la utopía de la

vanguardia o, por lo menos, perseguirla en el intento de provocar el encuentro del arte con la vida.

Ante un contexto con el que no se identificaba, Vigo tuvo que tejer sus propios conceptos y tensionarlos al máximo para desplegar sus experimentos en todo su potencial crítico.

Su práctica artística buscó por todos los medios liberarse y liberar de las rutinas del sentido que rigen la cultura y que gobiernan la construcción de subjetividades. Vigo batalló por el resguardo del disenso a través de una obra siempre crítica, audaz, de enorme fuerza creativa, que expresó siempre un profundo compromiso ético con su tiempo.

---

1 Nota del editor: En citas y títulos de obras, mantenemos las variaciones ortotipográficas desarrolladas por el artista.

2 Bugnone, Ana, *La revista Hexágono '71* (1971-1975). La Plata, FAHCE, EDULP y Centro Experimental Vigo, 2014, E-Book, p. 17.

3 Nota perteneciente al Archivo de arte correo del Centro de Arte Experimental Vigo.

4 Bugnone, *op. cit.*, p. 4.

5 La publicación utiliza letras para la numeración.

## Amid Chaos and Bureaucracy The Legacy of Edgardo Antonio Vigo

By Sofía Dourron and Jimena Ferreiro

A publisher, a visual artist, an experimental poet, a self-taught xylographer and mail-artist, a creator of useless objects, and a critic and essayist, Edgardo Antonio Vigo (La Plata, 1928-1997) is impossible to pigeon-hole. Vigo saw the world as an organic whole in which knowledge, artistic practice and life were inseparable parts. He fervently believed in the potential of art to break down the intellectual and emotional stagnation of society and in his work he sought to encourage new ways of seeing and acting in the world, calling attention to certain issues and objects—from political events such as the Vietnam War and the Trelew Massacre to everyday objects such as a traffic light or a lemon tree. The result was a rich array of socially committed works full of humour, poetic sensibility and enormous critical power.

For his entire life, Vigo lived and worked in the city of La Plata, spending his days at the law courts, where he worked from 1951 to 1991, and his workshop on calle 15, which is today the Centro de Arte Experimental Vigo (Vigo Centre of Experimental Art). From the periphery of the art world, he repeatedly questioned naturalized forms of artistic language and institutions as well as established forms of social order. In 1969 he wrote his manifesto *Hacia un arte tocable* (Towards a Touchable Art): "A TOUCHABLE art that does not simply supply the elite [...] No more 'CONTEMPLATION' but rather 'ACTIVITY'. No more 'EXHIBITION' but 'PRESENTATION.'"<sup>1</sup> In this text he also called for the use of 'ignoble' materials, an art of 'mistakes', a 'contradictory' art, an art that is more accessible to the observer. Vigo believed that this required a new attitude on the part of artists.

This new attitude would involve the communication of his message in an accessible but not condescending manner, one that would be critical without resorting to cheap slogans. This position was a constant in his artistic practice and led him to develop a series of strategies that would allow him to fulfil these objectives. From the beginning, Vigo was inclined towards the use of multiples as opposed to the unique, sacred object: woodcuts, publications and artworks that could reach an audience beyond museums and galleries. He altered the roles of the artist and spectator through

participative and collaborative practices and created circuits on the periphery to spread not just his work but that of many other artists, using the mail system as his chosen medium, public space as an arena for activities and the creation of personal networks as a contextual framework.

From the beginning of his career, Vigo was such a prolific artist that the word doesn't do him justice, but he was also utterly obsessive when it came to constructing and documenting his work. From the mid-50s, he kept up a detailed archive of his output, which is still kept in the cardboard boxes that he built himself. He stuck all manner of cuttings on grey or brown sheets of paper: invitations, sketches, drawings, photos and texts related to his work. An organic oeuvre with overlapping dates and people, it leaps forwards and backwards in time, telling the artist's story and helping us to get lost in the chaos of his universe. This archive, entitled *Biopsia* (Biopsy), provided the basis for this exhibition.

