

EL ESPACIO PÚBLICO EN LA POÉTICA DE EDGARDO ANTONIO VIGO: LOS SEÑALAMIENTOS

ANA BUGNONE¹

Resumen

Vigo desarrolló como parte de una poética más amplia una serie de acciones que llamó *señalamientos*. Se abordará en este artículo la significación de esas acciones realizadas en el espacio público entre los años 1968 y 1973. Si Vigo planteó una nueva configuración del arte a través de la participación del público y la presencia inestable del autor, así como el abandono de las prácticas canónicas de circulación de las obras de arte en museos, premios y galerías, los *señalamientos* fueron una forma amalgamada más o menos estable de ese programa. La presencia de esos elementos se hace evidente cuando se analizan las características de cada uno, su relación con el medio en que fueron realizados y las repercusiones que obtuvieron. Asimismo, Vigo teorizó sobre ellos, los definió y ubicó en el marco de su poética, al tiempo que ensayó respuestas a los acontecimientos políticos del momento.

Palabras clave

Espacio público – Edgardo Antonio Vigo – arte – política – señalamientos.

Abstract

Vigo developed series of actions called *señalamientos* [appointments] as part of a wide poetics. In this paper we analyze the significance of those actions performed in the public space between 1968 and 1973. Vigo proposed a new configuration of art through participation of public and the unstable presence of author, as well as the abandonment of canonic practices of circulation of works in museums, awards and galleries; *señalamientos* were an amalgamated more or less stable form of this program. The presence of those elements is evident when we analyze the characteristics of every one, its relationship with the place in which they were realized and the repercussions they obtained. Likewise Vigo theorized about them, he defined them and put in the frame of his poetics, and rehearsed answers for political events.

¹ Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS), UNLP – CONICET.

El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo

Keywords

Public space – Edgardo Antonio Vigo – art – politics – señalamientos [appointments].

Introducción²

Las acciones artísticas en el espacio público a fines de los sesenta comenzaron a tener un lugar destacado en algunos sectores neovanguardistas. Entre ellos, Vigo desarrolló como parte de una poética más amplia, una serie de acciones que llamó *señalamientos*. Se abordará en este artículo la significación de esas acciones realizadas entre los años 1968 y 1973, considerando que han formado una parte fundamental de su poética en el período estudiado. Si Vigo planteó una nueva configuración del arte a través de la participación del público y la presencia inestable del autor, así como el abandono de las prácticas canónicas de circulación de las obras de arte en museos, premios y galerías, los *señalamientos* fueron una forma amalgamada más o menos estable de ese programa. La presencia de esos elementos se hace evidente cuando se analizan las características de cada uno, su relación con el medio en que fueron realizados y las repercusiones que obtuvieron. Asimismo, Vigo teorizó sobre ellos, los definió y ubicó en el marco de su poética, al tiempo que ensayó respuestas a los acontecimientos políticos del momento.

1. Espacio público y política

Se considerará aquí que el espacio es un producto social³, ya que no se trata sólo de una composición de aspectos físicos o materiales, sino que es una construcción compleja en la que existe siempre una relación con la vida social. De este modo, consiste en una síntesis entre el contenido social y las formas espaciales⁴. Pero además, el espacio tiene una condición política, dada por las disputas de poder para intervenir en él como producto del mundo social y, aunque no siempre son evidentes, le quitan cualquier neutralidad aparente⁵. En estas pugnas políticas y estratégicas, se abre el camino no sólo para acciones dominantes, sino también para las contrarias al orden que se impone sobre ese espacio.

Lo que se vive en el espacio forma parte de su producción (que Lefebvre ha llamado “espacios de representación”), de modo que se

² Este artículo forma parte de la tesis doctoral que estoy llevando a cabo en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Algunos esbozos conceptuales sobre la relación entre arte y política que se presentan aquí se encuentran más desarrollados en otra parte del trabajo general en que se inserta. Versiones preliminares de este trabajo fueron presentadas en las VI Jornadas de Sociología de la UNLP en 2010 y en las XIII Jornadas Interescuelas de Historia, Catamarca, en 2011.

³ Henri Lefebvre. *The production of space*. Oxford, Blackwell, 1991 [1974].

⁴ Milton Santos. *La naturaleza del espacio*. Barcelona, Ariel Geografía, 2000.

⁵ Antonio Vázquez Romero. “Los aportes de Henri Lefebvre a la Geografía urbana. Un corpus Teórico para entender las nuevas espacialidades”. *12° Encuentro de Geógrafos de América Latina*, Montevideo, 2009.

El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo

conforman allí significaciones sociales históricas. Se desarrollan en una relación dialéctica con las representaciones dominantes del espacio, así están sujetos a la dominación, pero pueden convertirse en fuente de resistencia. Fruto de ese rechazo al espacio hegemónico surge, para Lefebvre, el “espacio diferenciado”, aquel que acentúa las diferencias frente al intento de homogeneización: un “contra-espacio”. Se trata, entonces, de enfatizar la dimensión política del espacio, la cual se particularizará en este trabajo a través de las acciones artísticas en el espacio público.

Puede señalarse, además, que, siguiendo a Rancière⁶, una de las formas de vinculación del arte con la política –que este filósofo llama el “régimen estético del arte”- es aquella en que el arte es disidente con el orden “normal” o policial, de modo que puede entrar en contradicción con el régimen de la sensibilidad, es decir, el que establece los lugares y jerarquías de sujetos y objetos. En este sentido, la intervención en el espacio público, desestabilizando funciones preestablecidas tanto del arte como de ese espacio, así como de las acciones posibles y de los sentidos habituales y disponibles, tiene una potencia desestructurante del régimen normal de la sensibilidad y por ello también implica algún tipo de configuración política.

Dentro de las diferentes formas del espacio social, el urbano tiene particularidades que es necesario destacar, dado que las acciones que se analizarán tuvieron lugar allí. Dice Lefebvre que “la ciudad concentra la creatividad y da lugar a los más altos productos de la acción humana, en la ciudad se expresa la sociedad en su conjunto (...); la ciudad proyecta sobre el terreno a la totalidad social; es económica pero también es cultural, institucional, ética, valorativa, etc.”⁷. Por lo tanto, el espacio urbano además de ser el espacio construido socialmente, condensa las principales características de la sociedad moderna, donde se desatan las contradicciones sociales, las pujas por el poder, pero también conduce a la expresión cultural y a la creatividad. Si el espacio social es político, la ciudad, específicamente, es el resultado de múltiples decisiones, maniobras, gestiones que tienen consecuencias no sólo en el nivel material de su conformación, sino también sobre la vida cotidiana de las personas. Allí las luchas por la apropiación del espacio, en términos materiales, pero también simbólicos, son evidentes. Es en la ciudad donde los grupos dominantes pueden expresar su hegemonía sobre el conjunto y donde, a través de sus decisiones, ejercen un poder político que afecta a un gran número de personas.

⁶ Jacques Rancière. “Estética y política: las paradojas del arte político”; José Larrañaga Altuna y Aurora Fernández Polanco, *Las imágenes del arte, todavía*. Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2007. Disponible en <http://www.arteypolitica.com/>

⁷ Vázquez Romero, op. cit., pág. 8.

Esto no significa que la ciudad sólo sea objeto del dominio del estado que la administra, ordena y controla, sino que existe allí una relación dinámica entre resistencia y dominación. Así, en el terreno simbólico, en la ciudad se juegan relaciones de poder que influyen en esa construcción social del sentido. Todo lo que se produce en la ciudad puede convertirse en información que, al mismo tiempo, es posible de ser interpretada por sus mismos habitantes.

Dentro de las ciudades, cobra relevancia el espacio público. Éste es un *orden de visibilidades* con una pluralidad de usos y perspectivas, al mismo tiempo que es un *orden de interacciones* y encuentros⁸. Y es requisito que exista una accesibilidad universal. A pesar de que en el período estudiado, había una espacialización represiva, las acciones en el espacio público fueron posibles porque había un resto –producto histórico de las democracias de masas anteriores- que había cristalizado ciertos acuerdos mínimos sobre la existencia de un espacio propio de lo público en que era posible accionar con otros, comunicar y hacer visible una perspectiva sobre el mundo. En este sentido, estos espacios están especialmente dotados de significaciones culturales, memoria e identidad⁹, porque allí la intencionalidad de las acciones se convierte en resultados hacia la colectividad; así, aún las pequeñas acciones individuales emplazadas en lo público tienen un significado que siempre puede ser interpretado socialmente.

2. “Un arte en la calle no es sacar lo viejo a tomar sol”

En 1968 Vigo recibió una invitación para participar del 2º *Incontro Internazionale d'avanguardia “Parole sui muri”*, que iba a desarrollarse entre julio y agosto en la ciudad de Fiumalbo, Italia. La invitación contiene un texto que es una apuesta a la ocupación del espacio público con las obras de arte enviadas por los artistas, ya que los cuadros se colocarían en las casa de los campesinos, las películas se proyectarían sobre los muros, las esculturas se colocarían en las calles. Dice: “El encuentro se basa en la participación ‘activa’ de poetas, pintores, escultores, gráficos, cineastas, actores, personajes... En las casas, en las calles, en las plazas de Fiumalbo será posible inventar un nuevo mundo. Estamos todos invitados a trabajar para construir ‘objetos’ en este pueblo. No hay límites a este juego. Caminar por estas calles significa construir el poema más grande”¹⁰. Es posible pensar que esta particular invitación –guardada por Vigo como otras tantas que

⁸ Joseph, 2002, citado por Isaac Marrero Guillamón. “La producción del espacio público”. *(con)textos. Revista D’Antropología i Investigació social*; nº 1, 2008. Barcelona, mayo de 2008.

⁹ Ulrich Oslender. “Espacio, lugar y movimientos sociales: hacia una ‘espacialidad de resistencia’”. *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*; vol. VI, nº 115, 2002. Barcelona, junio de 2002.

¹⁰ 2º *Incontro Internazionale d'avanguardia “Parole sui muri”*, Fiumalbo, 1968. Todas las citas en lenguas extranjeras han sido traducidas por la autora.

El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo

recibía- haya inquietado su deseo de seguir experimentando en una dirección que tomara como punto de partida al espacio público¹¹.

Años más tarde, Vigo dijo: "He hecho muchas cosas en la calle. El arte busca comunicación, es necesidad de mostrar. Mi pretensión es llegar [a] lo más, poner el trabajo delante del transeúnte. Después armamos un diálogo muy lindo porque me gusta que el público se exprese, busco alternativas de comunicación", agregando que el artista tiene una necesidad de diálogo, "no está en una pompa de jabón". Sin embargo, esa necesidad –dice Vigo- no se resuelve en las exposiciones, por lo que debe buscar otros modos de hacerlo y la calle es uno de ellos¹². Con esta idea general, pero con especificaciones que remiten a otras cuestiones, en 1971 Vigo produjo un texto clave para entender su teorización respecto de uso de la calle como espacio habilitado para la producción artística. Se trata de "La calle: escenario del arte actual", publicado en su revista *Hexágono 71*, be ¹³. A cuatro años de haber comenzado sus primeras acciones en el espacio público, Vigo elaboró un ensayo sobre la relación entre el arte, el artista y la calle. En una búsqueda por explicar la importancia de modificar algunos parámetros establecidos en el arte, critica la utilización de museos y galerías para exposiciones, así como combate la misma idea de "exposición". Propone en su lugar la "presentación", sugiere alternativas como la utilización de la calle y el concepto de "proyectista" en reemplazo del de "autor". En el mismo texto, realiza una reflexión crítica sobre la idea de "revolución", formulando su sustitución por la de "revulsión".

Este ensayo, como otros del mismo autor, comienza con un epígrafe, donde una cita de Les Levine parece resumir la idea central del texto que desarrolla Vigo debajo: "...los museos y las colecciones están saturados; pero el espacio real aún existe...". A modo de introducción, Vigo comienza enmarcando su propuesta en que el arte de mediados del siglo XX se caracteriza por la "pretensión constante de *quebrar lo heredado*"¹⁴, así en el momento actual el arte da por finalizado el uso de la terminología pasada –un "no va más!!!", dice- abriendo paso al "espacio real, abierto, cotidiano". Para el autor, esta ruptura exige también un "*quebrantamiento* interno de su *propia actitud*" para poder utilizar el "nuevo espacio ambiental", convirtiéndose en "proyectista".

Para explicar los principales conceptos de su argumento teórico y tomando una idea de Julien Blaine sobre la nueva actitud de los artistas, Vigo declara que uno de los objetivos es "variar el sistema que nos rige y

¹¹ Vigo participó de este encuentro enviando *poemas matemáticos* y *Composición "609"*.

¹² Entrevistado por M. Curell, 1995.

