

TEXTOS Y CONTEXTOS

Edgardo Antonio Vigo: Mail Art as Aesthetic, Communicational and Political Practice

■ **Edgardo Antonio Vigo: el arte correo como práctica estética, comunicacional y política**

RECIBIDO • 19 DE AGOSTO DE 2019 ■ ACEPTADO • 6 DE NOVIEMBRE DE 2019

NATALIA AGUERRE//INVESTIGADORA Y DOCENTE ■
aguerre.natalia@yahoo.com ■

LÍA GÓMEZ//INVESTIGADORA Y DOCENTE ■
lialaig@gmail.com ■

PALABRAS CLAVE

Vigo ■
arte correo ■
comunicación ■
política ■
arte ■

KEYWORDS

Vigo ■
mail art ■
communication ■
politics ■
art ■

RESUMEN

Este artículo indaga sobre la figura del artista platense Edgardo Antonio Vigo con el fin de visibilizar y analizar sus posicionamientos políticos en torno a la comunicación y el arte mediante la práctica de arte correo y sus vinculaciones con artecorrealistas mexicanos

ABSTRACT

This article explores the figure of the La Plata artist Edgardo Antonio Vigo, to make visible and analyze his political positions regarding communication and art through the practice of Mail Art, and its links with Mexican artists.

Si el hombre estuviera completamente desprovisto de la facultad de soñar, si no pudiera de tiempo en tiempo adelantarse al presente y completar con su imaginación el cuadro coherente y enteramente terminado de la obra que se esboza apenas entre sus manos; decididamente no podría imaginar qué motivos harían emprender al hombre y llevar a término los grandes y fatigantes trabajos del arte, la ciencia y la vida práctica. El desacuerdo entre el sueño y la realidad no tiene nada de nocivo. Siempre que el hombre sueña, crea seriamente en su sueño. Que observe atentamente la vida, que compare sus observaciones con sus castillos en el aire y, de una manera general, trabaje a conciencia por la realización de su sueño.¹

Introducción

Edgardo Antonio Vigo (1928-1997) fue un artista argentino que, como manifiesta la cita de Lenin, dedicó su vida a observarla mientras la comparaba con sus “castillos en el aire” para trabajar a conciencia por y para la realización de su sueño: quebrar mediante las experiencias estéticas el entumecimiento intelectual y emocional de los sujetos.

Desde la calle 15 en la ciudad de La Plata, Argentina, Vigo produjo infinidad de obras visuales, objetos, revistas y manifiestos componiendo en imágenes y grafías modos diversos de comunicación para expresar y difundir sus ideas y sensibilidades. Tal es el caso de la práctica de arte correo, en el que Vigo, junto con Clemente Padín, Wladimir Dias Oino, Álvaro y Neide de Sá de Brasil y Guillermo Deisler de Chile fueron los máximos referentes en América Latina. El arte correo manifestó una forma variada de producción y circulación de piezas a través del uso del medio postal. Sobre este aspecto, el mexicano Ulises Carrión precisa que:

la obra de arte correo consiste en una serie de acciones de las cuales dos son las más importantes: la producción de la obra y el envío de ésta por el correo. En la primera acción, el artista tiene el control de los materiales y puede utilizarlos en una acción en libertad; en cambio en el envío no somos libres, estamos sujetos a ciertas reglas establecidas de antemano e inclusive tenemos que pagar un precio que está calculado con precisión respecto a medida y peso.²

¹ Vladimir I. Lenin, *Obras escogidas*, tomo III, <<https://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/oe3/lenin-obras-3-3.pdf>>. Consulta: 10 de julio, 2019.

² Ulises Carrión, en M. Guerrero Alarcón, *El arte correo en México. Origen y problemática en el periodo de 1970-1984*, 1980, <www.academia.edu/.../El_Arte_Correo_en_Mexico.pdf>. Consulta: 7 de julio, 2019.

