

## EL PROYECTO VIGO EN W.C. “TODO ESTABA JUSTAMENTE EN LOS QUE DEFENDÍAN LA NADA”\*

Sara Guitelman / teescribesara@gmail.com  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de  
La Plata, Argentina

### Resumen

Los cinco números de la revista *W.C.*, publicada por Edgardo A. Vigo a lo largo de 1958, constituyen un espacio gráfico de interés en tanto se configuran en una doble zona intermedial: entre arte y técnica, entre dadá y constructivismo. Es decir, en los cruces donde el diseño tuvo origen.

El artículo propone instalar una lectura de *Vigo diseñador*, entendiendo que es necesario poner en cuestión su ausencia en la historia de esta práctica. Desde hace unas décadas, el denominado “diseño crítico” está interpelando aquellas miradas que solo incluían en el campo del diseño las producciones funcionales al mercado. Así, por ejemplo, el centenario de la Bauhaus nos sorprende con la lectura reivindicativa de todo aquello que fue desdeñado durante un siglo.

**Palabras clave:** Arte, Diseño, Técnica, Revista, Vigo

**1922. Congreso de los constructivistas y dadaístas** en Weimar, organizado por Theo Van Doesburg. Participaron, entre muchos otros, László Moholy-Nagy, Alexa Röhl, El Lissitzky y Kurt Schwitters.

**2018. El mundo entero es una Bauhaus** en Buenos Aires, exposición gestionada por el Instituto Goethe que anticipó las celebraciones del centenario de la escuela.

Entre el exótico congreso en la ciudad donde nació la Bauhaus y la reciente muestra sobre la emblemática escuela, se escribe la historia del diseño, signada por tensiones que podrían rastrearse a partir de estos dos reveladores acontecimientos. Por un lado, el congreso hace visible el dinámico vínculo entre dos movimientos que se encuentran en el origen del diseño: el proyecto constructivista/productivista ruso y algunas corrientes dadaístas de la época.



Por otro, el logotipo que identifica *El mundo entero es una Bauhaus* (fig 1) sorprende y es clave para entender cómo se está reescribiendo hoy la historia de esta práctica, desde una perspectiva *otra*. Exhibe una lectura reivindicativa -del mismo modo que la curaduría de la exhibición- de aquello de la Bauhaus que fue opacado, esto es, su poética irracionalista. El legado de la escuela que sentó las bases del *estilo internacional* y de la enseñanza de la disciplina universalmente, parecía ser hasta hace unos años, solo el racional-funcionalismo

consolidado a partir de las escuelas suiza, alemana y norteamericana -Basilea y Zurich, Ulm, Chicago-.

Repensar el origen del diseño desde donde constructivismo ruso y dadá se encuentran, es necesario para hacer lugar al estudio de una genealogía desdeñada -tal vez porque es la que lo acerca a sus prácticas sociales contestatarias-, y situarlo en el campo *intermedial* que Dick Higgins describió tempranamente "...el uso de intermedia es más o menos universal en todas las bellas artes, ya que la continuidad en lugar de la categorización es el sello distintivo de nuestra nueva mentalidad"<sup>1</sup>.

Propongo una lectura de *Vigo diseñador* en tanto su obra gráfica exhibe estas tensiones, que en el contexto del arte contemporáneo, lejos de volverse obsoletas se actualizan: *diseño* es la zona intermedial *entre* arte|técnica, en la que ambas vanguardias proyectaron de distintos modos, intervenir en la vida. De Rodchenko a El Lissitzky, de John Heartfield a la Bauhaus.

No es fortuito que Vigo elija a Kurt Schwitters, a quien podríamos considerar paradigma de la mixtura de *dadá-constructivismo* -que se corresponde con el par *artista-diseñador*- como referencia para construir su poética visual. Tampoco son accidentales las frecuentes reflexiones que hace acerca de su identidad, rechazando con virulencia la figura de artista y autonombrándose *productor*, *constructor*, *projectista*<sup>2</sup>. Ni la cantidad de libros sobre la Bauhaus, en el contexto de una profusa bibliografía referida a vanguardias, en especial al dadaísmo, que encontramos en su biblioteca<sup>3</sup>.