¹³ Las citas textuales de la revista *Hexágono 71* carecen de números de páginas dado que la revista traía hojas sueltas y sin numerar. En algunos casos tampoco es posible determinar la fecha de publicación.

¹⁴ Destacado en el original. De aquí en adelante, todas las citas mantienen el resaltado original.

cambiar las estructuras clásicas en cuanto a [los] medios que movieron el arte hasta nuestros días, romper con los habitáculos, salir y ganar la calle”, generado así “una ‘revulsión’ que no sea únicamente formal y estética sino un *cambio real de vida*”. Para Vigo, la idea de obra ha caducado porque importa una limitación al incentivar el consumo, la acumulación y la contemplación, conductas del pequeño burgués. Propone, entonces, la revulsión: “*revulsionar* es la palabra para la *actitud* límite del arte actual, y para ello, insistimos, la ‘obra’ se perime para dar paso a un otro elemento: *la acción*”, es decir, “despertar actitudes de tipos generales por planes estéticos abiertos, y que buscan dentro de ese terreno expandir su acción revulsiva a otros campos”. Sobre el concepto de revulsión, ampliamente utilizado por Vigo en diversos textos, conviene citar la definición que él mismo elabora:

“[Utilizo] el término *revulsionar* porque la direccionalidad del mismo nos denuncia una *actitud* y a ésta la demarcamos dentro de lo individual-interior, por el contrario el perimido término, para este caso, *revolución*, nos denota y contacta con actos-exteriores que produzcan cambios de *actitudes*”.

Resulta interesante aquí que la idea de revulsión aparezca como reemplazo del término *revolución*, el cual, tal como lo indicó en otros ensayos, le resulta anticuado o desgastado por el uso. Pero, además, hay entre ambos una diferencia conceptual, dado que la primera implica, para el autor, un cambio de actitud interna y la segunda, externa. Puede pensarse que Vigo está remitiendo su explicación a una idea de *revolución* dirigida o digitada desde fuera del sujeto, tal como aparecían en ese momento las diferentes acciones llevadas a cabo por las organizaciones políticas que se consideraban vanguardias de un movimiento revolucionario, directoras de un cambio social general. Vigo opone, entonces, esta idea a la de *revulsión*, que refuerza en otra parte de este ensayo cuando dice que el transeúnte no debe ser corrido de rumbo –desde fuera– sino implicado en un cambio a partir de propuestas. Asimismo, el uso de la palabra “actitud” conlleva una intencionalidad de modificación subjetiva que rompa con las estructuras “heredadas”. Puede verse aquí la yuxtaposición de una propuesta de modificación en lo estético y en lo subjetivo, un deslizamiento de la primera sobre la segunda, lo que podría pensarse como parte de una idea más general de Vigo que resumimos como un deseo de cambio o ruptura general a través de lo individual, mediado por una desestructuración provocada desde la experiencia estética.

Es en “Proposiciones” -el tercer apartado del texto- donde aparece el tema de la ocupación de la calle. Dice Vigo que “a la calle hay que proponerle. No es más que eso, *señalarla*. No debemos corregir al transeúnte, ni cambiar su rumbo (...) pero debe ser ‘revulsionado’”. Así,

El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo

el “proyectista” –nombre que utiliza Vigo para reemplazar al de autor- es quien ofrece las “clavesmínimas” para que el receptor desarrolle la acción. Según el autor, a través de estas proposiciones que realiza el “proyectista”, quien recibe las instrucciones de acción, más que ser corregido, es inducido a que –a través de su propia construcción de la experiencia- realice una acción. Y es la calle uno de los medios por los cuales se va a posibilitar este desarrollo.

Para lograr una definición de lo que quiere plantear como un nuevo vínculo con la calle, se distancia de otro tipo de acciones que considera “viejas” o “ancianas”:

“La calle no acepta ideas ni teorías extrañas a ella misma, *un arte en la calle* no es sacar lo viejo a tomar sol (acercamiento pedagógico del arte tradicional enclaustrado) ni tampoco ‘armar formas nuevas que disfrazan su ancianidad’, sino una *nueva actitud* (lúdica) que concilie todos los elementos inherentes a ella misma”.

Esta nueva actitud se opone aquí a la idea de llevar obras que respondan al modelo clásico a un espacio abierto, como un modo de hacer descender la alta cultura a una accesibilidad más general, pero respetando los cánones tradicionales de obra y autor.

En una entrevista que se le realizara años más tarde, Vigo dice que “hay que priorizar el elemento calle” ya que existe una diferencia entre este tipo de acciones y trasladar una escultura, que está hecha para un lugar cerrado, a uno abierto. En este sentido, el texto refiere a que mostrar que lo viejo se ata a un sentido pedagógico sobre un público pasivo al que hay que instruir o enseñar, frente a lo cual formula la búsqueda de una actitud distinta o novedosa.¹⁵ Aparece también aquí, como en tantos otros lugares, la idea de lo lúdico o el juego como forma privilegiada en el arte: a partir de allí es posible lograr la nueva actitud en el receptor.

En la última parte, para definir el término *señalamiento* cita parte del manifiesto que produjo para el primero de la serie, *Manojo de semáforos*. Allí dice que lo que se propone es “no construir más imágenes alienantes sino *señalar* aquellas que no teniendo intencionalidad estética la posibiliten”, también utiliza la idea de “revulsión” que se aplica a la despersonalización del hombre y a través de una “activación de la sociedad hacia el proceso estético”. Así, la calle contiene los elementos cotidianos que, al ser señalados, muestran las estructuras estéticas del hombre, testimoniando, además, lo

¹⁵ Es interesante señalar que Jacques Rancière ha analizado esta cuestión, tomando como punto de partida la idea de un espectador que no sea concebido como puramente pasivo, en oposición al artista activo, sino emancipado, es decir quien puede “actuar”: razonar, interpretar o significar por sus propios medios y vivencias una obra de arte. Jacques Rancière. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010.

colectivo y lo demográfico. Todo esto no debe realizarse, según este manifiesto, “representando” la realidad, sino “presentándola”. La idea de “presentación” ya había sido desarrollada por Vigo en “La revolución en el arte”¹⁶, donde tomó el concepto de un ensayo de Alan Kaprow como opuesto a exposición¹⁷. En ese ensayo, la primera da lugar al “suceso” –utilizaba ese término para referirse al *happening*- y la segunda, a la situación en que “todo se mantiene inalterado”. Vigo modifica su posición en “La calle...”, contraponiendo la presentación a la representación, que vuelve a mostrar algo que ya está presentado. A diferencia de ésta, la situación de mostrar algo que efectivamente existe (por ejemplo, un objeto o un hecho político), antagoniza no sólo con la representación en términos del arte figurativo, sino –entendemos- con todo el arte anterior a los *ready made*, es decir, con la producción de obras de arte resultado de la factura de un cuadro o una escultura por el propio artista.

3. Señalamientos disidentes

A partir de 1968, la resistencia a la dictadura de Onganía aumentó, así como el nivel general de las protestas tanto en las calles como en las fábricas y universidades¹⁸. El espacio público se convirtió, cada vez más, en sitio de expresión del descontento social. Las medidas represivas y altamente impopulares desplegadas por el gobierno iban generando reacciones de obreros, estudiantes y ciudadanos disconformes. Este proceso, que se condensaría en mayo del '69 con el Cordobazo, tuvo su correlato en el campo artístico, aunque con elementos que provenían de su propia dinámica.

El antecedente más destacado de las acciones en el espacio público son los *vivo-dito* de Greco. Éstos consistían en indicar con el dedo un objeto o persona en la calle y luego marcar con tiza un círculo alrededor de los mismos¹⁹. Vigo había identificado a los *vivo-dito* en los orígenes del arte en la calle. Así, cuando proyectó en junio de 1970 la acción “Invitación a rasgar” en la Plaza Libertad de Montevideo, aunque no pudo realizarse por falta de permiso policial, Vigo expresó

¹⁶ Edgardo Vigo. “La revolución en el arte”. *Diario El Día*; 15/12/68.

¹⁷ También hace referencia al reemplazo de la exposición por la presentación en alusión al desarrollo de la vanguardia platense de los sesenta en su artículo “No-arte-Sí”. *Revista Ritmo*; n° 5, 25/08/69.

¹⁸ Guillermo O’Donnell. *El Estado Burocrático Autoritario*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1982.

¹⁹ Sobre los *vivo dito* de Greco ver Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001 y Ana Longoni. “Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta”. *Séptimas jornadas de artes y medios digitales*. Centro Cultural España, Córdoba. Disponible en <http://www.liminar.com.ar/pdf05/longoni.pdf>

El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo

que consistía en un homenaje a Greco, recordando sus *vivo dito*, quien “había adelantado en la Argentina la idea de un arte en la calle”²⁰.

A medida que se acercaba la mitad de la década y la experimentación adquiría un lugar destacado en el arte, las presentaciones en el espacio público se hicieron posibles. En La Plata, el *Grupo de los Elefantes* y el grupo *La voz del tiempo*²¹, habían pegado poesía mural en las paredes de la ciudad. Este acto de confrontación con los cánones tradicionales del arte, especialmente en cuanto a la utilización de soportes y espacios para su difusión, logra concretar una apropiación del espacio público, lo que generó rechazos y debates entre los vecinos de la ciudad²².

Desde 1968, Vigo realizó *señalamientos*²³, los cuales consistían en identificar, demostrar o marcar objetos, espacios, hechos. El artista los denominó y numeró sistemáticamente del 1 al 18²⁴, y los definió como una “serie” con “rituales” cuya constante es la utilización de una banderola con una flecha. Lo que interesa destacar aquí sobre esas acciones es que algunas de ellas se produjeron en el espacio público. El artista realizó diecinueve *señalamientos*: los primeros dieciocho fueron realizados entre 1968 y 1975, y luego de casi dos décadas produjo el último, en 1992. De los primeros, consideraremos para el análisis las acciones que intervinieron el espacio público. La separación entre éstos y los *señalamientos* que se realizaron en el ámbito privado o sin convocatoria de público, se justifica en lo que hemos considerado para

²⁰ Edgardo Vigo. *Caja Biopsia* 1970, Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV). De aquí en adelante, todas las citas tomadas de documentos del archivo (no publicados) se citan con el nombre de caja o carpeta seguido de la sigla CAEV. En general los documentos no están titulados.

²¹ Integrado el primero por Lida Barragán, Raúl Fortín y Omar Gancedo y el segundo por Néstor Mux, Osvaldo Ballina y Rafael Oteriño entre otros.

²² Ana Bugnone. “Poesía descentrada en los '60: el Grupo de los Elefantes”. *Boletín de arte*; n° 13, 2012. La Plata, 2012 (en prensa).

²³ Cfr. Centro de Arte Experimental Vigo. “Un tal Vigo”. *Revista ramona*, 2007. <http://www.ramona.org.ar/node/18175> y en Fernando Davis “Otro encuentro con Edgardo Antonio Vigo.” *Revista ramona*, 2007. <http://www.ramona.org.ar/node/19186>. Análisis de algunos *señalamientos* –con los que este artículo tiene una deuda- pueden encontrarse en el texto inédito de Fernando Davis. “Edgardo Antonio Vigo y las poéticas de la ‘revulsión’”, 2007 y en Fernando Davis. “Prácticas ‘revulsivas’. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo”; Cristina Freire y Ana Longoni (eds.). *Conceptualismos do Sul/ Conceptualismos del Sur*, Sao Paulo, Annablume, 2009.

²⁴ Los diecinueve *señalamientos* son: I, *Manojo de semáforos*, 25/10/1968; II, *Remember Grupo Sí* 27/10/1968; III, *No va más!!!*, Dic/1968; IV, *Poema demagógico*, 1969; V, *Un paseo visual a la plaza Rubén Darío*, 08/11/1970; VI, *5' de filmación en el monumento de B. Mitre*, 06/06/1971; VII, *De tu mano*, 1971; VIII, *Devolución del agua del '70*, 21/09/1971; IX, *Enterramiento y desenterramiento de un taco de madera de cedro*, 28/12/1971 al 28/12/1972; IX bis, *Tres actos interconectados '71*, 24/05/1971; X, *Llamado del limonero*, 22 al 27/7/1972; XI, *Souvenir del dolor*, 1972; XII, *Almácigo de arena*, 21/09/1972; XIII, *Los puntos cardinales*, 21/09/1974; XIV, *Llamado del silencio*, Jul/1974; XV, *De doble acción*, 21/09/1974; XVI, 1974; XVII, *Acción gratuita*, 28/12/1974; XVIII, *Tres formas de negar la libertad y una forma de rescatarla*, 28/12/1975; S/N°, *Transplante y almácigo de arenas*, 1992. (Carpetas *Señalamientos* I al XIX, CAEV y Edgardo Vigo. “Señalamiento”. Carpeta *Señalamientos*, CAEV).

esta investigación una característica fundamental: el espacio en que se han desarrollado. Si bien tanto unos como otros (su registro fotográfico u objetos utilizados en los mismos) fueron enviados luego por el artista a exposiciones o publicados en revistas, con lo cual se hicieron públicos, es la ocupación y consiguiente sobre-significación del espacio público lo que converge con una idea más o menos definida de intervención en el orden público a través de la experiencia estética. Además, el propio artista clasificó a los *señalamientos* en públicos y privados, haciendo una lista de los ubicados en cada una de las categorías²⁵. Utilizando la numeración original, se analizarán en este capítulo los *señalamientos* I, IV, V, IX y XI²⁶ y en algunos casos otras acciones, objetos o exposiciones vinculados estrechamente con los mismos y que permiten realizar una interpretación más completa.

