

Tesis Maestría Estética y Teoría de las Artes, 2020

FACULTAD DE ARTES

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Sara Guitelman

Directora: Dra. Ana Bugnone

Proyecto Vigo

El autor como diseñador

Gracias.

A Ana Bugnone, la mejor directora del mundo.

A Ana María Gualtieri

(Vigo no podría haber tenido amiga más amorosa),
y al CAEV, exquisito archivo que preserva y comparte.

Índice

INTRODUCCIÓN	5
1. EL PROYECTO VIGO	22
1a. Sobre dadá y constructivismo.	
¿Todo estaba en aquellos que defendían la nada?	24
1b. El autor como productor. Tomar posición	40
1c. Experimento y experiencia. Un mes en la vida italiana del Sr. E.A.V	50
1d. Los diagramas caos-germen. Cosas visuales	62
2. EDICIONES DE VIGO.	
DE WATER CLOSET A DIAGONAL CERO	70
2a. El proyecto y las cosas. La revista máquina.....	72
2b. <i>WC (Water Closet) + Bitácora WC +Biopsia</i>	83
2c. <i>Diagonal Cero</i> . Diseño tocable.....	100
3. LAS MARCAS DE VIGO	135
3a. Diseño, marcas e identidad.....	137
3b. Marca propia. La marca de Vigo.....	144
3c. Marcas de publicaciones.....	150
3d. Marcas de proyectos.....	158
CONCLUSIÓN.	
Vigo diseñador. Nunca temo a la negrura de la incomunicación.....	166
BIBLIOGRAFÍA	176

Introducción

Esta Tesis, que se presenta en la Maestría en Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, propone una lectura del proyecto artístico de Edgardo Antonio Vigo desde el campo del diseño en comunicación visual. Entiendo que esta perspectiva, aún no explorada en el marco de numerosos trabajos científicos desarrollados sobre todo en la última década, significa no sólo un aporte para la comprensión de su original e innovadora poética. Pretende ser, sobre todo, un antecedente en la configuración de una historia del diseño gráfico nacional que incluya recorridos alternativos, marginales de esta práctica, cuya omisión replica, como veremos, la invisibilización del diseño producido por fuera de los límites de la práctica profesional y/o académica hegemónica, algo que hasta hace pocos años caracterizó a nivel mundial el relato historiográfico de este campo.

La revisión de estas ausencias podría ser un aporte para una indagación acerca del *para qué* del diseño, al tiempo que legitimaría las potencialidades discursivas “otras” de esta práctica, es decir aquellas que la habilitan a una nueva política estética si pensamos, en términos de Rancière (2005, p. 17), que “lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Y por ahí es por donde el arte tiene que ver con la política”.

Si algo sorprende en la obra de Edgardo A. Vigo, es la persistencia en su afán de producir *cosas* que, con muy diversos procedimientos, dialogan y se entretajan con las condiciones de producción de su época. Fue él mismo quien denominó así, “cosas”, a sus obras, concepto que será clave en la lectura que propongo. Su extenso *proyecto*, materializado en la producción de esas “cosas” y configurado a lo largo de casi cinco décadas (1953-1997), se nos presenta empeñado en la búsqueda de respuestas a aquella pregunta que Walter Benjamin (1975 [1934]) proponía al “autor como productor” acerca de la relación de la obra con las condiciones de producción de su época “¿cómo está *en ellas*?” (p. 119). Es aquí donde ese proyecto se encuentra con el diseño.

Iniciada de manera temprana y solitaria en la ciudad de La Plata de los años cincuenta, la obra de Vigo está curiosa y originalmente signada por el deseo de reinventar la relación arte-vida; un deseo que la conecta con las vanguardias artísticas del siglo XX y que implica el estallido y la dilución de las ideas burguesas de autor como genio, de obra como objeto inmutable, de espectador como lugar pasivo.

El diseño, práctica paradigmática entre las formas de producción y reproducción de la industria cultural, ocupa un lugar relevante entre las técnicas y procedimientos que Vigo refuncionaliza. Es una de las formas discursivas que elige para que su obra *participe en las técnicas de producción de su época*. Un primer indicio salta a la vista si nos aproximamos a: su particular interés por el dadaísmo, el constructivismo ruso, el neoplasticismo y la Bauhaus —no casualmente se trata de los “ismos” en los que se gesta el diseño, en especial los *Vkhutemas* en Rusia y la escuela alemana que concretaron por sobre todas, esta síntesis moderna entre arte y técnica, arte y vida—.

De ahí la pregunta que da origen a este trabajo: ¿se sitúa la obra de Vigo en esa escurridiza zona en la que arte y diseño se cruzan y entremezclan intercambiando sus funcionalidades? Y luego: ¿qué efectos tiene este desplazamiento?

La presencia de una ausencia (estado del arte)

Si bien una abundante bibliografía da cuenta de lo multifacético de la obra de Edgardo A. Vigo –inventor, constructor, proyectista, director, editor, grabador, archivista, compilador, impresor, comunicador a distancia, artista, escultor–; y su obra ha sido estudiada desde muy variadas perspectivas que evidencian esta diversidad de facetas (Bugnone, 2013) resulta curioso que nunca se lo haya estudiado en las carreras de diseño, y que su obra no ha sido analizada desde este campo.¹ Esto llama más aún la atención siendo que una parte importante de esta obra como así también sus manifestaciones explícitas en innumerables documentos, y hasta su actividad cercana a la imprenta, abren pistas para indagar en esta compleja relación. A simple vista, sus *cosas*, *artefactos* y *acciones* están fuertemente vinculados a la práctica de diseñar, y los postulados explícitos de su poética, diseminados en innumerables documentos, también lo evidencian.

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 como tal. 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 cual los diseñadores e historiadores del diseño no se ocuparon de su obra radica en su procedencia disciplinar: como anticipé, 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 sólo la carrera universitaria de diseñador no existía en la ciudad de La Plata; tampoco existían los diseñadores profesionales. Esta actividad la ejercían artesanos del oficio –letristas, imprenteros, etcétera– o arquitectos, artistas plásticos y dibujantes, y aquí es importante recordar que Vigo estudió dibujo en la Escuela de Bellas Artes.

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 1961². 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 funcional-cientificista de la Escuela de Ulm, en el mejor de los casos, y del *good design* –la versión posguerra desde el diseño funcionalista pasada por el tamiz estadounidense– fue la impronta de la formación de los diseñadores en La Plata y en Argentina, 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). Es probable que los diseñadores no le hayan prestado atención a Vigo justamente por situarse éste en los márgenes, en aquella zona donde el diseño disiente con el mercado.

¹ Encuentro apenas alguna referencia aislada, como la de M. Gradowczyk (2008, p. 13) en el catálogo de la exposición realizada en el MAMBA en 2016, en la que lo describe como “dibujante y constructor, editor, grabador, ensayista, artista conceptual, diseñador, gestor cultural”. También Graciela Gutiérrez Marx (2006) utiliza el término en su texto crítico incluido en el catálogo de la muestra realizada en Fundación Telefónica.

² Roberto Rollié (1987), fundador de la carrera de diseño de la Universidad Nacional de La Plata, relataba en un reportaje en la revista *TipoGráfica N°2*, que los creadores de la carrera y primeros profesores eran egresados de artes plásticas influenciados por las corrientes vinculadas al diseño y la revista Nueva Visión de Tomás Maldonado, señalando además la influencia decisiva de la Bauhaus y Ulm en aquel primer plan de 1961.

En las dos últimas décadas –como consecuencia de los cambios económicos, políticos y tecnológicos en el campo del arte, la comunicación y la cultura– resurge la crítica a la hegemonía del diseño eficientista devenido del racional-funcionalismo. Se abre así un espacio para pensar a *Vigo diseñador*.

Por otra parte, señalaré tres acontecimientos que evidencian el interés renovado por la obra de Edgardo A. Vigo en los últimos años, y en los cuales encuentro huellas que habilitan la lectura de su obra desde el diseño. Por un lado, la exposición *Edgardo Antonio Vigo: Usina permanente de caos creativo. Obras 1953-1997*, realizada en 2016 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; por otro lado, las *Jornadas Internacionales de Estudio sobre y desde Edgardo Antonio Vigo*, realizadas en noviembre de 2017 en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, del cual deviene la publicación del libro *Orbita Vigo. Trayectorias y proyecciones* (2019). Ambos eventos fueron organizados con el apoyo del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), al igual que el tercer acontecimiento: la publicación del libro *Vigo. Arte, política y vanguardia*, de Ana Bugnone (2017).

La exposición es significativa por su amplitud –ya que presentó más de cuatro décadas de trabajo del artista– tanto como por la difusión de su obra temprana, hasta entonces menos transitada. Refleja su primer acercamiento a las vanguardias en los años cincuenta; sus publicaciones, desde *WC* hasta *Hexágono '71*; sus señalamientos (1968-1975); sus producciones vinculadas al arte correo y a la poesía experimental; su trabajo xilográfico y del Museo de la Xilografía (1968). El catálogo de esta muestra contiene una serie de trabajos entre los que destaco el de María Amalia García y el de Mario Gradowczyk por sus aportes sobre la relación entre Vigo y el dadá-constructivismo, en el primer caso, y sobre la relación de Vigo con las propuestas teóricas de Tomás Maldonado, en el segundo, en tanto han sido relevantes para mi trabajo.

Las *Jornadas Internacionales de Estudio sobre y desde Edgardo Antonio Vigo*, realizadas en homenaje al artista a veinte años de su muerte, se organizaron en torno a tres ejes: redes, prácticas colaborativas y proyecciones en el arte contemporáneo. La convocatoria reunió trabajos que en su variedad evidenciaron las expansiones de la noción de arte y de obra de arte que devienen de la práctica artística de Vigo. Los “estudios sobre las proyecciones en las prácticas artísticas actuales de los problemas planteados desde los años cincuenta en su obra” (Gustavino, 2019, p. 5), que recorren su obra impresa, sus objetos, sus máquinas y su rol de editor de revistas, son de particular relevancia en relación a esta Tesis.

Por último, la publicación de *Vigo. Arte, política y vanguardia* de Ana Bugnone, en diciembre de 2017, marca un momento significativo. Si bien la relación entre arte y política en Vigo fue un tema no soslayado por la crítica previa, es la primera investigación que estudia, problematiza y sistematiza con exhaustividad la cuestión de la relación entre arte, política y vanguardia en la múltiple obra de Vigo. En particular, el estudio minucioso de la revista *Hexágono '71* pero también la atención sobre diversas piezas gráficas impresas como etiquetas, invitaciones, tarjetas y otras, en el marco de un enfoque que le permite identificar en su obra lo político del arte como generador de disenso con el orden social dominante. En ese lugar se encuentra mi lectura de Vigo diseñador con la investigación de Bugnone.

Asimismo fueron relevantes a mi investigación, entre otros, los aportes de José Luis Campal (2001) sobre revistas ensambladas en relación a cómo se redefinen, a partir de ellas, los conceptos de novedad y reproducibilidad. Además, los trabajos de Perkins (2005) y Pernecky (1993; 2003), quienes analizaron los modos en que este tipo de publicaciones

aseguran el intercambio y construcción de redes alternativas de artistas en las que el producto artístico es resultado de la interconexión –sin centro y sin fronteras– de sus participantes. También fueron de particular interés los trabajos de Davis (2006; 2009) y Dolinko (2018) en relación al grabado y el arte impreso, tema que retomo en el capítulo referido a las publicaciones; así como la reciente tesis de Julia Cisneros (2020) sobre las reescrituras de Vigo, en tanto ilumina las lecturas del artista sobre las vanguardias artísticas, de particular interés en relación al diseño. El trabajo de Bugnone (2013) en el que indaga de qué forma se conjugan archivo y vanguardia, preguntándose acerca de los modos en que Vigo interrumpe el “poder totalizante” del archivo, y el de Ma. De los Angeles De Rueda (2019) referido a la producción objetual del artista platense, también han sido particularmente relevantes para el desarrollo de esta tesis. Este último, en particular, en relación a las máquinas inútiles y *cosas* que, en términos de De Rueda, pueden “ser objeto, obra gráfica, arte expandido” (p. 41). Finalmente, menciono una vez más el estudio que Gradowczyk (2008) publicó en el catálogo de la muestra *Maquinaciones. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953 – 1962*, en este caso por considerarlo uno de los escasísimos antecedentes de una lectura que atiende a la relación del artista platense con la práctica de diseñar.

En otro orden, y en relación a los debates que se están produciendo en torno al diseño, podría decirse que en las últimas décadas, éste ha ocupado un lugar privilegiado en los estudios visuales en el contexto de los desplazamientos y transformaciones de las prácticas que conforman el campo del arte en el mundo global.

Las inquietas fronteras entre las artes que participan de este campo expandido (Perniola 2016; Krauss 1979), permiten por y en su misma mutación, observar el protagonismo de la fuerza organizativa del diseño entre los discursos artísticos que configuran la sensibilidad contemporánea. Andrea Giunta (2009), y los recientes trabajos de Paula Siganevich, María Ledesma y María Laura Nieto (2013), se han ocupado de analizar cómo gráfica y arte vieron estremecerse sus fronteras, sus delimitaciones disciplinarias, para mezclarse y redefinirse. Considero propicio este contexto para el desarrollo investigaciones que incursionen en las prácticas artísticas que entrecruzaron sus procedimientos con el diseño, históricamente invisibilizadas desde el campo disciplinar y tampoco abordadas en su especificidad, desde la historia del arte. Y sobre todo, para analizar qué hay en esas relaciones que resulte revelador pensar el diseño en el presente.

A las cosas (marco teórico-metodológico)

En esta tesis propongo un análisis empírico de algunas de las obras de Edgardo Vigo en sus dimensiones proyectual, técnica, procedimental, compositiva y discursiva, y, en particular, los diálogos que estas obras establecen con los procedimientos de las vanguardias vinculadas al diseño, que reencadraré en aquellas relacionadas con el oficio de diseñar: las publicaciones, las marcas gráficas y etiquetas, los diagramas. Para esto, examino las particularidades de sus procedimientos, materiales y estrategias de intervención para desplazarme a un análisis interpretativo de las relaciones entre arte y diseño en sus producciones en tanto intervenciones estético políticas.

El diseño como praxis cultural, invita a una perspectiva transdisciplinar para el estudio de sus prácticas y objetos. Por esto, enmarco el análisis de estas producciones en los estudios culturales –en particular los estudios visuales– que proveen las herramientas para un abordaje

orientado a comprender los procedimientos de apropiación de las técnicas de la comunicación visual y para interpretar qué nuevas funciones se habilitan en este desplazamiento.

La metodología proviene, entonces, de teorías del análisis de las producciones culturales que intentan dar cuenta del campo cultural en que se inscriben, y su relación con otras prácticas sociales, en las que se otorga a la producción cultural un carácter determinante en el proceso social (Williams, ([1977] 1980) procurando identificar lo específico de la esfera del arte en un momento y sociedad determinados, en su carácter productivo y no meramente reflejo. En este sentido, la perspectiva de Raymond Williams atraviesa este trabajo y se hace particularmente presente en el capítulo 1, cuando retomo el concepto de experiencia (clave en su obra) para pensar los modos en que Vigo construye un registro en el que se hace visible la opacidad de esa construcción, su no transparencia, su carácter configurado en unos particulares dispositivos de “escritura”.

En esta perspectiva, retomo conceptos de Jacques Rancière (2002; 2006): la idea de experiencia estética como *experiencia de disenso*, como ruptura con la distribución de lo sensible, como disrupción con los significados habituales y consensuados que permite transformar la normalidad, la división de lo sensible. En este sentido encuentro una continuidad entre la formulación de Rancière y el concepto de desautomatización de los formalistas rusos que me resulta operativa para el análisis de Vigo, particularmente por su proximidad con los desarrollos de los orígenes del diseño, para pensar las operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. La idea de una *política de la estética* como desorganizadora del orden sensible, como choque, es retomada en continuidad con el concepto de desautomatización proveniente del formalismo ruso.

Asimismo, repongo la lectura que Rancière desarrolla en “El destino de las imágenes” (2011), cuando al referirse a la *superficie del desing* dice que aquella revolución estética consistió en “la abolición del principio que repartía el lugar y los medios de cada uno, separando el arte de las palabras y el de las formas, las artes del tiempo y las del espacio. Significa la constitución de una superficie común en lugar de los campos de imitación separados” (p. 110). Así, entiende que el diseño, desde principios del siglo XX fue decisivo para construir el “lugar del arte en el conjunto de prácticas que configuran el mundo sensible” (Rancière, 2011, p. 103) y propone que los sueños de la Bauhaus pero también los del constructivismo y otras vanguardias afines, estuvieron animados por la idea de llevar la libertad y la igualdad de la estética autónoma a una forma de existencia colectiva: “encarnarlas en actitudes vivientes, en la materialidad de la experiencia sensorial cotidiana buscando “definir una nueva textura de la vida común” (p. 108), es decir reconfigurar el mundo sensible.

Es ineludible señalar que Walter Benjamin sobrevuela mis lecturas sobre Vigo. Están presentes en distintos momentos de esta tesis no sólo sus visiones sobre los efectos de la reproductibilidad técnica en la obra de arte, sus reflexiones sobre las vanguardias sino también en particular su consagrado texto “El autor como productor” (1975 [1934]), que es justamente con el que dialoga el título de mi trabajo: *Vigo. El autor como diseñador*.

Categorías propias de las vanguardias históricas ya mencionadas como la de *faktura*, desautomatización y *ostranenie*, que resultan centrales para mi tesis, articulan con otras provenientes de los estudios visuales en sentido amplio: desde la formulación de *arte intermedial* de Dick Higgins al concepto de *campo expandido* de Rosalind Krauss.

La expansión y marcada hegemonía de lo visual en la cultura moderna tiene su correlato en el surgimiento de los estudios visuales. Distintas ramas de las ciencias sociales pusieron a *la visualidad* como eje articulador, por sobre la categoría “arte” (Mitchell, 2002). Esto implica pensar lo visual como una perspectiva que integra lo social y cultural, las múltiples

dimensiones de las imágenes como de los procesos sociales en los que ellas se emplazan. Los estudios visuales –en tanto perspectiva que aborda los procesos de significación cultural que devienen de las imágenes y las experiencias visuales excediendo el campo restringido de los objetos artísticos– se nos presentan como un marco propicio y fecundo para el estudio de los objetos de diseño, en tanto atienden al amplio espectro de la cultura visual: el objeto de estudio desde el “giro de la imagen o giro icónico” excede los artefactos artísticos, entendiendo que el interés estético de las imágenes se presenta de diversos modos y es solo “una forma de poder con la que pueden ser investidas” (Moxey, 2009, p. 13). Es en este marco que se abre una zona particularmente interesante para abordar los objetos de diseño en tanto imágenes que participan en forma activa del reparto cultural, que constituyen una presencia con capacidad para generar sus propia significación, como forma que se involucra con el espectador más allá de las agendas culturales para las que fue concebido. Me interesa, como se verá, la función política de las imágenes, aquella que se configura en la red de relaciones y tensiones dentro de ese campo expandido de lo visual.

El reciente reconocimiento de que los artefactos visuales tienen una ‘vida’, que no son inertes vehículos para el transporte de ideas sino seres dotados de agencia, transforma nuestra concepción de la obra en los estudios visuales. El ‘giro icónico’ añade la dimensión de la presencia a nuestra comprensión de la imagen, llamando al análisis de los medios o las formas que añadan riqueza y textura a las formas de interpretación establecidas” (Moxey, 2009, p. 23).

Pensar la imagen más allá de la representación, nos invita a prestar atención a su propia potencia.

Un campo cultural expandido, flexible y transdisciplinar, entre la sociología de la cultura, los estudios culturales y visuales, la historia del arte, la crítica cultural y las teorías críticas, pareciera ser una perspectiva posible para abordar el diseño en el contexto de procesos culturales más amplios. Los objetos de diseño invitan por excelencia a ser estudiados desde la transdisciplina, ya que el origen y desarrollo de esta práctica, y en consecuencia de sus productos, transcurre en una zona de frontera que siempre está reconfigurándose en el complejo cruce entre gráfica, arte, literatura, comunicación, vida cotidiana y tanto más. Estar situado en esa área fronteriza, de alguna manera impone un análisis desde múltiples disciplinas que pueda dar cuenta de la complejidad de relaciones y tensiones en las que se entreteteje.

La idea de *proyecto estético*, que –tal como puede verse desde el índice– asume un lugar de centralidad en mi tesis, dialoga con el concepto de *poética*, que refiere tanto a los procedimientos que el artista pone en juego en sus obras como su programa. Dice Vattimo (1993, p. 80) acerca de la poética: “la obra de arte funda un mundo en cuanto que funda un nuevo sistema de significados [...], no se inserta simplemente en el mundo tal cual es, sino que representa una propuesta de nueva y distinta sistematización del mundo”.

Esta investigación aborda obras de diferentes épocas, ya que el recorte no es cronológico sino que asume el criterio de analizar aquellas en las cuales los procedimientos proyectuales del diseño son evidentes. El análisis focaliza en las características materiales de las producciones artísticas, en el contexto en que fueron producidas y circulantes, haciendo

uso de una metodología cualitativa. La base del trabajo empírico, se funda en la técnica de recolección de datos a partir de fuentes documentales escritas y fotográficas y obras de arte.

Trabajé con el Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), donde se concentra un enorme acervo documental sobre su trayectoria artística. De este fondo, he accedido a:

-Documentos personales

Cajas Biopsia (años 1953 a 1997): Serie Documentos Personales de Edgardo Antonio Vigo: las cajas organizadas por año por el propio artista, contienen diversos documentos sobre su tarea como artista: curriculum vitae con descripciones de las actividades entre los años 1953 a 1997, recortes de diarios y revistas sobre exposiciones organizadas o en las que participó, críticas artísticas y reseñas sobre sus trabajos, catálogos, ensayos, correspondencias, fotografías, bocetos, diagramas, diseños varios.

Bitácora de WC Diario personal que registra su tarea como editor de *Water Closet*

Manuscritos no clasificados

Hemeroteca de Edgardo Antonio Vigo

Biblioteca de Edgardo Antonio Vigo

-Revistas, publicaciones y ediciones producidas por Vigo

DRKW

Water-closet (en adelante WC)

Diagonal Cero

-Serie de cuatro tomos *Relativuzgir's* (4 cajas de madera que contienen láminas sueltas)

Tomo 1: *El 50 por /100 de confesiones de Edgardo Antonio Vigo*

Tomo 2: *un mes de la vida italiana del Sr. E.A.V, Septiembre 1957*

Tomo 3: *00025 trabajos del Sr. Edgardo Vigo*

Tomo 4: *La medusa trogloclusa*

-Entrevistas

Realizadas a Vigo, las transcritas y publicadas: tanto las que se encuentran en las Cajas Biopsia entre los años 1955 y 1997 como las que se hallan en publicaciones más recientes.

Realizadas a Di Jorgi, su imprentero, por Ana María Gualtieri.

En relación a cómo se organizan estos materiales, luego de un acercamiento en el capítulo 1, a algunas claves en torno al Proyecto Vigo (sus lecturas y reescrituras acerca de las vanguardias originarias vinculadas al diseño, la cuestión del autor como productor, los procedimientos de desautomatización y los diagramas como caos-germen), en los capítulos 2 y 3 dos zonas del corpus analizado se entrecruzan. Por una parte, sus primeras *publicaciones* editadas entre los años 1958 y 1968 –*WC* (1958), *DRKW* (1960), *Diagonal Cero* (1962–1968) (y sus antecedentes *relativuzgir's*)–, que indago en el capítulo 2, no sólo como productos diseñados sino como espacios de convergencia de prácticas vinculadas en mayor o menor grado al diseño: catálogos e invitaciones, poesía visual, arte correo, grabado, objetos, señalamientos e intervenciones urbanas. Por otra parte, una práctica que considero central para pensar a Vigo diseñador: el diseño de marcas gráficas que analizo en el capítulo 3,

focalizando en las realizadas en este período. ¿De qué modos Vigo construye identidad a partir de estos signos visuales, las marcas, como señales o huellas?

El análisis de estas producciones, enmarcado en los estudios y la teoría de los discursos sociales que provee las herramientas para este abordaje, está orientado a comprender los procedimientos de apropiación de las técnicas de la comunicación visual e interpretar qué nuevas funciones se habilitan en este desplazamiento.

Estas dos zonas de producciones que desarrollo en los capítulos 2 y 3 se intersectan, y están a su vez atravesadas por el análisis de materiales de archivo que funcionan como paratextos en relación a las publicaciones; en particular, la serie de documentos personales *Biopsia* (de 1958 a 1968), la *Bitácora WC*, y los textos programáticos escritos y puestos en circulación por Vigo. Leo en este espacio intertextual, de qué modos intervienen conceptos del paradigma del diseño, qué diálogos pueden establecerse entre discurso de la obra/discurso programático, y fundamentalmente, con qué/quienes dialogan estos textos.

En términos del análisis desde el diseño –la diagramación, la visualidad que proponen– consideraré textos autónomos, obras, a estos materiales por lo que, más allá de su dialogismo y del uso que hago de ellos para leer otros espacios de diseño, también los retomo, fragmentariamente, en las zonas en que iluminan el *proyecto Vigo*.

Algunos procedimientos observados *a priori* configuran las primeras pistas en esta indagación: el uso de la tipografía como imagen, el fototipomontaje, la mixtura de formatos discursivos (el dibujo, el grabado, la poesía, la publicidad, la nota periodística) así como también de materialidades, técnicas y sistemas de impresión (sellos, xilografía, clisés, entre muchos otros), la diagramación interactiva/lúdica, la puesta en página en la edición “ensamblada”, la refuncionalización de los procedimientos de la retórica publicitaria, entre muchos otros.

Hacia un aporte a la historia del diseño (Propósito y objetivos)

El estudio de la obra de *Vigo diseñador*, y particularmente como expresión de lo que denomino *diseño de disenso*, es una tarea pendiente. Considero relevante analizar su inclusión en la historia del diseño argentino (y platense en particular) como una manera de repensar los paradigmas que atravesaron esta disciplina durante la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. De esta forma, podría hacerse lugar a los recorridos alternativos del diseño que, desde la perspectiva contemporánea, conforman este campo.

Para la consecución de este propósito, la presente tesis se organiza en torno a los siguientes objetivos:

-Identificar y analizar en las producciones de Vigo cuyo soporte material y/o forma de circulación las emparente con el diseño (catálogos, revistas, arte-correo, comunicación a distancia, intervenciones), los procedimientos visuales que las constituyen como tales.

-Describir la visualidad que proponen estas producciones desde el soporte material, los procedimientos discursivos y sus técnicas de reproducción.

-Analizar las relaciones dialógicas de estos textos con sus textos programáticos, las obras de las vanguardias europeas (particularmente el dadaísmo, el futurismo, el constructivismo ruso, la Bauhaus, el situacionismo, el punk) y su cruce con procedimientos de las vanguardias latinoamericanas, a fin de interpretar la operación que suponen en el que denomino *Proyecto Vigo*. Es decir, indagar *desde* qué textos construye Vigo una poética del diseño propia.

-Por último, valorar el aporte de su producción gráfica a la configuración del campo de producciones de diseño que circulan por una zona alternativa a la gráfica comercial.

¿Qué proyecto tiene Vigo? (La pregunta inicial)

Retomo la pregunta del inicio: ¿se sitúa la obra de Vigo en esa movediza zona en la que arte y diseño se cruzan y entremezclan intercambiando sus funcionalidades? Para responder, una primera hipótesis de este trabajo es que Vigo va *desde* el arte al *diseño*, habilitando la posibilidad de trasvasar a esta práctica signada por su origen mercantil y consecuente conformismo la capacidad del arte de, por el contrario, trasgredir y configurar nuevos modos de ver (Williams, [1958] 2001).

Vigo es consciente de este proyecto, y si bien no se define con la palabra *diseñador*, muchas de sus expresiones bordean esta idea y abren la posibilidad de estudiar su obra desde la perspectiva del diseño.

En esta tesis sostendré que la producción de Vigo puede considerarse expresión de un diseño que se hace desafiando al mercado para servir a fines opuestos a éste —más allá de trabajos probablemente remunerados que también diseñó en pequeña escala—³ es relevante para explorar estas innovadoras experiencias, en su caso a través del *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 un rasgo nodal de lo políticamente *revulsivo* de su obra, tal como Vigo mismo la adjetiva insistentemente, término retomado, además, en numerosos estudios sobre el artista platense (Bugnone, 2013; Davis, 2007).

Los principios que organizan esta poética no sólo dan existencia a la obra sino que son explicitados, a la manera de las vanguardias, en sus textos programáticos:

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,

³ En el Archivo Vigo, *Serie Biopsia*, se encuentra caratulada bajo el título *Diagramas*, asignado por el propio Vigo, una colección de producciones de diseño comercial: afiches, invitaciones, participaciones de casamiento, publicidades, entre otras.

habiendo concretado numerosas experiencias en el campo científico, con hombres que han podido romper leyes pretendidamente inamovibles (Vigo, 1966).

Vigo está describiendo lo que más tarde, en los años ochenta se conceptualizó como “campo expandido” en relación a las prácticas artísticas (Krauss, 1979): la mixtificación, la transgenericidad, la ruptura de moldes y el juego. Una expansión que deviene, en las últimas décadas, en la centralidad que asume el concepto de “visualidad” y el consecuente alejamiento de las definiciones restrictivas de lo considerado “arte” que implica la necesaria mirada transdisciplinar para el estudio de las imágenes en los procesos sociales en las que se inscriben (Richard, 2014).

Así, según nuestra hipótesis, con la conciencia de la necesidad de *crear algo diferenciado* Vigo refuncionaliza los soportes y los procedimientos de los medios *gráficos*, del *diseño*, 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 signos de un sistema opresivo, el de la dictadura como expresión del autoritarismo y el de todo aquello que nos limita en favor de lo 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 callejeras, 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 convierten en *inventor de un original diálogo entre arte y diseño*, en el mismo sentido en que las vanguardias históricas vieron en el diseño la posibilidad de concretar su afán de unir arte y vida: habitaron sus soportes, sus materiales, sus lenguajes y sus medios – 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 herramienta del mercado.

Como he señalado, la *poética del diseño* que propone Vigo invita a la exploración en tanto está marcada por ese curioso doble origen: su fuerte conexión con las vanguardias históricas, como he anticipado, y el diálogo con la gráfica popular latinoamericana, en particular el grabado, adelantándose a lo que será un rasgo ineludible de los artistas de los años sesenta (Dolinko, 2012; 2018). Esta mixtura habilita audaces recorridos para el diseño, tal como señala Claudia Gilman (2003, p. 339) en relación al grabado en madera, “[...] de impresión sencilla y de circulación múltiple, se inscribía dentro de lo que a fines de la década [del '60] se inscribiría como ‘un arte tocable’”, entrecruzándose su descripción con un postulado central de la poética de Vigo.⁴

Inventar, proyectar, editar o hacer montaje son tres actividades constitutivas de *ser diseñador* que están fuertemente presentes en Vigo, quien tiene un *proyecto* y para esto *inventa* o *re-inventa* las funciones de las *cosas*. Una insólita caja tipográfica, una máquina inútil

⁴ “Un arte con errores que produzca el alejamiento del exquisito”, “No más contemplación sino actividad” Vigo, E.A. (1968-69) “Hacia un arte tocable”.

o una revista. Es allí donde exhibe la posibilidad de imbuir al diseño de capacidades del arte: su potencia para proponernos nuevas formas de ver.

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

(...) llamaríamos «PROYECTISTA PROGRAMADOR» a la conjunción en equipo para la realización de complejos no individuales (Vigo, 1969a, s/p).

Es interesante rastrear el concepto de *proyecto* que emerge en sus propios 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 sólo está repensando al *artista* sino que alcanza a ver al diseño como lugar donde sería posible desmontar *desde adentro* las comunicaciones establecidas: publicaciones, folletos, invitaciones, catálogos, revistas, marcas o logos, *packaging* y hasta señales urbanas –a las que hace objeto de sus señalamientos–. Se mete en el ámbito de los productos, objetos de comunicación y de diseño, desde un lugar propio, disruptivo, que hoy podríamos situar en la historia secreta que trazó Greil Marcus ([1989] 2005), cuando hilvanó dadaísmo/situacionismo/*punk*/deconstrucción. Una genealogía en la que pareciera inscribirse Vigo y, evidentemente, un recorrido alternativo al de Tomás Maldonado o Gui Bonsiepe, referentes del diseño “oficial”, 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. Esto es especialmente visible en su archivo de *arte correo*, que se presenta como una trama en la que dadaísmo, situacionismo y *punk* se entretajan. Y es justamente por esto que se nos presenta como un diseñador que hace en los cincuenta lo que los diseñadores recién incorporarán a sus prácticas hacia fines de los setenta –y en Argentina casi una década después–, a partir de los cambios devenidos del impacto del diseño digital y las consecuentes innovaciones y experimentos gráficos y tipográficos que en el ámbito del diseño también se conocen como la “deconstrucción”.

Asimismo, Vigo se inviste como 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 sólo 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, y esto está plasmado en el frondoso y exquisito archivo que guarda en La Plata el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV). Sin embargo, el carácter “contradictorio” de su arte, se expande también a la figura de artista/productor, que se comporta, en el marco de lo colectivo, de manera muy individualista, centralizando como dije, sus proyectos. Esto queda fuertemente registrado en el énfasis que sostuvo a lo largo de su vida en el diseño de su propia firma. Vigo

se reservaba siempre un rol central: 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.

Esta función-autor tan particular en Vigo y estudiada en su especificidad por Ana Bugnone (2013) tiene un correlato sorprendente con la *función-autor-diseñador*. Como se verá en el desarrollo del capítulo 3, por la propia constitución “entre” del diseño, el productor se encuentra siempre tensionado entre la firma y el anonimato.

Inventar, proyectar, hacer montaje son prácticas constitutivas del hacer del *diseñador* en tanto *productor*, y esta es sin duda la figura clave de la industria cultural. Es en esas prácticas donde puede hallarse de qué modos las técnicas productivas de la obra de Vigo *están* en las técnicas de producción de su época.

Proyecto, no obra

Para Vigo es central su actividad de diagramador: diagrama sus publicaciones, pero también sus archivos, sus reescrituras. Desde el calendario –que analizo con mayor detalle en relación a las operaciones de desautomatización de la experiencia– hasta las revistas, Vigo siempre construye objetos que hablan como tales, más allá de los textos verbales y visuales que contienen. Pero aun más novedoso es su interés por el diseño de marcas de identidad.

Si hay una zona de las producciones de Vigo en la que es originalmente vanguardista, en la que se adelanta por décadas a la relevancia que tienen hoy estos signos en el modelado de la percepción, la sensibilidad y las identidades, es precisamente esta. Vigo tenía algo así como una premonición acerca de la potencia semántica de estos signos, que asombra. Primero, porque el mundo de los años cincuenta estaba lejos de ser un entramado visual en el que las marcas tuvieran un protagonismo central en el paisaje. De hecho, una práctica ya no original por lo tan transitada en las últimas décadas por el diseño activista es la intervención crítica sobre las marcas corporativas globales, que se han convertido en cuasi relatos. Vigo parece prever ese poder performativo de las marcas por el modo insistente con el que se autoseñala. Se auto-construye en forma directa, con sus firmas, como sujeto. He señalado lo contradictorio de esta insistencia en relación a sus expresiones en favor de un arte sin artista, un arte colectivo, cosa que también propicia, pero sin olvidar estampar la “marca de Vigo” donde pudiera.

Del mismo modo, también las marcas son parte constitutiva de la identidad de sus proyectos, a los que da vida identificándolos con marcas gráficas bajo la forma de sellos, etiquetas u otras, que acompañan dinámicamente, es decir transformándose, el devenir de la vida de sus “cosas”.

Invitación a repensar la historia del diseño (Justificación)

La inclusión de la obra de Vigo en una posible historia 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 obsoletos.

Repensar el origen del diseño desde donde constructivismo ruso y dadaísmo se encuentran es necesario para hacer lugar al estudio de una genealogía desdeñada –tal vez porque es la que lo acerca a sus prácticas sociales de disenso–, y para situarlo en el campo *intermedial* que Dick Higgins (1966), a quien Vigo leyó y publicó en Hexágono '71, describió tempranamente: “[...] el uso de intermedia es más o menos universal en todas las bellas artes, ya que la continuidad en lugar de la categorización es el sello distintivo de nuestra nueva mentalidad” (p. 1).

La obra gráfica de Vigo exhibe estas tensiones que en el contexto del arte contemporáneo, lejos de perder vigencia, se actualizan: el *diseño* es hoy más que nunca, la zona intermedial *entre* arte y técnica, en la que ambas vanguardias proyectaron de distintos modos intervenir en la vida. De Rodchenko a El Lissitzky, de John Heartfield a la Bauhaus.

No es fortuito que Vigo elija a Kurt Schwitters –en cuya obra dadá-constructivismo, artista-diseñador se intersectan y dialogan– como referencia para construir su poética visual. Tampoco son accidentales las insistentes reflexiones que hace acerca de su identidad, rechazando con virulencia la figura de sujeto artista, autonombrándose *productor*, *constructor*, *proyectista*. No es casual tampoco su interés por los debates del campo del diseño de su época, ni la cantidad de libros sobre la Bauhaus que –en el contexto de una profusa bibliografía referida a vanguardias, en especial al dadaísmo– encontramos en su biblioteca.⁵

Es en este sentido que diseñó un proyecto *productivista*:⁶ tomó los medios y prácticas de la comunicación –las revistas, el correo, la calle y sus signos visuales: vidrieras, señales, envases, etc.– y provocó el enorme *détournement*⁷ que es su obra.

Proyectó sus revistas, marcas y objetos en una zona aún invisible para el diseño de aquellos años. Como dijimos, en Argentina esta profesión no existía (la ejercían los imprenteros, dibujantes, algunos artistas plásticos, pero siempre desde el campo comercial).

⁵ En la biblioteca personal de Vigo se encuentran tres obras relevantes referidas a esta escuela: *Bauhaus 1919-1928* (Brandford 1952); *Das Bauhaus 1919-1933* (Rasch Du Mont, 1962); *Bauhaus archive* de Magdalena Droste (Taschen, 1993). Tal como se desarrollará en el capítulo 1, la significación de la escuela en su obra es claramente constatable en la obra gráfica de Vigo como en sus reescrituras, analizadas recientemente por Julia Cisneros (2020) en su Tesis de Maestría: *Apropiación y repertorio en las re-escrituras de Edgardo Antonio Vigo y Elena Comas*. La Plata, Tesis de Maestría, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2020. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/103035>

⁶ “[...] se trata de una utopía, pero tenemos que expresarla... Es verdad que la situación es trágica [...] pero no sin salida. Es la situación de un hombre en una orilla que necesita cruzar a la orilla opuesta” expresa Arvatov en relación al productivismo como movimiento que se propuso superar las formas pasivas y consumistas de recepción a través de la puesta en circulación procedimientos innovadores que tuvieran que ser actualizados por el receptor en cada caso. Arvatov, Boris ([1925] 1997) “Byt i kul'tura veshchi (k postanovke voprosa)”, *Al'manakh proletkul'ta*, Moscú pp. 75-82. Traducido al inglés como “Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)”, *October*, nº 81, pp. 119-128.

⁷ “La principal estrategia cultural situacionista es el desvío o *détournement* que proviene del collage dadaísta y surrealista. Consiste en el desvío (copia alterada) de imágenes, textos, o hechos concretos hacia su utilización en situaciones subversivas. La fuente principal, pero no única es la cultura de masas. La técnica del *détournement* pretende un doble objetivo: por un lado poner de manifiesto el carácter ideológico de la imagen en la sociedad de masas y del papel que en ella tiene el arte, y por otro reutilizar esa misma imagen para un uso político crítico”. Ontañón, Antonio (2012), “La vanguardia no se rinde. Guy Debord y el situacionismo”. *Situaciones. Revista de Historia y crítica de las artes* de la Escuela de Historia del arte de Barcelona. Recuperado de: <http://situaciones.info/revista/la-vanguardia-no-se-rinde-guy-debord-y-el-situacionismo/>

En ese contexto, vislumbró esas otras posibilidades discursivas para esta práctica y decidió producir *entre* arte y diseño, con el claro proyecto de intervenir *socialmente*. Así se inicia una de sus primeras revistas, *WC* (manifiesto del primer número, 1958):

“fabricamos elementos.- no copiamos. No queremos ser ‘comentaristas’ de la naturaleza sino actores...”

En la editorial de *WC2* que amplía el manifiesto breve de *WC1*, leemos (el resaltado pertenece al texto original):

[...] HOY podemos decir que el “común” (pueblo) desea, anhelante, penetrar en ese misterioso camino de la expresión moderna (?).

Previamente, certificaremos, nos guiaron dos pasos. *EL SALIR*, constituyó el primogénito deseo, que ha traído hacia nosotros la acción del *compromiso*, ese comprometerse con nuestro propio trabajo, con nuestro propio ayer que verá nuestra superación lanzada en el factor *tiempo llenando una necesidad de espacio revolucionario* (y nó evolucionarlo).

[...] tenemos dos caminos-meta. EL SOCIAL (la necesidad del común) y NUESTRA EXPRESION (necesidad del yo) (...) REALIZANDO NUESTRO TRABAJO INDIVIDUALMENTE TRATAREMOS DE CARGAR AL MISMO DE DINAMICA SOCIAL.

[...] iremos hacia lo popular (pueblo).

[...] *el común adquiere y usa elementos basados en diseños formales anti-clásicos y hoy aplicados a sus necesidades materiales, pero no sabe que ese diseño nació de una revolución formal y estética que se les guarda en secreto. NO QUERIENDO SECRETOS TRATAREMOS DE ALZAR NUESTRA VOZ PARA DIFUNDIRLOS.*

Estos fragmentos manifiestan muy explícitamente sus intenciones: el carácter productivista de su intervención, su valoración de la libertad autoexpresiva ligada al compromiso social, y en particular algo muy curioso: la referencia al diseño moderno como emergente de una revolución “formal y estética” no comprendida por el pueblo, y que él con sus producciones vendría a develar.

Vigo produjo sus publicaciones reescribiendo las vanguardias históricas, exhibiendo a estos antecesores sin temor a ser poco original, jugando con la copia y la reproducción. Sin embargo, es singular el cruce que articula entre tipografía, diagramación, impresión –el grabado, la imprenta tipográfica, los sellos, entre otros–, y los medios para la puesta en circulación –las revistas, pero también el correo y otros circuitos como el transporte público–.

Hoy sí es posible pensarlo diseñador y leer sus producciones desde la inscripción cambiante de esta práctica en la cultura visual contemporánea. Si hasta ahora no había sucedido, mucho debemos a aquella frontera infranqueable con el arte, que desde el ámbito académico del diseño se defendió con firmeza –y contra toda evidencia– hasta hace unas décadas. Más allá de cuestiones tecnológicas específicas del diseño, entiendo que es relevante para pensar estos desplazamientos, analizarlos desde la perspectiva del llamado *giro icónico*, a

partir del cual la cultura visual contemporánea pone en el centro objetos visuales que exceden el campo del arte (Buck-Morss, 2009).

La historia del diseño que se está escribiendo en las últimas décadas (Pelta, 2004) vuelve su mirada sobre aquel doble origen *dadaconstructivista* que posibilita un análisis menos sesgado, más fiel a la complejidad histórica. La inclusión y visibilización de trayectos marginales en el campo de la gráfica, incide sustancialmente en la reflexión acerca del para qué de esta práctica y legitima las potencialidades discursivas que lo habilitan a decir *otra cosa*.⁸ Los recorridos alternativos del diseño se entretajan con la cultura popular, las reivindicaciones sociales y el disenso, las prácticas artísticas *revulsivas*, en términos de Vigo.

Un mapa



⁸ Véanse, entre otros: Farkas, Mónica (2018) "Cartografías del Diseño. Historias, proyectos, agendas". *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n° 12, primer semestre 2018, pp. 40-45; AA. VV. (2010) *Diseño e historia. Tiempo, lugar y discurso*, México: Designio; Pelta, Raquel (2004). *Diseñar hoy. Temas contemporáneos de diseño gráfico*. Barcelona: Paidós.

Con la finalidad de situar la obra de Vigo en el entramado de movimientos constitutivos de su poética, diseñé este gráfico que pretende ser un mapa-guía descriptiva del complejo modo en que trama su práctica de diseño en el diálogo entre el *diseño racional-funcionalista* devenido de la Bauhaus, y el que denomino *diseño de disenso* aludiendo a la historia no oficial del diseño que inicia su genealogía con el dadá. Así, en la esfera “constructivismo”,⁹ en la que la Bauhaus es la referencia más directa y explícita en la obra de Vigo, incluyo también otros movimientos con el criterio de seleccionar aquellos que conceptualmente están presentes en su obra, tal como se verá en el desarrollo de este trabajo: la idea del autor como productor, la obra como construcción, el concepto de extrañamiento, de funcionalidad, entre otros. En la esfera “dadaísmo”, incluyo los dos referentes ineludibles por su centralidad en la obra de Vigo (Kurt Schwitters y Marcel Duchamp) y tres movimientos (situacionismo, fluxus y punk) que no solo son parte de una misma genealogía en la historia de la gráfica que se inscribe en lo que denomino “diseño de disenso”, sino que también son parte ineludible de los múltiples “diálogos” de Vigo.

Estos paradigmas se encuentran intersectados con la *gráfica popular latinoamericana* a la que Vigo prestó particular atención no sólo desde su estética sino incursionando en sus formas de producción y reproducción: allí el *sentido social* perdido, fundante de la Bauhaus, y el diseño ligado a la *gráfica popular*, se encuentran.

Por otra parte, los conceptos que incluyo en la parte inferior del gráfico, refieren tanto a *problemas* como *procedimientos* clave de los movimientos citados, que Vigo retoma y transita: la utopía de unir arte y vida, que se encuentra en el centro de las vanguardias, también lo está en la obra de Vigo. La ubico a la izquierda, “del lado” del constructivismo que es desde donde más fuertemente se propuso de forma programática, aunque el dadaísmo y todas las vanguardias también la exploraron de distinto modo. Y es desde el dadá que se propone una desautomatización (*ostranenie*: extrañamiento) tal como en términos teóricos formularon los formalistas. Así, la máquina útil funcionalista que tiene su propia lógica de montaje deviene máquina inútil en el montaje dadaísta y para Vigo, que se autopercibe y autoproyecta como productor/constructor de las mismas.

Entre el **proyecto Vigo** (capítulo 1) y su constitución como **Vigo diseñador** (conclusión) me ocupo, tal como adelanté, de abordar dos de las prácticas discursivas más específicamente imbricadas con la producción de diseño que Vigo transitó: las publicaciones y las marcas gráficas. Las revistas y las marcas de identidad –popularmente denominadas “logos”– constituyen prácticas centrales en el campo de los discursos del diseño, ya que en ellas queda expuesta en primer plano la especificidad de esta práctica: configurar identidades (Ledesma 2003; Devalle, 2009).

Es previsible que un artista que se sitúa como lector y recreador de las vanguardias se apropie de las revistas y otras publicaciones, ya que los medios gráficos fueron nodales en la difusión de sus producciones plásticas, literarias y también para dar a conocer sus manifiestos y construir sus espacios de sociabilidad. Muchos otros artistas como Vigo, en Argentina, en Latinoamérica y en el mundo, han participado de proyectos editoriales, con un compromiso de distinto grado. Vigo se encuentra entre la minoría que asumió el proyecto editorial como

⁹ Elijo el título “constructivismo” para incluir en su esfera el conjunto de movimientos artísticos/poéticos que considero, que, más allá de las diferencias y particularidades, se inscriben en la misma serie de preocupaciones y comparten zonas de su poética.

proyecto artístico, algo que desde el comienzo de su trayectoria queda de manifiesto en los roles que se autoasigna.

Una curiosidad adelanta la búsqueda de esta posición: en la página de datos de edición de *Diagonal Cero*, encontramos “director: Edgardo Vigo. Diagramación: Vigo”. La diferencia en la forma de denominar la función –en el primer caso con el sustantivo focalizado en el sujeto “director” y en el caso de la “diagramación”, en la actividad que el sujeto desarrolla– evidencia la percepción de una diferencia entre lo que sería una especie de “responsabilidad social” del sujeto que dirige, y la función de “Vigo” artista (una firma que bordea la fantasía en tanto no es su nombre completo sino una firma “de autor”).

Si bien Vigo se autodefine *proyectista, programador, productor*, como he señalado, estas son figuras que involucran una serie de actividades como dirigir, diagramar, incluso editar, sobre las que vale detenerse para pensar a Vigo diseñador.

Desde un primer acercamiento a su obra con los ojos del diseño, salta a la vista que Vigo diseña: el trabajo que desarrollé invita a un recorrido por sus procedimientos para entender desde dónde, cómo, por qué y para qué configura una poética del diseño tan singular, disruptiva, poderosa.

l. **el proyecto vigo**

Capítulo 1

EL PROYECTO VIGO

- 1a. Sobre dadá y constructivismo. **¿Todo estaba en aquellos que defendían la nada?**
- 1b. El autor como productor. **Tomar posición**
- 1c. Experimento y experiencia. **Un mes en la vida italiana del Sr. E.A.V.**
- 1d. Los diagramas caos-germen. **Cosas visuales**

En la primera parte de este capítulo propongo explorar el vínculo entre Vigo y el diseño a partir de sus lecturas, escrituras y reescrituras. A través de ellas, Vigo conversa profundamente con las vanguardias que participan del origen de esta práctica –dadaísmo, constructivismo y Bauhaus–, y ese diálogo estructura su poética, signada por el diseño.

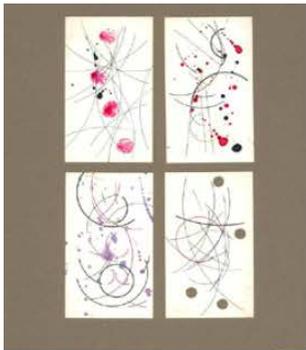
Luego propongo un acercamiento al *Proyecto Vigo* en torno a tres cuestiones que habilitan, desde distintas zonas, una lectura de su poética del diseño: el desplazamiento de la *función-autor* a la función-productor, el *procedimiento* como eje de su disrupción, y los *diagramas* en tanto íconos que exhiben el origen multidimensional de su proyecto y de ciertas particularidades de su “arte contradictorio”.-

¿Por qué *Proyecto Vigo*? Un proyecto es una acción lanzada al futuro. Pensamiento que se arroja al vacío en tanto da forma a algo antes de que exista. De eso se trata diseñar y eso hace Vigo, cuya praxis técnico-poética está también orientada a transformar lo dado en lo deseado. Sus dibujos y sus “cosas” prefiguran. Y en ese proceso “no excluye al juego y a la utopía”, tal como señala Iglesia (2007, p. 9) refiriéndose a la acción proyectual.

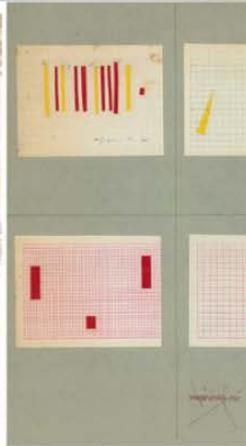
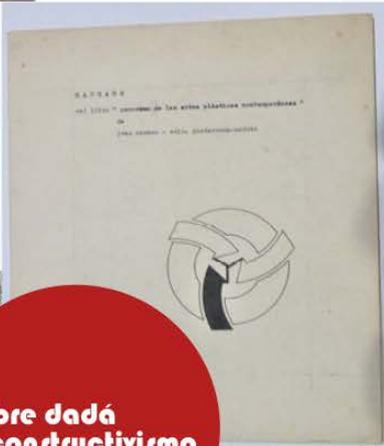
Más allá de sus referencias explícitas al *proyecto* (que transitaremos), desde los comienzos su praxis está marcada por el pensamiento proyectual. Este pensamiento se manifiesta por ejemplo en el registro de los rastros del *proceso* –núcleo del diseño– que va de la recopilación de información a los croquis, a los bocetos, poniéndolos en escena como obra a través de bitácoras y otras formas del archivo.

Este registro pone en escena las formas de inferencia propias del pensamiento proyectual: la abducción, la analogía, la iteración. Y no sólo eso, también el carácter multidimensional de este proceso, y su particularidad como ejercicio interdisciplinario que involucra factores racionales y sensibles, objetivos y subjetivos, personales y sociales (Mazzeo y Romano, 2007).

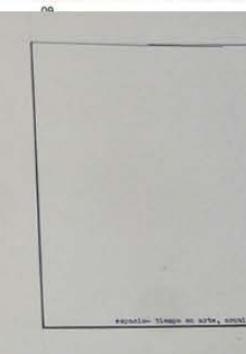
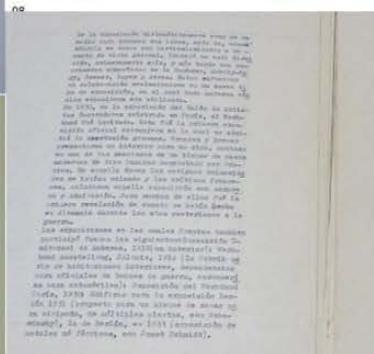
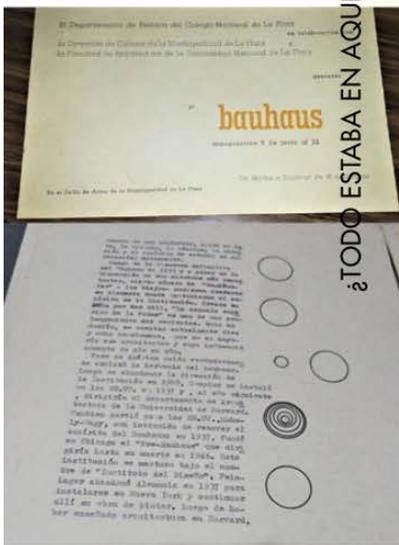
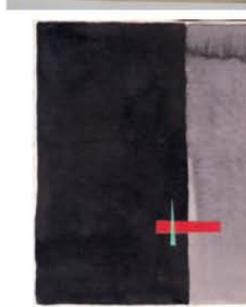
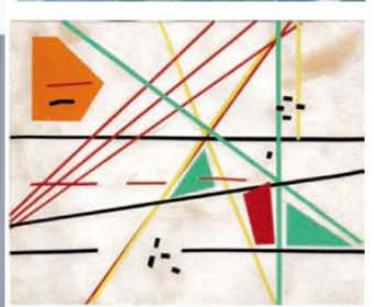
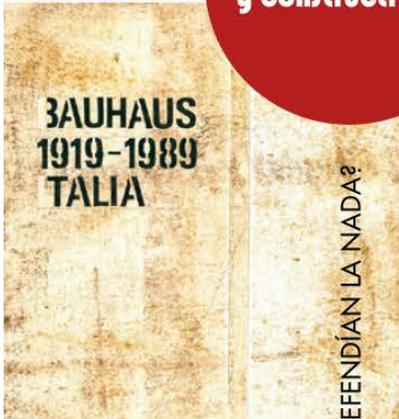
Es en este sentido que su obra puede ser pensada como un proyecto. Un proyecto hecho de proyectos múltiples, siempre signados por la idea de transformar lo real. Vigo lo sintetiza, como siempre, *a su modo* en la expresión “arte a realizar”, que excede la referencia a la participación del destinatario y en un sentido amplio habla de su praxis lanzada al futuro.



17. Klee, 1921
Bauhaus in Weimar



sobre dadá y constructivismo



¿TODO ESTABA EN AQUELLOS QUE DEFENDÍAN LA NADA?

1a. Sobre dadá y constructivismo.

¿Todo estaba en aquellos que defendían la nada?

El viejo proyecto de reconectar Arte y Vida, de diferentes modos sancionado por el Art Nouveau, la Bauhaus y muchos otros movimientos, acabó cumpliéndose, pero siguiendo los espectaculares dictados de la industria cultural, no las ambiciones liberadoras de la vanguardia. Y el diseño es una forma primaria de esta perversa reconciliación en nuestros tiempos.
(Hal Foster, 2004)

Cuando, refiriéndose al dadaísmo, E. A. Vigo escribió “todo estaba en aquellos que defendían la nada” (WC3, 1958^a, p. 5), sintetizó en esa sugestiva frase, su poética; y con ella dejó testimonio de su visionaria lectura acerca de cómo en el fecundo diálogo entre dadá y constructivismo está el origen del diseño y, al mismo tiempo, del arte contemporáneo.

En 2019 con motivo de la celebración de los cien años de la fundación de la Bauhaus, su génesis dadá-constructivista fue revisitada, reivindicada, y se nos presentó con mayor claridad la impronta revulsiva de todo aquello que emergió del encuentro de estas dos vanguardias históricas.

Vigo, en solitario y desde estas lejanías, lo vio. Leyó la potencia de ese cruce, y lo reescribió llevándolo a *otro lado* a través de su propio recorrido creativo, dejándonos un valioso legado de producciones visuales surgidas de esa máquina que el encuentro dadá-constructivista puso en marcha.

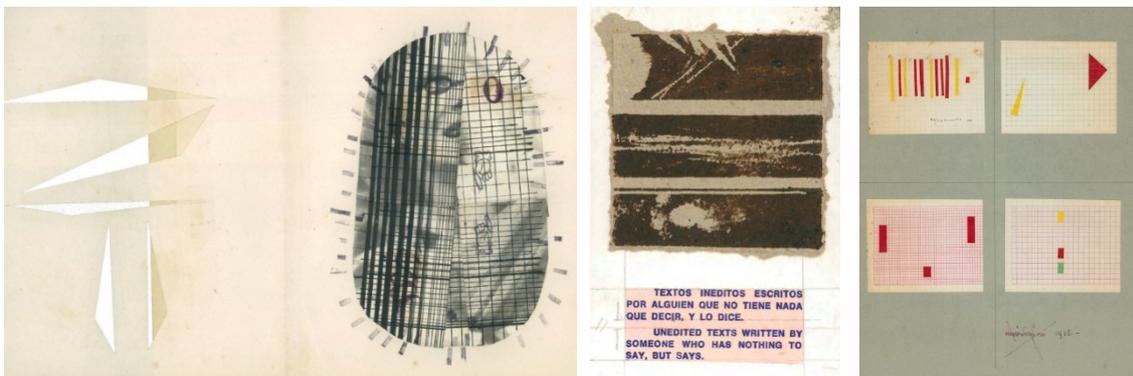


Fig. 1. Biopsia 1, 76. Biopsia 20. Biopsia 2, 164.¹⁰ Del dadá a los ejercicios bauhasianos

En Vigo están Klee, Kandinsky, Arp, Duchamp, Lissitzky, Moholy-Nagy, Van Doesburg y sobre todo Kurt Schwitters, que fue quien mejor materializó ese diálogo particularísimo.