Es en este sentido que diseñó un proyecto *productivista*: tomó los medios y prácticas de la comunicación -las revistas, el correo, la calle y sus signos visuales: vidrieras, señales, envases, etc-, y provocó el enorme *detournement*<sup>4</sup> que es su obra.

Proyectó sus revistas, marcas y objetos en una zona invisible para el diseño de aquellos años. En Argentina esta profesión no existía (la ejercían los imprenteros, dibujantes, algunos artistas plásticos, pero siempre desde el campo comercial). En ese contexto, vislumbró otras posibilidades discursivas para esta práctica y decidió producir *entre* arte y diseño, con el claro proyecto de intervenir *socialmente*<sup>5</sup>.

Produjo sus publicaciones reescribiendo las vanguardias históricas, exhibiendo a estos antecesores sin temor a ser poco original<sup>6</sup>; sin embargo es singular el cruce que articula entre tipografía, diagramación, impresión -el grabado, la imprenta tipográfica, los sellos, entre otros-, y los medios para la puesta en circulación -las revistas, pero también el correo y otros circuitos como el transporte público-.

Hoy sí, es posible pensarlo diseñador y leer sus producciones desde la inscripción cambiante de esta práctica en la cultura visual contemporánea. Si hasta ahora no había sucedido, mucho debemos a la frontera infranqueable con el arte, que la academia ha defendido con firmeza -y contra toda evidencia- hasta hace pocos años.

La historia del diseño que se está escribiendo<sup>7</sup> vuelve su mirada sobre aquel doble origen que posibilita un análisis menos sesgado -más fiel a la complejidad histórica- y reivindica su tradición contracultural<sup>8</sup>. La inclusión y visibilización de trayectos marginales en el campo gráfico, incide sustancialmente en el para qué de esta práctica y legitima las potencialidades discursivas que escapan a los designios del mercado y lo habilitan a decir *otra cosa*<sup>9</sup>.

Por eso, atender a su doble origen *dadaconstructivista* es ineludible para rastrear y analizar recorridos alternativos del diseño y su relación con la cultura popular, las reivindicaciones sociales, las prácticas artísticas *revulsivas*, en términos de Vigo. Mi lectura sobre su obra gráfica, lo inscribe en esta genealogía soslayada.



Fig. 2. Un posible mapa para situar a Vigo diseñador en el entramado de movimientos y conceptos que confluyen en su poética visual.

### W.C. (Water close) + Bitácora + Biopsia

Los cinco números de la revista *W.C.* fueron publicados en 1958, y en ella configura, tempranamente, su proyecto estético. Es un espacio en el que teoriza y confluye su poética, que se despliega en variadas prácticas: la escritura, el grabado, el dibujo, la traducción, la correspondencia; *W.C.* pone en escena algunos procedimientos significativos para leer a Vigo diseñador:

- *El montaje. La utilidad de la máquina inútil.* *W.C.* es una revista ensamblada. Este formato le sirve para crear una paradójica máquina que, aunque se presenta inútil, desarmada y en apariencia disfuncional, es útil en su inutilidad. Por una parte, se podría describir como una máquina orgánica, que se transforma número a número y que instala una particular intervención del lector en esa maquinación.

- *La exhibición del intertexto dadaconstructivista.* *W.C.* dialoga celebratoriamente con sus interlocutores artistas/proyectistas (sobre todo Schwitters y Duchamp), a través de recurrentes citas visuales -más allá del contenido de los textos- que la inscriben con convicción y firmeza en la convergencia de estos dos movimientos: la diagramación de equilibrio asimétrico, la tensión generada por la disposición del vacío, el uso de las líneas diagonales, la composición tipográfica no lineal, el gusto recurrente por el círculo, la tinta roja y negra, las técnicas del grabado, el sello y el collage que "intervienen" la impresión tipográfica; la relevancia y uso arbitrario de signos provenientes de otros códigos: los números, las flechas, la manícula, entre otros.

El trabajo atento a la tipografía como signo visual a través de una cuidadosa selección y composición tipográfica, luego asumirán nuevas formas que se concretan en la poesía visual de *Diagonal cero* y *Hexágono*<sup>71</sup>.