*Edgardo Antonio Vigo. Usina permanente de caos creativo* (Edgardo Antonio Vigo. Permanent Factory of Creative Chaos) presents over four decades of his work, beginning with his trip to Europe in 1953 and ending with his death in 1997. It features a series of focal points that structure the journey and offer ways to interpret his vast output. The different sections: The 50s, Publications, Signallings, the Museum of Xylography and Remote Communication lead in turn to other series and sets of work that outline the central threads of his work. Vigo continuously used publication as a tool in which he combined formal experimentation with his interest in communication, seeking to avoid traditional institutions through the use of peripheral circuits and the construction of global collaborative networks, reconfiguring the traditional places assigned to the artist and spectator.

However, although his art is key to understanding the complexities of the development of local and international art in the second half of the 20th Century, Vigo has generally been presented in fragmentary form and although his practice shared many themes with other artists seeking the desmaterialization of the traditional art object as part of a new framework for audience participation, his production cannot be described on the same terms as more celebrated local artistic careers. Rather than strictly being seen as an outsider, Vigo's strategy irreverently negotiated his entry and exit from dominant trends.

In this regard, this exhibition is the first attempt to present a full panorama of his work to the public, seeking to place Vigo within the greater artistic narrative.

### Challenging the avant garde

In 1953, like many artists of his time, Vigo left for Europe together with his friend Miguel Ángel Guereña. Short on money and with no particular destination in mind, the two young men managed to survive by collecting cardboard in Paris for a cooperative run by a Spanish man with a love for all things Argentinian. One of the major events of this experience, according to Vigo, was the meeting with Venezuelan artist Jesús Rafael Soto, who introduced them to the world of contemporary art. All this new information would be reflected in about a hundred exercises that Vigo made on the trip and then stored in his archive. Switching between cubism, neoplasticism and expressionism, these works on paper depict his formation as an artist, appropriating the languages of the avant garde and paths of formal experimentation. Vigo leapt nimbly from movement to movement, as though he knew that the avant-garde project had failed and something new was just around the corner.

While his stay in Paris set the course for Vigo's output, another event was also hugely important to his early career. Back in the city of La Plata in 1954, he held an exhibition at the Asociación Sarmiento along with Elena Comas. There, he exhibited a series of articulated wood and wire structures that were hung from the walls and spread out across the floor and had to be activated by the spectator. The works were destroyed in mysterious circumstances in an episode that saw the exhibition close only three days after it had opened. These pieces provided the impetus for his later output of objects in which, as María Amalia García says in this catalogue, dadaism and constructivism became central references, with all the historiographical contradictions that this entailed. Vigo selected and transformed elements from each movement that interested him: he combined the playful and irreverent aspects of dadaism with the aesthetic mechanics of constructivism, subverting its functional intentions and converting them to absurd, absolute uselessness.

Shortly afterwards, Vigo developed his thesis, *Relativuzgir's*, whose title is a neologism that he said was a combination of: "the relative, the philosophical-mathematic base of Einstein, electricity as an active element and the property of turning [gírar], i.e.: replacing REPRESENTATION of movement with the movement itself." The texts and objects that make up the *Relativuzgir's* movement sum up his interpretations of the avant garde and place the artist as a producer in a specific social context. *Relativuzgir's* challenges the validity of the "titles of ART and ARTIST" and declares the irrelevance of

artistic movements. It calls for invention, originality and whimsy, and urges the worker creator to “grab hold of the rope of discovery.” In a tone that has the appearance of a scientific text but that lauds vagueness and relativity, Vigo promotes a comprehensive conception of artistic practice that discards traditional canons and traditions to find the things that have not yet been discovered.

