

## CAPÍTULO 7

### Vigo y la creatividad proyectiva

*Federico L. Santarsiero*

#### **Vigo, un artista de los márgenes**

Edgardo Antonio Vigo, nació en la ciudad de La Plata en el año 1928. Graduado como profesor de dibujo en la Escuela Superior de Bellas Artes UNLP en 1953 emprendió posteriormente un viaje iniciático a París, ciudad en la que puso a prueba las enseñanzas académicas que había adquirido en la casa de estudios superiores platense, y se enfrentó a su destino de ser un artista alejado de las prerrogativas que el circuito cultural deparaba a los que optaron por transitar la huella desgastada del arte disciplinar académico. En París Vigo tuvo una serie de encuentros y experiencias de primera mano con un circuito del arte alejado de los mandatos formales del academicismo en el que figuras como la del artista venezolano Jesús Rafael Soto se destacaban en sus indagaciones formales y materiales de carácter experimental. Este medio le permitió introducirse a los problemas de una práctica artística distinta, asumiendo un lugar por fuera de los márgenes de la práctica convencional, posición que le permitió desarrollar una concepción propia del arte. Su obra fue tomando progresivamente distancia de los supuestos estéticos del modelo disciplinar de las bellas artes, y buscó inscribirse en una tradición poética iniciada por las vanguardias históricas del siglo XX y sus actualizaciones de posguerra, que alteraron no solo las configuraciones formales y materiales de la obra sino también la dinámica del sistema de roles y vinculaciones que entre sí ejercían los distintos agentes del circuito artístico.

Sus indagaciones creativas establecen direcciones de acción y de investigación, en las que Vigo no buscó por ejemplo distanciarse de disciplinas como el diseño, asociadas por una mirada estrecha a lo contrario del arte, sino que las incorporó de manera crítica en los procedimientos para realizar su obra. En este sentido Sara Guitelman nos dice que Vigo fue un "diseñador: inventor, proyectista y montajista." (Guitelman, 2017, p. 29). Estas tres actividades son constitutivas del diseñador, y las tres estuvieron presentes en la obra de Vigo. Vigo es artista que no crea para expresar sentimientos internos y volcarlos en expresiones geniales, él tiene un proyecto y para realizarlo en ocasiones inventa o reinventa las funciones de las cosas. Una insólita caja tipográfica, una máquina inútil o una revista. Es allí donde exhibió la posibilidad de combinar el arte y el diseño, en esta dimensión creativa se manifiesta su revulsividad, su potencia para proponernos nuevas formas de ver.

El carácter experimental se observa en algunas obras como un hacer en proceso, inacabado, con vistas a posibles perfeccionamientos y aplicaciones no calculadas de antemano. Analizando las

obras de Vigo llegamos a la conclusión que su producción provoca un desborde respecto de los límites de las disciplinas tradicionales. La producción creativa de Vigo es experimental en el sentido que se propone alejarse del seno de los territorios confirmados y aceptados del sistema de las bellas artes, esa huella hondamente transitada, dirigiéndose hacia las fronteras, las zonas de contacto, donde los límites entre esas disciplinas no son tan claros y es posible abandonar y poner en crisis las prerrogativas y seguridades que las instituciones artísticas deparaban al arte enseñado, exhibido, promocionado y convalidado casi burocráticamente. En este contexto, Vigo se distanció de la creación subjetivista del artista individual que manifiesta mediante un acto de creación genial la obra de arte maestra, en su lugar reemplazó esa concepción por una actitud productiva que podríamos pensar a partir de la noción de *heurística*, es decir, una producción que se concibe como una indagación y una investigación con la finalidad de resolver determinados problemas, por tanto, la experimentación, el descubrimiento y la invención serán las dimensiones de su procedimiento artístico (Maldonado, 2005, p. 123). En definitiva, Vigo asume el rol de un artista que es un proyector, un gestor, que no crea arbitrariamente gracias a golpes de inspiración obras de arte geniales, sino que se introduce en un proceso artístico contemporáneo que parte de la heurística, es decir que mediante la indagación y exploración de su medio busca resolver problemas para brindarse a su comunidad como lo expresa en el editorial del número 2 de la revista WC, "NO QUERIENDO SECRETOS ALZAREMOS NUESTRA VOZ PARA DIFUNDIRLOS" (Vigo, Guereña, 1958, p. 3).

En su rol de artista se enfrentó a esta nueva situación desde una individualidad que ya no es la del héroe ni la del genio, conceptos con los que anteriormente fue pensada la figura del artista, sino la de una persona creativa que realiza proyectos, que activa redes de comunicación e intercambio, que desarrolla acciones de enseñanza e impulsa una dinámica cultural autogestiva. "Desaparece esa singularidad egregia del otro lado, del lado del artista-genio, como hombre (...) singularísimo y diferencial que viene -precisamente en su ejemplaridad distante del común- a epitomizar ese carácter discreto y singular, alejado de la tribu y la especie, del ser sujeto-individuo" (Brea, 2003, p. 30). Vigo no estuvo preocupado por trascender a través de obras maestras, sino que fue un artista que siempre proyectó las formas de construir puentes con su comunidad. En un texto que escribió en 1973, "Por qué un arte de investigación" desarrolla una reflexión que elabora en conjunto con su práctica como artista sobre aquello que el sistema mediático y el circuito artístico combinados le proponen al público, un producto artístico adocenado, una serie de gestos estereotipados; advirtiendo sobre los riesgos de una producción cultural alejada de los intereses de la comunidad y organizada en función de satisfacer las estrategias del consumo: "[...] Sin embargo, creemos que ese ARTE POPULAR debe ser analizado con mayor envergadura y análisis profundo porque se corre el riesgo de realizar un populismo que finalmente no soluciona ningún tipo de problemas y lleva al sacrificio gratuito, negando lo que en definitiva siempre negó habitualmente el arte, la COMUNICACIÓN COMUNITARIA" (Vigo, 1973, p. 1).

