

Revulsión revolución en el arte

Jimena Ferreiro

Nimio (N.º 3), pp. 88-101, septiembre 2016

ISSN 2469-1879

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

REVULSIÓN¹ REVOLUCIÓN EN EL ARTE

Jimena Ferreiro | jimenaferreiro@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Co-curadora de la exposición *Edgardo Antonio Vigo: usina permanente de caos creativo. Obras 1953-1997* (2016). Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Buenos Aires

Edgardo Antonio Vigo² es una presencia tan constante como escurridiza en el arte argentino, quizás porque su obra es esquivada a las categorías convencionales del arte, no sólo porque el artista construyó una batería de términos nuevos para describir su poética, sino porque su obra plantea otro marco para comprender los desarrollos del arte de la neovanguardia argentina durante los años sesenta y setenta. Vigo construyó sus propios conceptos, teorías y metodologías que empleó a través de un arsenal de obras que tensionan al máximo su potencial crítica y que evidencian, en muchos casos, el entramado social y la fuerte conflictividad que caracterizaron a los años sesenta y a la radicalización política de la década siguiente.

Si bien su práctica compartía muchos de los tópicos que expresaban otros artistas de su generación que perseguían la destrucción del objeto tradicional del arte en función de nuevos esquemas de participación del público, su producción no puede ser narrada en los términos de las trayectorias más celebradas de la producción local. Desde su posición deliberadamente marginal, participó de un circuito alternativo que alimentó constantemente a través de ediciones y de otras formas de trabajo asociado con artistas locales y de países más remotos. Luego, encontró su paroxismo a través de la red de arte correo, cuya práctica Vigo nombraba como «comunicación a distancia», a la cual se dedicó a partir de 1976, que coincidió con el clima de persecución política impuesto tras el golpe militar de ese mismo año. La Junta Militar fue la responsable, poco tiempo después, de la desaparición de su hijo mayor y, desde ese momento, el silencio se transformó en una batería de consignas y de mensajes encriptados que viajaron por la red de arte correo internacional para denunciar las atrocidades de la Dictadura militar argentina bajo la consigna «Set Free Palomo».

¹ En el texto «*La calle: escenario del arte actual*» (1971), publicado en *Hexágono'71*, Vigo establece un juego de palabras entre *revolucionar* y *revulsionar*, y lo dice del siguiente modo: «“Revulsionar” es la palabra para la actitud límite del arte actual, y para ello, insistimos, la “obra” se perime para dar paso a otro elemento: la acción. Esta está basada en despertar actitudes de tipos generales por planes estéticos abiertos, y que buscan dentro de ese terreno expandir su acción revulsiva a otros campos. No hay otro método posible que batallar dentro del plano estético (por supuesto dentro del campo del arte) para conseguir ese cambio, pero el cambio “revulsivo” no debe ser únicamente en las formas de la cosa, sino en la profundidad y propio interior de la misma, y si buscamos lo interior llegaremos a lo mental, es decir a la propuesta más que a la realización» (Vigo, 1971).

² Vigo nació en La Plata el 28 de diciembre de 1928 en el seno de una familia trabajadora. En su juventud imaginó otros destinos para su vida e, incluso, tuvo la fantasía de ser piloto, pero su trabajo en los tribunales civiles de su ciudad natal se convirtió en su medio de vida principal. Allí trabajó entre 1950 y 1992, hasta su jubilación. El lenguaje judicial y su espacio laboral se transformaron en una usina de recursos que alimentaron su producción artística.



Sin embargo, su posición marginal no le impidió establecer vínculos temporales con instituciones centrales para el devenir de la vanguardia del sesenta, como el Instituto Torcuato Di Tella, donde presentó la *Expo Internacional Novísima Poesía/69* (a la que haremos referencia más adelante) y el Centro de Arte y Comunicación (CAYC), con quien tuvo un vínculo un poco más extenso durante los setenta y en cuyo espacio desarrolló proyectos, como la muestra *Expo/ Internacional de Proposiciones a realizar, realizada* en 1971 con la colaboración de Clemente Padín y de Ellena Pelli. Además, participó de iniciativas impulsadas por Jorge Glusberg, como la exposición al aire libre *Escultura, follaje y ruidos* (1970), que se desarrolló en la Plaza Rubén Darío, donde Vigo presentó su obra *Señalamiento V* (1970).

