

VIGO Y LAS TECNOLOGÍAS: UNA MIRADA QUE REINSTALA SU ARTE

VIGO AND TECHNOLOGIES: A PERSPECTIVE THAT REINSTATES HIS ART

**Natalia Aguerre
Lía Gómez
Bianca Racioppe**

Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Recibido: 9 de mayo de 2018
Aceptado: 6 de julio de 2018

Resumen:

El trabajo tiene como objetivo presentar la práctica de archivo del artista Edgardo Antonio Vigo (La Plata, Bs. As., Argentina) para analizarla como una acción estético/política, a partir del registro y resguardo de materialidades que posibilitan la construcción de la memoria colectiva y replanteamientos en torno al arte y su relación con los nuevos y viejos medios, particularmente con las tecnologías digitales. Estas tecnologías contribuyen a transformar la noción que vincula el archivo al posibilitar la circulación de esos materiales a través de Internet.

Palabras clave: *Arte, Tecnologías, Archivo, Memoria, Internet.*

Abstract:

The purpose of this paper is to present the archive practice of the artist Edgardo Antonio Vigo (La Plata, Bs. As., Argentina) to analyze it as an aesthetic/political action, based on the registration and safeguarding of materialities that enable the construction of collective memory and rethinking around art and its relationship with new and old media, particularly with digital technologies. These technologies contribute to transform the notion that links the archive by enabling the circulation of these materials through the Internet.

Keywords: *Art, Technologies, Archive, Memory, Internet.*

* * * * *

1. Introducción

Se ha entendido al archivo como un sitio legitimador de la historia y la cultura, en virtud de compendiar y resguardar, bajo estructuras y formatos fijos, procesos políticos, económicos y administrativos desde las épocas coloniales hasta nuestros días. Sin embargo, la práctica de archivo no solo involucró a organismos o instituciones ligadas con los ámbitos de gobierno sino también a distintos ámbitos y ciudadanos particulares que han querido o necesitado recopilar documentos u objetos -bajo una similar metodología-, como un modo de “sujetar” aquello que el flujo del tiempo volatiliza.

El campo artístico es uno de los tantos que ha venido demostrando la necesidad de hacer presente la información histórica que ha sido perdida o desplazada; y debido a ello, tanto el archivo en sí como su acción subyace al propio trabajo artístico como podemos observar en los fotomontajes de John Heartfield o en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg que tenía como fin rastrear mediante reproducciones fotográficas, libros, material gráfico de periódicos o de la vida cotidiana, los temas y la sensibilidad de la herencia espiritual de Occidente.

Como Warburg, el artista platense Edgardo Antonio Vigo (1928-1997) llevó adelante una acción de atesoramiento de imágenes y textos en su archivo personal al que denominó *Biopsias* y en grabaciones en VHS. Este reservorio funcionó en su quehacer artístico como una instancia vincular de su obra, la cual le ha permitido trazar procesos históricos, establecer tipologías y exponer relaciones de temporalidades diferentes constituyendo una alternativa a las intenciones vanguardistas de las décadas de los años 60 y 70, que promovían una presencia instantánea de las obras de arte mediante el *shock* y la ruptura perceptual.

En la actualidad, este acervo se encuentra en el Centro de Arte Experimental Vigo pero también en el espacio de Internet (<http://www.caev.com.ar>). Debido a ello, y en función de los objetivos planteados en el proyecto de investigación titulado: “Arte y Comunicación en el periodismo cultural en la ciudad de La Plata. De Edgardo Vigo a la contemporaneidad de las representaciones artístico-culturales”, del cual las autoras formamos parte, este artículo pretende, por un lado, observar su práctica de archivo para analizarla como una acción estético/política que posibilita la construcción de la memoria colectiva y, por otro, dar cuenta de que en nuestra contemporaneidad, los archivos digitales pueden considerarse como experiencias estéticas, en función de pensar y construir una organicidad de documentos para la expansión y accesibilidad del universo de representaciones.