Establecer lazos de comunicación con su comunidad siempre fue un problema principal a resolver por Vigo. A partir de este posicionamiento adoptó un rol de artista que fue progresivamente perdiendo su carácter sagrado, de sujeto iluminado y vanguardista para acercarse y encontrarse en un diálogo con el público. Es "un inductor de situaciones intensificadas de

encuentro y socialización de experiencia y un productor de mediaciones para su intercambio en la esfera pública” (Brea, 2003, p. 128).

En el editorial del n°2 de uno de sus proyectos editoriales, la revista ensamblada WC, Vigo detalla sintéticamente sus propuestas de un arte experimental y revulsivo (Vigo, Guereña, 1958, p. 3): “CONTAMOS EN QUE LAS DISTINTAS MANIFESTACIONES (nada de estilo) DE LOS TRABAJADORES EXPRESIVOS (nada de artistas) LLEGUEN AL PUEBLO (nada de público) y nó RETRANSMITIDOS (nada de críticos) sino PALPADOS DIRECTAMENTE”<sup>59</sup>.

En este editorial tanto las subjetivaciones (público, artistas, críticos) como las objetivaciones (obra, estilo) del campo artístico se presentan alteradas por esta propuesta que tiene un registro de escritura cercano al manifiesto vanguardista. De acuerdo a esta concepción el artista como trabajador expresivo abandona sus privilegios creativos, es ahora un “productor que fabrica herramientas que luego el público puede utilizar para desarrollar sus propias creaciones artísticas.” (Casacuberta, 2003, p. 34). Las intermediaciones discursivas de la crítica no son requeridas, y directamente son canceladas por innecesarias. Vigo llevó a cabo una práctica artística enmarcada en la configuración del conceptualismo latinoamericano, donde la acción pedagógica es tan importante como la creativa y la comunicacional.

Las acciones de Vigo las podemos pensar en la confluencia orquestada de una multiplicidad de acciones creativas, experimentales, y de investigación artística desarrollándose al unísono. Pensemos en su desempeño como productor de creaciones en los términos del grabado y el arte impreso, un territorio creativo-afectivo, en donde se encontraba con uno de sus materiales predilectos, la madera, con el que experimentó en el taller de su padre ebanista. La xilografía fue una de las técnicas con las que generó la posibilidad de proponerse indagaciones y búsquedas poéticas, comunicacionales y pedagógicas. En este sentido, le sumamos a su rol de artista el de fundador del Museo de la Xilografía, un museo nómada con un acervo que está integrado por el intercambio de obras de artistas locales e internacionales, y que Vigo activaba en lugares por fuera del circuito artístico institucional, transportando las obras en cajas y valijas, y armando dispositivos sui generis para su exhibición acompañada por charlas informativas al público.

Los proyectos editoriales fueron uno de los campos creativos más importantes. En ellos pensaba revistas por fuera del circuito editorial convencional y masivo. Organizó y fundó el Movimiento Diagonal Cero, que fue uno de sus proyectos poéticos editoriales más conocidos, desde donde impulsó la producción de poesía visual como creador y también como gestor del arte, a través de la realización de exposiciones. Los proyectos editoriales consistieron principalmente en una serie de revistas ensambladas: *WC*, *Diagonal Cero*, dirigida y editada por Vigo, en la cual se integraba obra propia y de un conjunto de artistas conceptuales más jóvenes que se iniciaban en distintas formas de la poesía visual, y la revista *Hexágono'71* publicada entre 1971 y 1975 de la cual fue director y editor.

Todos estos proyectos editoriales los desarrolló conjuntamente con otras prácticas transdisciplinarias que conformaron un entramado de nodos o puntos de convergencia de un sistema

<sup>59</sup> El uso de mayúsculas es propio del original.

creativo, sistema que a su vez se desplegó como una red de obras, artistas, instituciones y proyectos, y que se afectaron mutuamente unos a otros en una sinergia poética que estableció su propia configuración.

Vigo fue una de las figuras de mayor relevancia en el arte correo en Latinoamérica. A este campo productivo Vigo prefirió llamarlo de la "comunicación a distancia", y de esa forma al deslindarse de la expresión "arte correo" superó sus condicionantes y preconceptos formales, materiales y valorativos estéticos propios del hacer disciplinar. La comunicación a distancia fue una práctica que le permitió generar un cauce dinámico de creación de obras y de intercambio de esas obras con otros productores que conformaron redes múltiples de artistas correo de alcance local, regional e internacional, estrechando vínculos con artistas que podían vivir en otra provincia o estar en otro continente.