Más que un estricto *outsider*, Vigo fue un estratega que negoció con irreverencia su entrada y su salida de los espacios de las tendencias dominantes. Sin embargo, la narración canónica desconoció la importancia de su aporte³ y la centralidad que ocupó no solo con relación a los desarrollos locales, sino también a su participación en la red internacional de artistas que desde principios de los sesenta pensaron una circulación alternativa para la obra de arte. Vigo es, aun hoy, un artista algo secreto y, a pesar de la importancia que tiene su obra para comprender de modo más complejo los desarrollos del arte local e internacional desde la segunda mitad del siglo xx, ha sido presentado la mayor parte de las veces de manera fragmentaria.⁴

Abordar su producción no es tarea sencilla y ofrece los desafíos de aquellas obras que resisten con inventiva y con irreverencia las convenciones del sistema del arte. Este breve texto tiene como propósito analizar los años seminales de Vigo comprendidos entre su viaje a Europa en 1953 y la edición de la revista *Diagonal Cero* en 1962, entendidos como el momento en que descubre su lenguaje y define su partido artístico. Los años cincuenta son el germen de la obra que desarrolló posteriormente a lo largo de cuatro décadas de intensa actividad.

EDITAR LA VANGUARDIA

Como muchos artistas que protagonizaron los cambios del arte de la mitad del siglo xx, Edgardo Antonio Vigo tuvo que desaprender lo aprendido. Para ello, dejó atrás las enseñanzas de la Escuela de Bellas Artes de La Plata (estudios que completó y que le permitieron ser profesor de educación media durante gran parte de su vida) para emprender el viaje a Europa en 1953 con su amigo Miguel Ángel Guereña, compañero de ruta y de varias empresas artísticas delirantes. La vida en París, según los relatos de Vigo, parece haber sido difícil. Ni Vigo ni Guereña provenían de familias burguesas que pudieran financiar la vocación artística de

3 En 2004 se publicó el libro *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writing of the Avant-Garde*, editado por Inés Katzenstein con la asesoría de Paulo Herkenhoff, Marcelo E. Pacheco y Jay A. Levenson, y promovido por Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MoMA), por la Fundación Espigas y por la Fundación Proa. El libro reunió una compilación extensa de documentos de la vanguardia de los años sesenta, además de textos ensayísticos de Andrea Giunta, de Ana Longoni, de Mariano Mestman y de Oscar Terán; una introducción a cargo de Katzenstein y biografías de artistas y críticos realizadas por Florencia Battiti, Andrea Giunta, Ana Longoni y Cecilia Rabossi. La única mención a Vigo que se registra en todo el libro corresponde al texto de Marcelo Pacheco y equivale casi a una nota al pie.

4 Corresponde señalar la importancia de las investigaciones desarrolladas durante los últimos diez años por María de los Ángeles de Rueda, Fernando Davis, Magdalena Pérez Balbi, Silvia Dolinko, Vanessa Davidson y Ana Bugnone quienes contribuyeron a ampliar el conocimiento sobre Vigo, a la vez que colaboraron con las tareas de catalogación que venían desarrollado Ana María Gualtieri y Mariana Santamaría, responsables del Centro de Arte Experimental Vigo, junto con el equipo de investigadores voluntarios que ambas coordinan.

sus hijos. Aun así, los jóvenes artistas generaron recursos para mantenerse a flote y, entre otras ocupaciones, trabajaron en una cooperativa de cartoneros que empleaban a ciudadanos latinoamericanos.

Sin destino fijo y sin la promesa de recibir una educación formal, el deambular por París albergó algunos encuentros inesperados. Uno de ellos fue el artista venezolano Jesús Rafael Soto, a quien Vigo recordó como la persona que le acercó información sobre «la historia de la pintura contemporánea...» (Curell, 1990).

Durante su estadía en Europa Vigo realizó una centena de ejercicios plásticos que luego organizó meticulosamente en su archivo personal.⁵ Estos papeles nunca fueron expuestos en vida y representaron en su carrera como artista una clave para apropiarse de los lenguajes de la vanguardia. En ellos advertimos un paso ansioso por los movimientos de la vanguardia histórica –del cubismo al neoplasticismo– y una vía para la experimentación formal.

Con elementos simples y económicos, como ténpera, tinta y lápiz, que empleaba sobre pequeñas hojas que cabían en una libreta y que viajaban con él permanentemente, Vigo compuso un conjunto de abstracciones coloridas, como apuntes de viaje, que fueron dejando atrás las formas de inspiración cubista, fruto de su admiración por Picasso, que caracterizaron su producción escolar previa al viaje. La descomposición de la imagen en múltiples planos se percibe en obras, como *Guereña en el [...] de los Médici a las 11.29 [...] franchuta* (1953), en la cual retrató a su amigo en París en un claro ejercicio de cubismo analítico [Figura 1].

5 Vigo registró minuciosamente su trabajo en forma de archivo que denominó «Biopsia». Recopiló recortes periodísticos sobre exposiciones, reportajes, ensayos escritos por él; críticas y comentarios a sus obras; catálogos, folletos, afiches, invitaciones y convocatorias a exposiciones nacionales e internacionales de grabado, de arte conceptual, de poesía visual y de arte-correo; actuaciones como jurado, comunicaciones vía postal, fotografías, dibujos y grabados originales, pruebas, diseños, correspondencia, manuscritos.



Figura 1. *Guereña en el [...] de los Médici a las 11.29 [...] franchuta* (1953), Vigo. Fuente: Archivo CAEV

Junto con estas imágenes encontramos otras versiones más sintéticas en las que la línea contornea una forma más elemental que opera por supresión y por síntesis [Figura 2].

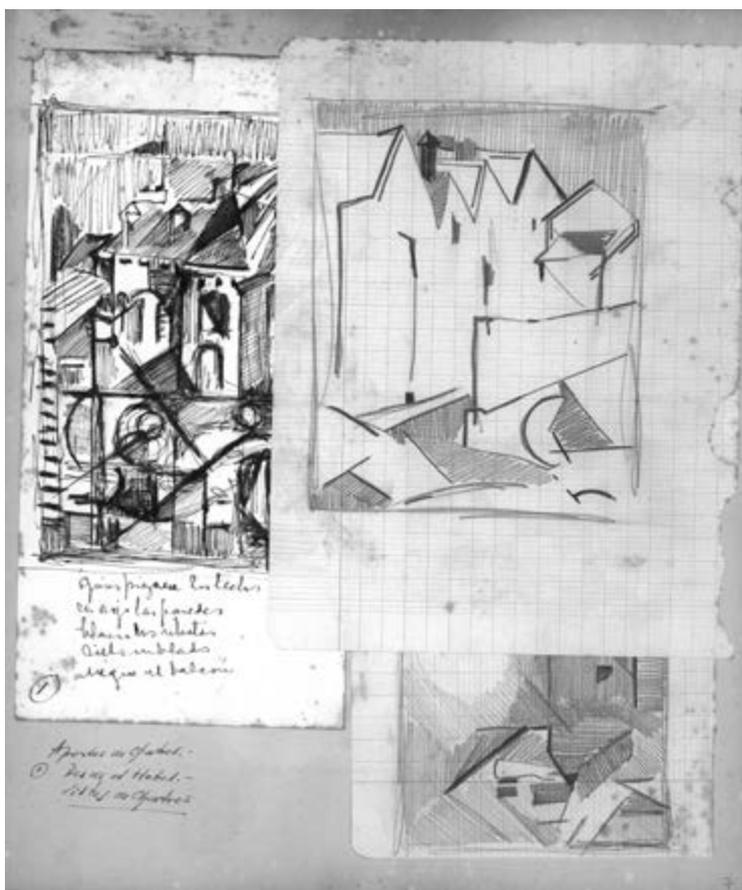


Figura 2. [Grisés pizarra los techos] (1953), Vigo.⁶ Fuente: Archivo CAEV

El camino a la abstracción ya estaba en curso y en esta carrera vertiginosa por la historia de la vanguardia europea, en la cual parecía devorarse la vanguardia misma, se percibe una toma de partido por los movimientos más radicales de aquella avanzada que terminó por decantar en las obras que realizó luego del *tour* europeo. El dadaísmo y el constructivismo se convirtieron, poco tiempo

⁶ El uso de los corchetes se debe a que la obra no tiene título, pero se distingue esa frase escrita en la base de la obra a modo descriptivo. Como no sabemos si el artista la nombraba así, empleamos los corchetes.

después, en sus principales referencias artísticas. De regreso en la ciudad de La Plata, en 1954, expuso en la Asociación Sarmiento con Elena Comas, compañera de estudios de Bellas Artes, quien se convirtió dos años después en su mujer. Allí mostró estructuras articulables construidas con madera y con alambre que se exhibían colgadas o desplegadas en el suelo⁷ [Figura 3].



Figura 3. Registro fotográfico de la Exposición Comas-Vigo en la Asociación Sarmiento de La Plata (1954). Fuente: Archivo CAEV

7 Cuya existencia conocemos por los documentos que el propio artista conservó, ya que todas ellas fueron destruidas en un confuso episodio que se ubica al inicio de su carrera artística.

Esas piezas constituyen el germen de su producción objetual posterior y el desarrollo de su teoría *Relativuzgir's*, un neologismo resultante de la unión de las palabras «relativo» y «electricidad», cuyas ideas circularon en textos que Vigo incluyó en sus primeras ediciones, como *Standard '55*,⁸ y que lo mostraban como *productor de teoría y como pensador en línea con los debates estéticos que habían abierto las vanguardias sobre el arte, la ciencia y el progreso humano*.

Las *Máquinas Imposibles* (1957) son una serie de *collages* comprendidos en la teoría *Relativuzgir's*, en los que conjugó recursos plásticos y editoriales. Ubicó al comienzo de cada serie una cubierta de cartón calado a través de la cual se asoma una composición con fotos y con recortes de gráfica intervenidos por un dibujo geométrico a tinta, semejante a piezas mecánicas que simulan un movimiento virtual [Figura 4].

⁸ *Standard '55* (1955) estaba compuesta por una serie de textos que escribía Vigo con Miguel Ángel Guereña y Osvaldo Gigli y que circulaban por correo postal.



Figura 4. *Collage sellado* (1957), Vigo. Fuente: Archivo CAEV

En 1958 expuso una parte de esta serie en la Asociación del Poder Judicial de La Plata y, durante ese mismo año, realizó el *Cargador eléctrico*, la única máquina inútil que se conserva de su producción objetual de los años cincuenta⁹ y que expresa la síntesis entre su teoría *Relativuzgir's* y sus búsquedas formales por darle corporeidad y movimiento real a sus inventos delirantes que describen los *collages*. En el *Cargador eléctrico*, así como en objetos posteriores, como la *Bi-tri-cicleta ingenua con ruedas incapaces de rodar* (1960) [Figura 5] y el *Palanganómetro mecedor (que no se mece) para críticos de arte* (1963), el *assemblage* funciona como un modo de articular elementos de universos contrapuestos en los que el sentido producido por el juego de opuestos (un cargador para alimentar una máquina de papel o una rueda imposibilitada de rodar) provoca una crítica en clave *dadá* sobre la utilidad de la máquina y el fracaso del progreso moderno. Una mirada aguda y paródica que expresaba, tempranamente, aspectos centrales de su poética, como el empleo del humor y el absurdo para señalar la convencionalidad del sentido socialmente aceptado.

9 En 1974 Vigo realizó una modificación a la obra e incorporó como complemento un marco metálico que contiene cuatro *collages* de 1957 que representan las funciones de la máquina.



