

## PRÁCTICAS “REVULSIVAS”. EDGARDO ANTONIO VIGO EN LOS MÁRGENES DEL CONCEPTUALISMO

Fernando Davis

Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

### EL “DESHACEDOR DE OBJETOS”

“No más ‘CONTEMPLACIÓN’ sino ‘ACTIVIDAD’. No más ‘EXPOSICIÓN’ sino ‘PRESENTACIÓN’”<sup>1</sup>. A finales de los años 60, el artista Edgardo Antonio Vigo sintetizaba en estos términos la apuesta límite de un programa estético “revulsivo”. Desde las líneas de un breve manifiesto se pronuncia entonces por un arte “tocable” y con “errores”, basado en el “uso de materiales ‘innobles’”, “de atrape por vía lúdica” y que “facilite la participación-activa del espectador”<sup>2</sup>. En las direcciones críticas que concentra y moviliza, el texto se presenta como una sintética plataforma de intervención, un dispositivo táctico que tensiona y extiende un conjunto de estrategias poéticas y operaciones transgresoras que, encendidas por Vigo en el curso de la década, se proyectan y reactivan en su obra posterior. En su apuesta radical, su programa revulsivo postula atacar la integridad del valor “arte”, desestabilizar los roles tradicionalmente asignados al artista y al público en la experiencia estética y construir, fuera de los centros y circuitos artísticos legitimados, nuevas redes de circulación e intercambio.

Editor de revistas y otras publicaciones de vanguardia, poeta visual, crítico y ensayista, creador de “máquinas inútiles”, artista-correo e impulsor de “proyectos a realizar” y “señalamientos”: desde posicionamientos y modos de intervención diversos y simultáneos, Vigo construye y desarma, en la apertura de múltiples y superpuestas líneas de experimentación, los márgenes vacilantes de un “arte contradictorio”<sup>3</sup>. En sus trayectos oblicuos y en sus intersecciones variables, en la porosidad de sus bordes y en la indisciplina de sus derivas, estas prácticas deslegitiman su potencial interpretación como un cuerpo coherente y uniforme, desorganizando –en su irregular

---

<sup>1</sup> Vigo, Edgardo Antonio. S/t, 1968-69. Declaración entregada al crítico Ángel Osvaldo Nessi el 23/01/69. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo (en adelante CAEV). El destacado en mayúsculas pertenece al original. En las siguientes citas, utilizo las mayúsculas de los textos originales.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

despliegue- los recorridos unidimensionales de sentido trazados por los relatos de la historiografía canónica.

En estos años Vigo llama “cosas” a sus obras y se refiere a sí mismo como un “deshacedor de objetos”<sup>4</sup>. En 1968 inaugura una exposición en la boite Federico V de La Plata con una “conferencia muda”<sup>5</sup>. El catálogo de la muestra, realizado por Vigo mismo, reúne una secuencia de páginas sueltas en blanco y una diapositiva velada. Desde la puesta en cuestión de sus condiciones de posibilidad, la “conferencia” y el “catálogo” se interpelan y re-citan de manera recíproca. En una y otro Vigo contraría e invierte la lógica del dispositivo, para traducir en acto (en “no-acto”) la imposibilidad de nombrar sus “cosas”, *velando* el relato<sup>6</sup>. Pero un fragmento de texto con el rótulo “conferencia”, interrumpe la silenciosa continuidad de las páginas del catálogo: “La comunicación debe hallarse NO en los casilleros divisorios legados sino en el DESPOJO de prejuicio creados por aquellos”<sup>7</sup>. Esto son las “cosas” para Vigo: “despojos”, *margen*. En la ambigua nominación que proyecta, el término abarca un cuerpo de producción complejo y disímil: inscripto en una perturbadora indefinición respecto de la tradicional separación de las artes en prácticas discretas, es utilizado para hacer referencia indistintamente a objetos múltiples, publicaciones y piezas gráficas. En su inquietante no-clausura, las “cosas” fracturan la legalidad de la obra artística en el orden (pacificado) que funda su segura inscripción institucional, desde un operar *fuera-de-marco* que desarma y dispersa, en su imposible clasificación, las categorías y géneros legitimados<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> En 1966 Vigo se caracteriza a sí mismo como un “deshacedor de objetos” en la presentación de su “poesía matemática” en la revista *Diagonal Cero* (La Plata, diciembre de 1966). Ese mismo año, en ocasión de un *happening* de Jean-Jacques Lebel en el Di Tella, había distribuido volantes con la inscripción “DESHACEDOR VIGO” y un poema matemático.

<sup>5</sup> Vigo, Edgardo Antonio. “No – Arte – Sí”, *Ritmo*, N° 5, La Plata, 25 de agosto de 1969. Un año después de esta intervención, Vigo distribuye por correo las instrucciones para una “(in) conferencia”, delegando la acción de 1968 a los potenciales destinatarios de su propuesta. La boite Federico V, en la que entonces trabajaba el artista Luis Pazos, un joven poeta experimental cercano a Vigo, había sido escenario de otras experiencias participativas en esos años, como la presentación, en 1967, del objeto poético *La corneta* -un clarinete de plástico con diez “poemas fónicos” en su interior- del mismo Pazos.

<sup>6</sup> La decisión de Vigo de no hablar podría parecer contradictoria en un artista que, por cierto, gustaba de hablar (y mucho: sería arduo enumerar las charlas públicas y conferencias que Vigo dio en estos años), pero que me importa interpretar en el marco de una producción donde la idea de vacío constituye una presencia (o no-presencia) desestabilizadora. Unos meses antes de su “conferencia” en Federico V, por ejemplo, Vigo decide no publicar el número 25 de su revista *Diagonal Cero*, por dedicarlo a la nada.