## Conceptualismos latinoamericanos

A finales de la década de 1960 el arte conceptual emerge y se presenta como una propuesta de difícil asimilación en el sistema establecido de las instituciones artísticas. Sus prácticas no solo apuntaron a transformar las características formales, internas de la obra de arte sino también los modos de producción, comunicación y recepción de esas obras, frente a transformaciones de las prácticas políticas y culturales muchos artistas transformaron sus roles. El arte conceptual fue una invitación a re-pensar el problema del arte, sus divisiones, sus parcelaciones y localizaciones. Los artistas y los gestores del arte tuvieron la oportunidad de re-estructurarlos, y con estos reordenamientos establecer nuevas alianzas entre los actores de la escena artística.

Los conceptualismos latinoamericanos constituyen un movimiento de acción, de producción y de reflexión sobre las limitaciones de los alcances del funcionamiento previo del sistema y las instituciones artísticas. Fue llevado a cabo por artistas que no se conformaron con aceptar el estado en el que se encontraba el campo artístico en su época. Ellos profundizaron una mirada aguda que se detiene sobre las grietas y las contradicciones de un sistema en crisis. Un sistema que para ellos se sostenía a base de automatismos burocráticos, un funcionamiento que era activado no por un motor sino por la inercia.

Los conceptualismos latinoamericanos propusieron poner en evidencia esas contradicciones y resquebrajamientos del sistema en su estado actual, y organizar un proyecto hacia dónde dirigirse para superarlos. Frente a cambios que revolucionaron la escena artística no era posible continuar haciendo lo mismo. La dirección asumida es la de traspasar límites, bordes y fronteras, ir al encuentro de aquello que sostiene a las instituciones artísticas y a sus actores: las relaciones con su comunidad.

La *desmaterialización* fue una noción clave del conceptualismo latinoamericano. El problema al que se apuntó con el concepto de desmaterialización no fue la propuesta por una desaparición de las obras de arte, ni tampoco la desaparición de los objetos ni de las cosas. De lo que se hablaba al introducir esta noción es de cambiar el modo de producción del arte, y por lo tanto cambiar el modo de comunicación, de difusión y de recepción de las prácticas artísticas, en donde la

concepción de una relación diferente con la economía no queda exenta. Falsamente se ha interpretado al conceptualismo con una propuesta hacia la desaparición material de la obra de arte en tanto objeto/cosa. Se ha desarrollado una interpretación banal de efectos negativos sobre el conceptualismo como un movimiento artístico en el que sólo importan las ideas, los conceptos, y en el que la realización material concreta de la obra es meramente contingente. Nada más contrario al conceptualismo que nunca abandonó la potencia comunicativa y experiencial de la imagen y siempre fue consciente de la importancia de su expresión material. Sin materialidad no hay arte, el mundo de los conceptos deslindados es el de la filosofía no el del arte.

Los conceptualismos latinoamericanos fueron una ventana a través de la cual poder posicionarse para configurar un nuevo modo de ver, y así tener una experiencia estética de las transformaciones en los modos de producción, difusión, recepción y consumo. Un nuevo tipo de negociaciones, con un espacio de producción cultural donde las relaciones son otras, cambian. Otras formas de relacionarse entre los públicos, los coleccionistas, los artistas, los galeristas, la crítica, el conjunto total de los actores y gestores de la escena artística en términos generales. Los artistas conceptuales estuvieron atentos a los cambios epocales, asumieron esos cambios, y transformaron la manera de hacer y de concebir al arte.

Hacer arte de otra manera implicó para los artistas de los conceptualismos latinoamericanos que el sistema de producción, comunicación y recepción en las que esas prácticas se insertan también debía cambiar. Fue necesario abrir nuevos espacios de negociación, salir de la dinámica de competitividades individualistas, de las tensiones y los oportunismos que implicó ponderar los gestos únicos y originales, y luego premiados de artistas geniales. Los conceptualistas tomaron otra dirección, hacia una dinámica de la cooperación para hacer frente a las imposiciones dominantes de los modelos de producción establecidos.

En el mes de agosto de 1973 la empresa Acrílicos Paolini organizó su 4° Salón Premio Artistas con Acrílico Paolini, querían promocionar el uso de las planchas de acrílico sólido translúcido como un recurso material artístico y el uso obligatorio de este material era un condicionante necesario para participar del premio. Las obras fueron expuestas en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires cuando su sede se encontraba en el complejo del Centro Cultural San Martín. Los artistas Perla Benveniste, Juan Carlos Romero, Eduardo Leonetti, Luis Pazos y Edgardo Antonio Vigo presentaron una obra titulada “Proceso a la realidad”. (Fig. 1) Este colectivo en lugar de enviar sus biografías y fotos personales como les fue requerido para incluir en el catálogo, enviaron un escrito en el que detallaron que el grupo “participa activa y conscientemente en el proceso de liberación nacional y social que vive el país”, acompañado de una fotografía en la que se veía una multitud sosteniendo las pancartas de Montoneros.

“Proceso a la realidad” consistió en una forma que representaba una gota de sangre hecha con material acrílico rojo, su soporte fue una tarjeta rectangular de pequeño formato, perforada a la que se le unió la gota mediante un hilo rojo. La tarjeta llevaba impresa la siguiente consigna: “RECUERDA A TRELEW 22. 8. 72 RECUERDA A EZEIZA 20. 6. 73 CASTIGO A LOS CULPABLES ESTA “**GOTA DE SANGRE**” DENUNCIA QUE EL PUEBLO NO LA DERRAMA INÚTILMENTE”. La obra presentada por el colectivo de artistas propuso una conexión entre dos hechos

de violencia institucional. Uno fue la masacre de Trelew en el que las fuerzas armadas bajo la dictadura liderada por el general Lanusse tomaron la decisión de asesinar a 16 militantes políticos presos en el penal de Rawson. Otro fue la masacre de Ezeiza en el que desde el puente 12 sobre la autopista Ricchieri que conduce al aeropuerto internacional facciones de derecha del peronismo dispararon sobre los asistentes a la manifestación de bienvenida del que fue el regreso definitivo de Perón al país luego de 18 años de exilio. La práctica artística presentada lejos de optar por la ausencia material de la obra de arte hace un uso creativo del recurso material acrílico que inscribe a la gota de sangre entre las propuestas del conceptualismo.

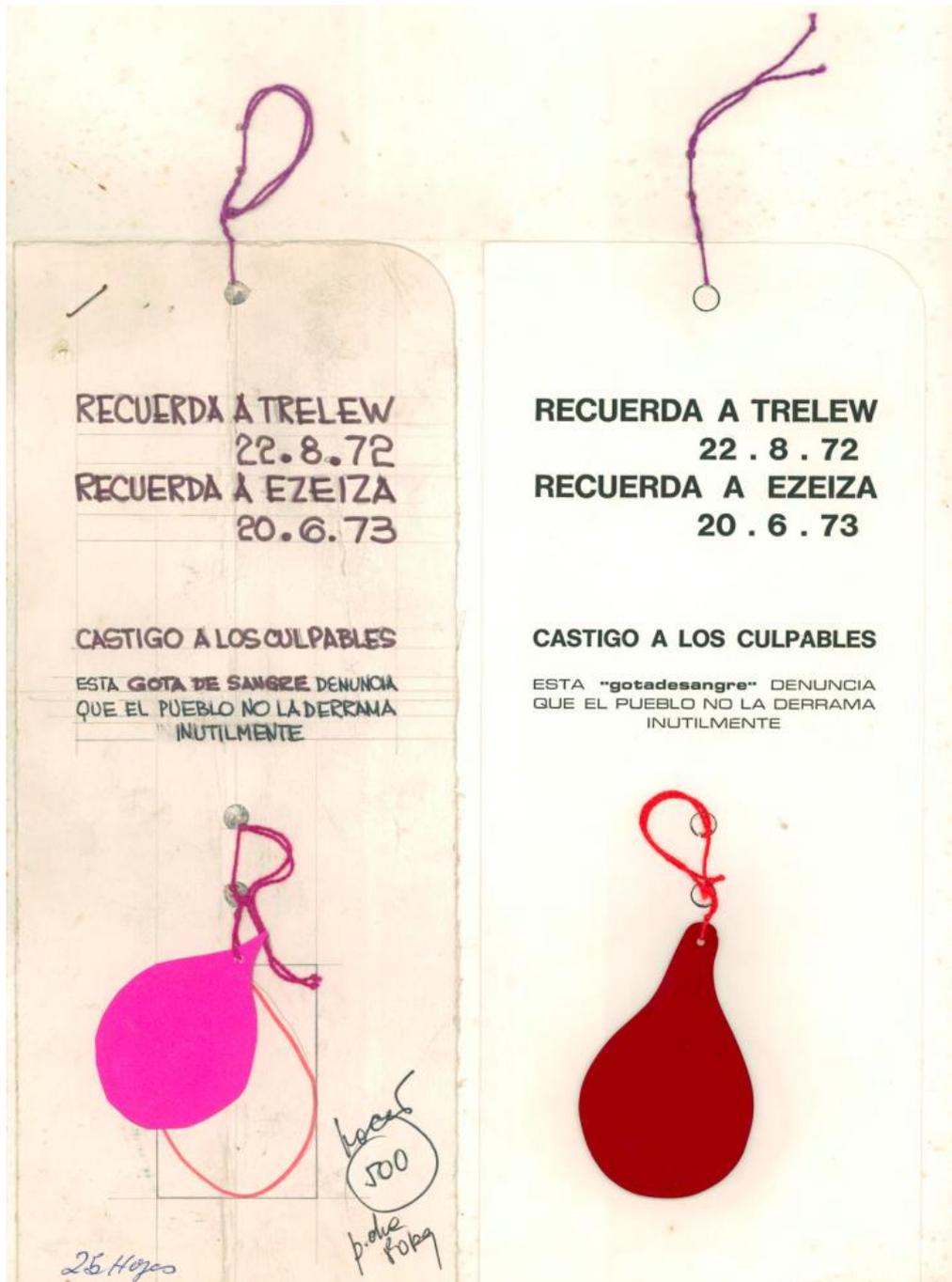


Figura 1. Boceto preliminar y obra "Proceso a la realidad" en la que se encuentra la gota de sangre. Caja 1973. Archivo Biopsia. Centro de Arte Experimental Vigo La Plata.

El 4° Salón Acrílicos Paolini fue un evento en el que gran parte de los artistas que se inscribieron para participar concibieron al museo no sólo como espacio de exhibición sino también como espacio de resonancia de los conflictos sociales y políticos acontecidos entre el año 1972 y el año 1973.

En la caja 1973 del Archivo Biopsia que se encuentra en el Centro de Arte Experimental Vigo La Plata (CAEV) se encuentra un petitorio que el grupo de artistas antes mencionado había hecho circular durante el día de la inauguración. (Fig. 2.) En este petitorio los artistas cuestionaron el reglamento del premio, los criterios de selectividad y la política económica de la empresa patrocinadora. En la redacción del petitorio se confrontan dos modos opuestos de concebir el arte, "ante la burocracia cultural los artistas exigen la democracia cultural".

