

LA EXALTACIÓN DEL OBJETO Y SUS TENDENCIAS EN EL ARTE ARGENTINO

Experimentación y concepto

por María de los Angeles de Rueda

I APROXIMACIONES TEÓRICAS

La modernidad pone en escena el concepto de objeto. Bien para definir la noción de obra como objeto artístico o para la producción de cuadros-objetos; para encontrarlos azarosamente y sustituir la producción tradicional, para establecer una reflexión estética y existencial sobre la cosidad de la obra de arte o bien para reflexionar sobre la percepción del mundo condicionada por la industrialización y la hipercirculación de los mismos. Mundo objeto tematizado o incorporado como instancia productiva del arte. En las neovanguardias la poética del objeto alterará las condiciones de lo artístico, descosificando a la obra de arte en pos del concepto, del proceso productivo, del acontecimiento: para ello se disolverán los límites entre los diferentes lenguajes, exaltando, por defecto, tanto la materialidad de lo industrial, de lo desechable, como de lo artesanal. Materia y concepto: elaboración de una teoría a partir de la producción objetual. Restany¹ establece un momento fundante en lo que denomina la aventura del objeto y su bautismo artístico, 1955, cuando "estalla la bomba Yves Klein. Bomba o más aún cometa... siete años de actividad intensa para construir una rigurosa lógica interna de la complejidad de sus dimensiones..." Fundación y cierre, puesto que la producción del artista lleva a la desmaterialización del arte, a la no objetivación, y por ende al concepto. Pero esta operatividad parte de su inclusión dentro de las propuestas neodadaístas, que en particular el Nuevo Realismo establece, "en el centro de una red de sistemas ligüísticos basados en el bautismo artístico del objeto y la puesta en sintaxis del ready made". Larga vida a los objetos. Marchan Fiz² por su parte señala: "Desde 1960, el arte objetual, paralelo a las diversas recuperaciones y la vigencia de diferentes neodadaísmos, ha sido uno de los polos de atención de las experiencias creativas. Ya se ha dicho que desbordará los límites del objeto para extenderse a los acontecimientos, ambientes hasta llegar a los bordes mismos del arte conceptual"

En el Arte Argentino, la citada década inaugura la reflexión y el proceso objetual (en su tensión materia-concepto), a partir de las experiencias realizadas en el Instituto Di Tella de la mano de

Romero Brest, girando en los 70 y 80 hacia la producción de objetos-conceptuales y acontecimientos (Grupo CAYC) remontándose hasta nuestros días en variadas modalidades incluidas en instalaciones, como esculturas-objetos u objetos propiamente dichos.

Romero Brest en su libro *Arte Visual en el Di Tella* recuerda los referentes intelectuales y artísticos respecto a las innovaciones producidas por los jóvenes del momento. Comenta la decisión final de otorgar el Premio Nacional (1964) a Marta Minujin en vez de Emilio Renart, entre el ¡*Revuélquese y viva!* e *Integralismo Bio Cosmo nº3* (objeto-acontecimientos-recorrido, para el primero, objeto-escultura orgánica, el segundo) se prefirió "la aventura del arte de hoy", que amplía el espacio del arte, "una incitación a la vida en el plano de lo contingente"³ ...arte vital, efímero, arte como experiencia estética.

"...En cambio el crítico de *El Mundo*, Córdova Iturburu ironizando sobre la novedad como si fuera una manía, me atacó por elevación, y a Marta Minujin y Emilio Renart con bromas crueles sobre los "colchones de la primera y la estilización de ciertos aspectos exclusivos de la anatomía femenina llevada a dimensiones aterradoras, hechas por el segundo"⁴

"Los críticos juzgamos porque no podemos hacer otra cosa, buscando algo invariable en las realidades e irrealidades para compararlo con las variables obras de arte y fundamentar el juicio de valor universalmente... prefiere aquel los modelos seguros proporcionados por ciencias ajenas al arte: la gnoseología, la lógica, la psicología, y la sociología, la cibernética, la semántica ...magra colaboración que ilumina y enceguese como cualquier espejismo, retardando la entrada de la estética... por ello digo mientras la crítica de arte provenga del cotejo entre las obras de arte como efectos y las personas, los objetos, las ideas, como causas, no serán verdaderos".⁵ Romero Brest deja traslucir un enjuiciamiento a aquellos historiadores o críticos que no examinan los hechos culturales desde su estructura, contexto y época. Los pensadores deben dar cuenta del modo de estar en la cultura, en tanto la experimentación da cuenta de un proceso interno al lenguaje artístico como externo el malestar o los nuevos mecanismos de producción y recepción de los últimos tiempos.

