En Gustavino, Berenice, *Órbita Vigo. Trayectorias y proyecciones*. La Plata (Argentina): Papel Cosido, Facultad de Bellas Artes, UNLP.

Agitadores del día y de la noche. Pervivencias de las poéticas de Vigo en el Street Art.

dos Santos, María Laura.

Cita:

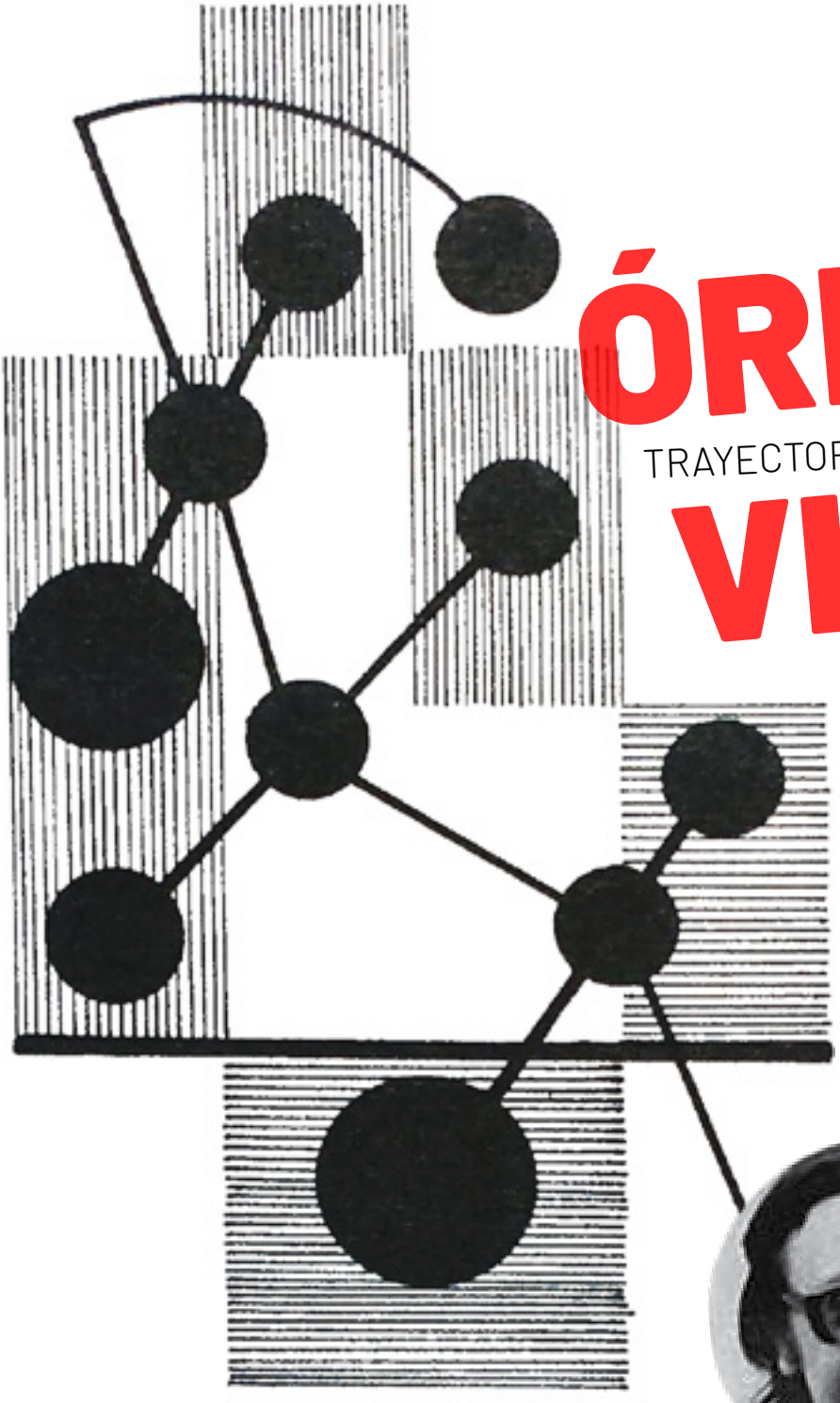
dos Santos, María Laura (2019). *Agitadores del día y de la noche. Pervivencias de las poéticas de Vigo en el Street Art. En Gustavino, Berenice Órbita Vigo. Trayectorias y proyecciones. La Plata (Argentina): Papel Cosido, Facultad de Bellas Artes, UNLP.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/lalys/7

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/pz33/rbq

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.



ÓRBITA VIGO

TRAYECTORIAS Y PROYECCIONES

registros sobre Arte
editorial PAPEL COSIDO
en América Latina fba

Secretaría de Ciencia y Técnica IHAAA

facultad de bellas artes

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Órbita Vigo: trayectorias y proyecciones / Paula La Rocca ... [et al.] ; contribuciones de Marina Panfili... [et al.]; compilado por Gustavino Berenice; prefacio de Gustavino Berenice. - 1a ed . - La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes, 2019.
Libro digital, PDF
Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-34-1767-6

1. Arte. 2. Vanguardias. I. La Rocca, Paula. II. Panfili, Marina, colab. III. Berenice, Gustavino, comp.
CDD 709.2

Edición: Florencia Mendoza
Corrección: Fernando Barrena, Mercedes Leaden, Florencia Mendoza
Adecuación de estilo: Pilar Marchiano
Traducción: Mercedes Leaden
Corrección de pruebas: Adela Ruiz
Diseño: Valeria Lagunas
Tapa: Valeria Lagunas
Aportes de: Marina Panfili, Lucía Savloff, Clarisa López Galarza, Alicia Valente, Juan Cruz Pedroni, Lucía Álvarez Pintado

Obra de tapa: Edgardo Antonio Vigo, Sin título (1958) (Inventario 76), Centro de Arte Experimental Vigo.

El crédito de las imágenes del libro corresponde al Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo. Excepto las imágenes de Pérez Balbi que corresponden a la autora y las imágenes de Renata Poletto que provienen de la Galeria Conviv'Art da UFRN, Setor de Conservação do Arquivo de Arte Jota Medeiros.

ÓRBITA VIGO. TRAYECTORIAS Y PROYECCIONES es propiedad de Papel Cosido. Registros sobre Arte en América Latina, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Diagonal 78 N.º 680, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

No se permite la reproducción total o parcial, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sin el permiso previo y escrito de la editorial. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Tipografía Barlow

Copyright 2017. Los autores del proyecto (https://github.com/jpt/barlow)
Este software de fuente está licenciado bajo la licencia de fuente abierta SIL, versión 1.1.
Esta licencia disponible con una pregunta frecuente en: http://scripts.sil.org/OFL
https://github.com/jpt/barlow/blob/master/OFL.txt

ÍNDICE

5 INTRODUCCIÓN
Berenice Gustavino

7 MÚLTIPLES DIMENSIONES:
MATERIALIDADES, OPERACIONES Y DISPOSITIVOS

8 Comunidad de la impresión. Poesía visual
en la revista Diagonal Cero
Paula La Rocca

15 Edgardo Antonio Vigo: Re-escritura e historieta
Julia Cisneros

27 Vigo diseñador
Sara Guitelman

39 Vigo objetual
María de los Ángeles de Rueda

47 Vigo y Simondon. Máquinas inútiles y tecnicidad
Julio Lamilla

54 Las redes de Vigo
Silvia Dolinko

63 HISTORIAS DEL ARTE CORREO:
CONTEXTOS, TRAMAS Y RESISTENCIA

64 Análisis histórico del *mail art* en América Latina
Fabiane Pianowski

73 Redes marginales en los años sesenta y setenta
Katarzyna Cytlak

83 Arte correo. Una estrategia de resistencia política
Valeria Alcino

95 Lo marginal como categoría estético-política.
Las producciones de arte correo en los 70 y 80
Marcela Navarrete

108 Fragmentos de Vigo en el Nordeste de Brasil
Renata Poletto

115 Destellos a través de la historia del arte postal. Modelos
historiográficos en Edgardo Antonio Vigo y David Zack
Javier Rivero Ramos

121 EXPANSIONES Y PERSISTENCIAS

122 Los señalamientos. Resignificación y resistencia en el espacio público
Natalia March

133 *Proyectos a realizar*
Vanessa K. Davidson

143 Horizontes comunitarios. Prácticas gráficas descentralizadas de IMPRESOPORMI
Zaira Allaltuni y Lucía Engert

149 Agitadores del día y de la noche. Pervivencia de las poéticas de Vigo en el Street Art
María Laura dos Santos

157 Vigo exhibido. Exposiciones desde el CAEV sobre su obra y archivo
Magdalena I. Pérez Balbi

169 LECTURAS Y TRADUCCIONES EN LA BIBLIOTECA DE VIGO

170 Mail Art, comunicación a distancia, concepto
Jean-Marc Poinsot

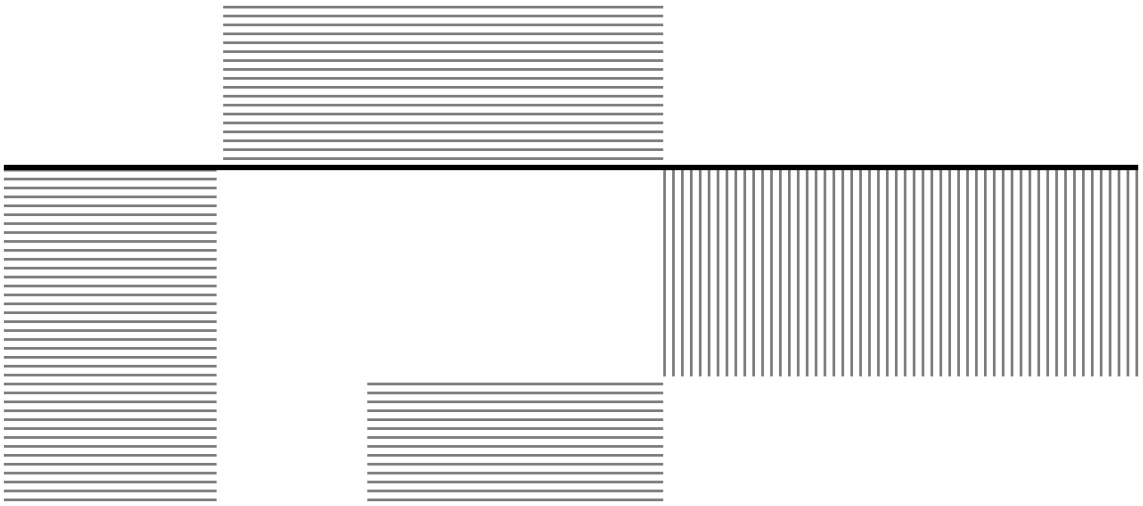
PRESENTACIÓN

A fines del año 2016 surgió la idea de organizar un evento académico que recordara al artista platense Edgardo Antonio Vigo, al cumplirse veinte años de su fallecimiento. Esa iniciativa llevó a la realización de las *Jornadas internacionales de estudio* sobre *y* desde *Edgardo Antonio Vigo* que tuvieron lugar el 9 y el 10 de noviembre de 2017 y que fueron organizadas por el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Las Jornadas tuvieron el carácter poco habitual de estar consagradas a un único artista. Su propósito fue subrayar el rol de Vigo y de su obra como activadores de una serie de problemas que interpelan, describiendo múltiples trayectorias, la práctica artística, la teoría y la historiografía del arte.

Se reunieron expositores, especialistas y artistas, así como un numeroso público que participó de este evento estimulante. Investigadores de distintas universidades argentinas y extranjeras propusieron sus trabajos a partir de los ejes *redes, prácticas colaborativas y proyecciones en el arte contemporáneo*. La convocatoria motivó el envío de trabajos sobre diversos aspectos de la producción multiforme de Vigo y de estudios sobre las proyecciones en las prácticas artísticas actuales de los problemas planteados desde los años cincuenta en su obra. Esta compilación reúne las intervenciones comentadas durante esas Jornadas.

Los trabajos que presentamos abordan y discuten las múltiples dimensiones de la obra de Vigo, en particular su obra impresa, sus objetos y sus máquinas, así como su tarea como editor de distintas revistas experimentales. Varios artículos examinan su rol ineludible en el desarrollo del arte correo y las redes que creó e integró junto con otros artistas y poetas a lo largo de su trayectoria en los ámbitos platense, regional e internacional. Las expansiones de la noción de arte y de obra de arte que resultaron de las operaciones creadas por el artista —de los señalamientos a los *proyectos a realizar*— son el objeto de estudio de varios capítulos de esta compilación. Allí se analiza la persistencia de esos gestos fundacionales en las formas contemporáneas de la exhibición, en el *street art* y en las prácticas artísticas comunitarias. Ponemos a disposición de los lectores, además, la traducción de un texto de Jean-Marc Poinsot sobre arte correo, inédito hasta ahora en español.

Las Jornadas y esta publicación fueron posibles gracias al apoyo del IHAAA dependiente de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la FBA a través de su directora, María Cristina Fukelman, de su Comisión Directiva y de sus miembros. Las Jornadas fueron realizadas



en el Centro Universitario de Arte, dependiente de la Secretaría de Arte y Cultura de la UNLP. Agradecemos a Daniel Belinche, en ese entonces Secretario de Arte y Cultura, y a la Prosecretaria Natalia Giglietti por haber puesto a nuestra disposición ese espacio recién inaugurado y por haber apoyado la realización del evento.

Investigadores pioneros en el estudio de la obra y el legado de Vigo integraron el comité científico de las Jornadas y participaron en la mesa redonda con la que concluyó el evento. Les agradecemos el haber adaptado sus intervenciones al formato requerido para esta publicación. Los trabajos de María de los Ángeles de Rueda, Silvia Dolinko, Magdalena Pérez Balbi y Vanessa K. Davidson contribuyen con sus perspectivas al interés de cada uno de los núcleos abordados, por ese motivo optamos por integrarlos a las distintas secciones de esta compilación.

Agradecemos a los expositores y a los artistas —Corina Arrieta, Roger Colom, Gabriela Pesclevi— que aceptaron conversar sobre sus prácticas de edición y en especial a Luis Pazos por su generosidad al compartir el recuerdo de sus experiencias junto con Vigo. También agradecemos a Florencia Suárez Guerrini y a Jimena Ferreiro que se sumaron con interés y dedicación a comentar los trabajos de los expositores, y a las colaboradoras que aseguraron el buen desarrollo de las actividades.

El Centro de Arte Experimental Vigo, espacio valiosísimo por el que transitamos todos quienes estuvimos implicados en la preparación de las Jornadas y en la elaboración de los trabajos aquí reunidos, acompañó el proyecto desde el inicio. Les agradecemos a Ana María Gualtieri y a Federico Santarsiero por ese acompañamiento.

Ni las Jornadas ni esta compilación hubiese sido posible sin la dedicación del equipo de jóvenes profesorxs e investigadorxs responsable de la organización de las Jornadas y encargado de la revisión y corrección de los textos que presentamos: Lucía Savloff, Marina Panfili, Juan Cruz Pedroni, Lucía Álvarez, Alicia Valente y Clarisa López Galarza.

Esperamos que esta compilación sirva para expandir la órbita Vigo, complementando tanto los trabajos pioneros como las exposiciones y publicaciones recientes que abordan exhaustivamente la producción del artista.

BERENICE GUSTAVINO

1

MÚLTIPLES DIMENSIONES: MATERIALIDADES, OPERACIONES Y DISPOSITIVOS

COMUNIDAD DE LA IMPRESIÓN
POESÍA VISUAL EN LA REVISTA *DIAGONAL CERO*

PRINTING COMMUNITY
VISUAL POETRY ON *DIAGONAL CERO*

PAULA LA ROCCA / paularock24@gmail.com

Universidad Nacional de Córdoba
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnica (CONICET). Argentina

RESUMEN

Para la poesía visual argentina, la obra de Edgardo Antonio Vigo significó la exploración tanto de los materiales plásticos y de las formas del lenguaje cuanto de los soportes estéticos y los modos de circulación de las prácticas. Considerando que el soporte-revista así como el soporte-postal inauguran modos distintos de conectar la experiencia de las materialidades en uso —distintas de las que propone, por caso, el libro o el manuscrito en cuanto objetos-fetiche, o la escucha verbal de la voz poética— intentaremos centrarnos en la puesta en cuestión de los lugares tradicionales de la poesía para renovar la atención sobre la experimentación con los soportes. En una perspectiva de enunciación y de producción propia del entorno latinoamericano actual quisiéramos acercar el debate de la poesía visual a aquellos debates sobre la condición expandida del arte contemporáneo.

PALABRAS CLAVE

Poesía visual; soportes estéticos; campo expandido

ABSTRACT

Regarding the argentinian visual poetry, the work of Edgardo Vigo signifies the exploration of the plastic materials and form of languages also the esthetic support and the circulation of practices. We consider that the magazine-format and postal-format unveils different modes of linking the experience in use, that is to say, different from the book or the manuscript as fetichism-objects or the verbal hearing of poetic voice. Through this approach we're focusing on the critic analysis of the traditional places of poetry in order to renovate the attention about the experimentation with aesthetics supports. From the approach of contemporary latinamerican context we would like to consider the debates of visual poetry in order to discuss the expanded field of contemporary art.

KEYWORDS

Visual poetry; Esthetics supports; expanded field

El número 5 de la revista *Diagonal Cero* cuenta con la traducción de un pequeño fragmento del artista dadaísta Hans (Jean) Arp que comienza con la siguiente afirmación: «El hombre llama abstracto a lo que es concreto». Esta tensión señala el contrapunto que atravesó el siglo pasado en su preocupación por la forma, que luego se tradujo como *materialidad* versus *desmaterialización*. En la actualidad, esa inquietud se liga fuertemente a los procedimientos compositivos e indica una manera de exploración artística que involucra el trabajo sobre las superficies. Este panorama estético comprende un modo particular de representación del espacio que entraña la configuración de un *espacio imaginario*, el cual se define según temporalidades, que funcionan en simultáneo y según cierta condición —casi— inmaterial de la imagen. En términos plásticos, esto supone la crisis del *presente de la inscripción*, pues la ausencia del trazo que punza la superficie hace pensar que las líneas que allí se inscriben no coinciden, estrictamente, con ningún presente.

En cuanto espacio proyectivo, infinito, el *espacio imaginario* implica en las artes un fuerte cuestionamiento que atañe a la correspondencia entre fondo y figura: el fondo pierde su disposición de mero soporte, al tiempo que la figura se desdibuja, se muestra como superposición de planos. A ello se suma la repercusión de la crisis del objeto que, ya impugnado desde el fetichismo de la mercancía y la crisis de la producción artesanal, es criticado en cuanto volumen y presencia. Las estrategias de creación que median el siglo XX latinoamericano se ubican en ese vértice. Leen desde allí las problemáticas de las artes como desarrollos de alcance global. Por eso, imaginar las posibilidades de virtualización del espacio significa para el campo de nuestro arte la posibilidad de reconocer una actualidad en las producciones locales con respecto a la de los grandes circuitos del arte, permitiendo reconocer la inscripción de lo particular en los grandes procesos artísticos sin que ello signifique abandonar la impronta de los relieves propios.

Es en ese sentido que nos proponemos pensar —en una trayectoria que podemos remontar a la Asociación Arte Concreto-Invención, al grupo Madí y al perceptismo— las maneras en que la comprensión de la espacialidad se moldea en las superficies y las formas del presente que se imaginan o se trazan sobre los soportes de papel a partir de ellas. De la mano —es decir, c*on* y *luego*— de Edgardo Vigo intentaremos percibir las resonancias de diversos proyectos de circulación editorial que el artista llevó adelante para mirar detenidamente el lugar que tomó la poesía visual, en diálogo con la novísima poesía platense, en su vasta obra. Nos acercamos, entonces, a un presente intermedial que se proyecta en los artefactos poéticos. Este es un recorrido estructurado según diagonales, las mismas que permitieron a Vigo conectar una constelación amplísima de prácticas desde las superficies locales, en diálogo abierto con otros centros de producción. En especial a partir de los años sesenta, este intercambio en el contexto latinoamericano o europeo, soviético u oriental, significó menos un «ajustarse a la hora del mundo» o a la determinación por ingresar a las discusiones del *mainstream* artístico internacional, que un *deseo* —tal como se recuerda en las primeras páginas de cada número de *Diagonal Cero*— de pensar el espacio del presente como lugar de creación multidisciplinaria donde todos son convocados a la construcción del futuro. Así se inaugura la revista *Diagonal Cero* con una promesa y con la convicción de que los nuevos trazados del mundo contemporáneo —el tiempo de la máquina, el peso del lenguaje, la conquista del espacio infinito— pueden descubrirse desde la perforación de una hoja de papel.

UTOPÍA Y TRABAJO

La obra de Vigo se extiende incluso a la tarea de archivo de sus documentos. Así como de su producción artística se comprende un interés por encontrar el lugar de participación del

espectador, podría considerarse que el artista, en su método de archivo, previó un trabajo colaborativo de largo alcance en el tiempo. Es decir, así como del observador de arte, según el método de Vigo, se esperaba, por ejemplo, que pudiera recrear los procedimientos de composición del *plástico*[1] a partir de la explicación formal que se proporcionaba, en este mismo sentido podríamos pensar la labor de documentación y de conservación. La misma constituye el movimiento inicial de un proceso de conformación de un acervo audiovisual cuya actividad implica diversas temporalidades en funcionamiento. Para este caso un buen ejemplo es el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV). Su construcción sostenida a lo largo del tiempo puede ser pensada como una propuesta de obra en creación permanente. La confianza de Vigo no estaría determinada, entonces —como suele suponerse de las artes de vanguardia—, por la actitud optimista hacia un futuro posrevolucionario, sino más bien por la confluencia entre la práctica del artista y el complemento obligado del espectador-participante, como nudo conceptual para la comprensión de las artes del presente.

En ese sentido, ante la pregunta por el modo en que estas prácticas de experimentación se inscriben en el *continuum* de las prácticas artísticas, resulta apropiado recuperar el acento en el *poder hacer* que Francisco Pena enunciaba a propósito de un artículo sobre Salvador Dalí para *Diagonal Cero* 2 (1962). De acuerdo a la libertad creadora, el autor propone pensar el *poder hacer* del arte como un poder no limitado, que trabaja *a pesar de* cualquier riesgo de cuestionamiento de lo consagrado o de aceptación social y, podríamos agregar también, a riesgo de cuestionar aquello que se sitúa en el umbral de lo posible para una sociedad determinada. De ese modo, en el quehacer artístico se impone la tarea de dilucidar los sistemas de construcción que participan de la formación de los objetos del arte. Si para el Renacimiento el tema de la composición era determinado por el problema espacial de la perspectiva, para las artes del siglo XX la construcción del espacio supone la comprensión de un espacio imaginario, virtual en cuanto concepto. De allí que podamos pensar que el interés suscitado por la física, por las matemáticas o por disciplinas como la óptica, la electro-mecánica o la arquitectura, responda a la necesidad de diseñar ciertos modos compositivos afines al desarrollo de aquel espacio virtual que será del todo presentificado con el arribo de internet hacia finales del siglo.

La amplia propuesta de Vigo arraiga en la preocupación por la presentación de las obras y los espacios que ellas definen, inauguran, ocupan. *Diagonal Cero*, que nos interesa particularmente, es un dispositivo de intervención que ensaya pasajes, tensiona el discurso crítico, filosófico o reflexivo, los problemas de la estética y los vaivenes de la técnica en el ensamblaje con la forma poética. De este ensamblaje resulta una estructura objetual, con visible presencia de espacios libres que permite pensar el blanco como clave de la relación entre los elementos. En consonancia con la actitud de la vanguardia, decidida a mostrar el procedimiento que opera sobre los materiales y la condición artesanal de ese trabajo, el diseño de la estructura permite que el lector haga el recorrido de cada página con un ritmo acorde a la densidad de los elementos plásticos. Por esa valoración de lo plástico, el soporte es parte diferenciada de la estructura y se enfrenta al espacio virtual contemporáneo, el de las redes, que simula una identidad de *espacio que no ocupa espacio*, extensión de aparente inconsistencia, o nube, para decirlo en términos actuales. *Diagonal Cero* no es la nube en la que los elementos se suben o se cuelgan, sino espacio concreto de flujo material con resistencia al tacto, superficie que inaugura recorridos visuales desde la porosidad del gramaje y de la tinta. Es recorte y superposición, plataforma tridimensional (Davis, 2006), artefacto.

1 Mencionado en esos términos en «Observador» (1962), de Edgardo Vigo.

La cantidad de elementos reunidos para las ediciones linda con las formas del *collage*, el *fanzine*, el libro objeto, y deja ver en cada número una preocupación por la diagramación, por construir desde la suma una impresión de consistencia. Es, sin embargo, una estructura que se encuentra en constante riesgo de desborde, de vacío, de que sus hojas se suelten. Si los artículos que se preocupan por las reflexiones teóricas son los que llevan un pensamiento más acabado, estos mismos quedan de inmediato impugnados por la poesía, que hace suyo un papel vacilante, el *decir* que de un momento a otro se deshace o se desobra. Cada elemento está, de esa forma, tensado y sostenido por los espacios blancos que recomienzan cada vez la lógica del collage y un poco también la de lo azaroso. Los blancos auspician los trayectos al modo de la cuerda que, en la varieté de circo, conecta dos puntos recordando en cada paso la fragilidad del cruce. En lo precario de ese equilibrio la vía que traza la diagonal «cero» se propone mostrar en el lenguaje, en la novísima poesía, una morada o un encuentro. De allí que pensemos esa diagonal, en el espacio y el tiempo histórico que la convoca, como la posibilidad de una reunión de miradas que trabaja en los pliegues del lenguaje y dialoga con las artes visuales y la literatura. De allí, también, que el proyecto editorial deviniera en la conformación de *Diagonal Cero* en tanto movimiento artístico/poético.

Decíamos, entonces: hay una dinámica de recorridos visuales, conceptuales o rítmicos, que se organiza desde el diseño y la diagramación y que luego adquiere otros alcances cuando nos detenemos en la observación de cada poética particular. Así, si por un lado los materiales teóricos de cada número se encuentran en relación implícita con los de ediciones anteriores —disputando un horizonte común de pensamiento—, por otra parte, los recorridos poéticos se exponen como producción seriada e individual y producen trayectos propios. Como ya ha sido afirmado por diversos autores, desde que en el número veinte *Diagonal Cero* resuelve un giro hacia el interés en la difusión de la «nueva poesía platense» se establece el carácter definitivo del proyecto. Desde ese momento —con mayor intensidad, pero podríamos pensar también que desde el primer número—, el color y la proyección de la letra, la materialidad de cada elemento tomado en su dimensión visual y semántica, adquieren marcada importancia. Más que un sentido encontramos, en la *nueva poesía*, el lenguaje que toma por asalto, la impresión que comunica o que nos descubre buscando en los lugares más pequeños e indescifrables el motivo imaginario de las piezas poéticas.

En la incorporación de técnicas, en las maneras alternativas de composición, en la exploración de formas variadas de exposición sobre la hoja, *Diagonal Cero* escribe la discontinuidad de lo contemporáneo y compone desde el fragmento, como toma de posición respecto de su presente. En el número 21, la traducción de un artículo teórico del poeta francés Jean-François Bory (1967) se refiere a una manera de trabajar con el blanco y con la exposición fragmentada. Afirma Bory (1967):

> [...] prefiero dejar abiertos los huecos cuando son reales, inclusive acentuarlos para hacerlos más claramente legibles de una a otra parte del texto o hasta en esas partes mismas [...] dejar incompleto de manera implícita, detener siempre el momento fragmentado al borde del proceso mecánico de la lógica explicativa y de esta manera dejar lugar a lo imaginario (p. 14).

El camino a lo imaginario sucede, entonces, por esta vía de la elipsis, que se construye de dos maneras. O bien del modo en que lo expresa el poeta, dejando el espacio en blanco, haciendo lugar a la fisura o al espaciamiento y construyendo el sentido en la interrupción. O bien en la composición, en el armado de la estructura de la revista al montar una máquina de lenguaje en la que cada parte se relaciona según lógicas variables, generando desde los blancos continuos un plano perceptivo que permita imaginar un paisaje plástico,

semántico, fonético. Lo imaginario se vuelve el espacio donde todo tiene lugar, desde las reflexiones sobre las forma de vida —«más que una estética, una ética», leemos en *Diagonal Cero* 21— hasta el horizonte de la civilización técnica y las relaciones de producción, o los procedimientos compositivos de las artes. El lenguaje se torna elíptico y superpuesto, y su comunicabilidad depende menos del sentido que de la invitación a pensar esa dinámica de movimiento.

COMUNIDAD DE LA IMPRESIÓN

> «Al venírseme encima todas estas preguntas sobre el papel,
> tengo la impresión —la impresión, ¡vaya palabra!— de que nunca
> me he preocupado de otro asunto: en el fondo, el papel,
> el papel, el papel.»
> Jacques Derrida (2003)

Cuando en una misma superficie imagen y lenguaje se encuentran en tensión la escritura se agrega como contenido plástico. Luego de la invención de la imprenta esta relación, que recomienza una y otra vez en la historia, supone un vínculo particular entre la materialidad de los soportes y el arte tipográfico. A comienzos del siglo pasado las vanguardias históricas, recuperando la vitalidad de este encuentro, consideraron el «valor formal propio de la letra» en tanto «conjunto material de formas gráficas» (*Diagonal Cero* 27, 1968, p. 16) y pensaron en sus posibilidades compositivas en los términos plásticos de poema-imagen.

La acentuación de la escritura en cuanto contenido plástico es, en principio, un modo de adopción de los signos de la escritura para el cuadro. Esto, en tanto primera determinación, propicia un movimiento reflexivo que permite considerar la materialidad de los signos como elemento táctil/visual desde donde proyectar la disposición tipográfica sobre la superficie. Esta doble reconversión del vínculo entre imagen y escritura hace posible capturar cierto mecanismo de inscripción de la poesía visual que, especialmente, aparece en uso en la revista *Diagonal Cero*. Las técnicas de composición y de reproducción permanecen en la base de la contemplación estética y permiten pensar el uso estrictamente gráfico de la letra (más cercano a lo decorativo) *junto a* un uso compositivo, en el que la grafía se comprende como rudimento del lenguaje. Cuando la tipografía toma parte en la superficie mixta en la que conviven imagen y lenguaje, la forma se valora como evidencia de un estado de la lengua. De allí es posible interpretar la composición desde su doble pertenencia —o su despertenencia primordial— a la imagen y al lenguaje.

Así, las técnicas de impresión marcan cierta particularidad de esta correspondencia: la relación entre papel e impresión lleva un modo de trazar el presente. En el caso de la impresión el procedimiento mecánico que permite la inscripción, la marca o la hendidura de la materia sobre la superficie se conecta a una percepción vibrante. La vibración del trabajo mecánico se advierte, entonces, como marca de pertenencia a un tiempo histórico. Las composiciones visuales que atraviesan *Diagonal Cero* están cargadas de esta vibración, ya sea como experiencia visual —recordemos la cercanía de Vigo con el artista venezolano Jesús Rafael Soto— o como experiencia auditiva —pensemos en las *actualidades* de Jorge de Luxán Gutiérrez o los poemas sonoros de Omar Gancedo—. La experiencia del presente encuentra un pasaje hacia la composición y desde esa matriz se construyen los artefactos poéticos.

Esta línea de experimentación visual se arraiga en el soporte de papel. Su relevancia coincide con la urgencia del presente que ya señalaba Jacques Derrida en *Papel-Máquina* (2003, p. 9),

aquella de «reactivar la memoria» que fundó la «economía del papel»[2] cuyo dominio estructura la escritura hasta nuestros días. Se hace preciso, quizás, remontar esa exigencia de reflexión sobre el soporte en vínculo con un pensamiento de la imagen y de la máquina para situar desde allí los modos en los que el pensamiento contemporáneo cobra forma. Así, en el terreno propio de la hoja de impresión que sirve de soporte o medio de reproducción, podemos considerar el avance de los soportes digitales, los cuales permitirían revisar *a contrapelo* una historia del papel. Es posible pensar otra vez en el *mal de archivo* cuando la pregunta se organiza en torno a la relación entre los soportes y el acopio de datos. Este último aún no garantizado por los medios digitales y para lo cual el pliego se considera el recurso más eficaz pero también el más lagunar, como nos lo recuerda incansablemente Georges Didi-Huberman (2012).

El libro está en retirada. El *paper* pierde volumen. La escritura circula en las redes. Otras formas que escapan al libro se posicionan como objetos alternativos que parecen recuperar la memoria del papel proponiendo en su constitución casi anacrónica, en el umbral de lo anacrónico tal vez, el recordatorio de ciertas configuraciones que rodean la economía del papel. Si es verdad que su dominio ha sido socavado, las producciones que se insertan en la economía del libro disputan el lugar, la vitalidad y la forma de su archivo. La hegemonía del papel «delimita una época de la historia de la técnica», sostiene Derrida (2003, p. 210). El libro o códex, que anteriormente había sustituido al volumen o rollo,[3] ingresa en la economía de la pantalla, la economía de lo digital que gana espacio. De un lado, entonces, los procesos textuales que sobreviven a la retirada del papel; del otro, la pantalla. Una dinámica en la que la fuerza de trabajo produce mercancía en soportes tanto analógicos como digitales, un presente en el que ambas economías conviven, y tal vez, en los pliegues, la comunidad de la impresión que conecta el flujo y la materia.

En las hojas que se sueltan, en ese riesgo de desborde que persiste en cada número de *Diagonal Cero* o también en los papeles que se reúnen *en un sobre de papel madera* en los ejemplares de *WC*, habita una comprensión singular del espacio literario. Alejada de la pretensión de unidad, la tensión entre división y reunión que agrupa esas hojas funciona como posibilidad textual, una forma particular de reproducción y de circulación. En ese sentido es que apelamos la neutralidad de las superficies para pensarlas, en cambio, en cuanto soportes «de unas marcas y de una operación» (Derrida, 2003, p. 210) que pueden ser tanto táctiles como visuales o sonoras. Bajo la apariencia de superficie, el papel reserva un volumen que permite el pliegue, la expansión de la letra, la inscripción de una huella cuya borradura está arraigada en esa propia economía del gramaje.

En la actualidad, el papel se valora según tres parámetros: como soporte de los archivos invaluables e intransferibles, como soporte recursivo en su capacidad de reutilización o reimpresión, y según una cierta *plusvalía de la rarefacción* en tanto es desplazado en la economía dominante. En estas tres valoraciones pervive la cualidad de lo áspero que hace de la marca que escribe una huella del *tener lugar* del lenguaje. En el papel la impresión se retiene, es la superficie resistente que manifiesta un trabajo con la letra.

2 Derrida en *Papel-Máquina* (2003) extiende la impugnación contemporánea a la autoridad del libro hacia una economía más general caracterizada por una retirada del papel.

3 El rollo que, desvalorizado por el códex, toma un nuevo relieve para las artes contemporáneas cuyo cambio de valor puede pensarse, por ejemplo, en la obra de Alberto Greco.

REFERENCIAS

Agamben, G. (1996). *La comunidad que viene*. Valencia, España: Pre-Textos.

Biset, E. (2016). Formas de lo común. *Revista Caja Muda* (8), 16-28. Recuperado de https://issuu.com/cajamuda/docs/numero_8/

Bory, J. F. (1967). Hacia un segundo comienzo. *Revista Diagonal Cero* (21), 13-20. Recuperado de http://caevediciones.blogspot.com.ar/p/diagonal-cero.html

Davis, F. (2006). Poéticas oblicuas. Diagonal Cero y la «poesía para y/o a realizar» en Edgardo Antonio Vigo (1962-1970). Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39213/Documento_completo.pdf?sequence=1

Derrida, J. (2003). *Papel-Máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Madrid, España: Trotta.

Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen.* Oaxaca, México: Ediciones Ve.

Döhl, R. (1968). Algunas consideraciones sobre el tema escritura e imagen. *Revista Diagonal Cero* (27). Recuperado de http://caevediciones.blogspot.com.ar/p/diagonal-cero.html

Pena, F. (1962). Francisco Pena escribe sobre Dalí. *Revista Diagonal Cero* (2). Recuperado de http://caevediciones.blogspot.com.ar/p/diagonal-cero.html

Vigo, E. y Guereña, M. (1958). *Revista WC*. Recuperado de http://caevediciones.blogspot.com.ar/p/wc.html

Vigo, E. (1962). Observador. *Revista Diagonal Cero* (1). Recuperado de http://caevediciones.blogspot.com.ar/p/diagonal-cero.html

EDGARDO ANTONIO VIGO: RE-ESCRITURA E HISTORIETA

EDGARDO ANTONIO VIGO: REWRITING AND COMICS

JULIA CISNEROS / julia_cisneros@hotmail.com

Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

RESUMEN

Este trabajo corresponde a un avance de investigación referido al conjunto de re-escrituras de Edgardo Antonio Vigo resguardadas en el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV)[1]. Proponemos visitar las historietas publicadas en la revista *Hexágono '71* (1971-1975) —denominadas por el artista como *historietas herméticas*— a partir de una revisión de los libros de re-escrituras presentes en su Biblioteca Personal.

PALABRAS CLAVE

Reescritura; historieta hermética; *Hexágono '71*; Edgardo Antonio Vigo

ABSTRACT

This work is part of a larger investigation directed to the rewriting set of Edgardo Antonio Vigo[2] sheltered in the Experimental Art Center of Vigo (CAEV). We propose to visit the comics published in the Hexagon '71 (1971-1975) magazine —named by the artist as hermetic comic strips— from a review of the rewriting books.

KEYWORDS

Rewriting; hermetic comic; Hexágono '71; Edgardo Antonio Vigo

1 Se trata del trabajo de tesis para obtener el título de Magíster en Estética y Teoría del Arte por la Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Agradezco especialmente a Ana María Gualtieri por la posibilidad de investigar en este archivo.

2 This is the thesis work to obtain the title of Master in Aesthetics and Art Theory by the Faculty of Fine Arts (FBA), National University of La Plata (UNLP). Special thanks to Ana María Gualtieri for the possibility of investigating this file.

Los libros que consideramos como *re-escrituras* son ejemplares únicos que el artista transcribe modificando su estructura.[3] Con la marca textual del guión hacemos explícita la diferencia entre reescrituras entendidas como *adaptaciones* y las operaciones de lectura y escritura que Vigo realiza en las re-escrituras de su biblioteca personal.[4] En estas últimas dialogan de manera compleja la copia y la reformulación material, puesto que interviene en ellas, en primer lugar, la selección de un repertorio, es decir, de teorías y de experiencias que se eligen para ser transcriptas; y, en segunda instancia, el trabajo de edición, donde se plasman elementos propios de la comunicación visual.

Nos referimos, entonces, a nuevos ejemplares donde se hace presente el diseño —escrituras mecanografiadas, letras de molde, organización de los párrafos—, la traducción —generalmente realizada por la esposa de Vigo, Elena Comas—, la selección de un repertorio, la encuadernación y la inclusión de imágenes —elaboradas por Vigo en algunos casos y, en otros, a partir de recortes de obras—. Los libros de re-escrituras transcriben ejemplares completos —en muchos casos, existentes en la Biblioteca General del artista— o los traducen. También reúnen diversos artículos en un solo tomo según un criterio de selección original de Vigo. Las tres temáticas relevadas se refieren, fundamentalmente, a vanguardias históricas, poesía visual e historietas. Las dos primeras quedan fuera del presente avance, pero forman parte del trabajo en curso.

Profundizar en el estudio de estos ejemplares implica visibilizar operaciones de lectura y comprender las elecciones que asume el repertorio sobre el cual Vigo forja sus referentes. Las re-escrituras se configuran como fuente para reconocer su propia formación teórica y artística, así como también los modos en que se apropia del material crítico. La manera en que estos textos salen del espacio íntimo de su biblioteca personal es, en principio, a través de charlas, clases y publicaciones. Entendemos que un análisis de los libros de re-escrituras explica el origen de la incorporación de textos específicos en las revistas *WC*, *Diagonal Cero* y *Hexágono* y de postulados teóricos del artista manifestados en diversas conferencias públicas, artículos periodísticos y apropiaciones del material crítico en su obra.

Además de las re-escrituras que analizaremos a continuación, el Fondo Documental del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) cuenta con un amplio número de publicaciones nacionales y extranjeras referidas a la historieta. Vigo no solo consume el género como lector, lo *reescribe* desde su propia obra tomando elementos canónicos de la estructura del *comic* para resemantizarlos y elaborar así un proyecto estético que denomina *historieta hermética*. En el transcurso de estas líneas incluimos a uno de los referentes, Oscar Masotta, y la mítica revista *Literatura Dibujada. Serie de Documentación de la Historieta Mundial* (1968-1969).

Podríamos preguntarnos de qué manera llega Vigo a la historieta o cómo la historieta llega a Vigo. Si atendemos a los intereses de los poetas que acompañan al artista en la década del sesenta, fundamentalmente a través de las experiencias de *Diagonal Cero*, vemos que tanto Luis Pazos como Jorge de Lujan Gutiérrez proponen la renovación del lenguaje poético a partir de elementos de la cultura de masas, tanto en lo que respecta al imaginario sonoro como a las composiciones visuales. Asimismo, en la *Exposición de Novísima Poesía 69,* organizada por Vigo, se presentaron trabajos pertenecientes al grupo Poema-Proceso,

3 Los dos antecedentes directos para el estudio de las mismas corresponden a los estudios de Mario Gradowczyk (2008) y Berenice Gustavino (2014).

4 El Archivo Personal de Edgardo Antonio Vigo se compone de tres tipos de producciones. En primer lugar, los registros Biopsia que el artista organiza con criterio archivístico desde 1958 hasta 1997; en segundo lugar, los materiales que componen su Correspondencia Personal —también organizada por Vigo—; y, por último, su Biblioteca Personal. La misma se diferencia de la Biblioteca General en tanto presenta nuevos ejemplares con intervenciones externas del propio Vigo sobre el objeto libro.

entre los que destacamos el de Álvaro de Sá, quien propone obras donde aparece la burbuja propia del comic extrañada de la convención que recrea.
Por último, creemos que otra arista importante para reflexionar sobre el interés de Vigo en la historieta se explica por su acercamiento al Centro de Arte y Comunicación (CAyC) y al pensamiento de Jorge Glusberg. Si bien el artista platense no conforma el elenco estable del Grupo de los Trece, sí participa de las intervenciones colectivas del CAyC y difunde el arte de sistemas en las páginas de *Hexágono*.[5] Interesa la mención a Glusberg, quien en su libro *Retórica del Arte Latinoamericano* (1978) indica:

> La historieta precede, como género, a las manifestaciones a las que hoy se integra estilísticamente en el arte latinoamericano [...]. La historieta funciona así como signo anticipatorio de una convergencia que no es mera colección de elementos ni suma mecánica de técnicas, sino producción de algo estéticamente nuevo [...]. Al afirmar que todo cambio estilístico implica un cambio semántico, queremos subrayar el carácter específico de la alianza entre la historieta y el arte futuro de Latinoamérica (p. 171).

Veremos en el transcurso de este artículo los modos en que la producción de Vigo se apropia de los elementos del comic para *revulsionar* sus sentidos establecidos, acercándonos mediante su propuesta estética a la pregunta ¿qué es una historieta?

RE-ESCRITURAS SOBRE HISTORIETA

A continuación desarrollaremos brevemente las temáticas de las re-escrituras centradas en el *comic*.
La primera re-escritura corresponde a «La burbuja en la tira dibujada» (1968), de Robert Benayoun. Se trata de un ensayo traducido por Elena Comas y diagramado por Vigo, fechado en 1968. El libro original no se conserva en la biblioteca del artista.
Según Benayoun, la burbuja utilizada en el *comic* es una de las formas de visibilizar el pensamiento. Tanto la palabra escrita como la imagen devienen en expresión y en materialización de convenciones icónicas para la comprensión de ese discurso, convenciones que dan cuenta de distintos grados de acuerdo y de tensión entre los símbolos que representan. El autor señala que las mismas apelan a unos sentidos culturalmente construidos. Por lo anterior, la burbuja o el globo son propuestas para un determinado sistema de notación del pensamiento basado en lo icónico. Vigo utilizará estas convenciones apelando a la construcción cultural que pesa sobre ellas y realizando un trabajo ligado a la experimentación con ese código como veremos en *Historieta con automóvil* (1973), *Características eróticas; con perforaciones* (1971) o *La (In) comunicación de los medios de comunicación masivos. Por caso la TV, Comic Strip* (1972).
La segunda re-escritura, de 1969, corresponde al libro *La tira dibujada. Historia de las Historietas en imágenes de la Pre-historia hasta nuestros días,* de Gérard Blanchard. Este ejemplar no posee ilustraciones en su interior, pero sí en la tapa; en ella figura el arma que será utilizada para la historieta *U.S.A. versus Latin America* (1972) perteneciente a Roy Lichtenstein.

5 Vínculo analizado por Ana Bugnone en su tesis doctoral *Una articulación de arte y política: Dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)* (2013), en el apartado «Maniobras Estratégicas: intervenciones en el Di Tella y el CAyC».

Figura 1. Tapas de re-escrituras de Edgardo Antonio Vigo sobre historieta. Archivo CAEV

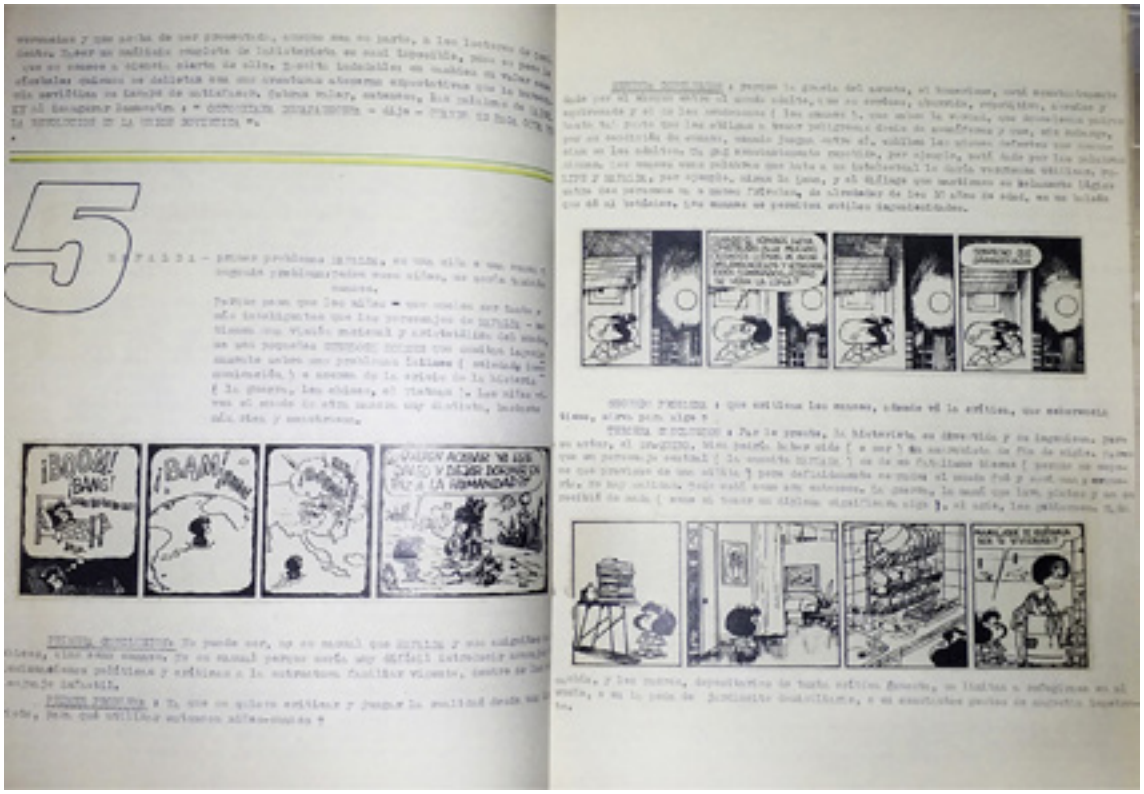


Figura 2. Re-escritura E. A. Vigo de *La tira dibujada. Historia de las historietas en imágenes de la Pre-historia hasta nuestros días.* Archivo CAEV

Transcribimos la re-escritura del primer párrafo en la traducción de Elena Comas:

> Hay numerosas definiciones posibles de la tira dibujada. La más común restringe el término a designar solamente las historietas en imágenes de estilo americano que vieron la luz a fines del último siglo en los periódicos de allende el Atlántico y se perfeccionaron bajo la influencia del cine y mucho más gracias a algunos dibujantes de muy alta calidad (Blanchard, 1969).

El desarrollo histórico que propone Blanchard ubica la historieta como un *híbrido* entre la literatura y las artes visuales, y expone vínculos con movimientos como el futurismo y el pop-art. Veremos cómo en la propuesta estética de Vigo se producen desplazamientos respecto de la historieta tradicional al utilizar el carácter secuencial de manera heterodoxa, al recurrir al montaje de imágenes y a materiales gráficos preexistentes dentro de sus historietas, así como también, al utilizar figuras recurrentes que no se presentan como heroicas ni permiten generar narrativas con sentidos unívocos.

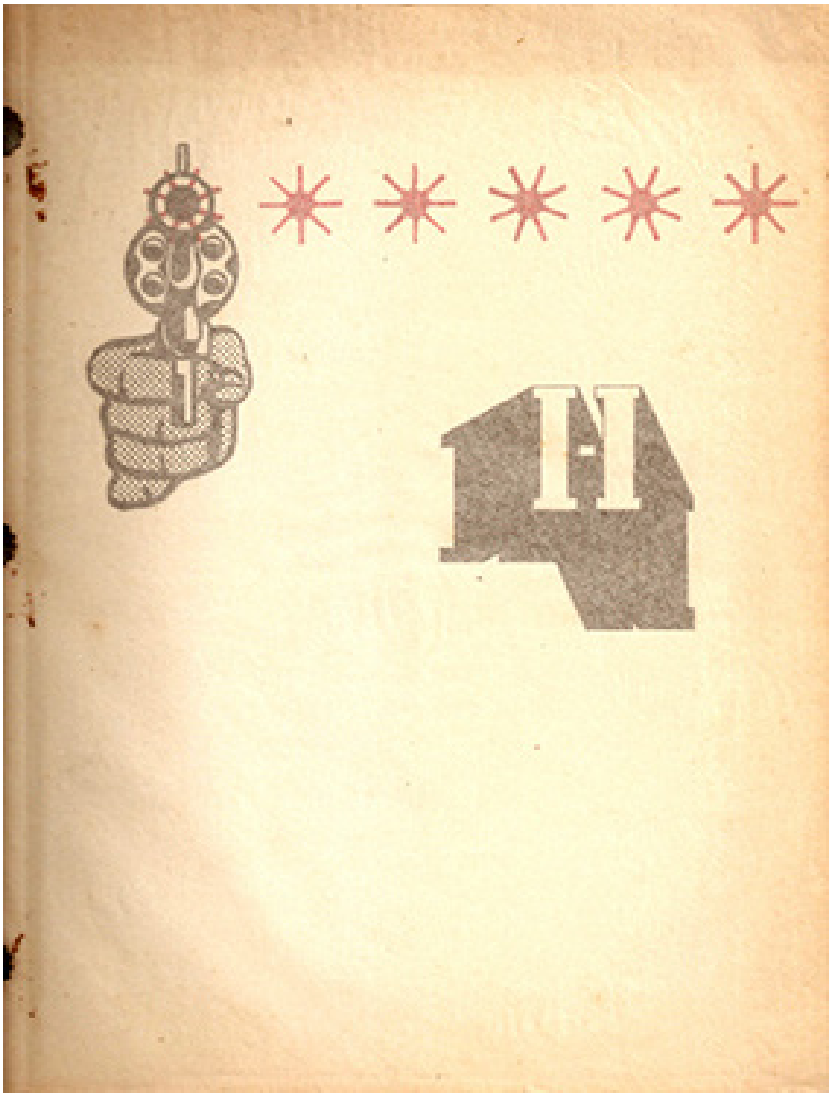


Figura 3. Re-escritura E. A. Vigo. Selección de artículos sobre historieta. Archivo CAEV

La tercera re-escritura corresponde a *Las obras maestras de la tira dibujada* (1967), con prefacio de René Goscinny. En el acervo del CAEV encontramos el libro original a partir del cual se realiza la re-escritura. Por su parte, el prefacio de Burne Hogarth a *Banda Dibujada y Figuración Narrativa* (1967)—cuyo original se encuentra en la biblioteca personal del artista—aparece en la publicación *Hexágono '71 a* (1971) y se vincula con la operación de apropiación y reutilización de diversos materiales preexistentes en la obra de Vigo. A continuación, transcribimos un fragmento traducido por Comas:

> Por algún motivo oscuro, existe, entre los círculos informados, en particular aquellos que determinan la apreciación de las artes, antiguas y aceptadas o nuevas y aceptables, una indiferencia, y hasta una ignorancia voluntaria, hacia la tira dibujada. Para algunos mandarines, cuando se discute de arte y de gusto, por solo mencionar las palabras «cartoon» o «tira dibujada», desencadena una reacción de desdén, sino de desprecio (Hogarth, 1967, p. 4).

Hogarth sugiere que la tira dibujada encontrará su lugar en las Bellas Artes cuando se la defina en relación con las artes tradicionales.

La última re-escritura que hemos relevado en la biblioteca personal de Vigo corresponde a una selección de diecinueve artículos vinculados específicamente con la temática de la

historieta. Las fechas de publicación de los mismos van desde 1968 hasta 1974. Este compendio de escritos cuenta con textos extraídos de diversos medios, como *Panorama*, *La Razón*, *Siete días*, *La Opinión*, entre otros. El ejemplar posee ilustraciones de Vigo (caso Mafalda) y diversos recortes de historietas argentinas.
El período en que la dupla Comas-Vigo elabora las re-escrituras corresponde aproximadamente a los años comprendidos entre 1953 y 1975; el corpus vinculado a la historieta pertenece a la última etapa de esta producción. Es notable la multiplicidad que configura el repertorio de las re-escrituras, una convivencia de fuentes y de autores diversos, manifestada en la inclusión de editoriales consagradas y de artículos de diarios o suplementos provenientes de la cultura de masas, desde críticos reconocidos por su trayectoria hasta notas de opinión sin mención de autoría. En este apartado hemos querido dar cuenta brevemente de las re-escrituras referidas a la historieta, subrayando las temáticas principales que abordan estos materiales y adelantando los modos en que serán reutilizados en la obra del artista.

HISTORIETAS HERMÉTICAS Y *HEXÁGONO '71*

Analizaremos a continuación la revista *Hexágono '71,* editada por Edgardo Antonio Vigo entre 1971 y 1975, para esbozar algunas interpretaciones sobre las historietas que allí figuran. Para la conceptualización de las *historietas herméticas* consideramos las formas de producción del artista haciendo referencia tanto a la cita como a la apropiación y a la reformulación de sus propios trabajos, atendiendo al adjetivo *hermético* como característica transversal de esta serie.
En la trayectoria artística de Vigo los títulos de sus obras poseen un lugar preponderante puesto que indican no solo situaciones paradójicas, sino también juegos con el lenguaje —a la manera dadá—, homenajes y guiños al espectador-lector. Así, en la denominación *historietas herméticas* entran en juego dos órdenes aparentemente contradictorios: por un lado, la masividad en los códigos que supone el género y, por otro, el *hermetismo* que, podríamos pensar, anularía lo anterior. En la propuesta de Vigo el adjetivo no clausura el sentido, más bien, como vemos en las series que siguen, vuelve porosa la interpretación.
Sobre la publicación *Hexágono '71,* Ana Bugnone (2014) ha señalado:

> Se publicaron trece números entre 1971 y 1975, todos ellos en la ciudad de La Plata, con una periodicidad trimestral y una tirada de quinientos ejemplares. Fue una revista de arte dedicada a la publicación de poesías visuales, historietas, propuestas para realizar acciones, comunicaciones, ensayos, partes de textos más largos. A pesar de los cambios que se produjeron a lo largo del tiempo, mantuvo un interés enfocado fundamentalmente en mostrar y debatir sobre las distintas formas de expresiones plásticas (p. 5).

En *Hexágono '71* prima «el montaje de trabajos de diversos artistas que un editor se encarga de aunar, similar al libro de artista y cuyas estrategias comunicativas se separan de las limitaciones del mundo editorial» (Bugnone, 2014, p. 7). La publicación apela a un dispositivo distinto respecto de la revista tradicional, puesto que las hojas se encuentran sueltas dentro de los sobres respectivos, no poseen numeración interna, por lo que el espectador también es un hacedor que participa a partir de la manipulación. De este modo, la propuesta estética que Vigo incorpora a *Hexágono* a través de las historietas herméticas no es ajena al dispositivo de revista planteado. El espectador no solo deviene en hacedor, sino también en colaborador e intérprete necesario de las obras que contiene la publicación (Bugnone, 2014, p. 269). Por cuestiones espaciales y de desarrollo argumental solo describimos en

esta instancia las historietas herméticas dentro de *Hexágono*, sin embargo, sugerimos al lector bucear en el contenido de las revistas para establecer lazos entre los materiales y ampliar el campo de sentidos que estas convocan.

La obra *Historieta* (1971) aparecida en *Hexágono '71 a* presenta la silueta denominada *grupo de familia*, que será un ícono recurrente en las composiciones de Vigo. *Grupo de familia* representa a una tribu con cuatro personajes aparentemente prehistóricos reunidos de forma circular. Esta figura se repite pero no tiene un sentido único en la producción del artista. La volvemos a encontrar en otras series de historietas y en el noveno señalamiento *Tres actos interconectados* (1972), así como en convocatorias de arte correo, lo que convierte esta imagen en un material que renueva sus sentidos a partir de la presentación que asume.

Historieta consta de cinco cuadros-viñetas, dos en la hoja uno, tres en la siguiente. Los elementos que utiliza en la composición anuncian continuidades respecto de las demás tiras: flechas, burbujas, viñetas y letras. Las dos primeras imágenes parecen no emparentarse con la secuencia que sugieren las siguientes. En la primera vemos una viñeta con la letra T en la parte inferior y, sobre esta, una burbuja hecha de puntos que contiene una superposición de nubes. En la segunda imagen encontramos elementos que sugieren vinculación con *Poemas Matemáticos Barrocos* (1967) y el sello de Vigo en la composición. En la última viñeta encontramos el *grupo de familia* emergiendo, a la manera de *nube* de pensamiento de la letra T. Habría en esta historieta una aparente secuenciación del contenido, signado por la repetición, la utilización de la flecha como convención tomada de la estructura del *comic*, pero no podemos afirmar un mensaje único, legible de una manera convencional.

En *Hexágono '71 ac* aparece la historieta *Características eróticas; con perforaciones*. Esta se compone de un solo cuadro y, en el centro de la composición, aparece nuevamente el *grupo de familia*. De este se desprenden tres perforaciones que ascienden hacia la imagen de dos mujeres. A partir de un relevamiento realizado en la biblioteca del artista, sabemos que esta imagen fue extraída del libro *Panorama des arts plastiques contemporains* (1960), de Jean Cassou. El mismo, aparece reseñado en el artículo que Vigo escribe para *El Argentino*, titulado «Artes plásticas. Panorama» (1961, p. 8). Como señala Berenice Gustavino (2015):

> La atención de Vigo a las narrativas divergentes de la propuesta por la historiografía del arte «a la francesa» se confirma en una reseña de 1961 del libro de Jean Cassou, *Panorama des arts plastiques contemporains*, traducido y publicado en España. El artista platense objeta que el título no aclare «en Francia», ya que el supuesto «panorama» se restringe a ese país e ignora la pintura española, la italiana, la holandesa, omisiones que Vigo considera «inaceptables en un crítico y figura de prestigio» en las artes plásticas internacionales (p. 441).

Este ejemplo da cuenta de las múltiples formas que asume la cita en el trabajo de Vigo: apropiación, re-escritura, elaboración de un texto crítico, montaje, edición. Aporta indicios para reflexionar sobre el diálogo que se establece entre los materiales como insumos, acción presente de manera continua en la producción del artista, pero, además, coexistencia de múltiples temporalidades y acciones sobre ese material.

El *grupo de familia* aparece por tercera vez, en este caso, en la historieta *U.S.A. versus Latin America* en *Hexágono '71 bc*. Se trata de una hoja doblada longitudinalmente donde una hendidura circular traspasa las tres hojas que conforman la historieta. En la lectura de Bugnone (2014), el texto en inglés puede vincularse con el uso de la lengua a la que se juzga:

> Al abrir la hoja, se observa que el calado coincide con el caño de un arma de fuego que apunta directamente hacia el espectador, con un tratamiento pop de la imagen extendido en los Estados Unidos, lo cual también puede emparentarse con el uso del inglés en el título (p. 29).

Figura 4. Edgardo Antonio Vigo, *La (In) comunicación de los medios de comunicación masivos* (1972). ***Hexágono '71 be.*** Fragmento. Archivo CAEV

El *grupo* aparece aquí con un signo de exclamación en la parte superior, calado por la *huella de bala* en el medio y acompañado por la leyenda «llegó la ayuda hermanos!» en la parte inferior. El arma que utiliza Vigo para la composición es una reproducción de *Pistol* (1964), de Roy Lichtenstein. Recordemos las ponderaciones de Hogarth al respecto de este artista y la composición para la tapa de la re-escritura de Blanchard, donde encontramos la misma imagen de Lichtenstein.

En *Hexágono '71 be* encontramos *La (in) comunicación de los medios de comunicación masivos. Por caso la TV, Comic Strip*. Es una historieta compuesta de seis cuadros, cada uno de ellos numerado y con una letra (a, b, c) en la parte inferior, a excepción de los cuadros 5 y 6. Esta doble secuenciación sugiere la continuación de la lógica de la publicación en la que está inmersa y, de esta manera, refuerza la secuencia lineal. En la composición de todos los cuadros se repite el esquema de división en tres espacios: en la parte superior los números 01, 02...; en medio de la imagen (en 01, 02, 03, 04) se ubica un televisor dentro de una burbuja con diversas formas geométricas y, en la parte inferior, aparece el *grupo de familia* enmarcado en una viñeta con una de las letras del abecedario. En la imagen 5, con tipografía redondeada (tipo *sturm blond*), se lee «boom»; en la imagen 6, en el lugar del televisor está el *grupo de familia*, lo que sugiere un espejismo entre aquello que miran y ellos mismos. En la viñeta número 6 ya no hay letras legibles, sino que se yuxtaponen las anteriores y forman un enjambre en la parte inferior. En *La (in) comunicación* estos personajes son el duplicado de ellos mismos.

Figura 5. Publicidad de la editorial Sudamericana, *Literatura Dibujada. Serie de Documentación de la Historieta Mundial*, N.°1 (1968, p. 43). Archivo CAEV

Los personajes de *grupo de familia* en *Hexágono '71* no pueden conceptualizarse de una única manera, esta familia se expone en estado de soñolencia, de alienación, con huellas de balas y siendo evocada por burbujas. La repetición de la imagen indica la secuenciación de una historia manipulable, puesto que la trayectoria de estos personajes está inmersa en una revista que se desarma y sus páginas pueden ser reubicadas por quien use este dispositivo. En la sucesión de estas historias no observamos acumulación de experiencias, sino una especie de *muestrario* de las mismas. A diferencia de la historieta tradicional, donde el lector espera encontrarse con el devenir del personaje y sus experiencias, en las *historietas herméticas* no hay héroes. Se proponen circunstancias, escenografías, fotogramas de acontecimientos.

Remitimos, por último, a los vínculos entre la revista *Hexágono '71* y *Literatura Dibujada. Serie de Documentación de la Historieta Mundial* (1968-1969).

En *Hexágono '71 cd* (1973), el editor modifica la portada del sobre contenedor e intercala una estampa de Adán y Eva; sobre esta imagen se lee «Eso sí la más peligrosa». El grabado mencionado, fechado en 1510, titulado *Pequeña Pasión. La expulsión del Paraíso* pertenece al artista Alberto Durero pero no ha sido extraído del original, sino de la publicación editada por Oscar Masotta, *Literatura Dibujada. Serie de Documentación de la Historieta Mundial*

(1968-1969). Los únicos tres números editados de esta revista se encuentran en la biblioteca del CAEV; así como también el catálogo de la Bienal Mundial de la Historieta organizada por Masotta y la escuela Panamericana de arte en 1968. La imagen ha sido rescatada de un elemento completamente marginal de la publicación de Masotta, se trata de una publicidad de la editorial Sudamericana. En el anuncio se lee: «Fabricamos una nueva forma de Paraíso, eso sí la más peligrosa». Vigo fragmenta el contenido de la publicidad, conserva la frase «eso sí la más peligrosa» y lo vuelve a significar en un nuevo espacio: la portada de su publicación. En este caso, Vigo se apropia de la publicidad para transformarla en un elemento estético para *Hexágono '71*.
En el número 2 de *Literatura Dibujada. Serie de Documentación de la Historieta Mundial* (1968, pp. 14-15) aparecen dos páginas de la tira «Little Nemo in Slumberland». Esta es reproducida en *Hexágono df* (1974) junto con la transcripción del párrafo de presentación escrito probablemente por Oscar Masotta.
Creemos que la incorporación de *Literatura Dibujada* a *Hexágono '71* es otra forma de apropiación por parte de Vigo de materiales que considera significativos para el desarrollo de sus *historietas herméticas*.

