

Edgardo Antonio Vigo: archivo / vanguardia

Ana Bugnone

*Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
FaHCE, UNLP - CONICET*

Resumen

En este trabajo nos ocupamos de pensar cómo es posible la conjunción vanguardia y archivo en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1929 – 1997). Una de las particularidades de la obra de este artista es que cuando realizaba acciones, hacía fotografiar o “certificaba” por medio de documentos lo que allí ocurría. Esos registros se sumaron a una descripción detallada de cada una de sus actividades y formó con ellos un cúmulo de documentos con los que preparó su archivo personal. Desplegó una obsesión por resguardar y ordenar su producción artística, y transformó a su archivo una construcción de sentidos cruzados entre prácticas vanguardistas y registros administrativos.

ARCHIVO ARTÍSTICO – VANGUARDIA – EDGARDO ANTONIO VIGO – ARTE EFÍMERO - DOCUMENTACIÓN

Se sabe que las vanguardias artísticas se caracterizaron, entre otras cosas, por ir contra la obra de arte en su formato tradicional y contra las instituciones y relaciones que canonizan, museifican, consagran y mercantilizan obras y artistas. Si la vanguardia se contrapone a la institución arte (Bürger 2010) y si, al mismo tiempo, el arte efímero, de acción o la *performance* se caracterizan por durar sólo mientras se produce el hecho artístico, ¿cómo es posible pensar la conjunción de los cuatro términos –vanguardia, institución, arte efímero, archivo– en una misma poética? ¿Qué sucede cuando un artista vanguardista decide registrar paso por paso, mes a mes, durante cuarenta y cuatro años, todas sus actividades ligadas con el arte?; ¿qué lo alentó a formar con ellas un enorme archivo cronológicamente organizado?

Edgardo Antonio Vigo (1929–1997) fue, en efecto, un artista vanguardista que pudo articular vanguardia, arte de acción y archivo. También trabajó con poesías visuales, grabados, ediciones de revistas y objetos. Una impronta Dadá marcó gran parte de sus trabajos y fue un hombre su época: la radicalización política desde mediados de los sesenta formó parte de su obra, no sólo tematizando acontecimientos, como la Masacre de Trelew, la muerte del Che, la guerra de Vietnam, sino que también ofreció una politicidad en que la obra de arte cuestiona el estado de las cosas o el orden social desde sus propias articulaciones sensibles (Rancière 2010). Esta particular conjunción de *la política y lo político*, que puede ser pensada como macropolítica y micropolítica (Rolnik 2010) o como dimensión institucional y dimensión poética del arte (Giordano 2001), es uno de los rasgos de la poética de Vigo, visible también desde la perspectiva de su obra vanguardista como archivo.

Se ha reflexionado sobre la masiva emergencia o rescate de archivos de artistas, especialmente de aquellos que produjeron desde los 60 o 70 en adelante (Rolnik 2010, Guasch 2005, 2011, Longoni 2010) y de las potencialidades que ello acarrea, así como los riesgos de canonizar lo que fue producido para no serlo. Rolnik afirma que “una verdadera compulsión por archivar se ha apoderado de una parte significativa del territorio globalizado” y se pregunta desde el punto de vista de “su propia carga poética”, cuáles pueden ser las consecuencias para activar experiencias sensibles en el presente “con el mismo tenor de densidad crítica” que en el pasado (2010: 116). En la misma preocupación, Longoni (2010), como parte de la Red Conceptualismos del Sur, cuestiona las clasificaciones y desactivaciones críticas en que han caído los estudios de las vanguardias de aquellas décadas, así como la mercantilización de sus trabajos. En cuanto al estudio de las primeras vanguardias, Guasch expresa que es posible pensar en tres paradigmas: el primero

se refiere a la ruptura con la concepción de obra única; el segundo, la multiplicidad y reversibilidad del objeto artístico; el tercero es el “paradigma del archivo”. Con respecto a este último, apoyada en la teoría de Benjamin Buchloh, dice que “este paradigma implica una creación artística basada en una secuencia mecánica, en una repetitiva letanía sin fin de la reproducción que desarrolla con estricto rigor formal y absoluta coherencia estructural una ‘estética de organización legal-administrativa’”, lo que estaría formando, en apariencia, un “estado de conformismo burocrático” (Guasch 2011: 10-11).