3.1. Manajo de semáforos

*Manajo de semáforos*²⁷, el primer *señalamiento*, se realizó en 1968 y consistió en “una experiencia estética con aprovechamiento de elemento cotidiano”²⁸ para la que se realizó una convocatoria a la esquina de las calles 1 y 60 a observar un semáforo que se encontraba allí. Para ello, Vigo preparó una invitación o catálogo que repartió entre sus conocidos (imagen 1), también utilizó la prensa escrita durante el mes previo para difundir la acción y generar cierta incertidumbre sobre lo que sucedería ese día²⁹. El artista no concurrió a la cita, por lo que el *señalamiento* no implicó siquiera una acción de su parte en aquel momento. Para comprender la intención del artista con esta acción, conviene citar *in extenso* parte del manifiesto³⁰ que estaba incluido en la invitación:

²⁵ Edgardo Vigo. “Acción de señalar”, 1971. Carpeta *Señalamiento VIII*, CAEV. Edgardo Vigo. “Señalamiento”. Carpeta *Señalamientos*, CAEV.

²⁶ Hemos dejado afuera, por razones de espacio, el *señalamiento VI*, el cual también hace uso del espacio público a partir de la filmación de un monumento a Mitre, proyectado por Vigo en 1971.

²⁷ Este señalamiento es el más renombrado en la bibliografía sobre la obra de Vigo. Lo que se intenta aquí es profundizar en la potencialidad política de esa acción.

²⁸ Edgardo Vigo. Caja Biopsia 1968, CAEV.

²⁹ “Manajo de semáforos: experiencia estética con aprovechamiento de elemento cotidiano. Se citó a las 20 horas al público pero no me hice presente en esa cita. Una declaración y una utilización de los medios de comunicación, periodístico y radial, fomentaron durante 20 días la duda de lo que iba a pasar” (Edgardo Vigo. Caja Biopsia 1968, CAEV). Entre los medios que anunciaron la acción se encuentran Primera Plana, 24/09/1968, “No tanta risa” y Diario Gaceta de la tarde, 6/10/68, “Manajo de semáforos”. En este último se reproduce el manifiesto redactado por Vigo. El Diario El Día, 19/10/68, informa sobre la realización del *señalamiento*. Dice “Según su autor, el acto iniciará una serie de ‘señalamientos’ destinados a aprovechar al máximo las posibilidades de los medios comunicativos”. Luego se copia parte del manifiesto. En el mismo diario, con fecha 25/10/68 se divulga la realización del *señalamiento* ese mismo día.

³⁰ También lo llamó “Primera no presentación Blanca”

El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo

“La funcionalidad del carácter práctico-utilitario de algunas construcciones deben ser señaladas y así producir interrogantes que no surgen del mero y vertical planteo utilitarista sino de la ‘divagación estética’ [...] Los señalamientos producirán: un detenerse ante el ‘acto gratuito de divagación estética’ y el anonimato de los constructores [...] Se propone: no construir más imágenes alienantes sino señalar aquellas que no teniendo intencionalidad estética como fin, la posibilitan [...] Una vuelta a lo urbanístico cotidiano como activación de la sociedad hacia el proceso estético [...] La liberación está en que el hombre se desprenda de los bagajes del concepto posesivo de la cosa para ser un observador-activo participante de un ‘cotidiano y colectivo elemento señalado’”³¹



Imagen 1

Vigo buscaba un extrañamiento en relación con la cosa señalada, en este caso un semáforo, que pasaba de ser objeto cotidiano a formar parte de una experiencia estética, desencajado de

³¹ “Manifiesto” en invitación a ver *Manojo de semáforos*, 1968. Editorial Diagonal Cero. Edgardo Vigo. Carpeta *Señalamiento I*, CAEV. También se publicó en el diario *Gaceta de la Tarde*, La Plata, 6/10/68. En consonancia con al interés desplegado por Vigo por difundir sus reflexiones en torno al uso del espacio público y los cambios necesarios en el arte, publicó en el Diario El Día, 15/12/68 “La revolución en el arte”. Se trata de un ensayo que contiene elementos de un tenor similar al del manifiesto del *señalamiento I*. Analiza distintos cambios producidos en el arte, todos referidos a modificaciones en las condiciones de producción y de recepción, así como en los materiales y técnicas empleados. Otro ensayo suyo en el que desarrolla contenidos similares al manifiesto es “No-arte-Si”. Op. cit. Allí, entre otros, menciona al Manojito de Semáforos y al arte en la calle en general como uno de los cambios que demuestran las rupturas que se estaban produciendo en el arte.

su normalidad funcional. Con una evidente influencia de Jean Clay, Vigo publicó un artículo antes de la realización del *señalamiento* en el que cita un texto de aquel autor del año 1967, sugerentemente titulado "La pintura se acabó"³², donde se refiere a una jornada en que los hombres dejaron sus hábitos y rutinas para producir arte en la calle³³. Si esta fue la idea matriz, sumada al conocimiento que tenía Vigo de los *vivo-dito* de Greco, el desarrollo específico que hizo Vigo de este *señalamiento*, no sólo lo conecta con cierto clima de experimentación en la calle, sino que da cuenta de los intereses que tenía para llevar a cabo en sus modos particulares la acción propuesta por Clay y una teorización sobre el asunto.

Esta acción sobre el espacio público significó no sólo un acto fuera de los cánones de la institución artística, en el sentido de ser efímero, no museificable, no firmable, ni mercantilizable, en el que el autor no realizó otro acto más que la convocatoria y sus instrucciones, es decir que no había "obra" en el sentido tradicional del término; sino que además implicó una ocupación del espacio público y la construcción de un modo particular de representación del mismo: ese espacio y su máquina podían convertirse ahora en escenario y objeto de una acción artística, y por eso, desubicada de su lugar "natural".

En relación con la utilización específica de una máquina –el semáforo– y la puesta en tensión de su funcionalidad, Vigo ya había incursionado desde mediados de los '50 en la construcción de "Máquinas inútiles", producidas a partir de *ensamblages* de distintos artefactos u objetos³⁴. En 1957 realizó la exposición *Maquinaciones inútiles*, "en la cual –dice Vigo– el juego de humor negro se sumaba con las imágenes sacadas de su propio 'contexto'", donde esas "imágenes no juegan funcionalmente de acuerdo a lo que ellas representan realmente"³⁵. Con ese interés que, en oposición al futurismo, se burlaba de las máquinas y sus funciones, las convertía en objetos artísticos formados a partir de restos. Con el *señalamiento* I retoma esa idea, pero en lugar de construir un nuevo objeto a partir de otros, decidió tomar uno ya producido.

Si bien, hasta aquí las consecuencias de esta acción parecen desprenderse de un acto más simbólico que material, las derivaciones de la convocatoria en plena dictadura fueron de otro tipo. A la hora señalada, comenzaron a concurrir algunos de los alumnos y amigos que

³² Se refiere al artículo de Jean Clay. "La peinture est finie". *Robho*; Nº 1, 1967. París, junio de 1967.

³³ Edgardo Vigo, "No-arte-Si", op. cit.

³⁴ Se desarrolla un análisis de esta etapa de la obra de Vigo es Mario Gradowczyk. "Edgardo Antonio Vigo: Maquinaciones (1953 - 1962)". *Maquinaciones. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953 – 1962*, cat. exp., Centro Cultural de España en Buenos Aires, Museo Prov. de Bellas Artes, Córdoba; Museo Castagnino + macro, Rosario; Museo Prov. de Bellas Artes, La Plata, 2008.

³⁵ "Edgardo Antonio Vigo habla de su arte". *Diario La Tribuna*, Asunción, 25/06/1968.

El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo

habían sido invitados por el artista, quienes, desconociendo que Vigo no asistiría, lo esperaron durante algún tiempo. La policía que se encontraba allí, por la cercanía con la Dirección de Infantería, ubicada frente al semáforo, sospechó de esa reunión y detuvo a los asistentes, tras lo cual tuvo que asistir Vigo para aclarar la situación y explicar que se trataba de una experiencia estética³⁶.

La particularidad de esta experiencia entraña una cuestión que interesa doblemente: por un lado, se trató de una acción artística en el espacio público que utilizó un elemento propio de ese espacio para evadir la funcionalidad del mismo, modificar la experiencia cotidiana acerca del semáforo y transformarlo en un objeto artístico. Por otro lado, la convocatoria provocó una reunión de personas en la calle que inmediatamente generó sospechas dadas las limitaciones de reunión y expresión establecidas por la dictadura. Paradójicamente, la intención expresada por el autor de apartarse del aspecto funcional y pragmático de la cosa, para volverlo “divagación estética”, terminó convirtiendo a los concurrentes en sospechosos de un activismo político no deliberado.

El manifiesto expresa que lo que se busca es “producir interrogantes”, desnaturalizar el orden cotidiano y, a través de la experiencia estética, conducir a la “liberación”. Lejos de cualquier llamado explícito a la participación política, su estrategia se despliega pasando por una vivencia que, desorganizando elementos de la experiencia sensible, desestructure algunos aspectos de la organización social³⁷. En este caso, lo último apunta a dos cuestiones: por un lado, al orden propio de la institución arte, en el que autor, público y obra cumplen roles bien definidos y diferenciados, pero que aquí se presentan desdibujados: un autor que no hace la obra; la ausencia de la obra; un público que construye su propia experiencia en virtud de indicaciones ofrecidas por un autor ausente; la falta de un espacio específico para que la obra sea mostrada. Por otro lado, la “liberación” se refiere a las ataduras que genera la propiedad de la obra (“que el hombre se desprenda de los bagajes del concepto posesivo de la cosa”, dice el manifiesto), con lo que se propone una limitación a la idea de que la obra puede ser vendida, convirtiéndose en mercancía. En esta acción, por el contrario, se apunta a una experiencia en la que no sea posible esa mercantilización, con lo cual no sólo expresa un cuestionamiento al ámbito específico del comercio del arte, sino de la propiedad privada en general. Esto último se relaciona también con el interés específico de que la acción se lleve a cabo en el espacio público, como espacio compartido que se presenta abierto a las interacciones y visibilidades, dando lugar a una vivencia también

³⁶ Entrevista por la autora a Graciela Gutiérrez Marx, 2010 y a Luis D’Elia por Ana María Gualtieri, 2001.

³⁷ Rancière, op. cit.

compartida, en la que la construcción social de ese espacio, se encuentre intervenida –entre otras- por la acción estética.³⁸

3.2. Poema demagógico

El señalamiento IV se denominó *Poema demagógico* y se realizó entre 1969 y 1971. Consistía en una acción en la que el público emitía un voto en una urna cuya parte superior podía cambiarse. Antes de votar, el participante realizaba un dibujo, escribía o tachaba sobre una tarjeta que se le entregaba. En todos los casos en que se llevó a cabo este señalamiento había dos cuestiones centrales: que el público siempre llevaba a cabo una acción primero sobre la hoja y luego la introducía de ciertos modos específicos dentro de la urna, de acuerdo al tipo de apertura.

La urna que construyó Vigo para estas acciones, estaba hecha en madera y tenía otras cuatro cajas con diferentes tipos de ranuras para la colocación del voto, que llamó “cabezales intercambiables”. Éstos se colocaban en la parte superior de la urna y se adosaban a través dos ganchos que se unían con un candado. Cada cabezal daba un nombre a la urna: “urna electoral”, “urna erótica”, “urna místico religiosa”, “(in) urna”. La primera tenía la ranura longitudinal tradicional de las urnas electorales; la segunda, un corte en forma circular, que obligaba a los votantes a formar un cilindro con el papel –según Vigo, con un fuerte contenido fálico-sexual-; la tercera, un corte en forma de cruz para lo cual se debía doblar en papel con esa forma; y la última, sin ranura, imposibilitaba el voto. Estos cabezales podían ponerse sobre la misma urna y en cada ocasión Vigo utilizaba uno de los cuatro.

