

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, teachers 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 los 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*, estos 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 el 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.

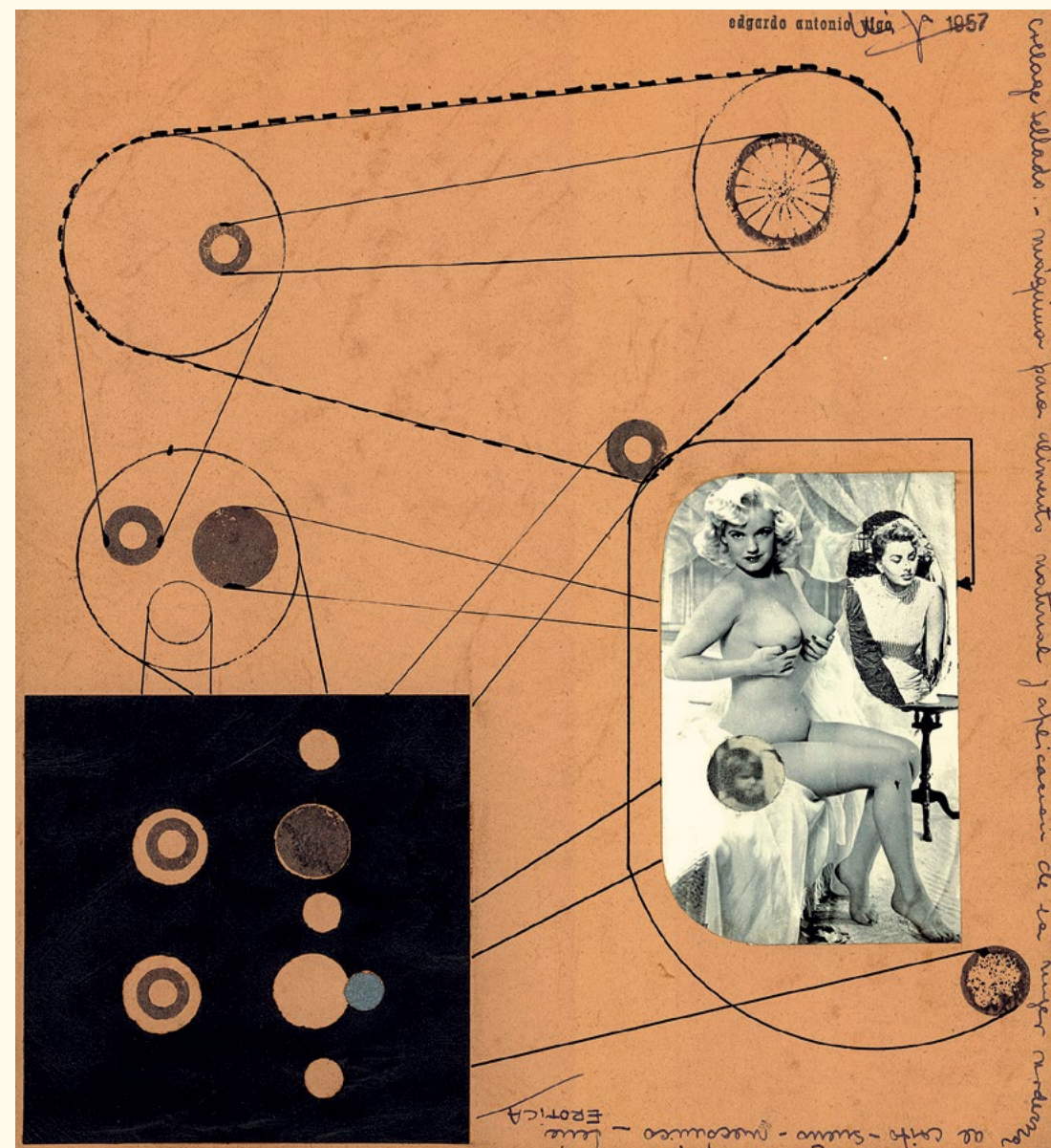
Esta exposición representa, en ese sentido, el primer intento por ofrecer al público un panorama de su obra, y contribuir de este modo a situar a Vigo en el gran relato del arte.

### 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 una centena 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 maquina 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, reclama del *trabajador creador* “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 de 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 INUTIL* (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.