Por otro lado, a partir del estudio de archivos artísticos, Sven Spieker (2008) intenta desafiar la idea de que los artistas modernistas se resistieron a romper con el modelo del archivo ordenado racionalmente, cifrado como el ideal de control total de la modernidad bajo el modelo del siglo XIX. Propone, en cambio, pensar

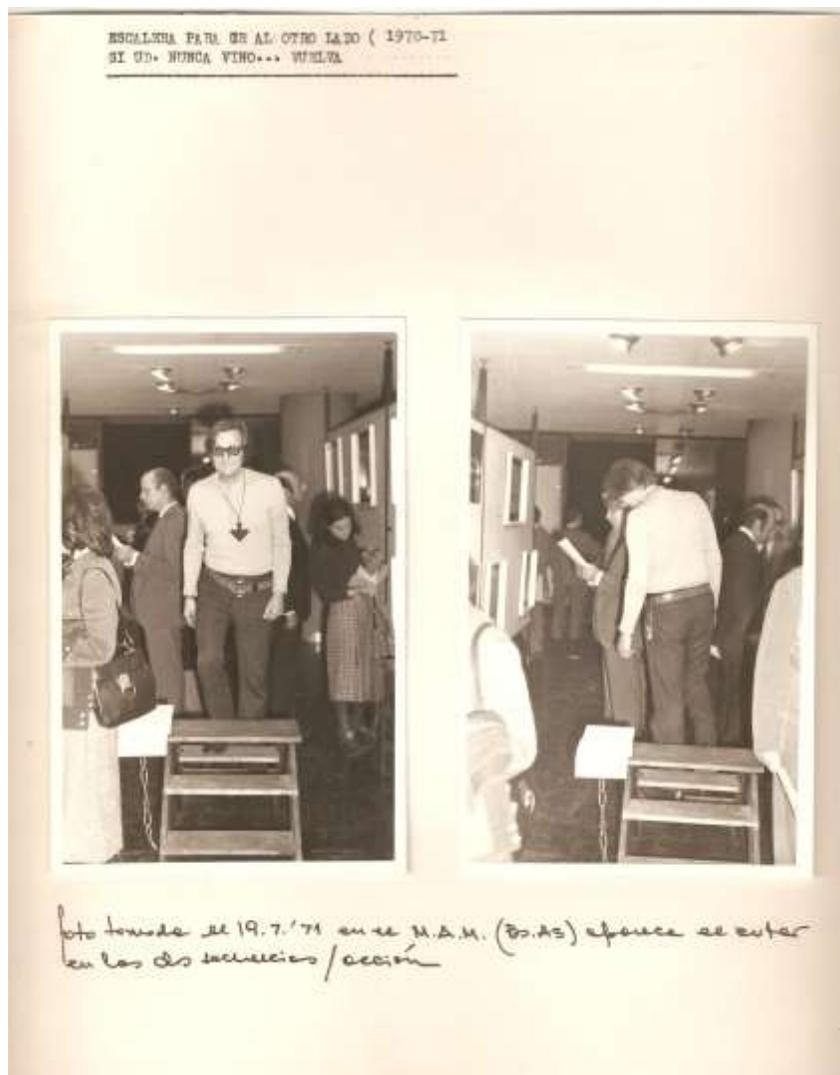
una alternativa que exponga el trasfondo irracional de la conexión archivística modernista y que le dé su necesaria tracción histórica (...) Los archivos no graban la experiencia tanto como su ausencia, marcan el punto donde la experiencia falta de su propio lugar (...) ¿Hay una parte del archivo que escapa al control archivístico, un ‘más allá’ del archivo que permanece inaccesible a sus herramientas de búsqueda? (2008: 3-4, traducción nuestra)

Esta cuestión, que para el autor implica una paradoja, será el centro de su indagación sobre diversos archivos artísticos del siglo XX.

A partir de estos problemas, me concentraré aquí en reflexionar sobre el archivo de Vigo en función del uso que el propio artista hizo de él. En relación con la pregunta que se hacía Spieker, la cuestión es indagar sobre las posibilidades y condiciones en que el archivo de un vanguardista conserve las formas racionales de legibilidad y búsqueda del modelo administrativo, es decir que, a primera vista, no se aparte de él.