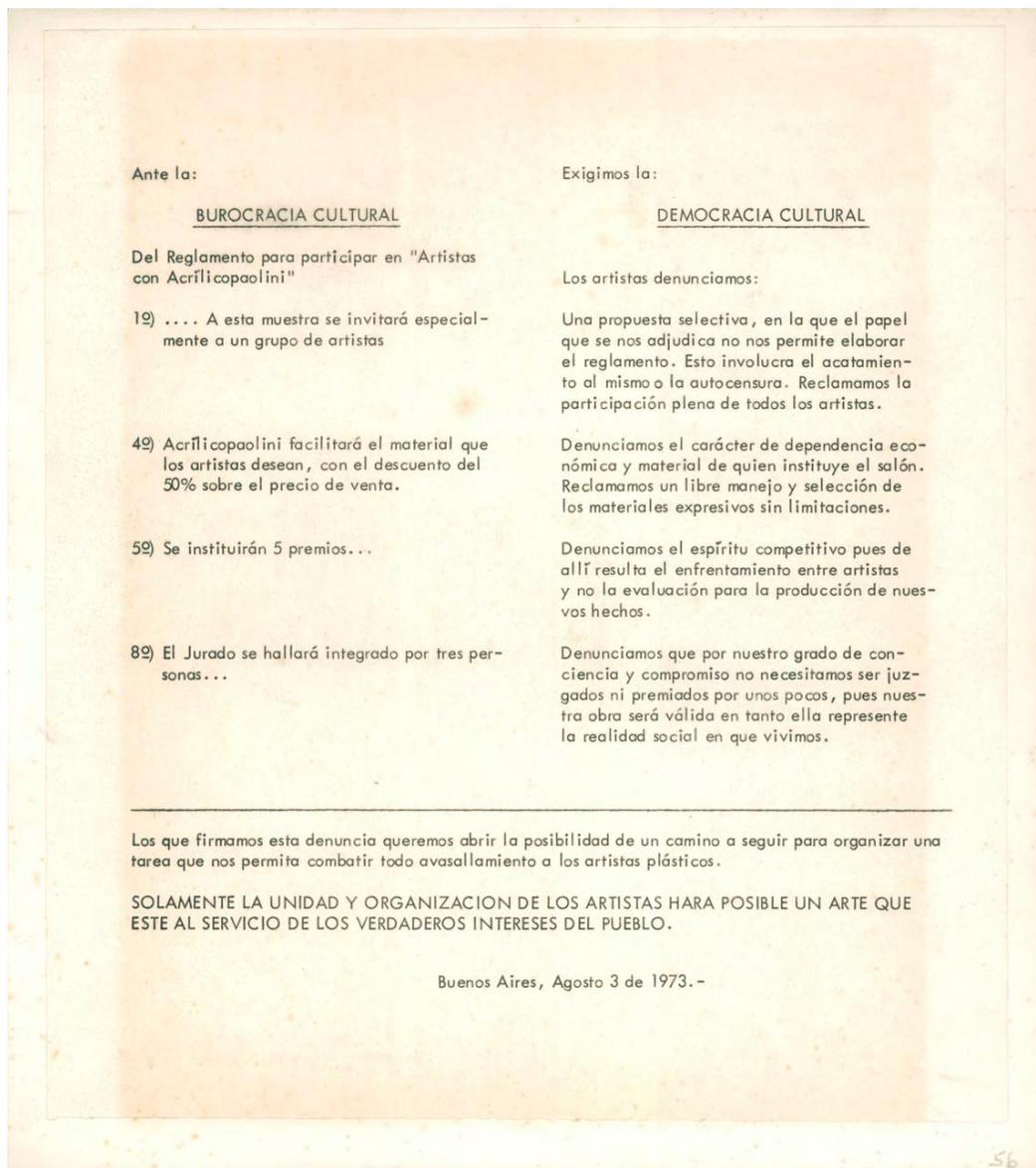


Figura 2. Petitorio impreso presentado por el grupo de artistas disconformes con el premio. Caja 1973. Archivo Biopsia. Centro de Arte Experimental Vigo La Plata.

El petitorio finalizaba con la siguiente declaración: “Los que firmamos esta denuncia queremos abrir la posibilidad de un camino a seguir para organizar una tarea que nos permita combatir todo avasallamiento a los artistas plásticos. SOLAMENTE LA UNIDAD Y ORGANIZACIÓN DE LOS ARTISTAS HARÁ POSIBLE UN ARTE QUE ESTÉ AL SERVICIO DE LOS VERDADEROS INTERESES DEL PUEBLO. Buenos Aires, Agosto 3 de 1973.-”

Dos integrantes del jurado escucharon y atendieron los reclamos de los artistas, un tercer integrante no se hizo eco. La propuesta de los miembros del jurado fue repartir la recompensa monetaria en partes iguales entre todos los artistas participantes del salón. A partir de lo acontecido en este salón los artistas iniciaron un espacio de diálogo y participación, convocaron a una asamblea pública en el Museo de Arte Moderno con la inclusión de los artistas participantes, los organizadores, los jurados, y todos aquellos que se sintieran interesados por la vida cultural.

## Hacia un arte de investigación

El año de 1973 fue un año clave en la trayectoria artística de Edgardo Antonio Vigo especialmente si lo ponemos en perspectiva del arte conceptual y la investigación en artes. Vigo escribió un texto titulado “Por qué un arte de investigación” en el que advirtiendo sobre los riesgos de una producción cultural alejada de los intereses de la comunidad y organizada en función de satisfacer las estrategias del consumo, con este texto refuerza su posicionamiento que se inscribe en su tradición poética proyectiva desarrollada más arriba.

En el índice de la Caja 1973 del Archivo Biopsia, un archivo conformado por el registro y la documentación de todas sus acciones involucradas en la escena artística, indica el registro para el mes de abril de la siguiente acción: “en HEXÁGONO '71, n°cd 9 primero) aparece “LA LEY DEL EMBUDO” trabajo a nivel conceptual-objetivo de 1973, en el cual retoma una línea de dichos populares nacionales para aplicarlos al carácter conceptual del arte argentino”. En esta obra que es un dibujo a tinta Vigo presenta la forma de un embudo que por la parte superior tiene escrita la palabra “Inocente” y por la parte inferior, el pico del embudo, sale la palabra “Culpable”. Recordemos que Vigo trabajó como empleado en la suprema corte de justicia de la provincia de Buenos Aires, en donde tuvo un trato muy cercano a la administración de justicia por parte del poder judicial y su burocracia. Marcelo Pacheco propone al conceptualismo argentino como el paso decisivo en la transición de lo moderno a lo contemporáneo, nombrando a Vigo como un “conceptual” antes del conceptualismo (Pacheco, 2007, p. 17), propuesta que se ve confirmada por la propia percepción de Vigo sobre sí mismo y su obra.

En el mes de septiembre Vigo produjo una comunicación que tituló “Acción de investigar una acción” publicada en la gacetilla del CAyC correspondiente a ese mes, de la que se guarda un ejemplar en la caja 1973 del Archivo Biopsia. En esta acción asume darle una orientación en la dirección de la investigación a sus obras conceptuales. Como ya había-

mos mencionado Vigo fue una figura de referencia central para las redes de comunicación y producción de arte correo latinoamericanas, recibió envíos de toda clase, lugar y remitente que llegaban a su casilla de correo n°264 en la sede central de la ciudad de La Plata de la Administración Nacional de Correos. En la comunicación de la acción de investigar una acción detalla que desde comienzos del año 1973 ha iniciado una acción de coleccionar sobres u otros envíos que forman el conjunto de todo el material que le llega como correspondencia. Esos sobres los fue separando y procedía luego a su clasificación de acuerdo a las características propias que presentaba el material a ser investigado, que había sido una pieza de correo y que se convertía así en objeto/documento de investigación. Estas características podían ser la dirección postal o domiciliaria, el lugar de origen, las obliteraciones que podía haber sufrido el envío, si era un servicio aéreo, marítimo, simple, etc.). La acción de investigar una acción es parte de un procedimiento que se origina con la elección de un sobre de cartón de formato mayor al común que contenía una serie de papeles impresos adheridos. El sobre llegó a la casilla de correos 264 el día 20 de julio, y de acuerdo a su orden de llegada Vigo le asignó el N° 343. Para inscribir este sobre como el objeto de estudio de un procedimiento de investigación Vigo fue despegando las distintas etiquetas impresas adheridas que indicaban cada uno de sus destinatarios según la ocasión. Esta acción hizo posible descubrir los diferentes destinos anteriores recorridos por el citado sobre de cartón, antes de arribar a la casilla de correo personal del artista. Este procedimiento está debidamente registrado mediante una serie de fotografías que se conservan en el Archivo Biopsia del CAEV (Fig.3) A partir de ese momento Vigo retiró definitivamente al envío de la dinámica propia de la circulación postal del arte correo. El sobre y su contenido pasan a conformar parte de los documentos del Archivo Biopsia y como tal es un considerado por el artista un objeto investigado.

Podemos a partir de esta acción iniciar un desarrollo teórico sobre la dimensión epistémica de las prácticas artísticas a partir de considerar la investigación en artes como una acción de investigación en la que, a diferencia de las investigaciones científicas, no hay separación entre el sujeto que investiga y el objeto que es investigado (Borgdorff: 2010, p. 28) La práctica artística es un componente esencial tanto de los procedimientos en los que se desarrolla la investigación como en sus resultados. Este acercamiento está basado en la idea de que no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes.