<sup>7</sup> Edgardo Antonio Vigo y sus “cosas”, *cat. exp.*, La Plata, Federico V, 1968.

<sup>8</sup> El término “cosas” había sido utilizado por el artista Rubén Santantonín desde 1961. Santantonín llamó “cosas” a una incómoda producción que exhibió en septiembre de ese año en la Galería Lirolay, relieves con formas abultadas y objetos colgados del techo de la sala, realizados con materiales de desecho, como cartón, trapos enyesados, tientos de cuero y alambre. En el catálogo argumentaba: “No pretendo unir pintura con escultura. Trato de colocarme lejos de estas dos disciplinas en cuanto pueden ser método, sistema, medio. Creo que hago ‘cosas’” (Santantonín, Rubén. “Hoy a mis mirones”, *Collage y cosas, cat. exp.*, Buenos Aires, Galería Lirolay, 1961). En una dirección similar, aunque con un cuerpo de producción muy diferente, Vigo sostendrá en 1968, en ocasión de su muestra *Xilografías* y “*cosas visuales*” en la Galería Ilari de Asunción: “he encerrado en la palabra COSAS ese concepto ambiguo o falta [sic] de clasificación exacta. En definitiva esa clasificación a mi no me interesa [...] No

“Deshacedor de objetos” es, probablemente, el calificativo más adecuado para un artista que hace “cosas”. En la poética de Vigo, “deshacer objetos” involucra un tipo de práctica centrada en desarticular el orden naturalizado que regula la apropiación corriente de los objetos mismos, desarreglar su registro normado, introducir un desvío en la percepción ordinaria, en su acostumbrada y cotidiana inmovilidad. Interpelado desde la sugerencia móvil del “asombro”<sup>9</sup> y la manipulación lúdica, *extrañado* respecto de sí, el objeto es susceptible de “ATACAR AL INDIVIDUO en otras sensibilidades”<sup>10</sup>, de activar, más allá de su función específica, otras dimensiones posibles. Vigo desamarra las ataduras significantes del objeto, lo *saca de quicio* (lo desencaja), para insubordinar sus contornos en los tránsitos disidentes de la alteridad poética. Pero no se trata (al menos no como exigencia primera) de modificar el objeto, sino de utilizarlo de manera estratégica a los fines de cancelar la separación entre “creadores” y “consumidores”, transformando la tradicional actitud estética contemplativa en *acción*. La radicalidad de esta empresa no podía cifrarse en la mera ruptura con las formas de representación heredadas, sino en la clausura de la representación misma: al elegir *presentar* el objeto en lugar de representarlo –en una dirección que repone el gesto designativo de Marcel Duchamp– Vigo propone saldar la escisión arte/ vida fuera de una tradición que concibe “arte” y “realidad” en relación de mutua exterioridad, como polos de una abstracta dicotomía.

## SEÑALAR Y REVULSIONAR

En octubre de 1968 Vigo difunde en un diario y una radio de La Plata, una insólita propuesta: la invitación a concurrir en un día y horario precisos a la esquina de las avenidas 1 y 60 de la ciudad, a contemplar, desde el punto de vista de su potencialidad estética, un objeto corriente en el paisaje urbano, el semáforo ubicado en la intersección de ambas calles con el diagonal 79. En su *Manifiesto/ Primera no-presentación Blanca*, publicado entonces bajo el sello editorial “Diagonal Cero”, Vigo explicita su apuesta radical: no construir más obras (en sus palabras, “imágenes alienantes”), sino señalar los objetos de nuestro entorno, “que no teniendo

---

quiero un Vigo xilógrafo, poeta, plástico, constructor de objetos, etc.; quiero un VIGO, así sin agregados [...] de mi taller salen COSAS” (S/a. “Edgardo Antonio Vigo habla de su arte”, *La Tribuna*, Asunción, 25 de junio de 1968). Ese mismo año, en su crónica de las *Experiencias* en el Instituto Torcuato Di Tella, caracteriza a la muestra como una “presentación de cosas” (Vigo, Edgardo Antonio. “Experiencias 68 en el Di Tella”, *El Día*, La Plata, 9 de junio de 1968).

<sup>9</sup> En la citada declaración de 1968-69 Vigo sostiene un “aprovechamiento al máximo de la estética del ‘asombro’, vía ‘ocurrencia’”.

<sup>10</sup> Vigo, Edgardo Antonio. “Acción de señalar”, s/f. Archivo CAEV.