Figura 5. Edgardo Antonio Vigo con la obra *Bi-tri-cicleta ingenua con ruedas incapaces de rodar*. Foto de Ataulfo Pérez Aznar (1980)

Entre sus múltiples búsquedas de la segunda mitad de los años cincuenta se destacan sus primeras poesías matemáticas que combinaban fracciones matemáticas y otros signos visuales. Como lo afirma Gonzalo Aguilar (2016), en Vigo la ruptura se fundó en el uso del número y las matemáticas, no como ciencia sino como parodia. Estas primeras poesías visuales las realizó con la máquina de escribir como forma de impresión, un elemento que al igual que los sellos de goma, formaba parte de su rutina laboral en los tribunales civiles de la ciudad. Así como la máquina se empleaba para producir una estampa, como en la obra *Sin título* (1954) [Figura 6], a partir de secuencias geométricas conformadas por la misma letra repetida cientos de veces en una grilla con semejanzas constructivistas y neoplasticistas, en *La sopera con dedalitos de mi casa* (1955) [Figura 7] el planteo visual es más aleatorio y las letras parecen navegar por la superficie. Con los sellos procedía de un modo similar: los transformaba en una matriz de impresión gráfica por efecto de la repetición, la rotación y la traslación del mismo motivo.

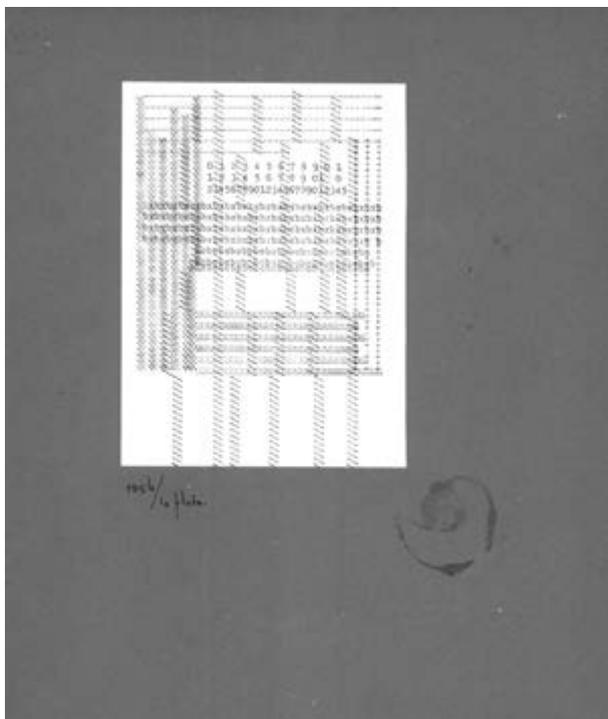


Figura 6. *Sin título* (1954), Vigo. Fuente: Archivo CAEV

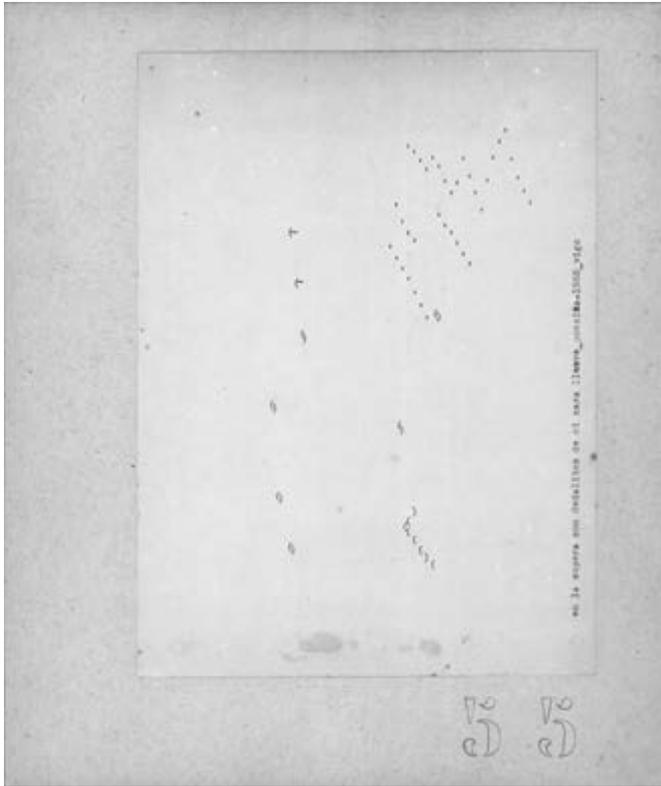


Figura 7. [La soperera con dedalitos de mi casa] (1955), Vigo. Fuente: Archivo CAEV