- *La experimentación sobre el formato de publicación y la puesta en página.* Aunque se ha relacionado su experimentación sobre el *formato de la publicación* -libro artista/libro museo- con las experiencias de Duchamp o Fluxus<sup>10</sup>, no dejaría de revisar el diálogo con los experimentos futuristas rusos que le llegan a través del constructivismo<sup>11</sup>. Asimismo, innova en la *puesta en página*, haciendo uso de los recursos de diagramación de la "nueva tipografía"<sup>12</sup>. Las grillas de *alta tensión* compositiva y la *mixtura* que despliega en cada hoja, en varias capas: la del encuentro de autores, de

materialidades del soporte, de técnicas de impresión y encuadernación, de estilos, referencias y lenguajes.

-La "narración" de su proyecto editorial/artístico: *W.C.+Bitácora+Biopsia*. Por ser Vigo un *practicante de las reescrituras*<sup>13</sup>, resulta revelador leer *W.C.* en su metatextualidad con la *Bitácora de W.C.*, caja de madera diseñada por él mismo, que contiene cinco solapas correspondientes a cada número de la revista y en las que archivó documentación referida a la inscripción en el Registro de Propiedad Intelectual, y las reseñas mecanografiadas en las que testimonia cómo se realizó la edición: su costo, financiación, cantidad de ejemplares, distribución. Pero lo más interesante es la narración de las peripecias para poder concretar la edición, en la que no sólo disputa con otros actores de la escena artística y cultural sino que *se autoconstruye* cercano a la figura del artista incomprendido -paradójicamente ya que aboga por la producción colectiva del objeto artístico-. Asimismo, la propuesta editorial de *W.C.* puede rastrearse en el contenido de su archivo personal *Biopsia (caja 2)*, correspondiente al año 1958, que reúne materiales anteriores o contemporáneos a la publicación de la revista y en particular desde la hoja 81, materiales referidos a *W.C.*

Lo singular de estos dos archivos es, una vez más, el diseño. No guardó papeles sueltos, sino que produjo relatos paralelos a *W.C.* a través de verdaderas puestas en página, algunas aisladas, otras con la secuencialidad de una serie. Invita a pensar en el lector que producen estos materiales, y a leer *W.C.* como un artefacto que excede sus propios límites.

*W.C.* es una revista que propone en sus textos pero sobre todo desde su visualidad, la construcción de un proyecto estético: el de *intervenir*, hacer que la *revolución plástica*, de los artistas, incida transformadoramente en el *Pueblo*<sup>14</sup>. E insiste en su *maquinación*: esa revolución es posible apropiándose de los recursos discursivos devenidos de las técnicas de comunicación masiva, ahí se encuentra con el diseño.

Un recorrido por la colección de *W.C.* exhibe este conjunto de procedimientos: las cinco tapas, conforman una secuencia sistémica y dinámica que narra la vida y ocaso de la publicación. El "interior" de la revista es singular. Por la multiplicidad de soportes materiales y técnicas, porque se trata de hojas sueltas, y porque están impresas solo en el frente: una decisión que acerca este producto al "museo portátil".

La primera hoja es un MANIFIESTO que como tal, explicita su poética y su proyecto editorial: "fabricamos, no copiamos, no queremos representar a la expresión sino ser expresión". Y una vez más el círculo: un botón, o parte de una máquina, que pareciera prestado de los collages de Schwitters. No deja de llamar la atención lo explícito de sus intertextos, la presencia tangible de sus interlocutores: el inodoro, los rotorelifs de Duchamp, los procedimientos de diagramación o materiales e iconografía propia de Schwitters.

La hoja 5 (Fig. 3) sintetiza el diálogo gráfica popular/vanguardias, expresado en el contraste entre tres formas irregulares, de superficie áspera, producidas por un grabado, en las que se sobreimprime un círculo pleno y perfectamente geométrico, que en este caso pareciera aludir a un objetivo, o en todo caso, una mirilla. Algo *desde donde ver*, vuelve al imperativo: *sáquele una foto*.



