



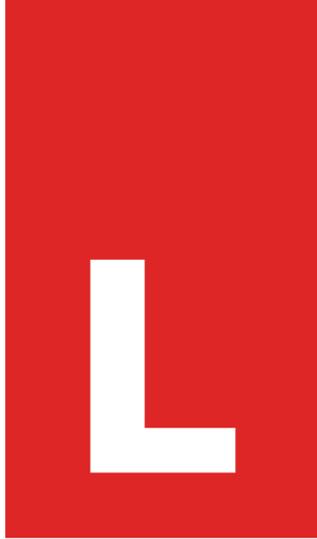
Proyecto Viggo.

El autor como
diseñador



SARAO





a tesis de maestría *Proyecto Vigo. El autor como diseñador*¹, dirigida por la Dra. Ana Bugnone, propone una lectura del proyecto artístico de Edgardo Antonio Vigo desde el campo del diseño en comunicación visual. Esta perspectiva, aún no explorada en el marco de numerosos trabajos científicos desarrollados sobre todo en la última década, significa no solo un aporte para la comprensión de su original e innovadora poética. Pretende ser, sobre todo, un antecedente en la configuración de una historia del diseño gráfico nacional que incluya recorridos alternativos, cuya omisión replica la invisibilización del diseño producido por fuera de los límites de la práctica profesional y/o académica hegemónica, algo que hasta hace pocos años caracterizó al relato historiográfico de este campo.

La revisión de estas ausencias podría ser un aporte para una indagación acerca del *para qué* del diseño, al mismo tiempo que legitimaría las potencialidades discursivas “otras” de esta práctica, es decir, aquellas que la habilitan a una nueva política estética si pensamos, en términos de Rancière, que “lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Y por ahí es por donde el arte tiene que ver con la política” (2005, p. 17).

Su extenso *proyecto*, configurado a lo largo de casi cinco décadas (1953-1997), se nos presenta empeñado en la búsqueda de respuestas a aquella pregunta en que Walter Benjamin (1975 [1934]) proponía al “autor como productor”, acerca de la relación de la obra con las condiciones de producción de su época: “¿cómo está en ellas?” (p. 119). Es aquí donde ese proyecto se encuentra con el diseño.

Iniciada de manera temprana y solitaria en la ciudad de La Plata de los años cincuenta, la obra de Vigo está curiosa y originalmente signada por el deseo de reinventar la relación arte-vida; un deseo que la conecta con las vanguardias artísticas del siglo XX y que implica el estallido y la dilución de las ideas burguesas de autor como genio, de obra como objeto inmutable, de espectador como lugar pasivo.

El diseño, práctica paradigmática entre las formas de producción y reproducción de la industria cultural, ocupa un lugar relevante entre las técnicas y procedimientos que Vigo refuncionaliza. Es una de las formas discursivas que elige para que su obra *participe en las técnicas de producción de su época*. Un primer indicio salta a la vista si nos aproximamos a su particular interés por el dadaísmo, el constructivismo ruso, el neoplasticismo y la Bauhaus. (No casualmente se trata de los “ismos” en los que se gesta el diseño, en especial los Vkhutemas en Rusia y la escuela alemana, que concretaron, por sobre todas las otras, esta síntesis moderna entre arte y técnica, arte y vida).

1. Facultad de Artes, UNLP, 2019-2020. Defensa 30.08.21.

LA PRESENCIA DE UNA AUSENCIA Si bien una abundante bibliografía da cuenta del carácter multifacético de la obra de Edgardo A. Vigo —inventor, constructor, proyectista, director, editor, grabador, archivero, compilador, impresor, comunicador a distancia, artista, escultor—; y su obra ha sido estudiada desde muy variadas perspectivas que evidencian esta diversidad de facetas (Bugnone, 2013), resulta curioso que nunca se lo haya estudiado en las carreras de diseño y que su obra no ha sido analizada desde este campo.² Esto llama más aún la atención dado que una parte importante de esta obra, como así también sus manifestaciones explícitas en innumerables documentos y hasta su actividad cercana a la imprenta, abren pistas para indagar en esta compleja relación. A simple vista, sus cosas, artefactos y acciones están fuertemente vinculados a la práctica de diseñar, y los postulados explícitos de su poética, diseminados en innumerables documentos, también lo evidencian.

La figura y la obra de Vigo se vuelven relevantes por la paradoja de que, siendo tal vez uno de los pocos diseñadores platenses memorables, ha sido ignorado como tal. El hecho mismo de su ausencia en el campo del diseño exhibe las tensiones de un espacio particularmente conflictivo del que emerge una historia marcada por los vacíos y las omisiones (Pelta, 2004).

Entiendo que una de las razones por la cual los diseñadores e historiadores del diseño no se ocuparon de su obra radica en su procedencia disciplinar: como anticipé, Vigo se desplaza desde el arte hacia una zona de frontera que justamente las líneas dominantes de la disciplina desdeñaron de modo sistemático. Otra explicación puede hallarse en algún dato fáctico ligado a la institucionalización del diseño en la Universidad. Para los años cincuenta, no solo la carrera universitaria de diseñador no existía en la ciudad de La Plata; tampoco existían los diseñadores profesionales. Esta actividad la ejercían artesanos del oficio —letristas, imprenteros, etc.— o arquitectos, artistas plásticos y dibujantes, y aquí es importante recordar que Vigo estudió dibujo en la Escuela de Bellas Artes.

En el ámbito local, la profesionalización se inicia a partir de la creación de la carrera en la Facultad de Bellas Artes (hoy FDA, Facultad de Artes) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) en 1961.³ Es entonces, y desde esa posición institucional, que se empieza a configurar *lo que es diseño* y lo que está fuera de



Biopsia 10, 1971.
La marca de Vigo, original

2. Encuentro apenas alguna referencia aislada, como la de M. Gradowczyk (2008, p. 13) en el catálogo de la exposición realizada en el MAMBA en el 2016, en la que lo describe como "dibujante y constructor, editor, grabador, ensayista, artista conceptual, diseñador, gestor cultural". También Graciela Gutiérrez Marx (2006) utiliza el término en su texto crítico incluido en el catálogo de la muestra realizada en la Fundación Telefónica.

3. Roberto Rollié (1987), fundador de la carrera de Diseño de la Universidad Nacional de La Plata, relataba en un reportaje en la revista *TipoGráfica* N°2, que los creadores de la carrera y primeros profesores eran egresados de artes plásticas influenciados por las corrientes vinculadas al diseño y la revista *Nueva Visión*, de Tomás Maldonado, y señalaba, además, la influencia decisiva de la Bauhaus y Ulm en aquel primer plan de 1961.



Mapa-guía descriptiva del complejo modo en que trama su práctica de diseño en el diálogo entre el diseño racional-funcionalista devenido de la Bauhaus, y que denomino diseño de disenso, aludiendo a la historia no oficial del diseño que inicia su genealogía con el Dadá.

sueños de la Bauhaus, pero también los del constructivismo y otras vanguardias afines, estuvieron animados por la idea de llevar la libertad y la igualdad de la estética autónoma a una forma de existencia colectiva: encarnarlas en actitudes vivientes, en la materialidad de la experiencia sensorial cotidiana buscando “definir una nueva textura de la vida común” (p. 108); es decir, reconfigurar el mundo sensible.

Es ineludible señalar que Walter Benjamin sobrevuela mis lecturas sobre Vigo. Están presentes en distintos momentos de esta tesis, no solo sus visiones sobre los efectos de la reproductibilidad técnica en la obra de arte, sus reflexiones sobre las vanguardias, sino también, en particular, su consagrado texto “El autor como productor” (1975 [1934]), que es justamente con el que dialoga el título de mi trabajo: *Vigo. El autor como diseñador*.

Categorías propias de las vanguardias históricas ya mencionadas como la de *faktura*, desautomatización y *ostranenie*, que resultan centrales para mi tesis, articulan con otras provenientes de los estudios visuales en sentido amplio: desde la formulación de *arte intermedial*, de Dick Higgins, al concepto de *campo expandido*, de Rosalind Krauss.

La expansión y marcada hegemonía de lo visual en la cultura moderna tiene su correlato en el surgimiento de los estudios visuales. Distintas ramas de las ciencias sociales pusieron a *la visualidad* como eje articulador, por sobre la categoría “arte” (Mitchell, 2003). Los estudios visuales —en tanto perspectiva que aborda los procesos de significación cultural que devienen de las imágenes y las experiencias visuales excediendo el campo restringido de los objetos artísticos— se nos presentan como un marco propicio y fecundo para el estudio de los objetos de diseño, en tanto atienden al amplio espectro de la cultura visual: el objeto de estudio desde el “giro de la imagen o giro icónico” excede los artefactos artísticos, entendiendo que el interés estético de las imágenes se presenta de diversos modos y es solo “una forma de poder con la que pueden ser investidas” (Moxey, 2009, p. 13). Es en este marco que se abre una zona particularmente interesante para abordar los objetos de diseño en tanto imágenes que participan en forma activa del reparto cultural, que constituyen una presencia con capacidad para generar su propia significación, como forma que se involucra con el espectador más allá de las agendas culturales para las que fue concebido. Me interesa la función política de las imágenes, aquella que se configura en la red de relaciones y tensiones dentro de ese campo expandido de lo visual.

El reciente reconocimiento de que los artefactos visuales tienen una “vida”, que no son inertes vehículos para el transporte de ideas, sino seres dotados de agencia, transforma nuestra concepción de la obra en los estudios visuales. El “giro icónico” añade la dimensión de la presencia a nuestra comprensión de la imagen, llamando al análisis de los medios o las formas que añadan riqueza y textura a las formas de interpretación establecidas (Moxey, 2009, p. 23).



Los objetos de diseño invitan por excelencia a ser estudiados desde la transdisciplina, ya que el origen y desarrollo de esta práctica, y en consecuencia de sus productos, transcurre en una zona que siempre está reconfigurándose en el complejo cruce entre gráfica, arte, literatura, comunicación, vida cotidiana y tanto más.

La idea de *proyecto estético*, que asume un lugar de centralidad en mi tesis, dialoga con el concepto de *poética*, que refiere tanto a los procedimientos que el artista pone en juego en sus obras como a su programa. Dice Vattimo acerca de la poética: "la obra de arte funda un mundo en cuanto que funda un nuevo sistema de significados [...], no se inserta simplemente en el mundo tal cual es, sino que representa una propuesta de nueva y distinta sistematización del mundo" (1993, p. 80).

Esta investigación aborda obras de diferentes épocas, ya que el recorte no es cronológico, sino que asume el criterio de analizar aquellas en las cuales los procedimientos proyectuales del diseño son evidentes.

Trabajé con el Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV), donde se concentra un enorme acervo documental sobre su trayectoria artística. Con relación a cómo se organizan estos materiales, luego de un acercamiento, en el Capítulo 1, a algunas claves en torno al Proyecto Vigo (sus lecturas y reescrituras acerca de las vanguardias originarias vinculadas al diseño, la cuestión del autor como productor, los procedimientos de desautomatización y los diagramas como caos-germen), en los Capítulos 2 y 3, dos zonas del corpus analizado se entrecruzan. Por una parte, sus primeras *publicaciones* editadas entre los años 1958 y 1968 —*WC* (1958), *DRKW* (1960), *Diagonal Cero* (1962–1968) (y sus antecedentes *relativuzgir's*)—, que indago en el Capítulo 2, no solo como productos diseñados, sino como espacios de convergencia de prácticas vinculadas en mayor o menor grado al diseño: catálogos e invitaciones, poesía visual, arte correo, grabado, objetos, señalamientos e intervenciones urbanas. Por otra parte, una práctica que considero central para pensar a Vigo diseñador: el diseño de marcas gráficas que analizo en el Capítulo 3, focalizando en las realizadas en este período. ¿De qué modos Vigo construye identidad a partir de estos signos visuales, las marcas, como señales o huellas?

Estas dos zonas de producciones que desarrollo en los Capítulos 2 y 3 se intersectan y están, a su vez, atravesadas por el análisis de materiales de archivo que funcionan como paratextos en relación con las publicaciones; en particular, la serie de documentos personales *Biopsia* (de 1958 a 1968), la *Bitácora WC*, y los textos programáticos escritos y puestos en circulación por Vigo. Leo en este espacio intertextual de qué modos intervienen conceptos del paradigma del diseño, qué diálogos pueden establecerse entre discurso de la obra y discurso programático y, fundamentalmente, con qué y quiénes dialogan estos textos.

En términos del análisis desde el diseño (la diagramación, la visualidad que proponen), consideraré estos materiales como textos autónomos, obras, por lo que, más allá de su dialogismo y del uso que hago de ellos para leer otros espacios de diseño, también los retomo, fragmentariamente, en las zonas en que iluminan el *proyecto Vigo*.

Algunos procedimientos observados *a priori* configuran las primeras pistas en esta indagación: el uso

de la tipografía como imagen, el fototipomontaje, la mixtura de formatos discursivos (el dibujo, el grabado, la poesía, la publicidad, la nota periodística), así como también de materialidades, técnicas y sistemas de impresión (sellos, xilografía, clisés, entre muchos otros), la diagramación interactiva/lúdica, la puesta en página en la edición “ensamblada”, la refuncionalización de los procedimientos de la retórica publicitaria, entre muchos otros.

Con conciencia de la necesidad de *crear algo diferenciado*, Vigo interviene sobre los soportes y los procedimientos de los medios *gráficos*, del *diseño*, de la *comunicación visual* —las señales de la calle, los carteles, las revistas, los sellos, las postales— y los desautomatiza. Desafía así el orden instituido: el de las normas de circulación alienantes de la metrópoli, el de la burocracia oficinesca y judicial como signos de un sistema opresivo, el de la dictadura como expresión del autoritarismo y el de todo aquello que nos limita en favor de lo que nos hace más humanos.

El escenario en el que se pone en funcionamiento su proyecto es la calle en un sentido ampliado. Si la calle es el gran invento de la modernidad, es también el espacio en el que se encuentra Vigo con el diseño, porque es allí donde nace y *sucede* el diseño y es allí donde le interesa interpelar al sistema: en sus señales callejeras, en sus negocios, en su publicidad, en sus carteles, en sus medios de comunicación, desde el correo hasta las revistas.

La *poética del diseño* que propone invita a la exploración en tanto está marcada por ese curioso doble origen: su fuerte conexión con las vanguardias históricas, como he anticipado, y el diálogo con la gráfica popular latinoamericana, en particular, el grabado, adelantándose a lo que será un rasgo ineludible de los artistas de los años sesenta (Dolinko, 2012; 2018). Esta mixtura habilita audaces recorridos para el diseño, tal como señala Claudia Gilman (2003, p. 339) en relación con el grabado en madera, “[...] de impresión sencilla y de circulación múltiple, se inscribía dentro de lo que a fines de la década [del 60] se inscribiría como ‘un arte tocable’”, entrecruzándose su descripción con un postulado central de la poética de Vigo.⁴

Inventar, proyectar, editar o hacer montaje son tres actividades constitutivas de *ser diseñador* que están fuertemente presentes en Vigo, quien tiene un *proyecto* y para esto *inventa* o *reinventa* las funciones de las cosas. Una insólita caja tipográfica, una máquina inútil o una revista. Es allí donde exhibe la posibilidad de imbuir al diseño de capacidades del arte: su potencia para proponernos nuevas formas de ver.

4. “Un arte con errores que produzca el alejamiento del exquisito”, “No más contemplación sino actividad” Vigo, E.A. (1968-69) “Hacia un arte tocable”



REFERENCIAS

- Benjamin, W. (1975 [1934]). "El autor como productor". *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- Bugnone, A. (2013) "Arte y política: las rarezas de la revista *Hexágono 71* de Edgardo Antonio Vigo". En Daroqui, Alcira (comp.), *X Jornadas de Sociología: 20 años de pensar y repensar la sociología: nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. Carrera de Sociología.
- Dolinko, S. (2012). *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa.
- Dolinko, S. (2018). "El grabado en madera como arte tocable. Edgardo Antonio Vigo y el Museo de la Xilografía de La Plata". En *El hilo de la fábula*, N.º 18.
- Garland, K. (1964). "First Things First Manifesto". *The Guardian*. Disponible en castellano en: <http://www.monografica.org/02/Art%C3%ADculo/3398>
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años 60*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Krauss, R. (1979) *La escultura en el campo expandido*. Barcelona: Paidós.
- Ledesma, M. (2013) "Cartografía del Diseño Social. Aproximaciones conceptuales". *Anales del IAA*, 43(1), pp. 97-106. Disponible en: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/107/95>
- Ledesma, M., Siganevich, P. (comps.) (2008). *Piquete de ojo. Visualidades de la crisis*. Buenos Aires: FADU-Nobuko.
- Ledesma, M. (2015). "Empoderamiento y horizontalidad en nuevos emergentes en el diseño social". En *Artificios*, 24(24), pp. 41-47
- Ledesma, M. y Nieto M. L. (2020). (comps.) *Diseño Social. Ensayos sobre Diseño Social en la Argentina (2000-2018)*. Buenos Aires: Prometeo.
- Mitchell, W. J. T. (2003) "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual". En *Estudios visuales*, N.º 1, noviembre.
- Moxey, K. (2009). "Los estudios visuales y el giro icónico". En *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. Asociación Acción Paralela.
- Pelta, R. (2004). *Diseñar hoy. Temas contemporáneos de diseño gráfico*. Barcelona: Paidós.
- Perniola, M. (2016) *El arte expandido*. Madrid: Casimira libros.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2011) "La superficie del design". En *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- Vattimo, G. (1993). *Poesía y ontología*. Valencia: Universitat de València.
- Williams, R. ([1977] 1980) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

TEXTOS DE EDGARDO VIGO CITADOS EN LA TESIS

- Vigo, Edgardo Antonio. *Cajas Biopsia 1954 a 1997*. Serie Archivo Personal, Centro de Arte Experimental Vigo. Recuperado de <http://www.caev.com.ar>
- Vigo, Edgardo Antonio (1958a) "Dadá, una escueta introducción al movimiento" En *WC*, N.º 3, pp. 3-6.
- Vigo, Edgardo Antonio (1958b). "Un ensayo de clasificación de la plástica". En *El Argentino*, 15 de mayo, La Plata.
- Vigo, Edgardo Antonio (1963). "Contribución al mayor conocimiento del grabado como obra de arte". Buenos Aires: Museo del Grabado.
- Vigo, Edgardo Antonio (1964). "El artista y la sociedad platense". En *Diagonal Cero*, N.º 12, diciembre.
- Vigo, Edgardo Antonio (1966). "Hacia el Arte del Objeto". En *La Tribuna de América*, junio/julio 1966, La Plata. Recuperado de: <http://www.ramona.org.ar/node/19186>
- Vigo, Edgardo Antonio (1968) "Mitos plásticos", en *El Día*, La Plata, 21 de enero. En: *Biopsia caja 7*, p. 187.
- Vigo, Edgardo Antonio (1968-1969). "Hacia un arte tocable" [Mimeo]. Publicado en el catálogo 1954-1994. *Edgardo-Antonio Vigo*, La Plata, Fundación Centro de Artes Visuales.
- Vigo, Edgardo Antonio (1969a). "Un arte a realizar". En *Ritmo 3*.
- Vigo, Edgardo Antonio (1969b). "No-arte-Sí". En *Ritmo 5*.
- Vigo, Edgardo Antonio (1970). "De la poesía proceso a la poesía para y/o a realizar". En *Diagonal Cero*, La Plata. Recuperado de: <https://www.ersilias.com/wp-content/uploads/EdgardoAntonioVigo-Delapoesiaproceso.pdf>
- Vigo, Edgardo Antonio (enero de 1992). "Carta a Geza Perneczky", La Plata [Carta]. Archivo Centro Experimental de Arte Vigo.
- Vigo, Edgardo Antonio ([1969] 2019). "Un arte tocable. Declaración entregada a Ángel Osvaldo Nessi". En *Fluxus escrito. Actos textuales antes y después de Fluxus*. Buenos Aires: Caja negra.