CONSIDERACIONES FINALES

En este trabajo hemos querido indagar sobre las formas en que Vigo opera como editor no solo en sus libros de re-escrituras —donde selecciona un catálogo de artículos de su interés y los transforma de manera novedosa—, sino también, en las formas de reorganizar esa escritura y en la selección que proyecta para su posterior publicación. En ese sentido, consideramos en el análisis la práctica del montaje, puesto que aquí la tarea de editor aparece en la elección de las imágenes y en la composición de nuevos sentidos para representaciones ya existentes.
El desarrollo de la historieta en la obra de Vigo puede verse plasmado en la revista *Hexágono '71* donde, de manera teórica —como editor— y práctica —como artista—, desarrolla un pensamiento sobre la historieta. Una historieta que Vigo denomina *hermética*, puesto que no hay posibilidad de efectuar una generalización en lo que respecta a las composiciones y a los sentidos que ellas convocan. Como señalamos anteriormente, hermético aquí significa no condicionado en su lectura, abierto a las asociaciones que despierte en el espectador.
Las historietas de Vigo carecen de héroes, presentan recurrencias en la utilización de tipos, como en el caso del *grupo de familia*, aunque no podemos decir que estas posean un sentido unívoco en su producción. Sobre la utilización de letras y números también podemos establecer lazos con sus *Poemas Matemáticos* y con las composiciones xilográficas, pero tampoco corresponde una asignación de sentido directo en tales manifestaciones. Para Vigo, un desarrollo poético sobre los géneros considerados *menores* no implica un lenguaje llano, por el contrario, como muchos de sus contemporáneos, espera que el espectador participe de manera activa en la propuesta estética decodificando los mensajes y aportando claves de lectura tal como queda de manifiesto en su artículo «Por qué un arte de investigación» (*Hexágono '71 ce*, 1973).
Las *historietas herméticas* fisuran las características tradicionales asignadas al género, subvierten elementos que la historieta tradicional propone como distintivos. La construcción poética de las secuencias que Vigo elabora se reformula a partir de un pensamiento y de una investigación sobre los códigos y la comunicación.

REFERENCIAS

Blanchard, G. (1969). *La bande dessinée. Histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours* (Elena Comas, trad.). París, Francia: Editions Gérard.

Benayoun, R. (1968). *La burbuja en la tira dibujada* (Elena Comas, trad.). París, Francia: Andre Ballard.

Bugnone, A. L. (Ed.). (2014). *La revista Hexágono '71 (1971-1975)*. La Plata, Argentina: Edulp.

Bugnone, A. L. (2013). *Una articulación de arte y política : Dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)* (Tesis de doctorado). Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42366

Cassou, J. (1960). *Panorama des arts plastiques contemporains*. París, Francia: Gallimard.

Durero, A. (1510). *Pequeña Pasión. La expulsión del Paraíso* [Grabado]. Madrid, España: Biblioteca Nacional de España.

Glusberg J. (1978). *Retórica del Arte Latinoamericano.* Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Goscinny, R. (1967). *Les chefs-d'œuvre de la bande dessinée.* París, Francia: Anthologie Planète.

Gustavino, B. (2014). *La escritura sobre arte en Argentina en los años sesenta. La crisis de las referencias extranjeras y la extensión de la perspectiva latinoamericana* (Tesis de doctorado). Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/44213

Gustavino, B. (2015). Relatos sobre el arte moderno en las bibliotecas argentinas. Pistas halladas en el archivo y la biblioteca de Edgardo Antonio Vigo. En A. M. P. Hoffmann, A. Brandão y F. Guzmán Schiappacasse (Eds.), *História da arte: coleções, arquivos e narrativas* (pp. 431-447). Bragança Paulista-SP, Brasil: Editora Urutau.

Hogarth, B. (1967). *Bande Dessinée et Figuration Narrative* (Elena Comas, trad.). Paris, Francia: Musée des arts décoratifs.

Lichtenstein, R. (1964). *Pistol* [Pintura]. Recuperado de https://www.moma.org/collection/works/80053

Masotta, O. (1968-1969). *Literatura Dibujada. Serie de Documentación de la Historieta Mundial.* Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Gradowczyk, M. (2008). *Maquinaciones. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962*. Buenos Aires, Argentina: Catálogo CCEBA.

Vigo, E. A. (31 de julio de 1961). Artes plásticas. Panorama. *El Argentino*, p. 8.

Vigo, E. A. (1967). *Poemas Matemáticos Barrocos*. París, Francia: Ediciones Contexte.

Vigo, E. A. (1971- 1975). *Hexágono '71.* Archivo CAEV.

Vigo, E. A. (1971). *Características eróticas; con perforaciones*. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45718

Vigo, E. A. (1971). *Historieta* [Historieta]. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45683

Vigo, E. A. (1972). *La (In) comunicación de los medios de comunicación masivos. Por caso la TV, Comic Strip* [Historieta]. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45829

VIGO, E. A. (1972). *Tres actos interconectados* [Señalamiento]. La Plata, Argentina.

Vigo, E. A. (1972). *U.S.A. versus Latin America* [Historieta]. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45726

Vigo, E. A. (1973). Por qué un arte de investigación. *Hexágono 71´ ce*, 1-8. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45831

Vigo, E. A. (1973). *Historieta con automóvil. Hexágono 71´ ce*, 19-23. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45831

VIGO DISEÑADOR

VIGO DESIGNER

SARA GUITELMAN / teescribesara@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

RESUMEN

Esta lectura se sitúa en el espacio que ocupa Vigo entre el arte y el diseño. Mucho se ha escrito sobre lo multifacético de su obra, pero poco se ha dicho de *Vigo diseñador*. El artista platense se apropió de esta práctica para dialogar con sus materiales y procedimientos, desde la tipografía hasta la diagramación, desde la fotografía hasta los medios de reproducción, buscando modos de circulación por fuera de las instituciones, para romper la unicidad de la obra y colocar el arte en la calle. Hilvanada al desarrollo de los debates del arte del siglo XX, su obra expone la posibilidad de un diseño que configura nuevos modos de ver y revulsiona el orden: el de la burocracia oficinesca y judicial como expresión de un sistema opresivo, el de la dictadura como expresión del autoritarismo, el de aquello que nos limite en favor de aquello que nos haga más humanos.

PALABRAS CLAVE

Arte; diseño; mercado; procedimiento

ABSTRACT

This reading is situated in the space occupied by Vigo between art and design. Much has been written about the multifaceted nature of his work, but little has been said about Vigo the designer. The artist from La Plata appropriated this practice to dialogue with his materials and procedures, from typography to diagramming, from photography to the means of reproduction, looking for ways of circulation outside the institutions, to break the uniqueness of the work and place art on the street. Related to the development of art debates of the twentieth century, his work exposes the possibility of a design that shapes new ways of seeing and revulsion order: that of the clerical and judicial bureaucracy as an expression of an oppressive system, that of the dictatorship as expression of authoritarianism, that of what limits us in favor of what makes us more human.

KEYWORDS

Art; design; market; procedure

Inventor, constructor, proyectista, director, editor, grabador, archivista, compilador, impresor, comunicador a distancia, artista, escultor. La obra de Edgardo Antonio Vigo ha sido estudiada desde muy variadas perspectivas que evidencian lo diverso de sus producciones (Bugnone, 2014). Es al menos extraño, si no sorprendente, que en este contexto nunca se lo haya analizado desde el campo del diseño cuando, a simple vista, sus *artefactos* y *acciones* están fuertemente vinculados a esta práctica, y los postulados explícitos de su poética se encuentran diseminados en innumerables documentos.

La figura y la obra de Vigo se vuelven relevantes por la paradoja de que, siendo tal vez uno de los pocos diseñadores platenses memorables, ha sido ignorado. El hecho mismo de su ausencia en el campo del diseño exhibe las tensiones de un espacio particularmente conflictivo del que emerge una historia marcada por los vacíos y las omisiones (Pelta, 2004).

Entiendo que una de las razones por la que diseñadores e historiadores del diseño no se ocuparon de su obra radica en su procedencia disciplinar: Vigo se desplaza desde el arte hacia una zona de frontera, que justamente las líneas dominantes de la disciplina desdeñaron de modo sistemático. Otra explicación puede hallarse en algún dato fáctico ligado a la institucionalización del diseño en la universidad. Para los años cincuenta, no solo la carrera universitaria de diseñador no existía en la ciudad de La Plata, tampoco existían los diseñadores profesionales y esta actividad la ejercían artesanos del oficio —letristas, imprenteros, etcétera— o arquitectos, dibujantes y... artistas plásticos.

En el ámbito local, la profesionalización se inicia a partir de la creación de la carrera en la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en 1961. Es entonces y desde esa posición institucional que se empieza a configurar *lo que es* diseño y lo que está fuera de la *disciplina*. El paradigma del *good design*, impronta de la formación de los diseñadores en La Plata —y en la Argentina—, fue imperante hasta entrados los años noventa. La incorporación del llamado *diseño crítico* se produce tardíamente en Latinoamérica, más allá de señalarse su inicio en Europa en los años sesenta con el manifiesto «First things first» (Garland, 1964). Recién en estas últimas dos décadas —como consecuencia de los cambios económicos, políticos y tecnológicos en el campo del arte, la comunicación y la cultura— surge la crítica a la hegemonía del diseño eficientista devenido del racional-funcionalismo. Es este contexto el que abre un espacio para pensar a *Vigo diseñador*.

La inclusión de su obra en una posible genealogía del diseño local o nacional, constituiría una manera de revisar aquellos cánones que atravesaron nuestra disciplina durante la segunda mitad del siglo XX y que, desde la mirada contemporánea, se han vuelto arcaicos. Hacer lugar al estudio de su producción como expresión de un diseño que se configura desafiando al mercado para servir a fines opuestos a éste —más allá de trabajos probablemente remunerados que también diseñó en pequeñísima escala—,[1] es relevante por el *ensamblaje* en el que trama un diálogo singular y potente entre el internacionalismo de las vanguardias europeas y el lenguaje de la gráfica popular. Tal vez allí resida algo de lo políticamente *revulsivo* (Davis, 2009) de su obra.

Si bien el trabajo de Vigo se inicia en solitario —en la ciudad de La Plata de los años cincuenta— está hilvanado al desarrollo de los debates centrales del arte del siglo XX: coloca en el centro de sus intereses estas cuestiones. Los principios que organizan su poética creativa no sólo conforman su obra, sino que son explicitados en sus textos programáticos.

1 En el Archivo Vigo, Serie Biopsia, se encuentran caratuladas bajo el título *Diagramas asignado por el propio Vigo* una colección de producciones de diseño comercial: afiches, invitaciones, participaciones de casamiento, publicidades, entre otras.

> El arte del siglo XX, contradictorio, polifacético, de problemática clasificación, poco a poco se va decantando. A la escultura, grabado, dibujo y pintura se agrega hoy otra disciplina que consigue su propio lenguaje: el «OBJETO PLÁSTICO» [...] Se suma la riqueza de las formas industriales, las técnicas que permiten la utilización de materiales diversos y la necesidad de una VUELTA AL ARTESANADO evidente por las propias exigencias complicadas del ARMADO [...] Para una época VISUAL es necesario crear algo diferenciado. El OBJETO PLÁSTICO lo es. Si bien todavía no perfectamente delimitado es una posibilidad de expresión de nuestros días. Ricos en inventos y mejoramientos técnicos, habiendo concretado numerosas experiencias en el campo científico, con hombres que han podido romper leyes pretendidamente inamovibles (Vigo, 1966).

Es con esta conciencia de la necesidad de crear algo diferenciado que refuncionaliza los soportes y los procedimientos de los medios *gráficos*, de la *comunicación visual* —las señales de la calle, los carteles, las revistas, los sellos, las postales—, y los desautomatiza. Desafía así el orden instituido: el de las normas de circulación alienantes de la metrópoli; el de la burocracia oficinesca y judicial como expresión de un sistema opresivo; el de la dictadura como expresión del autoritarismo; y el de todo aquello que nos limita, en favor de aquello que nos hace más humanos.

El escenario en el que se pone en funcionamiento su proyecto es la calle en un sentido ampliado. Si la calle es el gran invento de la modernidad, es también el espacio en el que se encuentra Vigo con el diseño, porque es allí donde nace y *sucede* el diseño y es allí donde le interesa interpelar al sistema: en sus señales, en sus negocios, en su publicidad, en sus carteles, en sus medios de comunicación, desde el correo hasta las revistas.

Conocer esos procedimientos de desautomatización, implica indagar en lo específico de las prácticas que lo constituyen en *inventor de un original diálogo entre arte y diseño*, en el mismo sentido en que las vanguardias históricas se acercaron al diseño en su afán de unir arte y vida (Guitelman, [2001] 2013): habitaron sus soportes, sus materiales, sus lenguajes y sus prácticas; desde la tipografía a la diagramación, desde la fotografía a los medios tecnológicos de reproducción, usando los impresos como lugar desde donde hacerles decir aquello que ocultan mientras funcionan como herramientas del mercado.

DISEÑADOR: INVENTOR. PROYECTISTA. MONTAJISTA

Estas tres actividades constitutivas de *ser diseñador* están fuertemente presentes en Vigo, quien tiene un *proyecto* y para esto *inventa* o *re-inventa* las funciones de las *cosas*.[2] Una insólita caja tipográfica, una máquina inútil o una revista. Es allí donde exhibe la posibilidad de imbuir al diseño de capacidades del arte: su revulsividad, su potencia para proponernos nuevas formas de ver.

Aunque nunca se haya nombrado a sí mismo *diseñador*, se piensa *proyectista. Programar* o *construir* son términos que nos acercan a cómo consideraba su propia actividad y posición.

> Proponemos el término «PROYECTISTA» pues el mismo es una derivación directa (de algo a realizar) del «PROYECTO». Y para completar llamaríamos «PROYECTISTA PROGRAMADOR» a la conjunción en equipo para la realización de complejos no individuales (Vigo, 1969).

2 Es Vigo quien insiste en llamar «cosas» a sus producciones, incluso a las revistas.

Es interesante rastrear el concepto de *proyecto* que emerge en sus textos a través de distintos lexemas, porque en tales oportunidades explicita su propuesta estética, consciente de este desborde de lo artístico hacia *otra cosa*.
Cuando Vigo se autodenomina *constructor, proyectista* o habla de *acciones*, no solo está repensando al *artista,* sino que puede ver que el diseño es un lugar donde es posible desmontar *desde adentro* las comunicaciones establecidas: publicaciones, folletos, invitaciones, catálogos, revistas, marcas o logos, *packaging* y hasta intervenciones urbanas —los señalamientos que operan sobre los signos de la calle—. Se mete en el ámbito de los productos, objetos de comunicación y de diseño, desde un lugar propio, disruptivo, que hoy podríamos inscribir en la historia secreta que trazó Greil Marcus en *Rastros de carmín* [1989] (2005), cuando hilvana dadaísmo/situacionismo/*punk*/deconstrucción. Una genealogía en la que pareciera podría inscribirse Vigo. Evidentemente, un recorrido alternativo a Tomás Maldonado o Gui Bonsiepe, con cuyas normas se manifiesta en desacuerdo, según conceptos enunciados por el propio Vigo en una entrevista radial de 1956 referida por Mario Gradowczyk (2008). Pero lo más elocuente es el recorrido por su obra: Vigo dialoga con *otro* diseño. Esta posición es especialmente visible en su archivo de *arte correo* que se presenta como una trama en la que dadaísmo, situacionismo y *punk* se entretejen.
Además, Vigo se inviste de diseñador en su quehacer cotidiano, al asumir estas múltiples tareas: conceptualizar, proyectar, diagramar, identificar, editar, imprimir y hasta distribuir. La figura de *hombre orquesta* tan cercana al oficio de diseñar, le queda bien a quien, más allá de propiciar la obra colectiva, siempre fue gestor individual de sus proyectos. A tono con las propuestas artísticas de las vanguardias y de las posvanguardias, reivindica el trabajo en equipo no solo en las palabras, sino también en los hechos: un signo de identidad de sus obras es estar hechas de voces *otras*. Es conocido que a través de amplísimas convocatorias creó una verdadera red de artistas. Por otra parte, durante muchos años fue un activista prolífico del arte correo, lo que está plasmado en el frondoso y exquisito archivo que guarda en La Plata el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV).
Asimismo, Vigo se reservaba un rol clave: el de montajista. En el caso de las publicaciones, esto es particularmente relevante en cuanto a su función de editor/diseñador y al objeto-máquina resultante de ese hacer.

REVISTA MÁQUINA

Collages, objetos inútiles o *revistas ensambladas* son algunas de las maquinaciones de Vigo. El procedimiento en común que subyace a la construcción de cualquiera de estas maquinarias es el *montaje*. Como dijimos, Vigo es el montajista. Se trata de máquinas particulares, que funcionan al margen de lo secuencial y de la serialización —que sería lo propio de la mecánica y de la cadena de producción—. Aquí la secuencia se anula o se diluye y se violenta en favor de la yuxtaposición del *collage*: una *revista ensamblada*, como *WC* (1958-60) o *Hexágono '71* (1971-75), es un sobre o una carpeta en la que conviven un conjunto de fragmentos. Textos e imágenes de distintas cualidades, de autores diversos, en papeles de diferentes formatos, texturas, gramajes, colores, sistemas de impresión y hasta objetos. Toda esa diversidad de materiales, sin numerar. Y lista para usar.
El montaje pone en relación imágenes que hablarán a partir de esa convivencia impensada. Instala un anacronismo que genera entre ellas *otra cosa* (Didi-Huberman, 2011). Vigo piensa la revista tridimensionalmente, con cada edición propone un objeto-máquina muy curioso: no presenta una secuencia propia, sino que puede ser organizado de cualquier manera por el que la usa.

La problematización del formato libro no es una novedad de la obra de Vigo. Este proceso se dio en Europa en los años veinte (Spoerhase, 2017), cuando la visualidad de la escritura y la sonoridad de la poesía fueron exploradas a través de distintas experimentaciones por artistas que van desde Stéphane Mallarmé a los dadaístas y los futuristas, pasando por Guillaume Apollinaire y otros surrealistas. Sin embargo, a excepción de pocos casos, como *Tango con vacas* de Vasily Kamensky, *La prosa del transiberiano,* de Sonia Delaunay y Blaise Cendrars, o la más popular *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp —concebida entre 1936 y 1941, y ensamblada en 1961—, poco se experimentó sobre el libro como objeto tridimensional. Las vanguardias focalizaron su interés en la visualidad de la página.
La particularidad de las revistas de Vigo es que cuestionan el formato del objeto en su totalidad y, aunque se las ha llamado museo transportable o museo portátil, son *otra cosa*. Por esta razón y a modo de breve avance en esta lectura de *Vigo diseñador*, me referiré a sus diseños de marcas de identidad y focalizaré sobre algunos procedimientos gráficos en los cinco números de la revista *WC*. Este es uno de sus primeros emprendimientos editoriales y en él, como así también en los *Relativuzgir´s* o *DRKW* (1960), se hacen visibles tempranamente su competencia respecto de la práctica de diseñar y las singulares relaciones que propone al habilitar la convivencia de multiplicidad de estéticas gráficas.

IDENTIDAD: LAS MARCAS

Vigo es un diseñador de *marcas*: encontramos logotipos e isotipos en toda su obra. Este es uno de los quehaceres centrales de los diseñadores, a quienes suele definirse como *proyectistas de identidades*. A Vigo le interesa este tipo de construcción y cree en el poder de estos *signos de identidad básicos*. La cantidad de marcas gráficas que realizó, más allá de las diseñadas para las revistas, así lo evidencian: hasta llegó a diseñar la *marca Vigo*, un signo de identidad propio, impreso sobre etiquetas.
Nos detendremos en el diseño de las marcas de identidad presentes en sus publicaciones. En las revistas editadas por Vigo las marcas asumen un lugar protagónico ya que las tapas exhiben una particularidad: la ausencia de títulos o de imágenes que aludan al contenido. Además, resulta notorio que tanto en *DRKW*, *WC*, *Diagonal Cero* (1962-69) y *Hexágono´71*, las marcas mutan insistentemente, casi de edición a edición, y estas variaciones no son producto de la imprevisibilidad sino de una acción intencional, programada.
En los tres números de *DRKW* la repetición del logotipo en la superficie de la tapa aumenta a medida que transcurren las ediciones en relación inversamente proporcional con cómo decrece la letra que las identifica —que reemplaza al número—: A, B, C. La disposición del logo sobre el soporte y su imbricación con los otros elementos que componen la página la convierten en una marca *declinable*, abierta y con una particularidad impensable —e inaceptable— en aquellos años para el diseño convencional: se trata de una *marca dinámica*. Todas estas cualidades son vistas hoy como posibilidades gráficas valiosas en el diseño de signos marcarios. Las marcas dinámicas y adaptativas son *tendencia* de la última década, signada por el impacto de los nuevos modos de lectura que imponen los vertiginosamente cambiantes soportes digitales, tal como puede registrarse en foros y debates de diseñadores como Foroalfa, Brandemia, Graffica, entre otros relevantes en español.
En el caso de *Diagonal Cero* [Figura 1], la marca misma se transforma morfológicamente —variadas tipografías, elementos compositivos, colores, etcétera—, es decir, ya no se trata solo del procedimiento de repetición. En los veintiocho números de la revista, la tipografía del logotipo se modifica cinco veces. Las primeras tres ediciones presentan un logotipo en *sans serif* ultracondensada, en mayúsculas, que cambia en el tercer número a una tipografía

Figura 1. Marcas gráficas dinámicas en *DRKW* (1960) y *Diagonal cero* (1962-1969)

decorativa geométrica con dominantes curvas. Posteriormente, en el número 22, retorna a una palo seco en *bold* mayúscula, expandida, en un cuerpo tipográfico en extremo pequeño, contrastante con el de las tres primeras ediciones. En los números 26 y 27, la tipografía es reemplazada por una decorativa ilustrada y compone el texto sin línea de base. Fuente y composición contrastan con la apuesta estilística de los inicios y confirman el desplazamiento a la zona de la gráfica dadaísta signada por las mixturas y el collage de letras.

A cada uno de esos cambios tipográficos se suman las modificaciones en la diagramación, el color y la relación de integración del logotipo con los otros elementos de la página. En el número 22 se agrega al logotipo, un logotipo inicial: DC. En los números 23 y 24 vemos cómo deconstruye el signo (20 y 3) y cómo el número de edición se integra a la sigla. El número 28, última entrega de la revista, se presenta no por casualidad sin logotipo; en su lugar aparece un sello en el que se lee «DIAGONAL CERO EDITÓ». Esta decisión devela el valor que Vigo daba a los signos marcarios en su función constitutiva de la identidad.

Figura 2. Marca gráfica dinámica en *Hexágono ´71* (1971-1975)

En cinco años, *Hexágono´71* tuvo cuatro marcas gráficas [Figura 2]: tres isologotipos y un logotipo. Cada uno de ellos exhibe múltiples variantes en su aplicación, aunque mantiene el procedimiento de establecer un fuerte vínculo con los identificadores o marcadores de edición —en este caso letras, no números—.

El primer isologo es una marca dinámica y con un carácter muy contemporáneo: se trata de un diagrama cuya figura principal es un hexágono. La marca rota, gira, casi en cada edición. Es proporcionalmente pequeña en relación con el soporte, pero está muy vinculada a los elementos de la página y resulta compleja, porque incluye el logotipo —resuelto en una fuente decorativa comercial característica de los años setenta—. Se trata de un recuadro-diagrama con varios elementos: el hexágono algo deforme, una línea, una flecha. Lo más trasgresor es la inclusión en la marca de un sugestivo *climb* (o bajada): U.N.O. MAS QUE U.S.A. (flecha) PUNTO. Marca dinámica y fragmentaria que exhibe una audacia inusitada en la composición.

A partir de *Hexágono´71 cd* la marca cambia rotundamente: no reproduce el nombre completo sino solo HEX, en diálogo con una ilustración y acompañado nuevamente de un *climb*: «eso sí, la más peligrosa», aludiendo a la proximidad de *hex* con *sex* y, por el doble sentido, a la revista misma. Asombra en este signo el estilo de la ilustración antigua y el diseño de la tipografía en perspectiva que corroboran la decisión de Vigo de poner en diálogo lo distinto.

Figura 3. Tapas *de WC* (1958-1960). Singulares vinculaciones entre marca gráfica y recursos visuales de tapa

El tercer isologotipo —desde *Hexágono´71 ed*— es un diagrama: una cinta negra que se presenta casi como un sello, composición más cerrada que las anteriores que, como dijimos, se encuentran integradas a la página. Sobre la cinta se muestra, calado, el nombre y el año de publicación en tipografía estilo *stencil*. Si bien la calidad gráfica de la disposición de la tipografía sobre el fondo sería cuestionable desde el punto de vista del *buen diseño*, en este tipo de publicación —que habilita también particularidades de la gráfica popular como el sello o la xilografía— hasta puede percibirse intencional. La forma en que cierra, dejando sus extremos abiertos, aunque recuerda la cinta de Moebius, lejos está de un cerramiento perfecto, más bien hace énfasis en la imperfección que habilita una fisura.
Finalmente, en el último número, el sobre contenedor no presenta marca, como en el caso de la despedida de *Diagonal Cero*. En la portada interior el logotipo cambia respecto de las marcas anteriores: retoma la idea de la abreviatura del nombre, en este caso, en un intento gráfico de síntesis entre la palabra HEX y la forma del hexágono, zona en la que la retórica de la poesía visual y la retórica publicitaria se cruzan.

WC: MARCATAPA

En los cinco números de *WC* [Figura 3] la marca es más estable que en las colecciones ya mencionadas —que son posteriores en el tiempo—. Si consideramos el inodoro que aparece en los dos primeros números como parte de la marca, el único cambio es su ausencia en los tres números siguientes. Un elemento enigmático que no ha sido considerado parte del nombre aunque aparece en el logotipo, es el número ordinal *1er*. ubicado sobre *WC*, que pareciera indicar que la revista se denomina *Primer WC*. El inodoro y el nombre mismo, así como la inclusión de *1er* se presentan como claras citas a Duchamp que *sí* fue el *primero* en convertir un sanitario en objeto estético.

Figura 4. Primera edición de *WC*: sobre contenedor —frente y dorso— y abajo, algunas de las hojas sueltas contenidas en el mismo

Una serie de números emulan la numeración de los talonarios: 00001, guiño que alude a los futuros *miles* de números de la revista. Una vez más aparece la autorreferencialidad como una de las marcas de identidad de los objetos de Vigo. Se trata de un signo marcario poco integrado, que además del logotipo incluye un diagrama: círculos concéntricos. Esta imagen fuertemente recurrente en sus obras de esos años dialoga con los *rotoreliefs* (1929) y el *anemic cinema* (1926) de Duchamp y otros dadaístas y futuristas, para quienes el círculo fue una figura predilecta asociada al movimiento, a la tecnología, a las máquinas.

Otra transformación a considerar es la que se observa a lo largo de la secuencia de cinco números de *WC*: el número 1 solo incluye la marca, datos de la edición y el mensaje *no doblar* en varios idiomas. La diagramación asimétrica y la presencia del espacio en blanco, la acercan a composiciones de la gráfica racionalista de comienzos de siglo. Lo mismo sucede en el número 2, en el que lo que se incluye es el número de edición ocupando un espacio proporcionalmente muy relevante y desintegrado del resto de los elementos gráficos, no solo por posición sino también por estilo tipográfico.

En el número 3, se van agregando elementos: un filete vertical y una imagen roja —un color que reaparece frecuentemente en sus impresos combinado con el negro— que remite a la gráfica popular y de protesta. La tapa está resuelta en un pleno plano, que contrasta con la limpieza de los otros elementos por su carácter expresionista e informal. Una vez más, el número *3* se encuentra desintegrado de la composición. En tanto, en el número 4 el soporte es habitado por nuevos elementos: la figura roja, que alude a una flecha y que aparecía en el número anterior, se multiplica por cuatro aludiendo al número de edición y se organiza en dirección convergente. El número de edición ocupa un lugar cada vez más relevante: no solo cambia la tipografía a una *sans serif bold* sino que presenta un cuerpo mayor al del logotipo.

En la quinta y última edición, el logo cambia de posición hacia la derecha de la página, las flechas se reducen a una, de notorio menor tamaño y de color negro. El elemento visual dominante de la tapa será un papel madera pegado que funciona como obituario por el cierre de la revista, e incluye símbolos como la cruz, una miscelánea gráfica reproducida con sellos, lo mismo que un breve texto también sellado a mano. El número de edición, que ocupa un espacio relevante, ahora se resuelve en negativo y con un estilo gráfico informal, hasta desprolijo, que remite a técnicas de impresión manual. El fondo negro es un signo fúnebre, por su forma rectangular que alude a un ataúd y porque el obituario señala con una flecha hacia él. La organización del recorrido de lectura bordeando la página es otra decisión de diseño destacable por su vanguardismo.
Las cinco tapas conforman una secuencia sistémica y dinámica que pareciera construir un relato que narra la vida y el ocaso de la publicación, y en ese trayecto habla de esta conformación fragmentaria de la misma en varios sentidos, sobre todo por las corrientes estéticas que la atraviesan y que se manifiestan en el diálogo de estilos y de materialidades.

WC: SOPORTES, MATERIALES Y PROCEDIMIENTOS

El sobre contenedor y algunas hojas del primer número de *WC* [Figura 4] exhiben el montaje que propone esta edición: un conjunto de papeles sueltos de muy diversa procedencia —color, textura, gramaje—, sin numerar y contenidos dentro de un sobre de papel madera. Múltiples formatos de escritura —a máquina, manual, tipográfica, sellada— combinados con variedad de imágenes y elementos objetuales generalmente de oficina —broches, clips, arandelas, etiquetas, piolines, ojalillos—, conforman un sistema heterogéneo que se parece muy poco a una revista convencional y mucho a un objeto de diseño interactivo contemporáneo.
Asimismo, en *WC* encontramos numerosas reproducciones de obras de arte —grabados, dibujos, etcétera— cuya puesta en página se convierte en parte de la obra misma: la elección de ese soporte marco, la ubicación sobre el mismo, el modo de señalizarla o rotularla.
Respecto de los procedimientos empleados [Figura 5], en esta publicación encontramos muchas de las características gráficas que signarán los siguientes proyectos editoriales de Vigo. Por un lado, el trabajo atento a la tipografía como signo visual a través de una cuidadosa y consciente labor en la selección y composición tipográfica. Por otro, los ejercicios de poesía visual, que ya aparecen en estos caligramas de Miguel Angel Guereña —cercanos a las experimentaciones dadaístas y surrealistas— y que luego asumirán las nuevas formas de poesía visual constituyendo un contenido muy presente en *Diagonal Cero* y *Hexágono´71*.
Por último, es significativa la *puesta en página* sobre grillas de *alta tensión* compositiva y —una de las características identitarias más contundente— la *mixtura* que despliega en distintas capas: la de la convergencia de autores, de soportes, de materialidades, de técnicas de impresión y de encuadernación, de estilos, de referencias y de lenguajes.
Para concluir, podemos afirmar que Vigo supo ver y valorar los recursos del diseño convocándolos a un juego audaz, cuyo análisis desde el campo disciplinar específico abriría un espacio para indagar recorridos poco explorados en la historia del diseño. Una tarea pendiente y necesaria en el estudio de las intrincadas relaciones entre esta práctica y el arte.

Figura 5. Soportes, materiales y procedimientos en *WC* (1958-1960)

REFERENCIAS

Bugnone, A. (2014). *La revista Hexágono '71 (1971-1975).* La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata; Centro de Arte Experimental Vigo. Recuperado de http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar/09-bugnone

Davis, F. (2009). Prácticas «revulsivas». Edgardo Antonio Vigo en la escena crítica del conceptualismo. En C. Freire y A. Longoni (Eds.). *Conceitualismos do Sul/ Conceptualismos del Sur* (pp. 283-98). São Paulo, Brasil: Annablume.

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes.* Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.

Duchamp, M. (1926). *Anemic cinema* [Audiovisual]. Recuperado de https://www.moma.org/collection/works/91486

Duchamp, M. (1935). *Rotoreliefs, optical discs* [Litografías offset]. Recuperado de https://www.moma.org/collection/works/69630

Duchamp, M. (1936-1941). *Boîte-en-valise* [Objeto]. París, Francia: Centro Pompidou.

Garland, K. (1964). First things first Manifesto. *The guardian*. Recuperado de http://www.monografica.org/02/Art%C3%ADculo/3398

Guitelman, S. (6 de noviembre de 2013). Las evanescentes fronteras del diseño [Entrada de blog]. Recuperado de http://saraguitelman.com.ar/hola-mundo/

Gradowczyk, M. (2008). Edgardo Antonio Vigo: Maquinaciones (1953-1962). En M. Gradowczyk, A. Gualtieri, M. Pérez Balbi y M. Santamaría (Eds.), *Maquinaciones. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962* [Catálogo] (p. 76). Centro Cultural de España en Buenos Aires: Museo Provincial de Bellas Artes, Córdoba; Museo Castagnino + macro, Rosario; Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata.

Marcus, G. [1989] (2005). *Rastros de carmín.* Madrid, España: Anagrama.

Pelta, R. (2004). *Diseñar hoy. Temas contemporáneos de diseño gráfico.* Barcelona, España: Paidós.

Spoerhase, C. (2017). ¿Más allá del libro? *New left review*, (103), 91-104.

Vigo, E.A. (1953-1997). *Biopsia* [Archivo de documentos personales]. La Plata, Argentina: Centro de Arte Experimental Vigo.

Vigo, E. A. (1958). *La biblia Relativuzgir´s.* La Plata, Argentina: Edición del autor, Centro de Arte Experimental Vigo.

Vigo, E. A. y Guereña, M. A. (1958-60). *WC*. La Plata, Argentina. Recuperado de http://caevediciones.blogspot.com/p/wc.html

Vigo, E. A. (1960). *DRKW*. La Plata, Argentina: Centro de Arte Experimental Vigo.

Vigo, E. A. (1962-69). *Diagonal Cero*. Recuperado de http://caevediciones.blogspot.com/p/diagonal-cero.html

Vigo, E. A. (1966). Hacia el Arte del «Objeto». L*a Tribuna de América*. Recuperado de http://www.ramona.org.ar/node/19186

Vigo, E. A. (1969). Un arte a realizar. Revista *Ritmo*, (3), 4.

Vigo, E. A. (1971-75). *Hexágono '71*. Recuperado de http://caevediciones.blogspot.com/p/hexagono-71.html

VIGO OBJETUAL

OBJECTUAL VIGO

MARÍA DE LOS ÁNGELES DE RUEDA / mariaderueda@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

RESUMEN

Este trabajo se centra en la obra objetual de Edgardo Antonio Vigo, a partir de su concepción de máquinas inútiles, a finales de los años cincuenta, cuando comienza a producir los *Relativuzgirs* y sus cajas contenedoras. En simultáneo con sus experiencias gráficas y editoriales, Vigo produjo *cosas*, hasta su última producción, como la serie de objetos de bolsillo de 1995. En este recorrido se destaca brevemente la recepción de su obra a partir de su presentación en la *XXII Bienal de San Pablo* (1994).

PALABRAS CLAVE

Objetos; conceptual; experimental

ABSTRACT

This work focuses on the object work of Edgardo Antonio Vigo, from his conception of useless machines, at the end of the 50s when he starts to produce the Relativuzgirs, and their container boxes. Simultaneously with his graphic and editorial experiences, he produced things, until his last production, the series of pocket objects of 1995. In this tour we briefly highlight the reception of his work from his presentation at the XXII Biennial of San Pablo (1994).

KEYWORDS

Objects; conceptual; experimental

«Hacia un arte tocable que quiebre en el artista la posibilidad del uso de materiales "pulidos" al extremo de que produzcan el alejamiento de la mano del observador —simple forma de atrapar— que quedará en esa posición sin participar "epidérmicamente" de la cosa. Vía uso de materiales "innobles" y para un contexto cotidiano delimitador del contenido.»
Edgardo Antonio Vigo (1968-69)

Con el título de «El advenimiento del objeto», el artista Luis Pazos, del Movimiento Diagonal Cero (1966-1969), escribía un artículo en el número 17 de la revista homónima en 1966. En ese texto ensayaba una clasificación de los objetos, teniendo en cuenta el desarrollo de la estética *pop* y *neodadá*. Vale aclarar que en el campo de las artes platenses Edgardo Antonio Vigo instaló el objeto a partir de sus *máquinas inútiles*.[1] El proceso experimental y conceptual desarrollado por Vigo entre 1957 y 1962 permitió la organización incipiente de una red de intercambios con jóvenes artistas locales y extranjeros, que giró especialmente en el despliegue de algunas estrategias elaboradas en la modernidad, particularmente con las operaciones de Marcel Duchamp y Kurt Schwitters como base de su creación. Como he sostenido en otros trabajos (De Rueda, 1997, 2007), las experiencias plásticas y mediadoras de Edgardo Antonio Vigo fueron el punto de partida de la formación y la expansión de nuevos comportamientos estéticos en la ciudad de La Plata, una avanzada experimental respecto del campo artístico más tradicional, especialmente sustentada en los envíos a los salones provinciales y en la enseñanza en algunos talleres en la Escuela Superior de Bellas Artes.
Entre 1958 y 1960, Vigo publica las revistas *W.C.* y *DRKW'60* junto con Miguel Ángel Guereña. En ese período, el artista desarrolla sus proyectos denominados *Relativuzgir's*,[2] en los que se manifiesta una referencia a las estrategias del dadaísmo y del arte concreto. Una serie de ideas previas pueden dar cuenta de su recorrido. Para Vigo el concepto de arte quedaba siempre deudor del problema de la representación. Con los *Relativuzgir's* el artista reconoce el trabajo desde el azar hacia el ensayo y la prueba. La construcción de un núcleo —la mirada que ofrecen los espectadores— y un in-núcleo —la mirada de un equipo técnico—, amalgamados, modifica el proceso-objeto, el cual es una búsqueda permanente también de un campo propio. Con estas palabras, Vigo sugiere su entrada al arte procesual y a la poética de la obra abierta, noción que unos años más tarde se consagrará en la tesis de Umberto Eco [1962] (1985).[3] Desde el *no arte* el artista se embarca en la producción de lo multifacético, del arte expandido. Vigo es, a su vez, un artista difusor, formado en la conciencia histórica de la modernidad, que realiza un proceso conceptual con un anclaje espacio-temporal en la periferia, descolonizado y descentrado.
Vigo genera un arte experimental-conceptual situado, en el que la metáfora de la máquina inútil se volverá un elemento clave para el juego irónico —como, por ejemplo, en *Curso acelerado para adquirir el nivel de latinoamericano culto* (1972/3)—. La búsqueda de un campo propio para sus acciones diferidas ancla en la matriz dadaísta del *merz* y del *ready made,* aunque lo local pasa a revestir un carácter contestatario, a enmarcarse en un discurso políticamente crítico. Vigo denominó a sus primeros objetos *Cosas*, al Arte Correo lo llamó

1 Vigo empieza a producir sus *máquinas imposibles* y *máquinas inútiles* en 1957. Para una descripción de esas obras ver: de Rueda (2007); Gradowczyk, Gualtieri, Pérez Balbi y Santamaría (2008), y Ludión (s.f.).

2 *Relativuzgir's*, según el artista, son sus producciones inclasificables, de diversas materialidades y, en el sentido de cosas y maquinas imposibles, procesuales.

3 Umberto Eco escribe en 1962, en Italia, *Obra Abierta*. Su tesis de la obra como metáfora epistemológica, punto de partida del creador y punto de llegada del espectador, establece un marco para pensar las estéticas procesuales.

Comunicación a distancia, mientras que, al Arte procesual, *Arte por o para Realizar*. Entre sus formas de resistencia se encuentra el uso del lenguaje, disociando, trasmutando, *revulsionando* (Davis, 2009), realizando su novela macedoniana como señaló Carlos Basualdo en su prólogo (1994) para la Bienal de San Pablo.

En sus primeros derroteros como artista, crítico, profesor y divulgador, Vigo publica en el diario *El Argentino* de La Plata el texto «Máquinas Inútiles Solteras Imposibles» (1959). Allí se lee: «Las máquinas solteras [son] llamadas así por Michel Carrouges [...] La verdadera función del hacedor de máquinas inútiles, solteras, imposibles, es la de un creador, en función directriz» (p. 12). Así, la síntesis concreta-dadá se experimenta en la asunción del objeto, el otorgamiento de una entidad artística y creativa, siendo por ejemplo el *Cargador Eléctrico* de 1957, un antecedente continuado en su *Bi-tricicleta Ingenua (con ruedas incapaces de rodar*), de 1960. Las máquinas inútiles inscriben a Vigo en una vertiente que evidentemente enlaza a los diferentes protagonistas de la modernidad, que crearon o utilizaron las máquinas de visión y otras invenciones como tópicos de una época posromántica, en una interpelación al hombre. La tecnología es asumida en la vanguardia histórica de una forma versátil, sostenida, criticada, burlada. Vigo señalará algunos nombres representantes de las diferentes voces de esta apropiación de la máquina por el hombre —o a la inversa— como parte de la visión moderna: Marcel Duchamp, Francis Picabia, Alexander Calder, Max Ernst, Jean Tinguely, Kurt Schwitters. Tal vez este último representando el *no arte* y, los otros, socavando el arte en sí, de acuerdo con la tesis de la línea del desviacionismo artístico (Restany, 1982).

A comienzos de los años sesenta, Vigo elabora *Diagonal Cero*, revista que define como *cosa trimestral* orientada, en la primera etapa, a las novedades artísticas del medio regional y latinoamericano, y convertida, a partir de los números 19 y 20, en un medio de difusión de experiencias renovadoras. La *cosa*, puede ser objeto, obra gráfica, arte expandido.

LA AVENTURA-APOCALIPSIS DEL OBJETO

> «La enfática y candorosa Aventura-Apocalipsis, trasmitida generación a generación, por el procedimiento oral y manual, permite la llegada al hoy, de ilógicos e intermitentes productos desordenados. Dando continuidad a lo discontinuo.»
>
> Edgardo Antonio Vigo (1984)

Al participar del Movimiento de Arte Nuevo (MAN) en 1965-66, Vigo elabora una serie de objetos en paralelo a sus *cosas* editadas. El MAN adquiere las características de experimentación visual y procesual en la ciudad de La Plata como un correlato del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires.[4] En ese contexto, las operaciones sintácticas de la obra de Vigo se hacen eco del sentido irónico y satírico del Nuevo Realismo, grupo nucleado en Francia alrededor de Pierre Restany. Años más tarde, este último escribe *La otra cara del arte* [1981] (1982) donde califica el acto de Duchamp como *bautismo artístico del objeto.* En uno de los encuentros del MAN (en 1965), Vigo presenta en el Museo Provincial de Bellas Artes el *Palanganómetro mecedor para críticos de arte*, un objeto ensamblado, que se puede identificar con la línea desviacionista, sugerida también por el crítico francés en el libro mencionado.

4 Sobre el Movimiento de Arte Nuevo, ver: Suárez Guerrini (2010).

A mediados de los años sesenta se producen una serie de escritos y materialidades en torno a la definición y la estética del objeto. Vigo escribe «Hacia el arte del objeto» (1966), en donde ensaya una cierta genealogía de este género, deslimita las disciplinas artísticas y amplía el campo al ambiente, lo cual denota ineludiblemente ese anclaje vanguardista:

> El arte del siglo XX, contradictorio, polifacético, de problemática clasificación, poco a poco se va decantando. No en lo relativo a la imagen, ni por supuesto a la técnica para buscarla. La heterogeneidad conseguida por las leyes personales que cada artista se dicta y hace valer, con más la ya caduca división de material noble o innoble —ya no existe este último—, dan un panorama harto difícil y por supuesto de poca claridad. Más, en cuanto a la práctica del arte plástico del dibujo y pintura se agrega hoy otra disciplina que consigue su propio lenguaje: el OBJETO PLÁSTICO (s/p).

El reconocimiento de Vigo, como el de Restany, en el devenir histórico, es al acto creativo de Marcel Duchamp y los ensamblados de Kurt Schwitters.
Más tarde, este proceso observado y, como citamos al comienzo del artículo, reforzado en un escrito de Luis Pazos de 1966 en *Diagonal Cero*, será uno de los ejes del historiador Simón Marchán Fiz (1972), quien subrayó que «el arte objetual desbordará los límites del objeto para extenderse a los acontecimientos y ambientes hasta llegar a los bordes del arte conceptual» (p. 199). Asimismo, desde una perspectiva cultural, Abraham Moles (1972) afirmó en esos años que el objeto se había convertido en el elemento esencial de nuestro entorno, por lo que pretendía llamar la atención del ciudadano de la sociedad de consumo, por considerar el objeto como mediador universal y exponente de la sociedad.
En el contexto de estos debates sobre la entidad de lo objetual, el objeto y la no objetualidad, Vigo se expande a través de sus creaciones múltiples. Como hacedor de objetos realiza en 1966 la primera versión de *El ciclista comprimido*, obra que más adelante se convertirá en *El ciclista oprimido* (1975). Este objeto será parte del envío argentino a la XXII Bienal de São Paulo (1994) donde será exhibido en diálogo con las obras de Líbero Badii y de Pablo Suárez.
En 1968, Vigo produce *Manojo de semáforos* en una de las esquinas de La Plata. Esta obra inaugura la serie de los *Señalamientos* (Santamaría & Parodi, 2005) que el artista continúa hasta finales de la década de los ochenta. En la misma, se produce un desplazamiento del objeto a la acción y sus posibles combinaciones. La acción fue experimentada como una señal-*shock* por aquellos convocados, prevenidos o no, intérpretes parciales de las experiencias modernas, muy poco habituados a las prácticas participativas, asistentes quizás a algún *happening* o a cierta convocatoria del mismo Vigo en el marco del MAN. El acto constituyó un hito en el arte local, el artista trató de propiciar una mirada diferenciada sobre un espacio urbano típico, despersonalizado y, si se quiere, *desfuncionalizado* —por su mal funcionamiento—, para otorgar una mirada-otra, deshabituar al que pasaba por allí y generar un sentido *otro* del arte, una experiencia estética inscripta en un discurso heterotópico: la posible creación colectiva, anónima, momentánea, de apertura al arte, un *ready made* social.
Como hemos señalado en otro trabajo (De Rueda, 2003), los *Señalamientos* se multiplicarán: la calle será para Vigo y otros artistas locales un nuevo escenario, una materialidad para la creación. También lo será el cuerpo, la intimidad. A partir de la desaparición del hijo del artista durante la última dictadura militar, los *Señalamientos* se sucederán en Boca Cerrada (Punta Lara), en la costa del Río de La Plata. Vigo proyecta la experiencia estética como experiencia utópica en la acción de señalar, de poetizar un espacio íntimo y colectivo, produciendo una alteridad.

EL CICLISTA OPRIMIDO EN LA BIENAL DE SAN PABLO

Vigo construye el devenir: cada obra es parte de otra obra, o de las (in)obras, de sus proyectos a realizar, del quehacer creativo de la *Novela de la Eterna*, como en la obra Macedonio Fernández (Basualdo, 1994). Sus objetos son oscilantes, reciclables, momentáneos. Como xilógrafo, Vigo los piensa a partir de lo múltiple, parte del concepto y de la materialidad de una matriz, por lo que ha producido desde el comienzo objetos integrados por fragmentos de otra cosa, de piezas ya resueltas en amalgama con elementos desechables. Estos objetos tienen algo de *ready made*, algo de ensamblado, algo de arte pobre, de antiarte. Son latas que almacenan poesía, restos de poéticas interrumpidas por la violencia, articulaciones aparentemente ilógicas en cajas de *Biopsia*, en *múltiples acumulados*, en *obras de bolsillo*. En ese sentido, en su obra se pueden encontrar marcas de un doble proceso de acopio e investigación de la modernidad: por un lado, algo del arte concreto, geométrico, formalista y de su experimentación con materiales y sintaxis; por otro, algo del montaje desviacionista, del desecho, la ruina y el concepto. Estas combinaciones van de la mano de lo múltiple y su lógica de red, en la *comunicación a distancia* y en las ediciones gráficas, estampillas y matasellos. En toda su poética va enlazando humor, juego y crítica, memoria y compromiso.

En la obra de Vigo la condición humana se encarna en la búsqueda de su hijo y de los 30.000 desaparecidos. Aparece la intimidad y lo cotidiano en una síntesis irónica junto al señalamiento de la violencia, la censura, las desapariciones, la muerte, la hipocresía, el dolor, el amor y el juego. Su producción objetual se hace más visible en 1991 con una muestra en la Fundación San Telmo, en Buenos Aires: *Anteproyecto de proyecto de un pretendido panorama abarcativo*, que comprendió más de treinta años de la labor del artista. Vigo celebra la ocasión paseando por el patio del edificio montado en una versión reciclada de su *Bi-Tri-Cicleta Ingenua* incorporando la acción —irreverente, lúdica— al objeto. En 1994, integra el envío argentino a la XXII Bienal de San Pablo, con la curaduría general de Jorge Helft, junto con Libero Badii y Pablo Suárez, donde presenta objetos, obra gráfica y arte postal. Allí expone las siguientes obras: *Cargador eléctrico* (1957), *Devolución del agua* (1970/1), *Curso acelerado para adquirir el nivel de latinoamericano culto* (1972/3), *El tapón del Río de La Plata* (1973), *El ciclista oprimido* (1975), *Whisky para mate cocido* (1980), *Anteproyecto de proyecto para tres pebetes poético matemáticos no tradicionales in(comestibles)* (1990), *Le patrón de Marcel (Duchamp)* (1991), *La caída del imperio* (1993), *El bebé probeta acuñado* (1994), obras gráficas y arte postal (Basualdo, 1994).

Como señaló Basualdo, Vigo tiene una lógica atípica que ignora el tiempo lineal, su máquina productiva lo reescribe, no en retornos y repeticiones, sino en alteraciones azarosas, accidentadas, en juegos desplazados hacia el enigma del lenguaje, en los que se mantiene no obstante su constante desacralización. Varias notas y críticas en los medios periodísticos argentinos, brasileños e internacionales reseñaron el envío argentino a la Bienal, que sorprendió junto al de los artistas de Europa del Este. En distintas crónicas aparece reproducido *El ciclista oprimido*. La obra presenta una síntesis visual y semántica impactante, dialogando a su vez con las esculturas *siniestras* en madera policromada de Libero Badii y con la escultura de resina y plástico, el *Manto final*, cubierta de moscas, de Pablo Suárez.

Parece oportuno citar la nota que realizó el crítico argentino Miguel Briante para el diario *Página 12*, titulada «Olvido y truco: una sombra de autocensura argentina en la Bienal» (1994). En el copete el autor recuerda que el tema del evento fue «la transformación del soporte en el arte contemporáneo». A continuación, Briante interpela el rol del curador general, Jorge Helft, y considera que en busca de la comprensión universal llevó su subjetividad hasta el borde de la censura, al optar por algunas obras de Edgardo Antonio Vigo más

globales en torno a la condición humana, como *El ciclista oprimido*, en desmedro de otros objetos y obra gráfica directamente vinculados a la problemática de los desaparecidos y las Madres de Plaza de Mayo. En una nota posterior, Briante aclara que su crítica se dirige a la selección de Jorge Helft y no a la producción de Vigo, a quien considera un artista precursor del conceptualismo latinoamericano, comprometido política, social y estéticamente. No obstante, insiste en pensar a *El ciclista oprimido* como una obra de crítica a la sociedad contemporánea, tan eficaz en el primer mundo como en el anclaje de las urgencias locales.
En otro artículo publicado con motivo de la Bienal de San Pablo, Ana María Battistozzi (1994) destaca la sorpresa de ver allí la obra de un artista poco conocido como Vigo, quien, con una silenciosa trayectoria de cuarenta años de trabajo, construye objetos de madera, máquinas inútiles, reflexiona irónicamente sobre los códigos del lenguaje y puede ser considerado un hermético. Por su parte, el crítico Fernando Farina, en una nota titulada «El arte sin género ni destino» (1994), subraya que «*El Ciclista oprimido*, cuelga del techo sobre un manchado lienzo blanco, como una parodia siniestra, como una de las pistas para comprender Latinoamérica y su historia no escrita» (s.p.).
Es indudable que las relecturas de sus producciones son desarrolladas por el mismo Vigo como parte de su maquinaria creativa. Al mismo tiempo, cada crítica y cada curaduría hasta el presente reelabora el sentido entre lo local y lo global, entre lo institucionalizado y lo no institucionalizado. Verifican así que sus objetos y su obra múltiple están tejidos en una red de desplazamientos sucesivos y de aperturas, en una dialéctica entre la auratización del *gesto Vigo* y el arte *tocable*, de *bolsillo*, como sus objetos de 1995.
Ese mismo año, Vigo presenta sus *obras de bolsillo* en una nueva retrospectiva en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario. Allí exhibe sus pequeños objetos, en los que se observan huellas de sus primeras máquinas, mezcladas y actualizadas con formas más populares, como el humor irónico respecto del consumismo. Ejemplos de ello son sus *Caramelos (in) comestibles* o *Si sacás los pies del plato, te los cortan.*

A MODO DE CONCLUSIÓN

Un productor multifacético como Edgardo Antonio Vigo evade siempre las definiciones, las categorías y las inscripciones de la institución Arte. En su obra, la variedad de medios y de dispositivos resume el uso dialéctico de la experimentación y el concepto; de la materia encontrada y reciclada; de la cosa, el lenguaje y sus no equivalencias; de las invenciones y juegos de los signos y metáforas. El lenguaje y sus usos en desvío y derivas forman parte de su *clave mínima.*
Vigo fue un creador hermético y, no obstante, abrazó lo cotidiano. Se lo puede imaginar enterrando y desenterrando mundos y memorias. Se lo puede recordar dando sus conferencias performáticas, abriendo sus valijas en las que acuñaba papeles, estampillas, grabados y anteproyectos, escapando de las consagraciones.

REFERENCIAS

Basualdo, C. (1994). Prólogo a la novela de Vigo. En *Argentina XXII Bienal Internacional de Sao Paulo* [Catálogo] (s. p.). Buenos Aires, Argentina: Fundación Banco Crédito Argentino.

Battistozzi, A. M. (15 de octubre de 1994). Apoteosis de la imagen. *Clarín*, p. 14. (Biopsia, Caja 33). Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo. Recuperado de http://www.caev.com.ar

Briante, M. (11 de octubre de 1994). Olvido y truco: una sombra de autocensura argentina en la Bienal. *Página 12*, pp. 28-29. (Biopsia, Caja 33). Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo. Recuperado de http://www.caev.com.ar

Davis, F. (2009). Prácticas «revulsivas». Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo. En C. Freire y A. Longoni (Eds.), *Conceitualismos do Sul/ Conceptualismos del Sur* (pp. 283-98). Sao Paulo, Brasil: Annablume, MAC USP, AECID.

De Rueda, M. Á. (1997). La exaltación del objeto y sus tendencias en el Arte Argentino, E. A. Vigo y Parte X. En VV. AA. *Nuevos Ensayos de Arte*. Buenos Aires, Argentina: Fundación Federico Jorge Klemm.

De Rueda, M. Á. (2003). Utopías en la calle. En M. A. De Rueda (Ed.), *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales* (pp. 93-105). Buenos Aires, Argentina: La Marca, Asunto Impreso ediciones.

De Rueda, M. Á. (2007). *Preludio a la avanzada artística en La Plata 2: E. A. Vigo. Vanguardia y reacción*. Ponencia presentada en las 3.° Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39301

Eco, U. [1962] (1985). *Obra abierta*. Barcelona, España: Planeta-Agostini.

Farina, F. (1994). El arte sin género ni destino. *La Capital* de Rosario, p.14. (Biopsia, Caja 33). Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo. Recuperado de http://www.caev.com.ar

Gradowczyk, M.; Gualtieri, A. M.; Pérez Balbi, M. y Santamaría, M. (2008). *MAQUINAciones. Edgardo Antonio Vigo: Trabajos 1953-1962* [Catálogo]. Centro Cultural de España en Buenos Aires; Museo Provincial de Bellas Artes, Córdoba; Museo Castagnino + macro, Rosario; Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata.

Ludión. (s.f.). Edgardo Antonio Vigo. Máquinas imposibles y Máquinas inútiles [Entrada de blog]. Recuperado de http://ludion.org/historia.php?historia_id=21

Marchán Fiz, S. (1972). *Del arte objetual al arte de concepto. 1960-1972*. Madrid, España: Alberto Corazón.

Moles, A. (1972). *Teoría de los objetos*. Barcelona, España: Gustavo Gilli.

Pazos, L. (1966). El advenimiento del objeto. *Diagonal Cero*, (17), 23. Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo. Recuperado de http://www.caev.com.ar

Restany, P. (1982). *La otra cara del arte*. Buenos Aires, Argentina: Rosenberg-Rita.

Santamaría, M. y Parodi, A. P. (2005). *Índice de señalamientos de Edgardo A. Vigo*. La Plata, Argentina: Centro de Arte Experimental Vigo. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/46574

Suárez Guerrini, F. (2010). A la deriva del arte moderno. Una lectura sobre la irrupción del Man y sus repercusiones. *BOA. Boletín de Arte*, (12), 117-45.

Vigo, E. A. (1957). Cargador Eléctrico [Objeto]. La Plata, Argentina: Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV).

Vigo, E. A. (19 de noviembre de 1959). Máquinas Inútiles Solteras Imposibles. *El Argentino* de La Plata, p. 12. (Biopsia, Caja 3). Centro de Arte Experimental Vigo. Recuperado de http://www.caev.com.ar

Vigo, E. A. (1960). Bi-tricicleta Ingenua (con ruedas incapaces de rodar) [Objeto]. La Plata, Argentina: Centro de Arte experimental Vigo (CAEV).

Vigo, E, A. (1965). Palanganómetro mecedor para críticos de arte [Objeto ensamblado desviacionista]. La Plata, Argentina: Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV).

Vigo, E. A. (junio-julio de 1966). El Objeto Plástico. *La Tribuna de América*, s/p. Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo. Recuperado de http://www.caev.com.ar

Vigo, E. A. (1968-1969). Un arte a realizar [Mecanografiado]. Archivo Merz Mail. Recuperado de http://www.merzmail.net/ea.htm

Vigo, E. A. (1972/3). *Curso acelerado para adquirir el nivel de latinoamericano culto* [Objeto]. Recuperado de http://www.arteba.com.ar/08-09-10/es/acciones/esyv/vigo.htm

Vigo, E. A. (1975). *El ciclista comprimido / El ciclista oprimido* [Objeto]. Recuperado de http://cvaa.com.ar/01sigloxx/04_crono_1975.php

Vigo, E. A. (1984). Del que hacer creativo [Folleto mecanografiado]. Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo. Recuperado de http://www.caev.com.ar

Vigo, E. A. (1991). *Anteproyecto de proyecto de un pretendido panorama abarcativo* [Exposición]. Buenos Aires, Argentina: Fundación San Telmo.

Vigo, E. A. (1995). *Obras de bolsillo* [Objetos]. Rosario, Argentina: Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario.

Vigo, E. A. (1995). *Caramelos (in) comestibles* [Objeto]. Recuperado de https://www.macba.cat/es/biopsia-3-armado-en-la-plata-argentina-caramelos-in-comestibles-a01839

Vigo, E. A. (1995). Si sacás los pies del plato, te los cortan [Objeto]. La Plata, Argentina: Centro de Arte experimental Vigo (CAEV).

VIGO Y SIMONDON
MÁQUINAS INÚTILES Y TECNICIDAD

VIGO AND SIMONDON
USELESS MACHINES AND TECHNICITY

JULIO LAMILLA / julio.lamilla@gmail.com

Cátedra Música Incidental. Facultad de Artes Visuales
Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados. Universidad Nacional de las Artes. Argentina

RESUMEN

Este trabajo pretende articular una reflexión sobre la técnica en el marco de la producción artística. Se propone entablar un diálogo de resonancias entre rasgos de la poética constructiva del artista Edgardo Antonio Vigo en las denominadas *máquinas inútiles* y algunos planteamientos teóricos sobre la técnica del filósofo Gilbert Simondon. ¿Las máquinas inútiles de Vigo abordan una idea de flujo técnico como nivel de tecnicidad no alienado, en constante tránsito, ensanchamiento y devenir de la inventividad técnica? La idea es abrir un debate en un contexto tecnológico colonizado por intereses rentables: un sistema de producción capitalista cuyo objetivo no es hacer objetos que funcionen bien o puedan ser ampliados técnicamente, sino rentabilizar a mayor escala, y en el que, por desconocer funcionamientos internos o formas de reparación, estamos condenados a seguir ruedas de consumo, inclusive artísticas.

PALABRAS CLAVE

Tecnicidad; Gilbert Simondon; Edgardo Antonio Vigo; máquina

ABSTRACT

This work seeks to reflect on the technique in the field of artistic production. The objective is to start a resonance dialog, for which we will analyze some theoretical features elaborated by Simondon and several characteristics of Edgardo Vigo's constructive poetics. Do the useless machines of Vigo approach an idea of technical flow as a level of non-alienated technique, in constant transit, widening and becoming of technical inventiveness? The idea of the text is to open a debate within the context of a technological field colonized by profitable interests: a capitalist system of production that does not try to make objects that work well or that can be technically expanded, but to sell on a larger scale. And in which, due to ignorance of internal functions or ways to repair, we are condemned to follow consumption wheels, even artistic ones.

KEYWORDS

Technicity; Gilbert Simondon; Edgardo Antonio Vigo; machine

«Bulones, herrajes, maderas.-
Tornillos, cadenas, lámparas eléctricas.-
Motores, estructuras metálicas, clavos.-
Tomas-corrientes (?), cadenas.-
Formatos, croquis, máquinas.-
Máquinas inútiles.-
Máquinas imposibles.-
Máquinas solteras.-
Tornillos, herrajes, maderas.»
Edgardo Antonio Vigo (1960)

El pensamiento del filósofo de la técnica Gilbert Simondon (1924-1989) nos invita a repensar un entendimiento de la técnica para tensionar una relación heredada de carácter separador y alienante hacia máquinas y tecnologías. Para Gilbert Simondon (2007), la alienación técnica fundamental reside en haber olvidado la génesis continua del objeto técnico, desconociendo sus procesos internos de funcionamiento y a nosotros como prolongadores de la esencia técnica de los objetos. Ocultamiento de una creación permanente que nos ha reducido al papel de usuarios pasivos de máquinas cerradas y programadas. En su labor de hacedor-constructor, Edgardo Antonio Vigo retoma y explora la génesis continua del mundo técnico y ejerce, mediante un proyecto poético de creación permanente, una inventividad técnica radical sobre los objetos.

Podríamos pensar el concepto de tecnicidad del filósofo Simondon como una bola de nieve que se ensancha mientras rueda y aumenta de tamaño al girar sobre su misma materia. La nieve, en este caso, sería la técnica, mientras que la tecnicidad sería el nivel de espesor alcanzado al retroalimentarse de ella misma en su rodar (experiencia/hacer técnico). La tecnicidad se refiere, por un lado, a un nivel técnico de crecimiento constante, nivel no en términos de eficacia sino de expansión, alcanzado a través de un flujo técnico que se retroalimenta de saberes, experiencias y conocimientos mediante un hacer (*tekné*). Por otro lado, para que una máquina alcance un mayor grado de tecnicidad debe poseer algunas características que le permitan desarrollar este flujo técnico. En el caso de la bola de nieve, esta podría referirse a cierta condición de porosidad, desniveles de su estructura o de la red que constituye su entorno y de la cual es parte (una bola plastificada o encapsulada en silicona no podría ensancharse). En el caso de Vigo veremos que se trata de cierta condición de inestabilidad de sus máquinas. Simondon (2007) nos señala cómo las máquinas cerradas o selladas son incapaces de adquirir un mayor grado de tecnicidad, al no poseer puntos de inserción o contacto con una información exterior:

> El verdadero perfeccionamiento de las máquinas, aquel del cual se puede decir que eleva a grado de tecnicidad corresponde no a un acercamiento del automatismo, sino, por el contrario, al hecho de que el funcionamiento de una máquina preserve un cierto margen de indeterminación. Es este margen lo que permite a la máquina ser sensible a una información exterior. A través de esta sensibilidad de las máquinas a la información se puede consumar un conjunto técnico, y no por un aumento de automatismo. [...] La máquina que está dotada de una alta tecnicidad es una máquina abierta, y el conjunto de máquinas abiertas supone al hombre como organizador permanente, como intérprete viviente de máquinas, unas en relación con otras (p. 33)

Al igual que Vilém Flusser (1990) y su concepto de caja negra relacionado a la figura del usuario de dispositivos cerrados, automatizados o con posibilidades pautadas o programadas de uso, Simondon advierte cómo una máquina abierta, inestable, incierta, con ganas de salirse de ella, es capaz de adquirir un mayor flujo técnico y, con ello, poseer una mayor tecnicidad. En el caso de Vigo, estamos ante un hacedor de máquinas cuya intención no es velar a la máquina de su capacidad de devenir técnico, sino, al contrario, entender el campo de la técnica como piezas de un *puzzle* con posibilidades infinitas de ser rearmado.