intencionalidad estética como fin”, sin embargo, “la posibiliten”<sup>11</sup>. Denominada desde su difusión en los medios *Manojo de semáforos* [FIG. 1], la experiencia inauguraba, en el programa estético de Vigo, un tipo de práctica límite, el *señalamiento*, cuya base conceptual era proporcionada por el manifiesto: “La funcionalidad de carácter práctico-utilitario de algunas construcciones”, argumenta en el texto, “deben ser SEÑALADAS y así producir interrogantes que no surgen del mero y vertical planteo utilitarista sino de la ‘DIVAGACIÓN ESTÉTICA’”<sup>12</sup>. Al intencionar la mirada en la simple acción de *señalar* el semáforo, Vigo propone activar, fuera de su registro técnico-instrumental, otras dimensiones inhibidas o neutralizadas por la familiaridad del objeto mismo<sup>13</sup>. En tal sentido, el señalamiento supone una mirada extrañada de los objetos y del entorno corrientes, mediante una operación reflexiva orientada a desacostumbrar el orden naturalizado, a “revulsionar” la cotidiana adecuación a prácticas y normas instituidas. La intervención de Vigo reactualiza y extiende la estrategia desviacionista del *ready-made* de Duchamp. Pero si la operación duchampiana traza su densidad disruptiva en la práctica de descontextualizar el objeto cotidiano, para reubicarlo, al interior de la institución artística, en una nueva trama de asociaciones y referencias semánticas (con el propósito de hacer colapsar la integridad institucional del valor “arte”), el señalamiento parece invertir esta estrategia: no se trata de alterar o desviar la presencia o circulación corrientes del objeto, sino de señalarlo -desde el extrañamiento de una mirada *otra-* en su ubicación habitual, allí donde éste se entrega a nuestra percepción cotidiana como parte del paisaje acostumbrado. Mientras la propuesta de Duchamp cifra su efecto de *shock* en la inscripción, dentro del espacio “neutro” de la galería o del museo, de un elemento que altera de manera radical las “naturales” condiciones de producción y consumo de lo artístico en sus formas legitimadas, el señalamiento apunta a un desbordamiento de los límites de la institución arte en una dirección diferente: busca potenciar la alteridad del objeto en su presencia en el contexto corriente de la calle, donde el saturado contraste de registros visuales y sonoros anula la posibilidad de toda intimidad sensible con la “obra”, para “hacer

---

<sup>11</sup> Vigo, Edgardo Antonio. *Manifiesto/ Primera no-presentación Blanca. Manojo de semáforos/ Señalamiento I*, La Plata, Diagonal Cero, 1968.

<sup>12</sup> *Ibíd.* El enigma abierto por el manifiesto y la convocatoria pública en los medios constituye el punto de partida de la propuesta de Vigo: “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” (Notas de Edgardo Antonio Vigo en su archivo personal. Archivo CAEV, caja año 1968).

<sup>13</sup> La misma caracterización del semáforo como un “manejo”, introduce este desvío en la percepción ordinaria al desplazar la atención -desde el juego de sustituciones que instala la metáfora- a su dimensión estética.

estallar las significaciones en el espacio de la vida social”<sup>14</sup>. En este punto, el planteo de Vigo es deudor de las acciones *Vivo-dito* que el argentino Alberto Greco propuso a comienzos de la década. En su “Primera Exposición de Arte Vivo”, realizada en marzo de 1962 en las calles de París, Greco señalaba y firmaba personas, objetos y situaciones de la ciudad, rodeándolos con un círculo de tiza trazado sobre el suelo. Pero la decisión de Vigo de no asistir en 1968 a la cita colectiva frente al semáforo –así como unos meses antes elegía no hablar en la inauguración de sus “cosas” en Federico V–, da cuenta de un desplazamiento del tipo de intervención de Greco, un corrimiento táctico de la figura del “artista”, que pretende generar –fuera de su autoridad– una acción no condicionada y potencialmente liberadora, una apropiación del entorno cotidiano inquietada por los desamarres de sentido de la deriva poética, contraria al “bombardeo constante de imágenes que alienan al ser hasta hacerlo perder su individualidad”<sup>15</sup>. En las líneas finales de su manifiesto Vigo sostiene: “La liberación está en la medida en que el hombre se desprenda de los ‘PESADOS BAGAJES DEL CONCEPTO POSESIVO DE LA COSA’, para ser un OBSERVADOR-ACTIVO PARTICIPANTE de un ‘COTIDIANO Y COLECTIVO ELEMENTO SEÑALADO’”<sup>16</sup>.

En noviembre de 1970, convocado por el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) para participar en la exposición *Escultura, follaje y ruidos* en la plaza Rubén Darío (en Buenos Aires), Vigo distribuye una tiza y una tarjeta con una serie de instrucciones para un nuevo señalamiento, consistente en un “paseo visual” a la plaza. En una implícita inversión del gesto de Greco, invita a los transeúntes a entizar una baldosa para luego, desde el sitio marcado, realizar un giro de 360°, concretando el mencionado recorrido visual<sup>17</sup>.

En 1972 realiza *El sudario de Marcel Duchamp* [FIG. 2], un objeto compuesto de una rueda de bicicleta (una cita al primer *ready-made* de Duchamp, de 1913) parcialmente destruida y cubierta por una tela blanca (el “sudario”), montada sobre una base muy alta de madera. Atada a la rueda con un hilo, una tarjeta troquelada exhibe el título de

---

<sup>14</sup> Padín, Clemente. “La des-semantización de la poesía en el Río de la Plata: poesía para y/o a realizar y poesía inobjetal”, [http://boek861.com/padin/07\\_des\\_semantiza.htm](http://boek861.com/padin/07_des_semantiza.htm) [en línea].

<sup>15</sup> Vigo, *op. cit.*, 1968. En Greco, por otro lado, el círculo de tiza se presenta como un dispositivo que, a la manera del marco en una pintura o el pedestal en una escultura, aísla al objeto o la situación señalados, recortándolos de su curso corriente. En Vigo la acción de señalar es dirigida desde los medios, pero ni el objeto ni su entorno son alterados.

<sup>16</sup> Vigo, *op. cit.*, 1968.

<sup>17</sup> En una tarjeta que distribuye entonces, Vigo propone como variantes del recorrido, “agregar a este movimiento el de PERSPECTIVA POR ALTURA desde la posición de puntas de pié” o bien “llegar a la posición de cuclillas o de estiramiento horizontal” (*Señalamiento V. Un paseo visual a la Plaza Rubén Darío*, 1970. Archivo CAEV).

la obra y “La Marca de Vigo”<sup>18</sup>. El objeto es presentado en la exposición *Plásticos Platenses* en la Casa de Cultura de Ensenada, en la que participan artistas provenientes, en su mayor parte, de los diversos planteamientos de la pintura abstracta, desde el informalismo a los desarrollos geométricos. ¿Qué hacía la cita a Duchamp en medio de tantos cultores del arte “retiniano”?<sup>19</sup> *El sudario...* puede interpretarse como una inversión de la operación iniciada en 1968 con el primer señalamiento: si el *Manojo de semáforos* instalaba el gesto duchampiano en el afuera de la institución artística, en la calle, con el propósito de potenciar su alteridad en los tránsitos y ritmos discontinuos de lo urbano; el objeto que Vigo expone cuatro años más tarde, parece inscribirse en una dirección de signo contrario, al devolver el *ready-made* al interior de la sala de exhibición. *El sudario...* condensa y moviliza una trama compleja de enclaves críticos. La base sobre la que “reposa” la rueda de bicicleta, ubica al objeto fuera del alcance de los espectadores, lo alza, vertical, en el centro de la sala. El taburete del *ready-made* de Duchamp es reemplazado por dos vigas de madera que hacen las veces de desproporcionado pedestal: el gesto crítico del *ready-made* aparece absorbido por la misma institución cuya lógica buscaba subvertir, fagocitado por el dispositivo pedestal que clausura su revulsividad en la confinación inaccesible (y pacífica) del objeto –restaurando una distancia que la traza duchampiana pretendía cancelar- y lo reubica en el museo o en la galería como “escultura”, exhibido sin conflicto junto al formalismo pictórico. El objeto de Vigo es una “(in) obra”<sup>20</sup>, una suerte de monumento invertido o “(in) monumento”, que exhibe en su propio cuerpo la tensión entre la cita-homenaje al “autor” de los *ready-mades* y la preocupación por desarticular este registro, por desacralizar la lógica conmemorativa y su virtual confinación al relato de la posteridad. ¿Y el sudario? La imagen fuertemente connotada del sudario proporciona la clave para interpretar la obra en su potencialidad crítica: despojada de la trama móvil de descalces y reasignaciones semánticas en la que disputa su conflictividad, el *ready-made* parece asistir a su propio “sacrificio”, ¿acaso despotenciado en su voluntad disruptiva para ser reificado como imagen, como

---

<sup>18</sup> Una tarjeta impresa con una letra V, que Vigo utiliza en varias obras y señalamientos desde 1970.

<sup>19</sup> En las entrevistas que le hizo Pierre Cabanne, Duchamp calificó su postura de “anti-retiniana”, “opuesta a todo tipo de preocupación por el ‘lenguaje visual’ y, por el contrario, abierta a cuestiones ‘conceptuales’” (Krauss, Rosalind. *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 121 [1993]).

<sup>20</sup> En Vigo, la categoría de “(in) obra” alude a un tipo de práctica en la que la obra misma es tensionada en su condición de posible desde la incómoda inscripción que abre su denominación contradictoria, e involucra intervenciones muy diversas, desde “objetos poéticos” –como los *Poemas matemáticos (in) comestibles* (1968), un múltiple realizado con dos latas de pescado envasado, soldadas entre sí, con un objeto desconocido en su interior- a “proyectos a realizar” –como el *(in) film blanco sobre blanco. Homenaje a Kasimir Malevitch* (1969), la propuesta de una proyección a espaldas del público, que pretende negar la técnica utilizada colocándola en un “contexto” que “no es funcionalmente cinematográfico” (Vigo, Edgardo Antonio. “Un arte a realizar”, *Ritmo*, N° 3, La Plata, 1969).

signo impreso en el revés del sudario, imagen-huella que la institución incorpora sin dificultad al relato secularizado de la historia del arte? ¿O, por el contrario, como posibilidad (todavía) crítica, como traza disidente susceptible de vulnerar la prolija geografía de la institución arte, interviniendo en sus accidentes, como gesto resistente a su potencial canonización?

### “POESÍA PARA Y/O A REALIZAR”

Unos meses después del *Manejo de semáforos*, Vigo cierra la revista experimental *Diagonal Cero*<sup>21</sup>, publicación destacada en la difusión de las prácticas de la “nueva poesía”<sup>22</sup>, con una doble intervención: por un lado, *marca* (señala) el frente de la revista con una tarjeta, atada e impresa con la inscripción “Señalamiento IIIº realizado por Edgardo Antonio Vigo. No va más!!!”; por el otro, reproduce, en la última página (una hoja suelta, con un círculo calado en el centro) unas breves instrucciones: “Concrete su poema visual/ pintura/ objeto/ escultura/ paisaje/ naturaleza muerta/ desnudo/ (auto)retrato/ interior y todo otro tipo y género de arte” [FIG. 3]. La propuesta interrumpe la continuidad estructural de la publicación con la consigna de una acción a realizar, desplazando la facultad creativa del artista a los potenciales lectores de DC: “colocar a distancia prudencial delante de un ojo el agujero y encuadrar a plena libertad el género que se desee”<sup>23</sup>. Pero la apuesta disruptiva del señalamiento desborda los términos de la tradicional ecuación artista-espectador, para inscribir su conflictividad en la opción de atacar la clausura que la obra funda en su permanencia como objeto destinado a la contemplación. Las breves instrucciones ubicadas al término de la publicación son una invitación a salir de sus límites y postergar la realización del “poema” en la deriva que abre la operación reiterada de encuadrar y desmarcar el espacio, pasando la mirada por el agujero circular. El “No va más!!!” que tacha la portada (en una obvia referencia a la expresión del *croupier* cuando hace girar

---

<sup>21</sup> En adelante DC.

<sup>22</sup> Vigo inició la publicación de DC en 1962. En diciembre de 1966, con la aparición del número 20, “Dedicado a la Nueva Poesía Platense”, la revista se orienta a la experimentación y difusión de las prácticas de la poesía visual y se constituye en órgano oficial del Movimiento Diagonal Cero (integrado por Omar Gancedo, Jorge de Luján Gutiérrez, Luis Pazos, el mismo Vigo y, tras retirarse Gancedo en 1967, Carlos Ginzburg). Este cambio en el perfil de la publicación coincide, en la interpretación de Vigo, con la “cristalización” de la “nueva poesía de vanguardia” (Vigo, Edgardo Antonio, “Nueva vanguardia poética en Argentina”, *Los Huevos del Plata*, N° 11, Montevideo, marzo de 1968).

<sup>23</sup> *Diagonal Cero*, N° 28, La Plata, 1968. La página final de DC 28 consigna “1969”. He optado, sin embargo, por mantener la datación de la revista tal como aparece en varios textos y notas de Vigo de esos años. Considerando su periodicidad trimestral, DC 28 se habría publicado en diciembre de 1968, aunque la fecha de edición no aparece en la revista. Es muy probable que Vigo haya finalizado la edición entonces y agregado más tarde la página final.

la ruleta) reactiva la traza múltiple del señalamiento, su no-permanencia-como-obra, en las direcciones fortuitas, no previsible, del azar y el accidente.

Al año siguiente y hasta 1971, Vigo realiza una serie de acciones participativas en diferentes lugares públicos, utilizando su *Urna con cabezales intercambiables*: un objeto compuesto de una caja receptora de madera y cuatro cabezales que cierran la pieza central en su parte superior<sup>24</sup>. El 14 de marzo de 1970 ubica la urna “erótica” (en la que el cabezal tiene una abertura circular) en la vereda de la boutique Tomatti de La Plata y distribuye una boleta con la consigna para una acción colectiva: “al reverso, dibuje, coloree, forme, escriba, etc. todo aquél elemento que sea útil para el armado de una poesía. Realizado proceda a hacer un rollo e introdúzcalo en la URNA ERÓTICA. No firme, mantenga su anonimato”<sup>25</sup> [FIG. 4]. En septiembre reedita la acción en el cuarto de sus señalamientos, *Poema demagógico*, propuesto en la *Exposición de Ediciones de Vanguardia*, organizada por el artista uruguayo Clemente Padín en la Universidad de la República, en Montevideo<sup>26</sup>. Las “claves mínimas”<sup>27</sup> impresas en una boleta similar a la de la acción en Tomatti, coinciden en la orientación lúdica del señalamiento que, casi dos años antes, cancela la edición de DC. El agujero circular en la página final de la revista se traslada al cabezal de la urna erótica. Como en la propuesta de 1968, la realización del poema se posterga en la reiteración de una misma consigna (en este caso, la de “votar”): armarlo significaría clausurar la fuga de sentidos potenciales -contenidos virtualmente en el interior de la urna-, cancelando la deriva en la operación de unificar el juego plural de soluciones inesperadas, llamadas al orden en la sanción privilegiada del “autor”. La apuesta revulsiva consiste, por el contrario, en potenciar el excedente que cada “votación” actualiza.

En paralelo a la secuencia de intervenciones con la “urna”, Vigo publica el ensayo *De la poesía/ proceso a la poesía para y/o a realizar*, donde reseña de manera temprana

---

<sup>24</sup> La urna recibe cuatro denominaciones diferentes, según el cabezal utilizado: en la urna “electoral”, éste lleva la clásica ranura para emitir el voto, en la “místico-religiosa”, la ranura tiene forma de cruz; en la “erótica”, es un agujero circular; por último, en la “(in) urna”, el cabezal no presenta ranura. La primera presentación de la urna tiene lugar en el Colegio Nacional de La Plata, donde Vigo se desempeñaba como profesor de dibujo. El 13 de septiembre de 1969, en el marco de una conferencia sobre el tema “Arte hoy”, Vigo reparte boletas con el texto “Plebiscito gratuito” y muestra la “(in) urna”, que exhibe un cabezal sin ranura.

<sup>25</sup> La acción es propuesta en el marco de una exposición de Vigo en Tomatti, donde el artista exhibe objetos lumínicos y “máquinas inútiles”.

<sup>26</sup> Por su parte, Padín presenta una acción, también participativa, titulada *La poesía debe ser hecha por todos*. Un medio de prensa señalaba las coincidencias conceptuales en las propuestas de ambos artistas, en tanto “experiencias [que] 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 una [sic] arma más de opresión y de apoyo del sistema” (S/a. “La nueva poesía”, *El Popular*, Montevideo, 9 de octubre de 1970).

<sup>27</sup> Vigo utilizaba la denominación de “claves mínimas” para hacer referencia a las breves instrucciones que distribuye en sus proyectos a realizar y señalamientos desde 1970.



los desarrollos recientes de la poesía “novísima”<sup>28</sup> y organiza en el CAYC la *Expo/ Internacional de proposiciones a realizar*. Estas iniciativas simultáneas dan cuenta de su preocupación por construir un discurso teórico y crítico sobre las nuevas prácticas e impulsar, al mismo tiempo, diferentes instancias de difusión y visibilidad de estas propuestas<sup>29</sup>.

La publicación *De la poesía/ proceso...* comprende dos partes, un ensayo donde Vigo presenta un panorama de la “novísima poesía” –en sus palabras, “un vasto, complejo y contradictorio campo”<sup>30</sup>- y una selección de textos y documentos de los artistas cuyas propuestas –entonces casi desconocidas en el campo artístico argentino- son discutidas en el escrito<sup>31</sup>. El “poema/ proceso” de los brasileños Wladimir Dias-Pino, Álvaro de Sá y Neide de Sá, caracterizado por Vigo como “uno de los movimientos más activistas y revulsivos de la poesía”<sup>32</sup>, constituye el punto de partida del ensayo. En la apuesta por ampliar el campo de la participación, la poesía/ proceso recurre a “claves” (como las denomina Vigo), palabras, imágenes y objetos, entregados al destinatario “sin respetar composición-constructiva alguna”, sin ningún esquema u organización preestablecidos susceptibles de pautar la disposición final de un objeto poético a componer. En su condición abierta y mudable, no definitiva, el poema/ proceso diagrama su potencia disruptiva en la intervención de “un participante-activo que pasa de recreador (interpretación de la cosa) a creador (modificante de la imagen)”<sup>33</sup>.

El recorrido del ensayo finaliza con los planteos de una “poesía para y/o a realizar”, cuyos desarrollos, si por un lado se inscriben –en la lectura de Vigo– en continuidad con la poesía/ proceso, por el otro, radicalizan tales propuestas en la consigna de “una

---

<sup>28</sup> Escrito en 1969 y publicado un año después bajo el sello editorial Diagonal Cero, el ensayo retoma y complejiza los argumentos del artículo “Un arte a realizar”, que Vigo publica con anterioridad en la revista platense *Ritmo* (Vigo, *op. cit.*, 1969).

<sup>29</sup> En 1969 Vigo había organizado en el Instituto Torcuato Di Tella la *Expo/ Internacional de Novísima Poesía*. La muestra que dos años después prepara en el CAYC, puede interpretarse en continuidad con aquella, en tanto ambas exposiciones proponen un estado de situación de las prácticas “novísimas” de la poesía, coincidiendo además en varios de los artistas participantes.

<sup>30</sup> Vigo, Edgardo Antonio. *De la poesía/ proceso a la poesía para y/o a realizar*, La Plata, Diagonal Cero, 1970, p. 3.

<sup>31</sup> El heterogéneo *corpus* documental reúne textos, proyectos e imágenes de Álvaro y Neide de Sá, Jean-Claude Moineau, Dennis Williams, Andy Suknasky, Julien Blaine, el Grupo ZAJ, Gerald Rocher, Jochen Gerz, Alain Arias-Misson y el mismo Vigo.

<sup>32</sup> Vigo, *op. cit.*, 1970, p. 3.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 3. Más adelante escribe: “En los poeta-/procesos [sic] el objeto pasa a ser poético sin necesaria utilización de la palabra como desencadenante [...] nace de un campo visual-espacial creando un nuevo lenguaje, un lenguaje en proceso” (*Ibid.*, p. 7). El contacto con los brasileños, sin lugar a dudas, fue significativo para Vigo, en momentos en que el artista experimentaba con problemáticas afines a las de la poesía/ proceso, que habrían de derivar en su “poesía para y/o a realizar”. En DC 26 (La Plata, junio de 1968) Vigo publicó un poema de Álvaro de Sá, a quien un año después invita a participar, junto con Dias-Pino y Neide de Sá, en la *Expo/ Internacional...* en el Di Tella. En una entrevista que entonces le hizo Álvaro de Sá para la publicación brasileña *Jornal do escritor*, Vigo mencionó su impacto al conocer la revista *Ponto*, órgano oficial de los poetas/ proceso (De Sá, Álvaro. “Poesía de vanguardia na Argentina”, *Jornal do escritor*, octubre de 1969).

participación activa para llegar a la ACTIVACIÓN MÁS PROFUNDA DEL INDIVIDUO: la REALIZACIÓN por él del poema<sup>34</sup>. ¿En qué consiste esta “activación” abierta por los planteos del poema para y/o a realizar? Si las prácticas de la nueva poesía buscaron ampliar el campo de la participación, tales desarrollos, sin embargo, limitaron “la conducta del participante” en la construcción de un “objeto-poético o poema novísimo determinado por un ‘programador’ de proceso o de poema para armar”, sostiene Vigo<sup>35</sup>. La apuesta revulsiva de la “poesía para y/o a realizar”, en la interpretación que traza el ensayo, extrema esta apuesta no sólo “en la participación del observador sino en su ACTIVACIÓN-constructiva”<sup>36</sup>. Así, la “poesía para y/o a realizar” funda su conflictividad en “el proyecto de una idea que crea el revulsivo para que cada uno a su vez, al recibirla *construya un poema* que llegará a convertirse en ‘su’ poema. Esta propiedad adquirida por el desarrollo libre luego de la recepción de la *idea-revulsivo*, nos pone delante de un ‘creador’ y no de un ‘consumidor’”<sup>37</sup>.

En 1971 Vigo organiza en el CAYC, con la colaboración de Padín<sup>38</sup> y la argentina Elena Pelli, la *Expo/ Internacional de proposiciones a realizar*, donde vuelve a mostrar la *Urna con cabezales intercambiables*. En tanto balance de las nuevas “investigaciones poéticas”<sup>39</sup>, la exposición reedita y extiende las direcciones críticas del ensayo de 1970, auspiciando un arte de “proposiciones”, donde el objeto, antes “resultado definitivo y necesario”<sup>40</sup>, es desplazado por la traza abierta, no permanente, de los proyectos “a realizar”.

## LA REVULSIÓN COMO POLÍTICA

En el gesto plural que articula la participación anónima y colectiva en la serie de intervenciones con la urna, la acción de “votar” deslegitima los roles prefijados del artista y del público (así como sus jerarquías instituidas), para desarmar los marcos de

---

<sup>34</sup> Vigo, *op. cit.*, 1970, p. 9.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 8. El destacado pertenece al original.

<sup>36</sup> Vigo, *op. cit.*, 1970, p. 9.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>38</sup> Es interesante observar que, en paralelo a la propuesta de Vigo de una “poesía para y/o a realizar”, Padín formula sus planteos de una “poesía inobjetal” –lo que da cuenta de un clima compartido en las búsquedas que entonces llevaban a cabo ambos artistas-, cuya base conceptual difunde en 1971 en una serie de manifiestos titulados INOBJETAL 1, 2, 3 y 4. Entre febrero y abril de 1972 Padín organiza en la Galería U de Montevideo la *Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía*, cuya última semana estuvo destinada a las “propuestas a realizar” (Torres, Washington. “Muerte de la semántica”, *Marcha*, Montevideo, 25 de febrero de 1972).

<sup>39</sup> Así aparecen denominadas en la gacetilla de difusión del CAYC (*Expo/ Internacional de proposiciones a realizar*, Buenos Aires, CAYC, GT 39, 7-4-71).

<sup>40</sup> *Ibid.* Algunos de los artistas participantes aparecen un año antes en *De la poesía/ proceso...*, entre ellos, Dias-Pino, Álvaro y Neide de Sá, Andy Suknasky, Jochen Gerz, Julien Blaine y Alain Arias-Misson. En paralelo a la exposición, Vigo organizó un ciclo de audiciones de poesía fónica.

previsibilidad de la experiencia artística en los tránsitos *en turbulencia* de una propuesta estética abierta. Pero en los años del régimen de facto autodenominado como “Revolución Argentina”, los registros de la actualidad potencian cada una de estas acciones con resonancias de sentido que reenvían la experiencia estética al espesor conflictual del contexto político inmediato<sup>41</sup>.

En mayo de 1969 la revuelta obrero-estudiantil conocida como “Cordobazo” –iniciada en Córdoba y pronto extendida a Rosario, Mendoza y otras ciudades argentinas– inaugura una convulsionada coyuntura, atravesada por una “ola de radicalización”<sup>42</sup> que transforma de manera drástica el horizonte sociopolítico. En el acelerado curso de los primeros 70, la calle se experimenta como un territorio en disputa, tensado por ocupaciones, resistencias y representaciones utópicas.

En 1972 Vigo publica en la revista *Hexágono '71*<sup>43</sup> –que edita hasta 1975– un nuevo manifiesto, “La calle: escenario del arte actual”, donde extiende la problemática inaugurada años antes con el texto que abre la secuencia de los señalamientos. La calle se presenta como el marco privilegiado de activación de la práctica revulsiva: “Variar el sistema que nos rige y cambiar las estructuras clásicas en cuanto a medios que movieron el arte hasta nuestros días, romper con los habitáculos, salir y ganar la calle”<sup>44</sup>. Pero la revulsión no es, en el programa de Vigo, “únicamente formal y estética”, sino “de CAMBIO REAL DE VIDA”<sup>45</sup>. El espesor crítico de la práctica revulsiva se juega, así, no sólo en la apuesta de “quebrar lo heredado”, sino en el “QUEBRANTAMIENTO interno” de la “PROPIA ACTITUD” del “proyectista”<sup>46</sup>. El término revulsionar define, en tal sentido, “la ACTITUD límite del arte actual”, donde “la

---

<sup>41</sup> El 28 de junio de 1966 un golpe militar derroca al entonces presidente Arturo Illia y la Junta de Comandantes designa al general Juan Carlos Onganía como presidente de la autoproclamada “Revolución Argentina”.

<sup>42</sup> Sigal, Silvia. *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 203.

<sup>43</sup> En adelante H. Vigo identifica con una o dos letras cada uno de los trece números de la revista: *a, ab, ac, bc* (1971), *bd, be* (1972), *cd, ce, cf* (1973), *de, df, dg* (1974) y *e* (1975), proponiendo una codificación alternativa que desnaturaliza el ordenamiento convencional de la publicación, aunque manteniendo la idea de sistema.

<sup>44</sup> Vigo, Edgardo Antonio. “La calle: escenario del arte actual”, *Hexágono '71, be*, La Plata, 1972. El texto fue escrito en 1971. Este cuestionamiento de los espacios artísticos tradicionales es sostenido por Vigo desde otros emprendimientos, como el Museo de la Xilografía, que funda en 1967 sobre la base del intercambio con otros artistas y la edición de carpetas de grabados bajo el sello “Diagonal Cero”. Concebido por Vigo como un “museo ambulante”, sin sede fija, el Museo de la Xilografía era (literalmente) trasladado en cada una de sus exposiciones públicas en escuelas, bares, clubes y bibliotecas, instituciones que, durante unas horas, se constituían en sede provisoria de su acervo circulante. En muchas de las exposiciones, las xilografías eran mostradas sujetadas en la extensión de una cuerda, disposición que remite a la literatura de cordel brasileña. Sobre el proyecto del Museo de la Xilografía véase mi trabajo “El Museo de la Xilografía de La Plata y la poética de un ‘arte a realizar’ en Edgardo Antonio Vigo”, en: *Muestra Acervo del Museo de la Xilografía de La Plata. Re-Vuelta, cat. exp.*, La Plata, Fundación Centro de Artes Visuales, 2002.

<sup>45</sup> Vigo, *op. cit.*, 1972.