La concepción sobre el objeto-arte introduce, desde sus manifestaciones primeras, un cambio hacia la noción de experiencia estética; el autor establece una relación estrecha entre historiar y valorar a partir de un concepto de obra, a fin de llegar a la Verdad (descripción, valoración, conocimiento, apertura). "Creo que

para comprender a los jóvenes como estos creadores de La Menesunda, les ayudaría no juzgar la experiencia ni juzgarlos a ellos, pues quien juzga elige, y lo que corresponde es incorporar”

Apertura, comprensión de lo nuevo, fundamentales nociones para insertar la misión del historiador y el crítico: presentar la verdad, respondiendo a una metodología propia, el método de la evidencia, el esclarecimiento de estar en la cultura: “Consideren los cambios de la creatividad y esfuércense en cambiar el lenguaje. El abandono de la representación exige una expresión más poética... Los historiadores no se engolosinen con el estudio de las formas, ignorando la relación entre significante y significado. Incurren así en un pecado de lesa historicidad: en vez de esclarecer al lector sobre el modo de estar en la cultura lo sepultan bajo un montón de obras mediocres, o lo que es peor, lo entregan al dominio de la lógica, lo ante-predicativo que funda toda predicción posible. A mi juicio el papel de Ud. no es el de reconstruir el pasado, que ni siquiera forma bloque en cada época histórica: debiera preocuparles la permanencia del tiempo, ni como pasado, ni como presente, sólo como futuro, cumpliendo con Huizinga, a quien se debe la justa idea de que la historia implica una continua actualización”⁷.

El concepto de obra de arte, fundamento último de su labor como crítico y como teórico reside primeramente en una distinción entre obra y Obra de Arte con mayúsculas, es decir una forma con la que se accede a la Verdad. En el texto analizado el concepto de obra se traduce como lo ampliado al campo de la experiencia estética, estableciendo una correspondencia entre experiencia artística y experiencia estética. El arte es un salto a la aventura en consonancia con el viraje de las neovanguardias en cuanto a producción y sentido del mismo. Exaltando la autenticidad, el ímpetu de lo nuevo, de lo experimental, del arte-shock, y derivando más tarde a la valoración del diseño como posibilidad de existencia de un nuevo lenguaje en un modelo contemporáneo de sociedad, define por inclusión las posibilidades estéticas del objeto. Respecto al segundo punto, el vuelco hacia el diseño, a partir del cierre del Instituto, el mismo autor incluye en el cierre del libro una charla mantenida con Ernesto Schóo, publicada en la Revista *Panorama* el 20 de julio de 1970, a fin de esclarecer y reafirmar su posición:

“**Panorama:** la nueva experiencia que Ud. está viviendo con *Fuera de Caja* su local donde se concreta su teoría del arte hecho en serie para la comunidad. **Romero:**... cambiar el gusto del pú-

blico a través de los objetos con los que convive el hombre diariamente... mediante *los señalamientos de espacio*. La pintura ha sido mi alimento espiritual durante muchos años, pero eso no me impide reconocer que es un sistema de comunicación que ya ha dejado de ser sistema, y que no comunica nada...⁸.

A la vez, siempre en su carácter pedagógico en relación a la experiencia de la *Menesunda* aclara su visión: el tránsito de la imagen bidimensional o tradicional al objeto, de éste a la ambientación o sea a la forma sugeridora y por ella simbólica y de aquí a la forma experiencia en sí misma. Ello lleva a la definición o aceptación por parte del autor de un concepto de arte ampliado, a la estetización de lo cotidiano, tema que empezó a considerarse en estas últimas décadas. Frente a la realidad irreductible del objeto condicionando la vida del hombre contemporáneo, la explosión en un sentido desviacionista, como condición del arte puede librar la banalización a ser objeto no sólo consumible sino puesto en tela de juicio.

