

LAS REDES DE VIGO

VIGO'S NETWORKS

SILVIA DOLINKO / sdolinko@unsam.edu.ar

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Instituto de Altos Estudios Sociales. Universidad Nacional de San Martín. Argentina

RESUMEN

El presente trabajo propone una lectura sobre la construcción de redes y de intercambios sostenida por Edgardo Antonio Vigo a través de su producción como artista, gestor y editor. En las dinámicas búsquedas experimentales de Vigo, la noción de comunicación, la participación y el intercambio siempre resultaron claves de lectura y de acción. Así, su trabajo con la xilografía, con la edición de revistas y con el proyecto del Museo de la Xilografía de La Plata resultaron instancias fundamentales; a partir de estas producciones, se trazan vínculos con sus contemporáneos, como así también se plantean algunas proyecciones con la escena del arte actual.

PALABRAS CLAVE

Grabado; xilografía; circulación; instituciones; publicaciones

ABSTRACT

This work suggests a reading on the networks and exchanges established by Edgardo Antonio Vigo through his production as artist, consultant and editor. In his dynamic experimental search, the concept of communication, the participation and the exchange have always been key to reading and action. Working with xylography, the edition of magazines and the project of the Museum of Xylography of La Plata were vital instances since from these productions links with their contemporaries are created as well as projections with the current art scenario are set out.

KEYWORDS

Engraving; xylography; circulation; institutions; publications

El 8 de agosto de 1967, Edgardo Antonio Vigo le pedía al artista chileno Guillermo Deisler:

[...] te encargo por favor que los trabajos que estuvieron expuestos en Santiago de Chile no me los envíes a mí, por el mismo costo gíralos ya si quieres a Brasil, te doy la dirección, incluso agrega tres trabajos tuyos porque irás con nosotros, también agrega tres míos de los que tú tienes, así sale todo montado desde Santiago. Debes enviar el paquete a Geraldo Carvalho (Paraíba)(s. p.).¹

Desde hacía un tiempo, Vigo mantenía relaciones artístico-epistolares con Deisler: sobres y cartas eran vías para el intercambio de ideas, imágenes, referencias y materiales (Dolinko, 2017). De hecho, y tal como se desprende de este fragmento de su carta, la condición de fácil manipulación y difusión de la obra xilográfica impresa en papel también le permitía la circulación fluida de producciones y la itinerancia de corpus gráficos a través de las fronteras; entre Argentina, Chile y Brasil, sus estampas tramaban redes y complicidades internacionales. Materialidad de la obra, comunicación a distancia y procesos colaborativos fueron cuestiones puestas en juego en este y tantos otros intercambios que el artista sostuvo a lo largo de su vida.

RELACIONES DE PAPEL

En las dinámicas búsquedas experimentales de Vigo, la noción de comunicación, la participación y el intercambio siempre resultaron claves de lectura y acción. Desde la realización de publicaciones hasta la producción de sellos, desde los señalamientos hasta la circulación del Museo de la Xilografía, estos fueron puntos de partida y de desarrollo de revistas, estampas, múltiples, carpetas, sellos, libros en los que la edición, entendida en un sentido amplio, fue el hilo conductor que conectó esas múltiples producciones y que le permitió concebir, sostener y desarrollar tramas dinámicas de intercambios visuales y conceptuales. Como editor, Vigo sostuvo una constante doble operación de *selección* y *multiplicación*. Eligió y reunió imágenes y textos, propios y ajenos; los diseñó, los imprimió y los puso en circulación. Al editar, Vigo recortaba, construía y reproducía: acotaba un determinado universo de discursos que, a la vez, potenciaba desde su puesta pública. Su labor individual tuvo una fuerte proyección social; la impronta de sus intereses y aficiones se evidenció en las redes afectivas y profesionales en las que se fue involucrando.²

