

Edgardo Antonio Vigo y la Comunicación a Distancia

Edgardo Antonio Vigo
and Distance Communication

Natalia Aguerre - aguerre.natalia@yahoo.com
Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata. Argentina



Recibido: 7/4/2018 Aceptado: 13/7/2018

Resumen

Este artículo indaga sobre la figura del artista platense Edgardo Antonio Vigo (1928-1997) y sus formulaciones teóricas en torno a la comunicación y el arte en el ámbito de la práctica artística de Arte Correo. Para ello, se realizará un análisis crítico de sus publicaciones, en las cuales problematiza dichas conceptualizaciones.

Abstract

This article explores the figure of the artist Edgardo Antonio Vigo (1928-1997) and his theoretical formulations around communication and art, in the field of the artistic practice of Mail Art. For this, a critical analysis of his publications will be carried out, in which his problematizes such conceptualizations.




Palabras clave

Edgardo Antonio Vigo; comunicación; arte

Keywords

Edgardo Antonio Vigo; communication; art



La comunicación, los medios, las tecnologías de la información y sus sistemas son conceptos que han sido y siguen siendo usados para explicar las prácticas que involucran la transmisión de mensajes. Desde que la comunicación es reconocida como disciplina por las ciencias sociales, su campo de estudio ha trascendido el análisis sobre los soportes y las habilidades de quienes producen y reciben información y ha ampliado su perspectiva hacia la construcción de significados y de sentidos en espacios y en tiempos de encuentros dinámicos y cambiantes que involucran a los individuos en el armado de las tramas sociales.

Esta mirada que comprende a la comunicación como formadora de la densidad de la cultura implicó discusiones académicas y acciones políticas concretas en los países latinoamericanos, donde la función de los medios de comunicación de masas fue parte central —y aún lo es— de los debates, en torno a los modos de producción y de legitimación de las representaciones sociales. En este sentido, y como sostienen Hermann Herlinghaus y Marta Moraña (2003) cualquier acción o pensamiento que se pretende transformador de una u otra forma cae en el debate de la modernidad. Para estos autores, la modernidad en América Latina siempre ha estado en crisis porque *ser moderno* significa actuar desde ámbitos concretos y hacer visibles las configuraciones sociales y los márgenes culturales para convertirlos en puntos de unión y de partida de un pensamiento descolonizador. Los cuestionamientos en torno a los medios comenzaron a formar parte de la agenda pública en América Latina debido a que la prensa, como la radio y la televisión, se convirtieron en los principales canales de difusión masiva y fueron los principales vehículos de información y de propagación de modelos culturales, en un contexto de dependencia político-económica que los gobiernos mantenían con los Estados Unidos, que era potencia hegemónica luego de la Segunda Guerra Mundial.

Es así que durante los años sesenta y comienzos de los setenta los debates alrededor de la inestabilidad económica y las crisis sociales revelaron, además, la importancia de discutir sobre las formas de construcción de las noticias —por parte de los medios masivos— y plantearon la necesidad de instalar la problemática de la libertad de expresión y el derecho a la comunicación frente a un poder empresarial monopolizado en escasísimas manos y con el propósito convertir sus intereses específicos en generales.



Para entonces, la teoría crítica y funcionalista norteamericana dominaban los abordajes en torno a las funciones e influencias políticas de los medios masivos, en la arena social latinoamericana. La Communication Research o Teoría de los Efectos centraba su análisis en la observación de los resultados que los medios producían sobre los receptores, a quienes consideraba individuos aislados que conforman una masa. Desde esta óptica, los mensajes mediáticos eran generados de forma unidireccional que producían, de esta manera, un poder de persuasión sobre el público.

Estos estudios se combinaron con otro enfoque que también tuvo influencia en América Latina y que consistía en la difusión de innovaciones tecnológicas, las cuales llevarían a la modernización de los países en desarrollo. Esta postura hacía hincapié en la educación como forma de alcanzar el desarrollo y donde los medios obtendrían un papel fundamental para la transmisión de conocimientos.