Por su parte, Romero Brest en el uso de cada adjetivación para explicar los procesos del arte a partir de los '60, muestra las huellas de una conceptualización de la vanguardia desplegada en las últimas fases de la Modernidad: aventura, experiencia, provocación, proceso, integración de arte y vida, valoración de lo nuevo. Trazado que será compartido por Pierre Restany, y por tendencias objetuales neodada-neoconceptuales vigentes.

Enrique Molina prolongando el catálogo de Luis F. Benedi⁹ traza algunas consideraciones sobre la vida artística del objeto:

"El surrealismo exploró el objeto en su dimensión onírica. Desarrolló en él sus posibilidades de locura, de delirio, de conjuro de fuerzas inconscientes, le propuso relaciones totalmente inesperadas con otros objetos Duchamp, con su ready made inició una nueva aventura del objeto con solo darle un nombre totalmente ajeno al verdadero. La actitud de Benedi es distinta. Lo presenta en su desnudez total. Tal cosa es tal cosa y no otra, pero por su elección al aislarlas se reviste de cierta naturaleza intemporal, su función utilitaria cede a un mensaje nuevo, como si su presencia evocara toda una forma de vivir, convocara todo un ambiente, se internara en la historia".

Glusberg reflexiona sobre el objeto contemporáneo a partir de las obras en cerámica de Marotta: (de la muestra *La comida y otras peripecias de la realidad*) "Aquí, los objetos más triviales, aparecían tratados por el artista de una manera especial. En particular, porque cosificaba lo ya cosificado, lo que pertenece al orden del

ridículo y de la reiteración mecánica... para hacer de ellos objetos de ironía... a través de la mutación de la materia (...)”¹⁰

Objetos objetivables en la operación semántica irónica. Objetos subjetivables en la operación sintáctica de conjunción, asociación, supresión, transformación.

Resumiendo con Marshaan Fiz, “en su famosa declaración y proclamación de la realidad como obra de arte subraya asimismo la ambivalencia de la integración arte vida” —de las relaciones entre la representación y lo representado— “El arte objetual alcanza su plenitud en sus posibilidades imaginativas y asociativas, libres de imposiciones, en el preciso momento en que el fragmento, objeto u objetos desencadena toda una gama de procesos hacia nuevos significados y sentidos en el marco de su banalidad”¹¹

II CLASIFICACIÓN PARCIAL A PARTIR DE ALGUNAS PRODUCCIONES REALIZADAS EN LOS 60-90

La clasificación, como todas, es arbitraria, representa tanto un punto de partida a seguir desarrollando como un intento de abordar metodológicamente un lenguaje o modalidad, como lo es la categoría artística de objeto, tan definida en esta década en su incorporación a salones, premios y vocabulario extendido en los medios y el uso de artistas y público. Extensión que implica a su vez uso generalizado de la palabra objeto para definir aquello que no es ni escultura ni pintura. A partir de las reflexiones teóricas citadas y los ejemplos que siguen, creemos que se define por alguno de sus rasgos más frecuentes, en la relación materia-concepto.

Objetos pop en un mundo pop:

Variables: experimentación, idea-proceso, materialidad, juego, apropiación de la cultura industrial, respetando o simulando pureza. Universos del Kitsch, las Experiencias Di Tella recogieron, en el marco de los acontecimientos y las ambientaciones a la imaginería objetual. (Minujin y su creciente desmaterialización del objeto hacia el acontecimiento, la acción, el devenir) Stoppani, Rodríguez Arias, objetos escultóricos, banales, de apariencia ingenua.

Dalila Puzzovio y sus plataformas: en 1967 presenta veinticinco pares de zapatos femeninos, altísimos, fabricados por Grimoldi, bajo su diseño, alineados en un escaparate de acrílico. Operación pop, como la repetición deviene mínima. Por otra parte el cierre en el circuito de reflexión entre el objeto artístico y el objeto industrial la serialización, la disfuncionalidad.