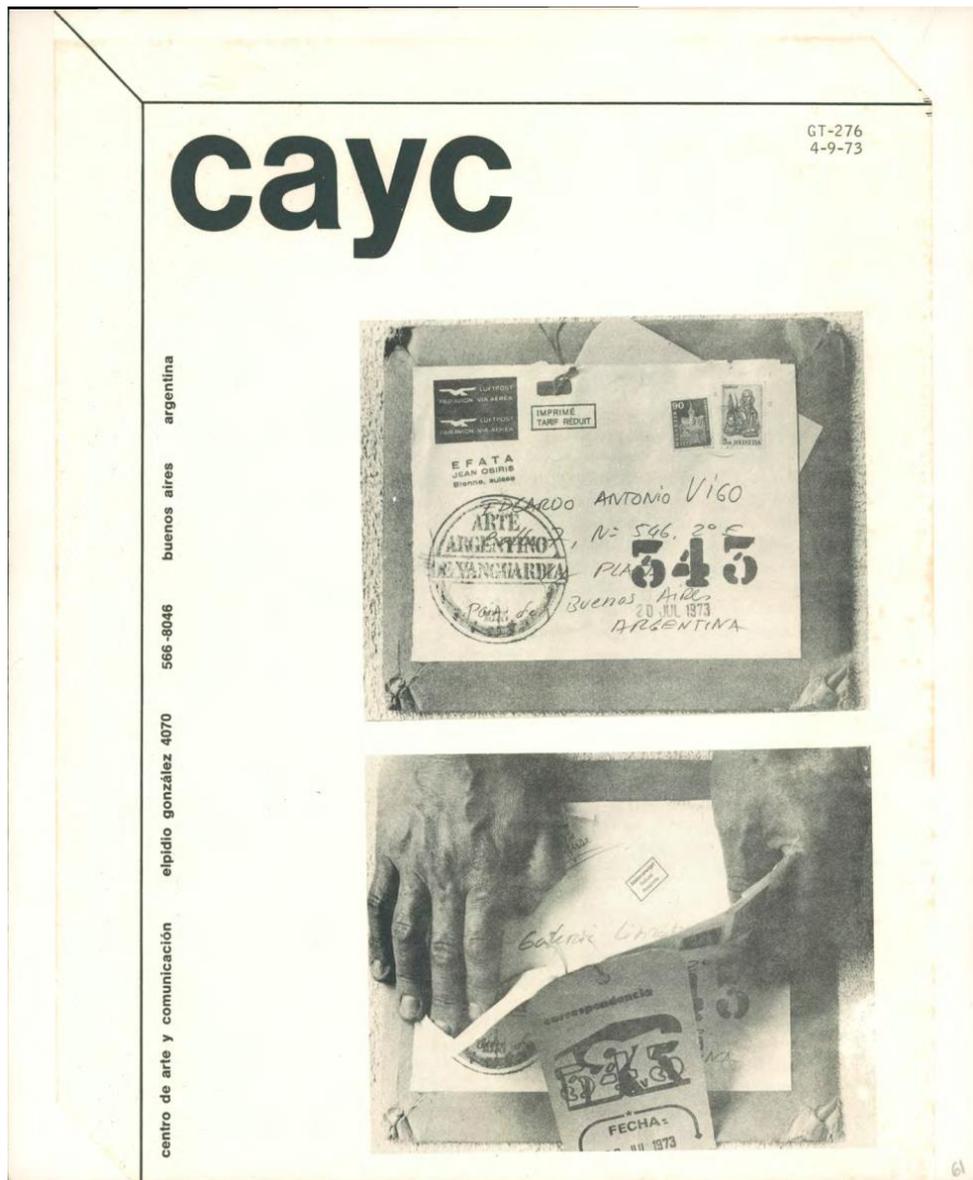


Figura 3. Registro fotográfico de “Acción de investigar una acción” publicado en la gacetilla CAYC del 4 de septiembre de 1973. Caja 1973. Archivo Biopsia. Centro de Arte Experimental Vigo La Plata.

No hay prácticas artísticas que no estén saturadas de experiencias, de historias, de creencias, de intenciones. Conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entrelazados con las prácticas artísticas. ¿Pero acaso toda práctica artística es posible de ser concebida como una investigación? No, una práctica artística implica una investigación cuando es original y está emprendida con la intención de ganar conocimiento y entendimiento. Por original nos referimos a que el trabajo de investigación no debe haberse realizado ya por otras personas, y que debe añadir nuevos descubrimientos y conocimientos a un corpus ya pre-existente. El objetivo de una investigación en artes es aumentar el conocimiento y la comprensión, y que no sólo incluyan un acrecentamiento del conocimiento sobre la práctica artística como hecho estético en sí mismo, sino también un conocimiento que incluya áreas en las que se activa la vida social de la obra de arte.

Si vamos a considerar a la práctica artística como una investigación tendremos que revisar los criterios metodológicos y los criterios de validación de la investigación. Entendemos al método como el camino correcto que lleva al investigador por un procedimiento que le asegura alcanzar las conclusiones deseadas. En el caso de la investigación en artes los criterios generados para cada práctica artística en particular tanto metodológicos como respecto a la forma en que la investigación es explicitada (plasmada) y documentada son particulares para cada práctica en sí misma, y no responden a criterios y reglas de validación y fiabilidad universales como lo son los criterios metodológicos y de validación de las investigaciones científicas, que por otra parte están ligados con la necesaria separación entre sujeto y objeto que es uno de los presupuestos fundamentales de la ciencia, y no de la investigación en artes.

¿Cuándo la práctica artística se puede calificar como una práctica de investigación? Cuando la visualizamos como un procedimiento en el que se van a examinar no únicamente los resultados obtenidos y alcanzados por el artista en forma de objetos concretos del arte en el que se puede observar la excelencia técnica y el virtuosismo en su ejecución. Una investigación abarca el proceso de producción de la obra y su contexto, las indagaciones de carácter holístico sobre la comunicación, difusión y la recepción de la obra en su medio. La práctica artística como investigación además la integran el registro de las observaciones y documentaciones del desarrollo del procedimiento que han hecho posible alcanzar tales resultados concretos. Los resultados del estudio, las respuestas y las conclusiones, todo el procedimiento que implicó llevar a cabo la investigación en artes deben ser documentados, registrados y convenientemente plasmados para su comunicación.