La primera de estas acciones se desarrolló en septiembre de 1969. Vigo dio una conferencia con el título “‘Arte-hoy’ en el Salón Dardo Rocha del Colegio Nacional de la UNLP, para la que había reunido a cinco o seis cursos de los últimos años que daban Estética y otra materias afines, así como otros conocidos suyos y público en general. Pero la charla comenzaba de un modo particular: en la recepción al salón cada uno recibía un cartón y la propuesta era tachar el sí o no, pero no se sabía a qué. “Era gratuito”, dice Vigo, razón por la cual también lo llamó “plebiscito gratuito”, dando a entender que se realizaba sin razón o fundamento (imagen 2).

³⁸ Como ocurrió con sus otros señalamientos, Vigo saltó la barrera del adentro-afuera de la institución, al menos de aquellas lo suficientemente despegadas del canon tradicional, y envió materiales que formaron parte de sus acciones a exposiciones. Así, por ejemplo, lo presentó en 1970 en la *Exposición Internacional de Ediciones de vanguardia* (Montevideo), junto con otros trabajos; y realizó envíos en diversas circunstancias, especialmente al exterior, aún años después de su realización, como el caso de la invitación y manifiesto de *Manojo...* en 1971 a Alemania, Estados Unidos y Perú.

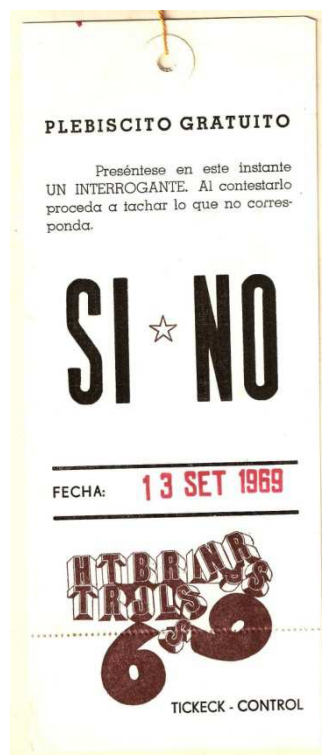


Imagen 2

Cuando el votante entraba, el salón estaba oscuro, por lo que para encontrar la urna, había dos ayudantes que lo guiaban y prendían un fósforo o una linterna para iluminar. Pero al llegar, se encontraba con la “(in) urna” y no podía votar. Para continuar con la “conferencia”, se reprodujo una cinta grabada con poesía fónica de diversos autores internacionales y además dio la primera presentación a su composición fónica “*Homenaje a una pensión de estudiantes*” (1969).³⁹ En un juego con la sorpresa y lo lúdico, Vigo daba a la conferencia en un día lectivo un tono que se alejaba del tipo de charlas escolares corrientes y lo hacía, además, con una acción artística que tocaba a la crítica política sobre el gobierno de Onganía. El título de la conferencia “Arte-hoy” daba cuenta de que para referirse al arte de ese momento no bastaba con explicarlo, sino que parecía necesario descolocar al público asistente, primero con un voto sin fundamento, luego la oscuridad del salón, la utilización de iluminación especial, finalmente, la acción en una urna en la que no se puede votar. Más adelante, en lugar de dar comienzo al discurso del conferencista, procedió a reproducir poesía fónica.

Dentro de la misma serie del *señalamiento IV*, al año siguiente se produjo el que interesa particularmente a esta investigación, ya que se desarrolló en el espacio público. Se trató de una acción en principio lúdica, pero que, además implicaba una politicidad manifiesta. La acción se desarrolló en la vereda de una boutique llamada Tomatti,

³⁹ Edgardo Vigo. *Caja Biopsia 1969*, CAEV y entrevista realizada por M. Curell, 1995.

Ana Bugnone

ubicada en la esquina de 9 y 51.⁴⁰ A pesar de caracterizar al negocio también como “elitista”, Vigo vio allí una posibilidad abierta, ya que podían convivir en la vidriera las prendas de vestir con objetos suyos. La boutique tenía otra virtud para Vigo, la cercanía con el Teatro Argentino que atraía al público, especialmente por el ballet, así como con la Legislatura provincial y el Automóvil Club, los cuales generaban una amplia circulación de personas. Decidió aprovechar esas circunstancias y planificar el desarrollo de una acción que implicara el voto con la “urna erótica”, pero esta vez ubicada en la calle. Los transeúntes pasaban por la vereda de la boutique y eran invitados a participar de la acción cuyo voto consistía en la creación de un poema (imagen 3). Además presentó dentro del local otras obras suyas, como el *Palanganómetro mecedor para críticos (que no se mece)*, la *Bi-tricicleta ingenua*, las *Obras (in)completas*, *Basura aséptica* (primero colocada en la vereda y luego en el interior del probador), *Cuna de Ringo Bonavena* (igual que la anterior), algunas de ellas entremezcladas con calcetines, calzoncillos o pantalones que colgaban de alguna de sus partes.

Utilizando nuevamente un medio de comunicación, el artista difundió la acción a través del diario local. Allí se anunciaba la presentación en Tomatti y mencionaba la decisión de Vigo de no exponer más al modo tradicional y en cambio “abrir la obra a referencias de un público no habitual ni preparado, utilizando como medio un ‘habitat’ no tradicional”⁴¹.

Así, al cobijo de un negocio amigo, pero en el espacio público, en 1970 bajo la dictadura de Onganía, Vigo propuso la parodia de un acto eleccionario.

⁴⁰ El negocio era reconocido porque tenía una vidriera en forma circular; los dueños de la boutique eran Oscar Tomatti y Jorge D’Elia y vendían ropa masculina, según Vigo, “sofisticada”, “de onda”, “muy exclusiva, no lo masivo”.

⁴¹ “Edgardo A. Vigo inaugurará hoy una exposición”. *Diario El Día*; 14/03/1970. En el archivo personal de Vigo se encuentra el recorte de diario, allí de la palabra “exposición” sale una flecha escrita a mano con la palabra “boludos”, posiblemente realizada por Vigo en reproche por el título puesto por el diario que se contradecía no sólo con el tipo de acción a realizar, sino con el propio contenido del artículo.

El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo



Imagen 3

En el frente de la boutique se habían colocado carteles en los que se invitaba a votar. El votante, ya sea un transeúnte o un asistente que había concurrido por el anuncio del diario local, debía leer las instrucciones sobre lo que podía hacer para realizar un “poesía armada”, tal como dibujar o escribir elementos que sirvan para “el armado de una poesía”. Luego, pondría el voto en la “urna erótica” y finalmente, aconsejaba “No firme. Mantenga el anonimato” (imagen 4).



Imagen 4

El público, además de votar, podía ingresar al local, ver los objetos allí expuestos, comprar prendas de vestir, y llevarse las etiquetas de las *Obras (in)completas* para pegar donde quisiera. Según relata un artículo publicado en la revista *Ritmo*, la votación duró quince días, con lo que se refuerza la idea de presentación, abierta a los cambios con el transcurso del tiempo, a modificaciones en el espacio y ubicación de los objetos (como sucedió con los trabajos *Basura aséptica* y *Cuna de Ringo Bonavena*), dando lugar a la "alterabilidad" por el carácter "heterogéneo" de la "obra abierta"; todo ello, contra el "concepto fenecido de obra y artista". Estas alteraciones del espacio, hacen, según Vigo, que cada visita del "observador-participante" sea distinta a la anterior. En relación con esta participación, D'Elia escribe en el mismo artículo que la gente votaba, entraba al local, veía lo que allí se presentaba y se mostraba asombrada en "una especie de caos general que movía nerviosamente a la búsqueda afanosa de una explicación, o manos extendidas para recibir algunos obsequios que se hicieron, en la creencia que ellos contenían la solución". Según sigue el relato, al no encontrar las explicaciones, la gente, sin ataduras, se liberó, divirtiéndose. Dice D'Elia, "se percibía en el aire cierto atrape de lo desconocido, dado por una dimensión no común"⁴².

Retomando el análisis de las instrucciones para el ejercicio del voto, el título "Poesía armada", en primer lugar, hace una referencia clara a la actividad y participación del público, que podía componer la poesía a su gusto, utilizando tanto la escritura como el dibujo o el color, cuestión que rompe con la idea de poesía escrita e insinúa la producción de la poesía visual. Asimismo, puede ser pensado en vinculación con una de las intenciones de Vigo en cuanto a la "presentación" de objetos o acciones, en reemplazo de la "exposición", considerada imposible de ser penetrada por el ambiente, el público y el paso del tiempo.

Según Vigo, lo que buscó con este tipo de acción –la del Colegio Nacional y el *señalamiento*– es un tipo de comunicación que se genere a partir de trabajar con el asombro, la circunstancia nueva que distienda y prepare para tener una experiencia distinta, un "clima insólito"⁴³.

Al mismo tiempo, el significante "armada" tiene para la época otro sentido, ligado a la idea de la organización dispuesta a la lucha violenta contra el gobierno o, más general, el sistema. Así, jugando con la polisemia, la poesía está "armada" tanto por el público que la elabora como porque ella misma está en armas por él. Esto también apunta al asombro, que si bien, como describe el dueño del local,

⁴² *Ritmo*, 1970, s/p.

⁴³ Entrevistado por M. Curell, 1995.

El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo

había un clima divertido y caótico, la utilización de ese significante con un alto peso político, también descoloca al participante desprevenido. El acto eleccionario fue el centro de este *señalamiento*, y sin dudas, más allá del carácter lúdico de la acción, importaba una politicidad en sí mismo. Frente a la suspensión de las elecciones por parte del gobierno dictatorial, la participación política se encontraba vedada. Por eso, la ubicación en el espacio público implicaba la posibilidad de que cualquier transeúnte participe de una votación cuando ésta estaba prohibida a nivel político, y además representaba una intervención democrática, si bien lúdica, en un ámbito público que se encontraba limitado como espacio de debate y consenso. Años después, Vigo describe esta experiencia como la que más rescata de las realizadas en la calle “porque nos estábamos olvidando del voto, en un momento en que había un tipo que estaba hablando de un reinado, Onganía”, así decidió “llamar a la gente muy modestamente” a través de la invitación a votar.⁴⁴

Vigo produjo un “informe” con los resultados de las “elecciones”, que consiste en una carpeta formada por dos tapas con hojas en su interior, unidas por unos ganchos que impiden su apertura y que se encuentran atados con un hilo, con una perforación en forma de círculo (imagen 5).

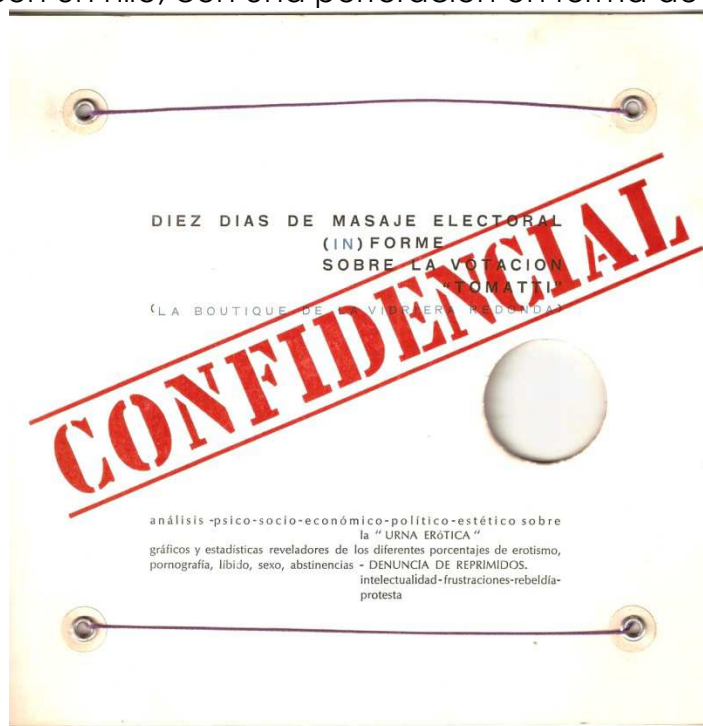


Imagen 5

El texto dice “análisis – psico – socio – económico – político – estético sobre la “urna erótica”, cruzado por la palabra “confidencial” en color rojo con tipografía de sello oficial. En la parte inferior de la tapa, donde describe las características del informe, tales como

⁴⁴ Entrevistado por M. Curell, 1995.