Objetos Kitsch en una sociedad Kitsck:

La sintaxis pop se exagera, los materiales construyen y repiten el artificio, la saturación de la repetición. Mirada fría sobre el mundo industrial-consumista de baratijas. Crítica (Inchausti). Visión crítica con medios más gestuales y modificatoria de esa categoría: Suárez y Heredia.

Objetos lúdico-tecnológicos:

Los generados por Julio Le Parc, las investigaciones en artes visuales y las repercusiones del cinetismo, las apropiaciones tecnológicas y las traslaciones al diseño y los juegos (*anteojos para una visión distinta* de Le Parc, vinculan productor-receptor activo, cambio dinámico en la percepción, condición efímera y consumible reivindicación del aspecto lúdico en el arte, integración arte-vida cotidiana, desde y a partir del objeto, en confianza con la tecnologización de la sociedad).

Objetos corrosivos:

Vinculados por una parte a las experiencias neodadaístas, a la utilización de desechos industriales, a la materialidad de las cosas, al arte póvera, a la violencia semántica derivada de la violencia sintáctica, a través de ironía, sátira o sarcasmo.

Aquí podemos establecer una diferencia entre aquellas producciones objetuales que participan de acciones-acontecimientos (Arte Destructivo 1961, La Menesunda, 1965, algunas experiencias del Grupo CAYC); y los objetos como anti-esculturas (Heredia, de las Cajas de Camembert, 1962, a los Amordazamientos, La Sillita, o la muestra El Juguete Rabioso, ICI, 1992).

Por otra parte aquellos objetos "corrosivos" no alterados en su materialidad pero con una temática anclada en la satirización o crítica de valores o instituciones, (el arte político de León Ferrari, con su *Civilización occidental y cristiana*, de 1964, censurado en el Di Tella, un Cristo de santería crucificado sobre un avión de bombardeo norteamericano, contexto Vietnam).

Objetos conceptuales:

Incorporación de medios tecnológicos, video-objetos-, que implican una reflexión sobre la mediatización contemporánea, uso de la tecnología, posición del sujeto frente a dichos medios, intertextos de referencia, funciones metadiscursivas. En particular el ciclo iniciado por el Grupo CAYC y el Arte de Sistemas, haciendo participar al objeto dentro de un programa de acción-acontecimiento-ambiente, integrado por una identidad narrativa (ecología,

mitología, historia). El proceso de Packsa, sintetizado en el tránsito del objeto al concepto y a partir de allí el reencuentro con la identidad del objeto en su marco instalacionista.

Dentro del grupo CAYC, la obra ya mencionada de Marotta resignificó el gesto de apropiación invertida de Jasper Johns respecto al gesto Duchamp, dejando en evidencia las operaciones del sistema productivo tecnológico y la cosa consumida: repetición, sobre-codificación, apariencia.

Objetos vinculados a mitologías individuales:

Mantenemos la clasificación dada para designar las producciones de Santantonín y Renart¹² en relación a las mitologías individuales. "sus obras son objetos que no arrastran consigo un pasado existencial, valorizado por el informalismo. No son artistas que cultiven la seudocultura pop, ni el fetichismo de la mercancía: lejos pues de intentar acercarse a la realidad contemporánea, mecánica o publicitaria, introducen en el contexto ...una categoría de objetos absurdos, obras de la mano, abriendo un paréntesis de una intervención artesanal". Rubén Santantonín "desde 1961 realiza objetos generalmente colgantes. Se vale de materiales pobres, rudimentarios, con los que construye enormes envoltorios... Casi todos estos objetos semejan una cáscara superficial..."¹³

Estas observaciones nos llevan a estudiar algunos objetistas que, desde una intervención artesanal vinculan gesto romántico por el apego a la materia, experimentación y concepto. Distinguiamos aquí:

Gesto íntimo-matérico: *Objetos-receborlos*

Las producciones de Nora Correas, cuyos objetos son oquedades, vacíos que contienen, albergan elementos, texturas, recuerdos, que cobijan estados, cuencas, balsas, cuevas, formas uterinas; logra un equilibrio semántico-sintáctico, a través de las cualidades de los materiales utilizados. Texturas, temperaturas, combinatorias producen una significación acotada al cruce tensional de pulsiones íntimas y narraciones enmarcadas en el imaginario colectivo).

