



MAQUINACIONES

EDGARDO ANTONIO VIGO: TRABAJOS 1953-1962

Agosto / Septiembre 2008

CCEBA

Del 6 de agosto al 12 de septiembre de 2008

MAQUINAcciones

EDGARDO ANTONIO VIGO: TRABAJOS 1953 -1962

Curadores Mario H. Gradowczyk, Ana María Gualtieri, Magdalena Pérez Balbi y Mariana Santamaría.

Itinerancias

Del 9 de diciembre de 2008 al 28 de febrero de 2009

Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa” (Córdoba)

Del 7 de mayo al 28 de junio de 2009

Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino + MACRO (Rosario).

Del 4 al 27 de septiembre de 2009

Museo Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires (La Plata).

SEMBRAR LA MEMORIA...

Lidia Blanco / Directora CCEBA

No acabo de entender los mecanismos del azar, sin embargo, quizá para compensar esta carencia, me entretengo intentando reconocer las huellas del recorrido.

A los 80 años de su nacimiento, en agosto del 2008, estamos inaugurando en el CCEBA una muestra de Edgardo Antonio Vigo que regresará después a su ciudad y se extenderá, más tarde, a Rosario y Córdoba. Este anuncio podría parecer una acción más de una gestión cultural que intenta, entre otros objetivos, acompañar los intereses de la comunidad cultural de un país que quiere subrayar y recuperar su patrimonio cultural y, qué mejor que hacerlo a través de una figura tan compleja y rica como Vigo, y es cierto, esto es. Cuando Mario Gradowczyk me propuso que nos implicáramos de nuevo en otra aventura expositiva, esta vez con Vigo como protagonista, no surgió ninguna duda. Cuando Ana María Gualtieri nos recibió con su equipo en La Plata y nos sentamos a ver las obras sobre las que íbamos a trabajar y pude recorrer con mis propias manos esa inmensidad de memoria acumulada, esa obsesión por el documento, esa genialidad en la traducción y en la interpretación, esa permanente invención del detalle, esa saturación de juegos, de ironía, de lucidez, esos kilos y kilos de papel, de trabajo, de rastros de una cabeza tan abarcadora y lúcida que daba vértigo imaginar, el problema fue cómo despegarme de esa mesa donde se iban acumulando cajas y cajas y a pesar de ello, mi mirada ansiosa no dejaba de pedir una más, todavía una más. Afortunadamente yo no era la curadora y ese día el proyecto se convirtió en una realidad. Sin embargo en el 2007, Vigo había estado presente, por los artículos y las actividades que recordaban los diez años de su muerte, pero también porque invitamos al CCEBA a Ramón Dach a dar una conferencia sobre Estructura fractal y otras poéticas no lineales y la obra de Vigo se convirtió en una conversación recurrente durante su estancia aquí.

Sin embargo en el 2006, cuando apoyamos la exposición de *Joan Brossa, desde Barcelona al nuevo mundo* en el Centro Cultural Recoleta, sus curadores Gloria Bordons y Sergio González Valenzuela trabajaron sobre las conexiones Vigo-Brossa y proyectamos, pensamos, dimos vueltas a la idea de hacer una muestra alrededor de ese vínculo.

Sin embargo en el 2005, cuando la Asociación Vértice nos presentó su proyecto de edición de *El arte correo en Argentina* y pudimos hacerlo realidad, la obra de Vigo por supuesto estuvo allí.

Sin embargo en el 2004, recién comenzado el año, llegué para instalarme por un tiempo en Buenos Aires y uno de los primeros lugares que visité fue el Espacio Telefónica, ahí estaba Edgardo Antonio Vigo y ahí comenzó todo o quizá antes, mucho antes. **“...para que no crezca el olvido”**

EXPOSICIÓN DE VIGO EN EL MUSEO CARAFFA

Daniel Capardi / Director Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa” (Córdoba)

Artista, compilador, y editor de poesía visual, ensayista del arte contemporáneo y curador, Edgardo Antonio Vigo es una figura relevante del conceptualismo político de Latinoamérica.

Su inventiva absurda y su humor crítico dan cuenta a través de composiciones lúdicas de un posicionamiento en un muestrario complejo de definiciones categoricas: la práctica artística consiste en fallas, deslices, y fracturas respecto a delimitaciones purificadoras del lenguaje.

Una exposición de su trabajo se presenta como la configuración de una cartografía escrita y descripta en constantes procedimientos experimentales. Impresión y collage, fotografías, objetos y móviles, films, máquinas inútiles y poesía visual. Secuencias rítmicas de una escritura que se enmarca entre el juego y la discursividad, entre lo singular y lo político, entre la escritura y la forma.

Vigo es un artista periférico, tanto por su lugar de origen como por el circuito de exposiciones que el mismo generó: la calle, la correspondencia postal y publicaciones, contextos pero también textos que devienen sin puntos fijos, sin centro. Una situación que puede ser trasladada a muchos artistas que en la actualidad trabajan fuera de los grandes centros urbanos y en los mismos dentro del inmenso espacio público. Al recurrir a particularismos se definen micropolíticas locales que incidiendo en gestos mínimos se desplazan hacia otros modos de hacer arte. Así los discursos y las practicas sin duda son modificados en el seno de circunstancias y visiones singulares que van desde las condiciones de trabajo hasta la construcción de poéticas específicas.

En Vigo la relación arte/vida, la apropiación de diversos estilos, la escritura de manifiestos y la identificación de tópicos históricos antes de ser atendidos de manera general, encuentran una lectura en mecanismos propios de su discursividad poética y política.

Su obra no fue concebida para museos, alejando su producción de los lugares legitimados por el sistema artístico. El despliegue de su obra en el museo Caraffa se constituye como una mirada hacia el horizonte propio de un tiempo que permitió difuminar las fronteras entre lo posible y lo existente, al encontrarse aquí encuentra también otro modo de expandirse y presentarse como una experiencia inolvidable, algo que se aprendió entonces, que se conserva y brinda una nueva medida del presente. Finalmente cabe agradecer al Centro de Arte Experimental Vigo de La Plata, Centro Cultural de España en Buenos Aires, Centro Cultural España de Córdoba, el especial interés y la inestimable colaboración para la realización de esta exposición en el Museo.

VIGO Y EL MACRO

Roberto Echen / Director Artístico - Carlos Herrera / Director Ejecutivo
Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino + MACRO (Rosario)

La oportunidad de participar desde el museo Castagnino+macro en la itinerancia de esta muestra, resulta particularmente interesante, no sólo por la relevancia e importancia histórica de un artista como Edgardo Vigo, sino también porque su obra está vinculada al nacimiento del macro como sede de arte contemporáneo del museo Castagnino.

Esa instancia de creación de un museo de arte contemporáneo en Rosario fue posible debido a la envergadura de las incorporaciones que se venían realizando, que hicieron que en poco tiempo se posicionara como la colección de arte argentino contemporáneo más importante del país.

Aquí es donde aparece el nexo con la obra de este gran artista, ya que fue una de las fundamentales para que esto ocurriera.

Por otro lado, las características curatoriales de esta exposición hacen que tenga un interés doble: el que suscita, para la ciudad, la posibilidad de apreciar una obra tan singular y a la vez, el hecho de que las piezas que se exhiben son parte de su producción primera. Esto hace que sea una exposición particularmente atractiva para quienes están interesados en la investigación de los desarrollos posteriores de su producción, pudiendo situar líneas de trabajo a partir de sus momentos iniciáticos. El lenguaje de cierta obra de Vigo, su pensamiento y la consiguiente práctica en relación a la circulación de la producción artística, han hecho que una parte constitutiva de su quehacer fuera el vincularse y estimular el trabajo de otros artistas. Esto ha dejado marcas indelebles en productores que captaron lo posibilitante de esta modalidad de arte en diversos lugares del país y del mundo. Rosario, por supuesto, no fue ajena a esta influencia.

Por todo esto, el museo Castagnino+macro se honra de poder contener en el edificio del macro esta muestra y agradece a las instituciones convocantes la invitación y la posibilidad.

EDGARDO ANTONIO VIGO

Daniel Sánchez / Director Museo Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires (La Plata)

Edgardo Antonio Vigo es hijo de la ciudad de La Plata y por propiedad transitiva de la Provincia de Buenos Aires. Pero por sus características y sus capacidades de comunicación y vinculación él adelantó la globalidad, horizontal y transversal. En sus diversas facetas, tanto como artista, como docente en el centenario Colegio Nacional de la UNLP o como integrante del Poder Judicial Provincial, ha derrochado fundamentalmente creatividad, coherencia, valentía y por sobre todas las cosas entereza para soportar momentos sumamente complejos para la vida de un ser humano. Una rara mezcla de mordacidad positiva, cargada de sentido y no simple rechazo y crítica rodearon sus producciones. Detrás de la ironía emerge una sensibilidad sumamente humana.

El equipo de trabajo del Museo Provincial de Bellas Artes dependiente de la Dirección Provincial de Patrimonio Cultural del Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, considera sumamente importante poder compartir este proyecto interinstitucional que difunde la obra de un importante artista, pero por sobre todas las cosas un entrañable maestro de vida.

CATÁLOGO

EDGARDO ANTONIO VIGO: MAQUINaciones (1953-1962)¹

Mario H. Gradowczyk

El relato canónico de la historia de la vanguardia artística argentina se centra mayormente en lo sucedido en Buenos Aires, con algunos cruces con Rosario y Montevideo, debido al accionar de Antonio Berni y a la presencia de Joaquín Torres-García. Si consideramos la relación entre Buenos Aires y La Plata, esta ciudad podría ser pensada de dos modos: como una suerte de “no lugar” donde jóvenes, intelectuales y profesionales porteños -viajeros por el día en tren- estudiaban y enseñaban en su universidad, trabajaban en cargos públicos, o simplemente como la ciudad de origen de artistas e intelectuales que en un proceso inverso, trataban de insertarse en el campo porteño. Este pensamiento maniqueo debiera ser dejado de lado si se toma en cuenta la potencia de los activos grupos platenses que a fines del '50 se incorporan al movimiento abstracto (informalistas y geométricos), y el significativo aporte de Edgardo Antonio Vigo, como lo ilustran exposiciones recientes: *Edgardo Antonio Vigo*², *El juego de Vigo*³, *Arte Nuevo en La Plata (1960-1976)*⁴ y *No-Arte-Si. Itinerarios de la Vanguardia Platense (1960-1970)*⁵. En 1994 Vigo formó parte de la representación argentina a la Bienal de San Pablo junto con Pablo Suárez y Libero Badi, curada por Jorge Helft⁶.

Cuando se revisan textos ya clásicos sobre el arte moderno argentino, se observa que no existe mención alguna a la obra de Vigo⁷. Si bien se reconoce en la bibliografía más reciente que Vigo realiza obras significativas hacia fines de la década del 50, se tiende a ubicarlo como un artista cuya producción relevante se inicia en los años '60⁸. Sin entrar a considerar ese extenso corpus, impulsado en buena parte por la acción de investigadores de la UNLP y el apoyo del Centro de Arte Experimental Vigo, existen diferentes enfoques y posiciones, entre los que destaco los trabajos de las co-curadoras de esta muestra, María de Rueda y la contribuciones de Fernando Davis, que destaca la “potencia revulsiva” del programa estético de Vigo en su producción a partir del '50.

La actividad de Vigo abarca numerosos capítulos: dibujante y constructor de *máquinas imposibles* e *inútiles*, editor de revistas, ideólogo del anti-arte, grabador, artista, ensayista, poeta y artista conceptual, diseñador, activo participante en los circuitos de *comunicación a distancia* (arte correo) -denominación preferida por Vigo-, y fundador del Museo de la Xilografía, cuyas obras fueras expuestas en La Plata y en Buenos Aires⁹. También se registra su actividad en la gestión cultural, como curador de exposiciones memorables, entre la que se ubica la exposición internacional sobre poesía visual realizada en el Instituto di Tella¹⁰, su participación en las actividades iniciales del CAYC, su ética, su inquebrantable compromiso

político, su doloroso duelo¹¹, su preocupación por el medio ambiente, su obsesión por sostener desde su ciudad natal sus ideas. Vigo es figura clave de una vanguardia que clama por un discurso que la singularice y la inserte, por derecho propio, dentro de un contexto más amplio en este proceso de globalización.

Un examen detenido de su obra permite delinear una figura que ya posee personalidad propia en los años '50. Podría decirse que 1962, año en que Vigo publica el primer número de *Diagonal Cero*, es sólo uno de los tantos nodos que articulan su compleja y variada práctica artística y actividad intelectual, y no un punto de partida. Y justifica el recorte que fue necesario hacer para dimensionar esta exposición que cubre el período 1953-1962: son diez años de intenso trajinar.

Para dar sustento y dimensión histórica y crítica a este trabajo, resultaría imperioso desentrañar cuáles fueron los primeros pasos y el significado de estos recorridos que realiza este joven de 24 años, estudiante avanzado de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, apasionado por la carpintería, que comienza en París en febrero de 1953. Su experiencia europea le brindaría una visión en vivo y en directo del significado y poder convocante de las vanguardias modernistas, los modos de relación entre los medios artísticos y el medio social, el sistema de las galerías, la estructura de los museos. Esa experiencia lo cargó, si se pudiera decirlo así, de un impulso renovador. Sus reflexiones, transformadas en actos fundantes, se verán reflejados en realizaciones plásticas, textos, exposiciones, manifiestos, revistas, que encara de inmediato cuando regresa a La Plata.

Esta exposición intenta revisar la producción de Vigo realizada en ese período -mayormente inédita- que el artista dejó muy bien documentada, pero que no intentó mostrar a partir del '60. Las posibles razones que habría tenido el artista para ocultar este formidable cuerpo de obras que se exhibe de modo acotado, por limitaciones de espacio, también es analizada. Quizá Vigo debió tomar en consideración el *dictum* de Duchamp¹², que prefería esperar unos 50 o 100 años para que la obra alcance su verdadero público antes de tener una reacción inmediata exitosa. Esta exposición cumple entonces con esa aspiración, y permitiría ubicar a Vigo como una figura significativa en la historia del arte moderno, siempre que se acepte la premisa sostenida en otros textos¹³, el pensar la historia de modo deleuziano, -resumido por esta profética frase de Michael Foucault: *tal vez un día el siglo será deleuziano*¹⁴ o sea como un muro con piedras sueltas que puede ser reconstruido cuando aparecen revelaciones significativas, en este caso la aparición de un extraordinario conjunto de dibujos, acuarelas, colages y textos, o si ocurren nuevas apreciaciones que obliguen a rehacer los relatos canónicos.

DE LA PLATA A PARÍS

En una entrevista pocas veces citada¹⁵, Vigo relata circunstancias que fueron marcando su trayectoria. Nacido en La Plata el 28 de diciembre de 1928 en el seno de una familia de escasos recursos, hijo de Alfredo José Vigo, de profesión carpintero, constructor de carruajes y de Rosa Saibene, ama de casa, ambos porteños radicados en esa ciudad. Cursa la escuela primaria en el colegio Joaquín V. González donde se aplicaba un régimen pedagógico de avanzada que incluía la práctica de la carpintería, que el niño Edgardo también practicaba en el taller de su padre. Su interés por la técnica lo lleva a ingresar al Colegio Industrial, donde se entusiasma con la química. Circunstancias felices evitan su ingreso en la Escuela de Aviación Militar de Córdoba e ingresa en los Tribunales, donde trabaja durante unos 40 años. Al comentar sobre su paso por la Justicia, Vigo cuenta:

En tribunales uno tiene una gran facilidad, si el trabajo se atrasa, se retoma quedándose un poco más uno y se acabó. Es decir yo no le robaba al trabajo, sino que planificaba el juego dentro de mi trabajo. El juego en este caso se canalizaba por el dialogo, la conversación, totalmente fuera del contexto de lo que era tribunales¹⁶.

Fueron sus compañeros del juzgado, sorprendidos por sus dotes de dibujante, los que lo alientan para que ingrese a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. En enero de 1953, acompañado por su amigo Miguel Ángel Guereña, Vigo parte hacia Francia. Allí se encuentran con un mundo diferente: Marsella cubierta por una nevada excepcional, París con sus edificios ennegrecidos por siglos de hollín, hoteles vetustos, la inestabilidad política de la IV República, el frío húmedo, el Plan Marshall, cafés donde se mantienen interminables discusiones, calefacción escasa, el temor a la guerra nuclear, sótanos convertidos en reductos del desconsuelo y del desengaño (en uno de ellos brilla la cantante Juliette Greco), resquebrajamiento del imperio colonial, agudización de la Guerra Fría, el tercermundismo, vino barato, cisma entre los intelectuales de la izquierda anti-totalitaria y los simpatizantes del Partido Comunista (disputa Camus-Sartre), muchísimo arte abstracto en las galerías y museos. En París los madís rioplatenses establecen su cabecera de puente en los Salones de *Realités nouvelles* y exponen en pequeñas galerías, la galerista Denise René lidera la abstracción geométrica, los grupos informalistas, tachistas y gestuales establecen lazos con los norteamericanos que desembarcan en París por primera vez en 1953.



01.

01. *Figura*. París, 1953.
Tinta china aguada y plumín. 20 x 14,8 cm.
Obra expuesta Nº 1.

02. *Sin título*. París, 1953.
Tinta aguada y plumín. 17,7 x 22 cm.
Obra expuesta Nº 2.



02.

03. *Guereña en el atelier de los Médicos a las 11,29 hs franchuta.* París, 1953.

32,5 x 26,5 cm.

Obra expuesta N° 4.

04. *Ritmos.* París, 1953.

Tinta china y plumín.

15 x 19 cm.

05. *Figura.* París, 1953.

Tinta china aguada.

22,3 x 11,3cm.

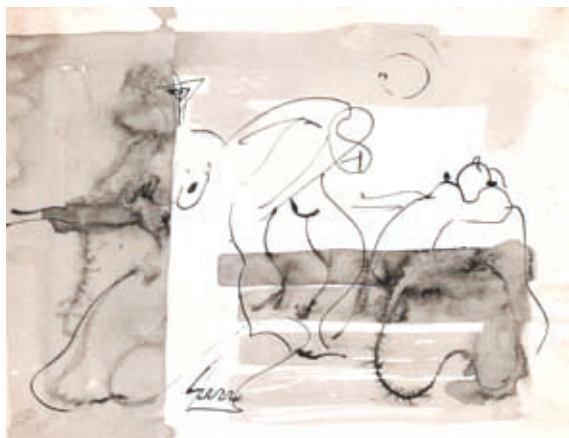
06. *Estudio de figura.* París, 1953.

Tinta china a pincel y plumín.

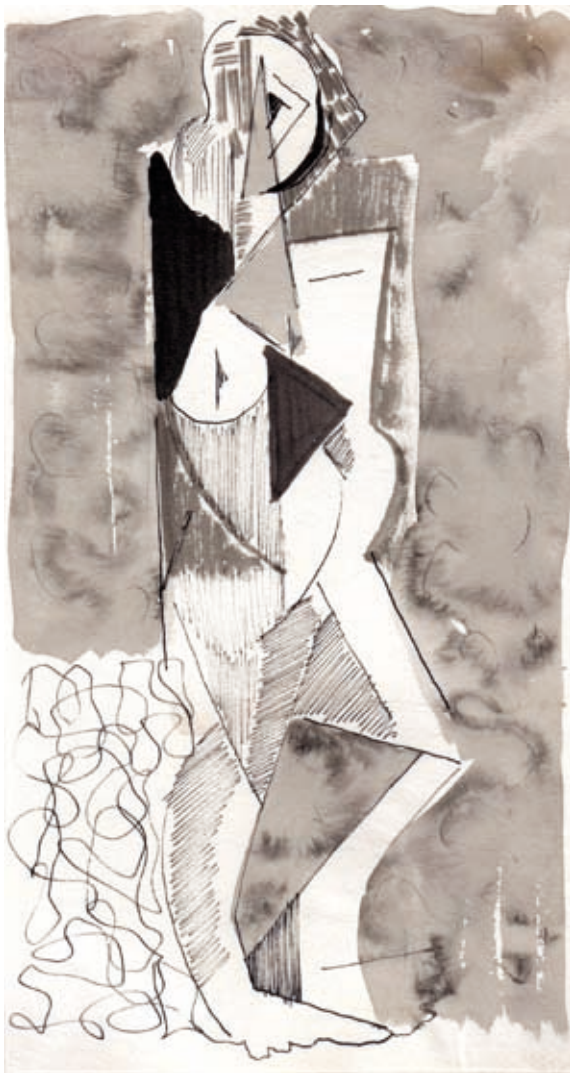
22,5 x 18,3 cm.



03.



04.



05.



06.

No se dispone de correspondencia alguna que de cuenta del pasaje de Vigo por París y los datos verificables son poquísimos: salida en enero de 1953 rumbo a Marsella con el paquebote *Bretagne* y de allí se trasladan a París -donde con Guereña se mantienen recolectando papel de diarios, una suerte de cartoneros *avant la lettre*¹⁸-; su primera *carte de séjour* (tarjeta de residencia) que establece límites precisos a su estadía: 2 de febrero 1953 al 2 de febrero de 1954 y su domicilio: 32 rue de Saint Pères, en el Barrio Latino¹⁹; la tarjeta de invitación a una gran muestra de Joan Miró en la Galería Maeght, algunos libros y revistas, un misterioso viaje a Verona, silencios que inoportunan al investigador. Como apunta Vigo, fue Jesús Soto, el *jefe de fila de la pintura geométrica venezolana en París*, quien los inicia en el arte de la vanguardia.

Vigo realiza en París una serie de acuarelas, tintas, dibujos y colages, son trabajos de pequeño tamaño, firmados y fechados “1953”. No se dispone de una secuencia cronológica de esa serie, algunos poseen notaciones adicionales escritas a mano y a máquina donde indica su lugar de realización. Una primera lectura lo muestra como un dibujante de trazo firme y suelto con el que ensaya la representación sintética de formas humanas, trabajadas con plumín y acuarela (láminas 1 - 4). En esos trabajos predominan los trazos ondulantes o circulares, los que crean una sensación de movimiento. Menos felices son otros intentos por representar objetos y situaciones estáticas.

El retrato de su amigo Miguel Guereña (lámina 3), así como otros dibujos trazados con medios similares, sugiere que Vigo no se detiene para ensayar un grafismo característico, sino que sus exploraciones cubren un amplio campo de posibilidades. Luego incursiona con diversas descomposiciones cubistas, en una suerte de rápido pasaje para aprehender las articulaciones formales de las vanguardias. Estos ejercicios podrían analizarse como globos de ensayos de quien no adhiere a las tendencias dominantes y sugieren que son el resultado de un veloz proceso lúdico de experimentación; quizá las palabras juego, divertimento, giro, dinámica, aprendizaje permiten definir mejor la acción de ese joven platense que busca y se busca.

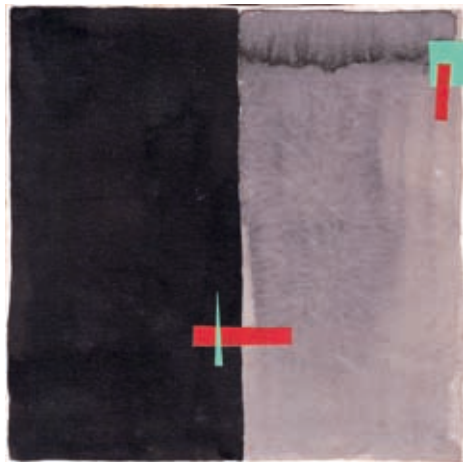
07.



07. *Sin título*. 1954.
Témpera y tinta. 22,5 x 11cm.



08.



09.

08. *Composición con papeles recortados.* París, 1953.

Colage y técnica mixta. 15 x 18 cm.
Obra expuesta N° 7.

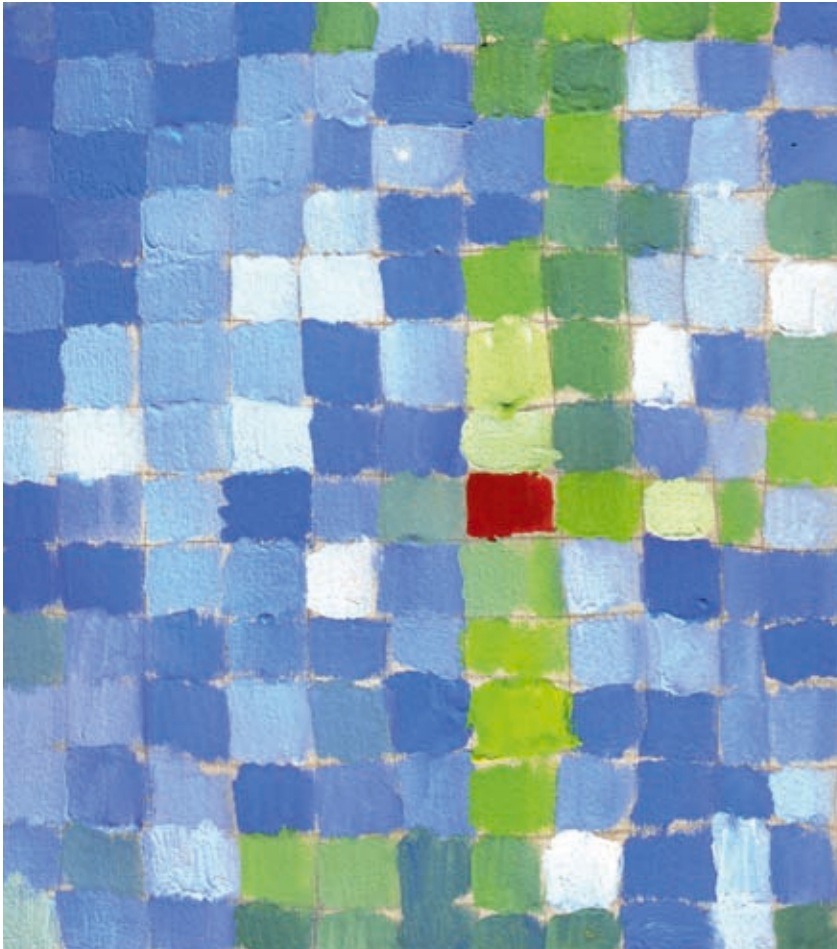
09. *Sin título.* París, 1953.

Colage y técnica mixta. 20,1 x 20,1 cm.
Obra expuesta N° 8.

11. *Un rojo en el plano.* Verona, 1953.

Témpera. 17,5 x 15,4 cm.
Obra expuesta N° 9.

10.





10. *Movimiento del rojo*.
Verona, 1953.
Témpera. 23 x 14 cm.
Obra expuesta N° 10.

11.

Varios de estos trabajos están emparentados con dibujos y acuarelas de Paul Klee -Vigo debe haber visitado su exposición en la galería Berggruen de París (1953)-, el antiguo maestro de la Bauhaus que se defendía de quienes sostenían que su arte era infantil. Y esta conexión no sólo se sostiene por algunas coincidencias formales, como lo ilustra el personaje que Vigo pinta en ese momento (figura 7), sino por una comunidad de intereses, quizá porque, al decir del platense, *sus modestas creaciones están basadas en respuesta a juegos que yo voy inventando mientras dura el proceso de construcción de un trabajo*²⁰.