“libido”, “pornografía” o “sexo”, agrega “denuncia de reprimidos” –lo cual puede ser leído tanto en un sentido sexual como político- seguido de “frustraciones, rebeldía, protesta”. Estas últimas pueden identificarse con el momento social y político más que con lo erótico de la urna, dando cuenta de las dos dimensiones de la acción: una estética, que se vincula con la experiencia de la participación y la distinta caracterización que tiene respecto de la obra de arte tradicional en cuanto a inmutabilidad, autor y espacio de exposición; la otra, política, como “protesta” o “rebeldía” frente a la dictadura y la “frustración” por la falta de voto popular; además de la sutil referencia a la violencia política a través de la palabra “armada”, tal como se mencionó arriba.

La perforación que tienen las hojas del informe, además de ser una constante en la producción material de Vigo en este período, puede interpretarse también como el vacío del contenido por lo ficticio de la acción, en tanto ficción artística, pero también por la inverosimilitud política del voto. En la contratapa, se lee “Confidencial: Prohibido abrirlo”. El informe, que no puede abrir, da cuenta de la misma imposibilidad de la acción de votar, así como hace referencia a la prohibición de acceder a la información secreta en época de dictadura.

Cuando en esta acción el votante debía responder por sí o por no, en respuesta a una pregunta que debía pensar y guardar en secreto, las instrucciones ofrecidas por Vigo hacían referencia a la práctica de la votación y al sistema dictatorial:

“[...] Haga Ud. la práctica de tal sistema democrático, no piense en la gratuidad del mismo y en su falta de resultado positivo para realizar sus anhelos, piense que un acto eleccionario también en sí posee mucho de esa gratuidad [...] Abogamos para que los futuros actos eleccionarios tengan como siempre la característica de la (in)comunicación y mermen la posibilidad de que la voluntad popular nunca se cristalice. Ud. es un elegido, sepa Ud. votar. No nos interesan los problemas que ustedes se plantean, únicamente contesten por sí o por no. Son las opciones. ¿A qué nos lleva esto?, se preguntará. A nada. En la “nada”, quizás están todas nuestras soluciones.”⁴⁵

Plantea aquí las principales coordenadas para ubicar a esta acción artística en el marco de la política autoritaria de Onganía. Sin mencionarlo explícitamente, pero con evidentes alusiones a la pérdida de la posibilidad de votar en elecciones efectivas, este texto habla de la gratuidad y de falta de resultado positivo de la votación “para realizar sus anhelos”. Da por sentado que la voluntad popular no tiene

⁴⁵ Edgardo Vigo. “Plebiscito gratuito *Señalamiento IV*”, 1969. Carpeta *Señalamiento IV*, CAEV.

El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo

cabida y plantea como uno de los objetivos que “merme” esa situación. Para reforzar la idea de que es imposible votar, identifica al participante de la acción como un “elegido”. Finalmente, en una interpelación a la eficacia de la acción, en términos políticos, resume que los resultados no llevarán a nada.

En 1970, durante la *Exposición de ediciones de vanguardia* realizada en el hall de la Universidad de Montevideo, se llevó a cabo el *Poema demagógico* de Vigo y *La poesía debe ser hecha por todos* de Padín. En esa ocasión se publicó en el diario *El Popular* un artículo sin firma – pero perteneciente a Rúbén Kanalestein, colaborador de la *Página de los Viernes* y de los *Huevos del Plata*⁴⁶. Allí se decía en relación con estos trabajos, que

“Estas experiencias surgen como el resultado de una búsqueda que pretende sustituir los mecanismos habituales de procesamiento y consumo de la obra de arte, en el convencimiento de que éstos se han convertido en un arma más de opresión y de apoyo del sistema y de que la mejor manera de retrovertir los bienes culturales, ahora en poder y beneficio de unos pocos, es inducir y volcar a las gentes a la creación”⁴⁷

Así, -según este artículo- las obras de Vigo y otros como Blaine, Gerz, el grupo de la Poesía Proceso de Brasil, tienden a escapar de la impronta del arte burgués que se impone a través de sus vicios de clase.

“Si bien aún no se puede sostener que estas corrientes representen y sean el fruto de una cultura proletaria no determinante y que en el futuro se consagren como el definitivo medio de creación artística lo cierto es que provienen en casi todos los casos de sectores pequeño burgueses que han sabido dar a su condición de explotador una condición revolucionaria: no han ‘intentado llegar a las masas’ como se acostumbra de una manera demagógica y populista desmereciendo su arte para ponerlo al servicio de una comprensión esclavizada e idiotizada por la ‘cultura de masas’ sino integrándose a sus propios pueblos para actuar como catalizadores de la imaginación y creatividad de las gentes (...) para que [los individuos] tomen conciencia de sus personalidades tal y como son y posibilitando los cambios indispensables que lo integren pramentalmente en las organizaciones de lucha”.

Este interesante texto que parte de las acciones de Vigo y Padín problematiza la relación entre arte y política desde un ángulo corrido

⁴⁶ Entrevista a Clemente Padín, 2012

⁴⁷ “La nueva poesía”. *El Popular*, 9/10/70.

del pensar común de los militantes políticos, pero viable en el ámbito de los artistas vanguardistas. En concordancia con lo que dice Vigo en relación con el abandono de la idea de revolución y la pedagogía del arte, el articulista sostiene que acciones como las de Vigo pueden ser “catalizadoras” de la creatividad de su pueblo, lo que favorecerá que tomen conciencia de sí mismos. Según el texto, esto favorecerá su lucha organizada con otros. Sin embargo, la aclaración al comienzo de la cita que refiere a la cualidad de burgueses de los artistas y la duda sobre si este tipo de arte será el arte proletario definitivo, permite pensar que se sugiere como una etapa intermedia entre el arte plenamente burgués y el futuro proletario. A pesar de ello, rescata la actitud de estos artistas que han podido pasar de burgueses a revolucionarios.

Al final, reproduce una cita de Maiakowski que dice: “no hay arte revolucionario sin forma revolucionaria”, revelando que no es necesariamente el tema del arte lo que lo convierte en revolucionario, sino que formas -como la de la votación de un poema demagógico, que abre a la intervención del público y en la que el autor en mayor o menor medida se hace a un lado para que la construcción poética quede en manos de cada participante- funciona como una experiencia donde pueden emerger la imaginación y la vivencia de la gente común, en función de la liberación.⁴⁸

3.3. Un paseo visual por la plaza Rubén Darío

En noviembre de 1970 el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) organizó la muestra "Escultura, follaje y ruidos" en la Plaza Rubén Darío de Buenos Aires. La gacetilla de la convocatoria decía “esta exhibición ganará la calle para dialogar con el público, en un intercambio que significará un mutuo acercamiento. Las obras saldrán del ámbito de museos y galerías para alternar con el transeúnte, para convivir con los

⁴⁸ Como se mencionó arriba, en el marco de su intervención mixta entre el afuera y el adentro de la institución, este *señalamiento* fue repetido en diciembre de 1970 en el Museo Genaro Pérez (Córdoba). Allí la revista *Ovum/10* del Uruguay organizó la exposición *Audición Internacional de poesía fónica. Exposición internacional de la nueva poesía. Exposición de ediciones de vanguardia*. Vigo participó con trabajos y mostró números de su publicación *Diagonal Cero*, pero en el segundo día de la exposición, concretó *Poema demagógico*. Más tarde, en julio de 1971, organizó junto a Elena Pelli y Padín en el CAYC la *Expo/Internacional de proposiciones a realizar*. Vigo presentó su trabajo “Contempla y vota”, el “Suero (in) estético para contemplar” y la urna con cabezal electoral “en la cual debe ubicarse la votación de un *gesto poético*” (Edgardo Vigo. Caja Biopsia 1971, CAEV.). Repitió esta acción en octubre en el Museo Provincial de Bellas Artes, en la exposición *Investigaciones poéticas*. En marzo de 1971 aparecieron en un artículo escrito por Hugh Fox (*The pan american review*, n° 1), reproducciones de algunos objetos de Vigo, entre ellos, la urna con cabezales intercambiables. Unos meses más tarde, en la exposición organizada por el CAYC “Investigaciones poéticas” en el Museo Provincial de Bellas Artes (La Plata), Vigo envió objetos y la urna, pero la votación no se llevó a cabo “por no tener boletas”. Edgardo Vigo. Caja Biopsia 1971, CAEV). En el mismo año envió a Estados Unidos un resultado de este *señalamiento*, el “Informe sobre la votación en Tomatti”.

El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo

niños que juegan en las plazas". Los participantes pasaron primero por una acción sonora, utilizando silbatos que hacían sonar junto a otros instrumentos al ritmo del Movimiento Música Más⁴⁹ y luego terminaban tocando en una gran jaula.

Vigo, junto a otros artistas, se presentó con una acción que denominó *Un paseo visual por la plaza Rubén Darío* y que configuró su quinto señalamiento. Vigo entregaba a la gente que se acercaba un volante con indicaciones, una tiza y la *Marca de Vigo*, junto con una declaración. En las instrucciones se pedía marcar una superficie con la tiza, dar un giro de 360° y grabar lo visto, para componer así su propia poesía visual (imagen 6)



Imagen 6

La experiencia propuesta por Vigo apelaba, una vez más, a la acción del transeúnte, convertido luego en poeta. En una progresión que va del simple transeúnte al participante de una acción artística y de allí a la autoría, parecía dejar de lado los aspectos más relevantes de la separación entre autor, obra y público. La búsqueda de que el público pueda vivir su propia experiencia de sensaciones, "grabando" lo visto y componiendo luego una poesía, insistía en el carácter esencial que tenía para Vigo el pasaje de lo viejo a lo nuevo, de la obra auratizada y distante a otra donde la experiencia visual y sensorial ocupara un lugar determinante. Implicaba, además, la utilización del espacio público como lugar predilecto para la incorporación del hombre común en estas acciones, alejándose de los espacios privilegiados para la circulación del arte. Esta intencionalidad que estaba dada en la convocatoria a la muestra ofrecida por el CAYC, daba cuenta de que la posición de Vigo en este sentido no era solitaria, sino que tenía lugar en el marco de una idea general que iba

⁴⁹ Este grupo estaba conformado por Adrián Barcesat, Norberto Chavarri, Roque De Pedro, Guillermo Gregorio y Margarita San Martín. "Triste fin tuvo una experiencia". *La Razón*; 9/11/70.

estabilizándose en los ámbitos vanguardistas a medida que pasaba el tiempo.

En este caso, la ocupación del espacio público también estaba sostenida por una muestra organizada institucionalmente, a diferencia de los otros casos en que Vigo se lanzó solo a su conquista. Sin embargo, mientras unos presentaron obras que implicaban un público que podía mirar, trepar o tocar, la de Vigo iba más allá: el participante debía armar su poesía, por lo que la obra no existían aún, aunque sí los elementos que la posibilitaban.

Lo insólito de la muestra se expresó también en su finalización. Terminó con la destrucción de las obras "por la concurrencia", dice el Diario *La Razón*⁵⁰. Según el cronista, luego del espectáculo musical "los ánimos se caldearon" y comenzó la destrucción de obras.

3.4. Tres actos interconectados

Otro señalamiento en que aparece la ironía, pero de un tenor distinto es el número IX, llamado *Tres actos interconectados '71*. Era un llamamiento a través de tres tarjetas de cartón a que el público realizara tres pasos: el primero, orinar en la esquina de 7 y 50, luego defecar en el mismo lugar y finalmente, realizar un "llamado a la purificación", alejándose por la calle 7 hasta entrar en "trance poético" (imágenes 8 y 9).



Imagen 8

⁵⁰ "Triste fin tuvo una experiencia". *La Razón*; 9/11/70.

El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo



Imagen 9

Estas acciones resultaban casi imposibles de concretar. La traslación de las acciones de orinar y defecar desde el ámbito más privado e íntimo hacia el espacio público, más que una invitación a llevarlas a cabo, interrumpe, a través de la materialidad de la obra en las tarjetas indicadoras de los tres actos –esto es: más por el discurso que por la concreción de las acciones- las reglas de lo que puede imaginarse como posible en el espacio público a la vista de cualquier transeúnte. A esto se suma, que la propuesta proviene del arte y que pretende generar un “trance poético” en quien haya vivido la experiencia.

Se juega aquí la idea de que el espacio público es allí donde se cruzan las visibilidades –en el que sólo lo que puede ser observado por otros es viable- pero lo hace subvirtiéndola esa característica esencial de lo público al proponer actos eminentemente privados. De este modo se interviene sobre el espacio en la propia condición que determina qué es un espacio público y qué puede hacerse en él. Así, la propuesta tenía para la época una significación altamente política porque aludía, en lo escatológico, al desprecio a las normas de comportamiento sociales en el espacio público y, al mismo tiempo, representaba un desafío –inverosímil- al orden político imperante, que intentaba reprimir las conductas que se desviaran de la moral, el respeto a las autoridades y a las “buenas costumbres”.⁵¹

3.5. Souvenir del dolor

La Dirección del Jardín Zoológico de La Plata organizó la muestra *Arte Integración*, que tendría lugar entre los meses de septiembre y octubre de ese año. Esta muestra estaba planteada por su organizador,

⁵¹ Esta experiencia no terminó en las tres tarjetas para la acción en la calle, sino que también las presentó en espacios institucionalizados. Así, en 1972 envió este trabajo a Madrid para “Experimenta / 2” y a Nottingham (Inglaterra) para la “Midland Group Postal Exhibition”. Dos años más tarde, decidió enviar los tres sobres que contenían estas tarjetas a la muestra “Signals – messages – missions”, organizada en Alemania.

Ana Bugnone

Roberto Crowder, con el objetivo de “tener un diálogo directo con un público masivo. Todo el mundo tiene derecho a la cultura y éste no es más que un punto de partida”⁵². Con una política de apertura a la presentación de artistas sin selección previa ni otros requerimientos (es decir, en oposición a lo que regularmente ocurren en las exposiciones institucionalizadas), los artistas estuvieron presentes no sólo para mostrar sus trabajos, sino para conversar con el público. Se expusieron pinturas, esculturas, grabados y arte conceptual.

En este clima coincidente con las posiciones de Vigo, éste decidió comenzar con el *señalamiento* XI, que llamó *Souvenir del dolor*. Este *señalamiento* se desarrolló en distintas oportunidades a partir de septiembre de ese año, por lo que el artista lo llamó “progresivo”.⁵³ En el zoológico local, Vigo colocó su banderola con la flecha que señala, una estaca de madera con su nombre y el de la obra, y al lado (hacia donde se dirige la flecha) un cartón blanco con un recorte del diario *La Razón* cuyo titular dice “13 guerrilleros muertos y 6 heridos al intentar fugarse”, y la tarjeta denominada “souvenir del dolor”. Se trataba, en este caso, de señalar ya no un artefacto o un espacio, sino un hecho –la masacre de Trelew– y su materialización en la prensa escrita (imagen 10).



Imagen 10

⁵² “¡La máxima! Nuestro Zoológico se transformó en un salón de exposiciones”. *Diario El Día*; 8/10/72.

⁵³ Edgardo Vigo. *Caja Biopsia 1972*, CAEV. Analizaremos aquí todas las fases de este *señalamiento*, aún cuando parte de ellas se hayan desarrollado en el espacio cerrado, dado que consideramos que no se trata –como en el caso del *Poema demagógico*– de una repetición del mismo acto, sino que los distintos momentos que lo componen forman un todo que no puede ser estudiado aisladamente.

El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo

El “souvenir del dolor” era una tarjeta rectangular de cartulina blanca con una pequeña perforación de la que se ata un hilo rojo y que dice “Souvenir del dolor”, debajo se encuentra una cruz en forma de x xilografiada en color rojo y la frase “Recuerda!. El 22 de agosto del '72 trece más engrosan la lista”. Superpuesto a este texto colocó el número once, que indica el número del *señalamiento*, en color rojo (imagen 11).



Imagen 11

La idea de “souvenir” como recuerdo de un acontecimiento tiene antecedentes en la poética de Vigo. Ya en el primer número de *Hexágono 71*, con el nombre *Souvenir de Viet-Nam* había colocado un sobre en papel transparente en el que se encontraba la siguiente indicación: “Viaja – busca una trinchera de cualquier bando – Recoge una vida y guárdala en este sobre”. Aquí aparece otra vez la relación del souvenir como resto de una acción vinculada con un hecho de relevancia política, la guerra de Viet-Nam. En el *Souvenir del dolor*, la acción estaba realizada por el artista y en la revista, se trataba una propuesta para el receptor. La indicación de “recoger una vida” de cualquier trinchera sumado al cumplimiento imposible de la búsqueda de un cuerpo y su guardado en un pequeño sobre de papel operan como disparador de un cuestionamiento hacia el hecho concreto de la guerra, al mismo tiempo que apela al desconcierto respecto del modo en que esa crítica se realiza en el arte. En el *señalamiento XI*, si bien el souvenir ya está realizado por el artista, es decir, ya está acabado en su proceso de producción, la entrega de una tarjeta conteniendo una

copia del titular de un diario en el que se informa el asesinato de personas, opera –al igual que en el de Viet-Nam- como denuncia del hecho y como perturbador en el relación masacre – souvenir, o mejor, política – arte.

También creó souvenirs en diversas ocasiones, siempre ligados a que el público pudiera llevar un elemento que formaba parte de la obra, como uno de los modos de participación que Vigo estaba interesado en explotar. En el año 1971, había ideado para presentar en el CAYC un “souvenir” con un sobre idéntico al que utilizara luego para el de Viet-Nam y un texto que proponía encender un fósforo y guardarlo en el sobre. El texto de la tarjeta, termina “has puesto en práctica la guarda de un recuerdo”. Otro ejemplo es “Souvenirs de mi sangre extraída el 26 de junio del '72”, que repartió en el Centro Cultural Platense⁵⁴.

Vigo ya había utilizado la prensa en otras ocasiones como parte del proceso de construcción de la obra, como es el caso de la convocatoria a los señalamientos *Manejo de semáforos* y *Poema demagógico*. En *Souvenir del dolor* utilizó directamente un recorte periodístico como parte fundamental de la obra, lo que lo colocaba en consonancia con otros artistas que también habían decidido incorporar los medios de comunicación, como el caso de “Tucumán Arde”, el llamado “Happening de la participación total”, “Happening para un jabalí difunto” o “antihappening” (inexistente en los hechos, sólo creado para la prensa) y las teorizaciones sobre la relación entre arte y medios realizada por Oscar Masotta⁵⁵. En relación con la utilización de los medios de comunicación, Vigo también reflexionó críticamente a través de un texto que acompaña al comic-strip “La (in)comunicación de los medios de comunicación masivos (por caso la TV)” de 1972, donde analiza la soledad en la que se encuentra el hombre frente a la incomunicación que producen los medios⁵⁶.

En *Souvenir del dolor*, el uso de la prensa se concentra en destacar la forma en que un medio escrito comunica la masacre, un hecho ya acontecido en la vida política, pero también le sirve como enunciación del señalamiento a través de un texto producido por otros. Aquí no hay instrucciones para el público, sino que aprovechando la apertura para participar de la muestra, señala, muestra, el acontecimiento político y represivo de la masacre y su consiguiente apropiación por parte de la prensa. Sin embargo, su ubicación en el espacio público, accesible a las interacciones y visibilidades que lo

⁵⁴ En otros casos, elaboró tarjetas de invitación con un formato similar al “Souvenir del dolor”, pero sin utilizar la palabra “souvenir”.

⁵⁵ Longoni, op. cit.

⁵⁶ En ese texto dice que si bien la soledad es una reacción a la incomunicación que generan los medios, el “systema” utilizará otros medios de persuasión y atacará la resistencia que se ofrece en busca de la liberación. Propone, entonces, como medio alternativo la comunicación de boca en boca, centrado en la comunicación del amor. (Edgardo Vigo. Caja Biopsia 1972, CAEV).

El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo

conforman, y su introducción en una muestra artística, le otorgan un carácter específico, muy diferente al del simple ofrecimiento de información. La banderola con la flecha lo hace parte de la serie de los señalamientos que desde el comienzo se planteó como la búsqueda de una experiencia estética.

Durante el transcurso de la muestra, Vigo se presentó varios domingos, cada uno con una intervención sobre el espacio: *Área de libertad* (1/10/72), *Análisis poético-matemático de 10 m. de soga* (15/10/72), *Objetivación de la contemplación* (29/10/72) y *Aquí yace* (11/72)⁵⁷. De ellos interesa especialmente el que presentó inmediatamente después del referido a la masacre de Trelew, *Área de libertad*. Se trató de la delimitación de una zona de tierra por cuatro postes clavados, entre los cuales pasaba una cadena. Dentro del rectángulo formado por la cadena se encontraba un cartel con el texto "Área de libertad. Prohibido pasar" (imagen 12). En este trabajo, Vigo, en primer lugar, presenta una contradicción entre la primera frase y la segunda, un oxímoron, que, como un juego de palabras, refiere al uso del espacio, intentando despistar al público, confundirlos con un equívoco, desviarlos en su propia relación con el espacio y con la forma narrativa en que comunica una obra de arte. En segundo lugar, contiene un elemento político vinculado a la libertad y la prohibición: la obra muestra que lo que se encuentra vedado es el acceder al espacio de libertad. No se puede llegar a ella –espacial ni humanamente– porque está limitada por cadenas. Para completar el sentido del trabajo, Vigo creó una tarjeta con el texto "Espacio de libertad" sobre el que imprimió con un sello la palabra "Perimido": es decir, el espacio de libertad se ha terminado.

⁵⁷ *Análisis poético-matemático de 10 m. de soga* constaba de una soga de ese largo dispuesta sobre el suelo atada a unas estacas que la sostenían; *Objetivación de la contemplación* es el tercer trabajo presentado y consistía en la leyenda ubicada también sobre el suelo "hoy 29.10.72 estuve mirando esta cruz"; el siguiente es *Aquí yace*, en el que señaló uno de los montículos de tierra existentes en el zoológico, ubicando una tela negra sobre la que se colocó un trozo de mármol blanco con el texto que da nombre al trabajo, en el cual, según Vigo, la participación se encuentra en que el público debe determinar quién es el que yace. (Edgardo Vigo. Caja Biopsia 1972, CAEV).

Ana Bugnone



Imagen 12

En noviembre del mismo año, continuó con el *señalamiento XI*. Se organizó en La cueva del 11 la *Exposición de arte platense Panorama 72*, en la que participaron dieciocho artistas⁵⁸.

En una de las salas, enteramente blanca, Vigo armó una ambientación en la que colocó sobre la pared del fondo una xilografía con el rostro del Che que tenía en la parte inferior la palabra “Trelew”, y colgado de ella, un rectángulo blanco con el titular del diario *La Razón* sobre la masacre. En el centro de la sala, ubicó la banderola negra con la flecha dirigida a la imagen del Che, y sobre ésta, un trípode con una ametralladora de juguete. Sobre los laterales, colocó divisiones en el suelo con los nombres de los asesinados en la masacre, para lo cual tomó como base el plano de las ubicaciones de las celdas (imagen 13).

⁵⁸ M. Alzugaray, R. Arcuri, M. Casas, H. De Marziani, E. Gans, C. Ginzburg, G. Gutiérrez, L. Icopetti, H. Khourian, E. Kortsarz, C. López Osornio, C. Pacheco, L. Pazos, H. Redoano, H. Soubielle, B. Uribe, Vigo y E. Zabalet. La muestra estaba organizada por la empresa constructora Giusti.

El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo



Imagen 13

El *señalamiento*, entonces, se dirigía hacia la cara de Guevara y la noticia de los asesinatos, identificando así a los militantes con el líder de dos maneras: vinculaba el ataque que había terminado con la vida de los guerrilleros con el que había sufrido el Che cinco años atrás (la ametralladora apunta hacia ambos); en segundo lugar, esto implica relacionar a la figura del líder con los militantes de la izquierda revolucionaria, ya que la referencia a Trelew no se encuentra sólo en el recorte del diario, sino también en la propia xilografía. La ubicación espacial de los nombres de los militantes, sobre el suelo y sin volumen, refiere al plano que tomó como modelo, lo que lo enlaza con un dato *real*, la verdadera ubicación de las celdas de cada uno. Encontramos, así, tanto en esta fase del *señalamiento* como en la del zoológico, una vinculación con la realidad como hecho del mundo, visible tanto por la utilización de un titular de diario –que informa sobre lo sucedido– como por el uso del plano con la localización espacial de las celdas. También, hay una apelación a *lo real* en otro sentido: como horror⁵⁹: las muertes injustas de los militantes, los engaños del gobierno represivo, el desamparo de los sobrevivientes. Una obra hecha de analogías: el Che y los militantes; el arma y la muerte; las celdas y los espacios en el suelo, deja, sin embargo, un elemento extraño que remite a la presencia del artista, a algo de la vida que aún existe a pesar de *lo real*, la bandera

⁵⁹ Alain Badiou. *El siglo*. Buenos Aires, Manantial, 2009.

con su flecha que no es sólo la señalización en una dirección y un indicador de la pertenencia a una serie, sino una evidencia de que detrás de todo eso está el artista, pensando el horror, reflexionando sobre su existencia. La politicidad de esta obra, evidente en cuanto refiere claramente a acontecimientos políticos, representa una de las relaciones establecidas entre arte y política en la poética de Vigo.

