

AGITADORES DEL DÍA Y DE LA NOCHE

PERVIVENCIA DE LAS POÉTICAS DE VIGO

EN EL STREET ART

DAY AND NIGHT AGITATORS
SURVIVAL OF VIGO'S POETICS IN STREET ART

MARÍA LAURA DOS SANTOS / lalysds@gmail.com

Escuela de Humanidades. Universidad Nacional de San Martín. Argentina

RESUMEN

Este trabajo explora conexiones entre los postulados del artista plástico Edgardo Antonio Vigo y la actividad del *Street Art* argentino y plantea la hipótesis de una pervivencia de sus ideas teórico-estéticas en esta corriente contemporánea. Propone seguir una línea de investigación que vincula linajes o adscripciones como referentes de algunos artistas urbanos locales. A partir de ideas fuerza del manifiesto «La calle: escenario del arte actual» (Vigo, [1971] 1972) analizaremos dichos vínculos con énfasis tanto en las imágenes como en el imaginario, sus aspectos *performativos* y críticos, lo que posibilita hablar de una escena actual de la creatividad urbana contemporánea sustentada en prácticas previas de larga trayectoria.

PALABRAS CLAVE

Street Art; grafiti; creatividad urbana; Edgardo Antonio Vigo; espacio público

ABSTRACT

This work explores connections between postulates of Edgardo Antonio Vigo and the activity of Argentine Street Art, discussing the hypothesis of a survival of his theoretical-aesthetic ideas in this contemporary movement. It proposes to follow a line of research that links lineages or ascriptions as references of some local urban artists. Based on ideas of the manifesto «La calle: escenario del arte actual» (Vigo, [1971] 1972), we will analyze these links with emphasis on both images and the imaginary, performativity and critical aspects, which makes it possible to talk about a current scene of contemporary urban creativity based on previous long-term practices.

KEYWORDS

Street Art; graffiti; urban creativity; Edgardo Antonio Vigo; public space

Este trabajo se propone revisar las conexiones entre algunos de los postulados que el artista plástico Edgardo Antonio Vigo teorizó y llevó a la práctica desde los años sesenta y algunas líneas de acción y desarrollo de la escena del *Street Art* argentino. Se retoman investigaciones preliminares sobre la práctica informal del arte en las calles en su dinámica con otras prácticas ya institucionalizadas pero no institucionalizantes, a manera de diálogo. No se pretende hacer un análisis exhaustivo, sino presentar conexiones posibles y trazar una hipotética genealogía en la cual insertar prácticas de arte en la esfera pública, planteando la posibilidad de una poética que se inicia en nuestro contexto en forma temprana y permanece hasta nuestros días en el continuo desarrollo de las prácticas artísticas contemporáneas.

«LA CALLE: ESCENARIO DEL ARTE ACTUAL» (1971)¹

La calle es, actualmente, un espacio privilegiado del arte, plural en voces y poéticas sumadas a la señalética de la ciudad y a la publicidad. Circulan imágenes de todo tipo en distintos dispositivos y soportes: la red compleja en la que se insertan las prácticas artísticas contemporáneas es vasta. Para hablar de dichas prácticas en su variedad y heterogeneidad proponemos específicamente el término *creatividad urbana*, para abarcar a todas ellas con el criterio común de ser acciones, producciones y experiencias del arte en la ciudad contemporánea, en todas sus variantes. En la actualidad, se está proponiendo y revisando un análisis exhaustivo de la terminología con la intención no de poner etiquetas rígidas, sino de aportar claridad a lo particular de cada una.² En ese sentido, en la ciudad conviven imaginarios específicos como los del *writing* y *graffiti hip hop*, con otros propios de artistas que llevan adelante su producción en las calles: murales, *stickering*, escrituras y arte de acción e intervención, permanente o efímero.³ Parte de esta actividad estética se produce de forma autónoma e independiente, mientras que otra puede ser realizada por comisiones o patrocinada por instituciones. También entendemos que algunas prácticas son informales en el sentido de que no se inscriben en la tradición del arte institucional, pero al participar de un movimiento global que ya reviste trayectoria, de alguna forma se insertan en esas dinámicas que discurren en paralelo. En síntesis, en la ciudad actúan tanto artistas formados como productores independientes cuya intención es, justamente, mantenerse en los márgenes. Esta enorme heterogeneidad de prácticas parece, a simple vista, abrumadora. Cuando en 1972 Vigo publica en *Hexágono '71 be*, el manifiesto «La calle: escenario del arte actual» [1971] (1972), hace circular por este medio ideas que ya venía elaborando y planteando desde antes y que sintonizan con su trayectoria y su forma de entender la *praxis* artística hacia la participación y transformación de la vida, en función de su relectura de