2. Edgardo Antonio Vigo

Edgardo Antonio Vigo nació en 1928, en la ciudad de La Plata -capital de la provincia de Buenos Aires, Argentina-. A los 22 años comenzó a trabajar en el Poder Judicial al mismo tiempo que inició sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, donde en 1953 obtuvo el título de Profesor de Dibujo. Ese mismo año viajó a Francia con su amigo Miguel Ángel Guereña para recorrer los circuitos artísticos tradicionales, y espacios de experimentación vanguardista. Luego de ocho meses, Vigo regresó a su ciudad natal con una mirada renovada sobre el arte de esos tiempos.

Desde su retorno, Vigo repartió sus días entre las obligaciones laborales, la familia, la docencia, la crítica en periódicos, el ensayo sobre las teorías del arte contemporáneo, en colaboraciones realizadas en programas de radio, la lectura, la redacción de cartas para sus colegas y trabajando incansablemente en la creación de objetos, poemas visuales, sonoros, experimentales, xilografías y editando revistas. Sus actos creativos constituyeron, como dicen Sofía Dourron y Jimena Ferreiro, “un todo orgánico en el cual no existía separación alguna entre el conocimiento, la práctica artística, y la vida”¹

En toda su complejidad y plenitud, la obra de este artista pone en crisis a la institucionalización del arte y los roles de creador y espectador, a partir de experiencias colaborativas que exponían la participación activa del espectador y al espacio público como escenario para la acción. En este sentido, Vigo generó una práctica de vanguardia que rechazaba las formas tradicionales de exposición.

Podríamos definir a Vigo como un realizador que trabajó con los materiales disponibles para la configuración de sus poéticas, como un coleccionista de todo aquello que le interesaba, como un comunicador que construyó, editó, e hizo circular por medios alternativos, narrativas visuales y textuales, y como un archivista que, a modo de los usos benjaminianos de la cita, utilizó la materia que la realidad le proponía para constituir desde allí un arte político.

En virtud de ello, es clave destacar que su diferencia con los movimientos vanguardistas de las décadas de los años 60 y 70 se sintetiza en que para éstos la creación se configuraba en un acto momentáneo o efímero mientras que, para Vigo, en una condición cuidadosa y rigurosa de registro. El capturar sus intervenciones, acciones, y expresiones mediante el registro fotográfico y una detallada descripción de cada acto, el acervo de sus lecturas -libros, revistas, periódicos-, de la correspondencia recibida, de sus manifiestos, reflexiones y obras de centenares de artistas de todo el mundo, conforman un modo de concebir a la práctica del archivo como una acción política. De modo tal que el sentido de la acumulación en este artista platense, es el sentido de la construcción de capas de la historia que han quedado disponibles, como imágenes de un tiempo que aún hoy dialoga con el presente. El arte de Vigo es un arte que sigue haciendo visible lo invisible, que ha “sujetado” los instantes de comunicación de su época, el arte mismo de la transmutación en el tiempo de los objetos de la cultura.

3. El registro como acción y política

A lo largo de su trayectoria, Vigo conformó un archivo personal al que denominó: *Biopsia*. Compuesto por treinta y cuatro cajas catalogadas por fechas que abarcan sus trabajos desde 1953 hasta 1997 -a partir de la caja número cinco (1961-1965), definió la nomenclatura dando identidad a esta producción-, se establece una experiencia escritural que comprende al collage como forma narrativa y que encuentra en la articulación de textos, fragmentos, recortes de diarios, revistas, catálogos, críticas, cartas, obras, anotaciones personales, textos de conferencias, imágenes, una forma de asir el clima cultural vivido por cada generación.

Biopsia se propone como un archivo cronológico con un recorrido establecido, pero, al mismo tiempo, como una invitación a descubrir el mundo de los años que enuncia. Así

1 Dourron, S. y Ferreiro, J. *Edgardo Antonio Vigo. Usina permanente del caos creativo. Obras 1953-1997*. Buenos Aires, Catálogo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016.