A pesar de la diversidad de tipos documentales que componen el archivo (ya que no sólo se ocupó de resguardar sus documentos como profesional del arte, es decir, invitaciones, catálogos, fotografías, etc., sino también registros de sus obras efímeras, proyectos y obras presentadas, publicadas o que no han salido al mundo público), Vigo lo organizó de modo cronológico, dividiéndolos en cajas correspondientes a cada año y precedidos por un *curriculum vitae* anual que operaba a modo de índice de lo que se encontraba dentro.

Una de las particularidades de la obra de Vigo consiste en que cuando realizaba acciones, hacía fotografiar o “certificaba” por medio de documentos muy cercanos al discurso jurídico, lo que allí ocurría. Esos registros se sumaron a una descripción detallada de cada una de sus actividades y formó con ellas un cúmulo de documentos con los que preparó su archivo personal. Colocó allí los recortes de diarios y revistas, catálogos, críticas, cartas, obras, anotaciones personales, textos de conferencias o clases, que exhaustivamente ubicó en el mes y año correspondiente. Desarrolló, así, una obsesión por resguardar, archivar, ordenar y, de algún modo, proteger su producción artística y transformó su archivo en una construcción de sentidos cruzados entre prácticas vanguardistas y registros administrativos.

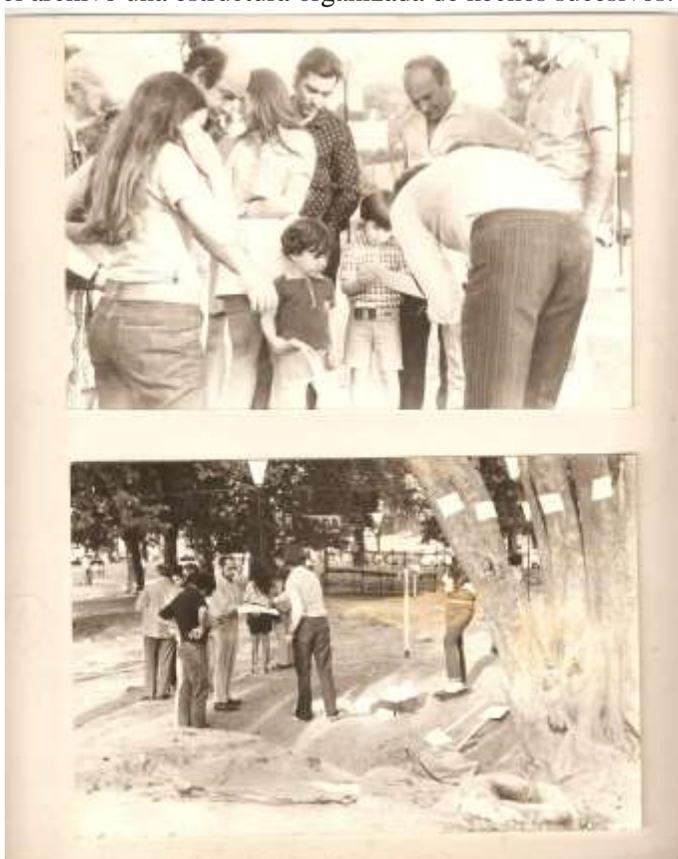


Fotografías de *Escalera para ir al otro lado. Si Ud. nunca vino... vuelva*. La anotación dice: “Foto tomada el 19.7.71 en el M.A.M. (Bs. As.) aparece el autor en las dos secuencias/acción”. 1971. Caja Biopsia 1971.

Vigo, además de artista, fue un empleado de los Tribunales judiciales que había adoptado ese espacio como propio aún cuando fuese un lego cuya primera función fue coser expedientes. Los hilos, las arandelas de metal y de cartón y los sellos formaron parte de la materialidad de sus trabajos e inmediatamente los remiten a su función judicial. Asimismo, la utilización de las formas textuales y los géneros de los escritos judiciales —especialmente la certificación y la prueba— en sus obras son otros de los indicios de la presencia constante de un sistema estructurado sobre las bases de la gestión y la práctica tribunalicia.