En relación con ello, Jean Marc Poinsoot declara que aunque el sistema postal posea características particulares en cada nación y normas universales para su funcionamiento en los envíos, “los artistas de correo interactúan con el sistema que es represivo desde el inicio y altamente representativo de las leyes que rigen nuestra civilización”.³ Este canal de comunicación facilitó el tránsito de obras de manera interpersonal, anticomercial y principalmente crítica frente a las instituciones artísticas, al devenir político de cada país de origen de los artecorreatistas y de los medios masivos, en virtud de que su surgimiento se desarrolló en el marco de la expansión de la cultura mediática en la que su creciente presencia en la vida cotidiana propició —mediante la creación y organización de sentidos— la configuración de imaginarios simbólicos y políticos. En palabras de María Cristina Mata, el arte correo se constituyó como una instancia superadora de la cultura de masas, ya que expresó “valores, modos de vincularse entre los individuos, divisiones del tiempo, organización del espacio público y el privado, modos de legitimación, etc.”.⁴

Retomando las palabras de Carrión, se puede afirmar que la intención inicial de los artecorreatistas fue

romper con la perspectiva unidireccional emisor-receptor dada por los medios masivos de comunicación, pero también en línea con las relaciones verticalistas entre el artista y el público establecidos por los museos o galerías durante las experiencias artísticas, estimulando con ello las vinculaciones interpersonales.

El caso es que el correo fue un soporte de uso político que alteró su funcionamiento para ampliar las redes de comunicación. Cada miembro del circuito multiplicaba el número de participantes y la cantidad de objetos que se recibían y enviaban a una lista siempre en aumento de direcciones, lo que llevó a alcanzar escala global. Una red abierta y horizontal en la que la contemplación pasiva del receptor frente a la obra se convirtió en una interacción activa y en un modo de expresión colectiva que difuminó los límites del arte culto y popular.

Esta práctica originó una comunicación alternativa, multilingüe, interactiva, con reglas no dogmáticas e hipertextuales; características altamente relevantes en la actualidad por las posibilidades que ofrece Internet. La red de correspondencia se generó a partir de la iniciativa del artista Ray Johnson, quien desde finales de la década de 1950 comenzó a enviar a sus amigos cartas con postales, collages y recortes de periódicos intervinidos. Incluía determinadas instrucciones: se le pedía al receptor que las completara y devolviera al remitente. Johnson se oponía a la idea de obras acabadas, expuestas en museos o galerías con valor comercial, y asumiendo la imposibilidad de acceder a los medios masivos para difundir sus propuestas construyó una red de contactos para intercambiar ideas y experimentar mediante este canal modelos de comportamiento participativo y plural. A medida que el circuito se iba expandiendo la práctica adquirió un valor artístico en sí mismo, dado que no sólo se consideraba la producción del artista —la postal y/o las intervenciones en las mismas—, sino que también se amplió a los destinatarios y a todo lo que conllevaba su trayecto como los sellos, las estampillas y los sobres. Los envíos incluían publicaciones, obras impresas, poemas visuales, juegos entre remitente y receptor, creaciones colectivas y obras a realizar; es decir, piezas estéticas de intercambio donde las suplantaciones y agregados, ya sea de materiales o de estructuras formales, era aprovechada con un fin lúdico.



Colectivo 3, “Poesía en circulación”, 1983, volante de 10 x 30 cm. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV).

³ Jean Marc Poinsoot, *MAIL ART, Communication a Distance, Concept*, París, Cedic, 1971, p. 57.

⁴ M. Mata, “De la cultura masiva a la cultura mediática”, *Revista Diálogos de la Comunicación*, Lima, núm. 56, FELAFACS, 1999, p. 81.

La dimensión comunicacional se volvió una clave para comprender los significados y los sentidos producidos por cada artecorredista, al tiempo que se reconocía que la reciprocidad comunicativa visibilizaba aquello que los medios masivos, el sistema del arte y el mercado expulsaban. Por eso mismo, la comunicación —en tanto constructora de significaciones y elemento fundamental de los canales de difusión— tomó un carácter crítico y de acción política en función de considerar al arte como una práctica de transformación social. Desde esta perspectiva, el correo postal y la consecuente red de intercambios se convirtieron en dispositivos estratégicos que permitían que la comunicación intersubjetiva y anticomercial traspasara fronteras. De esta forma exhibían nuevas divisiones de lo sensible y matrices narrativas con temáticas que involucraban tanto posturas frente al lenguaje hermético del arte como de los contextos sociales y políticos sesgados por la coyuntura espacio/temporal de cada miembro. Estas prácticas llevaron a la construcción de un campo de cognoscibilidad crítica destinada a provocar y a movilizar al espectador a una acción poética encausada en la búsqueda de sistemas alternativos de comunicación.

Edgardo Antonio Vigo y la comunicación

En una época en la que la cultura visual se iba imponiendo por la llegada de la televisión a los hogares, Edgardo Antonio Vigo tomó parte en la discusión crítica sobre los medios masivos y la comunicación al problematizar las disputas de sentidos y legitimación política en el campo de las representaciones sociales. En relación con los medios, en las obras *¿Quién no es nadie?* (1972) o *La (in) comunicación de los medios de comunicación masivos (por caso la TV)* (1972), Vigo cuestiona el accionar y a las teorías funcionalistas y críticas de la comunicación. En la segunda expone la unidireccionalidad de los mensajes, lo que provoca una disociación entre éstos y la audiencia.

Siguiendo esta línea, *¿Quién no es nadie?* presenta un texto que se inicia con una proposición: “Ante la comunicación eléctrica (Walter Benjamin & Marshall McLuhan) antepone la COMUNICACIÓN BOCA A BOCA”. Esta declaración pone en diálogo a los intelectuales de la teoría crítica (Benjamin) y funcionalista (Mc Lu-



Edgardo Antonio Vigo, *La (in) La comunicación de los medios de comunicación masivos (por caso la TV)*, 1972, Hexágono 71 —be—. Archivo CAEV.

han) para trascender sus postulados proponiendo una práctica alternativa, horizontal y participativa como es “la comunicación de boca a boca”. En este sentido, Vigo comprende y afirma que a partir de esta acción se “favorecerá el diálogo transmitido por contacto, vivenciado y enriquecido en los datos recibidos” así como “la incomodidad del encuentro” y “la insolitez de situaciones”.⁵ El autor revaloriza el canal de comunicación natural de los sujetos considerando que mediante el “boca en boca” se producen, intercambian y negocian las formas simbólicas que constituyen a este acto como una condición y fase esencial del ser práctico del ser humano.

Estas piezas particulares dentro de su extensa trayectoria artística dan cuenta de cómo se pueden cuestionar los hábitos y representaciones dominantes que constituyen un imaginario social en un lugar y en un momento determinado mediante la producción y circulación de expresiones estéticas. Así lo afirma en el manifiesto *Por qué un arte de investigación* (1973), que inicia con una cita de Armand Mattelard: “Los conocimientos de las élites pasarían a integrar la cultura de

⁵ Edgardo Antonio Vigo, *La (in) comunicación de los medios de comunicación masivos (por caso la TV)*, La Plata, Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo, 1972, s/p.



Edgardo Antonio Vigo, *¿Quién no es nadie?*, 1972, tarjeta 10 x 15 cm. Archivo CAEV.

masas que dejaría así de ser una vulgarización de los conocimientos de los sabios”.⁶ La referencia a Mattelart resume su postulado, orientado hacia la comunicación, el arte y la política mediante la redefinición del papel del artista, quien debe asumir el compromiso con la realidad circundante y, particularmente, con los que no tienen voz. El creador —ligado a la noción de intelectual orgánico de Gramsci—, siendo nexo entre la estructura y la superestructura, debe ponerse al servicio de la transformación social.

Podemos observar que Vigo retoma en *¿Quién no es nadie?* la necesidad de debatir el accionar de los medios y de la cultura, entendida como los principios organizadores de la experiencia mediante la cual los sujetos ordenan y estructuran sus acciones dependiendo del espacio que ocupan en las redes sociales. En otras palabras, interpretar e intervenir en las prácticas sociales, específicamente las del arte, para señalar los procesos de la reproducción y/o cambio social:

⁶ Armand Mattelard, *Agresión en el espacio*, Buenos Aires, Argentina, Tercer Mundo, 1972, p. 40.

Cuando la sicosis general tiende a una línea verticalizante, cuando el artista certifica que debe cambiar su relación con la sociedad, cuando la sociedad empieza a tomar conciencia de mensajes existentes pero negados a ella, es harto difícil pretender justificar la coexistencia de un ARTE DE INVESTIGACIÓN. Éste mantendrá en vigencia algunos aspectos negados por las teorías amasadas para justificar el URTICANTE GENERALIZADO ARTE POPULAR. Sin embargo, creemos que ese ARTE POPULAR debe ser analizado con mayor envergadura y análisis profundo porque se corre el riesgo de realizar un populismo que finalmente no soluciona ningún tipo de problemas y lleva al sacrificio gratuito, negando lo que en definitiva siempre negó habitualmente el arte, la COMUNICACIÓN COMUNITARIA.⁷

La conciencia crítica, la producción de conocimiento y la comunicación se constituyen en dimensiones inseparables para reflexionar, crear y exponer desde el arte los entramados de la cultura. Para ello, Vigo propuso un método que consistía en el planteamiento de “códigos de lenguajes comunicantes”, “temáticas” y la “utilización y apertura de todos los canales de comunicación”.⁸

En relación con los “códigos de lenguajes comunicantes” planteaba que se debía realizar un establecimiento de normas mínimas y accesibles a la comprensión de los participantes/espectadores compuesto de “formas cotidianas, señales, símbolos folclóricos, etc., sumados todos en una superficie o en un objeto, como también clarificar la idea con un lenguaje llano, cargado de cotidianidad y de fácil comunicación”.⁹ Estos nuevos códigos de lenguajes tendrían que incorporar temáticas que den cuenta de la coyuntura social y política del artista, las cuales deberían ser “desmenuzadas desde todos los puntos de vista para dar al público (por la información apriorística poseída) las posibilidades de que se enfrente ante ellas. [...] La consecuencia será una mayor agilización de la inteligencia y una clara necesidad de recibir nuevas respuestas ante nuevos interrogantes recibidos”.¹⁰ Esto requeriría de la utilización y apertura de todos los canales

⁷ Edgardo Antonio Vigo, *Por qué un arte de investigación*, La Plata, Archivo Centro de Arte Experimental Vigo, 1973, s/p, mayúsculas en el original.

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

de comunicación, “responda ésta a la forma masiva o a la intercomunicación, sin preocuparse por los ratings porque la apropiación de ciertas obras requiere de un tiempo que otros no precisan para ser comprendidas. Sumar debería ser la consigna cultural del momento, para interpretar el más claro deseo de democracia y de constante avance”.¹¹

En su carácter de intelectual crítico, Vigo exponía que los circuitos comunicativos propuestos por el sistema no representan ni satisfacen al realizador y/o trabajador creativo, quien debe encauzar sus producciones a través de nuevos canales de comunicación. Así, la resolución de alternativas permite conmover la conciencia y/o conducta de los espectadores para que participen activamente en la producción artística. En esta línea, consideramos que para Vigo las expresiones estéticas son en sí mismas un acto de comunicación, dado que el proceso creativo debe requerir de una actitud inconformista y cuestionadora del orden hegemónico para crear acciones creativas a una demanda social, en un espacio o acción que permita el encuentro con el Otro.

Este manifiesto alcanzó su grado más alto de materialización mediante la práctica de arte correo o “comunicación a distancia” —en palabras de Vigo. El artista definió a esta práctica como comunicación marginal a distancia a partir de las lecturas del artista y filósofo francés Hervé Fischer, quien sostenía que “frente al poder de los medios masivos que no dejan lugar a la participación del receptor, aparecen los *marginal media* como tentativas específicas, limitadas —individuales o emanando de subgrupos minoritarios de la sociedad—, para emitir y difundir respuestas”.¹² La marginalidad se rebela entonces contra la no-respuesta, “proponiendo un constante cuestionamiento al silencio y persiguiendo la creación de circuitos abiertos de participación, desarrollándose individual o grupalmente”.¹³ Comprendía que el arte correo era una forma más de expresión estética de las comunicaciones marginales, a la que le sumaba la palabra distancia. Este agregado lo llevó a

distinguir entre una comunicación universal y una internacional, entendiendo a esta última como tendencia del arte que responde a intereses que reproducen el poder hegemónico:

Una información torcida, renuente en cuanto a valores importantes que podrían anexarse para concretar una actitud universalista (no internacional como proponen esos centros) [...] Para conseguir apoyo y permiso (de los centros hegemónicos), el investigador debe aceptar una serie de imposiciones [...] y una serie de condicionamientos que acaban por ser una lamida imagen de lo latinoamericano. O, en última instancia un concepto de lo latinoamericano internacionalizado.¹⁴

La comunicación universal refiere a la condición humana de interrelación, es decir, a los modos de estar-con-otro que configuran tramas de vinculación que otorgan sentido a lo que llamamos la realidad, conformando con ello la densidad de la cultura. Tal es así que la red de intercambios surge como núcleo significativo, en función del pluralismo dialógico entendido desde la concepción bajtiniana. De tal forma, el arte correo demandaba un contacto directo entre los practicantes para crear posibilidades nuevas de comunicación “con suficiente dosis de inconformismo, subversión y relaciones globales y particulares”.¹⁵ Esto favorecía la multiplicidad de voces y de saberes llevando a la construcción de una memoria colectiva a partir del “testimonio crítico de las realidades socio/político/económicas”.¹⁶ Por esto, cada circuito de la red global de arte correo adquirió características específicas producto de las visiones particulares de sus participantes y de sus marcos político/culturales.

El arte correo como práctica estética de denuncia y resistencia en América Latina

Los intercambios postales entre poetas visuales hacia fines de la década de 1950 son un punto de referencia que antecedió a la práctica de arte correo en América Latina, que cobró mayor intensidad cuando en la década de

¹¹ *Idem.*

¹² Hervé Fischer, *Art et communication marginale*, París, Balland, 1974, citado por Edgardo Antonio Vigo en “Artecorreo: una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación”, *Buzón de Arte*, núm. 2, Caja Biopsia/76, La Plata, Archivo Centro de Arte Experimental Vigo, 1976, s/p.

¹³ Edgardo Antonio Vigo en “Artecorreo: una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación”, *op. cit.*

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Idem.*

1960 los golpes de Estado comenzaron a derrocar a las repúblicas democráticas de Chile, Uruguay, Argentina, Bolivia, El Salvador, Ecuador y Perú. Bajo este contexto, la red de envíos postales adoptó una actitud de acentuada preocupación no sólo desde el campo del arte sino por la realidad social y política, Así, echó mano de la exposición y la denuncia de temas como la lucha contra la amenaza del armamentismo, la persecución política, la paz, la justicia social o el medio ambiente, lo que se puede sintetizar en la constante búsqueda de democratización de la libertad de expresión en línea con el discurso hegemónico capitalista.

Sumado a ello, las manifestaciones de resistencia y denuncia también se hicieron presentes para expresar las condiciones opresivas impuestas por los regímenes totalitarios. Podemos decir que el propio contexto represor de las dictaduras posibilitó el desarrollo del arte correo en América Latina, ya que fue producto de una actividad vinculada a la resistencia contra la represión política y cultural que convulsionaba al continente. Esto provocó que determinados artistas sufrieran censura y represalias.

En Brasil, la Exposição Internacional de Arte Postal (1976) fue prohibida por los militares y sus organizadores encarcelados. Diversos artistas postales de América Latina como Jorge Caballo, Clemente Padín, Jesús Romeo Galdaméz y Guillermo Deisler fueron detenidos y torturados por la represión y arbitrariedad de dicho sistema. En este contexto se dio la desaparición de Abel Vigo, hijo de Edgardo Antonio Vigo.

En virtud de comprender al arte como una acción para el cambio social, a través de la actitud crítica de denuncia, del intercambio de informaciones que muchas veces adoptaron estrategias estéticas como la criptografía o la poesía visual para expresar sus mensajes, los mismos pudieron ser visualizados mostrando al mundo la fuerza de la represión dictatorial. Tal es el caso del mencionado artista, quien utilizó esta práctica para motorizar el reclamo por la aparición con vida de su hijo bajo el lema "Set Free Palomo". El rostro del joven en las cartas dio vuelta al mundo generando respuestas de sus compañeros artecorreístas que, por la distancia, nunca conoció en persona.

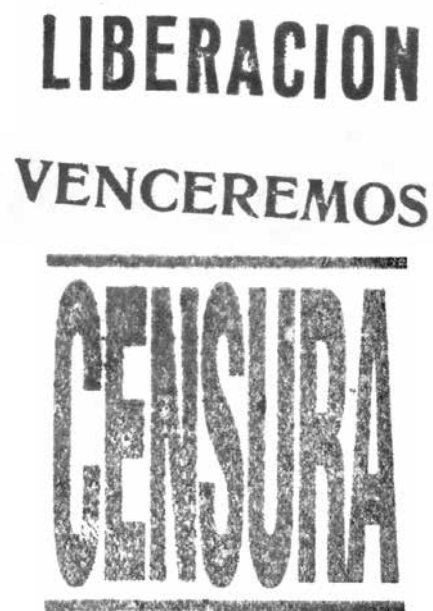
En indudable que las concepciones y acciones de los artecorreístas adquieren sentido desde el horizonte ideológico-político, social y cultural que los configura



Colectivo Solidarte, *Reagan: manos fuera de Nicaragua*, 1983, postal 10 x10 cm, archivo CAEV.



Edgardo Antonio Vigo, *Palomo*, sellos, archivo CAEV.