¿Qué clase de conocimiento y comprensión implica la investigación en artes? ¿Cómo distinguimos el conocimiento que otorga la práctica artística del conocimiento generado por las investigaciones de carácter científico convencionales? La investigación en artes no trata de descubrir leyes universales sino de entender instancias particulares y específicas. La experimentación forma una parte importante de la investigación, así como la interpretación de la práctica artística en su contexto es necesaria y forma parte del procedimiento.

El procedimiento mediante el cual se desarrolla una investigación en artes obedece a la importancia de indagar el mundo artístico, ya que la obra es generadora de un conocimiento que permite la interpretación de la realidad que habita el ser humano, es un conocimiento que no brinda la ciencia, que no da cuenta de hechos sociales en términos de modos de producción, es un conocimiento que no genera extrapolaciones universales para todos los casos, que no predice el comportamiento de un sistema de acuerdo al valor de las variables y funciones que lo estructuran como un sistema, como lo sí lo permite el experimento científico objetivo. Tampoco es el campo de los conceptos filosóficos. Si pensamos a la práctica artística como aquella que es portadora de verdad, estas verdades en plural, serán artísticas, no científicas, ni políticas, ni filosóficas. Son verdades singulares del procedimiento artístico, y como tales, irreductibles a las verdades de la ciencia, de la política, de la filosofía. En esta singularidad que aportan las verdades artísticas reside su importancia. El arte es un mundo de singularidades irreductible a las generalidades del concepto filosófico. Alain Badiou nos propone el concepto de *configura-*

ción para pensar en términos epistemológicos la verdad del arte (Badiou, 2009, p. 218). La configuración es una secuencia identificable, cronológicamente iniciada, compuesta por un complejo virtualmente infinito de obras. Para el caso que estamos desarrollando la configuración podría ser los conceptualismos latinoamericanos. Una configuración está conformada por un conjunto de obras cada una con sus características particulares. Las obras son las materialidades de las que está tejido el procedimiento, pero no hay ninguna de esas obras en particular que sea en sí misma la expresión sintética de toda la configuración. Algunas obras serán los puntos brillantes de ese entramado, en el sentido que son las más conspicuas y destacadas, las que integrarán el conjunto de obras notables. Otras serán puntos menores, o ignorados, o redundantes. Pero todas forman la red de la configuración, así como ninguna se puede erigir en representante de todas, ninguna puede ser eliminada. Adoptar el concepto de configuración nos permite salir de los esquemas que piensan al arte desde la singularidad exclusiva del autor, o de la obra.

¿Le corresponde a la filosofía pensar al arte? La respuesta de acuerdo a la propuesta de Badiou es negativa, ya que una configuración concebida como investigación se piensa a sí misma en las obras que la componen. Una obra de arte concebida como investigación, es una investigación inventiva sobre la configuración a la cual pertenece (Badiou, 2009, p. 219). ¿Qué relación podemos establecer entre el arte y la filosofía entonces? La filosofía puede mostrar la verdad que es esa configuración artística distinguiendo conceptualmente, contrastándola con todo lo que es mera opinión.

Frente a una estrategia de producción simbólica que genera una sobreabundancia de datos y que lejos de generar conocimiento genera desinformación, la obra de arte es portadora de una verdad que la distingue y que es capaz de ser una experiencia intensificada de sentido de oposición. Frente a una opinión que no hace más que sostener un modelo que únicamente organiza la destrucción de lo esencial para producir lo superfluo, la obra de arte plasma su verdad antitética denunciando las imposiciones de un orden que no responde a los intereses comunitarios ni a modelos solidarios.

Vigo pensó un modelo de producción e investigación artística que fue una invitación a repensar el problema del arte, a revulsionar sus divisiones, sus parcelaciones y localizaciones. Con prácticas artísticas que tendían puentes con su comunidad, que por su materialidad y formato eran posibles de ser comunicadas mediante estrategias de intercambios interpersonales, promovió la re-estructuración del medio artístico, y con estos reordenamientos buscó establecer nuevas alianzas entre los actores de la escena artística.

## Referencias

- Badiou, A. (abril 2012/2009). Arte y filosofía. Revista Pensamiento de los confines. (23-24), 211-219
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. Revista Cairon de ciencias de la danza. (13), 25 - 46.

- Brea, J. L. (2003). *El tercer umbral - Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC.
- Bugnone, A. (2017). *Edgardo Vigo: Arte, política y vanguardia*. La Plata: Editorial Malisia.
- Casacuberta, D. (2003). *Creación colectiva - En internet el creador es el público*. Barcelona: Gedisa.
- Guitelman, S. (2007). Vigo diseñador. Jornadas Internacionales de Estudio sobre y desde Edgardo Antonio Vigo. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano - IHAAA (Facultad de Bellas Artes, UNLP). Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/79519>
- Maldonado, C. (2005). "Heurística y producción de conocimiento nuevo en la perspectiva CTS". En Hernández García, I. (comp.). *Estética, Ciencia y Tecnología - Creaciones electrónicas y numéricas*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, pp. 47-70.
- Pacheco, M. (2007). De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965. *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Ines Katzenstein (ed.). Buenos Aires, The Museum of Modern Art, Fundación Proa y Fundación Espigas.
- Vigo, E. A. (1973). "Por qué un arte de investigación". Archivo del CAEV (Centro de Arte Experimental Vigo).
- Vigo, E. A. y Guereña, M. A. (1958). Editorial. WC, (2), 2-3.