The *Relativuzgir's* artworks consist of a series of drawings, texts, objects, publications and collages that Vigo kept in wooden boxes he made himself. Generally, the artworks allude to mechanical forms reminiscent of Francis Picabia and Kurt Schwitters. Vigo's universe makes the distinction between *Impossible Machines* and *Useless Machines*. The *Impossible Machines*, as the name suggests, cannot exist in the material world. These are collages that connect human beings with imaginary machines whose functions are entirely nonsensical, such as *Aparato para alimentar nenes... época paterna\_COSA INÚTIL* (Apparatus for feeding babies... paternal period\_ USELESS THING, 1957) and the *Máquina para alimento natural y aplicación de la mujer moderna al coito - sueño - mecánico - Serie ERÓTICA* (Machine for natural feeding and application of the modern women to coitus - dream - mechanical - EROTIC series, 1957). At the beginning of the series, Vigo placed a perforated cardboard cover over a composition of photographs altered by a geometric ink drawing of mechanical parts to simulate virtual movement. The artist had avoided the formalist discourse of the period and created a new one about natural qualities linked to human behaviour and desire, the body and its scatological dimension, as well as the tension between the advances of science and technology. The same machine parts and geometric elements in black ink are repeated in his series of drawings from the same period, where neatly drawn lines are combined with numbers and letters over watercolour lagoons. In these pieces, Vigo makes use of a complex language that he would then transfer to the rest of his work, both graphic and conceptual.

The *Useless Machines*, although just as absurd, are physically present as objects made up of mechanisms whose function is entirely unproductive. The titles of the *Cargador eléctrico* (Electric Loader, 1958), *Bi-tri-cicleta ingenua con ruedas incapaces de rodar* (Ingenuous Bi-tri-cycle with Non-rolling Wheels, 1960) and the *Palanganómetro mecedor (que no se mece) para críticos de arte* (Rocking Palanganometre (that doesn't rock) for Art Critics, 1963) freely declare their own uselessness and are loaded with a Dadaist criticism of the failure of modern progress. Humour is a fundamental aspect in the composition of these works and

essential for a proper understanding of them. Vigo never stopped playing in his work, and his archives contain two records of his unsuccessful attempts, wearing an old motorcycle helmet, to ride his *Ingenuous Bi-tri-cycle*, one from the 60s and the other in the 90s, when he was in his sixties.

While he was creating objects, collages, publications and drawings, Vigo also took his first steps in experimental poetry. In the second half of the decade, his first mathematical poems appeared. These combined mathematical fractions with other visual symbols. As Gonzalo Aguilar says in this catalogue, in Vigo, rupture was founded in the use of numbers and mathematics, not as science but as parody. In many of these works, Vigo used the mechanics of writing to create geometric sequences of a single letter or numbers repeated hundreds of times on a grid with constructivist connotations. In *En la sopera con dedalitos de mi casa llueve* (In the Thimble Soup of My House, It's Raining, 1955), in contrast, the symbols seem to move freely over the surface of the page, forming random doodles. The typewriter and stamps that Vigo used as tools represent a rupture from the traditional media and techniques of the visual arts but they are also a way of making fun of the monotony and alienation of legal bureaucracy, transforming his working environment, which he always found a way to include in his works, into a creative space. Obviously, Vigo made little distinction between his office and his workshop.

Some of the most surprising discoveries from this period were the single editions of artist books that Vigo made on his return from Europe. In these volumes, as in Borges's story “Pierre Menard, Author of Don Quixote”, Vigo re-typed texts including: *Marchand du sel: Ecrits de Marcel Duchamp* (1958) by Marcel Duchamp, *L'art abstrait* (1950) by Michel Seuphor, articles such as “Le Cubisme” (1945) by André Lhote and monographs on artists like Pablo Picasso, Paul Klee, Moholy Nagy, which had previously been translated by his wife. In these, Vigo made use of his natural publishing talent, changing them with coloured lines, squares and illustrations, playing with the negative space on the page to such an extent that the texts become abstract drawings whose perfect lines betray his obsessive eye. Although Vigo never revealed how he used them, it is likely that he intended, as for most of his work, to circulate this information, which was otherwise unavailable in the country. These one-off books, like his other publications, show how central communication was to Vigo's work, which can also be seen as an educational, participatory and experimental platform that placed his work at the centre of a grand network of artistic exchange that over time came to stretch across the globe.