Fig. 3. Hoja 5 de W.C. 1 gráfica popular+vanguardias / Der: Sobre cerrado, "PROHIBIDA A MAYORES"

Dos hojas abrochadas entre sí, esconden un recorte de diario que no puede leerse salvo que rompamos las hojas. El sobre de papel madera que contiene las hojas, se cierra y abrocha con una etiqueta y elementos de oficina, con un sello que enuncia PROHIBIDA A MAYORES (Fig. 3), una marca más de asociación vanguardia/jóvenes (futuro).

La editorial de W.C. 2 puede leerse como ampliación del MANIFIESTO. Está escrita *completamente* en minúsculas, en contraste con el manifiesto -que hace uso abusivo de las mayúsculas e imprenta- emulando los conocidos experimentos constructivistas y bauhasianos en la búsqueda de la extrema síntesis que, en el marco de sus teorías, facilitarían la legibilidad de los textos. El texto presenta fundamentales claves para leer el *proyecto Vigo*: entre otras, la palabra construir, paradigma del diseño, y también del productivismo, que signa su poética (los subrayados son míos):

arrojamos nuestra red en un mar revuelto.

la pesca ha sido abundante, abundante tanto en lo constructivo como en lo destrutivo, esto último lo descartamos, jamás pensamos que con la baja calidad se pueda construir algo sólido, mientras tanto tenemos a la pesca mayor (constructiva) presente.

ese conglomerado ha tenido nacimiento en el problema del ejemplar único del trabajo artístico (I). 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 con más furor durante la guerra 14/18.<sup>15</sup>

Contra la autonomía del arte reservado a las elites culturales, toma el compromiso de develar los secretos del mismo al "Pueblo". Y son los clisés (de impresión), la técnica de la imprenta, las armas para construir *algo por fuera* de la institución arte consagratoria del objeto único, secreto, reservado.

En W.C. 3 la nota central no está firmada, se deduce que es del editor, es decir: Vigo. Focaliza su interés en el dadá, en su carácter político, constructivo.

"casi podríamos asegurar que el TODO estaba justamente en los que defendían la NADA. Y la base de tal afirmación nace en las consecuencias verdaderamente revolucionarlas, DEL NACIMIENTO DE UNA NUEVA FORMA Y ESTETICA que ahora sí, se desunía de todo aquello que se llamara "clásico".

(...) pese a trabajar con el "absurdo" poseían el "centrismo" que se precisa para llevar a cabo una REVOLUCION..."

W.C. 4 se abre con una extensa editorial de cuatro hojas que se titula "La problemática Pedagógica del (Arte) / la expresión / contemporáneo/a". Desde la composición del título, incursiona en el ejercicio de ruptura de la linealidad de la lectura, insiste en el sentido de su propuesta estética y es clave para entender la apropiación y uso que Vigo hace de los medios y objetos del entorno social y técnico, para refuncionalizarlos:

(...) La posición sociológica que nos guía es la de AMPLIAR la captación popular de los distintos problemas que nos rodean, a efectos de que el

COMUN no pierda contacto con las conquistas que se realizan en los distintos campos.

Esta confluencia de *lo proyectivo* (lo racional, que orienta a lo social desde el compromiso programático, esto es el constructivismo) y *lo intuitivo* (procedimientos de desautomatización que devienen en Vigo del dadaísmo) es constitutiva de la visualidad de W.C. y de casi todas sus producciones, no solo editoriales.

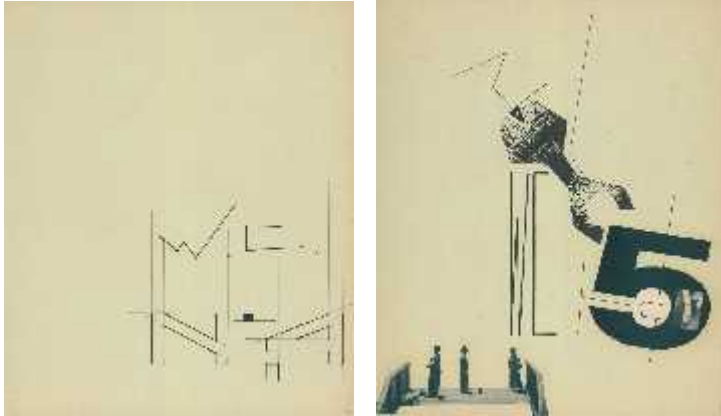


Fig. 4. *Biopsia. Proyecto portadas WC4 y WC5, no publicadas. Son tapas "más constructivistas" que las finalmente impresas. La relativa al número 5, remite a los diseños de Moholy Nagy. En el caso de la número 4, deja la grilla constructiva a la vista.*