Fernanda Bruno (2017), retomando a Simondon, describe cómo máquinas sin pudor han decidido salirse de su coraza-vestimenta para mostrarnos su interior. En el caso de Vigo, sus máquinas inútiles son máquinas desnudas, nacidas sin vestimentas ni caparazones que oculten su potencial de tecnicidad. Máquinas de interior incierto, con órganos y arterias de transmisión a la vista y en el aire, al borde del cortocircuito, de ese error que posibilitaría su ampliación técnica. Esta «cerrazón (barrera entre el constructor y el usuario)» (Simondon, 2017, p. 67) es lo que diferencia un automóvil de una bicicleta o locomotora. En el caso de la bicicleta, tenemos una estructura que está a la vista, que es tocable (como el proyecto poético que Vigo pretendía[1]), donde sus partes son intercambiables, prolongables, que permiten, así, un constante proceso de reensamblaje y reinvención.

Esta manera de abordar el objeto técnico condice con la poética constructiva de Vigo, quien trabaja sus ensamblajes a partir de partes de otras obras-máquinas y elabora artefactos mutables en permanente recombinación. Como puede apreciarse en sus *Ambientaciones* de 1959, la cualidad de inestabilidad y abertura es lo que posibilita un proceso de reinvención técnica permanente. «Yo siempre he sido proclive a la ampliación y no a la cerrazón, el cerrar es el misterio, el misterio está en la vida, y el abrir el misterio es la apertura que nosotros tenemos» (Vigo en Curell, 1995, 0:11:46'). Las máquinas inútiles de Vigo, además de abiertas, incorporan el accidente, lo insólito, el error o la inestabilidad dentro de sus procesos de construcción y producen, de esta manera, piezas múltiples, irregulares, inciertas e irrepetibles, las que, al poseer un alto margen de indeterminación, adquieren un alto grado de tecnicidad (Simondon, 2007).

La producción de las máquinas inútiles de Vigo se inserta en una tradición o cofradía de máquinas solteras o célibes. Máquinas improductivas de vida inútil y poética que tensionan la separación entre hacer e idea, técnica y cultura. En la biblioteca personal de Vigo podemos encontrar una edición del año 1954 del libro *Máquinas Célibes* de Michel Carrouges en cuya portada se reproduce la obra de Duchamp *La novia desnudada por sus solteros* (1915-1923). Este libro despliega en su interior un inédito cronograma de aparición (de 1843 a 1950) de máquinas surreales. En noviembre del año 1959, Vigo publica en el periódico *El Argentino* de la ciudad de La Plata un artículo titulado «Máquinas Inútiles Solteras Imposibles». En dicho texto apunta a la separación entre utilidad y arte, al mismo tiempo que inscribe su producción maquínica inútil junto a nombres claves en torno a la creación de máquinas y reflexiones ampliadas sobre la técnica como Leonardo Da Vinci, Jean Tinguely, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Alexander Calder, Michel Carrouges, Nicolas Shöffer.

GÉNESIS CONTINUA, PUNTOS DE INSERCIÓN

Con relación a la *gambiarra*[2] Bruno (2017) señala el modo en que esta opera según el «arte de montar, desmontar y re-montar objetos cuyas piezas vienen de muchas y distintas

1 Nos referimos a su texto *Hacia un arte tocable* (Vigo, 1994).

2 Práctica poética brasileña de reinvención tecnológica a partir de reciclaje tecnológico.

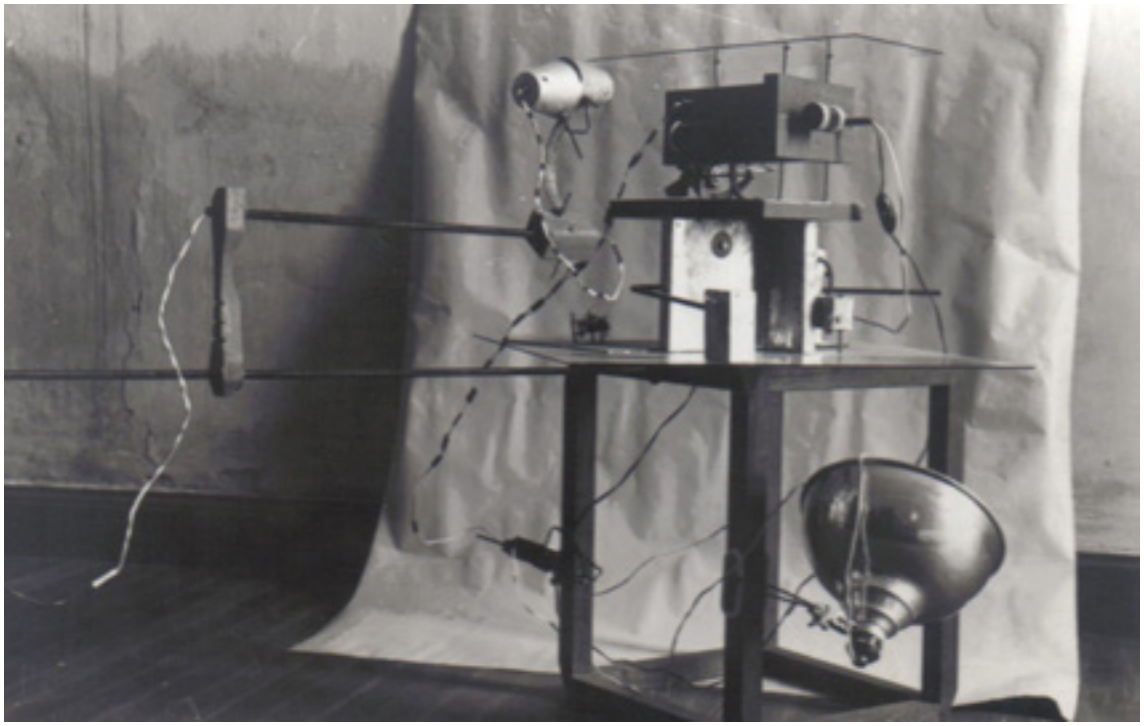


Figura 1. Edgardo A. Vigo, *Máquina inútil Relativuzgir's 00'003's* (1955). Archivo Biopsia, Centro de Arte Experimental Vigo

partes» (p. 142).[3] Esta forma de obrar es, precisamente, el recurrido por Vigo al momento de construir sus máquinas inútiles «elementos heterogéneos que yo tomaba de distintas piezas mecánicas, que tenían funcionalidades entre sí muy distintas, las acoplaba en esas estructuras de madera, y hacía como que se anulaban en su función» (Vigo en Curell, 1995, 0:22:30').

Una de las primeras máquinas inútiles de Vigo, expuesta en 1957 en la Asociación del Poder Judicial de La Plata en una muestra titulada *Vhigo del Mov Relativuzgir's*, se trató de *00'003's* [Figura 1], la cual acompañaba a ocho máquinas imposibles. El trabajo de las máquinas imposibles en Vigo se refiere a *collages*-diagramas de surrealistas engranajes, más cercanas a un campo de invención maquínico *patafísico* que a lógicas naturalizadas en torno a una construcción y entendimiento clásico de la técnica. Al igual que sus *collages*, la máquina inútil *00'003's* de Vigo no obedece a manuales de construcción ni a instrucciones de uso, sino a un campo de exploración re-combinatoria permanente. Su máquina inútil *00'003's* nos muestra un ensamble eléctrico bastante indeterminado, inestable, al borde del desarme. Por el telón blanco de fondo del registro fotográfico y el uso de luces podría pensarse en una similitud con las esculturas maquínicas de Shöffer, pero en este caso más que una máquina lumínica vemos una desnuda, la cual mediante conexiones inéditas intenta escapar de su representación arquetípica y extender sus líneas de fuga para devenir técnicamente. Las máquinas inútiles de Vigo reflexionan, entonces, de manera crítica sobre el uso de la tecnología y proponen un desvío a los manuales de construcción técnica para propiciar, de esta manera, un acercamiento no naturalizado con la tecnología.

PROLONGACIÓN PERMANENTE. MODELO 1960 MODIF. 1990

El hecho de que una máquina no sea cerrada y posea puntos de inserción es lo que posibilitará su prolongación mediante su reparación o reinvención. Vigo construye en 1960 su

3 «Arte de montar, desmontar e remontar objetos cujas peças vêm de muitas e distintas partes» (Bruno, 2017, p. 142). Traducción del autor del artículo.

Figura 2. Edgardo A. Vigo, *Bi-tricicleta ingenua (con ruedas incapaces de rodar)* (1960). Archivo Biopsia CAEV

Bi-tricicleta ingenua (con ruedas incapaces de rodar) [Figura 2] y con ella da su primer *Paseo Visual* en 1961. Vigo la modificará en 1990 y dará su *Segundo Paseo Visual*, esta vez en 1991 en Espacio Fundación San Telmo, documentando estos dos paseos visuales *estáticos* a través de fotoperformance. Estos puntos de inserción técnica, este dejar sus máquinas abiertas, son los que permitirán a Vigo estar constantemente modificando y rearmando sus propias obras. Con relación a su Bi-tricicleta modificada en 1990, Vigo (1994) nos narra la siguiente anécdota:

> Por más que uno la asocie a la bicicleta-puede ser una moto, característica por todos los elementos mezclados: incluso perdí el manubrio original... se perdió o me lo robaron ¡qué sé yo! Digamos que se perdió. Conseguí un volante de un viejo micro de la línea Tres -¡un pedazo de así! Y ese es el volante/manubrio actual. Con el tiempo la Bi-trici se fue modificando [...] Yo la voy modificando. Debo decir que ya tiene modificaciones muy reales. Este modelo 80 y pico, porque la original era de 1956 o 58, que es cuando nace (p. 11).

La *Bi-tricicleta ingenua (con ruedas incapaces de rodar)* de 1960, y modificada a través del paso de los años, nos entrega una idea de la técnica como flujo técnico permanente. El mismo título de la obra puede leerse como fracción de un devenir, porción de una bicicleta infinita en proceso de construcción y reensamblaje permanente, una *Bi-tri-tetra-penta-hexa...cicleta*. Este proceder de Vigo, de reinvención tecnológica, de construir usando partes de sus propias obras, se asocia a lo que Richard Sennett (2009) define como reparación dinámica. Sennett refiere cómo una reparación dinámica puede cambiar la ontología de un objeto, en donde hacer y reparar forman parten de una misma continuidad. Al contraponer a una reparación estática una reparación dinámica:

> [...] cambiará la forma o la función del objeto, que es lo que ocurre si se sustituye un filamento roto de la tostadora por otro de mayor potencia [...]. En un nivel técnico más complejo, la reparación dinámica puede implicar un salto de dominio, como cuando una fórmula matemá-

> tica corrige errores en secuencias de datos. O puede requerir nuevas herramientas; en algún momento del siglo alguien descubrió que los clavos dañados se extraían mejor con una doble boca curva en un martillo que con una cuña de borde plano (p. 131).

Podemos decir que en Vigo la técnica está siempre bajo la figura del taller. No es un dato menor, con relación a la forma de abordar su producción maquínica, que su padre haya sido un constructor de carruajes, de ruedas, y que Vigo haya crecido inmerso en contacto directo con materialidades, juego y hacer.

> Desde muy chiquitito estuve en el taller de mi papá, un personaje que me permitió estar en taller, compartir, jugar dentro del taller, jamás observé un enojo en él, por una actitud a veces muy destructiva mía dentro del taller, pero bueno eso fue como una cosa de marca (Vigo en Curell, 1995, 0:01:55').

Esta marca de Vigo puede entenderse como contacto iniciático con ese placer que describe Simondon (2017) en relación con la tecnoestética, y que en Vigo se produce en especial con la madera, la *baja tecnología* y los materiales innobles (Vigo, 1968-1969).

> La tecnoestética no tiene como categoría principal la contemplación. Es en el uso, en la acción, cuando se convierte en orgásmica, de algún modo, medio táctil y motor de estimulación. Cuando una tuerca se ajusta y afloja, sentimos un placer motor, una cierta alegría instrumentalizada, una comunicación mediatizada por la herramienta, con la cosa sobre la cual ella opera. Como cuando forjamos: a cada martillazo, sentimos el estado del metal forjado, que se estira y deforma entre el martillo y el yunque. Lo mismo sucede con una plana, con un cepillo. El operador sigue la viruta que se va levantando y enrollando. La mordida de una lima, el agarre de una lima dentada para madera de ranuras bien marcadas es una alegría para las manos y los antebrazos, un placer de la acción. También el hacha o a la azuela, ofrecen esta alegría muy particular de la sensación en régimen dinámico. Es un tipo de intuición perceptivo-motriz y sensorial. El cuerpo del operador recibe y da. Incluso una máquina, como el torno o la fresadora, hace experimentar esa sensación particular. Existe una gama sensorial de las herramientas de toda índole. Una herramienta tan rara como la lanceta de moldurar tiene su gama sensorial propia. Y podríamos seguir así, de manera casi ilimitada, pasando de manera casi continua a la sensación propia que dan los instrumentos artísticos a quien los emplea: el tacto de un piano, la vibración y la tensión de las cuerdas del arpa —pellizcar—, la mordida agria de las cuerdas de la viola de rueda sobre el cilindro revestido de colofano, todo esto es de un registro casi inagotable (Simondon, 2017, p. 370).

REFLEXIONES FINALES

Tanto en su labor de constructor de máquinas inútiles, artista correo o editor experimental, el trabajo de Vigo se sitúa como tentativa de génesis continua, en este caso técnica. Y es esta condición de tecnología abierta, de no ocultar, la que posibilita reparar, volver a detenerse una y otra vez sobre sus propias obras y que éstas sean utilizadas actualmente como cajas de herramientas creativas para generaciones actuales.

Vigo percibe, en la paradoja máquina-inútil, un cuestionamiento a la separación del campo de lo útil del terreno estético. Sintonizando con el proyecto de Simondon, las máquinas inútiles de Vigo tensionan la separación técnica/estética, útil/cultura, manual/intelectual, trabajo/ocio.

Vigo, a través de un hacer y rehacer insólito de piezas, propone un acercamiento a esos órganos maquínicos que conforman el mundo técnico, más allá de un objetivo funcional y más cercano a una afección y maravillamiento poético con las máquinas, asociado al placer del rayo sensorial de la tecnoestética simondoniana.

REFERENCIAS

Bruno, F. (2017). Objetos técnicos sem pudor: gambiarra e tecnicidade. Revista *Eco Pós Gilbert Simondon Dossiê*, *20*(1), 136-149. Recuperado de https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/10407

Carrouges, M. (1954). *Les machines Célibataires*. París, Francia: Arcanes.

Curell, M. (Directora). (1995). *La Marca de Vigo* [Archivo Audiovisual]. La Plata, Argentina: Centro de Arte Experimental Vigo.

Duchamp, M. (1915-1923). *La novia desnuda por sus solteros* [Pintura]. Recuperado de http://www.philamuseum.org/collections/permanent/54149.html?mulR=671356923|6

Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía.* Ciudad de México, México: Trilla-Sigma.

Sennett, R. (2009). *El Artesano.* Barcelona, España: Anagrama.

Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

Simondon, G. (2017). *Escritos sobre la técnica*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.

Vigo, E. A. (1957). *Vhigo del Mov Relativuzgir's* Exposición. La Plata, Argentina: Asociación del Poder Judicial.

Vigo, E. A. (1959). *Ambientaciones* [Registro fotográfico de instalación]. Archivo de Edgardo Antonio Vigo (Caja Biopsia 1959). Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

Vigo, E. A. (19 de noviembre de 1959). Máquinas Inútiles Solteras Imposibles. *El Argentino*, pp. 12-13.

Vigo, E. A. (1960). *Mi pequeño mundo poético/mecánico de máquinas inútiles* [Prólogo a la canción de las máquinas -dis tado de x100-1960-l´plata.-música a base de sonido atómico]. Archivo de Edgardo Antonio Vigo (Caja Biopsia 1960). Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

Vigo, E. A. (1961). *Paseo Visual* [Registro fotográfico de instalación]. Archivo de Edgardo Antonio Vigo (Archivo Fotografico). Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

Vigo, E. A. (1991). *Segundo Paseo Visual* [Registro fotográfico de instalación]. Archivo de Edgardo Antonio Vigo (Caja Biopsia 1991). Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

Vigo, E. A. (1994). *1954-1994. Edgardo Antonio Vigo* [Catálogo]. La Plata, Argentina: Ediciones del Desierto.

LAS REDES DE VIGO

VIGO'S NETWORKS

SILVIA DOLINKO / sdolinko@unsam.edu.ar

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Instituto de Altos Estudios Sociales. Universidad Nacional de San Martín. Argentina

RESUMEN

El presente trabajo propone una lectura sobre la construcción de redes y de intercambios sostenida por Edgardo Antonio Vigo a través de su producción como artista, gestor y editor. En las dinámicas búsquedas experimentales de Vigo, la noción de comunicación, la participación y el intercambio siempre resultaron claves de lectura y de acción. Así, su trabajo con la xilografía, con la edición de revistas y con el proyecto del Museo de la Xilografía de La Plata resultaron instancias fundamentales; a partir de estas producciones, se trazan vínculos con sus contemporáneos, como así también se plantean algunas proyecciones con la escena del arte actual.

PALABRAS CLAVE

Grabado; xilografía; circulación; instituciones; publicaciones

ABSTRACT

This work suggests a reading on the networks and exchanges established by Edgardo Antonio Vigo through his production as artist, consultant and editor. In his dynamic experimental search, the concept of communication, the participation and the exchange have always been key to reading and action. Working with xylography, the edition of magazines and the project of the Museum of Xylography of La Plata were vital instances since form these productions links with their contemporaries are created as well as proyections with the current art scenario are set out.

KEYWORDS

Engraving; xylography; circulation; institutions; publications

El 8 de agosto de 1967, Edgardo Antonio Vigo le pedía al artista chileno Guillermo Deisler:

> [...] te encargo por favor que los trabajos que estuvieron expuestos en Santiago de Chile no me los envíes a mí, por el mismo costo gíralos ya si quieres a Brasil, te doy la dirección, incluso agrega tres trabajos tuyos porque irás con nosotros, también agrega tres míos de los que tú tienes, así sale todo montado desde Santiago. Debes enviar el paquete a Geraldo Carvalho (Paraíba)(s. p.).[1]

Desde hacía un tiempo, Vigo mantenía relaciones artístico-epistolares con Deisler: sobres y cartas eran vías para el intercambio de ideas, imágenes, referencias y materiales (Dolinko, 2017). De hecho, y tal como se desprende de este fragmento de su carta, la condición de fácil manipulación y difusión de la obra xilográfica impresa en papel también le permitía la circulación fluida de producciones y la itinerancia de corpus gráficos a través de las fronteras; entre Argentina, Chile y Brasil, sus estampas tramaban redes y complicidades internacionales. Materialidad de la obra, comunicación a distancia y procesos colaborativos fueron cuestiones puestas en juego en este y tantos otros intercambios que el artista sostuvo a lo largo de su vida.

RELACIONES DE PAPEL

En las dinámicas búsquedas experimentales de Vigo, la noción de comunicación, la participación y el intercambio siempre resultaron claves de lectura y acción. Desde la realización de publicaciones hasta la producción de sellos, desde los señalamientos hasta la circulación del Museo de la Xilografía, estos fueron puntos de partida y de desarrollo de revistas, estampas, múltiples, carpetas, sellos, libros en los que la edición, entendida en un sentido amplio, fue el hilo conductor que conectó esas múltiples producciones y que le permitió concebir, sostener y desarrollar tramas dinámicas de intercambios visuales y conceptuales. Como editor, Vigo sostuvo una constante doble operación de *selección* y *multiplicación*. Eligió y reunió imágenes y textos, propios y ajenos; los diseñó, los imprimió y los puso en circulación. Al editar, Vigo recortaba, construía y reproducía: acotaba un determinado universo de discursos que, a la vez, potenciaba desde su puesta pública. Su labor individual tuvo una fuerte proyección social; la impronta de sus intereses y aficiones se evidenció en las redes afectivas y profesionales en las que se fue involucrando.[2]

Su actividad como editor estuvo asociada a inquietudes que mantuvo a lo largo de su trayectoria: la voluntad de expandir el acceso al arte, la vinculación entre la labor creativa individual y la esfera de lo social, la posibilidad del intercambio y la participación, el gusto por lo marginal o contracultural junto con el interés por las vanguardias, su atracción por el hecho artesanal, la aspiración a una circulación social extendida. Desde el punto de partida localista de La Plata, «ciudad conocida por su tranquilidad rayana en la inercia. Capital siempre desdecida por su carácter de pueblo-grande» (Vigo, 1963), logró generar una trama de contactos y de irradiación cultural internacional. En este sentido, las revistas editadas por Vigo fueron las plataformas iniciales desde donde estableció redes de intercambios y de circulación de imágenes y palabras, tanto suyas como de otros.

Ya en sus primeras revistas artesanales, *WC* (Vigo, 1958- 1960) y *DRKW* (Vigo, 1960), Vigo incluyó diversos materiales, como obras gráficas, poesías visuales, intervenciones con

1 Agradezco a Ana María Gualtieri y a Julio Lamilla por su orientación sobre este material.

2 Retomo aquí algunos aspectos planteados por Dolinko (2016).

collage y textos sobre arte (Herrera, 2004; Davis, 2004). El artista explicitaba en un apunte contemporáneo: «es idea de w.c. encerrar dentro de su bolsa de contención todo lo más heterogéneo que se pueda solicitar a una revista» (Vigo, 1958, s.p.). Asimismo, ya planteaba entonces su noción de un arte accesible y de proyección pública por fuera del consumo de élite: en la nota editorial del segundo número de *WC* (1958) proponía

> [...] realizando nuestro trabajo individualmente trataremos de cargar al mismo de dinámica social [...] El problema del ejemplar único del trabajo artístico (!). Pensamos destruirlo con nuestros clisés y utilizando la técnica de la imprenta. No es novedad ni descubrimiento, es volver a retomar una concepción social de la expresión que nació durante la guerra 14/18 y que luego fue abandonada por muchos de los cultores de los originales en cantidad (s. p.).

Vigo también puso en juego allí recursos como la presentación en sobres de papel, el contenido de hojas sueltas, los calados, los sellados, las distintas tipografías y las imágenes de diversas procedencias que retomó en publicaciones posteriores como *Hexágono '71* (1971-1975).

Mientras que *Hexágono '71* continuó con algunas estrategias formales, su contenido se caracterizó por la inédita articulación entre arte y política: en clave provocativa, Vigo la presentaba como «eso sí, la más peligrosa». Entre los materiales que incluyó se encuentran numerosas referencias y denuncias sobre la creciente conflictividad del período, con obras de Vigo y de Juan Bercetche, Luis Pazos, Juan Carlos Romero y Horacio Zabala, entre otros artistas, que aludían a la masacre de Trelew, la censura, la violencia o el asesinato del *Che* Guevara. Junto a los textos sobre arte contemporáneo —entre ellos, el artículo de Vigo «La calle: escenario del arte actual» de 1971—, la revista incluyó *sellados a mano*, referencias al arte correo y a la poesía visual a través de colaboraciones de artistas argentinos y extranjeros, muchos de los cuales mantendrían vínculos con el artista por muchos años (Bugnone, 2017).

De entre las revistas editadas por Vigo, *Diagonal Cero* (1962-1968) fue la más extendida en el tiempo y en la cantidad de ediciones. Allí explicitaba que la intención inicial de la publicación era «difundir poemas y xilografías de distintos autores» (Vigo, 1962). La centralidad de Vigo en la concepción, realización y difusión de este proyecto editorial iba, en cierto sentido, a contrapelo de la lógica de producción de las revistas, basada en general en su elaboración colectiva. «El material que pude recibir y mi propia determinación de encontrar en esas propuestas una canalización a algunas experimentaciones que venía realizando hicieron la concreción de ese sueño. Una realidad utópica, realizada» (Vigo, 1992) rememoraba años después en clave vanguardista.

A lo largo de sus veintiocho números, la revista mantuvo su formato y el contenido de páginas sueltas, mientras que otros aspectos fueron cambiando, en especial a partir de 1966; la incorporación de páginas plegadas, troqueladas, perforadas o superpuestas fueron llevando su diseño hacia una propuesta gráfica experimental. El propio Vigo diferenció dos etapas dentro del proyecto: la primera, hasta el número 18, de junio de 1966, con un esquema de revista más convencional, «se destacó por presentar panoramas de la vanguardia argentina, así como la conexión de grupos creativos latinoamericanos que se iniciaban. La idea era apoyar la renovación en base a personas que no tenían reconocimiento hasta ese momento» (Vigo, 1992). En esa instancia, la poesía fue un vehículo para el intercambio y la integración entre autores: junto al lugar destacado otorgado a la nueva poesía platense, también se incluyeron antologías de poetas de Paraguay, México, Uruguay y Chile, en consonancia con la ampliación de fronteras a la que Vigo aspiraba desde la publicación. En la segunda etapa del proyecto, a partir del número 19, se acrecentó la inclusión de poesía

visual y la presencia de autores extranjeros, poniendo en relación propuestas de artistas experimentales latinoamericanos y europeos.
Las xilografías de Vigo ocuparon la mayoría de las tapas de *Diagonal Cero* y también estuvieron impresas en sus páginas internas ilustrando poesías, como imágenes autónomas o publicaciones anexas. La revista incluyó, además, estampas de otros artistas, argentinos y extranjeros, como el brasileño Livio Abramo, el uruguayo Raúl Cattelani y el chileno Deisler. A la vez, como suplemento de la revista, Vigo imprimió entre 1964 y 1966 una serie de ocho cuadernillos con obras de grabadores; estas publicaciones luego tomaron forma independiente con la serie «Xilógrafos de hoy» (1966-1969) con la que prolongó el proyecto de la revista bajo el sello Ediciones Diagonal Cero.

ARTE TOCABLE, GRABADO EN VALIJA

En el grabado en madera, la noción de edición —clave terminológica de la impresión serial de una imagen— se imbrica con algunas de las particularidades ideológicas y materiales de esa técnica, que redundan en una producción de fuerte impronta artesanal y accesible tanto por su bajo costo como en lo que se refiere a su realización y difusión. Desde mediados de los años sesenta, Vigo profundizó su experimentación con esta técnica de grabado tradicional de raigambre popular imprimiendo con témpera o resina, o realizando distintas intervenciones sobre la superficie de papel estampada: troquelados, cortes, perforaciones o plegados que introducían una dimensión novedosa dentro de las exploraciones en materia gráfica. Un ejemplo de este tipo de obra es la *monoxilografía* tridimensional *Homenaje a Fontana N.°2* con la que obtuvo el gran premio especial en el Festival de las Artes de Tandil de 1968. Esta distinción le fue otorgada dos días antes de su primer señalamiento, *Manojo de Semáforos* (1968), con el que iniciaba sus planteos de salida a la calle en tanto postura crítica frente al sistema del arte: apelando a la participación del espectador, Vigo proponía que la obra no debía ser un objeto cerrado y definitivo sino un «proyecto modificable» y cotidiano, «un arte a realizar» (1969).
Esta aspiración por un acceso amplio y desacralizado a la obra de arte fue uno de los objetivos de la propuesta contemporánea del Museo de la Xilografía de La Plata, proyecto gestado a partir de un intercambio de ideas con su colega platense Carlos Pacheco. En su presentación en 1968, Vigo planteaba que

> [...] fundar un Museo en nuestros días es contradictorio. Cuando el arte en su eterna rebusca clama la calle, la cotidianidad, la comunicación directa, es una acción gratuita hablar del «encierro» característico que el «MUSEO-Muselina» nos da. [...] Pero 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 (1968, s. p.).

Desarrollado por Vigo a lo largo de tres décadas, el Museo de la Xilografía fue, de todos sus proyectos, aquel que tuvo mayor continuidad en el tiempo. Edición, circulación e intercambio fueron los ejes del programa de ese museo circulante albergado en cajas-valija con ecos duchampianos, que permitía trasladar su colección a distintos ámbitos públicos o privados. Su patrimonio fue constituyéndose a partir de donaciones o canje de estampas propias y de otros artistas, argentinos y extranjeros, estrategia que Vigo prolongó hasta entrados los años noventa, cuando aún solicitaba o proponía intercambios de obras para el museo y se excusaba porque «mi pasión por el grabado en madera rebasa a veces lo aconsejable» (Vigo, 1986a).

Al analizar los intercambios mantenidos en el contexto de los dinámicos años sesenta, cabe resaltar que algunas de las obras que formaban parte del primer acervo del Museo de la Xilografía de La Plata corresponden a grabadores activos en el Club de la Estampa de Buenos Aires, agrupación sostenida con el objetivo de difundir el grabado. Con tiradas de entre 500 y 1000 ejemplares, estampas de grandes maestros y jóvenes artistas alternaron en la secuencia de sus ediciones. A la vez, su programa de exposiciones en la sede de la institución también conectó nombres consagrados y emergentes, con especial atención a aquellos artistas sociales que dieran forma y contenido a los cánones de la tradición del grabado argentino en las primeras décadas del siglo XX, como Guillermo Facio Hebequer, Pompeyo Audivert y Víctor Rebuffo.

Junto con la conformación de esta colección, Vigo publicó hasta fines de los años ochenta —como de Ediciones del Museo de la Xilografía La Plata— series de carpetas con grabados impresos con tacos originales, firmados y numerados. La primera de ellas apareció entre 1973 y 1974: la colección «Xilógrafos de La Plata» (Museo de la Xilografía de La Plata, 1973-1974), producida en paralelo a la edición de *Hexágono '71*.

Sin espacio fijo ni formal, la condición de ubicuidad del museo posibilitaba que fuera exhibido en espacios culturales, instalado en escuelas, clubes u otros ámbitos de sociabilidad comunitaria, como así también en casas particulares. De este modo, el museo-valija transportaba estampas originales y múltiples que resultaban un buen ejemplo de lo que, por esos tiempos, Vigo (1968-1969) proponía como un «arte tocable»:

> Hacia un arte «TOCABLE» que quiebre en el artista la posibilidad del uso de materiales «pulidos» al extremo de que produzcan el alejamiento de la mano del observador –simple forma de atrapar– que se quedará en esa posición sin participar «epidérmicamente» de la cosa.
> Vía uso de materiales «innobles» y por un contexto cotidiano delimitador del contenido.
> Un arte «TOCABLE» que se aleja de la posibilidad de abastecer a una «élite» que el artista ha ido formando a su pesar, un arte «TOCABLE» que pueda ser ubicado en cualquier «hábitat» y no encerrado en Museos y Galerías.
> Un arte con «ERRORES» que produzca el alejamiento del «EXQUISITO». [...]
> Un arte de «SEÑALAMIENTO» para que lo cotidiano escape a la única posibilidad de lo FUNCIONAL.
> No más «CONTEMPLACIÓN» sino «ACTIVIDAD».
> No más «EXPOSICIÓN» sino «PRESENTACIÓN». Donde la materia inerte, estable y fija tome el movimiento y el cambio necesario para que constantemente se MODIFIQUE la imagen.
> EN DEFINITIVA: UN ARTE CONTRADICTORIO (s. p.).

Mientras que Vigo apostaba a la inmediatez de la circulación de la xilografía, también inició sus estrategias de *comunicación a distancia*, denominación que consideró más adecuada que *arte correo* (Gilbert, 2014). En una carta a Peter Moreels del 12 de mayo de 1986, conservada en su archivo en el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) de La Plata, comentaba:

> [...] hace años practico la correspondencia a distancia. No estoy de acuerdo con su transformación a «artecorreo» pues veo que este último término se ha utilizado para encarar el circuito más oficialmente es decir los medios y estructuras tradicionales en el arte —Museos, Galería, exposiciones, catálogos, etc. etc.— (s. p.).

Junto con la edición de sus obras para intervenir en ese circuito internacional, Vigo también editó, entre 1979 y 1993, veinte libros con estampillas y matasellos de «una filatelia marginal, creativa y paralela». Si bien eran ediciones colectivas, el proceso de selección,

diseño y publicación estaba a cargo de Vigo. Esa misma función de artista-editor meticuloso y apasionado se extendía a los proyectos de libros de autoría individual, como el que le propuso a Julien Blaine:

> [...] para entusiasmarte he preparado la madera con tu apellido para imprimirlo en el librito. Precisaría para esta publicación 5 estampillas creadas por ti, 120 ejemplares por cada una más unos cinco sellos de goma para cancelarlas. Podrías hacer uno para las cinco, en fin eso queda a tu criterio. Yo armaría las hojas acá... La ayuda principal sería que tú pudieras imprimir la presentación del mismo, en todo caso yo haría su traducción al castellano y la agregaríamos al texto original. En fin todo esto es mi propuesta, por favor dime qué te parece y si lo hacemos (Vigo, 1985, s. p.).

La extensión y diversidad de su labor como editor excede los materiales gráficos mencionados hasta aquí. Vigo también realizó, desde 1954, libros artesanales, mecanografiados y de edición única, en los que seleccionó, tradujo —junto con su esposa Elena Comas—, organizó, diseñó y encuadernó reseñas críticas y textos de autores de vanguardia, como la temprana traducción al castellano de los escritos de Marcel Duchamp en 1966 (Gustavino, 2015). Vigo multiplicó por cincuenta cada una de las seis cajas Biopsia de poesía visual (1993-1997), con obras suyas y de otros artistas argentinos: Horacio Zabala, Grupo Escombros, Juan Carlos Romero, Hilda Paz y Jorge Pereira. Incluso llevó una *bitácora* de sus envíos de publicaciones para tener un control y registro de esos datos (Gualtieri, 2012).

CODA A LO CONTEMPORÁNEO

Es posible considerar las redes que Vigo alimentó y construyó desde entonces en su impacto y proyección contemporánea. Así, por ejemplo, cuando Claudia del Río y Mario Gemín iniciaban en 2002 el proyecto del Club del Dibujo, invocaban «la influencia de los proyectos compartidos con Edgardo Antonio Vigo» (Del Río, s. f., s. p.) como una de las referencias clave para ese emprendimiento.[3] Como «espacio de pensamiento y acción» (Del Río, s.f., s. p.) en torno a esta disciplina gráfica y también como núcleo de encuentro de artistas, *amateurs* y público, la idea del dibujo como *capital social* y a la vez como vehículo para sostener políticas de la amistad signó a este proyecto. En vínculo con algunas estrategias de interacción comunitarias de aquellos años, esta propuesta nació pensada como asociación informal y de intercambio —«caminaba mucho entre los clubes de trueque en Rosario, originados a partir del diciembre negro de 2001», recordó hace un tiempo Claudia del Río, una de sus fundadoras y directora del núcleo rosarino del Club (Del Río, 2012, s. p.)—. Distante de la organización más bien regulada que tuviera el Club de la Estampa porteña décadas atrás, el proyecto dialoga claramente con los postulados de una circulación artística fluida promovidos por Vigo. Al potenciar diversos trazos personales en una colección ambulante —integrada por más de 700 obras de unos 300 artistas— y con la organización de jornadas de intercambios de dibujos, el Club postula que el dibujo es una «herramienta de pensamiento, placer, comunicación, memoria y auto-conocimiento»

3 «Nos reunimos en 2002, inspirados por nuestro gusto por dibujar, mirar dibujos. Por la influencia de los proyectos compartidos con Edgardo-Antonio Vigo (La Plata, 1928-1987) y por el manifiesto Promoción Internacional para el estudio y la práctica autodidacta del dibujo (Norberto Chávez-América Sánchez, Barcelona, 1979)» (Del Río, s.f., s. p.).

(Del Río, s. f., s. p.), que vincula, de ese modo, una particular valoración del gesto gráfico con su impronta en lo social.

Bajo la invocación de una práctica performática que articula lo lúdico, lo escenográfico y la provocación de convenciones de realización y circulación del arte, *S.A. oficina de estampas* es otro proyecto pasible de ser relacionado con los planteos de Vigo, a partir del uso de los sellos como recurso material y simbólico privilegiado. Sofía Larroca y Ana Wahen, con la colaboración de Martín Lanezán y Magdalena Arrupe, instalan una oficina móvil que despliega una parafernalia que incluye, entre otros elementos característicos de esos ámbitos laborales, libro de actas, ficheros, instructivos de trámites y de gestión. Y, muy especialmente, sellos de goma. Con sus acciones de *expendio de estampas*, los artistas/oficinistas juegan con la formalidad de las instituciones —burocráticas, artísticas— *sellando a mano* y difundiendo las obras que conforman su particular colección. Esta se encuentra integrada por dibujos solicitados a numerosos artistas que, traspasados al sello de goma en cuestión, son *emitidos* durante *performances* en calles, plazas o instituciones culturales.[4] Aquí, la autoría resulta puesta en tensión, al explicitar la referencia al artista que realizó el dibujo y, al mismo tiempo, en la apropiación, transposición y virtual *deformación* que implica el traspaso del dibujo al sello de goma. Asimismo, la propuesta de *S.A. oficina de estampas* juega y reinventa una posible problematización de la antigua y tan cuestionada relación original/copia, y exacerba, desde el uso del sello, la idea de multicirculación de la estampa y de su posesión no regulada.

Tanto desde el uso del sello como vía para la revisión lúdica de la parafernalia administrativa y burocrática, como desde la provocación de convenciones de circulación a partir de estrategias de intervención performática, es posible encontrar en este proyecto derivas y apropiaciones de los planteos de Vigo. Podemos hallar aquí algunos ecos de su propuesta de un «arte tocable»:

> [...] aprovechamiento al máximo de la estética del «asombro», vía «ocurrencia» —acto primigenio de la creación— para convertirse, ya por forma masiva —movimientos envolventes— o por la individualidad —congruencia de intencionalidad— en «ACTITUD». Un arte de expansión, de atrape por vía lúdica que facilite la participación-activa del espectador, vía absurdo (Vigo, 1968-1969, s. p.).

Esta es una proposición histórica, de una vigencia y proyección notable en la escena contemporánea.

REFERENCIAS

Bugnone, A. (2017). *Edgardo Vigo. Arte, política, vanguardia*. La Plata, Argentina: Malisia.

Davis, F. (2004). *Edgardo-Antonio Vigo. Xilografías y ediciones (1962-1972)*. Buenos Aires, Argentina: Museo Nacional del Grabado.

Del Río, C. (s.f.). Club del dibujo [Entrada de blog]. Recuperado de http://clubdeldibujo.wordpress.com/club-del-dibujo/

4 Han realizado sellos con dibujos de Gabriel Baggio, Florencia Caterina, Beto De Volder, Clara Díaz, Lino Divas, Diana Drake, Delfina Estrada, Mercedes Fidanza, Leandro Iniesta, Ana Belén López, Mónica Millán, Ana Montecucco, Diego Ontivero, Cecilia Orti, Manuel Pastrana, Irina Svoboda y Florencia Zúñiga, entre otros artistas. He abordado este proyecto en Dolinko (2013).

Del Río, C. (5 de febrero de 2012). Hace 10 años [Entrada de blog]. Recuperado de http://clubdeldibujo.wordpress.com/2012/02/05/hace-10-anos/

Dolinko, S. (2013). Cooperativa gráfica: un recorrido por algunos colectivos de la Argentina. *Estampa 11*, (3-4), 44-63.

Dolinko, S. (2016). Vigo editor. En *Edgardo-Antonio Vigo. Usina permanente de caos creativo. Obras 1953-1997* (pp. 97-112). Buenos Aires, Argentina: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Dolinko, S. (2017). *Intercambios en papel: Edgardo Vigo y Guillermo Deisler en la construcción de redes gráficas trasandinas*. Coloquio Internacional Intercambios trasandinos. Historias del arte entre Argentina y Chile (siglos XIX-XX). Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín y Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado, Buenos Aires, Argentina.

Gilbert, Z. (2014) Genealogical Diversions: Experimental Poetry Networks, Mail Art and Conceptualisms. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) (4)*. Recuperado de http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=136&vol=4

Gualtieri, A. M. (2012). Edgardo Antonio Vigo: editor. Archivo Centro Experimental de Arte Vigo. Centro Experimental de Arte Vigo, La Plata.

Gustavino, B. (2015). Relatos sobre el arte moderno en las bibliotecas argentinas. Pistas halladas en el archivo y la biblioteca Antonio Vigo. En A. Hoffmann, A. Brandão y otros (Orgs.), *História da arte: coleções, arquivos e narrativas* (pp. 44-63). San Pablo, Brasil: Editora Urutau.

Herrera, M. J. (2004). Vigo en (con) texto. En *Edgardo-Antonio Vigo* [Catálogo]. Buenos Aires, Argentina: Fundación Telefónica.

Museo de la Xilografía de La Plata. (1973-1974). *Xilógrafos de La Plata*. Recuperado de http://caevmuseoxilo.blogspot.com/p/ediciones.html

Vigo, E. A. (1958). *Sin título* [Mecanografiado]. Archivo Centro Experimental de Arte Vigo Centro Experimental de Arte Vigo, La Plata.

Vigo, E. A. y Guereña, M. A. (1958). Editorial. *WC*, (2). Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/51036

Vigo, E. A. y Guereña, M. A. (1958-60). *WC*. Recuperado de http://caevediciones.blogspot.com/p/wc.html

Vigo, E. A. (1960). *DRKW*. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/60794

Vigo, E. A. (1962). *Cronología 1962* [Mecanografiado]. Archivo Centro Experimental de Arte Vigo (Caja Biopsia 1961-1965). Centro Experimental de Arte Vigo, La Plata.

Vigo, E. A. (1962-1969). *Diagonal Cero*. Recuperado de http://caevediciones.blogspot.com/p/diagonal-cero.html

Vigo, E. A. (1963). Carlos Alberto Pacheco. *Diagonal Cero*, (7), s.p. Recuperado de http://caevediciones.blogspot.com/p/diagonal-cero.html

Vigo, E. A. (8 de agosto de 1967). Carta a Guillermo Deisler, La Plata [Carta]. Archivo Centro Experimental de Arte Vigo. Centro Experimental de Arte Vigo, La Plata.

Vigo, E. A. (1968). *Acervo del Museo de la Xilografía de La Plata* [Catálogo de exposición]. La Plata, Argentina: Galería de arte Ópera de La Plata.

Vigo, E. A. (25 de octubre de 1968). *Manojo de semáforos* [Señalamiento]. La Plata, Argentina: 1 y 60.

Vigo, E. A. (1968-1969). Hacia un arte tocable [Mimeo]. La Plata, Argentina: Archivo Centro Experimental de Arte Vigo.

Vigo, E. A. (1969). Un arte a realizar. *Ritmo, 3*, s.p.

Vigo, E. A. [1971] (1972). La calle: escenario del arte actual. *Hexágono '71*, (be). Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45829

Vigo, E. A. (1971-1975). *Hexágono '71*. Recuperado de http://caevediciones.blogspot.com/p/hexagono-71.html

Vigo, E. A. (26 de diciembre de 1985). Carta a Julien Blaine, La Plata [Carta]. Archivo Centro Experimental de Arte Vigo. Centro Experimental de Arte Vigo, La Plata.

Vigo, E. A. (4 de marzo de 1986a). Carta a Michael y Anette Groschopp [Carta]. La Plata, Argentina: Archivo Centro Experimental de Arte Vigo.

Vigo, E. A. (12 de mayo de 1986b). Carta a Peter Moreels, La Plata [Carta]. Archivo Centro Experimental de Arte Vigo. Centro Experimental de Arte Vigo, La Plata.

Vigo, E. A. (enero de 1992). Carta a Geza Perneczky, La Plata [Carta]. Archivo Centro Experimental de Arte Vigo. Centro Experimental de Arte Vigo, La Plata.

2

HISTORIAS DEL ARTE CORREO: CONTEXTOS, TRAMAS Y RESISTENCIA

ANÁLISIS HISTÓRICO DEL *MAIL ART* EN AMÉRICA LATINA

HISTORICAL ANALYSIS OF MAIL ART IN LATIN AMERICA

FABIANE PIANOWSKI / fabiane.pianowski@gmail.com

Instituto de Letras y Artes. Universidad Federal de Río Grande. Brasil

RESUMEN

Este artículo es el resumen de la tesis doctoral *Análisis histórico del Mail Art en América Latina*, presentada en la Universidad de Barcelona en 2014. En la investigación se estudia la red de *mail art* a partir de tres ejes principales: el análisis histórico del mail art en América Latina, el establecimiento del perfil del artista y la creación de parámetros para la sistematización de la información, con el objetivo de entender cómo la repercusión del sistema político dictatorial ha influido en esta práctica artística. Por necesidad, muchos asuntos relacionados al arte correo discutidos en detalle en la tesis solo se mencionan brevemente o se descuidan por completo en esta versión reducida.

PALABRAS CLAVE

Mail art; redes; comunicación; historia del arte; Latinoamérica

ABSTRACT

This article is a summary of the doctoral thesis *Historical Analysis of Mail Art in Latin America*, submitted to the University of Barcelona in 2014. The research studies the Mail Art network from three main axes: the historical analysis of Mail Art in Latin America, the establishment of the profile of the artist and the creation of parameters for the systematization of information, with the aim of understanding how the repercussion of the dictatorial political system has influenced this artistic practice. Of necessity, many Mail Art issues discussed in detail in the thesis are only briefly mentioned or completely neglected in this short version.

KEYWORDS

Mail art; networks; communication; art history; Latin America

El arte correo es un conjunto de diferentes estéticas que tienen su medio de expresión en el sistema postal tradicional y se lo apropian de modo subversivo para configurarlo como un canal cultural alternativo de intercambio de mensajes artísticos. En la década del setenta, era considerado por algunos críticos e historiadores de arte como uno de los grandes fenómenos de la vanguardia internacional. Su amplia actuación permitía a los nuevos lenguajes artísticos el desencadenamiento de diferentes situaciones comunicacionales y estructurales como, por ejemplo, el anonimato.

El objetivo del arte correo es romper con el flujo unidireccional emisor-receptor de los medios de comunicación de masas a través de la participación activa del espectador en la obra, socializando la autoría y diluyendo las fronteras que separan artista y público. De esta forma, el arte correo democratiza el arte.

Lamentablemente, todavía no existen suficientes estudios académicos acerca del arte correo, quizás porque es un campo de estudio complejo, en el que es difícil conseguir información, precisar hechos y fechas. Los documentos y las producciones son efímeros. A pesar de esto, en la tesis doctoral *Análisis histórico del Mail Art en América Latina* se han analizado en profundidad las publicaciones sobre arte correo y las declaraciones de los artistas para entender sus conexiones y sus estrategias de comunicación, especialmente en el ámbito latinoamericano. El análisis se estructuró a partir de tres ejes: el análisis histórico, el establecimiento del perfil del artista y la creación de parámetros para la sistematización de la información.

ARTE CONCEPTUAL Y CONCEPTUALISMO

Destacar la diferencia terminológica existente entre *arte conceptual* y *conceptualismo* ha sido primordial para la comprensión del contexto del *mail art*. Mientras el primer término tiene en general una connotación relacionada con la oposición al arte minimal, el segundo se presenta con una significación más amplia, puesto que no solo rompe con la preocupación centrada exclusivamente en la apariencia y la materialidad del arte, sino que se plantea como una expresión que abarca un amplio abanico de prácticas artísticas que surgen del encuentro del arte con la realidad social, política y económica en sus múltiples (re)significaciones (Camnitzer y otros, 1999). Ambos términos se encuentran en la literatura relacionada al tema, pero no se pueden considerar sinónimos. *Arte conceptual* es el término elegido por los autores para analizar este fenómeno artístico a partir del *centro*, es decir, América del Norte y Europa. Esa denominación está normalmente vinculada al arte conceptual *puro* (lingüístico) y, por lo tanto, es más restrictiva en relación con las propuestas artísticas que abarca. El *conceptualismo*, en cambio, asume una connotación de tendencia, se inscribe en la historia de los *ismos* y abarca una mayor gama de proposiciones.

El término *conceptualismo*, pese a no limitarse estrictamente a ninguna región o planteamiento estético determinado, se asocia equivocadamente con las proposiciones artísticas *periféricas*, como es el caso de América Latina o del Este europeo, o de las producciones que presentan un marcado acento político-ideológico y/o se relacionan más directamente con la esfera social. Verificar y comprender las diferentes perspectivas teóricas acerca del arte conceptual y del conceptualismo, tanto en el ámbito internacional como más específicamente en el ámbito latinoamericano, ha sido el objeto de revisión de la tesis.

En lo que se refiere al arte correo, el conceptualismo tuvo un papel extremadamente relevante en el contexto de los estados totalitarios, una vez que la emisión y la recepción de mensajes artísticos dejan de estar vinculadas a los espacios privilegiados de las instituciones oficiales —como galerías y museos— y pasan a ocupar artísticamente los intersticios de

la trama social a través de la utilización de los servicios de correos, de espacios alternativos y del ambiente doméstico y privado. La actuación en redes de intercambio alternativas confiere a las operaciones del arte correo un estatus de colectividad, que funcionaba en aquel momento subversivamente como una guerrilla subterránea y rizomática de ideas y conceptos ético-estéticos. La red postal se convertía, entonces, en un lugar de asociaciones temporales donde se encontraban el arte y la política.

ESTADO DEL ARTE

Ken Friedman (1995) defiende una idea interesante para reflexionar sobre la casi ausencia de mención del arte correo en las publicaciones o exposiciones vinculadas a la *institución arte*. Según él, el tipo de producción que hace invisible la frontera entre lo que es y lo que no es arte, que prácticamente elimina la importancia de la autoría, crea simultáneamente una *invisibilidad* acerca de sí mismo. Esta *invisibilidad* al mismo tiempo en que desafía la creatividad y la habilidad de los artistas, también les da una gran libertad para hacer lo que les apetece quebrantando continuamente fronteras y reglas. De modo que se presentan nuevos paradigmas estéticos que al no encajar en la visión hegemónica pasan a ser ignorados. Por lo tanto, la producción bibliográfica relativa al arte correo es mayoritariamente fruto de reflexiones de los propios artistas implicados en la red.

En relación con los libros, han sido analizadas nueve publicaciones: *Mail Art, communication à distance, concept* (Francia, 1971), de Jean-Marc Poinsot; *Correspondence Art: Source Book for the Network of Internacional Postal Art Activity* (EUA, 1984), editado por Michael Crane & Mary Stofflet; *Mail Art: An Annotated Bibliography* (Inglaterra/EUA, 1991), de John Held Jr.; *Eternal Network: A Mail Art Anthology* (Canadá, 1995), editado por Chuck Welch; *Arte Postale* (Italia, 1997), editado por Vittore Baroni; *Mail Art* (Francia, 2002), de Renaud Siegmann; *El Arte Correo en Argentina* (Argentina, 2005), editado por Fernando Delgado y Juan Carlos Romero; *Mail-interviews* (Países Bajos, 2008), editado por Ruud Janssen; y *Mail art: la red eterna* (España, 2010), editado por Pere Sousa.

Como se ha observado en esta revisión bibliográfica, la mayoría de los libros son recopilaciones de colaboraciones. En relación con la autoría, solamente tres títulos pertenecen a autores que no son practicantes del arte correo. Pese a que únicamente Held (1991) realiza un exhaustivo estudio bibliográfico, casi todos los demás ofrecen un listado bibliográfico de referencia. Gran parte de las publicaciones tratan también de situar a los artistas, dispositivos y exhibiciones. En cuanto a los temas abordados se destacan los orígenes, los antecedentes artísticos y las influencias de internet. Con excepción de Poinsot (1971), todos los demás presentan el arte correo como una red de artistas. En Delgado y Romero (2005) se presenta la red como una táctica subversiva.

Todos, sin excepción, reconocen el arte correo como una práctica múltiple, que no debe ser vista como una escuela o movimiento artístico. Solamente Baroni (1997) llama la atención acerca de la importancia de los archivos. Este autor, junto con Held (1991), destaca la relevancia de que la información esté disponible. Las primeras publicaciones son las que alertan acerca de la necesidad de la realización de investigaciones más profundas sobre el tema.

Además de los libros mencionados, fueron analizadas seis investigaciones académicas realizadas específicamente sobre el tema. Se consultaron tres tesis doctorales: *Arte Correo (Mail-Art), 1975-1985. El Atelier Bonanova como referencia* (Universidad Complutense de Madrid, España, 1993), de Antonia Payero Barbero; *Clashing and Converging: Effects of the Internet on the Correspondence Art Network* (University of Texas, EEUU, 2003), de Madelyn

Kim Starbuck; *Topologie und Funktionsweise des Netzwerkes der Mail Art. Seine spezifische Bedeutung für Osteuropa von 1960 bis 1989* (The Topology and Functioning of the Network of Mail Art. Its specific Meaning for Eastern Europe, 1960-1989)(Universität Bremen, Alemania, 2006), de Kornelia Röder; y tres tesinas de máster: *Mailart 1955 to 1995: Democratic Art As Social Sculpture* (University of East Anglia, Inglaterra, 1997), de Michael Lumb; *Todo lugar é possível: a rede de artepostal nos anos 70 e 80* (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil, 2004), de Andrea Paiva Nunes; y *Arte correo=artistas invisibles en la red postal (1975-1995)* (Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 2007), de Graciela Gutiérrez Marx.
Pese a la divergencia de abordajes en las investigaciones analizadas, se ha observado que los escritos y las entrevistas de los artistas han tenido mayor relevancia como fuentes de datos que las producciones o los envíos. Cabe destacar, además, el uso de la teoría del rizoma de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1997) por tres de las cinco investigaciones examinadas.

TERMINOLOGÍA

Los artistas utilizan varios términos para nombrar el arte que emplea los envíos postales como principal soporte. En 1962-63, Edward Plunkett (1977) y Ray Johnson utilizaron *New York Correspondence School* como primer término para definir el arte correo. El artista correo Guy Bleus (en Held, 1995) destaca, también, *flux-post, mailings y correspondence (art)* como los primeros términos utilizados para definir las actividades del arte correo. El último, *correspondence art*, fue utilizado en 1972 por el crítico Thomas Albright en *Rolling Stone Magazine* en la publicación de los artículos «New Art School: correspondence» (1972a) y «Correspondence» (1972b). Ambos son importantes referencias en la historia del arte correo por tratarse de los primeros artículos publicados acerca del tema en los medios convencionales no especializados, en los que, además, el autor publica nombres y direcciones de artistas postales para incentivar la participación de sus lectores.
Sin embargo, es recién a partir de la década del setenta —con la publicación del libro *Mail Art, communication à distance, concept,* de Jean-Marc Poinsot y del artículo *An authentik and historikal discourse on the phenomenon of Mail Art* (1973), de David Zack en *Art in America*— que el término *mail art* aparece de manera contundente.
Guy Bleus (1984), que suele utilizar *Mail-Art* en mayúsculas y con guión, apunta varios sinónimos para el término: *post art, postal art, art-mail, correspondence art*, y destaca, también, los usos regionales, como *arte postale* (Italia), *post-kunst* (Alemania y Países Bajos), *sztuka poczty* (Polonia), *art postale* (Francia) y *arte correo o arte postal* (España, América del Sur y México). Mientras tanto, en Brasil, el término más utilizado es *arte postal,* pero algunos artistas, como Paulo Bruscky (2007), prefieren el término *arte por correspondência*.
Aparte de los términos mencionados, hay todavía otra nomenclatura asociada al arte correo que aparece con menos frecuencia: *envois, stamp-art, postcart, letter art, junk mail*, entre otras. Esta diversidad terminológica es, probablemente, fruto de la inmensa cantidad de artistas de diferentes culturas involucrados en la red y, también, de la libertad presente en la misma, ya que cada participante puede sumar aportes personales y escribir su propia historia.
En la tesis, los términos elegidos para la redacción del texto fueron arte correo, arte postal o mail art, debido a su predominio en la bibliografía estudiada.

ANTECEDENTES, ORÍGENES, FASES Y DISPOSITIVOS

El acto de intercambiar cartas es bastante antiguo; sin embargo, el correo tal y como lo conocemos actualmente, es algo más reciente. Su creación a mediados del siglo XIX provocó un cambio en la comunicación interpersonal de la sociedad, puesto que a partir de entonces la comunicación epistolar se ha vuelto algo frecuente. Los artistas y poetas, como actores de su propio tiempo, se han apropiado de este medio de las más diversas maneras. Este apartado de la tesis se ha presentado como una retrospectiva histórica que intentó rastrear las diferentes prácticas artísticas relacionadas con el uso del sistema postal.

Las prácticas artísticas durante la primera mitad del siglo XX fueron decisivas para el surgimiento del arte correo en la década de los sesenta. Bajo esta perspectiva, no solo es importante trazar un contexto histórico de estos movimientos con la finalidad de destacar las evidentes conexiones que mantienen con la producción del arte correo, sino que también es necesario comprender por qué el sistema postal, entre otros medios, entra de forma contundente en el universo artístico.

De acuerdo con Peter Bürger (2009), las vanguardias, en especial las vanguardias históricas, atacan los conceptos burgueses de *institución arte* (contenido esencial de las obras) y de *autonomía del arte* (separación del arte de la praxis cotidiana), cuestionando el funcionamiento del arte en la sociedad, tanto en relación con su efecto como con su contenido. Para esto, las vanguardias rompieron con el concepto tradicional de *obra orgánica*, creando *obras no-orgánicas*, es decir, sus producciones se muestran como un montaje, un artefacto, son reproducciones y reproducibles, dan nuevos significados a los materiales, se apropian de los medios disponibles y con eso disuelven la posibilidad de un estilo de época y borran el aura.

Es interesante hacer notar que, con respecto al uso de los medios, Bürger afirma que solo con la vanguardia el medio artístico se vuelve cognoscible en su generalidad. Sin embargo, pese a concordar en líneas generales con Walter Benjamin (1994) con relación a la pérdida del aura en la era de la reproductibilidad técnica, para él las nuevas tecnologías no son una excusa con respecto a la aparición de la vanguardia y atribuye a la intención consciente de los artistas, y no a las innovaciones técnicas, la responsabilidad por la transformación del carácter general del arte.

Andreas Huyssen (2006), sin embargo, llama la atención acerca de la tendencia general en admitir la influencia de la tecnología en la transformación radical de la vida cotidiana del siglo XX pero no en el arte. En este sentido Huyssen, que desarrolla y profundiza las ideas planteadas por Benjamin, redimensiona la teoría de Bürger, puesto que destaca la importancia que la tecnología tuvo en la emergencia de la vanguardia no solo en el imaginario de los artistas —dinamismo, culto a la máquina, belleza de la técnica, posiciones productivistas y constructivistas—, sino, también, en sus procedimientos —*collage*, montaje, *ready-made*—. Para Huyssen, el uso de la tecnología por parte de las vanguardias radica tanto en la manera de liberarla de sus aspectos instrumentales como de atacar las nociones burguesas de tecnología como progreso y del arte entendido como algo natural, autónomo y orgánico.

Bajo esa perspectiva, muchos de los medios disponibles y cotidianos pasan a interesar a las vanguardias a través de una apropiación iconoclasta, anárquica, crítica y perturbadora. En este amplio abanico de posibilidades, el sistema postal, ya bastante popularizado en aquel momento, también se presenta como un potente medio para la producción artística de vanguardia.

Por lo tanto, se ha trazado un recorrido entre las relaciones histórico-artísticas de las vanguardias del siglo XX y del arte correo, que fueron asumidas como antecedentes de esta práctica. Entretanto, como en todas las prácticas artísticas abordadas en la investigación,

el sistema postal es parte intrínseca de su estructura, de manera que esta indisoluble relación provoca que el medio (el correo) también sea el mensaje. En la tesis se ha presentado, a modo de introducción, una breve historia de este medio de comunicación.
Los orígenes del arte correo se han expuesto a partir de tres puntos de inicio: Fluxus, Ray Johnson y Robert Filliou,[1] y se han delimitado las diferentes fases que conforman la historia del arte correo en las cinco décadas de existencia. Las actividades del arte correo se iniciaron a mediados de la década de los cincuenta y han continuado hasta la actualidad, siendo, por lo tanto, un fenómeno bastante duradero en el efímero mundo del arte contemporáneo. Su trayectoria ha estado marcada por sucesivas fases, caracterizadas por su flexibilidad cronológica y establecidas más que nada para facilitar una clasificación inherente al relato histórico.
Finalmente, se han presentado los diferentes dispositivos utilizados por los artistas correo. De acuerdo con Julio Plaza (1981), el artista del arte correo tiene a su disposición el mundo de la información. Allí interacciona, crea y recrea, traduce y manipula la información a través de esos medios. De esta forma, el arte correo, además de utilizarse como un medio alternativo de circulación de arte, se realiza a través de una amplia diversidad de métodos y medios como la divulgación de convocatorias; las propuestas de *añade y retorna* o *añade y pásalo*; la creación de tarjetas postales, cartas, sobres, sellos de artista (*artistamps*) y sellos de goma de artista (*artist rubberstamps*); los simulacros postales; la xerografía artística; la publicación de revistas y *zines*, etcétera. La amplitud de formas que los artistas correo utilizan para sus envíos confiere al arte correo una logística particular, que es al mismo tiempo innovadora e imprevisible.

MARCO ANALÍTICO: PROSOPOGRAFÍA Y SISTEMATIZACIÓN

Como ha afirmado Michael Lumb en su tesina de máster, el arte correo es una *escultura social*, de manera que en su estructura la inmaterialidad de la red es más relevante que la materialidad que circula por ella. Bajo esta perspectiva, los nudos de la red —es decir, los artistas correo— son los elementos esenciales para su entendimiento. Sin embargo, como la red de arte correo está formada por centenares de redes invisibles y dispersas por todo el planeta, el análisis de sus usuarios es un tema de una gran complejidad. En este sentido, para hacer una aproximación al perfil del artista correo se ha decidido analizar dos fuentes diferentes de datos.
Una de ellas ha sido la red social virtual de la International Union of Mail-Artists (IUOMA), que al estar disponible en línea permite obtener datos de sus miles de participantes. La otra ha sido el cuestionario en línea contestado por un centenar de artistas correo realizado con la intención de profundizar en cuestiones pertinentes a esta investigación. El análisis de estos datos, bajo la perspectiva prosopográfica, ha permitido trazar un perfil aproximado de las personas que participan en la red de arte correo.
Bajo esta perspectiva, fueron analizados los perfiles de los miembros de IOUMA según su procedencia, género, etapas y motivación, así como fueron analizadas las respuestas al cuestionario disponible en línea tanto en relación con los parámetros de la primera parte, o sea, procedencia, género, etapas y motivación, como a los parámetros establecidos por los instrumentos de investigación que fueron: contexto político, actitud/intención, temáticas recurrentes, dispositivos utilizados y actividades artísticas paralelas.

1 La revisión de este tema ha sido publicada en el texto «Giro Postal: cómo, cuándo y por qué la correspondencia entre artistas se convierte en arte correo» (Pianowski, 2012).

También se han presentado los parámetros de sistematización (metadatos) creados por esta investigación y que pueden ser útiles a los procesos de catalogación y digitalización de los archivos de arte correo.[2]

CONCLUSIONES

La principal inquietud que ha motivado esta investigación ha sido la cuestión encontrada en la bibliografía de que el arte correo latinoamericano se diferenciaba de los demás por su carácter marcadamente político-ideológico. Esta relación directa entre arte y contexto político se mostraba demasiado taxativa para definir una práctica tan múltiple tanto en sujetos como en dispositivos. En este sentido, la línea inicial del estudio ha sido en primer lugar estudiar la bibliografía para buscar las referencias teóricas e históricas, tanto las que apoyaban como las que contradecían esta idea, para después analizar específicamente los sujetos de esta práctica con la finalidad de entender su concepción y posición frente al arte correo.