Muchos de los recursos que Vigo empleó en estas obras formaban parte del «arsenal vanguardista», como lo afirma María Amalia García (2016), como es el caso del letrismo de tradición constructivista. Pero estos ejercicios representan, también, una estrategia para burlar la monotonía y la alienación de la burocracia judicial, transformando su ámbito de trabajo en un espacio creativo y de intercambios fructíferos.

Los dibujos mecanografiados y las experiencias gráficas con sellos convivieron con sus primeras monocopias y xilografías a la ténpera que realizó de manera autodidacta. Su padre había sido carpintero y de él heredó la familiaridad con la madera y con las herramientas de trabajo que seguramente empleó para realizar sus primeros tacos. Por medio de estas técnicas de impresión que aplicó con ciertas licencias personales, construyó un conjunto de motivos que luego

desplegó con variantes en ediciones, como *wc* (1958-1060), *DRKW'60* (1960) y *Diagonal Cero* (1962-1969) [Figura 8].



Figura 8. *Manifiesto, wc* (1958), Vigo. Fuente: Archivo CAEV

En la serie de xilografías de 1959 el círculo es el motivo central de la composición y lo vemos actuar en una multiplicidad de versiones: como rueda, como sistema de encastre, superpuesta y desplazada, estas formas migraron y encontraron mayor visibilidad a través de las ediciones y de los canales de circulación que estas abrieron.

Vigo viajó muy poco a lo largo de su vida y luego del año que pasó en París, en Verona y en Marsella, volvió a hacerlo en contadas ocasiones. En 1956 visitó Montevideo con Elena como viaje de bodas y a su regreso produjo una serie de

ocho *collages* con elementos que trajo, como boletos y otros papeles similares muy a la manera de los *Merz*, de Kurt Schwitters. El mismo procedimiento lo empleó luego de su viaje a San Pablo, en 1960, pero el resultante fue un conjunto de *collages* con una resolución formal más compleja a través del uso de tramas y de papeles quemados que perforaban el plano [Figura 9].



Figura 9. *Sin título* (1960), Vigo. Fuente: Archivo CAEV

Pero los años cincuenta no pueden ser pensados en toda su complejidad sin considerar los libros de artista de edición única que produjo a su regreso de Europa hasta 1970 y que contaron con la colaboración de Elena como traductora. Vigo editó la vanguardia europea y, a la manera de un Pierre Menard (Gradowczyk, 2008), volvió a *tipear* textos que trajo consigo del viaje o que consiguió posteriormente –producto del intercambio con instituciones del exterior– o que compró en Galerna y en otras librerías de Buenos Aires. Vigo copió cada letra, cada palabra como si

las masticara hasta hacerlas propias. *Marchand du sel* (1959), de Marcel Duchamp; *L'art abstrait* (1949), de Michel Seuphor; «Cubismo», de André Lhote o monografías sobre Pablo Picasso, Paul Klee, Moholy Nagy, son parte de esta larga lista de libros y de artículos que reeditó transformando su materialidad a través de la traducción y de la transposición, y que lo muestran desplegando todas sus habilidades como editor en el sentido complejo del término. Vigo organizó en ellos aspectos relacionados con los contenidos que tuvieron como propósito poner en circulación información sobre los movimientos de la vanguardia histórica, así como aspectos visuales de la puesta en página, en los que desarrolló de manera anticipada algunos de los recursos que caracterizaron los inicios de la poesía visual. Nuevamente, la máquina de escribir se transformó en un recurso para dibujar con letras y para organizar el plano de la escritura como una geometría [Figura 10].