1 Vigo publicó bajo el título «La calle: escenario del arte actual» [1971] (1972) un manifiesto en su revista *Hexágono '71, be*. (Bugnone, 2014). Consultamos para este trabajo la edición digitalizada de la misma disponible desde el blog del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) (<http://caevediciones.blogspot.com.ar/p/hexagono-71.html>) contrastada con una edición previa disponible en el sitio web de RAMONA al cuidado de Fernando Davis (2008). En adelante cuando mencionamos «La calle...» estamos haciendo referencia a este texto.

2 Al respecto proponemos ampliar la discusión sobre cómo se está configurando el campo específico de los estudios sobre la *creatividad urbana*, sus problemas, sus métodos y otras cuestiones en discusión (dos Santos, 2016).

3 A los fines de este trabajo, no haremos referencia a *performances* o acciones que si bien consideramos parte de este ecosistema de arte en las calles, tienen otro tipo de materialidad. Por ello, en ese sentido, trabajaremos puntualmente con el tipo de *creatividad urbana* que deja un registro visual como producto, que permanece en el espacio público aunque sea efímero.

la vanguardia (Bugnone, 2013; Davis, 2007; Dolinko, 2012). Ese texto permanece como un llamado aún hoy vigoroso y actual; podemos pensar que este desafío fue aceptado y puesto en ejercicio no solo por artistas decididos a seguir en la misma dirección que Vigo, sino por muchos otros volcados a tomar el espacio público y actuar sobre él como una manera de expresarse sobre la ciudad, la vida cotidiana, los sueños, las necesidades y el mundo interior. Propondremos algunos conceptos que pueden constituirse en ejes para pensar cómo se activaron estas ideas cuyos rastros pueden encontrarse en las actuales prácticas del arte en la ciudad.

Desde ese manifiesto y otros documentos podríamos construir un paralelismo entre la poética de Edgardo Antonio Vigo y la actividad que hoy puede verse en la escena del arte urbano contemporáneo, especialmente en las propuestas de muchas de sus variantes no institucionales, es decir, aquellas donde el público decide tomar el lugar del artista y ejecutar esas propuestas para expresarse sin mediación, en el espacio público. En ese sentido, cuando se habla de «creatividad pública independiente»⁴ estaríamos justamente haciendo mención a este tipo de prácticas artísticas que no dependen de ningún otro sostén económico ni patrocinio más que de la voluntad del autor de expresarse en el ámbito de la esfera pública. De esta manera, planteamos que la actividad del *Street Art* que se practica hoy en día puede ser entendida como un tipo de *arte revulsivo*, a la manera en que Vigo propone la praxis: «La opción límite de una poética *revulsiva*: incomodar el orden naturalizado, introducir un desvío en la percepción ordinaria, desacostumbrar la cotidiana adecuación a prácticas y normas instituidas» (Davis, 2007, p. 3).

Un ejemplo de este tipo de propuesta, donde se vivencia la calle desde una óptica lúdica y donde el hacedor se anima a concretar un proyecto que se plantea en el entorno, son las creaciones del proyecto *Pausa* del colectivo Táctica PLOP!, donde se contornean las sombras proyectadas por elementos del paisaje urbano como carteles, árboles y mobiliario de plazas, entre otros.⁵ En estos trabajos, las siluetas sugeridas por las sombras proyectadas por la luz nocturna son remarcadas con líneas de color que generan imágenes que de día adquieren una nueva dimensión. Los rastros o huellas de estas sombras que habitan la ciudad de noche perduran como testigos de una sutil y temporal ausencia. En ese sentido, también sugieren al transeúnte la existencia de algo que habita allí, pero que debe intuirse o reconstruirse en el juego propuesto por esas líneas evocadoras. De alguna manera, esta actividad se encuentra en sintonía con la propuesta *vigueana* de *señalar* aquellos objetos, elementos, espacios de la calle que son utilitarios para permitirle al espectador-participante vivir una experiencia estética a partir de ellos.⁶ Se trata de desautomatizar la mirada, posibilitar otra experiencia de la ciudad y sus objetos, permitir una vivencia poética desde un nuevo imaginario.

El funcionamiento de esta activación se propone desde el manifiesto como un cambio integral en las relaciones de producción, circulación y apreciación del arte. Todas estas son

4 En algunos trabajos se propone este término como equivalente al de *Street Art*. Lo utilizamos específicamente en virtud de destacar una dimensión de la práctica que carece de patrocinio, a diferencia de otras que aunque pueden no estar financiadas económicamente, sí están patrocinadas desde alguna institución referencial: artistas que trasladan su accionar circunstancialmente al ámbito de la calle, por ejemplo (Abarca, 2010).

5 Como se puede apreciar en el registro de acciones disponible en el blog de Táctica PLOP!

6 Como indica Fernando Davis (2007), con el objetivo de posibilitar una deriva poética desarmando el sentido del tránsito cotidiano en la calle, una vivencia estética de la ciudad. El autor plantea estas ideas referidas a los textos «Un arte a realizar» (Vigo, 1969) y «Manifiesto/Primera no-presentación Blanca» (Vigo, 1968), pero también están contenidas en las ideas fuerza del manifiesto «La calle: escenario del arte actual».

instancias que para el *Street Art* funcionan desde los márgenes del circuito tradicional que Vigo quiso desestabilizar desde su *programa estético revulsivo* caracterizado por la posibilidad de instaurar nuevas redes de circulación, el cambio de funciones artista-público y la desaturación de la obra (Davis, 2007).

EL ESPACIO REAL AÚN EXISTE

En su manifiesto [1971](1972), Vigo desliza la idea de que el espacio para la práctica del arte está viciado y saturado de *egos*, es un espacio cerrado, elitista y de poca o nula conexión con lo cotidiano. Su contrapropuesta exige un cambio de actitud, el trastocamiento de las funciones tradicionales y el abandono del concepto de artista:

[...] «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 preferentemente en despertar actitudes de tipos generales por planes estéticos abiertos, y que buscan dentro de ese terreno expandir su acción revulsiva a otros campos [...] el cambio «revulsivo» no debe ser únicamente en las formas de la cosa, sino en la profundidad y propio interior de la misma (p. 10).⁷

Esta propuesta exige un corrimiento de la postura de autor o *creador* a favor de otra figura de connotación generativa: el *proyectista*. En consecuencia, ya no existe la *obra*, sino un proyecto que va a ser cumplido por el otro, activado por claves mínimas posibilitadoras. Trasladando esta figura creativa se puede pensar en el papel del *writer* o *grafitero* quien, en sus muy específicas condiciones, participa de un movimiento creativo que vive la ciudad desde la filosofía del *getting up*: tras un seudónimo se preocupa por dejar marcas a lo largo de un territorio y, de esta manera, valora los lugares en una escala particular —la condición del *spot* en una jerarquía relacionada con la visibilidad y dificultad de acceso o nivel de desafío—. El *status* de *obra* que el proyecto de Vigo quiere perimir puede ponerse en comparación con la *pieza* en el grafiti contemporáneo; esta es el producto de una práctica en donde la acción misma adquiere una importancia tal que se vuelve constitutiva. Un grafiti como marca o producto de la voluntad de su autor de participar de una subcultura (el *graffiti Movement*), en su dinámica (el *getting up*), bajo su economía de prestigio y en sus condiciones estilísticas (Abarca, 2010), existe más allá de la duración física de esa huella gráfica. No se puede escindir de estas condiciones —para ser considerado como tal, en forma estricta— y no se puede poseer en forma de mercancía. En esa dirección, su existencia posibilita un diálogo interno hacia pares y otro externo hacia audiencias por fuera de su esfera subcultural, a la vez que no puede ser despojado de su entorno sin la consecuente pérdida de sentido.

PROPOSICIONES

Desde su ensayo-manifiesto Vigo [1971](1972) invita a proponerle al paseante entrar en un juego:

⁷ El manifiesto fue publicado por Vigo en el número be de *Hexágono 71* sin paginación. El número que incluimos corresponde a la página de la digitalización que ha hecho el Centro de Arte Experimental Vigo de esta revista.

A la calle hay que proponerle. No es más que eso, señalarle. No debemos corregir al transeúnte, ni cambiar su ritmo, este debe continuar con el tratamiento del paisaje circundante-cotidiano, pero debe ser «revulsionado» en forma constante por «propuestas nuevas» basadas en «CLAVES MÍNIMAS» (p. 10).

El artista urbano va más allá en la invitación y concreta el proyecto: *ya ha sido activado* por las claves mínimas. Nos interesa pensar que el productor de gráfica callejera es un actor urbano sensible a las experiencias de activación que la ciudad presenta: las imágenes preexistentes en esta dinámica histórica de expresiones estéticas son un entramado que sustenta y posibilita la fluidez de un imaginario colectivo. Es el caso del *Sticker Art*, por ejemplo. En este tipo de prácticas las imágenes son integradas al espacio como un ejercicio lúdico de exploración de soportes, ocupación del espacio, encuentros fortuitos y diálogo con sí mismo —otros *stickers*—, con otros imaginarios —graffiti, gráfica callejera, otras imágenes— y con distintas audiencias. El *sticker* se adueña de un espacio físico y convive disruptivamente en ese entorno sin otra intención que existir y señalarlo lúdicamente.

Este tipo de experiencias creativas son formas de revalorizar espacios cotidianos mediante la inserción de un elemento ajeno que marca o delimita una presencia anónima. Esta acción reclama el territorio a la vez que compite con múltiples otras marcas, pero con la intención de entrar en ese universo de existencias semejantes, de comunidad. Presupone la apropiación de un medio establecido como soporte y creado con funciones prácticas, para ser resignificado en potencialidades artísticas. Los *stickers* se agrupan y juegan en una dinámica de caos, con un diálogo basado en la yuxtaposición y la convivencia casi dadaístas. El imaginario refiere permanentemente a una intención lúdica, *desacralizada* donde conviven imágenes de la cultura popular con elementos de la publicidad y de la *alta cultura* (Barragán, 2016). Cierta irreverencia que se experimenta como una necesidad de ocupar lugar y captar la atención a veces en forma desprolija. Una propuesta similar al *sticker*, aunque con un lenguaje diferente, es la de cierto uso del *stencil* cuyo sentido es desplazarse por todo el espacio en un ritmo y en diálogo con otros *stencil* —y otros elementos gráficos coexistentes—.

Entonces, la creatividad urbana como praxis artística puede ser entendida como la actividad en la que los sujetos se hacen eco de la *propuesta viqueana* y deciden realizar *el proyecto* —mediante los lenguajes y recursos propios del arte urbano—, lo que se torna un acto revulsivo que contagia la actitud viva y abierta hacia el entorno y las prácticas cotidianas. Así funciona el *Street Art*: propone, señala. Está allí para quien quiera aventurarse en su experiencia desestabilizadora. Los recursos que utiliza van desde la ironía a la crítica ácida, desde lo *naif* hasta el asombro y el juego estético. Estas propuestas pueden encontrarnos en los lugares menos habituales, al pasar por un baldío o en los lindes ferroviarios, pero también reclaman las plazas y los lugares públicos como propios, como espacios vivos, de todos y para todos. Espacios de reflexión y acción, pero no de posesión.

[...] el graffiti se muestra como un medio gráfico a través del cual se pueden manifestar las características de una realidad y las pretensiones de unos ideales proyectados hacia el futuro, entre la fantasía más lúdica y la programación ideológica, entre los avatares sociales y políticos y el desarrollo personal (Figuroa Saavedra, 2007, p. 125).

Otras propuestas se pueden encuadrar en un uso vivencial de la ciudad, con imágenes más introspectivas, con la intención de hacer de ella un espacio para la autoexpresión y de conectar el espacio con la propia biografía para dar identidad gráfica a nuestra existencia.

La crítica al arte como objeto y producto inherente a la poética de Vigo también está presente en un aspecto de la creatividad urbana: si bien la noción de autoría no está del todo erradicada —pues el autor siempre se encuentra velado tras un *nickname* o seudónimo pero no es inexistente— las obras son consideradas propiedad colectiva comunitaria y atravesadas por una noción ética en la que todo aquello que se realiza *en la calle* y pertenece a *la calle* está regido por los avatares propios de lo que existe en el espacio público y no puede existir fuera de él. Aun en los casos en donde lo visible es la firma —como en el *writing*—, lo importante no es el registro gráfico en sí mismo, sino el hecho estético, generador de experiencia y movilizador de un discurso en contra de lo cerrado, de lo que delimita, de lo que reduce a objeto y posesión:

La no existencia de la obra, la no necesidad de estar presente, la efimeridad del estar, la posibilidad «abierta» a concretar disímiles «ACTOS» a los propuestos nos convierte a todos en «HACEDORES» (léase tradicionalmente «CREADORES») de situaciones y no consumidores apriorísticamente digitados. El «señalamiento» desencadena, no limita (Vigo, 1971, p. 13).

Esta reivindicación del espacio se configura como *actos críticos* que se perfilan como una toma de posición activa respecto al uso de lugares colectivos:

Actos críticos, correcciones, denuncias o planteamientos alternativos frente a ciertas políticas que parecen olvidarse de las necesidades más inmediatas del ciudadano o de una óptica verdaderamente integral de todo aquello que conlleva la vida en una ciudad. [...] parecen dirigir el desarrollo de un modelo de ciudad, basado en la configuración del espacio público como lugar de estancia, encuentro e intercambio (Figueroa Saavedra, 2007, p. 113).

En ese sentido, el arte urbano utiliza el recurso del señalamiento como la forma de desencadenar la deriva estética que propone Vigo:

[...] el señalamiento supone una mirada extrañada de los objetos y del entorno corrientes, mediante una operación reflexiva orientada a desacostumbrar el orden naturalizado, a «revulsionar» la cotidiana adecuación a prácticas y normas instituidas (Davis, 2009, p. 4).

La propuesta revulsiva se dirige a despertar la reflexión sobre lo que el entorno nos presenta de antemano, objetos concretos de la vida cotidiana que deben ser *desnaturalizados*. En el arte urbano, en cambio, la subversión se busca desde la inclusión de la imagen en este espacio —y la crítica o comentario que subyace— pero la intención es que esta se inserte *lo más naturalmente posible* en el medio. Así, casi siendo parte indiferenciada del entorno, dicha imagen opera de alguna manera como el proceso que Vigo propone para el *señalamiento*,⁸ como portadora de esas *claves mínimas*.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Siendo el *Street Art* un movimiento artístico global, multidimensional y complejo, no se encuentra separado de una historia de las prácticas artísticas. A pesar de que parte de esta actividad es llevada a cabo por actores independientes, personas fuera del campo del arte

8 Por *señalamiento* nos referimos a las obras que Edgardo Antonio Vigo desarrolla y teoriza también en sus publicaciones (Bugnone, 2013; Davis, 2007; Dolinko, 2012).

institucional —como en el *writing*, donde jóvenes se aventuran a la escritura en aerosol sin ningún tipo de entrenamiento formal más que el de una práctica que dio desarrollo ulterior a un movimiento—, en las dinámicas de la cultura coexisten imaginarios que provienen de la publicidad, la política, los medios y que, por supuesto, incluyen el *arte occidental*. Todos ellos se activan y se reconstruyen permanentemente de forma que cualquier experiencia artística actual se inserta en una trayectoria o linaje previo.

No podemos afirmar que las obras de Vigo o sus teorizaciones tengan influencia concreta o representen un modelo para algún artista urbano. Si bien Vigo participó y fue reconocido por sus contemporáneos, deseó participar de otra escena marginal de prácticas artísticas y prescindir de los circuitos y las prácticas tradicionales. Aun así, consideramos que su poética es un antecedente que se instaura como un hito en una tendencia hacia la cual fueron derivando dichas prácticas autónomamente.

Los trabajos de Vigo en el espacio público contradicen el orden dominante político y social, además de que rompen con las normas del espacio del arte institucional. En ese sentido, también la creatividad urbana provoca muchas veces un desafío a las normas y reglas sociales. Todas las expresiones simbólicas en pugna por ocupar un espacio público son, de alguna forma, disruptivas de las formas lógicas o institucionalizadas del mismo. En el caso de las obras de este artista, el estudio y la apreciación de su producción no pueden separarse del análisis de la coyuntura sociohistórica en la que emergieron (Bugnone, 2013), un contexto represivo y violento que hacía de la *praxis* una actividad de gran riesgo.

Pero esto también se aplica a otros ejemplos de la creatividad urbana, especialmente si colabora con activismos y circunstancias en las que son la plataforma y el sostén de un mensaje disidente,⁹ asociado no solo a la dinámica de este *Movement*,¹⁰ sino por su potencialidad como discurso capaz de incrementar su fuerza crítica. De aquí que se plantee que las prácticas de creatividad urbana locales no son una réplica de otras foráneas. Habiendo antecedentes en nuestro contexto son manifestación de una población con voluntad disruptiva y necesidad expresiva que ha buscado soluciones creativas de inserción en su medio cotidiano de existencia. Podríamos trazar un devenir histórico que relacione la influencia de artistas de vanguardia sobre artistas contemporáneos, a manera de un linaje sin interrupciones.

Para finalizar, Vigo descubrió la fuerza de las dinámicas en la calle como espacio simbólico y físico de puja, su papel configurador de la vida (Bugnone, 2013), la potencia de las acciones que allí se desarrollan y sobre ellas decidió focalizar su poética. Accionar poéticamente sobre el escenario que es el espacio público para provocar cambios colectivos. Esta, nos parece, es la intención que asume cualquier artista urbano: las calles posibilitan llegar a una audiencia, pero en una conexión con la vida social, puesto que el espacio público es a la vez objeto de intervención y de reflexión. Es por ello que no hablamos únicamente de una plataforma de exposición. Se trata de un trabajo que pretende también promover cambios sociales. Y es justamente por esta capacidad que entendemos que dichos artistas merecen estar en diálogo con las producciones de una figura como la de Vigo.

9 Sería el caso del *stencil* porteño que se popularizó como práctica en el año 2001 a partir de convertirse en motor expresivo de las situaciones vividas como consecuencia de la gran crisis sociopolítica e institucional que atravesó el país durante ese año y el siguiente.

10 Como explicamos en páginas precedentes, la *creatividad urbana* está atravesada por una ética además de una estética, cuya intencionalidad disruptiva es inherente y por la cual muchas veces se la cataloga como una práctica vandálica.

REFERENCIAS

- Abarca, J. (2010). *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad* (Tesis de Doctorado). Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Barragán, R. (2016). *PEGAME: un estudio sobre el sticker artístico* (Tesis de Maestría). Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Bugnone, A. (2013). El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo: los señalamientos. *Páginas. Revista digital de la Escuela de Historia*, 5(8), 9-51.
- Bugnone, A. (2014). *La revista Hexágono '71 (1971-1975)*. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45681>
- Davis, F. (2007). *Señalar y revulsionar. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes de la poesía*. Ponencia presentada en las 5.º Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Davis, F. (11 de febrero de 2008). Otro encuentro con Edgardo Antonio Vigo [Entrada de blog]. Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/node/19186>
- Davis, F. (2009). Prácticas «revulsivas». Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo». En C. Freire y A. Longoni (Orgs.). *Conceitualismos do Sul / Conceptualismos del Sur* (pp. 283-298). Sao Paulo, Brasil: Annablume, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo, AECID.
- Dolinko, S. (2012). Edgardo Antonio Vigo, vanguardia y contracultura en los años sesenta. *Pós*, (2), 98-113.
- Dos Santos, L. (2016). *Arte urbano, de la calle a las redes*. Ponencia presentada en el 1.º Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Humanidades Digitales. Humanidades Digitales. Construcciones locales en contextos globales. Asociación Argentina de Humanidades Digitales, Ciudad de Buenos Aires, Argentina.
- Figueroa Saavedra, F. (2007). Estética popular y espacio urbano: El papel del graffiti, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXII (1), 111-144.
- Táctica PLOP! Arte indisciplinado, entrometido, caradura y casi vandálico. (s.f.). *Pausa*. Recuperado de <http://tacticaplop.blogspot.com.ar/search/label/pausa>
- Vigo, E. A. (1968). «Manifiesto/Primera no-presentación Blanca». En Davis, F. (11 de febrero de 2008). Otro encuentro con Edgardo Antonio Vigo [Entrada de blog]. Recuperado de <http://www.ramona.org.ar/node/19186>
- Vigo, E. A. (1969). Un arte a realizar. *Ritmo*, (3).
- Vigo, E. A. [1971](1972). La calle: escenario del Arte Actual. *Hexágono '71, be*. Recuperado de <http://caevediciones.blogspot.com.ar/p/hexagono-71.html>