

Edgardo Antonio Vigo. Del arte plástico a la estética del proceso creativo  
Natalia Aguerre  
Tram[p]as de la comunicación y la cultura (N.º 82), e021, octubre-marzo 2018  
ISSN 2314-274X | <https://doi.org/10.24215/2314xe021>  
<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/trampas>  
FPyCS | Universidad Nacional de La Plata  
La Plata | Buenos Aires | Argentina

# EDGARDO ANTONIO VIGO

## DEL ARTE PLÁSTICO A LA ESTÉTICA DEL PROCESO CREATIVO

EDGARDO ANTONIO VIGO. FROM PLASTIC ART TO THE AESTHETICS OF THE CREATIVE PROCESS

**Natalia Aguerre**

[natalia.aguerre@perio.unlp.edu.ar](mailto:natalia.aguerre@perio.unlp.edu.ar)

<http://orcid.org/0000-0002-6628-7070>

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

### Resumen

Este artículo presenta la trayectoria del artista experimental platense Edgardo Antonio Vigo con el propósito de visualizar y estudiar cómo sus creaciones problematizaron la cuestión de la imagen plástica, a partir de la concepción del objeto plástico como un puente hacia la estética del proceso creativo.

### Abstract

This article presents the trajectory of the experimental platense artist Edgardo Antonio Vigo with the purpose of visualizing and studying how his creations problematized the question of the plastic image, from the conception of the plastic object as a bridge towards the aesthetic of the creative process.

**Palabras clave:** Vigo, biografía, imagen, comunicación

**Keywords:** Vigo, biography, image, communication

Recibido: 08/10/2017 | Aceptado: 22/12/2017

# EDGARDO ANTONIO VIGO

## DEL ARTE PLÁSTICO A LA ESTÉTICA DEL PROCESO CREATIVO

Por Natalia Aguerre

Durante el siglo XX, las vanguardias transformaron los lenguajes de la escultura, el grabado, el dibujo y la pintura visibilizando el carácter polifacético de la imagen. A partir de las experimentaciones personales, de las técnicas y los materiales utilizados por los artistas, y de un contexto histórico europeo marcado por las crisis sociales y los movimientos revolucionarios, estos grupos artísticos contribuyeron a «empujar» los límites establecidos por el statu quo, sobre todo en el ámbito cultural.

En esta línea de renovación, podemos mencionar como ejemplo «La rueda de bicicleta» (1913), creada por uno de los artistas internacionales más conocidos: Marcel Duchamp. La obra, compuesta por un banquito de bicicleta invertido, apoyado sobre su base de metal y expuesto para los espectadores, nos revela cómo el autor trascendió la imagen plástica y escultórica tradicional mediante el uso de un objeto cotidiano que, tras haber sido exhibido y titulado «artísticamente», se convirtió en un «objeto plástico» (Vigo, 1966, s/p).

Según Edgardo Antonio Vigo (1966), el objeto plástico refiere a la construcción de la imagen a través de la conjunción de diversos lenguajes estéticos que permiten la integración de texturas, de sonidos y de olor, a lo que se le suma la ambientación escenográfica. En palabras de Vigo, el artista ya no solo trabaja con el color vertiéndolo sobre una tela elegida, como es el caso de la pintura, sino que puede elegir cualquier tipo de soporte para teñir, para marcar o para colorear, haciendo posible la observación de la textura natural del objeto. En el caso de la escultura, el creador deja de moldear su obra hasta alcanzar la imagen deseada para armarla con elementos de su quehacer diario.

En una época en la que la cultura visual se iba imponiendo, principalmente, por llegada de la televisión a los hogares y por la creciente experimentación en el ámbito fotográfico, el objeto plástico permitía problematizar la composición de la imagen plástica con un claro sentido de contemporaneidad considerando su producción como una estética del proceso creativo. Siguiendo los postulados de Vigo (1966), la imagen se vio enriquecida en su carácter expresivo por el reconocimiento y por la inclusión de las formas de composición, los cuales generaron «impactos en el campo sociológico, político y costumbrista de la sociedad, así como por supuesto solucionar la problemática estética con sus atrevimientos formales y técnicos» (Vigo, 1966 s/p).

Las influencias de las vanguardias europeas, la mirada crítica sobre los cánones de organicidad de la imagen y las nuevas maneras de concebirlas propiciaron en Vigo un *modus operandi* para sus creaciones, las cuales modificaron los modos de producción, de circulación y de recepción de sus representaciones. Dado que su labor como artista produjo transformaciones significativas en el campo de las artes plásticas, el propósito de este artículo es observar su trayectoria para analizar la construcción de un universo estético / comunicacional en el que el tratamiento de la imagen anticipó nuevos lenguajes, prácticas y modos de entrecruzamiento entre el arte, la comunicación y la política.

### **La figura de Edgardo Antonio Vigo**

Hijo de un padre carpintero y de una madre que se dedicaba a las tareas domésticas, Edgardo Antonio Vigo nació en la ciudad de La Plata el día de los inocentes de 1928. A los 22 años comenzó a trabajar en el Poder Judicial cosiendo expedientes. Esta práctica y los conocimientos que adquirió fueron trasladados a sus creaciones, compuestas —entre otros materiales— por hilos, por sellos y por perforaciones como también por papeles / obras —de «tono» documental— que dan cuenta de los inicios o de la continuidad de procesos.

En paralelo a su labor inició estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata donde obtuvo, en 1953, el título de Profesor de Dibujo. Para la mayoría de los egresados era importante y hasta imprescindible obtener una beca en Europa —principalmente en Francia—

como corolario de finalización de la carrera. Así es así que ese mismo año, junto con su amigo Miguel Ángel Guereña, Vigo emprendió viaje a este país con un presupuesto modesto que habían ahorrado. Su propósito era conocer los círculos artísticos tradicionales y los de vanguardia. Al tiempo de encontrarse instalados en París, advirtieron que para acceder a las galerías y a los museos debían pagar las entradas lo que reducía su capital. Para salvar esta situación comenzaron a recolectar papeles y cartones en la vía pública para una organización de ayuda al estudiante extranjero.