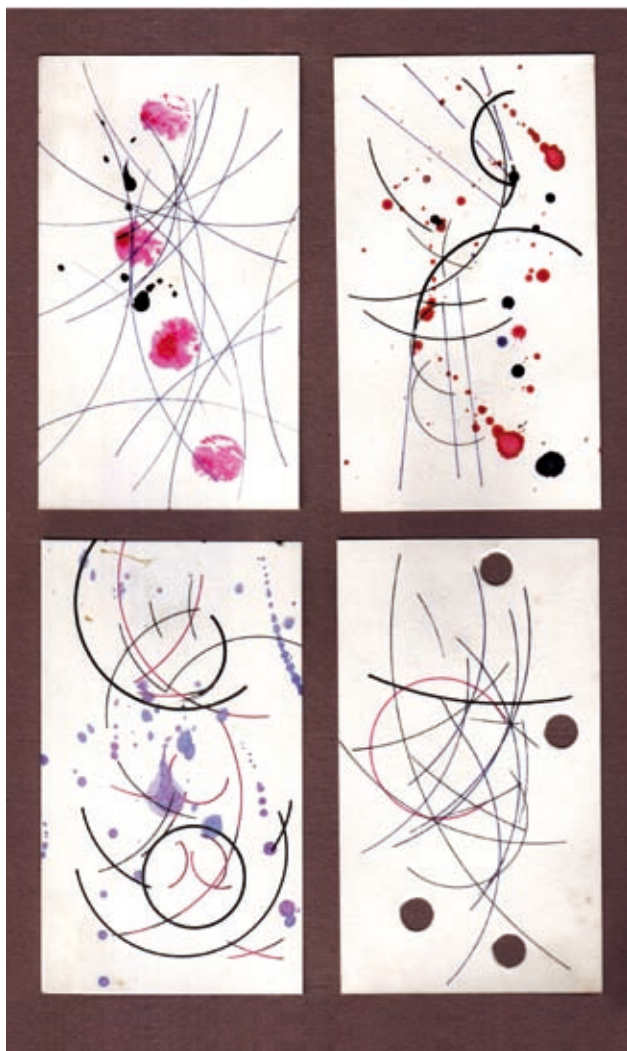
¿Por qué no experimentar también a la manera concreta, en momentos en que el arte abstracto abarca un amplio espectro de la vanguardia, práctica a la que se han sumado muchos artistas franceses²¹? Se observan ejercicios diversos que practican esa modalidad, por ejemplo, el collage *Composición con papeles recortados* (lámina 7) estructurado con rectas que nos recuerdan las geometrías del Kandinsky de la Bauhaus. Señalo otro trabajo, *Sin título* (lámina 8), donde el juego sutil que establecen los dos semiplanos pintados con acuarela negra y gris es perturbado por dos elementos conformados por papeles recortados, como si se hubiera propuesto oponer a las transparencias del lavado -que le da movilidad y carga sensorial a los semiplanos- formas afines a la práctica concreta.

Se podría relacionar a *Un rojo en el plano y Movimientos del rojo* (lámina 9 y 10)-acuarelas realizadas en Verona junto a otras búsquedas abstractas- con los juegos geométricos que Klee realizara en la Bauhaus. En este último trabajo se observan dos pares de líneas rojas protagónicas que se van desplazando por enhiestas verticales para terminar desapareciendo en un campo de horizontales, prolijamente trazadas a mano. ¿Qué metáfora se esconde detrás de este juego? ¿Es sólo un divertimento? ¿Conociendo la manera crítica con que Vigo se va posicionando frente a las vanguardias europeas, no sería acaso *Movimientos del rojo* su comentario frente a la preocupaciones ópticas de los campos de líneas paralelas que exhiben las *Repeticiones* que su amigo Jesús Soto realiza a principios del '50²²? ¿O es que detrás de ese prolija y casi obsesiva disposición de verticales sobre un lecho de horizontales se recrea la dualidad metafísica entre la vertical (lo espiritual) y la horizontal (lo terrenal) pregonada por Piet Mondrian?

En otro grupo de acuarelas más gestuales, trabajadas en tonalidades grises, Vigo da cuenta de sus propias necesidades expresivas, donde combina una suerte de “frottages” de líneas paralelas y formas lunares con manchas amorfas solo perturbadas por alguna marca roja, como si con este acto marcara un punto de cierre a su juego.



13.



12. *Sin título*. c. 1953.
Técnica mixta. 17,5 x 25,5 cm.
Obra expuesta N° 11.

13. *Sin título*. c. 1953.
Tinta. 26,3 x 16 cm.
Obra expuesta N° 12.

Vigo también recurre a medios técnicos: compás de tinta, tiralíneas, escuadras, los que lo acompañarán durante varias décadas. Estos trabajos lejos están del abstraccionismo geométrico practicado por muchos de los adherentes a *Realités nouvelles*; por el contrario, el rítmico juego impuesto por las curvas, a la manera de Vantongerloo, se ve incrementado por el efecto dispersivo que ejercen los oportunos toques de rojos, azules y negros. Por otra parte, la tinta ubicada abajo a la derecha presenta cuatro círculos calados en el papel, modalidad que aparecerá con fuerza en sus colages posteriores. Este trabajo podría verse como un primer intento de Vigo por evadirse del plano como el sitio obligado de reflexión, aunque sólo sea en dosis micrométrica (el espesor del papel), forzando la mirada hacia el vacío.

Esta primera lectura de sus dibujos, tintas y acuarelas parisinos muestra a un artista más preocupado por expresarse con libertad, sin ataduras, que aquél que se propone utilizar esa experiencia como punto de largada para el desarrollo de una “carrera convencional”; por ejemplo, ubicarse bajo el ala protectora de alguna de las tendencias predominantes en el París de la posguerra y/o una galería comercial, o pensar en otros planteos formales. En resumen, son documentos que atestiguan un recorrido acelerado y juguetón por diversas prácticas de la vanguardia europea, como si con ellos Vigo hubiera realizado un curso acelerado de la problemática y de la práctica de la representación con las que se enfrentara en su estadía parisina.

Todas estas acuarelas, así como otros trabajos realizados en esa década, fueron conservadas con cuidado en cajas de madera que Vigo confecciona a su regreso. Las anotaciones adicionales que aparecen en algunos de esos trabajos efectuadas por el artista, tipadas con su máquina de escribir, sugieren que fueron montados en La Plata. La idea de la caja como receptáculo robusto, ya sea de madera o de cartón, resultará una constante en la labor de Vigo, extraordinario archivista de su propia obra, y proporciona una pista sobre cómo el artista valoraba su producción. Las cajas de madera están provistas en varios casos, con cerraduras de hierro que, remedando los cerrojos de los cinturones de castidad, resguardan de miradas ajenas esos artefactos misteriosos, y que desde otro punto de vista, podrían ser pensadas como “valijas Duchampeanas”²³.

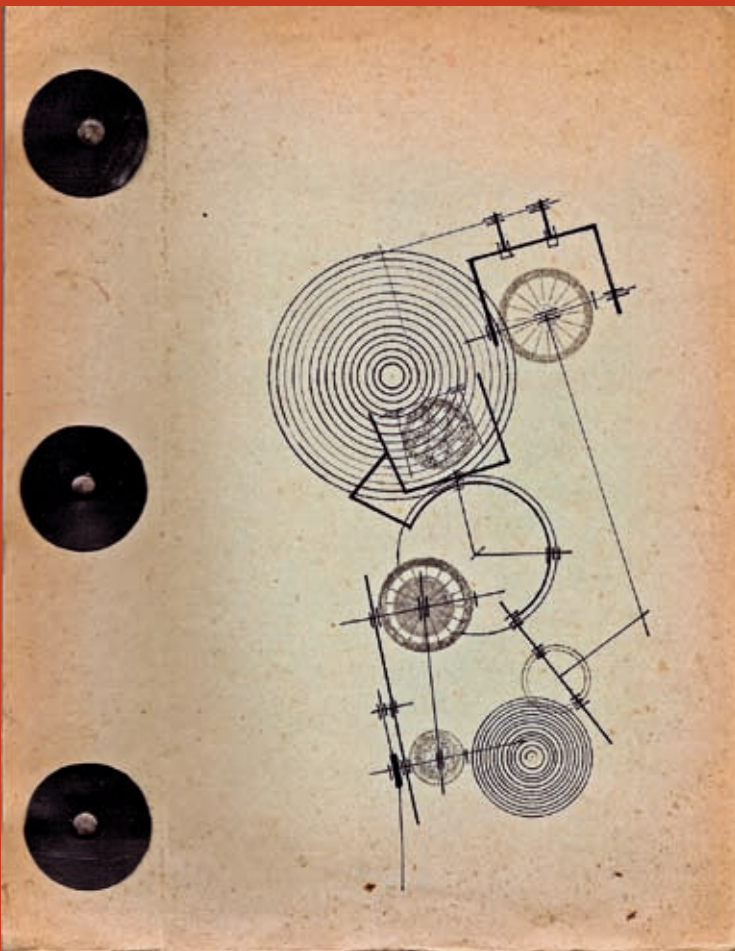
LA BIBLIOTECA DE VIGO: UNA PRIMERA MIRADA

Para conocer la evolución del pensamiento de Vigo y sus posibles fuentes, por qué no revisitar su amplia biblioteca ubicada en la sede del Centro Vigo y analizar cuáles fueron sus lecturas, particularmente en el período que cubre este estudio. Un punto de vista adecuado sería analizar las publicaciones por la fecha de su impresión y definir, si fuera posible, cuándo fueron incorporadas a su biblioteca. Una primera búsqueda señala la edición (en rústica) del libro de Michel Seuphor *L'art abstrait* (1950), que se conserva en una caja de cartón elaborada por Vigo. Subrayado con cuidado con lápiz verde y rojo, habría sido su libro de cabecera durante su estadía en París²⁴. Difícil establecer, en clave detectivesca, las diferencias conceptuales que tienen, para Vigo, sus proliferas marcaciones trazadas con regla.

En su biblioteca se encuentran numerosos libros franceses sobre el movimiento Dada escritos, entre otros, por Georges Hugnet, Hans Richter, Raoul Hausmann, Willy Verkauf, Michel Sanouillet, G. Ribemont-Dessaignes, el *Dada Almanach*²⁵. Otro extenso grupo cubre temas claves del Surrealismo, donde se registran los nombres de André Bretón, Maurice Nadeau, Max Ernst, Yves Duplessis, Patrick Walberg, Tristan Tzara, Alfred Schmeller²⁶. También se encuentra *Les manifestes du surréalisme*²⁷, libros y catálogos con reproducciones de Klee, Miró, Magnelli, Arp, Seuphor, Schwitters, Picabia, Kandinsky, Delaunay, Kupka; numerosos números de la revista de poesía *Temps mêlés* y revistas de arte francesas propulsoras de la vanguardia abstracta: *Art d'aujourd'hui* y *Cimaise*, varias de ellas adquiridas en una librería de La Plata. A esta extensa lista se agrega *Marchand du sel* de Marcel Duchamp²⁸, *Le spatiodynamisme* de Nicolás Schöffer²⁹, así como el texto de la conferencia dictada por este escultor húngaro el 19 de junio de 1954 en el Anfiteatro Turgot de la Sorbona, y un libro clave de Henri Focillon, *Vie de formes*.

No se dispone de las fechas en que esos libros ingresaron a su biblioteca, pero hay que tener en cuenta que en esa década Buenos Aires era uno de los mayores centros de recepción del libro francés, dada la admiración que buena parte de la intelectualidad porteña tenía por la cultura francesa. Las novedades editoriales llegaban semanalmente a librerías como Kraft, Concentra -La Esquina del Arquitecto, Atlántida, Viau y el Palacio del Libro, y especialmente a Galatea, muy visitada por artistas plásticos, escritores, poetas y coleccionistas³⁰, donde uno de sus dueños, Gategnó, un intelectual francés refugiado en Buenos Aires, estaba muy al tanto de las vanguardias parisinas. Presumo que Vigo los habría adquirido en fecha temprana, ya que sus citas a los grabados de Max Ernst y al libro de Michel Carrouges, que aparecen en el artículo publicado en 1959³¹, lo atestiguan.

14.



Lo que también sorprende al observador es la presencia, en la biblioteca de Vigo, de numerosos volúmenes escritos a máquina y encuadernados por el artista con traducciones de los libros y ensayos más significativos, vertidos del francés al español por la esposa de Vigo, Elena Comas, realizados en el '50. Entre ellos se encuentran el ya citado libro de Seuphor, *Lo espiritual del arte* de Wassily Kandinsky³², *Marchand du sel* de Marcel Duchamp, numerosos artículos de críticos franceses: Leon Degand, Charles Estienne, Georges Hugnet, Marcel Brion, Mondrian, Max Bill, Willy Grohmann, Schwitters, Le Corbusier, Kahnweiler, Herta Wescher, Arp, etc. Algunas de esas traducciones aparecerán en publicaciones editadas por Vigo, como ser en *Diagonal Cero*.

Si se ojean esos pulcros volúmenes se observa que, en muchas ocasiones, los textos se transforman: las palabras ya no sólo transmiten contenidos sino también conforman figuras de formas irregulares: rectángulos, sectores circulares, estructuras triangulares. Esta suerte de transformación de texto en ideograma fue realizada por Vigo a su regreso de París, lo que marca su preocupación temprana para que al propio acto de la escritura volcado en el texto se le agregue una conformación formal diferente, por lo que sus textos adquieren el carácter de un juego poético-visual. Estas experiencias comienzan con la poética de Mallarme, continúan con los poemas visuales de Marinetti y Apollinaire, y reciben envión final con las intervenciones del dadaísmo.

Por ejemplo, se muestran en la figuras 15 dos páginas de un volumen con traducciones de textos de diversos artistas y críticos con estructuras de formas geométricas inestables³³, las que recuerdan trabajos similares de Kandinsky y de Xul Solar. Así la hoja mecanografiada deviene en acto plástico, se transforma en objeto de la mirada, una “cosa” que se independiza de su contenido, y que marca una de las primeras incursiones de Vigo al mundo de la edición. Este hallazgo confirma que con Vigo se inicia en Argentina, a mediados del '50, ese capítulo del arte titulado “libro de artista”. Lo curioso es la humorada de Vigo, puesto que aplica esta deconstrucción para desacralizar, con esa suerte de humor dadaísta que se percibe a lo largo de su extensa trayectoria, un texto de Piet Mondrian³⁴, ya que en la hoja de la izquierda se lee *no es posible negar la expresión naturalista y frívola de la línea oblicua...*

Pero hay más. Vigo ha conservado en sus cajas de cartón -debidamente identificadas- artículos aparecidos en la prensa local y en diarios y revistas de Buenos Aires y recortes de informaciones relacionadas con la plástica, lo que refleja una lectura cuidadosa de lo que se publicaba en ese tiempo y su espíritu y práctica de archivero. Lo que sorprende cuando se ojea algunos de esos volúmenes

mecanografiados por Vigo, es que muchos de esos artículos escritos en español -que se encontraban en su biblioteca³⁵- habían sido re-escritos a máquina por el artista, letra por letra, palabra por palabra, por ejemplo, un texto de Rosa María González³⁶. ¿Qué lo lleva a esta reescritura, a esta suerte de apropiación de diferentes relatos? Una suerte de entrenamiento para dominar el oficio de crítico, que Vigo ejercerá algo más tarde³⁷? ¿Sería acaso Vigo una reencarnación de Pierre Menard, que reescribe la novela de Cervantes y crea una obra totalmente distinta? Parafraseando a Borges, se podría decir que cada texto de esos autores y el reproducido por Vigo *son verbalmente idénticos, pero el del segundo es casi infinitamente más rico...*³⁸

DE REGRESO A LA PLATA (1953-1962)

Convendría analizar de qué manera sus experiencias parisinas influirían en su acción artística inmediata a su regreso que, según sus declaraciones, se produce a fines de 1953 (en el plano laboral Vigo retorna a su trabajo en la justicia platense y se recibe en Bellas Artes en 1954). Si a la finalización de la Segunda Guerra Mundial el arte abstracto se convierte en gran “vedette”, en particular gracias a su vertiente geométrica que cuenta con una fuerte base en los Salones de *Réalités nouvelles*, también soplan nuevos vientos ocasionados, en parte, por la influencia de la obra gestual de Jean Fautrier y Jean Dubuffet y las condiciones en que se vivía la reconstrucción europea ensombrecida por las consecuencias del terror nazi y el fantasma de la Guerra Fría. Surge en París, así como en otras ciudades europeas, un arte cuyas intensas componentes expresivas están en fase con la angustiante situación en que se encuentran sectores de la intelectualidad joven, los que practican una pintura con total libertad, apartados del canon dictado por los “barones” de la regla y del compás. (No hay que olvidar la influencia del existencialismo de Jean Paul Sartre por esos días.)

En París se afirman dos corrientes: la abstracción geométrica [*abstraction froide* (fría)] y la abstracción informal [*abstraction chaude* (caliente)], lo que lleva a que el crítico Charles Estienne planteara en su ensayo *¿Es el arte abstracto una nueva Academia?*²⁸⁹ que los conceptos del Arte Concreto se habían convertido en una nueva rutina, sus obras transformado en objetos fastidiosos y que sus artistas pretenden imponer una mortífera decoración abstracta codificada. Pero *Realités nouvelles* continuaría siendo el lugar preferido para los abstractos latinoamericanos y norteamericanos radicados en París. En la década del '50 se agudizan los conflictos ideológicos dentro de la intelectualidad europea como

consecuencia de la Guerra Fría y la guerra de Corea, y la concepción vanguardista y las prácticas del “realismo socialista” libran una incruenta batalla en el campo del arte en Europa Occidental. (Tras la cortina de hierro no hay alternativas posibles). El Partido Comunista francés adhiere a la línea soviética y uno de sus intelectuales, Jean Marcenac, escribe: *El arte abstracto es el arte de la reacción. Las fuerzas populares no lo soportan. No es útil para el progreso social.* En este nuevo contexto la potencia de la llamada Escuela de Nueva York cuyo epítome es el expresionismo abstracto de Pollock, pero que cuenta con otros actores formidables (Newman, Rothko, de Kooning), no tardará en inundar Europa, apoyada por su gobierno, las grandes corporaciones e instituciones culturales norteamericanas, con el beneplácito de los gobiernos locales anticomunistas. Los artistas norteamericanos comienzan a ser reconocidos en París⁴⁰ y en otras capitales europeas, su indiscutido talento hará el resto.

Pero Vigo resulta inmune al proceso formal que está sostenido por una pintura gestual o articulada sobre esquemas geométricos. Comparte las ideas de Marcel Duchamp sobre el nuevo papel del arte y su interés se centra en los artefactos construidos por Kurt Schwitters⁴¹ (1887-1948) utilizando objetos encontrados denominados *Merz*-algunos muy pequeños y otros que alcanzaron gran tamaño- las esculturas sonoras y dinámicas del artista húngaro Nicolás Schöffer⁴² (1912-1992), que había expuesto en la Galería de Colette Allendy en 1953⁴³ y las esculturas y relieves móviles realizados por el escultor suizo Jean Tinguely⁴⁴ (1925-1991).

LA SAGA DE LOS RELATIVUZGIR'S

Después de apreciar lo que significaba en Europa Occidental la libertad de expresión, Vigo se reencuentra a su regreso con una realidad muy diferente: un medio cultural provincial muy limitado enmarcado por el contexto político polarizado y opresivo que se vive en La Plata. En Buenos Aires también se consolidan las vanguardias abstractas, como lo reflejan las numerosas exposiciones realizadas por los artistas concretos y madís en la década del '40. Aparecen, a principios del '50, artistas que desean escapar del yugo de la geometría y practican una abstracción más libre; Aldo Pellegrini crea en 1952 el Grupo de Artistas Modernos en un intento por encontrar un campo de acción común a los concretos y madís y a aquellos ubicados en diversas tendencias más gestuales, que se agrupan bajo el rótulo impreciso del “informalismo”, con algunas excepciones: por ejemplo, las esculturas móviles y lumínicas de Gyula Kosice. Por su parte el gobierno peronista abandona su recalitrante posición anti-vanguardista y envía

en el año 1953 un grupo de obras abstractas a la 2da. Bienal de San Pablo. Las exposiciones de arte abstracto se suceden sin pausa en Buenos Aires, que sigue el ritmo de lo que sucede en París.

Sin amilanarse, Vigo se propuso dar a conocer de inmediato sus prácticas y pensamiento estético en La Plata. De acuerdo a su extraordinario y minucioso archivo, su primera actividad pública se registra en octubre de 1954, cuando expone artefactos móviles contruidos con madera en una muestra conjunta con Elena Comas⁴⁵, que terminaron siendo destruidos por el propio público que asistió a su presentación, público que estaba muy alejado de las realizaciones de las vanguardias, y que mucho menos podría aceptar el carácter provocativo de los artefactos contruidos por quien pregona el anti-arte. Vigo, junto con Guereña y Gigli crean en La Plata un grupo llamado Standard' 55, del que se rescatan escasas huellas.

Convengamos que Vigo no se detiene antes las circunstancias adversas. En una entrevista radial realizada en 1956⁴⁶, expone sus ideas y argumenta que, en el arte, *“la problemática es más UNIVERSAL. Se presenta en el campo del ARTE y NO-ARTE”*. El planteo hay que hacerlo en ese plano, sostiene Vigo, un plano articulado por experiencias *ARTÍSTICAS* y *NO-ARTÍSTICAS*, y que una [nueva] generación debiera estar dispuesta a su sacrificio: abrir nuevos caminos o, si lo prefiere, transitar la ruta que conduce al salón oficial. Para Vigo, el concepto de NO-ARTE se evade del concepto del arte como representación, y lo plantea en el plano del *“campo creador, creación no es representación”* y da el ejemplo de Leonardo, cuyas creaciones emocionan tanto por la calidad de su ARTE como por lo que transmiten sus MÁQUINAS INÚTILES. Finalmente, le aclara al entrevistador que sus experiencias y ensayos se fueron centrando en sí mismo, alejándose de los principios de Standard '55 por lo que el grupo fue disuelto, aunque mantuvo su contacto con Guereña.

Vigo denomina *relativuzgir's* a los objetos, colages y dibujos realizados en ese periodo. Según su propia definición, esta palabra sintetiza tres aspectos esenciales de su quehacer: *lo relativo, base filosófica-matemática de Einstein, la electricidad como elemento actuante y la propiedad de girar, es decir escaparse de la REPRESENTACION del movimiento por el movimiento en sí*⁴⁷.

Vigo, tras esta invocación a la nueva física Einsteniana, expresa su deseo de colocar al gran físico como figura clave de una “nueva corriente” filosófica, dejando de lado *el tipo de filósofo antiguo o del título pedante y encerrador*⁴⁸. Señalo que el interés de Vigo por la ciencia contemporánea está en fase con discusiones planteadas en otros sitios respecto a las posibilidades de conexión entre filosofía, ciencia y

arte; estas reflexiones que inquietan a artistas y pensadores europeos también se reflejan en la revista *Perceptismo* que edita Raul Lozza y Abraham Haber. Por rara coincidencia, en 1956 Esteban Lisa publica su libro *Kant, Einstein y Picasso*⁴⁹, otro ejemplo de la importancia que se daba en esos momentos a esas especulaciones en senderos periféricos -pero singularmente creativos- del arte argentino.

Para Vigo, la experiencia pictórica de las vanguardias había llegado a su fin. La pintura, sea abstracta o realista, ha pasado a *llenar el vacío de paredes donde habitan recuerdos de otras épocas*⁵⁰. Y a modo de manifiesto él declara *la NULIDAD de todos los movimientos artísticos que se desarrollan en el plano, en el espacio y en el truquismo visual, en el color, en la armonía, en los cánones del renacimiento o del cubismo, del neo-plasticismo y de todos los ismos*⁵¹. Tampoco invalida las experiencias pero sí *los mensajes que con esas bases pretenden hacer cultores del arte –léanse artistas– y declara la invalidez de los títulos de ARTE y ARTISTAS*. También advierte que los movimientos [modernistas] deben servir como antecedentes, pero el repetir sus experiencias sería el equivalente a aprender el uso de materiales en los laboratorios. Y agrega: *basta de repeticiones con cambio de etiquetas, y denuncio a los mismos como farsantes y técnicos que solamente tienen títulos para ser sub-jefes de sala de laboratorios o ayudantes de trabajos prácticos*, por lo que ninguno de ellos podría aspirar a ser un *CREADOR TRABAJADOR*⁵², denominación con la que Vigo identifica al “nuevo creador”.

En vena poética Vigo toma dos palabras: ALBUR y AZAR, y las combina creando ZARABURLA, que expresa el resultado de una experiencia útil de investigación y que se encuentra más allá del propio material -pero que al mismo tiempo implica una ironía-; por lo tanto ZARABURLA equivale a **relativuzgir's**⁵³.

Este nuevo movimiento se coloca en el extremo de la invención porque busca lo inédito, lo caprichoso, lo irónico, pero lo presenta sin ocultar el motivo que origina su indagación. Justamente **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.

Pero Vigo no se detiene pensando en el ambiente provinciano, él se encuentra en el mundo, y como lo propusiera Xul Solar⁵⁴ en el '20 ya de regreso en Buenos Aires, piensa a **relativuzgir's** como un desarrollo [original] americano *que atacará el ámbito universal. El brote sin embargo -aclara Vigo- tiene que ocurrir acá y no allá, debido a que no tenemos ni nunca tendremos arte*, temeraria afirmación que

muestra su beligerancia estética. Continúa afirmando que *El americanismo, además, no es una cuestión de estado espiritual ni tampoco de un distinto estado de evolución, sino es un estado geográfico y nada más*⁵⁵.

Tampoco elude una toma de posición política. *Me considero partícipe del socialismo de avanzada, afirma Vigo, no digo comunista pues ese término ya me lo darán cuando traten de criticar alguna posición de **relativuzgir's** tomada en el devaneo de su desenvolvimiento... La avanzada siempre luchará contra todos los catecismos para luego, como es costumbre, caer en él.* Pero es la lucha anterior, insiste Vigo, que transcurre *de lo simple a lo no pensado, a lo no-premeditado, sin pensar en consecuencias ni realizar los actos como si fueran acciones comerciales, la que deberá ser tomada en cuenta por los futuros movimientos de avanzada ... al servicio del individuo-spector's (espectador), a quién se dirige el trabajo creación*⁵⁶, *la avanzada es juventud, la avanzada es **relativuzgir's**, esto es social. **relativuzgir's** no habla de movimiento sino de acción.* Y como Vigo lo indicara en uno de sus textos, sus **relativuzgir's** surgen de esa *necesidad [creativa] del yo*⁵⁷.

MÁQUINAS IMPOSIBLES

La puesta en práctica de sus ideas requiere de una sistemática, un modo de expresión particular que rompa con los moldes preestablecidos por vanguardistas de su generación. Los ejemplos de los *ready-made* de Duchamp, los artefactos móviles y lumínicos de los vanguardistas europeos, los colages dada y surrealistas y los artefactos más sugieren un camino alternativo. Entre 1956 y 1959 Vigo dibuja numerosas series realizadas con tinta, regla y compás, y colages articulados con fotografías o con recortes de algunas publicaciones montados sobre cartulinas que él interviene con un dibujo geométrico en tinta. Además construye una serie de máquinas, de las que muy pocas han resistido el paso del tiempo.

¿Por qué colages? Debiéramos preguntarnos la razón de esa insistencia, dado que en este breve período el artista realizó una cantidad muy considerable de este tipo de trabajos, los que responden a diferentes circunstancias, modalidades y sensaciones. Podríamos definir al colage como una obra que consta de un soporte generalmente plano sobre el que se adhiere una o más imágenes recortadas tomadas de otras imágenes y eventualmente textos recortados o escritos, es decir, es una representación que incorpora otras representaciones mediante un proceso de fijación que se produce, en muchos casos, mediante el encolado de los agregados y se completa por dibujos o textos realizados por el artista. En



16.

16. *Colage uruguayo 1*. 1956.
Colage, 12 x 10 cm.



17.

17. *Colage uruguayo 4*. 1956.
Colage, 12 x 10 cm.

18. *Tomo 1, tomo 2, tomo 3 y tomo 4*. 1957.
Cajas artesanales de madera
que contienen colages.



18.