A lo largo de la investigación se ha puesto en evidencia que la red de arte correo es una estructura compleja e imbricada, principalmente si lo que se estudia son sus sujetos. Pero, a la vez, estudiar el arte correo a partir de su red social ha permitido entender tanto las singularidades como las generalidades de sus participantes. De hecho, es la diversidad cultural lo que hace a la red de arte correo tan atractiva.

Llegar a la investigación prosopográfica como forma de entender la red de arte correo no ha sido un camino directo y, obviamente, se han dado muchas vueltas a las preguntas que instigaron este estudio, puesto que se ha visto a lo largo de la investigación teórica e histórica que no había forma de estudiar el arte correo sin conocer a sus sujetos. Tampoco se podía estudiar el arte correo de Latinoamérica sin compararlo con las demás regiones, en especial Norteamérica y Europa, regiones clave para el desarrollo de esta práctica artística. Sin embargo, el estudio del arte correo a partir de sus sujetos y de la relación entre estas regiones no se muestra bajo la perspectiva dicotómica tradicional de la historia del arte de centro (Norteamérica y Europa) y periferia (Latinoamérica), sino, al contrario, permite que se escriba una historia colectiva y descentralizada, como lo es la propia red.

Por un lado, el análisis del corpus de la investigación no solo ha permitido conocer quiénes son los artistas que participan en la red de arte correo, sino, también, sus motivaciones para participar. Por otro lado, este análisis también ha permitido comprobar de qué manera se caracteriza el arte correo latinoamericano y si éste realmente se diferencia del norteamericano o del europeo. En este sentido, se puede concluir que realmente el contexto político, en especial de los regímenes dictatoriales, pudo haber influido en algunos puntos de la red de arte correo, específicamente en algunos de sus artistas o dispositivos, aunque sería una generalización demasiado arriesgada para caracterizar a todo un colectivo y a una práctica que se ha extendido tanto en el tiempo.

Por todo lo estudiado, se concluye que no se puede demostrar efectivamente que el arte correo latinoamericano está realmente caracterizado como un arte comprometido con la protesta y la denuncia; sin embargo, fue posible constatar que de hecho existe en Latinoamérica una mayor preocupación por cuestiones de orden político y social.

2 Estos parámetros han sido publicados en el texto «Estudo dos dispositivos que circulam na rede de Mail Art para auxiliar na sistematização de arquivos de artistas» (Pianowski, 2015).

REFERENCIAS

Albright, T. (1972a). New Art School: Correspondence. *Rolling Stone*, (106), 32.

Albright, T. (1972b). Correspondence. *Rolling Stone*, (107), 28-29.

Baroni, V. (1997). *Arte Postale: guida al Network della corrispondenza creativa*. Bertiolo, Italia: AAA Edizioni.

Benjamin, W. (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. San Pablo, Brasil: Brasiliense.

Bleus, G. (1984). *Commonpress 56*. Tienen, Bélgica: Museum Het Toreke.

Bruscky, P. (20 de abril de 2007). Comunicación personal ocurrida en el Atelier del Artista em Recife, Pernambuco, Brasil.

Bürger, P. (2009). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Argentina: Las cuarenta.

Camnitzer, L.; Farver, J. y Weiss, R. (Orgs.). (1999). *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950-1980* (pp. 41-51). Nueva York, Estados Unidos: Queens Museum of Art.

Crane, M. y Stofflet, M. (Comps.). (1984). *Correspondence Art: Source Book for the Network of International Postal Art Activity*. San Francisco, Estados Unidos: Contemporany Art Press.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pré-textos.

Delgado, F. G. y Romero, J. C. (Orgs.). (2005). *El arte correo en Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Arte Correo Vórtice.

Friedman, K. (1995). The Eternal Network (Foreword). En C. Welch (Comp.), *Eternal Network: A Mail Art Anthology* (pp. 15-17). Calgary, Canadá: University of Calgary Press.

Gutiérrez Marx, G. (2010). *Artecorreo: artistas invisibles en la red postal 1975-1995*. Buenos Aires, Argentina: Luna Verde.

Held Jr., J. (1991). *Mail Art: An annotated bibliography*. Metuchen, Estados Unidos; Londres, Inglaterra: Scarecrow Press.

Held Jr., J. (1995). Networking: The origin of terminology. En C. Welch (Comp.), *Eternal Network: A Mail Art Anthology* (pp. 17-23). Calgary, Canadá: University of Calgary Press.

Huyssen, A. (2006). *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

International Union of Mail-Artists. (s.f.). Ask Anything. Recuperado de http://iuoma-network.ning.com/

Janssen, R. (2008). *Mail-interviews* (5 volúmenes). Breda, Países Bajos: TAM-publications.

Lumb, M. (1997). *Mailart 1955 to 1995: Democratic Art as Social Sculpture* (Tesina de Máster). School of World Art Studies and Museology, University of East Anglia, Norwich, Inglaterra.

Nunes, A. P. (2004). *Todo lugar é possível: a rede de arte postal nos anos 70 e 80* (Tesina de Máster). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.

Payero Barbero, A. (1993). *Arte Correo (Mail-Art), 1975-1985: El Atelier Bonanova como referencia* (Tesis de Doctorado). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.

Pianowski, F. (2012). Giro Postal: cómo, cuándo y por qué la correspondencia entre artistas se convierte en arte correo. En J. L. Fajardo (Org.), *Arte y Cultura digital. Planteamientos para una nueva era* (pp. 28-39). Málaga, España: Eumed.net.

Pianowski, F. (2015). Estudo dos dispositivos que circulam na rede de Mail Art para auxiliar na sistematização de arquivos de artistas. En N. C. Santos, A. M. A. Carvalho, P. Ramos y A. Machado Oliveira (Orgs.), *Compartilhamentos na arte [recurso eletrônico]: rede e conexões* (pp. 230-242). Santa María, Río Grande del Sur: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Recuperado de http://anpap.org.br/media/ebook-anpap-5.pdf

Plaza, J. (1981). Mail-art: arte em sincronia. En M. O. Bocchini y J. Plaza (Orgs.), *XVI Bienal de São Paulo – Arte Postal* (pp. 8-10). San Pablo, Brasil: Bienal de São Paulo.

Plunkett, E. M. (1977). The New York Correpondence School. *Art Journal*, 3(36), pp. 233-235. Recuperado de http://www.artpool.hu/Ray/Publications/Plunkett.html

Poinsot, J. M. (1971). *Mail Art Communication: A Distance Concept*. París, Francia: Editions CEDIC.

Röder, K. (2008). *Topologie und Funktionsweise des Netzwerkes der Mail Art - Seine spezifische Bedeutung für Osteuropa von 1960 bis 1989* (Tesis de Doctorado - University of Bremen). Bremen: Salon Verlag.

Siegmann, R. (2002). *Mail Art – Art Postal – Art Posté*. París, Francia: Éditions alternatives.

Sousa, P. (Ed.). (2010). *Mail art: la red eterna*. Sestao, España: La única puerta a la izquierda – L.U.P.I. / Barcelona, España: Merz Mail.

Starbuck, M. K. (2003). *Clashing and Converging : Effects of the Internet on the Correspondence Art Network* (Tesis de Doctorado). Austin, Estados Unidos: University of Texas. Recuperado de http://www.lulu.com/items/volume_68/8151000/8151869/3/print/8151869.pdf

Welch, C. (Ed.). (1995). *Eternal Network: A Mail Art Anthology*. Calgary, Canadá: University of Calgary Press.

Zack, D. (1973). An Authentik and Historical Discourse on the Phenomenon of MailArt. *Art in America*, *66*(1), 46-53.

REDES MARGINALES EN LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA

MARGINAL NETWORKS IN THE 1960s AND 1970s

KATARZYNA CYTLAK / cytkaa@yahoo.fr

Centro de Estudios de los Mundos Eslavos y Chinos. Universidad Nacional de San Martín / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Argentina

RESUMEN

A partir del análisis de las relaciones de Edgardo Antonio Vigo con numerosos artistas de Europa del Este, establecidas desde el fin de los años sesenta, este trabajo aborda la cuestión del papel de las redes alternativas durante la Guerra Fría.
Se propone no solo revisar las redes de contacto entre los artistas latinoamericanos y el bloque del Este, sino, sobre todo, resaltar la importancia de esos intercambios en el proceso de construcción de una visión horizontal del arte moderno, que escapó a las narraciones *occidentalistas* sobre la creación cultural inscriptas en el modelo de centro/periferia. A partir de los escritos de los integrantes del grupo Modernidad/Colonialidad, este trabajo intentará revelar si esas relaciones podrían ser consideradas como *decoloniales* además de descentralizadas.

PALABRAS CLAVE

Arte correo; arte de Europa del Este; arte de América Latina; estéticas decoloniales; redes artísticas transatlánticas

ABSTRACT

By taking the example of Edgardo Antonio Vigo's relations with several artists from Eastern Europe, established since the end of the 1960s, this article proposes to question the role of alternative artistic networks during the Cold War. It aims not only to review the networks of contacts between Latin American artists and the Eastern bloc, but also to highlight the importance of these exchanges in the process of constructing a horizontal vision of modern art that escapes the Western narrations on cultural creation inscribed in the model of center/periphery. Referring to the writings of the members of the Modernity/Coloniality group, this article will try to reveal if these relations could be considered not only as decentralized, but also as *decolonial*.

KEYWORDS

Mail art; East European art; Latin American art; decolonial aesthetics; transatlantic artistic networks

En agosto de 1970, en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, en Córdoba, tuvo lugar la muestra titulada *De la figuración al arte de sistemas.* Organizada por Jorge Glusberg, curador, empresario y fundador del Centro de Arte y Comunicación (CAyC) de Buenos Aires, la exposición contribuyó al establecimiento, o a una cierta institucionalización, de las prácticas artísticas llamadas *conceptuales* en la Argentina. En ocasión de esta muestra, Glusberg introdujo por primera vez el término *arte de sistemas,* una categoría que él acuñó para distinguir la producción artística latinoamericana de la época del arte conceptual occidental. También, presentó las obras de los tres artistas argentinos más influyentes de aquel momento. El catálogo de la muestra (Glusberg, 1970) contenía fotografías de trabajos y textos críticos escritos por Glusberg sobre *los modelos interesados* de Luis Fernando Benedit, como su proyecto *Biotrón* (1970) —un hábitat para abejas presentado en ocasión de la muestra de Córdoba en la Bienal de Venecia—. Asimismo, incluía las *coloraciones*, de Nicolás García Uriburu —artista premiado en un Salón Nacional en 1968—, y *los envíos*: poemas matemáticos, *señalamientos* y proyectos a realizar del artista de La Plata, Edgardo Antonio Vigo. Según Glusberg, la colaboración con este último tuvo lugar gracias a la mediación de contactos con artistas de Europa del Este. Al respecto, en su texto sobre la obra de Vigo, afirma:

> Sintomática es mi relación personal con Edgardo [Antonio] Vigo ya que no ocurrió con el contacto directo de un hombre de Buenos Aires y otro que vive en La Plata a 60 kilómetros, sino a través de los comentarios que me hiciera en un pequeño pueblo de Checoslovaquia —Trebic [Třebíč]— el pintor Ladislav Novak [Novák]. Él fue quien me habló por primera vez de este artista que yo descubrí así, sólo hace dos años, al volver a Buenos Aires (Glusberg, 1970, s.p.).

Ladislav Novák fue autor del libro *Poemas alquímicos*, exhibido en abril de 1969 en la *Expo/ Internacional de Novísima Poesía/ 69* en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires.[1] Organizada por Edgardo Antonio Vigo, la exposición reflejaba las principales tendencias desarrolladas en la frontera entre el arte y la escritura: la poesía concreta, la poesía visual o *inobjetal*, la poesía fónica y sonora. Esta muestra fue también la primera en contar con la participación de artistas de Europa del Este: incluyó más de ciento cincuenta obras de ciento treinta y dos artistas oriundos de quince países de América Latina, Estados Unidos, Canadá, Europa Occidental, Japón y Checoslovaquia, entre los cuales se encontraban, además de Novák, Josef Honys, Jaroslav Malina y Jiří Valoch (*Expo/ Internacional*, 1969). El trabajo de Josef Honys, *Poema-buzo* (s.f.), que evocaba la forma del mapa de América del Sur, fue además reproducido en el catálogo de la muestra. Allí fueron igualmente expuestas las revistas experimentales *Dialog* y *Sesity*, publicadas en esa época en Checoslovaquia.

Edgardo Antonio Vigo y Graciela Gutiérrez Marx, una artista de La Plata, llegaron a ser durante la década siguiente dos de los artistas argentinos más activos en el arte correo, a través del cual se relacionaron con muchos artistas de Europa del Este. La primera muestra dedicada al arte correo en la Argentina, llamada *Última exposición internacional de arte correo/75'*, organizada por Vigo y Horacio Zabala en diciembre de 1975 en la galería Arte Nuevo de Buenos Aires, contenía trabajos de artistas de diecinueve países, incluyendo los del bloque soviético: Checoslovaquia (J. H. Kocman, Ján Steklík, Jiří Valoch), Hungría (István Haász,

1 La publicación, titulada *Poemas Alquímicos* en la lista de antologías y libros teóricos de la *Expo/ Internacional de Novísima Poesía/69*, era probablemente el catálogo de la muestra: *Ladislav Novák: Alchymáže z roku 1967*, organizada en abril de 1968 en el Malinův dům, de la Galería de Havlíčkův Brod —una ciudad a 100 kilómetros de Praga— (Novák, 1968).

Endre Tót), Polonia (Henryk Bzdok, Bogdan Kisielewski, Marek Konieczny, Andrzej Partum), Yugoslavia (Bogdanka Poznanović y Miroljub Todorović) y Bulgaria (representada por el artista chileno exiliado Guillermo Deisler) (Vigo & Zabala, 1975).

Estos ejemplos demuestran que los intercambios entre las escenas artísticas argentina y europea oriental fueron numerosos. Desarrolladas primero a través de contactos generados por las revistas de poesía concreta y visual o poesía de acción, y luego vía envíos de arte correo —y en algunos casos gracias a la actividad del CAyC—, las relaciones artísticas entre Argentina y los países de Europa del Este formaron parte de las redes de contactos artísticos transnacionales y también transatlánticos, favorecidos por el dispositivo del arte correo. Esta modalidad se ligaba a un giro antinstitucional presente sobre todo en el arte occidental (europeo occidental y norteamericano) de la época. No obstante, si estas relaciones transculturales entre Europa del Este y Argentina o América Latina se distinguían dentro de los intercambios transatlánticos, podemos preguntarnos, ¿cuál era la especificidad de este intercambio y, sobre todo, su rol tanto real como simbólico?

ÚNICOS INTERCAMBIOS POSIBLES

La expansión de las redes de arte por correo, a partir de fines de los años sesenta, fomentó el desarrollo de intercambios artísticos no oficiales entre países remotos de regiones geográfica y políticamente distantes, como América Latina y Europa del Este. Estos se basaron en interacciones epistolares bilaterales y antinstitucionales, de carácter privado, que podían generar experiencias de relaciones menos asimétricas y más horizontales. El arte correo fue sobre todo un dispositivo antielitista al eliminar la figura del *marchand* de arte, del galerista y del crítico. Además, el dispositivo del arte correo favoreció la reducción del público a un conjunto de personas interesadas en el arte (artistas, teóricos) que formaban parte de las redes de intercambio artístico y la disolución de diferencias entre la figura del espectador y la del artista: los espectadores eran artistas y, a la vez, los artistas activaban, a través de los intercambios epistolares, la idea de obra de arte colectiva mediante la puesta en circulación de postales intervenidas sucesivamente por distintos creadores, a la manera de un cadáver exquisito.[2]

Mientras que en Estados Unidos y en Europa Occidental la práctica del arte correo se inició a principios de los años sesenta —el proyecto de Ray Johnson de *New York Correspondance School* fue iniciado en 1962—, los artistas de América Latina y de Europa del Este conceptualizaron la idea de las redes de intercambios epistolares durante los años setenta. Una carpeta que contenía nombres y direcciones de artistas y el manifiesto *Sieć / Net (Entramado)*, concebido en 1971 por dos polacos —el artista Jarosław Kozłowski y el teórico del arte Andrzej Kostołowski—, debería ser considerada la primera contribución en la teorización de los intercambios epistolares en Europa del Este (Piotrowski, 2015). El artista húngaro y autor de varias publicaciones sobre el arte correo Géza Perneczky, quien reeditó el proyecto de Kozłowski y Kostołowski —uno de cuyos ejemplares se encuentra en el archivo de Vigo—, lo consideraba como «El facsímil de las primeras reglas de la red» (Perneczky en Kozłowski & Kostołowski, 1993, s. p.).[3] El manifiesto *Net*, enviado en más de trescientas cincuenta copias por sus autores, proponía iniciar, por medio del correo, un intercambio

2 En francés, *cadavre exquis*, juego colectivo inventado por los artistas surrealistas.

3 «The facsimile of the first Network rules» (Perneczky en Kozłowski & Kostołowski, 1993, s. p.). Traducción de la autora del artículo. La nota de Perneczky se encuentra en la tapa del librillo que contiene el manifiesto, la lista de los artistas participantes en el proyecto y sus direcciones postales.

«abierto y no comercial [de] conceptos, propuestas, proyectos y otras formas de articulación» (Kozłowski & Kostołowski, 1971, s. p.)[4] por fuera de las instituciones artísticas tanto oficiales como semioficiales y no-oficiales. Estos intercambios podían desarrollarse en cualquier lugar, de manera natural, espontánea e imprevisible, por fuera de toda forma de control: «*Net* no tiene ni punto central, ni ninguna coordinación» (Kozłowski & Kostołowski, 1971, s. p.).[5] *Net* fue, de cierta manera, un intento de encarnar una visión utópica de la libertad creadora, así como una negación del lugar de exposición o de cualquier tentativa de emplazamiento del arte en general. *Net* debía tener una estructura rizomática, en permanente mutación, que rechazara toda jerarquía.

Los textos teóricos sobre arte correo fueron escritos por los artistas latinoamericanos que organizaron las primeras muestras sobre este dispositivo: Clemente Padín, Horacio Zabala, Edgardo Antonio Vigo y Paulo Bruscky. En el texto que escribió para el *Festival de la Postal Creativa* —primera muestra de arte correo en América Latina, organizada en la Galería U de Montevideo en octubre de 1974— Clemente Padín (1974) enumeraba las principales ventajas del uso de postales como medio de difusión artística: «Rapidez [...], amplitud de su comunicación a cualquier punto, facilidad de su fabricación [...], y [sus] inéditas posibilidades expresivas» (s. p.).

La visión de los intercambios vía las redes postales tanto de Kozłowski y Kostołowski como de Padín se basaba en la utopía del contacto directo, libre, omnipotente e infinito entre artistas. Esta idea reactivaba de alguna manera el concepto de internacionalismo vanguardista —el de una fraternidad de artistas que cooperaran por fuera de las fronteras nacionales—. Este aspecto fue crucial tanto para los artistas de Europa del Este como para los latinoamericanos que, durante los años setenta, usaron el medio del correo postal como la única posibilidad —o ilusión— de ganar visibilidad fuera de sus países y, sobre todo, en Occidente (Europa Occidental, América del Norte) en el contexto de la Guerra Fría. Tal fue el caso del checo Petr Štembera, uno de los artistas más conectados con los ámbitos artísticos fuera del Bloque del Este a principios de los años setenta y el artista de Europa del Este más relacionado con América Latina.[6] En su libro *Mail Art, communication à distance, concept* (1971), Jean-Marc Poinsot, teórico y curador de la sección postal de la VII Bienal de París en 1971, incluyó el *Concept book n.º 2 exemplar n.º 3* de Štembera (1971), distribuido a través de las redes de arte correo. Poinsot adjuntó a las imágenes de esta obra de arte la respuesta del artista checo a su propuesta de contribuir con esta publicación: «Discúlpeme, no entiendo exactamente los términos uso del medio de correo y teléfono... por supuesto, el correo es un medio esencial de comunicación sobre el arte, etcétera, para mí, y no solo para mí... pero no tengo concepto sobre el correo y el teléfono» (Štembera, 1971, s. p.).[7] Siguiendo a Štembera, podemos decir que el desarrollo de las redes de contacto no era, como en el caso de artistas del Oeste, una forma nueva de «comunicación

4 «Open and uncommercial [of] concepts, propositions, projects and other forms of articulation» (Kozłowski & Kostołowski, 1971, s. p.). Traducción de la autora.

5 «Net has no central point and any coordination» (Kozłowski & Kostołowski, 1971, s. p.). Traducción de la autora.

6 Štembera estaba en contacto con Walter Zanini, director entre 1963 y 1978 del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo, quien lo invitó a participar junto a otros en la muestra *Seis Artistas Conceituais* en 1973. Las obras de Štembera fueron también expuestas en las muestras del CAyC organizadas por Jorge Glusberg, como la sección internacional de *Arte de Sistemas II* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en septiembre de 1972. En 1970, su artículo sobre las prácticas de la performance fue publicado en Puerto Rico (Štembera, 1970).

7 «Excuse me, I am not exactly understanding of the terms utilisation of the medium of mail and phone... of course, the mail is the essential means of communications about art, etc. for me, and not only for me... but I have no concept about mail and phone [sic.] » (Štembera, 1971, s. p.). Traducción de la autora.

artística a distancia» (Poinsot, 1971, p. 19).[8] Aunque no teorizado, este medio era, sobre todo para los artistas de Europa del Este, que en la mayoría de los casos no tenían ni recursos financieros ni pasaportes para poder viajar, la única forma posible de conexión con sus pares de otros países y de promover su obra a nivel internacional (Freire, 1999).

DO IT YOURSELF

Mientras en Occidente la práctica del arte correo es ampliamente interpretada como una acción antinstitucional y antimercado —opuesta a la idea de la actividad artística como producción de «objetos duraderos de poco valor práctico embalsamados en los museos para un mercado de élite» (Crane & Stofflet, 1984, p. 20),[9] tanto en Europa del Este como en América Latina la relación con las instituciones y el mercado del arte fue distinta. Muchos artistas de ambas regiones desplegaron la idea de *arte hecho por tu propia cuenta*. Podemos nombrar obras, como *Poema para armar*, de 1970 (Vigo, 1970), e *Historieta para armar*, de 1971 (Vigo, 1971), de Edgardo Antonio Vigo, o los pequeños libros *Do it yourself II - Dialogues* y *Do it yourself I - Signs*, ambos realizados en 1972 por Jiří Valoch (Valoch, 1972a; Valoch, 1972b).
Las propuestas de armar las propias muestras o proyectos artísticos de manera simple y económica nacieron no tanto de una contestación al sistema de institucionalización o de mercantilización del arte, sino de la falta de estos sistemas (Europa del Este) o de su debilidad (América Latina). Tanto el CAyC, una institución clave en la promoción del arte latinoamericano de los setenta, como las numerosas *galerías* o *clubs de artistas* que aparecieron en Europa del Este en los años setenta —como *Fiatal Művészek Klubja* (Club de los Artistas Jóvenes) de Budapest o Galería Remont de Varsovia— fueron iniciativas privadas, sin ningún apoyo de parte de instituciones oficiales, organizadas en departamentos privados, graneros, sótanos o garajes, a menudo también en espacios públicos abandonados. Además, estos centros se encontraban en permanente negociación acerca de su propia existencia tanto con la escena *oficial* del arte como con el poder estatal. Por esta razón, las prácticas del arte correo desarrolladas en contextos no occidentales no deberían ser vistas como una irrupción en el sistema del arte, sino que se inscriben de manera *natural* en el sistema de funcionamiento del arte desarrollado en América Latina y Europa del Este en los años setenta, caracterizado por tres principios: autogestión, autofinanciamiento y autopromoción.

LECTURAS POLITIZADAS

Al definir la cuestión de la contestación política y social presente en las prácticas de arte correo, en 1971, Jean-Marc Poinsot observó: «Tal producción artística muestra demasiado bien de qué manera, inclusive simbólicamente, toda actividad estética crea problemas de orden económico y político sin necesidad de situarse en el nivel de la ideología y de los programas revolucionarios» (p. 25).[10] Este análisis parece especialmente válido para las

8 «Communication artistique à distance» (Poinsot, 1971, p. 19). Traducción de la autora.

9 «Enduring objects of little practical value embalmed in museums for an elite market» (Crane & Stofflet, 1984, p. 20). Traducción de la autora.

10 «Un telle production artistique montre assez comment même symboliquement toute activité esthétique pose des problèmes d'ordre économique et politique sans avoir besoin de se placer au niveau de l'idéologie et des programmes révolutionnaires» (Poinsot, 1971, p. 25). Traducción de la autora.

prácticas del arte correo en América Latina y Europa del Este. En contextos de regímenes autoritarios, como fue el caso del Bloque del Este, así como de los países de América Latina sometidos a dictaduras militares, los artistas usaron las redes de arte correo para denunciar y cuestionar el sistema de control de la sociedad y su aparato de censura. Varias obras de arte enviadas por el artista de Alemania Oriental Robert Rehfeldt contenían mensajes dirigidos al censor (Thurmann-Jajes en Christ & Dressler, 2010, p. 512). En 1970, Felipe Ehrenberg, artista mexicano exiliado en Inglaterra, apuntaba, con su *Arriba y Adelante... y si no pues también*, a «"burlar" el reglamento de Correos de México, que entre otras cosas, reza que no transportará nada obsceno» (Ehrenberg, 2011, p. 65). Sus doscientas tarjetas postales pintadas, enviadas por separado desde Inglaterra, formaban una imagen de una mujer desnuda con una pelota del Mundial de 1970, que fue montada para el tercer *Salón Independiente* en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En estos contextos, el arte correo devino una práctica subversiva en sí misma. La lectura politizada de la práctica del arte correo ocurría no (solo) porque, como observó en 1976 el artista brasileño Paulo Bruscky [1976] (2006): «[E]n el arte correo, el arte retoma sus principales funciones: la información, la protesta y la denuncia» (p. 374).[11] La participación en los intercambios no controlados generados por el arte correo e iniciativas tales como *Net* de Kozłowski y Kostołowski estaban en conflicto no tanto con la ideología, sino con la práctica del poder autoritario, que pretendía un control total de la sociedad. *Net* constituyó un peligro y una suerte de competencia para el poder estatal polaco. Es por esta razón y debido a su éxito, manifestado en las reacciones entusiastas y en las numerosas respuestas por parte de artistas del mundo entero, que toda la correspondencia de Jarosław Kozłowski y de Andrzej Kostołowski, así como las obras de arte y la documentación artística que había sido enviada por los participantes de *Net*, fue confiscada por la policía (Cytlak, 2008). En América Latina tuvieron lugar reacciones aún más violentas —inauditas en Occidente— por parte del Estado frente a las prácticas del arte correo. En la *Exibição Internacional de Arte Postal (Exposición Internacional de Arte Postal),* organizada en Recife por Daniel Santiago y Paulo Bruscky (Bruscky & Santiago, 1976), el archivo de Kozłowski fue confiscado por la policía una hora después de su apertura. Ambos organizadores fueron también detenidos durante tres días (Bruscky, 1985). En el caso de Clemente Padín, su actividad en las redes de arte postal resultó en la confiscación de su archivo personal y en su encarcelamiento entre 1977 y 1984 (Nogueira, 2011).

DESCENTRALIZACIÓN Y *GIRO DECOLONIAL*

Aunque América Latina y Europa del Este, entendidas como regiones geoestéticas, son comparadas desde el punto de vista de la cercanía de las estrategias artísticas desarrolladas durante los regímenes autoritarios (Christ & Dressler, 2010), lo que ambas tienen verdaderamente en común es su ambigüedad en las relaciones que mantuvieron tanto con la cultura europea como con la figura de Europa, por lo cual ambas regiones pueden ser, al mismo tiempo, «familiares» y «ajenas» («*alien*») (Groys, 2008). Además, en el caso de los países poblados por inmigraciones europeas, es inexacto hablar de la cultura europea como de una cultura *extranjera*. Como observó el lingüista argentino Walter D. Mignolo (2000), durante el período colonial, los territorios extraeuropeos como América Latina no

11 «Na Arte Correio, a arte retoma suas principais funções: a informação, o protesto e a denúncia» (Bruscky, [1976] 2006, p. 374). Traducción de la autora.

eran vistos como ontológicamente diferentes a Europa, sino más como su continuación natural. A diferencia de Asia y África, América era considerada una expansión de Europa y no una *alteridad*. Asimismo, el historiador del arte polaco Piotr Piotrowski definió Europa del Este como «no el verdadero Otro» (András, 2012).[12]

Mientras que, todavía en los años sesenta, en los ámbitos artísticos de ambas regiones predominaba el *punto de vista inclusivista*, que planteaba la inscripción de la producción artística local en las tendencias occidentales —representado por instituciones como el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires o la Galería Foksal de Varsovia—, a partir del fin de los años sesenta y en los años setenta se observó un cambio respecto a la actitud frente a la cultura occidental. Los artistas de los contextos periféricos mencionados cuestionaron el carácter hegemónico de las relaciones culturales transatlánticas respecto a los centros artísticos habituales como París o Nueva York. Ellos discutieron las narraciones canónicas *occidentalistas* sobre la creación cultural inscritas en el modelo de centro/periferia y buscaron redefinir su complejo vínculo con la cultura occidental. El arte correo, entendido como una estrategia artística descentralizadora, jugaba un papel importante dentro de estos procesos de horizontalización o intentos de desjerarquización del sistema de arte a nivel global.

No obstante, entre América Latina y Europa del Este, observamos no solo un proceso de descentralización, sino que podemos postular la hipótesis de que, en el caso de estas relaciones culturales, se puede hablar de una ruptura con la lógica de las relaciones transatlánticas desarrolladas habitualmente, o incluso de un *giro decolonial*, tal como fue planteado por los integrantes de Modernidad/Colonialidad (M/C).[13] Al proponer descolonizar la estética, Walter Mignolo habló de la necesidad de «desenganche» o «el delinking» (Carballo & Mignolo, 2014, p. 139), el desprendimiento de las matrices del poder y de la «monocultura de la modernidad» (Carballo & Mignolo, 2014, p. 138). Aunque Mignolo se refiere en sus textos al arte contemporáneo y a la situación actual, podemos observar que el cuestionamiento del funcionamiento del mundo del arte había empezado ya en los años setenta y que el dispositivo del arte correo podría responder a esta urgencia de descentralización, desoccidentalización y descolonización del arte. Además, podemos observar que la producción artística ligada a los intercambios entre Europa del Este y América del Sur apuntaba de manera más explícita el carácter colonizador de la estética (occidental).

Los intercambios artísticos entre América Latina y Europa del Este, dos regiones sin historia de dominación colonial mutua, se desarrollaron, gracias al dispositivo del arte correo, por fuera de la mediación de los centros artísticos colonizadores. Cuando Glusberg menciona a Ladislav Novák como intermediario en su proceso de vinculación con Edgardo Antonio Vigo y el ámbito artístico de La Plata, lo está haciendo no (solo) porque su vinculación con Vigo sucedió de hecho de esta manera, sino sobre todo por su significado simbólico. Lo menciona para subrayar que el rol habitual de los agentes culturales europeos occidentales estaba ocupado por un artista de un contexto cultural periférico. Europa del Este, la *otra* Europa, parece constituir para Glusberg una alternativa a las relaciones culturales transatlánticas con el Occidente hegemónico. Su rol marginalizado dentro del sistema del arte moderno, parecido al de América Latina, genera una promesa de mayor simetría en las relaciones culturales entre ambas regiones.

12 «Not the real Other» (András, 2012). Traducción de la autora.

13 Modernidad/Colonialidad (M/C) fue un grupo de pensadores latinoamericanos integrado por Aníbal Quijano, Santiago Castro-Gómez y Walter Mignolo, quienes, a partir de los años noventa, buscaron responder a la persistencia, después de la descolonización entendida como un hecho histórico, de modelos hegemónicos y coloniales en América Latina (Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007).

Una especificidad dentro de las relaciones artísticas Este-Sur es que, de ambos lados, los artistas desarrollaron y promovieron proyectos que cuestionaron, muchas veces de manera irónica, su lugar *periférico*. Un ejemplo de ello es el trabajo *Latinoamericano culto. Versión europea* (s. f.), de Edgardo Antonio Vigo, editado por el CAyC, donde se ve al artista tomando café de manera *inculta*: por la nariz. También, desde ambas regiones tomaron distancia de los conceptos y categorías desarrollados en Occidente. Es el caso, por ejemplo, de la performance *Lenin en Budapest* (*Lenin in Budapest*, 1972) del artista húngaro Bálint Szombathy, en la cual el artista tomó distancia del concepto de artista de vanguardia tal como fue planteado en Occidente. Una foto que registra la *performance* muestra al artista, descuidadamente vestido, dudoso e interrogativo, llevando una bandera con un retrato de Lenin. En lugar de un visionario que guiaba a la multitud, él la seguía, arrastrándose por detrás de una manifestación organizada por el poder estatal húngaro en ocasión del Primero de Mayo. Szombathy parecía un vagabundo torcido, incapaz de dirigir o instigar a nadie a realizar ninguna revolución. Esta foto fue publicada en 1976 en un pequeño libro llamado *Hacia un lenguaje de la acción*, del artista uruguayo Clemente Padín quien, en esta época, estaba también interesado en cuestionar los conceptos occidentales en el arte.

El dispositivo del arte correo, que favoreció un diálogo interepistémico y no jerárquico entre contextos culturales distantes como los de Europa del Este y América del Sur, fue usado entonces para intentar salir del esquema habitual de relaciones transatlánticas y se posicionó como opuesto al imperialismo cultural y la hegemonía de Occidente sobre el Este y el Sur. Desarrollados más allá de las estructuras oficiales de poder durante la Guerra Fría, de las instituciones culturales y del mercado del arte, estos intercambios abandonaron el modelo clásico de dominación cultural de un *maestro europeo* sobre un *alumno no-occidental*. Independientemente de su contenido, la producción artística derivada de esos intercambios provocó una irrupción en el arte moderno, por lo que su estudio podría contribuir hoy al proceso de ruptura con la matriz hegemónica occidental de las narraciones sobre el arte de la segunda mitad del siglo XX, así como también sobre la producción artística actual.

REFERENCIAS

András, E. (8 de octubre de 2012). Provincializing the West: Interview with Piotr Piotrowski. Artmargins. Recuperado de http://www.artmargins.com/index.php/5-interviews/691-provincializing-the-west

Benedit, L. F. (1970). *Biotrón* [Instalación]. Venecia, Italia: XXXV Bienal de Venecia.

Bruscky, P. y Santiago, D. (1976). International Exhibition of Mail Art. Recife, Brazil: Samizdat.

Bruscky, P. (1985). Arte Correio. En D. Peccinini (Ed.), *Arte. Novos meios / multimeios – Brasil 70/80* (p. 77-79). San Pablo, Brasil: Fundación Armando Alvares Penteado (FAAP).

Bruscky, P. [1976] (2006). Arte correio e a grande rede: hoje a arte é este comunicado. En G. Ferreira y C. Cotrim (Eds.), *Escritos de Artistas: anos 60/70* (pp. 374-379). Río de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar.

Carballo, F. y Mignolo, W. D. (2014). *Una concepción descolonial del mundo: conversaciones de Francisco Carballo con Walter Mignolo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Del Signo.

Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global.* Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. (1969). *Expo/Internacional de Novísima Poesía/ 69* [Catálogo]. Buenos Aires, Argentina: Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella.

Christ, H. D. y Dressler, I. (2010). *Subversive Practices: Art under Conditions of Political Repression: 60s-80s, South America, Europe* [Catálogo]. Ostfildern, Alemania: Hatje Cantz.

Crane, M. y Stofflet, M. (1984). *Correspondence Art. Source Book for the Network of International Postal Art Activity.* San Francisco, Estados Unidos: Contemporary Arts Press.

Cytlak, K. (2008). *Entrevista a Jarosław Kozłowski*. Poznań, Polonia.

Ehrenberg, F. (1970). *Arriba y Adelante... y si no pues también* [Obra en papel]. San Pablo, Brasil: Baró Galería.

Ehrenberg, F. (2011). ¿Arte Correo? 21 años de obras postales. En M. Marcin (Ed.), *Artecorreo* (pp. 63-68). Ciudad de México, México/Barcelona, España: Museo de la Ciudad de México/ RM Verlag.

Freire, C. (1999). *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. San Pablo, Brasil: Iluminuras y MAC-USP.

Glusberg, J. (1970). *De la Figuración al Arte de Sistemas* [Catálogo]. Buenos Aires, Argentina: CAyC.

Groys, B. (2008). *Art Power*. Cambridge, Inglaterra: The MIT Press.

Kozłowski, J. y Kostołowski, A. (1971). *Sieć/Net*. Poznań, Polonia: Samizdat.

Kozłowski, J. y Kostołowski, A. (1993). *Net (Facsimile edition*). Colonia, Alemania: Soft Geometry Publications.

Mignolo, W. D. (2000). *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton, Estados Unidos: Princeton University Press.

Nogueira, F. (2011). El cuerpo político más allá de sus límites. Clemente Padín y el flujo postal. En M. Marcin (Ed.). *Artecorreo* (pp. 77-92). Ciudad de México, México/Barcelona, España: Museo de la Ciudad de México / RM Verlag.

Novák, L. (1968). *Ladislav Novák: Alchymáže z roku 1967*. Havlíčkův Brod, Checoslovaquia: Galerie výtvarného umění v Havlíčkově Brodě.

Padín, C. (1974). *Festival de la Postal Creativa* [Catálogo]. Montevideo, Uruguay: Galería U.

Padín, C. (1976). *Hacia un lenguaje de la acción*. Montevideo, Uruguay: Samizdat.

Piotrowski, P. (2015). The Global NETwork. An Approach to Comparative Art History. En B. Joyeux-Prunel, C. Dossin y T. DaCosta Kaufmann (Eds.), *Circulations in the Global History of Art* (pp. 149-165). Farnham, Reino Unido: Ashgate.

Poinsot, J. (1971). *Mail Art, communication à distance, concept*. París, Francia: Éditions CEDIC.

Szombathy, B. (1972). *Lenin en Budapest* [Performance]. Budapest, Hungría.

Štembera, P. (1970). Events, Happenings and Land Art in Czechoslovakia. *Revista de Arte*, (7), s/n.

Štembera, P. (1971). Concept book n° 2, exemplar n° 3. En J. Poinsot, *Mail art, communication à distance, concept* (pp. s/n). París, Francia: Éditions CEDIC.

Thurmann-Jajes, A. (2010). Playing with the System: Artistic Strategies in the GDR from 1970 to 1990. En H. D. Christ & I. Dressler (Eds.), *Subversive practices: Art under Conditions of Political Repression: 60s-80s, South America, Europe* (pp. 512-517). Ostfildern, Alemania: Hatje Cantz.

Valoch, J. (1972a). *Do it yourself II - Dialogues*. Sin datos.

Valoch, J. (1972b). *Do it yourself I - Signs*. Sin datos.

Vigo, E. A. (s/f). *Latinoamericano culto. Versión europea*. Buenos Aires, Argentina: CAYC.

Vigo, E. A. (1970). *Poema para armar*. La Plata, Argentina. Sin datos.

Vigo, E. A. (1971). *Historieta para armar*. La Plata, Argentina. Sin datos.

Zabala, H. y Vigo, E. A. (1975). *Última exposición internacional de artecorreo/ 75'* [Catálogo]. Buenos Aires, Argentina: Galería Arte Nuevo.

ARTE CORREO
UNA ESTRATEGIA DE RESISTENCIA POLÍTICA

MAIL ART
A STRATEGY OF POLITICAL RESISTANCE

VALERIA ALCINO / valeria.alcino@gmail.com

Universidad de Buenos Aires. Universidad de San Andrés
Universidad del Museo Social Argentino. Argentina

RESUMEN

Tras el secuestro y la desaparición forzada de su hijo Abel Luis (Palomo) por las fuerzas de la dictadura, Edgardo Antonio Vigo desplazó el eje de sus obras de arte correo —centradas fundamentalmente en la problemática de la circulación y la comunicación del arte— hacia una forma de resistencia política. El arte correo *desde* y *hacia* Vigo posibilitó visibilizar a nivel internacional la situación que la dictadura militar había instaurado en la Argentina. Como estrategia, la *comunicación a distancia* buscaba establecer vínculos solidarios entre la red internacional de artistas participantes en este circuito, frente al avance del terrorismo de Estado implantado en los países del Cono Sur que, en la dinámica de la Guerra Fría, era comprendido como una herramienta legítima para frenar la incursión del bloque soviético en América Latina.

PALABRAS CLAVE

Arte correo; Guerra Fría; resistencia; política

ABSTRACT

After the kidnapping and disappearance of his son Abel Luis (Palomo) by the forces of dictatorship, Edgardo Antonio Vigo moved the axis of his works of Mail Art —mainly focused on the problem of the circulation and communication of art— into a form of political resistance. Mail Art *from* and *to* Vigo made it possible to visualize the situation that the military dictatorship was established in the Argentina since 1976. As a strategy, «distance communication» sought to establish supportive links within the international network of participating artists in this circuit against the advance of the State terrorism implemented in the countries of the Cono Sur, in the dynamics of the Cold War, it was understood as a legitimate tool to curb the advance of the Soviet bloc in Latin America.

KEYWORDS

Mail Art; Cold War; resistance; politics

Ubicado por fuera de los márgenes tradicionales del arte, Edgardo Antonio Vigo es el referente principal de la historia del arte correo en la Argentina, no solo por la ruptura que imponían sus acciones en términos estéticos sino porque sus obras trascendieron las propuestas iniciales de esta forma de arte.

El interés por establecer conexiones internacionales fue uno de los núcleos principales de la trayectoria de Vigo. La *comunicación a distancia* fue resultado de una coyuntura sociohistórica particular vinculada a las estrategias impuestas por la dinámica de la Guerra Fría. En consecuencia, se entiende que esta red artística —desde la enunciación y la acción— iniciada como un modo de resistencia institucional, devino en una herramienta de resistencia estético-política.

En el presente artículo se sostiene que la participación de Vigo en el circuito de artistas postales se articula en dos fases. La primera responde a los principios estructurales del *Mail Art*, iniciado por Ray Johnson en 1962 a partir de las acciones de añadir y enviar postales y *collages* a terceros. En esta fase, el artista platense experimenta con los planteos fundamentales de esta corriente que, como un sistema abierto de acción y de circulación derivado del conceptualismo, privilegia la idea sobre el objeto. El carácter revulsivo del conjunto de obras y de acciones se sostiene en los envíos internacionales. Las prácticas que instaura por fuera de las leyes del mercado y como una praxis vital hacen del objeto un elemento genuino de interrelación y comunicación.

En ese sentido, la relación entre arte y política en la obra de Vigo resulta un hecho indiscutible. Desde el compromiso evidenciado en sus diferentes grupos de obras y en los *Señalamientos* (Santamaría & Parodi, 2005) insertos en el entramado urbano de La Plata, hasta en las alusiones directas a situaciones políticas concretas —como el *Señalamiento N.°11. Souvenirs del dolor* (1972)[1]—, así como en sus publicaciones —las revistas *Diagonal Cero* (Vigo, 1962-1969) y *Hexágono ´71* (Vigo, 1971-1975)—, el aspecto político deviene una constante. El uso del correo como espacio de denuncia y protesta política conforma el segundo momento de la participación de Vigo en el circuito de arte correo.

La forma en que se posicionó en el campo artístico nacional se replicó a través de esta estrategia de comunicación trasnacional, que buscaba establecer una acción *desde* y *hacia* el propio artista. Desde esta poética, la obra constituía al mismo tiempo una postura antinstitucional que tensaba los límites y las reglas del propio arte. En este marco, el arte correo se presentaba como una alternativa estética en la cual confluían los intereses de la poética de Vigo.

Es posible sostener que, en primer término, el artista buscaba insertar sus obras en un ambiente de flujo, de intervención y de creación, partiendo de una idea de arte como un sistema abierto para el intercambio social. En este sentido, lo más importante del arte correo no se hallaba en las obras en sí, sino en la estructura interactiva que había desarrollado. El planteo de *situaciones abiertas* en las que se ponía en crisis el soporte tradicional del arte hacía de estas acciones, en las que se potenciaba la creación colectiva, un elemento clave para este artista.

Para Vigo, el arte correo planteaba la ruptura con varios postulados del arte institucionalizado: la práctica de esta forma de arte estipulaba la redefinición del artista como genio creador para pasar a ser un investigador experimental y un retransmisor de trabajos que no le pertenecían. Al respecto, junto con Horacio Zabala (1976) observan:

1 La obra constituye una referencia directa a los hechos perpetrados bajo el gobierno *de facto* del militar Alejandro Agustín Lanusse, el 22 de agosto de 1972, en el que fueron asesinados dieciséis presos políticos en la ciudad de Trelew, acontecimiento conocido en la historia argentina como la *Masacre de Trelew*.

> El correo, entonces, no agota su función en el desplazamiento de la obra sino que la integra y condiciona. Y el artista altera, a su vez, la función de este medio de comunicación. También existe una modificación en la actitud del receptor: ya no es el clásico coleccionista —hecho que implica cierto grado de egoísmo— sino un depositario accidental de la obra comprometido a su máxima circulación. El receptor es una fuente de información que abre un nuevo circuito de comunicación cuando enriquece la obra exhibiéndola o enviándola por correo a nuevos receptores (p.1).

De esta manera, buscaba quebrar el concepto del coleccionista que, en su visión, interrumpía la comunicación-creación-circulación de la obra. El coleccionista debía ser, entonces, un mero poseedor temporal de un trabajo que constituía el testimonio crítico de las realidades sociopolítico-económicas.

LA COMUNICACIÓN A DISTANCIA

En el contexto atravesado por un proceso de politización y radicalización cada vez más acentuado entre los artistas latinoamericanos, Vigo desarrolló el concepto de *comunicación a distancia-vía postal* (Vigo, 1976) para definir su acción en el circuito de arte correo internacional. Además, insistió sistemáticamente en diferenciar los términos *arte correo o mail art* de *comunicación a distancia-vía postal*, identificándose con este último. En esta línea, Jean-Marc Poinsot planteó, en 1971, que «este tipo de producción artística demuestra cómo incluso en un nivel simbólico, la actividad estética puede dedicarse a los problemas económicos y políticos, sin caer en la ideología y la creación de programas revolucionarios» (p. 17). Asimismo, se manifestó

> sobre la importancia del servicio postal y las telecomunicaciones en general, y la necesidad global del uso de este medio. El procedimiento de intercambio lo conforman objetos, instituciones y personas y además señala cómo los envíos que se producen, están sujetos a normativas y límites, pues la forma misma que ofrece el sistema está condicionada (Poinsot, 1971, p. 18).

En términos de Vigo, la *comunicación a distancia-vía postal* implicaba el rechazo de las opiniones de la crítica y del mercado del arte, y una participación abierta y descentralizada bajo la estructura del intercambio. Esta propuesta puede ser considerada en sintonía con la formulada por Marta Traba (1984), quien sostiene que el trabajo artístico elaborado desde América Latina da lugar a formas de resistencia respecto de los movimientos internacionales, en donde lo local pasa a formar parte de un discurso contestatario y políticamente crítico. En este sentido, puede considerarse que el uso de nuevas categorías creadas *ad hoc* por Vigo son también formas de resistencia poética y política (De Rueda, 2003).

LOS ANTECEDENTES

En sus revistas, Vigo plasmó su interés en la circulación y en el intercambio de obras e ideas. Su actuación en ese campo estuvo precedida, sin embargo, por las experiencias individuales de Liliana Porter de 1967 y 1969, y por las que ella misma realizó en 1970 junto con Luis Camnitzer, José Guillermo Castillo y Roberto Plate. Según el relato del propio artista un antecedente de estas búsquedas aparece en 1963, con la edición de su revista *Diagonal*

Cero, en la que la idea de comunicación a través de la acción artística había comenzado a cobrar forma (Janssen, 2011).
Vigo había incorporado desde 1960 el uso de sellos para realizar *composiciones poéticas*, haciendo libre uso de la hoja como una forma estética que suprimía el mensaje pero que, por su formato, se constituía en una obra poética. A partir de estas investigaciones, en las que incorpora el uso de la máquina de escribir, surgen los *poemas matemáticos barrocos* como una manera de romper con la intervención plástica tradicional.
El modo de circulación de estas obras, definido por Vigo (1976) como *circuitos marginales de circulación*, le permitió articular una red de comunicación entre artistas de todo el mundo. Un grupo de tarjetas postales fueron enviadas con la consigna de ser intervenidas por el receptor y luego devueltas al remitente. En 1966, Vigo se vinculó mediante esta modalidad con los artistas franceses Julien Blaine y Jean François Bory con los que intercambió trabajos. El tratamiento dado a los sobres y a las postales provocó interrupciones en el flujo de comunicación ya que interfería con los formatos oficiales del sistema postal.
En 1971 Vigo organizó la *Expo/Internacional de Proposiciones a Realizar*, un evento realizado en Buenos Aires, en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC), dirigido por Jorge Glusberg, al que asistieron *mail-artistas* de diversos países, como el uruguayo Clemente Padín y el chileno Guillermo Deisler.
Durante ese mismo año, Vigo inició una acción de comunicación a distancia con Otto Von Mach, un personaje ficticio de su invención. Los envíos eran realizados por medio del correo a direcciones reales en diversos países y luego devueltos a su remitente (Vigo), pero intervenidos por el sistema burocrático del correo. De este modo, la obra se volvía colectiva, de autoría anónima, abierta a la intervención. Al mismo tiempo, Vigo se apropiaba de los medios visuales de la administración pública que se transmutaban en una forma poética.

LOS ÚLTIMOS SERÁN LOS PRIMEROS

El fenómeno del arte correo presupone un acto de comunicación, de conexión a través de un mensaje entre individuos separados por la distancia y el tiempo, y conforma un modo de construir una red de acción-reacción. La búsqueda de este efecto del acto comunicativo se encuentra en las primeras experiencias de arte correo que realiza Vigo. Uno de los acontecimientos más significativos dentro de esta primera fase es la intervención del artista platense en la *Última exposición internacional de arte correo/ 75´* realizada junto con Horacio Zabala en 1975. Si bien esta fue la primera exposición de estas características, Vigo se negaba a «encerrar» (Vigo & Zabala, 1976) en la galería o el museo sus obras y solo accedió a participar en esta muestra con la condición de que no se realizara otra. Es por ese motivo que la exposición resultó la primera y última. La exhibición se llevó a cabo en la Galería de Arte Nuevo de Buenos Aires. En esta muestra intervinieron 199 artistas de 24 países, entre ellos: Juan Carlos Romero, Carlos Ginzburg, Graciela Gutiérrez Marx, Víctor Grippo, Liliana Porter, Alejandro Puente, Clemente Padín, Luis Camnitzer, Anna Banana, Ray Johnson, Bill Gaglione, On Kawara, Julien Blaine, Hervé Fischer, Pierre Restany y Guglielmo Achille Cavellini. La participación de artistas de diversos países en esta muestra evidencia el interés que provocó en la sociedad el impacto de los medios de comunicación de masas que comenzaban a ser soporte de las obras conceptualistas.
En consonancia con los aportes a la teoría de la comunicación propuestos por Marshall McLuhan (McLuhan & Fiore, 1969), quien sostuvo que la forma de un medio se incrusta en el mensaje, Vigo expresó:

> Creo que a través de los años de *comunicación por correo* se ha dado un desarrollo concreto del lenguaje, lleno de creatividad y expresión. Postales, sellos de goma, incluso los sobres que contienen nuestra correspondencia han llegado a ser «declaraciones testimoniales de esta tendencia». Por ejemplo, si se compara una postal o un sobre que tenga los sellos oficiales con otras que tienen sellos de artista, hay una particular diferencia. Hablando sobre mí mismo, estoy seguro que los sobres son en sí mismos un espacio y una superficie para ser especialmente tratados. Deben ser una clase de anuncio de sus contenidos (Vigo en Janssen, 2011, p. 146).

Así, el soporte funcionaba como un dispositivo alternativo que, al mismo tiempo, encontraba canales de circulación por fuera del circuito tradicional del arte, conformado por instituciones culturales, museos y galerías. La concepción del espacio artístico era entonces para este artista —que había llevado la propuesta vanguardista de arte-vida al ámbito público urbano—, un sistema de interconexión sin fronteras, que cobraba sentido en la forma de una red de comunicación y no en un lugar físico concreto. El énfasis puesto sobre el hacer colectivo, el proceso de intercambio y la reciprocidad permitió elaborar una red que, según analiza Walter Zanini (1985), posibilitaba la desobjetivación y el anonimato por medio del desencadenamiento de situaciones comunicacionales y estructurales.
Finalmente, respecto del mensaje que sus obras incorporaban, el artista expresó: «Mis temas son muy heterogéneos y siempre surgen a modo de reacción debido a una acción exterior. Generalmente son aquellos temas que incitan mi interés a expresar mi opinión que proviene de los campos social y político» (Vigo en Janssen, 2011, p. 153).

LA SEGUNDA FASE

El terrorismo de Estado que se instauró tras el golpe cívico-militar en la Argentina, el 24 de marzo de 1976, fue percibido como una de las herramientas que legitimó la dinámica de la Guerra Fría en el contexto internacional, puesto que su principal objetivo era eliminar las células comunistas de América del Sur y frenar de este modo el avance del bloque soviético en la región.
Esta contingencia de acciones político-militares respondía a una profundización de los objetivos de la segunda fase de la Guerra Fría. Traspasados los conflictos de máxima tensión que se suscitaron durante la primera fase (1947-1953), a partir de la Crisis de Berlín y la Guerra de Corea, los bloques en que el mundo se hallaba dividido iniciaron una etapa de coexistencia pacífica. No obstante, tras la Revolución Cubana de 1959 y la Crisis de los Misiles de 1962, América en su totalidad se constituyó en un terreno en disputa. Frente a esta coyuntura, el gobierno de los Estados Unidos de América —que desde 1952 se había considerado como defensor del mundo libre— apoyó todas las formas y acciones que frenaran la amenaza del comunismo internacional, a través de una guerra política en defensa de la democracia. En 1952 se había creado el Comité Americano por la Libertad Cultural, institución que tenía un órgano de visibilidad en la Revista *Partisan Review* cuyo objetivo era combatir la ideología comunista en el extranjero, sobre todo entre los intelectuales, en colaboración con el Consejo de Estrategia Psicológica (Stonor-Saunders, 2001).
De este modo, la presión del sistema estatal sobre las acciones de los individuos de la sociedad civil en un contexto concebido en dos bandos, se hacía sentir en todo el mundo. La red de mail-artistas resultó un medio eficaz para dar a conocer las diferentes situaciones represivas que sufrían los artistas a uno y otro lado del muro de Berlín. En consecuencia, el desafío a las instituciones se elaboraba de un modo sutil que permitiera desplazarse entre los límites de lo prohibido y lo permitido.

Al utilizar el correo oficial como soporte de obra, el arte correo suple al objeto tradicional en tanto derivación del conceptualismo y a la galería o museo como espacio de circulación. En este sentido, Belén Gache (2005) plantea que «el arte correo surge como una actividad conectada a la resistencia contra la represión política y cultural que convulsionaba al continente, en las décadas del 60 y 70» (p. 42).

El testimonio del mail-artista uruguayo Clemente Padín (1985) expresa el carácter de denuncia internacional que los artistas del arte correo daban a esta forma de arte en el Cono Sur:

> Durante el lapso de las dictaduras el Arte Postal se volcó totalmente a la denuncia y explicitación de la situación internacional mediante la difusión masiva de sellos de correos —que los artistas postales del resto del mundo en actitud solidaria pegaban en sus sobres y postales— y otros artilugios propios de este medio como ser sellos de goma, cadenas de intercambios, propuestas, etc., por lo cual algunos de sus representantes hubieron que pagar un duro precio en aras de la redemocratización del país junto a vastísimos sectores de la población que debieron elegir, ya que el de la clandestinidad, ya los que imponía la sangrienta represión con su secuela de muertos, desaparecidos, torturas, encarcelados, etcétera (s. p.).

En el proceso de internacionalización de este tipo de prácticas contestatarias se encontraba la solidaridad de los mail-artistas que replicaban los mensajes dándoles mayor resonancia y visibilidad. Los *poemas visuales* como formatos y los ideogramas e imágenes que los artistas latinoamericanos encriptaban en sus obras de arte correo permitían evadir, en cierto modo, la censura que las dictaduras aplicaban a los envíos en los que la palabra daba una mayor claridad a los mensajes de denuncia.

Protegido por tratados internacionales, el sistema postal era uno de los únicos medios accesibles de comunicación entre artistas separados por sistemas políticos divergentes. Según las resoluciones de la Unión Postal Universal (UPU) —de la que la Argentina es miembro desde 1876— los usuarios tienen derecho al secreto de las comunicaciones, a la inviolabilidad de los envíos postales y a la protección de los datos. Sin embargo, fuera del estado de derecho, existía la posibilidad de que el gobierno ejerciera actos de censura y de control de la información. Es por ello que las estrategias de denuncia de los artistas se encontraban en las formas poéticas de comunicar, que se constituían en el mismo acto comunicativo y su medio.

Incluso en nuestro país, según el artículo 28 de la Ley de Correos sancionada en 1973, se prohíbe la utilización de palabras, términos, colores, entre otros elementos que sean de «uso exclusivo de la Administración de Correos, que determinará la reglamentación y que induzca a confundirlos con la prestación de los servicios postales oficiales» (Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, 1973, s.p.). En este sentido, los sellos de artistas, las estampillas y demás intervenciones artísticas que interferían el lenguaje oficial resultaban en sí mismas actos revulsivos tanto en términos estéticos como políticos.

Según Elena Shtromberg (2016), «examinar cómo los artistas se adaptan y navegan en condiciones represivas, incluyendo la censura, es un aspecto importante para entender la resistencia civil frente a regímenes autoritarios» (p. 5).[2] Al respecto, en la entrevista que le realiza Janssen por correo, en 1995, Vigo se refirió a la censura y al modo en que su producción se vio afectada:

2 «Examining how the artists adapt to and navigate repressive conditions, including censorship, is an important facet to understanding civilian resistance to authoritarian regimes» (Shtromberg, 2016, p. 5). Traducción de la autora del artículo.

> Hablando sobre mí mismo y especialmente durante el tiempo de la junta militar, desde 1976 hasta mediados de 1983, sufrí una censura abierta no sólo en la correspondencia que recibía sino también en la que enviaba. Ese periodo fue especialmente triste para mí. Este control consistía en la destrucción de correspondencia postal dirigida a mí o realizada por mí, cartas que contenían invitaciones me llegaban fuera de tiempo para participar. En suma un corte en el contacto con mis amigos mail-artistas. Una vez sucedió un hecho inusual, un empleado introdujo algunas piezas postales en mi buzón, pero debieran haber estado en el Comité de Censura. Fue obligado a dejar el trabajo y aceptar la jubilación anticipada «por problemas psicológicos» [...]. Desde entonces traté de modificar mi modo de comunicarme y, además, quería que la gente de otros países supiera lo que había sucedido aquí (Vigo en Janssen, 2011, p. 146).

En 1974, Hervé Fischer postuló que el arte correo constituía una forma de subcultura que se oponía a los medios de comunicación de masas y a la preeminencia del control de la información por parte de esos medios. Para Fischer, el carácter marginal de circulación de las obras del Mail Art se constituía como espacio de contrainformación. En línea con este planteo, Vigo proponía una participación militante dentro de la red con el fin de erosionar las estructuras tanto estéticas como políticas (Vigo, 1976).

SET FREE PALOMO

El hijo mayor de Vigo, Luis Abel Vigo Comas, fue militante desde su época de estudiante secundario en el Colegio Nacional Rafael Hernández dependiente de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). A partir de la imposición de la dictadura,[3] continuó su militancia desde la clandestinidad. La madrugada del 30 de julio de 1976, Luis Abel fue secuestrado de su casa por las fuerzas militares, una práctica sistemática del terrorismo de Estado. Hacía cuatro meses que había comenzado el Proceso de Reorganización Nacional que dio lugar a una nueva categoría legal en estas latitudes: el *desaparecido*.[4] Según Valentina Salvi (2016):

> Cuando Videla concluye su segunda presidencia de facto, en 1981, el régimen había dado forma a un discurso oficial. Ese discurso colocaba en el lugar de *una incógnita* a los desaparecidos, como aquellos sobre los que, *ni vivos ni muertos*, no se puede tener precisiones, en suma, respecto de los cuales no se pueden esclarecer ni las circunstancias, ni la identidad, ni los responsables, ni la cantidad, ni las causas. Los desaparecidos son un modo de nombrar lo que no se puede nombrar, ni se quiere explicar y más bien se busca negar y ocultar, aquello que se quiere hacer pasar desapercibido (p. 103).

Frente a la impotencia y la tragedia de esta situación, el artista platense dio un giro en su obra de comunicación a distancia. Si bien como mencionamos su compromiso político se

3 Jorge Rafael Videla (Ejército) junto con Emilio Eduardo Massera (Marina) y Oscar Ramón Agosti (Aviación) integraron la Junta militar que instauró el gobierno de facto que se inició con el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976. Durante esos años, se puso en marcha un proceso represivo que implicó la desaparición forzada de personas, la tortura sistemática, los secuestros, la apropiación de niños/as, entre otras formas violencia indiscriminada.

4 En la conferencia de prensa dada el 14 de diciembre de 1979, ante la pregunta del periodista José Ignacio López sobre los dichos del Papa Juan Pablo II referidos el problema de los desaparecidos y los detenidos sin causa y sin proceso en la Argentina, Videla declaró que «[...] es una incógnita el desaparecido [...] No tiene entidad. No está, ni muerto ni vivo, está desaparecido» (Salón Dorado de la Casa Rosada, 14 de diciembre de 1979, Buenos Aires, Argentina) (Archivos Políticos, 2015).

había evidenciado anteriormente, la desaparición de su hijo Luis Abel —a quien llamaban *Palomo*, también conocido como *Pomelo*— generó en Vigo la necesidad de crear nuevas estrategias de comunicación que posibilitaran dar a conocer en el exterior la realidad que se estaba viviendo en la Argentina. El ocultamiento de los hechos que acontecían en el país formaba parte de una estrategia de control por medio de la censura que el gobierno militar imponía a los medios de comunicación así como a la sociedad en general.
En este sentido, Marina Franco (2002) plantea:

> De manera menos conclusiva, otros autores señalan que los medios de comunicación masiva se caracterizaron por «la desinformación a través del ocultamiento de hechos, el silenciamiento de opiniones y la censura explícita». Así, la represión, la censura y las persecución explican —al menos en una primera etapa entre 1976-1980— la existencia de un discurso monolítico y vertical que caracteriza a la prensa de la época, en la que las noticias son reproducidas sin comentarios o explicaciones, a la vez que se advierte la desaparición de *la voz del propio diario* (p. 196).

Implantada la dictadura en la Argentina, la necesidad de denunciar la situación que se ocultaba desde el gobierno a los medios de comunicación internacionales demandó la emergencia y la articulación de formas de comunicación alternativas. En consecuencia, Vigo desarrolló su obra de arte correo como una manera de oponerse a los embates de la represión. Los sobres, las estampillas y los sellos enviados a una red de contactos del exterior formaban parte de una estrategia de resistencia política a través de íconos y frases que debían ser decodificadas por los receptores de las cartas.
El correo no fue ajeno al control. La evasión de la censura llevó a Vigo a encontrar formas iconográficas que encriptaran el mensaje que buscaba difundir. El envío de mensajes codificados o encriptados fue una práctica desarrollada en el contexto de las tácticas de espionaje de la Segunda Guerra Mundial y profundizadas durante la Guerra Fría. La división del mundo en bloques había dado lugar a modos particulares de circulación de la información en códigos secretos. De hecho, una de las bases de la Guerra Fría era el éxito en la circulación de códigos e información secreta definida como espionaje y contraespionaje, como parte del control ideológico y militar.[5]
En 1981, Vigo se manifestó en relación con la capacidad de denuncia de las acciones del arte correo:

> La «COMUNICACIÓN A DISTANCIA», no debe, únicamente, transgredir los reglamentos de las administraciones postales. Sino, además, crear una «CONTRAINFORMACIÓN» convirtiendo a su practicante en «ACTIVO PARTICIPANTE COMBATIVO» que denuncie las aberraciones de los sistemas internacionales y nacionales que esclavizan al hombre (s.p.).

En este marco se inscribe la obra de comunicación a distancia *Set Free Palomo* (1980) [Figura 1]. Vigo comenzó una campaña de comunicación para la que creó estampillas y matasellos a partir del juego lingüístico, del desplazamiento de sentidos y de la ambigüedad que abría la frase *Set free Palomo*. Al traducirla al español, aparece el pedido expreso de

5 Tal fue el conocimiento público de estas estrategias de guerra, que se filmaron con esta temática películas de éxito como las dirigidas por Alfred Hitchcock, *El hombre que sabía demasiado* (1956), *Con la muerte en los talones* (1959) o *Topaz* (1969) y la popular *Agente 007 contra el Dr. No* (1962), cuyo héroe era James Bond, un agente secreto del MI5. La respuesta americana a los films británicos de espías heroicos se vio a través de la parodia que se realizó con la serie televisiva *Get Smart (El Superagente 86. Agente Secreto del Recontraespionaje)* emitida por la cadena estadounidense NBC y CBS entre el 1965 y 1970.

Figura 1. Edgardo A. Vigo, Estampilla N.° 53 y matasellos *Set Free Palomo* (1980). Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), La Plata, Argentina

liberación de su hijo: *Liberen a Palomo*. Liberar palomas también es una práctica que se realiza como forma de conmemorar la paz, por lo cual podría enmascararse el verdadero sentido e intención de denuncia de la estampilla o del matasellos, como un modo de evitar la censura.
Al mismo tiempo, la frase resulta un pedido de acción solidaria dentro del entramado de mail-artistas, como un mudo grito de ayuda que debe ser interpretado por quienes posean el código para descifrar el mensaje.

> Luchando contras las torturas, los sometimientos, persecuciones, muertes, desapariciones y todas las «CODIFICACIONES SISTEMÁTICAS», que cercenan la libertad creativa del hombre. Haciendo que las «PRÁCTICAS MARGINALES» testimonien y apoyen los acontecimientos contemporáneos desde la primera línea de lucha, quebrando así la tradicional «política» del escriba-artista, relator por lo general de hechos pasados y documentalista no-comprometido de lo pretérito (Vigo, 1981, s.p.).

La plancha de estampillas N.° 53 —de la que podría denominarse serie *Set free Palomo*— a la que se hizo referencia más arriba, está conformada por cuatro timbres, realizados a mano y reproducidos por medio de la xilografía. Cada uno de ellos incorpora una síntesis de la imagen del rostro de Luis Abel Vigo, en reemplazo de las imágenes de próceres que tradicionalmente presentan los sellos argentinos. La manera en que se representa coincide con el formato del retrato de tres cuartos de perfil de las fotos carnet —4x4, blanco y negro—

utilizadas para el Documento Nacional de Identidad argentino (DNI), identificación que era de uso obligatorio para circular por el territorio nacional durante la dictadura.
La imagen exhibe un juego de líneas diagonales blancas sobre fondo celeste que en las primeras estampillas presentan la forma de una A (Abel) y en las dos estampillas inferiores unidas conforman una V (Vigo). Asimismo, las líneas que cruzan el rostro de la figura lo iluminan, en cierto modo, y al mismo tiempo lo atraviesan. Las dobles líneas negras que enmarcan la figura funcionan como límite y estructura, pero también pueden pensarse como rejas, conformando una jaula. El uso de los colores celeste y blanco responde a la necesidad de dar un anclaje visual al territorio nacional. Son los colores patrios que remiten a la bandera nacional, a la escarapela; los símbolos de la Nación Argentina. Resulta un código para interpretar la Nación Argentina, una nación en disputa, una nación que había sido tomada.[6]
En la base, debajo de la imagen que se ha indicado, aparecen dos elementos iconográficos de gran peso visual y simbólico. Nuevamente la doble línea negra separa la imagen, de un grupo de números que resaltan por el uso del color rojo sobre fondo blanco. Con la impersonal tipografía característica de la administración pública —vinculada a la máquina de escribir o a los sellos que en estas dependencias se utilizan— se inscriben las siguientes cifras: 30.07.76, fecha del secuestro de Palomo. Sobre la plancha, aparece el matasellos con la frase *Set free Palomo.* Posteriormente Vigo da una continuidad a su denuncia con el sello *Sembrar la Memoria para que no crezca el olvido*, en 1996.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La interconexión entre artistas de todo el mundo constituyó un contexto apropiado para la acción estético-política que caracterizó la trayectoria de Edgardo A. Vigo. Si bien desde el marco del arte conceptual, la idea de obra colectiva, fuera de los límites del territorio del arte burgués, resultó de interés como una manera de desafiar a la institución Arte, lo que en este recorrido se ha buscado sostener es que las intervenciones de Vigo en el circuito del arte correo se terminaron de configurar como herramientas de resistencia política a partir de la desaparición de su hijo. El detonante de este cambio, así como las formas de las obras, específicamente en el caso de *Set Free Palomo*, fue la dinámica impuesta por el marco político-social de la Guerra Fría.

REFERENCIAS

Archivos Políticos. (1 de abril de 2015). *«Ni muerto ni vivo… está desaparecido», Jorge Rafael Videla, Archivos Políticos* [Archivo de video]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=ASMPYg0YueU

Brooks, M. y Buck, H. (Creadores). Sandrich, J.; Rosen, A. Nodella, B.; Hayward, C.; Oppenheimer, J. (Productores). Nelson, G.; Bilson, B.; Adams, D.; Komack, J., Bellamy, E.; Pettyjohn, A. (Directores). (1965-1970). *Get Smart* (*El Superagente 86. Agente Secreto del Recontraespionaje)* [Serie televisiva]. Estados Unidos: CBS Television Distribution.

6 Desde una perspectiva diferente, el colonialismo y la lucha por la libertad de los pueblos era también un tema en discusión en la época. Categorías como subdesarrollo, Latinoamérica y Tercer Mundo se encontraban en pleno debate, y la búsqueda de la construcción de un camino diferente al pautado por las grandes potencias se desprendía de la coyuntura de la Guerra Fría.

De Rueda, M. Á. (2003). La incorporación de artistas platenses al conceptualismo latinoamericano (De Vigo y el Movimiento Diagonal Cero al Grupo de La Plata y Escombros). Recuperado de https://vdocuments.mx/la-incorporacion-de-artistas-platenses-al-conceptualismo-latinoamericano.html

Franco, M. (2002). La *campaña antiargentina*: la prensa, el discurso militar y la construcción de consenso. En J. Casali de Babot y M. V. Grillo (Eds.), *Derecha, fascismo y antifascismo en Europa y Argentina* (pp. 195-225). San Miguel de Tucumán, Argentina: Universidad Nacional de Tucumán.

Gache, B. (2005). Arte correo: el correo como medio táctico. En F. G. Delgado y J. C. Romero (Orgs.), *El arte correo en Argentina* (pp. 42-46). Buenos Aires, Argentina: Arte Correo Vórtice.

Hitchcock, A. (Director). (1956). *El hombre que sabía demasiado* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Hitchcock, A. (Director). (1959). *Con la muerte en los talones* [Película]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Hitchcock, A. (Director). (1969). *Topaz* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Janssen, R. (2011). The mail-interview with Edgardo Antonio Vigo (1928 – 1997). En *Merz Mail Mail Art. La Red eternal. Recopilación de los artículos publicados en P.O.Box 1994-1999* (pp. 144-149). Barcelona, España: LUPI.

McLuhan, M. y Fiore, Q. (1969). *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. (1973). *Ley de Correos 20.216*. Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Recuperado de http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/20000-24999/21843/norma.htm

Padín, C. (1985). El arte correo en el Uruguay. *Revista del Sur*, (3/4). Recuperado de www.merzmail.net/latino.htm

Poinsot, J. M. (1971). *Mail Art, communication à distance, concept*. París, Francia: Editions CEDIC.

Salvi, V. (2016). Entelequia, enmascaramiento y disimulo. Las últimas declaraciones de Videla sobre los desaparecidos (1998-2012). *Rúbrica Contemporánea*, *5*(9), 103-122.

Santamaría, M. y Parodi, A. P. (2005). *Índice de señalamientos de Edgardo A. Vigo*. La Plata, Argentina: Centro de Arte Experimental Vigo. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/46574

Shtromberg, E. (2016). *Art Systems. Brazil and the 1970*. Texas, Estados Unidos: University of Texas Press.

Stonor-Saunders, F. (2001). *La Guerra Fría cultural*. Barcelona, España: Debate.

Traba, M. (1984). La Resistencia. En *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950/ 1970*. (pp. 322-325). Bogotá, Colombia: Colombiana Editorial S.A.

Vigo, E. A. (1962-1969). *Diagonal Cero*. Recuperado de http://caevediciones.blogspot.com/p/diagonal-cero.html

Vigo, E. A. (1971). *Expo/Internacional de Proposiciones a Realizar* [Exposición]. Buenos Aires, Argentina: Centro de Arte y Comunicación (CAyC).

Vigo, E. A. (1971-1975). *Hexágono '71*. Recuperado de http://caevediciones.blogspot.com/p/hexagono-71.html

Vigo, E. A. y Zabala, H. (1975). *Última exposición internacional de arte correo/ 75´* [Exposición]. Buenos Aires, Argentina: Galería de Arte Nuevo.

Vigo, E. A. (1976). Arte-correo: Una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación. *Buzón de Arte/Arte de Buzón. Recuperado de* http://post.at.moma.org/sources/23/publications/240

Vigo, E. A. y Zabala, H. (1976). Arte-correo. Una nueva forma de expresión. *Buzón de Arte/Arte de Buzón.* Recuperado de https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1154618/language/es-MX/Default.aspx

Vigo, E. A. (1980). *Set Free Palomo* [Estampilla y matasello]. La Plata, Argentina: Centro de Arte Experimental Vigo.

Vigo, E. A. (1981). La comunicación a distancia. [Mail-Art Statement. Texto. Auto publicación] Archivo Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo. Recuperado de https://post.at.moma.org/sources/23/publications/239

Vigo, E. A. (1996). *Sembrar la Memoria para que no crezca el olvido* [Sello de goma-Poema Visual] La Plata, Argentina: Centro de Arte Experimental Vigo.

Zanini, W. (1985). A arte postal na busca de uma nova comunicação internaciona. En D. Peccinini (Ed.), *ARTE novos meios/multimeios-Brasil 70/80* (pp. 81-82). San Pablo, Brasil: FAAP.

LO MARGINAL COMO CATEGORÍA ESTÉTICO-POLÍTICA

LAS PRODUCCIONES DE ARTE CORREO EN LOS 70 Y 80

THE MARGINAL AS AN AESTHETIC-POLITICAL CATEGORY THE MAIL ART WORKS IN THE 70S AND 80S

MARCELA NAVARRETE / navarrete.h.marcela@gmail.com

Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de San Luis
Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

RESUMEN

Este artículo analiza lo *marginal* como categoría estética y política transversal en la producción de arte correo de Edgardo Antonio Vigo durante los setenta y los ochenta. Esta noción sitúa la obra de Vigo en el cruce entre arte, política y comunicación en un periodo de dictaduras en el Cono Sur de América Latina. Analizamos cómo lo marginal se despliega de forma constitutiva en la poética de Vigo y en los géneros del arte correo. Partimos de la hipótesis de que la categoría es una idea fuerza, en la formación vanguardista, dentro del proyecto de la *nueva izquierda*. Realizamos un trabajo interpretativo de diversos documentos y trabajos de arte correo (postales, estampillas, sellos, trabajos gráficos).

PALABRAS CLAVE

Arte correo; marginal; poética; política; comunicación

ABSTRACT

This article analyzes the marginal as an aesthetic category and transversal policy in the production of mail art of Edgardo Antonio Vigo during the 70s and 80s. This notion situates Vigo's work in the intersection between art, politics and communication in a period of dictatorships in the Southern Cone of Latin America. We analyze how the marginal is deployed in the poetics of Vigo and in the genres of mail art, in a constitutive way. We start from the hypothesis that the category is a force-idea, in the avant-garde formation, within the project of the *New Left*. We do an interpretive work of various documents and mail art works (postcards, stamps, graphic works).

KEYWORDS

Mail art; marginal; poetics; politics; communication

Este trabajo se nutre de una investigación sobre arte, política y comunicación en las producciones y el pensamiento de tres artistas clave del arte correo en el Cono Sur latinoamericano: Edgardo Antonio Vigo, Clemente Padín y Guillermo Deisler, durante los años setenta y ochenta (Navarrete, 2014).[1] El periodo coincide con la instauración de las dictaduras y el regreso de las democracias en la región, que marcaron la vida social y de los artistas.
Hemos consultado más de mil cuatrocientos documentos que incluyen ensayos, catálogos, publicaciones de poesía visual y arte correo, correspondencia, manuscritos, textos declarativos, informes, entrevistas, textos de convocatorias y catalogaciones de obras. Se recurrió al archivo *Biopsia*[2] y a la hemeroteca del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV). Conformamos un corpus que se abordó en clave interpretativa, a partir de algunas herramientas del análisis del discurso. Como técnica complementaria recurrimos a la entrevista, para ampliar y contextualizar datos de los documentos.[3]

ALGUNOS ANTECEDENTES RELEVANTES

Existe una profusa producción de ensayos y de artículos de artistas sobre arte correo que circulan en la web, en los que se describen las características y se narra la historia de la tendencia.[4] El libro *El arte correo en Argentina*, editado por Vórtice en 2005, por iniciativa de Fernando García Delgado y Juan Carlos Romero, reúne artículos y testimonios de artistas y ensayistas. Es el primer intento de sistematizar la información sobre el arte correo en nuestro país.
La artista platense Graciela Gutiérrez Marx publica en 2010 el libro *Artecorreo Artistas Invisibles en la Red Postal 1975-1995.* Allí presenta una parte de su trabajo de tesis de maestría en el que hace un desarrollo exhaustivo de la tendencia hasta 1995. Tiene la fuerza y el aval de su mirada como artista y practicante de gran trayectoria. Fernando Davis investiga sobre los conceptualismos en Argentina en los sesenta y en los setenta y, en ese marco, estudia al artista Edgardo Antonio Vigo. De sus publicaciones, algunas individuales y otras en conjunto con Fernanda Nogueira,[5] hemos nutrido nuestra investigación. En los artículos «Conceptualismo, migraciones de sentido y desterritorializaciones del sentido» (s.f.) y «Arte correo: el correo como medio táctico» (2005), Belén Gache aborda el arte conceptual en la Argentina y el arte correo como una de sus expresiones, desde la lingüística y la teoría

1 Tesis de Maestría cuya investigación continúa a nivel de Tesis Doctoral, actualmente en curso. Esta última se desarrolla en el marco del Doctorado en Comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.

2 El archivo «Biopsia», de Edgardo Antonio Vigo, consiste en cajas de madera donde el artista registra, cataloga y deja copias de lo que recibe y envía, agrupadas por año en el periodo 1953-1997. A partir de la caja «Biopsia 1974», los trabajos corresponden a su participación en la red de arte correo.

3 Se realizaron entrevistas a Clemente Padín, Hilda Paz, Horacio Zabala, Juan Carlos Romero y Graciela Gutiérrez Marx, entre otros, y a la directora del CAEV, Ana María Gualtieri.

4 Clemente Padín realiza un valioso aporte a partir de la producción de artículos, de los cuales destacamos «El arte correo en la globalización» (s.f.), «La interacción entre arte correo y NetArt» (s.f.), «La salud del arte correo» (s.f.), «El arte correo y la web» (s.f.), «El arte correo en la encrucijada» (2001). John Held publica «Tres ensayos sobre arte correo» (1990), entre otros trabajos traducidos y publicados en *Merz Mail*. En este espacio se aborda la historia del arte correo y los artistas, plantea discusiones y debates acerca de la identidad del arte correo, sus cambios y tendencias.

5 Ver, entre otros, Fernanda Nogueira «El programa emancipador del Poema/ proceso» (2010); Fernando Davis «Prácticas "revulsivas". Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo» (2009); Fernanda Nogueira y Fernando Davis, «La nueva poesía y las redes alternativas. Entrevista a Clemente Padín» (2010); Fernanda Nogueira y Fernando Davis, «Gestionar la precariedad. Potencias poético-políticas de la red de arte correo» (2009).

del arte. El arte correo aparece definido y caracterizado por el equipo dirigido por Claudia Kozak (Instituto Gino Germani, Universidad de Buenos Aires) en el libro *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología* (2012). Por su parte, Ana Bugnone ha realizado su tesis doctoral sobre Edgardo Antonio Vigo (2013) en la que problematiza las relaciones entre arte y política en tres zonas de la obra de Vigo: los *Señalamientos* (1968-1975), la utilización y la apropiación del discurso judicial-administrativo y la revista *Hexágono '71* (Vigo, 1971-1975). La autora explicita que en su delimitación no incluye al arte correo.[6]

María de los Ángeles De Rueda, docente e investigadora platense, ha abordado el arte correo en sus estudios sobre el desenvolvimiento de prácticas artísticas en la ciudad de La Plata entre los años sesenta y ochenta. Se destacan las publicaciones «El arte platense en los primeros años ochenta: entre la Guerra de Malvinas, los desaparecidos y la esperanza democrática» (2008) y «Las artes visuales en La Plata. Un recorrido por los años setenta y ochenta» (2010). En estos trabajos, De Rueda caracteriza el campo artístico y cultural de La Plata en esos años, recabando los grupos, tendencias y acciones más relevantes, entre los que señala las actividades y producciones de arte correo. Entre estas se destacan las de Edgardo Antonio Vigo, Luis Pazos, Graciela Gutiérrez Marx, Carlos Ginzburg y Susana Lombardo.

También Magdalena Pérez Balbi, en su trabajo de tesis de la Licenciatura en Historia de las Artes Visuales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, presentada en el año 2008, ha indagado sobre la publicación *Diagonal Cero* (1962-1969), de Edgardo Antonio Vigo, que forma parte de la etapa inicial de intercambios con la red de artistas visuales y que, posteriormente, derivará en las prácticas de arte correo.

EDGARDO VIGO EN EL ARTE CORREO

Cuando ingresa a la escena artística platense a fines de los años cincuenta, Edgardo Antonio Vigo es un artista marginal que no está consagrado ni es reconocido por las instancias y figuras institucionales legitimadoras de su propio espacio. Esta condición marca un lugar de enunciación. Daniel Capardi (2008) afirma: «Vigo es un artista periférico, tanto por su lugar de origen como por el circuito de exposiciones que él mismo generó: la calle, la correspondencia postal y publicaciones, contextos, pero también textos que devienen sin puntos fijos, sin centro» (p. 5). Primero, su producción de objetos (las *Máquinas Imposibles,* las *Máquinas Inútiles*, entre otras obras) y, luego, la xilografía, la edición de revistas marginales de poesía visual y el arte correo marcan ese camino.

Por otra parte, es significativo considerar su inscripción en la formación vanguardista de los años sesenta. Si pensamos el término *formación* desde la mirada de Raymond Williams [1981] (1991), reconocemos que esta formación que aglutina al arte vanguardista experimental de los años sesenta en América Latina está articulada con el proyecto de la *nueva izquierda.*[7] Tanto la formación como el proyecto (Williams, [1989] 1997), no son homogéneos ni compactos, pero delimitan un marco de referencia teórico-ideológico del marxismo.

6 «La elección del año 1975 para marcar la finalización del período obedece a que desde ese momento Vigo se ocupó casi centralmente a hacer arte-correo» (Bugnone, 2013, p. 21).

7 Para Oscar Terán [1991] (2013), la *nueva izquierda intelectual argentina* se vincula con una serie de «núcleos ideológicos» —filosóficos, políticos, estéticos, éticos— que fueron compartidos por un conjunto de intelectuales. A nivel estético-político, en los sesenta y en los setenta, la idea de *revolución* es el *locus* que les da cohesión (Longoni, 2007).

La inserción de Vigo en la red de arte correo se produce de manera conjunta con la de otros artistas latinoamericanos del Cono Sur a partir del intercambio de revistas experimentales de poesía visual que, de manera progresiva, los vincula con la red internacional. Esta etapa de transición *de la poesía visual al arte correo* se produce entre 1966-67 y 1973, y la identificamos como la primera etapa del desarrollo del arte correo en el Cono Sur de América Latina.[8] En este lapso hay una interacción intensa por correo postal gracias al intercambio de las revistas experimentales de poesía visual *Diagonal Cero* y *Hexágono '71* (Vigo), *Ediciones Mimbre* (Guillermo Deisler), *La Pata de Palo* (Dámaso Ogaz) y *Los Huevos del Plata y Ovum 10* (Clemente Padín).

En un segundo momento (1974-1989), la actividad de Vigo en la red de arte correo es intensa porque participa activamente de exhibiciones en distintos lugares del mundo. En 1975, Vigo participa de dieciocho exhibiciones en tanto que, en 1982, envía trabajos a cincuenta exposiciones.[9] En esos años Vigo edita, además, publicaciones de arte correo, como el *Libro Internacional*[10] (1976 a 1980) y, desde 1979, *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos*,[11] bajo la firma conjunta con Graciela Gutiérrez Marx, G. E. Marx Vigo. Con esta misma firma edita, también en 1979, el N.° 19 de *Common Press*.

LO MARGINAL

La categoría de lo *marginal* puede observarse en relación con *la* política y *lo* político. *La* política, tal como la concibe Jacques Rancière (2008; [2004] 2011), como esfera específica de la vida social, no se reduce a las instancias de *poder* o al Estado, ni al ejercicio del poder. Para el autor, lo político del arte no se relaciona con su contenido, sino que está vinculado «a la politicidad de la obra, producto del cuestionamiento a los sentidos disponibles no sólo del lenguaje artístico, sino también del orden social en general» (Bugnone, 2013, p. 16).

Lo *marginal* aparece como concepto en el libro de Hervé Fischer (1974) dedicado a los sellos de artistas,[12] que Vigo retoma y cita. Fischer distingue entre el arte y la comunicación marginal, en oposición al arte oficial y a la comunicación de los medios masivos.[13] Vigo (1976) enfatiza este aspecto, por eso define al arte correo como una tendencia de «comunicación marginal y creativa, una forma de expresión y comunicación nuevas» (p. 1).

En el plano de la política, esta marginalidad se define en relación con las instituciones y sus

8 En la investigación distinguimos cuatro momentos. El primero, de 1966-67 a 1973; el segundo, de 1974 a 1989, caracterizado por la inserción de América Latina en la red internacional, en plena expansión y desarrollo; el tercero, entre 1990 a 1997 signado por cambios tecnológicos y replanteo de la tendencia, que se cierra con la muerte de Ray Johnson (1995), Guillermo Deisler (1995) y Vigo (1997); el cuarto, desde 1998 a la actualidad. Para ampliar, ver Navarrete (2014).

9 Para conocer en detalle los lugares de exposición y países, se recomienda consultar el cuadro consignado en la tesis de maestría citada (Navarrete, 2014).

10 Se trata de una *revista ensamblada*. Tamaño 18,5 x 23,5 cm, tapas de cartón con estampados xilográficos que cierran como estuche, carátulas de cartulinas de colores. Revista-objeto. El número 1 es de 1976, los números 2 y 3 corresponden a 1978/1980.

11 Editado entre 1979 a 1983. Luego de interrumpida la colaboración con Graciela Gutiérrez Marx, Vigo continúa editándolo por su cuenta entre 1984 y 1993. La publicación alcanza un total de 20 números. Su frecuencia es variable, entre 1 a 3 números por año. Se trata de una revista ensamblada, tamaño carta, con tapas de cartón con estampillas, estampados, superpuestos cosidos con hilos y/o sellos. Contiene además índice de artistas y hojas sueltas.

12 Resaltamos que se publican en esta edición trabajos artísticos de ciento cuarenta y seis participantes, de los cuales solo tres son latinoamericanos y, particularmente, argentinos: Juan Carlos Romero, Edgardo Antonio Vigo y Horacio Zabala.

13 Menciona autores, tales como Marshall McLuhan, Jean Baudrillard y Abraham Moles.

mecanismos de consagración y legitimación, en el sentido de Pierre Bourdieu [1967] (1978), y con el mercado. Se inscribe en la tensión entre *Arte*, como sistema institucional oficial y hegemónico, y *arte*, que se produce y circula por otros carriles, ocupa intersticios y produce nuevas formas de producción y circulación que los artistas reconocen como *marginales*, condición que reafirman al eludir el mercado.

Esta circulación por fuera de las instituciones del sistema artístico-institucional se enlaza con el régimen estético que Vigo (1968-69) propicia: «Un arte tocable que se aleja de la posibilidad de abastecer a una "elite" que el artista ha ido formando a su pesar, un arte tocable que pueda ser ubicado en cualquier "hábitat" y no encerrado en Museos y Galerías» (p. 1). Por esta razón es que Vigo y Zabala realizan el 5 de diciembre de 1975 la *Última Exposición Internacional de Artecorreo*:

> La llamamos *Última Exposición* justamente porque consideramos que el arte correo era un medio de información y contacto entre artistas y no era un arte que se podía exhibir en una galería o en un museo, sino que pertenecía al sistema de comunicación por correo (Zabala en Navarrete, 2011, p. 3).

Esta *comunicación marginal* contraría a los medios masivos que obedecen a la lógica del mercado y propicia *una comunicación lenta, una comunicación demorada, tal* como declara Vigo en sus sellos. También aparece como condición histórica del proyecto revolucionario latinoamericanista, tal cual lo enuncian Gutiérrez Marx y Vigo (1980) en el texto «Plataforma para nuestra acción marginal latinoamericana»:

> Nuestra marginalidad latinoamericana responde a un proceso en acción que no puede ser procesado. [...] Nuestra posición de marginales automarginados desemboca en la denuncia de una realidad en la que se cimentan estructuras eternizadas en el poder por la fuerza (p. 1).

El arte correo es deudor de la *época de la reproductibilidad técnica* (Benjamin, [1936] 1989) que se distancia del *arte aurático*. Los artistas apuestan a la reproducción y la multiplicidad de las copias a partir de técnicas consideradas espurias por el arte oficial (fotocopias, xilografías, esténcil, *fax*, *offset*, entre otros) y valoran el trabajo manual y la reproducción de formas no tradicionales. Esta apuesta se relaciona con la politicidad de la obra:

> Tratamos de quebrar la unicidad del ejemplar y sus características de obra irrepetible, mediante la multiplicación de la imagen estampada en forma manual (utiliza la multiplicación manual para estampar tu obra original). Esta multiplicación manual redimensiona las antiguas técnicas artesanales, insertándolas en el contexto contemporáneo, como un intento de revitalizar los ideales de «humanización de los sistemas», en este caso, de producción y circulación de los mensajes visuales (Gutiérrez Marx & Vigo, 1979a, p. 1).

La *marginalidad* como sentido y valor es asignada al grabado, como disciplina, dentro del que se destaca el uso de la técnica de la xilografía. Asimismo, al uso de materiales sencillos y modos artesanales, despreciados por la industria cultural e históricamente por el sistema artístico oficial: «Queremos devolver al grabado su carácter de noble estampa popular. Queremos mantener y subrayar la vigencia de su modestia y el valor de sus propiedades como lengua marginal de un habla escondida en la memoria de sus ancestros» (Gutiérrez Marx & Vigo, 1979 a, p. 3).

Respecto de los géneros del arte correo, la perspectiva de Mijail Bajtín [1982] (1999) sobre los géneros discursivos nos aporta algunos elementos para pensarlos en su potencialidad

política. Así, los géneros tienen una dimensión ideológica a través de la valoración social, la acentuación y la *memoria* de género. Esta noción de género enfatiza la impureza y la hibridez, ya que surgen en la vida social y llevan inscriptos en sus memorias la marca de tramas de sentido y las luchas simbólicas.

La postal guarda relación con la vida cotidiana, la posibilidad del contacto, el espacio inmediato, lo íntimo, en oposición a lo masivo y monumental. En el arte correo, la denominación de *postal creativa* expresa para los artistas su vocación por separarse del carácter industrializado y comercializado de la postal turística o artística de la industria cultural.

Los sellos surgen de la necesidad del Estado de generar una marca oficial, por eso se utilizan para garantizar la autenticidad y oficialidad de los actos administrativos y burocráticos. Su *memoria del género* remite a este carácter serio, oficial, que opone lo auténtico/espurio, lo legal/ilegal. Es en esta tensión en la que el arte correo produce una subversión y una perturbación del género y lo desacraliza, al recoger un gesto irreverente duchampiano.

En la poética de Vigo se produce un conjunto de operaciones sutiles, pero, a la vez, potentes. Se trata de trastocar el sentido al reinscribir los signos en otro espacio que repone lo poético. Allí donde el aparato administrativo-burocrático se limita a enunciar una marca *deíctica* de certificación, los juegos poéticos instauran otro orden axiológico y político. Así, por ejemplo, Vigo realiza un juego poético con los sellos fechadores de la oficina de Tribunales, donde se desempeña como empleado judicial. Al tiempo del régimen administrativo-burocrático que marcan los sellos fechadores institucionales, Vigo confronta *otro tiempo*, el que interpela a la memoria colectiva, al remitir a fechas significativas en la historia argentina y latinoamericana, que marcan acontecimientos que forman parte de los procesos de dominación y autoritarismo. En ese sentido, Vigo utiliza un sello que marca el año «1976», fecha en la que se inicia la última dictadura militar en Argentina, la más cruenta y extensa de todas las dictaduras que atravesó el país. Otro sello señala el «12 de octubre», fecha de la colonización de América.

Otra modalidad enunciativa es la de las consignas, por lo cual hemos creado la denominación *sellos-consignas.* Algunos ejemplos son: «Venceremos», «No al indulto», «Dependencia». En otros casos aparece la ironía, como en el sello que estampa Vigo sobre algunas de sus obras, «cultura chatarra», o los sellos *kitsch* que emulan cierta iconografía publicitaria —un hombre musculoso con tensor o una banana—. El espacio del sello ha devenido poético por acción del artista. Hay sellos donde se enfatiza esta función y los hemos llamado *sellos-poema*, como el sello de Vigo «Sembrar la memoria, para que no crezca el olvido».

En la comunicación postal oficial, una forma específica del sello postal es la estampilla y una práctica ligada es la filatelia, que consiste en la colección de estampillas oficiales (de uso corriente y de ediciones especiales para fechas conmemorativas o realizadas por artistas consagrados). Esta actividad se diferencia notablemente de la producción, circulación y reconocimiento de las estampillas del arte correo. En el arte correo, al producir sellos, matasellos y estampillas deliberadamente apócrifos los artistas inducen, desde dentro de los signos y en su contacto con la vida social, un espacio divergente del discurso hegemónico que inscribe valores y consagra allí a figuras de la vida pública.

La *Filatelia Creativa Marginal y Paralela* de G. E. Marx Vigo propone contrariar la práctica coleccionista de la filatelia tradicional a la que consideran *alienante*: «El uso y la función no determinan la marginalidad de la estampilla creativa sino la transgresión flagrante al Reglamento de que hacen gala las Administraciones de Correo, como a la catalogación que rige las colecciones filatélicas tradicionales» (Gutiérrez Marx & Vigo, 1979b, p. 6).

En 1980, Vigo hace una estampilla con el rostro de Abel Palomo, su hijo desaparecido, y con la fecha que recuerda el día en que los militares se lo llevaron por la fuerza [Figura 1]. Con posterioridad, esta imagen migra a distintos trabajos a los que agrega sellos y otras formas

Figura 1. Edgardo Antonio Vigo, plancha de estampillas *Palomo* (1980), CAEV

expresivas y se convierte en una alegoría de los desaparecidos. El énfasis y la insistencia operan, por un lado, como constatación de la existencia de los desaparecidos[14] y, por otro, incitan el ejercicio de la memoria. Expresan, también, un exhorto de liberación o aparición con la frase en el sello: «Set Free Palomo». Abel Palomo Vigo opera como sinécdoque de los desaparecidos, porque su rostro remite a ellos/as.

En otros trabajos, Vigo reitera imágenes sutiles y opacas, con las que tematiza la violencia y sus víctimas mediante metáforas, metonimias y sinécdoques que, en su recurrencia, configuran alegorías e isotopías transversales en su obra. Así, las figuras humanas de militares, tanques de guerra y armas son formas metonímicas de los actuantes que ejercen la violencia y los objetos mediante los cuales la realizan. Las siluetas de civiles, el rostro de Abel Palomo Vigo y las *manos caídas* guardan una contigüidad semántica con la idea de vencidos, detenidos o desaparecidos. Las *manos caídas* aparecen con una forma orgánica en ángulo lateral de manos exánimes que parecen hojas marchitas. Los animales, tales como insectos, cerdos, conejos en jaulas o subterráneos, son formas metafóricas de las víctimas de la dictadura militar, quienes, privadas de su libertad de manera clandestina, ilegal e ilegítima, sufrieron la tortura y, en muchos casos, la desaparición y muerte.

A través de componentes retóricos se plantean tensiones mediante el contraste de estas figuras. Así, por ejemplo, frente a la fuerza implacable de los aparatos represivos del Estado —tanques de guerra, siluetas de militares con armas— se presentan formas precarias y frágiles, tales como manos caídas, insectos atrapados o mariposas encerradas. Los materiales son significativos para reforzar la idea de lo precario y lo efímero: papeles arrugados, frágiles o sencillos; fragmentos de elementos arruinados o rotos, ensamblados mediante costuras con hilos que suturan; imágenes de objetos enterrados, etc. Utiliza ensamblajes mediante costuras en sus *collages*.

14 Es menester comprender que en el contexto de la dictadura los militares *negaban* la existencia de personas desaparecidas a quienes no les daban *entidad*.

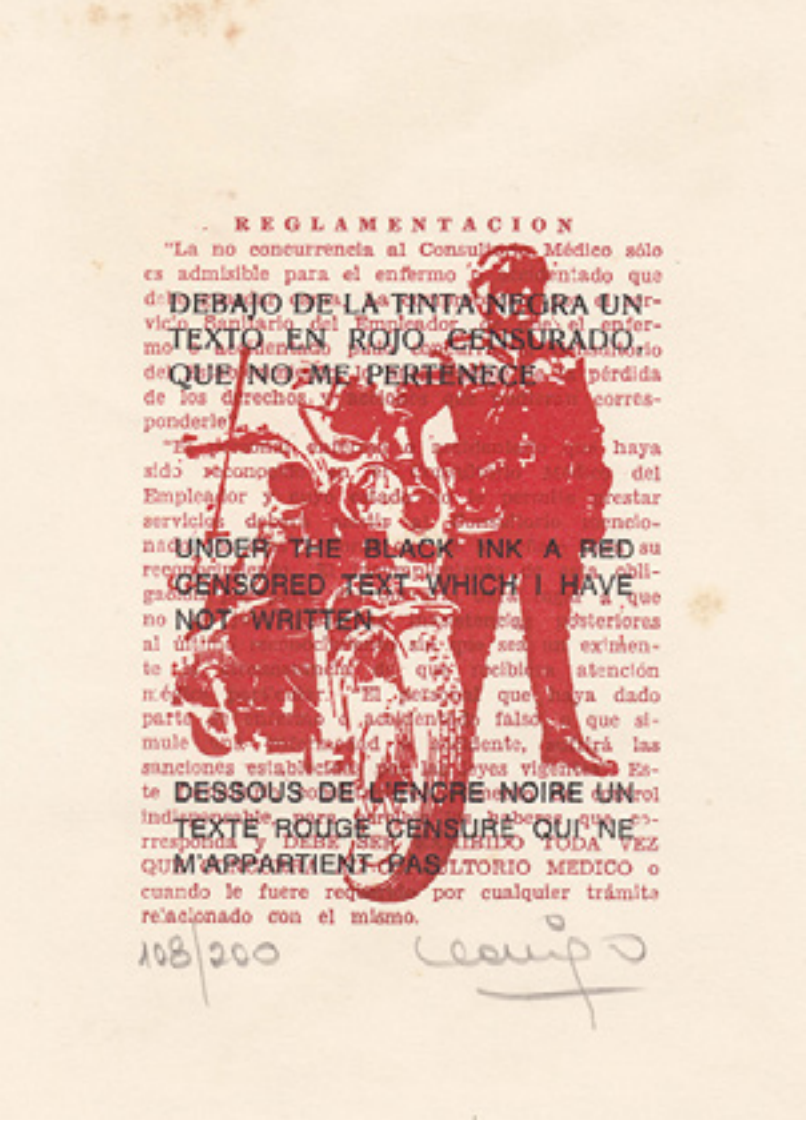


Figura 2. Edgardo Antonio Vigo, pieza gráfica en *Libro Internacional* N.° 1 (1977), CAEV

La censura aparece tematizada en varias obras del artista desde fines de los años sesenta y adquiere fuerza en los setenta. Vigo realiza un sello propio con la palabra «censura» que utiliza en diversos trabajos de poesía visual y arte correo. En el N.° 1 de su *Libro Internacional* incluye un trabajo gráfico propio, en el que superpone un texto en letras negras sobre una imagen y texto en rojo [Figura 2].

Su enunciado produce un desdoblamiento. En letras negras, Vigo se asume como enunciador al decir: «Debajo de la tinta negra un texto censurado que no me pertenece». Esta frase se repite en inglés y en francés. Debajo, el texto que postula como *ajeno,* tiene el título «Reglamentación» y corresponde a un texto prescriptivo de los procedimientos a seguir cuando un empleado tiene un accidente. Es un texto donde el poder burocratiza la condición humana. El texto está interrumpido por la superposición. La obra produce una tensión en virtud de este juego enunciativo entre la censura que el enunciador anuncia y, a la vez, produce sobre un texto ajeno y que refuerza a través de lo cromático y desdobla al enunciador en este simulacro.

En la iconografía que utiliza, es recurrente el uso de la estrella roja como alusión al proyecto revolucionario socialista. La incluye en postales que registra en sus fichas con las siguientes denominaciones: *Postal Estrella Matasellada* (1980), *Estrella con Mariposa* (1980) y *Postal Dada con Estrella* (1981).

Figura 3. Edgardo Antonio Vigo, plancha de estampillas *(They) Died in Poverty* (1980), CAEV

Desde 1980, Vigo hace circular sus estampillas *(They) Died in Poverty* [Figura 3], hechas con la figura del manojo de manos caídas. En su archivo «Biopsia» las presenta por primera vez en una carátula con la fecha significativa: 24 de marzo de 1980. Las envía a exposiciones, a publicaciones, en envíos múltiples, las pega sobre otros trabajos, en sobres, las imprime en planchas.

Otras figuras son los *Pájaros de Carolo* [Figura 4]. Estos pajarillos que dibuja su hijo Carolo, que en 1977 es un niño, aparecen de manera recurrente en su obra con variaciones: con las alas bajas, levantando vuelo, en pleno vuelo; se inscriben en postales —en la serie *Freedom*— y en trabajos gráficos, en colores o monocromo, un pajarillo en papel arrugado.

PALABRAS FINALES

A partir de esta lectura de los trabajos de Vigo, nos preguntamos qué es lo central de esta poética, como poética política, en una etapa de repliegue forzoso de las prácticas artísticas y políticas durante la dictadura.

En su práctica de arte correo, Vigo asume un papel de silenciosa resistencia, en resguardo de sus ideales, a favor de una acción persistente, microbiana, que abre un espacio potente a nivel simbólico y de contención humana. La mediación del dispositivo artístico y, en ese

Figura 4. Edgardo Antonio Vigo, *Pájaros de Carolo* (1977), CAEV

sentido, el arte correo producen un *régimen micropolítico* en sus formas de circulación que combinan un desplazamiento subrepticio y descentralizado en red. Este dispositivo de escala pequeña fomenta la percepción intimista, el acercamiento, un trabajo de *lectura* de las opacidades/transparencias a través de las variadas formas metaforizadas, travestidas del sentido.

Se crean *formas resistentes* cuya potencia se asienta en la sutileza y la persistencia. Los materiales por su consistencia, sus tramas y su contextura remiten a la precariedad, pero a la vez la fuerza perdura, aún en la fragilidad (cartones, papeles delgados, estropeados, trozos de papeles, hilos).

La recurrencia a algunas técnicas del grabado, como la xilografía y la xerografía, expresa el rechazo a las técnicas canónicas en favor de la impureza y la hibridez. En el trabajo con el lenguaje hay un uso potente del *collage*, del que Vigo recupera el carácter estético político. Dice Nelly Richard (2007) sobre este procedimiento:

> Estas técnicas del fragmento y del ensamblaje comunes a los procesos de transferencia cultural y de las cadenas de traducción que caracterizan a la experiencia latinoamericana de una cultura periférica nos hablan de las discontinuidades de contexto entre el original metropolitano y sus reciclajes locales (p. 21).

La poética de Vigo asienta su fuerza en el choque de los heterogéneos, en la resistencia, en las tácticas de trastocamiento. Recursos visuales y compositivos que generan tensiones visuales entre los elementos presentes en el espacio, a partir de la presencia de sombras,

perforaciones en los papeles, figuras recortadas o incompletas, rostros insinuados, contrastes, entre otros. Constituyen estrategias enunciativas de la marginalidad, en la medida en que escapan del centro y hacen un tajo ahí donde el sentido intenta cristalizarse.
¿De qué otra manera asomarse al vértigo de la experiencia de una ausencia forzada, del exilio o el aislamiento?
Por los procesos que suscita, el arte correo se convierte en espacio vital de comunicación durante las dictaduras en Latinoamérica, entre otras cosas, porque la recepción de la correspondencia y el intercambio constituyen formas de encuentro y diálogo en un sistema que promueve el encierro, las distancias, el aislamiento y el silencio.

REFERENCIAS

Bajtín, M. [1982] (1999). *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.

Benjamin, W. [1936] (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.

Bourdieu, P. [1967] (1978). Campo intelectual y proyecto creador. En J. Pouillon y otros, *Problemas del Estructuralismo* (pp. 135-182). Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.

Bugnone, A. (2013). *Una articulación entre arte y política: dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)* (Tesis de Doctorado). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Capardi, D. (2008). Exposición de Vigo en el Museo Caraffa. En *Maquinaciones. Edgardo Vigo (1953-1962)* [Catálogo de exhibición]. Córdoba, Argentina: Museo Provincial de Bellas Artes Emilio; Rosario, Argentina: Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino; La Plata, Argentina: Museo Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires, La Plata. Editado por Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA).

Davis, F. (2009). Prácticas «revulsivas». Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo. En C. Freire y A. Longoni (Orgs.), *Conceitualismos do Sul/ Conceptualismos del Sur* (pp. 283-298). San Pablo, Brasil: Annablume.

De Rueda, M. Á. (2008). *El arte platense en los primeros años 80: entre la Guerra de Malvinas, los Desaparecidos y la esperanza democrática*. Conferencia presentada en las 6.° Jornadas Nacionales de Arte en Argentina. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

De Rueda, M. Á. (2010). Las artes visuales en La Plata. Un recorrido por los años 70 y 80. *Boletín de Arte*, *11*(12), 23-36. Recuperado de http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/boa/Boa-12.pdf

Fischer, H. (1974). *Art et Communication Marginale. Tampons d'artistes*. París, Francia: Balland.

Gache, B. (2005). Arte Correo: el correo como medio táctico. En F. García Delgado y J. C. Romero (Eds.), *El Arte Correo en Argentina* (pp 15-47.). Buenos Aires, Argentina: Vórtice.

Gache, B. (s.f.). Conceptualismo: migraciones de sentido y desterritorializaciones del lenguaje. El caso del conceptualismo argentino 1966-1976. Recuperado de https://www.belengache.net/CMSDL.pdf

García Delgado, F. y Romero, J. C. (Comps.). (2005). *El Arte Correo en Argentina.* Buenos Aires, Argentina: Vórtice.

Gutiérrez Marx, G. (2010). *Artecorreo. Artistas Invisibles en la Red Postal 1975-1995.* Buenos Aires, Argentina: Luna Verde.

Gutiérrez Marx, G. y Vigo, E. A. (1979a). Proyecto De Anteproyecto De Arquitectura Poética [Mímeo mecanografiado], Archivo Edgardo Vigo, caja 19 (1979), Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina.

Gutiérrez Marx, G. y Vigo, E. A. (1979b). Acuse de Recibo, *Nuestro Libro Internacional N.° 1 de Estampillas y Matasellos (para) hacia una filatelia marginal creativa y paralela*, Archivo Edgardo Vigo, caja 19 (1979), Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina.

Gutiérrez Marx, G. y Vigo, E. A. (1979c). *Common Press*, (19), Archivo Edgardo Vigo, caja 19 (1979), Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina.

Gutiérrez Marx, G. y Vigo, E. A. (1980). Plataforma para nuestra acción marginal latinoamericana. *Common Press*, (36). Centro de Arte Experimental Vigo, la Plata, Argentina.

Held, J. (1990). Tres ensayos sobre arte correo. Recuperado de http://www.merzmail.net/held.htm

Kozak, C. (Ed.). (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología.* Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Longoni, A. (2007). Vanguardia y revolución, ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70. Revista *Brumaria*, (8), 61-77.

Navarrete, M. (2011). *Entrevista a Horacio Zabala.* Buenos Aires, Argentina. Puede pedirse a navarrete.h.marcela@gmail.com

Navarrete, M. (2014). *Arte, política y comunicación en el arte correo latinoamericano de los años '70 y '80. Abordaje del pensamiento y producciones de Antonio Vigo, Clemente Padín y Guillermo* Deisler (Tesis de Maestría). Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina. Recuperado de http://hdl.handle.net/11086/4826

Nogueira, F. (2010). El programa emancipador del Poema/ proceso, texto presentado en *Meeting Margins. Transnational Art in Latin American and Europe 1950-1978.* Colchester, University of Essex, diciembre de 2010.

Nogueira, F. y Davis, F. (2009). Gestionar la precariedad. Potencias poético-políticas de la red de arte correo. *Artecontexto*, (24), Madrid, 2009 (pp. 32-35).

Nogueira, F. y Davis, F. (2010). La nueva poesía y las redes alternativas. Entrevista a Clemente Padín. *Revista ERRATA*, (2), 194-209. Recuperado de https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata__2_la_escritura_d

Padín, C. (2001). El arte correo en la encrucijada. Recuperado de http://www.merzmail.net/cole.htm

Pérez Balbi, M. (2008). *Poesía experimental desde La Plata. Crónica del Movimiento Diagonal Cero (1966-1969)* (Tesis de grado). Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Rancière, J. [2004] (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.

Rancière, J. (8 de diciembre de 2008). Estética y política: las paradojas del arte político [Entrada de blog]. Recuperado de http://pendientedemigracion.ucm.es/info/artepltk/texto_ranciere.html

Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

Santamaría, M. y Parodi, A. P. (2005). *Índice de señalamientos de Edgardo A. Vigo*. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/46574

Terán, O. [1991] (2013). *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Siglo XXI.

Vigo, E. A. (1962-1969). *Diagonal Cero*. Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

Vigo, E. A. (1968/69). Declaraciones Fundamentales [Mímeo], Archivo de Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina.

Vigo, E. A. (1971-1975). *Hexágono '71*. Recuperado de http://caevediciones.blogspot.com/p/hexagono-71.html

Vigo, E. A. y Zabala, H. (1975). *Última exposición internacional de arte correo* [Exposición]. Buenos Aires, Argentina: Galería de Arte Nuevo.

Vigo, E. A. (1976). Una nueva etapa en el Proceso Revolucionario de la Creación [Mímeo], Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina.

Vigo, E. A. (1977). *Pájaros de Carolo* [Postal, Estampilla]. Archivo de Edgardo Antonio Vigo, (caja 19, 1979) Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina.

Vigo, E. A. (1979-1993). *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos*. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/61069

Vigo, E. A. (1980). *(They) Died in Poverty* [Estampilla]. Archivo de Edgardo Antonio Vigo (caja 20, 1980, Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina.

Vigo, E. (1980). *Postal Matasellada* [Postal]. Archivo de Edgardo Antonio Vigo (caja 20, 1980, Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina

Vigo, E. (1980). *Estrella con Mariposa* [Postal]. Archivo de Edgardo Antonio Vigo (caja 20, 1980, Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina

Vigo, E. (1981). *Postal Dadá con Estrella* [Postal]. Archivo de Edgardo Antonio Vigo (caja 21, 1981, Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina

Williams, R. [1981] (1991). *Sociología de la cultura*. Barcelona, España: Paidós.

Williams, R. [1989] (1997). *La política del modernismo*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

FRAGMENTOS DE VIGO NO NORDESTE DO BRASIL

FRAGMENTOS DE VIGO EN EL NORDESTE DE BRASIL

VIGO'S FRAGMENTS IN NORTHEASTERN BRAZIL

RENATA POLETTO / renatapoletto@hotmail.com

Departamento de Artes. Núcleo de Arte e Cultura
Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Brasil

RESUMO

Este artigo apresenta uma reflexão sobre a produção da arte postal da década de 1970 e sua dinamicidade, a partir de obras de Edgardo Antonio Vigo, em análise cartográfica. A presença poética e estética dos fragmentos artísticos de Vigo que alcançaram, em um momento político repressor, os mais diferentes estados do Brasil, constituindo hoje, com obras de outros artistas, um grandioso e significativo acervo de arte contemporânea. As peças de arte postal encontram-se conservadas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e compõem parte da história da arte da cidade de Natal.

PALAVRAS CHAVE

Arte Postal; arquivo; acervo; artistas multimídia; redes artísticas

RESUMEN

Este artículo presenta una reflexión sobre el arte postal de la década del setenta y su dinamismo a partir de obras de Edgardo Antonio Vigo en un análisis cartográfico. La presencia poética y estética de fragmentos artísticos de Vigo que alcanzaron, en un momento político represivo y autoritario, los más diferentes estados brasileños, constituyen hoy, junto con obras de otros artistas, un grandioso y significativo acervo de arte contemporáneo conservado en la Universidad Federal de Río Grande do Norte (UFRN). Las piezas de arte postal guardadas en esta universidad son de inestimable valor para la historia del arte de la ciudad de Natal.

PALABRAS CLAVE

Arte Postal; archivo; acervo; artistas multimedia; redes artísticas

ABSTRACT

This article presents a reflection on the production of mail art from the 1970s and the dynamicity from the works of Edgardo Antonio Vigo in cartographic analysis. The poetic and aesthetic presence of the artistic fragments of Vigo that reached, in a repressive political moment, the most different states of Brazil, constitute today —among the works of other artists— a great and significant collection of contemporary art, preserved at the Federal University of Rio Grande do Norte (UFRN). The postal art pieces conserved in this university are of an inestimable value for the art history of the city of Natal.

KEYWORDS

Mail Art; archive; collection; multimedia artists; artistic networks

«O mundo é visto e representado como uma trama de relações de uma complexidade inextricável, em que cada instante está marcado pela presença simultânea de elementos os mais heterogêneos e tudo isso ocorre num movimento vertiginoso, que torna mutantes e escorregadios todos os eventos, todos os contextos, todas as operações.»
Arlindo Machado (1997)

É no contexto das formas expressivas da contemporaneidade que refletimos sobre a multiplicidade[1] (Calvino, 1990) entre as décadas de 1960 e 1980, especialmente 1970, nas quais se proporcionou o desenvolvimento da cartografia da arte postal conhecida hoje em todos os continentes-América, África, Ásia, Europa e Oceania.

Na América Latina, nesse período, os artistas latino-americanos produziram um dos mais efervescentes centros de intercâmbio de arte por intermédio do sistema do correio, instituição que integrava o processo artístico.

Com participação ativa e marcante de Edgardo Antonio Vigo,[2] da Argentina, bem como de Paulo Bruscky, do Brasil, e de Clemente Padín, do Uruguai, entre outros, formaram-se polos pioneiros e expandidos da arte postal internacional nos países da América do Sul. A conexão entre os artistas e propagação de suas redes de contatos alargou e incluiu artistas e pessoas afins, provocando um fluxo de arte que percorria os mais variados países e regiões, de norte a sul. Em decorrência desse movimento de expansão da arte postal, obras do artista multimídia argentino supracitado foram difundidas e tomaram parte dos diferentes arquivos de artes no Brasil, entre os quais o do Núcleo de Arte e Cultura (NAC), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), para o qual as obras de Edgardo Antonio Vigo são de inestimável valor e significado. Destaquem-se, nesse sentido, os fragmentos de Vigo, que muito justamente exemplificam a ressonância da arte postal argentina no nordeste do Brasil em um período tão conturbado politicamente.

O acervo de arte postal mencionado neste artigo foi reunido na cidade de Natal pelo também artista postal e multimídia Jota Medeiros,[3] no decorrer de sua vida artística, constituindo-se um acervo expressivo, qualitativa e quantitativamente. De autoria de Edgardo Vigo, conta com arte postal, poesia visual e cartas.

TERRITÓRIOS POSTAIS

Na década de 1970, principalmente, a ação dos artistas postais e multimídias excedeu o simples fazer artístico. Eles se apropriaram de materiais e desenvolveram novas formas e poéticas artísticas, movidos pela política e por outras razões e temas importantes do período.

A arte postal foi, então, um caminho de popularização da arte, reivindicando e tomando seu espaço em um movimento antiarte burguesa, anticentros monopolizados de arte internacional, inclusiva, coletiva, e uma forma concreta de micropolítica. O esquema da sua existência, sem padrões pré-definidos, característica democratizada de acesso, com baixo

1 Entendida pela definição de Ítalo Calvino (1990), como um conjunto de «redes de conexões entre fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo».

2 Conhecido também, nas redes de arte postal, como G. E. MARX VIGO, período em que produziu trabalhos em conjunto com Graciela Gutiérrez Marx.

3 Jota Medeiros, nascido na cidade de João Pessoa-Paraíba em 1958, é artista multimídia brasileiro, poeta, crítico, curador e editor.

Figura 1. Graciela Gutiérrez Marx y Edgardo Antonio Vigo, *Arte Postal-Projeto de Antiprojeto de Arquitetura Poética* (1978a). Cedida pela Galeria Conviv'Art da UFRN, Setor de Conservação do Arquivo de Arte Jota Medeiros

custo das produções e sistema marginal de circulação que negava a imposição tradicional do mercado da arte, tornou-a um universo paralelo de arte livre. Segundo Cristina Freire (2006), com a troca de informações e comunicação de forma globalizada, ela passou a ser considerada como uma precursora da internet.

O momento político de governos ditatoriais que assolavam países da América do Sul, como o Brasil e a Argentina, na década de 1970, também impulsionou o desenvolvimento de protestos, manifestos e denúncias de crimes políticos por meio da rede postal (Bruscky, 2011). A comunicação circulava pelo sistema dos correios e levava informações para lugares excluídos dos centros urbanos tradicionais da arte, como era o caso do nordeste brasileiro.

> A Arte Postal serviu para aumentar a circulação da obra de arte em todo o mundo, permitindo que artistas que viviam em suas pequenas cidades, inclusive nos países socialistas, participassem de mostras nacionais e internacionais, além de reunir criadores de várias áreas, acabando com a compartimentação artística (Morais, 1989, p. 30).

Nesse sentido, as peças de arte postal de Vigo presentes no acervo de arte contemporânea da UFRN representam a inclusão do nordeste brasileiro no cenário da arte contemporânea e um marco para a história da arte na cidade de Natal.

Esses fragmentos de artistas de diferentes países (onde se insere Vigo) revelam uma força trabalhada coletivamente, um espaço comunicativo de voz ativa dado a artistas e espaços marginalizados artisticamente. Esse fato, mais tarde, proporcionou a eclosão de artistas com uma trajetória marcada politicamente, incluindo resistências e denúncias, artistas produtores de conteúdos diversos, de forma diferente, inovadora e em massa. Com efeito, as produções da época revelam amplitude de criatividade e libertação artística por parte dos artistas participantes.

Os materiais endereçados cruzavam fronteiras sociais e barreiras físicas devido ao baixo custo e facilidade de participação. Assim sendo, acervos importantes de arte postal, entre outras categorias de artes, se formaram em lugares e regiões diversas da Argentina, do Brasil e de dezenas de outros países. O material reunido por artistas em chamados específicos resultava, também, em exposições internacionais de arte postal compostas por

Figura 2. Edgardo Antonio Vigo, *Arte Postal-Jogo de Magia Latinoamericano* (1978). Imagem cedida pela Galeria Conviv'Art da UFRN, Setor de Conservação do Arquivo de Arte Jota Medeiros

artistas de lugares remotos e diversos, fato que seria muito difícil de acontecer em outras condições.

Edgardo Antonio Vigo promoveu e participou da primeira mostra internacional de arte postal da Argentina, juntamente com Horacio Zabala, evento do qual participaram diversos artistas postais brasileiros, entre eles o pernambucano Paulo Bruscky. A rede de arte postal tinha essa característica da arte menor,[4] plantava sementes da arte contemporânea de forma abrangente e para todas as direções.

ARTE POSTAL E SEUS TRANSBORDAMENTOS

As obras de Vigo que compõem o acervo da UFRN revelam a exploração de um campo expandido, as características do artista multimídia. Vigo apresenta uma mistura de poéticas, com poesia visual, desenhos, gravuras, carimbos, entre outros; transita entre forma e conteúdo, inovando na apresentação de suas obras. Isso decorre, em parte, da permissividade, da liberdade que a arte postal confere ao artista. A arte postal permite a inclusão de qualquer artista ou pessoa afim e não obriga a seguir um tema. Por isso, reserva uma grande quantidade de obras únicas, dos mais variados tipos, e promove o surgimento de novas poéticas, influenciada pela ideologia do grupo Fluxus:

> Um coletivo de arte que surgiu no início da década de 60, com a reunião de artistas plásticos, músicos, dançarinos, poetas e escritores que, em meio a particularidades e de tão diversas

4 Arte menor, interpretada no mesmo sentido de literatura menor, do livro *Kafka: por uma literatura menor* (Deleuze & Guattari, [1977] 1997). Assume aqui um sentido político de força e movimento independente, paralelo, marginal e em diversas direções, formando um fluxo comunicativo.

Figura 3. Graciela Gutiérrez Marx y Edgardo Antonio Vigo Edgardo Antonio Vigo, *Arte Postal-JAIL* (1978b). Imagem cedida pela Galeria Conviv'Art da UFRN, Setor de Conservação do Arquivo de Arte Jota Medeiros

> origens geográficas e ideológicas, tinham em comum, entre outras coisas, a necessidade de questionar e articular sobre o obscurantismo que dominava a produção artística do período e, por consequência, o mercado internacional da arte (Atania, 2011, p. 10).

De acordo com Cecilia Almeida Salles (2006) «não se pode tratar forma e conteúdo como estanques» (p. 78) e a obra postal insere-se nesse contexto, onde forma e conteúdo trabalham em conjunto, não se sobrepondo um ao outro. Nas obras postais de Vigo notamos, exatamente, essa espécie de constituição, o uso recorrente de fragmentos de diferentes categorias como a arte postal e a poesia visual, compondo uma mesma peça.

A materialidade explorada por Vigo em suas obras, utilizando diferentes suportes e técnicas, demonstra a experimentação do artista contemporâneo. A utilização de papéis, objetos, mensagens, desenhos e colagens transporta a obra para um diálogo aberto, conectando mais de uma temática e formando novas poéticas, o que a faz transitar por terrenos diferentes, mas sem perder um sentido central e novo, essa ressignificação não fragmentada dos materiais e mensagens que a compõem e a tornam um objeto híbrido.

A mensagem exposta pelo artista direciona o observador para a forma e a forma conecta o observador à mensagem, como é o caso da Figura 3 (Marx & Vigo, 1978 b), que traz a palavra *Jail* ou *Prisão.* Esta mostra um cordão que amarra a obra, que também representa uma prisão ou algo preso. Esse processo se constitui formando um ciclo artístico que se retroalimenta. Em nenhum momento os planos se sobrepõem; eles trabalham em conjunto, formando um novo plano acessado pelo observador.

A mestiçagem das imagens nos fragmentos de Vigo que integram o acervo postal do NAC resulta da dissolução das fronteiras formais e materiais entre os suportes e linguagens (Machado, 1997). Tudo é parte da obra. Os meios que ele usa para expressar o seu fazer artístico e as interferências do ambiente formam planos híbridos que revelam facetas diferentes. Esses planos são a montagem da obra, e podem ser acessados visualmente, de

forma separada —observando o material, a grafia, a mensagem, a forma— ou no todo; todo esse que constitui o plano híbrido.

O hibridismo do gráfico com o visual patente nas obras postais é uma constatação do desenvolvimento comportamental do homem contemporâneo na arte. As obras de Vigo, inclusive sua extensa produção em poesia visual, são exemplo disso. Suas obras incluem, em uma mesma composição, fragmentos materiais, mestiçagem, hibridismo, deixando um rastro confuso para os arquivistas, pois o não pertencimento definitivo a nenhuma das categorias e a inclusão de várias delas em uma única obra geram uma linha de dúvidas em classificação. Sua forma de transitar entre fragmentos diferentes e uni-los para formar o novo chama a atenção e dialoga com as atuais considerações sobre materialidade e estética da fragmentação.

As obras postais, como as de Vigo, têm uma aura hermética, repulsam categorização ou deixam um espaço em aberto para o objetivo da arte postal de não ser rotulada ou padronizada. A afinidade da arte postal com o dadaísmo e com a arte conceitual ainda é forte o suficiente para contrariar a atual onda da museologia e dos arquivos de artes; contudo, segue sendo adequada a eles.

A poética desenvolvida pela comunicação entre artistas durante décadas, artistas que nunca estiveram frente a frente, também é importante para os arquivos de artes e um comportamento a ser investigado. Pensar nessa expressão e forma de comunicação através dos correios e no desenvolvimento de amizades e relações de trabalhos em conjunto, bem como o reconhecimento das obras e características dos artistas que compõem acervos, por artistas postais donos de acervos desta categoria de arte, é relevante quando entrevistamos artistas postais. Exemplificadas nas peças de arte postal e nas cartas que muitas vezes acompanhavam a obra, essas relações e características materializam, de certa forma, a poética dos artistas que nunca se encontraram, mas que se conheciam o bastante para manter uma rede através do tempo e à distância.

CONCLUSÕES

A dinamicidade, com propostas de obras se modificando ao longo do processo (Salles, 2006), é o fio que desencadeava a criação das redes de arte postal. Desde a sua produção até a chegada ao destino final, as obras iam sofrendo interferências, do seu criador, do correio e do artista receptor, em alguns casos. As teias que se formaram através da arte postal promoveram um mapa virtual a ser percorrido, com uma cartografia bastante emaranhada e rizomática.

O momento político repressor não impediu a comunicação e troca entre as redes nacionais e internacionais através dos correios. A arte postal estava à frente do seu tempo. Muitas peças de arte postal com conteúdo sobre a ditadura brasileira e argentina foram enviadas sem impedimentos por funcionários dos correios, pois os mesmos não conseguiam *ler* e entender o material, sendo incapazes de caracterizá-las como material subversivo e censurá-las. O material efêmero, desenvolvido em bases delicadas como papel, entre outros suportes, era fiel ao seu propósito do não eterno; as mensagens contidas tinham funções imediatas de comunicar.

O grande volume de obras postais recebido por artistas nacionais e internacionais formou arquivos e acervos importantes, objetos de estudos com infindáveis possibilidades de interpretações, poéticas e significados. Marco da história, de uma época e de um despertar artístico nunca visto, singular e autônomo, os acervos de arte postal nos proporcionam reflexões e entendimentos de um período da história política do Brasil, da Argentina e do mundo.

O intercâmbio de mensagens teve um papel importante, informando, denunciando, fazendo chamados para assuntos relevantes, de forma criativa, livre e coletiva. Após muito tempo encaixotados e arquivados, esses acervos de arte postal começam a tomar um espaço de reconhecimento dentro das instituições de museus, galerias e universidades. As obras de arte postal são uma fonte inesgotável para pesquisa e necessitam de atenção e conhecimento estendido para abarcar tantas poéticas. São relatos da história da arte e da história geral de muitos países. Suas temáticas são das mais variadas e incluem todo tipo de produção, em forma de jogos de raciocínio, ironias, protestos, brincadeiras, teorias, matemáticas, deboches, e seu grafismo nunca se sobrepõe à mensagem-forma e conteúdo trabalham juntos.

Cada acervo de arte postal é um polo múltiplo de artistas e poéticas, cada fragmento de artistas que compõem os acervos (acervos com obras que são o contemporâneo e que fizeram o contemporâneo existir) é parte da arte contemporânea. Vigo é, de forma inequívoca, expressão e artífice desse contemporâneo, suas obras se revestindo de inexprimível valor e significado não apenas no âmbito do acervo do NAC, mas no âmbito da arte como um todo, latino-americana e internacional. Os recursos expressivos demonstrados nas suas obras postais são formas pré-anunciadas do hibridismo, fragmentação, mestiçagem e materialidade que vieram a ser aprofundadas na pós-contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

Atania, E. S. (2011). *Influxus: Ressonâncias Fluxus no acervo do MAC-USP* (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Bruscky, P. (2011). *Catálogo da exposição Arte Correio*. São Paulo, Brasil: Centro Cultural Correios.