Su actividad como editor estuvo asociada a inquietudes que mantuvo a lo largo de su trayectoria: la voluntad de expandir el acceso al arte, la vinculación entre la labor creativa individual y la esfera de lo social, la posibilidad del intercambio y la participación, el gusto por lo marginal o contracultural junto con el interés por las vanguardias, su atracción por el hecho artesanal, la aspiración a una circulación social extendida. Desde el punto de partida localista de La Plata, «ciudad conocida por su tranquilidad rayana en la inercia. Capital siempre desdecida por su carácter de pueblo-grande» (Vigo, 1963), logró generar una trama de contactos y de irradiación cultural internacional. En este sentido, las revistas editadas por Vigo fueron las plataformas iniciales desde donde estableció redes de intercambios y de circulación de imágenes y palabras, tanto suyas como de otros.

Ya en sus primeras revistas artesanales, *WC* (Vigo, 1958- 1960) y *DRKW* (Vigo, 1960), Vigo incluyó diversos materiales, como obras gráficas, poesías visuales, intervenciones con

1 Agradezco a Ana María Gualtieri y a Julio Lamilla por su orientación sobre este material.

2 Retomo aquí algunos aspectos planteados por Dolinko (2016).

collage y textos sobre arte (Herrera, 2004; Davis, 2004). El artista explicitaba en un apunte contemporáneo: «es idea de w.c. encerrar dentro de su bolsa de contención todo lo más heterogéneo que se pueda solicitar a una revista» (Vigo, 1958, s.p.). Asimismo, ya planteaba entonces su noción de un arte accesible y de proyección pública por fuera del consumo de élite: en la nota editorial del segundo número de *WC* (1958) proponía

[...] realizando nuestro trabajo individualmente trataremos de cargar al mismo de dinámica social [...] El problema del ejemplar único del trabajo artístico (!). Pensamos destruirlo 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 durante la guerra 14/18 y que luego fue abandonada por muchos de los cultores de los originales en cantidad (s. p.).

Vigo también puso en juego allí recursos como la presentación en sobres de papel, el contenido de hojas sueltas, los calados, los sellados, las distintas tipografías y las imágenes de diversas procedencias que retomó en publicaciones posteriores como *Hexágono '71* (1971-1975).

Mientras que *Hexágono '71* continuó con algunas estrategias formales, su contenido se caracterizó por la inédita articulación entre arte y política: en clave provocativa, Vigo la presentaba como «eso sí, la más peligrosa». Entre los materiales que incluyó se encuentran numerosas referencias y denuncias sobre la creciente conflictividad del período, con obras de Vigo y de Juan Bercetche, Luis Pazos, Juan Carlos Romero y Horacio Zabala, entre otros artistas, que aludían a la masacre de Trelew, la censura, la violencia o el asesinato del *Che* Guevara. Junto a los textos sobre arte contemporáneo —entre ellos, el artículo de Vigo «La calle: escenario del arte actual» de 1971—, la revista incluyó *sellados a mano*, referencias al arte correo y a la poesía visual a través de colaboraciones de artistas argentinos y extranjeros, muchos de los cuales mantendrían vínculos con el artista por muchos años (Bugnone, 2017).

De entre las revistas editadas por Vigo, *Diagonal Cero* (1962-1968) fue la más extendida en el tiempo y en la cantidad de ediciones. Allí explicitaba que la intención inicial de la publicación era «difundir poemas y xilografías de distintos autores» (Vigo, 1962). La centralidad de Vigo en la concepción, realización y difusión de este proyecto editorial iba, en cierto sentido, a contrapelo de la lógica de producción de las revistas, basada en general en su elaboración colectiva. «El material que pude recibir y mi propia determinación de encontrar en esas propuestas una canalización a algunas experimentaciones que venía realizando hicieron la concreción de ese sueño. Una realidad utópica, realizada» (Vigo, 1992) recordaba años después en clave vanguardista.

A lo largo de sus veintiocho números, la revista mantuvo su formato y el contenido de páginas sueltas, mientras que otros aspectos fueron cambiando, en especial a partir de 1966; la incorporación de páginas plegadas, troqueladas, perforadas o superpuestas fueron llevando su diseño hacia una propuesta gráfica experimental. El propio Vigo diferenció dos etapas dentro del proyecto: la primera, hasta el número 18, de junio de 1966, con un esquema de revista más convencional, «se destacó por presentar panoramas de la vanguardia argentina, así como la conexión de grupos creativos latinoamericanos que se iniciaban. La idea era apoyar la renovación en base a personas que no tenían reconocimiento hasta ese momento» (Vigo, 1992). En esa instancia, la poesía fue un vehículo para el intercambio y la integración entre autores: junto al lugar destacado otorgado a la nueva poesía platense, también se incluyeron antologías de poetas de Paraguay, México, Uruguay y Chile, en consonancia con la ampliación de fronteras a la que Vigo aspiraba desde la publicación. En la segunda etapa del proyecto, a partir del número 19, se acrecentó la inclusión de poesía

visual y la presencia de autores extranjeros, poniendo en relación propuestas de artistas experimentales latinoamericanos y europeos.

Las xilografías de Vigo ocuparon la mayoría de las tapas de *Diagonal Cero* y también estuvieron impresas en sus páginas internas ilustrando poesías, como imágenes autónomas o publicaciones anexas. La revista incluyó, además, estampas de otros artistas, argentinos y extranjeros, como el brasileño Livio Abramo, el uruguayo Raúl Cattelani y el chileno Deisler. A la vez, como suplemento de la revista, Vigo imprimió entre 1964 y 1966 una serie de ocho cuadernillos con obras de grabadores; estas publicaciones luego tomaron forma independiente con la serie «Xilógrafos de hoy» (1966-1969) con la que prolongó el proyecto de la revista bajo el sello Ediciones Diagonal Cero.

ARTE TOCABLE, GRABADO EN VALIJA

En el grabado en madera, la noción de edición —clave terminológica de la impresión serial de una imagen— se imbrica con algunas de las particularidades ideológicas y materiales de esa técnica, que redundan en una producción de fuerte impronta artesanal y accesible tanto por su bajo costo como en lo que se refiere a su realización y difusión. Desde mediados de los años sesenta, Vigo profundizó su experimentación con esta técnica de grabado tradicional de raigambre popular imprimiendo con ténpera o resina, o realizando distintas intervenciones sobre la superficie de papel estampada: troquelados, cortes, perforaciones o plegados que introducían una dimensión novedosa dentro de las exploraciones en materia gráfica. Un ejemplo de este tipo de obra es la *monoxilografía* tridimensional *Homenaje a Fontana N.º 2* con la que obtuvo el gran premio especial en el Festival de las Artes de Tandil de 1968. Esta distinción le fue otorgada dos días antes de su primer señalamiento, *Manojo de Semáforos* (1968), con el que iniciaba sus planteos de salida a la calle en tanto postura crítica frente al sistema del arte: apelando a la participación del espectador, Vigo proponía que la obra no debía ser un objeto cerrado y definitivo sino un «proyecto modificable» y cotidiano, «un arte a realizar» (1969).

Esta aspiración por un acceso amplio y desacralizado a la obra de arte fue uno de los objetivos de la propuesta contemporánea del Museo de la Xilografía de La Plata, proyecto gestado a partir de un intercambio de ideas con su colega platense Carlos Pacheco. En su presentación en 1968, Vigo planteaba que

[...] fundar un Museo en nuestros días es contradictorio. Cuando el arte en su eterna rebusca clama la calle, la cotidianidad, la comunicación directa, es una acción gratuita hablar del «encierro» característico que el «MUSEO-Muselina» nos da. [...] Pero la realidad que nos marca una línea, los acontecimientos que nos ubican y las acciones que nos exigen, han hecho variar el concepto de Museo. Si éste abarca la suficiente dinámica, creo que popularizar es abrir las posibilidades de contacto (1968, s. p.).

Desarrollado por Vigo a lo largo de tres décadas, el Museo de la Xilografía fue, de todos sus proyectos, aquel que tuvo mayor continuidad en el tiempo. Edición, circulación e intercambio fueron los ejes del programa de ese museo circulante albergado en cajas-valija con ecos duchampianos, que permitía trasladar su colección a distintos ámbitos públicos o privados. Su patrimonio fue constituyéndose a partir de donaciones o canje de estampas propias y de otros artistas, argentinos y extranjeros, estrategia que Vigo prolongó hasta entrados los años noventa, cuando aún solicitaba o proponía intercambios de obras para el museo y se excusaba porque «mi pasión por el grabado en madera rebasa a veces lo aconsejable» (Vigo, 1986a).

Al analizar los intercambios mantenidos en el contexto de los dinámicos años sesenta, cabe resaltar que algunas de las obras que formaban parte del primer acervo del Museo de la Xilografía de La Plata corresponden a grabadores activos en el Club de la Estampa de Buenos Aires, agrupación sostenida con el objetivo de difundir el grabado. Con tiradas de entre 500 y 1000 ejemplares, estampas de grandes maestros y jóvenes artistas alternaron en la secuencia de sus ediciones. A la vez, su programa de exposiciones en la sede de la institución también conectó nombres consagrados y emergentes, con especial atención a aquellos artistas sociales que dieran forma y contenido a los cánones de la tradición del grabado argentino en las primeras décadas del siglo XX, como Guillermo Facio Hebequer, Pompeyo Audivert y Víctor Rebuffo.

Junto con la conformación de esta colección, Vigo publicó hasta fines de los años ochenta –como de Ediciones del Museo de la Xilografía La Plata– series de carpetas con grabados impresos con tacos originales, firmados y numerados. La primera de ellas apareció entre 1973 y 1974: la colección «Xilógrafos de La Plata» (Museo de la Xilografía de La Plata, 1973-1974), producida en paralelo a la edición de *Hexágono '71*.

Sin espacio fijo ni formal, la condición de ubicuidad del museo posibilitaba que fuera exhibido en espacios culturales, instalado en escuelas, clubes u otros ámbitos de sociabilidad comunitaria, como así también en casas particulares. De este modo, el museo-valija transportaba estampas originales y múltiples que resultaban un buen ejemplo de lo que, por esos tiempos, Vigo (1968-1969) proponía como un «arte tocable»:

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 se quedará en esa posición sin participar «epidérmicamente» de la cosa.

Vía uso de materiales «innobles» y por un contexto cotidiano delimitador del contenido.

Un arte «TOCABLE» que se aleja de la posibilidad de abastecer a una «élite» 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 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 (s. p.).

Mientras que Vigo apostaba a la inmediatez de la circulación de la xilografía, también inició sus estrategias de *comunicación a distancia*, denominación que consideró más adecuada que *arte correo* (Gilbert, 2014). En una carta a Peter Moreels del 12 de mayo de 1986, conservada en su archivo en el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) de La Plata, comentaba:

[...] hace años practico la correspondencia a distancia. No estoy de acuerdo con su transformación a «artecorreo» pues veo que este último término se ha utilizado para encarar el circuito más oficialmente es decir los medios y estructuras tradicionales en el arte –Museos, Galería, exposiciones, catálogos, etc. etc.– (s. p.).

Junto con la edición de sus obras para intervenir en ese circuito internacional, Vigo también editó, entre 1979 y 1993, veinte libros con estampillas y matasellos de «una filatelia marginal, creativa y paralela». Si bien eran ediciones colectivas, el proceso de selección,

diseño y publicación estaba a cargo de Vigo. Esa misma función de artista-editor meticuloso y apasionado se extendía a los proyectos de libros de autoría individual, como el que le propuso a Julien Blaine:

[...] para entusiasmartelo he preparado la madera con tu apellido para imprimirlo en el librito. Precisaría para esta publicación 5 estampillas creadas por ti, 120 ejemplares por cada una más unos cinco sellos de goma para cancelarlas. Podrías hacer uno para las cinco, en fin eso queda a tu criterio. Yo armaría las hojas acá... La ayuda principal sería que tú pudieras imprimir la presentación del mismo, en todo caso yo haría su traducción al castellano y la agregaríamos al texto original. En fin todo esto es mi propuesta, por favor dime qué te parece y si lo hacemos (Vigo, 1985, s. p.).

La extensión y diversidad de su labor como editor excede los materiales gráficos mencionados hasta aquí. Vigo también realizó, desde 1954, libros artesanales, mecanografiados y de edición única, en los que seleccionó, tradujo —junto con su esposa Elena Comas—, organizó, diseñó y encuadernó reseñas críticas y textos de autores de vanguardia, como la temprana traducción al castellano de los escritos de Marcel Duchamp en 1966 (Gustavino, 2015). Vigo multiplicó por cincuenta cada una de las seis cajas Biopsia de poesía visual (1993-1997), con obras suyas y de otros artistas argentinos: Horacio Zabala, Grupo Escombros, Juan Carlos Romero, Hilda Paz y Jorge Pereira. Incluso llevó una *bitácora* de sus envíos de publicaciones para tener un control y registro de esos datos (Gualtieri, 2012).

CODA A LO CONTEMPORÁNEO

Es posible considerar las redes que Vigo alimentó y construyó desde entonces en su impacto y proyección contemporánea. Así, por ejemplo, cuando Claudia del Río y Mario Gemín iniciaban en 2002 el proyecto del Club del Dibujo, invocaban «la influencia de los proyectos compartidos con Edgardo Antonio Vigo» (Del Río, s. f., s. p.) como una de las referencias clave para ese emprendimiento.³ Como «espacio de pensamiento y acción» (Del Río, s.f., s. p.) en torno a esta disciplina gráfica y también como núcleo de encuentro de artistas, *amateurs* y público, la idea del dibujo como *capital social* y a la vez como vehículo para sostener políticas de la amistad signó a este proyecto. En vínculo con algunas estrategias de interacción comunitarias de aquellos años, esta propuesta nació pensada como asociación informal y de intercambio —«caminaba mucho entre los clubes de trueque en Rosario, originados a partir del diciembre negro de 2001», recordó hace un tiempo Claudia del Río, una de sus fundadoras y directora del núcleo rosarino del Club (Del Río, 2012, s. p.)—. Distante de la organización más bien regulada que tuviera el Club de la Estampa porteña décadas atrás, el proyecto dialoga claramente con los postulados de una circulación artística fluida promovidos por Vigo. Al potenciar diversos trazos personales en una colección ambulante —integrada por más de 700 obras de unos 300 artistas— y con la organización de jornadas de intercambios de dibujos, el Club postula que el dibujo es una «herramienta de pensamiento, placer, comunicación, memoria y auto-conocimiento»

3 «Nos reunimos en 2002, inspirados por nuestro gusto por dibujar, mirar dibujos. Por la influencia de los proyectos compartidos con Edgardo-Antonio Vigo (La Plata, 1928-1987) y por el manifiesto Promoción Internacional para el estudio y la práctica autodidacta del dibujo (Norberto Chávez-América Sánchez, Barcelona, 1979)» (Del Río, s.f., s. p.).

(Del Río, s. f., s. p.), que vincula, de ese modo, una particular valoración del gesto gráfico con su impronta en lo social.

Bajo la invocación de una práctica performática que articula lo lúdico, lo escenográfico y la provocación de convenciones de realización y circulación del arte, S.A. *oficina de estampas* es otro proyecto pasible de ser relacionado con los planteos de Vigo, a partir del uso de los sellos como recurso material y simbólico privilegiado. Sofía Larroca y Ana Wahren, con la colaboración de Martín Lanezán y Magdalena Arrupe, instalan una oficina móvil que despliega una parafernalia que incluye, entre otros elementos característicos de esos ámbitos laborales, libro de actas, ficheros, instructivos de trámites y de gestión. Y, muy especialmente, sellos de goma. Con sus acciones de *expedio de estampas*, los artistas/oficinistas juegan con la formalidad de las instituciones —burocráticas, artísticas— *sellando a mano* y difundiendo las obras que conforman su particular colección. Esta se encuentra integrada por dibujos solicitados a numerosos artistas que, tras pasados al sello de goma en cuestión, son *emitidos* durante *performances* en calles, plazas o instituciones culturales.⁴ Aquí, la autoría resulta puesta en tensión, al explicitar la referencia al artista que realizó el dibujo y, al mismo tiempo, en la apropiación, transposición y virtual *deformación* que implica el traspaso del dibujo al sello de goma. Asimismo, la propuesta de S.A. *oficina de estampas* juega y reinventa una posible problematización de la antigua y tan cuestionada relación original/copia, y exacerba, desde el uso del sello, la idea de multicirculación de la estampa y de su posesión no regulada.

Tanto desde el uso del sello como vía para la revisión lúdica de la parafernalia administrativa y burocrática, como desde la provocación de convenciones de circulación a partir de estrategias de intervención performática, es posible encontrar en este proyecto derivas y apropiaciones de los planteos de Vigo. Podemos hallar aquí algunos ecos de su propuesta de un «arte tocable»:

[...] aprovechamiento al máximo de la estética del «asombro», vía «ocurrencia» —acto primigenio de la creación— para convertirse, ya por forma masiva —movimientos envolventes— o por la individualidad —congruencia de intencionalidad— en «ACTITUD». Un arte de expansión, de atrape por vía lúdica que facilite la participación-activa del espectador, vía absurdo (Vigo, 1968-1969, s. p.).

Esta es una proposición histórica, de una vigencia y proyección notable en la escena contemporánea.

REFERENCIAS

Bugnone, A. (2017). *Edgardo Vigo. Arte, política, vanguardia*. La Plata, Argentina: Malisia.

Davis, F. (2004). *Edgardo-Antonio Vigo. Xilografías y ediciones (1962-1972)*. Buenos Aires, Argentina: Museo Nacional del Grabado.

Del Río, C. (s.f.). Club del dibujo [Entrada de blog]. Recuperado de <http://clubdeldibujo.wordpress.com/club-del-dibujo/>

4 Han realizado sellos con dibujos de Gabriel Baggio, Florencia Caterina, Beto De Volder, Clara Díaz, Lino Divas, Diana Drake, Delfina Estrada, Mercedes Fidanza, Leandro Iniesta, Ana Belén López, Mónica Millán, Ana Montecucco, Diego Ontivero, Cecilia Orti, Manuel Pastrana, Irina Svoboda y Florencia Zúñiga, entre otros artistas. He abordado este proyecto en Dolinko (2013).

Del Río, C. (5 de febrero de 2012). Hace 10 años [Entrada de blog]. Recuperado de <http://clubdeldibujo.wordpress.com/2012/02/05/hace-10-anos/>

Dolinko, S. (2013). Cooperativa gráfica: un recorrido por algunos colectivos de la Argentina. *Estampa 11*, (3-4), 44-63.

Dolinko, S. (2016). Vigo editor. En *Edgardo-Antonio Vigo. Usina permanente de caos creativo. Obras 1953-1997* (pp. 97-112). Buenos Aires, Argentina: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Dolinko, S. (2017). *Intercambios en papel: Edgardo Vigo y Guillermo Deisler en la construcción de redes gráficas trasandinas*. Coloquio Internacional Intercambios trasandinos. Historias del arte entre Argentina y Chile (siglos XIX-XX). Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín y Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado, Buenos Aires, Argentina.

Gilbert, Z. (2014) Genealogical Diversions: Experimental Poetry Networks, Mail Art and Conceptualisms. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* (4). Recuperado de http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=136&vol=4

Gualtieri, A. M. (2012). Edgardo Antonio Vigo: editor. Archivo Centro Experimental de Arte Vigo. Centro Experimental de Arte Vigo, La Plata.

Gustavino, B. (2015). Relatos sobre el arte moderno en las bibliotecas argentinas. Pistas halladas en el archivo y la biblioteca Antonio Vigo. En A. Hoffmann, A. Brandão y otros (Orgs.), *História da arte: coleções, arquivos e narrativas* (pp. 44-63). San Pablo, Brasil: Editora Urutau.

Herrera, M. J. (2004). Vigo en (con) texto. En *Edgardo-Antonio Vigo* [Catálogo]. Buenos Aires, Argentina: Fundación Telefónica.

Museo de la Xilografía de La Plata. (1973-1974). *Xilógrafos de La Plata*. Recuperado de <http://caevmuseoxilo.blogspot.com/p/ediciones.html>

Vigo, E. A. (1958). *Sin título* [Mecanografiado]. Archivo Centro Experimental de Arte Vigo Centro Experimental de Arte Vigo, La Plata.

Vigo, E. A. y Guereña, M. A. (1958). Editorial. *WC*, (2). Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/51036>

Vigo, E. A. y Guereña, M. A. (1958-60). *WC*. Recuperado de <http://caevediciones.blogspot.com/p/wc.html>

Vigo, E. A. (1960). *DRKW*. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/60794>

Vigo, E. A. (1962). *Cronología 1962* [Mecanografiado]. Archivo Centro Experimental de Arte Vigo (Caja Biopsia 1961-1965). Centro Experimental de Arte Vigo, La Plata.

Vigo, E. A. (1962-1969). *Diagonal Cero*. Recuperado de <http://caevediciones.blogspot.com/p/diagonal-cero.html>

Vigo, E. A. (1963). Carlos Alberto Pacheco. *Diagonal Cero*, (7), s.p. Recuperado de <http://caevediciones.blogspot.com/p/diagonal-cero.html>

Vigo, E. A. (8 de agosto de 1967). Carta a Guillermo Deisler, La Plata [Carta]. Archivo Centro Experimental de Arte Vigo. Centro Experimental de Arte Vigo, La Plata.

Vigo, E. A. (1968). *Acervo del Museo de la Xilografía de La Plata* [Catálogo de exposición]. La Plata, Argentina: Galería de arte Ópera de La Plata.

Vigo, E. A. (25 de octubre de 1968). *Manojo de semáforos* [Señalamiento]. La Plata, Argentina: 1 y 60.

Vigo, E. A. (1968-1969). Hacia un arte tocable [Mimeo]. La Plata, Argentina: Archivo Centro Experimental de Arte Vigo.

Vigo, E. A. (1969). Un arte a realizar. *Ritmo*, 3, s.p.

Vigo, E. A. [1971](1972). La calle: escenario del arte actual. *Hexágono '71*, (be). Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45829>

Vigo, E. A. (1971-1975). *Hexágono '71*. Recuperado de <http://caevediciones.blogspot.com/p/hexagono-71.html>

Vigo, E. A. (26 de diciembre de 1985). Carta a Julien Blaine, La Plata [Carta]. Archivo Centro Experimental de Arte Vigo. Centro Experimental de Arte Vigo, La Plata.

Vigo, E. A. (4 de marzo de 1986a). Carta a Michael y Anette Groschopp [Carta]. La Plata, Argentina: Archivo Centro Experimental de Arte Vigo.

Vigo, E. A. (12 de mayo de 1986b). Carta a Peter Moreels, La Plata [Carta]. Archivo Centro Experimental de Arte Vigo. Centro Experimental de Arte Vigo, La Plata.

Vigo, E. A. (enero de 1992). Carta a Geza Pernecky, La Plata [Carta]. Archivo Centro Experimental de Arte Vigo. Centro Experimental de Arte Vigo, La Plata.