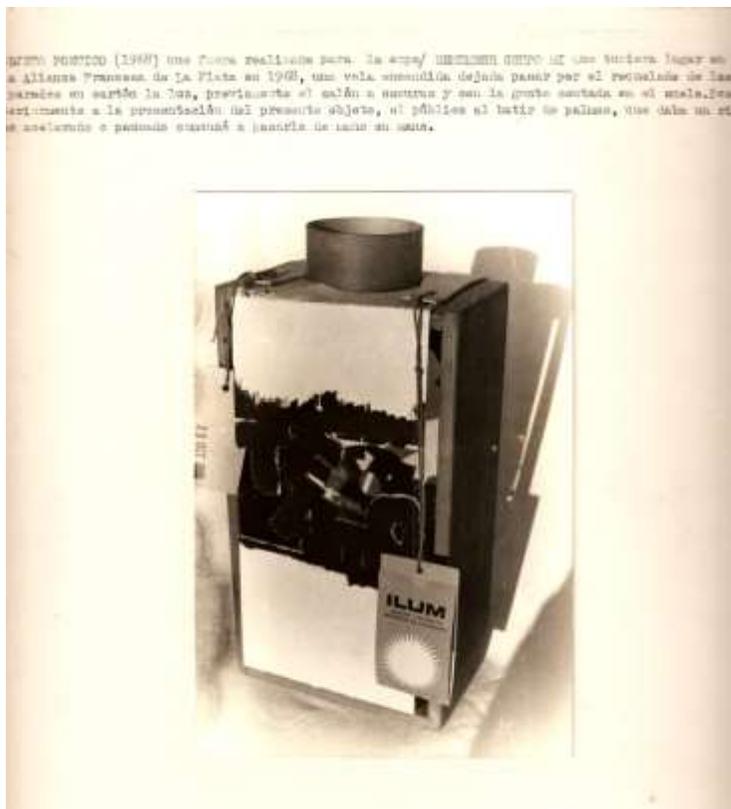
Al combinar elementos de esta actividad y su tarea artística, Vigo creó, por un lado, obras en las que incorporaba cualidades del mundo legal, y por otro, se ubicó justo *en* la oposición entre “la calidad efímera de lo ‘vivo’” y “el archivo [que] favorece el pensamiento racional, lineal, supuestamente objetivo y universal” (Taylor 2006: 2-3). Vigo había bregado por un tipo de práctica artística que llamó “revulsiva”, es decir, cambiante, no representacional e imposible de ser expuesta de un modo tradicional, y al mismo tiempo, archivó cuidadosa y funcionalmente los relatos, registros o explicaciones de aquella búsqueda. Las cualidades de efímero y soluble de las acciones que produjo o instó a realizar al público parecían exceder los límites que estaba dispuesto a aceptar

por una radicalidad que no graba o contabiliza datos de lo consumado. Es tal vez por ello que procuró generar con el archivo una estructura organizada de hechos sucesivos.



Fotografías de la acción V Señalamiento Un paseo visual por la plaza Rubén Darío, 1970. Caja Biopsia 1970

En cuanto a la funcionalidad del archivo, Vigo colocó al comienzo de cada caja un *curriculum vitae* del año correspondiente. Anotó allí un resumen mensual de cada actividad desarrollada e información de la ubicación dentro de su fondo documental de las revistas en las que se publicaban notas suyas. Cada CV funcionaba así como una ficha de identidad que remite a legajos o expedientes propios. Luego de este *curriculum* ubicó cada uno de los registros de esas acciones, notas de diarios, ensayos, explicaciones, críticas, fotografías, etcétera, incluidas en ese año.



Hoja de archivo con texto y fotografía de *Objeto poético*. 1968. Caja Biopsia 1968.

La descripción de lo sucedido que se encuentra en el archivo intenta enmarcar la memoria de la acción y su posible interpretación:

Objeto poético (1968) que fuera realizado para la *Expo / Remember Grupo Si* que tuviera lugar en la Alianza Francesa de la Plata en 1968, una vela escondida dejada pasar por el [t]roquelado de las paredes en cartón la luz, previamente el salón a oscuras y con la gente sentada en el suelo. Posteriormente a la presentación del presente objeto, el público al batir de palmas, que daba un ritmo acelerado o pausado comenzó a pasarlo de mano en mano. (Vigo, Biopsia 1968)

Una descripción similar de la misma acción publicó el artista en un artículo de la revista *Ritmo* (1969), donde enumera y analiza algunos casos de desarrollo del arte vanguardista, centrados fundamentalmente en cambios como “la decadencia de la obra de arte inerte”, la aparición del objeto, la participación del observador, modificaciones en la crítica, el pasaje de la exposición a la presentación, y del artista individual al agrupamiento, el arte en la calle, entre otros. Es decir que realiza una operación en la que primero construye el objeto y realiza con él una *performance*, luego lo documenta en su archivo, finalmente lo incorpora a un relato organizado sobre las nuevas formas de hacer arte. Repitió este procedimiento con diferentes obras o acciones en diversas oportunidades.