Calvino, Í. (1990). *As Cidades Invisíveis*. São Paulo, Brasil: Companhia das letras.

Deleuze, G. e Guattari, F. [1977] (1997). *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro, Brasil: Imago.

Freire, C. (2006). *Arte Conceitual – Arte +*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor.

Machado, A. (1997). *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, Brasil: Papirus.

Morais, F. (1989). *Panorama das Artes Plásticas Séculos XIX e XX*. São Paulo, Brasil: Instituto Cultural Itaú.

Salles, C. A. (2006). *Redes da Criação, Construção da Obra de Arte*. Vinhedo, Brasil: Editora Horizonte.

Gutiérrez Marx, G. y Vigo, E. A. (1978a). *Arte Postal-Projeto de Antiprojeto de Arquitetura Poética*. Cedida pela Galeria Conviv'Art da UFRN, Setor de Conservação do Arquivo de Arte Jota Medeiros.

Gutiérrez Marx, G. y Vigo, E. A. (1978b). *Arte Postal-JAIL*. Imagem cedida pela Galeria Conviv'Art da UFRN, Setor de Conservação do Arquivo de Arte Jota Medeiros.

Vigo, E. A. (1978b). *Arte Postal-Jogo de Magia Latinoamericano*. Imagem cedida pela Galeria Conviv'Art da UFRN, Setor de Conservação do Arquivo de Arte Jota Medeiros.

DESTELLOS A TRAVÉS DE LA HISTORIA DEL ARTE POSTAL
MODELOS HISTORIOGRÁFICOS EN VIGO Y ZACK

SCINTILLATION SHOTS THROUGH THE HISTORY OF MAIL ART
HISTORIOGRAPHIC MODELS IN VIGO AND ZACK

JAVIER RIVERO RAMOS / jrivero@princeton.edu

Princeton University. Department of Art and Archeology. Estados Unidos

RESUMEN

El siguiente artículo se enfoca en la obra de dos artistas postales con el fin de explorar la posibilidad de extrapolar modelos historiográficos que puedan contribuir a una mejor elucidación del arte postal. El trabajo parte de la dificultad de trazar la historia del arte postal a partir de las metodologías convencionales de la disciplina e intenta identificar aquellas estrategias empleadas por Edgardo Antonio Vigo y David Zack para narrar y explicar el desarrollo del arte postal como ellos lo vivieron. Ambos artistas fueron capaces, a través de diferentes métodos, de bosquejar una historia del arte correo que se aleja decididamente de la historiografía convencional del arte. Este trabajo busca localizar y extrapolar esos métodos no solo para dirigirlos hacia la historia del arte postal, sino, también, para cuestionar las posturas hermenéuticas de la disciplina que, como efecto secundario, perpetúan el modelo binario de centro y periferia.

PALABRAS CLAVE

Historiografía; antigenealogía; epistemes rizomáticas

ABSTRACT

The following article focuses on the work of two mail artists seeking to delve into the possibility of extrapolating historiographic models that might contribute to a better elucidation of mail art. The paper sets off from the difficulty of charting the history of mail art through the conventional methodologies of the discipline and attempts to identify the strategies employed by Edgardo Antonio Vigo and David Zack to narrate and explain the development of mail art as they lived it. Both artists were capable, through different methods, of tracing a history of mail art that breaks away with conventional art historiography. This article seeks to localize and extrapolate these methods not only in order to redirect them towards the study of mail art but also to question the hermeneutic postures of the discipline that as a secondary effect perpetuate the binary model of center and periphery.

KEYWORDS

Historiography; anti-genealogy; rhizomatic episteme

En 1973, el artista canadiense David Zack publicó un artículo titulado «An Authentik and Historikal Discourse on the Phenomenon of Mail Art» en la revista *Art in America.* Como las primeras oraciones del artículo demuestran, el recuento de la historia del arte postal podrá ser auténtico, pero está muy lejos de ser un discurso histórico:

> Hola!
> Son las diez de la noche aquí en la pradera. El sol acaba de ocultarse hace una hora y la luz se ha desvanecido; los pájaros conversan entre los retoños. Buen momento para cumplir mi promesa al editor que me escribió: «Estoy críticamente decidido a obtener *la* pieza desde el ángulo interno (y externo) y en realidad de todos los ángulos, incluyendo el social, estético, los que tú quieras... por favor procede con una pieza brillante, agraciada, seria sobre el arte postal.»
> ¡Semejante encargo! Un historiador del arte como yo sueña con encargos como este. Creo que escribiré un poco, y me iré a dormir para soñar sobre arte postal y luego continuaré con seguridad por la mañana (Zack, 1973, p. 46).

Zack inicia su artículo a la manera de una epístola, dirigiéndose al lector, adoptando no solo un tono subjetivo sino una posición metanarrativa fuera del espacio exegético del artículo. Zack prologa su historia del arte postal con una descripción del atardecer. El resto del texto procede como una narración poblada por una pandilla de personajes circenses en un perpetuo movimiento errático de vínculos fortuitos. Es posible identificar a las figuras más prominentes en la narración de Zack por la ubicuidad de sus alias: Ana Banana y Dr. Ackerman son dos buenos ejemplos. El artículo es más afín a una novela de Thomas Pynchon que a un texto escrito por un historiador del arte.

A lo largo de su carrera como artista postal, Zack escribió textos similares a su artículo en *Art in America* en los que narraba en un modo novelístico sus experiencias interactuando con otros miembros de su red postal de artistas y colaboradores. A partir de su traslado desde Estados Unidos hacia México y de la fundación del llamado «Immortality Center» en Tepoztlán, Morelos, Zack empezó a escribir una serie de novelas por correspondencia tituladas «Correspondence Novels». De acuerdo a una serie de criterios, Zack colocaba a los distintos artistas con los que entraba en contacto dentro de uno u otro texto. De tal manera, algunos aparecen dentro de la novela *CN-7 The Bedside Ackerman* o *CN-9 The N-Titty*. Como Peter Haining (2010) señala, Zack mantenía siempre un máximo de catorce personajes/participantes por novela, por lo que en determinados momentos los reemplazaba o los colocaba en distintas historias a su conveniencia. Es decir que, como dispositivo historiográfico, se mantenían en un estado de flujo perpetuo.

Tanto el artículo como las novelas de Zack sugieren modelos historiográficos capaces de desarticular y de reconfigurar algunas de las estructuras más deterministas dentro de la historia del arte. Este gesto no es exclusivo de Zack, sino que fue llevado a cabo por otros artistas postales. Ya sea a través de la irreverencia como modo retórico o de una impugnación ante la noción de primacía cronológica, el arte postal se resiste a ser elucidado a través de los modelos más convencionales de la historia del arte. Este texto se enfoca en dos instancias en las que, a partir del ejercicio de elucidar el desarrollo de su obra y del arte postal en general, dos artistas ponen en juego estrategias historiográficas que rompen con los métodos convencionales de la historia del arte. El objetivo definitivo del texto es explorar aunque sea de manera tentativa la posibilidad de extrapolar, ampliar y redirigir dichas estrategias de la historiografía del arte postal hacia la labor de cuestionar y rearticular la relación de subordinación hegemónica que existe dentro de la historia del arte moderno entre expresiones artísticas pertenecientes, por un lado, a las metrópolis canónicas y, por el otro, a las periferias.

El fenómeno del arte postal y, específicamente del arte postal en Latinoamérica, se nos presenta como una dinamización del tiempo. Su aparición tardía en la región no es una instancia de la emergencia postergada de un fenómeno artístico y mucho menos de una deriva. En todo caso, su extemporaneidad sugiere la capacidad del arte postal de generar distintas temporalidades.

Antes de proceder, es necesario detallar las intenciones que motivan las siguientes reflexiones, intenciones que a su vez revelarán las suposiciones y postulados que estructuran este trabajo. Mis esfuerzos se dirigen hacia una antigenealogía capaz de abatir los modelos binarios de subordinación hegemónica que contrastan nodos centrales de producción con derivas periféricas. ¿Cómo es que podemos dinamizar nuestro entendimiento de la relación entre los supuestos centros y periferias? El arte postal, en la medida en que fue capaz precisamente de dinamizar dicha relación, quizás nos pueda ofrecer una respuesta.

En 1984, Michael Crane y Mary Stofflet publicaron el libro *Correspondence Art*: *Sourcebook for the Network of International Postal Art Activity* que abarca, desde un enfoque global, las distintas prácticas que hasta ese momento se habían congregado bajo la denominación de *arte por correspondencia*. El libro recoge una vasta cantidad de textos escritos por artistas de todo el mundo en los que cada uno busca explicar a partir de su propio enfoque el fenómeno del arte postal. Edgardo Antonio Vigo contribuyó a la antología con un texto titulado «The State of Mail Art in South America» (1984). Si bien en el escrito se mencionan algunas de las exposiciones, experiencias y episodios más emblemáticos del arte postal en la región, no se los articula a través de un modelo histórico-genealógico. Al contrario, Vigo explícitamente declara que no reconoce a «ningún "fundador" que se considere como tal solamente por usar el correo para enviar sus obras de arte, porque el correo es un método universal de comunicación» (Vigo, 1984, p. 349). A lo largo del artículo, Vigo subraya una serie de eventos emblemáticos y, en cierta medida, originarios del arte postal en Latinoamérica: la obra postal conjunta realizada por Luis Camnitzer y Liliana Porter en la exposición *Experiencias '69* del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella; la red de intercambio de la revista *Diagonal Cero*; y el *Festival de la postal creativa* organizado por Clemente Padín en 1974. Sin embargo, estos eventos no son presentados en una línea cronológica única y unívoca ni tampoco como secuenciales, como antecedentes o consecuentes. Vigo bosqueja un mapa temporal a través de tramas distintas, como hebras que eventualmente convergieron pero que surgieron, casi podría decirse, en temporalidades distintas.

La misma iniciación de Vigo en el arte correo es, por supuesto, otra instancia de este desprendimiento temporal:

> Durante 1971 realicé una experiencia en el ámbito postal: inventé un personaje al que llamé Otto Von Mach. A él fueron dirigidas veinticinco propuestas con direcciones inventadas —con direcciones que tenía, las intercambiaba y mandaba, por ejemplo, a Perú con una dirección que correspondía a una ciudad de México—. Me las devolvieron todas (Davidson, 2011, p. 86).

Esta anécdota narrada por Vigo nos ofrece una mirada privilegiada hacia el comienzo de su discernimiento sobre las posibilidades creativas y comunicativas inherentes a lo que años después bautizaría como *comunicación a distancia*. El año 1971 no marca una iniciación de Vigo en el arte postal, sino más bien su reconocimiento extemporáneo de un medio creativo que, hasta ese momento, había empleado mayoritariamente como canal de comunicación. Como Vigo menciona en un texto posterior titulado «Sulla mia comunicazione a distanza» (1990), él no tenía conocimiento de las prácticas de arte correo que Ray Johnson realizaba en Nueva York desde mediados de siglo (Vigo, 1990). Y, sin embargo, esto no es un problema

precisamente por la naturaleza de la obra ya que el arte postal, en la medida en que opera mediante la dislocación espacial, también lo hace por la dislocación temporal.
Esta intuición se fue concretando a medida que Vigo y aquellos practicantes allegados a él continuaban experimentado y teorizando sobre el arte postal. En el texto «Arte-correo. Una nueva forma de expresión» (1975), escrito conjuntamente por Vigo y Horacio Zabala, los autores sintetizan la historia del arte postal y al hacerlo sugieren que, a pesar de cualquier esfuerzo, es imposible ubicar su punto de origen. En el artículo «Nuevos canales de comunicación de sentido marginal» (1981), Vigo describe este esfuerzo por sentar bases teóricas que reflejen y apoyen su práctica y la de sus colegas en las redes de intercambio postal:

> Las primitivas ocurrencias testimoniaban el balbuceo de mensajes cifrados de formulación y lectura dificultosas y sin base teórica apriorística y con una nueva presencia formal. Este intrínseco hermetismo le fue exigiendo una clarificación que a su vez le permitiera un avance en sus propias experimentaciones (s. p.).

En el mismo texto Vigo describe el ímpetu que impulsó sus actividades como una insatisfacción con los circuitos oficiales. Si bien en el contexto de ese artículo Vigo se refiere a los espacios expositivos, lo cierto es que dichos espacios son inseparables de aquellos discursos que sustentan sus criterios estéticos. Uno de los criterios cardinales del arte es, por supuesto, el de primacía entendida como originalidad, como innovación productiva, como la capacidad de innovar a partir de modelos previos.
Estos eran criterios que Vigo y muchos otros artistas vanguardistas en todo el mundo buscaban desarticular. En una carta dirigida al artista estadounidense John Held, preservada en el Smithsonian Archive of American Art, Vigo expresa su escepticismo hacia los canales y plataformas oficiales del arte al negarse a participar en una exposición de arte postal que Held se disponía a realizar en la Argentina: «Prefiero la comunicación a distancia, como el llamado arte correo. [...] No me siento bien en ambientes organizados que son demasiado cercanos al ámbito oficial» (1990, s.p.).

ALTERNATIVAS A LAS CRONOLOGÍAS ARBORESCENTES

En su labor como artista, galerista e historiador de facto del arte correo en Estados Unidos, John Held escribió una serie de artículos en los que, a pesar de subrayar el carácter antioficial y subversivo del arte postal, revela, también, una convicción perseverante en los modelos genealógicos del arte. En un texto titulado «The Mail Art Exhibition: Personal Worlds to Cultural Strategies» (2006), Held describe la aparición de las exposiciones de arte postal alrededor del mundo. Si bien este ejercicio podría parecer una defensa de su carácter heterogéneo, Held aún se remite a Ray Johnson como el punto originario de las prácticas del arte postal, como su inventor. Después de describir algunos precedentes del arte postal, como Fluxus y Dada, Held declara que «el título de padre del arte correo pertenece al estadounidense Ray Johnson» (2006, p. 89). El comentario es relevante ya que revela que, incluso dentro de un discurso que pone en primer plano el carácter subversivo del arte postal, algunos de los preceptos más regresivos de la historia del arte aún subsisten. Held caracteriza el arte postal y su historia como una genealogía paternal.
El arte postal y, especialmente el arte postal latinoamericano, se rehúsan a ser elucidados a través de dichos modelos genealógicos. Las obras emergen de manera casi inconexa. Como señala Fernando Davis (2005), «el circuito de la comunicación a distancia se configura como un tejido-rizoma, un "no lugar" cuyos nudos e intersecciones se desplazan y

reubican constantemente. En su tránsito y apropiación descentrados, la obra se fractura y dispersa en su legalidad» (p. 56). De acuerdo con Davis, las obras de Vigo aparecen como un rizoma en la medida en que emergen como un desplazamiento subterráneo, como transmisiones que se mueven sin ser percibidas y que emergen en lugares insospechados.

El modelo rizomático de Gilles Deleuze y Felix Guattari propone no solo movimientos y vectores de desterritorialización geográfica, sino, también, temporal: «El rizoma es una anti-genealogía» (p. 16). De acuerdo con este esquema, el rizoma opera no solo en el plano espacial sino que, como modelo epistemológico, se opone decididamente a la imagen del pensamiento como una trascendencia arborescente y genealógica. De tal manera, el árbol es una metáfora del pensamiento idealista y lineal según la cual las manifestaciones nuevas son ramas o tallos que se desprenden de un tronco principal, un tronco que, al levantarse hacia los cielos, se expande con nuevas ideas que son una metamorfosis de sus primeras raíces. Deleuze y Guattari (1987) apuntan:

> Los sistemas arborescentes son sistemas jerárquicos que implican centros de significancia y de subjetivación, autómatas centrales como memorias organizadas. Corresponden a modelos en los que un elemento solo recibe informaciones de una unidad superior, y una afectación subjetiva de uniones preestablecidas (p. 21).

La genealogía descrita en los términos empleados por Deleuze y Guattari, como una vertiente cronológica en la que una corriente principal se convierte en el modelo desde el que se desprenden nuevas manifestaciones, es central para la historia del arte. Desde su fundación como una disciplina académica a mediados del siglo XVIII, la historia del arte tal como fue establecida por Johann Joachim Winckelmann en su tratado de 1764 *Geschichte der Kunst des Alterthums* está basada precisamente en la evolución estilística de ciertas formas a través del tiempo. En su introducción a la primera traducción completa del texto original, Alex Potts (2006) señala que como resultado del tratado de Winckelmann las obras de arte de la antigüedad clásica, «ya no se presentaban simplemente como una idealización fuera del tiempo sino como un fenómeno con un carácter histórico atrapado en un ciclo de desarrollos que pueden ser detectados a través de la manifestación de la forma» (p. 3). La historia del arte estructurada a través de estos fundamentos evoca el modelo arborescente de Deleuze y Guattari, en el que ciertas formas evolucionan a través del tiempo, pero siempre de acuerdo a una jerarquización cronológica.

El entendimiento de la historia del arte como una arborescencia cronológica es esencial para su jerarquización y, por ende, para el establecimiento de subordinaciones hegemónicas como el modelo binario del centro y de la periferia. De tal manera, los centros de arte europeos o norteamericanos son ubicados como el centro de innovación y primacía artística, mientras que la periferia es una rama, una deriva temporal en la que las supuestas «nuevas manifestaciones» son una metamorfosis regional de las innovaciones centrales. El arte postal y su inscripción historiográfica en la obra de Vigo y Zack subvierten esta relación hegemónica de subordinación cronológica al sajar la vertiente genealógica según la cual el arte postal latinoamericano emergió después y a partir de la semilla de Ray Johnson. Su obra dinamiza estos vínculos y nos ofrece la oportunidad de extrapolar e instrumentalizar los modelos de subversión historiográfica del arte postal para aplicarlos al estudio de la relación entre el arte moderno latinoamericano y las instancias canónicas en Europa y Estados Unidos. ¿Cómo deviene el desplazamiento temporal de un desplazamiento espacial? ¿Es productivo reprensar estos vínculos a partir de la multiplicidad de temporalidades? Quizás el arte postal nos ofrezca una respuesta.

REFERENCIAS

Crane, M., & Stofflet, M. (1984). *Correspondence art: source book for the network of international postal art activity*. San Francisco, Estados Unidos: Contemporary Arts Press.

Davidson, V. K. (2011). *Paulo Bruscky and Edgardo Antonio Vigo: Pioneers in Alternative Communication Networks, Conceptualism, and Performance (1960s-1980s)* (Tesis de doctorado). Institute of Fine Arts, Nueva York, Estados Unidos.

Davis, F. (2005). Edgardo-Antonio Vigo y la «comunicación a distancia». En F. García Delgado y J. C. Romero (eds.), *El arte correo en Argentina* (pp. 56-59). Buenos Aires, Argentina: Vórtice Argentina.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia.* Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.

Haining, P. (2010). Zack's Correspondence with Pete Horobin. En I. Kantor (ed.), *Amazing Letters: The Life and Art of David Zack* (pp. 42-55). Calgary, Canadá: New Gallery.

Held, J. Jr (2006). The Mail Art Exhibition: Personal Worlds to Cultural Strategies. En A. Chandler y N. Neumark (eds.), *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet* (pp. 88-114). Cambridge, Estados Unidos: MIT Press.

Potts, A. (2006). Introduction. En J. Winckelmann. *History of the Art of Antiquity* (pp. 1-53). Los Ángeles, Estados Unidos: The Getty Research Institute.

Vigo, E. A. (1984). The State of Mail Art in South America. En M. Crane y M. Stofflet (eds.), *Correspondence Art: Source Book for the Network of International Postal Art Activity* (pp. 349-368). San Francisco, Estados Unidos: Contemporary Arts Press.

Vigo, E. A. (1990). Carta a John Held. Material inédito. John Held Papers Relating to Mail Art (1973-2013). Washington D.C., Estados Unidos: Smithsonian Archive of American Art.

Vigo, E.A. (1990). Sulla mia comunicazione a distanza. En Broi, G., & Galleria degli Uffizi (ed.), *La Posta in Gioco: La comunicazione postale come creativitá artistica*. Roma: Dipartimento per l'informazione e l'editoria della Presidenza del Consiglio dei Ministri.

Winckelmann, J. [1774] (2006). *History of the Art of Antiquity*. Los Ángeles, Estados Unidos: The Getty Research Institute.

Vigo, E. A. y Zabala, H. (1975). Arte-correo. Una nueva forma de expresión. En *Postas argentinas*, (370). Recuperado de https://post.at.moma.org/sources/23/publications/240

Zack, D. (1973). An Authentik and Historikal. Discourse on the Phenomenon of Mail Art. *Art in America*, *61*(1), 46-53. Recuperado de http://ccca.concordia.ca/c/writing/z/zack/zack001t.html

EXPANSIONES Y PERSISTENCIAS

3

LOS SEÑALAMIENTOS
RESIGNIFICACIÓN Y RESISTENCIA EN EL ESPACIO PÚBLICO

THE *SEÑALAMIENTOS*
RESIGNIFICATION AND RESISTANCE IN PUBLIC SPACE

NATALIA MARCH / natalia.march@fibertel.com.ar

Universidad de Buenos Aires. Universidad Nacional de San Martín. Argentina

RESUMEN

En las décadas del sesenta y setenta, convulsionadas histórica y políticamente, el arte conceptual se impone en la escena local en diferentes vertientes. Edgardo Antonio Vigo formula, junto con otros artistas, distintas propuestas que permiten y exigen un público que se implique, que no sea solamente un espectador pasivo sino que conviva activamente con la obra, con el artista y con su barrio, plaza o ciudad. Es en el cuerpo territorial donde se ponen en acción estrategias que evidencian la unión del arte, la identidad y la memoria, y es a través de diversas intervenciones individuales y/o colectivas que los artistas manifiestan diferentes formas de relacionarse con un sujeto social colectivo. Se produce así un debate en torno a las relaciones entre arte y política que pondrá de relieve las diferentes producciones simbólicas como ejes articuladores de la memoria.

PALABRAS CLAVE

Arte; acción; memoria; resistencia; espacio público

ABSTRACT

During the historically and politically convulsed 60's and 70's, conceptual art imposed itself on the local scene in different movements. Edgardo Antonio Vigo along with other artists create different approaches on their works that allow and yet require the audience to participate, not to be simply passive beholders but for them to get involved actively with the work, the artist and its neighborhood, park or city. It is in the territory, metaphorically seen as a body, where strategies that put in evidence the union of art, identity and memory are put into action and it is through the diverse individual and collective interventions that the artists manifest different ways of relating with a collective social subject. In this way, a debate arises regarding the relationship between arts and politics that will clearly show the different symbolic productions as coordinator axes of memory.

KEYWORDS

Art; action; memory; resistance; public space

«Mientras que la cultura oficial hablaba la lengua de la razón totalitaria, del Todo indesmontable de la clausura represiva, la cita artística y crítica trazaba hendiduras y rasgaduras en la cara de ese Todo, destrozando sus verdades presuntamente enteras...»
Nelly Richard (2013)

«La producción de obras que interpreten y recreen la sensibilidad popular, que sean significativas dentro del proceso de liberación, requieren una participación vivencial en la cultura del pueblo, un conocimiento científico y una crítica política de las estructuras sociales y comunicacionales.»
Néstor García Canclini (1973)

Para la presente investigación hemos trabajado con un corpus de obras y de acciones de Edgardo Antonio Vigo que nos permite observar cómo se fue consolidando en distintas etapas la necesidad de tomar el espacio público para evidenciar los distintos acontecimientos históricos y considerarlo un lugar privilegiado. Los casos que nos ocupan establecen una red de conexiones que dan cuenta de un proceso complejo. A partir de este planteamos una serie de interrogantes que nos permiten marcar algunas líneas conceptuales que no son conclusivas sino extensivas a muchas otras y que aspiran a enriquecer el debate.

Es en el territorio donde se ponen en acción estrategias que evidencian la unión del arte, la identidad y la memoria, y es a través de diversas intervenciones individuales y/o colectivas que los artistas manifiestan diferentes formas de relacionarse con un sujeto social colectivo. Se produce así una serie de cuestionamientos en torno a las relaciones entre arte y política que pondrá de relieve las diferentes producciones simbólicas como ejes articuladores de la memoria, presente y futura.

Es significativo, también, señalar que la memoria se manifiesta como huella, indicio, impresión, impronta, estímulo, recuerdo, rememoración y/o testimonio, y que permite significar un hecho del presente o del pasado y, de esta manera, abre la capacidad de evocación y habilita la posibilidad de reflexión. Consideramos, por supuesto, la memoria dependiente de los conceptos de historia y de ideología. Definirla podría llevarnos a una investigación independiente de ésta, por lo que tomaremos solo algunas de las maneras de presentar su complejidad. Su existencia nos permite significar que un hecho sucedió en un tiempo diferente del presente, abre la posibilidad de reflexión, con la capacidad de evocación, y podría ser un testimonio que constituye la estructura fundamental de transición entre memoria e historia (Ricoeur, 2008). Aceptamos la dialéctica de la memoria y damos lugar a pensar que siempre que aparece un recuerdo puede, a su vez, estar borrando u ocultando otros y, de alguna manera, escenificando un olvido. Por último, nos interesa pensar una memoria colectiva e histórica, pero que se vive como *contra-memoria*, que visibiliza aconteceres que el relato hegemónico tiende a borrar, y nos interrogamos sobre cómo funciona una acción que es efímera en la permanencia de los acontecimientos.

Ahora bien, el espacio público es tradicionalmente utilizado por un discurso de Estado que engendra una genealogía histórica de héroes que refleja la trama de un relato hegemónico que incluye la idea de nación, de cultura, y que expresa un modelo de *arte*.[1] Sin embargo,

1 Es importante comprender que en la Argentina, desde el final del siglo XIX y comienzo del siglo XX, edificar la *patria* es una idea que se encuentra indisolublemente anclada a cimentar una historia y es a través de la realización de monumentos conmemorativos en el espacio público que se puede montar un pasado simbólico, no ajeno a conflictividades políticas y prácticas hegemónicas. Sobre este tema ver: «Las artes plásticas entre el ochenta y el centenario» (1999), de Malosetti Costa.

veremos cómo Vigo nos propone evidenciar contradicciones históricas y ejercer reflexiones sobre la vida a la vez que problematiza el papel de las instituciones artísticas y logra transformar el espacio público en un lugar en disputa.

Entonces ¿por qué tomar la calle?, ¿a quiénes se dirige el artista?, ¿cuál será la función del espectador en estas propuestas? Rodrigo Alonso (2011) comenta: «Conmover al transeúnte allí donde se encuentra es un objetivo fundamental. Desacartonar los comportamientos, liberar la creatividad e incluso trastocar normas y símbolos forman también parte del plan» (s. p.). Es significativo tomar el concepto de *espectador emancipado* que trabaja Jacques Rancière (2010) —partiendo del teatro y de los planteos de Bertolt Brecht— pues los artistas irrumpen en la cotidianeidad de las personas con acciones que, en algunos casos, las involucran o las obligan a detenerse en espacios conocidos, habituales y, de esta manera, proyectar una manera diferente de involucrarse con el objeto artístico, como delimitar o señalar un espacio que les pertenece.

Junto con Edgardo Antonio Vigo, los artistas presentan una nueva manera de relacionarse con el espectador y revalorizan un lugar común de pertenencia donde las obras y las acciones juegan un papel activo *revulzivándolo.* Exigen, a la vez, un público que se implique, que no sea pasivo sino que conviva activamente con la obra, con el artista y con su barrio, plaza o ciudad. Para alcanzar «eso que significa la palabra "emancipación": el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo» (Rancière, 2010, p. 25). La relación con la comunidad podría también relacionarse con la fiesta (Gadamer, 2008) o la celebración; podría pensarse en un colectivo, donde los individuos no estén diferenciados y donde el transcurso del tiempo esté indeterminado.

El corpus de obras de Edgardo Antonio Vigo que hemos seleccionado nos puede ayudar a construir una cartografía epocal y territorial. Analizaremos *Señalamiento I Manojo de semáforos* (1968); *Urnas con cabezales intercambiables* (1969/70); *Señalamiento V Un paseo visual a la plaza Rubén Darío* (1970b); el texto publicado en *Hexágono ´71*, «La calle: escenario del arte actual» (1972a); *Señalamiento XI. Souvenirs del dolor* (1972b); y, por último, el *Señalamiento XVIII Tres formas de negar la libertad y una propuesta de rescate simbólico* (1975).

Desde los años sesenta se presentan una serie de interrogantes y debates que continúan en la década siguiente con respecto a las formas de visibilizar los acontecimientos políticos, en épocas donde la Argentina y el mundo sufren transformaciones históricas complejas, en las cuales las fuerzas sociales se manifiestan de diferentes maneras y proponen mundos utópicos que modifiquen el presente y establezcan un futuro distinto.

En ese sentido, los grupos de intelectuales y de artistas que oficiarán como una alternativa posible al cambio sentarán precedentes. El territorio se vuelve social, el cuerpo se ofrece como territorio y, así, se denunciarán las aberrantes condiciones sociales, políticas y económicas a través de distintas acciones.

Durante los años setenta, los acontecimientos establecen una nueva forma de mirarse geopolíticamente, en una serie de planteos que recuperan constituciones identitarias, en pasados y en presentes comunes. Es así que desde este período las barreras entre arte y política se hacen difusas, las prácticas de ambas se interrelacionan confundiéndose y las formas simbólicas de expresión se multiplican.

Un grupo numeroso de artistas ejercerá sus formas de denuncia, que incluyen también reposicionar el papel del arte en la sociedad. Las formas plásticas se hibridan y amplían, desde la figuración hasta la desmaterialización. Denunciar la mercantilización del arte, el uso y abuso de las instituciones y visibilizar el poder político se convierte, en algunos casos, en prácticas militantes desde el arte. La acción, lo efímero y lo performativo se transforman en soporte, en una evanescente materialidad. El registro pasa a ser la condensación de la

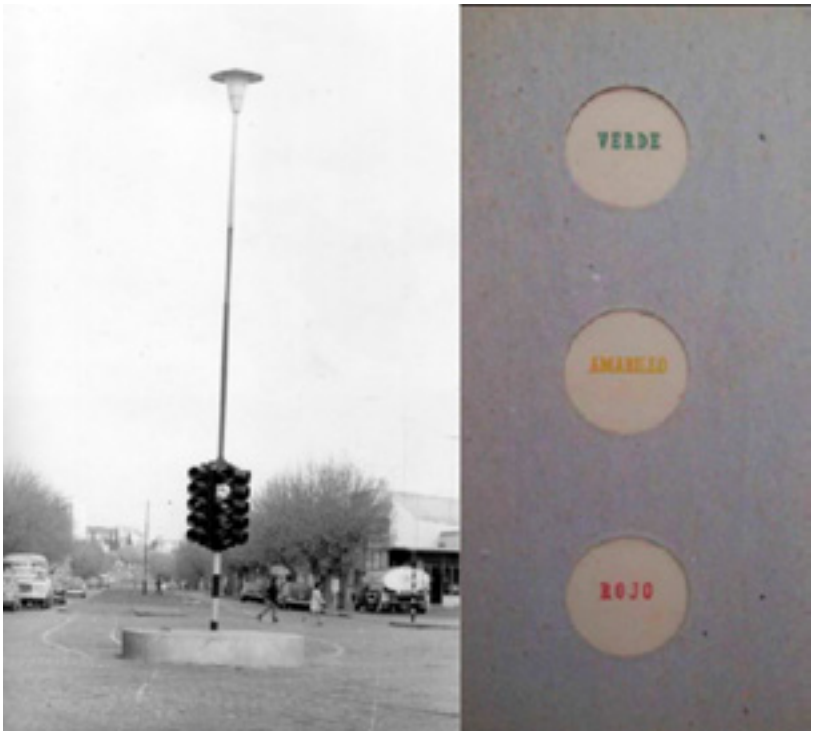


Figura 1. E. A. Vigo, *Manojo de semáforos* (1968). Archivo Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV)

obra, la metáfora de un tiempo detenido, un rastro de lo que aconteció. Entonces, sobrevienen preguntas como ¿cuál es la obra? O ¿lo que los artistas están proponiendo es precisamente la desaparición de la obra?
Las acciones en el espacio público comienzan con Alberto Greco en 1961; las *performances* y los *happenings*, alrededor de 1963; y los artistas de arte de los medios y los artistas pop presentan sus obras, acciones y reflexiones en 1965. En 1968, cuando realiza *Manojo de Semáforos*, obra con la que comienza su serie de señalamientos, Vigo escribe lo siguiente [Figura 1]:

> La calle albergadora del «OBJETO SEÑALADO» presenta a las estructuras estéticas constantes del hombre la posibilidad de estar presente en nuestro diario transitar y no estar «cobijadas» o «escondidas» en museos o galerías. El ser contemporáneo hace una «vida» urbana [...] Son señales que marcan una época. Pero estas no deben «REPRESENTARSE» sino «PRESENTARSE». [...] pero el hombre se aliena con el SOUVENIR —léase cuadro, escultura, objeto, biblioteca— y su sentido posesivo y el ámbito físico mermado por guarecer todas estas cosas lo ahoga. En consecuencia, el hombre debe llegar a la «COMUNICACIÓN MENTAL» por medio de los sentidos. La liberación está en la medida en que el hombre se desprenda de los «PESADOS BAGAJES DEL CONCEPTO POSESIVO DE LA COSA» para ser un OBSERVADOR-ACTIVO PARTICIPANTE de un «COTIDIANO Y COLECTIVO ELEMENTO SEÑALADO» (1968).[2]

La obra no tiene materialidad en sí misma, sino que es una acción: señaliza un objeto cotidiano. Vigo convocó a una serie de personas para que observaran el semáforo de la intersección de las calles 1 y 60 de la ciudad de La Plata y él no se presentó a la cita. Con relación a esto, la teoría hermenéutica nos permite entender cómo los artistas proponen una lectura *poiética* de un nuevo sujeto público que debe ejercer una serie de reflexiones sobre

2 Las mayúsculas están en el original (N. de la E.).

Figura 2. E. A. Vigo, *Urna erótica* (1969/70). Archivo CAEV

la vida[3] que, a su vez, cuestionan el lugar del arte y de las instituciones indisolublemente unidos al contexto que se encuentra en efervescencia en toda la región latinoamericana.
Este panorama nos permite adentrarnos en la producción de Edgardo Antonio Vigo que plantea al público una reflexión activa de los acontecimientos artísticos, históricos y políticos. Vigo trabaja permanentemente desde la ruptura inaugurando la poesía visual y experimental, haciendo objetos a la manera del *ready-made* duchampiano, publicando una serie importantísima de revistas-objetos, como *Diagonal Cero* (1962-199) y *Hexágono '71* (1971-1975).
Entre 1969 y 1970, dentro de los señalamientos, Vigo realiza *Urna con cabezales intercambiables*. Esta obra consiste en una caja de madera de cuatro cabezales con distintas ranuras que la cierran en su parte superior. La *urna electoral* lleva de cabezal la ranura horizontal; en la *místico-religiosa* la perforación posee forma de cruz; la *urna erótica* presenta un agujero circular, mientras que la *(in)urna* no tiene ranura. Vigo realiza un simulacro de votación, ya que en esos tiempos era imposible votar debido a que en la Argentina había un gobierno de facto. Además de la presentación del objeto, la idea es intercambiar poemas, escritos y/o dibujos sobre una tarjeta que luego deberá ser introducida en la urna. La obra se desarrolla en varias oportunidades: la primera es el *plebiscito gratuito* en el Colegio Nacional de la Universidad Nacional de La Plata en 1969, durante la charla «Arte Hoy» dictada por Vigo. La segunda, en 1970, frente a una *boutique* ubicada en la esquina de las calles 9 y 51 de la ciudad de La Plata.[4] Allí se convoca al transeúnte a votar y, en lugar de otorgarle la típica

3 Relacionar el arte y la vida cotidiana fue una constante durante 1968. En ese sentido podemos nombrar las acciones de Graciela Carnevale, Eduardo Favario y Norberto Puzzolo en el Ciclo de Arte Experimental en la ciudad de Rosario, así como las obras de *Experiencias '68* en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella.

4 Vigo ubicó la mesa con la urna frente al local comercial Tomatti y dentro del local distribuyó distintas obras. Además, convocó en la prensa a participar. El artículo conservado en el CAEV «Inaugura hoy una exposición» (*El Día*; 14/03/1970), contradice la intención del autor de romper con el concepto de exposición.

boleta, se le entrega un papel que, bajo la leyenda *instrucciones,* invita a intervenir y a depositarlo en la urna erótica. De esta manera, Vigo se burla de la censura y refuerza la obra como acción, sin necesidad de la total desmaterialización [Figura 2]. El autor nos intima: «Al reverso, dibuje, coloree, forme, escriba, etc. Todo aquel elemento que sea útil para el armado de una poesía. Realizado proceda a hacer un rollo e introdúzcalo en la URNA ERÓTICA. No firme, mantenga su anonimato» (Vigo, 1970a).

Con la tipografía del cartel publicitario, Vigo realiza un afiche y nos invita: «Hoy, estará presente el cabezal erótico», señalado entre dos estrellas. Más abajo escribe la consigna «Poesía Armada». El artista juega con lo tautológico y lo autorreferencial del lenguaje. Mediante una doble clave paródica metamorfosea el objeto y es así que la urna electoral se ve a sí misma como un ataúd con su cruz, como una propia obturación o como goce en la forma fálica erótica del rollo de papel. Pero, además, vuelve *revulzivo* (mezcla de revulsivo y revolución) el acto eleccionario, lo trasmuta en creación e intercambia los papeles, ya que es el público quien toma el lugar del creador y, de esta manera, también quien toma *las armas*, en una urna literalmente *armada*.

Aquí, la palabra se evidencia como proyectil, como fusil, y el arte como libertador, que ejerce su poder de transformación social en una Argentina bajo un régimen dictatorial opresivo que profundiza los conflictos sociales y económicos. En la multiplicidad de lecturas se privilegia con mayor claridad la denuncia de los acontecimientos políticos, sin dejar de destacar nuevamente el lugar importante que el artista le otorga a la palabra y, paralelamente, al protagonismo del sujeto colectivo, ambos en una acción militante. La obra culmina con un informe. Vigo elige el formato carpeta, cruza la tapa con la palabra «confidencial» a modo de sello y la cierra con un piolín. El sello en diagonal se imprime sobre el contenido clasificado, que es el resultado de las urnas:

> Análisis-psico-socio-económico-político-estético sobre la «urna Erótica». Gráficos y estadísticas reveladores de los diferentes porcentajes de erotismo, pornografía, libido, sexo, abstinencias, DENUNCIA DE REPRIMIDOS- intelectualidad-frustraciones-rebeldía-protesta (Vigo, 1970a).

El énfasis se pone desde el mismo acontecer y las obras funcionan como una memoria actual y evocadora de un posible y trágico futuro. Confidencial y censurado funcionarían en este caso como sinónimos, como lo prohibido y lo oculto.

Es evidente que en las múltiples presentaciones artísticas en el espacio público tendremos a Vigo como un protagonista privilegiado. Entre esas manifestaciones se cuentan acciones como la exposición de *Arte de Sistemas I Escultura, follaje y ruidos*, organizada por el Centro de Arte y Comunicación (CAYC)[5] en 1970, que se planifica de manera multidisciplinar y colectiva y tiene lugar en la plaza Rubén Darío.

> Esta exhibición ganará la calle para dialogar con el público, en un intercambio que significará un mutuo acercamiento. Las obras saldrán del ámbito de Museos y Galerías para alternar con el transeúnte, para convivir con los niños que juegan en las plazas (CAYC, 1970).

5 El Centro de Arte y Comunicación (CAYC) se funda bajo la dirección de Jorge Glusberg como una asociación sin fines de lucro formada por artistas, sociólogos, arquitectos y críticos de arte. Con un enfoque interdisciplinar, el CAYC organiza seminarios, conferencias, congresos y las Jornadas de la crítica, y cuenta con la participación de personalidades internacionales de la cultura. Los temas giran en torno a tres ejes: arte, arquitectura y comunicación.

Figura 3. E. A. Vigo, *Un paseo visual a la plaza Rubén Darío* (1970b). Archivo Pedro Roth

En esta experiencia se presentan obras que muestran un panorama general de las diferentes propuestas plásticas en esos años: obras cinéticas como las de Gyula Kosice; vertientes conceptuales entre las que encontramos *Flores en la ducha*, de Lea Lublin, que consiste en una flor de acrílico con agua; *Circuito*, de Jorge Glusberg, Vicente Lucas Marotta y Luis Fernando Benedit, quienes toman un sector de la plaza y organizan un recorrido con señales de tránsito y les proponen a los espectadores recorrerlo en carritos con ruedas para chicos; o *Árbol, de* Carlos Ginzburg, quien selecciona un conjunto de árboles existentes y los señala pegándoles a cada uno un cartel escrito con la palabra *árbol*, operando dentro de los márgenes de la tautología.

Edgardo Antonio Vigo propone *Un paseo visual a la Plaza Rubén Darío* [Figura 3] en el que entrega a los espectadores una tiza y una tarjeta donde da una *clave mínima* al espectador, que deberá hacer lo siguiente:

> Tomar una tiza, marcar una cruz (o cualquier otro centro geométrico o no), dentro de ese centro o alrededor del mismo hacer un giro de 360º (que puede ser menor o plural), sumar una variante respecto al horizonte que podemos modificar al ponernos en puntas de pié, o en cuclillas (por que no descender y apoyar nuestro cuerpo literalmente en el suelo), con cualquiera de estas posibilidades y su ejercitación usted ha realizado UN PASEO VISUAL A LA PLAZA RUBEN DARIO [sic] (Vigo, 1972a).

Vigo nos propone el término *revulzión* y, en cuanto a las implicancias de las acciones en el espacio público, explica la necesidad de que el espectador esté dispuesto a esto, que no sea solo un cambio estético o formal sino un cambio real de vida, un cambio de actitud:

> [...] «la obra» se perime para dar paso a un otro elemento LA ACCIÓN [...] a la calle hay que proponerle. No es más que eso, señalarla. No debemos corregir al transeúnte, ni cambiar su ritmo, [...] pero debe ser «revulsionado» en forma constante por «propuestas nuevas» basadas en «CLAVESMINIMAS» [sic] (Vigo, 1972a).

Figura 4. E. A. Vigo y otros, *Proceso a nuestra realidad* (1973). Archivo Fernando Davis

Es así que para el artista hay que señalar lo que la calle ya trae consigo, la obra debe dejar testimonio de lo que está, de lo cotidiano, y lograr que el espectador pase a ser un observador activo participante de un «cotidiano y colectivo elemento señalado» y de «una vuelta a lo urbanístico cotidiano como activación de la sociedad hacia el proceso estético» (Vigo, 1972a).
En la Argentina, los años setenta se hacen cada día más conflictivos y violentos, los artistas denuncian los acontecimientos trágicos a través de distintas producciones simbólicas utilizando como objeto artístico los medios de comunicación. La respuesta desde el gobierno no se hace esperar, censura las obras y las acciones y logra acallar esas voces. Esta situación provoca la necesidad de buscar nuevas estrategias para poder realizar las obras; un ejemplo claro se evidencia en *Arte de Sistemas II*.[6]
En 1972 se produce la masacre de Trelew[7] sobre la cual Vigo realizará una serie de señalamientos. Al año siguiente, la revista *Hexágono '71* dedica un número al acontecimiento en el que participan muchos otros artistas;[8] en la portada se anuncia: «Eso sí la más peligrosa», junto al sello «Arte argentino de vanguardia». Allí Vigo introduce la tarjeta «Souvenir del dolor», que fue parte de su *Señalamiento XI*, presentado en el Jardín Zoológico de La Plata en 1972, donde denuncia lo sucedido en Trelew. Un año después, y en la misma clave de evidenciar esta masacre, Vigo presenta junto a Juan Carlos Romero, Perla Benveniste, Eduardo Leonetti y Luis Pazos la obra *Proceso a nuestra realidad*, en el premio Acrílico Paolini [Figura 4]. El día de la inauguración construyen un muro de ladrillos de cemento de 7 x 2 m, con los ladrillos dispuestos unos sobre otros como se observa en la imagen.

6 *Arte de Sistemas II-Arte e ideología-Plaza Roberto Arlt* (1972), organizada por el CAYC, es una exposición donde participan numerosos artistas que presentan algunas obras con referencias literales o metafóricas a la masacre de Trelew. Debido a esto el gobierno censura la plaza a las 48hs de su inauguración. Algunas de las obras expuestas son: *300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública*, de Horacio Zabala; *Monumento al prisionero político desaparecido*, de Luis Pazos; *La realidad subterránea*, obra colectiva.

7 Se denomina masacre de Trelew al fusilamiento de dieciséis guerrilleros de las organizaciones ERP, FAR y Montoneros, detenidos en la cárcel de Rawson, como represalia a un intento de fuga el 22 de agosto de 1972.

8 Carlo Ginzburg, Horacio Zabala, Luis Pazos, Juan Bercetche, Juan Carlos Romero.

Figura 5. E. A. Vigo, *Tres formas de negar la palabra la libertad y una propuesta de rescate simbólico* (1975). Archivo CAEV

De un lado de la pared ubican las imágenes de la masacre de Ezeiza, realizadas en grabado por Romero. Del otro lado, pegan las fotos de los 16 asesinados en Trelew y escriben «Ezeiza es Trelew». Al estar organizado por la empresa que se dedicaba a promocionar el uso del acrílico, el premio menciona en sus bases que las obras debían estar realizadas con este material. Por lo cual, al borde del muro, hay una tarjeta realizada por Vigo con una gota de acrílico rojo que simboliza lo que el texto señala: la sangre derramada por el pueblo. Los artistas trasladan las acciones de la militancia política, realizadas en la calle, al ámbito de la institución; de esta manera, invierten el vector. Las prácticas de la política, el *graffiti*, la pancarta, el afiche, la acción rápida de la clandestinidad, se insertan en el campo artístico y, así, logran que el arte y la vida cotidiana se fundan hasta hacerse inseparables.

En 1975, en señalamientos de orden más íntimo, Vigo realiza *Tres formas de negar la palabra libertad y una propuesta de rescate simbólico* [Figura 5]. La acción se despliega sobre la tierra, con el formato de la investigación científica. El artista delimita una superficie usando estacas, sogas, flechas que dirigen nuestra mirada (en las fotografías que registran la acción) sobre la palabra «LIBERTAD» en letras recortadas. En sus directivas, indicadas en los carteles, nos dice «despliegue y bárrala, quémela y entiérrela». Cada acción queda registrada tal como un procedimiento científico. Finalmente, nos propone: «Luego, proceda a practicarla».

En los señalamientos donde la acción es en la tierra o en la playa, Vigo parodia el método ordenado y científico estructurando las acciones en partes, registrando paso a paso, con día y hora exacta, con testigos de la acción, procediendo a elaborar conclusiones y a marcar el tiempo. Muchas obras tienen una continuidad, ya que se subdividen en dos tiempos, como una investigación experimental. La delimitación del lugar donde sucede la acción con distintos materiales, la demarcación y el lenguaje utilizado recuerdan, por momentos, al investigador y al operativo policial. En *Tres formas de negar la palabra libertad y una propuesta de rescate simbólico*, Vigo replica las formas de la violencia de la vida cotidiana, lo que se cuenta en las noticias periodísticas. ¿Qué significa enterrar o quemar la palabra *libertad*,

tanto la propia como la colectiva, en un contexto de censura, muerte y persecución? El artista continúa más agudo, complejo y profundo cuando nos intima e interpela a ejercer su práctica. Vigo nos presenta un desafío y nos enseña la posibilidad del cambio. A través del arte aún podremos cambiar la realidad. No hay que olvidar que, ya en esos años, se enterraban libros prohibidos en los fondos de los patios, se los quemaba o se los destruía.
Las obras reúnen las críticas al subsistema artístico, a la manipulación, al comercio y al ejercicio que se hace desde las diferentes manifestaciones culturales y con ellas. Hablan, también, como huella nemotécnica, en contra del olvido y a favor de un mayor compromiso con la realidad histórica. Las diferentes propuestas nos exigen estar lúcidos, la carga *revulsiva* y disruptiva intenta que nunca dejemos de ver más allá de las apariencias.
De este modo, hemos examinado las diferentes formas de resistencia y denuncia que desarrollaron los artistas, y especialmente Vigo, durante estos años, donde nunca dejaron de poner en acto, acción u objeto artístico los acontecimientos recientes y pasados.
A través de sus *Señalamientos*, de diversas maneras y apelando a distintos lenguajes y materiales, Vigo nos advierte que el paso del tiempo va dejando sobre nuestros cuerpos y memorias diferentes marcas que deben funcionar como huellas que ayuden a no olvidar para poder construir un presente y un futuro distintos.
El artista logra consolidar una memoria contrahegemónica, que remarca los supuestos *olvidos* del relato oficial y deja una marca de los acontecimientos silenciados. Vigo selecciona hechos de la realidad para así encontrar el intersticio que le permite contraponer al espectador común con la reflexión, con la acción, con el ejercicio cotidiano y superador de estar siempre lúcido.

REFERENCIAS

Alonso, R. (octubre de 2011). *Arte de acción* [Entrada de página web]. Recuperado de http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/accion/2_intro.php

Centro de Arte y Comunicación (CAYC). (1970). *Arte de Sistemas I. Escultura, follaje y ruidos* [Exposición]. Buenos Aires, Argentina.

Favario, E., Puzzolo, N. y Carnevale, G. (1968). *Ciclo de arte Experimental* [Exposición]. Rosario, Argentina.

Gadamer, H. G. (2008). *La actualidad de lo bello*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

García Canclini, N. (1973). Arte, vanguardias estéticas, estructura social y cultura popular. Barcelona, España: Fondo Publicaciones en Serie del Centro de Estudios y Documentación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA).

Instituto Torcuato Di Tella. (1968). *Experiencias 68* [Exposición]. Buenos Aires, Argentina.

Malosetti Costa, L. (1999). Las artes plásticas entre el ochenta y el centenario. En E. Burucúa (Dir.), *Nueva historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. T. 1 (pp. 161-216). Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Bordes, Ediciones Manantial.

Richard, N. (2013). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno.

Ricoeur, P. (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Vigo, E. A. (1962-1969). *Diagonal Cero*. Recuperado de http://caevediciones.blogspot.com/p/diagonal-cero.html

Vigo, E. A. (1968). *Manojo de semáforos* [Señalamiento]. La Plata, Argentina.

Vigo, E. A. (14 de marzo de 1970). Inaugura hoy una exposición. Diario *El Día*, La Plata, Argentina: Archivo CAEV.

Vigo, E. A. (1969/70). *Urnas con cabezales intercambiables* [Objeto]. La Plata, Argentina.

Vigo, E. A. (1970a). *Urnas con cabezales intercambiables* [Texto]. La Plata, Argentina: Archivo CAEV, Caja 1970.

Vigo, E. A. (1970b). *Un paseo visual a la plaza Rubén Darío* [Señalamiento]. Buenos Aires, Argentina.

Vigo, E. A. (1971-1975). *Hexágono '71*. Recuperado de http://caevediciones.blogspot.com/p/hexagono-71.html

Vigo, E. A. (1972a). La calle: escenario del arte actual. *Hexágono '71 be*. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45829

Vigo, E. A. (1972b). *Souvenirs del dolor* [Señalamiento. Exposición colectiva]. La Plata, Argentina.

Vigo, E. A. (1975). *Tres formas de negar la libertad y una propuesta de rescate simbólico* [Señalamiento]. La Plata, Argentina.

PROYECTOS A REALIZAR

PROJECTS TO BE REALIZED

VANESSA K. DAVIDSON / vanessa.davidson@phxart.org

Curadora de arte latinoamericano Shawn and Joe Lampe
Phoenix Art Museum. Estados Unidos

RESUMEN

Este texto explora *Proyectos a realizar,* de Edgardo Antonio Vigo, como paradigmas de un arte conceptual participativo con raíces en la poesía y en el juego, y sus teorías como eslabones perdidos en la comprensión actual del conceptualismo en América del Sur y su conexión con la experimentación poética. Se considera estas obras tanto dentro del marco de la experimentación conceptual en la Argentina como en relación con las obras del artista George Brecht, miembro del grupo internacional Fluxus.

PALABRAS CLAVE

Edgardo Antonio Vigo; arte correo; arte conceptual; George Brecht

ABSTRACT

This text explores *Projects to Be Realized* as paradigms of a participatory conceptual art with roots in poetry and game, and his theories as missing links in current understandings of conceptualism in South America and its connection to poetic experimentation. It considers these works both within the framework of conceptual art experimentation in Argentina and in relation to the works of artist George Brecht, member of the international Fluxus group.

KEYWORDS

Edgardo Antonio Vigo; mail art; conceptual art; George Brecht

En el catálogo que acompañaba una exposición de 1970 titulada *De la figuración al arte de sistemas*, el crítico y curador argentino Jorge Glusberg relató las curiosas circunstancias de su relación con un artista poco conocido de La Plata, cuyos proyectos estaban en exhibición:

> Mi relación personal con Edgardo [Antonio] Vigo es emblemática, porque comenzó no por el contacto directo entre un hombre de Buenos Aires y otro que vivía en La Plata, a unos 60 kilómetros de distancia, sino por medio de los comentarios que me fueron hechos en una pequeña ciudad en Checoslovaquia —Trebic— por el pintor Ladislav Novak. Fue él quien me habló por primera vez de este artista, que descubrí hace tan solo dos años, al regresar a Buenos Aires (p. 10).

Como director del Centro de Arte y Comunicación (CAYC), el punto focal de la experimentación estética en la Argentina durante la década de 1970, Glusberg cultivó contactos con artistas y con curadores de vanguardia en el extranjero y se desempeñó como líder local y buscador de talentos. Por lo tanto, puede parecer sorprendente que no estuviera familiarizado con el trabajo de Vigo que, como afirma en el mismo texto, encarna perfectamente el arte de sistemas que define como «un lenguaje con un doble interés en investigación y comunicación, y que al mismo tiempo ordena la participación activa del espectador» (Glusberg, 1970, p. 10). Las *Obras (in)completas* de Vigo de 1969, incluidas en la exposición de Glusberg, son ejemplos clave del arte de participación basado en textos que desarrolló para desafiar las definiciones tradicionales del arte y cuestionar la naturaleza del proceso creativo. Enviado a través del correo a artistas y a amigos cercanos y lejanos, este trabajo consiste en cuatro etiquetas impresas destinadas a ser adheridas a cualquier objeto que se considere merecedor del *status* de arte. Las instrucciones adjuntas especifican que «respetando la teoría de un Arte de participación y una traslación de algunos porcentajes de la creación ubique donde Ud. desee los mismos» (Vigo, 1969e): una especie de *kit do-it-yourself* para crear *ready-mades*, el trabajo transforma a los espectadores en colaboradores en procesos de designación duchampiana. Usando botellas de barro de Ginebra Bols, comercializada como «la bebida tradicional de los gauchos argentinos», en su propia versión, Vigo evoca el icónico portabotellas de Duchamp al tiempo que inscribe el proyecto dentro de la cultura popular argentina. Las referencias a los paquetes literarios (como «Volúmenes 1 a 4») completan la alusión a los destinatarios como *coautores* y, de esta manera, exponen el arte como una ficción en la que se invita a los espectadores a desempeñar papeles activos. Las operaciones textuales están en el corazón de la práctica de Vigo. Reconocido como el fundador del arte correo en la Argentina, es mejor conocido por sus vívidos trabajos gráficos sobre papel. Sin embargo, sus diversas actividades conceptuales a menudo son pasadas por alto. Este texto explora los proyectos a realizar de Vigo como paradigmas de un arte conceptual participativo con raíces en la poesía y en el juego, y sus teorías como eslabones perdidos en la comprensión actual del conceptualismo en América del Sur y su conexión con la experimentación poética.

El descubrimiento de Glusberg del trabajo de Vigo a través de un pintor de Europa del Este en 1968 atestigua el estatus paradójico del artista como una figura marginal en su tierra natal y como miembro prominente de la comunidad internacional de arte correo que comenzó a florecer a mediados de la década de 1960. Aunque tales prácticas lo hicieron prácticamente invisible para los comentaristas locales, también le permitieron eludir los mecanismos institucionales de promoción y difusión para participar directamente en las redes internacionales de colaboración e intercambio. Frustrado porque pocos artistas en la Argentina compartieron su entusiasmo por «un arte de expansión, de atrape por vía lúdica, que facilite

la participación —activa— del espectador vía absurdo [...]. No más contemplación sino actividad» (Vigo, 1968a), Vigo buscó inspiración y aliento en otra parte. A partir de 1966 y a lo largo de su carrera, intercambió ideas, obras de arte y poemas con otros artistas vía postal, colaborando en exposiciones textuales y proyectos de arte conceptual a larga distancia con colegas que nunca conoció de Brasil a Nueva York, de Alemania a Japón, e incluso, como hemos visto, del bloque del Este. Para difundir sus obras y las de sus colaboradores, durante las décadas de 1960 y 1970, fundó una serie de revistas imbuidas de una irreverencia que caracteriza a su corpus de trabajo más amplio y organizó exposiciones pioneras en Buenos Aires y en La Plata.[1]

Una de esas revistas, *Diagonal Cero* (Vigo, 1962-1968), fue especialmente importante en la difusión de la experimentación poética de Vigo y le sirvió para establecer conexiones con poetas de ideas afines en el país y en el extranjero. Los artistas y poetas de La Plata que se congregaron alrededor de la revista se hicieron conocidos como el *Movimiento Diagonal Cero*, cuyos miembros incluían a Luis Pazos, Jorge de Luján Gutiérrez y Omar Gancedo; este último luego fue reemplazado por Carlos Ginzburg. Siguiendo las pautas de los poetas concretos brasileños del grupo Noigandres, estos jóvenes poetas intentaron modificar viejos tropos poéticos experimentando con la tipografía y la colocación de palabras, y publicaron artículos sobre el arte y la poesía más avanzados del momento. Incluso el formato de su revista fue revolucionario: las hojas sueltas contenidas en folios permitían a los lectores leer detenidamente las páginas en el orden que desearan. Las secciones especiales incluyeron poesía y xilografías de otros artistas latinoamericanos y, así, consolidaron la reputación de la revista como de alcance internacional y ampliaron la lista de contactos de correo postal de Vigo.

Vigo tampoco estuvo solo en la experimentación con el arte conceptual en la Argentina a fines de la década de 1960, aunque sí fue el único artista en llegar al conceptualismo a través de la poesía. Los artistas agrupados en torno al Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, dirigido por Jorge Romero Brest, comenzaron dicha experimentación ya en 1966. Podría pensarse, por ejemplo, en las obras de *arte de los medios*, de Roberto Jacoby, Raúl Escari y Eduardo Costa. Asimismo, otras incursiones argentinas tempranas en el arte conceptual abordaron más los problemas sociales y políticos, y borraron las fronteras entre el arte, la vida y la política, como por ejemplo *La familia obrera,* de Oscar Bony, de 1968, o el fenómeno de *Tucumán Arde*, también de 1968. Ambos experimentos fueron radicales. Después de un viaje de 1968, la crítica neoyorquina Lucy Lippard (1973) regresó de Argentina «tardíamente radicalizada», ya que la «mezcla de ideas conceptuales y políticas» de todos estos artistas «fue una revelación» (p. ix).

Vigo no participó en las *Experiencias* del Di Tella, ni su arte fue políticamente radical durante la década de 1960. Sin embargo, participó esporádicamente en las exhibiciones del CAYC en la década de 1970, siempre por invitación de Glusberg. Como hemos visto, contribuyó con obras a la exposición *De la figuración al arte de sistemas*, que viajó extensamente en varias versiones por toda Argentina y por Europa entre 1970 y 1974, así como con *Escultura, ruido y follaje* en 1970, y con *Arte en cambio* y *Arte en cambio II* en 1973. Las piezas aportadas por Vigo a estas exposiciones no están bien documentadas, pero las reseñas de la exposición *De la figuración al arte de sistemas* sugieren que incluyeron obras conceptuales, objetos y grabados en madera de Vigo; los últimos se remontan a sus primeras incursiones en el arte en la década de 1950.

1 Por ejemplo, *Expo/Internacional de la Novísima Poesía*, exhibida en el Instituto Torcuato Di Tella entre marzo y abril de 1969, y más tarde en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, de abril a mayo del mismo año, contando con más de 150 trabajos innovadores de poetas de 15 países, incluyendo Europa, Estados Unidos y Sudamérica.

Durante los años 1950, Vigo empezó a considerar las cuestiones fundamentales de la comunicación artística y la participación del público, explotando tácticas dadaístas para romper el «carácter solemne-religioso de la "obra de arte"» para abrazar «lo lúdico como un dispositivo estético». En opinión de Vigo, lo lúdico actúa como «puente de contacto en diferentes formas de encarar el arte, porque está comprobado que esa es la única vía posible para que la sociedad retome su interés y participación en el fenómeno del arte» (Vigo, 1969a, p. 9), teorías que fue refinando a lo largo de su vida. Proyectos como su *Revista irritante*, de 1958, frustran las expectativas de utilidad práctica. Vigo imaginó que el destinatario encontraría un gran sobre manila en su buzón de correo y seguiría una flecha crudamente dibujada a un sobre más pequeño en la parte superior para desplegar una nota que le aconsejaba «no buscar una solución, ni en su interior: todo es relativo». Picada la curiosidad, giraría el sobre y echaría un vistazo adentro, solo para encontrar su contenido pegado con cera de sellado, lo que hacía imposible extraer el trabajo sin destruirlo simultáneamente. Tal vez concebido como una parodia del *objeto de arte* inaccesible e incomprensible, este trabajo —enfáticamente hecho a mano con materiales banales y técnicas no artísticas— atrapa a participantes desprevenidos en un juego de descubrimiento artístico que es a la vez intelectual y manual y privilegia el proceso sobre el producto.

A principios de la década de 1960, Vigo dirigió su atención a las florecientes amistades epistolares con artistas y con poetas en el extranjero. Involucrados en experimentos comparables en contextos más propicios para su desarrollo, estos colegas compartieron sus interés en la reformulación de los lenguajes poéticos y plásticos en nuevas formas inter-media. Junto con cartas personales con noticias de la vida en La Plata, en estos primeros correos envió poemas, revistas y construcciones que llamó *relativuzgirs*.

Vigo pone este énfasis en el papel activo de los espectadores en el desarrollo literal y metafórico de la obra de arte en estos *relativuzgirs,* creados en 1957-58. Identificados como «revistas visuales clandestinas» y producidos en colaboración con dos artistas inventados por Vigo, Otto Von Mascht e Igor Orit,[2] el título críptico de las obras codifica el interés de Vigo en el arte como experiencia que tiene lugar en el espacio y tiempo real. Según el artista, *relativuzgir* es «un matrimonio entre lo relativo, base filosófico-matemática de Einstein, la electricidad como elemento actuante y la propiedad de girar, es decir, escaparse de la REPRESENTACIÓN del movimiento por el movimiento en sí» (Vigo en Herrera, 2004, p. 14).[3] Hechas de papel grueso con perforaciones realizadas a mano, estas obras sin pretensiones traducen el vocabulario del arte concreto de planos de colores de dos dimensiones al espacio real, lo que permite a quienes los manipulan simular la construcción de pinturas y esculturas abstractas. Examinada por sí misma, cada hoja es un monocromo a través del cual se vislumbran fragmentos del mundo; la superposición engendra patrones variables de color y forma, a medida que los planos estratificados se barajan y la composición se reconfigura. Al igual que las pinturas de marcos irregulares deconstruidas en muchas piezas multicolores del artista argentino Madí Juan Melé, o los planos semitransparentes de Soto desprendidos de sus soportes para que los espectadores los reordenen a voluntad, estos trabajos rompen la abstracción geométrica en sus partes constituyentes e invitan al público a usurpar el papel del artista para recomponerlas. Aunque Vigo no se refirió a ellos como tal, estos también son *proyectos a realizar*, manuales *clandestinos* para crear el arte más progresivo del momento en la propia sala de estar.

2 En una carta a Julien Blaine del 22 de julio de 1992, Vigo explicó que un proyecto de envío de 25 cartas a direcciones falsas era una simple jugada con el servicio postal. «Tanto el personaje como las direcciones eran creaciones puras». Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo.