El crítico de la revista *7 y 50* dijo que las obras expuestas en La cueva del 11

“sin cuestionar el hecho de que puedan constituir válidamente en auténtico ‘Panorama ’72 del arte platense’ son realmente un amplio espectro que refleja las tendencias sociales e intelectuales que sacuden a la Argentina de hoy. Todos los aspectos de la violencia en sus variadas formas: guerrillerismo, represión, guerra internacional, etc., se encontraban presentes en extenso desfile ante los ojos de los concurrentes”.

Seguido, califica a la obra de nuestro artista: “el ‘señalamiento’ de Edgardo Antonio Vigo, [es] la obra –a nuestro entender- más clara y racional de todas las presentaciones en esta variante”⁶⁰. Otros trabajos expuestos en la muestra dan cuenta de un clima de conjunción artístico-político, en donde se hacía evidente el uso de una temática política como forma de protesta. En la entrada se disponía una gran sábana manchada con sangre de Luis Pazos que en la parte superior tenía la frase “No negociaremos con la sangre derramada”. Ginzburg presentó un colchón con coronas de flores y palmas funerarias con libros sobre ellas: “La muerte tiene permiso”, “Yo fui asesinado”, “La tortura”. La obra de Iacopetti utilizaba fotos de nazis; Alzugaray presentó dos pinturas, en una de las cuales había una foto de Irigoyen con su comitiva; Gutiérrez Marx trabajó sobre la guerra y la patria deshecha, con imágenes de granaderos e infantes, y entregaba a los visitantes una tarjeta con la frase “Pacem pueblo” y una palomita. También se encontraban banderitas de Argentina y Estados Unidos.

Las circunstancias que rodearon esta presentación merecen ser mencionadas. El carácter político de las obras decidió al dueño del local, Giusti, en el momento de la inauguración a pedir a los expositores –por medio de su secretaria- que en una hora sacaran las obras con “tono político”, pero sin indicar cuáles eran éstas, de modo que eran los propios artistas quienes debían resolverlo. Éstos interpretaron la indicación no sólo como censura, sino también una invitación a la “autocensura”, al tener que determinar cuáles trabajos debían permanecer y cuáles no. Así, decidieron levantar toda la muestra a sólo dos horas de haber sido inaugurada. La repercusión en la prensa escrita fue notable. Una nota en el diario *El Argentino* titulada “¿La muestra

⁶⁰ “Panorama 72 (clausurado) de arte platense”. *Revista 7 y 50*, N° 4, 1/12/72, La Plata.

El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo

más corta del mundo?”⁶¹, con una foto de la ambientación de Vigo, informa sobre la clausura de la muestra y menciona el punto de vista de los expositores que decidieron retirar todas las obras aclarando, además que muchos de ellos tienen una amplia trayectoria nacional e internacional. Similar contenido tiene la nota del diario *El Día*⁶². Se destaca, entre la prensa escrita, el artículo publicado en la revista *7 y 50*⁶³. Luego de hacer una descripción de las características de la muestra –citado arriba–, destacando el contenido referido a la violencia y a la política en las obras, menciona también las opiniones de los artistas: “lo peor es que pretenden que nosotros mismo censuremos nuestras obras señalando cuáles sí y cuáles no tienen sentido político”; “esto es el colmo. ¿Habrán creído que íbamos a hacer una exposición tipo ‘Peña de las Bellas Artes’?”; “¿por qué no se informaron primero sobre la situación actual del arte?”, fueron algunas de las frases recogidas por el diario.

El tercer momento de este *señalamiento* se dio en el número ce de la revista *Hexágono 71*. Incorporó allí una hoja doblada al medio con cuatro perforaciones circulares pequeñas. En su interior dice “El ‘systema’ coagula rápido la sangre del pueblo. Éste no” y contiene dentro tres elementos. El primero es un pequeño papel escrito a máquina que dice “Ármelo!” y repetido en inglés y francés. El segundo es la tarjeta “Souvenir del dolor”. El tercer elemento es “El ojo del Che”: una tarjeta de papel blanco con un hilo color naranja en la parte superior con una xilografía de medio rostro del Che Guevara, el cual en el centro del ojo tiene un círculo calado (imágenes 11 y 14).



Imagen 14

⁶¹ “¿La muestra más corta del mundo?”. *Diario El Argentino*, 21/11/72, La Plata.

⁶² “Fue clausurada una muestra de arte platense”. *Diario El Día*, 22/11/72, La Plata.

⁶³ “Panorama 72 (clausurado) de arte platense”, op. cit.

Vemos que aquí Vigo utiliza un tema de relevancia política para enfocar el objetivo de su obra, la significación simbólica de esa matanza de guerrilleros no puede, para este artista, dejarse de lado. Hay, así, una in-corporación de ese tema por lo que su obra se vuelve expresamente política y cuyo objetivo de comunicación de una idea – ambos, la presencia y el recuerdo de la masacre- es claro. Sin embargo, esa asociación directa se vuelve más compleja si se tienen en cuenta dimensiones de la materialidad de las obras. Tanto en la ambientación como en el *Souvenir* hay un aspecto que Vigo no relega: su carácter de artista que idea y produce obras o acciones que siguen siendo artísticas y rupturistas del sentido común político. No se trata simplemente de panfletos o de la transposición de ideas políticas, es decir, sólo la movilización de un lugar discursivo ideológico a otro artístico, sino que a la literalidad de las ideas, le agrega elementos de continuidad con su poética: la flecha que señala, utilizada en todos sus *señalamientos*, recuerda que se trata de un acto artístico inmerso en una cadena de acciones tendientes a desnaturalizar distintos aspectos o hechos del orden social; además, en el caso del *Souvenir del dolor*, el “recuerdo” – en otros casos será una “prueba”- que Vigo entrega al público lo produjo en otros de sus *señalamientos* y acciones como indicador de una parte de la acción artística realizada.

Dos años más tarde, en agosto de 1974, Vigo dio una charla en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, llevó –como lo hacía frecuentemente- materiales de su producción, entre los que mostró las tarjetas del *señalamiento* XI. A dos años de la masacre, Vigo insistía en *señalar* el tema, y el hecho de trasladar al ámbito de la universidad los resultados de una acción realizada primero en el zoológico y continuada en la Cueva del 11, implicaba traspasar las limitaciones entre el adentro y el afuera de la institución: del espacio público a la galería, de allí a la universidad. Un itinerario que daba cuenta de los intereses diversos de intervención crítica, además, no excluyentes. Es decir que si la ocupación del espacio público era una prioridad, también lo eran el interior de las instituciones. Cuando se trata de un espacio educativo, Vigo aparecía aprovechando su condición de profesor para introducir allí –tanto en la facultad como en su cargo de profesor del Colegio Nacional- elementos discursivos y creativos que dieran cuenta de que había una realidad múltiple, es decir, diferenciada del orden dominante de percepción y de lectura del mundo.

4. Serie y ritualización

Una vez que se han analizado los *señalamientos* realizados en el espacio público, resulta necesario realizar una caracterización más

El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo

general de los mismos, teniendo en cuenta tanto lo expresado por el propio Vigo, como otras cualidades relevantes que surgieron de esta investigación.

Vigo escribió un texto en el que desarrolla una explicación acerca de los *señalamientos*.

“Comencé aprovechando las creaciones no-artísticas, donde fundamentalmente prevalece el carácter ‘funcional’, al negar a los elementos los señalé desde el punto de vista estético –vía contemplación– buscando una nueva apertura en el arte.

Di primacía a los elementos que denunciaban el ‘anonimato’ de su creador-proyectista (...). Sus características han ido variando desde lo público (...) a lo íntimo (...); de carácter gráfico (...) y los que podrían clasificarse dentro de la teoría del ‘Arte por correspondencia’ (...).

Se puede apreciar a partir de la lectura anterior que la primitiva base de concreción de los ‘señalamientos’ ha ido sufriendo una metamorfosis de concepción y de elementos utilizados”⁶⁴

También publicó:

“Por un lado, he querido que el creador vuelva al anonimato, y por otro lado, no quería que la obra sea considerada en sí misma un producto de consumo. Traté de variar los señalamientos en sus características e infundirlos con un cierto sabor poético.”⁶⁵

Se condensan en estos párrafos las intenciones de Vigo en la realización de estas acciones. En primer lugar, dice que aprovechó “creaciones no artísticas” para ser señaladas, diferenciándose así de la idea general de obra de arte en términos clásicos. Aquello que señalan son lugares o elementos naturales o artificiales⁶⁶, a lo que podemos agregar acontecimientos y acciones.

Vigo ya había expresado desde el manifiesto del *señalamiento I*, y lo repite aquí, que realiza una separación de la funcionalidad de los elementos que lo conforman para darles un lugar en la experiencia estética. En cuanto a la idea de anonimato de autor puede relacionarse con la premisa de la participación. Así, un autor sin nombre, podría generar las condiciones necesarias para que el público se lanzara a tomar parte de la obra. Sin embargo, cabe preguntarse si esta autodefinición no evita reflexionar con mayor profundidad respecto de su propia posición como autor que parece ser más compleja. Esta idea

⁶⁴ Edgardo Vigo. “Señalamiento”, [ca] 1974. Carpeta *Señalamientos*, CAEV.

⁶⁵ Edgardo Vigo. “Tenth happening also called From the lemon tree”. *Ghost Dance*; n° 18, julio de 1972. Michigan, 1972; p. 2-3.

⁶⁶ Edgardo Vigo. Caja Biopsia 1973, CAEV.

–el autor anónimo– también forma parte de otro supuesto, que es la negativa a la mercantilización de la obra de arte. Para ello confluyen varios elementos, por un lado, la idea del autor anónimo, que debe ser diferenciada del acto de negar la categoría de autor, ya que en el primer caso, no es el autor inexistente, sino aquel que está ausente, que no se sabe quién es.

Otra característica que se presenta es que la obra de cada *señalamiento* no puede materializarse en un objeto que pueda ser vendido o comprado –aunque sí presentado en una exposición, como se ha visto en los casos antes analizados.

Esto último hace referencia a una cualidad de los *señalamientos* que es su carácter efímero, dado que se trata de una acción. Sin embargo, los objetos materiales utilizados en cada uno de ellos –tarjetas con instrucciones, souvenirs, votos, urnas, banderola- permanecen. No se trata de que los materiales sean efímeros en todos los casos, sino de lo finito de la acción. Esto otorgaría una particularidad a las acciones de Vigo, dado que si comparamos, por ejemplo con uno de sus antecedentes más importantes, los *Vivo Dito* de Greco prácticamente carecían de existencia material fuera del momento de su acción. La posibilidad de preservar los elementos utilizados en cada acción permitió a Vigo darle una existencia más o menos separada, ya que los presentaba en exposiciones posteriores como constancia del *señalamiento* que había realizado, o bien los reutilizaba, como el caso de la banderola. En este sentido, lo efímero de los *señalamientos* es relativo, aunque abona a la idea de no mercantilizar su producción creativa y, en términos más generales, a la experimentación con objetos, actos y espacios, fuera de cualquier orden canónico del arte en relación con el concepto de “obra”.

En noviembre de 1973 Vigo participó de la exposición de banderas “Festival of Flags” organizado por el Midland Group Gallery en Nottingham, Inglaterra, donde envió la banderola que utilizaba para la realización de los *señalamientos*. Agregó al envío, una explicación sobre el origen y utilización de la misma, de donde surge una de las claves para pensar los *señalamientos* como una ritualización de la práctica artística:

“A partir de 1968 vengo realizando ‘*señalamientos*’ de distintos lugares y elementos naturales o modificatorios de la naturaleza. La acción tiene forma de ritual y a este ritual pertenecen una serie de elementos. Uno de los principales es la *bandera de señalamiento* cuya función es ‘marcar’ el lugar que se determina como campo de acción para el futuro desarrollo del ‘señalamiento’. (...) [La]

El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo

utilización de la bandera [funciona] como determinación del lugar geográfico donde transcurre la acción".⁶⁷

Asimismo, en la descripción que hace del *señalamiento* XIII, en el mismo año, Vigo se refiere a la puesta en posición de la banderola como un "ritual".

La cuestión de las constantes en su obra parece clara desde los comienzos de su carrera como artista. Ya había dicho unos años antes que se interesaba por las series o la repetición de elementos: la utilización de la madera es el caso más general, pero también menciona el uso de elementos como los agujeros, los números, la geometría, así como una "sistematización temática", dando como ejemplos los trabajos que realizó sobre la televisión⁶⁸. Es decir que asume a la reiteración de elementos como una característica particular de su poética. Luego, en más de una ocasión, menciona a los *señalamientos* como una serie⁶⁹.

¿Qué es lo que convierte a los *señalamientos* en una serie y cuál es su particularidad? En las series debe haber un elemento o tema que se sostenga. En este caso, dice: "Empleamos varios elementos que resultan 'constantes' en estas acciones como la banderola con la señal que ha aparecido desde el séptimo *señalamiento* –un 'paseo' visual por la Plaza Rubén Darío⁷⁰ (...)– y constituye un tipo de 'código elemental' que indica un determinado lugar donde la acción tendrá lugar."⁷¹. Tenemos aquí una de las características diferenciadoras de los *señalamientos*: se trata de una serie cuyo elemento constante es el empleo de una banderola, lo que constituye un "ritual" o "código elemental" repetitivo y esta banderola tiene una flecha cuya función es la de indicar el lugar en el que llevará a cabo la acción, "fijarlo", dice Vigo⁷².

El uso de las flechas no es nuevo para Vigo: ya en 1966 en uno de sus grabados, "Cafishio", aparecen flechas. Asimismo, el uso de los signos en sus poesías visuales puede verse como parte de un mismo abanico de elementos a ser utilizados en distintas obras, con variados formatos y soportes. En ese sentido, resulta parte de la elaboración material de su poética –aún cuando se trate de poesías visuales– la búsqueda de elementos ajenos a la plástica pura –color, forma, etc.– como indicadores del desbordamiento de aquélla.

⁶⁷ Edgardo Vigo. Caja Biopsia 1973, CAEV.

⁶⁸ "Edgardo Antonio Vigo habla de su arte". *Diario La Tribuna*, 25/06/1968. Asunción, 1968.

⁶⁹ Por ejemplo, se refiere a los *señalamientos* como una serie en una nota publicada en el *Diario El Día*, "¡La máxima! Nuestro Zoológico se transformó en un salón de exposiciones", 8/10/72.

⁷⁰ Aquí Vigo menciona a *Un paseo visual...* como el *señalamiento* VII, cuando se trata del número V.

⁷¹ Edgardo Vigo. "Tenth happening also called From the lemon tree", op. cit.; p. 2.

⁷² Edgardo Vigo. "Señalamiento", 1974. Carpeta *Señalamientos*, CAEV.

Por otro lado, resulta interesante pensar en qué medida aquello que Vigo intenta quitarle a la obra de arte –su carácter “religioso, intocable y único”⁷³ o, en términos de Benjamin, el aura- se lo devuelve a través del ritual. Como si fuera necesario mantener algún aspecto de la obra de arte que permita calificarla como tal, la negación –en el discurso– de las categorías de autor, público pasivo, obra intocable pierde peso – al menos en su forma totalizadora y fuertemente idealizada– si se da relevancia a la repetición del ritual como medida purificadora que oficie de remedio frente a la desnudez del hecho artístico desaturatizado. A esto se suma que quien posee la banderola, la manipula y decide su ubicación es Vigo, lo que constituye un rasgo que fortalece la presencia del artista como autor y, esto último, asegura su condición de obra de arte. Sin embargo, esta relativización de la negación de la idea general de obra de arte, no implica ignorar los esfuerzos realizados por Vigo en desarticular sus elementos, sino pensar en el complejo de relaciones establecidas entre ellos que tienden a problematizar la relación entre arte y sociedad o, en la fórmula de las vanguardias, “arte y vida”.

5. “El ‘señalamiento’ desencadena, no limita”

A modo de conclusión, presentaré algunas reflexiones que vinculan los casos analizados con el contexto artístico y sociopolítico más general, lo que permitirá arribar a una interpretación de los mismos en su conjunto. A fines de los '60 estas acciones en el espacio público se transformaron en parte de la construcción de un sitio que estaba vinculado a la protesta social, la contestación al poder, tanto del Estado como de las instituciones y a la idea de autoridad en general, elementos que estaban vigentes en el discurso disruptivo de la década. La intervención en el espacio público por parte de artistas a partir de acciones de tipo vanguardista implica una forma de apropiación y contrasignificación del mismo. Ese espacio se transforma en territorio de vinculación entre el arte y la calle, relación implicada en una de las consignas vigentes en la época y retomada de las vanguardias históricas, que sostenían que era necesario un acercamiento entre el arte y la vida a través de una ruptura de barreras que separaban a ambos. De este modo, las acciones artísticas en este espacio habilitan el traspaso de los límites que apartan los espacios de la creación y los de la vida cotidiana. La relación entre creación, participación y espacio público se torna compleja si se tienen en cuenta algunas cuestiones: por un lado, en esa misma década, los museos y galerías iban ampliando la gama de obras aceptadas y promovían artistas con nuevos estilos⁷⁴,

⁷³ Edgardo Vigo. “No-arte-Si”, op. cit.

⁷⁴ En el caso de La Plata, al mismo tiempo que comenzaban las acciones en el espacio público, el Museo Provincial de Bellas Artes había avalado exposiciones de artistas vanguardistas

El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo

generando dentro de estas instituciones tensiones y disputas entre el discurso dominante que definía al autor, la obra y el público, y otro que pretendía involucrarse en los procesos de cambio que se estaban experimentando en el campo artístico. La segunda cuestión es que las acciones en el espacio público permiten que el transeúnte común participe, o al menos se transforme en testigo imprevisto de un acto creativo; situación imposible en el museo que divide ambos espacios (el adentro y el afuera de la institución) como correlato de la división de esferas en la sociedad, típico de la modernidad. En este sentido, el museo, aun habiendo ampliado la aceptación de estilos, por su propia cualidad institucional, está separado del espacio de la circulación cotidiana, que es el de lo público. Un tercer aspecto, es que deben distinguirse las acciones artísticas en las instituciones y en el espacio público de acuerdo con una cualidad de este último: existe una diferencia material y simbólica entre la participación del público en una acción artística dentro del museo o del teatro y la que ocurre en un espacio no destinado a la acción artística, sino a la circulación y comunicación públicas.

Las producciones artísticas en el espacio público participan de la construcción de ese espacio como sitio donde confluyen, más o menos descolocados, arte y vida, pero además, de acuerdo al proceso de progresiva politización de amplios sectores sociales, converge con estos últimos en establecer en el espacio público un ámbito de expresión de la contestación política y social. Las acciones no ocurrían allí, entonces, por una pura oposición institución/espacio público, sino que además se jugaba en ese acto una representación de lo público como cercano al "pueblo". Así como desde el peronismo la idea de pueblo alcanzó un nuevo sentido, asociado a la clase trabajadora, a medida que transcurrían los sesenta, se transformó en un significante que iba adquiriendo un sentido más amplio y complejo: al mismo tiempo que abarcaba al "pueblo peronista" que sufría la proscripción del partido, estaba vinculado más ampliamente a todos aquellos afectados negativamente por el "sistema" capitalista.

El conjunto de las acciones artísticas analizadas contienen implicancias que se desprenden del modo particular en que en ellas se vinculan el espacio público y su politicidad y que actúan en dos niveles. En primer lugar, para la producción de estas acciones, Vigo proyectó su ubicación en el espacio público, de modo que los resultados de las mismas, debían estar en consonancia con esa planificación. La utilización de elementos como el semáforo, el monumento, la vereda, entrañan varios significados. Por un lado, de acuerdo con el tono de la

locales y de los miembros del Instituto Torcuato Di Tella. Cfr. Florencia Suárez Guerrini. "A la deriva del arte moderno. Una lectura sobre la irrupción del MAN y sus repercusiones". *Boletín de arte*; 11, 12, 2010. La Plata, 2010.

época, la producción de obras con objetos previamente existentes, es decir, no creados materialmente por el artista y que tiene su origen en los *ready-made* de Duchamp, ponía en cuestión el género de las obras, la idea pieza artística y el rol del autor. Por otro lado, el uso de elementos urbanos, contenía la intención expresada por el mismo autor de desencajarlos del orden cotidiano compartido anónima y colectivamente, de producir un extrañamiento. Pero implicó, además, la conversión de esos objetos en otra cosa, cuyo mensaje, además de ser artístico, se convierte en político, aún por fuera del tema tratado en estas acciones. Esto se debe a que la apropiación del espacio público y de sus elementos componentes, visibiliza la posibilidad de acción en un espacio en general vedado para la expresión, lo que pone en cuestión esa misma imposibilidad.

Lo que Vigo está expresando es que no sólo se deshace de los cánones artísticos, de acuerdo a su posición vanguardista, sino que, además, la elección y ubicación deliberada de sus acciones contradice un orden político dominante que impone y mantiene un orden social y de usos del espacio público a través de una espacialización represiva. Cuando ocupa espacios y actúa sobre ellos, está desafiando las reglas de la institución arte que regulan los modos de producción, los materiales habilitados, los medios accesibles y los espacios de consagración. Pero, además, está proponiendo un modo de actuar sobre un proceso que, situado históricamente, aunque contenía rasgos de renovación social y cultural, era especialmente represivo.

En segundo lugar, las acciones analizadas implican una contra-construcción del espacio al distorsionar su uso común y cotidiano, oponiendo a las lógicas que determinan sus usos y funciones y a las reglas que condicionan la producción artística una ampliación de los márgenes de acción y representación posibles. Todo ello ocurre a través de acciones que más que situarse en el espacio, lo intervienen simbólicamente y materialmente.

Esa intervención, lejos de concebirse como modificación directa de la vida de las personas o del mismo espacio, se plantea, para Vigo, como la posibilidad de “desencadenar” algo nuevo, en consonancia con lo analizado arriba sobre su idea de revulsión, opuesta a la de revolución. Vigo dice: “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.”⁷⁵. En este fragmento, además ofrece una caracterización de los *señalamientos*, especialmente lo referido a la

⁷⁵ Edgardo Vigo. “La calle: escenario del arte actual”. *Hexágono '71*, be., La Plata, 1972.

El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo

negación de la obra de arte en su concepción clásica: dice que no hay obra, ni necesidad de presencia del autor, ni permanencia, así como la idea de que la obra no está cerrada, lo cual da lugar a una participación creativa.

Lo que el *señalamiento* puede desencadenar, como elemento liberador no sólo del público, sino también del espacio, se vincula también con lo que Lefebvre llamó un “espacio de representación”⁷⁶. Según ese autor, las resistencias que se sitúan en los espacios de representación se componen de elementos imaginarios y simbólicos. Oponen, por ello, a la homogeneización y racionalización, contra-espacios. Puede pensarse que el arte ocupa aquí en lugar particular, por ser uno de los lenguajes que posibilita la operación simbólica de la resistencia y que viene a formar parte de la relación compleja entre hegemonía y emergencia de nuevas representaciones.

En las prácticas aquí analizadas la ocupación del espacio público involucra, por una parte, la búsqueda de contacto con el espacio de lo público-popular, un acercamiento al “pueblo” que los sucesivos gobiernos desde 1955 venían clausurando; pero además, una vinculación con la idea más general de “la gente”, que históricamente había estado alejada de la “alta cultura” elitista de las instituciones artísticas. Si, “el espacio es la síntesis, siempre provisional y siempre renovada, de las contradicciones y de la dialéctica social” (Santos 2000: 90), la contradicción dictadura/pueblo se hace patente en el espacio público. La negación del pueblo por parte del gobierno dictatorial es puesta en cuestión a través de las acciones que hacen visible esa negación. Cuando la participación sobre la esfera pública se encontraba vedada de múltiples modos, que iban desde la prohibición de reuniones de personas con cualquier fin hasta la manifestación de ideas políticas, el debate sobre lo público no puede tener lugar en los modos habituales de un sistema democrático. Las prácticas artísticas, al emplazarse en el espacio público, disrumpen el orden que prohíbe su utilización para la expresión libre y, al mismo tiempo, colocan a un arte que contacta con las rutinas cotidianas en otro espacio, afuera de las galerías y museos. Este proceso de doble ruptura, debe leerse especialmente en el contexto histórico tanto del campo artístico como de lo social-político en general. En relación al primero, los *señalamientos* se distinguen del “arte público” cuyo objeto son los monumentos emplazados en el espacio público y que, al contrario de las acciones analizadas, son parte de la “representación del espacio” dominante y racionalizada. Además, las acciones de Vigo son pensadas y proyectadas para ser realizadas en el espacio público, lo que las distingue de otras que puedan haber tenido lugar en el mismo, pero sólo como un traslado de lo que fue producido para el museo o la

⁷⁶ Henri Lefebvre. *The production of space*, op. cit.

Ana Bugnone

galería. Si bien habían tenido lugar las primeras acciones artísticas en el espacio público en señal de protesta contra el régimen canónico de consagración de artistas y circulación de obras, situados en la ciudad de La Plata, las acciones analizadas, aparecen entre las primeras que cruzan ese borde que limita lo habilitado y lo no habilitado por la institución arte en esa década. Es, entonces, la planificación deliberada de que ocurran en el espacio público otro de los aspectos que permite pensar en su potencialidad política de contra-construcción de ese espacio.