Si bien hasta aquí al archivo de Vigo parece funcionar como una herramienta que intenta totalizar una mirada sobre su propia obra, otras apropiaciones y usos dan cuenta de diversas posibilidades.

Además de la articulación de estas dos cuestiones –la construcción de un archivo y el uso de un tipo de organización racional-administrativa– Vigo sostuvo otra operación en la que apostaba a la reutilización de los documentos: enviaba los registros de sus acciones y trabajos como obras para

ser mostradas en exposiciones o publicadas en revistas, no sólo como recuerdo de lo que fue la obra primigenia, sino como nuevas creaciones mediadas por el poder del archivo. Es sabido que otros artistas utilizaron imágenes de archivo para producir sus obras, especialmente entre las décadas mencionadas (Guasch 2011), y en ese contexto interesa destacar el caso de Vigo, donde se produjo un cruce múltiple de estrategias que se centraron su uso.

En cuanto al poder arcóntico (Derrida 1997), el archivo de Vigo parece, a primera vista, una forma más o menos acabada de dicha potestad, una organización cuidadosa respecto de los límites de un relato posible sobre su contenido, una caparazón protectora de interpretaciones. La información de cada año de su vida en la que confluyen datos sobre sus exposiciones, acciones artísticas, objetos creados, invitaciones a participar de charlas o en jurados, entre otros, pueden mostrar al archivo como un conjunto de informaciones ya procesadas cuya hermenéutica no tiene más que correlacionar empiria e historia, en una línea recta y teleológica hacia un destino preanunciado.

Sin embargo, al mismo tiempo que se hace con este poder –tanto simbólico como domiciliario– Vigo desanda el camino de la totalidad y vuelve sobre el archivo para mostrar que lo que allí habita aún tiene vida artística, pues puede producir nuevas experiencias creacionales, sensoriales, artísticas. Ahí donde lo arcóntico cierra, Vigo abre. Muestra, así, que no sólo los investigadores no podemos acceder a la totalidad del archivo, que esa acción no es posible, que siempre hay huecos, resto, faltas, sino que también él mismo es capaz de producirlas justo cuando su estructuración documental parece completa, cerrada, absoluta.

Algunos casos de estos usos desafiantes, diversos, dispares del archivo por el propio Vigo proporcionan una matriz posible para su interpretación.

En el *Señalamiento X* de Vigo, la acción llamada *Del limonero* (1972), consistió en extraer jugo de limones, utilizarlo de diversos modos y luego reinyectarlo en las frutas. La acción, que se realizó en el espacio íntimo de su vivienda, fue efímera, aunque Vigo la hizo fotografiar en sus distintas etapas tal como lo venía haciendo con otros *señalamientos*. Si bien la “obra” tomó forma en el lapso que duró entre la recolección de los limones y la inyección de su jugo, sus proyecciones fueron más allá. Vigo armó un texto explicativo sobre los *señalamientos* y lo envió junto con dieciocho fotos para ser publicadas en la revista estadounidense *Ghost Dance*. Las secuencias están retratadas y ordenadas con los títulos:

- A. Dormir bajo el limonero. Levantándose. Emplazando la banderola y la caja.
- B. El despojamiento de los limones. Acción de reunir. La caja recolectora está llena. Exprimidor, detalle de la caja. Acción de exprimir.
- C. Elementos recolectores del líquido. La caja recolectora llena con embudo. El resto de los limones. Acción final: el levantamiento de la banderola.
- D. Utilización del líquido en varias escenas. Escena en familia. Escena de trabajo. Escena de la vida cotidiana (restaurant).
- E. Acción de colectar muestras. Jugo puesto en jeringas hipodérmicas. Acción de devolver el jugo a sus orígenes. (Vigo 1972, traducción nuestra)





Fotografías del X Señalamiento también llamado del limonero. 1972. Caja Biopsia y revista *Ghost Dance* (1972).