Habiéndose establecido para cumplir con sus metas, Vigo emprendió un reconocimiento de los principales movimientos de arte contemporáneo y estableció contacto con el artista venezolano Jesús Rafael Soto y con diferentes grupos y artistas de la vanguardia parisina. En palabras de su colega cubano Pedro Juan Gutiérrez (2004), «París lo que hizo fue remover y agitar un poco lo que ya estaba a punto de germinar. París logró que ese material fermentara y creciera hasta reventar» (p. 2).

Luego de ocho meses de intensas experiencias, Vigo regresó a La Plata con una mirada diametralmente renovada sobre la imagen, en cuanto a la formación que había recibido en la Escuela de Bellas Artes. Pudo comprobarlo en 1954, cuando realizó una muestra con su futura esposa, Elena Comas, en la Asociación Sarmiento. En ella expuso maderas,<sup>1</sup> estructuras geométricas y otros objetos que, inscriptos en los planteos del arte concreto, buscaban transgredir la participación contemplativa del espectador hacia una más activa.

Cada vez que se le preguntaba por esta presentación, Vigo comentaba que la propuesta no fue comprendida por el público y que sus obras fueron destruidas y rechazadas por la crítica mediática. Para él, este hecho constituyó una autoexpulsión de la institución artística y el episodio funcionó como disparador de la idea de «revulsión».

A partir de 1955 empezó a trabajar en sus primeros *Poemas matemáticos* y formuló su tesis *Relativuzgir's*. Los relativuzgir's —categoría que deriva de la unión de los términos relativo / electricidad como elemento actuante / propiedad de girar—, recogen la impronta antiartística de la estética dadá que niega los espacios de exposición para la búsqueda de un campo propio. Hacia finales de la década construyó las «máquinas inútiles», influenciado por las

máquinas célibes, de Michel Carrouges, y por las máquinas irónicas, de Jean Tinguely, a las que les incorporó un enfoque lúdico que parodiaba el aparato / objeto en su utilidad.

Sus exploraciones en torno a la imagen y a las formas de crearlas y exponerlas adquirieron un carácter político, en tanto que las mismas «suspende(n) las coordenadas normales de la experiencia sensorial» (Rancière, 2011, p. 35), produciendo un arte que reclama el desplazamiento de la percepción visual y una reconfiguración de los lugares de presentación. En este sentido, Vigo utilizó canales alternativos al circuito oficial para intervenir políticamente en el campo estético. Para ello se sirvió del espacio público y salas variables como marco para sus presentaciones; brindó charlas en distintos medios sobre arte contemporáneo; ejerció la docencia en el Colegio Nacional Rafael Hernández (a partir de 1961); editó revistas y escribió manifiestos y artículos para los diarios *El Argentino* y *El Día* de La Plata, para el periódico *El Atlántico*, de Bahía Blanca, y para revistas especializadas como *Realizaciones* (1962), *Escala* (1964), la publicación belga *Historische Anthologie Visuelle Poezie* (durante 1976), y *Ritmo*, dirigida por D. Helfgot.

En su escrito «Un arte a realizar» (*Ritmo* N.º 3, 1969) se refiere a la obra como un «proyecto modificable» e insiste en la participación activa del espectador para la conformación de la experiencia artística. En la misma revista publicó «No – Arte – Si» (*Ritmo* N.º 5, 1969), una crónica del evento / happening «Arte de consumo», efectuado por Jorge de Luján Gutiérrez, Pazos y Héctor Puppo, en la Cámara Argentina de la Construcción.

Las publicaciones sobre estética más significativas son: *Los poemas mathematiques barroques* (Contexte, Paris, 1967; Agentzia, Paris, 1968), un libro compuesto por un conjunto de hojas sueltas, caladas, de distintos espesores y colores donde el lector / participante tiene la posibilidad de intercalar el material para crear nuevas formas; y *De la poesía proceso a la poesía para y/o realizar* (*Diagonal Cero*, 1969) que además fue armado con hojas sueltas donde expuso su teoría acerca de los cambios producidos en el arte. Debemos mencionar, también, la edición de veinte números de *Nuestro libro internacional de estampillas y matasellos* (1979, 1993) y tres volúmenes del *Libro internacional de poesía visual y arte correo* (1976, 1977, 1978, 1980). Sumado a ello, dictó cursos como «Panorama del arte contemporáneo», en una radio de Chascomús, durante 1973, y «La plástica y su límite», por la radio de

la Universidad Nacional de La Plata (1962), donde realizó —en su pequeña galería— un espectáculo audiovisual titulado «Síntesis I», a partir de «objetos-cosas-espaciales lumínicos» con proyección de diapositivas, de música y de poesía.

Vigo comprendía que era necesario hacer un desplazamiento de la imagen plástica a la estética del objeto para desencadenar el recorrido en una estética del proceso creativo. Entendía que de esta manera se vivenciaba el complejo sistema de relaciones y de significados donde las performances (Aguerre, 2015) conjugan lenguajes implícitos y explícitos, niveles de simbolización y sensibilidades, formas de transmisión, de participación y modos de conexión con el mundo de las representaciones culturales.