Biopsia, como práctica microscópica de un trozo de tejido en la biología, se transforma aquí, en un minucioso estudio de la trama de la cultura.

Reflexionar sobre el registro y la política de archivo en la obra de Vigo nos demanda ubicar la pregunta por la memoria en sus experiencias artísticas. Como sostiene Leonor Arfuch “la propia idea de memoria se ha pluralizado: se habla de memorias urbanas, familiares, generacionales, étnicas, territoriales, informáticas”², a las cuales le podríamos sumar propias, colectivas. Desde esta perspectiva: ¿Cuál es la memoria que se confecciona en el archivo de Edgardo Antonio Vigo? ¿Es pública y a la vez privada?, ¿Dónde se configura la identidad única del artista? ¿Es el archivo una forma de la memoria que se articula directamente con la materialidad de la historia acumulada en las representaciones que revelan en sus múltiples texturas?

210

Hay una fuerza de la memoria que se configura como testimonio del artista casi a modo de acción performativa colectiva, que expone y esconde en el enjambre que implica encontrar a Vigo en su totalidad, y de ese modo a la vorágine de un tiempo que fue marcado por el horror de la dictadura cívico militar en la Argentina (1976-1983) y que, incluso en las *Biopsias*, ha dejado una huella que no puede ser imperceptible en el armado del rompecabezas artístico que se impone entre 1976 y el inicio de 1983.

En la primera de las *Biopsias* (1957) prima el dibujo abstracto, la problematización de la forma, la experimentación sobre los colores y las texturas. Es el acervo de una experimentación visual expuesta en la caja que conforma. Diez años después, ya en la de 1966/67, se torna más visible el índice como elemento articulador de una mirada sobre la propia obra, así como la incorporación de crónicas periodísticas y la crítica como parte del lenguaje artístico, en función de la problemática del “arte actual argentino”, del mercado del arte, y del circuito de la obra y su reconocimiento. De algún modo dialoga con el Instituto Di Tella y los modos de acción de la vanguardia artística en Argentina, pero también en Ecuador, en Colombia. Incorpora xilografías, correspondencias y fotografías como parte de ese acervo que introduce y ubica una mirada sobre el arte en América Latina.

En la del 1977/78, la relación entre obra y artística adquiere protagonismo, obteniendo mayor exhibición el registro de sus acciones de señalamientos -intervenciones-, los sellos, y el recorte de la noticia política ligada al exterminio y desaparición. En la del '87 ilumina el color, la propuesta de la “comunicación a distancia” -en referencia al arte correo-, y sus vinculaciones, correspondencias postales recibidas. Si los primeros años imperaba lo regional, aquí se observa claramente la apuesta a un arte que inunde el mundo. La necesidad de decir, de expresar, de denunciar, de motorizar el reclamo por la aparición con vida de Palomo - su hijo desaparecido durante la última dictadura cívico militar-, representa una democracia viva que puede palpase en la caja que recubre esta *Biopsia*.

Ya en lo que es su última caja, el año mismo de su muerte (1997), pareciera volver al inicio; a la experimentación aquella de la forma estética, que se le constituye en la piel como una forma de la acción política. Aquí el círculo se cierra y se completa, se articula con la historia, con su propia obra y con su recorrido como artista. Es una de las *Biopsias* más largas que finaliza con un recorte del periódico “La Gaceta” de Tucumán,

2 Arfuch, Leonor, “Arte memoria y archivo”, en *Crítica cultural entre política y poética*, Buenos Aires. Fondo de cultura económica, 2007, p. 77.

en el que se enuncia: “Interrogantes sobre la obra de arte: las conflictivas relaciones entre el arte y la política en una muestra de ocho instalaciones” (agosto, 1997, s/p). El artículo finaliza: “no hay que olvidar que el arte es el punto de partida y de llegada” (agosto, 1997, s/p)³, casi definiendo la obra el año que encontraría la muerte de su autor. La práctica del archivo materializada en la *Biopsia* configura un modo de la memoria que recupera escrituras, imágenes y nombres propios incluso de museos, galerías y artistas.

Sólo a modo de síntesis se planteó este recorrido, casi asumiendo también el método del collage que, lejos de completar, abre la mirada sobre un artista que experimenta con el lenguaje en todas sus maneras de intervención. Como dice Ana Bugnone: “A lo largo de su trayectoria, Vigo mantuvo algunas inquietudes que articularon su labor creativa individual con la esfera de lo social: la voluntad de expandir el acceso al arte, la posibilidad del intercambio y la participación, el gusto por lo marginal, o contracultural, junto al interés por las vanguardias, su atracción por el hecho artesanal, la aspiración a una circulación artística extendida”⁴. Vigo es una forma propia del archivo y un modo de la memoria que vive en cada elemento que compone su registro sensible.

4. La tecnología como campo de experimentación

Asumiendo los cambios tecnológicos de su época, especialmente con la llegada a los hogares de las videocaseteras hacia fines de los años 80, Vigo también hizo uso de las grabaciones en VHS. Este soporte le facilitó generar nuevas formas de transmisión, de conexión con el mundo de las representaciones culturales, y de interpretación de sentidos de los espectadores. Sumado a *Biopsia*, el artista formó un archivo audiovisual autorreferencial donde, como único sujeto de enunciación, se inscribió en las imágenes, a partir de diversas y alternadas puestas en escena que reconstruyen relatos personales y de su labor artística a las que se les anexan imágenes de sus creaciones. En palabras de Rafael Schefer⁵ a diferencia de la autobiografía que se caracteriza por la obediencia a leyes de continuidad narrativa y a una cronología factual que se confunde con la vida del sujeto que se narra, el autorretrato se distingue por ser un “modelo de coherencia no necesariamente narrativa, fundado en mecanismos de superposición y de correspondencias. Es la presencia -incrustación física en la imagen o intervención vocal del autor/enunciador-, la que unifica el género”⁶

Estas grabaciones realizadas por sus amigos y estudiantes y conservadas por él, recuperan “su presencia” posibilitándonos un conocimiento íntimo y cotidiano del artista dado que visualizan sus gestos, oralidad, formas y actitudes con los que desarrolla su trabajo. Con este archivo podemos ampliar la memoria de su proceso creativo y vislumbrar en el registro sonoro y visual la complejidad del significado comunicacional, sensible y social de los modos que tuvo de narrar el mundo.

Al analizar la obra de Vigo necesariamente debemos observar la relación del arte y las tecnologías; pero no desde una mirada instrumental, porque no entendemos a las tecnologías como aparatos y/o soportes. Retomando a Raymond Williams, sostenemos que la técnica no puede separarse del “marco de conocimientos necesarios para el

3 Textos recuperados de la Caja Biopsia correspondiente al año 1997.

4 Bugnone, Ana, *Vigo. Arte Política y Vanguardia*, La Plata, Malisia, 2016, p. 15.

5 Schefer, Rafael, “Vi-deo Memoria”. *La Fuga*. 2011, Disponible online en <http://www.lafuga.cl/vi-deo-memoria/451> (Fecha de consulta: 05-05-2018)

6 *Ibidem*, s/n.

desarrollo de dichas habilidades y aplicaciones”⁷; es decir no puede pensarse desarticulada de los contextos político-económicos en los que se produce y/o aplica. La curaduría y la historiografía del arte han contribuido a hacernos comprender que la elección de soportes y de técnicas no son azarosas o simples modas; sino que también comunican acerca del artista y la obra.

Edgardo Antonio Vigo fue sin duda un artista político y también un artista de lo masivo, de la reproductibilidad técnica (retomando la idea que Walter Benjamin⁸ da a este concepto). Si bien durante mucho tiempo el canon separó el arte considerado elevado del arte para las masas; la historiografía artística actual reconoce esos cruces o, como plantea García Canclini⁹, esas hibridaciones.

Reconocemos en Vigo esas formas híbridas que lo alejan del *arte por el arte* y lo acercan a la comunicación como campo de estudios. Siguiendo a Martín Barbero¹⁰, podemos decir que la cultura llamada masiva emerge no sólo por la existencia de medios masivos de comunicación, sino también por la recuperación de géneros y formatos propios del folclore y lo popular, en interrelación con las reapropiaciones que hacen los artistas callejeros del arte elevado. En términos de Marta Zátanyi¹¹, el cruce entre juglares y trovadores.

Antes de su muerte, Vigo legó toda su producción al Centro de Arte Experimental que lleva su nombre –CAEV: sitio que custodia su archivo y obra-. En función de los avances y desarrollos de las tecnologías de la comunicación, el CAEV se planteó la necesidad de la digitalización del archivo audiovisual en VHS y las *Biopsias*, por ser estas últimas la documentación más consultada por curadores e investigadores nacionales e internacionales. Es por ello que han recibido un subsidio del Programa para Bibliotecas y Archivos de Latinoamérica (*Program for Latin American Libraries and Archives*, PLALA), sustentado por la Fundación Andrew W. Mellon y perteneciente al Centro de Estudios de Latinoamérica David Rockefeller de la Universidad de Harvard, para la preservación y el libre acceso de este fondo documental.

A partir de esta ayuda, se han podido digitalizar las *Biopsias*, y sus ediciones compuestas por: 5 números de la revista “WC”, 28 números de la emblemática “Diagonal Cero”, la serie de “Hexágono ’71”, junto con algunas xilografías propias y de otros artistas que abarcan los períodos: 1969/1973-1974/1980-1989, efectuándose en el momento de redacción de este artículo, la digitalización de los VHS.

En este breve recorrido, sobre todo por las *Biopsias*, vemos cómo Vigo se relaciona y piensa su producción artística a partir del vínculo con los medios disponibles: el periódico, la radio, o la videogradora, son un ejemplo de esto. Pero también, el diálogo de las obras con las formas y texturas del papel, del cartón, con las tintas de los sellos, las estampillas, etc., en relación con la tecnología de su tiempo. Siguiendo a

7 Williams, Raymond, “Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales”, en *Historia de la comunicación*, vol. 2. Bosch; Barcelona, 1992, p. 184.

8 Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003. Edición original, 1936.

9 García-Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, México, Grijalbo, 1990.

10 Martín-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili. 1991.

11 Zátanyi, Marta, *Juglares y trovadores. Derivas estéticas*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011.

Arlindo Machado¹² sostenemos que la vinculación entre los medios y el arte va más allá de un lazo meramente instrumental o técnico, no refiere al uso de ciertos aparatos o dispositivos; sino que se entrecruza en un modo de comprender la producción de lo artístico. Por estos motivos, consideramos central indagar acerca de la relación artes/tecnologías a través de la historia para recuperar esos diálogos y ver cómo se actualizan. En el caso de Vigo, esa actualización ocurre, al menos, por dos aspectos: primero en la necesidad de digitalizar su archivo desde una idea que apela a la memoria, pero que la trasciende porque incluye la posibilidad de comunicar y circular, tal como lo expresa su propia condición de artista. Y ahí es donde entra en juego el segundo aspecto, digitalizar para que Vigo sea accesible más allá del espacio físico situado (CAEV). La digitalización de ese archivo implica la posibilidad de un acceso diferente a sus producciones en el que la tecnología, especialmente la digital, resignifica el objetivo por el que Vigo abogó toda su vida: el propio archivo.

Entonces, la obra de Vigo puede analizarse teniendo en cuenta que utilizó medios masivos para producir y poner en circulación su arte y también que las formas de esos medios se constituyeron en materialidad de sus obras. Esta postura acerca de lo tecnológico le otorga una presencia en la contemporaneidad que nos permite sostener que sus creaciones e intervenciones adelantaron el escenario de la tecnología digital en, al menos, dos sentidos: por un lado, la manera de entender a los públicos como *completadores* de la obra y, por otro, a través de la manera de entender a la obra como proceso inacabado que se enuncia y se completa aún teniendo un océano de distancia entre los públicos y sus artistas. Es así que las *Biopsias* se configuran a modo de interlinks analógicos, donde los textos e imágenes dialogan con el recorrido de navegación que impone también el propio espectador. En términos de José Luis Brea podríamos pensar esas *Biopsias* no sólo desde la lógica de archivo para la memoria o la conservación, sino como “espacio de actuación (...). En el horizonte de la www no se verifica una archivación de lectura, no tiene sentido en ella producir para la memoria y el rescate (...). Sino para la intercomunicación, la intertextualidad, los efectos de proceso y comunicatividad”¹³.

En esas *Biopsias* aparece también el diálogo entre lo que Cilleruelo Gutiérrez¹⁴ denomina un arte de red (Net.art en términos de autores como Brea¹⁵) y un arte en la red. El de Vigo no fue Net.art porque recién en sus últimos tiempos de producción la computadora empezó a ser un medio extendido; pero se ha convertido en un arte *en la red* gracias a la digitalización de las *Biopsias* y los VHS y a la página web del CAEV que se constituye no sólo como un sitio de memoria sino, también, como un espacio de exhibición. En la web están las *Biopsias subidas* a Dropbox; es decir, a nuevas cajas, que esta vez son inmateriales.

12 Machado, Arlindo, “Arte y medios. Aproximaciones y distinciones”; en *Revista La Puerta*; FBA-UNLP., 2004.

13 Brea, José Luis, “El Net.art y la cultura que viene” en *El Tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia. Cendeac, 2003, p. 58. Disponible online en: <http://www.arteuna.com/CRITICA/3umbral.pdf> (Fecha de consulta 05-05-2018).

14 Cilleruelo Gutiérrez, Lourdes, “Arte de Internet. Génesis y definición de un nuevo soporte artístico. (1995-2000)”. Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco. 2000, Recuperada de: <http://docplayer.es/3250295-Tesis-doctoral-arte-de-internet-genesis-y-definicion-de-un-nuevo-soporte-artistico-1995-2000.html> (Fecha de consulta 05-05-2018).

15 Brea, José Luis, “El Net.art y la cultura que viene” en *El Tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia. Cendeac. 2003, Disponible en: <http://www.arteuna.com/CRITICA/3umbral.pdf> (Fecha de consulta 05-05-2018).

El DropBox, más allá de referir a un software que permite almacenar información en servidores remotos y acceder a ellos desde cualquier computadora conectada a Internet, una manera de estar en *la nube*; en su traducción del inglés al castellano da cuenta de un buzón, un depósito. Por esto, la significación que adquiere que esas cajas materiales en las que Vigo depositó recortes, fragmentos, imágenes, textos... se repliquen ahora *en la nube*, en buzones digitales. Treinta y cuatro cajas en el Centro Vigo, treinta y cuatro dropboxes que linkean desde la web y desmaterializan, en los términos en que lo plantean autores como Levis¹⁶ y Jiménez¹⁷, esa colección del autor. Además, permiten re-coleccionarlas al poder descargar las imágenes de la obra de Vigo y reorganizarlas en nuevas cajas (por ejemplo, en carpetas de las computadoras, en bandejas de mails o impresas y enmarcadas en otros escenarios diferentes al CAEV).

Bugnone y Santamaría¹⁸ se preguntan en este sentido por las diferencias entre acceder a la obra material y acceder a las obras digitalizadas, ya que se transforman las dimensiones y aquello que tenía relieve, se aplanan en el jpg; aquello que tenía texturas, sólo es liso en la pantalla. Las autoras hablan de los desafíos y decisiones que deben tomar los que realizan el proceso de digitalización para ser *fieles* a la obra de Vigo; pero claramente en ese pasaje del “pigmento al bit”¹⁹ algunas cosas se transforman. ¿Pueden pensarse como obras distintas y no como una simple replicación de lo material en lo digital? ¿Al digitalizar a Vigo se están generando nuevas producciones del artista? Son preguntas complejas de ser respondidas; pero sin duda las obras materiales y las obras digitalizadas establecen diferentes maneras de relación con los públicos.

En el caso de las *Biopsias*; pero extensivo a toda la obra del artista, vemos cómo la tecnología es entendida como una forma cultural -en términos de Williams²⁰-, que ha sido el fruto de una historia del hombre por expandir su imaginación para hacer público los modos de la mente, por intentar comunicar el mundo. Retomando la definición de multimedia que propone Gerardo Sánchez: “(...) los antecedentes pre informáticos de lo que hoy proponemos llamar multimedia: la realización de un proceso como parte de la manifestación de la obra, por ejemplo, utilización de reflejos, imágenes anamórficas, interactividad, etc.”²¹, podemos afirmar que en el arte de Vigo se encuentran esas características que actualmente han sido convertidas en *multimediales* gracias a la potencialidad de las tecnologías digitales.

16 Levis, Diego, *Arte y computadoras. Del pigmento al bit*. Buenos, Aires, 2011, Disponible en <https://biblioteca.articaonline.com/files/original/c45de4400da1de8c3146be6ee6e3127b.pdf> (Fecha de consulta: 05-05-18).

17 Jiménez, José, *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos-Alianza, 2002.

18 Bugnone, Ana Liza y Santamaría, Mariana, “Experiencia de preservación digital del archivo de Edgardo Antonio Vigo”, VI Jornadas de Filología y Lingüística, 7 al 9 de agosto de 2013, La Plata. En Memoria Académica. 2013, Disponible online en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4084/ev.4084.pdf (Fecha de consulta: 05-05-2018).

19 Levis, Diego, *Arte y computadoras. Del pigmento al bit*. Buenos, Aires, 2011, Disponible online en <https://biblioteca.articaonline.com/files/original/c45de4400da1de8c3146be6ee6e3127b.pdf> (Fecha de consulta: 05-05-18).

20 Williams, Raymond, *Televisión, tecnología y forma cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2011. Edición original: 1974.

21 Sánchez, Gerardo, “Perspectivas del concepto de multimedia para el abordaje del arte con nuevas tecnologías” en de Rueda, María de los Ángeles; *Arte y medios. Entre la cultura de masas y la cultura de redes*, La Plata, Al Margen, 2014, p. 91.

5. Reflexiones finales

Artista conceptual, artecorredista, performer, editor, y archivero, Vigo fue un artista consciente de su época que ha representado una labor artística diferenciada, tanto de las prácticas canónicas como de las vanguardias.²² La forma crítica y provocadora de interpelar a las instituciones del arte y al público asumen en su archivo la misma postura e intención.

Su acción de recopilar y guardar formó parte de su esquema operativo para la realización de sus obras, como un modo intermedial donde el dispositivo archivístico le ha permitido la convergencia de diferentes medios -periodísticos, editoriales, audiovisuales, sonoros, postales, artísticos-, los cuales se hibridan también con interformas y géneros. Pero inferimos que este acto de inventariar -*Biopsia*, VHS-, y de recolectar documentos, creaciones, y publicaciones, fue otra provocación para poner en diálogo su presente/hoy pasado con nuestra actualidad, en constante movimiento. Es decir, el acervo como un elemento prospectivo para que el tiempo los haga debatir con la historia y la memoria generando -quizá de forma premeditada- nuevas lecturas e interpretaciones.

En la medida en que las tecnologías digitales subvierten el ordenamiento del archivo exhibiendo de forma divergente los sistemas y los medios operativos originarios, facilitando además la libre accesibilidad de estos documentos a través de la web; el pasado se reactualiza obligando a re-pensar los modos de producción con nuevos y viejos medios, las maneras de recepción masiva y de subjetivación de nuestra contemporaneidad.