El texto “Tenth happening” dice:

El señalamiento décimo documenta una ‘acción’ que termina devolviendo al limonero su propio producto, pasando a través de una serie de secuencias que demuestran varios pasos. Empleamos varios elementos que resultan ‘constantes’ en estas acciones como la banderola con la señal que ha aparecido desde el séptimo señalamiento (...) y constituye un tipo de ‘código elemental’ que indica a un determinado lugar donde la acción tendrá lugar. (Vigo 1972, traducción nuestra)

¿En qué se convierte una acción efímera cuando es “documentada” y publicada en una revista? En este, como en otros casos, Vigo reutilizó las imágenes de una acción para crear, a partir de allí, nuevas obras. Si a primera vista el intento de ruptura con el carácter efímero que implica la conservación de sus imágenes fotográficas y su posterior archivación no hacen más que afirmar una lectura privilegiada y lineal del suceso, su publicación como “obra” en otra instancia, tiende a activar nuevas miradas en las que frente a la ausencia física de la acción, funcione como disparador sensible o creacional. Como sostiene Herrera, al documentar las secuencias de las performances, “el arte de Vigo es un arte de indicios, de huellas a seguir en pos de una historia en permanente proceso de construcción (...). La fotografía (...) no cumple una mera función indicial y narrativa (...) presentan una *mise en scène*” (Herrera 2004: 21).

Vigo no sólo apunta a intervenir en la sensibilidad del receptor, sino también sobre el propio archivo, desdibujando parte de su cronología sistematizada y duplicando el efecto –uno, en la realización de la acción, el otro, en la publicación.

En 1973 Vigo realizó *Acción de investigar una acción*: consistió en un proceso en el que seleccionó un sobre recibido por correspondencia (que él mismo había enviado sucesivamente a diversos destinatarios y luego vuelto a su domicilio) y fue retirando cada uno de los membretes que contenía adosados, convirtiéndolo en “objeto investigado”. Hizo fotografiar las acciones por Juan José Estéves y guardó toda la información: el sobre, las fotos y la explicación, donde afirma, además, que a partir de ese año ha comenzado a coleccionar y organizar la correspondencia que recibe.

Luego de realizar esta acción, reunió a las fotografías en una carpeta, colocó una portada, un texto descriptivo en español y otro en inglés y lo presentó en diversas ocasiones.

En el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) –dirigido por Jorge Glusberg y al cual en aquel momento Vigo pertenecía– se organizó una muestra donde presentó este proceso. La *Revista Artinf* (15/07/73), cuyo comité editor estaba formado por Silvia de Ambrosioni, Odile Baron Supervielle y Germaine Derbecq, publicó un recuadro con el título “Documento acción de Edgardo Antonio Vigo”, en el que se relata la acción. En diciembre de aquel año, lo presentó cuando se realizó la muestra Arte Nuevo en la Galería de Arte de Buenos Aires.¹

El texto que forma parte de la carpeta, luego de describir el proceso completo realizado con el sobre, dice: “Ahora lo he retirado de la circulación *definitivamente*, pertenece a mi archivo, y como tal es un *objeto investigado*” (Vigo 1973). Efímero versus coleccionable, el punto de juntura o contraposición emerge como parte de la práctica de realización del archivo/vanguardia.

En el ensayo “De la poesía proceso a la poesía para y/o a realizar” (1970), Vigo describe las velas de Andy Suknasky, las cuales tienen un texto escrito que va desapareciendo mientras la vela se derrite, y relaciona este trabajo con la “desaparición de la obra” en tanto “obra única”. Luego sostiene que “la no necesaria posesión del objeto por conservación material y la pérdida de importancia de coleccionarlos es una apertura hacia un hombre liberado de pesadas cargas que imposibilitan su traslado más ágil” (Vigo 1970: 5). Elogia, así, la efimeridad del arte y destaca la pérdida de lo coleccionable, lo cual va de la mano con los cambios transitados en la obra de arte tradicional, sin embargo lo que él mismo realizó con su archivo es una colección de datos, documentos, información que hacen de sus trabajos efímeros, acciones y proposiciones, datos archivables y, en ese sentido, permanentes. Esto no significa, sin embargo, que esa permanencia sea sinónimo de estabilidad o inmutabilidad y allí es donde se evidencia la tensión o contradicción entre la vanguardia y el archivo.