Respondiendo a las necesidades vitales y tecnológicas de su tiempo, Vigo compuso en imágenes y en grafías formas y modos alternativos de comunicación para expresar y para difundir sus ideas y sus sensibilidades; como son los casos de las revistas que editó. En 1955 constituyó el grupo Standard '55, junto con Miguel Guereña y con Osvaldo Gigli, con quienes enviaba ediciones artesanales por correo. Entre 1958 y 1960 publicó cinco números de *W.C* y, durante el transcurso de 1960, tres números de *DRKW '60*. En ellas se trataban temas sobre las diversas expresiones del arte y de la poesía mediante artículos, imágenes y grabados de artistas locales y extranjeros. En 1962 apareció *Diagonal Cero*, publicación experimental calificada como mítica y como promotora de una nueva manera de producir revistas de vanguardia a nivel internacional. Fueron 28 números de tirada trimestral publicados hasta diciembre de 1968 —con excepción del 25, dedicado «a la nada»—. Distribuida en el exterior y localmente por el propio Vigo, la revista estaba conformada por hojas sueltas dentro de una carpeta.

La primera etapa de *Diagonal Cero* (hasta el N.º 19, septiembre de 1966) se centró en la difusión de la poesía y del pensamiento de artistas argentinos e internacionales, a la que le sumó la edición de una serie de cuadernillos de xilografías que constituyeron la base del futuro Museo de la Xilografía, un «museo ambulante» —sin sede— que Vigo fundó en 1967. A partir del N.º 20 (diciembre de 1966), se dedicó a «La Nueva Poesía Platense» mostrando las prácticas de la poesía visual y experimental y transformándose en un medio de difusión del Movimiento Diagonal Cero, un grupo de poetas integrado por

Gancedo, Gutiérrez, Pazos, el mismo Vigo y —tras retirarse Gancedo, en 1967— Carlos Ginzburg. A partir de la labor en la revista estableció una primera red de intercambio con poetas latinoamericanos —Clemente Padín, de Montevideo, Uruguay y Guillermo Deisler, de Antofagasta, Chile—, que más tarde formarían parte del circuito de «Comunicación Marginal a Distancia». En paralelo a la labor de *Diagonal Cero*, en 1964 expuso xilografías y dibujos en la galería Lirolay, de Buenos Aires, y un año más tarde participó —como artista invitado— con la Bitri-cicleta y con el Palanganómetro en la muestra del Movimiento Arte Nuevo (MAN), realizada en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata.

En 1968 presentó «Vigo y sus cosas», en la galería Ilari de Asunción, Paraguay. El término «cosas» —tal como llamaba a sus obras— estaba inscripto dentro de las teorías de vanguardia que entendían que el arte no debía representar los objetos sino presentarlos para compartir su destino, común al del resto de las cosas. «La obra de arte tenía que ponerse en riesgo y confrontarse con las mismas fuerzas de destrucción que amenazaban a las cosas comunes» (Groys, 2016, p. 136). Además editó el múltiple *Poemas matemáticos (in) comestibles* y recibió el segundo premio en el Festival de las Artes de Tandil, por su «Xilografía-Objeto. Homenaje a Fontana N.º 2».

En octubre de ese mismo año puso en marcha con «Manejo de semáforos» una serie de señalamiento que consistían en marcar / señalar algunas construcciones del espacio público para producir interrogantes estéticos. Esta presentación, realizada en el semáforo ubicado en el cruce de las avenidas 1 y 60, proponía el aprovechamiento de las imágenes urbanas, —consideradas como objetos plásticos (Vigo, 1966)— que no teniendo un propósito estético como fin, lo posibilitaban.

En 1969 dio comienzo a sus primeros «Proyectos a realizar: el (in)film blanco sobre blanco. Homenaje a Kasimir Malevitch» y las «Obras (in)completas», un envío postal de cuatro etiquetas para ser utilizadas libremente. Entre 1969 y 1971 presentó en La Plata, en Capital Federal y en Montevideo «Urna con cabezales intercambiables», una muestra que inscribe en los planteos de la «poesía para y/o a realizar», y cuya base conceptual formuló en el ensayo «De la poesía / proceso a la poesía para y/o a realizar», publicado en 1970 por *Diagonal Cero*.

Ese mismo año organizó en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella la «Expo/ Internacional de Novísima Poesía», en la que reunió a poetas visuales y sonoros de quince países. También en 1969 hizo entrega al profesor Ángel Osvaldo Nessi de una sustancial declaración, titulada: «Hacia un arte tocable...», en la que sintetizó las líneas de intervención que definían su poética.

Hacia un arte tocable que quiebre en el artista la posibilidad del uso de materiales «pulidos» al extremo de que produzca el alejamiento de la mano del observador —simple forma de atrapar— que quedará en esa posición sin participar «epidérmicamente» de la cosa [...]. Un arte tocable que se aleja de la posibilidad de abastecer a una «elite» que el artista ha ido formando, un arte tocable que pueda ser ubicado en cualquier hábitat y no encerrado en museos o galerías. Un arte con errores que produzca el alejamiento del exquisito. Un aprovechamiento al máximo de la estética del asombro, vía ocurrencia —acto primogénito de la creación— para convertirse —ya en forma masiva en movimiento envolvente— o por individualidad en actitud. Un arte de expansión, de atrape por 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 modifique la imagen. En definitiva: un arte contradictorio (Vigo, 1968/69, s/p).

Vigo era sensible a la realidad de su época y por ello aprovechaba las múltiples dimensiones de sentido que un objeto y/o imagen plástica contenía para recrearlo o para desplazarlo de su uso cotidiano y así transformarlo en un arte tocable. De esta forma confirmaba la materialidad de lo diverso y lo contradictorio donde las polifonías significativas se construyen a través de formas y de tejidos discursivos que, mediante recorridos divergentes, encuentran asiento para la simbolización y la formulación de diferentes estados de representación cultural; en definitiva, para llevar adelante una operación de creación y de transmisión comunicativa.



A comienzos de los setenta inició una serie de acciones en la playa Boca cerrada, en Punta Lara, inscriptas en su teoría de «revulsión».

«Revulsionar» es la palabra para la actitud límite del arte actual, y para ello, insistimos, la obra se perime para dar paso a otro elemento: la acción. Ésta está basada preferentemente en despertar actitudes de tipos generales por planes estéticos abiertos y que buscan dentro de ese terreno expandir su acción revulsiva a otros campos (Vigo, 1971, s/p, en Bugnone, 2013, p. 106).

La revulsión no era dada por la forma exterior del lenguaje artístico sino por el carácter de inquietar lo naturalizado a partir de lo estético. Por lo mismo, no encontramos en Vigo una idea del arte escindido del accionar del sujeto; más bien, ambos viven enlazados en una síntesis inseparable.

Convocado por el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAYC), participó en 1970 en la exposición «De la figuración al arte de sistemas», en el Museo Provincial de Bellas Artes «Emilio Caraffa», de Córdoba, donde presentó objetos múltiples, xilografías y documentación fotográfica de sus señalamientos. Su señalamiento V consistió en un «paseo visual» por la plaza Rubén Darío, sitio en el que era desarrollaba la exposición. El señalamiento VII, titulado «Devolución del agua del 70», de 1971, consistió en devolver al río el agua retirada un año antes. Esta y otras acciones posteriores fueron documentadas fotográficamente por su amigo Juan José «Chispa» Esteves.

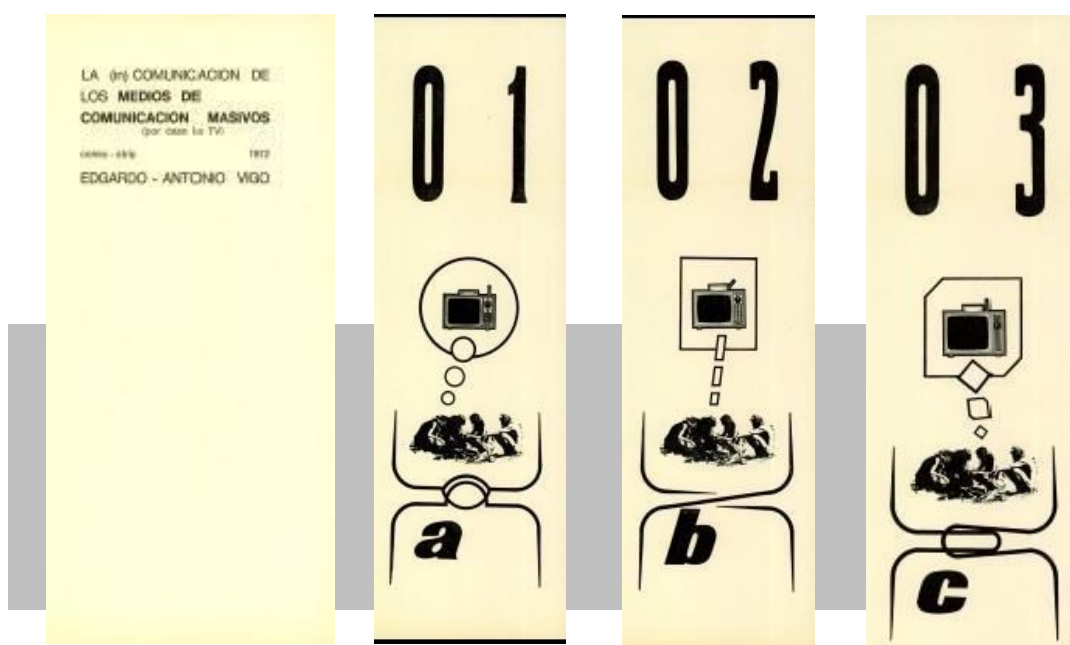
En los años siguientes participó en diversas convocatorias y mantuvo un constante intercambio con varios de los artistas que integraban el Grupo de los Trece: Ginzburg y Pazos —quienes habían formado parte del Movimiento Diagonal Cero—, Juan Carlos Romero y Horacio Zabala. En 1971, con la colaboración de Padín y de Ellena Pelli, organizó en el CAYC la «Expo/ Internacional de Proposiciones a Realizar».

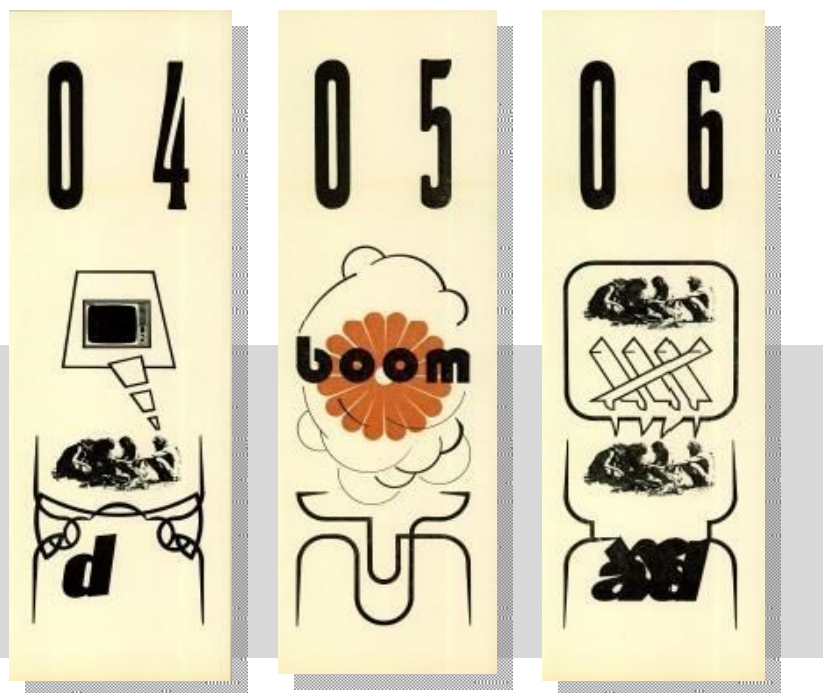
Luego de haber culminado con la edición de *Diagonal Cero*, Vigo emprendió una nueva publicación a la que llamó *Hexágono '71*, que circuló hasta 1975. Fueron trece números compuestos por un sobre con hojas sueltas donde difundió ensayos, señalamientos, proposiciones a realizar, poesía visual y arte correo/comunicación marginal a distancia. En 1971 dio a conocer su artículo «La calle: escenario del arte actual», que fuera escrito a partir de los señalamientos realizados. En dicho relato define la intención de recuperar el espacio público como lugar abierto, de placer visual y de expresión para la

participación colectiva. El «salir a la calle» no solo implicaba la crítica de los modos de asistencia de las manifestaciones artísticas instituidas sino el planteamiento de un acto alternativo de intervención social desde lo estético.

A partir de 1972, la revista *Hexágono '71* asumió un perfil más político y comenzó a incluir en los sucesivos números referencias sobre la realidad política inmediata, como la masacre de Trelew. «Souvenir del dolor», en recuerdo a los caídos en Trelew, circuló durante ese año en dos convocatorias colectivas de arte platense. Sumado a estos temas, Vigo tomó parte en la discusión crítica sobre los medios masivos y la comunicación problematizando las disputas de sentidos y la legitimación política en el campo de las representaciones sociales. En relación con los medios, en las obras: «¿Quién no es nadie?» (1972) y «La (in)comunicación de los medios de comunicación masivos (por caso la TV)» (1972), cuestionó el accionar y a las teorías funcionalistas y críticas de la comunicación.

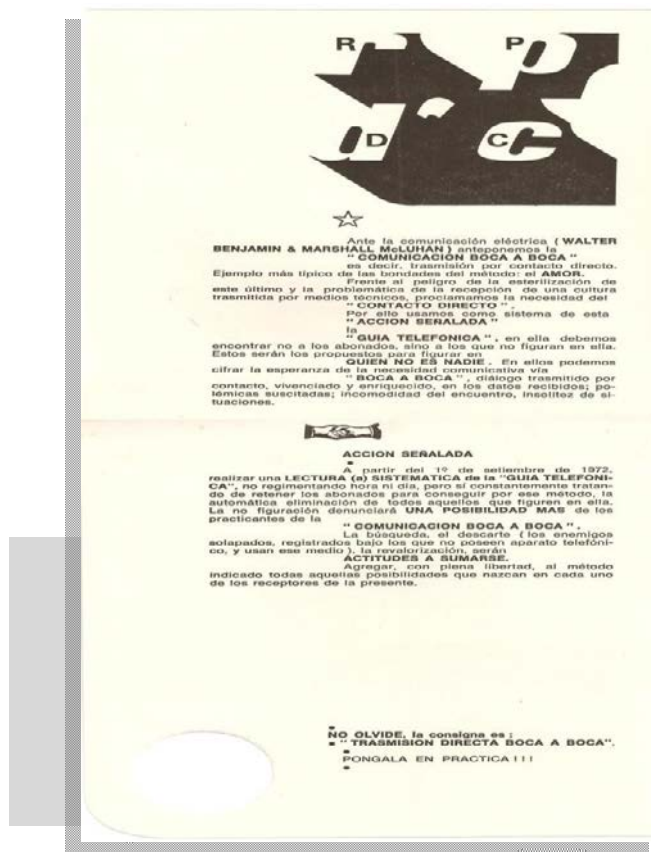
«La (in)comunicación de los medios de comunicación masivos (por caso la TV)» (1972), expuso la unidireccionalidad de los mensajes y puso en evidencia la disociación entre estos y la audiencia.





«La (in)comunicación de los medios  
de comunicación masivos (por caso TV)» (1972)

Siguiendo esta línea, «¿Quién no es nadie?» (1972) presenta un texto que se inicia con una proposición: «Ante la comunicación eléctrica (Walter Benjamin & Marshall Mc Luhan) antepone la COMUNICACIÓN BOCA A BOCA». Esta declaración ponía en diálogo a los intelectuales de la teoría crítica (Benjamin) y funcionalista (Mc Luhan) para trascender sus postulados y proponía una práctica alternativa, horizontal y participativa como es «la comunicación de boca a boca». En este sentido, Vigo advierte y afirma que a partir de esta acción se «favorecerá el diálogo transmitido por contacto, vivenciado y enriquecido en los datos recibidos», así como «la incomodidad del encuentro» y «la insolitez de situaciones» (Vigo, 1972, s/p). Este artista revaloriza el canal de comunicación natural de los sujetos considerando que mediante el «boca en boca» se producen, se intercambian y se negocian las formas simbólicas, lo que constituye a este acto como una condición y una fase esencial del ser práctico del hombre.



«¿Quién no es nadie?», tarjeta, 1972.

Estas piezas particulares junto con su extensa trayectoria artística demuestran cómo se pueden cuestionar los hábitos y las representaciones dominantes que constituyen el/los imaginario/s social/es, en un lugar y en un momento determinado, a partir de expresiones estéticas que valorizan la imagen. Así lo afirmó en el manifiesto *Por qué un arte de investigación* (1973), cuya apertura cita a Armand Mattelart (1972), quien afirma que «los conocimientos de las elites pasarán a integrar la cultura de masas para dejar de ser una vulgarización de los conocimientos de los sabios» (p. 40).

La referencia a Mattelart resume su fundamento estético, que se orienta en el cruce entre el arte y la política mediante la redefinición del papel del artista, el que debe comprometerse con la realidad circundante y, particularmente, con los que no tienen voz. Desde esta perspectiva, el creador —ligado a la noción de intelectual orgánico de Gramsci—, en tanto nexos entre la estructura y la superestructura, tiene que ponerse al servicio de la transformación social. En este escrito, Vigo retoma, como en «¿Quién es nadie?» (1972), la necesidad de debatir el accionar de los medios y las dimensiones culturales, entendidas

como los principios organizadores de la experiencia donde los sujetos ordenan y estructuran sus hábitos dependiendo del espacio que ocupan en las redes sociales. Para ello, postula la intervención del artista en las prácticas sociales, específicamente las del arte, para señalar los procesos de la reproducción y/o del cambio social. Así lo enuncia al comenzar el texto:

Cuando al sicosis general tiende a una línea verticalizante, cuando el artista certifica que debe cambiar su relación con la sociedad, cuando la sociedad empieza a tomar conciencia de mensajes existentes pero negados a ella, es harto difícil pretender justificar la coexistencia de un ARTE DE INVESTIGACION. Este mantendrá en vigencia algunos aspectos negados por las teorías amasadas para justificar el URTICANTE GENERALIZADO ARTE POPULAR. Sin embargo, creemos que ese ARTE POPULAR debe ser analizado con mayor envergadura y análisis profundo porque se corre el riesgo de realizar un populismo que finalmente no soluciona ningún tipo de problemas y lleva al sacrificio gratuito, negando lo que en definitiva siempre negó habitualmente el arte, la COMUNICACIÓN COMUNITARIA (Vigo, 1973, s/p).

Su pensamiento crítico que atraviesa la problemática de la comunicación, se constituye en el relato como una forma de objetivación para reflexionar, para crear y para exponer desde el arte los entramados de la cultura. Tal es así que Vigo establece un método que consiste en el planteamiento de «códigos de lenguajes comunicantes», «temáticas» y la «utilización y la apertura de todos los canales de comunicación» (Vigo, 1973, s/p).

En relación con los «códigos de lenguajes comunicantes», plantea que se deben establecer normas mínimas y accesibles a la comprensión de los participantes / espectadores, compuestas de «formas cotidianas, señales, símbolos folclóricos, etc., sumados todos en una superficie o en un objeto, como también clarificar la idea con un lenguaje llano, cargado de cotidianeidad y de fácil comunicación» (Vigo, 1973, s/p). Estos nuevos códigos de lenguajes tendrán que incorporar temáticas que den cuenta de la coyuntura social y política del artista, las cuales deberán ser

desmenuzadas desde todos los puntos de vista para dar al público (por la información apriorística poseída) las posibilidades de que se enfrente ante ellas [...]. La consecuencia será una mayor agilización de la inteligencia y una clara necesidad de recibir nuevas respuestas ante nuevos interrogantes recibidos (Vigo, 1973, s/p).

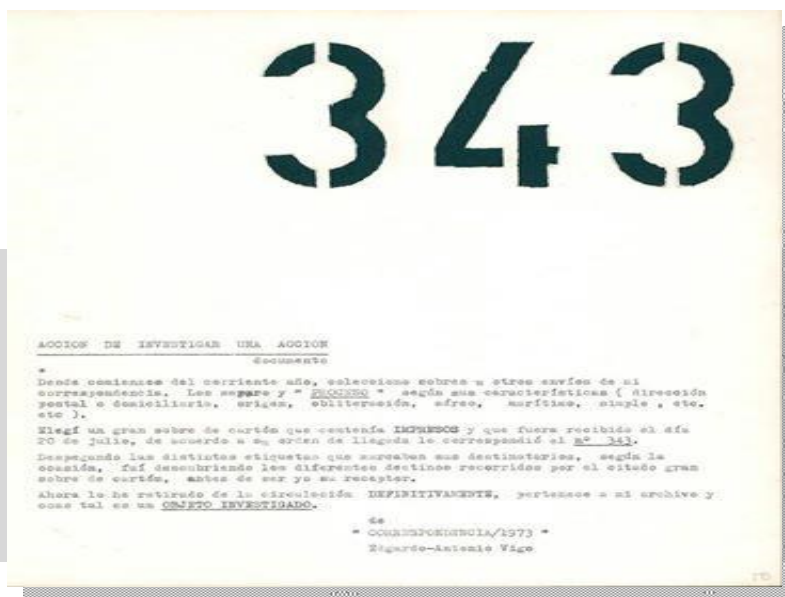
Esto requerirá de la utilización y de la apertura de todos los canales de comunicación,

responda ésta a la forma masiva o a la intercomunicación, sin preocuparse por los ratings porque la apropiación de ciertas obras requiere un tiempo que otros no precisan para ser comprendidas. Sumar debería ser la consigna cultural del momento, para interpretar el más claro deseo de democracia y de constante avance (Vigo, 1973, s/p).

Vigo asevera que los circuitos comunicativos propuestos por el sistema no representan ni satisfacen al realizador y/o trabajador creativo debiendo estos encauzar sus producciones en nuevos canales de comunicación. Así, la resolución de alternativas permitirá conmover la consciencia y/o la conducta de los espectadores para que participen activamente en la producción artística. Establece que el proceso creativo debe requerir de una actitud inconformista y cuestionadora del orden hegemónico para crear acciones creativas a una demanda social, en un espacio o en una acción que permita el encuentro con el otro.

En su carácter crítico, Vigo presenta el estado de situación del universo del artístico de su tiempo sugiriendo un arte de investigación para la implicación activa de los autores y para generar un tipo de conocimiento, dado por el «intercambio comunicativo con otros actores, con la cultura y con el ámbito de actuación» (Uranga, 2016, p. 21). Estas relaciones, y con ellas las mediaciones que se establezcan, permitirían el reconocimiento de otros saberes que servirían para problematizar este tipo de prácticas sociales y para poner en disputa conceptos cristalizados en dicho campo.

Aunque el manifiesto no lo exprese, Vigo sabía que el arte de investigación debe ir acompañado de un registro documental de obras y de presupuestos teóricos que sirvan de base al análisis de estos fenómenos sociales y a la construcción metodológica para habilitar las técnicas.



«Acción de investigar una acción» (1973)

Desde el inicio de su actividad, Vigo envió y recibió cartas de sus colegas, pero fue a partir de 1967 que comenzó a intercambiar postales con un circuito de artistas que conformaban la red de Arte Correo. Este acto no quedó circunscripto en la creación y en el «canje» porque, como lo señala la tarjeta, decidió archivar y catalogar las piezas que mandaba y que recepcionaba para «investigar la acción».

Tanto *Por qué un arte de investigación* (1973) como «Acción de investigar una acción» (1973) son escritos que sintetizaron sus postulados y sus acciones políticas / estéticas, pudiéndolos observar en el grado más alto de expresividad a partir del Arte Correo o «Comunicación Marginal a Distancia» —en palabras de Vigo—, el cual lo convirtió en el fundador de esta actividad en la Argentina y en uno de los máximos referentes de Latinoamérica.

### **Arte Correo / Comunicación Marginal a Distancia**

La definición de Arte Correo deviene de la novedad que se le otorgaba al soporte, que al no estar mediatizado por esquemas predeterminados ni adscripto a ningún lenguaje particular, permitía una acción comunicativa interpersonal, anticomercial y revolucionaria frente a las instituciones artísticas y a los medios masivos, a nivel internacional.



Vigo fue un teórico crítico de esta práctica y a través de sus escritos (1975, 1976), notamos cómo sus reflexiones parten del análisis del medio postal para luego establecer la categorización de Comunicación Marginal a Distancia, entendida «como una disciplina que compone el espectro de las comunicaciones marginales» (Vigo, 1980, s/p), que se encuentran circunscriptas en redes nacionales e internacionales.

En su artículo «Arte Correo. Una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación» (1976), Vigo estudia la relación entre esta práctica y los medios de comunicación. Por los títulos que se encuentran en su biblioteca personal, podemos advertir sus lecturas en relación con la comunicación masiva mediante artículos publicados en las revistas: *Comunicación y Cultura* (1973); *Crisis* (décadas del setenta y del ochenta); *Vozes, de Brasil* (1978); *Humboldt, de Alemania*; *Imagen* (dirigida por Eliseo Verón); *Revista de la Universidad de La Plata* (1964, 1965, 1970, 1972, 1973); y *Rocinante*, de Venezuela; por los diarios argentinos *Noticias*, *El Periodista* y *El Porteño*, y por libros académicos como los de Armand Mattelart (1972, 1973, 1980); Néstor García Canclini (1968); Rositi (1980); Jean-Marc Poinot (1971) y Hervé Fischer (1974).

De Fischer (1974) se apropia del concepto de «comunicación marginal», debido a que este autor afirmaba que en virtud de que los medios masivos eran «instrumentos de dominación cultural» (Fischer, 1974, p. 19), la comunicación marginal era una respuesta y una tentativa específica —individual o de grupos minoritarios— para emitir y para difundir opiniones alternativas frente a los medios de comunicación.

A partir de ello, Vigo percibió que el Arte Correo era una forma más de expresión estética de las comunicaciones marginales —a la que le agrega la palabra distancia—, donde a partir del uso de técnicas, imágenes e instrumentos que se encuentran al margen de los cánones establecidos por el campo artístico oficial —como hemos descripto en páginas precedentes—, sumado a la inclusión de todo tipo de participantes, esta actividad se convertía en «una estrategia sociocultural de fragmentación del sistema de dictadura industrial» (Bugnone, 2013, p. 266). En este sentido, subraya la «necesidad necesaria» de tomar contacto directo entre los practicantes para crear posibilidades nuevas de comunicación «con suficiente dosis de inconformismo, de subversión y de relaciones globales y particulares». Esto favorecía la multiplicidad de voces y llevaba a la construcción de una memoria colectiva a



partir del «testimonio crítico de las realidades socio/político/económicas», sumado a nuevos conocimientos para hacer frente a la mediatización del arte impulsada por las instituciones y por el progreso tecnológico de los medios que cada vez era más acelerado.

Queda claro que para Vigo la «comunicación marginal a distancia» es un acto de libertad de expresión que tiene la posibilidad de provocar cuestionamientos y sensibilidades para salirse de los bordes normalizados o dominantes. Si bien en esta entrevista el artista expresa su politicidad al interior del grupo mencionado, también define a esta actividad como una acción para el compromiso político; y así lo exhibió en 1981 cuando creó una tarjeta que tituló *Mail Art Statement*, la cual circuló por la red postal.

La 'COMUNICACIÓN A DISTANCIA', no debe, únicamente, transgredir los reglamentos de las administraciones postales. Sino, además, crear una

'CONTRAINFORMACIÓN' convirtiendo a su practicante en 'ACTIVO PARTICIPANTE COMBATIVO' que denuncie las aberraciones de los sistemas internacionales y nacionales que esclavizan al hombre. Luchando contras las torturas, los sometimientos, persecuciones, muertes, desapariciones y todas las 'CODIFICACIONES SISTEMÁTICAS', que cercenan la libertad creativa del hombre.

Haciendo que las 'PRÁCTICAS MARGINALES' testimonien y apoyen los acontecimientos contemporáneos desde la primera línea de lucha, quebrando así la tradicional 'política' del escriba-artista, relator por lo general de hechos pasados y documentalista no-comprometido de lo pretérito.