22 Para otras aproximaciones a la obra de Vigo se pueden consultar: De Rueda, María de los Ángeles, "Preludio a la avanzada artística en La Plata 2: E. A. Vigo. Vanguardia y reacción" en III Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. 2007, Disponible online en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39301> y Pérez Balbi, Magdalena y Santamaría, Mariana, "Vigo (in)édito. Nuevos relevamientos e investigaciones en el archivo Vigo" en VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina, 2008. Disponible online en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38960> (Fecha de consulta: 05-05-2018).

Bibliografía

- ARFUCH, L., “Arte memoria y archivo” en *Crítica cultural entre política y poética*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2007
- BENJAMIN W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003. Primera edición: 1936.
- BREA, J. L. “El Net.art y la cultura que viene”, en *El Tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia. Cendeac, 2003. Disponible online en: <http://www.arteuna.com/CRITICA/3umbral.pdf>
- BUGNONE, A., *Vigo. Arte Política y Vanguardia*, La Plata, Malisia, 2016.
- BUGNONE, A. L. y SANTAMARÍA, M., “Experiencia de preservación digital del archivo de Edgardo Antonio Vigo”. VI Jornadas de Filología y Lingüística, La Plata, Argentina. En Memoria Académica, 2013. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4084/ev.4084.pdf
- CILLERUELO, L., "Arte de Internet. Génesis y definición de un nuevo soporte artístico (1995-2000)". Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco, 2000. Recuperada de: <http://docplayer.es/3250295-Tesis-doctoral-arte-de-internet-genesis-y-definicion-de-un-nuevo-soporte-artistico-1995-2000.html>
- DE RUEDA, M. A., “Preludio a la avanzada artística en La Plata 2: E. A. Vigo. Vanguardia y reacción” en III Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, 2007. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39301>
- DOURRON, S. y FERREIRO, J., *Edgardo Antonio Vigo. Usina permanente del caos creativo. Obras 1953-1997*. Catálogo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016.
- GARCÍA CANCLINI, N., *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México. Grijalbo, 1990.
- JIMÉNEZ, J., *Teoría del arte*. Madrid; Alianza, Tecnos, 2002.
- LEVIS, D., *Arte y computadoras. Del pigmento al bit*. Buenos Aires, Argentina, 2011. Disponible online en: <https://biblioteca.articaonline.com/files/original/c45de4400da1de8c3146be6e6e3127b.pdf>
- MACHADO, A., “Arte y medios. Aproximaciones y distinciones” en Revista La Puerta; FBA-UNLP., 2004.
- MARTÍN BARBERO, J., *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona. Gustavo Gili, 1991. Primera edición: 1987.
- PÉREZ BALBI, M. y SANTAMARÍA, M., “Vigo (in)édito. Nuevos relevamientos e investigaciones en el archivo Vigo” en VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina, 2008. Disponible online en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38960>
- SÁNCHEZ, G., “Perspectivas del concepto de multimedia para el abordaje del arte con nuevas tecnologías”. En DE RUEDA, María de los Ángeles; *Arte y medios. Entre la cultura de masas y la cultura de redes*. La Plata. Al Margen, 2014.
- SCHEFER, R., “Vi-deo Memoria”. La Fuga. 2011. Disponible online en: <http://www.lafuga.cl/vi-deo-memoria/451>
- WILLIAMS, R., “Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales”. En *Historia de la comunicación*, vol. 2, Barcelona, Bosch, 1992.
- WILLIAMS, R., *Televisión, tecnología y forma cultural*. Buenos Aires. Paidós, 2011. Primera edición: 1974.
- ZÁTONYI, M., *Juglares y trovadores. Derivas estéticas*. Buenos Aires. Capital Intelectual, 2011.

Cómo citar este artículo:

Aguerre, N., Gómez, L. y Racioppe, B. (2018). Vigo y las tecnologías. Una mirada que reinstala su arte. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, (15), 207-216.