En paralelo a estas líneas de investigación, la teoría crítica mantenía una perspectiva contraria a la funcionalista. El campo de la semiología dio respuesta a las premisas precedentes mediante el estudio de la materialidad de los mensajes; es decir, a las dinámicas de los lenguajes masivos en la producción social de las significaciones. La teoría crítica establecía que los medios de comunicación constituyen un *aparato ideológico* que representa los intereses de la clase dominante, los que transforman sus intencionalidades específicas en intereses generales y legitiman, con ello, la estructura de dominación.

En 1973 empezó a editarse una de las revistas más importante de la época y que fue un referen-



te indiscutido para pensar la *Comunicación y Cultura*, tal como la llamaron. Uno de sus directores, el sociólogo y semiólogo argentino Héctor Schmucler, escribió en su primer número:

La revista escoge la comunicación masiva como punto de partida específico del debate político cultural para desde allí hacer «emerger los gérmenes de una nueva teoría y práctica de la comunicación que se confundirá con un nuevo modo de producir la vida debido a que durante los últimos años se ha desarrollado un impetuoso movimiento de estudios sobre la comunicación masiva, que tiñe todo el debate político sobre qué democracia se quiere (en Casullo, 2008, s/p).

Por su parte, Armand Mattelart el otro director de la publicación, el sociólogo belga radicado en esos años en Chile, manifestaba:

El medio de comunicación de masas es un mito al cual se considera dotado de una autonomía que trasciende a la sociedad misma. Es la versión actualizada de «las fuerzas naturales que ocultan sus distintas formas de manipulación», que plantean modelos normativos y crean «una comprensión colectiva donde los conflictos son tergiversados». Se trata de hacer evidente la actuación del medio, de modificar la estructura de poder de la información de masas, la concentración económica de ese poder, la malformación cultural que sufre la democracia con respecto a los dueños de ese poder (en Casullo, 2008, s/p).



Las reflexiones críticas sobre los medios masivos fueron el punto de partida para exhibir y problematizar sus modelos de funcionamiento y el poder que éstos ejercían y ejercen en la configuración de los imaginarios simbólicos y políticos. Estos planteamientos dieron inicio a las demandas sobre la libertad de expresión en los medios y al derecho a la comunicación y tanto las expresiones académicas, como las periodísticas y las acciones encaradas por organizaciones sociales hicieron huella en las producciones de determinados artistas de la región. En este contexto, los cuestionamientos y reclamos que marcaron los años sesenta y setenta potenciaron a determinados artistas para manifestar con obras y con discursos sus posicionamientos sobre las formas de vida y las reproducciones sociales hegemónicas.

Los cruces entre esa situación social general y las particularidades del campo artístico nos permiten abordar la relación entre arte, comunicación y política, en ese período particular. Debido a ello, el propósito de este artículo es observar la figura del artista platense Edgardo Antonio Vigo como un intelectual crítico que, mediante determinadas obras y los manifiestos sobre la *Comunicación a Distancia*, construyó un universo narrativo cuya complejidad remite, proyecta y articula, lo estético al mundo real/social y genera, de esta manera, un desenrañamiento de sentidos y una valoración de las formas, como carácter inescindible de toda textualidad; y genera, con ello, nuevos lenguajes, prácticas y modos de entrecruzamiento entre el arte, la comunicación y la política.

Arte correo

A finales de los años cincuenta, el artista Ray Johnson comenzó a enviar a sus amigos cartas con postales, *collages* y recortes de periódicos intervenidos, con determinadas instrucciones. En ellas se le pedía al receptor que las completara y las devolviera al remitente. Johnson, que se oponía a la idea de obras acabadas, expuestas en museos o en galerías con valor comercial, y en virtud de la imposibilidad de acceder a los medios masivos para difundir sus propuestas, construyó una red de contactos para intercambiar ideas y experimentar —mediante este canal— modelos de comportamiento participativo y plural.

Hasta 1962 no hubo ninguna mención específica que diera cuenta de esta práctica hasta que el artista Edward Plunkett introdujo en una obra la palabra «correspondence» a New York School, escuela referente de la pintura abstracta. Ray Johnson se apropió de este nombre para definir su inventiva y al grupo que la integraba, utilizando el término de innumerables maneras como: «correspondance», *dance*, en castellano, bailar/danza; «correspongedance», indicando la capacidad absorbente de la red; «corraspondance»; «correspondunce»; o «correspondent». Finalmente, Johnson se definió por la New York Correspondence School, pero destacó que con ese juego de palabras se podían entender las relaciones entrelazadas y múltiples que él había creado a través del correo.

Esta actividad se desarrolló a través envíos de postales que abordaban temáticas estéticas


como también orientadas a los problemas políticos, sociales y económicos que atravesaban los artistas durante los setenta y ochenta. Estas postales estaban compuestas de reproducciones de obras literarias y/o plásticas (ya sean clásicas o de vanguardia), anuncios de exposiciones, avisos, poemas, dibujos o producciones de diversas características, a los que se le sumaban materiales efímeros y de la vida cotidiana como hilos, cartones, etiquetas comerciales, fragmentos de telas, etcétera.

A estas composiciones se les adicionaban los elementos propios del correo como los sellos postales y los sellos de goma creados por el artista y asumían las modificaciones o alternancias que provoca el medio postal al ser intervenidas por el receptor (de la forma que lo desee) para ser reenviadas y, así, completar la obra.


Las piezas recibidas a raíz de cualquier circuito o convocatoria serían exhibidas sin elección y sin jurado tomando constancia de ello con las exposiciones efectuadas en: *Biennale de Paris*, section MAIL-ART (1971, Francia); *An International Cyclopedia of Plans and Occurrences*, Anderson Gallery, Richmond (1973, Estados Unidos); Omaha Flow Systems, Joslyn Museum, Omaha (1973, Estados Unidos); *First Annual Toronto Correspondence and Mail Art Exhibition*, Main Gallery (1974, Canadá); *Festival de la Postal creativa*, Galería U (1974, Uruguay); *Pictorial History of the World* (1975, Estados Unidos); *Info*, Galería Sztuki MDK Laberynt (1975, Polonia); Reflection Press Gallery (1975, Alemania); *The First Post Card Show*, Contemporary Arts Gallery (1975, Estados Unidos); *Sluj Internationale*, Correspondence Art, Mail Art, Rockefeller Art Centre Gallery (1975, Estados Unidos); *Il Esposiçao Internacional de Arte Postal* organizada por Paulo Bruscky y Daniel Santiago (1976); y *Ultima Exposición Internacional de Arte Postal* realizada por Horacio Zabala y Edgardo Antonio Vigo, en La Plata y en Brasil con la *Primeira Exposiçao Internacional de Arte Postal* organizado por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho en Recife (1975).

Del arte correo a la comunicación a distancia

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




Vigo fue un teórico de esta práctica y a través de sus escritos notamos cómo sus reflexiones parten del análisis del medio postal para luego establecer la categorización de *comunicación a distancia*, entendida «como una disciplina que compone el espectro de las comunicaciones marginales» (Vigo, 1976, s/p), que se encuentran circunscriptas en redes nacionales e internacionales. El primer artículo titulado «Arte-Correo: Una nueva forma de expresión» fue escrito en colaboración con el artista argentino Horacio Zabala y publicado en 1975, en la revista *Poetas Argentinos*. En dicho texto, los artistas manifiestan:



Los hombres se comunican entre sí intercambiando mensajes, utilizando distintas señales con significados diferentes. El hombre, al decir su palabra, la dice para otros.

El envío de una carta por correo implica el desarrollo de un mensaje, y es un acto de comunicación entre dos personas. El correo interviene posibilitándolo a través de la distancia: conecta a un emisor y a un receptor. El artista realiza su obra de la misma manera que el hombre «dice su palabra». En el hecho artístico encontramos también un emisor y un receptor, necesarios en todo acto de comunicación. Así como el hombre al expresarse, lo hace buscando múltiples canales, el artista vehiculiza su creatividad a través de múltiples formas. Ambos organizan un lenguaje y continúan su creación en la búsqueda de nuevos códigos. Ejemplo de ello lo ofrece el artista plástico que trabaja en el área de investigación,



quien usa los medios de comunicación «convencionalmente no artísticos», alterando su función. Y prueba de esto último es la síntesis a la que se ha llegado en esta nueva forma expresiva, el ARTE-CORREO. Aquí existe una confluencia de dos sistemas comunicativos: el artista se vale del correo para difundir su mensaje, para llegar al receptor de su obra. Es necesario hacer una distinción para clarificar el concepto. Cuando se envía una escultura por correo, el creador se limita a utilizar un medio de transporte determinado para trasladar una obra ya elaborada [...], el hecho de que la obra deba recorrer determinada distancia es parte de su estructura, es la obra misma. La obra ha sido creada para ser enviada por correo, y este factor condiciona su creación [...]. El correo, entonces, no agota su función en el desplazamiento de la obra sino que la integra y condiciona (Vigo & Zabala, 1975, s/p).

Los artistas utilizan el concepto de Arte Correo para plantear su operatividad mediante dos acciones comunicativas. Por un lado, considerando al medio como parte constitutiva de las obras; por otro, a partir de la creación de piezas que utilizan el sistema postal como un espacio estético y alteran el carácter convencionalmente no artístico. Según Vigo y Zabala (1975), el Arte Correo también irrumpe la función del receptor que se convierte en un custodio incidental, así como en una fuente de información al enviar obras a terceros o incluirlas en exposiciones. Los autores hacen una distinción útil entre el arte enviado por correo —tal como una escultura acabada transportada a través del sistema postal— y el Arte Correo, piezas destinadas a enviar por correo en las que «el hecho de que el trabajo viaje una distancia determinada es parte de su estructura, es el propio trabajo» (Vigo & Zabala, 1975, s/p).

Si bien la comunicación es un elemento fundamental para poner en acto esta práctica, el escrito no profundiza en el contexto y en la dimensión cualitativa del desarrollo de esta actividad, más bien alegan sobre la importancia del medio como un canal que facilita la libertad de expresión y la participación activa de los destinatarios.

Será en el siguiente texto, «Arte Correo: Una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación» (1976), en el que Vigo adquiere en su relato una postura analítica, en función de estudiar 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 las revistas: *Comunicación y Cultura* (1973); *Crisis* (décadas de los años setenta y ochenta); *Vozes*, de Brasil (1978, N.º 7, 8, 10); *Humboldt*, de Alemania (años setenta, ochenta y noventa); *Imagen* (dirigida por Eliseo Verón); Revista de la Universidad de La Plata (1964, 1965, 1970, 1972, 1973); y *Rocinante* de Venezuela; los diarios argentinos *Noticias*, *El Periodista*, *El Porteño*, entre otros; y libros académicos de Mattelart (1972, 1973, 1980); Rositi (1980); Jean-Marc Poinot (1971) y Hervé Fischer (1974). Este último afirmaba que en virtud de que los medios masivos son instrumentos de dominación cultural (Fischer, 1974), la comunicación marginal es una respuesta y tentativa específica —individual o de grupos minoritarios— para emitir y difundir opiniones alternativas frente a los medios de comunicación.

A partir de ello, Vigo comprende que el Arte Correo era una forma más de expresión estética de las comunicaciones marginales, y que demandaba una mirada compleja sobre las relaciones, los significados y los sentidos producidos; de esta manera este intercambio comunicativo permitía hacer visible a aquellos que el sistema del arte y del mercado expulsaba, como también involucrar a personajes aleatorios al circuito artístico oficial.

Debido a ello, subraya la «necesidad necesaria» (Vigo, 1976, s/p) de tomar contacto directo entre los practicantes para crear posibilidades nuevas de comunicación «con suficiente dosis de inconformismo, subversión y relaciones globales y particulares» (Vigo, 1976, s/p). 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» (Vigo, 1976, s/p), sumado a nuevos conocimientos para hacer frente a la mediatización del arte impulsada por las instituciones y por el desarrollo tecnológico de los medios que cada vez era más acelerado.

En una entrevista realizada por Mónica Currel (1997), Vigo realiza una distinción conceptual entre Arte Correo y Comunicación a Distancia.

[...] la comunicación a distancia liberó este asunto de la institucionalización de estructuras que el arte conlleva, desde los espacios, el lenguaje, el lugar que nos citan para alimentarnos una determinada cosa. La creación creo, tiene que estar delante de nosotros [...]. El arte correo marca pautas estéticas, uno selecciona los materiales recibidos, manejado todo con una regla estética que habla de nuestros gustos, definiciones y anexiones que hacemos con un tercero, si entra en nuestro círculo o no. La comunicación a distancia me permite en cambio coleccionar de todo. Por caso, cuando hacemos con Zabala una muestra en la galería Castagnino, un alemán manda un preservativo con una vaciada adentro y cerrado, que no se pudo exponer porque Castagnino se opuso. Yo no tuve nada que ver, teníamos un pacto con Zabala, él recibía material y yo también, y cada cual se hacía cargo de lo que recibía.



Tal es así que en 1981 produjo un envío postal que tituló «Mail Art Statement», el cual circuló por la red postal y donde exhibía su compromiso político y, por extensión, el potencial transformador de la comunicación a distancia.

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, s/p).

El recibió ese preservativo, el que tuvo que decidir esa censura fue él. Pero sí estuve en el debate, cuando Castagnino habló de chanchada, etcétera, yo le digo que lo que el alemán mandó era de alguna manera el testimonio de haber gozado y nos cedía ese momento con lo que había quedado, que me parecía un mensaje de amor increíble, de una calidez insostenible, cómo iban a censurarla, cómo se puede suplantar con una lectura chabacana y equivocada; que aunque hubiera estado en la del tipo el ofender o reirse o ironizar, mi lectura es otra, a lo mejor en el origen no tuvo esa característica pero no me interesa. Por supuesto no pude destruir la oposición. Si yo presento una muestra de comunicación a distancia el preservativo lo puedo exponer, no sé si lo puedo exponer en una exposición de arte correo. Ahí está la diferencia, lo que permite la amplitud, la libertad de no marcar jerarquías (Vigo en Currell, 1997, s/p).

En este escrito, Vigo argumenta que el artista del correo debía adoptar una postura militante y, así, convertirse en «activo participante combativo» (Vigo, 1981, s/p) en la lucha contra la persecución y la violación de los derechos humanos y que, para ello, la comunicación a distancia era un instrumento eficaz para transgredir las imposiciones dictatoriales y hacer oír al mundo las voces acalladas de los pueblos. Esta premisa evidencia su programa de acción estético-política que adquirió mayor compromiso y relevancia con la desaparición de su hijo, Abel Luis, quien fue secuestrado por los militares en julio de 1976. La desaparición de «Palomo» influyó en todos los aspectos de su producción posterior.

Vigo siguió con esta práctica hasta su muerte, en 1997. La gran variedad de su producción 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 hacer participar a los artistas en las exposiciones. Vigo escribió:

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 en Zabala, 1987, s/p).

Conclusión

Este recorrido nos ha permitido visualizar que el ser de posibilidad es tan racional como poético y que el mismo «se realiza en su búsqueda, en la creación y en la fraternidad con los otros [...] tratando de comprenderse en relación con sus límites y con el fundamento que lo hace ser» (García Canclini, 1968, pp. 100-101).

Vigo ha sido un incansable explorador de las formas estéticas de la cotidianeidad, a las cuales les otorgó nuevos sentidos utilizando todo tipo de canales comunicativos donde pudo expresar situaciones radicalmente distintas con respecto a la invención del objeto o acontecimiento artístico 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 el objeto o acontecimiento estético del plano instrumental al hecho comunicativo para provocar que la mirada sobre la obra se trasladara al campo de las mediaciones y le permitió al sujeto espectador extender sus posibilidades de significar el suceso cultural o modificar los modos de comprender la realidad. Vigo ha intervenido desde lo estético para incidir en lo social y en lo político. «Su propia invención es la casualidad, el motivo el juego, y nosotros, sus jugadores» (Álvarez, 1991, p. 2). Es así que se nutrió de expectativas, de conocimiento, de vivencias y de creencias para alentar el desarrollo de su obra.