La tapa de W.C. 5 es la que explicita más fuertemente desde lo visual, el diálogo con Merz, y contiene un texto poético de Kurt Schwitters y Jean Arp en la primera hoja, "El dado". Ilustra la sección un grabado de su muy presente *llave para tuercas*. Y la escritura sin mayúsculas y en sans serif conecta una vez más la diagramación y su propuesta gráfica con los experimentos de la Bauhaus.

En la siguiente hoja, la actitud programática -firmada por el editor de WC (es decir, él)- se hace más explícita en sus ingenuas metáforas: el tornillo de la vida cotidiana, del mundo técnico es buscado para reparar las instituciones artísticas (Fig. 5).



Fig. 5. *La máquina inútil viene a recomponer.*

Ya casi sobre el cierre de la colección W.C., en estas últimas hojas se sintetiza el tema que atraviesa toda la revista: *la técnica*, el lugar del arte en relación a ella, las posibilidades de un desplazamiento que habilite que estas herramientas revolucionen la expresión artística, esto es: la lleven fuera de las instituciones, la conecten con *el común*.

Esta posición, tal como refiere Ana Bugnone, es "vacilante"<sup>16</sup>. Su relación con las instituciones artísticas es de rechazo. Y también de deseo. Del mismo modo que lo colectivo se constituye en tensión con la pulsión a la autoconstrucción de su identidad. Lo que anticipa W.C. y que permanecerá en la obra de Vigo, aunque vaya

transformándose, es el carácter político de sus producciones. Y el diseño le sirve a esa causa.

### Referencias Bibliográficas

- \*El título es una cita del artículo de Vigo sobre el dadaísmo, que publica en W.C. 3
1. Higgins, Dick (1966) "Intermedia." *Something Else Newsletter*. Vol. 1, No. 1, February. Vigo retoma a este autor.
  2. "...Lo que ha sido descartado es la utilización del término "artista", éste es el representante individual de un arte de "pieza única". Un resultado armónico. Pero desde que el artista ha comprendido que los "equipos" funcionan contemporáneamente (o lo "colectivo", hacer masivo de un acto) mejor que la lucha personal y desde que se ha comprobado que su conducta dio como resultado el abastecimiento de una "élite", han nacido en él, el condicionar su acción y dentro de otra estructura que le permita sentirse más armónico con su "conducta" y lo a proyectar. (...) Proponemos el término "PROYECTISTA" pues el mismo es una derivación directa (de algo a realizar) del "PROYECTO". Y para completar llamaríamos "PROYECTISTA PROGRAMADOR" a la conjunción en equipo para la realización de complejos no individuales..." Vigo, Edgardo Antonio (1969). "Un arte a realizar", revista *Ritmo* N°3, La Plata.
  3. En la biblioteca personal de Vigo se encuentran tres obras relevantes referidas a esta escuela: *Bauhaus 1919-1928* (Brandford 1952); *Das Bauhaus 1919-1933* (Rasch Du Mont, 1962); *Bauhaus archive* de Magdalena Droste (Taschen, 1993)
  4. "La principal estrategia cultural situacionista es el desvío o *détournement* que proviene del collage dadaísta y surrealista. Consiste en el desvío (copia alterada) de imágenes, textos, o hechos concretos hacia su utilización en situaciones subversivas. La fuente principal, pero no única es la cultura de masas. La técnica del *détournement* pretende un doble objetivo: por un lado poner de manifiesto el carácter ideológico de la imagen en la sociedad de masas y del papel que en ella tiene el arte, y por otro reutilizar esa misma imagen para un uso político crítico". Ontañón, Antonio (2012) "La vanguardia no se rinde. Guy Debord y el situacionismo". *Situaciones. Revista de Historia y crítica de las artes* de la Escuela de Historia del arte de Barcelona. Recuperado en: <http://situaciones.info/revista/la-vanguardia-no-se-rinde-guy-debord-y-el-situacionismo/>
  5. Así se inicia W.C. (manifiesto del primer número): "fabricamos elementos.- no copiamos. No queremos ser "comentaristas" de la naturaleza sino actores..." En la editorial de W.C. 2 que amplía el manifiesto breve de W.C. 1, leemos: (...)tenemos dos caminos-meta. EL SOCIAL (la necesidad del común) y NUESTRA EXPRESION (necesidad del yo) (...) REALIZANDO NUESTRO TRABAJO INDIVIDUALMENTE TRATAREMOS DE CARGAR AL MISMO DE DINAMICA SOCIAL.  
(...) iremos hacia lo popular (pueblo).  
(...) el común adquiere y usa elementos basados en diseños formales anti-clásicos y hoy aplicados a sus necesidades materiales, pero no sabe que ese diseño nació de una revolución formal y estética que se les guarda en secreto.  
NO QUERIENDO SECRETOS TRATAREMOS DE ALZAR NUESTRA VOZ PARA DIFUNDIRLOS.
  6. De hecho explicita esas referencias en W.C. y en otras publicaciones y se muestra poco interesado en aparecer como original en su propuesta: dice en la editorial del W.C. 2 refiriéndose a "la pesca ha sido abundante, abundante tanto en lo constructivo como en lo destructivo", en W.C. 3 la única nota se