Fuera de todo paradigma que identifique un “ciclo de vida” de los documentos de archivo, los de Vigo no pasaban a estar inactivos, sino que –en consonancia con lo que plantea Frank Upward (1996)– estaban insertos en un *continuum* que no diferenciaba entre pasado y presente, ni podían ser considerados sólo prueba o sólo memoria. Así, el modelo administrativo del siglo XIX y la clasificación de documentos de archivo por su momento de actividad, quedaba en desuso y contradicha por una práctica que se aisló de esas normas estructuradas.

Si en la construcción del pasado siempre hay un resto que queda fuera, el arte y la literatura resisten, inquietando a la memoria, de modo que “lo que resta en la literatura –como en otra experiencias con que está emparentada– puja por dar habla a eso que el sujeto de la cultura no cuenta o que sigue dejando fuera cuanto más cree haberle puesto nombre y haberlo puesto en la cuenta” (Dalmaroni 2010: 13), lo cual tiene un paralelo con la fórmula de Derrida acerca de que el archivo puede ser objetivado sin un resto, es decir que siempre hay algo que no se resuelve y queda incierto. Vigo parece insertarse en el instante en que memoria y recuerdo (pasado y resto o también racionalización burocrática y disenso sensible) estallan en su contradicción.

¿Cuáles son los criterios de autenticidad de la obra y del archivo, si estos son manipulados, reinsertos a circular y duplicados (o multiplicados)? ¿Cómo se resuelve la oscilación entre la obra, su documentación y la obra documentada puesta a circular? No se trata ya sólo de un registro, ni tampoco sólo de una obra producida a partir de un archivo, sino de una conjugación de varias partes. La documentación participa en Vigo como almacenamiento de información y al mismo tiempo como material para la obra. Operan así fricciones que interrumpen el archivo como poder totalizante, racional y burocrático. Hay tiempos superpuestos o anacrónicos, documentos viejos y al mismo tiempo presentes, creatividad y resguardo, que circulan, vienen y van.

¹ En esa misma exposición, Vigo participó de *Investigación de la realidad nacional*, obra colectiva con Perla Benveniste, Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Juan Carlos Romero y Horacio Zabala.

Bibliografía

- Bürger, Peter (2010). *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las cuarenta.
- Guasch, Anna María (2005). “Los lugares de la memoria: el arte de archivar para recordar”. *Materia* 5: 157- 183.
- Guasch, Anna María (2011). *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal.
- Dalmaroni, Miguel (2010). “La obra y el resto (literatura y modos del archivo)”. *Telar* 7-8, Año VI: 9-30.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta.
- Didi-Huberman, Georges (2012) [2007]. “El archivo arde”. Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (eds.). *Das Archiv brennt*, Berlin, Kadmos, 7-32. Traducción de Juan Ennis. Recuperado de <http://filologiaunlp.wordpress.com/bibliografia/>
- Giordano, Alberto (2001). *Manuel Puig. La conversación infinita*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Herrera, María José (2004). “Vigo en (con) texto”. En Besoytaorube, D. (Ed). *Edgardo-Antonio Vigo*, Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica.
- Longoni, Ana (2010). “Trabajar contra un relato canónico”. *Página 12*. 27 de abril: recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-17758-2010-04-27.html>
- Rolnik, Suely (2010). “Furor de archivo”. *Estudios visuales* 7: 116-130.
- Spieker, Sven (2008). *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- Taylor, Diana (2012). “Guardar como”. *E-misférica*, v. 9, n. 1 y 2: s/p.
- Upward, Frank (1996). “Structuring the Records Continuum. Part One: Postcustodial Principles and Properties”. *Archives and Manuscripts* 24, 2: 268-285.

Fuentes

- Vigo, Edgardo. Cajas Biopsia 1954 a 1997. Serie Archivo Personal, Archivo de Edgardo Antonio Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo.
- Vigo, Edgardo (1970). *De la poesía proceso a la poesía para y/o a realizar*, La Plata, Diagonal Cero.
- Vigo, Edgardo (1969). “No-arte-Sí”. *Ritmo* 5. 25 de agosto.
- Vigo, Edgardo (1972). “Tenth happening also called From the lemon tree”, *Ghost Dance* 18. Julio.
- Vigo, Edgardo (1973). “Acción de investigar una acción”, Buenos Aires, CAYC.
- Revista Artinf* (1973). “Documento acción de Edgardo Antonio Vigo”. *Revista Artinf* 18. 15 de julio.