3 Vigo también usó el término para designar dibujos y collages producidos en la década de 1950.

Vigo indudablemente se nutrió de las manifestaciones internacionales del arte geométrico al crear estas obras, pero las conexiones formales e ideológicas más convincentes de sus *relativuzgirs* son con el arte y la poesía neoconcretos brasileños, específicamente, con el *Livro da Criação* (*Libro de creación),* de Lygia Pape de 1959, y los poemas proceso de mediados de los años sesenta de Wlademir Dias-Pino. Como afirmaba el poeta y teórico brasileño Ferreira Gullar en su «Teoría del No Objeto» de 1959, los neoconcretistas buscaban «sintetizar las experiencias sensoriales y mentales» en creaciones que servían como «vehículos para la imaginación». A los participantes se les «pidió usar», en lugar de contemplar, tales obras, que «existían [solo] como potenciales, esperando un gesto humano para realizarlas» (Ferreira Gullar, 1960, p. 94). Esta es una descripción adecuada de las obras interactivas de Vigo, comenzadas unos años antes; el *Libro* de Pape también es paradigmático en este sentido. Acompañado de títulos que cuentan la historia de la creación del mundo —pistas verbales que se negó a documentar por escrito para que cada interpretación difiera necesariamente de la anterior— plantea la poesía y la forma abstracta como puntos de partida para las construcciones personales de una narrativa universal por parte de los espectadores. Los *relativuzgirs* de Vigo carecen de esta dimensión lírica, como lo hacen los *poemas* visuales de Dias-Pino, pero sus congruencias formales son notables. Dependiendo de la participación del espectador para transformar la bidimensionalidad de hojas de papel en obras de arte tridimensionales, los múltiples hechos a mano de estos artistas transforman las geometrías rígidas en sistemas flexibles que existen en un estado latente de devenir. Sus estructuras abiertas permiten innumerables variaciones, mientras que sus formatos plegables permiten a los participantes interactuar con ellos lejos de los confines del museo. Así como el trabajo de Vigo gana dimensiones adicionales de tiempo y espacio mientras viaja por correo, las fotografías del *Libro* de Pape en entornos cotidianos de Río de Janeiro subrayan la integración del arte en el ámbito de la vida, y viceversa, como un aspecto crucial de su proyecto.

Los tres trabajos hacen que las operaciones intelectuales sean físicas, ya que se invita a los participantes a meditar sobre las obras tanto en sus manos como en sus mentes. Sin embargo, las construcciones de Dias-Pino ofrecen una dimensión adicional: ¿deben considerarse poemas sin palabras o arte interactivo? Aunque Dias-Pino [1971] (1980) los caracterizó como «poemas proceso», en los que «lo importante es el proyecto y su visualización: [y] la palabra es prescindible» (p. 154),[4] para Vigo, ambos fueron importantes. Estas obras híbridas también representan un punto de partida teórico para un nuevo paradigma de actividad que Vigo elaboró en un tratado de 1969 titulado «De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar».[5]

Escrito con motivo de una exposición pionera que Vigo organizó en el Instituto Di Tella en 1969, la *Expo/Internacional de la Novísima Poesía*,[6] este documento sienta las bases de una teoría del arte conceptual basada en operaciones inauguradas en poesía más que en arte, una conexión hasta ahora inexplorada en el contexto argentino. Un texto didáctico, toma la forma de una *historia enciclopédica* que marca el creciente énfasis en la participación

4 Dias-Pino [1971] (1980) continúa: «Proceso es lo que, en cada nueva experiencia, introduce procesos informativos. Esta información puede ser estética o no: lo importante es que sea funcional y, de este modo, consumida» (p. 154).

5 Una versión anterior de este texto, «Un arte a realizar», apareció en la revista Ritmo, (3), La Plata, 1969.

6 Vigo organizó una exposición titulada *Exposición de Novísima Poesía de Vanguardia* en mayo de 1968 en Buenos Aires, Galería Scheinson, con obras de los poetas de La Plata Carlos Raúl Ginzburg, Jorge de Luján Gutiérrez, Luis Pazos y el propio Vigo, presentado con un texto del poeta francés Julien Blaine. De un manuscrito inédito encontrado en el Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo, «Panorama sintético de la poesía visual en Argentina».

del lector en la praxis poética a lo largo de la década de 1960 a escala internacional. Esta evolución se define en términos de una progresión desde el concretismo, de los poemas proceso (también llamados «poemas para ser construidos») a una categoría que Vigo denomina «poemas para y/o a realizar». Usando obras específicas incluidas en la exposición *Novísima Poesía* como ejemplos, Vigo rastrea la transformación de la poesía de un ejercicio mental, tipificado por la gimnasia intelectual requerida por el juego *verbivocovisual* de los poetas concretos, a una actividad física, ejemplificada por los poemas procesuales, tridimensionales y transformables creados por Dias-Pino, entre otros, a obras que consisten solo en *pistas* o sugerencias mínimas para la acción creativa que pueden tener lugar completamente fuera del ámbito de la poesía.

Esta última categoría de «poesía para y/o a realizar» abre el camino a una práctica sintética que constituye la base del conceptualismo de Vigo: «La posibilidad del arte no está ya solo en la participación del observador sino en su ACTIVACIÓN-constructiva, un ARTE A REALIZAR que quemó las divisiones de los géneros heredados y va a la meta de la integración total» (1969a, p. 10). En este nuevo paradigma, los artistas y poetas ya no solo presentan audiencias con obras interactivas. Se convierten en «programadores de proyectos» que estimulan a los participantes a «pasar de la categoría de consumidor a la de creador». Los proyectos mismos pueden tomar muchas formas, siempre que sean «modificable en grado sumo [...] permiten cambios suplantaciones y agregados ya sea de materiales o de estructuras formales en aprovechamiento de lo lúdico», y engendren «la participación realmente activa (y no condicionada) del "constructor"» (Vigo, 1969a, p. 27).

Aunque todos los proyectos a realizar de Vigo están diseñados como catalizadores para la acción, varios son propuestas para crear objetos de arte, mientras que la mayoría están destinados a generar experiencias. En muchos casos, el uso de materiales simples y técnicas básicas oculta complejas corrientes subterráneas de significado. Por ejemplo, su *Manual e instrucciones para la construcción de una «obra de arte» (occidental y cristiana)* de 1969 tiene un anclaje político pronunciado. Aquí, Vigo se burla de los ideales conservadores del arte elevado: como en el proyecto *Revista Irritante*, los destinatarios pueden mirar a través del orificio provisto en el sobre, pero los secretos para crear una elevada *Obra de arte* están encerrados dentro de forma segura. El título de la obra, una referencia familiar a la justificación del general Juan Carlos Onganía del golpe militar de 1966 (y la posterior dictadura) como moralmente justo, hace que el mensaje contenido en la burbuja de dibujos animados cerca de la parte superior sea aún más siniestro: «Nunca temas, el castigo será para el que obstaculiza el imperio subyugador de los actos estéticos».[7]

El trabajo de Vigo se tornaría más abiertamente político cuando el gobierno militar tomó medidas enérgicas contra los militantes en los años anteriores al golpe militar de 1976. Aunque su ideal de provocar la participación es muy adecuado para el activismo, la mayoría de sus proyectos a realizar carecían de esta carga política antes de esa fecha. En cambio, la serie *Señalamientos*, iniciada en 1968, tiene como objetivo despertar la apreciación del público de los objetos y las actividades cotidianas. Enviadas a los participantes por correo o entregadas al azar en la calle, estas obras funcionan como tarjetas de instrucciones para ver la vida como arte y el arte como vida. Algunos proponen acciones sin sentido en lugares determinados, como el *Manojo de semáforos*, que consistía en «un análisis estético y creativo del semáforo ubicado en la intersección de las avenidas 1 y 60 en La Plata» el 25 de octubre de 1968, a las 20hs (Vigo, 1968b). Los espectadores estaban destinados simplemente a contemplar este elemento modesto de la arquitectura urbana, uno de los muchos

7 El subrayado está en la cita original (N. de la E.).

que cruzarían en sus paseos diarios por la ciudad, y así despertar a la belleza estructural de los objetos mundanos. Para no interferir con la realización de este «acto gratuito de investigación estética» (Vigo, 1968b), el propio Vigo no asistió, aunque conservó una fotografía del objeto en cuestión en sus archivos.

Sin embargo, Vigo estuvo presente para la realización del *Paseo visual por la Plaza Rubén Darío*, en 1970, su quinto *Señalamiento*, organizado como parte de la exhibición *Escultura, ruido, y follaje* del CAYC. Esta pieza simplemente propuso a los participantes seleccionar y marcar con tiza una pequeña área en un parque público y hacer un giro de 360 grados dentro de ella: «grabe en Ud. lo visto, saque sus conclusiones, en definitiva Ud. ha realizado "UN PASEO VISUAL A LA PLAZA RUBÉN DARÍO"» (Vigo, 1970). Todos los participantes tienen derecho a una insignia con una «V» roja, el signo o marca de Vigo, una certificación de legitimidad artística que encuentra paralelismos en las *Zonas de sensibilidad pictórica inmaterial,* de Yves Klein, los *certificados de arte,* de Piero Manzoni, y el arte *vivo dito* de su compatriota Alberto Greco, comenzado unos pocos años antes. Por otro lado, en su celebración de la vida cotidiana como materia prima para la experiencia estética, así como su cultivo del azar y la indeterminación como componentes cruciales, tales Señalamientos son similares a la obra revolucionaria de John Cage de 1952, *4'33"* o *la pieza silenciosa*, y a los *event scores* (partituras de eventos) de Fluxus nacidos de la influencia de Cage durante la década de 1960, como se explica a continuación.

Los *Señalamientos* de Vigo reflejan un énfasis en lo que él llama «presentación en lugar de representación», procesos de toma de conciencia en lugar de volver a hacer. Una ecuación cuasi matemática incluida en el anuncio del evento *Manojo de semáforos* encapsula este cambio hacia la desmaterialización: «No imagen poética más no imagen plástica» equivale a «sí imagen real». Sin embargo, incluso cuando los proyectos a realizar privilegian cada vez más la acción sobre los objetos, Vigo sigue confiando en el texto como portador de significado y punto de contacto tangible con los participantes.

Por ejemplo, en su *(In) conferencia (de la serie Actos a realizar n. 0001/69)* (1969c) Vigo invita a los participantes a no dar discursos espontáneos. La invitación dice: «La calle lo invita a su propia (in) conferencia que se dará en lugar, fecha y hora a designar». Las instrucciones se explican claramente:

> Decida un día alejarse o acercarse a un lugar portando la presente invitación y proceda a mascullar, cantar, silbar, agitar o bambolear su cuerpo, etc. No decir su propia conferencia. Por razones solidarias se ruega asistir a las demás (in)conferencias (Vigo, 1969a).

Esta pieza, enviada completa con un *Invitación-Ticket* para dárselo a otros, resalta el énfasis de Vigo en el absurdo como una estrategia conceptual válida.

Aunque existen muchos paralelismos, especialmente con el arte del *dedo vivo* del argentino Alberto Greco de la década de 1960, el conceptualismo de Vigo era bastante diferente a las obras contemporáneas de artistas de Europa y de Estados Unidos. En las obras de Greco, realizadas en ciudades de toda Europa y en Buenos Aires, el artista firmaba espontáneamente personas y objetos o los rodeaba con tiza, convirtiéndolos así en *obras de arte vivientes*. En efecto, en sus notas para un proyecto que llamó «PROSPECTIVA DEL PASADO», Vigo escribe: «MARCEL DUCHAMP, KURT SCHWITTERS, MACEDONIO FERNANDEZ, XUL SOLAR, ALBERTO GRECO, JOSEPH BEUYS serían mis 6 nombres. No son exclusivos ni únicos, son simplemente míos» (s. p.). Macedonio Fernández fue un escritor y poeta modernista (y mentor de Jorge Luis Borges) que favoreció los juegos de palabras y tenía una inclinación por lo absurdo. Xul Solar fue un artista modernista y autodenominado místico celebrado a principios de los años veinte por la vanguardia de *Martín Fierro* por sus brillantes acuarelas,

fuertemente influenciado por Paul Klee, quien también propuso desarrollar un lenguaje universal que llamó *panlengua*. La influencia de Duchamp es vista claramente en las variadas obras de Vigo, y la noción beuysiana de «escultura social», en la que «todos son artistas», resuena a lo largo de todos sus proyectos para ser realizados.

Vigo recolectó una importante biblioteca personal, que incluía monografías sobre Beuys y Duchamp, así como sobre el seminal *New Art: A Critical Anthology* de 1966 de Gregory Battcock, por lo que ciertamente sabía algo de las manifestaciones internacionales del arte conceptual. Además, entre sus papeles hay una transcripción en español del precursor ensayo de 1963 de Henry Flynt «Concept Art», en *An Anthology* de Jackson Mac Low y George Maciunas, que le habría proporcionado una ventana a las actividades de Fluxus. Y seguramente no se habría perdido exposiciones de arte conceptual celebradas en el CAYC, como *2.972.453* de Lucy Lippard y Jorge Glusberg en 1970, *Art as Idea in England*, organizada por Charles Harrison de Art & Language en 1971, *Art as Idea (USA),* organizada por Joseph Kosuth también en 1971, y *Body Works*, presentada por Dennis Oppenheim el mismo año. Aunque Vigo comenzó sus propias actividades conceptuales en 1968, estas exposiciones deben haberle dado mucho que pensar.

Sin embargo, el conceptualismo de Vigo estaba lejos tanto de la práctica tautológica conceptualista de Joseph Kosuth como de las obras políticas de Hans Haacke o del enfoque ontológico de Art & Language del Reino Unido. El paralelismo más convincente entre los proyectos a realizar de Vigo y las apariciones artísticas internacionales se da con los protoconceptuales *event scores* creados por George Brecht y otros futuros artistas de Fluxus que se reunieron en la clase de Música Experimental de John Cage en la New School for Social Research en Nueva York en 1958-59. Los eventos de Fluxus actúan como marcos que resaltan los fenómenos extrartísticos, por lo que se postulan acciones y sonidos característicamente no artísticos o cotidianos como material artístico válido, como lo hace Vigo. Como reflejo de las nociones de Cage de indeterminación y de «propósitos sin propósito o juego sin sentido» (Cage, 1961, p. 12), así como por el contexto en el que fueron creados, la mayoría de los eventos de Fluxus se presentan como piezas musicales, aunque la mayoría se centran tanto en el aspecto encontrado de las acciones realizadas como en los sonidos incidentales producidos como consecuencia. Como observó el líder de Fluxus, George Maciunas, en referencia a la *Light Piece* (*Obra de luz*) de Brecht de 1962, las representaciones de los eventos a menudo constituyen «acciones ready-made» porque «enciendes la luz y luego la apagas todos los días... sin siquiera saber que interpretas a George Brecht» (Maciunas & Hendricks, 1983, p. 21).

«Traté de desarrollar las ideas que había tenido durante el curso de Cage y de ahí provienen mis eventos», explicó Brecht (1978) en una entrevista. «Quería hacer música que no fuera para los oídos. La música no es sólo lo que oyes o escuchas, sino todo lo que sucede» (p. 84). La mayoría de los eventos de Fluxus encajan dentro de dos categorías generales. Una variedad de eventos propone los instrumentos musicales y las tradiciones de la interpretación musical como materiales adecuados para la parodia y el juego; el otro consiste en descomponer ese *todo lo que sucede* en unidades discretas que celebran las actividades mundanas y las ocurrencias como arte, como Vigo se esfuerza por hacer. Todos se presentan como declaraciones concisas en tarjetas pequeñas y pueden ser realizados por cualquier persona, independientemente de la autoría; Fluxartists y miembros de la audiencia por igual. La afirmación de Brecht de que «en principio, todos podían usar las puntuaciones de los eventos como paradigmas e inventar los suyos cuando quisieran» (Brecht y otros, 1978, p. 119) erradica las distinciones entre el artista y el público y deja ilimitada la creatividad de los receptores, aspiraciones en el corazón de los proyectos a realizar de Vigo.

Brecht, como Cage, caracterizó su trabajo como «una implicación con los procesos», (Brecht y otros, 1978, p. 80) pero procesos que, en lugar de «crear algo nuevo», simplemente «pone en evidencia las cosas» que «ya están allí» (Brecht y otros, 1978, p. 68), como Vigo intentó hacer, por ejemplo, con su evento *Manojo de Semáforos*. Sin embargo, aunque Brecht reconoció la ambigüedad inherente del lenguaje como una fuente intrínseca de indeterminación, que permitía muchas representaciones posibles de sus puntuaciones de eventos, los proyectos de Vigo se definieron más conscientemente. Los eventos más conocidos de Brecht, como *Violin Solo (Polish), Flute Solo (Disassembling; Assembling), String Quartet (Shaking Hands), Concert for Orchestra (Exchanging),* y *Piano Piece (Center)*, todos de 1962, ilustran su propensión a *pequeñas bromas performativas* que parodian el comportamiento convencional de los conciertos, confundiendo las expectativas de la audiencia al presentar acciones *no musicales* o las de detrás de la escena como la principal atracción. Por ejemplo, dado que los verbos destinados a provocar la acción están aislados entre paréntesis sin temas u objetos, para los intérpretes de *Concert for Orchestra (Exchanging)* o *Concierto para Orquesta (Intercambiando)* se podría intercambiar cualquier cosa que tuvieran a mano (instrumentos, notas, partituras, sillas, zapatos, sombreros). Como declaró Brecht explícitamente, «está implícito en las puntuaciones que cualquier realización es factible» (Brecht y otros, 1978, p. 119).

Esto es lo que Vigo pretendió que se materializara en sus proyectos a realizar, que se manifiesta con mayor claridad en la última página del último número de *Diagonal Cero* en 1968. Esta hoja simple con un agujero redondo perforado en su esquina superior invita a los destinatarios a «hacer su poema visual / pintura / objeto / escultura / paisaje / naturaleza muerta / desnudo / (auto) retrato / interior y cualquier otro tipo y género de arte». Su «modo de uso» es «colocar a una distancia prudencial delante del ojo y enmarcar libremente el género que desee». Tanto para Vigo como para los Fluxartists que representaron los eventos de Brecht en los Festivales Fluxus de todo el mundo desde principios hasta mediados de los sesenta, el conceptualismo fue una oportunidad para estimular a otros a la acción creativa y al juego. Este énfasis en la participación y el juego, y su inclinación por lo absurdo, diferencian las obras de Vigo de las de otros artistas conceptuales en la Argentina y en otros lugares. Fue el único artista latinoamericano en llegar al arte conceptual a través de la poesía, también fue el único artista sudamericano en enviar obras de arte conceptuales por correo durante los años 1960. Así como sus *relativuzgirs* constituyen pasos intermedios entre el arte, la poesía y la acción participativa, en el viaje de Vigo del arte concreto al conceptualismo a través de Dada y la poesía proceso, los proyectos a realizar servirán en última instancia como marcos para la acción y la experiencia, y sus soportes de papel, como lentes a través del cual la vida y el arte parecen indistinguibles.

REFERENCIAS

Bony, O. (1968). *La familia obrera* [Performance]. Buenos Aires, Argentina: Instituto Torcuato Di Tella.

Brecht, G., Martin, H., Vautier, B., Alocco, M. y Di Maggio, D. (1978). *An introduction to George Brecht's Book of the tumbler on fire*. Milan, Italia: Multhipla.

Cage, J. (1952). 4' 33" [Pieza musical]. Nueva York, Estados Unidos: Woodstock.

Cage, J. (1961). Experimental Music. En *Silence* (pp. 7-12). Middletown, Conecticut, Estados Unidos: Wesleyan University Press.

Centro de Arte y Comunicación. (1970). *Escultura, ruido y follaje* [Exposición]. Buenos Aires, Argentina: Plaza Rubén Darío.

Dias-Pino, W. [1971] (1980). Processo, Linguagem e Comunicação. *Vozes*, (74).

Ferreira Gullar. (21 de noviembre de 1960). Teoria do não-objeto. En *Jornal do Brasil* [suplemento dominical]. Reproducido en A. A. Aracy (Ed.). (1977), *Projeto construtivo brasileiro na arte, 1950-62* (pp. 90-94). Río de Janeiro y São Paulo, Brasil: MEC-FUNARTE.

Glusberg, J. (1970). *De la figuración al arte de sistemas: Luis Fernando Benedit, Nicolás García Uriburu, Edgardo Antonio Vigo*. Buenos Aires, Argentina: Centro de Arte y Comunicación (CAYC).

Glusberg, J.; Lippard, L. (1970). *2.972.453* [Exposición]. Buenos Aires, Argentina: Centro de Arte y Comunicación.

Herrera, M. J. (2004). Vigo en (con) texto. En *Edgardo-Antonio Vigo* (pp. 13-24). Buenos Aires, Argentina: Espacio Fundación Telefónica.

Lippard, L. (1973). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkley y Los Angeles, Estados Unidos: University of California Press.

Maciunas, G.; Hendricks, J. (1983). *Fluxus etc./Addenda 1, The Gilbert and Lila Silverman Collection*. New York, Argentina: Ink &.

Pape, L. (1959). *Livro da Criação* (*Libro de creación)* [Libro desplegable formado por dieciséis páginas]. Recuperado de https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/livro-da-criacao-libro-creacion

Vigo, E. A. (1958). *Revista irritante*.

Vigo, E. A. (1962-1968). *Diagonal Cero*. Recuperado de http://caevediciones.blogspot.com/p/diagonal-cero.html

Vigo, E. A. (1968a). Declaraciones fundamentales. Reproducido en el folleto de la exhibición *Edgardo Antonio Vigo: Poeta a la distancia*. Buenos Aires, Argentina: Galería I.C.I. 1997.

Vigo, E. A. (1968b). *Manojo de semáforos* [Fotografía de un señalamiento]. Archivo de Edgardo Antonio Vigo. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV).

Vigo, E. A. (1969a). *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*. La Plata, Argentina: Editorial Diagonal Cero.

Vigo, E. A. (1969b). *Expo/Internacional de la Novisima Poesía*. Buenos Aires, Argentina: Centro de Arte y Comunicación (CAyC).

Vigo, E. A. (1969c). *(In) conferencia* (de la serie *Actos a Realizar n. 0001/69*). Archivo de Edgardo Antonio Vigo. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV).

Vigo, E. A. (1969d). *Obras (in)completas*. Archivo de Edgardo Antonio Vigo. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV).

Vigo, E. A. (1970). *Un paseo visual a la Plaza Rubén Darío*. Archivo de Edgardo Antonio Vigo. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV).

HORIZONTES COMUNITARIOS
PRÁCTICAS GRÁFICAS DESCENTRALIZADAS DE IMPRESOPORMI

COMMUNITY HORIZONS
IMPRESOPORMI'S DECENTRALIZED GRAPHIC PRACTICES

ZAIRA ALLALTUNI / z.allaltuni@gmail.com
LUCÍA ENGERT / engertlu@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

RESUMEN

En el presente trabajo se desarrolla una reflexión teórica de las actividades de IMPRESOPORMI desde un ejercicio de revisión crítica que aborda vínculos con la obra de Vigo. IMPRESOPORMI es una plataforma de producción, reflexión y difusión de publicaciones híbridas impresas, situada en la ciudad de La Plata. En su quinta edición, denominada *Horizontes*, el proyecto amplió sus dinámicas: se desarrolló en simultáneo en tres ciudades —La Plata, Benito Juárez, Cerrillos— concibiendo así al arte como una experiencia relacional situada. De esta manera, redimensiona algunos aspectos fundamentales del campo artístico tradicional centrándose en el proceso más que en el resultado, e incentivando el rol activo y colaborativo de los participantes.

PALABRAS CLAVE

Gráfica contemporánea; descentralización; prácticas colaborativas y comunitarias

ABSTRACT

This document analyzes the activities carried out by IMPRESOPORMI from a theoretical point of view that involves a critical exercise and makes links with the work of Vigo.
IMPRESOPORMI is a platform for production, reflection and dissemination of printed hybrid publications, located in the city of La Plata. In its fifth edition, called Horizontes, the project expanded its dynamics: it was developed simultaneously in three cities —La Plata, Benito Juárez, Cerrillos— thus conceiving art as a situated relational experience. In this way, it resizes some fundamental aspects of the traditional artistic field focusing on the process rather than the result, and encouraging the active and collaborative role of the participants.

KEYWORDS

Contemporary graphics; decentralization; collaborative and community practices

Desde el comienzo del proyecto en el año 2014, IMPRESOPORMI se constituyó como una plataforma que se propuso abordar tres tareas complementarias: producir, difundir y reflexionar sobre la gráfica contemporánea. Este trabajo se propone como una instancia de reflexión que revisa puntos de encuentro entre la obra de Edgardo Antonio Vigo y la quinta edición de IMPRESOPORMI, *Horizontes*, realizada durante 2016 con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes en el marco de una beca grupal.

Mientras que las ediciones anteriores estuvieron dedicadas a las publicaciones híbridas, estimulando la experimentación con formatos y soportes, en esta oportunidad adquirió protagonismo el afiche. El mismo, en términos de Rodrigo Alonso (2003), puede ser concebido «como una actividad fronteriza entre el mundo del arte y el entorno social» (s. p.). A partir de este dispositivo, y en diálogo con la Poesía Visual, se propiciaron encuentros colectivos de exploración técnica para la producción de imágenes y textos combinados, proponiendo procedimientos como el *collage*, la fotografía, la transferencia, la impresión con sellos, la composición con tipografías, entre otros.

La quinta edición de IMPRESOPORMI se desarrolló en simultáneo en tres ciudades —La Plata, Benito Juárez, Cerrillos— y tomó como ámbito de encuentro tres bibliotecas populares. Por esta razón, el análisis se enfoca en el propósito descentralizador al mismo tiempo que comunitario de las actividades realizadas. En este sentido, se atendió al concepto *Horizontes* como disparador común para la producción de los afiches.

Según Nicolas Bourriaud (2006), la obra de arte contemporánea no se restringe a su forma material, sino que se extiende más allá de esta:

> La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte encarnaría la proposición de habitar un mundo en común, y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo que a su vez generaría otras relaciones, y así hasta el infinito (p. 23).

La posibilidad de una estética relacional que tome como perspectiva las interacciones humanas y su contexto social se encuentra vinculada a la implementación del afiche como dispositivo. Este representa la reflexión grupal sobre el eje temático y disparador de la quinta edición, *Horizontes,* desarrollada en contextos particulares y en insoslayable relación con su entorno circundante. De esta manera, el afiche favorece la profundización del carácter relacional del proyecto.[1]

En concordancia con la posibilidad de habitar espacios heterogéneos, se propone a las bibliotecas populares como puntos aglutinantes de cada comunidad. Desde un propósito descentralizador, la quinta edición implica el desafío de trabajar de manera simultánea en tres ciudades distintas, haciendo énfasis en procesos colectivos de encuentro, exploración de técnicas y producción de dispositivos visuales y poéticos. Siguiendo esta línea de pensamiento, es posible recuperar las palabras de Néstor García Canclini (1980):

> La socialización del arte y su reubicación dentro de los procesos y organizaciones populares de cambio, significa no solo difundir ampliamente las obras, sino redistribuir el acceso a la creación, elaborar con el pueblo y desde el pueblo los elementos formales necesariamente nuevos que por su propia génesis impliquen reconocimiento e identificación popular (p. 71).

1 Las prácticas precedentes de IMPRESOPORMI en términos de *estética relacional* (Bourriaud, 2006) se analizan en Engert (2014).

En este sentido, desde el proyecto se fomentan prácticas artísticas colaborativas como modos necesarios para construir vínculos, aprendizajes específicos y producciones simbólicas. Tanto en La Plata como en Benito Juárez (Buenos Aires) y Cerrillos (Salta), la propuesta de estas prácticas desde IMPRESOPORMI es también una invitación a construir horizontes en común.

DESDE UN ARTE TOCABLE

Signadas por una pertenencia a la ciudad de La Plata, las dinámicas que se prefieren desde IMPRESOPORMI presentan vínculos con la obra de Vigo. En éstas se reconoce al artista como un referente ineludible desde donde pensar estrategias poéticas y políticas de producción y de circulación.[2]

En lo que respecta a lo disciplinar, particularmente en la quinta edición, se partió de procedimientos gráficos como el *collage*, la fotografía, la transferencia, la impresión con sellos y la composición con tipografía. Estos procedimientos, vinculados a la obra de Vigo, se difundieron en cada lugar mediante el envío de un *kit gráfico*, compuesto por un instructivo de técnicas y por una variedad de materiales: papeles, rodillos, gubias, tintas, gomas, filminas, tacos de madera, entre otros. Es posible establecer una vinculación con la experiencia del Museo de la Xilografía,[3] que centró su accionar en la difusión del grabado en madera desarrollando *cajas móviles y paquetes* que contenían las producciones artísticas así como los elementos necesarios para un rápido despliegue y montaje. Estos dispositivos permitieron extender la circulación por fuera del sistema artístico tradicional.

De esta forma, entendemos que tanto el *kit gráfico* como las *cajas móviles y paquetes* constituyen parte de las estrategias que han contribuido a ampliar el propósito descentralizador de aquellas prácticas artísticas, al posibilitar el desplazamiento y la divulgación comunitaria de la gráfica. Al mismo tiempo, en las bibliotecas devenidas en taller se orientó la producción hacia la combinación de textos e imágenes vinculados con la poesía visual, cuya impronta es una constante en el proyecto —lo que se refleja en las ediciones anteriores de IMPRESOPORMI realizadas en la ciudad de La Plata de manera autogestiva y a partir de llamados abiertos—. En las instancias previas de convocatorias, talleres y exposiciones, el trabajo de la plataforma siempre estuvo orientado a explorar los soportes editoriales y las producciones visuales emparentadas con signos, palabras y textos.

En cuanto a las estrategias de producción, es posible advertir una semejanza con el *arte tocable* que define Vigo en 1969: «Centrado en la participación lúdica del espectador y en el cuestionamiento de la permanencia que la obra funda en su clausura material como objeto destinado a la contemplación» (s. p.). En *Horizontes* se desdibujó la figura del espectador. Todos los participantes asistieron a partir de una convocatoria abierta —que no exigía saberes previos— realizada mediante distintos medios de comunicación, y se reunieron expresamente para hacer. Cada ciudad se encargó de realizar su difusión para los talleres, apelando a modos de comunicación significativos en cada lugar.

2 En la reseña de la primera edición de IMPRESOPORMI, Yamila Villalba nombra a Edgardo Antonio Vigo como uno de los referentes que toma el proyecto. Ver Santarsiero (2014).

3 Para consultar más información sobre el Museo de la Xilografía pueden acceder al sitio web: http://caevmuseoxilo.blogspot.com.ar

HACIA EL HORIZONTE

En la ciudad de La Plata, los encuentros se realizaron en la Biblioteca Florecerán mil flores —*Ombopotyta sy yvoty kuera*, en guaraní— situada en Barrio Alegre.[4] La biblioteca es un espacio que promueve actividades artísticas, por lo que durante el desarrollo del taller de artes visuales se invitó a quienes deseaban participar en el proyecto. Posteriormente se desarrollaron dos jornadas de producción gráfica coordinadas por una integrante de IMPRESOPORMI y dos artistas locales, en las cuales participaron en su mayoría niños y niñas del barrio.

La primera jornada fue de índole reflexiva y experimental. Por un lado, primó el intercambio y el diálogo grupal con respecto al concepto *Horizontes* partiendo del reconocimiento de los mismos en el barrio, para luego profundizar en otros sentidos posibles. Por otro lado, se experimentó con técnicas de grabado, tanto grupal como individualmente, indagando en el afiche como formato y soporte artístico. La segunda jornada se orientó a la producción colectiva y colaborativa. Se conformaron grupos que se abocaron a la producción a partir del *collage*, el *transfer*, los sellos y la palabra como recurso plástico, haciendo hincapié en la composición de imágenes. La técnica *transfer* permitió utilizar fotografías del barrio tomadas por los participantes, lo cual motivó la producción de imágenes, ya que sentían cercanía con dicho material. Reconocían los lugares, las casas, las calles, los perros, entre otros. Al finalizar, los afiches fueron dispuestos afuera de la biblioteca y expuestos frente a todo el barrio.

Por su parte, en Benito Juárez el proyecto se desarrolló en torno a la Biblioteca Juan José Bernal Torres. La difusión y la comunicación del mismo se realizó a través de los medios locales —diario, radio y tv—, de las redes sociales y de invitaciones directas. Los encuentros, coordinados por una diseñadora y por una integrante de IMPRESOPORMI, aglutinaron, aproximadamente, a veinte personas de todas las edades. El eje temático de la edición y, al mismo tiempo, disparador para empezar a pensar de manera colectiva, fue el horizonte. ¿Cómo lo percibimos, conocemos, recordamos? Las imágenes de distinta procedencia —fotografías, pinturas, afiches— promovieron la reflexión, tanto desde lo visual como desde lo conceptual. Este ejercicio sacó a luz algunas definiciones preexistentes, desde la etimología y la geografía, y otras espontáneas, más poéticas. También permitió consensuar algunos conceptos, construidos a partir de la experiencia común de vivir en el mismo lugar: la horizontalidad, la llanura, la amplitud, lo imaginario, lo utópico, las expectativas, lo que está por venir. Las exploraciones gráficas, realizadas de maneras colaborativa e intergeneracional, tuvieron como rasgo común la combinación de imágenes y palabras. No fueron pruebas aisladas, sino que los participantes se animaron a componer sus propios afiches, también colectivamente.

Por último, en Cerrillos, se trabajó en la Biblioteca Popular Don Jorge Castiñeiras con un grupo de jóvenes que fue convocado por dos artistas locales a partir de la invitación directa. Para introducirlos en la propuesta, se desarrollaron caminatas por el barrio con el fin de reconocer y revivenciar el paisaje, haciendo especial énfasis en el horizonte. Posteriormente, se realizó un registro sensible a través de bocetos de ese horizonte familiar. En cuanto a lo técnico, se abordó la experimentación colectiva del esténcil, trabajando sobre el dispositivo afiche.

Así, la acción resultó fundamental en los encuentros de IMPRESOPORMI, de la misma manera que en el *arte tocable*, «en el que el objeto operaba como dispositivo desencadenante

4 Barrio Alegre está ubicado en las calles 122 y 614 de La Plata, Buenos Aires. La población de Barrio Alegre está conformada por familias, en su mayoría de origen paraguayo o provenientes de provincias del Noreste Argentino, que se encuentran en condiciones de alta vulnerabilidad social.

de una experiencia que excedía su materialidad (y su estatuto como *obra*) y devenía proceso, acontecimiento» (Davis, 2016, p. 14). Con el énfasis puesto en el proceso, el afiche funcionó más como un dispositivo sobre el que experimentar, aprender, hacer, que como una obra o un resultado a alcanzar.
La importancia de la acción también puede pensarse en términos de *revulsión*. Revulsionar, según el propio Vigo (1971-1972):

> [...] es la palabra para la ACTITUD límite del arte actual, y para ello, insistimos, la «obra» se perime para dar paso a otro elemento: LA ACCIÓN. Esta está basada preferentemente en despertar actitudes de tipos generales por planes estéticos abiertos, y que buscan dentro de ese terreno expandir su acción revulsiva a otros campos (s. p.).

De modo similar, la insistencia en lo colaborativo también tiene que ser leída como una referencia a este artista. En ese sentido, se vuelven oportunas las palabras de Fernando Davis (2008) para hablar del *programa estético revulsivo* de Vigo, en el cual «la práctica artística se configura como experiencia de construcción colectiva» (s. p.). A esta característica, se le suma particularmente en *Horizontes* un sentido comunitario: los encuentros en las bibliotecas significaron intercambios intergeneracionales, aprendizajes compartidos y procesos de producción en torno a la experiencia común de convivir en un mismo lugar. El horizonte, como temática, permitió en cada biblioteca la exploración de este sentido comunitario y dio lugar a reflexiones y representaciones tanto geográficas como conceptuales.
Otro aspecto de la obra de Vigo que resulta significativo para este análisis es la voluntad de sortear distancias y «construir nuevas redes de circulación e intercambio, fuera de los centros legitimados» (Davis, 2008, s. p.). Partiendo del propósito descentralizador de comunicarse con otros lugares —ciudades pequeñas, bibliotecas, comunidades—, la utilización de la correspondencia postal y virtual es el medio para mantener la comunicación entre los tres puntos. De esta manera, las dinámicas horizontales del arte correo, impulsadas por Vigo en nuestro medio, dialogan con las prácticas actuales de IMPRESOPORMI.

CONSIDERACIONES FINALES

En las actividades de *Horizontes* es posible advertir cómo el énfasis en la acción, en el proceso, en el acontecimiento, contribuye a la reconfiguración de la experiencia artística tradicional y favorece la participación activa de grupos de personas, sin distinciones entre *artistas* y *espectadores*. Bajo dinámicas horizontales, la práctica artística es concebida entonces como una experiencia situada, al mismo tiempo que como una construcción colaborativa, colectiva y comunitaria que interactúa de modo complejo en cada contexto. Dicha interacción sucede de manera descentralizada y no necesita de espacios artísticos validantes. Estas estrategias poéticas y políticas que resignifican vínculos humanos y procesos de producción y de circulación son acaso una prolongación del *programa estético revulsivo*. En síntesis, es posible señalar que la obra de Edgardo Antonio Vigo se encuentra vigente en las prácticas gráficas descentralizadas de IMPRESOPORMI.

REFERENCIAS

Alonso, R. (2003). *El afiche artístico en el espacio público*. Ponencia presentada en las 2.° Jornadas de Intercambios Artísticos. Lo Visual y los Lenguajes Artísticos Hoy. Dirección

General de Museos, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de http://www.roalonso.net/es/arte_cont/afiche.php

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional.* Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Davis, F. (2008). Otro encuentro con Edgardo Antonio Vigo. *Ramona*. Recuperado de http://www.ramona.org.ar/node/19186

Davis, F. (2016). Poéticas oblicuas. En F. Davis y J. C. Romero (Eds.), *Poéticas oblicuas: modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental 1956-2016* (pp. 9-45). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación OSDE.

Engert, L. (2014). IMPRESOPORMI: el libro de artista y su potencialidad relacional. *Revista Científica Arte e Investigación*, (10), 24-29. Recuperado de http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/arteinvestigacion/ArteeInvestigacion-10.pdf

García Canclini, N. (1980). La participación social del arte: El porvenir de una ilusión. Revista *Hueso Húmero*, (5/6), 71 -78. Lima, Perú: Mosca Azul Editores.

Santarsiero, F. (2014). La Plata: Síntoma curadores. Reseña de IMPRESOPORMI. *El Hormiguero*, *2*(33), 11-20. Recuperado de https://issuu.com/sintoma/docs/re_33

Vigo, E. A. (1969). Declaración entregada a Ángel Osvaldo Nessi el 23 de enero de 1969 (Texto mimeografiado). Publicado en el catálogo *1954-1994. Edgardo-Antonio Vigo*. La Plata, Argentina: Fundación Centro de Artes Visuales. Recuperado de http://www.ramona.org.ar/node/19186

Vigo, E. A. (1971-1972). La calle: el escenario actual. Revista *Hexágono '71.* Publicado en el catálogo *1954-1994. Edgardo-Antonio Vigo*. La Plata, Argentina: Fundación Centro de Artes Visuales. Recuperado de http://www.ramona.org.ar/node/19186

AGITADORES DEL DÍA Y DE LA NOCHE
PERVIVENCIA DE LAS POÉTICAS DE VIGO EN EL *STREET ART*

DAY AND NIGHT AGITATORS
SURVIVAL OF VIGO'S POETICS IN STREET ART

MARÍA LAURA DOS SANTOS / lalysds@gmail.com

Escuela de Humanidades. Universidad Nacional de San Martín. Argentina

RESUMEN

Este trabajo explora conexiones entre los postulados del artista plástico Edgardo Antonio Vigo y la actividad del *Street Art* argentino y plantea la hipótesis de una pervivencia de sus ideas teórico-estéticas en esta corriente contemporánea. Propone seguir una línea de investigación que vincula linajes o adscripciones como referentes de algunos artistas urbanos locales. A partir de ideas fuerza del manifiesto «La calle: escenario del arte actual» (Vigo, [1971] 1972) analizaremos dichos vínculos con énfasis tanto en las imágenes como en el imaginario, sus aspectos *performativos* y críticos, lo que posibilita hablar de una escena actual de la creatividad urbana contemporánea sustentada en prácticas previas de larga trayectoria.

PALABRAS CLAVE

Street Art; grafiti; creatividad urbana; Edgardo Antonio Vigo; espacio público

ABSTRACT

This work explores connections between postulates of Edgardo Antonio Vigo and the activity of Argentine Street Art, discussing the hypothesis of a survival of his theoretical-aesthetic ideas in this contemporary movement. It proposes to follow a line of research that links lineages or ascriptions as references of some local urban artists. Based on ideas of the manifesto «La calle: escenario del arte actual» (Vigo, [1971] 1972), we will analyze these links with emphasis on both images and the imaginary, performativity and critical aspects, which makes it possible to talk about a current scene of contemporary urban creativity based on previous long-term practices.

KEYWORDS

Street Art; graffiti; urban creativity; Edgardo Antonio Vigo; public space

Este trabajo se propone revisar las conexiones entre algunos de los postulados que el artista plástico Edgardo Antonio Vigo teorizó y llevó a la práctica desde los años sesenta y algunas líneas de acción y desarrollo de la escena del *Street Art* argentino. Se retoman investigaciones preliminares sobre la práctica informal del arte en las calles en su dinámica con otras prácticas ya institucionalizadas pero no institucionalizantes, a manera de diálogo. No se pretende hacer un análisis exhaustivo, sino presentar conexiones posibles y trazar una hipotética genealogía en la cual insertar prácticas de arte en la esfera pública, planteando la posibilidad de una poética que se inicia en nuestro contexto en forma temprana y permanece hasta nuestros días en el continuo desarrollo de las prácticas artísticas contemporáneas.

«LA CALLE: ESCENARIO DEL ARTE ACTUAL» (1971)[1]

La calle es, actualmente, un espacio privilegiado del arte, plural en voces y poéticas sumadas a la señalética de la ciudad y a la publicidad. Circulan imágenes de todo tipo en distintos dispositivos y soportes: la red compleja en la que se insertan las prácticas artísticas contemporáneas es vasta. Para hablar de dichas prácticas en su variedad y heterogeneidad proponemos específicamente el término *creatividad urbana*, para abarcar a todas ellas con el criterio común de ser acciones, producciones y experiencias del arte en la ciudad contemporánea, en todas sus variantes. En la actualidad, se está proponiendo y revisando un análisis exhaustivo de la terminología con la intención no de poner etiquetas rígidas, sino de aportar claridad a lo particular de cada una.[2] En ese sentido, en la ciudad conviven imaginarios específicos como los del *writing* y *graffiti hip hop*, con otros propios de artistas que llevan adelante su producción en las calles: murales, *stickering*, escrituras y arte de acción e intervención, permanente o efímero.[3] Parte de esta actividad estética se produce de forma autónoma e independiente, mientras que otra puede ser realizada por comisiones o patrocinada por instituciones. También entendemos que algunas prácticas son informales en el sentido de que no se inscriben en la tradición del arte institucional, pero al participar de un movimiento global que ya reviste trayectoria, de alguna forma se insertan en esas dinámicas que discurren en paralelo. En síntesis, en la ciudad actúan tanto artistas formados como productores independientes cuya intención es, justamente, mantenerse en los márgenes. Esta enorme heterogeneidad de prácticas parece, a simple vista, abrumadora.
Cuando en 1972 Vigo publica en *Hexágono ´71 be*, el manifiesto «La calle: escenario del arte actual» [1971] (1972), hace circular por este medio ideas que ya venía elaborando y planteando desde antes y que sintonizan con su trayectoria y su forma de entender la *praxis* artística hacia la participación y transformación de la vida, en función de su relectura de

1 Vigo publicó bajo el título «La calle: escenario del arte actual» [1971] (1972) un manifiesto en su revista *Hexágono ´71, be*. (Bugnone, 2014). Consultamos para este trabajo la edición digitalizada de la misma disponible desde el blog del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) (http://caevediciones.blogspot.com.ar/p/hexagono-71.html) contrastada con una edición previa disponible en el sitio web de RAMONA al cuidado de Fernando Davis (2008). En adelante cuando mencionamos «La calle...» estamos haciendo referencia a este texto.

2 Al respecto proponemos ampliar la discusión sobre cómo se está configurando el campo específico de los estudios sobre la *creatividad urbana*, sus problemas, sus métodos y otras cuestiones en discusión (dos Santos, 2016).

3 A los fines de este trabajo, no haremos referencia a *performances* o acciones que si bien consideramos parte de este ecosistema de arte en las calles, tienen otro tipo de materialidad. Por ello, en ese sentido, trabajaremos puntualmente con el tipo de *creatividad urbana* que deja un registro visual como producto, que permanece en el espacio público aunque sea efímero.

la vanguardia (Bugnone, 2013; Davis, 2007; Dolinko, 2012). Ese texto permanece como un llamado aún hoy vigoroso y actual; podemos pensar que este desafío fue aceptado y puesto en ejercicio no solo por artistas decididos a seguir en la misma dirección que Vigo, sino por muchos otros volcados a tomar el espacio público y actuar sobre él como una manera de expresarse sobre la ciudad, la vida cotidiana, los sueños, las necesidades y el mundo interior. Propondremos algunos conceptos que pueden constituirse en ejes para pensar cómo se activaron estas ideas cuyos rastros pueden encontrarse en las actuales prácticas del arte en la ciudad.

Desde ese manifiesto y otros documentos podríamos construir un paralelismo entre la poética de Edgardo Antonio Vigo y la actividad que hoy puede verse en la escena del arte urbano contemporáneo, especialmente en las propuestas de muchas de sus variantes no institucionales, es decir, aquellas donde el público decide tomar el lugar del artista y ejecutar esas propuestas para expresarse sin mediación, en el espacio público. En ese sentido, cuando se habla de «creatividad pública independiente»[4] estaríamos justamente haciendo mención a este tipo de prácticas artísticas que no dependen de ningún otro sostén económico ni patrocinio más que de la voluntad del autor de expresarse en el ámbito de la esfera pública. De esta manera, planteamos que la actividad del *Street Art* que se practica hoy en día puede ser entendida como un tipo de *arte revulsivo*, a la manera en que Vigo propone la praxis: «La opción límite de una poética *revulsiva*: incomodar el orden naturalizado, introducir un desvío en la percepción ordinaria, desacostumbrar la cotidiana adecuación a prácticas y normas instituidas» (Davis, 2007, p. 3).

Un ejemplo de este tipo de propuesta, donde se vivencia la calle desde una óptica lúdica y donde el hacedor se anima a concretar un proyecto que se plantea en el entorno, son las creaciones del proyecto *Pausa* del colectivo Táctica PLOP!, donde se contornean las sombras proyectadas por elementos del paisaje urbano como carteles, árboles y mobiliario de plazas, entre otros.[5] En estos trabajos, las siluetas sugeridas por las sombras proyectadas por la luz nocturna son remarcadas con líneas de color que generan imágenes que de día adquieren una nueva dimensión. Los rastros o huellas de estas sombras que habitan la ciudad de noche perduran como testigos de una sutil y temporal ausencia. En ese sentido, también sugieren al transeúnte la existencia de algo que habita allí, pero que debe intuirse o reconstruirse en el juego propuesto por esas líneas evocadoras. De alguna manera, esta actividad se encuentra en sintonía con la propuesta *vigueana* de *señalar* aquellos objetos, elementos, espacios de la calle que son utilitarios para permitirle al espectador-participante vivir una experiencia estética a partir de ellos.[6] Se trata de desautomatizar la mirada, posibilitar otra experiencia de la ciudad y sus objetos, permitir una vivencia poética desde un nuevo imaginario.

El funcionamiento de esta activación se propone desde el manifiesto como un cambio integral en las relaciones de producción, circulación y apreciación del arte. Todas estas son

4 En algunos trabajos se propone este término como equivalente al de *Street Art*. Lo utilizamos específicamente en virtud de destacar una dimensión de la práctica que carece de patrocinio, a diferencia de otras que aunque pueden no estar financiadas económicamente, sí están patrocinadas desde alguna institución referencial: artistas que trasladan su accionar circunstancialmente al ámbito de la calle, por ejemplo (Abarca, 2010).

5 Como se puede apreciar en el registro de acciones disponible en el blog de Táctica PLOP!

6 Como indica Fernando Davis (2007), con el objetivo de posibilitar una deriva poética desarmando el sentido del tránsito cotidiano en la calle, una vivencia estética de la ciudad. El autor plantea estas ideas referidas a los textos «Un arte a realizar» (Vigo, 1969) y «Manifiesto/Primera no-presentación Blanca» (Vigo, 1968), pero también están contenidas en las ideas fuerza del manifiesto «La calle: escenario del arte actual».

instancias que para el *Street Art* funcionan desde los márgenes del circuito tradicional que Vigo quiso desestabilizar desde su *programa estético revulsivo* caracterizado por la posibilidad de instaurar nuevas redes de circulación, el cambio de funciones artista-público y la desauratización de la obra (Davis, 2007).

EL ESPACIO REAL AÚN EXISTE

En su manifiesto [1971] (1972), Vigo desliza la idea de que el espacio para la práctica del arte está viciado y saturado de *egos*, es un espacio cerrado, elitista y de poca o nula conexión con lo cotidiano. Su contrapropuesta exige un cambio de actitud, el trastocamiento de las funciones tradicionales y el abandono del concepto de artista:

> [...] «revulsionar» es la palabra para la actitud límite del arte actual, y para ello, insistimos, la «obra» se perime para dar paso a otro elemento: la acción. Esta está basada preferentemente en despertar actitudes de tipos generales por planes estéticos abiertos, y que buscan dentro de ese terreno expandir su acción revulsiva a otros campos [...] el cambio «revulsivo» no debe ser únicamente en las formas de la cosa, sino en la profundidad y propio interior de la misma (p. 10).[7]

Esta propuesta exige un corrimiento de la postura de autor o *creador* a favor de otra figura de connotación generativa: el *proyectista*. En consecuencia, ya no existe la *obra*, sino un proyecto que va a ser cumplido por el otro, activado por claves mínimas posibilitadoras. Trasladando esta figura creativa se puede pensar en el papel del *writer* o *grafitero* quien, en sus muy específicas condiciones, participa de un movimiento creativo que vive la ciudad desde la filosofía del *getting up*: tras un seudónimo se preocupa por dejar marcas a lo largo de un territorio y, de esta manera, valora los lugares en una escala particular —la condición del *spot* en una jerarquía relacionada con la visibilidad y dificultad de acceso o nivel de desafío—. El *status* de *obra* que el proyecto de Vigo quiere perimir puede ponerse en comparación con la *pieza* en el grafiti contemporáneo; esta es el producto de una práctica en donde la acción misma adquiere una importancia tal que se vuelve constitutiva. Un grafiti como marca o producto de la voluntad de su autor de participar de una subcultura (el *graffiti Movement*), en su dinámica (el *getting up),* bajo su economía de prestigio y en sus condiciones estilísticas (Abarca, 2010), existe más allá de la duración física de esa huella gráfica. No se puede escindir de estas condiciones —para ser considerado como tal, en forma estricta— y no se puede poseer en forma de mercancía. En esa dirección, su existencia posibilita un diálogo interno hacia pares y otro externo hacia audiencias por fuera de su esfera subcultural, a la vez que no puede ser despojado de su entorno sin la consecuente pérdida de sentido.

PROPOSICIONES

Desde su ensayo-manifiesto Vigo [1971] (1972) invita a proponerle al paseante entrar en un juego:

7 El manifiesto fue publicado por Vigo en el número be de *Hexágono 71* sin paginación. El número que incluimos corresponde a la página de la digitalización que ha hecho el Centro de Arte Experimental Vigo de esta revista.

> A la calle hay que proponerle. No es más que eso, señalarle. No debemos corregir al transeúnte, ni cambiar su ritmo, este debe continuar con el tratamiento del paisaje circundante-cotidiano, pero debe ser «revulsionado» en forma constante por «propuestas nuevas» basadas en «CLAVES MÍNIMAS» (p. 10).

El artista urbano va más allá en la invitación y concreta el proyecto: *ya ha sido activado* por las claves mínimas. Nos interesa pensar que el productor de gráfica callejera es un actor urbano sensible a las experiencias de activación que la ciudad presenta: las imágenes preexistentes en esta dinámica histórica de expresiones estéticas son un entramado que sustenta y posibilita la fluidez de un imaginario colectivo. Es el caso del *Sticker Art*, por ejemplo. En este tipo de prácticas las imágenes son integradas al espacio como un ejercicio lúdico de exploración de soportes, ocupación del espacio, encuentros fortuitos y diálogo con sí mismo —otros *stickers*—, con otros imaginarios —grafiti, gráfica callejera, otras imágenes— y con distintas audiencias. El *sticker* se adueña de un espacio físico y convive disruptivamente en ese entorno sin otra intención que existir y señalarlo lúdicamente.

Este tipo de experiencias creativas son formas de revalorizar espacios cotidianos mediante la inserción de un elemento ajeno que marca o delimita una presencia anónima. Esta acción reclama el territorio a la vez que compite con múltiples otras marcas, pero con la intención de entrar en ese universo de existencias semejantes, de comunidad. Presupone la apropiación de un medio establecido como soporte y creado con funciones prácticas, para ser resignificado en potencialidades artísticas. Los *stickers* se agrupan y juegan en una dinámica de caos, con un diálogo basado en la yuxtaposición y la convivencia casi dadaístas. El imaginario refiere permanentemente a una intención lúdica, *desacralizada* donde conviven imágenes de la cultura popular con elementos de la publicidad y de la *alta cultura* (Barragán, 2016). Cierta irreverencia que se experimenta como una necesidad de ocupar lugar y captar la atención a veces en forma desprolija. Una propuesta similar al *sticker*, aunque con un lenguaje diferente, es la de cierto uso del *stencil* cuyo sentido es desplazarse por todo el espacio en un ritmo y en diálogo con otros *stencil* —y otros elementos gráficos coexistentes—.

Entonces, la creatividad urbana como praxis artística puede ser entendida como la actividad en la que los sujetos se hacen eco de la *propuesta vigueana* y deciden realizar *el proyecto* —mediante los lenguajes y recursos propios del arte urbano—, lo que se torna un acto revulsivo que contagia la actitud viva y abierta hacia el entorno y las prácticas cotidianas. Así funciona el *Street Art*: propone, señala. Está allí para quien quiera aventurarse en su experiencia desestabilizadora. Los recursos que utiliza van desde la ironía a la crítica ácida, desde lo *naif* hasta el asombro y el juego estético. Estas propuestas pueden encontrarnos en los lugares menos habituales, al pasar por un baldío o en los lindes ferroviarios, pero también reclaman las plazas y los lugares públicos como propios, como espacios vivos, de todos y para todos. Espacios de reflexión y acción, pero no de posesión.

> [...] el graffiti se muestra como un medio gráfico a través del cual se pueden manifestar las características de una realidad y las pretensiones de unos ideales proyectados hacia el futuro, entre la fantasía más lúdica y la programación ideológica, entre los avatares sociales y políticos y el desarrollo personal (Figueroa Saavedra, 2007, p. 125).

Otras propuestas se pueden encuadrar en un uso vivencial de la ciudad, con imágenes más introspectivas, con la intención de hacer de ella un espacio para la autoexpresión y de conectar el espacio con la propia biografía para dar identidad gráfica a nuestra existencia.

La crítica al arte como objeto y producto inherente a la poética de Vigo también está presente en un aspecto de la creatividad urbana: si bien la noción de autoría no está del todo erradicada —pues el autor siempre se encuentra velado tras un *nickname* o seudónimo pero no es inexistente— las obras son consideradas propiedad colectiva comunitaria y atravesadas por una noción ética en la que todo aquello que se realiza *en la calle* y pertenece a *la calle* está regido por los avatares propios de lo que existe en el espacio público y no puede existir fuera de él. Aun en los casos en donde lo visible es la firma —como en el *writing*—, lo importante no es el registro gráfico en sí mismo, sino el hecho estético, generador de experiencia y movilizador de un discurso en contra de lo cerrado, de lo que delimita, de lo que reduce a objeto y posesión:

> La no existencia de la obra, la no necesidad de estar presente, la efimeridad del estar, la posibilidad «abierta» a concretar disímiles «ACTOS» a los propuestos nos convierte a todos en «HACEDORES» (léase tradicionalmente «CREADORES») de situaciones y no consumidores apriorísticamente digitados. El «señalamiento» desencadena, no limita (Vigo, 1971, p. 13).

Esta reivindicación del espacio se configura como *actos críticos* que se perfilan como una toma de posición activa respecto al uso de lugares colectivos:

> Actos críticos, correcciones, denuncias o planteamientos alternativos frente a ciertas políticas que parecen olvidarse de las necesidades más inmediatas del ciudadano o de una óptica verdaderamente integral de todo aquello que conlleva la vida en una ciudad. [...] parecen dirigir el desarrollo de un modelo de ciudad, basado en la configuración del espacio público como lugar de estancia, encuentro e intercambio (Figueroa Saavedra, 2007, p. 113).

En ese sentido, el arte urbano utiliza el recurso del señalamiento como la forma de desencadenar la deriva estética que propone Vigo:

> [...] el señalamiento supone una mirada extrañada de los objetos y del entorno corrientes, mediante una operación reflexiva orientada a desacostumbrar el orden naturalizado, a «revulsionar» la cotidiana adecuación a prácticas y normas instituidas (Davis, 2009, p. 4).

La propuesta revulsiva se dirige a despertar la reflexión sobre lo que el entorno nos presenta de antemano, objetos concretos de la vida cotidiana que deben ser *desnaturalizados*. En el arte urbano, en cambio, la subversión se busca desde la inclusión de la imagen en este espacio —y la crítica o comentario que subyace— pero la intención es que esta se inserte *lo más naturalmente posible* en el medio. Así, casi siendo parte indiferenciada del entorno, dicha imagen opera de alguna manera como el proceso que Vigo propone para el *señalamiento*,[8] como portadora de esas *claves mínimas*.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Siendo el *Street Art* un movimiento artístico global, multidimensional y complejo, no se encuentra separado de una historia de las prácticas artísticas. A pesar de que parte de esta actividad es llevada a cabo por actores independientes, personas fuera del campo del arte

8 Por *señalamiento* nos referimos a las obras que Edgardo Antonio Vigo desarrolla y teoriza también en sus publicaciones (Bugnone, 2013; Davis, 2007; Dolinko, 2012).

institucional —como en el *writing*, donde jóvenes se aventuran a la escritura en aerosol sin ningún tipo de entrenamiento formal más que el de una práctica que dio desarrollo ulterior a un movimiento—, en las dinámicas de la cultura coexisten imaginarios que provienen de la publicidad, la política, los medios y que, por supuesto, incluyen el *arte occidental*. Todos ellos se activan y se reconstruyen permanentemente de forma que cualquier experiencia artística actual se inserta en una trayectoria o linaje previo.

No podemos afirmar que las obras de Vigo o sus teorizaciones tengan influencia concreta o representen un modelo para algún artista urbano. Si bien Vigo participó y fue reconocido por sus contemporáneos, deseó participar de otra escena marginal de prácticas artísticas y prescindir de los circuitos y las prácticas tradicionales. Aun así, consideramos que su poética es un antecedente que se instaura como un hito en una tendencia hacia la cual fueron derivando dichas prácticas autónomamente.

Los trabajos de Vigo en el espacio público contradicen el orden dominante político y social, además de que rompen con las normas del espacio del arte institucional. En ese sentido, también la creatividad urbana provoca muchas veces un desafío a las normas y reglas sociales. Todas las expresiones simbólicas en pugna por ocupar un espacio público son, de alguna forma, disruptivas de las formas lógicas o institucionalizadas del mismo. En el caso de las obras de este artista, el estudio y la apreciación de su producción no pueden separarse del análisis de la coyuntura sociohistórica en la que emergieron (Bugnone, 2013), un contexto represivo y violento que hacía de la *praxis* una actividad de gran riesgo.

Pero esto también se aplica a otros ejemplos de la creatividad urbana, especialmente si colabora con activismos y circunstancias en las que son la plataforma y el sostén de un mensaje disidente,[9] asociado no solo a la dinámica de este *Movement*,[10] sino por su potencialidad como discurso capaz de incrementar su fuerza crítica. De aquí que se plantee que las prácticas de creatividad urbana locales no son una réplica de otras foráneas. Habiendo antecedentes en nuestro contexto son manifestación de una población con voluntad disruptiva y necesidad expresiva que ha buscado soluciones creativas de inserción en su medio cotidiano de existencia. Podríamos trazar un devenir histórico que relacione la influencia de artistas de vanguardia sobre artistas contemporáneos, a manera de un linaje sin interrupciones.

Para finalizar, Vigo descubrió la fuerza de las dinámicas en la calle como espacio simbólico y físico de puja, su papel configurador de la vida (Bugnone, 2013), la potencia de las acciones que allí se desarrollan y sobre ellas decidió focalizar su poética. Accionar poéticamente sobre el escenario que es el espacio público para provocar cambios colectivos. Esta, nos parece, es la intención que asume cualquier artista urbano: las calles posibilitan llegar a una audiencia, pero en una conexión con la vida social, puesto que el espacio público es a la vez objeto de intervención y de reflexión. Es por ello que no hablamos únicamente de una plataforma de exposición. Se trata de un trabajo que pretende también promover cambios sociales. Y es justamente por esta capacidad que entendemos que dichos artistas merecen estar en diálogo con las producciones de una figura como la de Vigo.

9 Sería el caso del *stencil* porteño que se popularizó como práctica en el año 2001 a partir de convertirse en motor expresivo de las situaciones vividas como consecuencia de la gran crisis sociopolítica e institucional que atravesó el país durante ese año y el siguiente.

10 Como explicamos en páginas precedentes, la *creatividad urbana* está atravesada por una ética además de una estética, cuya intencionalidad disruptiva es inherente y por la cual muchas veces se la cataloga como una práctica vandálica.

REFERENCIAS

Abarca, J. (2010). *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad* (Tesis de Doctorado). Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.

Barragán, R. (2016). *PEGAME: un estudio sobre el sticker artístico* (Tesis de Maestría). Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Bugnone, A. (2013). El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo: los señalamientos. *Páginas. Revista digital de la Escuela de Historia*, *5*(8), 9-51.

Bugnone, A. (2014). *La revista Hexágono ´71 (1971-1975)*. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45681

Davis, F. (2007). *Señalar y revulsionar. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes de la poesía*. Ponencia presentada en las 5.° Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Davis, F. (11 de febrero de 2008). Otro encuentro con Edgardo Antonio Vigo [Entrada de blog]. Recuperado de http://www.ramona.org.ar/node/19186

Davis, F. (2009). Prácticas «revulsivas». Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo». En C. Freire y A. Longoni (Orgs.). *Conceitualismos do Sul / Conceptualismos del Sur* (pp. 283-298). Sao Paulo, Brasil: Annablume, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo, AECID.

Dolinko, S. (2012). Edgardo Antonio Vigo, vanguardia y contracultura en los años sesenta. *Pós*, (2), 98-113.

Dos Santos, L. (2016). *Arte urbano, de la calle a las redes*. Ponencia presentada en el 1.° Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Humanidades Digitales. Humanidades Digitales. Construcciones locales en contextos globales. Asociación Argentina de Humanidades Digitales, Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

Figueroa Saavedra, F. (2007). Estética popular y espacio urbano: El papel del graffiti, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, LXII* (1), 111-144.

Táctica PLOP! Arte indisciplinado, entrometido, caradura y casi vandálico. (s.f.). *Pausa*. Recuperado de http://tacticaplop.blogspot.com.ar/search/label/pausa

Vigo, E. A. (1968). «Manifiesto/Primera no-presentación Blanca». En Davis, F. (11 de febrero de 2008). Otro encuentro con Edgardo Antonio Vigo [Entrada de blog]. Recuperado de http://www.ramona.org.ar/node/19186

Vigo, E. A. (1969). Un arte a realizar. *Ritmo*, (3).

Vigo, E. A. [1971] (1972). La calle: escenario del Arte Actual. *Hexágono ´71, be*. Recuperado de http://caevediciones.blogspot.com.ar/p/hexagono-71.html

VIGO EXHIBIDO
EXPOSICIONES DESDE EL CAEV SOBRE SU OBRA Y ARCHIVO

VIGO EXHIBITED
EXHIBITIONS FROM THE CAEV ON HIS WORK AND ARCHIVE

MAGDALENA INÉS PÉREZ BALBI / magdalena_pb@yahoo.com.ar

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

RESUMEN

Exhibir a Edgardo Antonio Vigo implica no solo mostrar su obra, sino, también, construir relatos curatoriales a partir del material que acopió en su archivo. En este artículo, revisaremos las principales exposiciones realizadas desde el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) entre 2007 y 2011, para analizar criterios de exhibición, ejes en torno a los cuales se han diseñado los guiones museográficos y periodos o zonas de la obra de Vigo abordadas.