### Vigo's Publications

Vigo is best known for his publications. The first of these was called *Standard '55* (1955) and consisted of a series of texts he wrote with Guereña and Osvaldo Gigli, which were circulated by mail. Other early publications such as the magazine *Sáquelo* (1957) and the *Biblia Relativuzgir's* (1958) were made in collaboration with his alter egos Igor Orit and Otto Von Mascht and consisted of a series of perforated and reassembled coloured pages with a few woodcuts and block prints and a short text announcing the title and print run of the publication. These small, artisanal publications must be activated by the reader, who can take apart and reassemble the magazine as they see fit, creating new, unique editions. Some of these pieces accompanied the programme of the Cine Club La Plata; others were in themselves experiments with new ways of interacting with the reader/receiver. As Ana Bugnone says, Vigo sought "ways to disruptively intervene in the genre."<sup>2</sup> Vigo's publications were small packages of editorial, poetic and artistic works and represent a unique perspective on publication as a vehicle for experimental art that does not fit into traditional publishing categories. They are open, participatory objects as opposed to the normal pre-established reading sequences found in a typical publication. Vigo sent these pieces by mail to museums, libraries, colleagues and friends, co-opting them as accomplices to his participative experiment.

The subversion of the publication as a genre is a theme that runs throughout Vigo's career, and he found it to be a powerful tool well-suited to his main aspirations: to challenge the sacred status of the artwork through its use by the masses, its expanded circulation in magazine format, and the avoidance of institutional circuits by being passed on from hand to hand or through the mail. These formal and functional elements were of course mirrored by the content contained within them. *WC* (1958), one of the first publications to have a larger print run, is, as can be seen from its title and logo—a toilet floating at the centre of the cover—an ode to irreverence and humour. Vigo never paid any attention to artistic or social conventions and had little interest in joining trends, rejecting conformity in all its forms. The following declaration appeared in manifesto No. 1 of *WC*, signed by Vigo and Guereña:

we make elements- we don't copy  
we don't want to 'comment' on nature, but to act on it  
we don't want any literatoids (Boooo!!!)

the literati have material because it came from us, this random fact is presented to us and we will draw our own conclusions from it – we don't want to represent expression, but to be EXPRESSION.

Next Vigo pinned a piece of toilet paper onto a sheet of paper and wrote 'CLEAN YOURSELF UP!!' on it in marker pen, a suggestion that was aimed firstly at the literati but also most likely at society in general which was just beginning to experience the implementation of developmental policies following the turbulence of the *Revolución Libertadora* (1955-1958). Perhaps the least studied of his publications, it nonetheless contains the seed of the artist's rebellious critical spirit.

*Diagonal Cero* (1962-1969) was one of Vigo's best-known magazines and although in its first stage it was a fairly conventional magazine in terms of layout, after No. 19 (1966) it was re-launched as a more clearly experimental publication. In addition, as Silvia Dolinko says, "more visual poetry and authors from overseas were included, juxtaposing concepts by Latin American and European artists." Pages were cut diagonally and the famous circular perforations, transparencies, coloured paper, texts that fall from the page and content on planes of colour all featured. These techniques provided the setting for poets from all across the world such as Luigi Ferro (Italy), Alvaro de Sá (Brazil), Ladislav Novák (Czechoslovakia), Ignacio Gómez de Liaño (Spain), Francisco Garzón Céspedes (Cuba) and many more drawn from the ranks of visual, concrete, phonic, kinetic and semiotic poetry. With *Diagonal Cero*, the magazine once again became a puzzle to put together and take apart, bearing witness to the passage from modernity to contemporaneity in accordance with the cultural changes occurring in Argentine society from the early 60s onwards.

No. 20, dedicated to the new local poetry scene, was a watershed for the publication. It featured the work of the artists who at the time made up the *Diagonal Cero* Movement: Omar Gancedo, Jorge de Luján Gutiérrez, Luis Pazos and, later, Carlos Ginzburg. This issue did not just bring the group together; it also demonstrated the importance to Vigo of his home town as a place for the promotion of experimental poetry, which now occupied a fundamental place in his output. Soon afterward, he dedicated No. 22 to Brazilian concrete poetry with a text by Haroldo de Campos and works by Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, and José Lino Grünwald. This issue is an example of the international network of poets and artists that Vigo put together day by day. In 1969, it spawned the *Expo/Internacional de Novísima Poesía/69* (International Expo of the New Poetry/69), which Vigo organized at the Centre of Visual Art at the

Instituto Torcuato Di Tella. *Novísima Poesía* did not just exhibit works that broke with the tradition of written poetry but also employed new spatial techniques in which the works were suspended in air "as though, freed from the format of the book, they are now presented to the spectator as an obstacle," Aguilar explained. The exhibition, which combined an institutional space with playful concepts, was a public success and widely covered in the written media.

There were twenty-eight issues of *Diagonal Cero*, but No. 25 was never printed, leaving an editorial void. Vigo was forthright in interviews and correspondence with other artists, saying that it was dedicated to nothing. This act, which may have had a practical aspect as he didn't have the money to print it, is also an example of the conceptual actions that over the next few years became far more important to his artistic practice, making him into a key figure in the conceptual art of Argentina and Latin America in the 60s and 70s. Similarly, No. 28 brought the publication to an end but announced the beginning of a series of acts that Vigo would carry out over the next decade. Hanging from the cover was *Señalamiento III* (Signalling III), a small card inscribed with the words 'NO VA MÁS!!!' (NO MORE!!!), while the magazine ends with a sheet of paper with a perforated circle in the centre and the following instructions:

Make your own visual poem/painting/object/sculpture/landscape/still life/nude/(self)portrait/interior and any other forms or genre of art.  
INSTRUCTIONS: place the hole at a prudent distance from the eye and frame the genre of your choice at your convenience.

These kinds of experiences would reappear in his next publishing project, *Hexágono '71*, a magazine that the Mexican Felipe Ehrenberg described, with a degree of Latin American irony, as the most "refined and international" of Vigo's publications. *Hexágono '71* is not just the most international and aesthetically pure of his magazines but also the clearest example of the artist's ideological radicalization and the worsening of the political conflicts in the country. As Ana Bugnone says: "It was an artefact whose politics arose from a combination of avant-garde aesthetics and radicalized politics." In Vigo's work, politics did not lead to propaganda, but the visual summary and examination of the essential issues in order to achieve better and more effective communication that might awaken the sleepy consciousness of the Argentine people and also overcome the censorship exercised by the dictatorships of Onganía, Lanusse and Levingston (1966 to 1973), the champions of the Revolución Argentina.

Issue No. a of the magazine<sup>5</sup> begins with a visual piece by Vigo, demonstrating the tension between art and politics that ran throughout the publication. *Souvenir de Viet-Nam* (Souvenir from Vietnam) consists of a frame containing a small transparent envelope with the following phrase:

Souvenir from Vietnam. Look for a trench (on either side), pick up a life and keep it in the transparent envelope.

This work, together with the text "Arte Povera" (1968) by the Italian artist Germano Celant published in the same edition, explores a complex web of political, ideological and artistic issues that confuse the reader in order to shake them out of their passivity. From issue number cd onwards, *Hexágono '71* added the defiant subtitle: "eso sí, la más peligrosa..." (really dangerous...), beginning a new stage for the publication. These issues redoubled their protests against the events of political violence taking place in the country: the Trelew Massacre in 1972, the Ezeiza Massacre in 1974, the disappearances and the armed resistance. In Issue No. cf, Vigo reproduces the catalogue from the exhibition *Investigación de la realidad nacional* (Investigation into the National State of Affairs, 1973), in which Vigo, Perla Benveniste, Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Juan Carlos Romero and Horacio Zabala all took part inspired by the intervention *Proceso a nuestra realidad* (Prosecution against our Reality.) made by the group at the Cuarto Salón Premio Artistas con Acrílicopaolini (1973). Here, a work by Vigo appeared consisting of the image of the outline of a bottle containing the following printed text: "El propio militante/compañero debe llenar con su sangre esta botella/bomba. Su activación constante hará desaparecer el objeto para convertir su circulación sanguínea en detonante." (The activist/comrade must fill this bottle/bomb with their own blood. Its activation will make the object disappear and the circulation of the blood will be the detonator." The references to homemade Molotov cocktails and militant discourse in Vigo's work are a cutting dual provocation aimed not only at the reader of the magazine but also society in general: at its height, it is a call to action and, at the very least, it is an eloquent cry of protest.