El lenguaje estético no puede y no se permite descartar aquello que le es útil al fin

comunicacional. Es así que Vigo replantea la función de aquello que encuentra en función de la legalidad de la obra. La profundidad del mensaje es tal que lo manifiesto es una suerte de llave de entrada que motiva una posterior disminución jerárquica de la obra en pos de una idea suprema. Ella nos compromete a algo superior: la reflexión que crea una imagen más elevada, más acabada que la idea misma planteada en la obra (Álvarez, 1991, p. 3).

A través de la Comunicación a Distancia, Vigo borró los límites entre lo internacional y lo local, y privilegió la libertad de expresión y la participación comunitaria como acciones sociales y políticas fundamentales en la producción, el intercambio y la negociación de formas simbólicas que generan conocimientos y son base de la cultura de los pueblos.

Esta concepción del arte como camino de conocimiento y no sólo de exploración y experimentación de los lenguajes fue, para Vigo, un modo de señalar la relación entre las prácticas artísticas y la cultura popular. En palabras de Néstor García Canclini (1973):

Para producir obras que cumplan una función distinta se necesita una formación distinta de los artistas: el conocimiento científico del nuevo ámbito social y comunicacional en el que se quiere inscribir la obra, y la reflexión ideológica-política sobre esa inserción (p. 277).

La producción de conocimiento y de reflexión sobre la realidad como parte de la obra fue asumida por Vigo entendiendo que las creaciones no surgen de la inspiración del artista sino de un trabajo analítico y sistemático sobre las condiciones sociales circundantes. En función de ello, Vigo propone el arte de investigación como una forma de praxis creativa, tal como lo expresó en *¿Por qué un arte de investigación?* (1973).

Sus manifiestos sobre la Comunicación a Distancia pusieron en la escena artística el debate sobre el posicionamiento político que asumen las expresiones estéticas frente a la cultura como producción material de la vida en la dimensión simbólica. Las reflexiones sobre esta práctica fueron una forma de objetivación y materialización de su propia palabra en el encuentro con el/los otro/s. Un modo de construir «un nosotros» para interpretar el más claro deseo de democracia y de constante avance (Vigo, 1973, s/p).

Referencias

Álvarez, M. (1991). *Panorama abarcativo*. Buenos Aires, Argentina: Catálogo de la Fundación San Telmo.

Casullo, N. (20 de abril de 2008). Una nueva historia vieja. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-102744-2008-04-20.html>

Currell, M. (1997). *Entrevista a Edgardo Antonio Vigo* [Archivo sonoro del Centro de Arte Experimental Vigo]. La Plata, Argentina: Archivo sonoro del Centro de Arte Experimental Vigo.

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

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

García Canclini, N. (1973). Vanguardias artísticas y cultura popular. Revista *Transformaciones*.

Hermann Herlinghaus, H. y Moraña, M. (2003). *Fronteras de la modernidad en América Latina*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh.

Mattelart, A. (1973). *Agresión en el espacio*. Buenos Aires, Argentina: Tercer Mundo.

Poinsot, J. M. (1971). *MAIL ART, communication à distance, concept*. París, Francia: Cedic.

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

Vigo, E. A. y Zabala, H. (1975). Arte Correo. Una nueva forma de expresión. *Buzón de Arte/Arte de Buzón*, (1).

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* [Postal]. La Plata, Argentina: Archivo sonoro del Centro de Arte Experimental Vigo.

Zabala, H. (1987). *Las obras de Edgardo Antonio Vigo: Transgresión, irregularidad, incertidumbre*. Viena, Austria: Archivo Centro Experimental de Arte Vigo.