Respecto al 'GHETTO LATINOAMERICANO', la lucha debe centrarse contra el

'ASCENDENTE Y ASFIXIANTE SMOG FASCISTA' fiel usuario de métodos que sirven para quebrar todo intento de creatividad y testimonio. Una creatividad que no deja –subterráneamente– de mantener el fuego de pensamientos ideológicos que anulen el control paternalmente policíaco (Vigo, 1981).

En este escrito argumenta que los artistas del correo deben adoptar una postura militante, convirtiéndose en participantes combativos activos en la lucha contra la persecución y la violación de los derechos humanos y que, para ello, la Comunicación Marginal a Distancia era un instrumento eficaz para transgredir las imposiciones dictatoriales y para hacer oír al mundo las voces acalladas de los pueblos. Esta premisa vuelve a evidenciar su programa de acción estética / política, que adquirió mayor relevancia con la desaparición de su hijo Abel Luis «Palomo», quien fue secuestrado por los militares en julio de 1976.



Estampilla y sello (1986)

Vigo siguió con esta práctica hasta su muerte, en 1997. La gran variedad de creaciones es notable, así como la amplitud de sus contactos dentro y fuera de América Latina y la generosidad de compartirlos para ampliar la red y para hacer participar a una multiplicidad de «voces creativas». Como escribió en su diario:

Tal vez la práctica del MAILART no deje al futuro la posibilidad de dar una dimensión diferente a la realidad, pero reconocemos en ella la posibilidad de un NUEVO CIRCUITO de comunicación a distancia. MAILART ha realizado conexiones entre las marginalidades internacionales, la expansión de sus intercambios, la distribución de sus múltiplos, el intercambio o la polémica de sus teorías, invitando a un diálogo profundo (Vigo, s/d).

## Conclusión

Artista visual, poeta experimental, editor de revistas, archivista, xilógrafo, creador de objetos, docente, crítico, ensayista, y el máximo referente en Latinoamérica de la comunicación marginal a distancia, Vigo fue un artista que no se corrompió por la ilusión de que en la vida se es por lo que se ha obtenido a lo largo de la historia, sino por lo que se ha logrado «en el acto de crear» (García Canclini, 1968, p. 29).

Sus actos creativos fueron «un todo orgánico en el cual no existía separación alguna entre el conocimiento, la práctica artística y la vida» (Ferreiro & Dourron, 2016, p. 27). Ellos pusieron en crisis la institucionalización del arte y los roles de creador y de espectador, a través de circuitos y de redes personales, de experiencias participativas y colaborativas, y del espacio público como escenario para la acción.

Vigo ha sido un incansable explorador de las imágenes, a las cuales les otorgó nuevos sentidos utilizando todo tipo de canales comunicativos donde pudo expresar situaciones radicalmente distintas con respecto a la creación plástica y a su percepción por parte del público.

En este punto, entendemos que la experiencia poética que Vigo proponía era un acto de comunicación, dado que hizo trascender la imagen plástica del plano instrumental al objeto comunicativo para poner en debate la politicidad del arte haciendo foco en el rol «revolucionario» del artista, borrando con su red de contactos los límites entre lo internacional y lo local, privilegiando la libertad de expresión y reconociendo la participación comunitaria. Este aspecto fue concebido como una intervención fundamental en y para la producción, el intercambio y la negociación simbólica. Sus producciones fueron una forma de objetivación y de materialización de su propia palabra en el encuentro con los otros. Un modo de construir un nosotros «para interpretar el más claro deseo de democracia y de constante avance» (Vigo, 1973, s/p).

## Referencias

Aguerre, N. (2015). *La performance como comunicación estratégica en las ceremonias anuales del espacio jesuítico-guaraní* [Tesis doctoral]. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45448>

Bugnone, A (2013). *Una articulación de arte y política: dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)* [Tesis doctoral]. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42366>

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

Fischer, H. (1974). *Art et communication marginale*. Balland

García Canclini, N. (1968). *Cortázar: una antropología poética*. Buenos Aires, Argentina: Nova.

Gutiérrez, P. J. (2004). *El juego de Vigo*. La Plata, Argentina: Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.

Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente* (Trad. Paola Cortes Rocca). Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Mattelart, A. (1972). *Agresión en el espacio*. Buenos Aires, Argentina: Tercer Mundo.

Mattelart, A. (1973). *La comunicación masiva en el proceso de liberación*. Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno.

Poinsot, J.-M. (1971). *Mail Art. Communication à distance: concept*. Paris, Francia: CEDIC.

Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.

Vigo, E. A. (1966). Hacia el arte del objeto. *La Tribuna de América*, s/d.

Vigo, E. A. [1968/1969] (1994). «Hacia un arte tocable». *Catálogo 1954-1994. Edgardo-Antonio Vigo*. La Plata, Argentina: Fundación Centro de Artes Visuales.

Vigo, E. A. (1971). *Acción de señalar*. Manuscrito, carpeta: señalamiento VIII.

Vigo, E. A. (1973). *Por qué un arte de investigación*. La Plata, Argentina: Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.

Vigo, E. A. (1976). Arte Correo. Una nueva etapa en el proceso revolucionario de creación. *Buzón de Arte/Arte de Buzón*, (2).

Vigo, E. A. (1981). *Mail Art Statement*. La Plata, Argentina: Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.

## Nota

---

**1** También la madera —con la que quizá jugaba de chico en la carpintería de su padre— fue un soporte que utilizó de manera constante a lo largo de su vida. La producción de grabado en madera fue clave en su propio trabajo como en la relación de intercambio que estableció con otros artistas. Esta antigua modalidad de impresión —de origen popular—, le posibilitaba la multiplicación de imágenes y una amplia circulación.