### Signalling

In October 1968, Vigo organized a small campaign through the radio and local newspapers calling on the citizens of La Plata to gather at streets 1, 60 and diagonal st. 79 on 25

October at 8 pm. The mysterious invitation caused a stir among local residents. On the day in question, Vigo didn't attend the meeting but those who did found out that they'd been invited there to look at a traffic light. Vigo prepared a flier for the occasion containing the text "Manifiesto/ Primera no-presentación Blanca. Manojos de semáforos/ señalamiento 1" (Manifiesto/First Blank Non-presentation. Bundle of Traffic Lights/ Signalling 1), which stated: "The practical-utilitarian functionality of some constructions should be signalled to arouse enquiries not of a base, vertical, utilitarian nature but 'aesthetic exploration.'" This was the first of his eighteen *señalamientos* (signalling), held between 1968 and 1975. The *señalamientos*, as the name suggests, refer to the action of signalling and making visible hidden or overlooked elements. *Señalamiento I*, also known as *Manojos de semáforos* (Bundle of Traffic Lights), sought to generate a new, random artistic experience: seeing the objects around us with new eyes.

Organized in both public and private spaces, the signalling grew more complex, in some cases adding greater spectator participation through instructions and 'invitations to action.' The *Poema demagógico* (Demagogical Poem, 1969-1970), held in Montevideo and La Plata, promoted the action of voting through a system of crazy urns with interchangeable tops that 'implemented the necessary election massaging.' The action of exercising a vote during the Onganía dictatorship, even as a poetic gesture, was a radical protest against the authoritarian political regime. As was the protest contained within *señalamiento XI or Souvenir del dolor* (Souvenir of Pain), which did not signal a space or an object but an event: the Trelew Massacre, which took place on 22 August, 1972, when security forces shot 16 guerrillas who had escaped from a prison in Rawson.

Although he remained in the public sphere, Vigo also ritualized these actions, placing an emphasis on their ceremonial, private aspects in which the environment and its elements were transformed almost imperceptibly by the artist. *Señalamiento X or Del limonero* (From the Lemon Tree, 1972), for example, documents the action of picking and squeezing lemons, and the subsequent 'return' of the juice to the tree through a series of steps divided methodically into five sequences that take place in the private space of his house, workshop and the courts of La Plata. The photographic record, which grew more and more sophisticated, shows a process of transformation and alchemy of the materials, making the tale into a poetic, absurd act of dislocation of the meaning of the artwork.

On 28 December, 1975, his birthday, and less than 4 months before the civil-military coup of 24 March, 1976, Vigo performed his final *señalamiento*, *Tres formas*

*de negar la libertad y una propuesta de rescate simbólico* (Three Ways of Denying Freedom and A Proposal for a Symbolic Rescue). In an intimate, silent ritual, this signalling consisted of the performance of three consecutive acts. After spreading out the letters that make up the word 'libertad' (freedom) cut out in paper across the ground, Vigo proceeded to erase it, piling them up together and erasing the word's meaning. Then he unfolded the text, hung it from a rope and set it on fire, burning the word until it disappeared. To carry out the last act, he dug a hole in the ground and placed the letters inside it, covering them with a mound of earth and definitively burying the word 'libertad.' This was a moving, poetic action that testified to the deep suffering of Argentines at that moment and also anticipated the political persecution, censorship and physical violence to come.

### The Anti-Museum

Just as the magazines opened up an alternative circuit for Vigo's work and that of all those who collaborated with him, the Museo de la Xilografía de La Plata (La Plata Museum of Xylography) also generated a new channel for the promotion of the woodcut. Both were modes of circulation and promotion that sought determinedly to bring art to the public, countering the sacred status given to unique works and the institutionalization of traditional museums and galleries. Both the xylography and the reproductions on loose pages that made up his publications questioned the limited sphere of action of the artwork and established a more accessible form of circulation for a wider, more diverse public. Some of his most assiduous buyers were in fact his colleagues at the courts in La Plata, who supported and encouraged all his enterprises.

The Museo de La Xilografía, founded by Vigo in 1967 as a result of his deep 'love' for woodcuts and his conversations with artist Carlos Pacheco, functioned as a mobile museum that travelled in a small wooden suitcase to wherever he was invited to exhibit or give a conference or engraving class. These spaces were generally peripheral institutions that had little to do with art: schools, neighbourhood clubs, professional associations, provincial museums and municipal spaces, and also a few small galleries, some of which were overseas. This museum without a fixed address occupied institutions but subverted their mechanisms, exposing the obsolete nature of traditional exhibition models. The movement of the block print museum out onto the street challenged the entire art system. Vigo was aware of the inherent contradiction of



founding a museum for a discipline whose purpose is the multiplication and circulation of an artwork, this being one of the pillars of his anti-institutional ethos, so in 1968 he wrote in the flier for the first appearance of the museum:

But to hoard and never allow works to separate, to maintain a 'heritage' is a neverending task. The reality that defines a path for us, the events that place us and the actions that make demands of us have changed the concept of the Museum. If it is approached with enough dynamism, I believe that to popularize is to open up opportunities for contact [...]  
THE MUSEO DE LA XILOGRAFÍA of LA PLATA seeks to capture this DYNAMIC OF CONTEMPORARY ACTION and will struggle as a contemporary Institution to take the lead in a establishing new position for the meeting of the WORK and the COMMUNITY.

Vigo's floating institution did not just bring the works to the community that received them but also created a "community" through a system of exchanges, a network of engravers that began in La Plata and expanded to the rest of the world. This was how the collection was built. It currently features over three thousand block prints and works by artists such as Guillermo Deisler –with whom Vigo exchanged works from the early 60s– Mariela Bindelli in Italy, Unhandeijara Lisboa in Brazil, Robin Crozier in France, Olga Blinder in Paraguay, Raúl Cattelani in Uruguay, and Toshiro Maeda in Japan, among others. The concept of the network, which encompassed the publications and the idea of a floating museum, is central to his thinking and conception of art as an open, constantly expanding organism. This concept would find its greatest expression at the end of the 60s in the practice of mail art.

### Remote Communication

In the early 70s, the network that Vigo had been building since the beginning of his career had become a large directory made up of poets, visual artists, editors and art enthusiasts from across the world. The move into mail art occurred organically as Vigo, from his hideaway on street 15 in La Plata, used mail as a fundamental means of transport to take his art to the farthest reaches of the planet. The idea that the medium itself could become an integral element was very natural to him.

Vigo was thus unwittingly entering into a practice that was already being carried out elsewhere in the world in places such as New York, where Ray Johnson had been doing these kinds of activities since the 60s. Mail art was, in many cases, a way of breaking away from official circuits but also a communication strategy that made it possible to establish collective ties and alternative circulation at a time when countries in Latin America and Eastern Europe were suffering from severe censorship. It was a way of appropriating the means of communication as part of an artistic practice and distinctive political position.

In 1975, Vigo and Zabala organized the *Última Exposición de Arte Correo* (Last Exhibition of Mail Art) at the Arte Nuevo gallery, an international panorama made up of postcards from over 190 artists from twenty-four countries. This was in fact the first exhibition of mail art in the country and the second in Latin America. Mail art did not just consist of sending postcards but also the transmission of a message, be it coded into the system of communication itself or using it as a vehicle. In the text that accompanied the exhibition, the artists addressed the idea of art as an essential act of communication: "In the artistic act we find a sender and a recipient, which are necessary to every act of communication. Just as man when expressing himself seeks out multiple channels to do so, the artist enacts their creativity in multiple forms." They also argued for a profound transformation in the role of the recipient, who would become a new source of information that provides feedback to the work, changing it and placing it back into circulation. So, mail art, or "remote communication", as Vigo called it, took the form of a network with no beginning or end that is in constant expansion, a being with a life of its own.

As Vanessa Davidson says in her article published here, interest in the means of communication did not distract Vigo from producing small artisanal pieces adapted to the parameters of the mail service. Vigo developed pieces that got the recipient involved by sending them instructions, as he had done in previous works, visual poems that required intervention to be completed and promoted exchange through two publications: *Libro internacional* (International Book, 1976, 1977, 1978-1980) and *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos* (Our International Book of Postage Stamps and Seals, twenty editions between 1979 and 1993). Both featured works from artists of diverse origins and ages such as Mathias Goeritz (Poland, 1915 - Mexico, 1990), Genesis P-Orridge (UK, 1950), Clemente Padín (Uruguay, 1939), Guglielmo Achille Cavellini (Italy, 1914-1990), Anna Banana (Canada 1940), Endre Tót (Hungary, 1937) and hundreds of other collaborators.