- titula “El dadá”, se refiere a la no figuración en la nota “El problema” W.C. 4, y cierra el texto “El dado”, de Schwitters y Arp y que parece jugar con el dadá, en W.C. 5.
7. Véanse, entre otros: Farkas, Mónica; “Cartografías del Diseño. Historias, proyectos, agendas”. *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 12 | Primer semestre 2018, pp. 40-45.  
AA. VV., *Diseño e historia. Tiempo, lugar y discurso*, México, Designio, 2010.  
Pelta, Raquel (2004). *Diseñar hoy. Temas contemporáneos de diseño gráfico*. Barcelona: Paidós
  8. Marcus, Greil ([1989] 2005). *Rastros de carmín*. Madrid: Anagrama.
  9. La idea de hábito, de costumbre, como impedimento para ver profundamente, es central en el formalismo ruso. Sus críticas se dirigen contra la decadente cultura burguesa, Shklovski desarrolló en “El arte como artificio” (1917), manifiesto del Formalismo, la idea de que el arte destruye este automatismo de la percepción a través de la *ostranenie*, extrañamiento, desautomatización. “Así la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra (...) Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra existe eso que se llama arte (...) La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción”  
Shklovski, Victor ([1917] 1978) “El arte como artificio” En: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Comp. Todorov, Tzvetan. México: Siglo XXI, pp. 55 a 70
  10. Bugnone, Ana (2017) *Vigo. Arte, política y vanguardia*. La Plata: Malisia, p. 266
  11. Véanse: *Tango con vacas*, producido en Moscú, en 1914, por el poeta futurista Vasily Kamensky e ilustrado por David y Vladimir Burliuk. Está impreso con una tirada de 300 ejemplares sobre papel de empapelar. También *La prosa del transiberiano*, 1913, de Blaise Cendrars y Sonia Delaunay.
  12. Tchichold, Jan ([1917] 2010) *La nueva tipografía*. Campgrafic: Barcelona
  13. Cisneros, Julia (2017) “Reescrituras e historietas herméticas en E. A. Vigo” Jornadas internacionales de estudios sobre y desde Edgardo Antonio Vigo. Redes, prácticas colaborativas y proyecciones en el arte contemporáneo, UNLP, noviembre.
  14. “CONTAMOS EN QUE LÁS DISTINTAS MANIFESTACIONES (nada de estilo) DE LOS TRABAJADORES EXPRESIVOS (nada de artistas) LLEGUEN AL PUEBLO (nada de público) y nó RETRASMITOS (nada de críticos) sino PALPADOS DIRECTAMENTE.” Manifiesto W.C.1
  15. Vigo, Edgardo A. (1958) *W.C.*, La Plata
  16. Bugnone, Ana (2014) *La revista Hexágono '71*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata