

# ARTE CORREO

## UNA ESTRATEGIA DE RESISTENCIA POLÍTICA

MAIL ART  
A STRATEGY OF POLITICAL RESISTANCE

VALERIA ALCINO / [valeria.alcino@gmail.com](mailto:valeria.alcino@gmail.com)

Universidad de Buenos Aires. Universidad de San Andrés  
Universidad del Museo Social Argentino. Argentina

### RESUMEN

Tras el secuestro y la desaparición forzada de su hijo Abel Luis (Palomo) por las fuerzas de la dictadura, Edgardo Antonio Vigo desplazó el eje de sus obras de arte correo —centradas fundamentalmente en la problemática de la circulación y la comunicación del arte— hacia una forma de resistencia política. El arte correo *desde* y *hacia* Vigo posibilitó visibilizar a nivel internacional la situación que la dictadura militar había instaurado en la Argentina. Como estrategia, la *comunicación a distancia* buscaba establecer vínculos solidarios entre la red internacional de artistas participantes en este circuito, frente al avance del terrorismo de Estado implantado en los países del Cono Sur que, en la dinámica de la Guerra Fría, era comprendido como una herramienta legítima para frenar la incursión del bloque soviético en América Latina.

### PALABRAS CLAVE

Arte correo; Guerra Fría; resistencia; política

### ABSTRACT

After the kidnapping and disappearance of his son Abel Luis (Palomo) by the forces of dictatorship, Edgardo Antonio Vigo moved the axis of his works of Mail Art —mainly focused on the problem of the circulation and communication of art— into a form of political resistance. Mail Art *from* and *to* Vigo made it possible to visualize the situation that the military dictatorship was established in the Argentina since 1976. As a strategy, «distance communication» sought to establish supportive links within the international network of participating artists in this circuit against the advance of the State terrorism implemented in the countries of the Cono Sur, in the dynamics of the Cold War, it was understood as a legitimate tool to curb the advance of the Soviet bloc in Latin America.

### KEYWORDS

Mail Art; Cold War; resistance; politics

Ubicado por fuera de los márgenes tradicionales del arte, Edgardo Antonio Vigo es el referente principal de la historia del arte correo en la Argentina, no solo por la ruptura que imponían sus acciones en términos estéticos sino porque sus obras trascendieron las propuestas iniciales de esta forma de arte.

El interés por establecer conexiones internacionales fue uno de los núcleos principales de la trayectoria de Vigo. La *comunicación a distancia* fue resultado de una coyuntura socio-histórica particular vinculada a las estrategias impuestas por la dinámica de la Guerra Fría. En consecuencia, se entiende que esta red artística —desde la enunciación y la acción— iniciada como un modo de resistencia institucional, devino en una herramienta de resistencia estético-política.

En el presente artículo se sostiene que la participación de Vigo en el circuito de artistas postales se articula en dos fases. La primera responde a los principios estructurales del *Mail Art*, iniciado por Ray Johnson en 1962 a partir de las acciones de añadir y enviar postales y *collages* a terceros. En esta fase, el artista platense experimenta con los planteos fundamentales de esta corriente que, como un sistema abierto de acción y de circulación derivado del conceptualismo, privilegia la idea sobre el objeto. El carácter revulsivo del conjunto de obras y de acciones se sostiene en los envíos internacionales. Las prácticas que instaura por fuera de las leyes del mercado y como una praxis vital hacen del objeto un elemento genuino de interrelación y comunicación.

En ese sentido, la relación entre arte y política en la obra de Vigo resulta un hecho indiscutible. Desde el compromiso evidenciado en sus diferentes grupos de obras y en los *Señalamientos* (Santamaría & Parodi, 2005) insertos en el entramado urbano de La Plata, hasta en las alusiones directas a situaciones políticas concretas —como el *Señalamiento N.º 11. Souvenirs del dolor* (1972)<sup>1</sup>—, así como en sus publicaciones —las revistas *Diagonal Cero* (Vigo, 1962-1969) y *Hexágono '71* (Vigo, 1971-1975)—, el aspecto político deviene una constante. El uso del correo como espacio de denuncia y protesta política conforma el segundo momento de la participación de Vigo en el circuito de arte correo.

La forma en que se posicionó en el campo artístico nacional se replicó a través de esta estrategia de comunicación transnacional, que buscaba establecer una acción *desde y hacia* el propio artista. Desde esta poética, la obra constituía al mismo tiempo una postura antinstitucional que tensaba los límites y las reglas del propio arte. En este marco, el arte correo se presentaba como una alternativa estética en la cual confluían los intereses de la poética de Vigo.