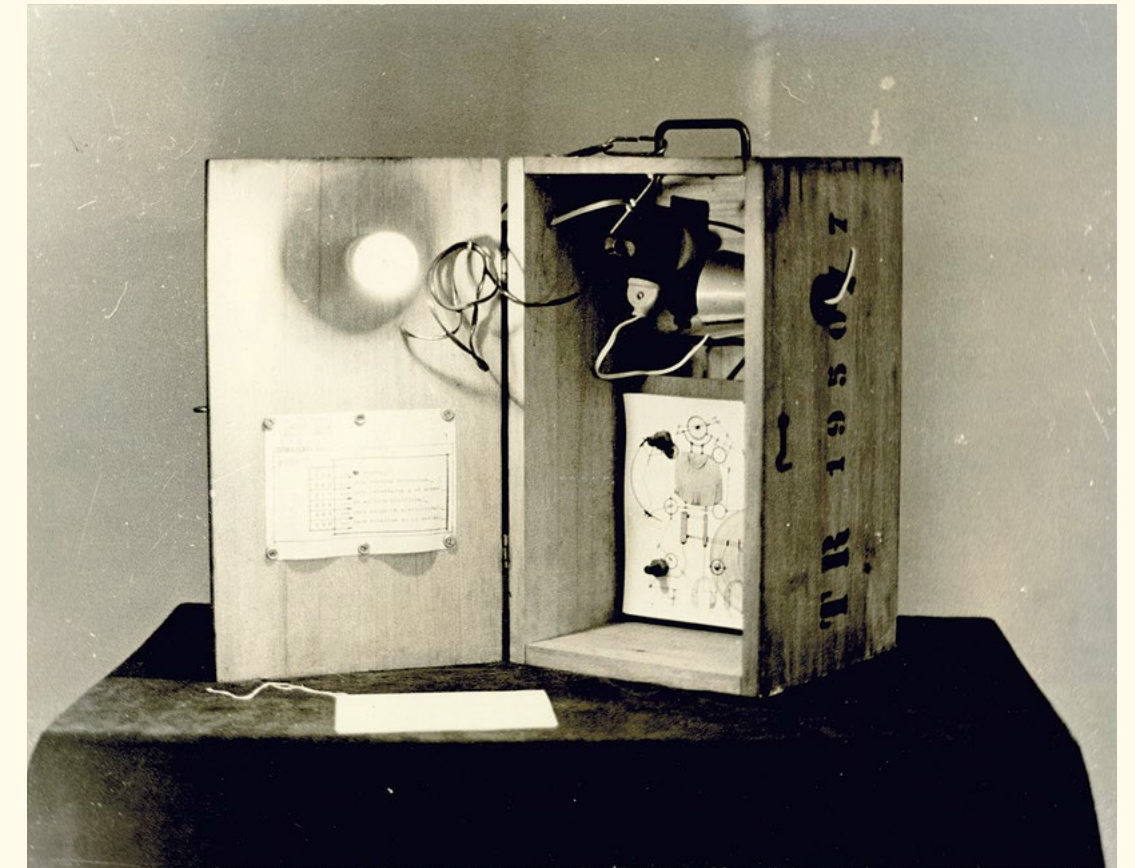


Las *Máquinas Inútiles*, aunque igualmente absurdas, se materializan en objetos compuestos por mecanismos cuyas funciones son totalmente improductivas. El *Cargador eléctrico* (1958), la *Bi-tri-cicleta ingenua con ruedas incapaces de rodar* (1960) y el *Palanganómetro mecedor (que no se mece) para críticos 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 sopera 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 avisorar 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 el 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 artístico y 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 que 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 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



a donde 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 brasilero 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.

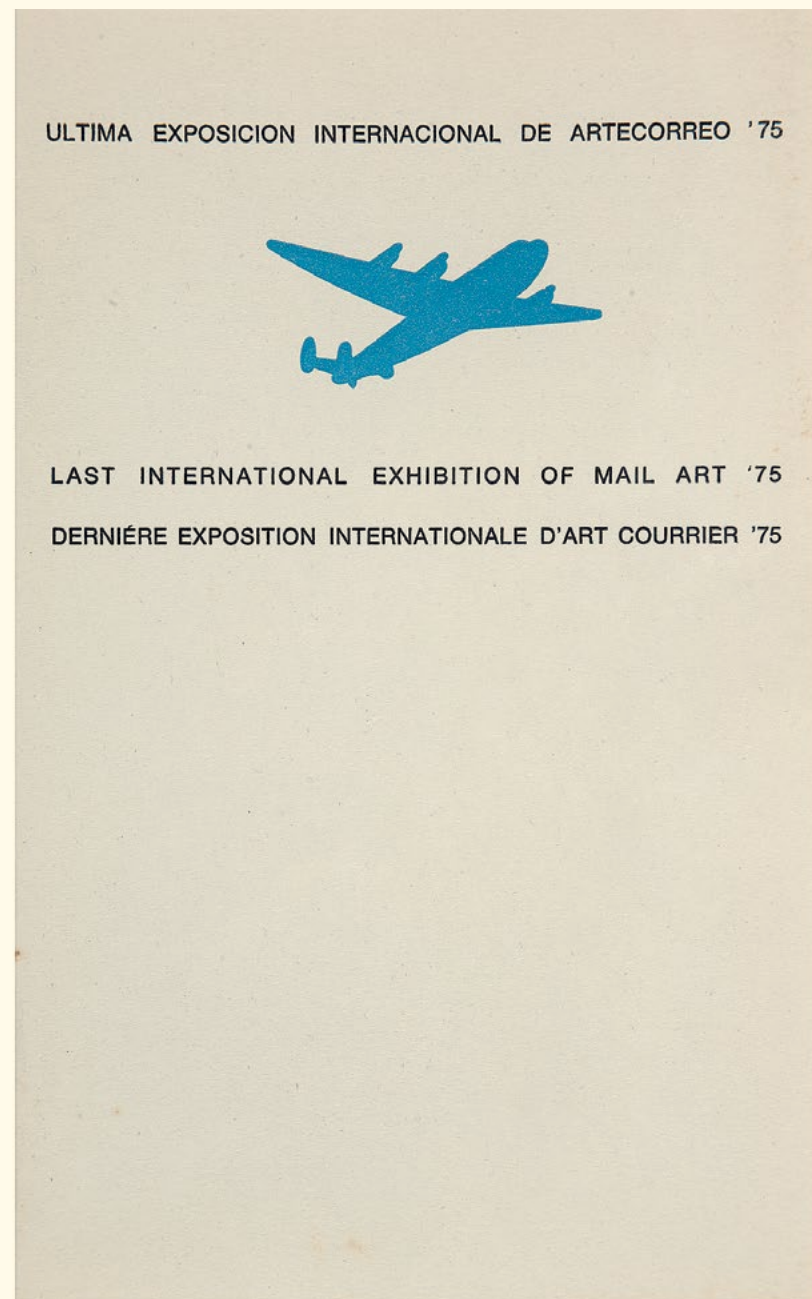
### Comunicación a distancia

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 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 fueron 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'". 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