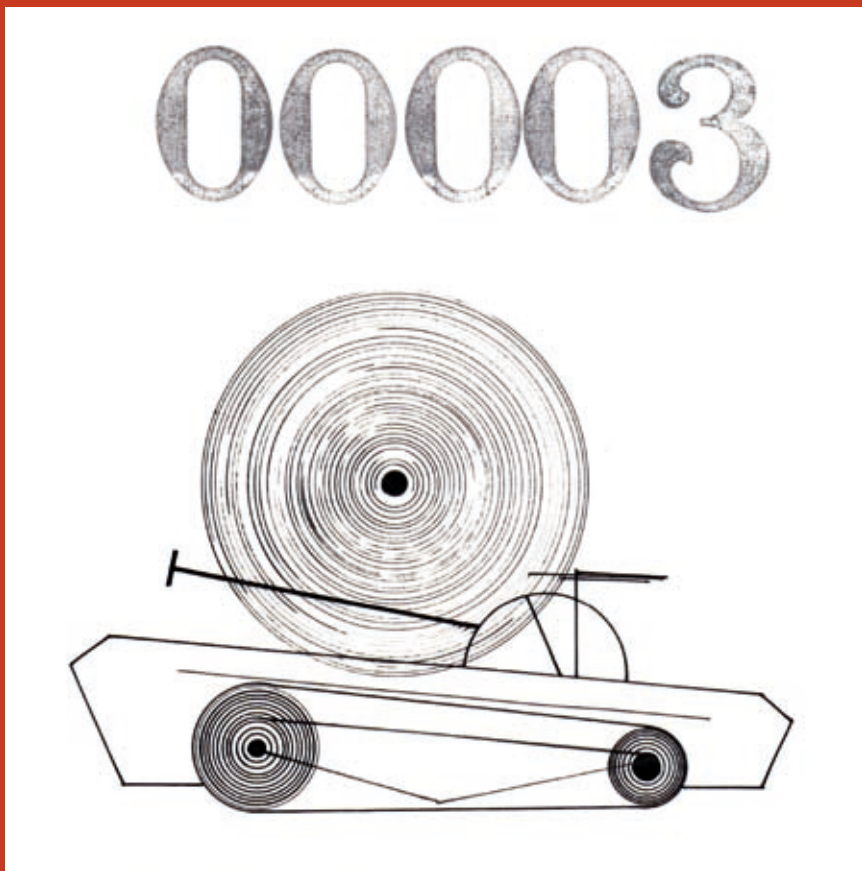
otros casos esos elementos se fijan con ganchos metálicos, grapas, u otros procedimientos o pueden no estar unidos de modo permanente. En definitiva, un collage es una asociación de fragmentos, imágenes y textos disociados entre sí. Esta es una condición necesaria, pero existe consenso de que no todos los artefactos articulados según este procedimiento debieran ser considerados como collages modernistas. Para alcanzar esta definición, es necesario que exista, entre todos los elementos que se incluyan en la representación, una suerte de incongruencia manifiesta, un desvío del relato que conformaría cada fragmento por separado. Es precisamente lo disonante e inesperado de ese proceso de colisión, cuya contradicción visual sorprende al ojo, lo que despierta o no placer estético y hasta podría producir rechazo en el observador. Estos trabajos están archivados en cajas de madera que el mismo artista construye y muestran cómo él valoraba sus *relativuzgir's*. Estas cajas están provistas, en algunos casos, con cerraduras de hierro.

En su archivo se encuentra una corta serie de pequeños collages confeccionados con boletos, facturas y otros fragmentos de papel de origen uruguayo (figuras 16 y 17), que por su fecha (mayo de 1956) sugiere que fueron recogidos por Vigo a la manera de Schwitters durante su viaje de bodas a Montevideo⁵⁸, quizá una aproximación inicial a la práctica de esa técnica.

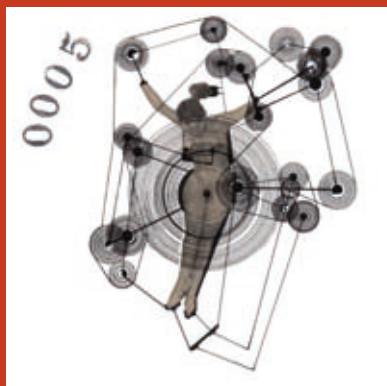
En la caja titulada **Tomo 1**, titulada *El 50/100 de confesiones del Sr. E. A. V.* (agosto 1957), se preservan cuatro series de dibujos y collages donde confluyen diferentes elementos visuales. Como ocurrirá con todas esas series, cada obra está numerada con sellos de goma que juegan plásticamente dentro de la obra. La primera: *de los juegos infantiles del Sr. E. A. V.*, está formada por 11 dibujos geométricos realizados en tinta trazados con la ingenuidad de un niño; se trata de autos, bicicletas, un cañón, un tanque de guerra (lámina 19). Estos esquemas interactúan con una serie de círculos concéntricos dibujados en tinta con compás, los que evocan a los discos rotatorios de Duchamp⁵⁹. *Aventuras amorosas del Sr. E. A. V.* es el título de los collages de la segunda serie que tiene 12 trabajos, donde se observa una proyección de imágenes recortadas de mujeres tomadas de la historia (preciosos camafeos, monedas greco-romanas, medallas con imágenes de reinas o figuras de la literatura romántica) aprisionadas por delirantes máquinas conformadas por poleas, manivelas y otros mecanismos, trabajadas con un impecable dibujo geométrico (lámina 22).

En la tercera, titulada *aventuras deseadas por el Sr. E. A. V.* (13 trabajos), las sugerencias son más obvias. Aparecen *pin-ups*, fragmentos, mujeres desnudas en actitudes pasivas sometidas por complejas

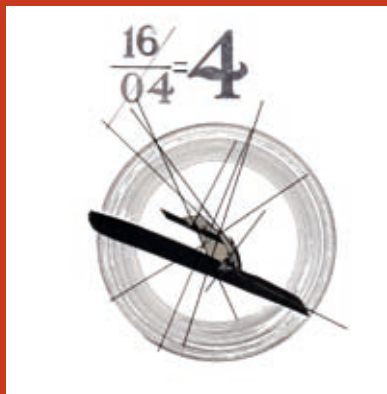
18.



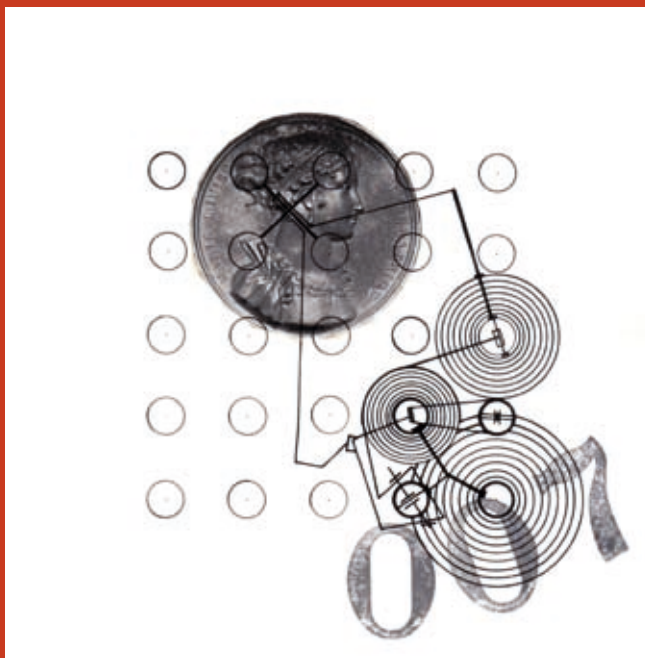
19. Serie *El 11 por 100 de los juegos infantiles del Sr EAV, tomo 1*. 1957.
Dibujo 18 x 18 cm.
Obra expuesta N° 21.



20.



21.



22.

20. Serie *El 13 por 100 de aventuras deseadas del Sr EAV, tomo 1*. 1957.
Colage 18 x 18 cm.
Obra expuesta Nº 46.

21. Serie *El 14 por 100 de búsquedas literarias y estudios mecánicos del Sr EAV-tom*.
Colage 18 x 18 cm.
Obra expuesta Nº 58.

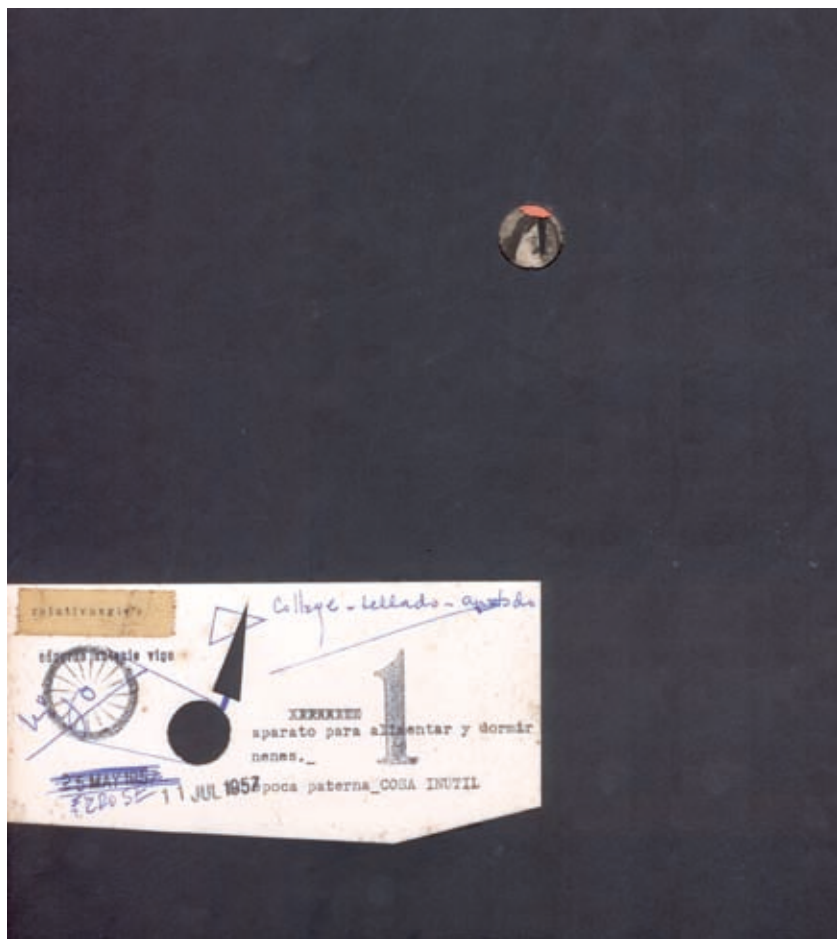
22. Serie *El 12 por 100 de aventuras amorosas del Sr EAV, tomo 1*. 1957.
Colage 18 x 18 cm.
Obra expuesta Nº 36.

máquinas (lámina 20), conjunto que ilustra el nivel del erotismo admitido en las publicaciones de esa época, pero por qué preocuparse, esas máquinas no funcionan. Por último, el travieso aviador que intenta evadirse del círculo virtuoso, que integra la cuarta serie: *búsquedas literarias y estudios mecánicos del Sr. E. A. V.* (14 trabajos), quizá sea un recordatorio de su frustrado intento por ser aviador (lámina 21). Tal como lo indica el título, las cuatro series suman 50, o sea Vigo sólo ha puesto en evidencia la mitad de sus confesiones.

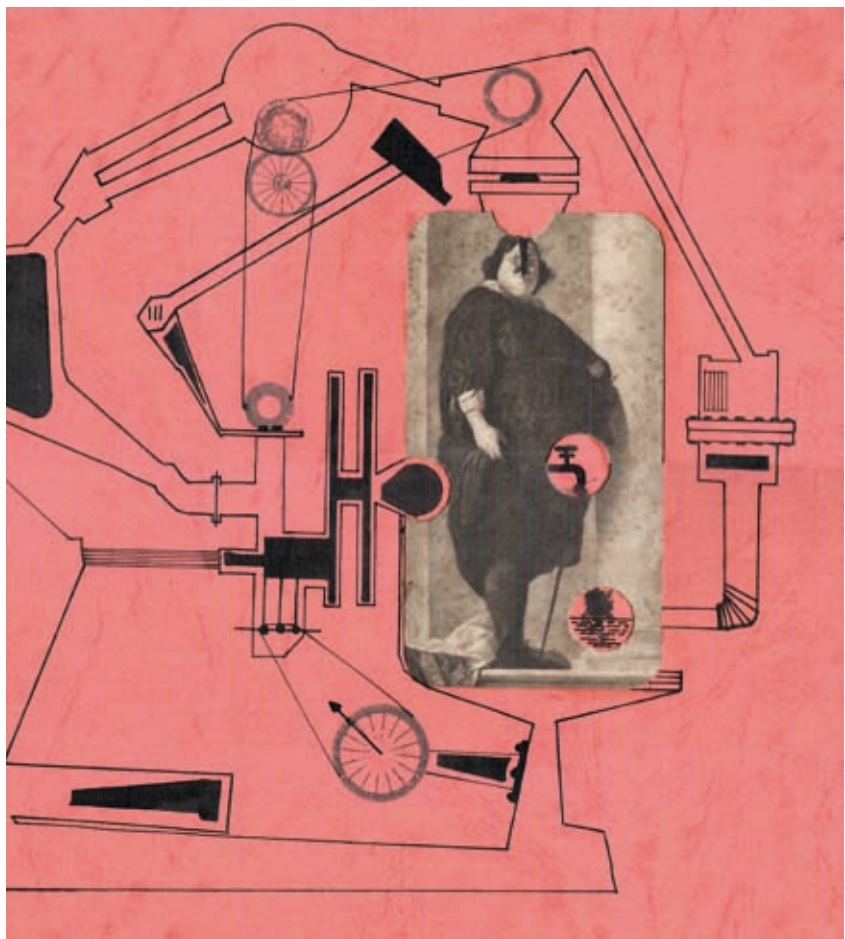
Otra serie de 1957, titulada *Serie de collages inútiles sellados*⁶⁰, está formada por trabajos donde cada uno posee dos componentes: el primer componente es un cartón monocolor perforado con uno o más agujeros sobre el que, en ocasiones, está adherida una etiqueta con el título de la obra escrito a mano sobre la cual está pegada la referencia **relativuzgir's** fechada con un sello marcador y que incluye la firma del artista con su sello. El segundo componente está compuesto por un colage intervenido donde el motivo principal, como en el caso de la serie anterior, incluye un montaje fotográfico o recortes de algunas publicaciones adheridos a una cartulina. Sobre este conjunto: cartulina e imágenes pegadas, Vigo traza con regla y compás y tinta china un dibujo geométrico que define los elementos mecánicos que ponen en movimiento [virtual] a esas imágenes. Esta conjunción: **colage + dibujo** conforma la parte discursiva de esa suerte de croquis que, en su conjunto, conforman una extensa taxonomía que Vigo denominara **máquinas imposibles**.

No se dispone de elementos de juicio del por qué esa construcción de a pares. ¿Habrían sido concebidas por Vigo para ser vistas por un procedimiento tipo cámara oscura? En este caso, el observador debería ubicarse frente a esos orificios por donde se vislumbra lo que está oculto, índices sugestivos preparados para que despierten la curiosidad del observador y lo incite a mirar por el orificio. Quizá los recortes y la lupa que acompañan a la publicación *Les manifestes du Surrealisme*⁶¹ que se encuentra en su biblioteca podrían ser consideradas como otro posible antecedente. Esta idea de Vigo nos hace pensar en la última gran instalación de Duchamp, *Etant donnés*, que se encuentra en el Museo de Arte de Filadelfia, oculta tras una puerta, y que sólo puede apreciarse a través de unos orificios, instalada después del fallecimiento del artista. Quizá sin saberlo, Vigo haría suya esta frase de Duchamp: *son los observadores los que hacen la pintura*⁶².

Uno de los trabajos de esta serie se titula *Aparato para alimentar nenes._ época paterna_COSA INUTIL*, firmado y fechado 11 JUL 1957, según lo indica el rótulo pegado en el primer componente:



23. Collage-sellado-anotado aparato para alimentar y dormir nenes-época paterna-cosa inútil.
Obra expuesta N° 15.





23. *Collage-sellado máquina para alimento natural y aplicación de la mujer moderna al coito-sueño-mecánico-serie ERÓTICA*. 1957.
Obra expuesta N° 18.



una cartulina de color gris oscuro (lámina 23). Sobre el segundo, una cartulina rosada, Vigo pega una antigua tarjeta postal que muestra el perfil de un personaje obeso vestido a la usanza del siglo XVII -que podría haber sido sacado de una obra de Molière- y la interviene marcando tres orificios específicos, los que definen el aparato alimentario y excretor del ser humano. El sistema de tubos, poleas y correas que se conectan con los tres orificios no dejan dudas de cuál sería el uso que podría darse a ese aparato. El artista belga contemporáneo Wim Devoye ha construido una máquina en acrílico transparente, que fuera expuesta en el Espacio Telefónica de Buenos Aires, que simula ese proceso de alimentación y expulsión mediante un complejo sistema mecánico.

Otro ejemplo singular es su *Máquina para alimento natural y aplicación de la mujer moderna al coito - sueño - mecánico - Serie ERÓTICA*, firmada por Vigo con su sello aclaratorio y fechada en 1957. En la lámina 24 se ilustra el primer componente con sus tres agujeros sobre una cartulina gris -en este caso los datos de la obra se han incorporado en el collage (el segundo componente). Su título anticipa el carácter erótico del artefacto: un retrato de Sofía Loren recortado con forma de elipse montado sobre una foto de Marilyn Monroe desnuda, mientras que en un recorte circular asoma una fotografía de Vigo niño, imágenes vinculadas por un sistema de correas y poleas insensatas.

Pero veamos este trabajo un poco más de cerca. Por un lado, si se lo mira a través de los tres orificios surge la pregunta: ¿De quién o de quiénes serán el pie y los senos? Respuesta que se obtiene al dar vuelta la hoja, aparece la *máquina imposible*. No cabe duda que los atributos de Marilyn y el rostro de Sofía vislumbrados a través de las aberturas marcan el carácter *voyeurístico* y fetichista del collage. Pero la sorpresiva aparición de una pequeña imagen de Vigo niño -ocultada en el primer plano- sugiere interpretaciones adicionales. La presencia infantil, ubicada precisamente sobre el lecho en el que está sentada Marilyn, delata el carácter incestuoso de su fantasía, reforzada por la evocación, en el título del collage, al *alimento natural*. Vigo registra en este collage una travesía por sus deseos incestuosos, fantasías y sueños eróticos, personificados en Sofía y Marilyn, máximos símbolos sexuales del momento (1957), y que pese a su evocadora inventiva no podrá satisfacer. Otras interpretaciones son posibles. ¿No reflejarían acaso ambos collages, una reacción a su muy reciente paternidad y a las tareas que conlleva esta nueva situación familiar?⁶³

En otro de sus collages realizado el 26 de junio del mismo año se reitera un proceso similar: un enorme agujero perturba la inmensidad del cartón grisáceo (lámina 25). A través de esa “ventana” se observan

las manos izquierdas de dos personajes. Al revelarse esta imagen la duda se disipa; en una fotografía montada sobre una cartulina rosada aparecen dos personajes que discuten y gesticulan con sus manos mientras que un tercero, de espaldas, se agacha. Esta fotografía está agujereada en tres lugares que coinciden con orificios claves de ese curioso terceto, vinculados entre sí por un sistema de poleas y correas accionados por las manos de los dos personajes. Se lee como título: *máquina inútil aprovechando la fuerza motriz humana para cortar el comentario de las malas lenguas dándole participación en la producción*. Vigo transforma el significado escatológico de esa máquina en una suerte de juego visual. La inventiva y el desenfado de Vigo no se detienen. Entre otros trabajos de esta serie se señalan:

Máquina inútil para batir record de velocidad establecidos por sillas de ruedas de lisiados -La plata 1957 (figura 27)

Proyector diestro con imagen hacia nosotros 1957

Autobiografía maquinista 1957

Gozo en el prado con sanbiela y frescura de agua -máquina imposible-, 16 de junio de 1957

Máquina sellada y collage para amamantar **EL TERCER HIJO** histórico, 7 de julio de 1957

Máquina succionadora de la savia del cornudo, 13 de julio de 1957

Máquina imposible irrespetuosa de hidalguía de caballero vacío -latón puro, 14 de julio de 1957

La bicicleta médica, 18 de julio de 1957

Máquina para civilizar no civilizados, 22 de julio de 1957

Máquina imposible para siembra de engranajes, 27 de julio de 1957 ((igura 28)

Cuando se analiza esta serie se podrían plantear otras preguntas. ¿Aspiraría Vigo a que sea el observador quien elija cómo desea observar la pieza? ¿Sería sólo una suerte de divertimento para despertar el interés del espectador o que se pronuncie en contra? ¿Una manera de sublimar sus instintos, o sea el abandono de las gratificaciones puramente instintivas (sus ensoñaciones, fantasías, el erotismo) por otras no instintivas (las máquinas)⁶⁴? Cualquiera que sea su respuesta, ese planteo cuestiona al dogma modernista que se afirmaba en Europa y en los EEUU -y también en América del Sur-, canonizado por el discurso formalista enunciado por el crítico norteamericano Clement Greenberg, que contaba con el apoyo de los principales críticos, galeristas, coleccionistas, museos y medios de difusión.

Los colages contenidos en la caja **T 3: 00025 trabajos del Sr. E.A.V.** (septiembre de 1957) responden ahora a una articulación más sintética, donde los discos juegan un papel cada vez mayor en la construcción

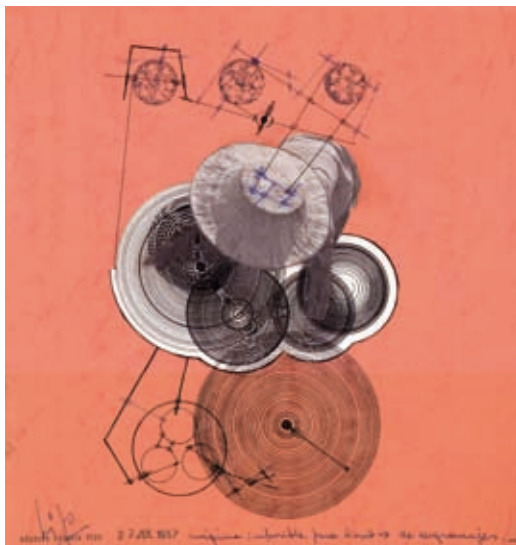


25. *Máquina inútil aprovechando la fuerza motriz humana para cortar el comentario de las malas lenguas dándole participación en la producción collage-foto-sellado.* 1957.
Obra expuesta N° 14.



edición de fotos 26 JUN 1957

maquina simple aprovechada de fuerza motriz humana
para evitar el consumo de las maquinas durante días
de la participación en una producción - collage - fotos
hecho de -



26.

26. *Máquina imposible para siembra de engranajes.* 27 de julio de 1957.
26,8 x 24,3 cm.



27.

27. *Máquina inútil para batir record de velocidad establecidos por sillas de ruedas de lisiados.*

de las imágenes, que en algunos casos son de personajes conocidos (de nuevo la inefable Sofía Loren -vestida- en el trabajo 00011). En una de ellas se observa una suerte de juego erótico donde ahora el hombre resultaría ser el objeto de deseo. En otra se observa el perfil del filósofo Friedrich Nietzsche y el libro de Donald Keene, *Antology of Japanese Literature*, Grove Press, Nueva York 1955, (lámina 28), trabajo elegido como cubierta de este catálogo.

Esta modificación en el planteo estético de Vigo, su abandono de textos y referencias más personales, se pone en evidencia en el encuadre surrealista utilizado en su serie *La medusa trogoclusa* (octubre de 1957, caja **T 4**, (figuras 30 y 31). Por ejemplo, el humo con forma de mano que emite la locomotora (arriba y derecha) se podría leer como una suerte de “pun”: **hu[mano]**. Sólo los curiosos símbolos trazados con tinta roja que tienden a liberarse de su encierro indicarían una suerte de continuidad en el relato. Pero hay más. Son sólo cuatro cartones, y cada uno tiene un collage en su anverso y reverso, o sea un total de ocho obras. Un examen más detallado muestra que Vigo utilizó dos procedimientos diversos para encolar las imágenes recortadas: cortó y pegó ambos fragmentos en dos cartones, o sólo las plegó. Este extraño juego condujo a una interpretación de esta serie como una suerte de máquina tridimensional, un rompecabezas que culmina con la última pieza (lámina 32), que lleva el título END, en la que falta el curioso símbolo rojo.

Vigo está listo para mostrar sus nuevas obras, y las expone en octubre de 1957 en la Asociación del Poder Judicial con el título *Vhigo del movimiento relativuzgir's*⁶⁵. De acuerdo al catálogo, se expusieron 8 collages montados sobre maderas: *máquinas imposibles para...* diversos usos. Sólo se disponen de fotografías de algunas: N° 4: *triplicarse o unificarse*; N° 6: *buscar princesas (¿)*; N° 7: *“maquinizar” la idolatría de la máquina y la de la única máquina inútil* expuesta: *relativuzgir's 00'003's* (figuras 33, 34 y 35).

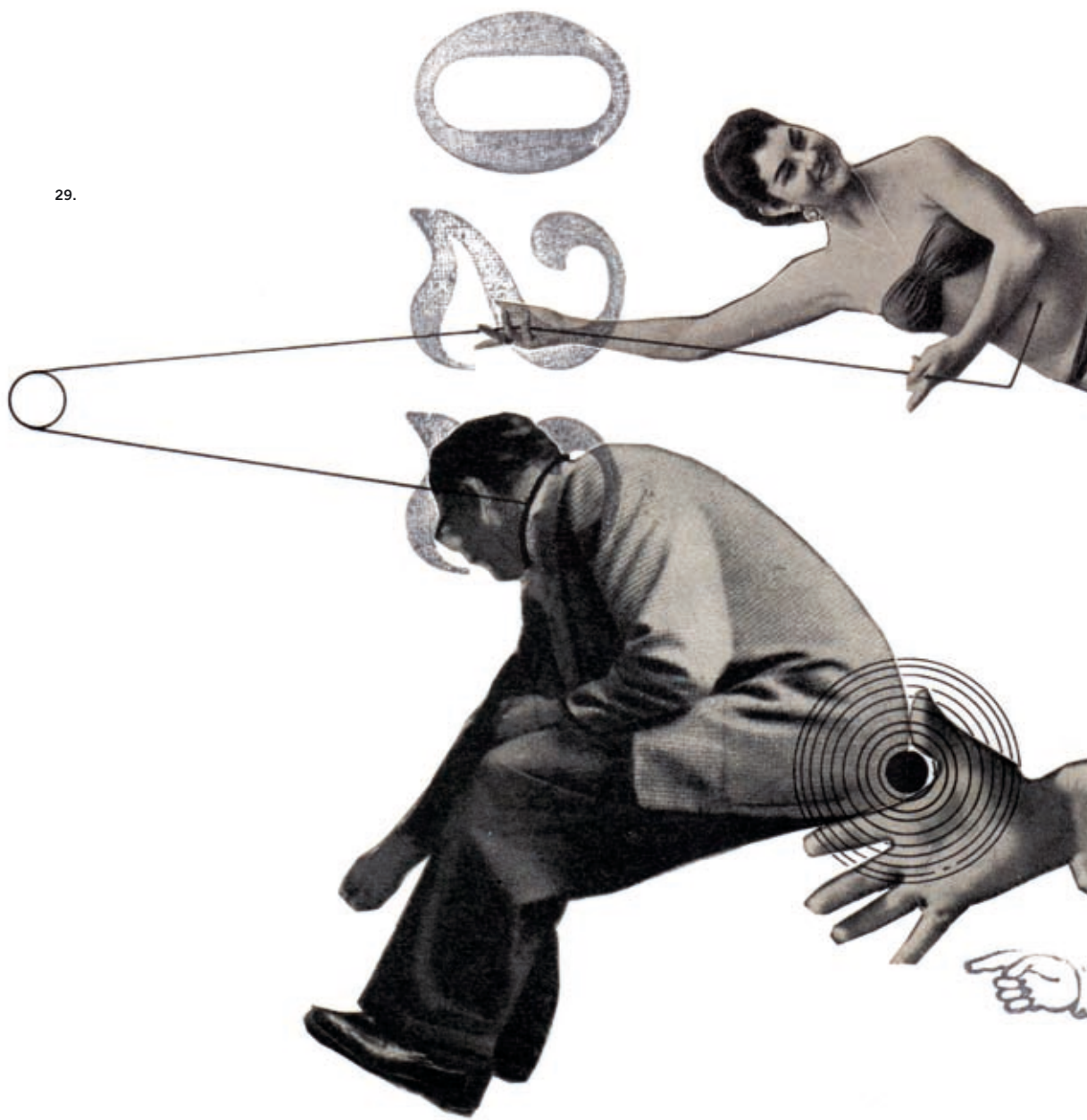
En 1958 Vigo realiza otra serie, titulada **ZT. 44**, integrada por tintas china de la serie *relativuzgir's* y cuya carátula está fechada el 18 de julio de 1958 (numeradas de **H 1** hasta **H 44**). Estas tintas ilustran *máquinas imposibles* dibujadas con regla y compás que, en pocos casos han sido modificados a mano por el autor, o completados por manchas y o lavados. Es como si con esta serie el artista se adentrara en un mundo objetivo de máquinas, dejando de lado aquellos procesos auto referenciales y oníricos que se observan en series anteriores, pero como casi todo lo de Vigo, estas apreciaciones son sólo provisorias. Es en esa época que escribe sus primeras poesías matemáticas (láminas 37, 38, 39 y 40).