Es posible sostener que, en primer término, el artista buscaba insertar sus obras en un ambiente de flujo, de intervención y de creación, partiendo de una idea de arte como un sistema abierto para el intercambio social. En este sentido, lo más importante del arte correo no se hallaba en las obras en sí, sino en la estructura interactiva que había desarrollado. El planteo de *situaciones abiertas* en las que se ponía en crisis el soporte tradicional del arte hacía de estas acciones, en las que se potenciaba la creación colectiva, un elemento clave para este artista.

Para Vigo, el arte correo planteaba la ruptura con varios postulados del arte institucionalizado: la práctica de esta forma de arte estipulaba la redefinición del artista como genio creador para pasar a ser un investigador experimental y un retransmisor de trabajos que no le pertenecían. Al respecto, junto con Horacio Zabala (1976) observan:

1 La obra constituye una referencia directa a los hechos perpetrados bajo el gobierno *de facto* del militar Alejandro Agustín Lanusse, el 22 de agosto de 1972, en el que fueron asesinados dieciséis presos políticos en la ciudad de Trelew, acontecimiento conocido en la historia argentina como la *Masacre de Trelew*.

El correo, entonces, no agota su función en el desplazamiento de la obra sino que la integra y condiciona. Y el artista altera, a su vez, la función de este medio de comunicación. También existe una modificación en la actitud del receptor: ya no es el clásico coleccionista —hecho que implica cierto grado de egoísmo— sino un depositario accidental de la obra comprometido a su máxima circulación. El receptor es una fuente de información que abre un nuevo circuito de comunicación cuando enriquece la obra exhibiéndola o enviándola por correo a nuevos receptores (p.1).

De esta manera, buscaba quebrar el concepto del coleccionista que, en su visión, interrumpía la comunicación-creación-circulación de la obra. El coleccionista debía ser, entonces, un mero poseedor temporal de un trabajo que constituía el testimonio crítico de las realidades sociopolítico-económicas.

## LA COMUNICACIÓN A DISTANCIA

En el contexto atravesado por un proceso de politización y radicalización cada vez más acentuado entre los artistas latinoamericanos, Vigo desarrolló el concepto de *comunicación a distancia-vía postal* (Vigo, 1976) para definir su acción en el circuito de arte correo internacional. Además, insistió sistemáticamente en diferenciar los términos *arte correo* o *mail art* de *comunicación a distancia-vía postal*, identificándose con este último. En esta línea, Jean-Marc Poinot planteó, en 1971, que «este tipo de producción artística demuestra cómo incluso en un nivel simbólico, la actividad estética puede dedicarse a los problemas económicos y políticos, sin caer en la ideología y la creación de programas revolucionarios» (p. 17). Asimismo, se manifestó

sobre la importancia del servicio postal y las telecomunicaciones en general, y la necesidad global del uso de este medio. El procedimiento de intercambio lo conforman objetos, instituciones y personas y además señala cómo los envíos que se producen, están sujetos a normativas y límites, pues la forma misma que ofrece el sistema está condicionada (Poinot, 1971, p. 18).

En términos de Vigo, la *comunicación a distancia-vía postal* implicaba el rechazo de las opiniones de la crítica y del mercado del arte, y una participación abierta y descentralizada bajo la estructura del intercambio. Esta propuesta puede ser considerada en sintonía con la formulada por Marta Traba (1984), quien sostiene que el trabajo artístico elaborado desde América Latina da lugar a formas de resistencia respecto de los movimientos internacionales, en donde lo local pasa a formar parte de un discurso contestatario y políticamente crítico. En este sentido, puede considerarse que el uso de nuevas categorías creadas *ad hoc* por Vigo son también formas de resistencia poética y política (De Rueda, 2003).

## LOS ANTECEDENTES

En sus revistas, Vigo plasmó su interés en la circulación y en el intercambio de obras e ideas. Su actuación en ese campo estuvo precedida, sin embargo, por las experiencias individuales de Liliana Porter de 1967 y 1969, y por las que ella misma realizó en 1970 junto con Luis Camnitzer, José Guillermo Castillo y Roberto Plate. Según el relato del propio artista un antecedente de estas búsquedas aparece en 1963, con la edición de su revista *Diagonal*

*Cero*, en la que la idea de comunicación a través de la acción artística había comenzado a cobrar forma (Janssen, 2011).

Vigo había incorporado desde 1960 el uso de sellos para realizar *composiciones poéticas*, haciendo libre uso de la hoja como una forma estética que suprimía el mensaje pero que, por su formato, se constituía en una obra poética. A partir de estas investigaciones, en las que incorpora el uso de la máquina de escribir, surgen los *poemas matemáticos barrocos* como una manera de romper con la intervención plástica tradicional.

El modo de circulación de estas obras, definido por Vigo (1976) como *circuitos marginales de circulación*, le permitió articular una red de comunicación entre artistas de todo el mundo. Un grupo de tarjetas postales fueron enviadas con la consigna de ser intervenidas por el receptor y luego devueltas al remitente. En 1966, Vigo se vinculó mediante esta modalidad con los artistas franceses Julien Blaine y Jean François Bory con los que intercambió trabajos. El tratamiento dado a los sobres y a las postales provocó interrupciones en el flujo de comunicación ya que interfería con los formatos oficiales del sistema postal.

En 1971 Vigo organizó la *Expo/Internacional de Proposiciones a Realizar*, un evento realizado en Buenos Aires, en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC), dirigido por Jorge Glusberg, al que asistieron *mail-artistas* de diversos países, como el uruguayo Clemente Padín y el chileno Guillermo Deisler.

Durante ese mismo año, Vigo inició una acción de comunicación a distancia con Otto Von Mach, un personaje ficticio de su invención. Los envíos eran realizados por medio del correo a direcciones reales en diversos países y luego devueltos a su remitente (Vigo), pero intervenidos por el sistema burocrático del correo. De este modo, la obra se volvía colectiva, de autoría anónima, abierta a la intervención. Al mismo tiempo, Vigo se apropiaba de los medios visuales de la administración pública que se transmutaban en una forma poética.

## LOS ÚLTIMOS SERÁN LOS PRIMEROS

El fenómeno del arte correo presupone un acto de comunicación, de conexión a través de un mensaje entre individuos separados por la distancia y el tiempo, y conforma un modo de construir una red de acción-reacción. La búsqueda de este efecto del acto comunicativo se encuentra en las primeras experiencias de arte correo que realiza Vigo. Uno de los acontecimientos más significativos dentro de esta primera fase es la intervención del artista platense en la *Última exposición internacional de arte correo/ 75'* realizada junto con Horacio Zabala en 1975. Si bien esta fue la primera exposición de estas características, Vigo se negaba a «encerrar» (Vigo & Zabala, 1976) en la galería o el museo sus obras y solo accedió a participar en esta muestra con la condición de que no se realizara otra. Es por ese motivo que la exposición resultó la primera y última. La exhibición se llevó a cabo en la Galería de Arte Nuevo de Buenos Aires. En esta muestra intervinieron 199 artistas de 24 países, entre ellos: Juan Carlos Romero, Carlos Ginzburg, Graciela Gutiérrez Marx, Víctor Grippo, Liliana Porter, Alejandro Puente, Clemente Padín, Luis Camnitzer, Anna Banana, Ray Johnson, Bill Gaglione, On Kawara, Julien Blaine, Hervé Fischer, Pierre Restany y Guglielmo Achille Cavellini. La participación de artistas de diversos países en esta muestra evidencia el interés que provocó en la sociedad el impacto de los medios de comunicación de masas que comenzaban a ser soporte de las obras conceptualistas.

En consonancia con los aportes a la teoría de la comunicación propuestos por Marshall McLuhan (McLuhan & Fiore, 1969), quien sostuvo que la forma de un medio se incrusta en el mensaje, Vigo expresó:

Creo que a través de los años de *comunicación por correo* se ha dado un desarrollo concreto del lenguaje, lleno de creatividad y expresión. Postales, sellos de goma, incluso los sobres que contienen nuestra correspondencia han llegado a ser «declaraciones testimoniales de esta tendencia». Por ejemplo, si se compara una postal o un sobre que tenga los sellos oficiales con otras que tienen sellos de artista, hay una particular diferencia. Hablando sobre mí mismo, estoy seguro que los sobres son en sí mismos un espacio y una superficie para ser especialmente tratados. Deben ser una clase de anuncio de sus contenidos (Vigo en Janssen, 2011, p. 146).

Así, el soporte funcionaba como un dispositivo alternativo que, al mismo tiempo, encontraba canales de circulación por fuera del circuito tradicional del arte, conformado por instituciones culturales, museos y galerías. La concepción del espacio artístico era entonces para este artista —que había llevado la propuesta vanguardista de arte-vida al ámbito público urbano—, un sistema de interconexión sin fronteras, que cobraba sentido en la forma de una red de comunicación y no en un lugar físico concreto. El énfasis puesto sobre el hacer colectivo, el proceso de intercambio y la reciprocidad permitió elaborar una red que, según analiza Walter Zanini (1985), posibilitaba la desobjetivación y el anonimato por medio del desencadenamiento de situaciones comunicacionales y estructurales.

Finalmente, respecto del mensaje que sus obras incorporaban, el artista expresó: «Mis temas son muy heterogéneos y siempre surgen a modo de reacción debido a una acción exterior. Generalmente son aquellos temas que incitan mi interés a expresar mi opinión que proviene de los campos social y político» (Vigo en Janssen, 2011, p. 153).

## LA SEGUNDA FASE

El terrorismo de Estado que se instauró tras el golpe cívico-militar en la Argentina, el 24 de marzo de 1976, fue percibido como una de las herramientas que legitimó la dinámica de la Guerra Fría en el contexto internacional, puesto que su principal objetivo era eliminar las células comunistas de América del Sur y frenar de este modo el avance del bloque soviético en la región.

Esta contingencia de acciones político-militares respondía a una profundización de los objetivos de la segunda fase de la Guerra Fría. Tras pasados los conflictos de máxima tensión que se suscitaron durante la primera fase (1947-1953), a partir de la Crisis de Berlín y la Guerra de Corea, los bloques en que el mundo se hallaba dividido iniciaron una etapa de coexistencia pacífica. No obstante, tras la Revolución Cubana de 1959 y la Crisis de los Misiles de 1962, América en su totalidad se constituyó en un terreno en disputa. Frente a esta coyuntura, el gobierno de los Estados Unidos de América —que desde 1952 se había considerado como defensor del mundo libre— apoyó todas las formas y acciones que frenaran la amenaza del comunismo internacional, a través de una guerra política en defensa de la democracia. En 1952 se había creado el Comité Americano por la Libertad Cultural, institución que tenía un órgano de visibilidad en la Revista *Partisan Review* cuyo objetivo era combatir la ideología comunista en el extranjero, sobre todo entre los intelectuales, en colaboración con el Consejo de Estrategia Psicológica (Stonor-Saunders, 2001).

De este modo, la presión del sistema estatal sobre las acciones de los individuos de la sociedad civil en un contexto concebido en dos bandos, se hacía sentir en todo el mundo. La red de mail-artistas resultó un medio eficaz para dar a conocer las diferentes situaciones represivas que sufrían los artistas a uno y otro lado del muro de Berlín. En consecuencia, el desafío a las instituciones se elaboraba de un modo sutil que permitiera desplazarse entre los límites de lo prohibido y lo permitido.

Al utilizar el correo oficial como soporte de obra, el arte correo suple al objeto tradicional en tanto derivación del conceptualismo y a la galería o museo como espacio de circulación. En este sentido, Belén Gache (2005) plantea que «el arte correo surge como una actividad conectada a la resistencia contra la represión política y cultural que convulsionaba al continente, en las décadas del 60 y 70» (p. 42).

El testimonio del mail-artista uruguayo Clemente Padín (1985) expresa el carácter de denuncia internacional que los artistas del arte correo daban a esta forma de arte en el Cono Sur:

Durante el lapso de las dictaduras el Arte Postal se volcó totalmente a la denuncia y explicitación de la situación internacional mediante la difusión masiva de sellos de correos —que los artistas postales del resto del mundo en actitud solidaria pegaban en sus sobres y postales— y otros artilugios propios de este medio como ser sellos de goma, cadenas de intercambios, propuestas, etc., por lo cual algunos de sus representantes hubieron que pagar un duro precio en aras de la redemocratización del país junto a vastísimos sectores de la población que debieron elegir, ya que el de la clandestinidad, ya los que imponía la sangrienta represión con su secuela de muertos, desaparecidos, torturas, encarcelados, etcétera (s. p.).

En el proceso de internacionalización de este tipo de prácticas contestatarias se encontraba la solidaridad de los mail-artistas que replicaban los mensajes dándoles mayor resonancia y visibilidad. Los *poemas visuales* como formatos y los ideogramas e imágenes que los artistas latinoamericanos encriptaban en sus obras de arte correo permitían evadir, en cierto modo, la censura que las dictaduras aplicaban a los envíos en los que la palabra daba una mayor claridad a los mensajes de denuncia.

Protegido por tratados internacionales, el sistema postal era uno de los únicos medios accesibles de comunicación entre artistas separados por sistemas políticos divergentes. Según las resoluciones de la Unión Postal Universal (UPU) —de la que la Argentina es miembro desde 1876— los usuarios tienen derecho al secreto de las comunicaciones, a la inviolabilidad de los envíos postales y a la protección de los datos. Sin embargo, fuera del estado de derecho, existía la posibilidad de que el gobierno ejerciera actos de censura y de control de la información. Es por ello que las estrategias de denuncia de los artistas se encontraban en las formas poéticas de comunicar, que se constituían en el mismo acto comunicativo y su medio.

Incluso en nuestro país, según el artículo 28 de la Ley de Correos sancionada en 1973, se prohíbe la utilización de palabras, términos, colores, entre otros elementos que sean de «uso exclusivo de la Administración de Correos, que determinará la reglamentación y que induzca a confundirlos con la prestación de los servicios postales oficiales» (Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, 1973, s.p.). En este sentido, los sellos de artistas, las estampillas y demás intervenciones artísticas que interferían el lenguaje oficial resultaban en sí mismas actos revulsivos tanto en términos estéticos como políticos.

Según Elena Shtromberg (2016), «examinar cómo los artistas se adaptan y navegan en condiciones represivas, incluyendo la censura, es un aspecto importante para entender la resistencia civil frente a regímenes autoritarios» (p. 5).<sup>2</sup> Al respecto, en la entrevista que le realiza Janssen por correo, en 1995, Vigo se refirió a la censura y al modo en que su producción se vio afectada:

2 «Examining how the artists adapt to and navigate repressive conditions, including censorship, is an important facet to understanding civilian resistance to authoritarian regimes» (Shtromberg, 2016, p. 5). Traducción de la autora del artículo.

Hablando sobre mí mismo y especialmente durante el tiempo de la junta militar, desde 1976 hasta mediados de 1983, sufrí una censura abierta no sólo en la correspondencia que recibía sino también en la que enviaba. Ese periodo fue especialmente triste para mí. Este control consistía en la destrucción de correspondencia postal dirigida a mí o realizada por mí, cartas que contenían invitaciones me llegaban fuera de tiempo para participar. En suma un corte en el contacto con mis amigos mail-artistas. Una vez sucedió un hecho inusual, un empleado introdujo algunas piezas postales en mi buzón, pero debieran haber estado en el Comité de Censura. Fue obligado a dejar el trabajo y aceptar la jubilación anticipada «por problemas psicológicos» [...]. Desde entonces traté de modificar mi modo de comunicarme y, además, quería que la gente de otros países supiera lo que había sucedido aquí (Vigo en Janssen, 2011, p. 146).

En 1974, Hervé Fischer postuló que el arte correo constituía una forma de subcultura que se oponía a los medios de comunicación de masas y a la preeminencia del control de la información por parte de esos medios. Para Fischer, el carácter marginal de circulación de las obras del Mail Art se constituía como espacio de contrainformación. En línea con este planteo, Vigo proponía una participación militante dentro de la red con el fin de erosionar las estructuras tanto estéticas como políticas (Vigo, 1976).

## SET FREE PALOMO

El hijo mayor de Vigo, Luis Abel Vigo Comas, fue militante desde su época de estudiante secundario en el Colegio Nacional Rafael Hernández dependiente de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). A partir de la imposición de la dictadura,<sup>3</sup> continuó su militancia desde la clandestinidad. La madrugada del 30 de julio de 1976, Luis Abel fue secuestrado de su casa por las fuerzas militares, una práctica sistemática del terrorismo de Estado. Hacía cuatro meses que había comenzado el Proceso de Reorganización Nacional que dio lugar a una nueva categoría legal en estas latitudes: el *desaparecido*.<sup>4</sup> Según Valentina Salvi (2016):

Cuando Videla concluye su segunda presidencia de facto, en 1981, el régimen había dado forma a un discurso oficial. Ese discurso colocaba en el lugar de *una incógnita* a los desaparecidos, como aquellos sobre los que, *ni vivos ni muertos*, no se puede tener precisiones, en suma, respecto de los cuales no se pueden esclarecer ni las circunstancias, ni la identidad, ni los responsables, ni la cantidad, ni las causas. Los desaparecidos son un modo de nombrar lo que no se puede nombrar, ni se quiere explicar y más bien se busca negar y ocultar, aquello que se quiere hacer pasar desapercibido (p. 103).

Frente a la impotencia y la tragedia de esta situación, el artista platense dio un giro en su obra de comunicación a distancia. Si bien como mencionamos su compromiso político se

3 Jorge Rafael Videla (Ejército) junto con Emilio Eduardo Massera (Marina) y Oscar Ramón Agosti (Aviación) integraron la Junta militar que instauró el gobierno de facto que se inició con el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976. Durante esos años, se puso en marcha un proceso represivo que implicó la desaparición forzada de personas, la tortura sistemática, los secuestros, la apropiación de niños/as, entre otras formas violencia indiscriminada.

4 En la conferencia de prensa dada el 14 de diciembre de 1979, ante la pregunta del periodista José Ignacio López sobre los dichos del Papa Juan Pablo II referidos el problema de los desaparecidos y los detenidos sin causa y sin proceso en la Argentina, Videla declaró que «[...] es una incógnita el desaparecido [...] No tiene entidad. No está, ni muerto ni vivo, está desaparecido» (Salón Dorado de la Casa Rosada, 14 de diciembre de 1979, Buenos Aires, Argentina)(Archivos Políticos, 2015).

había evidenciado anteriormente, la desaparición de su hijo Luis Abel —a quien llamaban *Palomo*, también conocido como *Pomelo*— generó en Vigo la necesidad de crear nuevas estrategias de comunicación que posibilitaran dar a conocer en el exterior la realidad que se estaba viviendo en la Argentina. El ocultamiento de los hechos que acontecían en el país formaba parte de una estrategia de control por medio de la censura que el gobierno militar imponía a los medios de comunicación así como a la sociedad en general.

En este sentido, Marina Franco (2002) plantea:

De manera menos conclusiva, otros autores señalan que los medios de comunicación masiva se caracterizaron por «la desinformación a través del ocultamiento de hechos, el silenciamiento de opiniones y la censura explícita». Así, la represión, la censura y las persecuciones explican —al menos en una primera etapa entre 1976-1980— la existencia de un discurso monolítico y vertical que caracteriza a la prensa de la época, en la que las noticias son reproducidas sin comentarios o explicaciones, a la vez que se advierte la desaparición de *la voz del propio diario* (p. 196).

Implantada la dictadura en la Argentina, la necesidad de denunciar la situación que se ocultaba desde el gobierno a los medios de comunicación internacionales demandó la emergencia y la articulación de formas de comunicación alternativas. En consecuencia, Vigo desarrolló su obra de arte correo como una manera de oponerse a los embates de la represión. Los sobres, las estampillas y los sellos enviados a una red de contactos del exterior formaban parte de una estrategia de resistencia política a través de íconos y frases que debían ser decodificadas por los receptores de las cartas.

El correo no fue ajeno al control. La evasión de la censura llevó a Vigo a encontrar formas iconográficas que encriptaran el mensaje que buscaba difundir. El envío de mensajes codificados o encriptados fue una práctica desarrollada en el contexto de las tácticas de espionaje de la Segunda Guerra Mundial y profundizadas durante la Guerra Fría. La división del mundo en bloques había dado lugar a modos particulares de circulación de la información en códigos secretos. De hecho, una de las bases de la Guerra Fría era el éxito en la circulación de códigos e información secreta definida como espionaje y contraespionaje, como parte del control ideológico y militar.<sup>5</sup>

En 1981, Vigo se manifestó en relación con la capacidad de denuncia de las acciones del arte correo:

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 (s.p.).

En este marco se inscribe la obra de comunicación a distancia *Set Free Palomo* (1980) [Figura 1]. Vigo comenzó una campaña de comunicación para la que creó estampillas y matasellos a partir del juego lingüístico, del desplazamiento de sentidos y de la ambigüedad que abría la frase *Set free Palomo*. Al traducirla al español, aparece el pedido expreso de

5 Tal fue el conocimiento público de estas estrategias de guerra, que se filmaron con esta temática películas de éxito como las dirigidas por Alfred Hitchcock, *El hombre que sabía demasiado* (1956), *Con la muerte en los talones* (1959) o *Topaz* (1969) y la popular *Agente 007 contra el Dr. No* (1962), cuyo héroe era James Bond, un agente secreto del MI5. La respuesta americana a los films británicos de espías heroicos se vio a través de la parodia que se realizó con la serie televisiva *Get Smart (El Superagente 86. Agente Secreto del Recontraespionaje)* emitida por la cadena estadounidense NBC y CBS entre el 1965 y 1970.



Figura 1. Edgardo A. Vigo, Estampilla N.º 53 y matasellos Set *Free Palomo* (1980). Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), La Plata, Argentina

liberación de su hijo: *Liberen a Palomo*. Liberar palomas también es una práctica que se realiza como forma de conmemorar la paz, por lo cual podría enmascararse el verdadero sentido e intención de denuncia de la estampilla o del matasellos, como un modo de evitar la censura.

Al mismo tiempo, la frase resulta un pedido de acción solidaria dentro del entramado de mail-artistas, como un mudo grito de ayuda que debe ser interpretado por quienes posean el código para descifrar el mensaje.

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 (Vigo, 1981, s.p.).

La plancha de estampillas N.º 53 —de la que podría denominarse serie *Set free Palomo*— a la que se hizo referencia más arriba, está conformada por cuatro timbres, realizados a mano y reproducidos por medio de la xilografía. Cada uno de ellos incorpora una síntesis de la imagen del rostro de Luis Abel Vigo, en reemplazo de las imágenes de próceres que tradicionalmente presentan los sellos argentinos. La manera en que se representa coincide con el formato del retrato de tres cuartos de perfil de las fotos carnet —4x4, blanco y negro—

utilizadas para el Documento Nacional de Identidad argentino (DNI), identificación que era de uso obligatorio para circular por el territorio nacional durante la dictadura.

La imagen exhibe un juego de líneas diagonales blancas sobre fondo celeste que en las primeras estampillas presentan la forma de una A (Abel) y en las dos estampillas inferiores unidas conforman una V (Vigo). Asimismo, las líneas que cruzan el rostro de la figura lo iluminan, en cierto modo, y al mismo tiempo lo atraviesan. Las dobles líneas negras que enmarcan la figura funcionan como límite y estructura, pero también pueden pensarse como rejas, conformando una jaula. El uso de los colores celeste y blanco responde a la necesidad de dar un anclaje visual al territorio nacional. Son los colores patrios que remiten a la bandera nacional, a la escarapela; los símbolos de la Nación Argentina. Resulta un código para interpretar la Nación Argentina, una nación en disputa, una nación que había sido tomada.<sup>6</sup> En la base, debajo de la imagen que se ha indicado, aparecen dos elementos iconográficos de gran peso visual y simbólico. Nuevamente la doble línea negra separa la imagen, de un grupo de números que resaltan por el uso del color rojo sobre fondo blanco. Con la impersonal tipografía característica de la administración pública –vinculada a la máquina de escribir o a los sellos que en estas dependencias se utilizan– se inscriben las siguientes cifras: 30.07.76, fecha del secuestro de Palomo. Sobre la plancha, aparece el matasellos con la frase *Set free Palomo*. Posteriormente Vigo da una continuidad a su denuncia con el sello *Sembrar la Memoria para que no crezca el olvido*, en 1996.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

La interconexión entre artistas de todo el mundo constituyó un contexto apropiado para la acción estético-política que caracterizó la trayectoria de Edgardo A. Vigo. Si bien desde el marco del arte conceptual, la idea de obra colectiva, fuera de los límites del territorio del arte burgués, resultó de interés como una manera de desafiar a la institución Arte, lo que en este recorrido se ha buscado sostener es que las intervenciones de Vigo en el circuito del arte correo se terminaron de configurar como herramientas de resistencia política a partir de la desaparición de su hijo. El detonante de este cambio, así como las formas de las obras, específicamente en el caso de *Set Free Palomo*, fue la dinámica impuesta por el marco político-social de la Guerra Fría.

## REFERENCIAS

Archivos Políticos. (1 de abril de 2015). «*Ni muerto ni vivo... está desaparecido*», Jorge Rafael Videla, Archivos Políticos [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ASMPYg0YueU>

Brooks, M. y Buck, H. (Creadores). Sandrich, J.; Rosen, A. Nodella, B.; Hayward, C.; Oppenheimer, J. (Productores). Nelson, G.; Bilson, B.; Adams, D.; Komack, J., Bellamy, E.; Pettyjohn, A. (Directores). (1965-1970). *Get Smart (El Superagente 86. Agente Secreto del Recontraespionaje)* [Serie televisiva]. Estados Unidos: CBS Television Distribution.

<sup>6</sup> Desde una perspectiva diferente, el colonialismo y la lucha por la libertad de los pueblos era también un tema en discusión en la época. Categorías como subdesarrollo, Latinoamérica y Tercer Mundo se encontraban en pleno debate, y la búsqueda de la construcción de un camino diferente al pautado por las grandes potencias se desprendía de la coyuntura de la Guerra Fría.

De Rueda, M. Á. (2003). La incorporación de artistas platenses al conceptualismo latinoamericano (De Vigo y el Movimiento Diagonal Cero al Grupo de La Plata y Escombros). Recuperado de <https://vdocuments.mx/la-incorporacion-de-artistas-platenses-al-conceptualismo-latinoamericano.html>

Franco, M. (2002). *La campaña antiargentina: la prensa, el discurso militar y la construcción de consenso*. En J. Casali de Babot y M. V. Grillo (Eds.), *Derecha, fascismo y antifascismo en Europa y Argentina* (pp. 195-225). San Miguel de Tucumán, Argentina: Universidad Nacional de Tucumán.

Gache, B. (2005). Arte correo: el correo como medio táctico. En F. G. Delgado y J. C. Romero (Orgs.), *El arte correo en Argentina* (pp. 42-46). Buenos Aires, Argentina: Arte Correo Vórtice.

Hitchcock, A. (Director). (1956). *El hombre que sabía demasiado* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Hitchcock, A. (Director). (1959). *Con la muerte en los talones* [Película]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Hitchcock, A. (Director). (1969). *Topaz* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Janssen, R. (2011). The mail-interview with Edgardo Antonio Vigo (1928 - 1997). En *Merz Mail Mail Art. La Red eternal. Recopilación de los artículos publicados en P.O.Box 1994-1999* (pp. 144-149). Barcelona, España: LUPi.

McLuhan, M. y Fiore, Q. (1969). *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. (1973). *Ley de Correos 20.216*. Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Recuperado de <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/20000-24999/21843/norma.htm>

Padín, C. (1985). El arte correo en el Uruguay. *Revista del Sur*, (3/4). Recuperado de [www.merzmail.net/latino.htm](http://www.merzmail.net/latino.htm)

Poinsot, J. M. (1971). *Mail Art, communication à distance, concept*. París, Francia: Editions CEDIC.

Salvi, V. (2016). Entelequia, enmascaramiento y disimulo. Las últimas declaraciones de Videla sobre los desaparecidos (1998-2012). *Rúbrica Contemporánea*, 5(9), 103-122.

Santamaría, M. y Parodi, A. P. (2005). *Índice de señalamientos de Edgardo A. Vigo*. La Plata, Argentina: Centro de Arte Experimental Vigo. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/46574>

Shtromberg, E. (2016). *Art Systems. Brazil and the 1970*. Texas, Estados Unidos: University of Texas Press.

Stonor-Saunders, F. (2001). *La Guerra Fría cultural*. Barcelona, España: Debate.

Traba, M. (1984). La Resistencia. En *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950/1970*. (pp. 322-325). Bogotá, Colombia: Colombiana Editorial S.A.

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

Vigo, E. A. (1971). *Expo/Internacional de Proposiciones a Realizar* [Exposición]. Buenos Aires, Argentina: Centro de Arte y Comunicación (CAyC).

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

Vigo, E. A. y Zabala, H. (1975). *Última exposición internacional de arte correo/75'* [Exposición]. Buenos Aires, Argentina: Galería de Arte Nuevo.

Vigo, E. A. (1976). *Arte-correo: Una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación. Buzón de Arte/Arte de Buzón*. Recuperado de <http://post.at.moma.org/sources/23/publications/240>

Vigo, E. A. y Zabala, H. (1976). *Arte-correo. Una nueva forma de expresión. Buzón de Arte/Arte de Buzón*. Recuperado de <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1154618/language/es-MX/Default.aspx>

Vigo, E. A. (1980). *Set Free Palomo* [Estampilla y matasello]. La Plata, Argentina: Centro de Arte Experimental Vigo.

Vigo, E. A. (1981). *La comunicación a distancia. [Mail-Art Statement. Texto. Auto publicación]* Archivo Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo. Recuperado de <https://post.at.moma.org/sources/23/publications/239>

Vigo, E. A. (1996). *Sembrar la Memoria para que no crezca el olvido* [Sello de goma-Poema Visual] La Plata, Argentina: Centro de Arte Experimental Vigo.

Zanini, W. (1985). *A arte postal na busca de uma nova comunicação internaciona*. En D. Peccinini (Ed.), *ARTE novos meios/multimeios-Brasil 70/80* (pp. 81-82). San Pablo, Brasil: FAAP.