Gesto neodadaísta: *objetos lúdicos-antitecnológicos*

En relación al legado del gesto Duchamp, y los Nuevo Realistas, que en la tensión experimentación-concepto, aparecen creaciones producidas a partir de formas objetuales vinculadas al desarrollo de soportes como objetos propiamente dichos, libros de artista, poesía visual, comunicación a distancia, cajas, inflables, juguetes. (E. Vigo, Matilde Marín, grupo Parte X, Cabutti, entre otros).

III LA AVENTURA DEL OBJETO EN LA PLATA: ENTRE VIGO Y PARTE X¹⁴

Edgardo Antonio Vigo nació en la ciudad de La Plata en 1928 y desde 1954 viene trabajando en el camino de lo que él denomina la aventura del que-hacer creativo. Extractamos su autoreflexión de una conferencia realizada en 1985 en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP sobre el tema: "La enfática y candorosa Aventura-Apocalipsis, transmitida generación a generación, por el procedimiento oral y manual, permite la llegada al hoy, de alógicos e intermitentes productos des-ordenados. Dando continuidad a lo dis-continuo." (...) "El arte a través del orden-integración se arrogó para sí el derecho de creación, la aventura-apocalipsis abrió perspectivas y donó a la creación teorías y principios diferentes. Humanizó, convirtió en prácticas y descubrió en hechos y cosas, varas de creación inéditas y sobre todo quebró conducta y actitud tan altanera" (...) "Duchamp, Schwitters, Macedonio Fernández, Xul Solar, Alberto Greco y Beuys serán mis seis nombres".

"Cuando uno trabaja en la experimentación hay que perder la vergüenza, tal vez se presente algo ridículo o absurdo, pues siempre modifica la situación. Un hombre, introducido en un paisaje, connota inmediatamente nuevas asociaciones, ponerlas en práctica es dinamizar la lectura por un dinámico y constante accionar revulsivo de las personas. Poner en marcha una aventura-apocalipsis."

Estas visiones introducen al lector-espectador en la concepción de su poética y en su certeza, temprana, acerca de la creación en su suceder contemporáneo. Puesto que como destaca Carlos Basualdo¹⁵ "no hay monografías dedicadas al artista que lo ubiquen históricamente en relación a sus contemporáneos, y sorprende sobre todo encontrar que, pese a que Vigo anticipó en muchas oportunidades con sus obras, diversas corrientes artísticas contemporáneas, este hecho parece haber pasado inadvertido para la mayor parte no sólo de los críticos, sino de los artistas argentinos". Trama y secreto, develado sólo en cada acción participativa externa a los circuitos tradicionales, augurada en la comunicación a distancia.

La etapa de formación académica de Vigo se recorta en su ciclo platense, del que participarán otros artistas, movilizando las experiencias locales, exponentes luego, hacia 1965, del Movimiento de Arte Moderno en la ciudad y de la formación del grupo Sí.

Dicho movimiento característico de los '60 en la ciudad, auspiciado por el historiador Osvaldo Nessi fue calificado en esos

años como antiarte. Los artistas, tratando de imponer sus ideas declararon: "el arte está vinculado a su época siempre y de manera esencial. Hoy, es la respuesta sensible, imaginativa, a los estímulos que nos toca vivir. No se lo puede juzgar con prejuicios ni con esquemas anacrónicos. Exige una perpetua acomodación al presente. Un arte libre de prevenciones que no menosprecie ningún aspecto de la realidad, que se propone extraer alimento de todas las comarcas de nuestra existencia, sin desdeñar lo feo, lo grotesco, lo macabro, lo banal, lo cotidiano" (...)¹⁶

En los '50 la experiencia europea acerca a Vigo a las indagaciones cinéticas de Jesús Soto y sus intervenciones ambientales. En 1954 realiza su primera muestra en la Asociación Judicial Bonaerense, objetos con móviles de madera, con posibilidades para ser manejados por el público (las obras funcionaron como shock); más tarde, saliendo ya de la bidimensión de su formación xilográfica, mete los grabados en cajas que ofrecían variadas posibilidades de lectura, algunas planteadas como homenaje a Lucio Fontana llevaron al borramiento de las diferencias entre los soportes bidimensionales del grabado y la tridimensión de la escultura tradicional.

En 1957 presenta las *máquinas inútiles* (repertorio extendido hasta la actualidad), cuyo punto de referencia fueron las máquinas solteras de Michel Carouges.

En 1965, en el marco de las acciones del M.A.N. presenta en el Museo Provincial de Bellas Artes el *Palanganómetro mecedor para críticos de arte y su Bi-tri-cicleta ingenua*. El MAN actúa en la ciudad como correlato de las experiencias Di Tella, y la obra de Vigo se acerca, en sus operaciones sintácticas y el giro semántico irónico y satírico al Nuevo Realismo nucleado en Francia.

En 1961 funda una revista mítica y efímera, Diagonal Cero, junto a sus poemas matemáticos y las primeras comunicaciones a distancia. En 1966 construye *El ciclista comprimido*, luego el ciclista oprimido, en sus primeras versiones, obra expuesta en la Biental mencionada. Elaborando sus producciones desde el concepto de que cada obra forma parte de "la obra", es decir el quehacer creativo, el trabajo es permanente como efímero y continuo, reciclable desde sus comienzos. Como xilógrafo la idea de obra múltiple, partiendo de una matriz, le ha permitido desde su temprana creación, producir objetos integrados por matrices ya resueltas, en conjunción con elementos desechables, las latas que almacenan poesía, articulaciones aparentemente ilógicas, que como en una cinta sin fin, pueden aparecer en múltiples versiones resemantizadas.

En 1968 sus objetos se transforman en acciones a partir de *Los señalamientos*, su *Manojo de semáforos* en una esquina de la ciudad, dejando atónitos, en más de una oportunidad a los participantes convocados y los transeúntes desprevenidos, ya sea por su ausencia o intencional olvido, o por la novedad del acontecimiento estético.

Las acciones se multiplicarán, mediadas por la comunicación a distancia, o privadas, producidas íntimamente, frente a un escenario público desbastador, como lo fue para la sociedad, y para él en particular, el llamado "Proceso de reorganización nacional".

Poniendo énfasis en la condición existencial y en el mensaje político, en fin, en la condición humana, la producción objetual de Edgardo Vigo se hará visible en la década del '90, primeramente con una muestra retrospectiva en la Fundación San Telmo en 1991, *Anteproyecto de Proyecto de un pretendido panorama abarcativo*, y recordamos la última muestra hasta la fecha realizada en Espacio de Arte, La Plata 1997. Aquí ironiza y desacraliza la muerte con objetos como un *pie adentro y otro afuera*, materializando, encontrando la imagen para la expresión verbal de uso corriente, encontrando la imagen para exorcizar los temores, también objetos-homenaje a Umberto Eco, donde la incorporación del texto juega con el nombre de la rosa y el péndulo de Foucault, en una operación retórica de reenvío directo a las implicancias semióticas del lenguaje como interpretación. Como aquello de que de la rosa solo queda su nombre... del objeto también, y nada menos, pareciera decir con sus asociaciones el artista.

Vigo es un productor multifacético, xilógrafo, objetualista, comunicador a distancia, accionista, pero la variedad de medios y soportes resumen el uso dialéctico de la experimentación y el concepto, de la materia encontrada y producida, de las cosas y el lenguaje que las designa.

Cordeles, tacos enterrados y desenterrados, nudos, materiales industriales degradados por el tiempo, objetos seriados y hasta kitsch, tipografías, fotos y semillas, forman parte del repertorio material utilizado en toda su producción. Combinados en una operatoria retórica acumulativa, fragmentaria, irónica, mordaz. El núcleo que organiza a los objetos es el lenguaje: relación entre la dimensión icónica y la dimensión verbal. Juegos de palabras en su posibilidad polisémica, ironizando justamente al mundo de las clasificaciones, designaciones y codificaciones cerradas. En favor de la aventura y el uso libre, decostruccionista del lenguaje.

La dialéctica planteada en su obra la explicamos poniendo en tensión:

Experimentación-mitología individual: en el apego a los materiales, a la selección no arbitraria de su iconografía, a la semantización de la condición humana, desde el gesto individual y la vía artesanal. **Conceptual.** En el trabajo sobre el lenguaje y el contexto de referencia, el uso crítico de la tecnología, el énfasis en el sistema comunicacional, la apropiación, a través de la cita, de escrituras, gestos y cosas producidas en la contemporaneidad.