28.



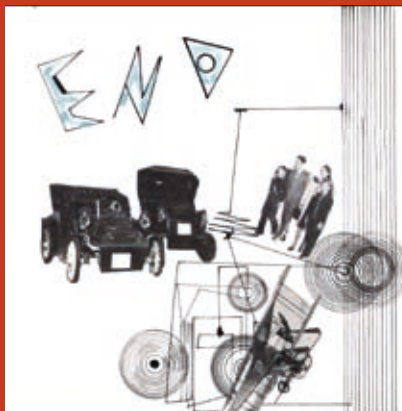
28. T3: 00025 trabajos del Sr E.A.V. N° 00003. 1957.
14 x 18 cm.
Obra expuesta N° 107.

29. T3 00025 trabajos del Sr E.A.V. N° 022. 1957.
18 x 18 cm.
Obra expuesta N° 126.



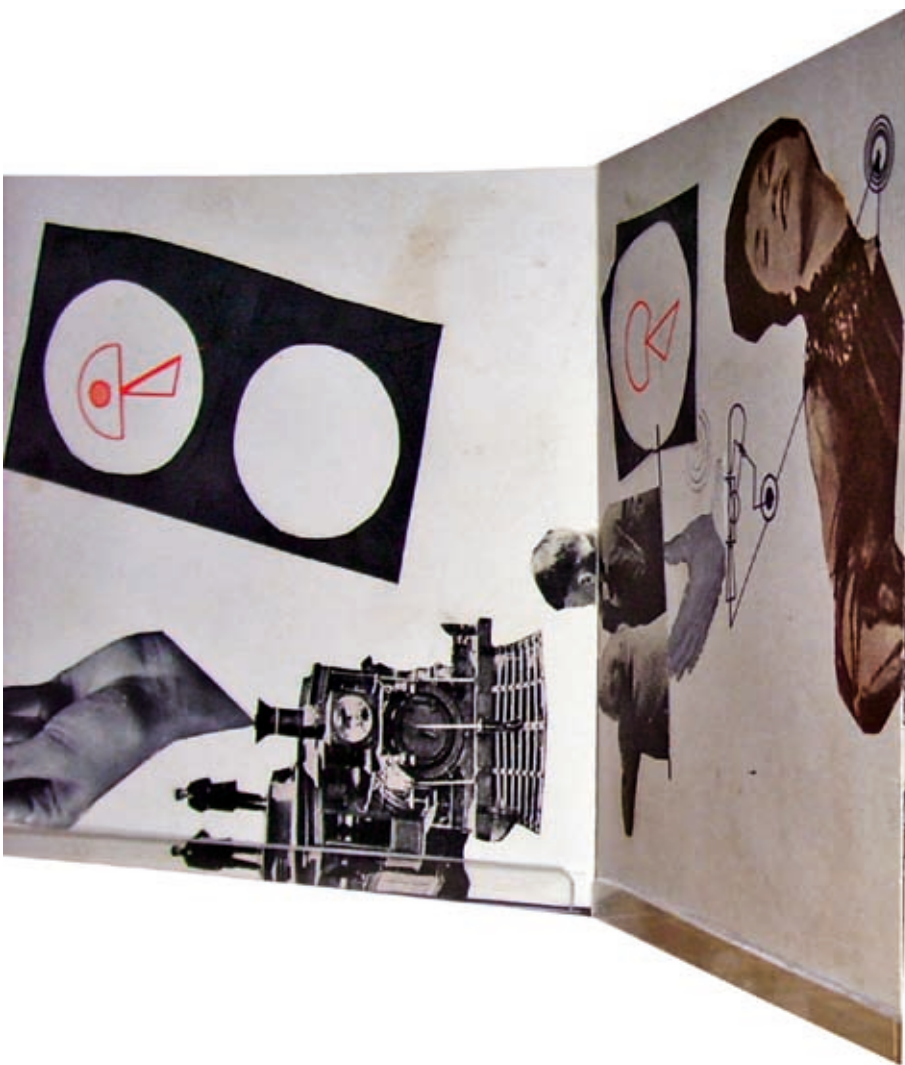


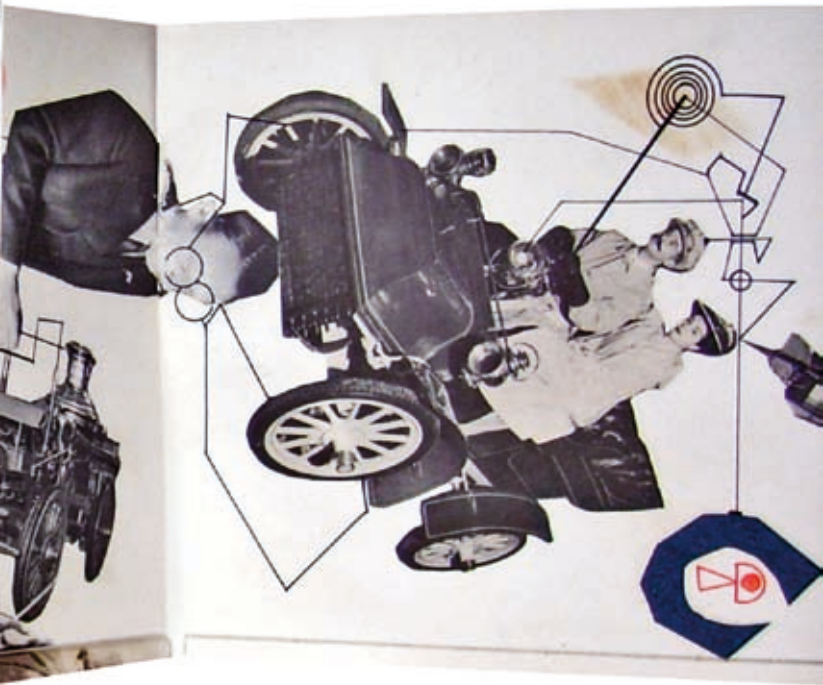
30.



31.

30. 31. *La medusa troglodusa*. Tomo 4. 1957.
Colages doble faz, 18 x 18 cm.
Obra expuesta N° 141-144.





32. *La medusa troglodusa*. Tomo 4. 1957.
Vista de esta obra armada como rompecabezas.
(4 colages doble faz).
Obra expuesta N° 141-144.



33.



34.



35.

33. Máquina imposible para triplicarse o unificarse. (Hoy destruída). 1957.

34. Máquina imposible para la maquinización de la máquina. (Hoy destruída). 1957.

35. Máquina imposible para buscar princesas. (Hoy destruída). 1957.

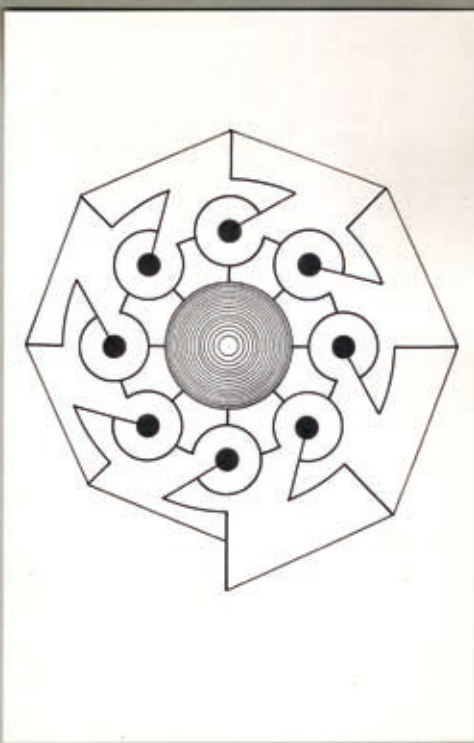
La figura 36 muestra una obra trazada por Vigo en 1959 que sigue los lineamientos topológicos sobre simetría tomados del libro *Forma y Simetría*, de Wolf y Kuhn⁶⁶ publicado en ese mismo año. Casi medio siglo después, este reencuentro con este libro tan significativo a través de la inscripción de Vigo comporta un cruce inesperado de este autor (coautor del libro de Wolf y Kuhn) con el artista platense. Pero no sólo interesa esta pieza por el valor plástico de su imagen, sino por la manera como el artista utiliza el concepto topológico de extensión rotatoria a lo largo de la espiral exterior, al tiempo que revela su ansia por incorporar los nuevos avances matemáticos disponibles en sus trabajos y, al darlos como referencia, da prueba de su honestidad intelectual.

VIGO Y LOS DADAÍSTAS

Las referencias a procedimientos dadaístas y surrealistas podrían ser, en una primera aproximación, apropiadas para analizar sus series de dibujos y colages. Pero si se compara los colages de Vigo con las máquinas de Francis Picabia, muchas de las cuales fueron diseñadas como cubiertas para las revistas **291** y **391** y realizadas a fines del '10, o con los producidos por Max Ernst para *La femme 100 têtes* o los colages de alto contenido político de John Heartfield, surgen de inmediato diferencias significativas. Por ejemplo se analiza *Prostitution universelle* (c. 1916-1917), que perteneció a la colección de la Société Anonyme⁶⁷.

En este dibujo a tinta, ténpera y pintura metálica sobre cartón se observan dos máquinas con anotaciones cuidadosamente dibujadas con letras de imprenta que facilitan su interpretación. Son lo que son, pene y vagina, simbolizados como máquinas, mientras que la cartera (*sac de voyage*) que cuelga del órgano femenino operaría como un índice que señala el carácter mercantil del acto, una suerte de “viaje”. El refinamiento con que Picabia dibuja ambos mecanismos denota la mano de un creador sutil, y es la conjunción entre el simbolismo de la representación y su valoración plástica la que le confiere trascendencia estética adicional a la pieza, la que se experimenta en mayor medida en las acuarelas y óleos que ese artista realiza para articular otras propuestas, las que, dado su sensible tratamiento pictórico, contradicen los propios principios dadaístas.

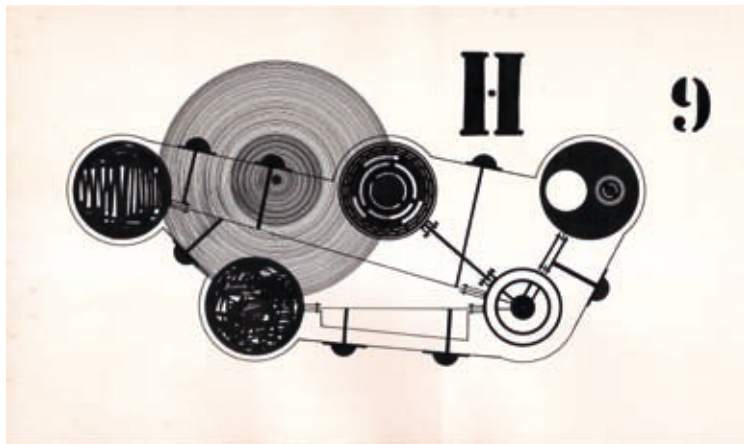
Vigo resalta este hecho en su extensa nota publicada en el diario *El Argentino* de La Plata, donde comenta que esos artistas, entre los que menciona a Picabia⁶⁸ y a sus cuadros-croquis, *manifestaron*



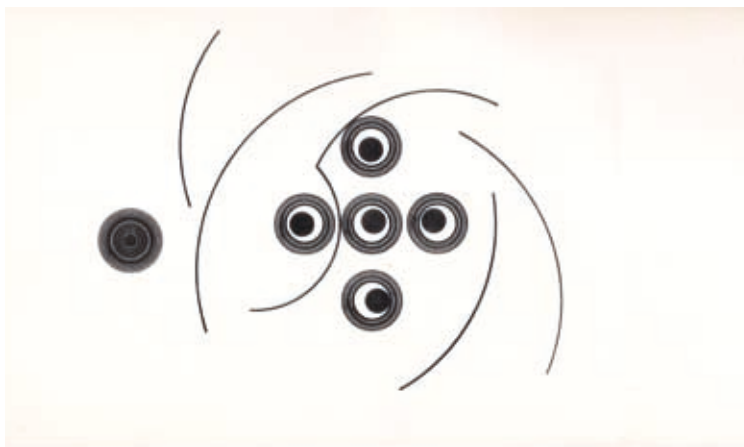
ensayo de desarrollo de elementos básicos de
ensayo Forma y Simetría de Kuhn y otros
aprobados en la asignación en el curso de EUSE
DA (1941) 1919. Vico

36. Forma y simetría.

Tinta realizada por Vico utilizando
la metodología Wolf y Kuhn.



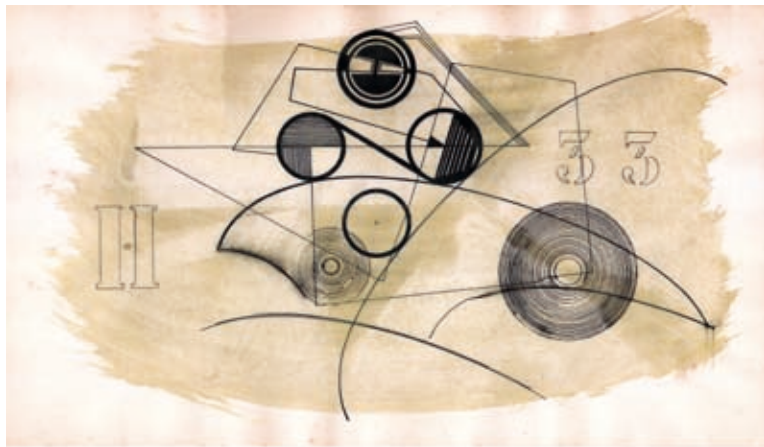
37.



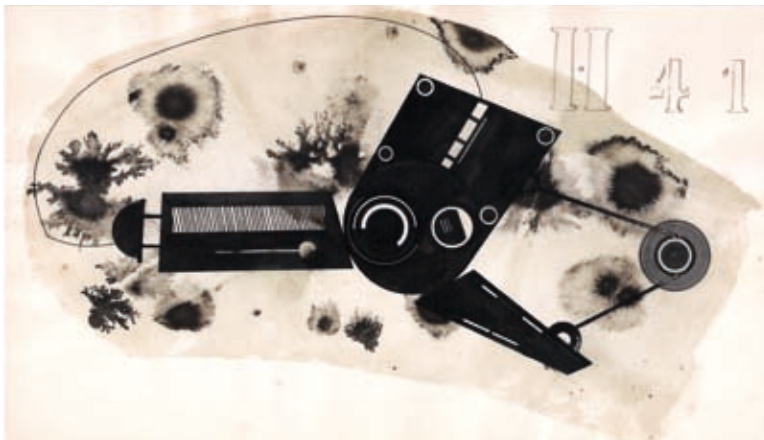
38.

37. H9. Serie zt44. 1958.
 Dibujo en tinta. 20 x 35 cm.
 Obra expuesta Nº 146

38. H16. Serie zt44. 1958.
 Dibujo en tinta. 20 x 35 cm.
 Obra expuesta Nº 150.



39.



40.

39. **H33. Serie zt44.** 1958.
Dibujo en tinta. 20 x 35 cm.
Obra expuesta Nº 154.

40. **H41. Serie zt44.** 1958.
Dibujo en tinta. 20 x 35 cm.
Obra expuesta Nº 156.

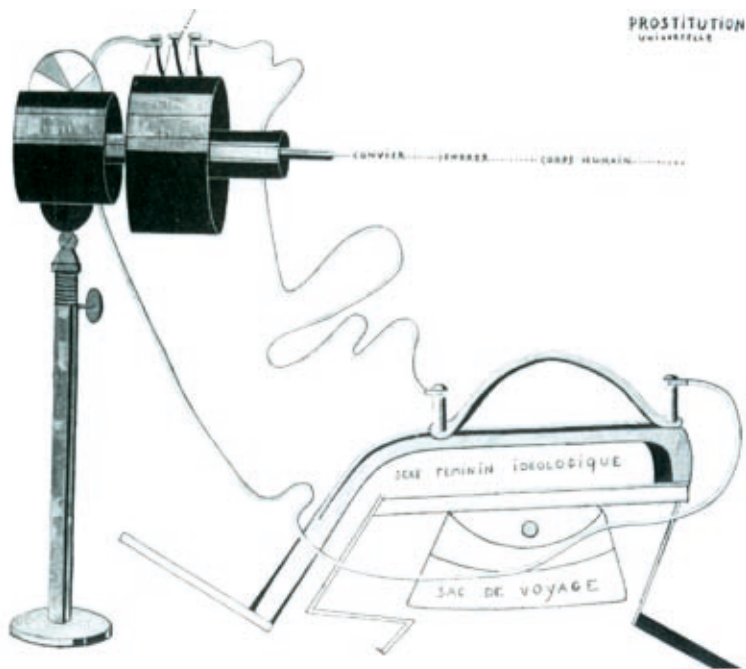
[en sus trabajos] *su anti-arte de manera ruidosa y en calma y sin ruidos fueron entrando poco a poco en el campo del arte que los asimiló fácilmente, puesto que siempre habían sido artistas*⁶⁹. En cambio, las “máquinas imposibles” proyectadas por Vigo, cuyos diagramas él dibuja sobre cartones independientes o las combina con recortes están cuidadosamente trazadas con tinta china, tiralíneas y compás; son proyectos escuetos, ralos, sin ninguna pretensión estética. Su trazo uniforme, que es el resultado de un dibujo técnico tan preciso como despersonalizado, refleja un dominio de esa técnica que habría aprendido durante su pasaje por el Colegio Industrial. *Nada es más reñido para lo artístico que la técnica maquinística*, siendo el primero el resultante de una técnica individual, sostenía Vigo⁷⁰. También en esto coincide con Duchamp, que sostenía que *el “gusto” es un hábito, la repetición de una cosa ya aceptada*. Y para evitarlo, *está el dibujo mecánico, que no sostiene ningún gusto porque está fuera de toda convención pictórica*⁷¹.

LAS MÁQUINAS IMPOSIBLES COMO SERIES

Existen puntos de vista adicionales que podrían ser útiles para analizar los procedimientos e intenciones de Vigo que se reflejan en sus *máquinas imposibles*. Podría decirse que este *corpus* responde a un proceso de serialización que se ve reflejado en diversas variaciones temáticas. Las series responden a los conceptos de repetición y de diferencia y se caracterizan por el empleo de soportes, tamaños, motivos y medios similares.

Se podría pensar primero que la repetición, pensada como la insistencia obsesiva de un motivo o de una imagen, implica un abandono a los conceptos de creatividad; esto sucede, según lo sugiere Gilles Deleuze⁷², cuando los elementos que se repiten son idénticos y poseen el mismo concepto o si la diferencia entre los elementos es exterior al concepto (o Idea) que dio lugar a la creación inicial. Brian Dillon apunta que la repetición todavía escandaliza, y perturba todas nuestras nociones de originalidad, innovación y autenticidad, tan caras al discurso modernista⁷³, pero que se ha convertido en *lingua franca* en las narrativas posmodernas, como lo muestra la llamada “apropiación” -prefiero utilizar el término “re-escritura”⁷⁴, que niega la primacía del original sobre la copia, y glorifica el simulacro.

En un segundo caso, la diferencia entre cada elemento de la serie se nota por ser la manifestación de una Idea en el tiempo, y esto crea una cierta heterogeneidad; son estas variaciones las que establecen esa diferencia. La repetición implica un sentimiento de libertad, sin ella no podríamos apreciar lo que



41. *Picabia prostitution universelle.*
c. 1916-17

significa la diferencia, lo nuevo, y este es el desafío que enfrentan muchos artistas. Por ejemplo, las pinturas que componen el “*Homenaje al cuadrado*” de Josef Albers son excelente ejemplo de una obra serial, caracterizada por la reiteración del motivo geométrico y cuyas diferencias sólo responden a la percepción visual del color y de sus relaciones. En nuestro caso, las pinturas de Esteban Lisa⁷⁵ y las fantasmagóricas planimetrías de Pablo Siquier⁷⁶ podrían visualizarse como elementos de una ininterrumpida serie donde cada nueva obra es el producto de una pequeña perturbación que opera sobre la obra precedente y así sucesivamente. Este proceso es *un proceso dinámico de la construcción de un desequilibrio, una inestabilidad, una disimetría, una suerte de abertura*⁷⁷.

El descubrir las causas que originan las repeticiones brindarían claves para comprender las motivaciones físicas, psíquicas del artista, repeticiones que son, como señala Deleuze, esencialmente transgresoras. La caracterización de Vigo como el “Pierre Menard” de Borges podría reinterpretarse dentro de este marco: los dos textos, el del crítico y el reescrito por Vigo son exactamente iguales, pero al responder a autores y contextos diferentes, presentan la máxima diferencia entre sí.

En la primer serie *de los juegos infantiles del Sr. E. A. V.*, contenida en la caja **T 1** ya analizada el artista emplea de modo consecuente un dibujo geométrico trazado con regla, compás y tiralíneas, pero incluye en todos los casos discos surcados; todo esto implica una repetición. Esta serie comienza con la imagen frontal de un remolcador y continúa con un avión, tanque de guerra, cañón montado sobre ruedas, ambulancia, un sargento con svástica, triciclo, bicicleta, elementos trabajados como signos apenas perturbados por las reiteradas imágenes frontales de discos con surcos concéntricos que pueblan cada una de esos trabajos, ya sea como partes de los artefactos dibujados (ruedas), o dispuestos a animar el desfile con alguna marcha guerrera.

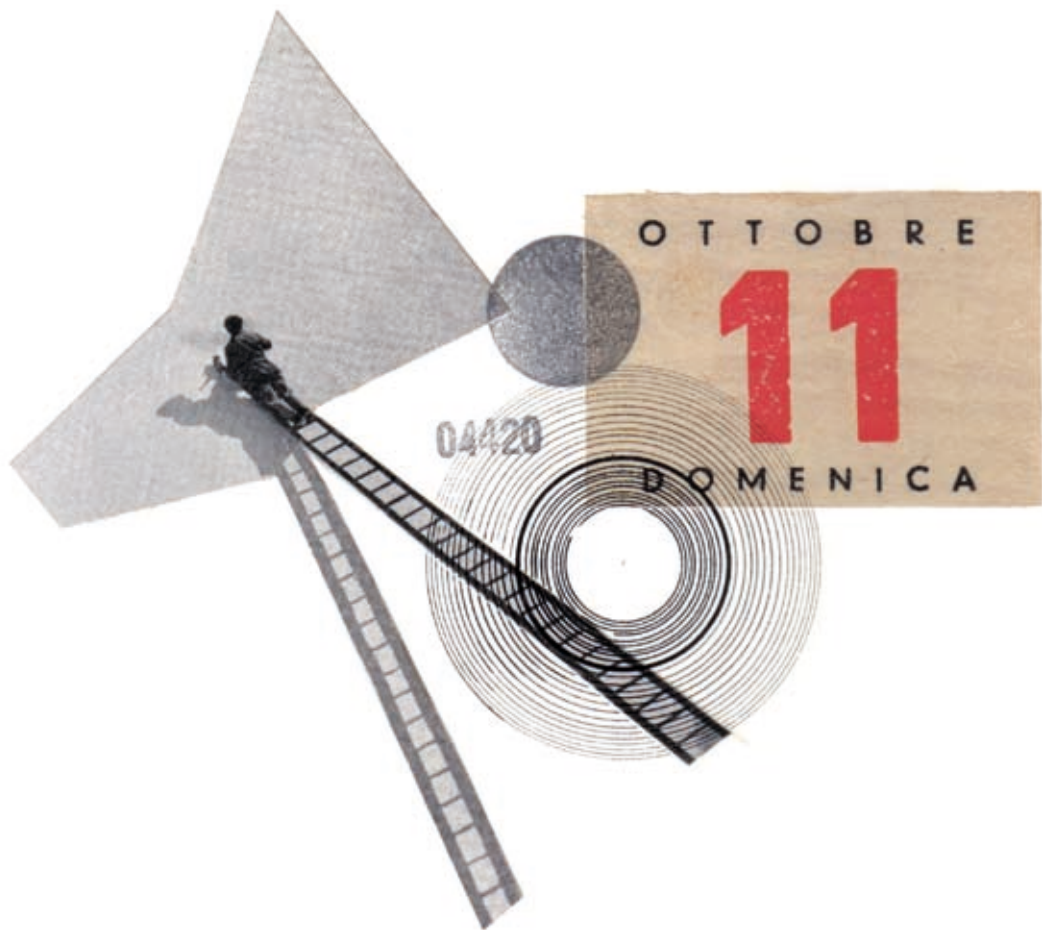
Esta reiteración de las imágenes, que se va sucediendo como una suerte de animación destinada quizá a entretener a un niño, poco podría interesar a un observador advertido, personaje que ocupa un lugar preferente en el discurso de Vigo. Empero, si se despliega la serie en su totalidad, se observa que la imagen siguiente (Nº 0009) muestra un personaje cruzando la meta definida por un cartel de llegada. En el dibujo Nº 0010 la intervención manual del artista quiebra la linealidad del relato, el que culmina en el último dibujo (Nº 0011) con un sistema de sellos y marcas circulares diversas que cubren parcialmente el sempiterno disco. Las diferencias que se observan entre las primeras ocho imágenes vistas como cuadros fijos de un dibujo animado infantil responden a una cierta previsibilidad la que

de pronto, por alguna causa extraña ajena al relato, se inestabiliza y desconcierta. Es precisamente el humor y la ironía del artista lo que transforma un aparente juego ingenuo en un objeto de reflexión. La serie siguiente, *Aventuras amorosas del Sr. E. A. V.*, también ilustra los procesos de repetición y de diferencia. En cada uno de los colages se observa el recorte de un impreso con el perfil de una dama, ya sea en un camafeo, en monedas greco-romanas o pos-renacentistas, o en medallas conmemorativas, las que han sido capturadas por diferentes máquinas (imposibles) trazadas con tiralíneas y compás. Quizá este conjunto enmarca una pasión casi inalcanzable que se reinventa imagen tras imagen, a la manera romántica del Goethe de *Las afinidades electivas*. En una de ellas (la N° 004) se observa el perfil de Anne Louise Germaine Necker, baronesa de Staël-Holstein (Madame de Staël, 1766-1817), escritora francesa que presidió uno de los mayores cenáculos de su época.

Ya en la tercera serie, *aventuras deseadas por el Sr. E. A. V.*, Vigo da cuenta de sus deseos insatisfechos y sus fantasías con una colección de cuerpos femeninos o sus fragmentos atrapados por máquinas eróticas. Como en obras anteriores, no se lee en sus intervenciones un erotismo perverso, más bien podría decirse, si se tiene en cuenta el nivel que alcanzan estas manifestaciones en los medios actuales -con bordes muy difusos con la pornografía *hard*-, que se trata de un erotismo *soft*. En varios casos recurre Vigo a la metáfora de la prótesis como otro mecanismo más. Es que en el mundo contemporáneo el ser humano es cada vez más protésico, denominación que identifica a los artefactos artificiales que le aportan las nuevas tecnologías. Vigo se anticipa a la concepción actual del ser protésico y lo corporaliza como un elemento necesario para cristalizar la sublimación de su deseo.