Vigo's use of the mail was a political act; the manipulation of a given system to expand art and communication networks was an end in itself. However, his practice took on a new dimension with the disappearance of his eldest son, Abel Luis 'Palomo' in 1976. This tragic event cast a cloud over Vigo's familial and artistic life and he used mail art to drive his protest and call for his son's safe return under the slogan 'Set Free Palomo.' The young man's face and Vigo's letters travelled the world, generating emotional responses from his fellow mail-art actors, his remote but dear colleagues whom he never met in person.

In 1990, Vigo wrote a final text on mail art entitled "Sobre mi comunicación a distancia" (On My Remote Communication). His thoughts are those of an artist who has worked continuously for four decades but never ceased to be a young transgressor:

To receive the testimony of an incomparable moment, to be unable to certify it with any certainty, to float between fiction and reality, to share utopias, works in progress and cuttings that when combined reveal a bodily presence defined by personal understanding without trying to 'assemble' the real subject that produces them. Fortunately, all these days of messages sent by remote communication preserve the vitality of a reality based on utopia and magic.

Vigo constructed a poetic based around distance that allowed him to be far away but close, to communicate remotely and be the administrator of a flow of information and experimental practices that radically questioned traditional artistic discourses. Perhaps Vigo is one of the few artists who was able to realize the utopia of the avant garde or at least pursue it in an attempt to bring art into contact with life.

In a context with which he didn't identify, Vigo had to create his own concepts and stretch them as far as possible to implement his experiments with all their critical power.

His artistic practice sought to free itself and liberate the routines of meaning that govern culture and the construction of subjectivities by any means possible. Vigo battled to safeguard dissent through a critical, audacious body of work with great creative power that continuously expressed a deep ethical commitment to his time.

1 Editor's note: In all quotations and titles, the original spelling and typographic elections made by the artist have been kept.

2 Bugnone, Ana, La revista *Hexágono* '71 (Hexagon Magazine, 1971-1975), La Plata, FAHCE, EDULP and the Centro Experimental Vigo, 2014, E-Book, p. 17.

3 A note from the the Archive of mailart at the Vigo Experimental Centre.

4 Bugnone, *op. cit.*, p 4.

5 In this publication, letters are used for sequencing purposes.

## La contradicción creativa Edgardo Antonio Vigo en las filas de la vanguardia

Por María Amalia García

Desde La Plata, Edgardo Antonio Vigo se dedicó, a partir de mediados de los años 50, a estudiar y analizar las vanguardias artístico-literarias y los desarrollos culturales acontecidos durante la primera mitad de siglo XX. Este artista se proveyó de un corpus vanguardista amplio, un repertorio variado —y hasta presumiblemente contradictorio— para escoger, con un criterio ajustado, elementos, recursos y procedimientos y conformar su universo particular. Espíritu curioso, en sus tránsitos y lecturas, Vigo fue distinguiendo características específicas de cada movimiento artístico para darle forma a su propia propuesta.

Dadaísmo y constructivismo en tanto universos conceptuales, procedimentales y visuales fueron sus principales referentes. Sin embargo, esta articulación particular de ambas tendencias fue a contrapelo de las lecturas más convencionales sobre arte moderno, dado que dicha historiografía consideró estos lenguajes como ajenos, opuestos, contradictorios. Vigo abrazó esa discordancia: "Contradicción equivalente a libertad expresiva", anotaba el artista platense en la editorial de su revista *Diagonal Cero*.<sup>1</sup>

Evidentemente, Vigo sabía bien que la objetividad de la vanguardia constructiva y el nihilismo provocativo del dadaísmo estaban mucho más vinculados que lo que generalmente han reconocido los libros sobre vanguardias. Puesto que el dadaísmo fue entendido como el germen creativo que dio lugar al surrealismo, la historiografía clásica del arte moderno leyó esta propuesta en contraposición al constructivismo y, por ende, a las tendencias abstracto-geométricas. En efecto, aunque los modos de abordar la creación artística en ambos movimientos de fines de la segunda década del siglo XX fueron entendidos posteriormente como universos antagónicos, una mirada atenta nos muestra que las figuras clave para Vigo