La síntesis: su escritura objetualista en la vía de la desacralización, de la afirmación de la creación extendida, del quiebre de las interpretaciones fosilizadas del mundo. Sus objetos anclan directa e irónicamente en los avatares de nuestra historia, (Ráfaga), (*Paz, esa palabra por abuso de uso desgastada*, 1985), desaparecidos (acciones, objetos y comunicación a distancia donde aparece su hijo desaparecido), ecología (*El tapón del río de La Plata*, de 1973), mundo light (*Curso acelerado para adquirir el nivel latinoamericano culto*, 1972/3), poetizaciones en series construidas a partir de un anteproyecto disparador y completadas por el circuito de la comunicación a distancia (serie TANADORADA). El artista extiende su mundo, testimonia una verdad individual que se proyecta en lo social como un golpe de dados.

El repertorio de operaciones realizadas por Vigo se proyectan en la escena, artística reciente. Por ello trazamos una línea aproximativa entre el creador silencioso y la exposición de lo experimental-lúdico de un grupo de jóvenes realizadores, que desde 1995 vienen apostando a la aventura del objeto. Nos referimos al grupo Parte X: Eugenia Castillo, Silvina Caballero, Alejandra Ceriani, Constanza Clocchiati, Gastón Cortés, Marga Court, Claudia Lorenzo, Florencia Melo y Carlos Servat. Ellos explican la conformación: "Nuestro primer movimiento fue convocar a un número de personas pertenecientes a la Facultad de Bellas Artes de La Plata, en quienes percibíamos una inquietud común en su producción cerámica: la especulación espacial y representacional o bien la construcción de presencias tridimensionales con discursos particulares y específicos. Este primer movimiento se extendió a personas cuya formación provenía de otras áreas, como el grabado. Cada reunión del grupo en que se exponían los progresos recibió un número. La Parte X correspondió a la exposición de lo que consideramos una primera partida. Decidimos trabajar los nueve con una idea común, y aún más, que el resultado fuera una idea común"¹⁷

Sintetizando los procesos observados hasta el presente, el modus operandi del grupo parte de entender el uso de soportes, materiales y técnicas en un sentido ampliado, como la realización. Cada presentación muestra algunos objetos particulares como otros realizados en conjunto, borrando las huellas de estilos personales, tensionando la impronta individual de lo artesanal con la obra conjunta.

Los objetos creados generalmente permiten ser accionados, para jugar, para modificar la percepción del espectador-manipulador.

El grupo se presenta por primera vez en la Fundación del Plata, en la ciudad de La Plata, en 1995 con *Proyecto Dominó* (juegos lógicos-intuitivos, recorridos matéricos, yuxtaposiciones, inclusiones y construcciones colectivas). En 1996 en el Centro Cultural General San Martín en Buenos Aires con *objetos-seres alados*, continuando y explorando los alcances neodadaístas en algunos casos, estableciendo una reflexión teórica y material sobre el tiempo, en máquinas complejas sin utilidad real sobre el cuerpo, sus fragmentos y las miradas posibles induciendo al espectador a colocarse en algún punto. En 1997 en La Plata con *Ego, ilusiones perfectas*, elaboran un circuito recorrible según diferentes miradas alteradas por la visión caleidoscópica o enmarcada de los dispositivos-juguetes realizados para tal fin. En este caso la elección disparadora fueron las fotografías del grupo, cruce de retratos individuales, mezcladas en los diferentes objetos habilitados para su uso. Objetos fetiche, objetos-altares para rituales de reencuentro con la propia imagen o su sacrificio (connotada en la imagen fotográfica, el robo del alma, la muerte barthesiana), figurines-muñecos para vestir o trasmutar. Virtualmente el grupo nos ofrece mutarlos a partir de los objetos que lo constituyen. Identificaciones a partir de los objetos y sus representación icónica de base, la fotografía. Reproducción-vida-muerte.

Mundo objeto para proveernos de identidad, para experimentar y conceptualizar la vida a partir de su exaltación.