Asimismo, estos libros, al igual que sus otras ediciones, plantean la centralidad de la comunicación en la obra de Vigo, entendida también como plataforma pedagógica, participativa y experimental. De este modo, su obra se ubica en el centro de una gran red de intercambios artísticos, que con el paso de los años alcanzó escala mundial.



Figura 10. Artículo «Piet Mondrian y los orígenes del neo-plasticismo», de Michel Seuphor, traducido y publicado en *Art d'aujourd'hui*, diciembre 1949, N.º 5 (c. 1957). Traducido por Elena Comas y editado por Edgardo Antonio Vigo. Fuente: Archivo CAEV

REVULSIONAR

Lo que siguió a este capítulo fundacional en la producción artística de Vigo es un poco más conocido. *Diagonal cero* (1962-1969) y *Hexágono* (1971-1975) fueron sus dos publicaciones más importantes y de mayor extensión en el tiempo que dan cuenta de su preocupación por comunicar de manera accesible pero no condescendiente, compleja pero no hermética, crítica pero nunca panfletaria. Sus publicaciones fueron un hilo conductor que entrelazó artistas y obras a través de un formato de hojas sueltas que invitaban a la participación activa del lector desafiando las convenciones del género revista. Estas operaciones editoriales complejas ya estaban presentes en sus publicaciones tempranas, como *Standard'55* (1955) y *wc* (1958-1960), en las cuales Vigo combinó papeles calados y superpuestos, texturas y colores, diagramaciones experimentales con textos críticos, escritos literarios, poesía experimental, poesía visual y grabados. De este modo, el Vigo editor ensayó diversos modos de alterar los canales de comunicación establecidos.

Vigo intervino en la vanguardia al editar sus contenidos y al transformarla en un objeto transportable y de fácil circulación; la puso al alcance del lector y, de este modo, conformó un contexto particular de ideas que nucleó a una serie de artistas locales e internacionales. Este entramado colaborativo lo muestra participando en una red de intercambios que se fue ampliando y expandiendo a lo largo de las décadas del sesenta y del setenta, a medida que sus revistas y otras ediciones le permitían viajar sin moverse de su ciudad. Esa libertad de movimientos conformó otra topografía del período que ni las instituciones ni las narraciones habituales han podido captar.

Vigo construyó una poética a la medida de su distancia que le permitió estar lejos pero cerca, comunicarse a distancia y ser el administrador de un flujo de información y de prácticas experimentales que verdaderamente deconstruyeron el discurso tradicional del arte. Quizás Vigo sea uno de los pocos artistas que pudo *realizar* la utopía de la vanguardia o, por lo menos, perseguirla sin claudicar en el intento de provocar el encuentro del arte con la vida *revulsionando* todo en su camino.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Gonzalo (2016). «Edgardo Antonio Vigo y la suspensión del poema». En Sofía Dourron y Jimena Ferreiro (curadoras). *Edgardo Antonio Vigo: usina permanente de caos creativo. Obras 1953-1997*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno y Centro de Arte Experimental Vigo.

CURELL, MÓNICA (1990). *Entrevista a Edgardo Antonio Vigo*. La Plata. Puede pedirse a <centroexperimentalvigo@yahoo.com.ar>

GARCÍA, MARÍA AMALIA (2016). «La contradicción creativa. Edgardo Antonio Vigo en las filas de la vanguardia». En Sofía Dourron y Jimena Ferreiro (curadoras). *Edgardo Antonio Vigo: usina permanente de caos creativo. Obras 1953-1997*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno y Centro de Arte Experimental Vigo.

VIGO, EDGARDO ANTONIO (1971). «La calle: escenario del arte actual». *Hexágono'71*, s/f. La Plata: Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.

REFERENCIA ELECTRÓNICA

GRADOWCZYK, MARIO; GUALTIERI, ANA MARÍA; PÉREZ BALBI, MAGDALENA Y OTROS (2008). *Edgardo Antonio Vigo: maquinaciones (1953-1962)* [en línea]. Consultado el 29 de agosto de 2016 en <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/45647/Documento_completo.pdf?sequence=1>.