¹⁰ Los números con los que identificaré las cajas *Biopsia*, son los asignados por el archivo CAEV.



Fig. 2. El homenaje a Klee en WC2 reaparece en la tapa de WC3 y WC4

Los formatos, las propuestas tipográficas y cromáticas, las grillas de gran parte de las ediciones de Vigo, están marcadas por el racional-funcionalismo en disruptiva confluencia con recursos visuales y códigos múltiples que se desplazan al dadá: el fotomontaje, el collage, el dibujo técnico, el grabado, la poesía visual, la música. Son la huella de este profundo diálogo, también testimoniado en su frondoso archivo personal, que nos encuentra con sus lecturas, escrituras y reescrituras, particularmente focalizadas en estas vanguardias. Propongo aquí un breve recorrido que nos sitúe en sus intereses para comprender de qué modo estos materiales están en la base de lo que da estructura a su poética del diseño.

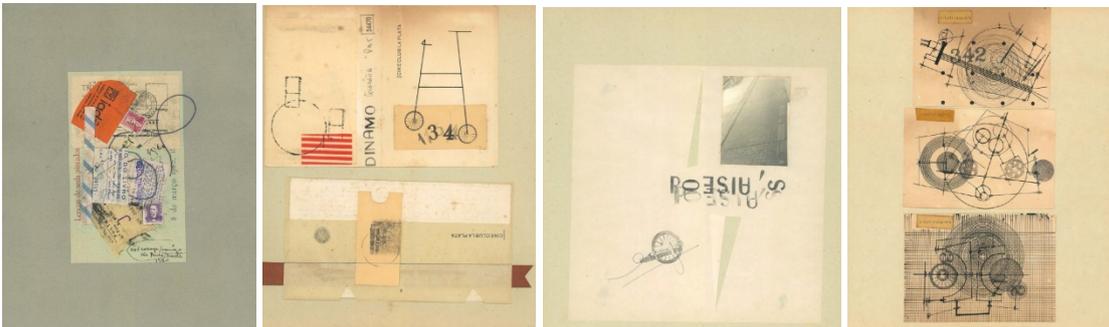


Fig. 3. Biopsia 4, 44. Biopsia 1, 167. Biopsia 1, 74. Biopsia 1, 3. De Schwitters a Picabia

Todo estaba en aquellos que defendían la nada¹¹ porque aquellos irreverentes se apropiaron de los materiales, los medios y los procedimientos devenidos de las modernas técnicas de reproducción de la industria cultural, para hacer otra cosa, y la hicieron siguiendo trayectos que se separan y se vuelven a cruzar. Esa otra cosa es la utopía de Gropius, y de distinto modo también la de Vigo, quien proyectó para poner en cuestión el “systema”¹²,

¹¹ Esta frase textual de Vigo en relación al dadaísmo se encuentra en la nota “Dadá”, W.C.3, p. 5.



¹² Vigo utiliza esta sustitución de “i” por “y” en la palabra sistema, como en muchas intervenciones sobre el orden del lenguaje, punzando en este caso, el colonialismo. *Systema* aparece entre otros, en su obra *El "systema" coagula rápido la sangre del pueblo*, 1972

haciendo de su usina creativa el lugar desde donde construir un mundo más sensible, más humano.

“Deseemos, proyectemos, creemos todos juntos una nueva estructura del futuro”: el manifiesto fundacional de la Bauhaus nos habla de la utopía de Gropius y de otra aparentemente muy lejana, la de Edgardo Vigo.



Fig. 4. Marca de identidad de la muestra *El mundo entero es una Bauhaus* (2018-2019) revaloriza el encuentro de dadaísmo y constructivismo en el proyecto de la escuela alemana

Entre el exótico *Congreso de constructivistas y dadaístas* realizado en Weimar en 1922, organizado por Theo Van Doesburg –en el que participaron entre otros László Moholy-Nagy, El Lissitzky y Kurt Schwitters– y la reciente muestra *El mundo entero es una Bauhaus* (2018-2019), se escribe la historia del diseño, signada por tensiones que podrían rastrearse a partir de estos dos reveladores acontecimientos.

Por un lado, el congreso hace visible el dinámico vínculo entre dos movimientos que se encuentran en el origen del diseño: el proyecto constructivista/productivista ruso y algunas corrientes dadaístas de la época, particularmente el dadá Berlín y el dadá Hannover.

Por otro lado, el logotipo que identifica *El mundo entero es una Bauhaus* sorprende y es clave para entender cómo se está reescribiendo hoy la historia de esta práctica, desde una perspectiva *otra*. Exhibe una lectura reivindicativa –del mismo modo que la curaduría de la exhibición– de aquello de la Bauhaus que fue opacado, esto es, su poética irracionalista. El legado de la escuela que sentó las bases del *estilo internacional* y de la enseñanza de la disciplina universalmente, parecía ser hasta hace unos años sólo el racional-funcionalismo consolidado a partir de las escuelas suiza, alemana y norteamericana –Basilea y Zurich, Ulm, Chicago–.

Vuelvo sobre el logotipo porque curiosamente incluye varios círculos, algunos concéntricos, que en su remisión a la técnica y al racionalismo, pero dialogantes con el informalismo del conjunto de esta composición tipográfica, una vez más nos conducen a Vigo, quien estaba “convencido de la necesidad de subvertir aspectos del constructivismo a través de la rebelión contra lo establecido, la valoración de la contradicción y la pérdida de la racionalidad de los fines burgueses” (García, 2016, p. 62). García advierte el interés de Vigo por Theo Van Doesburg quien, tal como señalé, organiza el famoso congreso que encuentra a dadaístas y constructivistas en Weimar. Van Doesburg y Schwitters: figuras centrales en la conformación de ese campo intermedial que se ubica entre el arte y el diseño y referencias ineludibles para pensar el “arsenal vanguardista” de Vigo diseñador, quien entre otras

múltiples referencias a estos artistas realizó, como veremos, una reescritura de Van Doesburg, una publicación homenaje y un artículo sobre Schwitters en *WC*.

Vanguardias del diseño en lecturas, escrituras, reescrituras de Vigo

La biblioteca de Vigo, sus lecturas, escrituras y reescrituras resultan zonas de singular interés para reconstruir de qué modo leyó y recreó las vanguardias-germen del diseño en una poética propia.

Los cuadernos de Vigo dan cuenta de un movimiento en su concepción del arte: de la transcripción de textos europeos, principalmente franceses a la selección de artículos de revistas argentinas y latinoamericanas. De la desobediencia en la disposición textual en el texto completo, a la reproducción del fragmento. Del reparo por la permanencia del dispositivo libro a la ruptura y la valoración del nuevo original. En este ejercicio no hay encubrimiento de la materia original, no hay una pretensión de sustituir al original, hay un afán de reivindicación de la nueva presencia.

En su hacer también hay una historia de la lectura. De una lectura atenta al contenido total, por la cual transcribe el texto en su completitud, a una lectura de lo específico; una lectura minuciosa, esmerada en la precisión pero intermitente (Cisneros, 2015, p. 4).

En la detallista tarea de archivo que realizó Julia Cisneros (2019) para su reciente tesis sobre las reescrituras de Vigo, encontramos referidos y analizados algunos de los textos a los que haré referencia por su interés para esta investigación. Si bien las reescrituras no son objeto de esta tesis –por lo que referiré sólo a algunas, sin pretensión de un relevamiento completo–, están fuertemente vinculadas a los procedimientos vanguardistas de apropiación e intervención en la producción de nuevos sentidos para esos textos. Marcan, como ha señalado Martín Gradowczik (2016), el inicio del “libro de artista” en Argentina y en ese sentido se inscriben en las operaciones con las que Vigo construye su arte proyectivo.

Julia Cisneros (2015) propone con particular sensibilidad, que el archivo de Vigo conforma su “enciclopedia del hacer”, y dice que “En la obra de Vigo el acto de lectura se configura como un acto de creación y acción” en tanto proyecta las mismas en la producción de su archivo de textos “ajeno-propios” y en ese proceso construye su propia formación “enciclopédico/experiencial” (p.1).



Fig. 5 La biblioteca de Vigo. Estante en el que la Bauhaus se encuentra con el constructivismo, el neoplasticismo y el dadá

La primera mirada a su biblioteca es importante porque “salta a la vista” su particular curiosidad por el arte del siglo XX, en especial por los movimientos abstractos. Cisneros (2019, p. 78) se detiene en los temas dominantes de la biblioteca, y señala en la sección referida a movimientos artísticos el relevante lugar que ocupan la abstracción geométrica, la Bauhaus, el dadaísmo, Merz, el neoplasticismo, entre otros.

Sobre la Bauhaus en particular, encuentro por mi parte tres obras relevantes referidas a esta escuela: *Bauhaus 1919-1928* (Brandford, 1952); *Das Bauhaus 1919-1933* (Rasch Du Mont, 1962); *Bauhaus archive* de Magdalena Droste (Taschen, 1993), cuyas ediciones evidencian también la continuidad de su interés sobre la misma a lo largo de su vida. Pero más allá de la información que aporta la conformación de su biblioteca, me detendré en una breve descripción de escrituras y re-escrituras que hace Vigo de algunos de sus libros y que estimo significativas para mi hipótesis de trabajo.

Sobre la Bauhaus

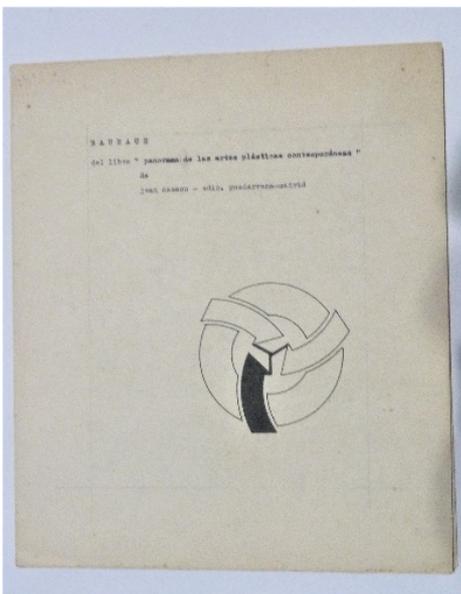


Fig. 6 Reescritura de Panorama de las artes plásticas contemporáneas, de Jean Cassou

1. En 1961, Vigo reescribe un fragmento del libro *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*, de Jean Cassou (Guadarrama, Madrid). Mecanografía, encuaderna y diagrama el fragmento de esta obra referido a la *Bauhaus*. Incluso diseña la portada retomando algunas características de la escuela alemana: el texto absolutamente en minúsculas, la composición tensionada por el blanco, la inclusión de un diagrama de flechas circular. Es curioso que Vigo crea cierta ambigüedad respecto del origen del texto al agregar al final el subtítulo "Bibliografía" con la siguiente referencia bibliográfica: "*Bauhaus 1919-1928*, de Herbert Bayer, Ise y Walter Gropius, editado en 1952 para el MOMA por Charles Bradford Company, Boston".

Si nos detenemos a observar cuáles son los intereses que motivan la selección de este fragmento del libro y los subrayados que sobre las hojas mecanografiadas ha hecho Vigo, podemos señalar:

- Marca el segmento en el cual el texto habla de la fundación de la Bauhaus sobre la experiencia ruso-holandesa (constructivismo-neoplasticismo).
- La inclusión de Kandinsky en la escuela, a quien le atraía de la Bauhaus la idea de buscar los principios básicos de la pintura, la "general base, los fundamentos de un método; y también su carácter transdisciplinar (música, teatro)".
- La revolución rusa como acontecimiento que abre la posibilidad de pensar la actividad artística "bajo un ángulo mucho más amplio".
- Los círculos como forma básica que expresa la conjunción de lo racional/lo irracional. "La ratio constructiva más la espiritualidad próxima a la magia". El círculo es "símbolo de la inmanencia cósmica pero también punto ideal de las finas tensiones matemáticas" (p. 48).
- El lugar destacado de las artes gráficas en la Bauhaus.
- Las publicaciones de la Bauhaus como expresión de amplitud: incluyeron a Mondrian, Van Doesburg, Malevich.
- "No se trata de concebir el arte como un impulso orgánico sino como una reflexión. La abolición del pasado y la preparación del porvenir en un mundo palpitante de transformación, en el que se trata de tomar conciencia por mecanismos y especulación intelectual".
- "El deseo de una aplicación plausible a esa creación ya depurada a las necesidades sociales, económicas y constructivas del siglo".
- "Esta célebre institución que renovó la tradición de los viejos "talleres" ejerce aún hoy su influencia".
- El espíritu inconformista de la Bauhaus que irritaba.
- El internacionalismo.
- El antiacademicismo.
- El deseo de hacer un mundo mejor, "cada uno filosofaba, hacía poesía o combinaba proyectos utópicos".
- La unión de todas las artes en relación a las necesidades reales de la industria y la técnica, las disciplinas artesanales unidas a las artísticas solidariamente.
- El arte no se aprende sino que lo que se aprende es el saber hacer, valorización de la habilidad manual, contra la idea de genio.

El texto mecanografiado está *intervenido*: incluye una cronología de la historia de la Bauhaus y una página con un muestrario de obras pictóricas (pequeñas fotos recortadas), la gran mayoría abstractas, identificadas con el nombre del artista en cada caso. En la página 58 encontramos un gráfico geométrico de su autoría y en la página 67 sus insistentes círculos, algunos concéntricos, dialogan con las letras escritas a máquina.

El punteo que realizo de aquellas cuestiones seleccionadas por Vigo en el texto del libro es revelador por la coincidencia tan precisa de esos postulados de la Bauhaus con lo que, veremos, propone en su proyecto.

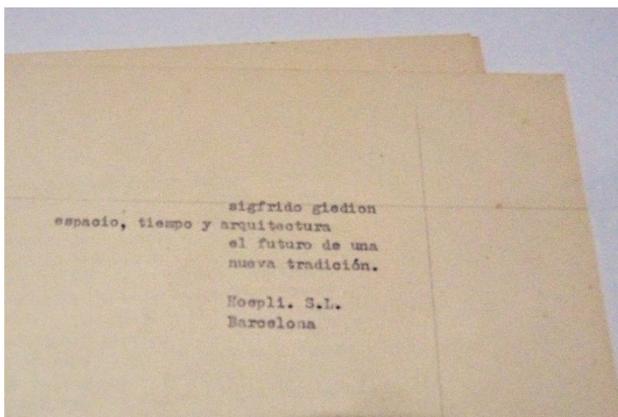


Fig. 7. Reescritura de un fragmento del *Espacio, tiempo y arquitectura*, de Sigfrid Giedion

2. Una vez más con una portada diseñada con la grilla ortogonal y asimétrica que remite a la Bauhaus, utilizando minúsculas para escribir nombres propios, nos presenta la re-escritura de un fragmento del libro *Espacio, tiempo y arquitectura*, de Sigfrid Giedion (1955, Hoepli S.L. Barcelona). Vigo elige de este texto los párrafos que tienen que ver con la Alemania de posguerra y la Bauhaus, el expresionismo, y lo que resulta más interesante aún, los titulados “¿Son necesarios los artistas?” (p. 79) y “¿Cómo es que el artista ha perdido contacto con su público?” (p. 81). Estos subtítulos son en sí mismos elocuentes en relación a cómo se entrelazan con preocupaciones centrales de la poética de Vigo. En esos apartados, Giedion analiza que los artistas “de nuestra generación” van a la busca de los objetos y utensilios familiares y comunes, “nuevos aspectos del mundo se hacen accesibles al sentimiento”, y “abrir estos nuevos mundos de sensibilidad ha sido siempre la misión principal del artista” (p. 80), haciendo referencia a de qué modos la técnica a modificado nuestra percepción del mundo –señala por ejemplo, la posibilidad de mirar desde arriba, a partir de la posibilidad de volar–. Algunas frases parecen estar hablando de Vigo: “El artista, de hecho, actúa como el inventor o el descubridor científico: los tres buscan nuevas relaciones entre el hombre y su mundo” (p. 81).

El fragmento que elige Vigo incluye también el recorrido que Giedion hace por los movimientos “abstractos”: el cubismo, el purismo, el constructivismo, el neoplasticismo, el futurismo, a través de los cuales despliega su hipótesis acerca de las transformaciones en el espacio (cubismo) y tiempo (futurismo) que proponen estas vanguardias y que se sintetiza en la frase de Monkowski (1908), por él citada: “desde ahora el espacio solo o el tiempo solo

están condenados a desaparecer como sombras, solamente una especie de unión entre ellos salvará su existencia”. Una vez más, la frase pareciera hablar del Proyecto Vigo, y remite a una clave de las vanguardias en diseño tal como propone Rancière (2011) en “La superficie del design”, como he señalado en la introducción, cuando dice que aquella revolución estética consistió en la constitución de una superficie común para artes del tiempo y las del espacio.

En esta reescritura, Vigo interviene una hoja, frente y dorso, con un recuadro “en blanco” en cada una, delimitando la caja tipográfica, en este caso vacía, a la manera de Malevich.

3. El escrito mecanografiado en una hoja suelta, frente y dorso (s/f), en el cual reproduce un reportaje a Walter Gropius a 42 años de la fundación de la Bauhaus, es una breve respuesta, en la que se refiere a la influencia de la Bauhaus en la enseñanza del arte y la arquitectura en América, Australia y Japón.

Luego de esa media carilla, escrita a mano –con letra de Elena Comas– reescribe el manifiesto de la Bauhaus de 1919 sin dar ninguna referencia respecto de ese texto.

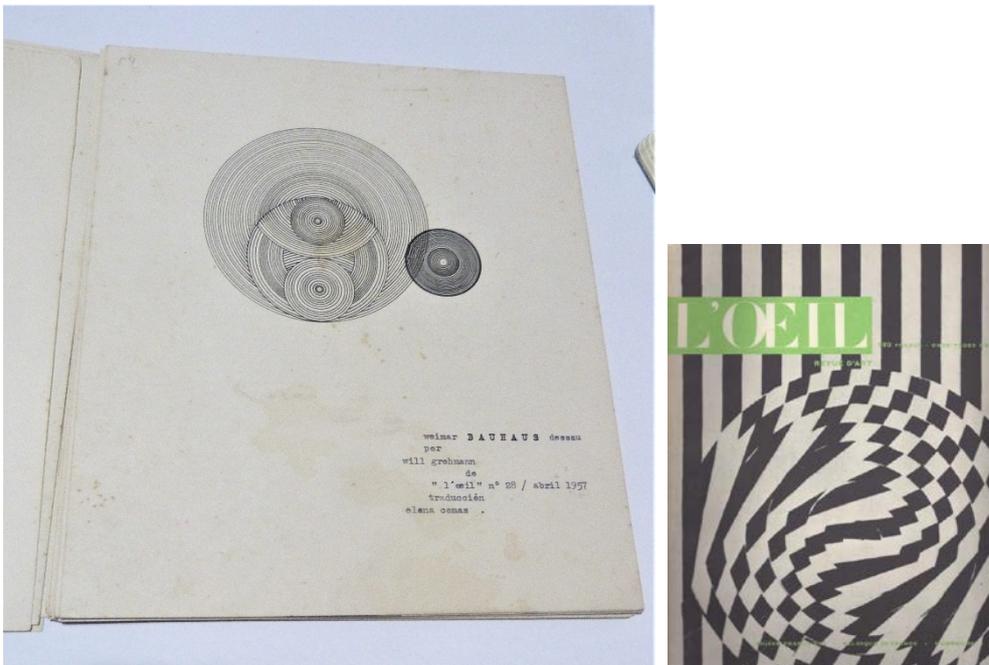


Fig. 8. Traducción y reescritura de “weimar BAUHAUS dessau”, de Will Grohmann (1957)

4. El artículo de Will Grohmann (1957), “weimar BAUHAUS dessau” publicado en *L’oeil* N° 28, mes de abril con traducción de Elena Comas, es reescrito con ciertos rasgos comunes en la diagramación, como la grilla ortogonal asimétrica, la escritura a máquina en minúsculas y la incorporación de un diagrama de círculos concéntricos, que conforma un sistema con las reescrituras de Cassou y Giedion antes mencionadas.

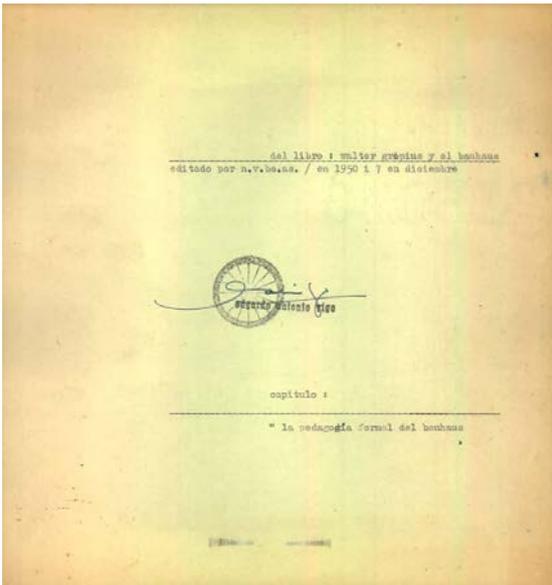


Fig. 9. Reescritura del capítulo "La pedagogía formal del Bauhaus", del libro Walter Gropius y el bauhaus, Giulio Argan (1957)

5. En la reescritura mecanografiada de este capítulo: Argan, Giulio Carlo (1957) "La pedagogía formal del Bauhaus" En: *Walter Gropius y el bauhaus*, Buenos Aires, Nueva visión, se encuentran algunas anotaciones marginales, hechas a manos, que sorprendentemente indican "no" en zonas del texto que muy bien podríamos identificar con las ideas que Vigo sostuvo en su praxis. Por ejemplo en la imagen que vemos a continuación, marca el párrafo en el que el autor se refiere al concepto de belleza en Gropius, asociado más que a la contemplación, al "empleo del objeto artístico", "una percepción más clara y eficaz de las cosas, un modo más lúcido de estar en el mundo".

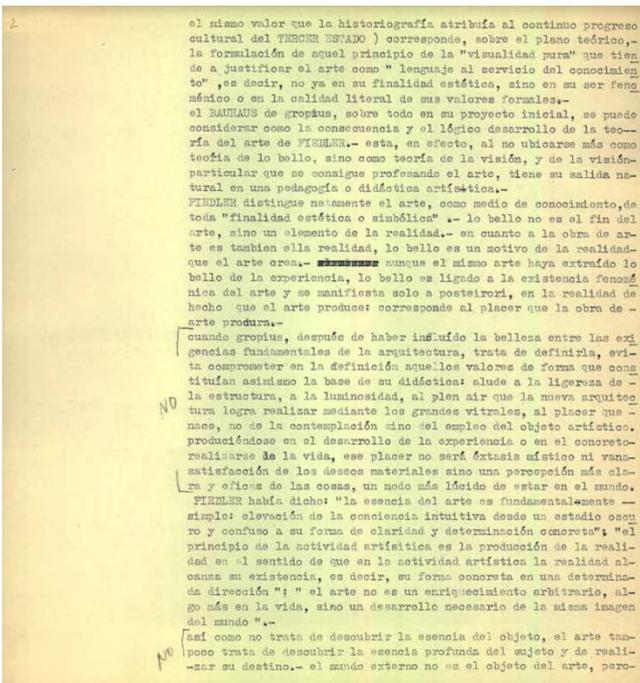


Fig. 10. Página 2 de la reescritura del texto de Argan sobre la pedagogía del bauhaus

Con la reescritura de *De lo espiritual en el arte* de Wassily Kandinsky, editado en 1954, traducido por Elena Comas, mecanografiado, encuadernado y diagramado por E. A. Vigo, se anticipa a la edición en español traducida del francés por Edgar Bayley en 1957, tal como ocurrirá con la re-escritura de *Marchand du Sel* (1966) de Marcel Duchamp, que se editará en español recién en 1978.

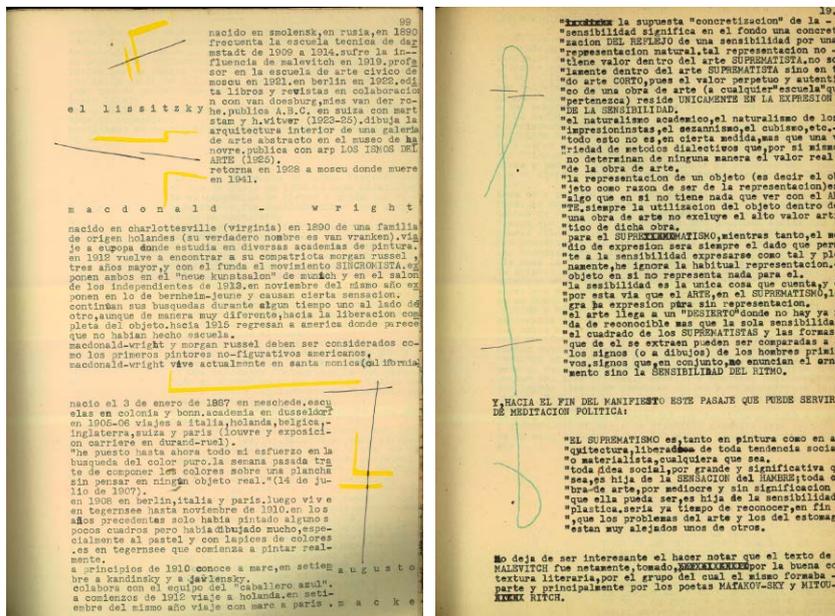


Fig. 11 Reescritura de Arte abstracto, sus orígenes, sus primeros maestros, 1957

Entre las traducciones de libros completos relacionados con Bauhaus y el arte abstracto, realizadas por Elena Comas de Vigo y diagramadas por Vigo, también se encuentran *Arte abstracto, sus orígenes, sus primeros maestros* de Michel Seuphor; *Klee. Documentos* de Joseph-Emile Muller.

Sobre el dadaísmo

Las siguientes reescrituras, que resultan también significativas para esta tesis, son asombrosas en cuanto al cuidado de la edición artesanal, que no sólo testimonia los intereses teóricos de Vigo sino también su gusto por la edición y el diseño y, sobre todo, su proyecto de invertir a estas obras de un valor *otro* a partir de establecer con ellas un tipo de relación atípica.

Confirmando lo que la crítica ha señalado en relación a la centralidad de la influencia de Duchamp, Cisneros (2019, p. 49) encuentra que fue un referente clave en el repertorio de las reescrituras y en otras obras de Vigo.

Del año 1957 es la traducción y re-escritura que Elena Comas y E. A. Vigo realizan de *Les Machines Célibataires* de Carrouges –publicado originalmente en 1954–, donde se menciona la obra “El Gran Vidrio” de Duchamp.

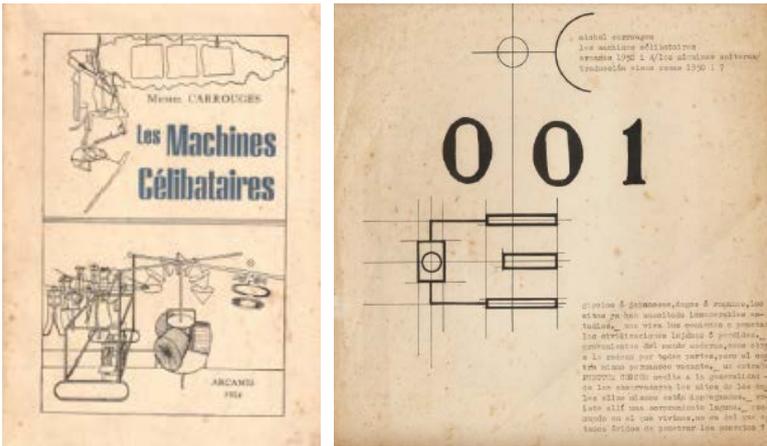


Fig. 12. Portada de la edición original de *Les Machines Célibataires* y primera página de la reescritura de Vigo

La primera referencia explícita a Duchamp en *Biopsia*, entre las muchas que luego aparecen en sus publicaciones, está en la caja correspondiente a 1958.

La reescritura mecanografiada, encuadernada y diagramada por Vigo, y traducida por Elena Comas en 1966, de *Marchand Du Sel* de Marcel Duchamp, fue la primera traducción de esa obra al español. En ella, existen imágenes sobre los *rotorelieves* que Duchamp produjo para el *Anémic Cinema* junto a Man Ray en 1926, sobre los que volveré en este trabajo, obra que ha sido profusamente emparentada con la de Vigo, en particular con sus máquinas imposibles, o sus poemas (in)sonoros, entre muchas otras.

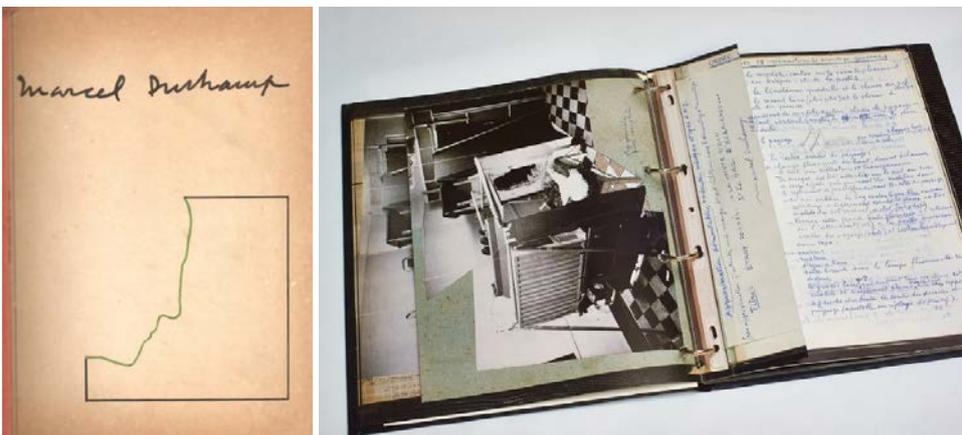


Fig. 13. *El vendedor de sal*, reescritura, portada (1966) y *Manual of Instructions for Etant Donnes* (1987)

Manual of Instructions for Etant Donnes (1987) se encuentra en el Archivo CAEV. La carpeta *Étant Donnés* es la edición facsimilar de un archivo personal, es decir, consta de notas, apuntes y bocetos elaborados por Duchamp sobre el emplazamiento de su obra.

Libros de artista, libros intervenidos

Aunque podría considerarse cualquiera de las reescrituras reseñadas como libros de artista en tanto son resultado de un proyecto de reconfiguración verbal/visual sobre los textos haciendo de ellos objetos “otros”, objetos de artista, destaco algunas producciones relevantes en cuanto a su visualidad como libros de artista, como el libro intervenido de Piet Mondrian, *Arte plástico, arte plástico puro*, fechado en 1957, o la publicación de homenaje a Schwitters con traducción de Elena Comas: un pequeño catálogo francés con collages del artista, “Papeles pegados” de la editorial Berggruen y Cía, Université Paris VII.



Fig. 14 Arte plástico, arte plástico puro de Mondrian, y homenaje a Schwitters

En 1957 realiza una serie de cuatro reescrituras que podrían pensarse en el encuadre libro de artista por la fuerte intervención de la diagramación de la página y el protagonismo de las composiciones gráficas de Vigo. Estas son:

- *el cosmos de arp*, de Herta Weschler, reescritura de un artículo que Vigo trasmuta en libro de artista en homenaje a Arp del que realizó la edición, diagramación, ilustración y encuadernación, con la traducción de Elena Comas;
- *arte abstracto*, de María Rosa González;
- *un doble mensaje de fe. piet mondrian*, de María Rosa González;
- *la gran visión de mondrian*, de Ernesto B. Rodríguez.

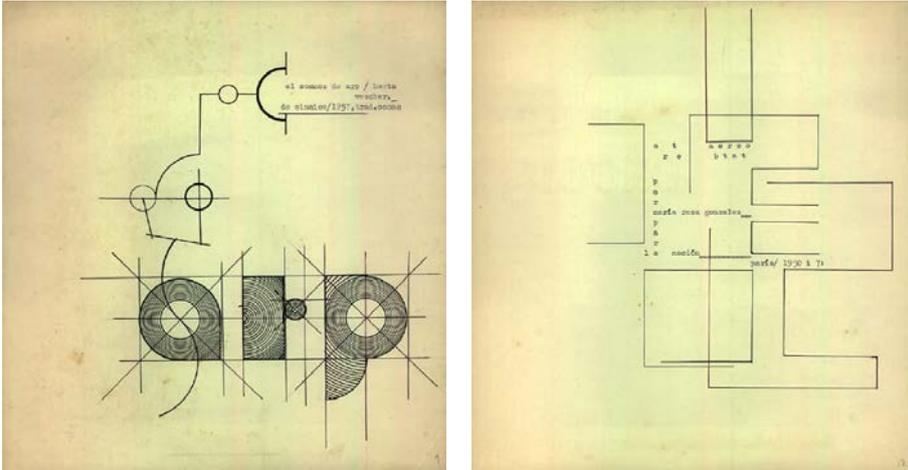


Fig. 15. Portadas de el cosmos de arp y arte abstracto (1957)

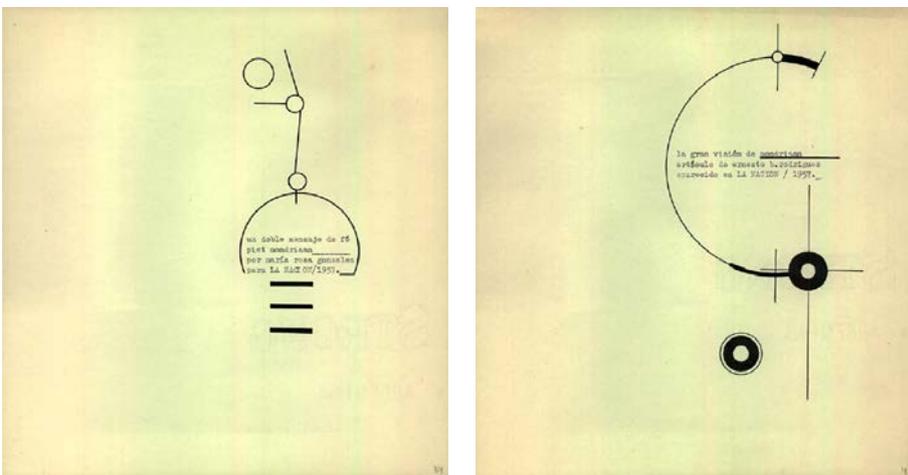


Fig. 16. Portadas de un doble mensaje de fe. piet mondrian y la gran visión de mondrian (1957)

A fines de los cincuenta, una nueva serie de reescrituras reenvía a los autores de su interés (Van Doesburg, Mondrian, Max Bill, entre otros), pero no incluye intervenciones gráficas más que la manipulación del formato del párrafo, adelantando lo que serán sus poesías visuales.

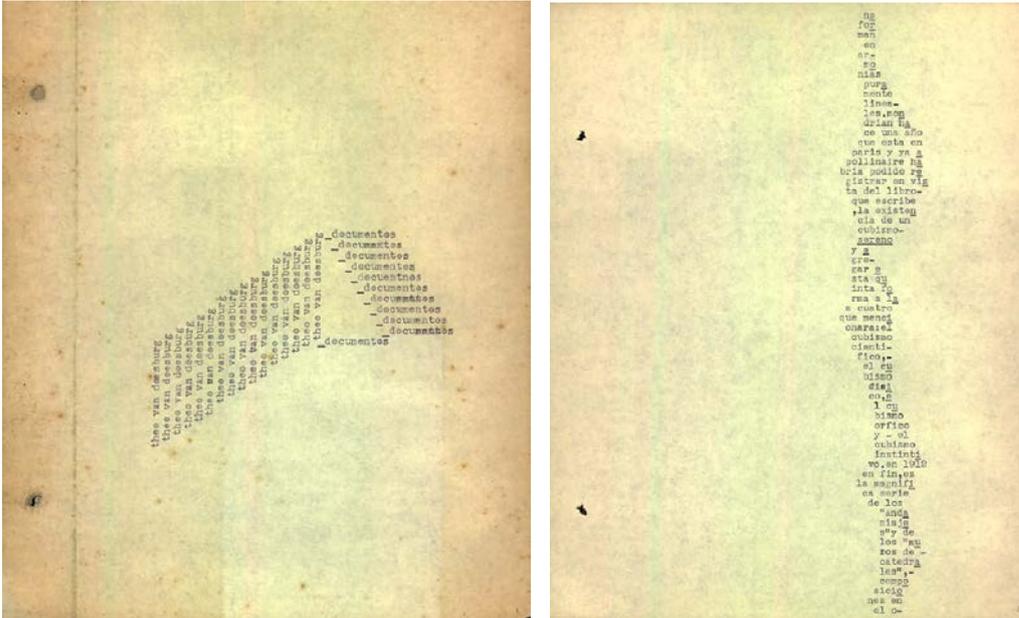


Fig. 17 Portada de la reescritura de Theo Van Doesburg, documentos y Los orígenes del neoplasticismo

Asimismo, 22 artículos producidos entre 1951 y 1960, en los que sigue insistiendo en el encuentro con los artistas que le interesan: de Arp a Picasso, de Schwitters a Mondrian, entre otros, y en especial los *Aforismos* de Picabia que luego publica en *DC2* y el artículo *Sen merz* que publica en *DC3*. Además realiza un homenaje a Picabia en *DRKW C*, en 1960, con un collage biográfico; y otros múltiples homenajes en la sección “Testimonios”, en *DC*.

Muchos de los textos de *Diagonal Cero* surgen de lecturas de Vigo que se encuentran en su biblioteca personal (por ejemplo Pierre Garnier, Julien Blaine, Manifiesto Du Stijl). Asimismo, señalo otros textos que conforman sus lecturas, aquellas relevantes para este trabajo, sin pretensión de registrar la totalidad de los mismos, tarea ya realizada: *Documentos Van Doesburg*, de Camile Bry; *Max Bill*, de Max Bill, 1954; *El hogar, la ciudad, la calle*, de Piet Mondrian, 1949; *Piet Mondrian y los orígenes del Neoplasticismo*, de Michel Seuphor, 1949; *El internacional Dadá*, Michel Seuphor, 1956; *El estilo (tres manifiestos)* de Theo Van Doesburg, 1951; *La revolución tipográfica (después de Mallarmé)* de Jacques Damase; *Arte abstracto*, de M. Rosa González, La Nación 1957; *La gran visión de Mondrian*, E. Rodríguez, La Nación 1957; *Merz, Zen y consideraciones sobre Merz*, T. Koenig, Phantomas 6, 1956; *Once pintores vistos por Arp*, 1949.

Este recorrido por algunas reescrituras de libros y artículos, no sólo configura su universo de intereses confirmando la particular atención con la que leyó a aquellos movimientos fundacionales del diseño. Sobre todo, son significativos por la operación que proponen, por el proceso original de apropiación y reconfiguración que Vigo hace de ellos. Con este procedimiento, da cuerpo, materia y visibilidad a las teorías que refiere:

Este material presenta diversas particularidades en su formato, puesto que se trata, en algunos casos de cuadernos cosidos a mano, otros poseen ganchos y otros corresponden a hojas sueltas en carpetas realizadas a mano. Respecto de las hojas, utiliza un formato particular en muchas de las ediciones similar al

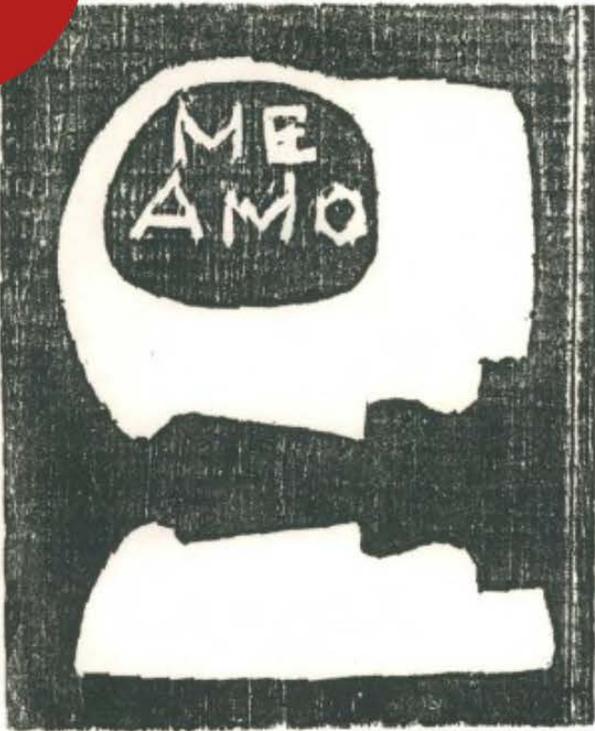
utilizado en las revistas *WC* y *Diagonal Cero*. En el caso de las compilaciones de artículos utiliza el tipo de hojas bachiller nº 3 liso, con la inscripción en margen izquierdo.

Todos los textos están mecanografiados, con variantes de diseño respecto a la utilización de letras de molde y fibras. Solo algunos poseen índice, por lo general cuando se trata de recopilación de varios artículos de revistas. Respecto al diseño utiliza diferentes tipografías, muchos poseen ilustraciones, otras imágenes extraídas probablemente del artículo original [...] (Cisneros 2015, p. 5).

Vigo encontró en el oficio de editar –en este caso sus reescrituras, pero también, como veremos en el capítulo 2, sus revistas– una zona de confluencia de múltiples habilidades y deseos: la avidez lectora, el dibujo técnico, el diseño y la diagramación, el diseño tipográfico en particular, la artesanía de la rústica y, sobre todo, la posibilidad de realizar aquello que signa toda su obra: el deseo de comunicar.

**el autor
como productor**

Tomar posición



NARCISO P/A (66)

Logo

1b. El autor como productor. Tomar posición

*Al analizar los fenómenos de la naturaleza es habitual la pregunta ¿por qué?
Al analizar los fenómenos del arte, creados por el hombre, y que son guardados
en su memoria por largo tiempo, es natural la pregunta ¿para qué?*

(Victor Shklovski, 1917)

Aquello que Benjamin (1934) reclamaba al *autor como productor*: reflexionar sobre su posición en el proceso de producción, es una práctica que se despliega con toda la fuerza de sus contradicciones en la producción *creativa* de Edgardo Vigo.

En este sentido sorprende el primerísimo primer plano en el que Vigo construye su identidad, en paradójica tensión con una poética inscrita en el cuestionamiento al sujeto artista propia de las vanguardias que él retoma explícitamente. Sus manifestaciones acerca de la construcción colectiva, así como gran parte de su obra diseñada a partir de procesos participativos –los señalamientos, las performances, el arte correo–, dialogan en este “arte contradictorio” (Vigo, 1969) con una presencia autoral expresada entre otras formas en la *marca Vigo* (Gutiérrez Marx, 2002) como signo extremo.

Si una de las *condiciones* del arte contemporáneo, siguiendo a Alain Badiou (2013), es proponer un “ataque” a la figura del artista genio del romanticismo, en tanto la obra puede ser producida anónimamente y hasta consistir sólo en la selección de un objeto, Vigo se instala en la zona de conflicto. Pero además, elige exhibir ese campo de tensiones: por una parte, trama su poética con las propuestas constructivistas/productivistas (Gradowczyk, 2008), y se define como *constructor, proyectista, programador*; por otra parte, se ocupa obsesivamente del *no borramiento*, de la fuerte presencia de ese sujeto.

Para pensar el modo en que Vigo *revulsiona*¹³ la obra de arte y la figura del artista tradicional es central leer sus procedimientos en continuidad con la revolución iniciada por las vanguardias soviéticas –futurismo/constructivismo/formalismo/suprematismo/productivismo– como distintas expresiones de una propuesta estética con similar sustrato, en tanto todas ellas postulan que la obra es una “construcción”, no una “composición” (Aira, 2010), inaugurando así el arte conceptual. No sólo la producción artística de Vigo sino también sus metadiscursos,

¹³ El término “revulsión” es relevante en relación a los efectos que Vigo proyecta para sus obras: “‘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. No hay otro método posible que batallar dentro del plano estético (por supuesto dentro del campo del arte) para conseguir ese cambio, pero el cambio “revulsivo” no debe ser únicamente en las formas de la cosa, sino en la profundidad y propio interior de la misma, y si buscamos lo interior llegaremos a lo mental, es decir a la PROPUESTA más que a la realización”. Edgardo Vigo (1971), “La calle, escenario del arte actual”.

Algunos críticos se han ocupado de señalar las implicancias del término. Entre otros Fernando Davis y Jimena Ferreiro. Ver: Davis, Fernando (2007) “Edgardo Antonio Vigo y las poéticas de la ‘revulsión’”, Inédito, 2007. *Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, La Plata, Facultad de Bellas Artes – UNLP [CD-Rom]; Ferreiro, Jimena (2016) “Revulsión ~~revolución~~ en el arte”. En: *Nimio*, n°3, pp. 88-101, septiembre. Papel cosido, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

y su biblioteca dan cuenta de la adscripción a esta idea que podría sintetizarse en la expresión *arte como artificio, procedimiento* (Shklovski, 1917b), o bien *faktura*,¹⁴ construcción. Si la obra es una construcción, el pasaje de la figura de artista a la de constructor no es más que un paso. Re-crear el concepto de obra implica re-crear al sujeto que la produce.

Vigo (1969b) cuestiona insistentemente las ideas burguesas del autor como genio, de la obra como objeto inmutable, de espectador como lugar pasivo, y se propone modificar estos roles. En “La calle, escenario del arte actual” (Vigo, 1971) critica el término artista, y en *Jornal do escritor* propone que esa figura debería convertirse en un trabajador creador:

“Aparecen alternativas [a la palabra “artista”], por ejemplo *creativo* que nos lleva a creador y creador es todo el mundo. No es una condición particular a que llega el artista (...) hay acto creativo en un zapatero o en un cirujano. Es salir de la norma. Esa defensa contra el aburrimiento, contra la permanencia de una situación”, dice Vigo (Gutiérrez Marx, 2002).

Sin embargo, como plantea Ana Bugnone (2017), más allá de rechazar la función autoritaria, individualista del artista, Vigo sostiene la *función-autor*. Siempre su firma, o mejor, su sello o marca estará, como veremos, presente en sus *cosas*.

Desde los inicios, funda un sistema propio de relaciones productor/obra/público que se sustenta en la original materialidad de sus producciones y, fundamentalmente, en los formatos y medios inscriptos en nuevas técnicas de producción, reproducción y circulación: desde las revistas al arte correo (o, como Vigo lo llamaba: comunicación a distancia), ambas prácticas colectivas. Tomando como referencia las experiencias de Kurt Schwitters, Vigo incursionó en la conformación de redes de artistas, redes de trueque de obra, etc., anticipándose a las formas de producción/circulación propias del clima de época que caracterizaría al campo del arte en los sesenta, cuando lo colectivo era un precepto clave en las neovanguardias (Giunta, 2008).

Toda su obra es, en términos benjaminianos, una construcción *politécnica* en formato ampliado. Es *politécnica* por la *diversidad de procedimientos* (dibujo, pintura, escultura, collage, grabado, diagramación, diseño de objetos), por la *multiplicidad de medios* (la intervención callejera, la impresión de revistas y publicaciones, el arte correo) y por la *convergencia de discursos* (la escritura, la plástica, la música, el diseño).

Podría decirse, entonces, que es obra de un *productor*. Esta palabra es particularmente reveladora para pensar la *función-autor* Vigo cuando la asociamos –más allá de su referencia a

¹⁴ *Faktura* es un concepto paradigmático de las vanguardias soviéticas, central en la obra de Malevich, de Lissitsky, de Popova, de Rodchenko y de Tatlin, entre otros. Según Benjamin Buchloh (2004) la primera definición de *faktura* que se produjo en el contexto ruso data del manifiesto futurista de David Burliuk de 1912, “Una bofetada en la cara del gusto público” y del “Manifiesto Rayonista” de ese año. *Faktura* enfatiza la índole mecánica de la producción artística, la materialidad y el anonimato del procedimiento pictórico, desmitificando la pretensión de autenticidad espiritual y trascendental de la ejecución pictórica y poniendo en primer plano su construcción, fundada en la investigación científica de los colores y la formas. Buchloh retoma una definición de Tarabukin de 1916: “La forma de una obra de arte se deriva de dos premisas fundamentales: el material o medio (sonido, colores, palabras) y la construcción a través de la cual se organiza el material en un todo...” (Buchloh, Benjamin, 2004, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid: Akal, pp. 120-122; Tarabukin, Nikolai, 1972, *Le dernier tableau*, Paris, Editions Le Champ Libre, pp. 102).

lo industrial o fabril— al significado que asume en relación con las modernas técnicas de producción de la industria cultural, que implican la concurrencia de un *equipo* y donde se vuelve central la figura de aquel que “produce” (algo especialmente visible en el cine o en el mundo de la prensa). Si bien la obra es un constructo colectivo y diverso de textualidades, materiales, disciplinas y participantes, hay quien la organiza: el productor, el “hombre orquesta”, esa es la *función-autor* Vigo. Entiendo que aquí está la clave para leer esa posición paradójica: el autor ya no es un sujeto individual, sino un organizador de lo colectivo. En el lugar de productor no pierde su centralidad y protagonismo.

Por otra parte, desde este *hacer múltiple* Vigo se distancia del artista genio y se acerca al carpintero, al diagramador, al imprentero: al oficio. Es un fabricante de objetos, máquinas manuales, y otros múltiples dispositivos que implican la conjunción de mucho más que un solo *saber-hacer*. Como señala Daniela Koldobsky:

La misma época que sentencia la muerte de la pintura presenta una figura que no reivindica la creación —ante el embate de la vanguardia eso ya no es posible— sino la construcción de un objeto y el saber hacer del pintor, el oficio (Koldobsky, 2003, p. 28).

La obra de Vigo, lejos de constituirse en el virtuosismo técnico del dominio de alguna disciplina, se trata de la *producción* del diálogo entre materiales y discursos de las más diversas procedencias.

Lo que ha sido descartado es la utilización del término “artista”, éste es el representante individual de un arte de “pieza única”. Un resultado armónico. Pero desde que el artista ha comprendido que los “equipos” funcionan contemporáneamente (o lo “colectivo”, hacer masivo de un acto) mejor que la lucha personal y desde que se ha comprobado que su conducta dio como resultado el abastecimiento de una “élite”, han nacido en él, el condicionar su acción y dentro de otra estructura que le permita sentirse más armónico con su “conducta” y lo a proyectar. [...] Proponemos el término “PROYECTISTA” pues el mismo es una derivación directa (de algo a realizar) del “PROYECTO”. (Vigo, 1969^a, s/p).

En la década de 1950 las teorías formalistas, productivistas y constructivistas casi no tenían difusión en el mundo, y menos en Argentina. Sin embargo, llegan a Vigo a través del ya mencionado Kurt Schwitters, de quien adquiere tempranamente, hacia 1953 en París, un catálogo a partir del cual diseñará una publicación de homenaje. Schwitters es una figura en la cual la doble *función artista-productor* se corresponde con el fructífero diálogo dadá-constructivismo, tema que retomaré más adelante.



Fig. 1. Postal diseñada por Vigo, 1975.

Expuesta en la muestra Edgardo Antonio Vigo:

Usina permanente de caos creativo. Obras 1953-1997, MAMBA 2016

Vigo homenajea a Schwitters en muchas ocasiones. Publica el artículo *El dado*, de Schwitters y Arp significativamente en el último número (el quinto) de su revista *WC*, en 1958. Incluso publica una nota en el diario *El Día* de La Plata con la finalidad de difundir estos nuevos “Mitos plásticos” (Vigo, 1968). Aunque la crítica ha indagado profusamente la lectura de Vigo sobre Duchamp, entiendo que su diálogo con el fundador del *dadá Hannover* es más revelador en relación a la lectura que propongo de la poética proyectual de Vigo.¹⁵ Schwitters es clave para analizar de qué modos el artista platense reescribe el vínculo *dadá-constructivismo*: tanto en sus procedimientos y recursos visuales como en las formas de circulación de sus producciones. La convergencia del caos irracionalista y el geometrismo, del fotomontaje y la tipografía, de los gestos desbocados y los preceptos reglamentados, dan cuenta de la correspondencia entre este cruce y el que nos ocupa: *la función-autor artista + la función-autor productor*. No olvidemos que Schwitters fue artista y diseñador.

Por otra parte, el interés de Vigo por la Bauhaus, del que me ocupé en el primer apartado de este capítulo, confirma su identificación con propuestas estéticas que transitan el pasaje de la figura del artista a la del constructor/proyectista. Una clase muy particular de constructor, claro, que realiza la operación de re-funcionalizar el funcionalismo, valiéndose en muchas ocasiones de sus procedimientos, interceptándolos con la operación dadaísta de corrimiento de los objetos de las funciones que le fueron asignadas para la vida cotidiana.

Un sujeto ¿qué sujeto?

Desplazándose hacia otras formas de autoría, Vigo reinventa cómo autoseñalarse. En un gesto de extrema actualidad, “se construye a la vista” como en un extraño *reality show* en el que no se excluyen la excentricidad y la autoparodia. El siguiente falso documento de su *Bitácora de WC*, es solo un ejemplo del distanciamiento que construye a través de la risa, el mejor punto de arranque para el pensamiento, decía Benjamin.

¹⁵ Ver: <http://www.merzmail.net/ea.htm>

Cuando propone el juego, la risa y el humor como procedimientos de desautomatización, Vigo dialoga no sólo con Macedonio y Duchamp, como frecuentemente se ha señalado, sino con los formalistas rusos, quienes desarrollaron sus ideas a partir de la necesidad de teorizar sobre las nuevas manifestaciones de las vanguardias de su época y lugar, en las que la ironía, la ruptura y mixtura de códigos, el texto infantil para infringir la lógica funcionaron como procedimientos que indudablemente inspiraron la categoría “extrañamiento” (*Una bofetada al gusto público* 1912, entre muchos otros).

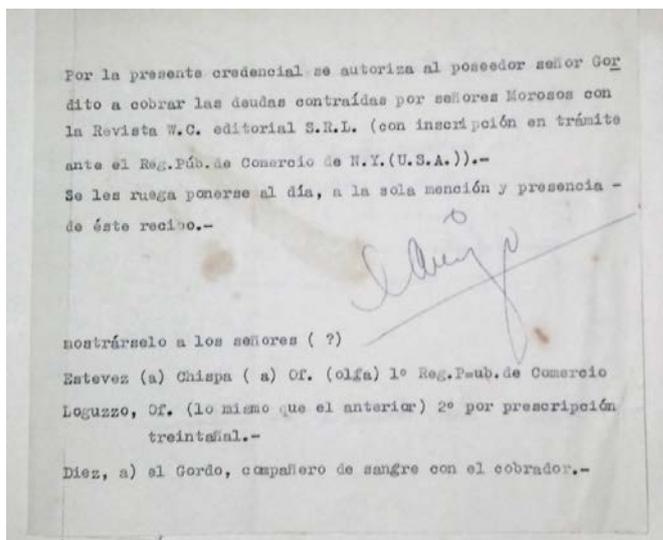


Fig. 2. “Documento” de la Bitácora de WC

Vigo escenifica su propio proceso de producción, al que asocia de diferentes modos a la idea de maquinación. En este sentido, es significativa la expresión “usina permanente de caos creativo”, que a manera de *slogan* o *claim*, utiliza en una de sus postales de arte correo, y que ha sido retomada por críticos y curadores para caracterizar su obra, tanto que así se llamó una de las más relevantes retrospectivas, la realizada en 2016 en el MAMBA.

Identifico el *archivo*, los *metadiscursos* y la *marca-sello*, como tres procedimientos de construcción de este nuevo sujeto muy reiterados en su obra:

Archivo. La construcción minuciosa de archivos, como la serie personal *Biopsia* (1953-1997) y otros tan extremadamente prolijos y completos como este, da cuenta de sus procesos proyectuales al tiempo que evidencia el lugar protagónico que se asignó a sí mismo como hacedor de estas prácticas.

Trascendiendo los efectos contemporáneos de su producción, Vigo hace su obra pensando en el futuro. Por eso archiva. Es en el entramado autorreferencial del citado archivo *Biopsia* como conjunto sistémico y emblemático, y también en la *Bitácora de WC* sobre la que volveremos en el siguiente capítulo, así como en otros archivos personales, donde se evidencia la alta valoración de su propio proceso creativo/constructivo, del que debe dejar rastro. Ese deseo, la obsesión por resguardar, ordenar, proteger su producción artística es una acción que se ubica entre el gesto vanguardista y el registro administrativo. De esto da cuenta Ana Bugnone (2013) cuando aborda la cuestión del archivo en Vigo y señala que para él, el archivo es un objeto vital, sensorial, experiencial, que lejos de ser algo estático o petrificado, está vivo;

de ahí que lo que percibimos inicialmente como contradicción vanguardia/archivo es la zona de tensión en la que se instala a producir: entre lo efímero (la performance) y lo que permanece (el registro).

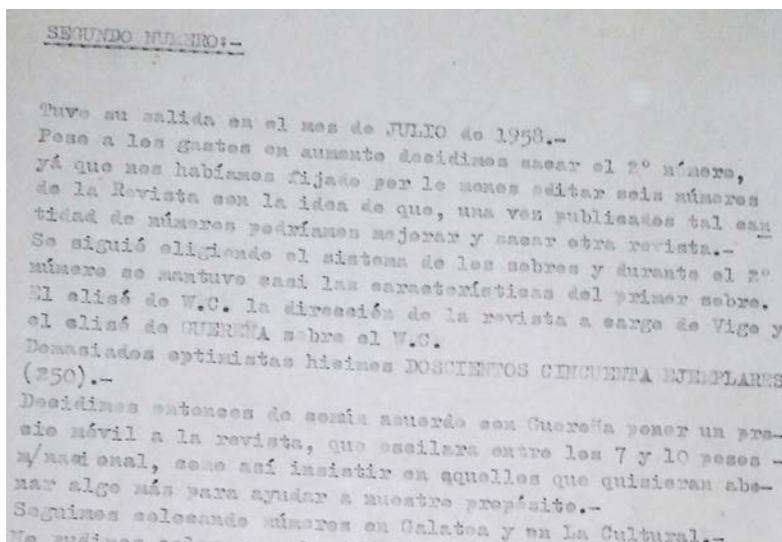


Fig. 3 Fragmento de las reseñas “número a número”, de la edición de la revista WC en 1958 (Bitácora de WC). A través de ellas construye un relato que fija el sentido de su “proyecto revista” como artefacto.

Metadiscursos. Es notoria la proliferación de textos que acompañan, explican, reflexionan sobre sus producciones. Artículos en revistas y diarios, manifiestos y toda clase de signos, algunos de ellos visuales como las *marcas de identidad* (por ejemplo “desborde del borde”), son algunas de las múltiples formas que asumen estos “textos sobre textos”, constitutivos de la obra misma, parte de la maquinación. Parafraseando a Vigo, el *manual de instrucciones* forma parte del juego. Como señala Daniela Koldobsky:

Quando se cuestiona la noción de obra y de artista, se interrumpe la previsibilidad que garantiza el intercambio semiótico, de modo que es en ese momento en que el metadiscursos –tanto el que acompaña la obra en su proceso de producción o emergencia, compensando su *autismo*, como el de la crítica o las voces especializadas– adquiere un lugar central para, por lo menos acortar, esa distancia existente entre la producción y su público (2003b; 5).

Koldobsky explica así la relevancia de los metadiscursos que llenan el silencio entre la obra y su destinatario.

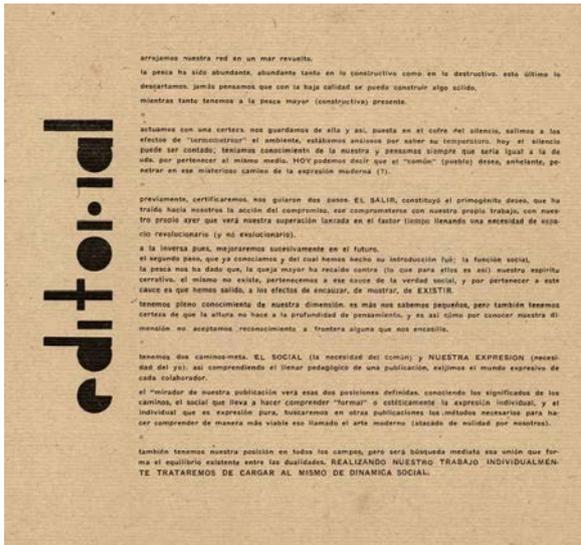


Fig. 4. Fragmento del editorial del segundo número de WC (1958)

El tono de estas enunciaciones tiene en Vigo un carácter enfático, están plagadas de imperativos y mayúsculas. Es el registro discursivo del *manifiesto*, en el que reconocemos no sólo el carácter militante de su propuesta, sino también el gesto juvenil y proyectivo de las vanguardias históricas: “No más CONTEMPLACIÓN sino ACTIVIDAD. No más EXPOSICIÓN sino PRESENTACIÓN” (Vigo, 1969d).

Marca-sello. Otro procedimiento sorprendente por su contemporaneidad es el diseño de marcas, al que dedico la totalidad del capítulo 3 de este trabajo. Vigo se anticipa en la comprensión de la identidad como construcción discursiva, y esto es contundente al diseñar un signo marcario. La *marca de Vigo* lleva al paroxismo su autoseñalamiento al apropiarse de una forma discursiva perteneciente, por excelencia, al mercado.

Para qué. El efecto

Michel Foucault ([1969] 1998) planteaba que “no basta con repetir como afirmación vacía que el autor ha desaparecido [...] Lo que habría que hacer es localizar el espacio dejado así vacío por la desaparición del autor, escrutar el reparto de las lagunas y de las fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esa desaparición hace aparecer” (p.12). Vigo, lejos de dejar libre la función autor, de abandonarla, pareciera estar siempre discutiendo con ella. ¿Qué nuevas funciones implica esta nueva figura autor-productor, autor-constructor, autor-proyectista? Para pensarlo, vuelvo sobre el camino que va de las vanguardias rusas a Walter Benjamin.

El ideal estético tecnicista propio del constructivismo,¹⁶ cuyo modelo es “casualmente” la máquina, otorgaba a las obras un valor de artefacto cuyo efecto residía en la disposición de las piezas, organizadas para provocar en el público un detenimiento de la percepción sobre aquello que no percibimos en la vida corriente. La propuesta de crear a través del arte una

¹⁶ Uso la palabra constructivismo en sentido amplio, incluyendo en él productivismo y formalismo ruso.

nueva realidad, o de una visión superior de la misma, estaba, antes que en el constructivismo, en el proyecto suprematista de Malevich, y en el futurismo ruso, tan cercano a las teorías formalistas. Cuando Benjamin en “El autor como productor”, propone pensar de qué modos las condiciones literarias de producción de una época atraviesan la técnica literaria de las obras, y lo sintetiza en una sugestiva pregunta acerca de la relación de la obra con las relaciones de producción de su época –“¿cómo está en ellas?”– está retomando la teoría formalista. Si bien no encontramos en su texto el término *faktura*, Benjamin plantea que *la forma* de la obra debe ser repensada en relación con la técnica. Vuelve así sobre el tema de la literariedad, es decir sobre la materialidad y la hechura, la construcción de la obra. Cuando se refiere al carácter revolucionario del dadaísmo, y en particular a los montajes de John Heartfield, que arrancan las imágenes del consumo y las desautomatiza para provocar un *efecto desenmascarador*, no podemos sino pensar en la *ostranenie*, es decir en el formalismo ruso. Del mismo modo, no podemos no pensar en Vigo montajista. El procedimiento del montaje irrumpe contra la ilusión, desenmascara, tiene una función organizativa: fuerza a tomar posición, fuerza a la acción. Es allí donde el proyecto de Vigo se encuentra con el imperativo de Benjamin. Claro está, más allá de la distancia con la propuesta del filósofo alemán, quien piensa al autor como productor en relación a la solidaridad del autor con el proletariado.

“La producción literaria no se basa ya en una educación especializada sino en otra politécnica; así es como se convierte en patrimonio común”, decía Benjamin ([1934] 1975b) sobre las nuevas formas devenidas de la técnica: el comentario, la traducción, la falsificación, el periódico. Es en la prensa escrita en donde más visible se torna esta revisión de la relación entre autor y lector en tanto espacio abierto al intercambio de roles. Como siguiendo al pie de la letra los ejemplos de Benjamin –comentario, traducción, falsificación, periódico–, Vigo transita, entre muchas otras, las formas devenidas de los nuevos circuitos de comunicación que, a su vez, condicionan la *faktura* de su obra.

La conexión de las ideas de Vigo con las de Benjamin pareciera exceder la cuestión de la reproductibilidad técnica, tema que ha sido trabajado ampliamente por Ana Bugnone (2011; 2013).

[...] sus productos tienen que poseer, junto y antes que su carácter de obra, una función organizativa. [...] Resulta, pues, decisivo el carácter modelo de la producción, que en, primer lugar, instruye a otros productores en la producción y que, en segundo lugar, es capaz de poner a su disposición un aparato mejorado. Y dicho aparato será tanto mejor cuanto más consumidores lleve a la producción, en una palabra, si está en situación de hacer de los lectores o de los espectadores colaboradores (Benjamin, [1934] 1975c).

Cuando Vigo se propone *intervenir*, sus procedimientos remiten a los formalistas y, aunque no tenemos certeza de que lo haya leído,¹⁷ recuerda a Benjamin en “El autor como productor”: la transformación funcional de la obra y del autor en busca de un efecto, un para qué: “un arte de señalamiento para que lo cotidiano escape a la única posibilidad de lo funcional” (Vigo, 1969a).

¹⁷ En su biblioteca personal sólo hay un libro de Walter Benjamin, *Angelus novus*, editado por La gaya ciencia, cuya primera edición es de 1971.

Como un nuevo Bartleby, Vigo escapa a la rutina oficinesca del poder judicial pero no por la inacción sino al contrario, *accionando*: robándole cosas (ojalillos, cartulinas, carpetas, ganchitos, piolines, sellos, papeles) para hacer otras. Y en el acto de arrancar estas cosas de los circuitos cotidianos, de desarmarlas para volver a armarlas, invita a quien mira a formar parte de su maquinación: salirse de la vida insensible, y tomar posición.

**experimento
y experiencia**

Un mes en la vida italiana del Sr. E.A.V.

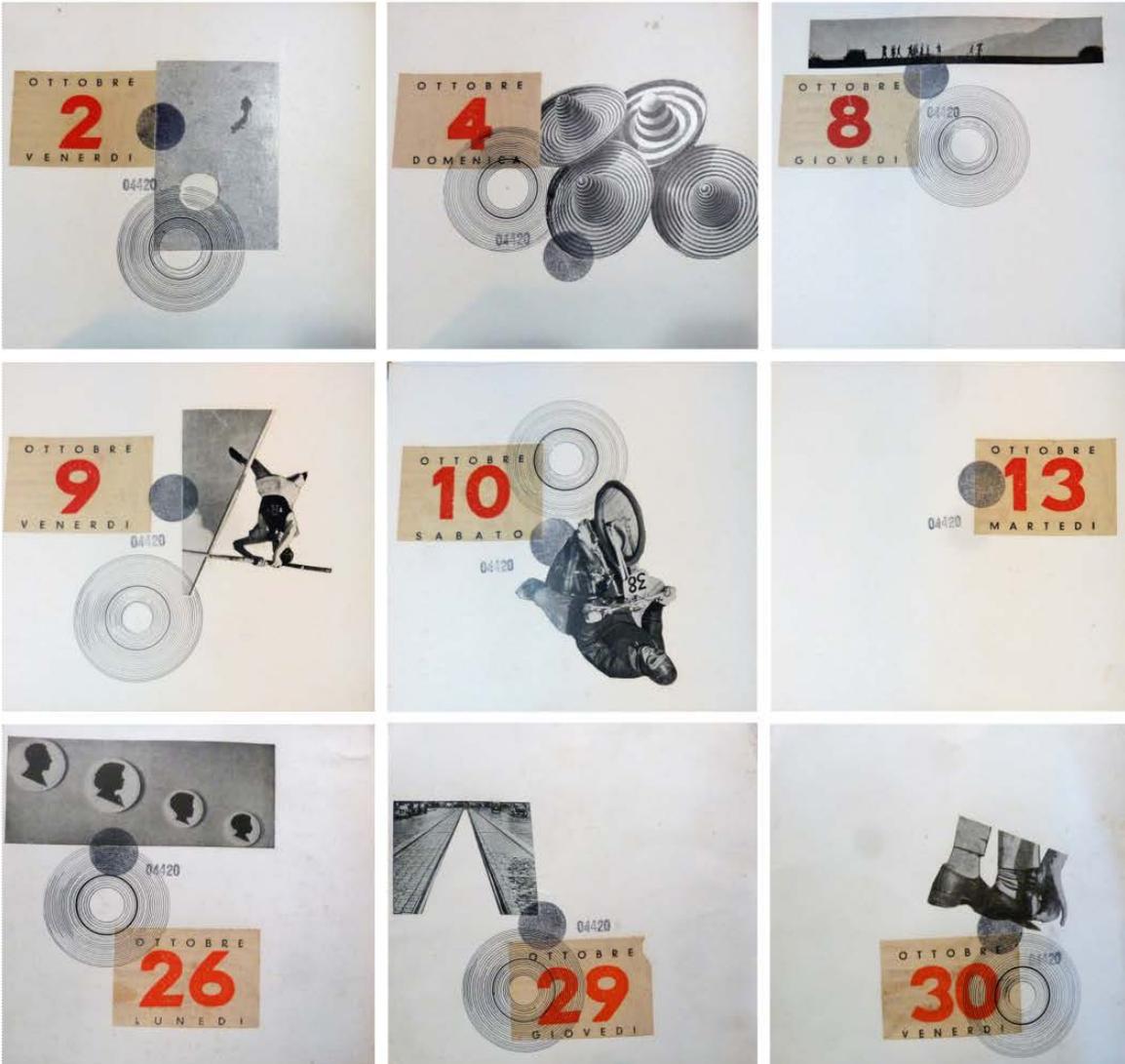


Los cuatro tomos



Tomo 2. La caja.
Volumen, frente y dorso.

Algunas páginas del interior.



1c. Experimento y experiencia. **Un mes en la vida italiana del Sr. E.A.V.**

...los resultados de todo procedimiento están orientados a la búsqueda de una felicidad perdida que como tal sólo se experimenta en la invención del proceso más que en las obras concluidas.
(César Aira, 1998)

un mes de la vida italiana del Sr. E.A.V. (1957) es un calendario *ilusionista* que se instala justo en la zona en la que *experiencia vivida* y *experimento* se tensionan y exhiben la ficcionalidad de la memoria, la inasibilidad del pasado, la incerteza del archivo, en definitiva, el carácter discursivo de la experiencia. Se trata de un artefacto, una *cosa*, probablemente un *libro de artista*, diríamos hoy. Una caja de madera que parece un baúl, una encomienda, que contiene una serie de láminas cuadradas. Cada una de estas láminas refiere un día del mes de octubre a través de un collage fototipográfico¹⁸ que incluye el número de día y el mes (en italiano), una fotografía blanco y negro recortada, a veces silueteada y otras veces “en ventana”, y una composición geométrica realizada a mano que articula y pone en relación los elementos de la página. Esta obra, que pertenece a la época en la que Vigo produjo la mayor parte de sus diagramas y máquinas inútiles, despliega como otras, sus saberes sobre dibujo técnico provenientes de su formación secundaria en una escuela técnica, formación que precede a los estudios en Bellas Artes, y que Vigo resignifica continuamente en muchas de sus obras.

Aunque la obra está fechada en 1957, el calendario italiano que recorta para hacer el montaje, corresponde al mes de octubre de un calendario italiano de 1953, año en el que Vigo vivió en París y pasó efectivamente un mes en Verona, Italia. Me detengo aquí en tanto entiendo que su formato –así como la serie de cuatro tomos *relativuzgir's* en la que se inscribe esta obra– es revelador para pensar de qué modos Vigo dialoga con el diseño desmarcándose permanentemente de él, tensándolo hacia el encuentro de funciones que lo des-funcionalizan, contradiciendo la posibilidad del sentido, de *un* sentido. Es allí donde su procedimiento se ubica en esos márgenes en los que la vocación estética del diseño (Ledesma, 1997), habilita sus posibilidades más críticas y audaces. Esto es lo que indago en la siguiente lectura.

Vigo registra e interviene su propia experiencia vivida: Se trata del segundo tomo de la serie de cuatro cajas numeradas, todas realizadas en 1957, que desde los títulos aluden al archivo íntimo: *infancia, confesiones, trabajos...* (además de la obvia referencia a sí mismo con su nombre o sus iniciales). Así se denominan los tomos y las series incluídas en ellos:

Tomo 1: *El 50 por/100 de confesiones de Edgardo Antonio Vigo*

Caja artesanal de madera de 20 x 20 cms, con candado y llave, con papeles pegados, números y letras impresas.

¹⁸ *Fototipografía* (no en el sentido técnico: estampar clisés tipográficos a través de la fotografía) sino como término que designa los montajes de fotografía y tipografía realizados sobre todo por artistas constructivistas, dadaístas y en la Bauhaus (de El Lissitzky a Hanna Hosch o Lazslo Moholy-Nagy).

Contiene 4 series de collages sobre hojas cuadradas (blancas y negras):

1-El 11 por/100 de los juegos infantiles del Sr. Edgardo Vigo

2-El 12 por/100 de aventuras amorosas del Sr. Edgardo Vigo

3-El 13 por/100 de aventuras deseadas del Sr. Edgardo Vigo

4-El 14 por/100 de búsquedas literarias y estudios mecánicos del Sr. Edgardo Vigo.

Tomo 2: un mes de la vida italiana del Sr. E.A.V, Septiembre 1957

Caja artesanal de madera de 19,6 x 18,9.

Contiene 30 collages.

Tomo 3: 00025 trabajos del Sr. Edgardo Vigo

Caja de 19,8 x 20,2 x 3,7 cms.

36 collages de 18 x 18 cms, divididos en 4 series.

Tomo 4: La medusa troglolusa

Caja de 19,9 x 20,2 x 9,5 cms.

4 collages doble faz de 18 x 18 cms. c/u, pueden ser montados de manera volumétrica, uniendo las imágenes de las distintas hojas.

El título, *un mes de la vida italiana del Sr. E.A.V.*, desde su formulación, y en el contexto de esta serie, presenta particularidades en relación a su referente: “un mes” es una fracción de tiempo que, articulado con “de la vida italiana”, presenta un implícito: presupone un recorte en un lapso temporal mayor. No corresponde con la estadía de Vigo, que no fue de más de un mes, justamente; “de la vida” no es “en la vida”, como sería la manera convencional de expresarlo. “En” es meterse dentro de algo, mientras que “de” pone el énfasis en la materialidad de esa vida, como si pudiese efectivamente re-cortarse, como si se pudiera hacer sobre ella una *biopsia*. Por último, “italiana” sitúa en un lugar, un espacio que, si bien sólo está referido por el idioma del calendario, da una pista acerca de la lejana/ambigua conexión con hechos reales de la vida del Sr. E.A.V. Los títulos de las producciones son muy relevantes en la obra de Vigo: con sus ambigüedades e incoherencias ponen a la vista el carácter ficcional del artefacto que nos presenta.

El calendario pareciera situarse allí donde dos sentidos divergentes del término *experiencia* que describe Raymond Williams (2000) se encuentran y disputan: por un lado, conocimiento reunido sobre *acontecimientos pasados* –lecciones–; por otro, *experiencia presente* ligada al concepto de *experimentar* –un tipo de conciencia plena, activa, en algún sentido superadora de la razón–.

[...] en un extremo la *experiencia* (presente) se propone como el fundamento necesario (inmediato y auténtico) para todo el razonamiento y análisis (subsiguientes). En el otro, la *experiencia* (antaño el participio presente, no de “sentir” sino de “ensayar” o “poner a prueba” algo) se ve como el producto de condiciones sociales, sistemas de creencia o sistemas fundamentales de percepción y, por lo tanto, no como material de verdades sino como evidencia de condiciones o sistemas que por definición ella no puede explicar por sí misma (Williams, 2000, p. 48).

El procedimiento de Edgardo A. Vigo, autor de este artefacto, consiste en el rearmado *experimental* de una experiencia pasada a partir de sus restos. Interviene, se la apropia y modela una máquina de sentido que la pone en cuestión exponiéndola en su devenir material como invención, narración. Si, tal como señala Joan Scott (1991, p. 48), “[l]as preguntas acerca de la naturaleza construida de la experiencia [...] acerca del lenguaje (o el discurso) de la historia, se dejan de lado”, aquí por el contrario el artista procede a exhibir su mecanismo, a desautomatizar, a transformar en este caso, la *agenda* en *agencia*.

Un *calendario* es un dispositivo entre tantos inventos para organizar y dar cuenta de una relación espacio-tiempo. Casi la evidencia misma de que la experiencia –hecha *en y de* espacio y tiempo– es algo socialmente articulado. Establece una correspondencia entre *los hechos* y su devenir temporal. En este sentido, es interesante que Vigo use un *calendario*, así como muchos otros productos gráficos y objetos que elige para desarmar y refuncionalizar, y en los cuales se puede rastrear, ya desde los comienzos de sus trabajos, un rasgo que los atraviesa: son objetos culturales que *configuran y ordenan la vida cotidiana en relación al trabajo y las instituciones*. El correo, el archivo, los formularios, los sellos y muchos otros materiales de oficina, son dispositivos que organizan la vida *productiva*, constructos que reproducen sistemas ideológicos que son los que Vigo, en su gesto neovanguardista, viene a dinamitar.

Este calendario, que forma parte de sus collages pertenecientes al llamado *movimiento relativuzgir’s* (Pérez Balbi & Santamaría, 2008), es en cuanto a su funcionamiento una *máquina inútil* –aunque Vigo no lo considerara en esta categoría por él mismo creada– en tanto artefacto que ya no sirve para lo que servía, y en el que se visibilizan varios de los procedimientos que el artista platense practica en toda su obra, así como sus intereses recurrentes. En primer lugar y centralmente, como anticipaba, la desautomatización o extrañamiento, que al develar se rebela contra los dispositivos que organizan la vida social. Por otra parte, su interés por el registro, por el archivo como constructor de identidad, se presenta aquí tensionado por el azar, el capricho, el destiempo en el que esa identidad se configura.

El proceso experimental de fabricación de *máquinas inútiles* por parte de Vigo entre 1953 y 1962, fuertemente conectado a las lecturas antes mencionadas, sobre las máquinas solteras de Duchamp, Carrouges, Francis Picabia, es una operación de desplazamiento de la representación hacia el azar, el juego, las *cosas*, que hoy bien podríamos leer como *arte expandido*, tal como señalé en la introducción. Así,

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* (De Rueda, 2019, p. 40).

En diálogo con los procedimientos de las vanguardias, sobre todo con el formalismo, el constructivismo y el dadá, que incursionaron en la ironía sobre la técnica y la creación de *máquinas de la visión*, Vigo realiza estas obras para las que construye también un universo propio de nominaciones: *arte procesual* o *arte a realizar* sería lo que los formalistas llamaron

procedimiento; relativuzgir's sería la forma que asume una *cosa* que produce *extrañamiento*; y *cosa* es la obra que deja de ser obra de arte para ser artefacto.

Los *relativuzgir's* son objetos, collages, dibujos. Según su propia explicación, la palabra sintetiza tres aspectos: 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:

relativuzgir's redime las experiencias de todo aquello que se presenta de modo inesperado, trabajando con las propias motivaciones inconscientes, y con las causas que, de modo no premeditado, en determinado momento despiertan nuestra atención (Gradowczyk, 2008, p. 47).

Ser *relativuzgir's* es entonces una de las claves para la lectura del calendario, no sólo por la evidente presencia de “lo que gira”: los círculos perforados, sellados, concéntricos; el montaje de cada página que configura engranajes que ponen un mecanismo en movimiento. Es *relativuzgir's* porque exhibe la relatividad de la experiencia.

Experiencia e identidad.

Calendario: un archivo relativuzgir's

Sabemos que Vigo es archivista. El formato archivo está presente en toda su obra como registro de vida, de una experiencia espacio-temporal que va reconstruyendo en la paradoja entre lo minuciosamente ordenado y lo caótico (o lo caprichoso) a lo largo de su extenso proyecto que atraviesa varias décadas (de 1953 hasta su muerte en 1997). Como señala Ana Bugnone (2013a, 12), “parece insertarse en el instante en que memoria y recuerdo (pasado y resto o también racionalización burocrática y disenso sensible) estallan en su contradicción”:

Fuera de todo paradigma que identifique un “ciclo de vida” de los documentos de archivo, los de Vigo no pasaban a estar inactivos, sino que –en consonancia con lo que plantea Frank Upward (1996)– estaban insertos en un *continuum* que no diferenciaba entre pasado y presente, ni podían ser considerados sólo prueba o sólo memoria [...]

La documentación participa en Vigo como almacenamiento de información y al mismo tiempo como material para la obra. Operan así fricciones que interrumpen el archivo como poder totalizante, racional y burocrático. Hay tiempos superpuestos o anacrónicos, documentos viejos y al mismo tiempo presentes, creatividad y resguardo, que circulan, vienen y van (Bugnone, 2013a, 12).

Es en este marco que el calendario *un mes de la vida italiana del Sr. E.A.V.* integra la serie de cuatro tomos *relativuzgir's*: una curiosa manera de registrar y configurar su insólito archivo, construido con disímiles y sorprendentes formatos que van desde las cajas *Biopsia* en

las que archiva documentación de su vida personal hasta sus *reescrituras*, que bien pueden analizarse en tanto apropiación y archivo.

He señalado que el interés por la constitución de su identidad es central. El archivo, tanto en sus versiones más ortodoxas como en las más experimentales como esta que nos ocupa, así como las marcas gráficas de identidad (logotipos, sellos) y sus frondosos metatextos, son algunos de los formatos que elige para fabricar ese sujeto: constituye su identidad en la representación (Hall, 1996, p. 18), como una operación discursiva. Vigo trabaja sobre ello, y lo muestra. Siguiendo a Hall:

[...] el enfoque discursivo ve la identificación como una construcción, un proceso nunca terminado: siempre “en proceso”. No está determinado, en el sentido de que siempre es posible “ganarlo” o “perderlo”, sostenerlo o abandonarlo [...] (Hall, 1996, p. 15).

La disputa por la identidad, su identidad como sujeto artista, está en el centro de los intereses de Vigo, quien *oscila* permanentemente entre lo individual y lo colectivo, entre la firma y el anonimato.

La irreverencia dadaísta con la que opera a partir del rígido molde del calendario para parodiar la experiencia es un experimento revulsivo contra ese orden que configura la subjetividad sometiéndola a “las sutiles formas de poder que saturan la vida cotidiana a través de las experiencias del tiempo y el espacio, el trabajo y el juego” (Ortner, 2005, p. 147). Vigo empieza por des-sitarlo: el calendario corresponde a octubre pero no dice de qué año. El dato que se trata de un calendario de 1953 no está en ninguna parte, pero se deduce fácilmente conociendo su biografía. Es un calendario *visual*: todo son imágenes salvo las fechas y los nombres del mes y de los días. Al elegir signos visuales –además, organizados con el procedimiento dada-constructivista de absurdo montaje–, lejos de fijar, Vigo proyecta sentido desde el secreto, lo críptico, lo que implica al lector en una pesquisa.

Experimentar procedimientos

...el artista ha dejado de ser esa subjetividad patética de la egolatría romántica y se ha transformado en un sujeto que pone en escena el espacio de la intimidad que la escritura objetiviza por medio del procedimiento: una especie de reconstrucción del mundo que es también una reconstrucción del propio arte, su instante de transformación en discurso, la definición que como tal es resultado de la experimentación...
(César Aira, 1998)

Este artefacto, como decía al comienzo, está fuertemente atravesado por las vanguardias que lo interpelan, y Vigo lo expone hasta con cierto exhibicionismo.

Es clara y ha sido referida por la crítica, la conexión formal de varias de sus obras con la *Boîte en valise* de Marcel Duchamp –museo portátil contenido en caja de madera–, creada entre 1935 y 1941 y mostrada por primera vez en este último año. Pero es una vez más Kurt Schwitters, quien tiene una presencia ineludible en el calendario.

Para leer el modo en que esta *máquina inútil* fabrica experiencia, recorreré algunos procedimientos que hacen del calendario casi un compendio de operaciones desautomatizantes que atraviesan toda la obra posterior de Vigo en el original y prodigioso diálogo que supo construir con las vanguardias europeas de los años 1910 a 1930.

1. Schwitters articuló dadá y constructivismo, y en ese diálogo encontró aquello que todas las vanguardias, de diferentes modos, buscaban: el camino en el que arte y vida se encuentran. Vigo supo apreciar muy tempranamente este hallazgo del artista alemán. El desplazamiento de los objetos de la vida cotidiana como la caja-archivo y el calendario expuestos a un arbitrario diálogo; los sellos con números y letras que no responden a nada; el uso de elementos ensamblados como los boletos de tren que adheridos a la caja –que la convierten en baúl-encomienda, es decir *viaje*, movimiento espaciotemporal–; la reconstrucción de los patrones de referencia visuales de esas prácticas, extendidas al llamado Dadá-Hannover, son algunas de estas operaciones.



Fig. 1. Vistas de la caja contenedora, con sus mirillas, cierres y collages

2. La referencia a la mordacidad, ironía de John Heartfield, que tan agudamente ha sido analizada por Walter Benjamin (1937), se manifiesta en los collages fotográficos (*fig. 2*), no sólo en la lectura individual de cada lámina, sino también en el caótico y disfuncional relato que construye la serie. Si bien en el caso de Vigo estas referencias no son explícitamente políticas, estos fotomontajes proponen un discurso crítico sobre “lo humano”, o más precisamente sobre lo que Vigo llama “systema”.



Fig. 2. Algunos de los recortes fotográficos dialogan particularmente con el registro absurdo y crítico del montaje dadaísta

3. El calendario es casi un *juego*: hace partícipe activo, *da trabajo* al que lee. A través de la intriga, el misterio, ya *desde afuera* la caja invita a “espíar” a través de las perforaciones circulares que funcionan como mirillas que al mismo tiempo construyen el ojo (fig.1). Cada lámina es misteriosamente críptica, sin texto verbal que funcione como anclaje; cada una es autónoma, no presenta en principio una continuidad narrativa, y apuesta al juego sinsentido dadaísta (figs. 2, 4).
4. La mayoría de las vanguardias europeas exploraron las posibilidades expresivas devenidas de la máquina y la técnica en general. Línea concebida como punto en movimiento, experimentación sobre la tensión de la direccionalidad: las diagonales. La fuerza de la espiral, los círculos concéntricos al estilo *Anémic Cinéma*. En este sentido, el ya mencionado “ensamblaje” de fragmentos de materiales diversos configurando engranajes que ponen a andar una maquinaria, se inscribe con claridad en lo que se ha denominado *estética del maquinismo* (fig. 3).



Fig. 3. Estética del maquinismo en varias de las láminas del Calendario

Por lo antedicho, la puesta en página se presenta *dadá-constructivista*: composición asimétrica, disposición y fuerte presencia de los blancos, la combinación de fotografía y dibujo técnico que recuerda los fotomontajes de Moholy-Nagy (fig. 4), la elección tipográfica sans-serif, la paleta cromática rojo/negro. Como dice García (2016, p. 62): “Vigo advirtió que la unión entre la heterogeneidad e imprevisibilidad lúdica de dadá y el orden y la pureza constructiva había una comunicación creativa que era necesario explorar”.

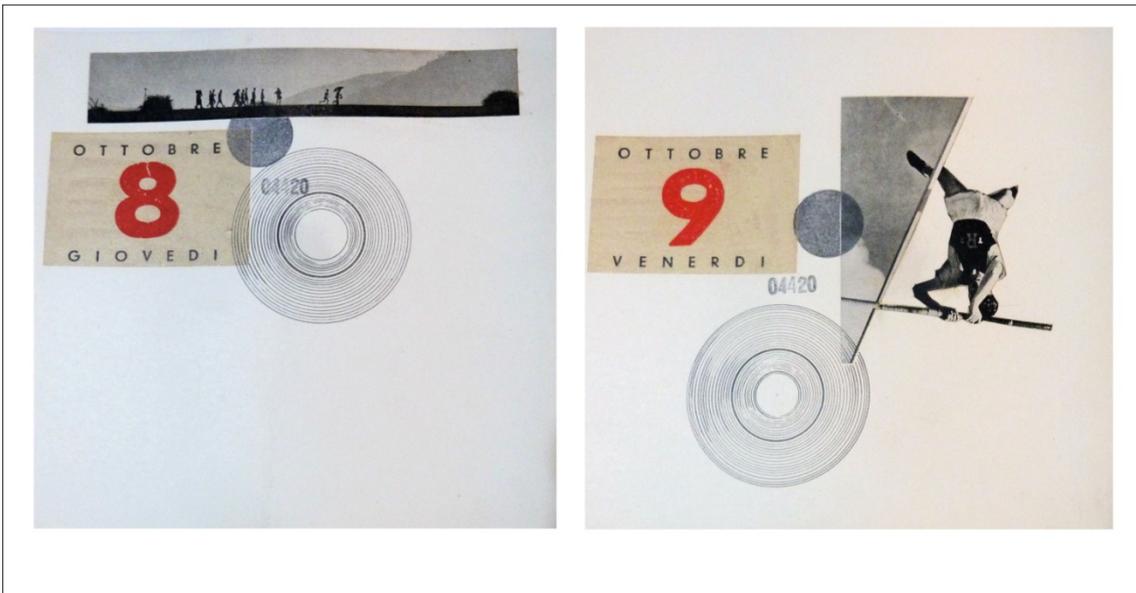


Fig. 4. Composiciones diagramadas con el particular equilibrio asimétrico de las puestas en página constructivistas y bauhasianas, que en particular remiten aquí a los fotomontajes de Moholy-Nagy.

Por último, vale detenerse en la exploración que propone sobre el formato de la obra: el libro de artista como procedimiento. Vigo se aleja del formato tradicional de obra de arte y hace un objeto. Se aleja del formato tradicional de libro y hace cajas de madera con hojas

sueltas. Siempre desplazándose, sus producciones se sitúan en zonas inexploradas y novedosas.

En este caso se trata de cajas de madera, dispositivo que oficia de fichero, archivo, libro, tal vez juego, contenedor de láminas. Ha sido señalado insistentemente el origen biográfico de este gusto de Vigo por el trabajo de carpintero, anclado en el oficio de su padre, quien tenía una carpintería en la que, entre otras cosas, se arreglaban las carretas.

Los cuatro tomos forman parte del conjunto de experimentos editoriales que llevó a cabo a partir de esos años y en adelante: desde las pequeñas tiradas de ediciones artesanales como la *Biblia Relativuzgir's*; el *Revistón envasado clandestino 4*; la *Revista Visual Clandestina* y *La Comedia Humana* (Igor Orit) hasta los proyectos de las revistas *WC*, *DRKW*, *Diagonal Cero* y *Hexágono '71*.

Vigo denomina *tomos* a las cuatro cajas de madera, forma de designar que retoma más adelante con los cuatro tomos de *obras in-completas*. Esto habilita a pensarlos como libros. Incluso la disposición e identificación de cada *lomo* invita a archivarlos tal como se disponen los libros en una biblioteca. Son ejemplares únicos, pero susceptibles de ser reproducidos.

Al tiempo que son objetos únicos, integran una serie: una colección hecha artesanalmente que tensiona el límite entre lo reproducible y lo irreproducible, ya que si bien utiliza algunas técnicas de reproducción artesanal como los sellos, cada caja tiene un trabajo tan minucioso y artesanal que la coloca en la frontera entre la unicidad y la serie.

Quizás siempre la obra de arte se las arregló para que ninguna reproducción la representara enteramente. Habría que pensar en un concepto ampliado del "aura", que incluyera el relato del que surge la obra. La realidad concreta de la obra estaría conformada por la obra misma y el tiempo que envolvió su concepción y ejecución, entendiendo por este tiempo el transcurrir histórico, en el que cada uno de sus puntos es único e irrepitible, y por ello irreproducible (Aira, 2016: 24).

Como *libro de artista*, se inscribe en las experimentaciones iniciadas por el futurismo y el productivismo rusos, que incursionaron en los límites del formato libro.

Los debates en torno al futuro del libro fueron profusos a fines de la década de 1920. Desde Walter Benjamin, quien conocía a Lazlo Moholy-Nagy y era admirador de la Bauhaus, hasta Kurt Schwitters, El Lissitzky, Ian Tchichold y Alexander Rodchenko entre otros, participaron del interés por los efectos de las nuevas técnicas sobre los modos de ver y leer. Vigo se adentra en la objetualidad de este artefacto, en su tridimensión, que es donde aquellos no incursionaron. Tal como dice El Lissitzky (1927) en torno al libro impreso: "Ni siquiera las enormes transformaciones de las vanguardias han encontrado una nueva estructura general para el medio". Vigo va en busca de la simultaneidad de la percepción de la que hablaba Lázlo Moholy-Nagy (1925): "la visualidad sinóptica, simultánea e inmediata de la página-imagen".

Con sus revistas en formatos experimentales –las cajas, pero también las revistas en sobre o ensambladas–, Vigo fue un pionero en la conversión de la revista y el libro en obras que crean sus propias reglas, en un gesto singular de fuga de la serie, porque avanza sobre su *condición de* (revista o libro) y crea sus preguntas. En este sentido, son una manifestación

estética que desborda cualquier posible domesticación: es allí donde habita el calendario descentrado de Vigo.

En un reciente libro editado en el marco del interés que en los últimos años está desarrollándose sobre el libro de artista, Graciela Halac expresa: “quisiera pensar un libro contemporáneo que impacte en el lector como las máquinas inútiles de Vigo [...] todo lo que sucede con ellas es gracias a su falta de sentido práctico” (2018, p. 21), observando así la conexión entre máquina inútil - libro de artista como artefactos desautomatizantes de la experiencia.

Un modelo para desarmar

El artista en nuestra sociedad es el único ciudadano corriente, no financiado por el poder, que trabaja con una materia sofisticada y actual que no es una caja negra, es decir que puede ser desarmada y reconstruida enteramente. Es el único que usa un tipo de inteligencia que se está atrofiando en el resto de la sociedad. Pero esta actividad actúa a su vez sobre las “cajas negras”, les quita funcionalidad (y, por lo tanto, misterio) al mostrar cómo funcionan en la máquina social englobante.

(César Aira, 2001)

Vigo desarma un calendario impreso industrialmente, y lo rearma en una versión propia. Esta obra temprana anticipa de este modo un procedimiento clave de su poética: así construirá sus objetos, por ejemplo la famosa *tribicicleta*, o los collages, y hasta los señalamientos.

En el desarmado y rearmado violenta su estructura, su función organizadora del tiempo, enajenándolo de ese contexto: un calendario que no está fechado deja de tener sentido como tal, y es porque Vigo construye con él un dispositivo que *ralentiza, fragmenta, desordena, aumenta, contrasta...*; ni más ni menos que algunas de las propuestas desautomatizantes que Victor Shklovsky ([1917] 1970) describía en 1917 en su célebre texto *El arte como artificio*, y que en esta y otras obras, son permanentemente transitadas. Elige un formato en extremo estructurado y lo desplaza al absurdo desde todos los lugares posibles que he intentado sintetizar. Las imágenes inconexas, la falta de anclaje verbal no interesan. Lo que cuenta es el procedimiento que no se somete a un contenido y esa especie de memoria en fragmentos visuales que recupera de alguna manera el efecto desbordado de la memoria.

Y lo hace riéndose

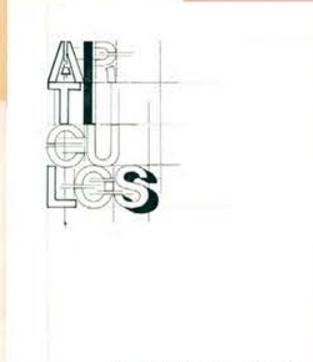
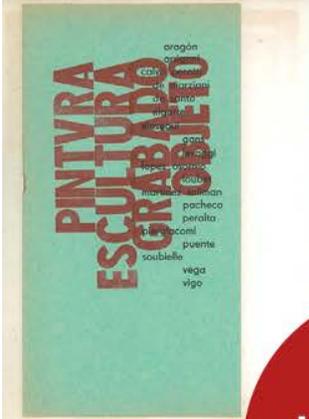
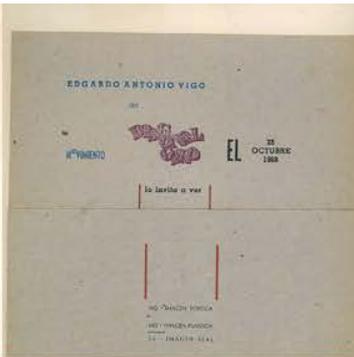
Vigo percibe que el carácter de evidencia de la experiencia es ilusorio, y el juego que nos propone es desenmascararla. Esto porque también intuye que, tal como propone Scott, la experiencia “reproduce sistemas ideológicos dados, aquellos que asumen que los hechos de la historia hablan por sí mismos” (1991, p. 48). Por eso construir desde cero, dando vuelta la cara a la experiencia del pasado, pareciera ser una consigna constructivista que Vigo adopta.

Lo proponían Gabo y Pevsner en el manifiesto de 1920 cuando decían que espacio y tiempo son las únicas formas sobre las que la vida se construye. Lo vio Walter Benjamin en la

Bauhaus cuando observó la peculiaridad del diseño de esos espacios vacíos, de vidrio, de acero, como lugares “donde es difícil dejar huella”:

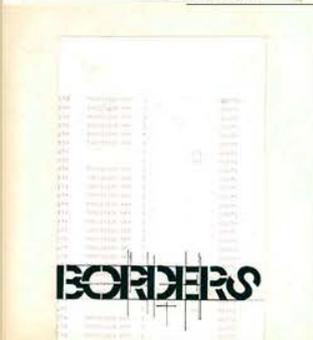
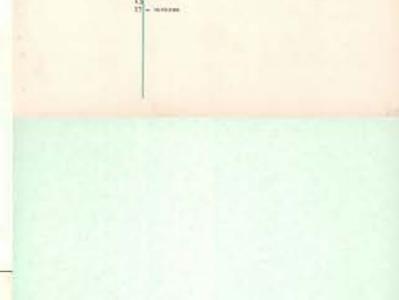
¿A dónde le lleva al bárbaro la pobreza de experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo, a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo y sin mirar a diestra ni a siniestra (Benjamin, [1933] 1994, p. 169).

un mes de la vida italiana del Sr. E.A.V. ancla en el registro de una experiencia pasada, y propone la operación contraria: construir una experiencia presente, que no es otra que un experimento en el que se encuentran autor y lector, jugando. Y riéndose.



los diagramas caos-germen

Cosas visuales



1d. Los diagramas caos-germen. Cosas visuales

Contarles a los amigos o a los vecinos de caverna cómo cacé un bisonte es un simple acto de comunicación, al que la lengua es puramente funcional; pero contarles la historia que sugieren esos bisontes y cazadores pintados en la pared... eso bien podría ser un anticipo de literatura. La mediación de las imágenes impone una distancia, y la distancia crea un espacio, en el que las palabras pueden resonar y multiplicar su expresión más allá de lo utilitario.

(César Aira, 2016)

Una portada de cartulina anuncia DIAGRAMAS o DIAGRAMACION'S. Bajo esta categoría, Vigo agrupa en las primeras cajas de la serie *Biopsia* trabajos “de diseño”, es decir, producciones por encargo, que tienen un comitente y una finalidad: un anuncio, por ejemplo, o una tarjeta de invitación (*fig. 1*). Tratándose de Vigo, este uso de la palabra *diagramas* como sinónimo de “diseños” no es fortuito, y nos retorna a sus saberes de dibujo técnico, aprendidos en la secundaria.¹⁹

Para los diseñadores, la *diagramación* es un área específica del campo del diseño: particularmente, la organización de contenidos escritos, visuales o audiovisuales en publicaciones impresas o electrónicas, como libros, diarios y revistas. En este sentido, estas producciones de Vigo son efectivamente, *diagramaciones*. Pero lo curioso es que circunscribe el término diagramas a sus producciones “por encargo” para diferenciarlas de algún modo de sus otros trabajos creativos.

Me detendré, por otra parte, en una curiosidad aún más destacable: Vigo identifica diagramas con diagramaciones, pero no designa diagramas a la multiplicidad de íconos que él produce y que lo son desde el campo de la semiótica.

El uso de la palabra *diagrama* aplicada a *producciones de diseño*, exhibe entonces una paradójica convivencia con una cantidad sorprendente de *diagramas otros* que, sin ser nombrados como tales, tienen una presencia nodal en el inmenso universo de su obra: me refiero a croquis, esquemas, bocetos, composiciones abstractas, ejercicios mecánicos o proyectos, como él mismo los llama, que más allá de sus muy diversos procedimientos y técnicas, podrían incluirse en esta clase de íconos tan específicos que son los *diagramas* en términos peirceanos, en tanto presentan un tipo de analogía muy particular con aquello que designan.²⁰

¹⁹ “Diagrama”, según la Real Academia Española: (Del lat. *diagramma*, y este del gr. διάγραμμα, diseño). **1.** m. Dibujo geométrico que sirve para demostrar una proposición, resolver un problema o representar de una manera gráfica la ley de variación de un fenómeno. **2.** m. Dibujo en el que se muestran las relaciones entre las diferentes partes de un conjunto o sistema. ~ **de flujo.** **1.** m. Representación gráfica de una sucesión de hechos u operaciones en un sistema, como el que refleja una cadena de montaje de automóviles.

²⁰ En *Collected Papers* 2.276, Charles Peirce llama *diagrama* a cierta clase de íconos, pues se trata de signos que representan su objeto asemejándolo. Da a los signos icónicos el nombre de hipoíconos y los clasifica (CP 2.277) (Arnold Oostra): “De manera aproximada, los hipoíconos pueden dividirse según el modo de Primeridad del cual participan. Aquellos que participan de cualidades simples, o Primeras Primeridades, son imágenes; aquellos que

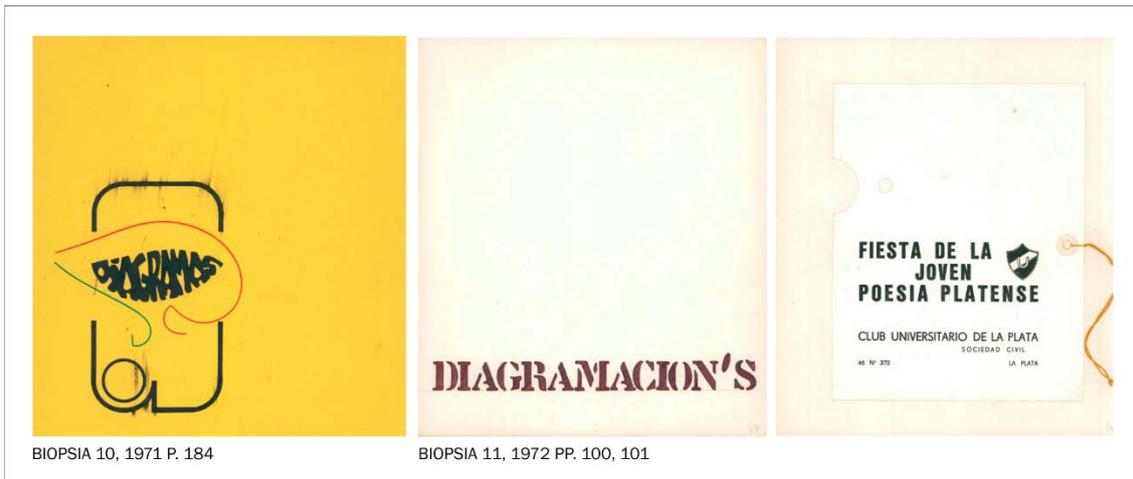


Fig. 1. Diagrama como sinónimo de diagramaciones, tal el uso que daba Vigo al término. Dos portadas de *Biopsia* que anteceden un conjunto de producciones de diseño “por encargo” como la del Club Universitario.

No asemejarse a las propiedades ópticas del mundo físico sino, en lugar de reproducir lo visible, *hacerlo visible*, es clave para entender la capacidad de proyectar, de crear el mundo, que tienen estos signos: un diagrama es mucho más que una representación física de lo que vemos con nuestros ojos, es una nueva visión del mundo, expresaba Marcus Du Sautoy (2010). Es en este sentido que el diagrama *proyecta*.

Estos diagramas -y paradójicamente, no los que él mismo archivó bajo el rótulo diagramaciones- son *signos-clave* para leer la obra de Vigo (fig. 2). Se sitúan en el centro de su proceso creativo: funcionan, en términos de Deleuze (2008) cuando se refiere al diagrama, como momento previo al acto pictórico, como caos-germen, como *prefiguración de su proyecto poético*. El heterodoxo concepto de diagrama del filósofo francés, focaliza en la ruptura de la representación como caos que origina el hecho creativo y su sustrato es, claramente, la teoría de los signos de Peirce:

[...] El diagrama es esta zona de limpieza que hace catástrofe sobre el cuadro. Es decir, que borra todos los *clishés* previos, aunque fueran virtuales. Arrastra todo hacia una catástrofe [...] Diría que llamemos diagrama, después de Bacon, a esta doble noción alrededor de la cual giramos desde el comienzo: catástrofe-germen o caos-germen.

El diagrama sería la catástrofe-germen o el caos-germen. [...] Desde entonces el diagrama tendría todos los aspectos precedentes. Por un lado su tensión con la condición pre-pictórica. Por otro estaría en el corazón del acto de pintar: de él saldría –o debería salir– algo finalmente. (Deleuze, 2008, p. 44)

representan las relaciones –mayormente diádicas, o consideradas diádicas– de las partes de una cosa por relaciones análogas en sus propias partes, son diagramas; aquellas que representan el carácter representativo de un signo (representamen) representando un paralelismo en algo diferente, son metáforas”. En: Oostra, Arnold (2003) “Peirce y los diagramas”, *II Jornada de estudios peirceanos*. p. 19 Pamplona, España.
En: <http://www.unav.es/gep/IIJornada/PeirceYLosDiagramas.pdf>

Es en la obra temprana de Vigo, observa coincidiendo con otros críticos Mario Gradowczyk (2008), donde se encuentra cifrada su poética, y entre esas producciones ocupan un lugar relevante, por cantidad y calidad, sus diagramas.

Que entre la multiplicidad de sistemas de signos que recorrió Vigo tengan un lugar privilegiado los esquemas, bocetos, croquis –los diagramas– no escapa a su autodefinición como “ser visual”; y en este sentido, exponer la tensión de lo verbal hacia lo icónico y de lo icónico “puro” –donde prevalece la analogía– hacia lo diagramático, es una práctica en la que se cifra parte de lo revulsivo de su poética. Decía Vigo en una entrevista que ilumina una posible lectura acerca de los diagramas como caos-germen de un nuevo lenguaje: “si tuviera que dar una definición de mí mismo escogería la de ‘ANIMAL VISUAL’ o ‘SER VISUAL’ [...] Para mí era mejor **ver un diseño** a una palabra”.²¹

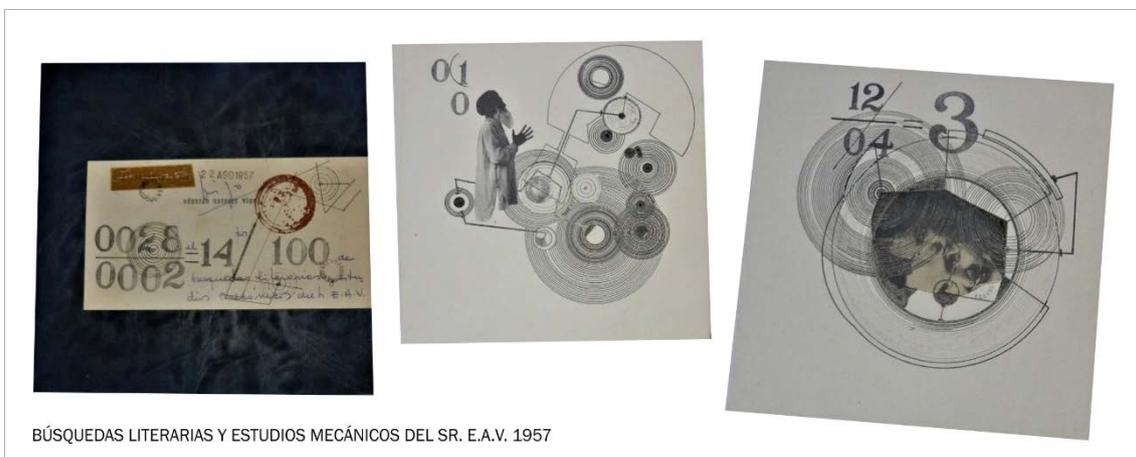


Fig. 2. Los diagramas que Vigo no llamó diagramas. Multiplicidad de técnicas y entrecruzamiento de códigos: la fotografía, la matemática, la abstracción geométrica entre otras, se entrecruzan configurando una particular clase de íconos en donde lo que está en primer plano es la relación entre las partes.

Las vanguardias históricas, en particular las abstractas, que tanto interesaron a Vigo -el neoplasticismo, el constructivismo, el dadá– indagaron el diagrama como productor de sentido. Recordamos la célebre frase de Paul Klee: “el arte no reproduce lo visible. Lo hace visible”, o a Kandinsky cuando expresaba: “no pinto la naturaleza sino sus leyes”. Como veremos, ambos profesores de la Bauhaus tuvieron marcada influencia en los primeros años de la obra de Vigo, testimoniada en algunos de sus ejercicios plásticos (*Biopsia, caja 1*), tanto que entre sus reescrituras se encuentra *De lo espiritual en el arte*, de Kandinsky.

Una cantidad relevante de composiciones abstractas de la primera época exhiben una combinación de procedimientos dadá-constructivistas que preanuncian esa voluntad de tensionar los límites del arte: dibujo técnico de línea, collage, fotomontaje, sello e inclusión de múltiples códigos: el lenguaje verbal, el matemático, el visual.

²¹ Janssen, Ruud (1998). *The Mail-Interview*. Entrevista realizada en 1997. TAM publicaciones. Recuperado de: <http://www.merzmail.net/tamvigo.htm>

Por un lado, se acerca al absurdo dadaísta tanto desde las composiciones tipográficas informalistas (ver collage musical, *fig. 4*) como por la presencia insistente de los círculos concéntricos que han sido leídos por varios estudios académicos en diálogo con el *anémic cinema* duchampiano (*fig 3*) pero tienen simultáneamente la precisión del dibujo técnico geométrico constructivista, neoplasticista, racionalista propio de la Bauhaus (*figs. 3, 5*). En este explosivo y particularísimo cruce de dadá y constructivismo, Vigo proyecta su universo de máquinas imposibles, es decir, construye su poética.

De las tres formas geométricas básicas, el círculo representa el movimiento –no sólo lo orgánico sino la rueda, la polea: la máquina–, y su persistencia en la extensa obra de Vigo, sugiere que podría pensarse como la síntesis de su proyecto: una caótica máquina significativa, una “usina de caos creativo”.



Fig. 3. A la izquierda, una página de WC que sintetiza la tensión racionalismo/irracionalismo, que atraviesa sus diagramas. Un círculo perfecto, geométrico, se superpone a formas orgánicas, desordenadas cual piedras. A la derecha: uno de los tantos collages dadá-constructivistas: dibujo técnico abstracto más montaje fotográfico y sellado.

Muchos de estos diagramas construidos sobre la base conceptual del círculo, constituyen el corpus de obras que denomina *relativuzgir's*, término acuñado en la segunda mitad de los años cincuenta que, como dijimos, “englobaba sus publicaciones, objetos y ambientaciones y que él definía como ‘cópula esta de lo relativo’ base filosófica-matemática de Einstein, la ‘electricidad’ como elemento actuante y de la propiedad de girar, es decir, escaparse de la REPRESENTACION, del movimiento por el movimiento en sí” (el subrayado es mío).²² La mayoría de los *relativuzgir's* están contenidos en cuatro tomos-cajas de madera selladas, 1957 (*figs. 4, 6*).

Otro corpus relevante de diagramas, lo constituyen los *estudios mecánicos* (*fig. 5*) que se encuentran archivados en las cajas *Biopsia 1, 2 y 3*.

²² Entrevista a Edgardo Vigo en Radio Universidad, 1956. CAEV.



Fig. 4. El Collage musical, más cercano a las composiciones tipográficas dadaístas, en contraste con los Collages sellados en los que es visible la impronta constructivista, en el dibujo técnico.



Fig. 5. En los diagramas titulados Estudios mecánicos, el dibujo técnico asume total protagonismo.

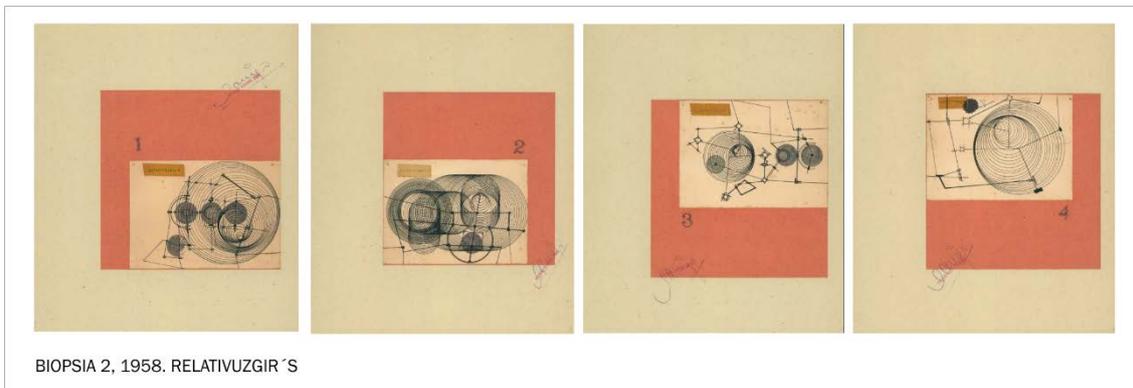


Fig. 6. Esta serie de pequeños diagramas Relativuzgir's que se encuentra en el archivo personal Biopsia, también forma parte del corpus de los diagramas que denomino dadá-constructivistas.

Si los diagramas son representaciones de ideas, conceptos, relaciones, los de Vigo expresan un pensamiento que recorre los márgenes del saber técnico-científico, que lo bordean y parodian; un pensamiento que horada lo establecido, que subvierte el orden haciendo lugar a lo que *no va a andar*, tan señalado a través del uso de prefijos de negación o inversión del sentido – *poemas i-legibles, caramelos (in) comestibles*, y tantos otros– proyectando lo dis-funcional, lo inútil.

Estamos ante *diagramas/chaos* en tanto experiencias de lo imposible, del mismo modo que en el calendario italiano que analicé: un acontecimiento, algo que fractura aquello que funcionaba, que coloca lo real –o la experiencia– bajo sospecha y proyecta. Germen de lo inaudito, el caos está en el corazón del acto creativo, podríamos afirmar volviendo a Deleuze (2008):

La filosofía, la ciencia y el arte quieren que desgarremos el firmamento y nos sumerjamos en el caos. Sólo a este precio le venceremos. Se trata de un precio cuyo pago no es posible eludir porque sólo el caos proporciona la materia prima para la génesis del sentido, vale decir, para la producción de acontecimientos (Deleuze, G. y Guattari, [1991] 2001, p.166).

Los *diagramas acontecimiento* de Vigo introducen así, a través del montaje inaudito e ilógico, el (des)orden que da lugar una vez más, al extrañamiento y la apertura a otras formas de ver/conocer (figs. 4, 5, 6). Los *diagramas que Vigo no llama diagramas* proponen así, un tipo de relación con lo representado cuyos efectos están en el centro de su arte revulsivo.