Edgardo Antonio Vigo, *Sellos*, archivo CAEV.

como actores sociales. En palabras de García Canclini, “la producción artística es revolucionaria cuando surge como respuesta creativa a una demanda social. [...] Para lograr esta interacción es necesario que el trabajo de los artistas se ligue a un proyecto político, sindical o de alguna organización popular que trabaje por la liberación social. Mientras los artistas continúen concentrándose en instituciones de arte, siguen reproduciendo el lugar inofensivo que el sistema le asignó”.¹⁷

Los artecorreístas inscribieron su ser artista/ciudadano latinoamericano resistiendo a la opresión sobre la manifestación de palabra propia impuesta por los regímenes militares, tanto para aquellos quienes permanecieron en la región como para quienes se vieron forzados a emigrar. Esa palabra propia expresó el dolor por lo perdido y la esperanza de un nuevo orden social y político adquiriendo con ello un vigor por la libertad.

Palabras finales

El arte correo ha configurado un programa estético/político que propugnó con el desdibujamiento de fronteras un lenguaje con densidad crítica e ideológica, una acción como una forma participativa de reconexión con la realidad y con los otros, y la noción del artista crítico, investigador y comprometido con su realidad para la promulgación de un arte como dispositivo de transformación social. Las producciones discursivas que la práctica ha generado demuestran formas de objetivización, materialización de la palabra propia y el encuentro con “la otra”. Es allí donde se construye el nosotros, un nosotros que ha luchado por la pluralidad y el derecho a expresarse, producir y hacer circular expresiones estéticas inseparables de la política. ▽

¹⁷ Néstor García Canclini, “Vanguardias artísticas y cultura popular”, *Revista Transformaciones*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1973, p. 277.

BIBLIOGRAFÍA

- FISCHER, Hervé, *Art et communication marginale*, París, Balland, 1974.
- GARCÍA Canclini, Néstor, “Vanguardias artísticas y cultura popular”, *Revista Transformaciones*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973, pp. 253-280.
- M. GUERRERO Alarcón, *El arte correo en México. Origen y problemática en el periodo de 1970-1984*, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Autónoma de México, 1986, <www.academia.edu/.../El_Arte_Correo_en_Mexico.pdf>. Consulta: 7 de julio, 2019.
- VLADIMIR I. Lenin, *Obras escogidas*, tomo III, 1961, <<https://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/oe3/lenin-obras-3-3.pdf>>. Consulta: 11 de julio, 2019.
- M. MATA, “De la cultura masiva a la cultura mediática”, *Revista Diálogos de la Comunicación*, núm. 56, FE-LAFACS, 1999.
- A. MATTELART, *Agresión en el espacio*, Buenos Aires, Tercer Mundo, 1972.
- POINSOT, Jean Marc, *MAIL ART, Communication a Distance, Concept*, París, Cedric, 1971.
- VIGO, Edgardo Antonio, *¿Quién no es nadie?*, Archivo Centro de Arte Experimental Vigo, 1972.
- —————, *La (in) comunicación de los medios de comunicación masivos (por caso la TV)*, Archivo Centro de Arte Experimental Vigo, 1972.
- —————, *Por qué un arte de investigación*, Archivo Centro de Arte Experimental Vigo, 1973.
- —————, “Artecorreo: Una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación”, *Buzón de Arte*, núm. 2, Caja Biopsia/76, Archivo Centro de Arte Experimental Vigo, 1976.

SEMBLANZA DE LAS AUTORAS

NATALIA AGUERRE • Doctora en Comunicación. Licenciada en Comunicación Social y Periodismo. Profesora de grado y posgrado en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata y la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Integrante de equipos de investigación —UNLP, Clacso—, que abordan temas sobre arte y política. Gestora en Comunicación del Centro de Arte Experimental Vigo.

LÍA GÓMEZ • Doctora en Comunicación y licenciada en Comunicación Social y Periodismo por la UNLP. Secretaria de Posgrado de la FPYCS de la UNLP. Docente en grado y posgrado de dicha casa de estudios. Es investigadora del Programa en Comunicación y Arte y se desempeña como secretaria académica de la Especialización en Gestión de Medios Audiovisuales. Coordinadora del Grupo de Trabajo Clacso en Arte y Política. En la Universidad Nacional de Quilmes es docente en grado y posgrado e investigadora del Programa Tecnologías digitales educación y comunicación. Coordinadora académica de la Maestría en Comunicación Digital Audiovisual y la Especialización en Comunicación Digital Audiovisual de esa universidad. Docente de la Licenciatura en Arte Digital, la Licenciatura en Artes y Tecnologías. Dirige el Fesaaalp (festival de cine latinoamericano de la plata) y es crítica cultural en radio y TV universidad.