PALABRAS CLAVE

Edgardo Antonio Vigo; curaduría; archivo; Centro de Arte Experimental Vigo

ABSTRACT

Exhibiting Edgardo Antonio Vigo implies not only displaying his work, but also building curatorial discourses from the material he collected in his archive. In this text we will review the main exhibitions curated by Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), between 2007 and 2011, to analyze exhibition criteria, the focus of the exhibition workplan and periods or areas of Vigo's work studied.

KEYWORDS

Edgardo Antonio Vigo; curatorship; archive; Centro de Arte Experimental Vigo

Este texto fue pensado en el marco de la mesa redonda «Efectos y afectos: dispersiones de E. A. Vigo en la historia del arte» que compartí con Silvia Dolinko, Fernando Davis y María de los Ángeles De Rueda. La selección del tema y el enfoque de esta intervención estuvo orientada a complementar, dialogar y articular con lo que las investigadoras y los investigadores expondrían. Este texto es una reedición revisada de aquel que estuvo pensado para la oralidad más que para la escritura académica.

VIGO EXHIBIDO

Exhibir a Edgardo Antonio Vigo implica no solo mostrar su obra, sino construir relatos curatoriales a partir del material que acopió en su archivo. Aquí revisaremos las principales exposiciones realizadas en el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) —entre 2007 y 2011— para analizar criterios de exhibición, ejes en torno a los cuales se han diseñado los guiones museográficos y los periodos o zonas de la obra de Vigo abordadas.

El mismo día de la mesa redonda para la que se redactó este texto, cerraba la exhibición *Grabadores del Museo de la Xilografía de La Plata* en el Espacio Cultural de la Universidad del Este (UDE) (2017)[1] e inauguraba *Comunicaciones. Envíos vía postal. E.A. Vigo* en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti (MPBA) (2017).[2] Podríamos aventurar que ambas se enmarcan en continuidad con las que desarrollo, si bien no formé parte del equipo de trabajo.[3]

Desde su inicio, el CAEV ha tenido como objetivo no solo conservar y custodiar la obra y el archivo de Edgardo Vigo, sino, también, dar difusión a su producción y al material que se encuentra en el archivo: la obra y el material documental del propio Vigo, pero, también, de otros artistas que él resguardó.

A través de diferentes equipos de trabajo, el CAEV ha producido diversas exposiciones. Algunas de las más relevantes han sido: muestra de Edgardo Antonio Vigo en el ciclo *Ojo al País* (Centro Cultural Borges, dirigido por Luis Felipe Noé), en 2002; *Edgardo Vigo. Xilografías y ediciones (1962/1972)* (Museo Nacional del Grabado), en 2004 (curada por Fernando Davis); *El juego de Vigo* (Sala Pettoruti, Teatro Argentino), en 2004 (curada y producida por el CAEV); *CC264* (producida en colaboración con el Centro Cultural de España Córdoba (CCEC), Museo Municipal de Arte de La Plata (MUMART) (La Plata), en 2009.

Durante un tiempo (en el que se desarrollaron las muestras en las que participé) el eje de acción del centro era la producción de una muestra anual (o una importante y otras micromuestras o participaciones). Con pocas excepciones,[4] las exhibiciones son producidas íntegramente por el CAEV, desde la investigación hasta la curaduría, el diseño museográfico y las piezas de exhibición (dispositivos como vitrinas, marcos especiales, paneles y textos de sala). A esto se suma una particularidad de la metodología de trabajo del CAEV: la producción colectiva. Los distintos equipos curatoriales que integré se componían a partir de la formación profesional de cada integrante, junto con colaboradores en proyectos

1 Curada por Ana María Gualtieri y Federico Santarsiero (CAEV), Ayelén Lamas y Clarisa López Galarza (UDE), con producción audiovisual de Diego Sebastián Torres.

2 Exposición con motivo de los 20 años del fallecimiento de Edgardo Antonio Vigo. Curada y producida por el CAEV.

3 En este texto omitimos la exhibición *Edgardo Antonio Vigo. Usina permanente del caos creativo. Obras 1953-1997*, realizada en 2016, curada por Jimena Ferreiro Pella y Sofía Dourron, por ser una producción y curaduría del MAMBA.

4 *Maquinaciones* fue una propuesta de Mario Gradowzcyk con producción del Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA). El texto principal también fue suyo, aunque la curaduría fue compartida con el equipo del CAEV. *CC264* fue coproducida con el CCEC.

específicos, pero también desde los intereses y deseos de cada persona. Esto no implica que funcionáramos como áreas autónomas, sino que se traduce en una distribución de tareas superpuestas y en la producción en sincronía (por ejemplo, mientras avanzábamos con la investigación de archivos, surgían ideas sobre el tipo de montaje de las obras y sobre la estética visual del folleto). La experiencia de Ana María Gualtieri, Mariana Santamaría y Ana Parodi[5] ha logrado que transiten del archivo a la imagen, de la experiencia personal y la relación directa con las obras al diseño museográfico sin solución de continuidad.

Esta aclaración se debe a que mi ingreso al CAEV en 2005 como colaboradora (inicialmente en la organización y el fichado de la biblioteca personal de Vigo) implicó *sumergirme* en el mundo Vigo por áreas de acuerdo al deseo (la revista y el Movimiento Diagonal Cero, temas de mi tesina de grado), pero también desde la mirada disciplinar de la Historia del Arte. En cambio, Ana y Mariana llevaban años *habitando* este archivo, desde el momento inicial de separar la paja del trigo (o sea, de transformar la acumulación casi patológica que era esa casa-taller en un espacio para la investigación y conservación de la obra) hasta lograr constituirlo como archivo (con los dispositivos, el equipamiento y los criterios teóricos y espaciales que esto implica). En esa tarea inicial participaron: Fernando Davis, María de los Ángeles De Rueda, Berenice Gustavino y Florencia Suárez Guerrini, integrantes de los comités de estas jornadas.

Otra característica del CAEV es que no cuenta con fondos ni subsidios permanentes, por lo que todo el personal trabaja *ad-honorem*. Más allá de subsidios ocasionales (como el proyecto de Harvard y otro previo del Instituto Cultural en 2005) no cuenta con recursos para gastos de infraestructura ni sueldos de los integrantes. Esto es relevante no solo para comprender el esfuerzo que implica mantener este espacio, sino porque en las muestras que ha producido el CAEV se recurre a *sponsors* ocasionales y a coproducciones con instituciones (cuando sus presupuestos lo permiten). Habla de la precariedad en las condiciones de trabajo, pero también de la necesidad de recurrir a estrategias creativas para producir un material de exhibición acorde a la propuesta museográfica y curatorial que pensamos. Resulta pertinente explicitar cómo las condiciones de producción también influyen en la presentación final.[6]

Esa *pulsión* por la exhibición ha cambiado en los últimos años. El CAEV ha hecho hincapié en el papel del archivo, sobre todo para pensar estrategias de perdurabilidad y digitalización del invaluable material que allí se encuentra. Una de esas acciones fue la digitalización completa de las *Biopsias* (el archivo personal que Vigo sistematizó entre 1953 y 1997) tarea iniciada a principios de 2013 y que tuvo como producto la disponibilidad del material en la página web (CAEV, s.f.)[7]. La tarea de digitalización continúa con la incorporación del material al repositorio de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), dentro del proyecto Arcas (ARCAS, s.f.).

5 La arquitecta Ana María Gualtieri es la directora del CAEV y de la Fundación Artes Visuales, a quien Vigo cedió la custodia de la obra y archivo personal antes de fallecer. Mariana Santamaría es museóloga y Ana Parodi es diseñadora en comunicación visual, responsable de gran parte de la imagen del CAEV y de las exhibiciones que aquí se mencionan. A este equipo, activo en la fecha de mi colaboración con el CAEV, se agregan profesionales que se mencionan a lo largo de este texto, y colaboradores y colaboradoras circunstanciales en proyectos específicos.

6 Podríamos, incluso, rastrear algunas consecuencias positivas: en lugar de caer en la solución más cómoda al *cubo blanco* para los textos de sala (el ploteo sobre lona o de corte), en *NO-ARTE-SI*, por ejemplo, ideamos banderolas artesanales. Y digo artesanales porque fueron realizadas por el equipo desde principio a fin (corte-pintura-costura- ensamblado-montaje), excepto por el ploteo de corte.

7 Proyecto dirigido por Ana Bugnone, con la coordinación de Mariana Santamaría y un equipo de trabajo formado por Mariana Fuks (digitalización), Ana Paula Parodi (tratamiento de imágenes y diseño) y Lucía Gentile (trabajo técnico con el software Greenstone). Subsidiado por concurso de Harvard University y su David Rockefeller Center for Latin American Studies a la Fundación Artes Visuales-CAEV.

A continuación, revisamos las exposiciones que, como mencionamos anteriormente, fueron construyendo un relato en torno a la obra de Vigo, no solo por abarcar distintos periodos, sino por (intentar) englobar diversas *zonas* de su producción.

NO-ARTE-SI. ITINERARIOS DE LA VANGUARDIA PLATENSE (1960-1970)

En noviembre y diciembre de 2007, en el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA), se realizó *NO-ARTE-SÍ*, una exposición plástico-documental sobre artistas, experiencias y grupos experimentales locales entre 1960-70. No solo se expusieron obras plásticas (pinturas, objetos plásticos, libros-objeto, poemas visuales, esculturas), sino, también, una cuidada selección documental. El proceso de trabajo se inició en febrero 2007 con el objetivo de abarcar las cuatro salas del MACLA.

Las obras expuestas integraban el patrimonio del CAEV y la Fundación Centro de Artes Visuales o fueron pedidas a colecciones privadas y de artistas (Omar Gancedo, César López Osornio, Carlos Pacheco, Dalmiro Sirabo, Antonio Sitro) y públicas (Museo Provincial de Bellas Artes, Museo de Luján, MACLA). De algunas obras desaparecidas de la *Expo NP/69* (Vigo, 1969) se realizaron facsímiles.[8]

Esa muestra se enmarcaba en un momento de proliferación de trabajos, exposiciones y estudios de casos de los sesenta y setenta —ciclo Di Tella-Tucumán Arde y el Centro de Arte y Comunicación (CAyC)— que desarrollaban procesos locales del arte de los sesenta y matizaban la unidad y la uniformidad de aquellos relatos del arte argentino que terminaban siendo historias del arte porteño. Algunos de los antecedentes (expositivos) inmediatos eran: muestra sobre el Grupo SI (Centro Cultural Borges), en 2001 (curada por Cristina Rossi); en paralelo al inicio de nuestro proyecto, *Muestra Arte Nuevo en La Plata 1960-1970* (coordinada por Jimena Ferreiro Pella y Mercedes Reitano, con curaduría de Cristina Rossi, Mercedes Reitano, Fernando Davis, Florencia Suárez Guerrini y María de los Ángeles de Rueda, en el Centro Cultural Recoleta).

El disparador de *NO-ARTE-SI* fue un artículo homónimo que Vigo publicó en la revista *Ritmo* en 1969 en el que hacía un recorrido retrospectivo de la plástica experimental en nuestra ciudad a partir de un *suceso* coordinado por Romero Brest, Luis Pazos y Jorge de Luján Gutiérrez en La Plata que se llamó «Arte de Consumo. Conferencia-espectáculo». Consistía en una serie de instalaciones y de objetos que generaban un entorno festivo, lúdico y absurdo del tipo *happening*, organizado en la Cámara de la Construcción (7 entre 54 y 55). El público, que había hecho más de una cuadra de cola, desbordó el espacio, varias de las piezas se destruyeron y Romero Brest no llegó a dar su conferencia. Vigo argumenta, precisamente, que no fue un *happening* sino un *suceso*: una situación envolvente, cambiante, que sucede, donde lo imprevisible es lo que prima. En este texto saluda el desborde y la idea del *arte de consumo*, no en términos mercantiles, sino que el arte debe consumirse, ser absorbido por el espectador que se transforma en actor. El arte como algo fungible que se consume en la acción participativa y lúdica. Con una mirada retrospectiva, Vigo rastrea indicios del cambio y de la experimentación en la escena local. A partir de los grupos y los artistas allí mencionados, encaramos la investigación para esta exhibición.

La muestra hacía hincapié en el concepto de *itinerario*, por dos aspectos. En primer lugar, por la movilidad y los desplazamientos permanentes entre los integrantes de los distintos movimientos. A su vez, por la idea de recorrido entre distintos puntos nodales de reunión

8 Carlos Ginzburg, *Tacho para patear* y *Avioncitos*, 1969; Jorge de Luján Gutiérrez, *Diario. Edición sexta de poesía*, 1969; Luis Pazos, *Torre de Babel*, 1969; E.A. Vigo, *Obras completas*, 1969, a cargo de los asistentes de montaje.

Figura 1. Sala 1. Muestra *NO-ARTE-SI. Itinerarios de la vanguardia platense (1960-1970)* (2007), MACLA. Archivo CAEV

y expresión de los jóvenes de la época. Es decir, poder reconocer los recorridos de estos grupos, desde los espacios institucionales a los bares en el circuito local. En segundo lugar, porque la inserción en el circuito porteño fue errática, ya que respondía más a las trayectorias individuales que grupales. Una participación que alternaba entre la visibilidad máxima y la invisibilidad y, en el caso de Vigo, no exenta de conflicto.

El guión museográfico se subdividía en unidades temáticas de acuerdo a los grupos o a los artistas involucrados. Cada unidad temática estaba señalizada con un *tótem* y con un color correspondiente. El objetivo era lograr una unidad visual que permitiera cerrar las unidades temáticas dentro de las salas. Además de los paneles móviles, generamos divisiones con breves textos colgantes, para evitar el recorrido lineal desde las paredes al centro de sala, y el exceso de texto explicativo sobre la pared, sobre todo considerando que ya había una densidad textual importante aportada por los documentos [Figura 1].

La exposición se organizaba de la siguiente manera: en la sala 1 (identificada con el color azul) se exponían los inicios, las técnicas y los materiales del Grupo SI, abarcando las exposiciones de 1960 y 1961 y el Bar Capitol (como hito dentro del circuito platense de bares y *boites*). La segunda sala (color naranja) desarrollaba los itinerarios personales y profesionales desde 1962, junto con las visiones contemporáneas de otros artistas (Miguel Alzugaray, Lido Iacopetti, César López Osornio, Grupo Diálogo, Artistas Geométricos, Cinéticos, Centro de Experimentación Visual) y la exposición MAN (Movimiento Arte Nuevo): realizada en el MPBA, coordinada por Ángel Osvaldo Nessi.

La tercera sala (identificada con el color negro) desarrollaba el Movimiento Diagonal Cero, desde sus inicios, la edición de la revista homónima, las exposiciones fuera del circuito institucional del arte (boite Federico V) y la disolución y deriva al Grupo La Plata (Luis Pazos, Jorge de Luján Gutiérrez y Hector *Rayo* Puppo).

Por último, en la sala 4 se dedicaba a la *Expo/ Internacional de Novísima Poesía 69*, incluyendo material documental de las secciones de la muestra original (Bibliográfica, Poesía Visual, Poesía Sonora) y reconstrucciones de las intervenciones del grupo Diagonal Cero:

Figura 2. Sala 4. Muestra *NO-ARTE-SI. Itinerarios de la vanguardia platense (1960-1970)* (2007), MACLA. Archivo CAEV

Torre de Babel (Luis Pazos), Tacho para patear y Avioncitos (Carlos Ginzburg); Diario Edición 6ta de Poesía (Jorge de Luján Gutiérrez); Obras Completas (EAV) [Figura 2].

MAQUINACIONES: EDGARDO ANTONIO VIGO: TRABAJOS 1953-1962

Esta exposición itinerante, iniciada en el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA) en agosto y septiembre de 2008,[9] recupera un período poco explorado de la prolífica producción de Edgardo A. Vigo, delimitado por su viaje a Europa en 1953 y la edición de la *Revista Diagonal Cero* (Vigo, 1962-1968), en 1962. Si bien Vigo es reconocido como artista experimental, precursor de la poesía visual y de la *comunicación a distancia* e innovador en diversas disciplinas, la etapa dominada por el Movimiento Relativuzgir's había quedado al margen de los estudios biográficos de este artista.
Este es el único proyecto cuyo puntapié inicial vino *desde afuera*, es decir, por interés de Mario Gradowczyk en trabajar con la obra de Vigo y su contacto (confianza y trabajo previo) con el CCEBA. Su interés nos permitió (a Ana María, a Mariana y a mí, que fuimos las que trabajamos en conjunto con él) abordar un área del archivo personal de Vigo en el que todavía no habíamos buceado exhaustivamente. Y, a partir del texto que Gradowczyk fue construyendo a lo largo de sus visitas al CAEV y de pensar el montaje (para ese espacio tan particular que era la sede Paraná del CCEBA), fuimos ensayando la clasificación de una producción en la que todo el tiempo se cruzaban el archivo personal, el ensayo y la producción teórica, la producción plástica y la edición no convencional (de revistas y/o libros de artista).
Era un período fundacional que nos permitía redescubrir elementos y búsquedas que aparecerán como constantes en etapas posteriores y trazar nuevas relaciones dentro de su

9 La itinerancia siguió en Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa (Córdoba, diciembre 2008 a febrero 2009), MACRO (Rosario, mayo a junio 2009) y Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti (La Plata, septiembre 2009).

producción y con el contexto artístico. Recordemos que Vigo había organizado su archivo personal en dispositivos que denominó «Biopsias». Esto hizo que, para delicia de cualquier investigador/a, tengamos un relato ordenado y documentado al detalle de todas sus acciones y producciones. Pero la ausencia de un registro unificado de los años previos (y de la variedad de su producción, como siempre) hace que la tarea del investigador/historiador implique sumergirse en diversos soportes. Esto fue lo que hicimos junto con Gradowczyk y elaboramos una sistematización posible del recorrido de Vigo en estos años, que abría a toda una nueva (re)lectura de los años posteriores. Consideramos que no tenía sentido hablar de un *Vigo joven*, de un *Vigo maduro* o de otro tipo de clasificaciones etarias. Precisamente, uno de los hallazgos de este trabajo fue reconocer la continuidad de gestos y de modos de hacer desde sus primeras producciones, o el semillero de lo que después se tornaría más sistemático. Y por otro lado, lo lúdico y lo humorístico de la producción de Vigo encontraban un anclaje en esta etapa ligada al neodadaísmo.

Por eso consideramos pertinente hablar de esta etapa como la del Movimiento Relativuzgir's, propuesta artística y teórica de Vigo fuertemente influenciada por el Dadaísmo, a través de las figuras de Marcel Duchamp, Francis Picabia y Kurt Schwitters. Esta relación no surge tanto del análisis formal y conceptual de las obras (dibujos, *collage*, objetos) sino del relevamiento de los textos traducidos de su biblioteca y archivo. Este movimiento unipersonal, en el que Vigo utilizaba diferentes seudónimos para darle carácter colectivo, proponía escapar a las formas tradicionales e institucionalizadas del arte a través de la experimentación y/o producción de máquinas, objetos inútiles y su inclusión dentro de un campo *no artístico*. Gus Gonzalez, Otto von Maschdt, Igor Orit y Vhigo son los seudónimos con los que firmaba habitualmente. En el caso de correspondencia a instituciones y/o funcionarios de diversas entidades firmaba como «Edgardo Antonio Vigo, secretario del Movimiento Relativuzgir's». Vigo definía *Relativuzgir's* como la «cópula esta de lo "relativo", base filosófica-matemática de Einstein, la "electricidad" elemento actuante y de la propiedad de "girar", es decir, escaparse de la REPRESENTACIÓN del mismo movimiento por el movimiento en sí» (Vigo, 1965). La producción *Relativuzgir's* incluye: a) teorías (1955-57): escritos mecanografiados, sellados y diagramados en los que desarrolla su postulación estética, antiacadémica y experimental, junto con una nueva terminología para reemplazar las (arcaicas) definiciones de artista, obra y espectador y la postulación de *cosa* (objeto) como nuevo género artístico; b) máquinas imposibles (1957-58): dibujos y *collages* herederos de los fotomontajes dadaístas en los que proyecta máquinas absurdas; c) máquinas inútiles (1957): construcciones en su mayoría desaparecidas, que mantienen como eje el absurdo y la inutilidad, esta vez desarrolladas como «cosas» compuestas por fragmentos de otros objetos aparentemente funcionales. La única que se conserva actualmente es el *Cargador Eléctrico* (1957-1974); d) dibujos y collages (1957-58): presentados en tomos (cajas de madera selladas y rotuladas) en los que desarrollan diversas series como el *50 por 100 de confesiones del Sr. E.A.Vigo* y los *Collages Sellados*. Otros se conservan en las cajas de su archivo personal; e) ambientaciones (1959): inspiradas en los Merz de Schwitters, estas construcciones se proyectan en el espacio real e incorporan la luz y el cuerpo humano como elementos significantes; f) ediciones: desde las pequeñas tiradas de ediciones artesanales, como la *Biblia Relativuzgir´s*; el *Revistón envasado clandestino 4*; *Revista Visual Clandestina* (Vhigo y Otto von Maschdt) y *La Comedia Humana* (Igor Orit) a la edición de revistas impresas como *WC* (5 números, realizada junto a Elena Comas, Osvaldo Gigli y Miguel Ángel Guereña en 1958) [Figura 3].

En el estudio general del periodo, y para la exposición, se consideraron también los dibujos (témperas, tintas y *collages*) realizados durante el viaje a Europa y en el momento inmediato posterior, que dan cuenta de distintas búsquedas estéticas. Las revistas más conocidas de Vigo son *Diagonal Cero* y *Hexágono '71* (1971-1975), pero previo a esa sistematización (en

Figura 3. *Reescrituras* y mecanografiados de EAV. Biblioteca original con vitrinas de acrílico diseñadas a medida. *MAQUINAciones: Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962* (2008), CCEBA. Archivo CAEV

la edición, la participación/convocatoria de otros artistas, la impresión, la tirada y la distribución), encontramos una serie de *revistas* y de ediciones que transitan entre el libro, el folleto y el objeto.[10]

También aparecen la traducción y la compilación de textos críticos, que denominamos «reescrituras». No es una mera transcripción que cambia de idioma, sino que juega con la diagramación (a la manera de caligramas), con la orientación de la página y las *marcas del lenguaje Vigo* (calados, sellos y firmas, números en *stencil*, *clichés* de imprenta, uso del compás y tiralíneas).[11]

En el diseño museográfico buscamos recuperar el concepto de *máquina dadaísta*, en su carácter absurdo e inútil, junto con la materialidad precaria y el *collage/assemblage* propio de la obra de Vigo. De esta manera, conjugamos estas ideas en una pseudo máquina inútil que conectaba breves textos explicativos de cada grupo de obras [Figura 4].

Como corolario de la exposición (y adjunto en el catálogo a través de un cd) la digitalización completa de la revista *Diagonal Cero* permitía ver las líneas de continuidad de este periodo inicial, y ligaba, de manera simbólica con *NO-ARTE-SI*.

CALLE TOMADA

Entre 2009 y 2010 en lugar de realizar una muestra del material del archivo, tomamos la iniciativa de Vigo de reflexionar sobre el presente, sobre las propuestas más revulsivas de

10 Esto tiene su continuidad directa en el *sello editorial* Diagonal Cero, con el que edita objetos poéticos, carpetas, manifiestos y hasta un *disco insonoro*.

11 Sobre estas reescrituras, ver Pérez Balbi (2016).

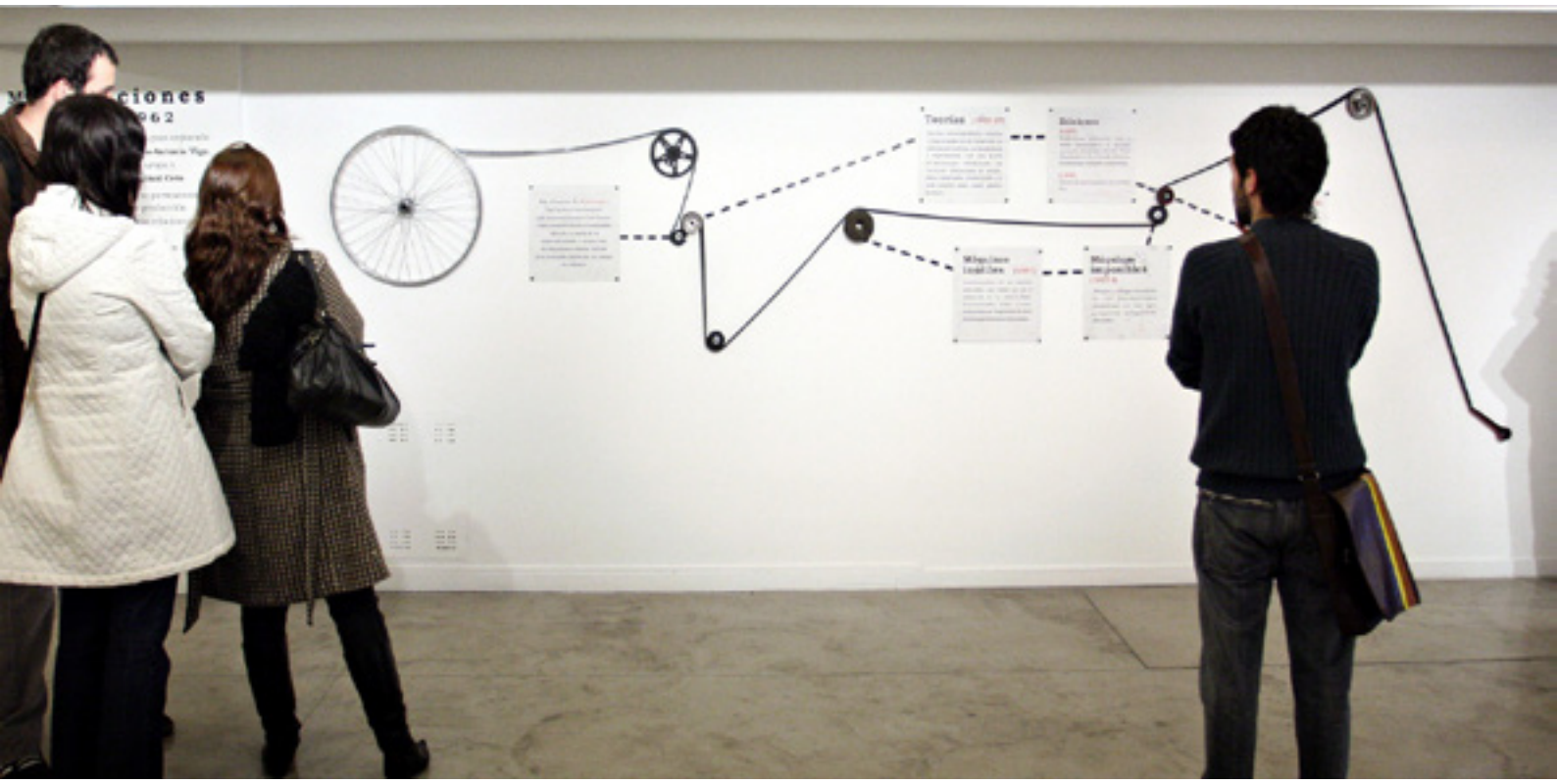


Figura 4. «Máquina» en *MAQUINAciones: Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962* (2008), CCEBA. Archivo CAEV

la escena local. A partir de eso, retomamos el texto-manifiesto *La calle: escenario del arte actual* (Vigo, 1971) para construir una mirada crítica en torno a las prácticas de activismo artístico locales, pero, también, para enmarcarlas en antecedentes, hitos y tradiciones locales que escaparan a esa genealogía normalizada de Tucumán Arde-Siluetazo-Escraches y movimientos posteriores a 2001. El manifiesto de Vigo, los señalamientos y otras producciones se insertaban en una cronología (de 1968 a la actualidad) guiada por el pulso de los colectivos y organizaciones locales, y construida por el aporte de los colectivos participantes.

A diferencia de los proyectos anteriores (y posteriores) el guión curatorial, los formatos, materiales y dispositivos de la exposición no se diseñaban desde el CAEV sino de manera colaborativa y horizontal (en todas las instancias que lo permitieran) entre todos los colectivos y participantes de la muestra. *Calle tomada* fue una muestra/encuentro/laboratorio en el Museo de Arte y Memoria (Comisión Provincial de la Memoria) de colectivos locales que activan/disputan/intervienen en el espacio público a través del lenguaje artístico y otras estrategias comunicacionales.

HEXÁGONO '71: UNA REVISTA, MÚLTIPLES ÁNGULOS

En 2011 usamos como pretexto el 40° aniversario del primer número de *Hexágono '71*. Esta muestra, realizada también en el Museo de Arte y Memoria, se ponía en sistema con *Maquinaciones* (que incluía *Diagonal Cero* escaneada completa) y como continuación de *NO-ARTE-SI* (que cerraba en 1970). Respecto del título, lo correcto sería hablar de los lados del hexágono y no de los ángulos, pero nos resultaba más sugestiva la idea del cruce de línea, de intersección y del espacio que implica un ángulo.

Figura 5. Sala de Hexágono '71: una revista, muchos ángulos. MAM-CPM, 2011. Archivo CAE

Nuestro objetivo era lograr una muestra sobre una revista que no fuera solamente una exhibición documental, que no sacralizara la revista detrás de una vitrina, que lograra reflejar la impronta visual de las propuestas conceptuales que allí se editaron y que tuviera un margen de participación (no solo expectación). Con este horizonte, desde el equipo curatorial integrado por Ana María Gualtieri, Mariana Santamaría, Mariana Fuks, Ana Parodi y quien escribe, definimos que fuera una exhibición fundamentalmente visual, reduciendo al mínimo la información textual. Éramos conscientes de que necesitaba reponerse el contexto sociopolítico, así como las discusiones estético-políticas de la época en torno a las que giraba la revista [Figura 5].

A partir de eso, redactamos textos de sala mínimos (en sintonía con la estética de la revista) y en el folleto de mano, una introducción sobre la revista (fechas, formato, otras ediciones anteriores de EAV); las tendencias y los movimientos que en ella se desarrollan (y que Vigo defiende o postula), haciendo hincapié en los conceptos de *género marginal* y *arte crítico*, para no caer en el discutido concepto de «arte político»; el CAyC, como institución representativa de las prácticas de avanzada de la época, pero también porque atraviesa las páginas de *Hexágono*, y eso habla de un diálogo —como siempre, conflictivo— de Vigo con el CAyC y el Grupo de los 13. En el diseño de la exposición, el CAyC tuvo una sala especial, sirviéndonos del material audiovisual y documental que estaba en el CAEV.

Estos textos servían como introducción para quien necesitara iniciarse en el tema y como ensayo interpretativo-crítico para quien ya conocía la revista o las discusiones estéticas de la época, entendiendo que era nuestro criterio de lectura y clasificación, como ejercicio curatorial. Reservamos también un espacio para poder hojear las revistas, manipularlas, observar las piezas por separado y en conjunto de cada número, junto con otras ediciones contemporáneas como *Sellado a mano*.[12]

12 Sobre la exposición, ver el artículo «Haga usted su propio hexágono», de Josefina Oliva (2011).

ALGUNOS ESBOZOS PARA LA REFLEXIÓN

En estas tres exposiciones[13] en torno a la obra y el archivo de Edgardo Antonio Vigo, mantuvimos algunos ejes de trabajo que funcionarían como guías para la curaduría y el montaje. En primer lugar, remitimos siempre a una *estética Vigo*, desde la identidad visual y el diseño del folleto o catálogo. En segundo lugar, respetamos el espíritu lúdico de la obra de Vigo. Si bien mantuvimos recaudos mínimos de conservación y de resguardo de las obras, la multiplicidad de materiales duplicados en el archivo nos permitió poner a disposición ejemplares de revistas o ediciones. En otros casos, nos servimos de facsímiles o reproducciones de obras que respetaran aquella idea de un *arte tocable*. Siempre que pudimos, evitamos sacralizar las piezas detrás de una vitrina. En tercer lugar, articulamos permanentemente lo documental con *la obra*, respetando esa *voracidad de archivo* propia de Vigo. En algunas exposiciones como *NO-ARTE-SI* esto fue más evidente, porque el material de archivo nos permitió reconstruir (y darle formato visual) esos itinerarios de la vanguardia platense. En una producción como la de Vigo, ambos universos se imbrican mutuamente. Y, por último, consideramos que nuestra tarea curatorial no consistía en dar visiones finales y cerradas de cada proceso, movimiento o revista, sino en aportar *claves mínimas* que ayudaran a un espectador no especializado y que propusieran una mirada a discutir para aquellos avezados en el tema. Estos ejes siguen activos, como faros para el trabajo, en las muestras que el CAEV produce en estos días.

REFERENCIAS

ARCAS. (s.f.). *Colección Edgardo Vigo*. Recuperado de http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/arcas/portada/colecciones/edgardo-vigo

Calle Tomada. (s.f.). *Calle Tomada*. Recuperado de http://calletomada.blogspot.com/

Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV). (2004). *El juego de Vigo* [Exposición]. La Plata, Argentina: Sala Pettoruti del Teatro Argentino.

Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV). (s.f.). *Centro de Arte Experimental Vigo*. Recuperado de http://www.caev.com.ar

Davis, F. (2004). *Edgardo A Vigo. Xilografías y ediciones (1962/1972)* [Exposición]. Buenos Aires, Argentina: Museo Nacional del Grabado.

Ferreiro Pella, J.; Dourron, S. (2016). *Edgardo Antonio Vigo. Usina permanente de caos creativo. Obras 1953-1997* [Exposición]. Buenos Aires, Argentina. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Gualtieri, A. M.; Santarsiero, F.; Lamas, A.; López Galarza, C. (2017). *Grabadores del Museo de la Xilografía de La Plata* [Exposición]. La Plata, Argentina: Universidad del Este.

Museo Municipal de Arte de La Plata; Centro Cultural de España Córdoba. (2009). *C.C. 264* [Exposición]. La Plata, Argentina: Museo Municipal de Arte de la Plata.

13 Expresamente omito *Calle Tomada*, ya que se trabajó desde una curaduría colectiva (o *asamblearia*, como nos gustaba decir) y no tuvo a la producción ni a la figura de Vigo como eje central.

Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti (MPBA). (2017). (Ed). *Comunicaciones – envíos vía posta de E. A. Vigo. (1997-2017)*. La Plata, Argentina: MPBA. Recuperado de https://drive.google.com/file/d/1Sx5PSOQjlVqh1wypipq-CGF8JwR8FAkQ/view

Oliva, J. (2011). Haga usted su propio hexágono. *La Pulseada*, (93), 28-33. Recuperado de http://www.lapulseada.com.ar/?p=2486

Pérez Balbi, M. I. (2010). Calle Tomada: una muestra mutante, un espacio de encuentro. *La Pulseada*, (82), 20-24. Recuperado de http://www.lapulseada.com.ar/?p=1461

Pérez Balbi, M. I. (2016). Reescrituras. En V. Noorthoon y otros, *Edgardo Antonio Vigo. Usina permanente del caos creativo. Obras 1953-1997* (pp. 176-177). Buenos Aires, Argentina: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA).

Vigo, E. A. (1962-1968). *Diagonal Cero*. Recuperado de http://caevediciones.blogspot.com/p/diagonal-cero.html

Vigo, E. A. (1965). Ideas para una charla [Inédito mecanografiado]. Archivo Edgardo Antonio Vigo *Relativuzgir's 00'01.* R-012. Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina.

Vigo, E. A. (1969). *Expo Internacional Novísima Poesía/69* [Exposición]. Buenos Aires, Argentina: Centro de Artes Visuales, Instituto Torcuato Di Tella.

Vigo, E. A. [1971] (1972). La calle: escenario del arte actual. *Hexágono '71*, (be), s.p. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45829

Vigo, E. A. (1971-1975). *Hexágono '71*. Recuperado de http://caevediciones.blogspot.com/p/hexagono-71.html

LECTURAS Y TRADUCCIONES EN LA BIBLIOTECA DE VIGO

4

MAIL ART, COMUNICACIÓN A DISTANCIA, CONCEPTO

MAIL ART, LONG DISTANCE-COMMUNICATION, CONCEPT

JEAN-MARC POINSOT

Traducción: Lucía Álvarez y Berenice Gustavino

RESUMEN

Este texto introduce el volumen *Mail Art, communication à distance, concept*, editado por el Centre de recherche d'art contemporain (CEDIC) en francés e inglés, en París en 1971. En ese libro, Jean-Marc Poinsot presenta la obra de arte correo de medio centenar de artistas europeos, estadounidenses y japoneses. El trabajo que presentamos constituye una bibliografía de referencia para los estudios sobre arte postal y es citado en varias ocasiones en este volumen. La biblioteca del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) conserva un ejemplar cuidadosamente forrado en papel cristal. Como resultado del proceso de lectura, Vigo dejó intercaladas entre sus páginas traducciones de distintos pasajes consignados por Poinsot sobre Robert Filliou, Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Arman y Ray Johnson. Agradecemos al autor el permiso para publicar esta traducción.

PALABRAS CLAVE

Arte correo; comunicación a distancia; Marcel Duchamp

ABSTRACT

This text introduces to the volume *Mail Art, communication à distance, concept*, edited by the Centre de recherche d'art contemporain (CEDIC) in French and English in Paris in 1971. In that book, Jean-Marc Poinsot presents the work of mail art of fifty artists from Europe, America and Japan, including Daniel Buren, Christian Boltanski and Ben Vautier. The text we present constitutes a reference bibliography for studies on postal art and is cited several times in this volume. The CAEV's library keeps a copy carefully covered in crystal paper. Among its pages, and as a result of the reading process, Vigo left interspersed, typed and handwritten translations of different passages consigned by Poinsot about Robert Filliou, Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Arman and Ray Johnson. We thank the author for the permission to publish this translation.

KEYWORDS

Mail art; long distance-communication; Marcel Duchamp

Hablar de arte por correspondencia y de comunicación artística a distancia y publicar sus productos implica algunas aclaraciones. Así, antes de abordar el tema propio de este libro, es necesario exponer nuestras motivaciones y sus implicaciones teóricas.

La idea de dicho tema provino de una observación empírica de la actividad artística. Posicionados como espectadores de cierta producción, fuimos golpeados por el importante aumento de tal medio de comunicación artística. La proliferación de lo que el medio parisino denomina *envío* nos parecía a la vez síntoma de nuevas preocupaciones y reveladora de una actividad similar un poco más antigua. Es en cierto modo la epidemia lo que nos ha hecho tomar conciencia del virus. Sin embargo, habría sido superfluo interesarse por tal actividad si esta hubiese sido conocida y difundida; por el contrario, fueron muchos los destinatarios de dichos envíos que conservaron un prudente silencio, al menos en Francia. En las agendas de los artistas figuraban numerosos críticos y *marchands*, pero también aspectos generalmente menos conocidos de esta minisociedad que constituye el medio artístico —artistas, *marchands*, coleccionistas, críticos y observadores atentos—. No obstante, encontramos que esta actividad, pese al silencio de críticos y *marchands*, se desarrolló y he allí el último punto que llamó nuestra atención. En efecto, este sistema de intercambio no podía tener continuidad si no se producían respuestas o reacciones. Estas reacciones existieron incluso al margen de los circuitos clásicos o de manera paralela, al punto tal de que no fue sino posteriormente que un cierto número de personas nos manifestaron haber sido destinatarios de esos *envíos*, sin ser conscientes de la importancia del fenómeno. Las razones de nuestra elección son, en primer lugar, las relativas a la información.

Este libro posee, desde luego, numerosas imperfecciones y la enunciación de nuestras condiciones de trabajo y de nuestras elecciones debería precisar sus límites. Algunos de ellos, como el tiempo relativamente corto de elaboración, nos pertenecen, pero nuestro objeto implica otros límites que parecen difíciles de eliminar. Los documentos que constituían esos envíos —papeles u objetos— no suponían por su naturaleza y sus medios de difusión la conservación, que es el destino de obras más tradicionales. Los destinatarios no interesados o poco deseosos de verse invadidos por tales documentos los perdieron o los desecharon, aun cuando esos mismos documentos no exigiesen de ellos una destrucción que permitiera comprender esa decisión. Por otra parte, ciertos *envíos* o intercambios fueron realizados siguiendo una regla o a propósito de acontecimientos que no debían ser divulgados por razones diversas o cuya publicación habría aniquilado todo su sentido. Nos enteramos, entonces, de un cierto número de documentos que ni sus autores ni sus destinatarios nos permitieron publicar.

Ante el corpus documental que hemos reunido, tomamos ciertas decisiones teóricas y nos encontramos frente a contradicciones que deseamos señalar.

La elección del tema se inscribe en el conjunto de aproximaciones inmediatas a la actualidad artística como las exposiciones y la prensa. En efecto, las exposiciones importantes o las publicaciones, al no poder tomar una distancia considerable de su objeto, lo definen por sus procedimientos de producción formal —técnicas en sentido amplio—, por sus medios de difusión o aun por afinidades grupales. Otras formulaciones son más generales, incluso eclécticas, o se presentan de manera resueltamente experimental sin definir sus criterios según productos terminados, sino proponiendo más bien una regla de juego. Los comentaristas asimilan, en primer lugar, los aspectos formales o simbólicos y les agregan conceptos de escuelas o tendencias. En este sentido, la elección de nuestro tema, que algunos tildarían rápidamente de arte postal, presentaría el peligro de contentarse solo con las apariencias, cuando nuestro objetivo no es el de evitar la formación de un pseudo concepto, sino intentar hacer aparecer las significaciones de búsquedas divergentes y no coordinadas.

Por otra parte, la publicación de un libro que posee una difusión y una presentación distinta a la de los objetos de los que habla no debe pretender generar falsas expectativas; se trata de un objeto de conocimiento. En efecto, muchos son los que actualmente proclaman la ambigüedad del libro sobre arte invocando que este no puede dar cuenta del fenómeno del que habla sin introducir una deformación. Nosotros somos conscientes de esta deformación y no queremos reproducir el arte, sino producir conocimiento. Los documentos elegidos, aquellos que han sido excluidos, nuestras precisiones y explicaciones son el resultado del propio proceso que resueltamente, podemos afirmar, no es del mismo orden que el de los productores de bienes artísticos. Semejante posición no excluye el respeto por los documentos presentados y las notas aclaratorias que establecimos en colaboración con los artistas, que están allí para precisar las condiciones de elaboración o de difusión de su trabajo.

Resta que sepamos, y esta es quizás una reflexión en deuda con los observadores de arte menos entendidos, si nuestro objeto pertenece efectivamente al campo del arte. De hecho, no me parece que tal pertenencia esté sometida a controversia porque, pese a las múltiples terminologías e ideologías, el estatuto social y cultural de artista es propio de los diferentes productores que nos conciernen. Si nos aferramos a la definición de Marcel Mauss que afirma que el arte es aquello que es reconocido como tal por el grupo, la cuestión puede considerarse resuelta. No obstante, nos interesa evitar definir esta manifestación artística solo por su estatuto social y tener en cuenta sus exigencias internas. Si analizamos la naturaleza misma de los objetos —en el sentido más amplio— producidos en el dominio del arte, y más particularmente aquellos que nos conciernen, observaremos que no caben de ninguna manera en los sistemas a los que se encuentran vinculados. Por ejemplo, la forma de intercambio postal que observamos no posee nada en común, en su realidad o en su finalidad, con otros intercambios postales más utilitarios o más institucionalizados; es por ello que nos interesa establecer esta diferenciación que justificará en consecuencia nuestro enfoque.

Remarcaremos que nuestras motivaciones son de orden diverso pero que en su totalidad se encuentran subordinadas a un *a priori* que las respalda. Este *a priori* es la creencia en la posibilidad de estudiar los fenómenos artísticos desde una aproximación que procura diferenciarse de cierta forma de crítica tradicional y, de igual manera, de un conocimiento historicista y anecdótico del arte. Esta aproximación no puede hacerse sin violencia, pues así como las formas tradicionales de aproximación al arte ejercen sobre el público una violencia simbólica y excluyen otras formas, toda nueva forma de conocimiento del arte debe hacer ejercicio de dicha violencia simbólica si desea tener derecho a la existencia (Bourdieu, 1970).

LA INSTITUCIÓN POSTAL Y LA COMUNICACIÓN A DISTANCIA

Esta forma de comunicación, en la que el resultado consiste en reducir toda posibilidad de investigación, tanto sobre el objeto como sobre el sujeto que emite o transforma la información, tiene más éxito cuanto más conceptual es el mensaje. En el campo artístico se supone, en general, que la comprensión se establece de manera relativamente directa, a partir de los datos sensoriales. Numerosos artistas han tomado consciencia de que este *a priori* era inexacto y decidieron dirigir sus investigaciones sobre las modalidades de la percepción estética. Este posicionamiento viene acompañado de un rechazo de las nociones psicológicas, de donde surge la voluntad de anonimato o de neutralidad, y se traduce como una aspiración a la teoría, de la que emerge la noción de concepto. Las modalidades de la

comunicación postal ofrecen, por lo tanto, posibilidades a esos artistas. A pesar de lo que algunos piensan, no hay allí empobrecimiento del sentido y las connotaciones y la riqueza semántica de los mensajes no son puestas en cuestión. Solo se efectúa un desplazamiento en las elecciones de significaciones a comunicar. Estas afirmaciones pueden ser respaldadas por el análisis de una obra y, de manera más general, podemos sostener que si alguien resulta privado de una parte del sentido, es necesario ver allí el motivo del abandono por parte de los artistas de una forma de romanticismo humanista y psicológico.

Antes de presentar los objetos de este libro, es importante interrogarse sobre dos elementos: las instituciones implicadas y el sentido o la existencia de la comunicación.

Todos los trabajos que hemos elegido utilizan una misma y única institución, el *correo*, con sus diferentes servicios y productos: cartas, telegramas, giros postales, paquetes y el teléfono —que citamos solo a título indicativo—. La institución misma se ha transformado de acuerdo a la naturaleza de los servicios que se le solicitan. Y si, para remontarnos atrás en el tiempo, consideramos la mutación de la comunicación por mensajero a una comunicación vía mensaje escrito, observaremos una transformación significativa dada por la substitución de una comunicación interpersonal por una mediada institucionalmente. No obstante, la situación actual de las comunicaciones a distancia incluye nuevas formas como el teléfono, la radio y la televisión. Dos modos de comunicación a distancia subsisten: uno ligado al transporte de objetos o mensajes materializados; otro de alta calidad técnica donde el objeto no es más que la última transformación, aunque la materialización no siempre sea necesaria. ¿Qué es lo que efectivamente perdura de una comunicación telefónica o de una imagen televisada? En este libro pusimos el acento sobre los documentos relacionados con el correo postal. No obstante, algunos usos del teléfono figuran aquí a título complementario en razón de su carácter de comunicación a distancia.

Nuestra civilización se funda sobre formas particulares de intercambio de bienes materiales o simbólicos. Por intercambio no se debe entender trueque, pues dicho sistema posee numerosas limitaciones. Debemos pensarlo, más bien, como el simple pasaje de un bien entre diversas manos que le otorgan su significación. En una sociedad de consumo, el objeto adquiere su mayor significación a partir de sus modalidades de intercambio; por fuera de ellas, el objeto como tal pierde todo su sentido porque está destinado a una desaparición más o menos rápida. Es por la publicidad y los lugares de venta que un objeto adquiere un cierto estatuto. Si el objeto no se encuentra integrado en esta forma de intercambio simbólico que constituye la publicidad, con los criterios y las significaciones que ella establece, resulta inexistente. Prueba de ello es la campaña publicitaria que tuvo lugar en Francia sobre la función de la publicidad. Cajas, frascos y otros objetos indeterminados, es decir, sin etiqueta, sin marca ni colores, constituían el cartel sobre el cual un texto demostraba el poder de información de la publicidad. Esta imagen simbolizaba la ausencia de realidad del objeto no dotado de un mensaje comercial; el objeto ya no extrae su sentido esencial de su naturaleza sino de su etiqueta.

Pero ¿por qué hacer esta digresión a propósito del correo? Debido a que este forma parte del sistema que sostiene y del cual extrae su razón de ser. Si efectivamente los objetos ya no extraen su estatuto más que de los intercambios simbólicos es porque al hombre moderno, privado de otras formas de intercambios —interpersonales, sociales, etcétera—, no le queda más que vérselas con intercambios mediatizados. Si nuestra sociedad desea mantenerse, debe continuar creando y satisfaciendo esta necesidad de intercambios mediatizados sin mostrar ese desierto humano que ella no hace más que acentuar. La comunicación ya no se efectúa de hombre a hombre, sino que pasa siempre por un objeto o un intermediario. Así como el crédito multiplica de manera artificial el poder del dinero, las relaciones públicas y los servicios que constituyen una gran parte del sector terciario de la

economía multiplican las ganancias enmascarando las insuficiencias del producto mediante una importante puesta en escena. De este modo, crean una diferenciación que permite una competencia que no es cualitativa sino cuantitativa.

La sociedad moderna multiplicó los intermediarios —objetos, personas e instituciones— al punto tal que las modalidades simbólicas del intercambio priman sobre su objeto. El correo es la institución encargada de un cierto número de esos intercambios. Una sociedad moderna no puede sobrevivir sin correos ni telecomunicaciones, la institución es vital y como tal asume cierto número de significaciones vinculadas únicamente a su carácter institucional. La correspondencia y el teléfono refuerzan y significan las desigualdades sociales; no tener teléfono es una carencia, así como la abundancia de correspondencia es propia de personas que gozan de una situación elevada. El poder está en manos de aquellos que poseen los sistemas de intercambio y de comunicación. Es en parte por esa razón que, rechazando la intermediación de la galería o el museo, los artistas desean difundir ellos mismos su trabajo y las informaciones relacionadas. Volveremos más tarde sobre este cuestionamiento del sistema.

En cuanto al contenido de los mensajes que circulan por el correo, este no es indiferente a la forma propia de los objetos despachados. Al recibir su correo, cada uno realiza una clasificación rápida, elimina los sobres menos urgentes y elige los más esperados; esto admite una sola categoría de sobre, la carta. Mencionamos esto para decir que algunas informaciones o mensajes[1] utilizan canales particulares y que nadie buscaría refutar el carácter arbitrario e institucionalizado de ciertos intercambios postales. Si un artista utiliza para sus propios fines la institución postal, está obligado a tomar en cuenta todas las obligaciones y leyes del sistema que emplea aunque las reduzca al absurdo o las ponga en ridículo. Ubicado entre la voluntad de tomar posesión del poder de la información y la opción por impugnar la forma misma del medio utilizado, el artista deberá asumir la contradicción. Más adelante volveremos sobre las formas particulares de intervención artística a través del correo, pero es importante señalar que el artista actúa en un sistema constrictivo y altamente representativo de las leyes de nuestra civilización.

Si volvemos a la cuestión de la existencia de una comunicación artística, nos topamos con nociones de orden e importancia diversas. En efecto, observamos que la institución postal regula de manera precisa las indicaciones de origen y de rutas de los sobres enviados. De esta manera, el remitente tendrá que elegir el sobre adecuado a la calidad del mensaje y a la información acerca de su origen que quiere transmitir. Enviar un telegrama anónimo resulta imposible mientras que una carta puede, con facilidad, no indicar su origen exacto. Mediante esta elección, el artista determinará la naturaleza de la comunicación que desea establecer. Hace falta señalar que algunos artistas realizan proyectos cuyo destinatario final son ellos mismos o el público de una galería o de un museo. Para esos artistas, la intervención del correo sobre un objeto produce ese objeto, pero no tiene más relación de remitencia que la de su propia negación. Los usos que el artista hace de la institución postal son muy diversos debido a que las significaciones y efectos posibles de producir son de orden múltiple. La repetición o la sucesión de mensajes intervienen para establecer una comunicación real. La pluralidad de mensajes está acompañada por un protocolo particular de toma de conciencia y de despacho o de recepción de los envíos determinado por el artista (ver, por ejemplo, el trabajo de Jacques Charlier o el de Jean Le Gac).

La acción postal permanece como un fenómeno incomprensible si se la aísla de todo contexto y no se refiere a una manifestación, exposición, personalidad conocida del destinatario

1 Utilizamos los dos términos porque la información no tiene un destinatario preciso, mientras que el mensaje implica una comunicación entre un emisor y un receptor.

o, simplemente, a una consecuencia lógica de la llegada de envíos. El único verdadero problema de la existencia estética de estos intercambios interviene cuando el envío es anónimo o dirigido a desconocidos. Un individuo elegido al azar en la guía telefónica no puede comprender qué significa el mensaje recibido. Lo lee y lo observa, se cuestiona, lo olvida y, si semejante fenómeno no se repite y no tiene ninguna otra difusión, le resulta muy difícil considerarlo como un hecho artístico, porque ese hecho no es identificable como tal. Por medio de esta constatación, recuperamos una evidencia de la sociología del arte, a saber, que aquello que no es designado y reconocido como estético no puede ser observado como tal. Esta situación es propia de toda actividad aún poco difundida y solo una sociología de la vanguardia podría hacernos conocer sus causas.

No obstante, no perdamos de vista el problema de la comunicación, dado que constituye de hecho la noción central en torno a la que gira la actividad artística de este libro. Desde el *collage* hasta lo que comúnmente llamamos arte conceptual, los artistas que nos conciernen se ocupan de modalidades de la comunicación en sentido general y de la comunicación estética en particular e, incluso, de una estética de la comunicación. Si por volver a la fuente citada con frecuencia por la vanguardia de los últimos diez años recurrimos a Marcel Duchamp, numerosos indicios nos llevan a suponer que él no era ajeno a estas preocupaciones. La serie de dibujos, obras y textos vinculados al *Gran vidrio* (*El gran vidrio. La novia desnudada por sus solteros, incluso* [1915-1923]) presentan a primera vista un lenguaje y un simbolismo formal muy complejo. Una de las figuras, los *moldes machos,* por ejemplo, adquiere su sentido porque reenvía a otra figura, o a textos codificados y enigmáticos. En pocas palabras, su lectura está lejos de ser sencilla, a tal punto que, aquel que quiera comprenderla, encontrará más satisfacción en su esfuerzo por descifrarla que en el resultado visual que deseaba apresar en un principio. Duchamp, en esta serie de obras, desplaza el lugar de la actividad estética. Elabora un sistema que no reenvía más que a sí mismo a través de múltiples giros y vías de explicación. Desde nuestra perspectiva, resulta por completo inútil estudiar la significación del *Gran vidrio* aferrándose solo a la definición y al historial de cada uno de sus elementos formales. Ese mundo de forma y sentido cerrado sobre sí mismo se presenta como una reflexión sobre los mecanismos de la comunicación y de la producción de un saber. Se puede objetar a nuestra propuesta el hecho de que el arte siempre fue un medio de comunicación al igual que un estudio de las modalidades de la comunicación. Sin embargo, entre el estudio de los modos de comunicación puramente visuales y el que nos interesa, hay un abismo, así como la pintura de Paul Klee, por ejemplo, tiene siempre como referencia implícita toda la pintura mientras que ciertas producciones actuales, aunque se sitúen en el dominio del arte, se refieren a sistemas de comunicación que les son externos. Para explicitar esta afirmación, basta con recordar que las investigaciones de Klee y de otros pintores se refieren a las posibilidades de fabricación de imágenes en el marco de un soporte cubierto por pigmentos coloreados. Klee innova en el dominio de la pintura y, como sus contemporáneos, afirma el carácter especulativo del arte pero su objeto sigue siendo —y esto sin matiz peyorativo— la imagen. Asistimos, de hecho, a una mutación del objeto de la investigación artística. La pintura y el arte en general desde el Renacimiento tenían por objetivo una apropiación del mundo a través del conocimiento, su representación, su enumeración y su clasificación. Este trabajo, empresa enorme, estaba ligado al carácter vital que revestía la utilización de imágenes pintadas, dibujadas o esculpidas. La imagen en general era uno de los modos privilegiados de conocimiento y estaba en manos de los artistas. No tenía importancia preguntarse por el valor de las artes plásticas como medio, sino por los elementos del saber que podían ser elaborados a través del arte.

El arte contemporáneo desplazó su interés hacia las modalidades del conocimiento y de la comunicación y, como dijimos, son las investigaciones de los pintores las que dejaron

abierta la posibilidad de abordar otras cosas y no solo el soporte plástico. Cuando hablamos de nuevo objeto del arte no queremos dar a entender que el arte tiene ambiciones científicas. En tanto que especulación sobre los modos particulares de la comunicación, el arte correo implica conocimiento, pero una vez más es el método más que el objeto a conocer lo que importa. Por continuidad lógica, el arte correo repiensa sus condiciones de existencia en relación con las del conocimiento y las de la comunicación en general. Le interesa definir su estatus. Esta búsqueda de una función real repercute en los cuestionamientos perpetuos de las vanguardias sucesivas que son, en cierta forma, el medio de resolver por una solución interna al arte una situación social contradictoria e inestable. El arte utiliza así sus propias contradicciones como finalidad estética. Ocurre que las obras actuales están implicadas en los problemas de la comunicación y es a la luz de su análisis que se esclarece el conjunto de la producción actual.[2] Hacer como hace Duchamp una obra cuya única explicación y motivación reside en un comentario indescifrable y en la actividad imaginaria que resulta de ella es poner el acento sobre los modos mismos de la comunicación y desviarlos con fines estéticos. Entre el conjunto de textos, objetos y documentos ligados al *Gran vidrio* de Duchamp, encontramos cuatro tarjetas postales pegadas sobre un soporte común. Se trata de la «cita del 6 de febrero de 1916» dirigida por su autor a los Arensberg, vecinos en esa época. De un lado, las postales llevan la mención de esta cita, del otro, un texto más o menos codificado nos informa sobre el *Gran vidrio* y las obras adyacentes. Así como mantiene esa relación ambigua con el conocimiento real de su obra, Duchamp juega con los medios de comunicación al enviar por correo una información que hubiese sido más simple dar a viva voz. Se trata, según sabemos, de la primera manifestación artística que adquiere su sentido en la utilización del correo y es notable que esté en contradicción con las modalidades habituales de utilización de este medio. Esta pieza adquiere su sentido tanto a partir de la función de comunicación de la institución empleada como de su naturaleza de relevo complementario, último dato que complica por su existencia el desciframiento del *Gran vidrio*. Las obras de este libro tomarán su sentido, entonces, reñidas con una institución, ya sea en su elaboración o en las condiciones elegidas para darlas a conocer al público.

Demostramos rápidamente cómo se situaba esta actividad artística con relación al arte en general, pero también con relación a las instituciones del mundo moderno. Interesa, ahora, operar un análisis sobre el objeto mismo de nuestra investigación y precisar los criterios empleados en la elección de los documentos.

La mayoría de los artistas de este libro consideraron el correo como medio de envío de mensajes y de objetos, y crearon, así, una red de intercambio de bienes artísticos paralela y distinta al sistema general en vigencia. Enviar *collages*, textos teóricos y objetos a destinatarios diversos sin contraparte financiera es, efectivamente, cuestionar las leyes del mercado. Es evidente que hay una forma de intercambio, pero ella no es cuantitativa. El ejemplo de la escuela por correspondencia de Ray Johnson, importante red de correspondientes, que efectúa envíos individuales o se presta a acciones coordinadas por iniciativa de uno de los miembros del grupo es, en este punto, particularmente interesante. Un día, un individuo o una institución se ven sumergidos por una gran cantidad de cartas, paquetes y otros envíos y solo se les pide tomar parte de este evento. Por supuesto que un archivista apasionado podrá, si se le antoja, conservar, comprar o vender esas cartas y objetos a riesgo de desnaturalizar su sentido. Esa no es la cuestión, ya que los hechos prueban, hasta ahora, que muy poca gente consideraría esos objetos como bienes artísticos susceptibles de ser difundidos, publicados, comentados y vendidos. Esta situación está ligada

2 Estas afirmaciones no son definitivas. Constituyen hoy hipótesis de trabajo que desarrollaremos, por lo que nos reservamos la posibilidad de abandonarlas si no resultan operatorias.

necesariamente a la naturaleza misma de los bienes, a su tamaño pequeño, a su multiplicidad, de modo tal que podríamos definir el estatus mínimo del objeto para que pueda ser considerado como objeto de arte. Mientras que la inestabilidad de las monedas provoca un retorno de los capitales sobre los bienes muebles e inmuebles, que las sociedades de especulación artística se fundan y prosperan, que el mercado del arte soporta una integración al sistema general de intercambios capitalistas y del consumo cada vez mayor, una actividad por el estilo escapa al sistema, lo ignora y lo cuestiona parcialmente ya que afirma en nuestro mundo actual la viabilidad de un sistema opuesto al sistema dominante. Nos darán pelea objetando que los productos de los que hablamos son de una importancia tan débil que no pueden tener ninguna repercusión sobre el sistema general de mercado, pero ese no es el problema. Una producción artística como esta muestra cómo, incluso simbólicamente, toda actividad estética plantea problemas de orden económico y político sin tener necesidad de ubicarse al nivel de la ideología y de los programas revolucionarios.
Frente a esta forma de intercambio existe una utilización importante de la institución y del material postal en la realización de ciertas obras. Emplear un modo de transporte de un mensaje o de un objeto da a entender que estos últimos pueden ser efectivamente transmitidos por el medio elegido, pero las intervenciones de la institución pueden también ser explotadas como medios apropiados para dar sentido y forma al mensaje o al objeto a realizar. Este es el caso de Douglas Huebler cuyas piezas reproducidas no podrían existir sin la utilización del correo. Sin embargo, ¿qué debemos pensar de todo ese lote de objetos y de imágenes que son tomados del material postal o anexo y son utilizados como elementos plásticos? Esta pregunta nos permitirá precisar el verdadero tema de este libro. En efecto, no incluimos obras como la de Ruth Francken o la de K.P. Brehmer por la simple razón de que es el modo de comunicación lo que nos preocupa y no la imagen. Las tarjetas postales, los sellos y otros objetos que reprodujimos fueron hechos para ser utilizados y se ajustan a las normas del correo. La comunicación postal es una forma de comunicación a distancia y en ella el objeto estético se modifica tanto en su forma como en su enunciado. Desarrollamos suficientemente la noción de comunicación mediatizada para poder afirmar que el verdadero punto común a las diferentes obras reproducidas aquí es el de las relaciones entre el objeto y los medios por los cuales lo conocemos. Podríamos evocar otras actividades artísticas muy diferentes, pero cuya significación surge de la manera en la que el público toma conocimiento de ellas. Así, el *Earth art*, recientemente rebautizado arte ecológico, o bien el *Body art* provocan la siguiente pregunta: ¿por qué no tomamos conocimiento del evento, ambiente u objeto más que a través de la intermediación de fotografías, textos explicativos, publicaciones o exposiciones? La comparación se establece en los métodos elegidos para la toma de conocimiento, por parte del público, de un gesto, de un objeto, de un acontecimiento producido por el artista —cuestión teórica situada entre la noción de información y la explotación de las investigaciones actuales sobre el análisis de la percepción y de las ciencias de los signos o semiología—. No obstante no hay que ilusionarse porque es en ese único nivel muy general que interfieren esas diferentes actividades y una identificación demasiado rápida llevaría a caer de nuevo en las trampas de una historia humanista de las artes donde todo regresa a la eterna naturaleza humana o a nociones nebulosas y universales por insuficiencia de análisis.

A PROPÓSITO DEL TÍTULO

Nuestras últimas palabras versarán sobre la elección del título de este libro. El mismo no nos satisface plenamente, pero indica algunos de los principales puntos de interés.

La expresión *mail art* subraya la utilización del material postal sin dejar de lado las características propias de esa institución. Designa tanto el envío de un simple objeto o documento transportado por el correo, como el sistema de intercambio y la forma particular a través de la que se expresa el mensaje. Preferimos este término en inglés a la expresión francesa *art postal* porque nos parece que sus connotaciones son más ricas.
Comunicación a distancia, por su parte, indica el conjunto central de todas las actividades que citamos; la utilización de un intermediario que, creando una distancia y una dificultad suplementaria, permite, a la vez, establecer relaciones reales entre personas que no se conocen. En ese sentido, la obra enviada por correo obliga a una lectura que podría ser rechazada en otras condiciones. Esta forma de comunicación se inscribe en una reflexión sobre la naturaleza de las relaciones que se establecen entre los individuos y entre el individuo y la producción artística.
Por último, mediante el empleo de la palabra c*oncepto* queremos señalar ciertos trabajos que utilizan el correo como uno de los medios para llevar a bien una demostración comenzada en otro lado. On Kawara, Jan Dibbets, Daniel Buren, Douglas Huebler y algunos otros artistas realizan un trabajo teórico —de allí el término concepto— que encuentra una forma de precisar sus análisis en la utilización de la institución postal.

REFERENCIA

Bourdieu, P. (1970). *La reproduction.* París, Francia: Éditions de Minuit.