Perspectiva propia

Vigo tiene ya en los años cincuenta una “perspectiva propia” (Gradowzyck, 2008). Y quizá la palabra *perspectiva*, en tanto *distancia*, esté tocando muy de cerca el centro del *proyecto Vigo*, marcado por signos que lo ubican en un lugar distante/disidente respecto de las categorías tradicionales de arte y artista.

Como refería anteriormente, el desplazamiento del artista al *proyectista / productor /programador / constructor* se encuentra en relación dialéctica con sus *producciones* – productos de su maquinaria– que, corriéndose del formato tradicional de obra, asumen materialidades diversas: un plano, un proyecto, un diagrama, un diálogo, una acción, una intervención, un archivo, una *comunicación a distancia*.

Su máquina y todo lo que ésta produce, es su obra. Y en este sentido podríamos pensar la posición del creador platense en diálogo con la célebre propuesta de Joseph Beuys: “todo hombre es un artista”.²³ Dice Vigo:

-El artista no tiene que defender ninguna verdad, defiende su verdad precaria [...] No me gusta la palabra arte, siempre la cuestioné [...]

-Entonces, ¿cómo nombrarte? –pregunta Graciela Gutiérrez Marx.

-Por ejemplo creativo que nos lleva a creador, y creador es todo el mundo [...] Yo apuesto a una intimidad del arte futuro [...] habrá que tejer una red despacito, que empezará por comunidades chicas. Por eso rescato EL TALLER y LAS MANOS (Graciela Gutiérrez Marx, 2002, p.3).

²³ “Todo ser humano es un artista, un ser libre, llamado a participar en la transformación y la reorganización de las condiciones, el pensamiento y las estructuras que dan forma e informan nuestras vidas” (Beuys, 1958, video recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=7DP6m2QgrPc&ab_channel=FranciscoSoriano).

Proyectos, construcciones, planos, esquemas, diagramas, diseños, emergen de esta máquina cuestionante del *systema*, y de los modos de ver y relacionarnos en el mundo cotidiano. Una máquina muy particular que, lejos de respetar la “línea de producción”, deriva hacia el desorden. Es, como Vigo la llamó, una “usina permanente de *caos* creativo”. No sólo por la multiplicidad de formas discursivas que entreteje a partir del cruce de disciplinas –desde la literatura hasta el grabado, desde el diseño hasta la carpintería– los materiales diversos que se producen en ese cruce y sus diferentes técnicas y medios, sino sobre todo por la meticulosidad con la que registra y archiva su propia vida-obra, en un cuidadoso (des)orden alternativo, caprichoso e incompleto, desde el cual tensiona la razón: la numeración de sus series y revistas que siempre desafía el orden, el modo en que arma Biopsia –su archivo personal– paradójicamente organizado según *lógicas de la sinrazón*. “En definitiva, un arte contradictorio” (Vigo, 1969b).

Esta máquina contradictoria, que es al mismo tiempo *picadora* y *procesadora*, encuentra su fundamento en la frase que da nombre a uno de los apartados de este capítulo “todo estaba justamente en los que defendían la nada” (Vigo, 1958^a, p. 5).

Horacio Zabala (1987) dice que la obra de Vigo es un “cuerpo extraño”, que invita a aceptar el desorden, el azar, el accidente. La lectura de los diagramas como caos-germen de su *usina creativa*, se inscribe en este revulsivo recorrido.

+++

El capítulo se inició con un acercamiento al vínculo entre Vigo y el diseño a partir de sus lecturas, escrituras y reescrituras con las que conversa profundamente con las vanguardias que participan del origen de esta práctica. Estas permiten trazar un mapa sobre su poética del diseño y resultan un buen punto de partida para entender el procedimiento de la *autoedición* como nodal en su práctica artística.

Luego, abordé tres cuestiones que introducen la lectura de su poética del diseño:

- el desplazamiento de la *función-autor* a la función-productor. Situarse en el lugar de diseñador es una de las estrategias con las que refunda un sistema de relaciones productor/obra/público que se sustenta en sus trabajos con novísimos formatos y medios, inscriptos en nuevas técnicas de producción, reproducción y circulación.
- el *procedimiento de desautomatización* como eje de su disrupción fue indagado en el análisis de *Un mes en la vida italiana del Sr. E.A.V.* en el que desmonta la construcción de la experiencia a través de la refuncionalización de un objeto gráfico del mundo cotidiano, un calendario.
- los *diagramas* en tanto íconos que exhiben el origen multidimensional de su proyecto: por una parte, Vigo hace uso de este término en relación a la práctica de la diagramación como especialidad del diseño y en alusión a sus diseños por encargo; por otro, los diagramas sobre los que me detuve particularmente: sus maquinaciones, por entender a éstas como el *caos-germen* desde el que se pone en marcha su *usina creativa*.

2.

ediciones de vigo

Capítulo 2

EDICIONES DE VIGO.

DE *WATER CLOSET* A *DIAGONAL CERO*

2a. El proyecto y las cosas. **La revista máquina**

2b. *WC + Bitácora WC + Biopsia*

2c. *Diagonal Cero*. Diseño tocable

Focalizado en el diseño en algunas de las ediciones de Vigo –dos revistas y sus múltiples paratextos– el capítulo se inicia con una primera parte en la que sitúo esta práctica de *editor-diseñador-diagramador* en la esfera de producción de sus *cosas*. Establezco un vínculo entre Vigo y el diseño a partir del modo en que se apropia de esta categoría –cosas– clave en su poética, que resulta reveladora para pensar sus procedimientos y la dialéctica *cosa-máquina* en su obra.

Analizo *WC* y *Diagonal Cero*, acotando mi objeto de estudio a estas publicaciones por algunas razones concomitantes: he procurado ir lo más atrás en el tiempo en las producciones editoriales de Vigo, para buscar en ellas la huella de la instancia en que empieza a delinear sus procedimientos de diseño. Por eso elegí *WC*, editada en 1958, que es su primer proyecto editorial, y que no ha sido suficientemente abordada por los estudios académicos. Y *Diagonal Cero*, que se inicia en 1962, y marca la radicalización y despliegue de lo ya transitado en *WC*, pero en este caso llevándolos a una dimensión experimental a partir del protagonismo de la poesía visual y la concepción plena de la publicación como objeto -cosa-. Cronológicamente, entre estos dos proyectos, se encuentra *DRKW'60* -1960- una publicación de tres números (o tres letras: A, B, C), a la que solo haré referencia en relación al diseño de tapa y su carácter de pasaje entre *WC* y *Diagonal Cero*, ya que se trata de un proyecto en el que no encuentro material que desde el punto de vista del diseño, aporte información significativa y diferencial respecto de los proyectos que la preceden y suceden. Si bien *Diagonal Cero* (Dolinko 2009; Pérez Balbi, 2010; Davis, 2010; Gradin, 2010; La Rocca, 2019) como la posterior *Hexágono '71* (Bugnone, 2013c; 2014; 2107), han sido analizadas en estudios previos –en el caso de *Hexágono '71* estos estudios incluyen un libro que analiza específicamente aspectos de la visualidad de la misma- me ocuparé de la lectura de *Diagonal Cero* en tanto proyecto temprano que adelanta experimentaciones en el campo del diseño.



publicaciones

el proyecto
y las cosas

eduardo abbate 1990

La revista máquina

2a. El proyecto y las cosas. La revista máquina

Esto se debe a la radicalidad inherente del arte, que no se diferencia de las artesanías y la manufactura utilitaria sino en su capacidad (sin la cual no es arte) de desarmar por entero el lenguaje con el que opera y volverlo a armar según otras premisas.

(César Aira, 2001)

Si algo compete al diseño, dice Anna Calvera (2003), esto son las *cosas*. Palabra clave, también, en la poética de Vigo, que lo conecta una vez más con esta práctica. Si bien empieza a usarla en sus primeros años, y el uso podría explicarse en términos generales por su adscripción al constructivismo, encontramos un texto de J. F. Bory publicado por Vigo en *Diagonal Cero 21* (1967) que resulta sugestivo: “la forma en la ocurrencia es también su contenido: esa nueva realidad creada por el hombre es primariamente una cosa (objeto) y es esa forma lo que primero acciona y reacciona sobre él...” (Bory, 1967, p. 15). No es una casualidad que en el número 24 *Diagonal Cero* empiece a subtitularse “cosa trimestral”, y aunque no desarrolla una justificación sobre este pasaje *de revista a cosa* sí publica allí mismo el manifiesto de De Stijl de 1920, que ofrece una clave en el mismo sentido, un llamado a la “unidad constructiva del contenido y la forma” (DC24, 1967 p. 3) que se expresa, por otra parte, en su afinidad con el concretismo.

Sabemos que el universo de palabras y conceptos que usa Vigo, apropiados o inventados, ofrecen nodos cruciales de su poética. Son ellas también, *cosas*. Tienen un carácter operativo en tanto subvierten el orden del lenguaje y constituyen un universo propio, tal como se ve a lo largo de sus obras en el uso de los prefijos inventados –in-orden, in-hostia, arracionalidad, a-lógica, entre tantos otros–.

Así como en el centro del diseño está la finalidad de una optimización de la funcionalidad de la *cosa*, en el centro de la poética de Vigo está la invención de la *cosa* que no funciona, lo in-útil, lo que se desvía de su función utilitaria. Con toda conciencia de esta práctica, se instala dentro del diseño y desde allí construye –o des.arma–, situado en el corazón mismo desde el cual se prefiguran las *cosas* y, como consecuencia, se modela el *systema*. ¿De qué modos? O mejor, antes: ¿qué particularidad tienen estas *cosas de Vigo*? Porque se trata de una clase particular de objetos, que funcionan como máquinas. Vigo construye una dialéctica *cosa-máquina* que rompe la secuencia productiva según la cual la máquina es la que produce cosas. En Vigo, las cosas son máquinas, a veces llamadas máquinas inútiles, a veces cosas, objetos, revistas, señalamientos.

Ya en 1954, cuando se propone construir algo “entre la NO PINTURA y la NO ESCULTURA”, denomina a ese algo, *cosas*.²⁴ Las llamará *Relativuzgir's* a partir de mediados de

²⁴ Es peculiar que Rubén Santantonín haya llamado “cosas” a sus esculturas, un tiempo después y en un sentido distinto al de Vigo, más allá de compartir en términos muy generales, el efecto de extrañamiento y desacralización de la obra que estas “cosas” provocaron. Mientras para el artista platense, sus cosas se sitúan en la refuncionalización de lo cotidiano a partir de la intervención con estas cosas que vienen a punzarlo, para Santantonín la cosa no es el objeto de-situado, sino que es la antítesis del objeto: “[...]el objeto] rodea [...] al hombre desde esa su soledad fría y fatal [...]. A ‘las cosas’ las entiendo plenas, concebidas por el hombre en su interioridad o penetradas por éste en su exterioridad”.

los años cincuenta, ya sean publicaciones, objetos o ambientaciones (García, 2016, p. 68). También, más adelante, los denominará *objetos* (se trate de un concepto, una poesía visual o la comunicación a distancia). Sin embargo el término *cosas* sigue reapareciendo, por ejemplo cuando formula sus primeros planteos teóricos en torno al concepto *cosa* en el Manifiesto del grupo Standard '55:

Porque cosa es un algo indefinido que hay que definir, y cosa es mi trabajo, mi producción, como cosa puede ser la determinación de los mensajes que tienen que engendrar en la mente del común en general cuando sienta esa palabra, como resuena en su cabeza al decir escultura así debe sonar en su cabeza cosa [...] pero cosa tiene que traer en la mente el nuevo mensaje engendrado por la nueva composición y el nuevo lenguaje [...] (E.A.V. 22 de Noviembre, 1955. Caja R012 -Archivo CAEV).

O en la exposición del Grupo Integración en Radio Universidad en 1962, cuando invita a un “espectáculo con objetos-cosas-espaciales”. Más adelante adquiere protagonismo en la exposición Edgardo Antonio Vigo y sus “cosas”, 1968 (*fig. 1*), en cuyo críptico texto curatorial se ocupa una vez más de abordar un acercamiento al concepto de cosa como obra ¿de arte? despojada de prejuicios heredados respecto de su valor estético.

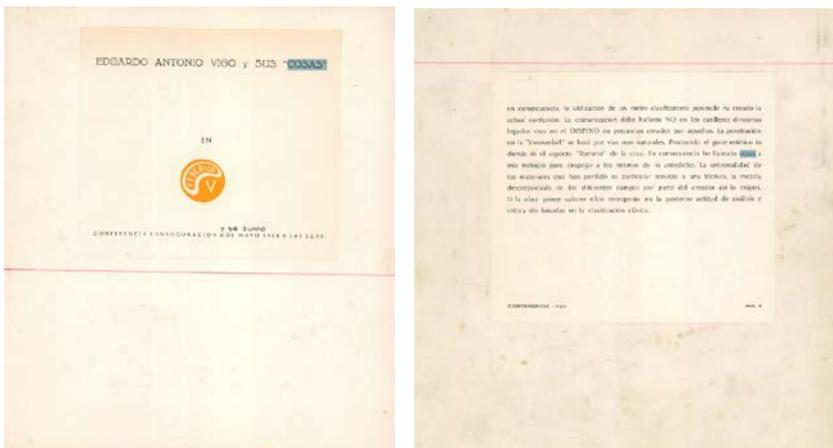


Fig. 1. Edgardo Antonio Vigo y sus “cosas”. Parte de la invitación y texto curatorial de la muestra en Federico V, junio 1968. En el texto vuelve sobre la explicación del concepto cosas (Biopsia caja 7 págs. 14 y 15).

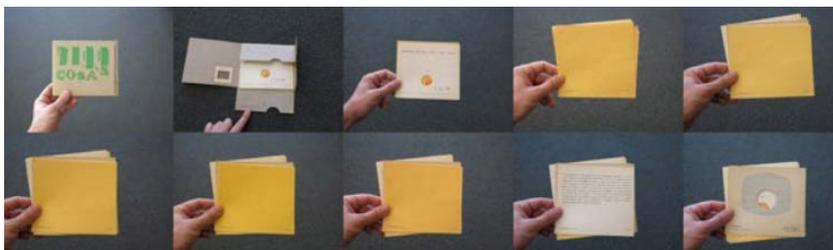


Fig. 2. Cosa's: El título que elige para el sobre contenedor de esta serie de papeles sueltos, de distintas características en cuanto al color, la forma de impresión, algunos perforados, es una palabra que sintetiza en su humildad este ensamblaje de partes que se emparenta con el “libro de artista”, el “libro objeto”, la “revista ensamblada”. El nombre termina de constituir este objeto en una simple cosa.

Es curioso el diálogo que se establece entre estas *cosas*, y el nombre de la exposición de su amigo Miguel Angel Guereña, *Ascos*, realizada en 1957 en la Asociación del Poder Judicial y en la que Vigo dio una charla. El juego de palabras *cosas/ascos* trocando la posición de algunas letras, no solo podría leerse en clave de la relación amistosa y de intercambio entre los artistas sino también como un guiño anarquista-dadá-punk, que forma parte de la misma isotopía que Vigo hilvana recurrentemente, en la que las cosas devienen ascos, caos, nada.

O bien el caos
O bien la nada
O bien?

Son elocuentes respecto de esta persistencia estos tres últimos versos del poema de Francis Picabia, con el que cierra *DRKW'60 C* (pág. 23), en el que también incluye un *collage biográfico* con sellos e instrucciones de uso: “p’ seguir buscar esta señal”.

Por otra parte, sabemos que las *máquinas inútiles* –aquellas más cercanas a las máquinas deseantes dadaístas que al maquinismo productivista del constructivismo– ocupan un lugar destacado entre sus invenciones. Vigo prefigura –es decir, diseña– y construye *cosas* de las más variadas clases. Él no las incluye en su colección de máquinas, en tanto no tienen esa apariencia. Sin embargo, propongo pensarlas de ese modo en relación a un *funcionamiento* y un *efecto* en común: la in-utilidad y el extrañamiento. Las *cosas* son para Vigo máquinas inútiles en tanto artefactos que están de alguna manera lanzados a la nada, al azar, el caos, la in-comunicación:

[...] 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 [...]. 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 [...] reflexionan 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 (Lamilla, 2019, p. 50).

El taller es por excelencia un espacio productivo: el lugar de las máquinas, para armar (y desarmar) cosas. La carpintería de su padre fue el “primer universo de su niñez”, dato biográfico significativo y repetidamente apuntado en los estudios sobre su obra por ser el mismo Vigo quien se encargó de recordarlo y valorarlo:

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’).

El subrayado es mío y pretendo señalar con él, más allá de la expresión literal que hace referencia a que el taller “lo marcó”, el modo en que lo dice, con el que da una entidad material, de *cosa*, a ese signo, ese sello o marca de identidad de origen. Motiva mi atención la sincronización en el uso de estas categorías en su obra (*cosa*, *marca*), en sus escritos, y hasta en su expresión oral. Volveré sobre la cuestión de la identidad en el siguiente capítulo.

Así como el diseño se ocupa del carácter instrumental de las cosas, y de las expectativas del usuario ante ellas, la elección de Vigo en relación a los objetos de la vida cotidiana es, como se ha dicho repetidamente, un procedimiento de exhibición de sus mecanismos y con ello, de desacralización de la obra de arte, del hacer del artista y del lugar del que mira/usa esas *cosas*.

En esta versión ampliada de la categoría *cosa*, incluye también las publicaciones (De Rueda, 2019). Significativamente, *Diagonal Cero* se subtituló a partir del número 24, como dijimos, “cosa trimestral”.

Máquina de publicar

La *Revista Visual Clandestina*, el *Revistón Envasado Clandestino*, la *Biblia Relativuzgir's* (todos de 1957) marcan, entre otras ediciones experimentales –que hoy, a partir de la multiplicidad de categorías definidas en torno al fanzine, llamaríamos artzines–,²⁵ el inicio de un trayecto en el que escribir textos, hacer publicaciones en múltiples formas, desde reescrituras a libros de artista, desde catálogos a revistas, se encuentran en el centro de los intereses de Vigo. Su proyecto editorial, es desde siempre una indagación sobre las posibilidades espaciales del lenguaje y el replanteo estructural de libro en cuanto a su formato, sus modos de circulación y la combinación de materiales textuales y de soporte que presentan. Vigo se propone una escritura aumentada:

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 [...]. 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 (Dolinko, 2019, p. 55).

²⁵ Ver en relación al tema: <https://antoinelefebvre.net/publications>

Reinventar la forma, la disposición de los elementos en la página, romper las secuencias de lectura y la lógica (recordemos que la palabra *i-lógica* es persistente en su obra) de la grilla y la continuidad de los contenidos (cajas dentro de cajas, cajas chinas) lo hace un precursor del experimento con la legibilidad pero también de lo que en el diseño pos aparición de internet llamamos *navegabilidad*.

Si bien estas búsquedas fueron una marca de las vanguardias artísticas desde los años 1910-1920, y remontan su origen por lo menos a Mallarmé, tal como veremos Vigo es particular. Lo caracteriza su singular lectura y recorte de vanguardias históricas y sobre todo el diálogo que provoca entre ellas, lo visionario de su mirada, el desprejuiciado y arriesgado cruce de corrientes y la elección de aquellas signadas por la apropiación de formas y usos del lenguaje del diseño. A esto se suma el interés por las expresiones del arte gráfico latinoamericano que gradualmente van adquiriendo protagonismo en su obra no sólo por los contenidos sino por sus herramientas, materiales, formas y procedimientos (fundamentalmente el grabado).

En los años cincuenta/sesenta las revistas fueron una herramienta importante en la construcción de redes de artistas. Las neovanguardias,²⁶ vigentes en las grandes metrópolis, repercutieron en América Latina y en Argentina. Como señala Ana Longoni, aquí “alcanzaron un desarrollo propio y singular, en medio de condiciones muy distintas de producción, circulación y recepción de las obras, de otro estado de conformación de los sujetos y de la estructura del campo, de otras formas de relación con el poder político y económico” (2003, p. 430). Vigo encuadra perfectamente en esta descripción, y como pocos “comprende” la vanguardia (Foster, 2001).

Él es internacionalista, siempre. Mira a Europa sobre todo en los comienzos, a Estados Unidos luego, pero también a todo el mundo y en particular a América Latina en la medida en que crece su interés por la política y ésta comienza a tensionar sus obras, cuando emerge con fuerza su pretensión de construir un espacio para el arte argentino y latinoamericano.

Tanto sus publicaciones como sus acciones de “COMUNICACIÓN A DISTANCIA –vía postal–”²⁷ confluyen con la búsqueda de construcción de redes de artistas, una práctica propia de las vanguardias, sobre todo las alemanas. Kurt Schwitters se dedicó a promover el intercambio de obras, que también fue muy frecuente entre la Bauhaus, los neoplasticistas, los constructivistas y el dadá. Su sostenida adopción del concepto “comunicación a distancia” – que expande los alcances del *arte correo* haciendo eje en la comunicación, una vez más– es clave para comprender la inscripción de sus acciones artísticas en “...formas del intercambio horizontal y espóricas, líneas invisibles cuyo vínculo no está mediado por instituciones, reciprocidades subterráneas y aéreas que distorsionan el mapa de los vínculos artísticos [...]” (Lamilla, J. y López Galarza, C. 2019, p. 148).

La vanguardia es en Vigo *ruptura y avanzada*: por el modo de las intervenciones que elige, por el choque y el efecto de shock que de muy diversas maneras busca generar y por la construcción de circuitos por fuera de las instituciones artísticas, que fue una de sus premisas.

²⁶ Siguiendo la referencia de Ana Bugnone (2011, p 254) a Foster (2001): “agrupamiento de artistas que retoma los procedimientos de vanguardistas históricos, es decir de los años '10 y '20, tales como el *collage*, el ensamblaje, el ready-made, la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida”.

²⁷ El agregado “vía postal” es una intervención de Vigo sobre el concepto “comunicación a distancia”, acuñado desde los orígenes del mail art.

Como dice Silvia Dolinko (2019, p. 55), “[s]u 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”.

A Vigo le interesa la función del arte en la sociedad; tal como señala Longoni, construye una poética crítica de la autonomía del arte: “[...] la vanguardia apuesta a dejar atrás la experiencia individual puramente estética que caracteriza al arte burgués y fusionar el arte con la vida” (2004, p. 18). Una posición de rechazo del funcionamiento del arte en la sociedad burguesa, que incide tanto sobre el efecto de la obra como sobre su contenido y su forma, y que incluye el nihilismo/anarquismo dadaísta así como el socialismo.

Es en este sentido que sus publicaciones pueden ser pensadas como acontecimientos de potencia autónoma. Cada una y todas proponen un juego con sus propias reglas, una manifestación estética y política que bien participa de la caracterización de Graciela Halac (2019) acerca del libro contemporáneo, que permite al libro tradicional “abandonar el paisaje cotidiano para ser leído como un gesto de imaginación que desborda cualquier posible domesticación” (p. 23).

La producción editorial de Vigo participa de una tradición argentina prolífica en ediciones culturales, artesanales o semiartesanales y marca decisivamente la historia que vendrá: la de la multiplicación de publicaciones de circuitos alternativos desde los años noventa devenida no sólo de la accesibilidad de la autoedición a partir de la popularización de la computadora y los programas de edición e impresoras personales, sino sobre todo de los efectos reactivos a lo que se llamó globalización. Esta amplificación se ha intensificado progresivamente hasta nuestros días conviviendo con las ediciones alternativas digitales, y se manifiesta en un paisaje rico e inagotable de publicaciones independientes, autogestivas, que se hace visible sobre todo en el surgimiento y el auge de las ferias como FLIA (Feria del Libro Independiente Autogestivo), EDITA, feria de editoriales independientes y las ferias fanzineras como Tranza y otras, todas ellas en el ámbito local y en las que conviven publicaciones de libro de artista con todo tipo de prácticas artísticas experimentales (Badenes y Stedile Luna, 2019; Delgado y Rogers, 2019; Harwthorne, S. 2018).

Instalándose entre los medios mecánicos de reproducción (la imprenta tipográfica) y las técnicas manuales y semiartesanales como el grabado y la rústica que realiza con sus propias manos, Vigo hizo de sus publicaciones objetos en cuya visualidad tiene un protagonismo misterioso la tensión entre las limitaciones que impone la imprenta tipográfica tradicionalmente usada y sus intervenciones, que la desplazan a otra cosa al mezclarla con las xilografías o los collages, plegados, calados, sellos, o el agregado de materiales diversos; y sobre todo, su intervención también física, en la imprenta. De esto último da cuenta muy graciosamente Raúl Di Jorgi, el imprentero que hizo gran parte de sus ediciones, cuando en una entrevista realizada por Ana Gualtieri –directora del CAEV– se detiene a narrar su incompreensión sobre las “locuras” que le proponía Vigo.

Esta apropiación de los medios de producción es central para pensar su posición activista, en rebeldía con la circulación restringida del arte pero sobre todo con la automatización de la comunicación. Y también, como consecuencia, es uno de los puntos de partida para analizar qué diseñador es Vigo. Un diseñador del siglo XXI: escritor, artista, productor, editor autogestivo. Todas estas funciones reunidas en la figura del autor-productor-

diseñador, Vigo las intersecta cincuenta años antes que los diseñadores empezaran a tener sobre su hacer la mirada amplificada que hoy es debate corriente en el ámbito disciplinar (Calvera, 2003; Arfuch y Devalle, 2009). En las últimas décadas, de diversos modos emergen prácticas del diseño de disenso, que se corren de las funciones del diseño hegemónico –es decir, aquel cuyo destinatario es básicamente un consumidor– y también modifican el lugar del autor-diseñador. El *diseño activista* (Torres Fernández, 2015; Nieto y Siganevich, 2017; Ledesma y Siganevich, 2008; Julier, 2018) pero también el llamado *diseño de autor* nos presentan dos desplazamientos diferentes, ambos situados en el corazón del diseño: entre el mercado y sus márgenes; y entre el anonimato y la autoría. María Laura Nieto (2013) ha investigado e interpelado estas prácticas gráficas expandidas en la poscrisis del 2001 en Argentina, atendiendo a qué nuevas formas de producción y reparto de lo sensible producen:

En las democracias contemporáneas, sobre todo en las últimas dos décadas, la pluralidad de voces expresivas y públicas de las conflictividades sociales parecen haber ido cobrando cada vez más protagonismo: las acciones que toman las calles, las paredes, los carteles de la ciudad, incluso los medios de comunicación o las redes sociales, se manifiestan como formas de protesta, denuncia o simplemente de expresión. A nivel mundial, por lo menos en Occidente y desde la década del 80, el espacio entre la contracultura y un renovado activismo ha ido moldeando todo tipo de formaciones estéticas con características propias: la fuerte inscripción corporal en el *Siluetazo* que en la Argentina se desarrolló en el coletazo de la última dictadura militar; las acciones feministas, que en lo visual tienen un exponente conocido en *Guerrilla Girls*; también los movimientos de protesta anticapitalista, cuyos antecedentes suelen rastrearse en las manifestaciones contra la cumbre de la Organización Mundial de Comercio (OMS) en Seattle en 1999 [...]. Sin embargo, es recién con la crisis de diciembre de 2001 que en la Argentina adviene un nuevo espacio social en el que todo este tipo de formaciones estéticas del disenso adquiere mayor visibilidad, a la vez que se gestan muchas más (Nieto, 2013, pp. 1-2).

Decía que Vigo es un diseñador del siglo XXI, no sólo por el carácter autogestivo y activista de sus producciones, sino porque percibe que entre el diseño vanguardista europeo y la gráfica popular latinoamericana hay un espacio en el que se habilitan posibilidades discursivas *otras* para el diseño, que es necesario explorar. Las investigaciones de Nieto, Siganevich, Ledesma y otras, en los últimos años, se instalan fuertemente en esta cuestión.

Así como las prácticas gráficas contemporáneas configuran un campo ampliado, Vigo es un editor ampliado. El procedimiento que atraviesa la construcción de cualquiera de sus maquinarias – sean máquinas inútiles, cosas, revistas ensambladas– es el *montaje*.

Estas máquinas particulares funcionan al margen de la secuencia, que sería lo propio de la mecánica y de la cadena de producción. Por el contrario, aquí la cadena se anula y violenta en favor de otro tipo de montaje, el de la yuxtaposición del *collage*, que se empieza a materializar en *WC* (1958-60), y se consume en las revistas ensambladas *Diagonal Cero* (1962-68) o *Hexágono '71* (1971-75). Este tipo de publicaciones, reemplazan la encuadernación

tradicional por 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, en muchos casos incluso sin numerar. Y lista para usar.

En su minucioso análisis de *Hexágono '71* (2014) Ana Bugnone se ocupa de caracterizar detalladamente este tipo de revista, la *assembling magazine*: “es un montaje de diversos artistas que un editor se encarga de armar, similar al libro de artista y cuyas estrategias comunicativas se separan de las limitaciones del mundo editorial” (p. 6). A continuación, pone el acento en el carácter alternativo de estas publicaciones en cuanto a su forma de circulación, cuestión sobre la que volveré.

El montaje pone en relación imágenes que hablarán situadas en esa convivencia impensada. Instala un anacronismo que genera entre ellas *otra cosa* (Didi-Huberman, 2011). Vigo piensa la revista tridimensionalmente, y con cada edición propone un objeto-máquina muy curioso, que no presenta siempre una secuencia propia sino que puede ser organizado de cualquier manera por el que lo usa.

La problematización del formato libro no es una novedad de su obra. Como dijimos, este proceso se originó y profundizó 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, desde *Un coup de dés...* de Stéphane Mallarmé (1887) hasta los dadaístas y los futuristas, pasando por Guillaume Apollinaire y otros surrealistas. Sin embargo, a excepción de unos pocos casos, como *Tango con vacas* de Vassily Kamensky –producido en Moscú en 1914 e ilustrado por David y Vladimir Burliuk, impreso con una tirada de 300 ejemplares sobre papel de empapelar–, *La prosa del transiberiano*, de 1913, de Sonia Delauney 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 identificado con un museo portátil son, además, *otra cosa*.

Obra de citas. Construcción de una voz múltiple

Para producir sus montajes, Vigo roba y escenifica el robo. No le preocupa sino que, por el contrario, esta es su técnica y la muestra. Sabe que no es en la originalidad sino en el montaje que haga de las piezas donde su máquina de sentido empieza a dis-funcionar. Por ejemplo, en la editorial del *WC2* escribe: “la pesca ha sido abundante, abundante tanto en lo constructivo como en lo destructivo”, aludiendo al constructivismo y al dadaísmo, a los cuales, por otra parte, cita permanentemente a través de las referencias visuales. En el caso de *WC* esas referencias irán desde la poesía visual a la diagramación ortogonal de equilibrio asimétrico; desde el uso de tipografías sans serif estilo universal, al uso del rojo y negro, el fotomontaje y el collage, por citar sólo algunos de los procedimientos.

Estos diálogos configuran particularmente las revistas, desde *DRKW'60* a *Hexágono'71*, ya que son un espacio de convergencia de su poética: desde textos teóricos hasta anuncios de exhibiciones y reproducción de obra plástica (grabados y otros). Pero Vigo lleva al extremo su

experimentación con la cita al hacer las reescrituras a las que me he referido, incluyendo transcripciones textuales de obras literarias completas, a la manera de Pierre Menard.

Con lo antedicho no se terminan, sino que apenas comienzan, los procedimientos deconstructivos del lugar de autor y con él, del de obra, propios del arte contemporáneo que ha descrito Alain Badiou (2013), como he referido en el capítulo anterior.

Considero decisivo para pensar el modo en el que propone otra figura de artista, observar cómo Vigo se desplaza e instala *entre* disciplinas, aquello que Dick Higgins (1966) llamó arte intermedial y que resulta tan pertinente para describir el hacer de Vigo en tanto superador del antiguo esquema de las bellas artes (Padín, 2007), que es reemplazado por la configuración de un campo artístico en el que las disciplinas se establecen, siempre provisorias y flexibles, por los medios que utilizan; y se encuentran yuxtapuestas, interconectadas, cruzadas: poesía sonora, poesía visual, fototipomontaje, etc. El mismo Higgins apreciaba la obra de Duchamp, situada entre la escultura y la cosa; o la de John Heartfield, entre la fotografía y el collage.

Vigo transita e intersecta escritura y dibujo, escultura, grabado, música, diagramación, diseño, sintiéndose cómodo entre las distintas materialidades que cada una impone, apropiándose de sus lenguajes y sin discriminar entre arte y oficio (por el contrario, el lugar anónimo del imprentero le es tan placentero como el del escultor). Finalmente, también roba en un sentido literal materiales a la vida misma, a la oficina: los papeles, los ganchos, las carpetas, las arandelas o los sellos.

Lo paradójico es que, así como por un lado aparece fuertemente explícito el imperativo programático de su poética (lo colectivo, que ya hemos señalado), por otro no es menos contundente su presencia individual: no deja de firmar nada de lo que hace. Firma y sella. Deja su marca personal, siempre. Así, podría pensarse que su posición respecto de ese sujeto es vacilante, oscilante, como propone Ana Bugnone (2014).

El reconocimiento y el archivo

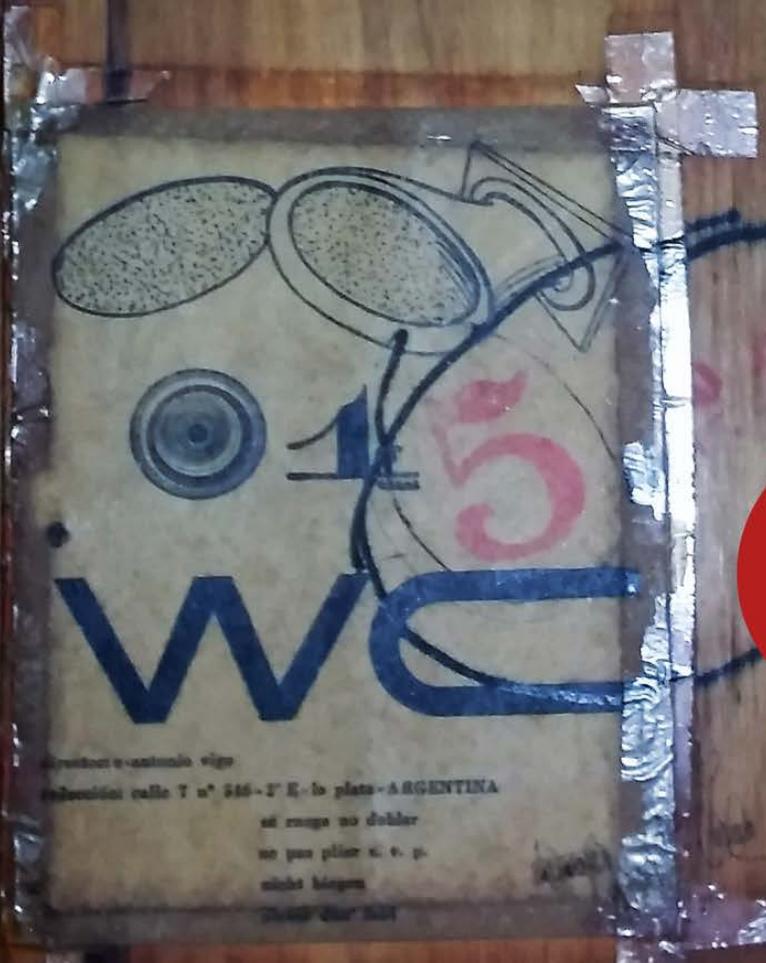
Por un lado, Vigo elige el arte correo, las acciones en la calle o en un local comercial, la conformación de pequeños museos en formato de inusuales revistas. Por otro, su deseo de “pertenecer” está más que testimoniado en su obsesión por guardar cada recorte de diario que registró su vínculo con el Di Tella o con artistas y galerías consagratorias de la época, o en los documentos que guardan pistas de su búsqueda de reconocimiento internacional que se encuentran en la *Bitácora de WC* o en *Biopsia*.

Por eso, es ineludible trabajar sobre sus metadiscursos, en particular sus paratextos. Estos son a tal punto protagonistas que se podría pensar en una lectura en la cual dejen de ser orbitales a un centro para asumir centralidad, para pensarse como parte de la obra misma y no ya como comentarios o textos en función de otros textos. Así sucede con la *Bitácora de WC* que es un paratexto de *WC* pero que por su concepción y diseño podría pensarse como obra autónoma.

Múltiples archivos narran su vida, sus acciones, sus relaciones y sobre todo sus procesos creativos, como las ya citadas *Bitácora de WC* o *BIOPSIA*, esta última una especie de

auto-realityshow, una *selfie* anticipada, desplegada en materiales de registro múltiples. Todas formas de construcción deliberada de un sujeto que se proyecta. Una vez más, la oscilación: aunque en general está jugando, parodiándose, se entrevé permanentemente el deseo de archivo de sí mismo, y esto no es chiste.

relativizir's



Director e-antonió vigo
 Edición: calle T n° 546 - T E - la plata - ARGENTINA
 el rango no doblar
 no sea pliar a. e. p.
 más biopos
 1954

1954



+ Bitácora W.C. + Biopsia

2b. WC (Water Closet) + Bitácora WC + Biopsia

Fabricamos elementos
(Edgardo A. Vigo, Manifiesto WC1 1958)

Los cinco números de la revista *WC*, una de las producciones de Vigo en las que configura tempranamente su proyecto estético, fueron publicados en 1958. Elena Comas, Miguel Angel Guereña y Osvaldo Gigli lo acompañaron en este emprendimiento editorial.

WC es un espacio en el que teoriza y en donde confluye su poética, la cual se despliega en variadas prácticas: la escritura, el grabado, el dibujo, la traducción, la correspondencia. Pero además, aquí articula los procedimientos mencionados en el apartado anterior desde donde leo a *Vigo diseñador*: el montaje, la cita, la multimaterialidad, el entramado con sus paratextos.

Este es uno de sus primeros emprendimientos editoriales y en él, como en sus *Relativuzgir's* o en *DRKW'60* –que fue su proyecto editorial inmediatamente posterior publicado en 1960, sobre el que volveré– se hacen visibles su competencia respecto de la práctica de diseñar y las relaciones que propone al habilitar el entramado de multiplicidad de estéticas gráficas.

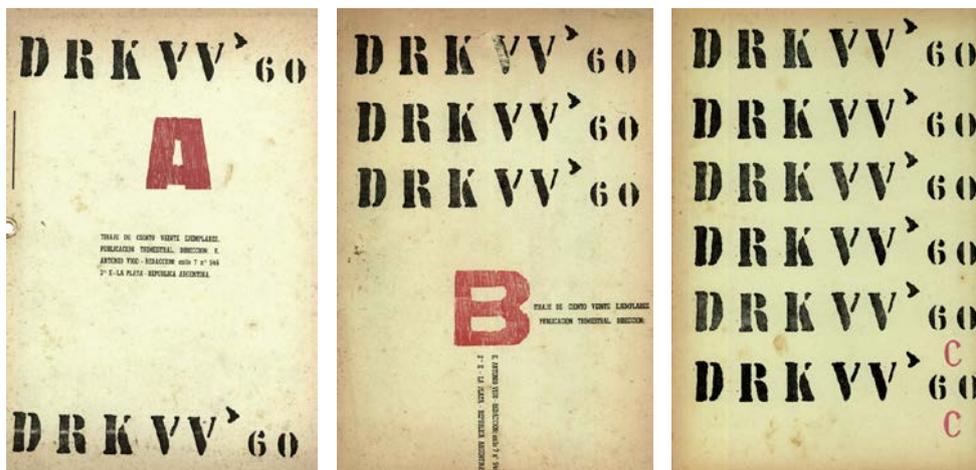


Fig. 1. *DRKW'60* ya experimenta la tapa-relato que será característica de sus proyectos editoriales posteriores. La secuencia de las tres ediciones relata gráficamente el in crescendo de *DRKW'60*, al tiempo que decrece (por posición y tamaño) la letra que indica el orden de las ediciones.

Ya en *WC*, como en *DRKW'60*, incluyó diversos materiales como obras gráficas, poesías visuales, intervenciones con *collage* y textos sobre arte, como señala Dolinko (2019). El artista explicitaba en un apunte contemporáneo: “es idea de *WC* 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.).

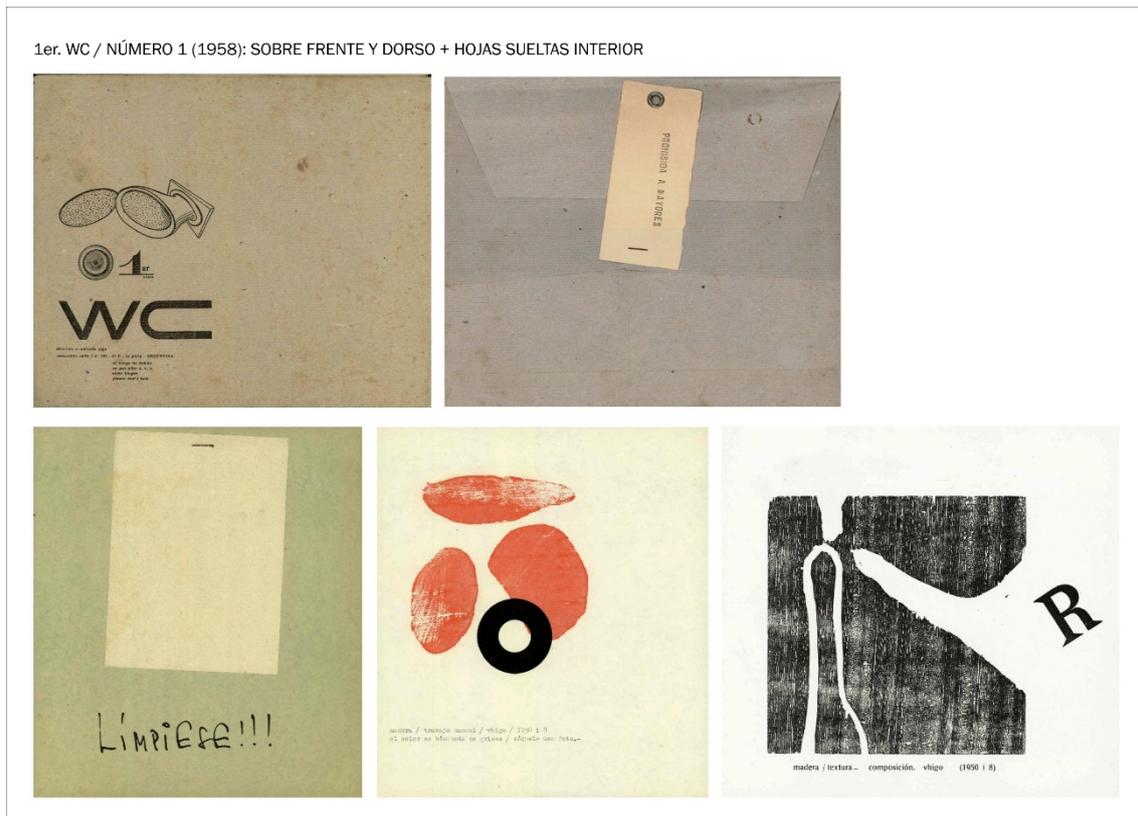


Fig. 2. Primera edición de WC: sobre contenedor –frente y dorso– y abajo, algunas de las hojas sueltas contenidas en el mismo. Desde el comienzo es visible la diversidad de soportes (papeles), de formatos, de técnicas (el montaje –recortes abrochados–, el grabado, la letra mecanografiada, la letra manual, el impreso offset convergiendo en un mismo objeto).

WC: soportes, materiales y procedimientos

El sobre contenedor y algunas hojas del primer número de WC (fig. 2. frente y dorso, primera fila) exhiben el montaje que propone esta edición: un conjunto de papeles sueltos de muy diversa procedencia –color, texturas, gramajes–, 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 señalarla o rotularla. En el siguiente cuadro caracterizo las familias tipográficas, la puesta en página, el tipo de mixturas que propone, y el uso de la tipografía en tanto signo visual.

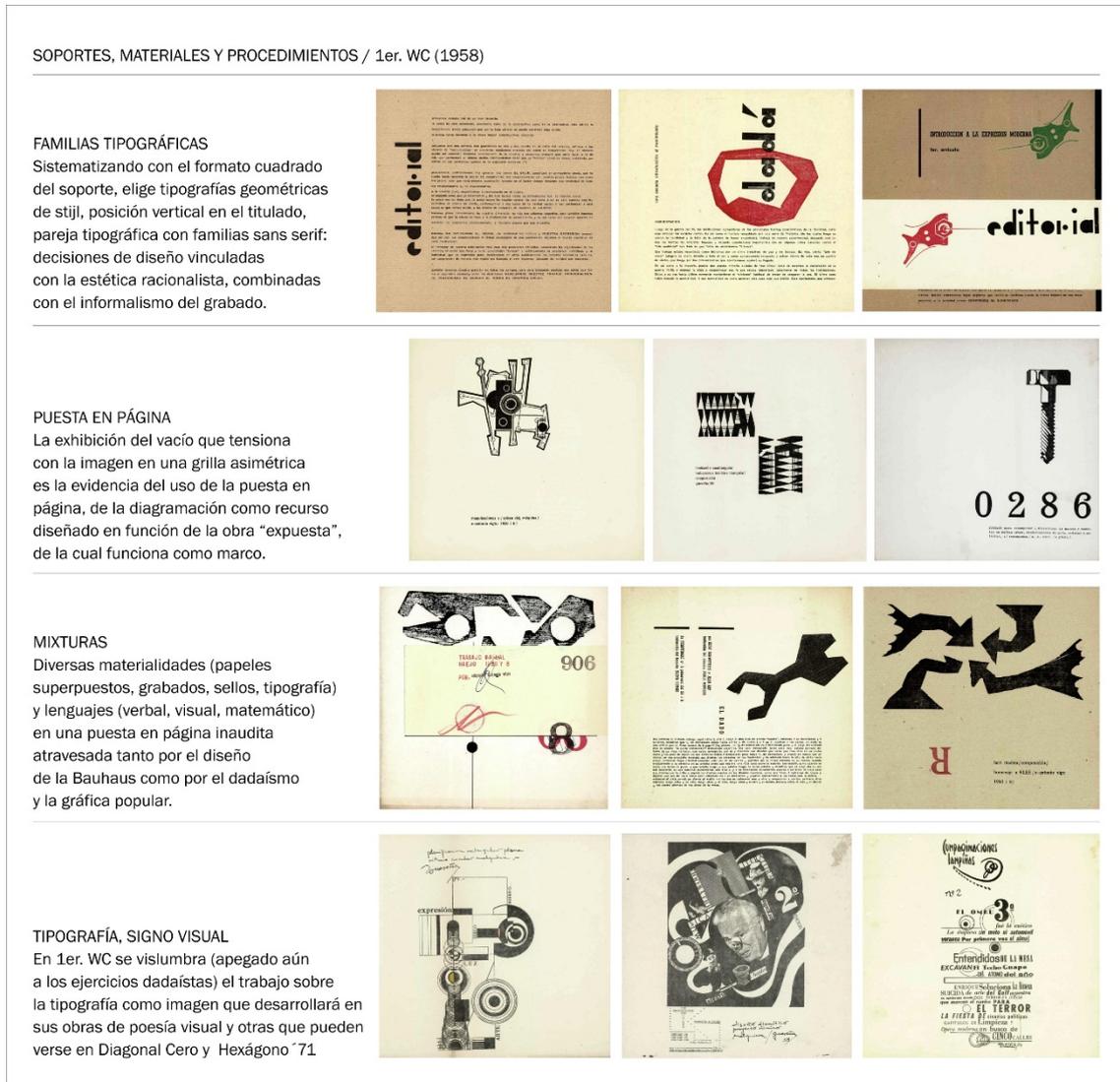


Fig. 3. Soportes, materiales y procedimientos en WC (1958-1960)

Con respecto a los procedimientos empleados (fig. 3), 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.

El montaje en WC. La utilidad de la máquina inútil

WC, como dije, adelanta algunas características de la *revista ensamblada*: las hojas sueltas contenidas en un sobre, una incipiente diversidad de autores que en *Diagonal Cero* se volverá central. Este formato le sirve a Vigo para crear una paradójal máquina en tanto es un artefacto productor de sentidos que, aunque se presenta con una apariencia disfuncional – algo incómodo, y desarmado–funciona, sólo que no en sentido único y a condición de que el destinatario participe en esta construcción.

Por una parte, se podría describir como una máquina orgánica, que se transforma número a número –y el relato de la tapa sintetiza ese concepto de órgano vivo (ver apartado siguiente)–, que instala una particular intervención del lector en esa maquinación. Vigo inventó muchas máquinas inútiles, tal como él mismo las denominó, y sus revistas forman parte de esta “colección”.

WC, al estilo de “hágalo Ud. mismo”, se compone de partes que invitan a distintas combinaciones dificultando el cumplimiento de *un* sentido y abriendo su *deriva*. En ese gesto la revista se vuelve productiva, en tanto es una máquina de *desautomatizar*²⁸ el discurso.

La “estética del maquinismo” que recupera centralmente del dadá, de Picabia, es común a casi todas las vanguardias europeas de los años que van de 1910 a 1930, las cuales encontraron en las estructuras constructivas posibilidades expresivas para el arte. “Toda máquina es la espiritualización de un organismo”, pensaban (Frías Sagarduy, 1993). La fuerza de la espiral en Tatlin, la diagonal como la forma más limpia del movimiento infinito en Kandinsky, el carácter dinámico del punto que se desplaza.

Si bien en Vigo son reconocibles estas referencias, no sólo conceptualmente sino también en sus objetos gráficos, el procedimiento con el que las diseña y la intervención a la que invita al lector parecieran transitar el deseo de dar al que mira, al que lee, la posibilidad de desarmar, de descubrir cómo funcionan las cosas, como propone César Aira (2002) en “La utilidad del arte”.

²⁸ La idea de hábito, de costumbre como impedimento para ver profundamente es central en el formalismo ruso, cuyas críticas se dirigen contra la decadente cultura burguesa. Shklovski desarrolló en “El arte como artificio” (1917), manifiesto del Formalismo, la idea de que el arte destruye este automatismo de la percepción a través de la *ostranenie*, extrañamiento, desautomatización. “Así la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra [...]. Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra existe eso que se llama arte [...]. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción” (Shklovski, [1917] 1978, pp. 55 a 70).



Fig. 4. La tapa/relato de WC, que tenía su antecedente en DRKW`60.

Como puede verse en las imágenes de Fig. 4, los cinco números narran a través de la secuencia de sus tapas, el nacimiento, vida y muerte de la revista. Es en este sentido que propongo leer el carácter de organismo vivo que imprime a sus publicaciones. Como queda testimoniado en sus escritos de la Bitácora de WC, cada uno de los elementos gráficos, desde el nombre hasta el dibujo del inodoro, construyen una taquigrafía visual que le permite, con pocos recursos, articular una narración. WC nace del inodoro dado vuelta en repulsión al arte establecido, luego empieza a constituir su identidad, no ingenuamente con la presencia del grabado de homenaje a Klee (que también aparece de manera secuencial) y finalmente la tapa se va “poblando” con elementos gráficos hasta que en el número 5 autodeclara su deceso.

La exhibición del intertexto dadaconstructivista

WC dialoga celebratoriamente con sus interlocutores artistas/proyectistas (sobre todo Schwitters, el neoplasticismo, Duchamp) a través de recurrentes citas visuales –más allá del contenido de los textos– que la inscriben con convicción y firmeza en la convergencia de estos dos movimientos: la diagramación de equilibrio asimétrico, la tensión generada por la disposición del vacío, la composición tipográfica no lineal, el gusto recurrente por el círculo, la tinta roja y negra, las técnicas del grabado, el sello y el collage que “intervienen” la impresión tipográfica, la relevancia y uso arbitrario de signos provenientes de otros códigos (los números, las flechas, la manícula, entre otros).

El sobre/tapa del primer número (fig. 5) es suficientemente elocuente para ilustrar este diálogo sobre el que insiste. La evidente relación del inodoro con el mingitorio de Duchamp es sólo la cita más explícita. Se suman a esta referencia dadá, el roto-relieve –círculos concéntricos- y el protagonismo nihilista de los números: “1er.” Dialogan con ellos en esta breve pieza gráfica referencias claramente constructivistas y neoplasticistas como la letra geométrica y la diagramación asimétrica con amplios campos “en blanco”. Por otra parte, en el dorso del sobre, el collage y el sello, la incorporación de material de oficina metálico como los broches y arandelas, una referencia a *merz* que él ya venía explorando desde sus collages uruguayos de 1956.

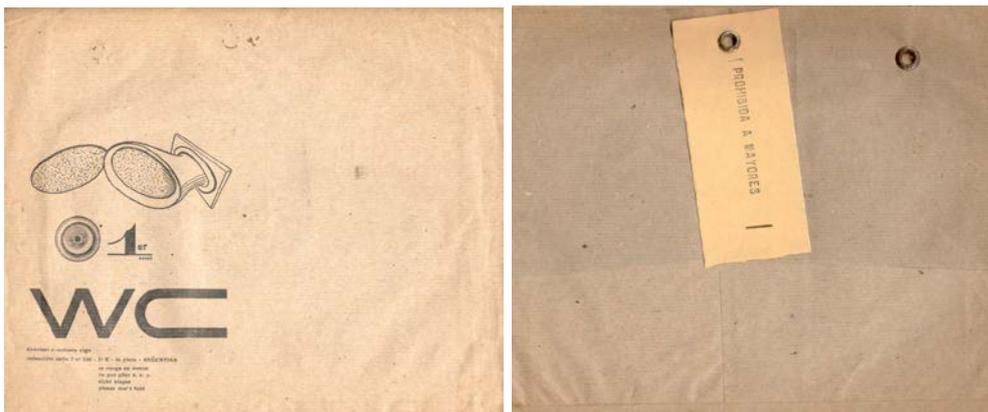


Fig. 5. Sobre WC frente y dorso. Un compendio de recursos dadá/constructivistas



Fig. 6. Dentro del sobre, otra zona que propone el misterio, el juego, la participación: contiene collages marcadamente “merz” (diario, publicidad/papel de color/boleto de colectivo)

Aunque se ha relacionado su experimentación sobre el *formato de la publicación* –libro artista/libro museo– con las experiencias de Duchamp o Fluxus (Bugnone, 2017), no dejaría de revisar el diálogo con los experimentos futuristas rusos que he mencionado en el apartado anterior (Kamensky, Burliuk, Cendrars), que le llegan a través del constructivismo. Asimismo, Vigo innova en la *puesta en página* haciendo uso de los recursos de diagramación de la llamada “nueva tipografía” a partir de la inaugural publicación de Ian Tschichold (1917). Las grillas modulares asimétricas y la *mixtura* que despliega en cada hoja, en varias capas: la del encuentro de autores, de materialidades del soporte, de técnicas de impresión y encuadernación, de estilos, referencias y lenguajes.

La narración de su proyecto editorial/artístico: *WC + Bitácora + Biopsia*

Dado que Vigo es un *practicante de las reescrituras*, como he desarrollado en el capítulo anterior, resulta necesario leer *WC* en relación a la *Bitácora de WC*, caja de madera diseñada por él mismo, que contiene cinco solapas correspondientes a cada número de la revista en las cuales archivó documentación referida a la inscripción en el Registro de Propiedad Intelectual y las reseñas mecanografiadas en las que testimonia cómo se realizó la edición: su costo, financiación, cantidad de ejemplares, distribución. Pero lo más interesante es la narración de las peripecias para poder concretar la edición, en la que no sólo disputa con otros actores de la escena artística y cultural sino que *se autoconstruye* cercano a la figura del artista incomprendido –paradójicamente, porque aboga por la producción colectiva del objeto artístico–. En el tono autoparódico de estos textos, podemos leer el guiño a los artistas de las vanguardias históricas que él viene a reivindicar y a sacar de su olvido.

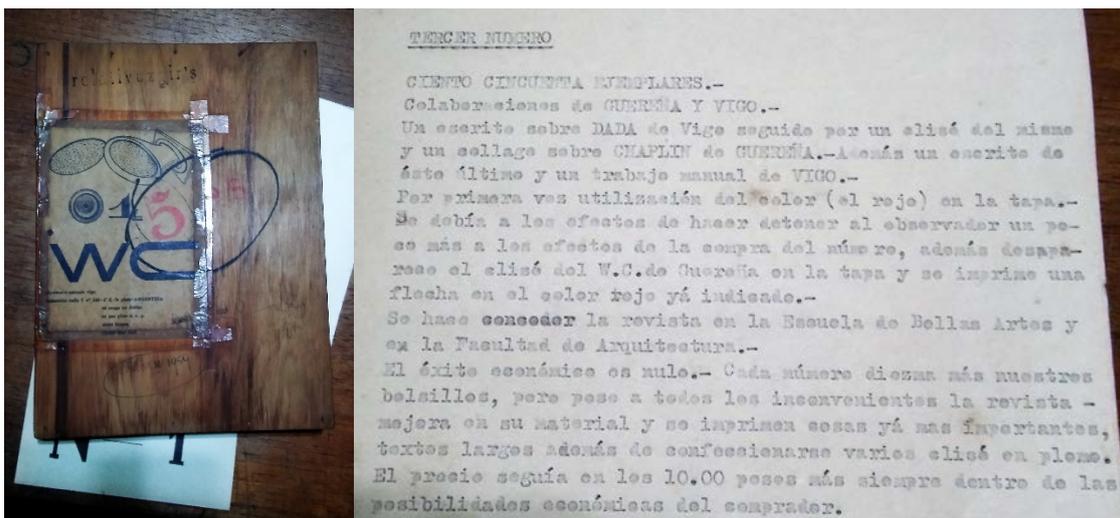


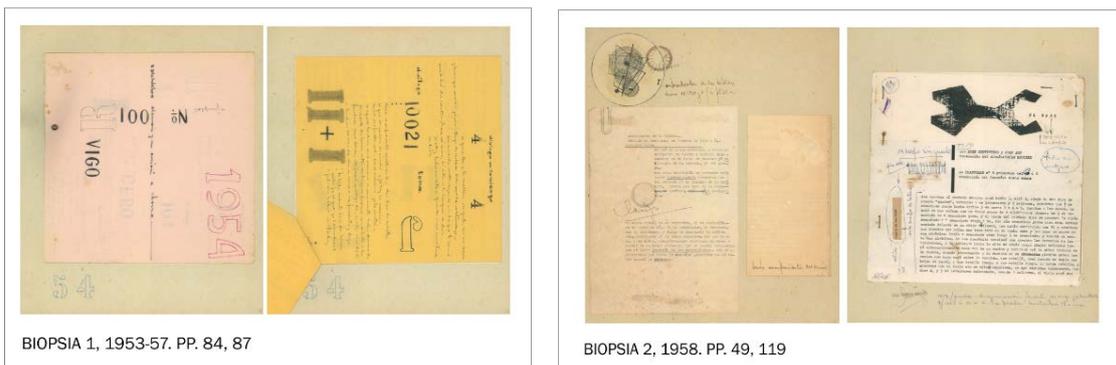
Fig. 7. La caja de la *Bitácora de WC* y un fragmento de sus escritos mecanografiados en los que narra el devenir de cada uno de los cinco números de la revista.

Asimismo, la propuesta editorial de *WC* puede rastrearse en el contenido de *Biopsia* (caja 2), correspondiente al año 1958, que reúne materiales anteriores o contemporáneos a la publicación de la revista y en particular desde la hoja 81 del archivo digitalizado, materiales referidos a *WC*

Lo singular de estos dos archivos es, una vez más, el diseño. Vigo no guardó papeles sueltos sino que produjo relatos paralelos a *WC* a través de verdaderas puestas en página, algunas aisladas, otras con la secuencialidad de una serie. Esto invita a pensar en el lector que producen estos materiales, y a leer *WC* como un artefacto que excede sus propios límites.



Fig. 8. Hojas sueltas de Biopsia 2 en las que archiva materiales de WC
 Izq. un ejemplo de las indicaciones que realizaba dirigidas a Raúl Di Jorgi, el impresor.
 Der: boceto de tapa para el segundo número finalmente reemplazado por otro



BIOPSIA 1, 1953-57. PP. 84, 87

BIOPSIA 2, 1958. PP. 49, 119

Fig.9. Vigo diagramador de sus publicaciones (bocetos)

WC es una revista que propone en sus textos, pero sobre todo desde su visualidad, la construcción de un proyecto estético. Tal como lo expresa Vigo con cierto optimismo que hoy advertimos algo ingenuo considerando el campo y alcance de sus intervenciones pero que es comprensible en aquel contexto político entusiasta, particularmente en Latinoamérica, este proyecto consiste en *intervenir*, hacer que la *revolución plástica*, de los artistas, incida transformadoramente en el *Pueblo*:

CONTAMOS EN QUE LÁS DISTINTAS MANIFESTACIONES (nada de estilo) DE LOS TRABAJADORES EXPRESIVOS (nada de artistas) LLEGUEN AL PUEBLO (nada de público) y nó RETRASMITIDOS (nada de críticos) sino PALPADOS DIRECTAMENTE (Manifiesto WC1).

E insiste en su *maquinación*: esa revolución es posible apropiándose de los recursos discursivos devenidos de las técnicas de comunicación masiva, y allí está el diseño.

La tapa relato, marca de identidad de sus colecciones

La compleja marca que identifica a la revista está conformada por un logotipo (WC) al que se agrega el círculo concéntrico y el número "1er." Si bien las partes de la marca están desintegradas formalmente, permanecen con idéntica diagramación a lo largo de los cinco números, cambiando sólo de posición en la página. Esta decisión es un claro criterio para darle cohesión al diseño del sistema, ya que el resto de los elementos cambia muy violentamente.

El inodoro que aparece en los dos primeros números cercano a la marca pareciera formar parte de ella, pero su ausencia en los tres números siguientes sugiere que se trata de un elemento independiente.

Un dato enigmático es el número ordinal *1er.* ubicado sobre *WC*, que no ha sido considerado parte del nombre aunque aparece en el logotipo y pareciera indicar que la revista se denomina *Primer WC*. El inodoro y el nombre mismo, así como la inclusión de *1er.* son explícitas citas a Duchamp que sí fue el *primero* en convertir un sanitario en objeto estético. Una serie de números emulan los talonarios empezando en 00001, otro chiste autorreferencial sobre los futuros *miles de números* de la revista, cuestión que aparece como problema en la *Bitácora*: su preocupación por la tirada y alcance de la revista. Así, desde el nombre hasta la ironía sobre la cantidad de ediciones se conforma un registro humorístico que está presente en muchas producciones del artista, a lo largo de toda su vida.

La marca, dijimos, es un signo cuyas partes están intencionalmente des-integradas (tal vez expresión del gusto de Vigo por los prefijos que indican negación: *a-*, *des-*, *in-*): un logotipo más un diagrama compuesto por círculos concéntricos –como dijimos, imagen recurrente en sus obras de esos años– que dialoga con los *rotorelifs* (1929) y el *Anémic Cinema* (1926) de Duchamp y con el dadaísmo, el constructivismo ruso en general (quienes usaron y reflexionaron sobre las formas básicas primarias como representación de la estructura de la naturaleza desde los Prouns, al neoplasticismo y la Bauhaus) y con los futuristas, para quienes el círculo fue una figura predilecta asociada al movimiento, la tecnología, las máquinas, la sociedad industrial.

El logotipo *WC* está diseñado con una tipografía propia. El boceto de este diseño tipográfico está archivado en la serie Documentos Personales de E. A. Vigo *Biopsia* caja 2, en donde se encuentran varias láminas de experimentación con tipografía. Considero el interés de Vigo por la tipografía como un fuerte indicador de su desplazamiento hacia las prácticas artísticas *intermediales*.

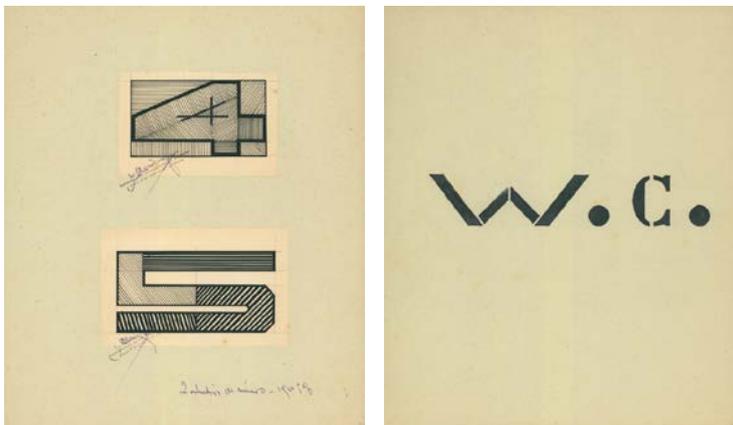


Fig. 10. Bocetos de diseño tipográfico en *Biopsia* / Portada de la sección dedicada a *WC* en *Biopsia*

La página 81 (numeración del archivo digital) de *Biopsia caja 2* es la portada de la sección que contiene materiales sobre *WC (fig. 10 der.)*: bocetos, antecedentes y registros. Esta portada exhibe la arbitraria combinación de la letra dibujada (de estilo geométrico, y expandida como en los bocetos anteriores) con una letra de molde, de tipo stencil y de ancho “normal”. Asimismo, los puntos desproporcionados que separan las iniciales, adquieren un valor icónico inscripto en su ya mencionado interés por esa forma primaria, el círculo. Curiosamente, no es el logotipo de la revista cuyos “bocetos” anticipa. Sin embargo, lo que condensa es una poética de la disonancia, de la disrupción y el montaje: la yuxtaposición de la W en una sans serif expandida, con la C en una familia tipográfica con serif y condensada y, como decía, la desproporción de los puntos, constituyen en su conjunto una pieza gráfica deconstructiva, es decir violatoria de todo precepto de corrección tipográfica, y muy representativa de lo que en diseño se ha llamado “errorismo” (ver: lettererror.com). Lo expresó el mismo Vigo (1968-69) cuando se manifestó hacia “un arte con ‘ERRORES’ que produzca el alejamiento del ‘EXQUISITO’”.

Como mencionamos en el apartado anterior, una *transformación* a considerar es la que se observa en la secuencia de cinco números de *WC (fig. 4)*: el número 1 sólo 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 que 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 sólo 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 resuelta en un pleno plano, contrastando 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 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 sólo 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 negra (*fig. 4*). El elemento visual dominante de la tapa es un papel madera pegado que funciona como obituario por el cierre de la revista, e incluye símbolos como la cruz, una manícula y un breve texto, ambos sellados a mano. El número de edición, ocupando un espacio relevante, ahora lo 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, cuya forma rectangular alude a un ataúd, y el obituario dirige con una flecha hacia él. La organización del recorrido de lectura bordeando la página es otra decisión de diseño destacable por su vanguardismo, inscripta en las experimentaciones con la ruptura de la linealidad. En ese sentido nos remite a las formulaciones de El Lissitzky (1923) acerca del libro bioscópico y la electrobiblioteca, especialmente a dos de sus visionarias formulaciones en el manifiesto “Topografía de la tipografía”: “Las palabras impresas en una

hoja de papel no se perciben con el oído, sino con la vista”; “Economía de expresión: la óptica en lugar de la fonética”.

Este recorrido por las cinco tapas conforma una secuencia sistémica y dinámica que pareciera construir un relato que narra la vida y ocaso de la publicación, y en ese trayecto habla de esta conformación fragmentaria en varios sentidos, sobre todo por las corrientes estéticas que la atraviesan y que se manifiestan en el diálogo de estilos y materialidades.

Palabras que se ven (al interior de la máquina)

El “interior” de la revista es singular por la multiplicidad de soportes materiales y técnicas, porque se trata de hojas sueltas, y porque están impresas sólo en el frente. La revista no está impresa frente/dorso, una decisión que acerca este producto al “museo portátil” al que hice referencia antes.

El primer número de *WC* está contenido en un sobre de papel madera liviano, de 26 x 21.5 cm. Las hojas sueltas que lo conforman tienen diferentes medidas. Cada uno de los números tiene distinto tamaño. Esta variación en el formato y papel del contenedor –y en el uso de distintos materiales de escritorio– constituye su reescritura *merz*. Como Bartleby, Vigo “prefiere no hacerlo” o mejor, “prefiere hacer otra cosa” en la oficina de Tribunales donde trabaja. Libera a los papeles, sobres, ojalillos, carpetas, sellos, etiquetas y otros insumos oficinescos de sus rutinarias funciones y se los lleva a hablar de otras cuestiones.

La primera hoja es un MANIFIESTO que, como tal, explicita su poética y su proyecto editorial: “fabricamos, no copiamos, no queremos representar a la expresión sino ser expresión”. La marginación desflecada del texto, la inclusión de un abrelatas generado con signos tipográficos y ubicado arbitrariamente entre la segunda y la tercera línea, refuerzan este sentido, en un uso algo ingenuo/lúdico de la metáfora visual muy propio de las primeras vanguardias.

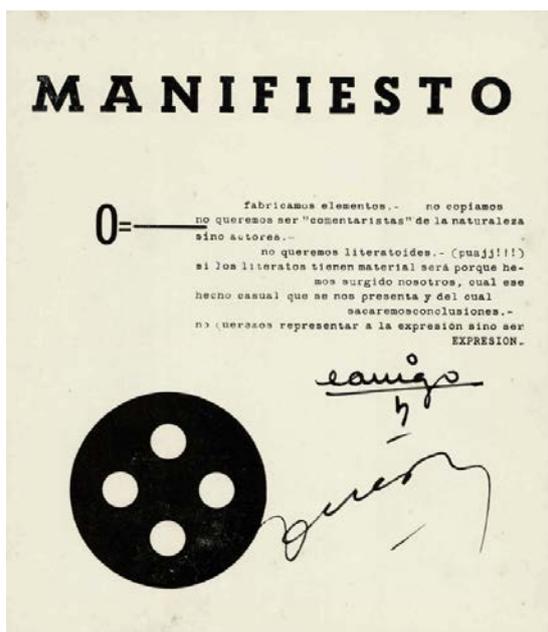


Fig. 11. Primera hoja del primer número de *WC*
Un manifiesto que comienza diciendo “fabricamos elementos”.

Una vez más el círculo: un botón, o parte de una máquina, que pareciera prestado de los collages de Schwitters. No deja de llamar la atención lo explícito de sus intertextos, la presencia tangible de sus interlocutores: el inodoro, los rotorelifs, los procedimientos de diagramación o materiales e iconografía propia de Schwitters. Vigo construye así su universo gráfico/poético trayendo del pasado, como invitándolos orgullosamente a conversar a su mesa de amigos, a esos artistas que, tal como dice en el texto de la editorial del número 2 estaban ya olvidados.

El gusto por los *imperativos*: la hoja 3 en la que incluye un papel higiénico abrochado con la orden “límpiense!!!”, vuelve a la idea del WC y con el “puaj!!” que le producen los “literatoides”, a los que menciona en el manifiesto de página 1, y de los que podríamos limpiarnos con la asistencia de WC, para lo cual ofrece la materialidad del papel higiénico, un objeto del mundo cotidiano que se incorpora a la publicación, “actuando”, tal como propone en el manifiesto. En este sentido, ese fragmento de papel tomado de la vida corriente, recuerda la expresión de Walter Benjamin cuando convocaba: “Mirad bien, el tiempo hace estallar el marco que protege vuestros cuadros; el trozo más pequeño procedente de la vida cotidiana dice mucho más que la pintura” ([1936] 2012, p.13)

La hoja 5 (*fig. 12*) sintetiza el diálogo gráfica popular/vanguardias, expresado en el contraste entre tres formas irregulares, de superficie áspera, producidas por un grabado, en las que se sobrepone un círculo pleno y perfectamente geométrico, que en este caso pareciera aludir a un objetivo, o en todo caso, una mirilla. Algo *desde donde ver*, vuelve al imperativo: *sáquele una foto*.



Fig. 12. Izq: Hoja 5 de WC1. Gráfica popular+vanguardias: la convivencia de la xilografía biomórfica con el perfecto círculo geométrico, la confluencia de ambos en la elección cromática del rojo y negro, que remite tanto a las vanguardias históricas que referimos como a la gráfica popular, particularmente la de protesta / Der: El sobre cerrado que contiene las hojas de la revista, indica “PROHIBIDA A MAYORES”, en un juego de palabras en el que la expresión PROHIBIDO PARA NIÑOS

Dos hojas abrochadas entre sí esconden un recorte de diario que no puede leerse salvo que rompamos las hojas.

El sobre de papel madera que contiene las hojas, se cierra y abrocha con una etiqueta y elementos de oficina, con un sello que enuncia PROHIBIDA A MAYORES (fig. 12), una marca más de asociación vanguardia/jóvenes (futuro).

WC presenta numerosas reproducciones de obras de arte –grabados, dibujos, etc.– 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 señalarla o rotularla.

El editorial de WC2 puede leerse como ampliación del MANIFIESTO. Está escrita *completamente* en minúsculas, en contraste con el manifiesto –que hace un uso abusivo de las mayúsculas e imprenta–, emulando los conocidos experimentos constructivistas y bauhasianos en la búsqueda de la extrema síntesis que, en el marco de sus teorías, facilitarían la legibilidad de los textos. El texto presenta fundamentales claves para leer el *proyecto Vigo*. Con particular énfasis aparece bajo distintas formas una palabra clave del paradigma del diseño, y también del productivismo, que signa su poética: *construir*:

arrojamos nuestra red en un mar revuelto.

la pesca ha sido abundante, abundante tanto en lo constructivo como en lo destrutivo, esto último lo descartamos, jamás pensamos que con la baja calidad se pueda construir algo sólido, mientras tanto tenemos a la pesca mayor (constructiva) presente.

ese conglomerado ha tenido nacimiento en el problema del ejemplar único del trabajo artístico (I). 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 con más furor durante la guerra 14/18 y que luego fué abandonada por muchos de los cultores de los originales en cantidad (los subrayados son míos).

Contra la autonomía del arte reservado a las elites culturales, toma el compromiso de develar los secretos del mismo al “Pueblo”. Y son los clisés (de impresión), la técnica de la imprenta, las armas para construir *algo por fuera* de la institución arte consagratoria del objeto único, secreto, reservado:

antes de terminar plantamos un hecho: el común adquiere y usa elementos basados en diseños formales anti-clásicos y hoy aplicados a sus necesidades materiales, pero no sabe que ese diseño nació de una revolución formal y estética que se les guarda en secreto.

NO QUERIENDO SECRETOS TRATAREMOS DE ALZAR NUESTRA VOZ PARA DIFUNDIRLOS.

En WC3 la nota central no está firmada por lo cual se deduce que es del editor, es decir Vigo. Esta nota focaliza en su interés en el dadá, en su carácter político, constructivo.

casi podríamos asegurar que el TODO estaba justamente en los que defendían la NADA. Y la base de tal afirmación nace en las consecuencias verdaderamente

revolucionarias, DEL NACIMIENTO DE UNA NUEVA FORMA Y ESTETICA que ahora sí, se desunía de todo aquello que se llamara “clásico”.

[...] pese a trabajar con el “absurdo” poseían el “centrismo” que se precisa para llevar a cabo una REVOLUCION...

A una composición estilo *merz* en la que reúne distintos papeles y materiales –broches, un número, un círculo– le sigue un collage que incluye fotomontaje, en el que la palabra Hollywood, el protagonismo de Chaplin, el inodoro y la composición centrífuga aluden a la sociedad de masas o “Pueblo”, que Vigo pensaba que había que sensibilizar (*fig. 13*).

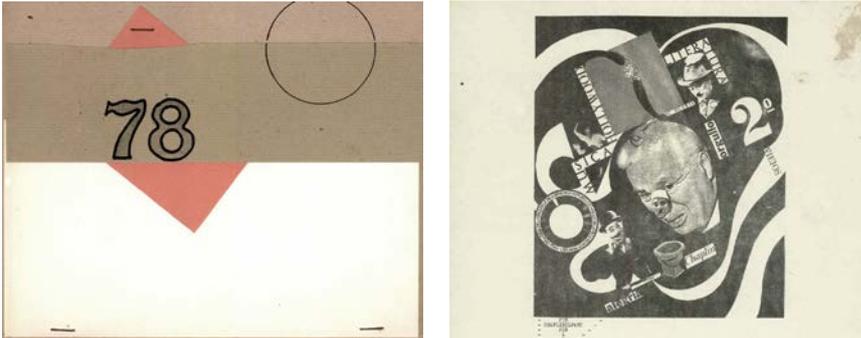


Fig. 13. Hoja compuesta por papeles superpuestos / Collage y fotomontaje

La ilustración de la hoja 8, aunque no está identificada, podría incluirse en la serie maquinaciones (*fig. 14*). La misma está acompañada por un particular texto de Guereña cuyo formato fragmentado a través de barras emula el dispositivo que lo ilustra, y en el que nuevamente la insistencia sobre las palabras *trabajo, construcción, planificación, proyecto, realización técnica*, tan propias de Vigo, desdibujan el límite VigoGuereña en un gesto constitutivo del equipo productor de este proyecto.



Fig. 14. Un diagrama que se inscribe en la serie maquinaciones
Der: Una página en la que convergen técnicas y materiales

La hoja 9 exhibe nuevamente una combinación de técnicas estilo *merz*: papeles pegados, sellos, números, yuxtaposiciones. Y la insistencia en la presencia de la firma propia (*fig. 14 der.*).

WC4 se abre con una extensa editorial de cuatro hojas que se titula “La problemática Pedagógica del (Arte) / la expresión / contemporáneo/a”. Desde la composición del título, incursiona en el ejercicio de ruptura de la linealidad de la lectura, insiste en el sentido de su propuesta estética y es clave para entender la apropiación y el uso que Vigo hace de los medios y objetos del entorno social y técnico para refuncionalizarlos:

Existe dentro de la problemática de la expresión contemporánea y su difusión cerrada en CIRCULOS VICIOSOS (tomando a esto como significación de NO/POPULAR), el problema tremendo del haber hecho ECLOSION una serie de FACTORES NEGATIVOS- que, nacidos en tiempos remotos, ABONAN hoy el terreno para que las EXPRESIONES CONTEMPORANEAS no alcancen el verdadero significado fundamental: HABLAR AL COMUN.

[...] La posición sociológica que nos guía es la de AMPLIAR la captación popular de los distintos problemas que nos rodean, a efectos de que el COMUN no pierda contacto con las conquistas que se realizan en los distintos campos. (WC4, 1958).

Esta confluencia de *lo proyectivo* (lo racional, que orienta a lo social desde el compromiso programático, esto es el constructivismo) y *lo intuitivo* (procedimientos de desautomatización que provienen en Vigo del dadaísmo) es constitutiva de la visualidad de WC y de casi todas sus producciones, no sólo editoriales.

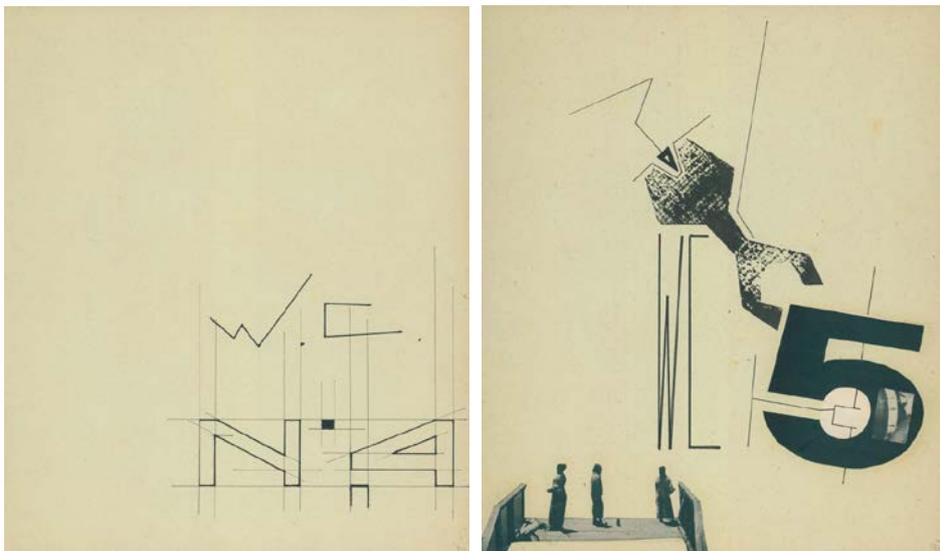


Fig. 15. Biopsia. Proyecto portadas WC4 y WC5, no publicadas. Son tapas “más constructivistas” que las finalmente impresas. La relativa al número 5 remite a los diseños de Moholy-Nagy. En el caso de la número 4, deja la grilla constructiva a la vista, como huella de su paso por la escuela industrial, el Albert Thomas.

La tapa de WC5 es la que explicita más fuertemente desde lo visual el diálogo con *merz*, y el número contiene un texto poético de Kurt Schwitters y Jean Arp en la primera hoja, “El dado”. Ilustra la sección un grabado de su muy presente *llave para tuercas*. Y la escritura

sin mayúsculas y en sans serif conecta una vez más la diagramación y su propuesta gráfica con los experimentos de la Bauhaus.

Salvo un grabado de Elena Comas y las dos últimas hojas (Guereña), son grabados o dibujos que de distintos modos refieren a la mecánica o la técnica. Son de su autoría, pero los publica bajo seudónimo (otto von maschdt, etc.) o como anónimo.

En la siguiente hoja, la actitud programática –firmada por el editor de *WC* (es decir, Vigo)– se hace más explícita en sus ingenuas metáforas: el tornillo de la vida cotidiana, del mundo técnico, es buscado para reparar las instituciones artísticas (*fig. 16*).



Fig. 16. La máquina inútil viene a recomponer

Ya casi sobre el cierre de la colección *WC*, en estas últimas hojas se sintetiza el tema que atraviesa toda la revista: *la técnica*, el lugar del arte en relación a ella, las posibilidades de un desplazamiento que habilite que estas herramientas revolucionen la expresión artística, esto es: la lleven fuera de las instituciones, la conecten con *el común* (Vigo, 1958).

Esta posición es una vez más, vacilante. Su relación con las instituciones artísticas es de rechazo y también de deseo, del mismo modo que lo colectivo se constituye en tensión con la pulsión a la autoconstrucción de su identidad. Lo que anticipa *WC* y que permanecerá en la obra de Vigo, aunque vaya transformándose, es el carácter político de sus producciones. Y el diseño sirve a esa causa.

DC
26 P/16

TIMM ULRICH
PROHIBIDO (1967)

PROHIBIDA
F
ZETTEL ANKLEBEN
VERBOTEN!
werbezentrale für totalkunst
timm ulrichs, 3 hamover 1 postf. 6043
CARTELLE



Diseño tocable

2c. Diagonal Cero. Diseño tocable

*El arte debería asistirnos allí donde la vida transcurre y actúa:
en el taller, en la mesa, en el trabajo, en el descanso,
en el juego, en los días laborales y en las vacaciones,
en la casa y en la calle,
de modo que la llama de la vida no se extinga en la humanidad.
(Gabo y Pevsner,
Manifiesto constructivista, 1920)*

Si *WC* anticipa los procedimientos que marcarán su práctica como editor/diseñador, *Diagonal Cero* está en el centro de sus producciones editoriales, no sólo por su extensión en el tiempo y cantidad de ediciones sino por el protagónico papel que tuvo en la conformación de redes de artistas en Latinoamérica en los años sesenta (Dolinko, 2019).

Pienso las publicaciones de Vigo como parte de su proyecto artístico: si éste estuvo anclado fuertemente en la construcción de redes de comunicación y sobre todo en la propuesta de un *arte a realizar*, un arte de acción, un arte participativo e intermedial, las revistas fueron uno de los modos en los que este proyecto se concretó. *Diagonal Cero* es una pieza clave en esa construcción. Y pareciera corresponderse uno a uno, con los postulados del manifiesto de Vigo “Hacia un arte tocable” (1968), que condensaría lo que él venía produciendo: un arte de materiales innobles, que circule por fuera de las instituciones consagratorias, que reivindique el error y el asombro, que haga lugar a la participación. Arte tocable, diseño tocable, son expresiones que exceden la referencia estricta a lo táctil, a la cualidad de los materiales, para aludir a la dimensión popular de su propuesta, que pivota sobre todo en la forma de producción y circulación no restringida a ámbitos de “elites”, como él solía llamarlos, sino abierta a otros recorridos marginales a las instituciones. En esta reproducibilidad que habilita lo “tocable” de este arte-diseño, tiene un papel fundamental, como veremos, la intervención del grabado como técnica accesible, popular.

El texto *Hacia un segundo comienzo*, de J.F. Bory, publicado en *DC21*²⁹ y traducido por Elena Comas, es uno de los tantos que exponen estas ideas sobre las que se construye el proyecto Vigo:

[...] en tal caso nuestra literatura no se encuentra necesariamente en los libros. Literatura de utilidad hacia la cual los afiches, los carteles, las señales de ruta vuelven lentamente –estragos de la civilización judeo-cristiana– pero un delgado hilo siempre quedó... paralelamente a las literaturas parlanchinas [...] Volviendo a dar al arte su función utilitaria estas diversas tendencias retoman la literatura allí donde siempre quedó: dentro de una grafía móvil que se sitúa del mismo lado de la realidad, en la medida en que esta realidad es una grafía, sola, podrá dar, hacer aparecer y continuar (*DC21*, p. 17).

²⁹ En adelante designaré el número de ejemplar de cada revista con el formato “DC+número”.



Fig. 1. Disposición constructivista en la portada del texto de Bory

Entre las revistas editadas por Vigo, *Diagonal Cero* fue la más extendida en el tiempo (1962-1969) y en cantidad de ediciones. Allí se explicitaba que la intención inicial de la publicación era “difundir poemas y xilografías de distintos autores”. A lo largo de los años 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.

Diagonal Cero da cuenta del avance de las corrientes gráficas experimentales, la creación de redes de artistas en Latinoamérica, el compromiso social, es decir “las transformaciones que atravesaron el campo cultural del período” (Dolinko, 2012, p. 104).

El propio Vigo diferenció estas dos etapas en *DC*: la primera, hasta el número 18, de junio de 1966, con un esquema 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 la segunda etapa, a partir del número 19 y hasta el 28 (años 1966 a 1969), se acrecentó la inclusión de poesía visual y la presencia de autores extranjeros, poniendo en relación propuestas de artistas experimentales latinoamericanos y europeos.

Si bien el formato, como decía, se mantiene con pequeños cambios seguramente determinados por la disponibilidad de materiales, *Diagonal Cero* va transformándose en un objeto cada vez más intervenido con troqueles, plegados, perforaciones, diversos materiales yuxtapuestos. En la primera etapa es una revista cultural tradicional; a medida que avanza y toma más protagonismo la poesía visual, acompaña este cambio con exploraciones más audaces en cuanto a la diagramación y el uso del soporte, lo que la convierte en una publicación experimental.

Diagonal Cero tuvo una periodicidad trimestral: 24 ediciones en 28 números publicados entre los años 1962 y 1969 (los números 5-6, 9-10 y 15-16 fueron tres revistas; y el

25 estuvo dedicado a la nada, por lo que no existe materialmente). La falta de correspondencia entre los números de la revista y las ediciones impresas, instala *la invitación, el juego, el humor, el misterio*, cuatro procedimientos decisivos del *arte a realizar* que propone, a los que volveré sobre el final de este trabajo. Podría pensarse su juego con la numeración de la revista –y no sólo en el caso de *Diagonal cero*– como un *críptico poema matemático*, si entendemos en un sentido ampliado su idea de arte intermedial: también instala la obra en el misterio de esa incoherente secuencia, situando el hecho artístico en esa zona difusa, de frontera, que tanto transitó.



Fig. 2. DC5-6, 9-10 y 15-16. Tres ediciones, seis números

Esta invitación al juego a partir del *in-orden* de las ediciones y también de las páginas (seltas), es una ruptura que luego complejiza en *Hexágono '71*, cuando reemplaza los números por letras y pares de letras. Como vimos, ya antes lo había experimentado en *DRKW'60*, cuyos tres ejemplares se “numeraron” A, B, C.

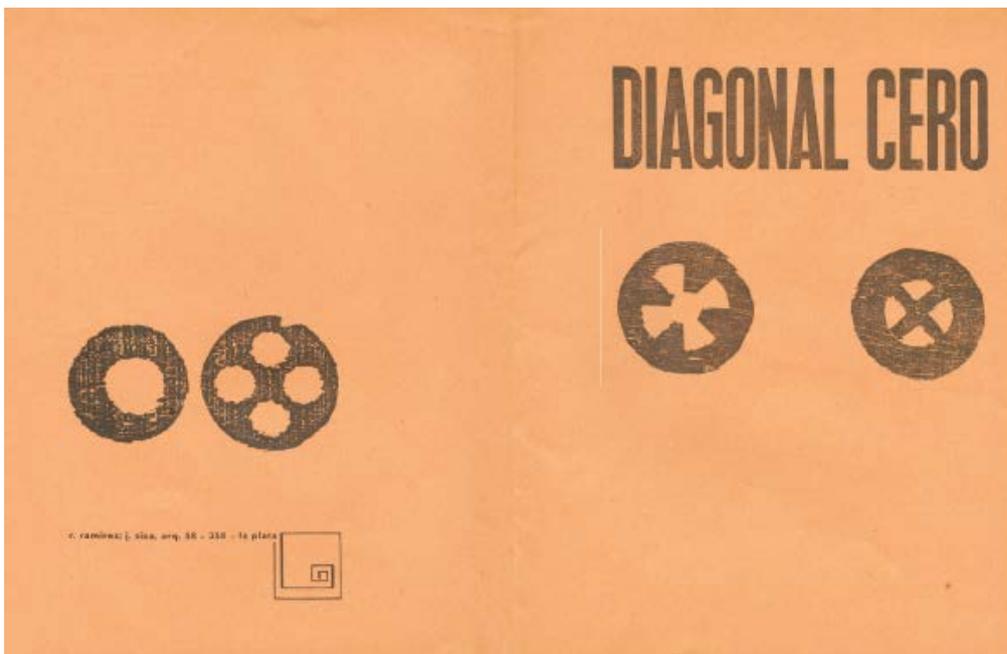


Fig. 3. Tapa y contratapa de DC1, 1962. No aparece ningún dato de edición que sitúe la revista espaciotemporalmente o adelante de alguna manera, su contenido.

La tapa con la que se inaugura *Diagonal Cero* en 1962 revela una vez más el lugar intermedial en el que siempre Vigo instaló sus cosas: no es una tapa de revista; o mejor, no “se ve” como tal, no cumple con casi ninguna de las características del género: no tiene fecha ni datos de la edición, o alguna otra referencia, salvo el título (de ahora en más logotipo *Diagonal Cero*) más una imagen xilográfica, dos círculos que, leídos en el registro autorreferencial que lo caracteriza, bien podrían ser engranajes de una máquina o ruedas que aluden a lo que se pone a andar, una máquina, la revista.

Este modo algo misterioso, el presentarse como revista que no parece revista se repite en *DC2*, y es recién en el tercer número que empieza a tener la identidad gráfica que caracteriza a una publicación periódica.

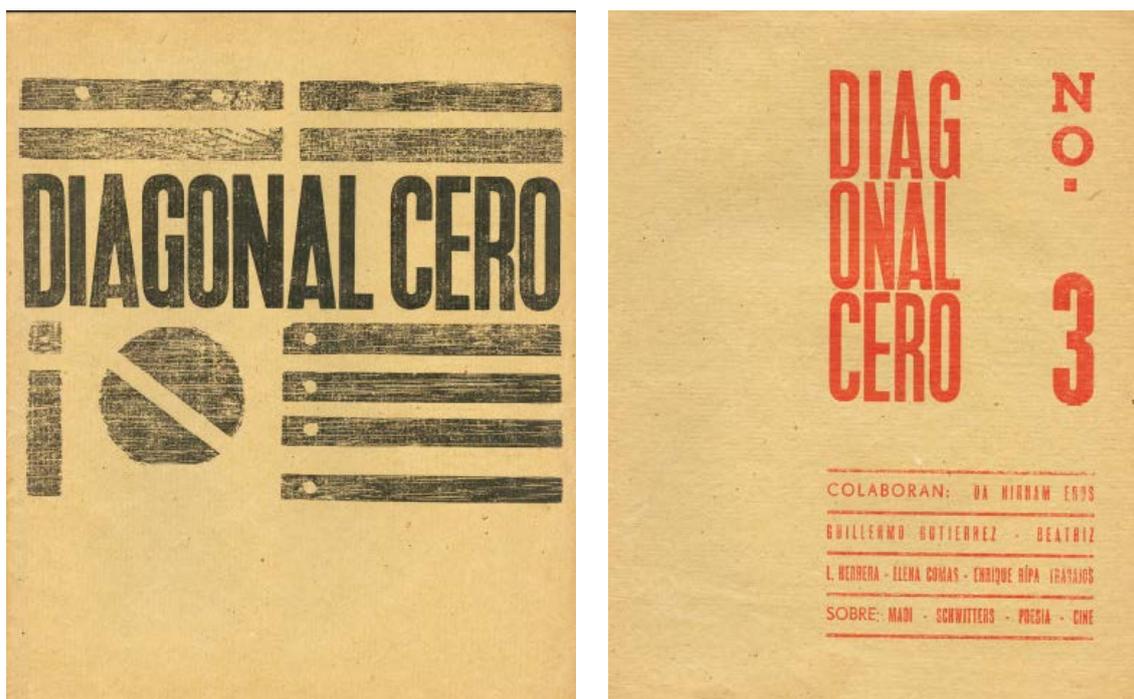


Fig. 4. Tapas de DC2 y DC3. Recién en el número 3 se refiere el número, a través del cual sabemos que se trata de una publicación periódica. Pero no sitúa fecha ni lugar, aunque adelanta información sobre autores y contenido.

En relación a la fecha, hasta el *DC7* (1963) no están fechadas. *DC1* y *2*, como dijimos, no tienen referencia; en *DC3*, página 12, podemos enterarnos que es de 1962. En *DC5-6* avisa en página 4 que es de 1963. Contrapuesto a estas ausencias y reticencias, en *DC16* el año adquiere protagonismo: 1966. Tratándose de un coleccionista como Vigo, sabemos que estas omisiones, informaciones reticentes y también las caprichosas apariciones y exageraciones son parte del juego a que convoca al lector; la “música del azar” a la que nos invita para salirnos de toda expectativa de orden y programación. Parte de su revulsión.

Se suman a las tapas “no tapa”, las *portadas* que anteceden a algunas notas, que también son inesperadas respecto de las expectativas que tiene el lector, ya que en el diseño de una revista –menos aún si es una publicación “independiente”– muy raramente se destina una página completa a presentar una nota. Ese gusto por la diagramación de las tapas y portadas al modo de poesías visuales, o afiches, se reitera a lo largo de toda la trayectoria de Vigo diseñador (la portada de Bory con la que inicio esta sección es uno entre muchos ejemplos) y evidencia, entre otras manifestaciones, su interés por la visualidad de la tipografía.



Fig. 5. Página 1 y página 2 de DC1. Como en otras ocasiones, Vigo retoma sus propios diseños: en este caso, la tipografía de la editorial que usa en DC1 es la misma que la de la editorial de WC2: letras redondas de plantilla de estarcido de claro diseño neoplasticista.

La página 1 nos instala aún más en el carácter de objeto artístico que tiene la revista: un collage de Vigo. Tenemos que llegar a la página 2 para enterarnos: se trata de una “revista trimestral”, “dirigida y diagramada por Edgardo Antonio Vigo”. Me detengo en *dirigida* y *diagramada* porque el plano de igualdad en que sitúa estas dos actividades –dirigir la revista y diagramarla– es también una declaración acerca de sus ideas sobre *un arte realizable*, su valoración del trabajo artesanal como arte.

Es significativo que luego modifica estos datos de la edición, lo que una vez más evidencia el cuidado e interés que tenía en relación al quehacer del editor. Desde *DC3*, separa estas funciones y las identifica de distinto modo: “Director: Edgardo Antonio Vigo”. “Diagramación: Vigo”.

Como he mencionado al comienzo de este trabajo, separarlas no sólo jerarquiza la dirección por sobre la diagramación sino que la dirección pasa a adquirir la relevancia de un “título”; mientras que la diagramación sigue teniendo un lugar relevante pero focalizado en su rol artístico al autonombrarse “Vigo”, tal como es frecuente que los artistas firmen sus obras.

A diferencia del director en el que usa el nombre completo, de algún modo cercano a la “responsabilidad civil” sobre la publicación, acá firma (sólo) *Vigo*, con lo que se desplaza a la firma de artista, que despliega ampliamente en sus distintas construcciones de marca gráfica personal.



Fig. 6. Tapa/contratapa de Diagonal Cero, ediciones 1 a 9-10

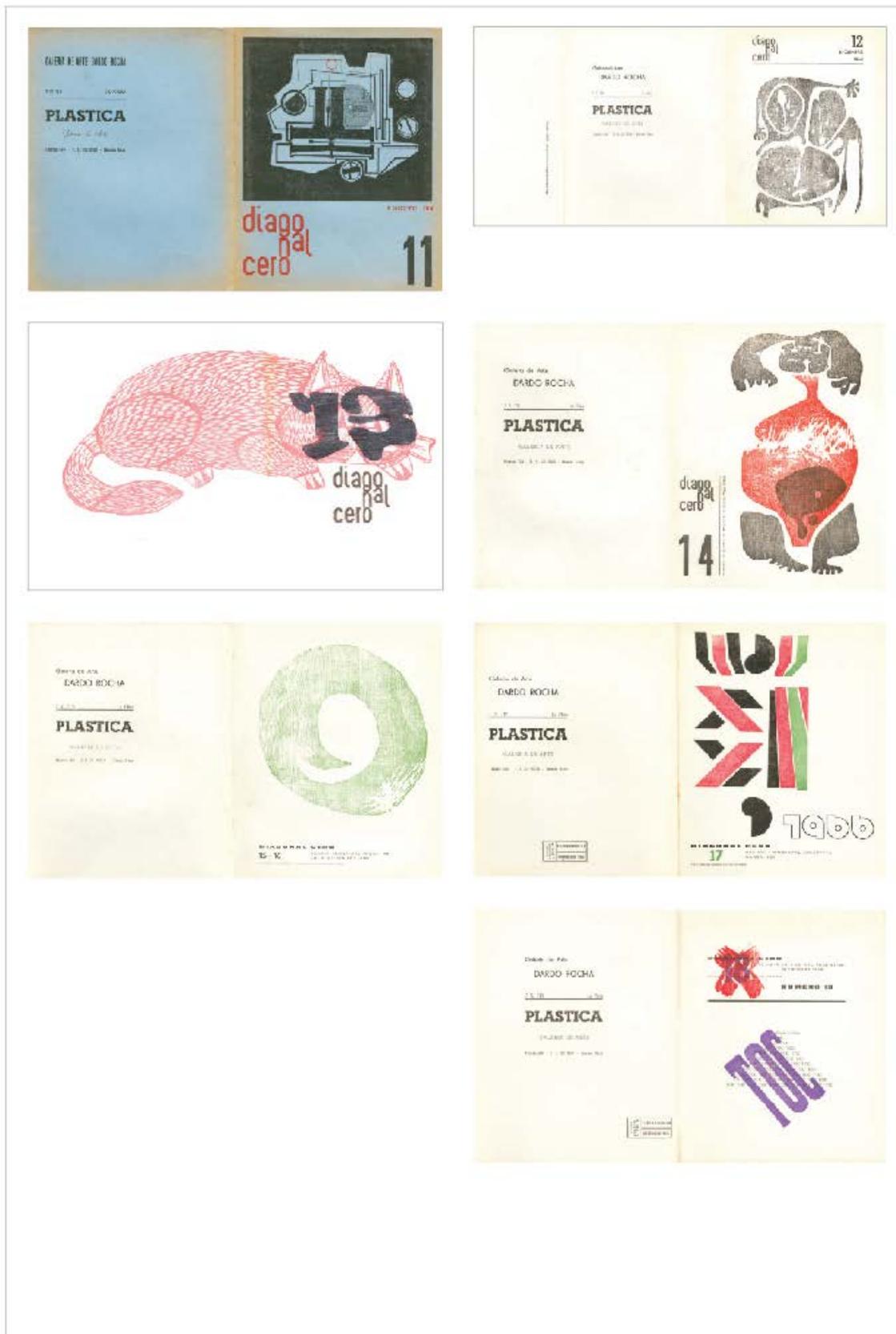


Fig. 7. Tapa/contratapa de Diagonal Cero, ediciones 11 a 19



Fig. 8. Tapa/contratapa de Diagonal Cero, ediciones 20 a 28

La tapa relato 2

La autorreferencialidad y el misterio retornan en el modo en que cada tapa de *DC* participa de la construcción de una narrativa, como Vigo lo había hecho ya en *WC*. Nuevamente pareciera ser un organismo vivo que se manifiesta en su visualidad. Va relatando su acontecer.

El carácter dinámico de la marca, que analizo en el capítulo siguiente, es uno de los recursos narrativos que integra este relato. La tapa de *DC1* pone un objeto/cosa/máquina a andar, crípticamente referido, como dije, con los círculos/sello/rueda y sin más que el logotipo: *DIAGONAL CERO*. Ni siquiera tiene número.

Las tres primeras ediciones están impresas a una tinta sobre papel madera, en *DC4* sobre papel blanco, en *DC5* papel blanco pero dos tintas. Estas variables referidas al soporte y cantidad de tintas, que seguramente son resultado de las limitaciones productivas, lejos de ser presentadas como “falta”, hacen al propósito de Vigo: fabricarla con materiales del mundo cotidiano, en este caso probablemente proveniente de la oficina en la que trabajaba. Queda clara su intención de visibilizar este origen, que se potencia en relación a este carácter “viviente”, es decir cambiante, de la publicación.

Lo mismo sucede con la numeración. Como dije, Vigo empieza a numerar en tapa a partir de *DC3* y la numeración es tan cambiante en las veinticuatro revistas como el logotipo y las jerarquías que otorga a los distintos elementos que conforman cada tapa.



Fig. 9. DC27 y DC28. Anuncio de la muerte, y fin del proyecto

El anteúltimo número de *Diagonal Cero*, el 27, devela misteriosamente su fin. Las cruces por debajo de la línea mortuoria horizontal y el ramo de flores sobre el logo son, como en *WC*, el relato anticipado de la muerte. El número 28 no hace más que confirmarlo: cierra la colección o el proyecto, adosándole una etiqueta identificatoria, tal como se identifica a los muertos –y tal como identificará sus otras múltiples cosas en adelante–, esto acentuado por el

realismo objetual de esa etiqueta. Y misteriosamente aquella frase que antes leímos en relación al estado del arte local: NO VA MAS, tampoco para *Diagonal Cero*. Claro que en otro sentido. Porque Vigo parece establecer cierto juego irónico con la victimización. Llama la atención la espectacularidad con la que escenifica los momentos de imposibilidad, que no hacen más que aumentar el mérito de su “cruzada” artística. De hecho, esta última tapa, tiene el sello EDITÓ DIAGONAL CERO, que anticipa la mutación de la revista a proyecto artístico más amplio.

Redes, polémica, citas

En el comienzo del primer número, la frase “Deseamos el canje con todas las publicaciones de tipo similar” adelanta el propósito de participar en la construcción de redes de artistas y crear vínculos, una de las funciones fundamentales que tuvieron tanto *Diagonal Cero* como sus otras publicaciones. El subrayado es mío en “de tipo similar” porque es una descripción clave que recorta, sitúa e identifica qué es DC, poniendo énfasis en su interés por las publicaciones del circuito contracultural, marginal (Davis, 2017). La comunidad en la que se inscribe o red de la que participa es una comunidad “alternativa”, diríamos hoy en términos más contemporáneos.

La convocatoria va ampliándose a medida que pasan los años, cuando incluye representantes de *Diagonal Cero* en Uruguay, Paraguay y Chile, así como también una lista de revistas afines, amigas (*Caballote*, *Mediodía*, *Tiempo de cine*, entre otras). En DC7 lo hace bajo las publicidades, ya sobre el final de la revista; pero luego, por ejemplo, en DC22 ese listado es más amplio, ocupa una página y se encuentra en medio de la revista, no al final. En ambos casos, aunque se trate de zonas paratextuales de la publicación, es notoria la dedicación puesta en el diseño de la grilla constructivista que luego analizaremos:

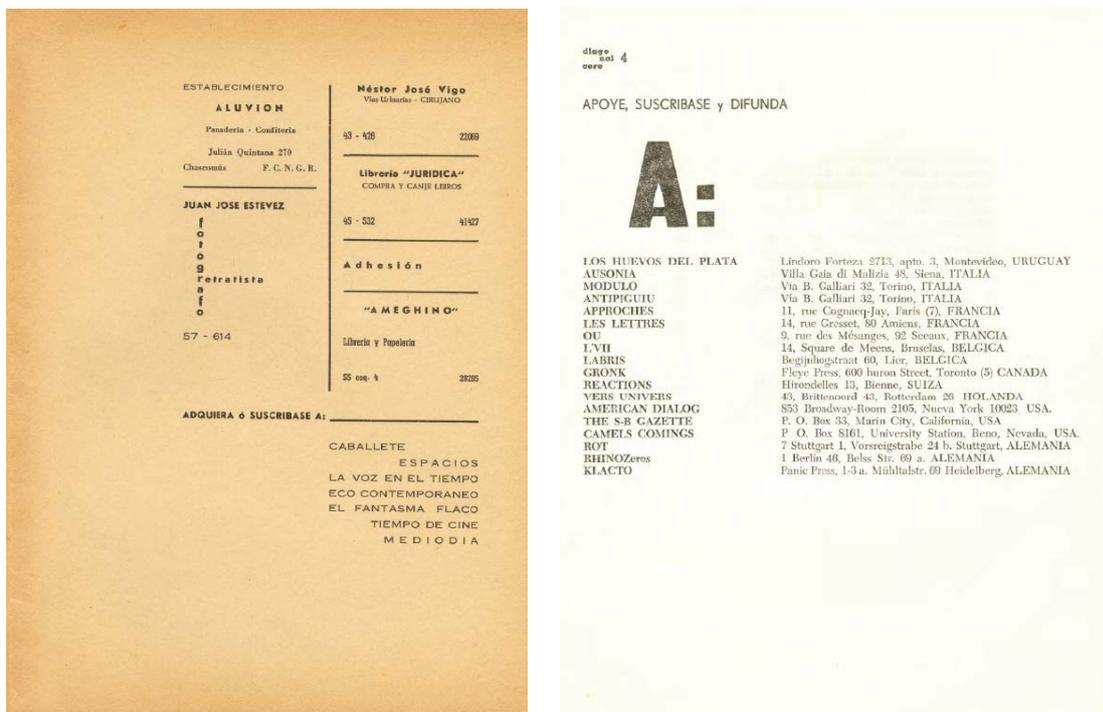


Fig. 10. Promocionando otras revistas “similares”. Tejiendo redes. En DC22, aún con decidido protagonismo europeo

Además de esta promoción a través de los listados, la publicación sostiene la importancia de visibilizar los testimonios locales, como queda de manifiesto en la editorial de *DC7*: “sin poner barreras a los testimonios nacionales y extranjeros de vital importancia para el progreso comunicativo, hará especial importancia en la transcripción de testimonios de nuestro acervo local”. Así, pone en circulación, por ejemplo, “Palabras colgadas ante los ojos” del editor platense Denis Krause, obras de Carlos Pacheco, Luis Pazos, Jorge Ginzburg, poemas del Grupo de los Elefantes, entre muchos otros. No es objeto de este trabajo, pero es importante mencionarlo en función de las consecuencias que estos diálogos generan sobre el diseño, tal como se verá en el apartado referido a los diálogos entre vanguardia y arte popular.

Además de las publicaciones en la revista y las presentaciones en el circuito marginal, la producción del Movimiento Diagonal Cero tuvo otra vía de circulación, gracias a la gestión de Vigo, que mantenía una fluida comunicación a distancia con artistas e instituciones de diversas partes del mundo a través del trueque de revistas, publicaciones y obras. Esta práctica –cotidiana para él– y más tarde convertida en disciplina con el arte correo, tuvo un rédito fundamental para el grupo. Mediante intercambios por vía postal, llegaban a Vigo publicaciones (libros, revistas, catálogos, etc.) y convocatorias de todas partes del mundo y, a su vez, la revista *DC* se distribuía internacionalmente (Pérez Balbi, 2008, p. 34).

Una vez más, lo intermedial: de las revistas al arte correo, la *comunicación a distancia* asume distintas formas y protagoniza la obra de Vigo. ¿De qué maneras estos intercambios y la construcción de redes, son constitutivos del diseño y la visualidad de *Diagonal Cero*?

A Vigo le gusta exhibir “la cocina”, que en este caso mejor podríamos denominar “el taller”: siempre está poniendo a la vista no sólo sus intenciones sino también sus titubeos y sus errores. Los hace visibles. Por ejemplo en *DC2* publica una nota de Luis Arena que critica el error cometido en *DC1* al escribir el apellido Pettoruti.

La idea de intervenir, de ser una voz viviente es muy visible en *DC*. Siempre está manifestándose, tomando posición, discutiendo. Dice en *DC9-10*:

Las revistas: casi inexistentes, dan poca importancia a la plástica local, y siguen en su mayoría la línea escapista-europea, (puede ser producto de nuestra Universidad) perdiéndose en el análisis de los movimientos internacionales sin ninguna referencia a la plástica nacional o latinoamericana. Ejemplo la desaparecida o adormilada SIGLO XXI (*DC9-10*, 1964, p. 3).

En *DC11* y *DC15-16* la intervención es por la paz. Así, Vigo interactúa de manera polémica no sólo con los valores que según él persiguen los editores contemporáneos platenses, sino también con el modo de concebir el objeto revista y su función. En términos de Vigo, en su publicación se trabaja por una estética participante contrapuesta a una estética de la observación.

En *DC12* el artículo “El artista y la sociedad platense” grita en *caja alta*, como le gustaba: NO PASA NADA, polemizando fuertemente con el estado del arte local. Llama a un arte tocable, a la masividad. Se manifiesta por un arte participativo, y vuelve sobre la necesidad de una red de artistas latinoamericanos: “Esto es Latinoamérica señores”.

Por más que para escaparse de lo antedicho usted haya organizado un festival poético de carácter público, una lectura de poemas en una plaza, expuesto en los barrios, publicado un mural, la sociedad no interpretará el esfuerzo por cambiar el cauce de la política del arte en cuanto a las relaciones artista-sociedad. Entonces se sigue practicando lo permitido (DC12, 1964).

Diagonal Cero, con estas reflexiones, se aleja de manera crítica de las publicaciones platenses considerando que éstas mantienen estructuras vinculadas a las formas de lectura y escritura de la poesía tradicional, signadas por una *estética de la observación* (1967). Vigo propone con su revista un modo de resistencia a ese “NO PASA NADA”. Es por eso que encontramos en las páginas de *Diagonal Cero* traducciones y obras de artistas que publican en revistas extranjeras tales como *Les Letters*, *Phantomas*, *Los huevos de Plata* (posteriormente *OVUM 10*), *Approches*, *Doc(k)s*, en convivencia con poetas emergentes.

Es notorio expresa su propósito a través de otras voces. Por ejemplo la idea de *poder hacer*, que Francisco Pena enuncia en un artículo sobre Salvador Dalí en DC2, en el que propone pensar el *poder hacer* del arte como un poder no limitado, que trabaja *a pesar de* cualquier riesgo y contra toda expectativa de aceptación social.

“Analizando el devenir de la revista, podemos observar que la reflexión sobre la palabra y el rol de la literatura y el arte, se inclina progresivamente hacia soluciones plástico-visuales y da cuenta de una crisis de ciertas convenciones literarias”, dice Magdalena Pérez Balbi (2008, p. 19). Es en este movimiento, que podríamos llamar *del manifiesto a su visualidad*, en lo que me detendré en los apartados siguientes analizando de qué modos estos diálogos y tensiones se vuelven diseño en Vigo.

Dónde estamos. En Diagonal Cero

Una brevísima editorial precedida por el imponente título (“editorial”) realizado con tipografía geométrica, de formas puras, muy probablemente diseñada por él mismo, nos sitúa: la disposición tensionada entre el título a la cabeza de la página y las ocho líneas de texto, apoyadas al pie y separadas por un interminable blanco, anticipan un recurso compositivo que será clave en la sistematización de su proyecto gráfico que fluctúa entre el informalismo del dadá y la gráfica popular; y el racionalismo constructivista, neoplasticista, o bauhasiano, que tanto le atraía según pudimos ver en sus lecturas y escrituras. Como dije, la editorial es brevísima, casi un cartel, un manifiesto que expresa una posición:

Estamos en la DIAGONAL CERO, en el centro de la cuestión, observando a nuestros observadores, atrayendo y dejándonos atraer.

Estamos en la DIAGONAL CERO, que no es estar ni ser centro. Somos contradictorios. Contradicción equivale a libertad expresiva. Estamos en la DIAGONAL CERO de lo contemporáneo, estamos en una ciudad identificable y en un comienzo (los subrayados son míos) (DC1, 1962).

Impresiona cómo esas pocas líneas están concentradas en marcar un lugar hasta territorial (una ciudad). Un centro, que después no es centro: no es estar ni ser centro, porque

la libertad expresiva es así, contradictoria y se disputa con el anhelo de participar de una trama (observan a quienes los observan), en definitiva, de un campo: ese bloque de texto es puramente visual. Vigo se decía “ser visual”.

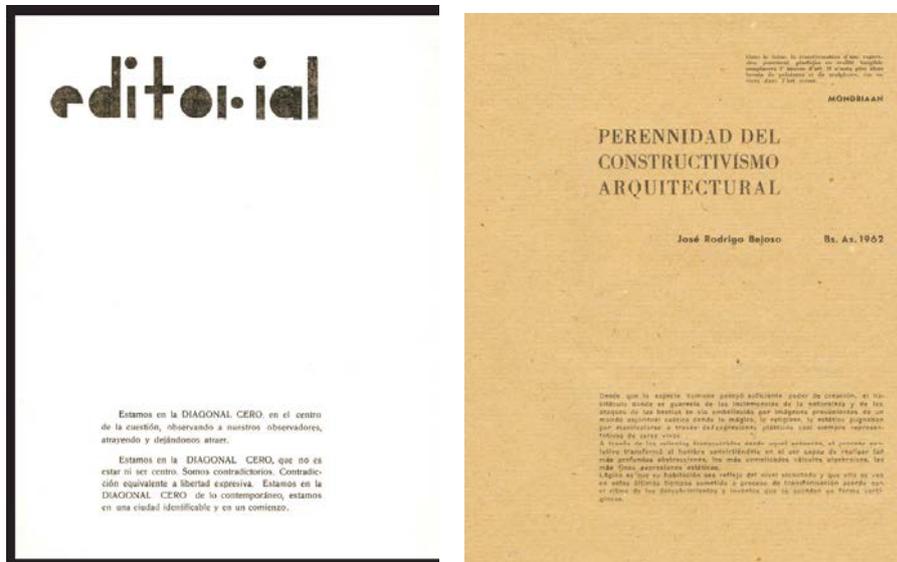


Fig. 11. Dos páginas del número 1 en las que ya se pueden ver algunas marcas de las vanguardias del diseño: de stijl y la bauhaus, entre otras.

En este número, si bien la diagramación es preponderantemente tradicional, ya se aventura en un tipo de marginación que da protagonismo y relevancia a los blancos, fundada en el equilibrio asimétrico de elementos que “hace visible”, “da a ver”, enfatizando aquello que a Vigo le interesa y que es materia también del contenido de la revista (en este caso una nota sobre el constructivismo).

Diagonal Cero es, como *WC*, una exhibición de las fuentes y del modo en que construye su poética. Desfilan caótica y contradictoriamente los artistas que le interesan, y se instala, como dije, en la zona de tensión entre el dadá, constructivismo, neoplasticismo, Bauhaus por un lado, y por otro lado los recursos de la gráfica popular. Esta tensión se visibiliza, por ejemplo, en las máquinas imposibles –y otros referentes vanguardistas que siempre están retornando a sus páginas– y los grabados en xilografía que, ya desde las tapas, tienen un lugar protagónico como manifestación potente de su diálogo con la gráfica popular latinoamericana, expresada por excelencia en el grabado y en la humildad de los recursos materiales.

Tensión entre zonas tradicionales en cuanto a la diagramación, concentradas sobre todo en el cuerpo de las notas, diseñado generalmente sobre una grilla de manuscrito, con pocas variantes, y la experimentación tipográfica que involucra los paratextos *in-praesentia* de estas ediciones: desde los folios a los títulos o las imágenes.

En el caso de estos paratextos de las notas centrales, es necesario aclarar que si bien la categoría paratexto resulta de utilidad para diferenciar el “cuerpo” de las notas de aquello que orbita en su entorno, sobre todo en los primeros números de *DC*, por el contrario en los números más experimentales el texto central pierde ese centro, con lo cual la categoría misma de paratexto resulta problemática o al menos insuficiente. Así, aunque visualmente sigue siendo distinguible ese cuerpo de texto que, como veremos, se compone en formatos más

tradicionales, la periferia adquiere tal protagonismo que resulta dificultoso establecer qué es lo textual y qué lo paratextual cuando lo visual se impone.

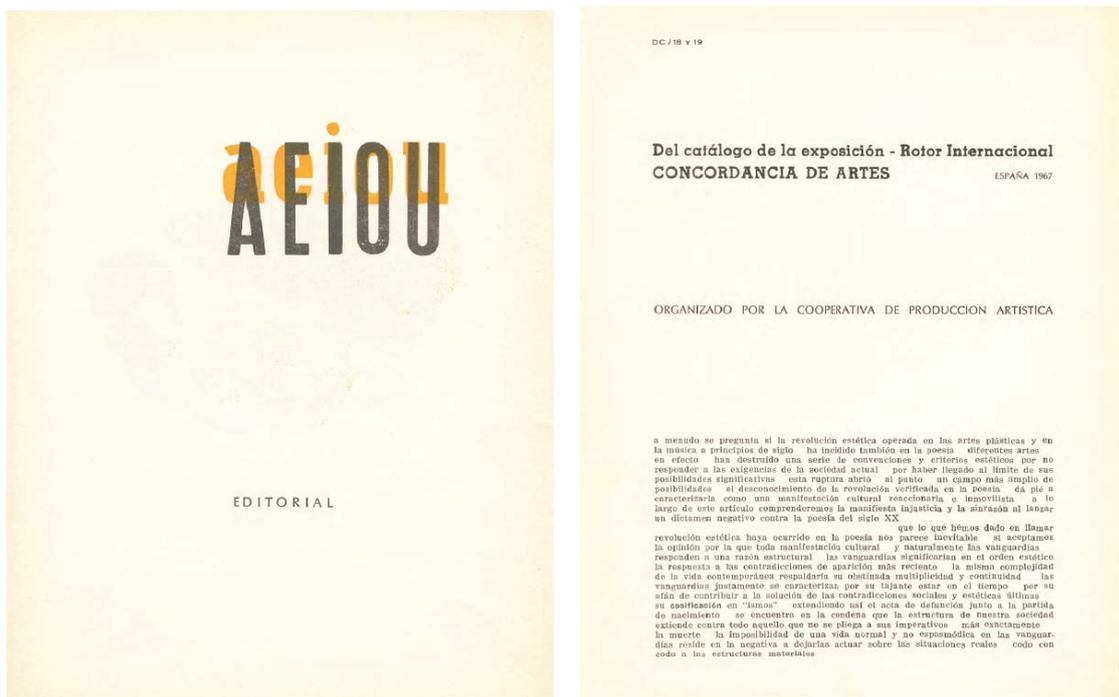


Fig. 12. Dos páginas contrastantes en DC 26: la editorial visual / Una nota de 8 páginas hacia el final de la revista, en grilla monográfica y formato tradicional.

Más allá de las notas, de los textos sobre artistas o de los artistas de vanguardia que selecciona, la revista responde a la idea construir un objeto en el que contenido/forma visual sean una sola cosa, aquello que Döhl refiere en *DC20i7* en relación a la experimentación de las vanguardias con la letra-imagen.

El único lugar donde “no se mete” tanto es en el “cuerpo de texto” de las notas. Salvo en pocas ocasiones –como la editorial de *DC20i7*, que no se lee porque está escrita con líneas encimadas, superponiendo escrituras; o los textos escritos en forma oblícuo en *DC17*; o la editorial de *DC26*, que no tiene texto sino que es una especie de poesía visual AEIOU aeiou– esta es la zona donde menos interviene, probablemente porque es terreno del tipógrafo, el imprentero, quien arma la forma, por lo que le resultaría mucho más complejo llegar a ese nivel de intervención en el trabajo de Raúl Di Jorgi. Por eso Vigo se concentra en el paratexto. Desde el logotipo a los folios, desde los títulos a la publicidad, desde la disposición de las imágenes a las decisiones referidas al formato y a las cualidades materiales del soporte, en todo Vigo interviene.

El deshacedor de objetos³⁰ (o el diagramador experimental)

No importa qué tan artístico sea el material sino cómo se comporta en la obra, pareciera decir Vigo en sus obras, recreando a su modo la idea vanguardista de *el arte como artificio*. Una adivinanza, un rompecabezas, un juego, cualquier procedimiento que ralentice la

³⁰ Así lo llama a Vigo Arturo Calderón en *DC20*, p. 5.

percepción, es susceptible de provocar un efecto desautomatizador, proponía Shklovski ([1917] 1970). Y así lo encontramos refuncionalizado por Vigo:

[...] 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.).

Vigo fragmenta, des-hace, ralentiza, “desafía la caja negra” como decía en el capítulo anterior: propone desarmar y volver a armar, o no. Se trata ahora de recorrer algunos de estos procedimientos.

La grilla constructivista tensionada

Al menos dos decisiones gráficas combinadas hacen de estos ejemplos características páginas “constructivistas” –también podría decirse que encuadrarían en el diseño neoplasticista, ya que estos movimientos compartieron muchos de sus preceptos en relación a la diagramación–: el tratamiento de la tipografía “como imagen” en tanto se disponen letras y números en la página en blanco como si fueran elementos plásticos sobre un cuadro; y su organización en una grilla dinámica, tensionada por la asimetría, las líneas ortogonales y el protagonismo del vacío.



Fig. 13. Grillas asimétricas cuyas composiciones convocan al vacío, y la tipografía como imagen

El equilibrio asimétrico de la puesta en página podría decirse que es el recurso gráfico que más usa Vigo para “sortear” la uniformidad y conservadurismo de la página en el

manuscrito tradicional, limitación que de alguna manera impone, como anticipé, el delegar el trabajo a la imprenta tipográfica. Así, es frecuente el uso de páginas en las que el bloque de texto se ubica a la cabeza o al pie de página dejando la mitad o más de la mitad de la página “en blanco”. “En blanco” no supone una ausencia absoluta de elementos sino una zona donde el blanco se impone, tal como se ve en los ejemplos que siguen:

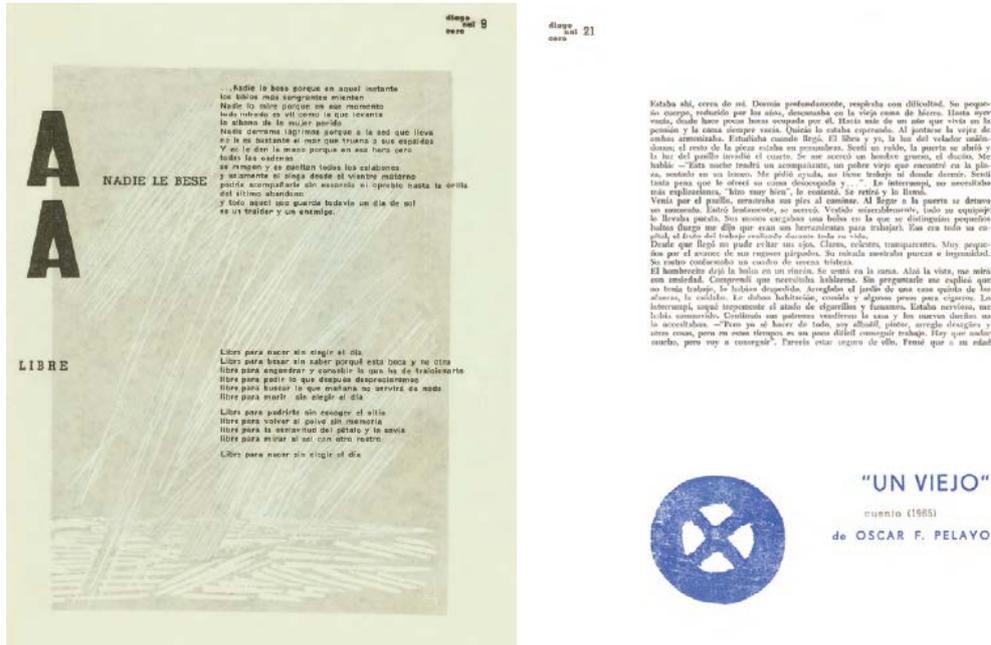


Fig. 14. DC15-16, el protagonismo de los blancos-no-blancos



Fig. 15. El blanco-en-blanco en una doble página de sólo texto

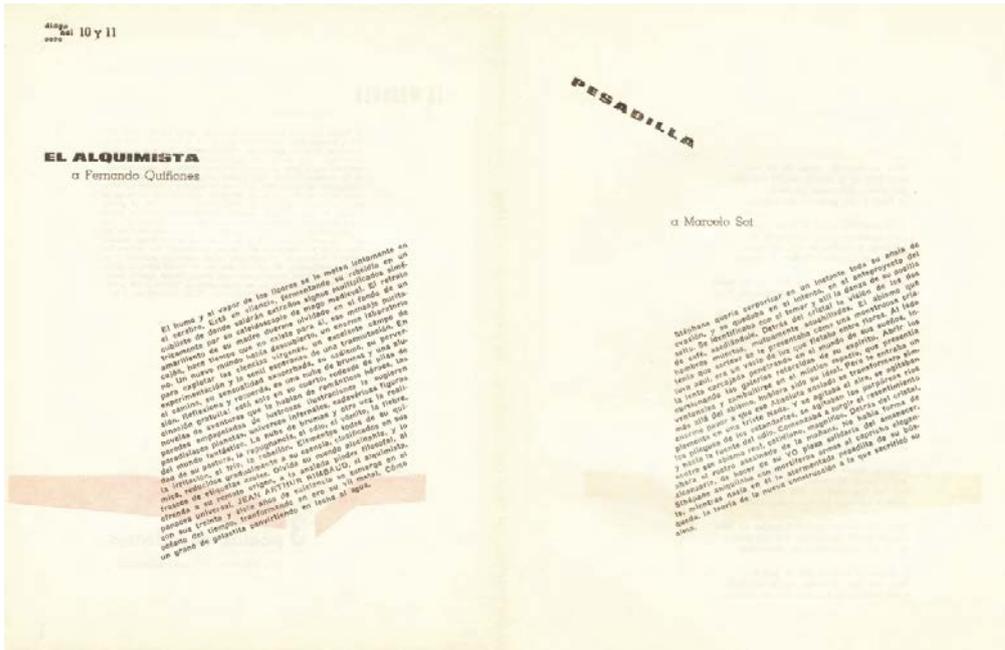


Fig. 16. DC17. Una doble página en la que la composición de los bloques de texto es intervenida

Salvo en DC17, en donde encontramos estos textos oblicuos, o la editorial del último número con las líneas de texto encimadas, Vigo interviene poco en el cuerpo del texto y más en lo que lo rodea. Vale detenerse en este ejemplo porque es muy elocuente para ejemplificar la concepción de la página como parte de un objeto tridimensional. La disposición de los textos en perspectiva, que remiten a las composiciones de El Lissitzky, hace de este espacio un espacio que desafía el plano.

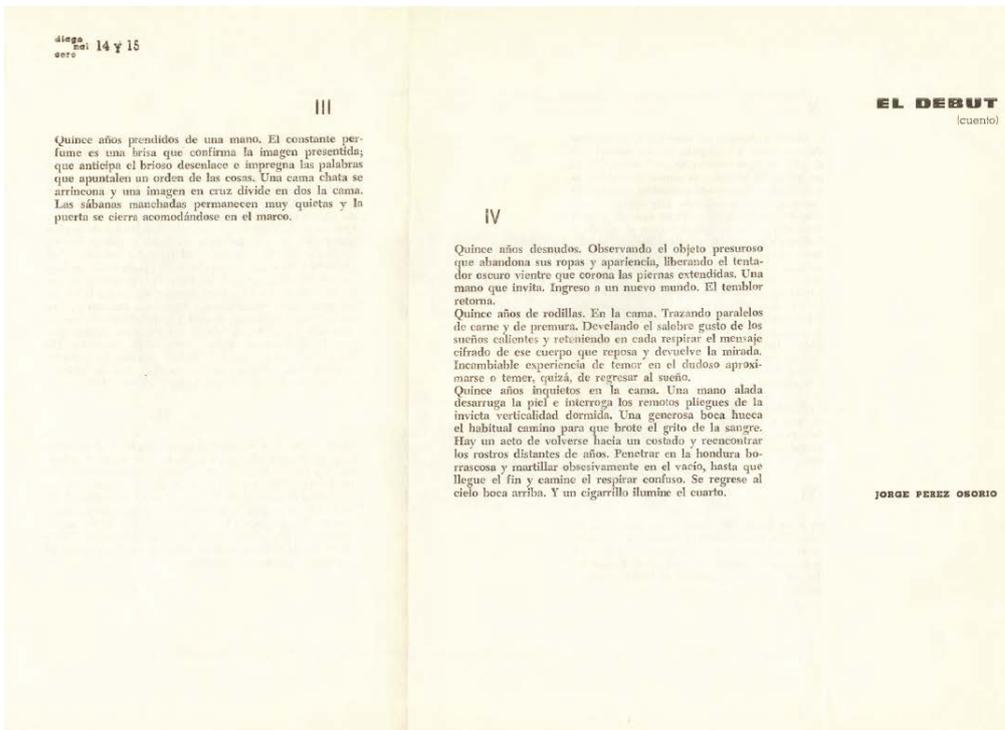


Fig. 17. DC15-16. El pliego de papel de algunas páginas y los plegados también son asimétricos

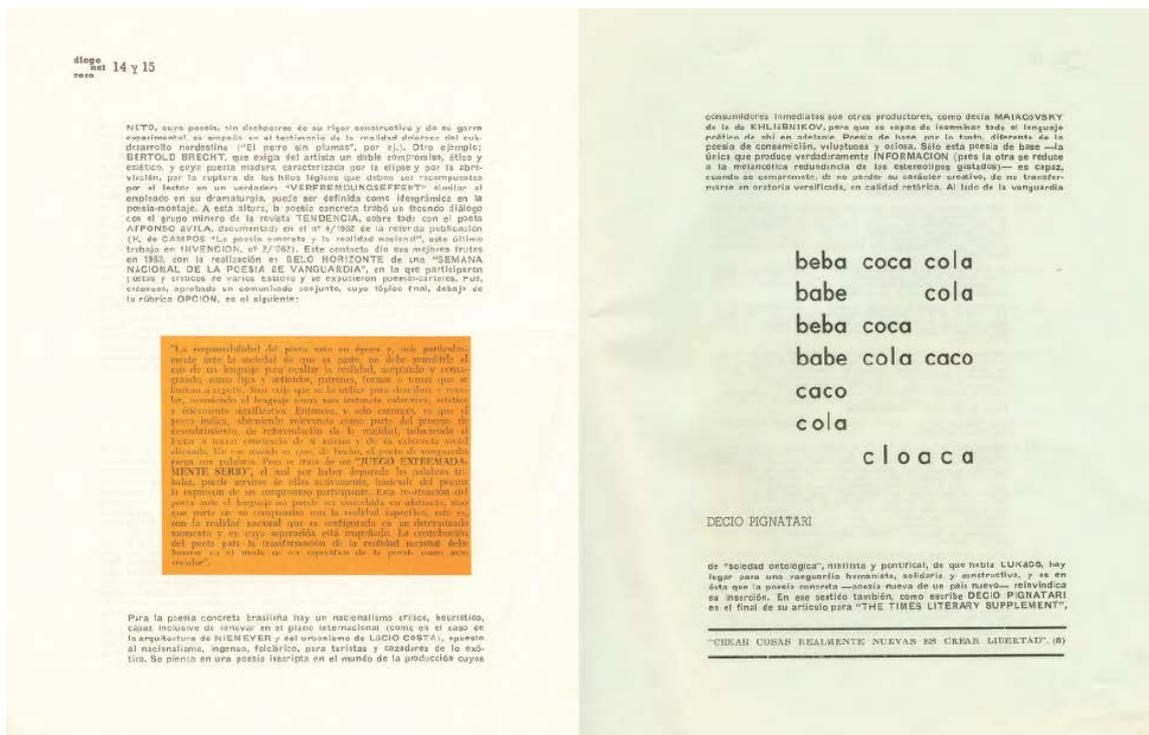


Fig. 18. DC15-16. ¿Cómo hacer diseño vanguardista casi con nada?

Esta doble página exhibe la tensión entre tradición y vanguardia: el texto en caja de manuscrito es intervenido con mínimos recursos, como el fondeado amarillo que destaca parte del texto y que descoloca violentamente del *contexto* conservador de ese espacio, a la manera de los experimentos que mucho tiempo después harán los diseñadores de la llamada "deconstrucción". En la página de la derecha, la poesía visual es la que "hace el trabajo" de convertir el espacio tradicional en otra cosa, en diálogo con el recuadro amarillo.

In-orden

En algunas ocasiones, como en DC20, Vigo rompe la secuencia: las páginas dedicadas a la poesía de Pazos se inicia sin ningún título, a continuación de la poesía de Omar Gancedo. Cierra con una nota titulada *Phonetic pop sound* que es en realidad el título de la sección de Pazos, pero ubicada cuando la secuencia termina. Estas alteraciones funcionan en tensión con la numeración que puede verse en los folios de estas páginas, porque recordemos que no todas las páginas están numeradas, y son pliegos u hojas sueltas con lo que se supone que el lector puede armar su propio recorrido. Sin embargo, acá numera.



Fig. 19. DC20. Página 18, última de poemas de Gancedo. Página 19, primera de poemas de Pazos. Página 22, título de la sección dedicada a Pazos

Puede observarse en estas páginas que *tienen folio*. El folio es generalmente, entre los elementos paratextuales, tal vez uno de los menos destacados. Sin embargo, en continuidad con su interés por los números –que se manifiesta en la arbitrariedad de la numeración de las ediciones, entre otras cosas– Vigo “pone el ojo” en la numeración de las páginas, cuestión relevante cuando la revista se nos presenta desarmada. *El juego, el misterio, la colección, la invitación* una vez más, porque a veces numera y otras no, a veces incluye también el número de revista, otras no, a veces incluye página par e impar en un solo folio de página par. No hay ninguna lógica aparente en esta decisión. Es decir, en el lugar donde se debería instalar el orden, *Vigo dadaísta* instala el desorden. Lo cierto es que cuando lo incluye, el diseño del folio conforma una composición visual en sí misma.



Fig. 20. Alternancias en la ubicación de los folios, que son un elemento que justamente debe ser regular

DC24 alterna folios que incluyen el número de edición con otros que sólo indican número de página con páginas sin folio. Por otra parte, contrariamente a lo que indica el

formato tradicional, el folio de *Diagonal Cero* se ubica en distintas zonas de la grilla, a la cabeza en general, pero también a mitad de página como muestra el ejemplo.

La publicidad

Aún hoy es frecuente que las publicidades en las revistas “culturales” se encuentren al final, algo ocultas, probablemente porque están un poco *reñidas con*, o *marginadas de* “la cultura”. En *Diagonal Cero* también suelen ubicarse al final o en contratapa, pero la particularidad es que hay un diseño ciudadano que busca integrarlas al estilo de la revista. Las mimetiza. Si las miramos descuidadamente, algunas composiciones a primera vista lucen como “poesía visual”. Lo mismo sucede, aunque en menor grado, con la publicidad pautaada en contratapa. Por otra parte, resulta interesante advertir que *Diagonal Cero* incluye avisos de venta de sus propios productos, como la colección de WC.

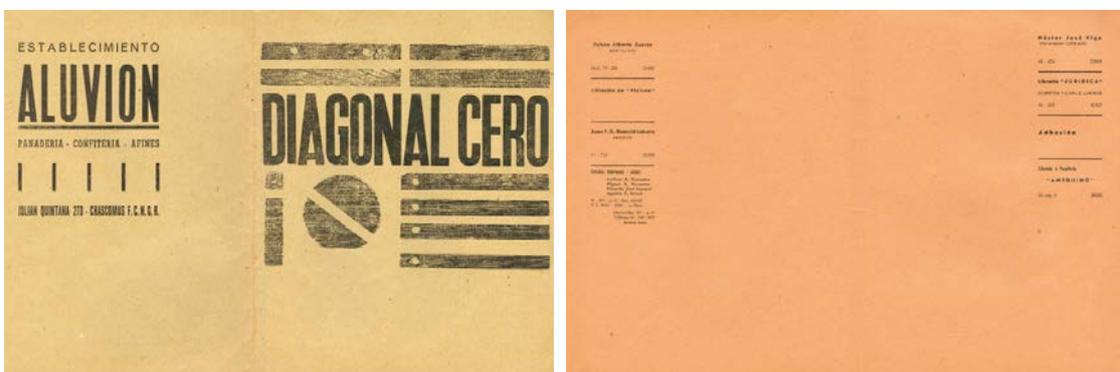


Fig. 21. DC1. Izq: publicidad en contratapa homogeneizada con la tapa. Der: publicidades al final de la revista, diagramadas con el minimalismo constructivista o neoplasticista

Otra zona intermedial: entre la vanguardia y la imprenta tipográfica

Podría decirse que Vigo diseña en otro espacio *intermedial*: el de la convivencia y diálogo entre la diagramación vanguardista y los iniciales límites que imponen las formas convencionales producidas por la imprenta tipográfica. La sensibilidad con la que interviene *sobre y alrededor* de la rigidez y conservadurismo de las letras de plomo, no sólo es visible en el resultado gráfico, sino que también está testimoniada en múltiples bocetos de diagramación plagados de anotaciones para el impresor, que conservó como vimos, en sus archivos *Biopsia*.



Fig. 22. DC5-6. En una misma edición, de la vanguardia a la convención



Fig. 23. DC7. La disposición "modernista" de la portada de Pacheco (e incluso la intervención tipográfica) contrastan con la diagramación tradicional del texto sobre María Maluenda.

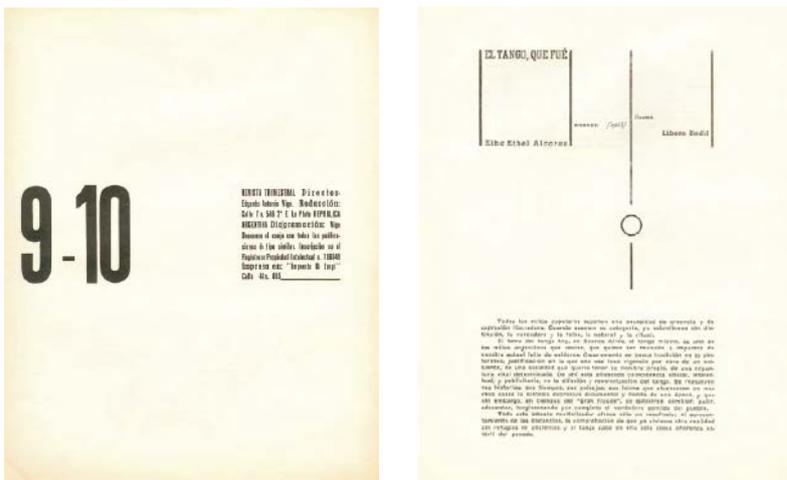


Fig. 24. DC9-10. Otra situación propia de la revista es la habilidad para convertir una página con pocos recursos gráficos, de convencional a vanguardista.

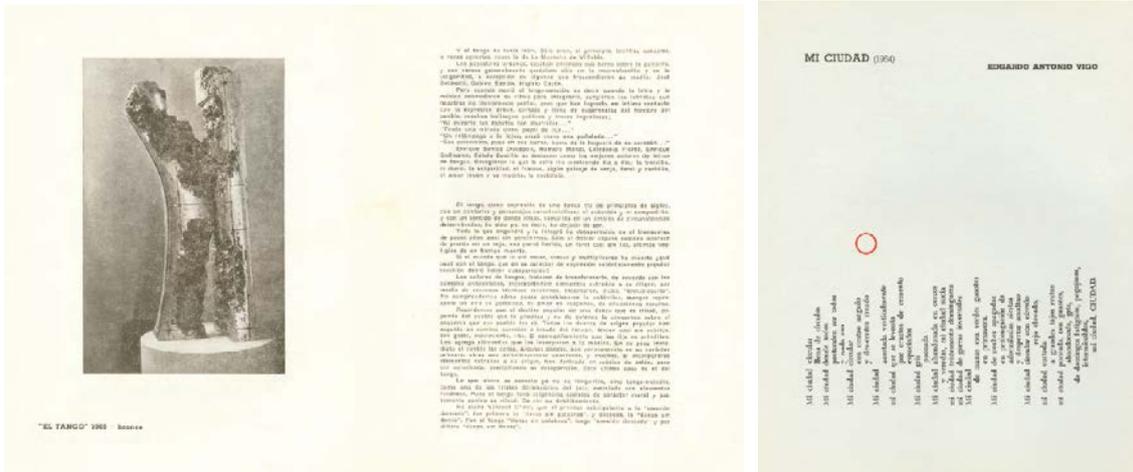


Fig. 25. DC9-10. Sin embargo, la misma nota sobre el tango cuya portada evoca una poesía visual o una composición constructivista, es diagramada en las páginas siguientes según una grilla “de manuscrito” convencional. Esto contrasta con situaciones como la página rotada que vemos a la derecha, de DC11

Experimentos tipográficos y poesía visual

Diseño y poesía visual construyen diálogos disímiles en *Diagonal Cero*. Cuando el cuerpo de la nota es tradicional, Vigo explora las posibilidades visuales de la tipografía en los títulos, como en estos casos en los que rompe la linealidad y violenta la partición de las palabras:



Fig. 26. Experimentos tipográficos en DC2 y DC3, violentando el interpalabrado y la separación de sílabas

Más adelante, en las ediciones que corresponden al momento de mayor protagonismo de la poesía visual, por momentos mimetiza sus composiciones tipográficas de presentación de la nota con lo que podría ser una poesía visual. Vimos incluso que muchas portadas operan de ese modo.

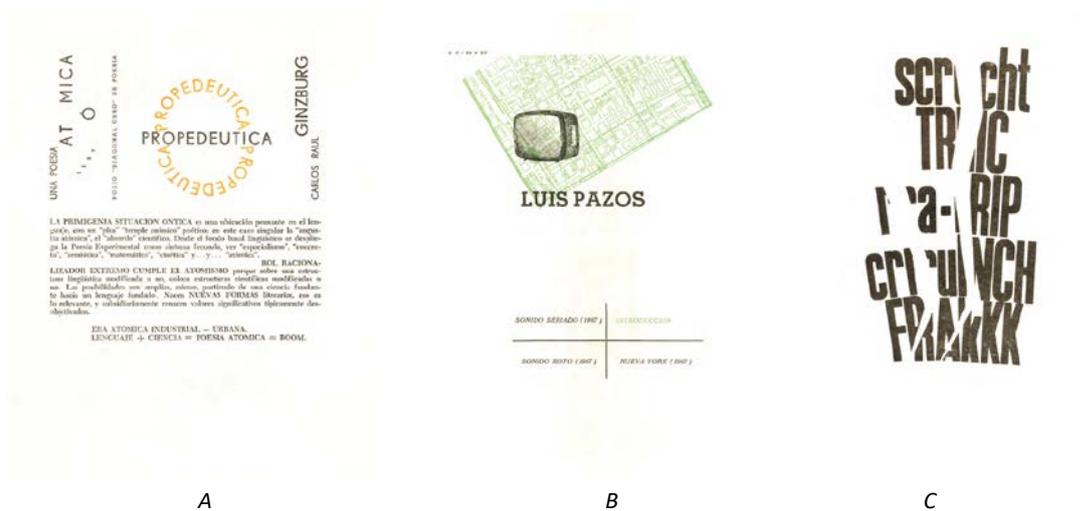


Fig. 27. En la portada de la poesía de Ginzburg, o la de Pazos, el diseño de las páginas de presentación se mimetiza con los procedimientos de la poesía visual.



Fig. 28. DC3. Incluso en la primera etapa de la revista, algunas puestas en página de los contenidos, como en este caso con troqueles, se diluye la zona del diseño y la del material “poético”. En este sentido, es una máquina procesadora, también.

Otro recurso que desplaza el contenido verbal de la revista a la poesía visual es el que vemos en el siguiente ejemplo. Se trata de la editorial de *DC20i7*, cuyas líneas sobrepuestas impiden la lectura anticipando el conocido precepto de David Carson que signó la llamada deconstrucción gráfica: no confundamos legibilidad con comunicación, o mejor, que sea ilegible no quiere decir que comunique. Así propone Vigo en los sesenta, a tono con experiencias plásticas que se estaban vislumbrando, pero que no procedían del diseño. Me refiero a la obra de quienes indagaron qué pasa con los signos cuando se ausenta de ellos el logos: Mirta Dermisache cuyo primer libro de grafismos data de 1966-67, y León Ferrari y sus obras que incursionan en la “letra salvaje” (López, 2012) desde 1964. Incluso la ubicación del título “Editorial”, en un cuerpo tipográfico pequeño y al final de la nota, no en la cabeza de la página, refuerza el carácter plástico, pictórico, de esta composición gráfica.

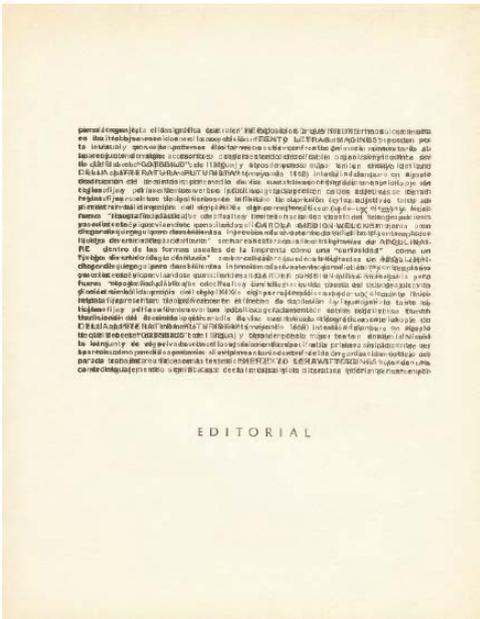


Fig. 29. DC20i7, “letterror antes de letterror”. DC28: el encuentro de vanguardia y contracultura

Estas exploraciones visuales tienen su correlato en los materiales textuales que las revistas ponen en circulación. No es casualidad que *DC28*, el último número, se inicie con una poesía de Antonin Artaud y se cierre con una que refiere la despedida de un guerrillero, escrita por el cubano Francisco Garzón Céspedes. Una de allá y otra de acá, dialogan y empatizan. Artaud se pregunta para qué sirve un artista; Garzón Céspedes responde con la poesía visual despedida de/a un guerrillero. Es singular el modo en que, muy al estilo Vigo, se apropia del texto de Artaud al convertirlo en editorial, es decir, en la voz de *Diagonal Cero*. Así, es *Diagonal Cero* quien se pregunta para qué sirve un artista. Y responde la contracultura de su época no sólo en la voz del cubano sino con la mano estampada que dice NO VA MAS. No podemos vivir rodeados de muertos. La ambigüedad, el misterio y la muerte en el principio y el fin.

Según Pérez Balbi (2008), “Vigo utiliza una cita de Antonin Artaud para barrer con toda lectura melancólica sobre el cierre de esta etapa” (p.89).

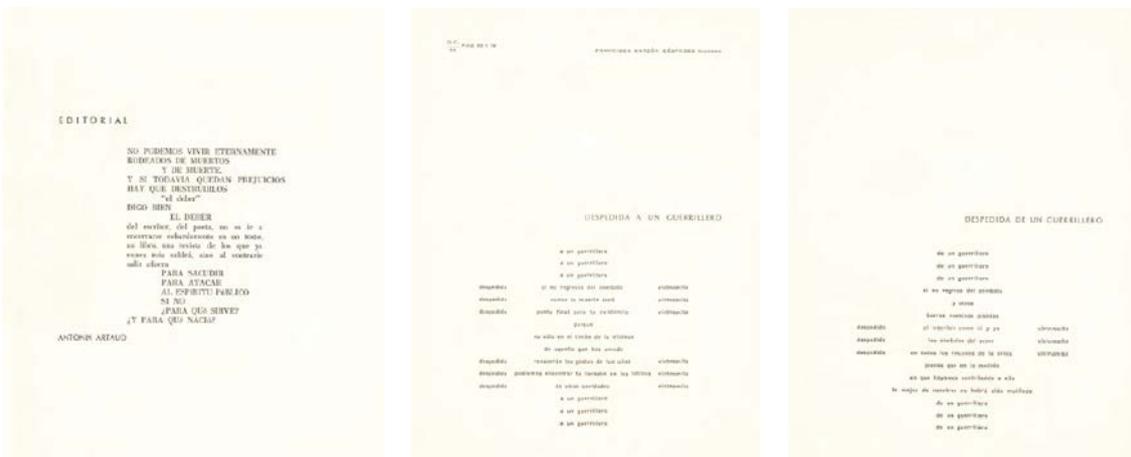


Fig. 30. DC28. Apertura con Artaud, cierre con Francisco Garzón Céspedes

Otro entre-medio: el diseño vanguardista y la gráfica popular

Vigo 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 (La Rocca, 2019; p. 9).

Si bien en sus comienzos la revista es menos experimental, desde los inicios es visible la fluctuación e intersecciones entre diseño vanguardista y gráfica popular. Algunas recurrencias visuales de la revista, iluminan esta zona de encuentro:

Los círculos. Un leit motiv del constructivismo, pero también del dadá, que Vigo retoma a lo largo de toda su obra, y está presente desde *DC1*: en la tapa los resuelve en xilografía, con una morfología de la imperfección que los aleja del círculo geométrico propio de sus *máquinas inútiles*, o de los *relativuzgir's* o, en general, de sus composiciones con círculos perfectos y los acerca a los sellos y la gráfica popular. En otros momentos de *Diagonal Cero* reaparecen con distintas técnicas tanto los círculos biomórficos como los geométricos, sean estos calados, dibujados, o pegados. Este cruce conforma una manera de tejer visualmente las redes de estéticas que lo convocan.



Fig. 31. DC4 y DC5-6. Máquinas y círculos con la impronta del grabado artesanal, que tensionan el dibujo técnico con la artesanía (perfección técnica- imperfección del grabado) DC11. También retornan los círculos concéntricos geométricos de línea, al estilo de los rotorelieves

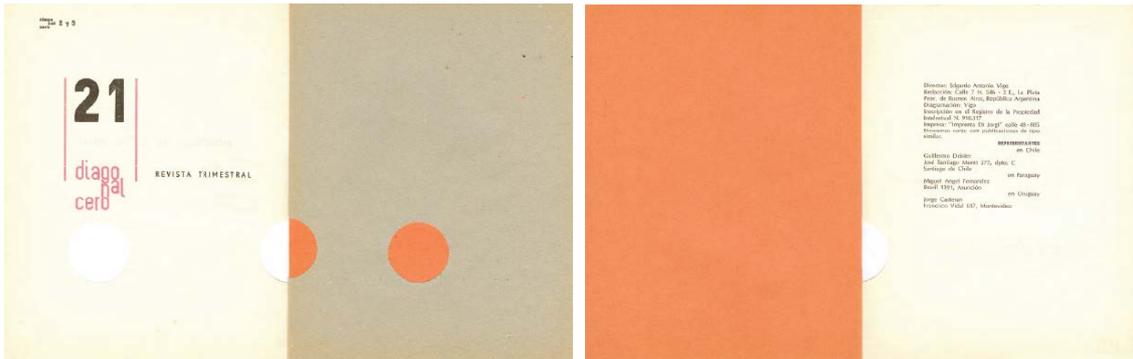


Fig. 32. DC21. Manifiesto de la oquedad: audaz despliegue de diagramación experimental. Protagonista una vez más: el círculo perforado, troquelado, pegado. Este manifiesto coincide temporalmente con la edición de lo que puede leerse casi como una oda al círculo, el *Poème mathématique baroque*, editado en París en 1967, “en los que agujeros, cortes y dobleces del papel articulan seis hojas de colores, impresas con números y signos gráficos” (Davis, 2006; p. 3)

La pertenencia del círculo a la estética del maquinismo ha sido suficientemente referida aquí, y en ese sentido es que vuelven a *Diagonal Cero* otras obsesiones de Vigo, como las máquinas inútiles: reloj inútil y reloj erótico en *DC20y4* son sólo algunos ejemplos entre otros.

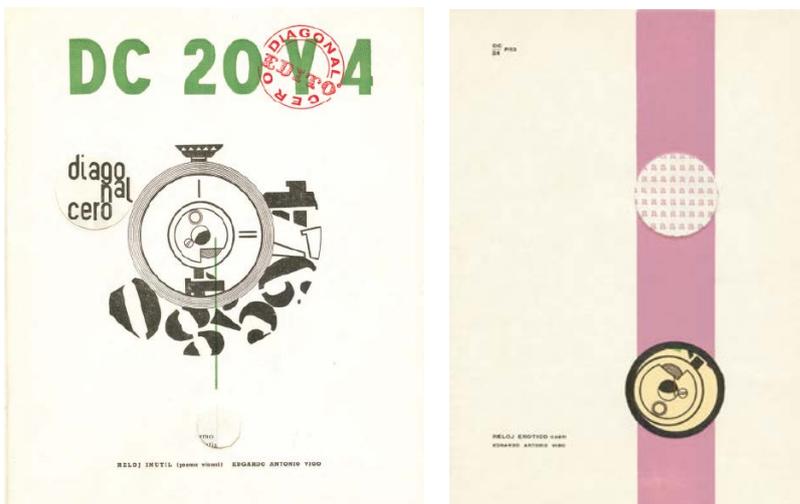


Fig. 33.

Grilla constructivista+xilografía. Las intersecciones se producen de modos variados: por ejemplo, las tapas de estructura constructivista de *DC8* y *DC9-10* presentan grabados abstractos biomórficos que se ubican entre vanguardia y gráfica popular. Esto contrasta con ediciones como *DC13* o *DC14* en las que asume total protagonismo la potencia de la identidad latinoamericana del grabado. En *DC15-16* el retorno a la tensión vanguardia/gráfica popular se produce nuevamente por las cualidades morfológicas de la figura abstracta de conformación circular.



Fig. 34. DC8, DC14 Y DC15-16

Citas y referencias. Vigo expone sus lecturas y referentes, y es frecuente que lo haga en forma de “homenajes”. En *Diagonal Cero* la presencia de los artistas de las vanguardias europeas de su interés es permanente: ya en *DC1* una nota sobre el constructivismo, en *DC2* una sobre Picabia, en *DC3*, una nota sobre Merz. Y así desfilan también Arp, Van Doesburg y otros. Estas notas recuperan desde el diseño, una visualidad que las inscribe en su origen, y en este sentido son zonas de la diagramación en donde se impone su impronta vanguardista.



Fig. 35. DC 20y4, Manifiesto De Stijl. DC5-6, Arp.

Progresivamente va ganando espacio Latinoamérica. “En esa época de latinoamericanización de la cultura, América Latina pasaba de ser un dato geográfico o político para volverse un espacio de pertenencia cultural” (Dolinko, 2012, p. 106), y esta latinoamericanización de *Diagonal cero* se manifiesta no sólo en las expresiones explícitas de Vigo, que por momentos tienen la contundencia de lo que escribe en *DC12*: “esto es LATINOAMERICA señores, no un terreno operístico imitativo”.

No imitación. La rareza. La tapa de DC13, con la misma fuerza de esa sentencia, se vuelve 100% latinoamericana. Casi desaparece la tipografía y los elementos textuales de la tapa se reducen al logotipo y el número 13 sobreimpreso en la imagen desbordada de un enorme gato que ocupa tapa y contratapa. Este gato, obra del uruguayo Luis Labraga, es una rareza en la secuencia de esta colección. Es la única imagen que interrumpe la fuerte marca de Vigo en la identidad de las tapas. Y aunque está intervenido con el número xilográfico deforme, diseñado por él, pareciera venir a darle cuerpo a su manifestación acerca del arte latinoamericano.



Fig. 36. DC13. *Esto es LATINOAMÉRICA señores*



Fig. 37. DC14. *El carácter latinoamericano, y los recursos del lenguaje de la gráfica popular se intensifican y asumen formas como por ejemplo el puño cerrado xilografiado, tradicional símbolo de lucha y solidaridad.*



Fig. 38. DC15-16, DC11

Las dos imágenes precedentes amplían el enorme espectro de diálogos visuales que habilita Vigo entre vanguardia/arte gráfico popular (y política). La doble página de composición vanguardista es poesía visual pero transita/cita el género del afiche político con sus letras de titulera en caja alta, en tinta roja y negra. Al lado, la gráfica popular protagoniza totalmente la presentación de la antología de poetas platenses.



Fig. 39. DC20-6. Tapa en inglés, afiche en alemán, editorial que no puede decir más que las vocales

Una vez más Vigo tensiona vanguardia y política: en medio de esta serie de tapas latinoamericanistas, DC26 dice LOVE, entre el internacionalismo vanguardista y su minimalismo y el pop art. Además, en inglés. Inmediatamente encontramos un afiche plegado, en alemán. La editorial, lejos de explicar algo, lo hace más críptico: AEIOUaeiou.



Fig. 40. DC26 Y DC28

El internacionalismo vanguardista se despliega en “estado puro” en dos páginas: la poesía de Ulrichs *Prohibido fijar carteles* en la que el papel pegado remite a los collages de objetos encontrados de Schwitters, artista nacido en Hannover, ciudad referida en la etiqueta; y *Carta al barrilete*, cuyo sobre air mail (Herman Damen) pegado en una hoja de *DC28* parece dialogar con otras de las prácticas de Vigo: la comunicación a distancia (arte correo).

El diseño, un arte tocable

El recorrido a través de los procedimientos gráficos que despliega *Diagonal Cero*, evidencia que desde distintas “entradas” a su lectura, es una revista que exige la participación del que lee, es una publicación que no se nos presenta del todo concluida.

Los calados y troqueles, los desplegables, el armado en hojas sueltas que requieren nuestra acción en su ordenamiento, son modos de construcción de este *artediseño* tocable.

DC20y3 es un número particularmente abundante en experimentos: los cortes en el contenedor, los troqueles y la superposición de papeles.



Fig. 41

La experiencia táctil a través de los collages y desplegados se intensifica en *DC20y4* con un cuadrado plegado por sus dos diagonales y troquelado con un círculo en el centro, que al abrirlo es el “análisis poético matemático” del reloj que vemos en la tapa de la revista:



Fig. 42. DC3, DC23, DC28. Siempre la presencia del troquel, el collage o la perforación

No menos relevante es que *DC28* —el último número— cierra con una perforación circular que invita a hacer. Como dice Magdalena Pérez Balbi (2008), “a través de ese hueco, Vigo unía dos propuestas fundamentales de su cruzada artística: otorgarle al observador/operador la facultad creativa/constructiva de la obra y convocar a la operación de señalamientos, renovando con una *mirada estética* la percepción de los objetos cotidianos. Al finalizar la edición de *DC*, el grupo pierde un espacio que los nucleaba” (p. 89).

De alguna manera, Vigo *cierraabriendo*, del mismo modo en que termina la serie de revistas presentando el sello EDITÓ DIAGONAL CERO, y anticipando la continuidad en *Hexágono '71*, la más experimental de sus publicaciones (Bugnone, 2017), en donde transita muchas otras y variadas propuestas de diseño participativas.

El grabado, un arte tocable

El relieve moderno justamente tiene ese principio, meterse, salir, entrar en un laberinto de espacios infinitos
(E. A. Vigo, 1958)

La antigua, artesanal, humilde técnica del grabado en madera estuvo presente en la obra de Vigo a lo largo de toda su vida, y tuvo una implicancia ideológica relevante en tanto fue uno de sus modos de producción de obras reproducibles y accesibles por su circulación por fuera de las instituciones artísticas. “La multiplicidad de la xilografía le permitía poner en cuestión –tanto en términos conceptuales como materiales– las limitaciones de la producción artística de ejemplar único” (Dolinko, 2018).

Aunque no es objeto de este trabajo, cierro el análisis de *Diagonal Cero* con este apartado referido en especial al grabado porque es constitutivo del modo en que Vigo articula su proyecto artístico, y sobre todo, por las implicancias que tiene en la práctica de diseñar una revista y concretamente en el objeto gráfico que es *DC*.

Ya en sus primeras obras y publicaciones –lo vimos en *WC* o en *DRKW*– Vigo incluye el grabado. Pero es en *Diagonal Cero* donde éste se despliega con mayor amplitud en cantidad, en tiempo y en experimentación. Desde *DC1*, el grabado es protagonista tanto en las tapas como en el interior de la revista donde frecuentemente las xilografías son portada de sección o ilustran poesías o funcionan como imágenes autónomas al punto de constituir, en algunos casos, publicaciones anexas. “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*” (Dolinko, 2012, pp. 56-57)

La práctica del grabado en Vigo se inscribe tanto en el interés por esta técnica desde los años cincuenta y hasta los setenta en Argentina (Davis, 2004) como en la expansión que en los años sesenta tuvieron los proyectos contraculturales en América Latina, una época en la que “el latinoamericanismo tomó nuevas definiciones” (Dolinko, 2012) como consecuencia de los efectos de la revolución cubana y los programas de la Alianza para el progreso. En este sentido es relevante la función que cumplieron las revistas de Vigo –con sus grabados experimentales– en la construcción de redes que dieron cuerpo a esa identidad.

El nuevo grabado formó parte, junto a las prácticas experimentales de las disciplinas hegemónicas, de la renovación artístico-cultural que tuvo lugar en la década, cuestionando su histórica situación periférica y posicionándose como expresión central y diferenciada en la definición de la vanguardia sesentista (Davis, 2004, p. 10).

Si bien las referencias políticas en *Diagonal Cero* no son tan directas como serán luego en *Hexágono 71* –salvo, como vimos, en algunos breves momentos– es claro, tal como señala Bugnone (2017), que la intervención de Vigo se produce más que por la proclama por la apropiación de materiales, técnicas, formatos y por el descentramiento o desvío que provoca en ellos. Así, el grabado, que estaba confinado a la contemplación en una carpeta o un gabinete adquiere en la propuesta de Vigo una nueva dimensión tanto por su puesta en

circulación en las revistas como por las intervenciones que lo constituyen en *grabado experimental*. Como indica Davis (2004), “[...] la impresión xilográfica es sometida a diversas operaciones que quiebran su unidad: es troquelada, doblada, cortada en diferentes direcciones. Azar y sistema se tensan en la operación de agujerear el plano” (p.7).

Los modos de inclusión del grabado en una revista como *Diagonal Cero*, en la que el diseño está marcado por las vanguardias europeas, forman parte de estas experimentaciones. Aunque abundan situaciones en las que la página es sólo soporte del grabado, tal como si fuera el marco del cuadro en un museo, lo que predomina en la revista es un diálogo o confluencia multidireccional entre grabado y diseño de vanguardia:



Fig. 43. DC1 y DC17. La página soporte/marco de la obra. DC2. El grabado en función del diseño: portada de una sección

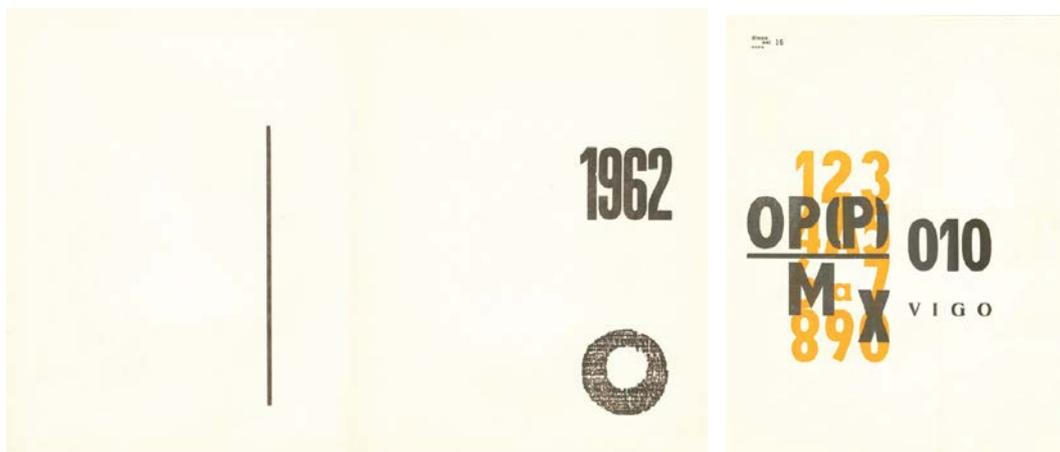


Fig. 44. DC3. Un grabado abstracto incorporado a un diseño vanguardista. DC20y3. Grabado-poesía-visual

Observamos que cuando el grabado está en función del diseño de la revista, como sucede generalmente en las tapas (ver páginas 106 a 108) o en las portadas (DC2), la xilografía se integra y dialoga compositivamente con otros elementos gráficos de la página, inclinándose a grabados abstractos, biomórficos tendientes a las estéticas de vanguardia. Significativamente

las tapas con grabados más latinoamericanistas parecen tener con esas estampas cierta distancia estética, funcionando el diseño más en su entorno, enmarcando, tal como en los casos de páginas interiores en las que se “exhiben” grabados.

Otra situación singular presentan las xilografías integradas a experimentos de la poesía visual, como en *DC20y3* o *DC20y4* por ejemplo, que incluso llegan a propuestas en las cuales el papel plegado y el troquel intervienen el grabado. En este caso podría arriesgarse que el movimiento se produce del arte poético-visual al diseño, al revés que en el caso de las tapas, donde es el diseño el que “hace lugar” a la xilografía.

+++

He transitado en este capítulo, el análisis de dos proyectos editoriales tempranos de Edgardo Vigo, *WC* y *Diagonal Cero*, en busca de las zonas en las que va construyendo su particular poética del diseño.

Partiendo del uso del concepto “cosa” que propone Vigo, como lugar donde su arte objetual se encuentra con el diseño, he analizado la dis-funcionalidad de las cosas que inventa como la contracara de lo que podríamos llamar una funcionalidad alternativa. Sus cosas, inútiles en la dimensión de lo utilitario, son sin embargo paradójicas máquinas productoras de imprevisibles recorridos del sentido y el sin-sentido.

En el caso de *WC* analicé la revista en diálogo con sus paratextos *Bitácora de WC* y los documentos de *Biopsia* en los que Vigo registró y resguardó la etapa proyectual así como otros materiales descartados. Es en esos papeles y bocetos iniciales y paralelos, donde está la huella de sus procedimientos. El germen de lo que luego se desplegará –en el campo de los proyectos editoriales– en las revistas ensambladas *Diagonal Cero* y *Hexágono '71*.

Finalmente analicé *Diagonal Cero* por la centralidad que tiene entre sus proyectos, más allá de ser la que se publicó por más tiempo y cantidad de ediciones, por presentar la concreción de esta forma expansiva del formato revista. En ella Vigo consume su proyecto estético político *comunicación a distancia*, a través de la conversión de este medio en una herramienta para crear redes de artistas tanto en el ámbito local como luego en Latinoamérica.

De allí que esta revista hecha de citas, y también manifiesto visual experimental, es donde mejor se exhibe el cruce entre vanguardia y tradición. Y donde se encuentran el diseño y el grabado como dos lenguajes centrales con los que trama este arte tocable y contradictorio.

3. las marcas de vigo

Capítulo 3

LAS MARCAS DE VIGO

3a. Diseño, marcas e identidad

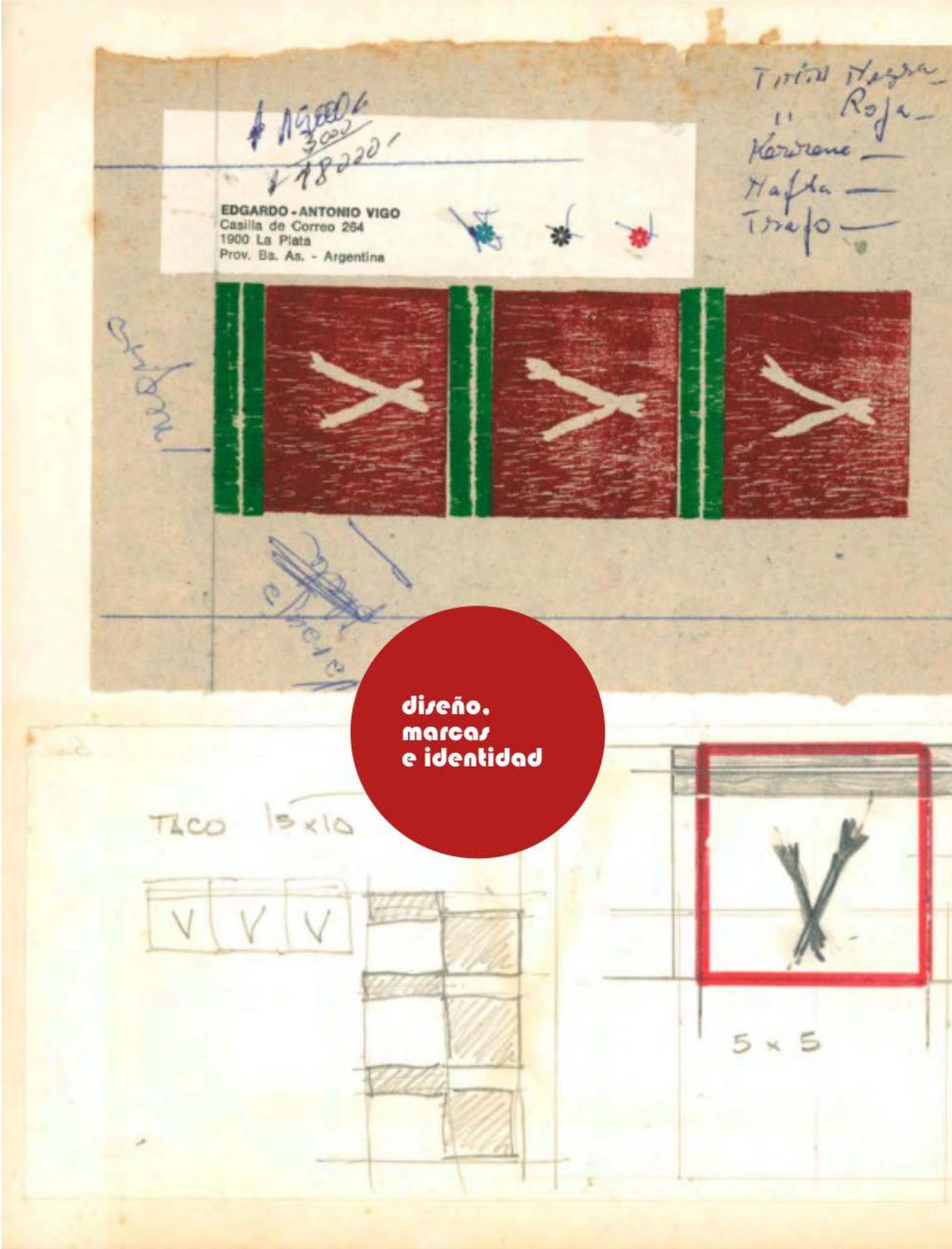
3b. Marcas personales. **La marca de Vigo**

3c. Marcas de publicaciones

3d. Marcas de proyectos

Con un amplio repertorio de marcas gráficas diseñadas y rediseñadas a lo largo de toda su trayectoria artística, Vigo propone una de las apropiaciones más originales de los discursos de la vida cotidiana y el *systema*. Descubre un terreno inexplorado por las vanguardias y se anticipa décadas en su valoración sobre el poder performativo de las marcas que, hacia finales del siglo XX, pasaron de crear universos simbólicos asociados al consumo de un producto a ser ellas, por sí solas, el objeto de consumo.

En este capítulo propongo un recorrido por las marcas que diseñó Vigo para autoseñalarse, como firma: las marcas para sus publicaciones y aquellas que a manera de sellos, creó para identificar sus proyectos. Se trata, además, de un corpus extraordinario de su obra no investigado en estudios previos, ni desde el arte ni desde el diseño, y que es fundamental reponer.



3a Diseño, marcas e identidad

El *diseño de marcas* –y el *branding*, su gestión– es una de las áreas más relevantes del trabajo de los diseñadores. Relevante no sólo porque la identidad corporativa o institucional es una de las especialidades más expandidas de esta profesión sino también en un sentido cualitativo, si entendemos la “cuestión de la identidad” como núcleo constitutivo de cualquier práctica de diseño (Arfuch, 2005; Chaves, 2001, 2005). La caracterización frecuente de los diseñadores como “proyectistas de identidades” pone en evidencia esta centralidad, que ancla en el origen mismo de esta práctica discursiva.

El diseño surge en la segunda mitad del siglo XIX como una herramienta necesaria para el mercado, es un emergente de la sociedad industrial moderna que sirve a la función de vender sus productos y también a crear necesidad de ellos. El diseño, y las marcas, nacen en la calle: en los carteles, las vidrieras, la publicidad, los envases, es decir, en el espacio donde se despliega la vida social burguesa. La calle, ese invento de la modernidad (Berman, 1988) cuya fascinación y espanto han narrado poetas y escritores, ha sido suficientemente contada como espacio amenazante de encuentro con lo desconocido, de anonimato; en definitiva, justamente, en relación con la pérdida de la identidad (Benjamin, 2016). Más allá de exceder los límites de este trabajo, es relevante señalar lo significativo de este contexto para pensar y dimensionar la relación originaria del diseño con la cuestión de la identidad.

La historia del diseño (Meggs, 2010) se ha encargado de contar episodios como el rechazo con el que los ciudadanos de París recibieron la sustitución de los nombres que identificaban sus casas por un número anónimo y frío, o el del surgimiento de las tarjetas personales, que funcionaron como una *carta de identidad*, de presentación, en el contexto del intercambio comercial entre desconocidos en las ferias y grandes exposiciones, por ejemplo; o el auge del retrato fotográfico “portátil”, la *carte de visite*, formato patentado en 1854 por Disdéri.

Estas breves referencias ponen de manifiesto que la construcción de la *identidad de los sujetos* a través de signos gráficos (sean textos, ilustraciones o fotografía) es simultánea a la aparición de los discursos visuales de *identidad de los objetos*, es decir de los productos. Sabido es que los avances tecnológicos, desde la fotografía a la cromolitografía, posibilitaron también el despliegue de este tipo de discurso identitario.

Las primeras formas de la publicidad –los carteles, las vidrieras, las etiquetas de los productos exhibidos en los grandes almacenes– son los espacios visuales en los que incipientemente empiezan a configurarse lo que serán las marcas gráficas, generalmente entremezcladas con las ilustraciones. Las marcas, que nacen como signos identificatorios, rápidamente adquieren también una función simbólica que excede lo denominativo. En este sentido, son un tipo de signo clave de la sociedad moderna, porque construyen la identidad de la mercancía y con ella, la de los sujetos que las consumen.

Si hay algo sorprendente entre los múltiples procedimientos que despliega Edgardo A. Vigo, es el uso que hace de los signos marcarios. Considero que esta es una de sus mayores originalidades en relación con la apropiación de formas discursivas del mundo cotidiano y del *systema*, como diría él mismo. Vigo descubre algo inexplorado y se anticipa décadas en su visión sobre el poder de las marcas que, tal como decía, hacia finales del siglo XX pasaron de

crear universos simbólicos asociados al consumo de un producto a ser ellas, en forma autónoma, el objeto de consumo. Esta propiedad realizativa de los signos marcarios es lo que parece seducir a Vigo para usarlas en forma tan expandida, para designarse a sí mismo, para identificar y, con esto, *realizar* sus producciones.

Su visión sobre esta clase de signos es en extremo contemporánea en tanto se adelanta al momento en que la sociedad tiene *plena* conciencia de la capacidad performativa de una marca. La incipiente sociedad del espectáculo que previó Guy Debord en la época de Vigo, hoy se ha materializado excediendo toda previsión: la posverdad se sostiene, entre otros signos pero fundamentalmente, con marcas de identidad, constructoras de imagen. Boris Groys lo plantea en *Volverse público* (2014) cuando reflexiona sobre el carácter supremo de la producción del yo público en los medios visuales entendidos como nueva ágora, en la que cada sujeto del mundo contemporáneo debe asumir la responsabilidad ética, estética y política por el diseño de sí.

No es arriesgado decir que Vigo fue un diseñador de *marcas*. Su obra está habitada por logotipos, isotipos: marcas de sí mismo, marcas para identificar sus proyectos, marcas como condensadoras de conceptos –como “desborde del borde”–, y muchas otras para sus publicaciones, en las que la marca ocupa un lugar vital en relación al devenir de cada una de ellas, a la manera de las actuales “marcas dinámicas”.

Del mismo modo que su afición a las máquinas, probablemente su gusto por el diseño de marcas gráficas también tenga anclaje en su formación en la escuela industrial donde desarrolló la habilidad para el dibujo técnico que ha quedado registrada en las grillas constructivas, diagramas, bocetos y esquemas que archivó en *Biopsia*.

Con el fin de establecer una organización que permita estudiar las particularidades de los distintos tipos de marcas que diseñó, propongo una clasificación en tres categorías para identificar cuestiones específicas:

-Marcas personales

Desde los inicios al fin de su trayectoria, distintos diseños de firma/marca personal sellan su obra (en la que incluimos sus archivos).

-Marcas de publicaciones

WC, DRKW, Diagonal Cero, Hexágono '71.

-Marcas de proyectos

Ediciones *Diagonal Cero*, Souvenir de dolor, La gota de sangre, entre muchas otras.³¹

³¹ Por último, también es importante señalar que, en menor medida, Vigo diseñó algunas marcas para terceros, como en el caso del logotipo del boletín de Atulp 14 de junio, la marca de un estudio de arquitectura auspiciante de *Diagonal Cero*, la de la inmobiliaria López Gastesi o la del vivero Di Carli.

La marca del diseñador en Vigo



Fig. 1. Izq: un grabado de 1966. Der: Biopsia 28, 1988

Siempre la tensión entre lo colectivo y el desborde de autoestima, exhibida, problematizada.

Esta imagen abre otra zona desde donde abordar el diseño de marcas en Vigo: la identidad del diseñador en relación con la identidad del objeto y/o sujeto que diseña/construye. Se ha dicho que diseñar es “ponerse en lugar del otro”, a la manera de un actor (Jalluf, 2007). En esta expresión se encuentra una clave para indagar el lugar del diseñador como productor cultural y aquello que lo acerca/aleja de la figura del artista, particularmente de la figura contemporánea de artista.

Como diseñadores, construimos identidades de objetos o sujetos de muy diversa índole, desde una empresa a una institución o un país, desde una banda de rock a un disco o una mesa; pero siempre sostuvimos que nuestra marca de identidad propia como diseñadores debe borrarse en favor de aquello que representa. Cuántas veces habremos escuchado que se nos define como “facilitadores” entre un problema y su solución, definición que como tantas otras similares nos conduce a este alejamiento de la visibilidad de la autoría. Sin embargo, a comienzos de 1990, los diseñadores que adscribieron a la llamada deconstrucción se mostraron convencidos de lo contrario, y sostuvieron “que era un error creer que el diseño gráfico debía ser anónimo o impersonal, como había considerado el estilo internacional” (Pelta, 2004, p. 49). Esta visión luego se expandió y hoy el concepto de autoría es esencial para una parte importante de los diseñadores. Claro, el antiguo precepto provocaba inmediatas sospechas: si el diseñador debía esconderse, ¿por qué Toulouse Lautrec, Paula Scher o Milton Glaser, y tantos otros entronizados en la historia del diseño, tienen “nombre y apellido”? Y en la escena actual de las instituciones artísticas ¿quiénes son los diseñadores que habitan las numerosas salas destinadas a este campo en los museos de arte moderno y contemporáneo? ¿Qué sucede hoy con cierta espectacularidad de la figura de los diseñadores –y de los artistas– que hasta tienen sus series en Netflix? Sólo preguntarnos esto pone en evidencia la problematicidad de ese mandato que el estilo internacional proponía, y que en muchos ámbitos se adoptó y sostuvo fuertemente hasta hace unos años, tal vez por ser el diseño una disciplina afecta a las recetas y los “manuales de uso”.

Mónica Farkas señala que a medida que el diseño se fue afirmando como un campo autónomo, “puso en crisis los abordajes que jerarquizaron una historia centrada en la

profesionalización, en objetos canonizados o en héroes de la disciplina” (2019, p. 41). Sin embargo, estas viejas configuraciones persisten en tensión con nuevas miradas.

Identidad diseñador/identidad artista se nos presenta como una dicotomía antigua, un tema desgastado que paradójicamente, lejos de perder vigencia, se reactualiza en la medida en que el campo del arte es cada día más una arena movediza de disciplinas en permanente desplazamiento. Desde siempre, y en particular hoy, la figura del diseñador está mixturada complejamente con la del artista, y también, como decíamos, con “el mundo espectáculo”. El caso de los diseñadores de moda es el más evidente, pero también en otras especialidades el imaginario del diseñador “estrella” tiene plena vigencia. Sin embargo, sigue insistiéndose en algunos ámbitos académicos o en espacios de discusión muy frecuentados por los diseñadores de habla hispana (como *foroalfa.org*), que el mejor diseñador es el que *no se ve*.

Este anonimato promovido por un lado por el discurso funcional a la mercancía, es decir por el marketing, tiene desde otro lugar un origen muy contrapuesto: se trata de una invisibilidad con otras intenciones, ligada al mandato de la producción como un *hacer en equipo* postulada por el racional-funcionalismo modernista. Se trata de una posición política que se sintetiza en la consigna de la Bauhaus *construir es una tarea colectiva*.

Es en el marco ideológico de las vanguardias modernas y su utopía de unir arte-vida, donde habría que situarse para analizar el modo en el que Vigo trama su propia identidad, la problematiza y puede valorar la significación de las marcas gráficas en la construcción de su propia subjetividad. Así, sus múltiples marcas personales, su firma, conviven con multiformes marcas identificatorias de las producciones, que al identificarse “con nombre propio” tensionan el lugar de la autoría.

Vigo reivindicó postulados de las vanguardias soviéticas, en particular del constructivismo, algunas de cuyas ideas se encuentran en claro vínculo con el modo en que piensa el sujeto productor de arte. El *Manifiesto Constructivista* (Gabo y Pevsner, 1920) sintetiza algunas de ellas:

No medimos nuestro trabajo con el metro de la belleza y no lo pesamos con el peso de la ternura y de los sentimientos. Con la plomada en la mano, con los ojos infalibles como dominadores, con un espíritu exacto como un compás, edificamos nuestra obra del mismo modo que el universo conforma la suya, del mismo modo que el ingeniero construye los puentes y el matemático elabora las fórmulas de las órbitas. [...] en la creación de los objetos les quitamos las etiquetas del propietario, totalmente accidental y postiza, y solo dejamos la realidad del ritmo constante de las fuerzas contenidas en ellos [...] En las plazas y en las calles exponemos nuestras obras, convencidos de que el arte no debe seguir siendo un santuario para el ocioso, una consolación para el desesperado ni una justificación para el perezoso... (p. 3)

Asimismo, como hemos visto en el capítulo 1, en sus manifestaciones y en su obra artística aparece en Vigo la idea de *autor como productor* de Walter Benjamin ([1936] 1975):

Resulta, pues, decisivo el carácter modelo de la producción, que en primer lugar, instruye a otros productores en la producción y que, en segundo lugar, es capaz de

poner a su disposición un aparato mejorado. Y dicho aparato será tanto mejor cuanto más consumidores lleve a la producción... (p. 118)

Vigo fue muy prolífico en autorreflexión sobre su actividad artística y sobre todo en la enunciación de discursos configuradores de su sociabilidad en el campo del arte y la cultura. El tono de estas enunciaciones, de carácter enfático, plagadas de imperativos y mayúsculas, es más allá de su categorización, la forma del manifiesto, y aquí reconocemos el gesto juvenil de las vanguardias históricas:

[...] Dentro del vasto, complejo y contradictorio campo de la "NOVISIMA POESIA" hemos elegido el desarrollo de algunas tendencias que posibilitan su activación. Los antecedentes históricos nos llevarían a re-buscar lo frondoso de los mismos hasta terminar posiblemente en un trabajo de corte "enciclopédico". Presentaremos las últimas variantes que son, por supuesto, el resultado de un cambio de estructuras (cuya quiebra comienza a principios de nuestro siglo) del arte en general y en cada una de sus ramas en particular. Definiríamos a la "POESIA/PROCESO " como el punto de partida teórico-práctico que permite la iniciación de una " POESIA PARA ARMAR" que a su vez posibilita una "POESIA PARA y/ o A REALIZAR". (Vigo, 1970; p.10)



Fig. 2. Biopsia 16, 1976

Del arte correo a la edición de revistas, Vigo produjo obras colectivas, en varios sentidos. Son espacios colectivos las revistas, las redes de artistas que propició, el arte a realizar al que invitó. Por otro lado, desde el punto de vista de su *hacer múltiple*, se distancia del artista genio y se acerca al carpintero, al diagramador, al imprentero, al oficio. Es decir, un artesano. Dice Koldobsky refiriéndose a los años sesenta: “La misma época que sentencia la muerte de la pintura presenta una figura que no reivindica la creación –ante el embate de la vanguardia eso ya no es posible– sino la construcción de un objeto y el saber hacer del pintor, el oficio” (2003, p. 9). Vigo es un fabricante de objetos, máquinas manuales, y otros múltiples dispositivos que implican la conjunción de mucho más que un solo *saber-hacer*. Es así que pienso en un sentido ampliado el concepto de *lo colectivo*. Si bien la artesanía es una obra individual, asume en Vigo la forma de la maquinaria, y es en esta tensión entre lo individual y lo colectivo donde construye sus prácticas.



marca propia

La marca de vigo

3b. Marca propia. La marca de Vigo

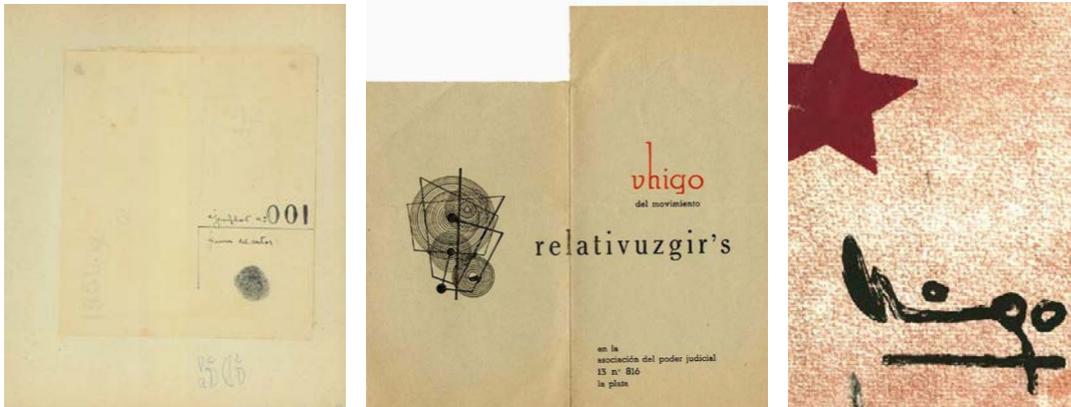


Fig. 1. Página archivada en Biopsia 1, 1953-57: La huella digital, primitiva marca de identidad. Primeros experimentos con su marca: la intervención ortográfica, 1957 Una portada en Biopsia 26, 1986: carácter gráfico de la firma y su tamaño.

La huella, la marca de identidad, la firma, ocupa un lugar relevante en su obra y de esto da cuenta su archivo personal en la serie *Biopsia*, donde encontramos múltiples y variadas marcas diseñadas por Vigo. La imagen con la que inicio este apartado anuncia esa búsqueda con el grabado más primitivo y elemental, el sello de la huella digital, que seguirá más adelante en experimentaciones con su propia firma (*Biopsia 26*) en distintos materiales y técnicas, que finalmente adquieren estabilidad gráfica cuando las convierte en grabados xilográficos. Estos tacos de madera, son claros antecedentes de su proceso proyectual hacia el diseño de una “marca propia”:



Fig. 2. Izq: Portada en Diagonal Cero, 1966. Der: Portada en Biopsia 28, 1988

Esa marca propia, la que tiene mayor continuidad en el tiempo y *signa, señala, firma hasta en algunos casos “de puño y letra”* varios proyectos, es la que él mismo llamó *marca de Vigo*. Un signo gráfico que diseñó para identificarse, con el cual lleva al paroxismo su autoseñalamiento. En este sentido, funciona como un instrumento que viene a confirmar lo que señala Ana Bugnone (2017) acerca de que Vigo tensiona su oposición a la figura de artista con el mantenimiento del “nombre de autor”, en un esfuerzo por destacar su nombre que, con esta marca, queda en extremo explícito.

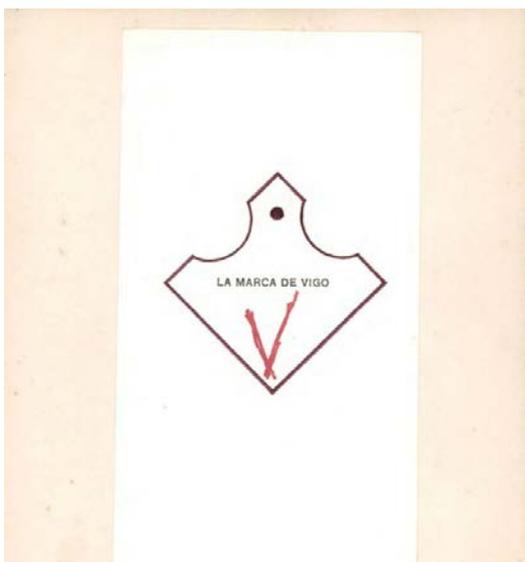


Fig. 3. *Biopsia 10, 1971. La marca de Vigo, original*

Vigo buscó *re-presentarse, contarse* en esa marca, aludiendo a través de diversas operaciones retóricas a los atributos singulares de su identidad y de su obra. Por otra parte, es una marca que se ajusta a varios de los parámetros que en diseño se consideran al evaluar la calidad de este tipo de signos visuales: es *sintética*, y es un signo básico de identidad en tanto condensa y refracta con *pertinencia* los *atributos formales y conceptuales* de aquello que designa. Vemos a Vigo en la morfología de la línea de recuadro que se encuentra “calada” por la semicircunferencia de las perforaciones que caracterizan su obra; está resuelta en las dos tintas –rojo y negro– dominantes en su obra; el texto es un sello, uno de los recursos que más lo identifican. Articula lo geométrico (el recuadro) y lo gestual (la V), mixtura clave para entender su obra. Con breves elementos visuales y tipográficos, configura un signo fuertemente connotativo, sobre todo porque lo diseña no sólo para que funcione como “sello” impreso, sino también para que su contorno delimite una etiqueta, un objeto en sí.

Este carácter de etiqueta otorga a la marca nuevas dimensiones, además de una materialidad múltiple. La etiqueta es aquel objeto que convierte a lo que designa en mercancía y con el cual Vigo propone establecer la relación de acercamiento/rechazo que implica la parodia: un cartón con una perforación y un hilo para que pueda atarse a aquella “cosa” que Vigo quisiera identificar como propia. Incluso, como le gustaban las bromas, él mismo.



Fig. 4. La marca de Vigo en su versión etiqueta, 1970



Fig. 5. Etiqueta versión colgante, identificación del sujeto Vigo



A.

B.

C.

Fig. 6. A. Etiqueta con La marca de Vigo, en un señalamiento, Biopsia 28, 1988.

B. La marca de Vigo en una insólita versión en negativo, en la que reemplaza la V por un monograma con las iniciales de Vigo y Gutiérrez Marx enlazadas.

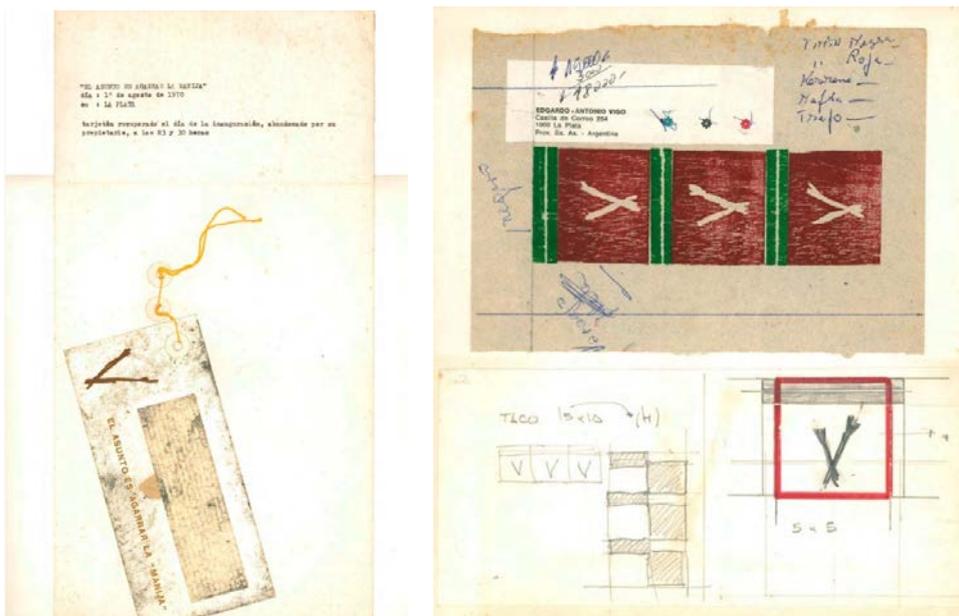


Fig. 7. Biopsia 18, 1970. Biopsia 28 boceto para xilografía: la V se desprende de la marca de Vigo

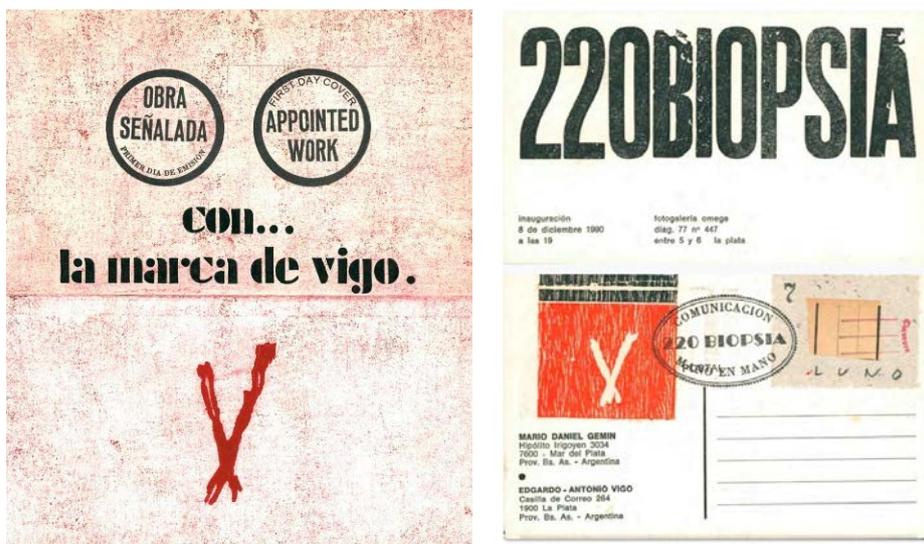


Fig. 8. Biopsia 28 y Biopsia 30

Por último, con relación a *La marca de Vigo*, es destacable cómo se “desprende” de ese conjunto gráfico la inicial hecha a mano, que Vigo transforma en taco xilográfico con el que sellará muchas de sus producciones. Esta versión sintética de su propia marca, también es una operación llamativamente adelantada a su tiempo, porque anticipa lo que desde hace unos pocos años se denominan marcas responsivas o adaptativas (Graffica; 6 de octubre de 2014). Se trata de un fenómeno que, si bien tiene antecedentes en usos sintetizados de marcas, surge en gran medida por el imperativo de generar signos que sostengan la legibilidad en las interfases gráficas en las que éstas se reproducen a escala muy pequeña; pero también, yendo más allá de cuestiones funcionales, dan cuenta de un estado de la cultura visual de

hipersaturación que deviene en el desarrollo de estéticas del diseño tendientes al minimalismo y a la abstracción.



Fig. 9. Algunas marcas responsivas o adaptativas contemporáneas.
Ver: <http://responsivelogos.co.uk/>



marcas de publicaciones

3c. Marcas de publicaciones

En las revistas editadas por Vigo los logotipos asumen un lugar protagónico ya que las tapas exhiben una particularidad: la ausencia de títulos o de imágenes que aludan al contenido. Pueden leerse las tapas como objetos estéticos autónomos, en los que la imagen, en la mayoría de los casos, alude a sí misma más que anticipar los contenidos de cada edición. Esto lo he desarrollado en el capítulo anterior, cuando me referí a las tapas que en su secuencia generan un relato sobre la vida de la revista.

Esta particularidad está relacionada con el lugar protagónico que tiene la marca (logotipo) en cada una de ellas, ya que funciona en todos los casos como un signo dinámico, cambiante y, sobre todo, que se integra conceptual y gráficamente a la visualidad del conjunto. Resulta muy particular y disruptivo porque rompe con el paradigma de funcionamiento de los logotipos de las publicaciones, que funcionan como signo independiente de “lo que sucede” en la tapa y se mantienen inmutables (los rediseños son escasos y planificados) a lo largo de la colección.

En *DRKW*, *WC*, *Diagonal Cero* 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.



Fig. 1. WC (1958-1960). La marca WC pierde partes, y se integra a la composición de la tapa

WC

El análisis de la revista *WC* que desarrollo en el capítulo 2 anticipa el devenir de la marca en las tapas de esta publicación a lo largo de sus cinco números. Allí afirmaba que si bien es menos dinámica que en las publicaciones posteriores, presenta ya signos de esa vitalidad realmente original en relación al modo en que configura a través del relato visual la temporalidad de la publicación, como si se tratara de un organismo vivo.

Es una marca poco cohesionada, conformada por diversos elementos. Describo la marca tal como aparece en el primer número, completa: el isotipo reúne una representación figurativa del inodoro dado vuelta; debajo de éste, un diagrama de círculos concéntricos que remite al Anémic Cinéma, y el número “1er.” –que leyendo sólo este ejemplar podemos pensar que refiere al número de edición, pero luego vemos que se trata de parte del nombre de la revista en un juego más de los misterios a que invita Vigo–; a esto se agrega en cuerpo muy pequeño una numeración de talonario. Finalmente, el logotipo *WC* resuelto en una tipografía geométrica producida a mano por el propio Vigo (lo cual consta en los bocetos de *Biopsia*).

En el segundo número, se agrega “N° 2”, con lo cual queda “1er”, que pasa a ser parte del nombre.

En esta secuencia de cinco números de *WC*, los dos primeros aparecen casi idénticos salvo por el agregado que mencioné (N° 2): el número 1 sólo 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 el agregado del número de edición ocupa un espacio proporcionalmente muy relevante y desintegrado del resto de los elementos gráficos, no sólo 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, contrastando 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 sólo 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, ocupando 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 autorreferencial 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.

DRKW

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*. Una marca que no permanece igual, sino que muta en forma permanente. Esto, en principio contradictorio con la definición misma de logotipo (forma gráfica *estable* del nombre), sin embargo, se ha convertido en la última década en una de las alternativas gráficas más transitadas en el diseño de signos marcarios. Las marcas dinámicas y adaptativas –como vimos en relación a *La marca de Vigo*, que tiene su versión “sintética”– son emergentes de una época signada por el impacto de los nuevos modos de lectura que imponen los vertiginosamente cambiantes soportes digitales. Vigo las exploró al menos cincuenta años antes.

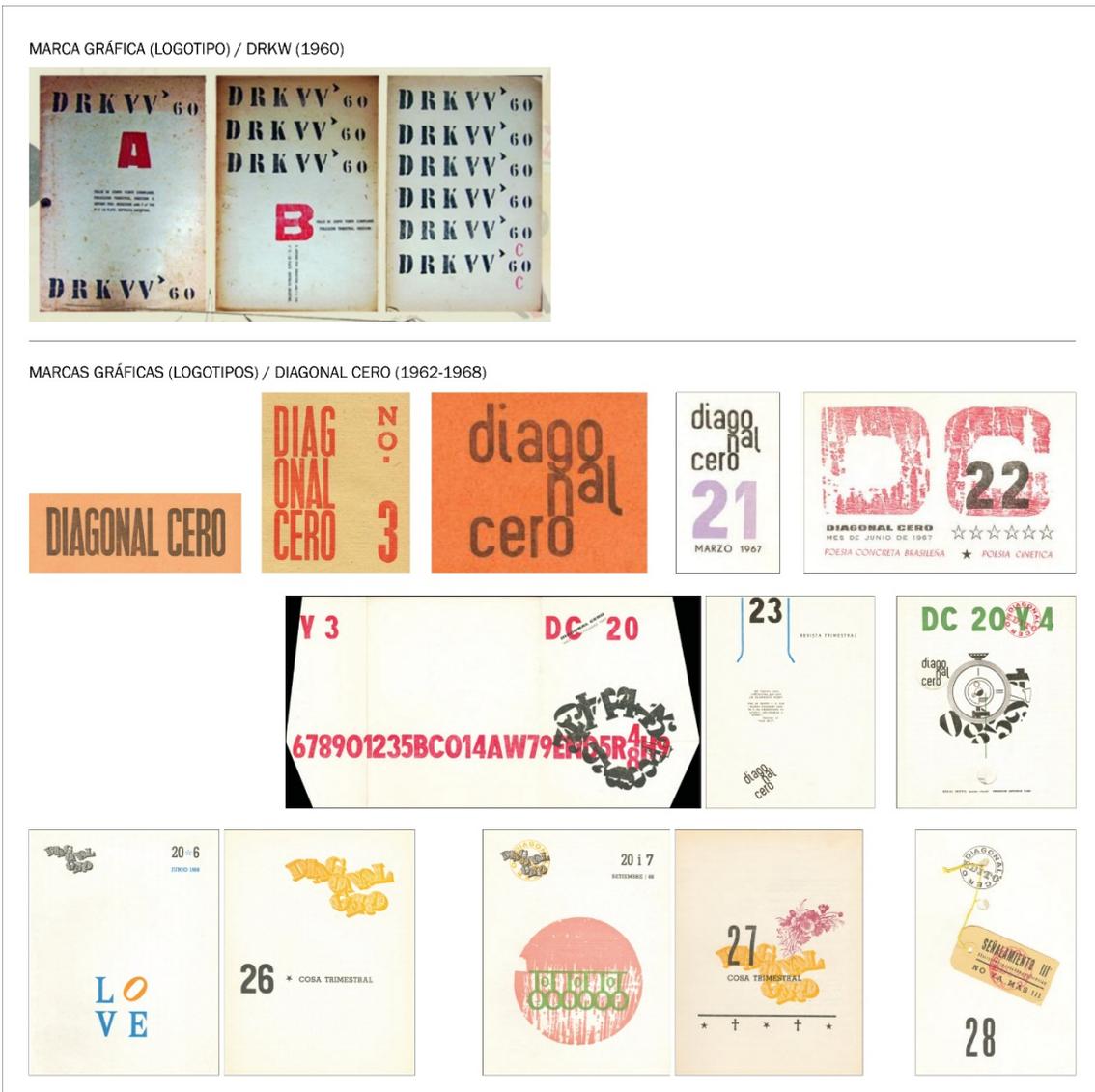


Fig. 2. Marcas gráficas dinámicas en DRKW (1960) y Diagonal Cero (1962-1969)

Diagonal Cero

De distinto modo que en *WC*, pero en algún sentido conservando el carácter dinámico del logotipo, la marca de *Diagonal Cero* va mutando en la larga trayectoria de la revista. La marca transforma su morfología –variadas tipografías, elementos compositivos, colores, etcétera–; es decir, ya no se trata sólo del procedimiento de repetición. En los veintiocho números de la revista, la tipografía del logotipo se modifica cinco veces.

Intentaré leer en esta transformación conceptual y estética los rastros del recorrido del pensamiento de Vigo, ya que estas variaciones tan abruptas y en apariencia caprichosas, parecen responder a sus imperativos “del momento”. (Pueden verse las tapas completas en las imágenes del capítulo 2).

Del número 1 al 8 (los dos primeros años), el logotipo está resuelto en una tipografía sans serif bold, compacta, en caja alta y en un cuerpo tipográfico también “de titulera”, muy exagerado.

En el número 9, cambia hacia un estilo casi opuesto: en lugar de resolverse en una línea, ahora las letras minúsculas, muy geométricas –recuerda la tipografía bauhaus en versión condensada– y de aspecto redondeado, se diagraman en tres líneas desordenadas, no marginadas. Lo que era una marca que gritaba, contundente y con alto impacto, es ahora un signo amigable e integrado, y sobre todo una construcción experimental que anticipa los juegos tipográficos de la poesía visual. Se mantiene ese logotipo hasta *DC14*.

En *DC15-16* nuevamente cambia y mantiene hasta el *DC23*, aunque en *DC21* utiliza la anterior y en *DC23* se toma la licencia de diagramarla “en diagonal”. Este es tal vez el cambio más extraño porque lo que antes era un “cartelón” ahora es un logotipo mínimo, resuelto con tipografía estándar de las más convencionales en cualquier imprenta tipográfica. Es una decisión muy singular, por el cuerpo y la “neutralidad” de esa familia tan asociada a la imprenta tradicional, contradictoria con cualquier experimentalismo. Entiendo que coincide con el protagonismo que va asumiendo la xilografía sobre la tapa que, si bien está presente desde el comienzo, va ocupando más espacio. Pero también, llegado *DC15-16* es probable que Vigo, que estaba muy pendiente de las cuestiones referidas a la circulación y el consumo, evaluara que la revista tenía suficiente instalación para seguir necesitando hacerse lugar “a los gritos”.

En *DC21* como dije, y en *DC24*, vuelve una vez más a la versión bauhasiana de tres líneas, y en el 26 (y 27) sorprende con un logotipo absolutamente disruptivo, podría decirse dadaísta en tanto violenta la organización de las letras que no sólo están en diagonal sino totalmente desalineadas y fuera de la base de x, la línea de base, además de elegir una familia tipográfica decorativa “en exceso”.

DC 28, última entrega de la revista, no tiene logotipo; en su lugar aparece un sello en el que se lee “DIAGONAL CERO EDITÓ”. Esta decisión visibiliza el carácter narrativo que tiene la marca para Vigo, su centralidad como signo configurador de la identidad, tanto de él como sujeto como de sus cosas (en este caso, la revista).

El logotipo es reemplazado por otra marca, la del sello editorial, podría decirse en doble sentido: este sello nace de *Diagonal Cero*, y es un sello editorial que reaparecerá en muchas de sus producciones. El verbo en pasado, “editó” *Diagonal Cero*, alude tanto al *objeto revista* que tenemos entre manos como a la trayectoria pasada/finalizada de la misma, enfatizando su fin. Una vez más: a Vigo le gustaba el doble sentido.

A la mutación del logotipo se suman las modificaciones asistemáticas en la diagramación, que parece no configurarse sobre una grilla constructiva estable; o las tintas, en las cuales la única constante que se mantiene es el uso del negro, pero que en el segundo color pareciera no seguir un criterio sistémico; o la relación de integración del logo con los otros elementos de la página, que siempre es dinámica y distinta. El modo en que integra el número de edición al logotipo, es sólo un ejemplo entre otros de estas dinámicas: en *DC22* se agrega al logotipo un logotipo inicial: *DC*. En *DC23* y *DC24* vemos cómo deconstruye el signo (20 y 3) y cómo el número de edición se integra a la sigla. Incluso, en *DC23* conviven dos logos diferentes, uno en tapa, otro en la portada.

Hexágono ´71

En cinco años, *Hexágono´71* tuvo cuatro marcas gráficas: tres isotipos 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–.

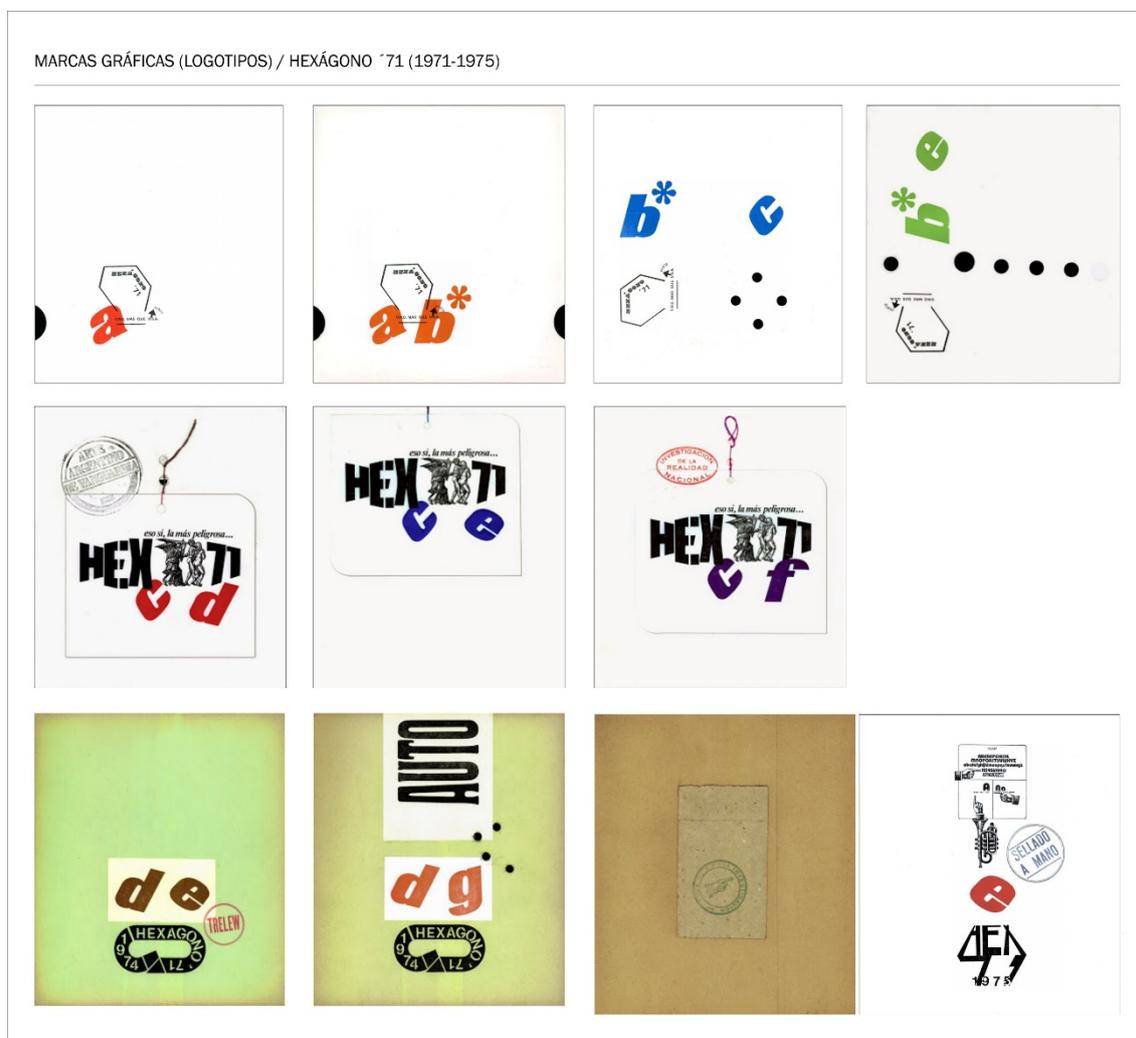


Fig. 3. Marca gráfica dinámica en Hexágono ´71 (1971-1975)

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 sólo HEX, en diálogo con una ilustración y acompañado nuevamente de un

claim: “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.

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 a 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.



marcas de proyectos

3d Marcas de proyectos

La marca gráfica tiene algo de fundacional, de inaugural, que en Vigo adquiere significación en tanto la diseña como parte constitutiva de sus proyectos y de su propia identidad. Hay, en el acto de crear una marca, un espíritu iniciático, en tanto proyección, invención y posibilidad de lo transformador. Esta condición, no casualmente, es propia de las vanguardias a las que Vigo adscribió. En este sentido asocio la marca al *manifiesto*, en su carácter inaugural.

Podría decirse que la trayectoria artística de Vigo es una explosión sucesiva de acontecimientos inaugurales, y podríamos establecer una correspondencia entre este devenir y las innumerables marcas que diseñó a lo largo del tiempo. Al sellar, marcar, inauguraba cada *proyecto* (y señalo el concepto para remarcar la idea de futuro que implica *proyectar*). El proyecto siempre es algo nuevo, y está lanzado al futuro. Si algo es nodal en su obra es la voluntad de proponer una novedad.

En relación con esto, es interesante referir su artículo "Sellado a mano", en la edición "e", 1975, de la revista *Hexágono '71*, en el que la propuesta de usar técnicas "novísimas" se manifiesta específicamente en relación a la apropiación del sello burocrático para otros fines.

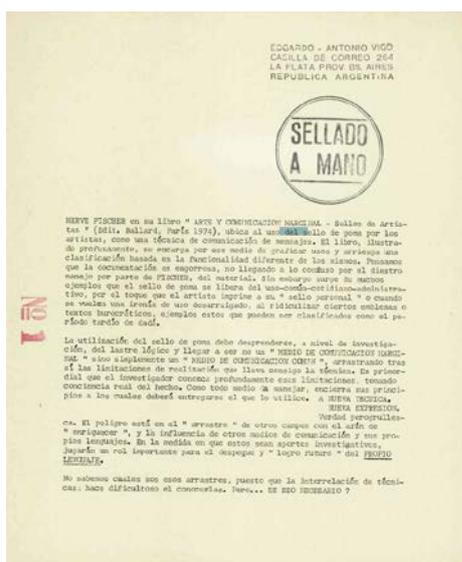


Fig. 1. *Hexágono '71 e*, 1975, página 3.

En este texto, Vigo refiere otro texto, de Hervé Fischer, "Arte y comunicación marginal: sellos de artistas" editado en París en 1974. Allí, Vigo analiza:

...surge de muchos ejemplos que el sello de goma se libera del uso-común-cotidiano-administrativo, por el toque que el artista imprime a su "sello personal" o cuando se vuelve una ironía de uso desarraigado, al ridiculizar ciertos emblemas o textos burocráticos, ejemplos estos que pueden ser clasificados como el período tardío de dada (1975, p. 3).

Yendo más allá en esta apuesta desautomatizante, propone una apropiación de la herramienta y el lenguaje, no ya para hacer COMUNICACIONES MARGINALES sino para ser simplemente un MEDIO DE COMUNICACIÓN COMÚN (reproduzco sus mayúsculas).

Y sigue: “Como todo medio a manejar, encierra sus principios a los cuales deberá entregarse el que lo utilice. A NUEVA TECNICA

NUEVA EXPRESION.

Verdad perogrullesca”.

A pesar del registro críptico que lo caracteriza, resulta de todos modos evidente su claridad conceptual respecto de este desplazamiento-refuncionalización que tiene varias instancias: del uso corriente burocrático –administrativo– al uso marginal –artístico– para, circularmente, volverlo común en tanto, desde su propuesta de creación de *cosas*, retorna a ser un MEDIO DE COMUNICACIÓN COMÚN, pero ya transformado para siempre en esa apropiación.

Muchas de las marcas que Vigo diseñó están emparentadas justamente con los sellos, por lo tanto con técnicas de identificación previas al nacimiento de la identidad corporativa como práctica propia de la sociedad industrial y del diseño moderno. Las marcas de Vigo se relacionan en la mayoría de los casos con los sellos de goma o de correo, el grabado en madera, las antiguas marcas de artesanos, los ex libris, los monogramas. Y si bien asumen en algunos casos particularidades formales y funciones características de las marcas contemporáneas (como las marcas dinámicas y adaptativas), están condicionadas en su morfología por las posibilidades técnicas de los medios de reproducción que elige. De esta manera, hay un nuevo encuentro entre tradición y vanguardia, que constituye en gran medida la originalidad de su propuesta.



Fig. 2. Marcas "sello", algunas xilográficas

Respecto de la tipología, entre las marcas resueltas con sellos –sean de goma o de madera–, Vigo diseñó una variedad que incluye logotipos (*Biopsia*; *14 de junio*; *Sin sentido, sin red*; *Sembrar la memoria para que no crezca el olvido*; *Usina permanente de caos creativo*; *Museo de la Xilografía*) e isologotipos (*Desborde del borde*, *Pájaros Carolo*, *Set free Palomo*).

Es común a todas ellas el modo en que respeta una de las cualidades propias de las marcas gráficas: la síntesis. Y no menos destacable es el trabajo retórico que le permite enmarcarse en uno de los preceptos del diseño más difundidos –no por ello menos cuestionado, pero sí de plena vigencia en el diseño moderno–: *menos es más*.

Así por ejemplo, *Desborde del borde* apela a la *alusión* para representar la idea de desborde recurriendo solo a la diagramación de las letras, silueteando por fuera de un círculo que, sabemos, es un ícono abstracto de gran carga semántica en su obra.

En el caso de *Biopsia*, diseñó un logo que lo identifica, pero amplía su uso también a otras piezas gráficas, como una postal. Hay varias versiones de este logo, dos de ellas emparentadas: una en la que sólo sustituye la O por un círculo, enfatizando el recorte. En otra,

agrega una intervención que pareciera ser una ocurrencia del momento, que es muy particular porque el material del soporte se vuelve parte del signo. Recorta a mano un pequeño fragmento de papel y lo ubica dentro del círculo, aludiendo al modo en que se coloca un fragmento para su investigación en el microscopio.

En el caso de SIN SENTIDO, SIN RED, el recuadro –que remite al de *Hexágono '71* (en este caso de cuatro lados, y abierto)–, si bien es abstracto pareciera aludir a un ataúd.

El monograma del *Museo de la Xilografía* (MX), se encuadra en una tipología marcaria que rememora el ex libris, así como el de *Set free Palomo* se asocia al formato de un sello postal. Vigo procede al diseñar marcas, como en todas sus prácticas artísticas, intertextualmente.

Es singular que, en algunos casos, los nombres de sus proyectos son construcciones sintácticas extensas (*Desborde del borde*, *Usina permanente de caos creativo*, por citar sólo algunas), lo que parecería ir a contrapelo del parámetro antes mencionado, la síntesis. Vigo no teme a estas audaces elecciones y hace de nombres complejos marcas simples.

Aunque es dominante la presencia de signos asociados a la reproducción mediante el grabado (xilográfico, sello de gomas, etc.), algunas escapan a esta técnica, pero conservando algo del carácter manual e informal de la marca “hecha a mano”. Es el caso de las que siguen:



Fig. 3.

Las etiquetas

Las etiquetas son, históricamente, uno de los primeros soportes en los que se desplegaron las marcas gráficas, y como tales están asociadas a la identificación de productos. En correspondencia con las acciones artísticas que encuadró con el concepto de “señalamiento” (realizadas entre 1968 y 1992), muchas de las marcas asociadas al formato etiqueta funcionaron como señal/registro de estas acciones.

Dice Vigo acerca de los señalamientos: “la idea era proceder a MARCAR (señalar en definitiva) un elemento cotidiano que pudiera al ser sacado de su funcionalismo específico ATACAR AL INDIVIDUO en otras sensibilidades” (Santamaría y Parodi, 2005, p. 7).



Fig. 4. Etiquetado, un recurso que marca el carácter de objeto de lo que designa

En esta imagen pueden verse algunas, muchas de ellas resueltas interviniendo etiquetas de embalaje para identificación de paquetes. Tal es el caso de los siguientes señalamientos, en los que utilizó el marcaje a través de etiquetado:

- Señalamiento 1. Tarjeta de invitación a *Manojo de semáforos* (1968)
- Señalamiento 2. Vela con etiqueta de ILUM, en *Remember grupo Sí* (1968)
- Señalamiento 3. Etiqueta *NO VA MAS* + sello Editó Diagonal Cero (1968)
- Señalamiento 4. Etiqueta *Plebiscito gratuito* en Tomatti (1970)
- Señalamiento 7. Tarjetón para entregar, *De tu mano* (1971)
- Señalamiento 8. Etiqueta *Devolución del agua del '70* (1971)
- Señalamiento 9bis. Tirada de panfletos en 7 y 50. *Tres actos interconectados* (1972)
- Señalamiento 10. Etiqueta con La marca de Vigo para identificar el *Llamado del limonero* (1972)
- Señalamiento 11. *Souvenir de dolor*: Etiqueta “Espacio de libertad, PERIMIDO”, zoológico (1972) *Souvenir de dolor* publicado en *Hexágono ce.* (1973)
- Señalamiento 12. *Almácigo de arena*, en Boca cerrada (1972)

Señalamiento 13. *La contemplación*, en Boca cerrada (1973)

Señalamiento 14. *Llamado del silencio*, Sello Casilla de Correo 264 + sello señalamiento 14 (1974)

Señalamiento 15. *De doble acción* (1974)

Señalamiento 16. *The oval house gallery* (1974)

Señalamiento 17. *Acción gratuita* (1974)



Fig. 5. En muchos casos el etiquetado era parte del arte a realizar: en las Obras (in)completas, las etiquetas que aparentan ser para tomos de libros, en realidad pueden ser pegadas por el usuario en cualquier parte, desplazando la marca de su función designativa y con esto, interpeándola.

Las etiquetas formaron parte también de otro tipo de propuestas participativas, como por ejemplo las cuatro etiquetas llamadas *Obras (in)completas* (1969), diseñadas para que el público las pegara donde quisiera, dando con este nombre a la etiqueta una función o un valor realizativo: ¿es la obra la que está incompleta hasta que le peguemos la etiqueta o, al revés, es la etiqueta ¿de? la obra que necesita ser completada con el objeto que designe? Esta acción que propone Vigo utilizando un soporte gráfico de identidad como es la etiqueta, pone en escena participativa aquello que él practica insistentemente y de múltiples modos en sus proyectos, la indagación en la zona intermedial arte/vida a través del diseño.

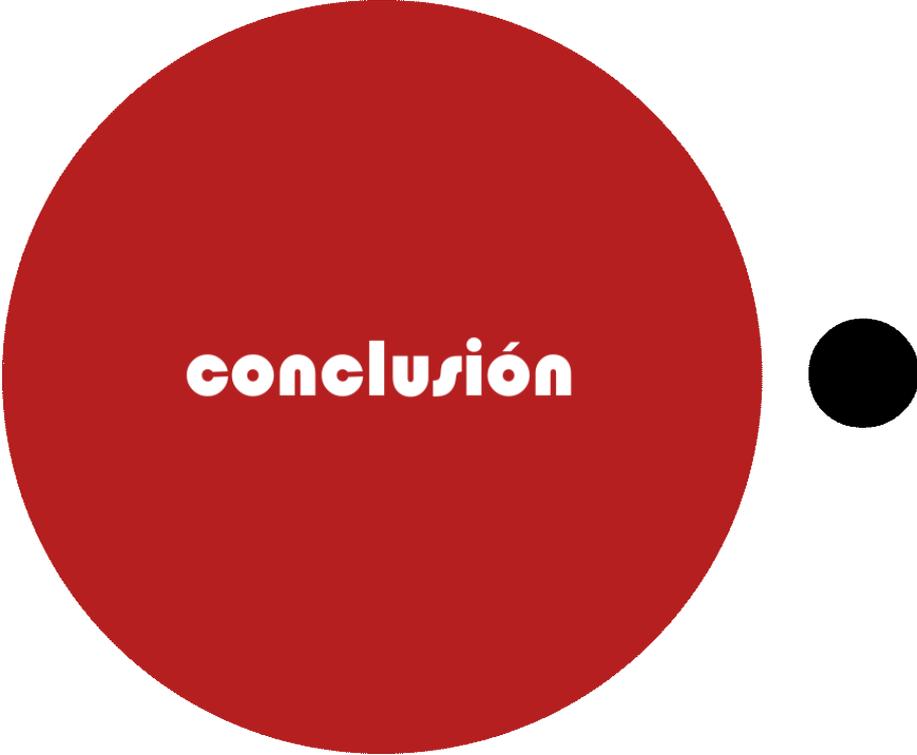
Cada una de estas cuatro etiquetas identifica "Tomo I, II, III y IV" y todas tienen su nombre y el de la editorial. El formato vertical y el estilo gráfico del recuadro decorativo violeta son elecciones pertinentes para etiquetar bebidas. De hecho, Vigo etiqueta a manera de ejemplo, cuatro botellas. Sin embargo, la presencia de la palabra TOMO y la conformación de una serie, invitan a pensar en una colección más bien vinculada a lo editorial, a los libros. Es una entre las múltiples formas con las que escenifica/problematiza el sentido de los signos marcarios como configuradores de "las cosas", poniendo en escena la ambigüedad y la contradicción a través del humor.

+++

Entendiendo al diseño como una práctica que configura identidades, la marca gráfica es una clase de signo que se encuentra en el centro de su razón de ser.

Por eso, el interés de Vigo por el diseño de estos signos, tanto para autoseñalarse como para marcar sus proyectos y sus cosas, estaba diciéndonos algo en relación a cómo situó, en el marco de los desplazamientos que propuso hacia formas del arte heterodoxas, la práctica de diseñar. Es decir, no solo se movió hacia el diseño editorial y la diagramación concretada en sus múltiples publicaciones, por una razón instrumental. Su práctica como diseñador de marcas evidencia su mirada abarcativa y su aguda percepción acerca de cómo la apropiación de este tipo de formas discursivas, podría ser central en la construcción de su *arte a realizar*.

Es así que las usa para constituir su propia identidad, su firma, y para señalar su obra, con la particularidad de entender su carácter narrativo, con lo cual se adelanta por décadas a las estrategias marcarias contemporáneas, como la marca dinámica.



conclusión

Conclusión

Vigo diseñador. “Nunca temo a la negrura de la incomunicación”

En las últimas décadas el diseño ha ocupado un lugar de renovado interés en el contexto de los desplazamientos y transformaciones de las prácticas que conforman el campo del arte. Las inquietas fronteras entre esas zonas que participan de este campo expandido (Perniola, 2016; Krauss, 1979), permiten por y en su misma mutación observar el protagonismo de la fuerza organizativa del diseño entre los discursos artísticos que configuran la sensibilidad contemporánea. Su ingreso al museo, en tanto institución aún hoy legitimadora -las políticas del arte se convalidan todavía en la actualidad en el museo, dice Rancière (2003)- es solo una evidencia más; asimismo, esta inclusión institucional es consecuencia de nuevos lugares que el diseño habita también, antes y en simultaneidad, por fuera de los espacios consagratorios, y que una vez más nos remite a las nuevas formas en las que las realizaciones artísticas –en este caso, de diseño– sustituyen a la política en la “construcción de escenarios de disenso” (Rancière, 2006, p. 15).

La pregunta acerca de cómo se configura el diseño, en tanto disciplina y práctica, en el espacio intersticial y siempre movedizo, entre el arte y la técnica; y entre el arte y la vida, se reabre así con marcado interés en una época en la que, por una parte, estas zonas intermediales que describió Dick Higgins (1966) -y que transitaron tantos artistas desde los años sesenta, entre ellos Vigo- han acrecentado y acelerado su movimiento, lo que posiblemente sea una de las razones para que diseñadores, teóricos e historiadores del diseño hayan decidido alejarse de los tan frecuentes relatos legitimadores y más bien se sitúen en la problematicidad de la definición disciplinar del diseño gráfico. Como señala Mónica Farkas (2018), en las últimas tres décadas la teoría e historia del diseño ha elegido “discutir la universalidad de algunos principios hasta ahora incuestionables, que generaron historias locales y regionales, [y] también revalorizar los modos particulares en que se entretajeron las artes y el diseño en los países latinoamericanos” (p. 40).

De esto da cuenta particularmente, la lectura de la colección de la revista *TipoGráfica*, creada por Ruben Fontana y editada en Buenos Aires entre 1987 y 2007, un documento de enorme relevancia por su papel decisivo en la conformación de redes de relaciones y armado de debates en el campo del diseño latinoamericano, por lo que es ineludible para reconstruir los intereses y discusiones, rastrear por ejemplo el momento en el que lo “hecho a mano” empieza a ser tan relevante como para tener una sección propia, o el espacio que empieza a configurarse en torno a lecturas críticas sobre el diseño como aquella de Gerard Unger, “¿Legible?” (2001), un texto publicado originariamente en *Emigre* en 1992, que comienza diciendo: “De pronto la legibilidad está sitiada” (p. 10), por citar solo dos ejemplos que remiten a la observación de Farkas.

Asimismo, en un texto de 2003, María Ledesma observa que así como las ciencias sociales no se habían ocupado de la participación del diseño en la configuración del mundo contemporáneo, en los últimos veinte años se registra un volver la mirada sobre el diseño. Hoy casi veinte años después, ese incipiente interés se ve ampliado y confirmado en múltiples

abordajes del diseño desde el campo de los estudios visuales y los estudios culturales: desde Boris Groys (2014) a Susan Buck-Morss (2009) o Jacques Rancière (2011), entre otros.

El diseño, que emerge en la sociedad industrial moderna, contemporáneo a las vanguardias artísticas históricas, es para muchas de ellas (el constructivismo, De Stijl, la Bauhaus, el dadaísmo entre otras que he referido en este trabajo) la práctica con la que se intenta materializar la utopía de la unión arte/vida para la transformación social hacia un mundo más igualitario. “Ya no hacer cuadros, sino construir directamente las formas de la nueva vida” decía Malevich (citado por Rancière, 2003, p. 73). Aunque, sabemos, muy pronto se distanció de aquel sueño y más bien sirvió a lo largo del siglo XX para generar necesidades, y así vender productos y servicios. Ledesma (1999) sitúa en la posguerra, en la escuela de Ulm, el momento en que el diseño inicia “una trayectoria que lo llevó a fundirse con el producto. En ese sentido, es uno de los responsables de la cultura de objetos, de la cultura visual, de esta sociedad de voyeurs en la que vivimos” (p. 27).

Es decir, el modo en que ese sueño se cumplió estuvo alejado de las ambiciones liberadoras de la vanguardia (Foster, 2004), y de esto dan cuenta múltiples voces críticas, generalmente marginales, que vienen de lejos.

Entre ellas, me detendré sólo en una, a modo de ejemplo, porque presenta una particularidad que considero relevante. Se trata de una diseñadora y resulta un dato significativo en relación a una nueva mirada y una nueva posición: un texto de Sheila Levrant de Bretteville (1973) que se adelanta al menos una década al momento en el que las mujeres empiezan a visibilizarse en el ámbito del diseño, es fundamental para entender este proceso de transformaciones que se fue gestando a lo largo de varias décadas, con destiempos, diferente intensidad y características en relación a los distintos países.

Cuestiono cada vez más la conveniencia de la simplicidad y la claridad. El impulso a controlar funciona casi inevitablemente por medio de la simplificación... (p. 288).

En los años ´60 se elevaron algunas voces nuevas que apreciaron la complejidad y las contradicciones como también el valor de la participación en lo vernáculo popular (p. 295).

Este decisivo e impactante artículo publicado en Inglaterra en *Iconographic 6*, revela una clave fundamental para dejar abierta la reflexión sobre la incidencia que puede haber tenido lo que podría denominar, apropiándome del concepto de Rancière, el lugar que empieza a ocupar un *sensorium femenino* en las transformaciones producidas en el diseño contemporáneo. Levrant de Bretteville lo relata con una metáfora, la de las mantas de patchwork, hechas a partir de muchos centros, con fragmentos ensamblados, como un objeto que proyecta esta experiencia intensiva del tiempo -en disenso con el tiempo lineal del progreso- que viene a romper la lógica de la claridad racionalista.

A partir de la llamada *deconstrucción* en el campo específico del diseño (Pelta, 2003), cuya fecha inaugural suele fijarse en el discurso de Jacques Derrida “La estructura, el signo y el juego en las ciencias humanas” dictado en la Universidad John Hopkins de Baltimore en 1966, empieza a emerger, ganar espacio desde los años setenta y volverse dominante en los ochenta, lo que en términos generales podría denominarse *diseño crítico*, enmarcando con

esta categoría múltiples prácticas disruptivas, es decir desplazadas respecto de su funcionalidad al mercado. Esta crítica no sólo está plasmada en el manifiesto citado en la introducción de este trabajo (*First things first*), sino que también podría sintetizarse, entre otros, en las intervenciones de Victor Papanek (1975), quien afirmaba que son cada vez más las personas que piensan que el diseño ya no les sirve. Papanek inicia uno de sus artículos con la frase de Karl Marx: “Quieren que la producción se limite a las ‘cosas útiles’ pero olvidan que de la producción de demasiadas cosas ‘útiles’, resultan demasiadas personas ‘inútiles’ (p. 302).

En este marco, el diseño social, el activismo gráfico, entre muchas otras expresiones gráficas que propusieron políticas estéticas alternativas –y que no casualmente provenían en general de otros espacios– ingresan en una zona de visibilidad e interés, poniendo en valor la gráfica popular.

Distanciándose del funcionalismo, el racionalismo y las ansias de cientificismo productivista que lo definieron durante décadas, el diseño abrió también, con ese quiebre, sus diálogos con la música, la literatura, el teatro, la danza, el video, el cine, la fotografía, las artes plásticas en general. Diálogos que siempre existieron, pero conformando una historia marginal y paralela a la historia del diseño oficial. Innumerables prácticas artísticas/de diseño contraculturales, desde el situacionismo al punk, o al movimiento gráfico del Mayo Francés y las gráficas populares latinoamericanas, entre tantas otras, recién en las últimas décadas están siendo valoradas en este campo, el del diseño, que hoy sí se piensa expandido y hace lugar a la pregunta estética como cuestión nodal, *desde y hacia* varias direcciones.

El denominado *giro estético* (Carmagnola, 1989) pensado desde el diseño da cuenta de ese funcionamiento de la experiencia estética por fuera del arte, como parte de dinámicas mediáticas e imaginarias que devienen en nuevas formas de consumo de lo estético y una vez más pone en el centro la pregunta de la relación entre estética y mercado.

En sentido inverso, otro recorrido es posible: motivado por la búsqueda de respuestas a la reconexión entre la práctica artística y la vida, también se produce el desplazamiento del arte hacia el diseño. El activismo gráfico o artístico como invitación a buscar en la política del arte la subversión de las relaciones sociales que prescribe el mercado, encuentra en el diseño una posibilidad discursiva.

Ana Longoni lo señala en relación al contexto particular de Argentina:

[...] numerosos artistas [...] se proponen desde hace tiempo –más allá de pasajeras modas curatoriales– articular sus prácticas artísticas con los nuevos movimientos sociales y el naciente activismo. En nuestro país, una variedad de iniciativas de grupos de artistas (plásticos, músicos, videastas, poetas) se evidenció desde fines de los años '90 y especialmente después de la crisis de diciembre de 2001, cuando se volcaron a intervenir en la revitalizada praxis social (Longoni, 2004, p. 19).

Pero claro, como dice Rancière (2003), paradójicamente la monumentalización que siempre deviene en el ingreso al museo termina convirtiendo estos activismos en parodia de sí mismos: “el arte activista imita y anticipa su propio efecto” (p.75).

+++

Es en este marco que el estudio de Edgardo Vigo presenta enorme interés. Si nos situamos en los años cincuenta, cuando comenzó su obra gráfica, podemos dimensionar su relevancia para iluminar el origen y la historia de los complejos cruces que se producen a partir de estos desplazamientos, desde aquel entonces y hasta la actualidad. El habitó, solo y tempranamente, como decía al inicio, ese espacio intermedial que propone una política de la estética (Rancièrè, 2003) en tanto actividad que moldea y reconfigura el tejido de prácticas y modos de sentir y decir del sentido común, justamente al constituirse en la intersección de múltiples disciplinas, ocupando entre ellas un lugar central el diseño en tanto práctica signada por las hipermediaciones (Farkas, 2019).

Las formas de intercambio cultural y activismo político que Vigo propuso, la proliferación de iniciativas en las que asoció la producción de imágenes y ficción con la “ocupación de espacios locales y la exploración de formas experimentales de socialización” (Ladagga, 2006) invita a pensarlo como un pionero en la construcción de escenas de disenso (Rancièrè, 2003) en lo que podríamos denominar “campo expandido del diseño”. La apropiación de sus formas discursivas y el desplazamiento hacia sus técnicas y estrategias de circulación, proveen a Vigo la posibilidad de provocar un conflicto entre regímenes de sensorialidad, es decir, la eficacia del disenso.

A partir de lo dicho, especificaremos las conclusiones de la tesis según lo analizado en cada capítulo:

Proyecto Vigo. El autor como diseñador se inicia con un recorrido por distintas zonas de su conversación con las vanguardias históricas: su biblioteca, sus escrituras y reescrituras. Estos materiales me ofrecieron las primeras huellas para trazar un mapa sobre su poética del diseño, no sólo a partir de aquellos autores y obras por los que transitó y que me posibilitaron rastrear sus intereses. Además, esta zona de Vigo como intérprete activo sobre los textos que lo convocaban resultó un buen punto de partida para entender el procedimiento de la *autoedición* de estas reescrituras como un novedoso espacio en el que entreteje, desde sus comienzos, una multiplicidad de habilidades: la lectura, el dibujo, el grabado, el diseño y la diagramación, el diseño tipográfico en particular, la artesanía, la rústica y sobre todo, como he señalado antes, el deseo de comunicar.

A partir de tres acercamientos propuse indagar aspectos nodales en la configuración de su novedosa posición y su poética del diseño:

El autor como diseñador. Vigo se identifica con la idea de productor. De ahí el título de este trabajo, que parafrasea “El autor como productor” de Walter Benjamin y en el que sustituyo productor por diseñador porque entiendo que en este concepto se materializa el encuentro entre su propia figuración como autor y la figura de diseñador. Justamente esta última, una actividad inscripta en el campo de la producción. Vigo transita el diseño y se posiciona, como hemos visto, fundando un sistema propio de relaciones productor/obra/público que se sustenta en sus trabajos con novísimos formatos y medios, inscriptos en nuevas técnicas de producción, reproducción y circulación.

Su obra es, como dijimos, una construcción *politécnica* por la *diversidad de procedimientos* (dibujo, pintura, escultura, collage, grabado, diagramación, diseño de objetos), la *multiplicidad de medios* (la intervención callejera, la impresión de revistas y publicaciones, el arte correo) y la *convergencia de discursos* (la escritura, la plástica, la música, el diseño).

Desautomatización de la experiencia y choque. A través del análisis de una obra temprana que podría considerarse libro de artista –el calendario *Un mes en la vida italiana del Sr. E.A.V. (1957)* – indagué en un procedimiento clave de su poética que más adelante estructurará sus publicaciones así como otras intervenciones: la desautomatización, que he vinculado a las célebres formulaciones teóricas del formalismo ruso. En el caso específico del calendario, lo concreta con el desmontaje de la temporalidad y la re-construcción ficcional de la experiencia (Williams) en una operación que la escenifica. Vigo toma un formato discursivo emblemáticamente estructurado, sujetado a la representación más acabada de la forma en que organizamos el tiempo, y lo convierte en fragmentos visuales con los que escenifica un desborde de la memoria. “El desborde del borde”, en sus términos. Tal vez *choque*, en los de Rancière.

Los diagramas. Con el análisis del particular uso que Vigo hizo del concepto diagrama y diagramación para referir a sus producciones, incursioné en una *entrada* que se presentaba novedosa para estudiar su original vínculo con el diseño.

Por una parte, Vigo produjo infinidad de diagramas que bien se enmarcarían en la acepción clásica del término. Analicé sus maquinaciones como diagramas, y aquí la idea de Deleuze de diagrama como caos-germen parece hecha para pensar el funcionamiento de su usina creativa. Pero Vigo también diagramó en el sentido de la actividad del área específica del diseño que refiere a la organización de contenidos escritos, visuales o audiovisuales en publicaciones impresas o electrónicas como libros, diarios y revistas.

Finalmente, lo curioso es que Vigo usa la palabra diagramas como portada de varias secciones en *Biopsia*, para incluir en esas secciones de sus archivos, sus producciones “por encargo” –publicidades, tarjetas, etc.–, diferenciándolas de algún modo de sus otros trabajos creativos.

El capítulo 2 propone inicialmente una indagación sobre el concepto *cosa*, en el marco de mi decisión de trabajar a partir de detectar y elegir palabras clave en su poética que percibí como potenciales iluminadoras de su relación con el diseño. Incursioné desde el capítulo 1 en los conceptos *proyecto*, *productor*, *diagramas*, *máquina*, profundizando aquí en el segundo capítulo, sobre la palabra *cosa*, a la que Vigo da especial protagonismo para caracterizar su arte objetual. Se trata de un concepto que una vez más interpela al diseño, ya que éste se ocupa de la prefiguración de las cosas.

Entendiendo sus *cosas* en sentido amplio, incluí entre ellas todas sus producciones, cosas in-útiles no tan in-útiles en la medida en que punzan lo utilitario y se instalan siempre en la paradoja. En definitiva, las máquinas también son cosas. Cosas que producen otras cosas.

Es en esa línea que analicé dos proyectos editoriales tempranos de Edgardo Vigo: *WC* y *Diagonal Cero*: en el caso de *WC* la maquinaria se pone en funciones en el engranaje entre ésta y sus paratextos *Bitácora de WC* y los documentos de *Biopsia* en los que registró y resguardó la etapa proyectual así como otros materiales descartados.

La huella proyectual de sus procedimientos se escribe en ese mecanismo en el que es clave el montaje y la multimaterialidad. Allí está el germen de lo que se desplegará en las revistas ensambladas *Diagonal Cero* y *Hexágono '71*.

Diagonal Cero es central para entender sus procedimientos de diseño en el marco de una consigna fundamental de su poética: *un arte a realizar*. Sus veinticuatro números son una pieza clave no sólo en la construcción de redes de comunicación: la experimentación en diseño fue la herramienta para configurar este arte de acción e intermedial. Y el proceso de

exploración y adopción de estas herramientas está de alguna manera narrado en las ediciones de la revista, una propuesta gráfica que se va articulando a partir de varios cruces:

- el lenguaje gráfico de las vanguardias internacionales con el lenguaje de las gráficas latinoamericanas, a través de los poetas visuales con los que dialoga, y el grabado;
- la gráfica tradicional –la de la imprenta tipográfica– con la gráfica experimental del grabado.
- los ensayos breves y manifiestos con la poesía visual;
- el *arte tocable* y *arte a realizar*. Encuentro que se concreta a través del formato revista ensamblada, en la reproducibilidad del grabado, en la manipulación a la que invitan sus troqueles y dobleces; y también claro, en sus estrategias de circulación.

El tema del tercer capítulo, aunque se encuentra al final, fue el inicio de esta lectura de Vigo desde el diseño: si algo llamó mi atención en su obra y me instó a pensarlo diseñador, fue la multiplicidad de marcas gráficas –logotipos e isotipos tipológicamente variadísimos- en diferentes formatos desde sellos a etiquetas, como parte muy significativa de sus obras. Entiendo que este fue el primer indicio que señalaba que allí había algo distinto que explorar, algo que excedía al trabajo de un editor de revistas. Por eso, el capítulo se inicia con una introducción que sitúa el diseño de marcas como una de las prácticas fundantes del diseñar. Diseñar se trata de configurar identidades.

El recorrido comienza con las marcas que diseñó Vigo para autoseñalarse, y qué implicancias tuvo la insistencia sobre la propia firma, que llega a alcanzar una entidad propia, autonomizándose de lo que signa para ser ella misma “la marca de Vigo”, la obra.

Analizo las marcas que diseñó para sus *publicaciones* (*WC, DRKW, Diagonal cero, Hexágono '71*). El lugar protagónico que les asignó, evidencia la alta valoración que daba Vigo a esta clase de signos. En cada revista, la marca es parte vital de su identidad. Vigo construyó en cada caso un signo dinámico, cambiante e integrado conceptual y gráficamente a la visualidad de la revista. Ahora bien, lo más original de su propuesta es el modo en que construyó, con la marca, narraciones. Y en esto, nuevamente fue un adelantado a su tiempo.

Finalmente, propuse examinar lo que denominé *marcas de los proyectos*. Ya que Vigo las diseña como parte constitutiva de sus obras, me detuve en el uso que hace de este recurso gráfico para dar un carácter fundacional, para marcar algo nuevo, a la manera de un manifiesto, sabiendo que en la apropiación del sello, de la marca como medio de comunicación común, estaba corriendo de su uso común algo, y transformándolo para siempre en otra cosa.

“El choque es relámpago que ilumina”³²
Vigo y el diseño de disenso

Dice Rancière que los sueños de la Bauhaus, pero también los del constructivismo, los del futurismo, los de la arquitectura situacionista y hasta los de Beuys, estuvieron animados por la idea de llevar la libertad y la igualdad de la estética autónoma a una forma de existencia colectiva, “encarnarlas en actitudes vivientes, en la materialidad de la experiencia sensorial cotidiana. Lo común de la comunidad será parte del mundo vivido” (Rancière, 2006, p. 6).

³² Jacques Ranciere, en “La política de la estética” (2006 [2003]), p. 9.

Como he pretendido demostrar aquí, el arte crítico de Vigo se inscribe en una tercera vía *entre* este sueño en que el arte se suprime para volverse vida y el arte autónomo que mantiene la heterogeneidad de dos mundos sensoriales diferenciados.

Vigo, desde el medio de estas dos posiciones, mezcla. Y aunque mi interés estuvo focalizado en el encuentro de arte y diseño, el encuentro y choque se repite en todo su trabajo como una constante: mezcla técnicas, materiales, soportes, circuitos de comunicación, lenguajes de distintas disciplinas, desde la música al grabado.

El procedimiento principal del arte político o crítico consiste en desplegar el encuentro y posiblemente el choque de elementos heterogéneos. Se supone que el choque de estos elementos heterogéneos provoca en la percepción una ruptura que revela cierto nexo secreto entre las cosas oculto detrás de la realidad diaria (Rancière, 2006, p. 8).

Así, Vigo hace *diseño de disenso* porque al instalarse y trabajar en el choque entre arte y no-arte se desplaza hacia prácticas de comunicación que son justamente lugares donde el arte colisiona con las formas de reproducción de los discursos visuales de la vida cotidiana moderna.

Cuando Rancière (2006, p.12) intenta una respuesta a la pregunta “¿qué pasó hoy con las formas disidentes del arte crítico?”, propone que el disenso se ha debilitado, virando a lo que llama *consenso*, un espacio homogéneo en el que aun con todas las diferencias que tenemos percibimos las mismas cosas y les damos la misma significación, y en el que “lo dado de cualquier situación colectiva se objetiva de modo tal que ya no puede prestarse a la disputa, al encuadre polémico de un mundo controvertido dentro de un mundo dado” (p.14). Rancière describe cuatro formas en las que este viraje de la lógica del choque (disenso) a la lógica de la copresencia (consenso) se manifiesta en el arte contemporáneo: *la broma* como juego sin intención dialéctica, la *colección* en tanto recuperación del mundo perdido, la *invitación* como arte relacional para nada, y el *misterio* como copresencia.

Esta formulación sorprende porque remite fuertemente –y parece corresponderse uno a uno pero en sentido inverso– a cuatro procedimientos de choque que reaparecen de distintos modos en las obras de Vigo que he analizado en este trabajo y que, estimo, son adecuados para esbozar una síntesis descriptiva de su poética:

El humor –la broma– en Vigo es siempre dialéctica. Propone el humor, así como la sorpresa, como choque que provoca el efecto desautomatizador. Configura tanto el calendario *un mes en la vida italiana del Sr. E.A. Vigo*, como la “vida y muerte” de sus marcas gráficas, así como también está presente en los diálogos de *WC* con la *Bitácora de W.C.*, por citar un ejemplo.

El archivo –la colección– no proyectado al pasado sino, por el contrario, al futuro. El archivo es en Vigo, tal como hemos visto, construcción de un sujeto lanzado “al futuro”. Aunque no fue objeto de esta tesis, he referido el lugar protagónico de esta práctica en Vigo porque se encuentra permanentemente en diálogo con sus producciones de diseño; tanto los archivos de

documentos personales (serie Biopsia, entre otras) como sus archivos de arte correo, el museo de la xilografía y las reescrituras como particular forma de archivo.

El arte a realizar, tal como lo llama Vigo –la invitación–, es convocatoria a la acción transformadora. Los señalamientos y toda su obra tienen un carácter participativo, desde el arte correo a las revistas, que lejos está de ser un arte relacional “para nada”. El absurdo y sinsentido, la convocatoria a “no llegar a ninguna parte” son en Vigo, como hemos visto, procedimientos de desautomatización, de choque.

Desde el libro de artista, como el caso del calendario *un mes en la vida italiana del Sr. E. A. Vigo*, a las revistas ensambladas, este arte a realizar no se circunscribe a una acción participativa –por ejemplo los señalamientos– sino a una acción constructiva y rupturista de los géneros en pos de una integración total y que comienza en el “constructor”, invitando a un armado colectivo que interviene sobre lo dado, lo común. Y tal como dice Vigo (1970), aprovechando la tecnología,

[...] pero, con el uso libre de la misma por parte del “**constructor**” -título que recibe el que corporiza el proyecto-, quien así llenaría su ocio (...) recibiendo un “**proyecto modificable**” en grado sumo que lo convierta en un **re-creador ilimitado**, casi configurando un creador. El proyecto permite cambios, suplantaciones y agregados ya sea de materiales o de estructuras formales en aprovechamiento de lo **lúdico**. La colectivización no se haría bajo la técnica del múltiple, sino que estaría basada en la participación realmente **activa** (y no condicionada) del “constructor”. (p. 27)

La sorpresa –el misterio– provocada por el encuentro impensado, es la colisión de lo distinto: de los materiales a los registros discursivos, de los espacios transitados o los medios utilizados para sus propuestas. También aquí, contrariamente a la idea de copresencia que implicaría cierta convivencia pacífica, hay colisión. En la conformación de todas sus cosas, hay ensamblaje de lo diverso: desde las revistas multidimensionales que hemos transitado hasta la heterodoxia con la que sella, marca, etiqueta sus producciones.

Lejos del consenso, los procedimientos de Vigo son choque entre elementos heterogéneos. Colisión que devela una realidad oculta, la de la violencia del *systema*.

+++

Si coincidimos con Anna Calvera en que aún falta profundizar una reflexión que se ocupe de indagar en qué consiste la actividad del diseño como práctica estética, y preguntarnos “cómo puede, porque de hecho ha podido muchas veces, desempeñar un papel de liberador de lo humano” (Calvera, 2003, p. 18), el estudio de la obra de Edgardo Vigo desde el campo del diseño abre una puerta que nos ofrece una singular perspectiva.

La vieja pregunta *diseño ¿para qué?* reflota en un mundo signado por el malvivir y la desigualdad. El diseño es una herramienta de persuasión, pero también puede ser una

herramienta de movilización y transformación, como lo soñó la modernidad y algún visionario desde estas lejanías, tal como vimos en este recorrido por las producciones de Vigo.

Los organizadores de la muestra *100Bauhaus* (2019) en ocasión del centenario de la escuela, manifestaban que el enorme interés por esta celebración en todo el mundo es expresión de la crisis y de la necesidad de reapropiarnos y recrear aquella utopía de una sociedad igualitaria. Hacia allí se orienta el aporte de esta investigación.

Vigo usó y resignificó los recursos del diseño convocándolos a un juego audaz, cuyo análisis desde el campo disciplinar específico abre un espacio para indagar caminos poco explorados en la historia del diseño. Una tarea pendiente y necesaria en el estudio de las intrincadas y potentes relaciones entre la gráfica –o la comunicación visual– y el arte, a la que esta tesis viene a aportar.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía general

AAVV (1973) *El constructivismo*. Madrid: Alberto Corazón.

AAVV (2011) *Caballería roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*. Catálogo exposición La Casa Encendida, Centro Social y Cultural de Obra Social Caja Madrid (https://monoskop.org/images/0/09/La_Caballeria_Roja_Creacion_y_poder_en_la_Rusia_soviética_de_1917_a_1945.pdf)

Agamben, Giorgio (2011) “¿Qué es un dispositivo?”. En *Revista Sociológica*, nº 73 (mayo-agosto), pp. 249-264.

Aira, César (1998) “La nueva escritura”. En *Boletín*, nº 8. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, pp. 165-170.

Aira, César (2001) “La utilidad del arte”. En *ramona*, nº 15.

Aira, César (2016) *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana*. Buenos Aires: Random House.

Artundo, Patricia (2010) “Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas”. En *IX Congreso Argentino de Hispanistas “El Hispanismo ante el Bicentenario”*. La Plata, 27 - 30 de abril, 2010. Recuperado de: <http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas/artundo-patricia-m>

Arvatov, Boris ([1925] 1997) “Byt i kul'tura veshchi (k postanovke voprosa)”, *Al'manakh proletkul'ta*, Moscú pp. 75-82. Traducido al inglés como «Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)», *October* nº 81, pp. 119-128.

Badiou, Alain (2013) *Las condiciones del arte contemporáneo*. Conferencia, UNSAM, Buenos Aires, 11 de mayo de 2013. Recuperado de: <http://www.brumaria.net/284-alain-badiou/>

Bajtín, Mijail (2011) *Las fronteras del discurso*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Barthes, Roland (1968) “La muerte del autor”. Recuperado de: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html>

Benjamin, Walter (1975 [1934]) “El autor como productor”. En *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.

Benjamin, Walter (1998) *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Taurus.

Benjamin, Walter (2005) *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

Benjamin, Walter ([1936] 2012) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En *Obras I Vol. 2*. Madrid: Abada.

Benjamin, Walter ([1927-1940] 2016) *Libro de los pasajes*. Akal: Madrid.

Berger, John (1980) *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Berman, Marshall (1988) *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre (1988) *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourriaud, Nicolás (2007) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bruno, Paula (2014) *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930*. Bernal: UNQUI.
- Buchloh, Benajmin (2004) *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Buck-Morss, Susan (2009) "Estudios visuales e imaginación global". En *Antípoda* n° 9, julio-diciembre, pp. 19-45. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Casullo, Nicolás (2004) *Pensar entre épocas. Memoria, sujetos y crítica intelectual*. Buenos Aires: Norma.
- Capasso, V., Bugnone, A. y Fernández, C. (Coords.) (2020) *Estudios sociales del arte: Una mirada transdisciplinaria*. La Plata: EDULP (Libros de cátedra. Sociales) Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1153/pm.1153.pdf>
- Coulter-Smith, Graham (2009) "Interacción: el difícil nacimiento del lector". En *Deconstruyendo las instalaciones*. Buenos Aires: Brumaria
- Del Río, Víctor (2010) *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid: Abada, 2010.
- Deleuze, Giles ([1981] 2008) *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, Giles y Guattari, Felix (1991) *¿Qué es la filosofía?*. Trad. Thomas Kauf. Recuperado de: <https://filosofiadela guerra.files.wordpress.com/2018/04/que-es-la-filosofia.pdf>
- Derrida, Jacques (1971) *Firma, acontecimiento, contexto*. Comunicación en el Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de lengua francesa (Montreal, 1971). "La Comunicación" (Trad. De C. González Marín). En *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Derrida, Jacques (1995) "Archivo y Borrador". Mesa Redonda del 17 de junio, 1995 en *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*. Paris, CNRS Éditions, 1998 (Traducción de Anabela Viollaz).
- Didi-Huberman, Georges (2011) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Du Sautoy, Marcus (2010) "Diagramas que cambiaron el mundo". *BBC News*, 28 de noviembre de 2010. En línea: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2010/11/101123_diagramas_cambiaron_mundo_pl
- Expósito, Marcelo (ed.) (2010) *Los nuevos productivismos*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona/Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Edición digital ampliada en el número monográfico de la revista virtual multilingüe *transversal*, septiembre de 2010. Recuperado de: <http://eipcp.net/transversal/0910>
- Foster, Hal (2004) *Diseño y delito*. Madrid: Akal

Foucault, Michel ([1969] 1998) “¿Qué es un autor?.” Conferencia en la Sociedad Francesa de Filosofía. Recuperado de: www.elseminario.com.ar

Gabo, N.; Pevsner, A. (1920) *Manifiesto constructivista*. Recuperado de: http://blogs.fad.unam.mx/assignatura/raquel_garcia/wp-content/uploads/2016/03/283230792-Manifiesto-Constructivista.pdf

Gan, Aleksei (1922) *El constructivismo*.
Recuperado de: <https://www.facebook.com/historiagene2/>

Garland, Ken (1964). “First things first Manifiesto”. *The guardian*.
Recuperado de: <http://www.monografica.org/02/Art%C3%ADculo/3398>

Gilman, Claudia (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Giunta, A. (2009) *Poscrisis. Arte argentino después del 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gómez, Juan José (2008). *Crítica, tendencia y propaganda: textos sobre Arte y Comunismo, 1917-1954*. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/321171638_Critica_tendencia_y_propaganda_textos_sobre_arte_y_comunismo_1917-1954

Gough, Maria (2005) “Red Technics: The *Konstruktor* in Production”. Capítulo 5. En *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*. Berkeley: University of California Press

Greenberg, A.C. (1979) *Artists and revolution: Dada and the Bauhaus, 1917-1925*. Michigan: UMI Research Press.

Groys, Boris (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra.

Gropius, Walter y otros (1984) *Bauhaus, 1919-28*. New York: Museum of Modern Art

Habermas, Jurgen (1997) *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.

Halac, Gabriela (2018) “Un libro, una manifestación”. En *¿Qué es un libro contemporáneo?*, pp. 15-23. Buenos Aires: TNA.

Hall, Stuart (1996) “¿Quién necesita ‘identidad’?”. En Hall, S. & du Gay, P. (eds.), *Questions of cultural identity*. Trad. Natalia Fortuny. Londres: Sage Publications.

Higgins, Dick (1966) “Intermedia.” *Something Else Newsletter* vol. 1, nº 1, February.

Huysen, Andreas ([1986] 2006) “La dialéctica oculta: vanguardia, tecnología, cultura de masas”. En *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Kiaer, Christina (2009) “¡A la producción! los objetos socialistas del constructivismo ruso”. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Recuperado: <http://eipcp.net/transversal/0910/kiaer/es/print>

- Koldobsky, Daniela (2003) "La figura del artista cuando se anuncia su muerte". Informe final de la beca de Formación Superior en la Investigación, de la UNLP. Inédito.
- Lissitzky, El (1923) "Topografía de la tipografía". En *Merz* n° 4, julio.
- Lissitzky, El (1967 [1927]) "The Future of the Book". En *New Left Review*, enero/febrero (traducción: Eduardo Costa).
- Lodder Christine (1988) *El Constructivismo ruso*. Madrid: Alianza Editorial.
- Marcus, Greil ([1989] 2005). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Madrid: Anagrama.
- Mitchell, W.J.T. (2003) "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual". En *Estudios visuales*, n° 1, noviembre.
- Mitchell, W.J.T. (2005) *¿Qué quieren las imágenes?* Buenos Aires: Sans soleil ediciones.
- Ortner, S. (2005) "Geertz, subjetividad y conciencia posmoderna". En *Etnografías contemporáneas*, n° 1. Buenos Aires: UNSAM.
- Patiño, Roxana (2006) "Revistas literarias y culturales". En José Luis de Diego y José Amícola (dirs.) *La teoría literaria hoy*. La Plata: Ediciones Al Margen, pp. 145-157.
- Perkins, Stephen (2005) "Assembling Magazines and Alternative Artists' Networks". En A. Chandler y N. Neumark (Eds.). *At a distance*. Cambridge: MIT Press.
- Perneczky, Géza (1993) *The magazine network. The trends of alternative art in the light of their periodicals. 1968 – 1988*. Köln: Soft Geometry.
- Perneczky, Géza (2003) *Network Atlas. Works and Publications by the People of the First Network*. Vol. 2: O – Z. Cologne: Geza Perneczky Soft Geometry.
- Pluet-Despatin, Jacqueline (1999) "Une contribution a l'histoire des intellectuels: les revues", *Les Cahiers de L' IHTP*, n° 20, marzo, "Sociabilitesintellectuels: lieux, milieux, reseaux", pp. 125-136.
- Rancière, J. (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rancière, Jacques ([2003] 2006) "La política de la estética". En dossier *Otra Parte*, n° 9.
- Rancière, Jacques (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, Jacques (2011) "La superficie del design". En *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- Richard, Nelly (2014) *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Archuf, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Richard, Nelly (ed.) (2010) *En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas*. Santiago de Chile: ARCIS/CLACSO.

Ródchenko, Alexander ([1925] 2009) *Cartas de París*. Trad. de Sergio Mendezona, Ginés Garrido y Art in Translation. Madrid: La Fábrica.

Scott, Joan (1991) "Experience". En *Feminists Theorize the Political*. Chicago: Universidad de Chicago - Taylor & Francis.

Shklovski, Victor ([1917] 1970) "El arte como artificio". En: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada por Tzvetan Todorov. México: Siglo XXI.

Spoerhase, Carlos (2017) "¿Más allá del libro?". En *New Left Review*, nº103, marzo-abril, pp. 91-104.

Tarabukin, Nikolai (1972) *Le dernier tableau*. Paris: Editions Le Champ Libre.

Vattimo, Gianni (1993) *Poesía y ontología*. Valencia: Universitat de València.

Williams, Raymond (2000) *Palabras Clave*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Williams, Raymond ([1958] 2001) *Cultura y sociedad*. Madrid: Nueva Visión

Williams, Raymond ([1961] 2003). *La larga revolución*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Williams, Raymond ([1977] 1980) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Sobre arte, diseño, activismo

Alonso, Rodrigo y Mercado, Leonardo (2001) "Arte y diseño editorial: desde la revolución tipográfica al libro del futuro". En *Encuentro Nacional de Investigación en Arte y Diseño ENIAD 2001. Facultad de Bellas Artes*. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/revolucion_tipografica.php

Arfuch, Leonor, N. Chaves y M. Ledesma (1999) *Diseño y comunicación*. Buenos Aires: Paidós.

Arfuch, Leonor (1997) "El diseño en la trama de la cultura: desafíos contemporáneos". En *Diseño y comunicación, teorías y enfoques críticos*. Buenos Aires: Paidós, pp. 137-228.

Arfuch, Leonor (2005) "Problemáticas de la identidad". En *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo, pp. 21-44.

Arfuch, Leonor y Devalle, Verónica (2009) *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*. Buenos Aires: Prometeo.

AAVV (1999) *First things first Manifiesto 2000*. En *Eye* nº 33.

AA. VV. (2010) *Diseño e historia. Tiempo, lugar y discurso*. México: Designio.

Badenes Daniel y Stedile Luna, Verónica (comp) (2020) *Estado de feria permanente. La experiencia de las editoriales independientes argentinas 2001- 2020*. La Plata: Club Hem.

Busquets Carballo, Armando Agustín (2016) "El diseño y la cultura estética". En *Foroalfa*. Recuperado de: <https://foroalfa.org/articulos/el-diseno-y-la-cultura-estetica#opiniones>

Busquets Carballo, Armando Agustín (2007) "1917: del diseño al arte". En *Foroalfa*. Recuperado de: <https://foroalfa.org/articulos/1917-del-diseno-al-arte>

Calvera, Anna (comp.) (2003) *Arte¿? diseño. Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Chaves, Norberto (2010) *La imagen corporativa: Teoría y práctica de la identificación institucional*. Madrid: Gustavo Gili

Chaves, Norberto (2005) *El diseño invisible. Siete lecciones sobre la intervención culta en el hábitat humano*. Buenos Aires: Paidós.

Chaves, Norberto: (2001) *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*. Barcelona: Gustavo Gili.

Chaves, Norberto (1999). *Arte aplicada o técnica de la comunicación: dos vertientes en la práctica del diseño gráfico*. Buenos Aires: Paidós.

Campi Valls, Isabel. "Sobre la condición artística del diseño industrial: una perspectiva sociológica". En *Arteamérica*.

Recuperado de <http://www.arteamerica.cu/6/dossier/campi.htm>

Cherny, Rubén (2007) "El instante creativo". En *Foroalfa*. Recuperado de: http://foroalfa.org/es/articulo/74/El_instante_creativo_2

Davis, Fernando (2004) "Discursos y poéticas del 'nuevo grabado'. La experimentación en el grabado argentino de la década del 60". *II Jornadas de Historia del Arte Argentino*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

De Diego, José Luis (dir.) (2006) *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Delgado, Verónica y Rogers, Geraldine (coords.) (2019) *Revistas, archivos y exposición. Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*. La Plata: Libros FaHCE.

Devalle, Verónica (2009) *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós.

Eco, Umberto (2010) *Historia de la belleza*. Barcelona: De bolsillo.

Farkas, Mónica (2018) "Cartografías del Diseño. Historias, proyectos, agendas". En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, nº 12, pp. 40-45.

Farkas, Mónica (2019) "Escrituras del diseño". pp. 40-47 En revista *DIS, Diseño, Innovación, Sociedad*, Pergamino: CEDI; UNNOBA. Recuperado de: https://revistadis.unnoba.edu.ar/wp-content/uploads/DIS2_Escrituras-de-dise%C3%B1o_Monica-Farkas.pdf

Farkas, M., Cesio L. y Sprechamann M. (2017) "DISEÑAR LAS TRANSICIONES. Una mirada a las publicaciones de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo y su impacto en la conformación de una cultura del diseño en Uruguay". En *Revistas y redes internacionales en la*

modernidad artística latinoamericana. Centro de Estudios Espigas – IIPC-UNSAM. Recuperado de: <http://www.revistasdeartelatinoamericano.org/items/show/70>

Foster, Hal (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

Fugellie, Ingrid. Anna (2003). “Arte y diseño, negociar la diferencia”. En Anna Calvera, *Arte y Diseño. Nuevos capítulos para una polémica que viene de lejos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Frías Sagarduy, Antonia (1993) “La iconografía del constructivismo ruso”. En *Cuadernos de arte e iconografía*, n° 12, pp. 386-393.

Gené, Marcela y Malosetti Costa, Laura (2013) *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires: Edhasa.

Giunta, Andrea (2008) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años 60*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Graffica (6 de octubre de 2014). Logos responsive, la nueva tendencia en branding. En *grafica.info*. Recuperado de: <https://grafica.info/logos-responsive/>.

Harwthorne, S. (2018) *Bibliodiversidad. Un manifiesto para la edición independiente*. Buenos Aires: La marca editora.

Iglesia, Rafael (2007) “Diseño y acción proyectual”. En Frigerio, M. C., Pescio, S. y Piatelli, L., *Acerca de la enseñanza del diseño: reflexiones sobre una experiencia metodológica en la FADU*. Buenos Aires: Nobuko.

Jalluf, Zalma (2004) “Diseño. Diálogo de muchos”. En *Tipográfica*, n° 64.

Julier, Guy (2018) “¿El diseño puede ser activista? El desafío de enfrentar al neoliberalismo de un modo distinto”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n° 12, pp. 46-53.

Kandinsky, Wassily (1975) *Cursos de la Bauhaus*. Madrid: Alianza.

Kiaer, Christina (2009) “¡A la producción! los objetos socialistas del constructivismo ruso”. Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Recuperado de: <http://eipcp.net/transversal/0910/kiaer/es/print>

Krauss, Rolsalind (1979) *La escultura en el campo expandido*. Barcelona: Paidós.

Laclanche Boulé, Claude (2003) *Constructivismo en la URSS: tipografías y fotomontajes*. Barcelona: Campgrafic.

Ladagga, R. (2006) *Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Ledesma, María (1997) “Diseño gráfico ¿un orden necesario?”. En *Diseño y comunicación, teorías y enfoques críticos*. Buenos Aires: Paidós, pp. 15-88.

Ledesma, María (2003) *El diseño gráfico. Una voz pública*. Buenos Aires: Argonauta.

Ledesma, M., Siganevich, P. (Comps.) (2008) *Piquete de ojo. Visualidades de la crisis*. Buenos Aires: FADU - Nobuko.

Ledesma, M. (2013) "Cartografía del Diseño Social. Aproximaciones conceptuales". *Anales del IAA*, 43 (1), 97-106. Consultado en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/107/95>

Ledesma, María (2015) "Empoderamiento y horizontalidad en nuevos emergentes en el diseño social". En *Artificios*, 24 (24), 41-47

Ledesma, María y Nieto María Laura (2020) (comp.) *Diseño social. Ensayos sobre Diseño Social en la Argentina (2000-2018)*. Buenos Aires: Prometeo.

Levrant de Bretteville, Sheila (1973) "Algunos aspectos del diseño desde la perspectiva de una diseñadora". En Bierut, Heller y otros (comps.) (2001), *Fundamentos del diseño gráfico*. Buenos Aires: Infinito, pp. 287-295.

Longoni, Ana (2004) *Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina de los años '60-'70*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

López, Lucas (2012) "La letra salvaje de León Ferrari". En *Monográfica*. Recuperado de <http://www.monografica.org/04/Art%C3%ADculo/8704>

Mazzeo, C. y Romano A (2007) *La enseñanza de las disciplinas proyectuales*. Buenos Aires: Nobuko.

Marinetti, Filippo Tomaso (1972) "Destruction of Syntax-Imagination Without Strings-Words in Freedom". En *Selected Writings*. New York: Farrar, Straus & Groux.

Meggs, Philip (2010) *Historia del diseño gráfico*. México: Trillas.

Moholy-Nagy, Laszlo (1925) "Typo-Photo". En *Typographische Mitteilungen* vol. 22, nº 10.

Müller-Brockmann. *Sistemas de retículas*. Barcelona: Gustavo Gili.

Nieto, M. L. (2013). "Diseño Gráfico en los límites. Formaciones estéticas del disenso (Argentina 1997-2007)". En *Anales del IAA*, 43 (1), pp. 135-148. Consultado en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/110/98>

Nieto, M. L. y Siganevich, P. (2017) *Activismo Gráfico: Conversaciones sobre diseño, arte y política*. Buenos Aires: Wolkowicz editores.

Paez, N. (6 de agosto de 2017) "Zona Independiente. El otro lado de la industria editorial". En *La Nación, Ideas*. Recuperado en: <https://www.lanacion.com.ar/2049748-zona-independiente-el-otro-lado-de-la-industria-editorial>

Papanek, Victor (2014) *Diseño para el mundo real*. Barcelona: Pol-len edicions.

Papanek, Victor ([1975] 2001) "Edugrafología: los mitos del diseño y el diseño de los mitos". En Bierut, Heller y otros (comps.), *Fundamentos del diseño gráfico*. Buenos Aires: Infinito, pp. 302-307.

- Paris Clavel, Gerard (1997) Entrevista. En *TipoGráfica* n° 33. Buenos Aires, pp. 16-23
- Pelta, R. (2004) *Diseñar hoy. Temas contemporáneos de diseño gráfico*. Barcelona: Paidós.
- Perniola, M. (2016) *El arte expandido*. Madrid: Casimira libros.
- Potter, Norman (1999) *Qué es un diseñador. Objetos. Lugares. Mensajes*. Barcelona: Paidós.
- Pujol, Mónica (2007) "Diseñando espacios de sentido". En *Foroalfa*. Recuperado de: [http://foroalfa.org/es/articulo/8/Disenando espacios de sentido](http://foroalfa.org/es/articulo/8/Disenando_espacios_de_sentido).
- Rollié, Roberto (1987) "La carrera de diseño en La Plata" En *TipoGráfica* n° 2, Buenos Aires. pp. 4-6.
- Schön, Donald: (1988) *El profesional reflexivo. Cómo piensan los profesionales cuando actúan*. Buenos Aires: Paidós.
- Senar, Pedro, Gimenez, Marcelo y Romero, Alicia (2017) "El diseño Social en Perspectiva Latinoamericana". En *Habitat inclusivo*, nº 10.
- Senar, Pedro y otros. (2017) "Construcciones en torno al diseño social". Entrevista a María del Valle Ledesma. En *Habitat inclusivo*, nº 10.
- Subirats, J. y Badosa, J. (2007) "¿Qué diseño para qué sociedad? Notas sobre la funcionalidad social del diseño. *Temas de disseny*, 24 (24), pp. 35-41.
- Tatarkiewicz, Wladislaw (1987), *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos
- Torres Fernández, Inmaculada (2015) *Diseño crítico: de la transgresión a la autonomía*. Barcelona: Centri Universitari de Diseny i art de Barcelona.
- Tchichold, Jan ([1917] 2010) *La nueva tipografía*. Campgrafic: Barcelona.
- Trotsky, León (1923) *Voprosy byta*. Moscú: Krasnaia nov' [castellano: *Problemas de la vida cotidiana*. Madrid: Fundación Federico Engels, s/f. Recuperado de <http://grup-germinal.org/?q=system/files/problemasvidacotidiana.pdf>.
- Unger, Gerard (2001) "¿Legible?" En Revista *TipoGráfica*, n° 50. Buenos Aires, pp. 10-17
- Zátonyi, Marta (2006) *Aportes a la estética desde el arte y la ciencia del siglo XX*. Buenos Aires: La marca.
- Zimmermann, Yves (2010) "De lo adecuado y lo bello". <http://zimmermann-a.com/es/blog-es/articulos/de-lo-adecuado-y-bello/>
- VV. AA.: (2001) *Fundamentos del Diseño Gráfico*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Winkler, Dietmar (1998) "Más allá del modelo de la Bauhaus" En Revista *TipoGráfica*, n° 32. Buenos Aires, pp. 10-17.

Sobre Vigo y su obra

AAVV (2019) *Orbita Vigo. Trayectorias y proyecciones*. La Plata: Papel cosido, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Aarons, P. y Roth, A. (Ed.) (2009). *In numbers: Serial Publications by Artists since 1955*. New York: PPP Editions y Andrew Roth Inc.

Alonso, R. (Ed.). (2011). *Sistemas, acciones y procesos. 1965 – 1975*. Buenos Aires: Fundación Proa.

Álvarez Marín, R. (1991). “El circuito marginal. La vivificación del verdadero arte”. En Helft, J. (Ed.). *Anteproyecto de proyecto de un pretendido panorama abarcativo*. Buenos Aires: Fundación San Telmo.

Barisone, O. (2013). “Discursos de la vanguardia «fuera de foco»: sobre el invencionismo y la propuesta integrativa de Edgardo Antonio Vigo”. En *Encuentros transatlánticos: discursos vanguardistas en España y Latinoamérica*. Madrid: Instituto de Historia del CSIC, Saint Louis University Madrid, Colección Patricia Phelps de Cisneros y Museo Reina Sofía.

Barisone, O. (2014). “Edgardo Antonio Vigo: géneros, integración y dislocación”. XXVI Jornadas de Investigación, Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires.

Besoytaorube, D. (2004). *Edgardo-Antonio Vigo*. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica.

Bory, J.F. (1967) “Hacia un segundo comienzo”. Traducción de Elene Comas. En *Diagonal Cero 21*, pp. 13-17.

Bugnone, A. (2011) “Política, alegoría y disenso en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1960-1976)”. *De Arte*, nº 10, pp. 253-264.

Consultado en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5053/pr.5053.pdf

Bugnone, A. (2013a) “Edgardo Antonio Vigo: Archivo / vanguardia”. En Juan Ennis, Graciela Goldchluk, Lea Hafter (eds.), *Actas de VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística*, 7 al 9 de agosto de 2013, La Plata, Argentina. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Cátedra de Filología Hispánica.

Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3844/ev.3844.pdf

Bugnone, A. (2013b) *Una articulación de 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, Universidad Nacional de La Plata.

Bugnone, A. (2013c) “Arte y política: las rarezas de la revista *Hexágono 71* de Edgardo Antonio Vigo”. En Daroqui, Alcira (comp.), *X Jornadas de Sociología: 20 años de pensar y repensar la sociología: nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. Carrera de Sociología. E-Book. <http://sociologia.studiobam.com.ar/wpcontent/uploads/ponencias/493.pdf>

Bugnone, A. (2014). *La revista Hexágono '71*. La Plata: Biblioteca Orbis Tertius - Centro de Arte Experimental Vigo.

Bugnone, Ana (2017). *Vigo. Arte, política y vanguardia*. La Plata: Malisia.

Campal, José Luis (2001) "Una ojeada a las revistas ensambladas". En *Edita 2001. VIII Encuentro Internacional de Editores Independientes y Ediciones Alternativas*, Punta Umbría. Recuperado de: www.merzmail.net/campalrevista.htm.

Centro de Arte Experimental Vigo (2008). *Maquinaciones. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953 – 1962*. Centro Cultural de España en Buenos Aires: Museo Provincial de Bellas Artes, Córdoba; Museo Castagnino + macro, Rosario; Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata.

Cisneros, Julia (2015) "Aproximación a los papeles personales de Edgardo Antonio Vigo". Ponencia presentada en el *IV Congreso Internacional Artes en Cruce*, FFyL, UBA. Recuperado de:

<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/artesencruce/AEIV2016/search/authors/view?firstName=Julia&middleName=&lastName=Cisneros&affiliation=&country=>

Cisneros, Julia (2017) "Reescrituras e historietas herméticas en E. A. Vigo". En *Jornadas internacionales de estudios sobre y desde Edgardo Antonio Vigo. Redes, prácticas colaborativas y proyecciones en el arte contemporáneo*, UNLP.

Cisneros, Julia (2020) *Apropiación y repertorio en las re-escrituras de Edgardo Antonio Vigo y Elena Comas*. La Plata, Tesis de Maestría, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2020. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/103035>

Curell, Mónica (1995) *La marca de Vigo* (archivo audiovisual). La Plata: CAEV.

Davis, Fernando (2004) "Discursos y poéticas del "nuevo grabado". La experimentación en el grabado argentino de la década del 60". En *II Jornadas de Historia del Arte Argentino*, FBA, UNLP.

Davis, Fernando (2007) "Edgardo Antonio Vigo y las poéticas de la 'revulsión'". *Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. La Plata: FBA, UNLP [CD-Rom].

Davis, Fernando (2009) "Prácticas 'revulsivas'. Edgardo Antonio Vigo en el escena crítica del conceptualismo" en: Cristina Freire y Ana Longoni (orgs.). *Conceitualismos do Sul/Conceitualismos del Sur*. São Paulo: Annablume

Davis, F. (2006). "Poéticas oblicuas. *Diagonal Cero* y la 'poesía para y/o a realizar' en Edgardo Antonio Vigo (1962-1970)". En VV. AA., *2das. Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, La Plata, Facultad de Bellas Artes – UNLP.

Davis, Fernando (2010). "Diagonal Cero y la poesía para y/o a realizar en Edgardo Vigo". En *Poesía visual argentina*. Buenos Aires: Vórtice.

Davis, Fernando (2009). "Dispositivos tácticos. Notas para pensar los conceptualismos en Argentina en los 60/ 70". En *Territorio Teatral*, nº 4. Recuperado de: territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n4_02.html.

Davis, F. (2010). "Political bodies, territories in conflict". En Hans Christ e Iris Dressler (Eds.). *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression: 60s-80s / South America / Europe*. Stuttgart: Hatje Cantz y Württembeirgischer Kunstverein Stuttgart.

Davis, F. (2017) "Poéticas oblicuas. Edgardo Vigo en la *Diagonal Cero*". pp. 105-135. *Sztuka ameryki łacińskiej* N° 7,

Davidson, V. (2009). "From Margin to Margin and Back Again: Paulo Bruscky, Leonhard Frank Duch, and Edgardo Antonio Vigo's Mail Art Practice". En *Transnational Latin American Art from 1950 to Present Day*. The University of Texas at Austin. 6-8 de noviembre de 2009.

Davidson V. (2010). "Edgardo Antonio Vigo's Proyectos a Realizar". *Anamesa an interdisciplinary journal*, vol. 8, nº 1.

Davidson, V. (2011). *Paulo Bruscky and Edgardo Antonio Vigo: Pioneers in Alternative Communication Networks, Conceptualism, and Performance (1960s-1980s)*. Tesis doctoral, New York University. New York: UMI – Proquest.

De Rueda, M. (coord.) (2003). *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales*. Buenos Aires: Asunto impreso.

De Rueda, M. (2007). "Preludio a la *avanzada* artística en La Plata: armando el campo a comienzos de los 60". En VV. AA., *V Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina*, La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, UNLP [CD-Rom].

De Rueda, M. (2019) "Vigo objetual". En *Orbita Vigo*. La Plata: Papel cosido, FBA, UNLP, pp. 39-46.

De Rueda, M. de los Ángeles. (2019). E. A. Vigo: experimentación y archivo. *Estudios Curatoriales*. Recuperado de: <http://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/773>

Dolinko, S. (2008). "Circulación de xilografías y poesías latinoamericanas a través de la *Diagonal Cero* de Edgardo Antonio Vigo". En Drien, M., Guzmán, F. y Martínez, J.M. (eds.), *América: territorio de transferencias*. Valparaíso: Facultad de Humanidades, pp. 245–254.

Dolinko, S. (2009). "Gráfica con dinámica latinoamericana: Edgardo Antonio Vigo y *Diagonal Cero*". En Giunta, A. (comp.), *Metrópolis de papel. Revistas y redes internacionales en la modernidad artística latinoamericana*. Buenos Aires: Biblos.

Dolinko, Silvia (2008) "Gráfica con dinámica latinoamericana: Edgardo Antonio Vigo y *Diagonal Cero*". En *Metrópolis de papel*. Buenos Aires: Biblos.

Dolinko, Silvia (2012) *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa.

Dolinko, Silvia (2012b) "Edgardo Antonio Vigo, vanguardia y contracultura en los años sesenta". En *Pós*, vol. 2, nº 4, pp. 98-113.

Dolinko, Silvia (2018) "El grabado en madera como arte tocable. Edgardo Antonio Vigo y el Museo de la Xilografía de La Plata". En *El hilo de la fábula*, nº 18.

Dolinko, Silvia (2019) "Las redes de Vigo". En *Orbita Vigo. Trayectorias y proyecciones*. Papel cosido, Facultad de Artes, UNLP, pp. 54-59.

Fajole, F. (2003) "Poética de Edgardo-Antonio Vigo en la segunda/tercera dimensión de la no-linealidad: las condiciones espaciales de un arte contradictorio". En *Movimiento Actual*, nº 131, pp. 25-32.

García, María Amalia (2016) "La contradicción creativa: Edgardo Vigo en las filas de la vanguardia". En *Edgardo Antonio Vigo: usina permanente de caos creativo. Obras 1953-1997*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Gilman, Claudia (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Giunta, Andrea (1995) "Destrucción-creación en la vanguardia artística del sesenta: entre Arte Destructivo y 'Ezeiza es Trelew'". En AA. VV., *Arte y violencia*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.

Gómez, Antonio, "Libros objeto y revistas ensambladas. El lenguaje y la comunicación en los libros". En *Actas del Simposio de Archivos y Fondos Documentales para el Arte Contemporáneo*, 30 de noviembre de 2007, Cáceres (boek861.com/proartista/pry/0%20LA%20AG.pdf).

Gradin, Carlos (2010) "Poesía, imágenes y medios de comunicación en la revista Diagonal Cero (1962 -1969)". En *IV Congreso Internacional de Letras*, Universidad de Buenos Aires.

Gradowczyk, M. (2008) "Edgardo Antonio Vigo: Maquinaciones (1953 - 1962)". *Maquinaciones. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953 - 1962*. Centro Cultural de España en Buenos Aires: Museo Provincial de Bellas Artes, Córdoba; Museo Castagnino + macro, Rosario; Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata.

García, Ma. A. (2016). "La contradicción creativa: Edgardo Vigo en las filas de la vanguardia". P. 61-76 En *Edgardo Antonio Vigo: usina permanente de caos creativo. Obras 1953-1997*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Gustavino, Berenice (2019) *Orbita Vigo. Trayectorias y proyecciones (introducción)* La Plata: Papel cosido, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Gutiérrez Marx, G. (2002) "Un Teorema No Formulado = La Marca De Vigo". En A. M. Gualtieri (Ed.). *Record-Ando A Vigo*. Buenos Aires: Fondo Nacional De Las Artes – Espacio Ojo Al País.

La Rocca, Paula (2019) "Comunidad de la impresión. Poesía visual en la revista Diagonal cero". En *Orbita Vigo. Trayectorias y proyecciones*. La Plata: Papel cosido, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Lamilla, J. y López Galarza, C. (2019) "Sobre la comunicación a distancia: diseminaciones del archivo de arte correo del Centro de Arte Experimental Vigo". En *El taco en la brea*, nº 10. Recuperado de: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/EITacoenlaBrea/article/view/8694/12367>

Lamilla, Julio (2019) "Vigo y Simondon. máquinas inútiles y tecnicidad". En *Orbita Vigo. Trayectorias y proyecciones*. La Plata: Papel cosido, Facultad de Artes, UNLP.

Longoni, A. (2008). "Arte de acción en Argentina desde 1960: (Ex)poner el cuerpo". En Deborah Cullen (Ed.). *Arte ≠ Vida. Actions by Artists of the Americas. 1960-2000*. New York: El Museo del Barrio.

López Anaya, J. (1997). "Vigo y la contradicción". *La Nación*, 16 de agosto, p. 6.

Noorthoorn, V. (et al.) (2016) *Edgardo Antonio Vigo. Usina permanente de caos creativo. Obras 1953-1997*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Marín, M. (2012). *Discursos gráficos: artistas y grupos de producción gráfica entre 1960 y 1990*. Buenos Aires: Fundación OSDE.

Méndez Llopis, Carles (2012) "Revistas ensambladas. Conceptualización de las publicaciones periódicas". En *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 24, n° 2.

Murciego, José (2008) "Sobre las revistas ensambladas". En *Anteqltura* (www.anteqltura.es/art-287-ensamblados-revistas-ensambladas-1977-2008.html).

Perkins, Stephen (2005) "Assembling Magazines and Alternative Artists' Networks". En Chandler, Annmarie y Neumark, Norie (Eds.), *At a distance*. Cambridge: MIT Press.

Padin, C. (1997) *Edgardo Antonio Vigo: Vocación Libertaria*. Montevideo, Uruguay. Recuperado De: [Http://Www.Merzmail.Net/Edgardo.Htm](http://Www.Merzmail.Net/Edgardo.Htm) .

Pérez Balbi, Magdalena y Santamaría, Mariana (2008) "Vigo (in)édito. Nuevos relevamientos e investigaciones en el Archivo Vigo". En *VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina*. La Plata Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38960>

Pérez Balbi, Magdalena (2008) *Movimiento Diagonal Cero: Poesía Experimental Desde La Plata (1966-1969)*. Recuperado De: [Http://Sedici.Unlp.Edu.Ar/Handle/10915/46011](http://Sedici.Unlp.Edu.Ar/Handle/10915/46011) .

Pérez Balbi, Magdalena (2010) *Poesía experimental desde La Plata. Crónica del movimiento Diagonal Cero (1966-1969)*. En *Boletín De Arte*, año 11, n° 12. Recuperado de: <http://Sedici.Unlp.Edu.Ar/Handle/10915/18593> . Consultado 11-3-17.

Pernecky, Geza (1993) *The magazine network. The trends of alternative art in the light of their periodicals. 1968-1988*. Köln: Soft Geometry.

Santamaría, Mariana y Parodi, Ana Paula (2005) *Índice de señalamientos de Edgardo A. Vigo*. La Plata: Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV). Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/46574>

Santanera, C. (2009) "CC 264 Vía postal. Edgardo Antonio Vigo". En *CC 264 Vía postal. Edgardo Antonio Vigo* (catálogo). Córdoba: Centro Cultural España Córdoba.

Terán, Oscar (1991) *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur.

Zabala, Horacio (1987). Nota mecanografiada, sin título, archivada por Edgardo Vigo en la caja *Biopsia*, número 27.

De Vigo

Vigo, Edgardo Antonio. *Cajas Biopsia 1954 a 1997*. Serie Archivo Personal, Centro de Arte Experimental Vigo. Recuperado de <http://www.caev.com.ar>

Vigo, Edgardo Antonio (1958a) "Dadá, una escueta introducción al movimiento" En *WC*, nº 3, pp. 3-6.

Vigo, Edgardo Antonio (1958b) "Un ensayo de clasificación de la plástica". En *El Argentino*, 15 de mayo, La Plata.

Vigo, Edgardo Antonio (1963) "Contribución al mayor conocimiento del grabado como obra de arte". Buenos Aires: Museo del grabado.

Vigo, Edgardo Antonio (1964) "El artista y la sociedad platense". En *Diagonal Cero*, nº 12, s/p, diciembre.

Vigo, Edgardo Antonio (1966) "Hacia el Arte del "Objeto". En *La Tribuna de América*, junio/julio 1966, La Plata. Recuperado de: <http://www.ramona.org.ar/node/19186>

Vigo, Edgardo Antonio (1968) "Mitos plásticos", en *El Día*, La Plata, 21 de enero. En: Biopsia caja 7, p. 187.

Vigo, Edgardo Antonio (1968-1969) "Hacia un arte tocable" [Mimeo]. Publicado en el catálogo *1954-1994. Edgardo-Antonio Vigo*, La Plata, Fundación Centro de Artes Visuales.

Vigo, Edgardo Antonio (1969a) "Un arte a realizar". En *Ritmo 3*.

Vigo, Edgardo Antonio (1969b) "No-arte-Si". En *Ritmo 5*.

Vigo, Edgardo Antonio (1970) "De la poesía proceso a la poesía para y/o a realizar". En *Diagonal Cero*, La Plata. Recuperado de: <https://www.ersilias.com/wp-content/uploads/EdgardoAntonioVigo-Delapoesiaproceso.pdf>

Vigo, Edgardo Antonio (enero de 1992). "Carta a Geza Pernecky", La Plata [Carta]. Archivo Centro Experimental de Arte Vigo.

Vigo, Edgardo Antonio ([1969] 2019) "Un arte tocable. Declaración entregada a Angel Osvaldo Nessi". En *Fluxus escrito. Actos textuales antes y después de Fluxus*. Buenos Aires: Caja negra.



Nunca temo a la negrura de la incomunicación. E.A.V.