La conjunción de los sugerentes títulos, la contraposición entre las imágenes incorporadas y los precisos sistemas de ejes, poleas, correas, bielas, prótesis, engranajes y manivelas que simulan poner en movimiento esa serie de máquinas imposibles transforman sus humoradas, sus referencias y fantasías eróticas en trabajos cuya significación estética está sostenida por el extrañamiento, lo diverso, lo absurdo, la escatología, la inevitabilidad de lo imposible y que despiertan en el observador perplejidad, asombro, adhesión, rechazo. Vigo opera mucho más allá de las convenciones modernistas. Parafraseando a Robert Motherwell en su análisis de Duchamp, se podría afirmar, al contemplar sus series, que en Vigo *su desprecio por la pintura sensual era tan intenso como su interés por las máquinas eróticas*⁷⁸.

Otra de las series que muestra una faceta diferente es la ubicada en su caja **T 2: Un mes de la vida italiana de Sr. E.A.V.** (setiembre de 1957). El artista pegó los recortes de un calendario en italiano



42. Serie *Un mes en la vida italiana*
del Sr. EAV. Tomo 2. 1957.
Colage 18 x 18 cm.
Obra expuesta N° 69.



43. Serie *Un mes en la vida italiana*
del Sr. EAV. Tomo 2. 1957.
Collage 18 x 18 cm.
Obra expuesta N° 69.

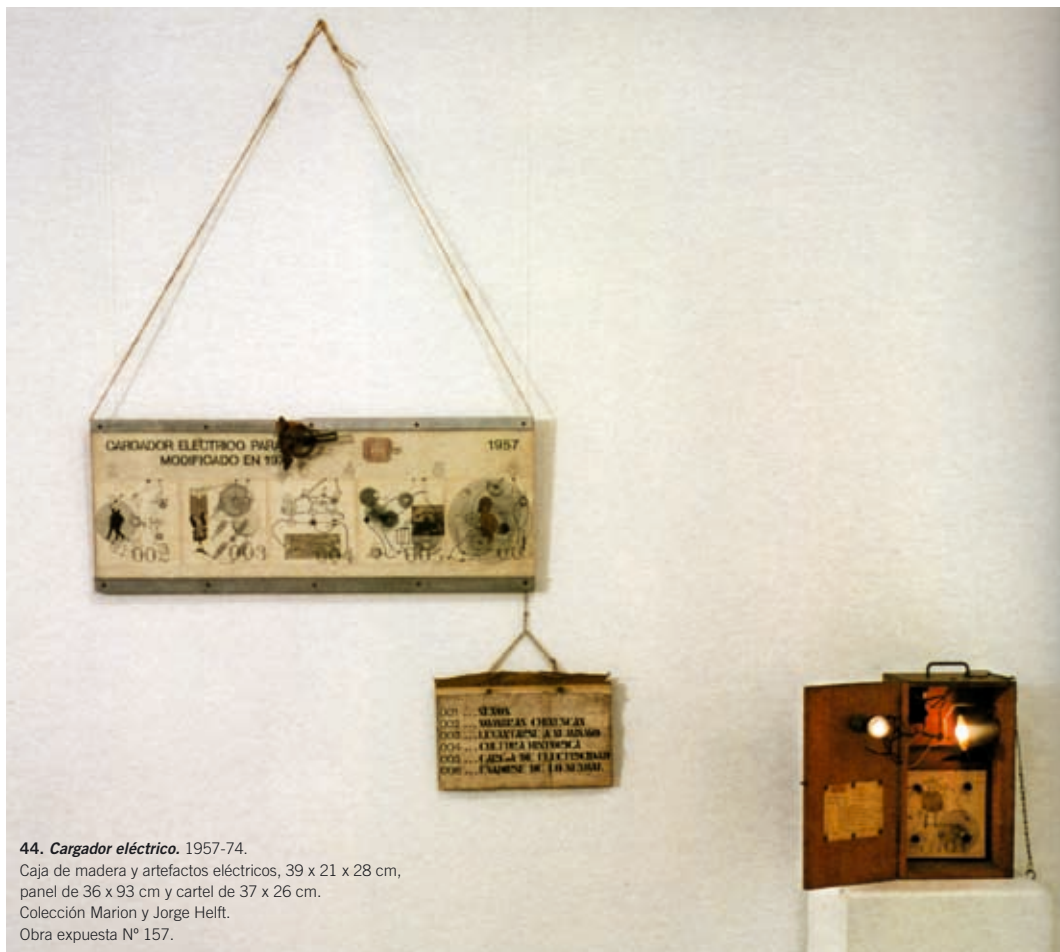
de neto diseño modernista sobre estos colages con imágenes aparentemente desvinculadas entre sí. Son treinta en total (desde el 1 al 30 de octubre). El calendario correspondería al año 1953, lo que es fácil de comprobar. El concatenamiento serial de las imágenes, los tonos negros y grisados que exhiben los curiosos recortes establecen un contrapunto con la fecha escrita en un color rojo tan caro a los vanguardistas soviéticos de comienzos del '20. Esto nos lleva a pensar a esta serie como una combinación de la objetividad de la vanguardia constructivista (y productivista) y el extrañamiento de lo surreal, otra cara de la inventiva de Vigo, que reaparecerá luego en sus diseños de sus revistas.

Cuando se pasa revista a todo este extraordinario corpus realizado en unos pocos años, se destaca la maestría con que el artista construyó sus dibujos mediante elementos básicos de dibujo técnico con tiralíneas, regla, escuadra, cartabón y compás, prácticamente sus líneas y curvas rara vez presentan marcas que delatan el procedimiento utilizado. Esto sugiere que Vigo, al encarar esos trabajos se posicionaba frente al papel en blanco con la concentración de un maestro Zen; solo así sería posible explicar esa perfección que atrapa y subyuga. Sus series de colages y tintas, *máquinas imposibles*, resumen en suma muchas de las aspiraciones del artista y podrían ser consideradas tanto un vademécum de carácter autobiográfico como una taxonomía de diferentes variantes y prácticas de dibujo, colage y diseño experimental.

SUS MÁQUINAS INÚTILES

En la exposición realizada en octubre de 1957 Vigo también mostró una máquina inútil, hoy destruida, que se ilustra en la figura 45. Una de las pocas obras de esa época que existen en la actualidad es *Cargador eléctrico*, 1957-1974 (figura 44). Se trata de una caja de madera, construida con madera de 39 x 21 x 28 cm. (medida exterior), en cuyo interior Vigo instaló, en la parte superior más profunda, un enchufe, otra lámpara y sus cables, mientras que en la parte inferior se observa un colage con la inscripción 001, asegurado con cuatro tornillos, que muestran la imagen recortada de un rostro de mujer y sus senos, como parte integral de otro de sus proyectos con ruedas, bielias, manivelas y el sempiterno disco que gira en la imaginación de Vigo.

En el interior de la tapa de madera se observa una lámpara eléctrica con su cableado y un rótulo donde está la firma del artista con su sello aclaratorio, la fecha 11 AGO 1957, el rótulo "relativuzgir's" y en un recuadro un listado curioso con esta inscripción:



44. Cargador eléctrico. 1957-74.

Caja de madera y artefactos eléctricos, 39 x 21 x 28 cm,
panel de 36 x 93 cm y cartel de 37 x 26 cm.

Colección Marion y Jorge Helft.

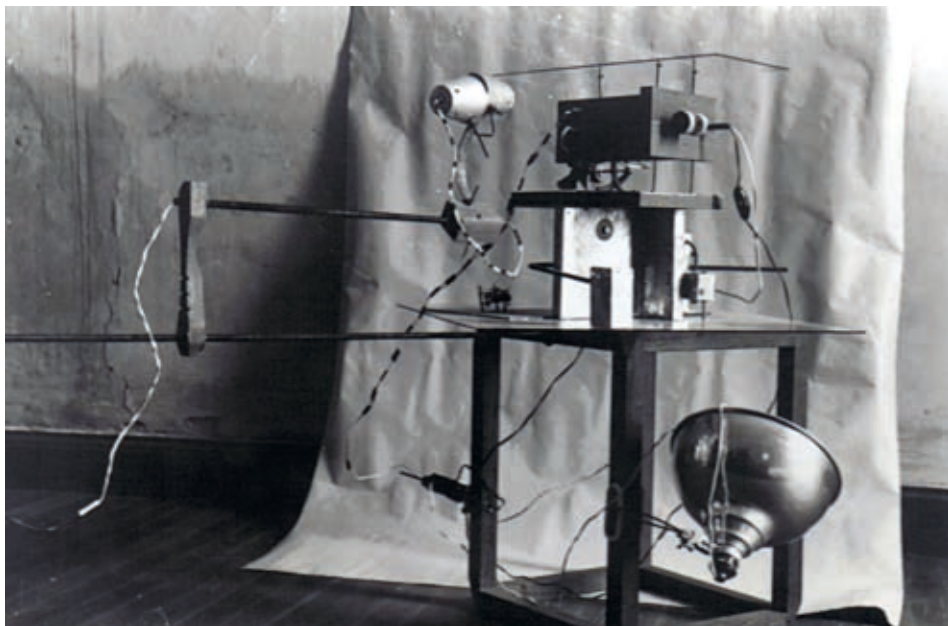
Obra expuesta N° 157.

001 ... senos._
002 ... para sombras chinescas._
003 ... para levantarse a sí mismo._
004 ... para carga de electricidad._
005 ... para evadirse de lo sexual._

María José Herrera brinda un análisis del significado de esta obra en el contexto de la revolución industrial, y señala la multiplicidad de su uso, que estaría indicado por las cinco funciones listadas más arriba⁷⁹, los que enumeran otros colages realizados en ese año. Estos trabajos, numerados 002 (... *sombras chinescas*), 003 (... *levantarse a sí mismo*), 004 (... *cultura histórica*), 005 (... *carga de electricidad*) y 006 (... *evadirse de lo sexual*) fueron listados y montados por Vigo en 1974 en sendos paneles⁸⁰.

De nuevo el erotismo, el fetiche, la autosatisfacción, lo extraordinario, el juego, lo contradictorio, lo irreverente; ésta sería una máquina pensada acaso para la sublimación (o la consumación) de deseos y fantasías. Es que Vigo, maquinista iconoclasta, se ha propuesto terminar con el embelesamiento, los conceptos de belleza, la delectación y armonía, en un juego que lo alinea con los Dada, con Schwitters y con Duchamp y que lo ubica como uno de los primeros neo-dadaístas en la historia del modernismo, término utilizado por la crítica norteamericana Barbara Rose en el '60 para identificar a aquellos artistas que retomaron prácticas afines a los Dada. El mismo Vigo, en un catálogo de una muestra colectiva, se presenta como creador de un movimiento dadaísta desde 1954⁸¹, y brinda una explicación del dadaísmo en el N° 5 de su revista **W C**.

Vigo denominará a todos sus artefactos “máquinas inútiles”, reservando el de “máquinas imposibles” a sus dibujos y colages. La polaridad que se establece entre “imposibilidad” e “inutilidad” es esencial para comprender su posición crítica respecto del arte, ya sea en su práctica con respecto a la institución arte como en el papel social del artista y el acento puesto en la función del receptor. Es como si Vigo deseara huir de una prisión amurallada para plantar su estandarte en una colina cercana. Aunque con mucho esfuerzo logre escalar el muro, caerá en el profundo foso que lo rodea. Ante ese dilema no existe escapatoria posible, habrá que enrollar esa pancarta y reservarla, quizá para otro momento.



45. *Máquina inútil.*
(Hoy destruida). 1957.

LAS REVISTAS: UN NUEVO CAMPO DE ACCIÓN

Un artista radicado en la periferia [de Buenos Aires] sabe que su campo de acción es limitado. Habrá que encarar nuevas estrategias y métodos de difusión más efectivos, de acción directa, siempre considerando a La Plata como centro de acción. Surge así la multifacética figura de Vigo ya no sólo como artista y gestor, sino la de editor, ensayista comprometido, poeta y diagramador, tarea a la que se dedicara por un periodo muy extenso, volcada en una serie de revistas. En el Archivo Vigo existen proyectos de diferentes revistas experimentales, entre ellos, la *revista visual clandestina* editada por Vhigo (sic) y Otto van Mascht (seudónimo de Vigo), de la que se tiraron veinte ejemplares y la *biblia relativuzgir's es visual. "clandestina"*, edición numerada de 40 ejemplares (1958). De la primer revista que Vigo edita y distribuye, titulada **WC**, se realizaron cinco números en 1958, de diversos formatos con hojas sueltas y que incluyen agregados y colages, numerados de 1 a 5, y una tirada de 150 ejemplares.

Como los dadaístas, Vigo concibe a sus revistas, así como otros productos maquinísticos, como elementos vitales de acción visual y educativa, y propone que *el "artista" debe respetar los productos mecánicos como elementos capacitados de transportar esa fuerza vital del hombre: SU PODER CREATIVO*⁸².

Por su libertad, por lo imprevisible, por su desparpajo, las pautas de diseño implementadas por Vigo en sus revistas subvierten las prácticas concretas de diseño desarrolladas por Tomás Maldonado y Alfredo Hlito, quienes se apoyan en ordenamientos dictados por la Bauhaus, retomados y reformulados por los diseñadores suizos, como lo muestran los diseños de las revistas *Ciclo* (1948-1949) y *Nueva Visión* (1951-1957). Vigo ya había incursionado en prácticas singulares, adoptar por ejemplo, cajas de texto de formas irreverentes, como se observa en sus traducciones tipiadas a máquina. Podría decirse que los diseños de Vigo están entroncados con la estética de las revistas Dada, pero si se los compara con algún detalle se observan diferencias significativas, ya que no sólo propugna el uso de tipografías diferentes y textos fuera de caja, sino que también introduce recortes, agregados, perforaciones, marcas, dibujos, xilografías, colages, para lo cual fue necesario liberar a las páginas del yugo de la encuadernación. Por esto cada nuevo número responde a una estética diversa; sus revistas son, en suma, sorprendentes obras de arte múltiple de pequeño formato.

En el Nº 1 de **WC**—cuyo título y emblema (el inodoro⁸³) reitera su adhesión a Duchamp—Vigo publica su primer *Manifiesto* (1958):

*fabricamos elementos.- no copiamos
no queremos ser “comentaristas” de la naturaleza
sino actores.-
no queremos literatoides.- (puajj!!)
si los literatos tienen material será porque he-
mos surgido nosotros, cual ese
hecho casual que se nos presenta y del cual
sacaremos conclusiones.-
no queremos representar la expresión sino ser
EXPRESION.*

Así resume Vigo esa postura principista que caracteriza y refuerza sus experiencias anteriores: no basta con tratar que las vivencias del artista sean volcadas en la representación, el artista contemporáneo debiera convertirse el mismo en expresión: *ser EXPRESIÓN* y por lo tanto no representar al movimiento, **ser movimiento**.

Para alcanzar este estado y transformar a la práctica artística para que deje atrás el campo estricto de la representación, se requiere dotar al acto de invención de un profundo sentido ético; de lo contrario no se podría acceder a ese estado de pureza. En el Nº 1 de **WC** Vigo incluye una de sus primeras xilografías: *madera/textura composición vhigo (1950 i 8)*, una hoja de papel higiénico abrochada a la página con la inscripción “LÍMPIESE!!!” que marca el tono entre contestatario y humorístico que lo caracteriza, y dos recortes tomados de algún medio gráfico que muestran las esbeltas piernas de un grupo de mujeres que compiten en un concurso, de nuevo el erotismo.

WC Nº 2 se inicia con una editorial que establece algunas de las pautas de la revista como medio de proyección social:

Tenemos dos caminos-meta. EL SOCIAL (la necesidad del común) y NUESTRA EXPRESIÓN (necesidad del yo), así comprendiendo el llenar pedagógico de una publicación, exigimos el mundo expresivo de cada colaborador... para insistir luego que

MANIFIESTO

0=— fabricamos elementos.- no copiamos
no queremos ser "comentaristas" de la naturaleza
sino actores.-

no queremos literatoides.- (puajj!!!)
si los literatos tienen material será porque he-
mos surgido nosotros, cual ese
hecho casual que se nos presenta y del cual
sacaremos conclusiones.-
no queremos representar a la expresión sino ser
EXPRESION.



cauiga
h

Green

REALIZANDO NUESTRO TRABAJO INDIVIDUAMENTE TRATAREMOS DE CARGAR AL MISMO DE DINAMICA SOCIAL.

Iremos hacia lo popular (pueblo).

En los números siguientes los materiales son variados; se ilustran composiciones mecánicas y colages realizados por Guereña, xilografías y dibujos de máquinas más complejas pero más revulsivas.

También publica *El dado*, texto de Kurt Schwitters y Jean Arp⁸⁴ y otros textos no firmados: *una escuela introducción al movimiento dadá* (sic), una *Introducción a la expresión moderna 1er. artículo* y un provocativo texto que aparece en el No. 5 firmada con un seudónimo (Oswaldo Delys):

Entre pelo y pluma febril de eternidad creciente, ahí el chispazo de los cortocircuitos de pimienta psicológica ilumina los seductores engranajes de Franz Kafka (En la colonia penitenciaria); las hélices machacacerebros (Ubu, rey), la coronación de záfiro de una polución nocturna (Faustroll), el the perfect sex act is a cocoa wonder (Le surmale), todas cerúleas calamidades de Alfred Jarry; las mágicas bujías de quita y pon en los parques de ajedrez de Raymond Roussel (Locus Solus, Impresiones de África); el erótico fuselaje platinado (La Eva futura), ruido cerebral de Villiers de L'Isle Adam, y la luz fantásica nieta de la emperatriz de la lavandas, Greta Garbo, y cuñada del plumero de melusina de los dioses; las umbilical Marilyn Monroe; el elefantino piolín de besos, círculo concéntrico del vidrio telepático (Viaje en Calidoscopio) de Irene Hillel-Erlanguer (sic); el encendido conjuntivo de la recién casada que onaniza en fogata azul a sus amantes trémulos (La mariée mise a nue par ces célibataires, même) de Marcel Duchamp.

Esas máquinas, modelos únicos, funcionan en su textualidad siniestra gasificando el humor negro de sus creadores, pero destartaladas aún como las inocentes y estrafalarias de SWIFT, Lasswitz, o, todavía de Wells.

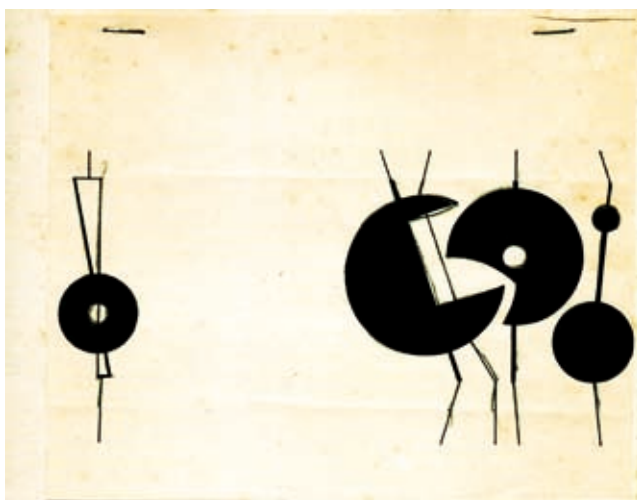
Son máquinas inmortales: condescienden a la realidad.

¡Cuidado!

Oswaldo Delys

Existe en el Archivo Vigo un dibujo del artista fechado en 1958 y titulado *Un drama de amor* (leyenda) acompañado por un curioso texto que se refiere al *Gran Vidrio* de Duchamp mencionado en la nota de Delys (figura 47), reproducido sólo como una viñeta en la publicación de Ediciones del Manglar.

Vigo insiste en abandonar la postura clásica del artista individual. En consecuencia, propone en **WC**



un drama de amor (leyenda)
 año 1931 8 de la era socialista.-

el alma negra con rostro blanco (1) y nada a efecto negro con punto
 negro arriba (Fig. 2) y los padres de esta familia los hermanos (2)
 (3 y 4) y se unifican a la sazón de ~~EL~~ ~~UN~~ ~~UNIR~~ (vive la
 vida dedicada por sus propios esfuerzos) los dos almas continúan
 al otro mundo.- Inevitable ante el destino los dos almas continúan
 con sus vidas a la ballera de viaje (almorza en un restaurante)
 en la época que se vive en el extranjero, como tipos "socialistas"
 revolucionarios entre otros.- Ante tal situación los padres del alma
 negra con punto negro arriba (Fig. 2) se unifican en la vida
 de este mundo dos almas oscuras y desde hoy conviven pacíficamente
 con la realidad de este mundo socialista con un ~~socialismo~~
 por ~~de~~ ~~los~~ ~~que~~ ~~se~~ ~~observa~~ ~~en~~ ~~los~~ ~~países~~ ~~socialistas~~ -
 donde a nosotros (luego de vivir juntos en el extranjero) y ser salvados
 de la vida, para evitar justamente degenerativas causas de un
 amor igual.-

El alma negra
 con punto negro arriba

transformar los trabajos individuales en múltiples⁸⁵. Su proyecto se orientará, de ahora en más, hacia la necesidad de educar y darle contenido social a su arte, en su labor poética y centrará parte de sus esfuerzos futuros en esa dirección utilizando el grabado y la xilografía, tarea que culmina con la fundación del Museo de la Xilografía en 1967. Continúa con esta fase de su proyecto al editar en 1960 los tres números de **DRKW** (numerados A, B y C), con un diseño similar a la anterior y 19 cm. (base) y 28,5 cm. (altura). En el N° A Vigo sorprende con su texto “El péndulo síntesis de novela”, acompañado por varias ilustraciones de sus máquinas imposibles. Señalo el esfuerzo de Vigo por lograr que sus revistas circulen y lleguen al exterior, y estos acuses de recibo son cuidadosamente archivados.

Pero el mayor éxito editorial lo logra con *Diagonal Cero*, revista trimestral, cuyo No. 1 se publica en La Plata en marzo de 1962 y que se extiende hasta su último número, el N° 28, que aparece en 1969⁸⁶. Su formato oscila entre 17,7 - 19,5 cm. (base) y 22,2 - 24,2 cm (altura), con un diseño libre de pautas rígidas y manteniendo la idea de hojas sueltas que posibilite su rearmado según la voluntad del lector. Impresa a color, además de los textos se incluyen xilografías. Si bien en los primeros números hay textos referidos a temas de arte, por ejemplo, sobre los madí (N° 3), con el tiempo *Diagonal Cero* deviene una revista mayormente dedicada a la poesía experimental⁸⁷.

LA PLATA: UN CENTRO DE LA VANGUARDIA (1960-1962)

A fines del '50 surgen en La Plata y sus alrededores jóvenes artistas con discursos vanguardistas. Tras la proscripción del peronismo de la vida política del país, la vida cultural y universitaria recibe un gran impulso que se observa en la ciencia, arte, literatura, cine, actividades apoyadas por el Estado, que crea el CONICET y Fondo Nacional de las Artes, y las universidades retornan al régimen reformista. Se funda el Instituto di Tella, un centro intelectual de envergadura creado por el esfuerzo privado, que recibe mucho apoyo del exterior. Podría decirse que el liberalismo se consolida en esos campos, aunque deja atrás secuelas desagradables de división y discriminación, resentimientos que aflorarán a fines del '60. Estos cambios dan aliento y sustento a una generación de jóvenes artistas platenses que ensayan nuevos lenguajes, los que se han visto reflejados en la excelente exposición realizada en el Centro Cultural Recoleta en 2007⁸⁸.

Vigo participa de modo activo en la pujante actividad plástica platense de principios del 60, y se abren nuevos capítulos en su obra. Escribe crítica de arte para el diario *El Argentino*⁸⁹ y participa en una muestra del



48.

48. Revista **WC**. 1958.
Cubiertas de 5 números.

49. Revista **WC**. *Nº 3*. 1958.
Cubierta.



WVC

director: e-antonio vigo

relación: calle 7 n° 546-2 E. la plata - ARGENTINA

se ruoga no dubitar

ne pas plicer s. v. p.

nicht hiegen

please don' fold



3

N°

Movimiento Si con Cesar Paternosto, Alejandro Puente y otros abstractos platenses⁹⁰. En la Pequeña Galería de Arte de LR11 Radio Universidad Nacional de La Plata exhibe, entre otras piezas, su *Bi(tricicleta ingenua)*⁹¹.

Escritos a máquina sobre formatos arbitrarios, Vigo registra, mes a mes, y año a año (a partir de 1961), sus principales actividades educativas y artísticas, insertando comentarios muy ilustrativos de estas circunstancias. Verdaderas hojas de ruta, estas cartulinas son índices de los contenidos que muestran sus cajas que se conservan en el Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo. El despertar de sus colegas, algo más jóvenes, lo alentaría para iniciar nuevas actividades, y crece su obra poética. Por ejemplo, en este poema redefine la estructura de sus máquinas:

Mi pequeño mundo poético de máquinas inútiles mecánico

Tornillos, herrajes, maderas.-
Tornillos, herrajes, maderas.-
Fierros, tornillos, herrajes, maderas.-
Fierros, tornillos, herrajes, maderas.-
Bulones, herrajes, maderas.-
Tornillos, cadenas, lámparas eléctricas.-
Motores, estructuras metálicas, clavos.-
Tomas-corrientes (?), cadenas.-
Formatos, croquis, máquinas.-
Máquinas inútiles.-
Máquinas imposibles.-
Máquinas solteras.-
Tornillos, herrajes, maderas.-
Tres octavos, seis dieciséis a rosca.-
Veinte por veinte, arandelas.-
Caños de luz a rosca, maderas, chapas.-
Bombas rojas, verdes, azules, caños de escape.-
Abrazaderas, tornillos, herrajes maderas...

(prólogo a la canción de las máquinas -dictado de X100- 1960 – l'plata.- música a base de sonido atómico).

una escuela introducción al movimiento

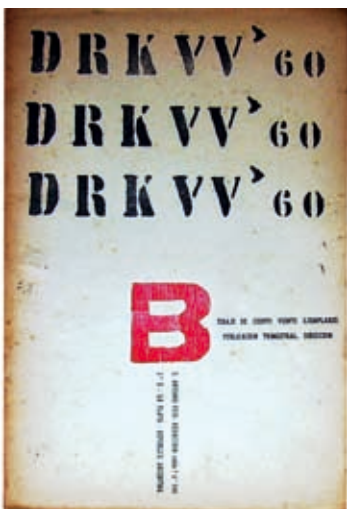


AMBIENTACION

Luego de la guerra del 90, las instituciones agrupadoras de las principales fuerzas constructivas de la Sociedad, parecían retomar tal carácter restor. Es así como el hombre respaldado por una serie de Tratados (de los cuales luego se vieron la inutilidad y la falta de la palabra de honor empujada), trabajó de manera experimental, atacando casi todas las formas del intelecto humano y sacando conclusiones impertinente que en algunos casos parecían cortar el "nudo umbilical" con todo lo que fuera de ascendencia "clásica".

Ese trabajo estaba respaldado como decíamos por un clima (relativo) de paz y de trabajo. Es más, cierta "jule de vivre" (alegría de vivir) invadía a todo el ser y como consecuencia empezaba a actuar dentro de cada uno un cambio de vitalidad, que luego por las circunstancias que apuntaremos aceleró su llegada.

Es así como a la mayoría, puesto que alguna minoría dudaba de "ese clima" tomó de sorpresa la declaración de la guerra 14/18, y empezó la duda a resquebrajar esa fe que estaba depositada justamente en todas las instituciones. Estas a su vez hasta último momento maniuvraron el "sistema" habitual de tratar de asegurar la paz. El clima pues había tomado la normalidad. Y esa normalidad no podía generar otra cosa más que DADA. Este movimiento que primera-



Vigo realiza a fines de 1961 dos series, denominadas *formalismos trascendentes*. Según su propia definición, constan de *trabajos en blanco, de distintas calidades y materia que se contraponen dejando librado al observador (sugerir) sacar conclusiones formales (no solamente de tipo estético), dándole el derecho de re-crear lo visto y sugerir una realización personal*^{P2}. La primera con trabajos monocromos (en blanco): seis telas de 1 m. de lado trabajadas al albayalde y esmalte blanco (figura 52 y 53); la segunda: seis colages con papeles blancos de 80 x 40 cm de lado, y que expone en abril de 1962⁹³. En un artículo publicado en noviembre de 1962, Vigo propone que el *Formalismo Sugerente bien puede ser el término que encierre toda esa tendencia actual*^{P4}, pero advierte el peligro la tendencia de los artistas de titular sus obras, lo que según su punto de vista restringe el campo del arte sugerente. Sólo se ha ubicado una de esas telas monocromas, que perteneció a la colección de Julio Sager, en la que se observa, cerca del centro, un círculo blanco sobrepuesto que reflejaría una presencia, una marca, un sello expresivo que perturba la uniformidad del campo, otro “disco” más.

En marzo de 1962, lanzada *Diagonal Cero*, se organiza un nuevo grupo, titulado *Integración*, el que expone en la Pequeña Galería de Arte de LR11⁹⁵. Junto a Vigo muestran sus obras los argentinos Guillermo Adolfo Gutiérrez, Beatriz Lilia Herrera, que habían expuesto con los madí, y el poeta brasileño Da Nirham Eros (seudónimo de Antonio Miranda). En el pequeño catálogo publicado en esa ocasión se lee este texto firmado por el grupo:

Todo cambio exige una renuncia total si ha de ser cambio real, profundo. Y la actitud que hemos adoptado nos impone el abandono de nuestro concepto tradicional de hacedor de objetos estéticos, de “artista”. Exige perder parte de nuestra personalidad como individuos para así recrearnos en una nueva “gestalt” humana, capaz de producir obra en una dimensión a la que el individuo - con su concepción anárquica de arte - no puede aspirar. Buscamos la síntesis. La que nos integre a nuestra contemporaneidad como hombres y como creadores.



52.

52. *Formalismo sugerente.* 1962.
Pintura. 1,00 x 1,00 cm.
Colección Familia Sager.



53.

53. *Formalismo sugerente.* 1962.
Vista de atrás.

VIGO Y SU UBICACIÓN HISTÓRICA

Este recorrido por la obra inicial del artista realizada entre 1953 y 1962 y por su discurso teórico podría ser útil para considerar su copiosa y multifacética producción posterior. Las peripecias de un joven platense que se aventura por el mundo de las vanguardias parisinas son desconocidas, sólo se cuenta con sus exquisitas acuarelas y dibujos, algunos libros, recuerdos volcados en entrevistas. Todos estos elementos son sólo huellas, aunque escasas, que marcarán su destino.

Su arribo a París se produce cuando ya se está sintiendo la necesidad de un cambio sustancial en la manera de apreciar y practicar el arte de la vanguardia. Esta necesidad se ve reflejada en los conflictos que dieron lugar los diversos formalismos y estéticas que surgen a partir de los Salones de *Realités nouvelles*, las que reflejan discusiones mantenidas por los integrantes de los grupos *Cercle et Carré* y *Abstraction-Creation*⁹⁶ a principios del '30. Ya para [la fecha de su llegada] 1953 el *informalismo* ocupaba el centro de la escena parisina, ejemplificado por el exhibicionismo gestual del pintor Georges Mathieu, cuyas actuaciones frente a la tela, que podría verse como un simulacro de la película que Joe Namuth le hiciera a Jackson Pollock, responden a un histrionismo sostenido, difundido -y aplaudido- por los medios masivos de comunicación y que se exhibía también en Buenos Aires. Por otra parte, las nuevas experiencias visuales centradas en aspectos ópticos desarrolladas por Soto, Vasarely, entre otros, que confluyen en la exposición de Denise René en 1955⁹⁷, alcanzarán su apogeo con el surgimiento del GRAV (*Groupe de Recherche d'Art Visuel - Grupo de Investigación de Arte Visual-*), fundado en París en 1960 por Julio le Parc y F. Morellet, entre otros.

En varios párrafos de este texto se han citado las coincidencias que existen entre las actitudes de Vigo y el pensamiento Duchampeano, pero no hay que olvidarse que en el momento que Vigo vivió en París el “gran mago” no había aún sido considerado como un *maître de file* ni su obra ni sus ideas expuestas al gran público francés. Si se revisa la extensa bibliografía sobre Duchamp⁹⁸, son escasos los artículos sobre sus ideas y sus obras aparecidas durante la década del 50 en revistas francesas⁹⁹. Su conocimiento inicial provenía de las referencias y los comentarios que llegaban mayormente desde los Estados Unidos, donde sus principales obras, que se encontraban en la colección de Walter y Louise Arensberg, se mostraron en Chicago y luego fueron donadas al Philadelphia Museum of Art¹⁰⁰, a la que se suma la existencia de ediciones múltiples de sus trabajos y de sus textos que se comercializaban entonces en galerías. Thierry de Duve afirmaba en una entrevista reciente que el mensaje de Duchamp

recién llegó a su destino en los años sesenta¹⁰¹. Con su traducción de *Marchand du sel*, donde se recopilan textos fundamentales de Duchamp, Vigo y Comas no sólo aportan una de sus primeras traducciones al español, sino que Vigo sería uno de los primeros de su generación que comprendió la importancia del discurso del creador del *ready-made*.

Como Duchamp, Vigo percibía que la busca de nuevos métodos de expresión no requería la práctica de la pintura de caballete, que había sido uno de los mayores instrumentos de las vanguardias. Rechazaba la idea de ver al arte sólo como el resultado de una operación retinal, esto es, una pintura que atrajera sólo al ojo. Frente a este callejón sin salida, habría que buscar nuevos métodos de auto-expresión, recurrir al juego, a la escatología, a la ironía, al humor, al erotismo, a la provocación y al sarcasmo para revitalizar el discurso estético modernista que, para mediados del '50, había llegado a un punto sin retorno.

A partir de su regreso de París, Vigo despliega una estrategia que se sostiene precisamente por su oposición al arte retinal; procura educar al observador y movilizarlo para que abandone su papel pasivo y se convierta en participante activo, que ingrese en el campo físico del artefacto para que lo perciba y lo experimente. Esto explicaría el por qué sus obras fueron destruidas por las manipulaciones de los asistentes a su primera muestra y él, con un dejo nihilista, no se preocupó por su reconstrucción. Por el contrario, quizá habría festejado su desaparición, como una verificación de la “imposibilidad” de que los actos que surgen de su pensamiento sean reconocidos como aportes que ayuden a la formación de un público pensante. El colage se constituirá en una herramienta imprescindible para la creación. Vigo revalúa, reapropia y modifica consignas del discurso dadaísta original y las contribuciones posteriores de los surrealistas y las utiliza para arremeter, en su ciudad natal, con la audacia de un joven seguro de su fortaleza.

Vigo le asigna al observador un rol central, y así lo expresa en su *Manifiesto* publicado en el primer número de **WC** y su editorial en el número siguiente. Es necesario poseer un alto grado de autoconvencimiento para sostener, como lo expresa en este texto, que el objetivo de la obra no es el de agrandar al observador, sino por el contrario, lograr su rechazo y aclara: *porque el disgusto que éste produzca hará conocer a ese observador un algo más que ampliará su concepto sobre cosa determinada. Y en esa amplitud de comprender y no gustar podremos formalizar una educación estética de los valores formales*¹⁰². En suma, educarlo mediante un proceso contradictorio, por el absurdo, corriendo los límites, pero educando siempre, conciente del papel social del arte.



54. Revista *Diagonal Cero*. 1962-1969.
28 números.



Los conceptos enunciados por Vigo en su entrevista radial realizada en 1956, ya analizados en una sección anterior, también permiten medir la actualidad y el grado de desarrollo de su discurso plástico y estético, y que vierte tanto en sus realizaciones de su período *relativuzgir's* como en el imprevisible diseño de sus revistas *WC* y *DRKW*, que así se manifiesta en desacuerdo con las normas propiciadas por Maldonado y sus seguidores.

En cuanto a sus textos, además de los ya publicados, existen en sus archivos numerosos esquemas y borradores de conferencias y textos programáticos, los que han permitido ampliar el conocimiento de este campo, algunos ya comentados en este ensayo, por ejemplo, su auto-calificación como “socialista de avanzada” -fuera de toda toma de posición partidaria-. El compromiso de Vigo tomará mayor fuerza a partir del '68 cuando las contradicciones sociales, políticas y económicas se aceleran; son los tiempos del Cordobazo, los fusilamientos de Trelew, el regreso de Perón -temas instalados en su revista *Hexágono '71-*, luego vendrá la dictadura militar y la trágica desaparición de su hijo Abel Luis.

Todo esto se produce anticipándose o en coincidencia con aquellas posiciones que, en igual y diferente medida, están movilizando a muchos otros artistas de su generación en lugares tan distantes como Nueva York, Londres, Río de Janeiro, Roma, Buenos Aires, y por supuesto París. Ellos reaccionan con estrategias muy diversas frente al agotamiento del discurso canónico modernista y ante el intento de convertir al expresionismo abstracto y a sus seguidores en un movimiento hegemónico, sin aceptar tampoco los planteos ópticos y cinéticos propugnados desde la Galería Dense René y que dieron lugar a la fundación del GRAV. En los Estados Unidos los principales referentes de esa posibilidad de cambio son John Cage y Marcel Duchamp. Robert Rauschenberg (1925- 2008) y Jasper Johns (n. 1930) se encuentran entre los primeros que lo propugnan y que fueron bautizados como “neo-dadaístas” por la crítica. En Río de Janeiro, agotadas ya las posibilidades de la pintura concreta, con la aparición del “Manifiesto Neoconcreto” de Ferreira Gular en 1959 se inicia un nuevo ciclo encabezado por Lygia Clark y Helio Oiticica, que postulan que el observador debiera abandonar su papel pasivo y convertirse en el protagonista de la experiencia estética.

Esta actitud revisionista del papel del observador ya fue puntualizada por Vigo en referencias anteriores, donde define que el movimiento *relativuzgir's* pertenece al individuo que es el órgano *recibidor* de toda experiencia¹⁰³, y que reitera en su nota publicada en *Realizaciones* ante una audiencia más amplia -si se tiene en cuenta el calibre intelectual de sus colaboradores-. En esta publicación Vigo insiste que,

como consecuencia de la nueva estética, el artista plástico debiera abandonar su condición de *vedette* y colocarse frente a su obra como un observador más. Para Vigo:

en el proceso artístico (negado por nosotros) intervienen super-estructuras tales como el crítico de arte, el comprador de cuadros, las reproducciones, la bolsa de valores adquisitivos, el museo y también la ridícula poesía que envuelve al artista (?). todas estas degeneraciones las aceptamos por ser realistas, porque reconocemos su existencia, pero ese reconocimiento no alcanza a su justificación. ese conglomerado ha tenido nacimiento en el problema del ejemplar único del trabajo artístico (!), pensamos destruirlos 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 fue abandonada por muchos de los cultores de los originales en cantidad¹⁰⁴.

Con sus *máquinas imposibles e inútiles*, sus revistas, sus textos y manifiestos, la radicalidad de Vigo lo ubica en fase con las intenciones de artistas de su generación que se resisten a los “excesos” del post- expresionismo abstracto. Es en esta década donde Rauschenberg sorprende al mundo con sus pinturas blancas (1951) para luego borrar un dibujo de De Kooning dos años después y presentarlo como obra propia. Jasper Johns ironiza con sus objetos de la vida real vaciados al bronce (1958), Ray Johnson (1927-1995) inicia en 1954 su serie de colages, Yves Klein (1928-1962) exhibe sus primeros monocromos en 1956, Jean Tinguely (1925-1991) lanza sus esculturas autodestructivas en 1960.

El comienzo del '60 marca un punto de quiebre en el desarrollo del modernismo y que varios historiadores identifican como el fin de la historia. Es como si las críticas a las prácticas de las décadas anteriores, lanzadas desde diversos sectores que toman fuerza en la segunda mitad del '50, confluyeran en la construcción y lanzamiento de un nuevo cohete que, al alcanzar una determinada altura, explota y sus múltiples componentes se propagan en direcciones diferentes. (Habría precisar que más que un peligroso cohete con ojivas múltiples se trata de un cohete de artificio que despidе múltiples estrellas). Así surgen el arte *Pop*, los Nuevos Realistas franceses, la Nueva Figuración argentina, *Fluxus*, los *happenings*, el minimalismo, el *Arte Povera*, el arte conceptual.

Conviene detenerse en *Fluxus*, grupo internacional fundado en 1961 por George Maciunas que tuvo adherentes en Europa, Japón y los EEUU¹⁰⁵. Muchos de sus integrantes recogen la influencia de Duchamp, Cage, los dadaístas y los productivistas soviéticos. Ellos propugnan otorgarle papel central al observador y se oponen al intento de transformar al artista vanguardista en objeto de culto, consigna que había sido aceptada y promovida desde la propia centralidad capitalista. Bastaría recordar la popularidad adquirida por Pollock luego que la revista *Life* le dedicara en 1949 un artículo de cuatro páginas, y donde se preguntaba “¿Es él [Pollock] el más grande artista viviente en los EEUU?”

Como se ha visto, muchas de estas consignas ya formaban parte de los discursos y prácticas de Vigo. Por ejemplo, si analiza el primer Manifiesto de *Fluxus*, redactado por su fundador (Febrero de 1963), ilustrado en la figura 56, se observan coincidencias con las posiciones *anti-artísticas* de Vigo expresadas en la década anterior. La idea del Anti-arte, el *antiveddetismo*, sus colages, los diseños tipográficos de sus revistas, la intención de desarrollar un arte múltiple y masivo que reemplace la estética de la auto-reflexión con una producción utilitaria, son algunas de las acciones en solitario de Vigo que comparte con artistas de *Fluxus*. La diferencia estriba en que este movimiento logró agrupar, en diversos momentos, grupos significativos de artistas que ampliaron el concepto del arte a aspectos y medios hasta ahora inéditos, el cuerpo como medio y como instrumento, las instalaciones, la electrónica, los *happenings*, ideas y acciones que se propagaron por diferentes países de Europa y América. Hombre reservado y solitario, alguna referencia encontrada en sus archivos lo muestran a Vigo como un crítico implacable¹⁰⁶, lo que de seguro no le facilitaba los contactos. Sus discursos en el '50 se limitaron al ámbito platense, sin trascender al ámbito porteño, y mucho menos al plano internacional.

Ignoro si esa ausencia sería el resultado de su desinterés por tomar contacto con quienes, como Aldo Pellegrini y Jorge Romero Brest, podrían haberle sido útil para difundir sus primeros trabajos y proyectos, o si en cambio éstos no fueron apreciados. En el '60 el epicentro de la vanguardia argentina se consolida alrededor del Instituto Di Tella, donde finalmente Vigo organiza su celebrada exposición internacional de poesía experimental en 1969¹⁰⁷. Ya para entonces nuestro artista se vincula con figuras internacionales.

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." South.
3. Med. To cause a discharge from, as in purging.

Flux (flŭks), n. [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See FLUENT; cf. FLUSH, n. (of cards)]. 1. Med.
a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge; as, the bloody flux, or dysentery. b The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, intellectual, professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!

2. Act of flowing; a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
3. A stream; copious flow; flood; outflow.
4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. REFLEX.
5. State of being liquid through heat; fusion. Rare.

PROMOTE A 'REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART,
Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. Chem. & Metal. a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as ro-in.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

MANIFIESTO FLUXUS. 1963 (Traducción)

Purguemos el mundo de la enfermedad burguesa,
de la cultura “intelectual”, profesional,
y comercializada, **PURGUEMOS** el mundo del arte
muerto, de la imitación, del arte artificial, arte abstracto,
arte ilusionista, arte matemático, -
PURGUEMOS EL MUNDO DE “EUROPEISMO”

PROMOVAMOS EN ARTE UN FLUJO Y REFLUJO REVOLUCIONARIO.

Promovamos arte vivo, anti-arte, promovamos
la **REALIDAD DEL NO ARTE** para ser
captado por todas las personas, no sólo
críticos, diletantes y profesionales.

FUNDEMOS los cuadros revolucionarios
culturales, sociales y políticos
en un frente unido y de acción.

No creo posible articular un modelo que explique de manera lógica y convincente el desarrollo creativo de Vigo con sus *relativuzgir's* que, ahora puestos en valor con esta muestra, requeriría quizá de una reescritura de la historia de las vanguardias del '50. A lo largo de toda su trayectoria existen cruces, modificaciones, quiebres, contradicciones, idas y vueltas difíciles de englobar en un discurso único. Su ironía es de afirmación, insolente pero constructiva, pensando siempre en ofrecer algo diferente al observador, para que lo comparta o lo rechace, pero nunca desde la indiferencia. Esta actitud de Vigo coincide con el modelo bipolar mencionado por Duchamp, donde en uno de sus extremos se ubica el que construye el artefacto y en el otro quien lo observa, donde la obra debiera desafiar al ojo del observador para que este despierte¹⁰⁸. Sin embargo, la evolución de sus *máquinas imposibles* indicaría que a medida que el tiempo transcurre los aspectos personales que reflejan sus primeros colages, los que -según relata Vigo- surgen de esa *necesidad* [creativa] *del yo*¹⁰⁹, están siendo abandonados, y las formas mecánicas van adquiriendo cada vez más preeminencia. Sería como si su *yo* hubiera experimentado un proceso psíquico de sublimación¹¹⁰.

Pero hay más. Sus *Formalismos sugerentes*, monocromos [blancos] realizados a partir de fines de 1961 podrían ser vistos como otra respuesta a las tendencias expresivas del *Movimiento Sí* articulado por jóvenes platenses, pero en el fondo es la manera práctica con la que Vigo critica a lo que se venía haciendo en el campo de la abstracción internacional y local, conmocionada por la irrupción del Informalismo porteño (Greco, Kemble, Wells, entre otros) y la Nueva Figuración (Deira, De la Vega, Macció, Noé). Al negar el color, Vigo se propone congelar todo sentimiento, cuestionar la esencia misma de la representación.

Imagino a esa serie de pinturas como cuadros diáfanos, serenos, otra suerte de juego con los que Vigo retorna a contenidos cósmicos, sublimación de las otras componentes de su *yo* que bullían por su inquieto cerebro, nada de representación, sólo creación. En estos gestos también está presente la ironía de quien retorna a la pintura para mostrar que él no es sólo un hacedor de máquinas imposibles e inútiles, sino que puede subvertir el campo de la representación introduciéndose como un quintacolumnista que empuña sus propias armas: tela y pincel, objetivo que resulta evidente si se aprecia el aparente tono contemporizador de su ensayo publicado en la revista *Realizaciones*¹¹¹.

Ahora es Malevich el que le da coraje para llenar el espacio con blancos absoluto e intentar ascender al *grado cero* suprematista, pero sin dejar de superponer sobre el plano una referencia contradictoria: un empastado círculo blanco que lo identifica. Con gestos como éste Vigo muestra su capacidad para

comprender y advertir la necesidad de nuevas acciones, irrumpir con consignas alternativas y contradictorias, desmarcándose una vez más, como lo harán Yves Klein y los minimalistas norteamericanos Frank Stella, Donald Judd, entre otros y que Robert Ryman llevaría a sus últimas consecuencias con sus pinturas blancas.

Diagonal Cero se convierte en uno de los puntales de su estrategia. Obsesionado con la idea de hacer llegar el arte a las masas, Vigo se lanza a difundir la obra múltiple y crea su Museo de Xilografía como medio apto para hacer llegar el arte a la calle, dejando de lado sus **relativuzgir's** y sus *formalismos sugerentes*.

Podrían esbozarse diferentes hipótesis que permitirían explicar la negativa de Vigo por mostrar en años posteriores toda la potencia estética, capacidad perturbadora y poética visual que expresan sus dibujos, colages y sus pinturas monocromas expuestos en esta muestra. Ya señalamos cómo se fue gestando ese proceso, primero, como un vehículo por donde canalizar sus fantasías y sus sueños, para ir depurando, mediante un proceso de sublimación, esos aspectos personales hasta alcanzar un estado más elevado, trascendente, con sus monocromos blancos. Señalo que Vigo obvió referirse a estos trabajos en sus encuentros con artistas más jóvenes, según conversaciones mantenidas con quienes como, Claudia del Río, lo frecuentaron asiduamente a partir del '80. Por un lado, quizá Vigo se propuso preservarlas para un público más advertido, como lo hiciera Esteban Lisa. Con esta actitud hace suya la propuesta de Duchamp, que en una entrevista que le realizara James J. Sweeney explica que *siempre existe el peligro de gustar al público más inmediato, que rodea, acoge, consagra en fin y confiere éxito y ... el resto. Por el contrario, tal vez será preciso esperar unos cincuenta a cien años para alcanzar un verdadero público, pero en todo caso, ese es el único que me interesa*¹¹². Así Vigo opta por conservarlas con cuidado y encerrarlas con llave. Por el otro, habría pensado que, de hacerlas públicas en plena actividad social y política, hubiera él mismo transgredido sus propias declaraciones sobre la problemática del arte, por ejemplo su “Editorial” publicada en el N° 2 de **WC** y su crítica a los artistas Dada, quienes abandonaron sus consignas vanguardistas enunciadas entre 1916-1922, y convertirse en artistas *vedettes*. Estos colages y dibujos resultarían incompatibles con su idea de **Objeto plástico**, que se diferencia de lo que es pintura y escultura -*formas cansadas*- e inicia una nueva etapa del arte, *producto de todo un Equipo* [que] *se mueve detrás del creador*¹¹³. Queda abierta una tercera posibilidad, pensar a ese “ocultamiento” como una manera de resguardar su propio *yo* de miradas extrañas.

Muchas de las propuestas lanzadas por Vigo en la década del '60, analizada por los autores mencionados en la nota 8, se resumen en su manifiesto sobre “el arte tocable” de 1968-69 que se incluye a continuación¹¹⁴:

Hacia un arte tocable que quiebre en el artista la posibilidad del uso de materiales “pulidos” al extremo de que produzcan el alejamiento de la mano del observador -simple forma de atrapar- que quedará en esa posición sin participar “epidérmicamente” de la cosa. Vía uso de materiales “innobles” y para un contexto cotidiano delimitador del contenido.

Un arte tocable que se aleja de la posibilidad de abastecer a una “elite” que el artista ha ido formando a su pesar, un arte tocable que pueda ser ubicado en cualquier “hábitat” y no encerrado en Museos y Galerías.

Un arte con errores que produzca el alejamiento del exquisito.

Un aprovechamiento al máximo de la estética del “asombro”, vía “ocurrencia” - acto primigenio de la creación - para convertirse - ya en forma masiva, en -movimientos envolventes- o por la individualidad -congruencia de intencionalidad-, en actitud.

Un arte de expansión, de atrape por la vía lúdica, que facilite la participación -activa- del espectador, vía absurdo.

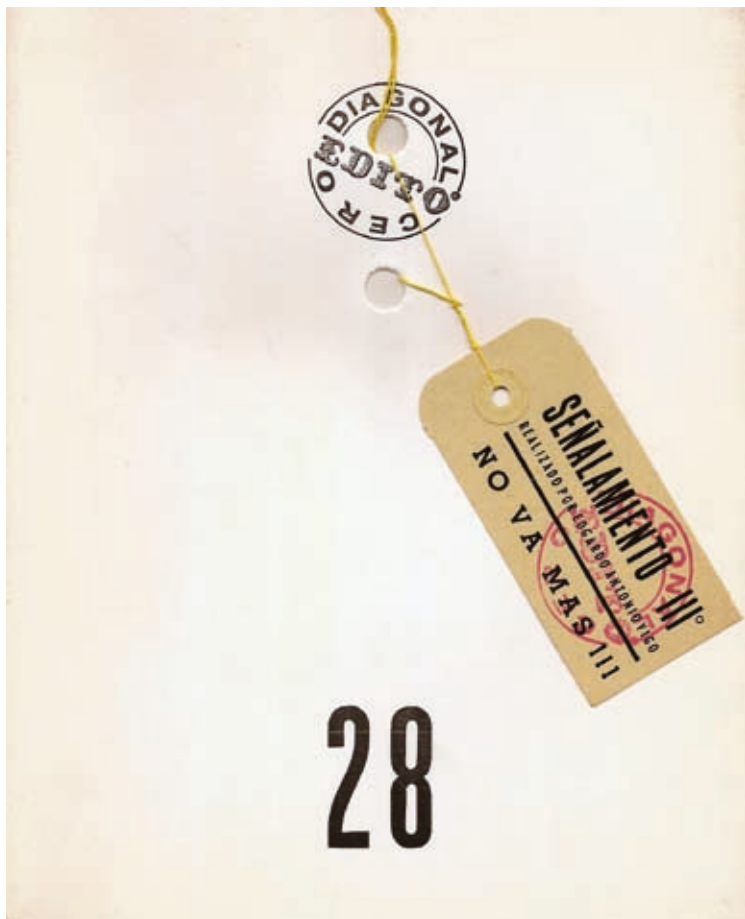
Un arte de señalamiento para que lo cotidiano escape a la única posibilidad de lo funcional.

No más contemplación sino actividad.

No más exposición sino presentación. Donde la materia inerte, estable y fija, tome el movimiento y el cambio necesario para que constantemente se modifique la imagen.

En definitiva: un arte contradictorio

Se podría dudar de la conveniencia de incluir este manifiesto en este ensayo, habida cuenta que responde a una situación posterior y un contexto muy diferente. Por el contrario, pensamos que este cierre serviría para reforzar la idea que “el ocultamiento” realizado por Vigo de sus trabajos del período **relativuzgir’s** respondería a una suerte de corrimiento en lo personal en un sentido Duchampeano. Junto a sus textos y otras acciones, esos trabajos fueron semillas de nuevas ideas-fuerza que fundamentaron sus actos y sus estrategias a partir de 1962, aunque estaríamos equivocados si se viera a esta concatenación como un proceso lineal -newtoniano-, nada más alejado del mundo del artista. Para ello bastaría con listar palabras claves del manifiesto de 1968-69: *materiales “innobles”, alejamiento, absurdo, actividad, arte, movimiento, intencionalidad, ocurrencia, expansión, cotidiano, quiebre, exposición, exquisito, atrapar, estética, “hábitat”, contemplación, errores, tocable, señalamiento, espectador, envolvente, asombro, máximo, lúdica, presentación, contradictorio*. Estas palabras son índices que en parte reflejan su formidable creatividad desplegada en la década 1953-1962. Es sobre este basamento inicial que habría que contextualizar la extensísima, compleja e inquietante actividad artística, social y política de Vigo en las décadas siguientes.



57. Revista *Diagonal Cero* N° 28. 1969.
Cubierta.

NOTAS

1. Este ensayo es el resultado de un formidable esfuerzo conjunto piloteado por la Arq. Ana María Gualtieri, Directora y fundadora del Centro de Arte Experimental Vigo de La Plata y sus colaboradoras museóloga Mariana Santamaría y Prof. Magdalena Pérez Balbi y este autor. Gualtieri, Santamaría y Pérez Balbi, con gran generosidad y espíritu de sacrificio, efectuaron un detallado inventario de la biblioteca, libros de artista y textos inéditos y aportaron numerosas sugerencias al primer borrador de trabajo, identificando material fotográfico en los archivos del Centro, inventariando las obras hasta ahora inéditas, completando la cronología existente, entre otras tareas, sin los cuales no hubiera sido posible escribir este relato. Es a todo este formidable equipo humano y a la memoria de Edgardo Antonio Vigo a quienes les dedico este trabajo. Por otra parte, agradezco a Fernando Davis por hacerme conocer el Centro Vigo y sus comentarios sobre este ensayo, y a la Dra. Lidia Blanco que sostuvo con entusiasmo este proyecto.
2. *Edgardo Antonio Vigo*, Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires, 2004.
3. *El juego de Vigo*, Teatro Argentino de la Plata, organizado por el Centro de Arte Experimental Vigo con la colaboración de Fernando Davis, La Plata, 2004.
4. *Arte Nuevo en La Plata (1960-1976)*, C.C. Recoleta, C.A.B.A., 2007.
5. *No-Arte-Sí. Itinerarios de la Vanguardia Platense (1960-1970)*, M.A.C.L.A., La Plata, 2007.
6. Envío argentino a la Bienal de San Pablo 1994.
7. Córdova Iturburu, *80 años de pintura argentina*, La Ciudad, Buenos Aires 1978; *Arte argentino contemporáneo*, Editorial Ameris, Madrid, 1979.
8. Por ejemplo, María de los Ángeles de Rueda, “La exaltación del objeto y sus tendencias en el Arte Argentino, E. A. Vigo y Parte X”, en: VV. AA. *Nuevos Ensayos de Arte*, Federico Jorge Klemm, Buenos Aires 1997; “Poétique à bascule”, *Manglar: 01/02*, Ediciones del Manglar, Montpellier, noviembre de 2002, (se presenta el texto de Florent Fajole, “Poética mecadora. Objetos en rotación” ilustrados con obras de Vigo de fines del '50 y se reproducen numerosos textos del artista, documentación preparada por el Centro Vigo). M. de Rueda (coord.), *Arte & utopia. La ciudad desde las artes visuales*, Asunto Impreso, Buenos Aires, 2004; María José Herrera, en Edgardo A. Vigo, Telefónica, Buenos Aires 2004; Fernando Davis, *Edgardo Antonio Vigo y las poéticas de la 'revulsión'* y “Prácticas revulsivas”, Edgardo Antonio Vigo en la escena crítica del conceptualismo”, Papers D'Art, N° 93, Girona, 2do semestre de 2007; “Edgardo Antonio Vigo: textos recobrados”, editados y presentados por F. Davis, *Ramona*, N° 76, Buenos Aires, noviembre 2007; M. De Rueda, “Preludio a la avanzada artística en La Plata 2: E. A. Vigo Vanguardia y reacción”, 3eras. Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales, Facultad de Bellas Artes - UNLP, La Plata 2007 [CD-Rom]; Nicolás Cadabón, *Vigo el Relativuzgir's y la fuerza determinante de la negación* (2007) (tomado de www.nicolascadabon.com.ar), discute algunas interpretaciones de Jorge López Anaya sobre el artista platense vertidas en sus textos (J. López Anaya, *Historia del arte Argentino*, Emecé, Buenos Aires 1997, J. López Anaya, *Revista Internacional de Arte Lápiz* N° 158). Cadabón analiza aspectos de *relativuzgir's* y sus *máquinas inútiles*, pero ignora sus *máquinas imposibles*.
9. Fernando Davis, “El Museo de la Xilografía de La Plata y la poética de un ‘arte a realizar’ en Edgardo Antonio Vigo”, Muestra Acervo del Museo de la Xilografía de La Plata. Re-vuelta, cat. exp., Fundación Centro de Artes Visuales, La Plata 2002 y “Edgardo Antonio Vigo. Xilografías y ediciones (1962-1972)”, exposición organizada por el Centro de Arte Experimental Vigo de La Plata en el Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires, agosto de 2004.
10. Véase E. A. Vigo, *Exposición Internacional de Novísima Poesía*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires 1969.
11. Vigo y Elena Comas se casaron el 5 de mayo de 1956. Su hijo mayor, Abel Luis, nacido el 16 de mayo de 1957, fue uno de los desaparecidos durante la última dictadura militar. Tuvieron otros cuatro hijos: Germán Blas: 5/8/1960, Lia Ana: 30/9/1962, Julia Ana: 20/3/1965 y César Damián (Carolo): 13/4/1967.
12. Véase la nota 112.

13. Mario H. Grawdowczyk, *Arte Abstracto. Cruzando líneas desde el Sur*, EDUNTREF, Caseros 2006.
14. Michel Foucault y Gilles Deleuze, *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona 1999, p. 7.
15. Entrevista a E. A. Vigo realizada por Mónica Curell (década del '90, inédita), Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo de La Plata, en adelante, Archivo Vigo.
16. *Ibidem*.
17. En 1951 Michael Tapié presenta en la Galería Nina Dausset la muestra *Véhémences confrontées*, (Vehemencias confrontadas), en la que se exhiben obras de los europeos Bryen, Capogrossi, Hartung, Mathieu, Wols, y los norteamericanos Pollock y De Kooning. *Art d'Aujourd'hui* publica un número especial (junio 1951) dedicado a las diferentes tendencias del arte abstracto de la Norteamérica de la posguerra, titulado *Paris-Nueva York 1951* y editado por Michel Séuphor. La primera muestra individual de Pollock en París la realiza Michel Tapié en el Estudio Fachetti (marzo de 1952) y publica *Un art autre*, (Un otro arte), París 1952, libro-manifiesto donde introduce la denominación tachisme ("tachismo") para el arte abstracto informal.
18. Véase la nota 15.
19. En esa dirección parisina se encuentra en la actualidad el Academie Hotel Saint-germain.
20. Véase la nota 15.
21. El arte abstracto tuvo poca adhesión de artistas, coleccionistas y críticos franceses en el '20 y en el '30; de los 95 artistas inscriptos en *Cercle et Carré* y en *Abstraction-Création*, sólo 20 fueron franceses. La situación cambió de modo radical a partir de 1945, cuando aparecen nuevas revistas de arte francesas que se ocuparon con preferencia de su difusión, apoyada por los museos, críticos y coleccionistas.
22. Conviene señalar que en esos años Soto comienza sus obras seriales (*Repeticiones*) realizadas con plexiglás, con lo que, como él mismo señalara, había *dado nacimiento a las vibraciones ópticas del cuadro*.
23. Entre 1938 y 1941 Marcel Duchamp edita su museo portátil, titulado *Boîte-en-valise*, que consiste en reproducciones en miniatura de 68 de sus obras en una edición de 300 ejemplares, contenidas en una valija de cuero.
24. Michel Seuphor, *L'art abstrait*, Maeght, París, nueva edición, marzo 1950. En el margen superior derecho de la primer página del libro se lee, escrito en lápiz, "3000". Entre 1955-1958 MHG adquiere este libro en una librería de Buenos Aires y allí figura, como precio "450". Esto descartaría que se tratara de 3000 pesos. ¿Sería acaso su precio 3000 francos franceses? En esa época unos 500 francos equivalían a 1 dólar norteamericano, o sea su precio habría sido de unos 6 dólares, valor probable para un libro en esa época, lo que apoyaría la hipótesis de que haya sido adquirido en París. Bastante dinero si se tiene en cuenta que esa época se conseguía un cuarto de hotel en el Barrio Latino por 1 dólar y una comida decente por unos 40-50 centavos de dólar.
25. Georges Hugnet, *L'aventure Dada*, 1957; Hans Richter, *Dada -art and anti-art*, Editions de la Connaissance, Bruselas, 1965; Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, Le Terrain Vague, Paris, 1958; Willy Verkauf, *Dada- Monograph of a Movement*, A. Niggli, Trufen 1957; Michel Sanouillet, *Picabia*, Le Terrain Vague, Paris I 1960, Michel Carrouges, *Les machines celibataires*, Arcanes, Paris 1954; Nueva York 1966; G. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis ou du mouvement dada a l'espace abstrait*, Julliard, Paris 1958, *Dada Almanach*, Erich Reiss Verlag, Berlin 1920, Something Else Press, Nueva York 1966 (facsimil).
26. André Breton, *Situation du Surréalisme entre les deux guerres*, Fontaine, Paris 1945; André Breton, *Essai et Temoignes*, A la Baconiere, Neuchatel 1946 (adquirido en la librería Galatea, Buenos Aires); Maurice Nadeau, *Documents surréalistes*, Du Seuil, Paris 1948; Max Ernst, *La femme cent tetes* 1929 (facsimil), Editions de l'oeil, Paris 1956; Yves Duplessis, *Le Surréalisme*, PUF, Paris 1955; Patrick Walberg, *Max Ernst*, Pauvert, Paris 1958; Tristan Tzara, *El surrealismo hoy*, Buenos Aires, 1955.
27. *Les manifestes du surréalisme*, Le Sagittaire, Paris 1955, Alfred Schmeller, *El Surrealismo*, Carlos Hirsch, Buenos Aires 1959.
28. Marcel Duchamp, *Marchand du Sel*, escritos seleccionados por Michael Sanouillet, Le Terrain Vache, Paris 1959. Este libro

incluye numerosos textos del artista y entrevistas. Se señala que Elena Comas efectuó la traducción al español de este libro, *Vendedor de sal*, La Plata 1966 (Inédito), Archivo Vigo.

29. Éditions AA, Boulogne/Seine, 1955. Schöffer participó en 1948 en el Salón de *Réalités nouvelles*. Después de leer en 1949 el libro de Norbert Wiener, titulado *Cybernétique et Société*, su actividad artística registró grandes cambios. Abandonó la pintura y empezó a dedicarse a la escultura. En 1950, con la colaboración del ingeniero Henri Perlestein y la ayuda económica de André Bloc, realizó un *Reloj eléctrico de dinámica espacial*. En 1951 participó en la exposición del Salon de la *Jeune Sculpture* y en el patio del Museo de Arte Moderno presentó su obra titulada *Dinámica espacial 11*. Su primera escultura de dinámica espacial de 50 m de alto, programada de forma cibernética y que produjo sonido se realizó para la exposición de Obras públicas (1954) de París. Dictó conferencias sobre la teoría de la dinámica espacial en la Sorbona y publicó su primer libro *Le Spatiodynamisme*. Participó en la primera Exposición de Escultura Abstracta en la Galería Denise René.

30. En el piso superior de la librería existió, durante varios años, la galería de arte Galatea.

31. E. A. Vigo, “Maquinas inútiles. Solteras imposibles”, *El Argentino*, La Plata, 19 de noviembre de 1959, ilustrada por un trabajo *espaciodinámico* de Schöffer, un móvil animado eléctricamente de Jean Tinguely y la parte B 001 del **relativuzgir's** 000'4 (en construcción).

32. En este caso no se encontró el texto original utilizado para la traducción. Se presume que habría sido la edición francesa del libro de Kandinsky publicada en 1949. La editorial Nueva Visión, dirigida por Jorge Grisetti, y en cuya fundación participara Tomás Maldonado, publicó en 1956 la traducción en español de ese libro debida a Edgar Bayley (hermano de T. Maldonado), la que se encuentra en la biblioteca de Vigo. Ambas traducciones difieren.

33. Documentos sobre Van Doesburg; escritos de Mondrian; la estética de Max Bill; el hogar, la ciudad la calle de Mondrian, Piet Mondrian y los orígenes del neo-plasticismo de Michel Seuphor, el caballero azul de Will Grohmann. Edición artesanal, encuadernado, diagramado e ilustrado por E.A.V. c. 1957. Traducción: Elena Comas de Vigo. 57 páginas. 27,5 x 21,5 cm.

34. Piet Mondrian, “El hogar, la ciudad y la calle”, *Art d'aujourd'hui* N° 5, París, diciembre de 1949. Es conocido que Mondrian desautorizaba cualquier desviación de la estética de verticales y horizontales, lo que lo llevó a romper con Van Doesburg cuando él giró su retícula 45 °.

35. Entre los que se encuentran textos de Córdova Iturburu, Julio Payró, del psicoanalista León Ostroff, entre otros.

36. Rosa María González, “Un héroe de nuestro tiempo: Giacomo Balla”, *La Nación*, 7 de junio de 1959.

37. Vigo trabajó como crítico de arte para el diario *El Argentino* de La Plata en diversos períodos. Entre sus primeras notas se menciona *El Argentino*, 1958. En 1961 publicó 38 notas, tarea que continúa al año siguiente hasta que el 29 de abril le efectúan un recorte a uno de sus textos. Retoma su columna a partir de agosto de 1962.

38. Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 449.

39. Charles Estienne, *L'art abstrait est-il un academisme?*, Éditions de Beaune, París, 1950.

40. Véase la nota 17.

41. Este artista alemán, aunque no participó de modo directo en las actividades de Dada, empleo esas ideas en su trabajo, por ejemplo su obras *Merz*, piezas construidas con objetos encontrados, algunas pequeñas y otras conformaron grandes construcciones.

42. Schöffer participó en 1948 en el Salón de *Réalités Nouvelles*.

43. Creada en 1946, por Colette Allendy (1895-1960), esposa de René Allendy, fundador del *Institut* y la *Société de psychanalyse*, Expuso obras de Picabia, de los cubistas, los abstractos franceses, los madís, el grupo Cobra, y los Nuevos realistas franceses, y las primeras muestras de Yves Klein. Cerró sus puertas en 1960.

44. En mayo de 1954 Tinguely presenta en la galería Arnaud de París dos relieves que titula *Meta-Malevich*, formados por formas

blancas y geométricas de metal -tomadas de formas de Moholy Nagy y Malevich- que se desplazan gracias a un motor eléctrico sobre un fondo negro.

45. *Vigo - Comas*, Asociación Sarmiento, 6 de octubre - 16 de octubre, La Plata 1954. El día 6 de octubre Vigo dio una charla pública.

46. Entrevista a E. A. Vigo realizada por un periodista de apellido Salemme en LR 11, Radio Universidad de La Plata, 1956, Archivo Vigo. Reproducida en *Manglar: 01/02 poétique à bascule*, Ediciones del manglar, op. cit.

47. *Ibidem*.

48. E. A. Vigo, "Ideas para una charla", Manuscrito inédito, 20 de febrero de 1956, Archivo Vigo.

49. Esteban Lisa, *Kant, Einstein y Picasso*, Escuela de Arte Moderno Las Cuatro Dimensiones, Buenos Aires 1956.

50. E. A. Vigo, "Ideas para una charla", ob. cit.

51. E. A. Vigo, Manuscrito inédito, 10 de marzo de 1956, Archivo Vigo.

52. *Ibidem*.

53. E. A. Vigo, "desde hoy soy viigo's" (sic), texto inédito, 7 de marzo de 1956, Archivo Vigo.

54. Véase M. H. Gradowczyk, *Alejandro Xul Solar*, Alba / Fundación Bunge y Born, Buenos Aires, 1994, p. 120.

55. E. A. Vigo, "desde hoy soy viigo's" (sic), ob. cit.

56. *Ibidem*.

57. "Editorial", Revista **WC**, Nº 2, p. 1.

58. Véase la nota 11.

59. En su entrevista radial en LR 11, Vigo hace una mención explícita al *disco de Duchamp*. Véase la nota 46.

60. En este caso Vigo utiliza el adjetivo "inútiles" en lugar de "imposibles".

61. Véase la referencia en la nota 27.

62. Marcel Duchamp, citado por Jean Schuster, "Marcel Duchamp, vite", *le surréalisme même 2*, (primavera de 1957), p. 143. Tomado de Judi Freeman, *The Dada & Surrealist Word Image*, MIT Press, Cambridge 1989.

63. Abel Luis Vigo, su hijo mayor, nació el 16 de mayo de 1957. El 30 de julio de 1976 fue apresado por las fuerzas de la dictadura militar y desapareció.

64. En términos psicoanalíticos, se considera a la sublimación como un mecanismo de defensa en relación a todos los aspectos instintivos, descontrolados, en realidad caóticos, de la personalidad. En este contexto, la sublimación implica abandonar las gratificaciones puramente instintivas por otras no instintivas.

65. Exposición *Vhigo del movimiento relativuzgir's*, Asociación del Poder Judicial, La Plata, calle Nº 13 Nº 816, octubre 15 al 25, 1957.

66. K. L. Wolf y D. Kuhn, *Forma y simetría. Una sistemática de los cuerpos simétricos*, Eudeba, Buenos Aires 1959. Traducción de *Gestalt und Symmetrie, Eine Systematik der Symmetrischen Körper*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1952, realizada por Renate Leisse de Mertig y Mario H. Gradowczyk. Este libro fue editado por Eudeba con el apoyo del prof. César Janello, de la cátedra de Visión de la Facultad de Arquitectura de la UBA, a instancias de Tomás Maldonado. Este autor fue contratado por esa facultad para dictar un curso sobre ese libro a los profesores de ese departamento. Entre los asistentes se encontraba el prof. Héctor Cartier, profesor en La Plata y amigo de Vigo.

67. Esta sociedad fue fundada por Katherine Dreier, M. Duchamp y Man Ray, y cuya colección se encuentra en el museo de la Yale University.

68. Vigo escribió una extensa nota sobre Picabia en su revista **DRKW**, con ilustraciones, Nº C, 1960.

69. Edgardo A. Vigo, "Máquinas inútiles. Solteras Imposibles", *El Argentino*, op. cit.

70. Ibidem.
71. *Marcel Duchamp. Ingenieur du temps perdu*, entrevistas realizadas por Pierre Cabanne, Belfond, París, 1977, p. 80.
72. Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2002.
73. Brian Dillon, "Eternal return", *Frieze*, Issue 77, Setiembre 2003 (tomado de Internet).
74. M. H. Gradowczyk, Exposición *Arte abstracto hoy= fragilidad + resiliencia*, Centro Cultural de España en Buenos Aires, Buenos Aires 2006.
75. Mario H. Gradowczyk, "Esteban Lisa: a Diary in Oils and Pastels", *Master Drawings*, vol. 42 N° 2, 2008, p. 172.
76. Pablo Siquier, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, 2007.
77. Gilles Deleuze, ob. cit.
78. Robert Motherwell, "Introducción" a *Dialogues with Marcel Duchamp*, Pierre Cabanne, Da Capo Paperback, New York, p. 12.
79. María José Herrera, "Vigo en (con)texto", publicado en *Edgardo Antonio Vigo*, Espacio Fundación Telefónica, ob. cit., p. 30.
80. En el panel de 36 x 93 cm ubicó los cinco colages y el listado en otro cartel de 37 x 26 cm. Véase Edgardo Antonio Vigo, Espacio Fundación Telefónica, ob. cit., p. 30.
81. Catálogo del grupo *Integración*, La Plata, 1962.
82. Véase la referencia 34.
83. El inodoro, logotipo de **WC**, fue realizado por Miguel A. Guereña.
84. Tomado de *Phantomas*, No. 6, Bruselas, primavera de 1950/6 (traducido del francés por Elena Comas).
85. **WC**, N° 2, 1958, p. 3.
86. El N° 25 no se editó, ya que es "nada".
87. Magdalena Pérez Balbi, Movimiento Diagonal Cero: Poesía Experimental desde La Plata (1966-1969), revista *Escáner Cultural* <http://revista.escaner.cl>, 2006. El N° 28 de *Diagonal Cero* corresponde al último trimestre de 1968. Dado que aparece reproducido un trabajo fechado en 1969, su impresión se habría realizado a principios de 1969.
88. *Arte Nuevo en La Plata (1960-1976)*. Véase la nota 4.
89. Véase la nota 37.
90. En esta muestra realizada entre el 23 de junio y 2 de julio de 1961 en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata participaron Alejandro Puentes, César Paternosto, Nelson Blanco, Eduardo Paineira, Carlos Pacheco, entre otros. Sobre el *Grupo Si*, véase Cristina Rossi, "Grupo Si, el informalismo platense de los '60", Centro Cultural Borges, Buenos Aires, 2001.
91. *Exposición Vigo*, Pequeña Galería de Arte de LR11 Radio Universidad Nacional de La Plata, 18 de noviembre al 9 de diciembre de 1961.
92. Véase la cronología de Vigo de los años 1961 y 1962. (Archivo Vigo).
93. Círculo de Periodistas de La Plata, 16 al 25 de abril de 1962.
94. E. A. Vigo, "Formalismo sugerente", *Realizaciones. Revista de cultura visual*, publicación del Movimiento Arte Constructivo Arquitectural, N° 2/3, noviembre 1962. Esta revista fue dirigida por Salvador Presta y entre sus colaboradores se encuentran Marco Denevi, Ernesto Sábato, Córdova Iturburu, Edmundo Guibourg, Bernardo Ezequiel Korembli y E. A. Vigo.
95. Del 11 al 30 de Septiembre de 1962. La radio LR11 de la Universidad estaba dirigida por Julio Sager, un abogado platense muy interesado en apoyar los movimientos renovadores y en cuya casa se realizaban reuniones con artistas de tendencias diferentes (comunicado al autor por Hugo De Marziani).
96. Véase, por ejemplo, M. H. Gradowczyk, *Arte Abstracto*, ob. cit., pp. 71-73.
97. "Le mouvement", Galería Denise René, 1955. En esta exposición se presentaron obras de Vasarely, Agam, Soto, Tinguely, entre

otros, y es considerada como fundacional para el arte cinético.

98. Véase *Marcel Duchamp, Artist of the Century*, editado por Rudolf E. Kuenzli y Francis M. Naumann, The MIT Press, Cambridge, 1990.

99. En 1954 y 1958 se publican *Les machines celibataires* de Michel Carrouges y *Marchand du sel* de M. Duchamp, ambas se encuentran en la biblioteca de Vigo. Esta última fue traducida por Elena Comas y editada como libro de artista en 1966. En 1959 aparece la primera monografía sobre Duchamp escrita por Robert Lebel (La primer gran retrospectiva de Duchamp en Francia tuvo lugar en el Museo Nacional de Arte Moderno de París en 1977). La primera publicación en castellano de textos de Duchamp fue realizada en 1978: *M. Duchamp, Escritos: Duchamp du Signe*. Selección y ordenación de Michel Sanouillet. Traducción de Joseph Elías y Carlota Hesse, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1978.

100. Treinta obras de la colección Arensberg se mostraron en el Art Institute of Chicago en 1949 y se incorporaron luego al Philadelphia Museum of Art, donde se exhibieron de modo permanente a partir de 1954.

101. Entrevistado por José Fernández Vega, *Ramona*, N° 76, Buenos Aires, 2007.

102. **WC** No. 2, 1958, p. 3.

103. E. A. Vigo, “Ideas para una charla”, ob. cit.

104. **WC** No. 2, 1958, p. 3.

105. Además de Maciunas, participaron en distintos momentos de *Fluxus* Yoko Ono, Ray Johnson, Nam June Paik, Shigeko Kubota, Daniel Spoerri, Robert Watts, entre otros.

106. Copia de una carta dirigida a Rafael Squirru en abril de 1958 con motivo de su nota “Arte moderno. Expresión de un mundo nuevo”, publicada en el Suplemento de *Mundo Argentino*.

107. Véase E. A. Vigo, *Exposición Internacional de Novísima Poesía*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires 1969.

108. M. Duchamp, véase la referencia de la nota 71, p. 70.

109. E. A. Vigo, “desde hoy soy viigo’s”, ob. cit.

110. En términos psicoanalíticos, se considera a la sublimación como un mecanismo de defensa en relación a todos los aspectos instintivos, descontrolados, en realidad caóticos, de la personalidad. En este contexto, la sublimación implica abandonar las gratificaciones puramente instintivas por otras no instintivas.

111. Véase la nota 83.

112. James Johnson Sweeney, “A Conversation with Marcel Duchamp”, entrevista realizada en el Philadelphia Museum of Art y reproducida como banda de sonido para la película realizada por el canal de televisión NBC en 1955, emitida en enero de 1956. Véase M. Duchamp, *Marchand du sel*, ob. cit., p. 155. Esta cita está tomada de la traducción de este libro por Elena Comas, *Vendedor de sal*, La Plata 1966 (Inédito), Archivo Vigo. También citada en Michael Sanouillet y Elmer Peterson (editores), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, London: Thames and Hudson, 1957, p.135.

113. E. A. Vito, “Hacia el arte del ‘objeto’”, publicado en la *Tribuna de América*, La Plata, junio-julio 1966, tomado de *Ramona*, N° 76, 2007.

114. *1954-1994 Edgardo Antonio Vigo*, exposición en la *Fundación Centro de Artes Visuales*, texto de Ángel Osvaldo Nessi, La Plata, 2 al 16 de diciembre de 1994, p. 12.

CRONOLOGÍA 1928-1962

1928



01.

Edgardo Antonio Vigo nace en La Plata el 28 de diciembre. Hijo de Alfredo José Vigo y Rosa Saibene era el menor de tres hermanos: Osvaldo (n. 1920), Néstor José (n. 1924) y Edgardo Antonio (1928-1997).

Infancia

Su madre era ama de casa y su padre carpintero, un artesano de la madera que poseía una fábrica de carruajes y carrocerías en las antiguas instalaciones del Teatro Apolo (calle 54 entre 4 y 5). Edgardo y su hermano Néstor llamaban a su cuadra “la pequeña Nápoles”, por el tipo de talleres que allí funcionaban: talabarterías, herrerías, y otros oficios que complementaban la fabricación de carruajes.

La casa familiar se ubicaba detrás de la fábrica donde, a través de una escalera, se accedía a un pequeño patio. Mantuvieron una relación familiar muy sólida con una educación abierta y moderna que permitió que cada uno de los hijos se desarrollara libremente.

La depresión del '30 encontró a la familia en una situación económica sustentable, lo que permitió que sobrellevaran la crisis sin grandes problemas, pero sin lujos. En este contexto, los hermanos Vigo construían sus propios juguetes de madera, además fundaron el club barrial *Gath y Chaves*, realizaron una película animada artesanal titulada *El Botón Pilin* y se ganaban una propina barriendo el maní de la *Cervecería Modelo*, repartiendo el pan de *La Mallorquina* y colaborando en la farmacia *Baudí*.



02.

01. E.A.V. en 1928

02. Néstor, Edgardo y Osvaldo Vigo con su madre y tías, 1930

01.



E.A.V. realizó su educación primaria en la Escuela Anexa *Joaquín V. González*. A pesar que los alumnos de esta escuela tenían vacante en el Colegio Nacional *Rafael Hernández*, por depender ambos de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Vigo decidió continuar su formación secundaria en el Colegio Industrial *Albert Thomas*.

A principios de los '40 la familia se mudó a la casa de los abuelos en la calle 55 entre 16 y 17, mientras construían su propiedad frente a esta dirección.

1950

Después de rendir examen de ingreso para la Escuela Aeronáutica de Córdoba y ser rechazado se inició como practicante, no rentado, en los Tribunales del Poder Judicial Provincial (calle 13 entre 47 y 48). Pero al tiempo le confirmaron la posibilidad, por cupo vacante, de ingresar en la escuela aeronáutica cordobesa pero decidió continuar con su trabajo en el Poder Judicial, donde construyó una carrera de más de 40 años.

A instancias de magistrados y colegas, Vigo comenzó a tomar cursos nocturnos en la Escuela Superior de Bellas Artes (U.N.L.P.) y más tarde inició el profesorado de Dibujo, también por insistencia de abogados que lo inscribieron y pagaron su matrícula. Allí conoció a Elena Comas, estudiante de dibujo y futura esposa.

1953

Luego de viajar en barco durante un mes a Marsella, Vigo y su compañero y amigo Miguel Ángel Guereña se instalaron en París el 2 de Febrero.

El recorrido parisino se produjo de la mano de artistas latinoamericanos como Carlos Cáceres (argentino becado en París), Jesús Rafael Soto (venezolano) y Contreras (chileno). Cáceres fue su guía hacia los circuitos estudiantiles de hospedajes, bares, museos y catedrales. También él les informaba sobre el programa estudiantil de recolección y reciclado

de papel, actividades que les permitió tener un modesto ingreso.

Soto, en los intervalos de sus conciertos de guitarra, conversaba y discutía con ellos sobre el arte contemporáneo europeo. Estos debates fueron los que indujeron a Vigo a repensar su postura frente al quehacer artístico.

El recorrido europeo finalizó con una breve estadía en Verona, Italia regresando al país a fines de 1953.

02.



1954

Realizó en la Asociación Sarmiento su primera muestra con Elena Comas donde expuso maderas policromadas, estructuras geométricas y otros artefactos que, inscriptos en los planteos del arte concreto buscaban potenciar la participación del espectador. En su radicalidad, la propuesta no fue comprendida por el público y las obras fueron



03.

dañadas provocando la clausura repentina de la muestra, a sólo tres días de su inauguración. Para Vigo, constituyó un signo de que no estaba equivocado, por lo que continuará insistiendo con presentaciones atípicas y provocadoras. Ese mismo año egresó de la Escuela de Bellas Artes con el título de Prof. Superior especializado en Dibujo Artístico.

01. E.A.V. junto a sus padres en Mar del Plata, década del '40

02. Los amigos despiden a Vigo y Guereña en el puerto de Buenos Aires, 1953

03. Elena y E.A.V. en su primera exposición, Asociación Sarmiento, 1954

1955

Junto a Osvaldo Gigli y Miguel Ángel Guereña fundaron *Standard'55* enviando, por correo, ediciones artesanales con el fin de “movilizar” el campo artístico local. Gigli firmó el manifiesto del grupo y Vigo realizó los primeros planteos teóricos sobre el objeto artístico denominándolo como “cosa”:

“[...] 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, 1955¹



01.

1956

El 5 de Mayo se casó con Elena y su primera casa familiar estaba ubicada en la calle 45 N° 678. Ese mismo año elaboró y documentó las primeras ideas y manifiestos *Relativuzgir's*.

“Relativuzgir's, cópula esta de los “relativo” base filosófica-matemática de Einstein, la “electricidad” elemento actuante y de la propiedad de “girar”, es decir escaparse de la REPRESENTACIÓN del movimiento por el movimiento en sí”. E.A.V., Noviembre de 1956²

1957

El 16 de Mayo nació su primer hijo, Abel Luis, desaparecido el 30 de julio de 1976. Del 15 al 25 de Octubre expuso en la Asociación del Poder Judicial (calle 13 N° 816), firmando como *Vhigo del Movimiento Relativuzgir's*. Allí presentó 8 máquinas imposibles (collages montados sobre madera) y 1 máquina inútil (destruida) y además ofreció una charla sobre su obra el 18 de octubre. Realizó series de collages y dibujos contenidos en cajas artesanales de madera, a modo de libros de artista, que los rotuló como Tomo 1, 2, 3 y 4. En Agosto construyó el *Cargador Eléctrico*, única máquina inútil que se conserva. En 1974, como complemento del objeto, montó sobre un marco metálico cuatro collages de 1957 que representaban las “funciones” de la máquina.

02.



Ese mismo año, entre el 16 al 26 de diciembre, también en la Asociación del Poder Judicial Guereña presentó su muestra *Ascós* en la que Vigo brindó una charla el 20 de ese mes. El título de la exposición provino de la inversión de *cosas*, denominación que Vigo daba a sus objetos.

1958

Escribió las primeras notas para el *Diario El Argentino*.

Hasta **1960** editará, junto a Guereña, Osvaldo Gigli y Elena Comas, los cinco números de

la revista *WC*, enmarcada en el movimiento Relativuzgir's. Cada número se presentaba como hojas sueltas en un sobre, compuesta por textos sobre arte contemporáneo traducidos de revistas internacionales y obras de los integrantes del grupo.

En esos años realizó las siguientes obras Relativuzgir's: *la Biblia Relativuzgir's*; el *Revistón envasado clandestino 4*; *Revista Visual Clandestina* (Vhigo y Otto von Maschdt); *La Comedia Humana* (Igor Orit). Los integrantes del Movimiento: Gus Gonzalez, Otto von Maschdt, Igor Orit y Vhigo constituyen todos seudónimos de E.A.V.



03.



04.

01. Fiesta de casamiento, 1956

02. E.A.V. en su taller, fines de los '50

03. Catálogo de la primera exposición Relativuzgir's, 1957

04. WC 1, 1958

01.



1959

Realizó las *ambientaciones y construcciones* Relativuzgir's.

Publicó su artículo "*Máquinas inútiles, solteras imposibles*" en el Diario El Argentino.

1960

El 5 de agosto nació su segundo hijo, Germán Blas. Durante ese año editó los 3 números de *DRKW'60*: proyecto individual, compuesto por escritos (ensayos y poesías) y obras (xilografías, collages y clichés) de su autoría. Los ejemplares se encontraban encuadernados artesanalmente y organizados, a diferencia de *WC* y *Diagonal Cero*, para una lectura secuencial fija. De *WC* conservó los calados, las transparencias y hojas de colores, que se constituyeron como marca de estilo en *Diagonal Cero*.

02.



1961

El 13 de Marzo pasó de ser colaborador a cronista semanal de *El Argentino*, en la sección de Artes Plásticas, donde abordó diversos aspectos teóricos, críticos y de divulgación de la plástica contemporánea. Ese año, se publicaron 38 notas de su autoría.

Ingresó como profesor suplente en el Colegio Nacional y como interino en el curso extraprogramático de Pintura.

23 junio al 2 de julio: Como invitado del Grupo Si, expuso su *Máquina inútil 0'003* en las Salas del Departamento de Artes Plásticas. Además diagramó un catálogo alternativo para la muestra.

18 de noviembre al 2 de diciembre: realizó una exposición individual en la Pequeña Galería de Arte de Radio Universidad, dirigida por el Dr. Julio Sager. Presentó la *Bi(tri)cicleta ingenua* (con

ruedas incapaces de girar), un retablo construido en base a distintos tacos ya grabados y el *Reloj Inútil* (propiedad del Dr. Sager), entre otras experiencias gráficas de diversas técnicas.

1962

Del 16 al 25 de Abril expuso en el Círculo de Periodistas su *Formalismo Sugerente*.

Junto al *Grupo de los Elefantes* (Lidia Barragán, Raúl Fortín y Omar Gancedo) y publicó *BFGV'62*, con poemas y xilografías que Vigo caracterizó como “objetos-cosas literarias”.

En septiembre de ese mismo año, bajo el nombre de Grupo Integración expuso con artistas provenientes del movimiento Madí, en la Pequeña Galería de Radio Universidad. Realizó un espectáculo audiovisual titulado *Síntesis I*, a partir de “objetos-cosas-espaciales” lumínicos, con

proyección de diapositivas, música y poesía. El 30 de ese mes nació Lía Ana, su tercera hija.

Comenzó a editar la mítica *Diagonal Cero*, revista experimental pionera, que Vigo distribuyó localmente y en el exterior, con 28 números de tirada trimestral publicados hasta 1969 (con excepción del 25, “dedicado a la nada”). Sus hojas sueltas, intercambiables, permitían desglosar la revista, recomponerla, transformarla o regalar su contenido por separado.

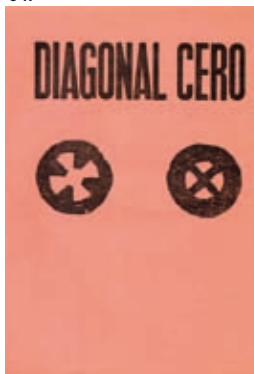
En su primera etapa (hasta el nº 19, Septiembre 1966) se centro en la difusión de la poesía y el pensamiento de artistas argentinos e internacionales, junto con la edición de cuadernillos de xilografías

A partir del Nº 20, “dedicado a la Nueva Poesía Platense” (diciembre 1966), introdujo las prácticas de la poesía visual y experimental y se constituyó en órgano de difusión del Movimiento Diagonal Cero, grupo de poetas experimentales integrado por Gancedo, Jorge de Luján Gutiérrez, Luis Pazos, el mismo Vigo y –tras retirarse Gancedo en 1967- Carlos Ginzburg.

03.



04.



01. Ambientación Relativuzgir's, 1959

02. DRKW'60 A, 1960

03. E.A.V. y su bi(tri)cicleta

04. Diagonal Cero 1, 1962



Germán, Lía Ana, Abel Luis, Carolo y Julia Ana Vigo
(de arr. a abajo, izq. a der.), 1976

De aquí en adelante...

Tuvo dos hijos más junto a su esposa Elena, Julia Ana y César Damián (*Carolo*) y trabajó como docente y empleado judicial hasta su retiro.

En la década del '70, al fallecer su padre, los tres hermanos Vigo decidieron que Edgardo se quede con la casa paterna. Ese espacio, en la calle 15 N° 1187, es actualmente el Centro de Arte Experimental Vigo. Collage fotográfico

Hasta 1997, año de su fallecimiento, Vigo practicó distintas experiencias artísticas dentro del Arte Conceptual, el Arte Correo, la Xilografía, la Poesía Visual, y la edición de revistas y objetos. Trabajó junto a Horacio Zabala y Juan Carlos Romero, Grupo de los Trece (CAyC), Juan Bercetche, Eduardo Leonetti y -bajo la firma *G.E.Marx-Vigo*- junto a Graciela Gutiérrez Marx, durante siete años. Mantuvo correspondencia con Gyula Kosice, Líbero Badii, Clemente Padín, Guillermo Deisler, Julien Blaine, Augusto y Haroldo de Campos, entre otros.

Fundó el Museo de la Xilografía (1967), museo ambulante sin sede fija, contenido en cajas y valijas (listo para “montarse” en cualquier espacio) del cual se consideraba co-director junto a los artistas que donaban sus estampas al acervo.

Realizó 19 *Señalamientos* (1968-92), editó sus *Poemas Matemáticos Barrocos* en Francia (1967), organizó la primera muestra internacional de Poesía

Experimental en el Instituto Di Tella (1969), participó de muestras internacionales e intercambió obras y ediciones con poetas visuales del mundo, editó revistas (*Hexágono '71*), carpetas de xilografías, manifiestos y ensayos (*Hacia el arte del objeto*, *Hacia un arte tocable*; *Un arte a realizar*; *La calle: escenario del arte actual*; *De la poesía-proceso a la poesía para y/o a realizar*).

Su producción en el Arte Correo (que prefería denominar *comunicación a distancia*) tuvo su etapa más prolífica desde mediados de los '70 hasta principios de los '90, con la edición de veinte números de *Nuestro libro internacional de estampillas y matasellos* y tres del *Libro internacional*, la participación en convocatorias y exposiciones de todo el mundo y la organización, junto a Zabala, de la primera exposición de arte correo en nuestro país (que titularon *Última exposición de arte correo*). Junto a Deisler (Chile) y Padín (Uruguay) lidera esta disciplina en el Cono Sur.

En 1994 integró el envío oficial argentino a la XXII Bienal de San Pablo junto a Libero Badii y Pablo Suárez.

Actualmente Edgardo A. Vigo es considerado un precursor y referente nacional de la poesía visual y el arte correo.



1. Caja R012 -Archivo Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV)
2. Entrevista en LR 11, Radio Universidad. Caja R004 (CAEV)

LISTADO DE OBRAS

1. Figura. París, 1953.
Tinta china a pincel y plumín, 20 x 14,8 cm.

2. Sin título. París, 1953.
Tinta china aguada y plumín, 17,7 x 22 cm.

3. Naturaleza muerta. París, 1953.
Tinta a pincel y lapicera, 16,5 x 21 cm.

4. Guereña en el atelier de los Médicis a las 11.29 hs franchuta. París, 1953.
32,5 x 26,5 cm.

5. Figura. París, 1953.
Tinta aguada y plumín, 22,3 x 11,3 cm.

6. Estudio de figura. París, 1953.
Tinta aguada y plumín. 22,5 x 18,3 cm.

7. Composición con papeles recortado.
París, 1953.
Colage y técnica mixta, 15 x 18 cm.

8. Sin título. París, 1953.
Colage y técnica mixta. 20,1 x 20,1 cm.

9. Un rojo en el plano. Verona, 1953.
Témpera, 17,5 x 15,4 cm.

10. Movimiento del rojo. Verona, 1953.
Témpera 23 x 14 cm.

11. Sin título. c. 1953.
Técnica mixta, 17 x 25,5 cm.

12. Sin título. c. 1953.
Técnica mixta 13 x 7,5 cm. (Cada dibujo)
26,3 x 16 cm. (Montaje)

Serie COLLAGES INÚTILES SELLADOS - 1957
Caja artesanal de madera, 29 x 27 x 3,2 cm.
6 colages. 26,8 x 24,3 cm. (cada uno), 49 x 24,3 cm. (montados)

13. Collage-sellado-gozo en el prado con sombrilla y frescura de agua-máquina imposible.
16 de Junio 1957.

14. Máquina inútil aprovechando la fuerza motriz humana para cortar el comentario de las malas lenguas dándole participación en la producción-collage-foto-sellado. 26 de junio 1957.

15. Collage-sellado-anotado aparato para alimentar y dormir nenes_época paterna-cosa inútil. 11 de Julio 1957.

16. Collage-poco-sellado máquina succionadora de la savia del cornudo. 13 de Julio 1957.

17. La bicicleta médica. 18 de Julio 1957.

18. Collage-sellado máquina para alimento natural y aplicación de la mujer moderna al coito-sueño-mecánico-serie ERÓTICA. 1957.

T1: El 50 por /100 de confesiones del Sr. E.A.V.
1957.

Caja artesanal de madera, 20 x 20 x 4 cm.
50 colages de 18 x 18 cm que componen las 4 series:
19 - 29. El 11 por/100 de los juegos infantiles del Sr. E.A.V.
30- 41. El 12 por/100 de aventuras amorosas del Sr. E.A.V.
42- 54. El 13 por/100 de aventuras deseadas del Sr. E.A.V.
55 - 68. El 14 por/100 de búsquedas literarias y estudios mecánicos del Sr. E.A.V

T. 2: un mes de la vida italiana del Sr. E.A.V. 1957.
69- 104. Caja artesanal de madera,
19,6 x 18,9 x 03,6 cm.
36 colages, 18 x 18 cm.

T.3: 00025 trabajos del Sr. E.A.V.
105-140. Caja artesanal de madera, 19,8 x 20,2 x 3,7 cm.
36 colages, 18 x 18 cm.

T.4: La medusa trogloclusa.
Caja artesanal de madera, 19,9 x 20,2 x 9,5 cm.
141-144. 4 colages doble faz, 18 x 18 cm.

Serie ZT 44. 1958.
145 - 156. Carátula, H1, H9, H11, H12, H16, H20, H22, H23, H33, H40, H41. 18 de Julio de 1958.
12 dibujos en tinta, 20 x 35 cm.

157. Cargador eléctrico. 1957-74.
Caja de madera y artefactos eléctricos, 39 x 21 x 28 cm, panel de 36 x 93 cm y cartel de 37 x 26 cm.
Colección Marion y Jorge Helft.

LIBROS DE ARTISTA MECANOGRAFIADOS

1. “Lo espiritual en el arte” de Wassily Kandinsky, Edición artesanal, encuadernado, diagramado e ilustrado por E.A.V. 1954.
Traducción: Elena Comas de Vigo.
107 págs. 27 x 21 cm.

2. “Arte abstracto. Sus orígenes, sus primeros maestros” de Michel Seuphor. Edición artesanal, encuadernado, diagramado e ilustrado por E.A.V. c. 1957.
Traducción: Elena Comas de Vigo
119 págs. 27,5 x 21,5 cm.

3. Documentos sobre Van Doesburg; escritos de Mondrian; la estética de Max Bill; el hogar, la ciudad la calle de Mondrian, Piet Mondrian y los orígenes del neo-plasticismo de Michel Seuphor, el caballero azul de Will Grohmann. Edición artesanal, encuadernado, diagramado e ilustrado por E.A.V. c. 1957.
Traducción: Elena Comas de Vigo.
57 páginas. 27,5 x 21,5 cm.

4. “La pintura desde 1900 a 1950”. Ensayo de clasificación de León Gegand. Edición artesanal, encuadernado, diagramado e ilustrado por E.A.V. c. 1957.
Traducción: Elena Comas de Vigo.
52 páginas. 27 x 21 cm.

5. KLEE. Carrés Magiques por Joseph-Emile Muller. Edición artesanal, diagramado por E.A.V. c. 1956.

Traducción: Elena Comas de Vigo.
25 páginas. 24,5 x 27 cm.

6. “Algunas apreciaciones sobre DADA”

por Gabrielle Buffet.

Edición artesanal, encuadernado, diagramado por E.A.V. 1957.

Traducción: Elena Comas de Vigo.

8 páginas sin encuadernar. 18 x 18 cm.

7. Reproducciones de Miró, Klee, Koenig, Magnelli, Delaunay, Kandinsky.

Edición artesanal, diagramado por E.A.V. c. 1957.

14 páginas sin encuadernar. 18 x 18 cm.

8. “El Surrealismo”. de Yves Duplessis.

Edición artesanal, diagramado por E.A.V. c. 1957.

Traducción: Elena Comas de Vigo.

39 páginas sin encuadernar. 21,5 x 23 cm.

9. “Picasso”. Estudios biográficos y crítica

por Maurice Raynal.

Edición artesanal, encuadernado, diagramado por E.A.V. c. 1957.

Traducción: Elena Comas de Vigo.

52 págs. 215 x 27,5 cm.

10. “Tomo 1”. Recopilación de artículos sobre arte contemporáneo.

Edición artesanal, encuadernado, diagramado por E.A.V.

Traducción: Elena Comas de Vigo.

187 páginas. 24,5 x 20 cm.

11. “Tomo 2”. Recopilación de artículos sobre arte contemporáneo.

Edición artesanal, encuadernado, diagramado por E.A.V.

Traducción: Elena Comas de Vigo

187 páginas. 24,5 x 20 cm.

12. Recopilación de artículos sobre arte contemporáneo.

Edición artesanal, encuadernado, diagramado e ilustrado por E.A.V. c. 1957.

Traducción: Elena Comas de Vigo.

68 páginas. 27 x 21 cm.

13. Arp, Calder, Schwitters, Mondrian.

Artículos varios.

Edición artesanal, encuadernado, diagramado e ilustrado por E.A.V.

Traducción: Elena Comas de Vigo.

56 páginas. 23 x 21 cm.

PUBLICACIONES

14. Revista *Visual Clandestina*. 1957. Edición artesanal, 33,5 x 14 cm, 3 págs.

15. *Revistón envasado clandestino*. 1957.

Edición artesanal. Discos de cartón y cartulina de distintos tamaños en bolsa de nylon con precinto. Medidas variables.

16. *Antecedentes de la Biblia*. Enero de 1950 y 8 / La Plata. Documento de archivo 32,7 x 27,7 cm.

17. La biblia es visual. Clandestina. 1958.
Ejemplar 24/40. Edición artesanal, 18,3 x 9 cms.

Clichés de imprenta
Logo *Relativuzgir's* (6 x 4,5 cms.)

18. Revista WC. 1958.

Nº1: 26 x 21,5cm.
Nº2: 27, x 26,5 cm.
Nº3: 25 x 30 cm.
Nº4: 25 x 30 cm.
Nº5: 25 x 25 cm.

Documentos de archivo: 32 ,9 x 27,8 cm.
Documentación sobre *W.C.*
Dibujo para cliché de *W.C.*
Dibujo para cliché de *W.C.*
Prueba de diagramación.

Clichés de imprenta
W.C. 1 (6,2 x 10 cms.)
Logo *W.C.* (10,2 x 4 cm.)
Tornillo (10 x 4,5 cm.)

19. DRKW'60. 1960.

NºA: 19 x 28,5 cm.
NºB: 19 x 28,5 cm.
NºC: 19 x 28,5 cm.

Documentos de archivo, 1960, 37 ,3 x 27,8 cm.
Maqueta de tapa *DRKW'60-B*
Prueba de diagramación
Diagramación de artículo

Clichés de imprenta
Logo *DRKW'60* (3,7 x 17,3 cm.)

20. Diagonal Cero. 1962-1969.

Primera página de *DC* Nº1 (22,2 x 17,7 cm.)
Artículo Lozza y el Perceptismo *DC* Nº 2 (22,2 x 17,7 cm)
Artículo sobre MADI *DC* Nº 3 ((22,2 x 17,7 cm.)
Artículo sobre Jean Arp *DC* Nº5 (22,2 x 17,7 cm)
Primera página de *DC* Nº9-10 (22,2 x 17,7 cm.)
Cuadernillo de xilografías. *DC* Nº11.
Tapa de *DC* Nº20 (24,2 x 19,6 cm.)
Tapa *DC* Nº24 (23,6 x 19,5 cm.)
Reloj erótico *DC* Nº 24
Análisis poético matemático de una sala de relojes inútiles. *DC* Nº 24.
Primera página *DC* Nº 27 (22,2 x 17,7 cm.)
Tapa de *DC* Nº28 (23,6 x 19,5 cm.)

Clichés de imprenta
Editó *Diagonal Cero* (4 x 4 cm.)
Diagonal Cero -logo 1 (6,5 x 6,5 cm.)
Diagonal Cero -logo 2 (5,5 x 10,3 cm.)

Todas las obras y documentos exhibidos pertenecen a la Custodia del Centro de Arte Experimental Vigo, con excepción del *Cargador Eléctrico*. Se ha respetado la denominación "collage" en los títulos consignados por el artista.

AGRADECIMIENTOS

A la Familia Vigo.

A la Familia Sager.

A Marion y Jorge Helft.

CENTRO DE ARTE EXPERIMENTAL VIGO

Calle 15 N° 1187, La Plata.

artesvisuales.org.ar



Centro de Arte Experimental Vigo
Autoridades

Grupo de Investigación y producción

Dirección General: Ana María Gualtieri.

Museografía: Mariana Santamaría.

Historia del Arte: Magdalena Pérez Balbi.

Diseño en Comunicación Visual: Ana Paula Parodi.

Prensa y Comunicación: Natalia Aguerre.

Asistencia Técnica: Mariana Carolina Fuks.

Del 6 de agosto al 12 de septiembre de 2008

CCEBA - Centro Cultural de España en Buenos Aires

Paraná 1159, PB. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

www.cceba.org.ar



CCEBA Centro Cultural
de España
en Buenos Aires

**Embajada de España
Autoridades**

Rafael Estrella Pedrola
Embajador

**CCEBA - Centro Cultural de España en Buenos Aires
Autoridades**

Lidia Blanco
Directora

Equipo de Producción: Mercedes Viviani, Sebastián Quintana, Marcela Continanza y Javier Cánepa.

Administración: Carlos Navas y Fernando Vasconi.

Biblioteca: José A. Gómez.

Secretaría: Mary Gay.

Del 9 de diciembre de 2008 al 28 de febrero de 2009

MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES “EMILIO CARAFFA” (Córdoba)

Av. Hipólito Irigoyen 651, Plaza España, Córdoba.

www.cba.gov.ar



Autoridades

Cr. Juan Schiaretti
Gobernador

Sr. Héctor Oscar Campana
Vice-Gobernador

Arq. José Jaime García Vieyra
Secretario de Cultura

Prof. Cheté Cavagliatto
Sub-Secretaria de Cultura

Lic. Daniel Capardi
Director Museo Provincial
de Bellas Artes "Emilio Caraffa"

Lic. Antonio Oviedo
Sub-Director Museo Provincial
de Bellas Artes "Emilio Caraffa"

Museo Caraffa

Lic. Daniel Capardi
Director

Lic. Antonio Oviedo
Sub Director

Lic. Marta Fuentes
Área Colección

Lic. Carina Cagnolo
Área Exposiciones

Tec. María Lourdes Frettiz
Área Administración y Recursos Humanos

Del 7 de mayo al 28 de junio de 2009

MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES JUAN B. CASTAGNINO + MACRO (Rosario)

Bv. Oroño y el río Paraná, Rosario.

www.macromuseo.org.ar

MACRO
Autoridades Municipales

Intendente
Miguel Lifschitz

Secretario de Cultura y Educación
Fernando Farina

Subsecretaria de Cultura y Educación
Florencia Balestra

Museo Castagnino + macro
Autoridades

Directores Castagnino+macro
Administrativo: Jorge Fernández.

Artístico: Roberto Echen.

Ejecutivo: Carlos Herrera.

Coordinación General: Fernanda Calvi

Biblioteca: Adrián Camiletti y Ana Rovegno.
Catalogación: María de la Paz López Carvajal.
Conservación y Registro: Ana Suiffet y Mariel Heiz.

Comunicación: Adrián Radicci, Mario Ábalos y Andrés Alonso.
Diseño: Daniela Quintero y Georgina Ricci.
Diseño de exposiciones: Leandro Comba y Marcelo Villegas.

Edificio: Julián Basualdo y Nelson Ramos.
Educación: Paulina Guarnieri, Verónica Benito, Mariana De Matteis y Leandro Yadanza.
Extensión: Silvia Chirife.
Investigación: Verónica Prieto, Mirta Sellarés y Nancy Rojas.

Montaje: Juan Perassi, Sebastián Morselli, Joel Romero, Leonardo Amoroso y Nicolás Susnaba.
Producción: Lucía Alemandi, Nadia Insaurralde y Juliana Bertoglio.
Restauración: Gabriela Baldomá

Del 4 al 27 de septiembre de 2009

MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE BUENOS AIRES (La Plata)

Calle 51 N° 525 e/5 y 6. La Plata (1900). Pcia. de Buenos Aires.

www.ic.gba.gov.ar

Museo Provincial de Bellas Artes

Jefa del Departamento de Artes Plásticas
María Cristina de Larrañaga

Área Contable Administrativa
Eduardo Mariani y Claudio Muñoz.

Salones y Concursos: María Angélica Rodríguez.

Muestras Itinerantes: Elizabet Gonzalez y Haydeé
García Bruni.

Área de vínculo con la comunidad: Élda Morzilli.

Coordinación Educativa: Ma. Verónica Dillon, María
Fernanda Cataldo, Lucía Guala, María Laura Incurato,
Nora Kistenmacher, Susana Garibaldi, Laura Rey,
Andrea Trifiletti, María José Trucco, Patricia Caro,
Carla Rosboch, Celina María Yusso.

Biblioteca: Virginia Gray y Mónica Pellegrini.

Publicaciones: Carla Moneta, Mariana Peters y Maite Peláez.

Comunicación Visual: Sebastián Cópola.

Jefe del Departamento: Marcelino López.

Registro Patrimonial: Alicia Donatone.

Catalogación: Gladys Colombini y Paula Ilarregui.

Diseño y Montaje de Exposiciones

Coordinador General: Gustavo Pérez, Gustavo Damelio,
Daniel Protto, Andrés Rodríguez, Martín Serna y Daniel
Goncebat.

Área de Restauración: Alfredo Azcona, Analía Santángelo
y Diana Tinant.

Atención al Público: Daniel Amerio, Ricardo Dell'Oro,
Marta Freitas, María José Martínez y Carlos Javier
Ontivero.

Investigación y documentación: Patricia Sánchez
Pórfido y María Fernanda Arroquy.

Espacios Plásticos Teatro Argentino: Soledad Oyuela
y Paula Raverta.

Exposición

MAQUINAcciones
Edgardo Antonio Vigo: Trabajos 1953-1962

Artista: Edgardo Antonio Vigo.

Curadores: Mario H. Gradowczyk, Ana María Gualtieri,
Magdalena Pérez Balbi y Mariana Santamaría.

Diseño gráfico de la exposición: Ana Paula Parodi.

Asistente técnica: Mariana Carolina Fuks.

Coproducen: CCEBA y Centro de Arte Experimental Vigo.

Catálogo

Textos: Lidia Blanco, Roberto Echen, Carlos Herrera, Daniel Sánchez, Daniel Capardi y Mario H. Gradowczyk.

Textos cronología: Equipo del Centro de Arte Experimental Vigo.

Diseño: Estudio Bernardo + Celis.

Impresión: Latin Gráfica.

© 2008 Copyright del catálogo: CCEBA. © 2008 Copyright de los textos: sus autores.

Producen

CCEBA Centro Cultural
de España
en Buenos Aires



CCEBA Centro Cultural de España en Buenos Aires
Florida 943 (C1005AAS) Bs. As. Argentina
Paraná 1159 PB (C1018ADC) Bs. As. Argentina
Tel 5411 4312.3214 / Fax 5411 4313.2432
www.cceba.org.ar / info@cceba.org.ar
Lunes a viernes 10.30 a 20 hs. / sábados 10.30 a 14 hs.