<sup>46</sup> *Ibid.* El artista, escribe Vigo, “quiso hacer la REVULSIÓN utilizando los medios ambientales y una exagerada (egocéntrica) terminología que hace ya mucho perimió. El deseo de ser institucionalizado ‘artista’ como lo que ello implica, ha sido una prueba que cuesta superar [...] deberá el ‘proyectista’ sacudir dentro de sí mismo la figura que querrá representar en el futuro y jugarse a las pérdidas y ganancias que toda nueva actitud presupone” (*Ibid.*).

‘obra’ se perime para dar paso a otro elemento LA ACCIÓN”<sup>47</sup>. Más adelante argumenta: “A la calle hay que proponerle. No es más que eso, señalarle. No debemos corregir al transeúnte, ni cambiar su ritmo, éste debe continuar con el tratamiento del paisaje rodeante-cotidiano, pero debe ser ‘revulsionado’ en forma constante por ‘propuestas nuevas’ basadas en ‘CLAVES MÍNIMAS’. La función del ‘proyectista’ será la de indicar simples elementos que permitan un ‘hacer’ posterior legando al receptor las mayores posibilidades de desarrollo [...] se deberá PROPONER más que HACER. La calle no acepta ideas ni teorías extrañas a ella misma [...] el arte debe dar una respuesta para que esa CALLE sea asimilada, VIVIDA INTERIORMENTE, cotejada, propuesta”<sup>48</sup>.

En el marco de creciente conflictividad en el que las urgencias de la política encienden y movilizan el ritmo de la vanguardia, H se propone como plataforma de intercambio y circulación de ensayos, proyectos a realizar, arte correo, señalamientos, proyectos de arte ecológico y consignas políticas, reunidos en páginas sueltas y de formatos diversos, sin orden preestablecido, en el interior de un sobre que les servía de continente (formato que fragmenta y dispersa toda posible estructura u orden secuencial de la revista). Entre los artistas que colaboraron con la publicación se encuentran Carlos Ginzburg, Luis Pazos, Juan Carlos Romero y Horacio Zabala<sup>49</sup>. En sus trece números, H articula un *corpus* heterogéneo de imágenes gráficas y recursos alternativos, cuya criticidad, argumenta Vigo desde la misma revista, se cifra en la apuesta no oficial de un “REAL ARTE POBRE”, de circulación descentrada “por canales no-tradicionales alejados del organizado aparato de represión y censura y lejos de la peligrosa direccionalidad impuesta por los Centros estatales y privados”<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> *Ibíd.*

<sup>48</sup> *Ibíd.* En sus líneas finales el nuevo manifiesto repone la traza crítica de la “poesía para y/o a realizar”: “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” (*Ibíd.* El destacado pertenece al original).

<sup>49</sup> Ginzburg y Pazos habían integrado con Vigo el Movimiento Diagonal Cero, mientras que Zabala lo conoció al asistir a la mencionada *Expo/ Internacional...* en el Di Tella. Romero, aunque vinculado a la escena artística platense a través de su actividad como profesor en la entonces Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, conocerá a Vigo más tarde a través de Pazos, con quien integró desde 1971 (así como con Ginzburg y Zabala) el Grupo de los Trece, un colectivo constituido en el marco de las actividades impulsadas por el CAYC.

<sup>50</sup> Vigo, Edgardo Antonio. “Sellado a mano”, *Hexágono '71, e*, La Plata, 1975. En los años siguientes, el “arte correo” radicaliza esta empresa crítica. Para Vigo constituyó el medio privilegiado en la conformación de nuevas redes de intercambio y comunicación, iniciadas durante los 60 a partir de la difusión y canje de la revista DC. El arte correo es, por definición, un *arte de redes*. En tanto práctica cuya movilidad desborda las localizaciones y trayectos preestablecidos por las instituciones artísticas oficiales, no puede pensarse, en sus proyecciones críticas, fuera de su *circulación*. En el marco del régimen de terror instalado en Argentina a partir del golpe militar del 24 de marzo de 1976, el arte correo posibilitó (como en otros países de América Latina y del este de Europa, estos últimos bajo regímenes comunistas) la rearticulación de proyectos colectivos en torno a similares intereses no sólo estéticos,

Un arte “pobre” cuya emergencia en el escenario latinoamericano –lejos de responder al “‘toque romántico’ de una rebeldía costumbrista o explotada ‘bohemia’ fuera del contexto”– se trama como respuesta (política) frente a la “carencia” característica de las “ralas economías” de la región<sup>51</sup>. Es interesante reparar en esta inversión que Vigo propone respecto de las prácticas del *povera* europeo –conocidas entonces a través de los trabajos del italiano Germano Celant, publicados a partir de 1969<sup>52</sup>- al apropiarse de la categoría administrada desde el centro para desmarcarla de sus asignaciones de sentido hegemónicas, subvirtiendo el rígido binarismo que funda y reproduce el esquema centro-periferia, en su pretendida circulación unidireccional de los repertorios estéticos. En el uso táctico que Vigo hace de la categoría importada, al confiscarla y reinscribirla en la trama conflictual de la escena latinoamericana, las prácticas “pobres” se revisten de un espesor de sentido que reactiva su operatividad disidente y desorganiza los seguros contornos de su registro canónico.

En los números siguientes, la revista incorpora a su diseño un conjunto de marcas e inscripciones críticas. La portada de H *cd* (1973) incluye, junto a su nombre, el *slogan* “Eso sí la más peligrosa” y la impresión de un sello con el texto “Arte Argentino de Vanguardia 1973”, reactivando la tensión arte-política en una clave diferente: la vanguardia pensada como *peligro*. El interior de la publicación reúne una serie de imágenes impresas por fotocopia, que coinciden en el tema de la violencia y sus efectos sobre cuerpos y territorios<sup>53</sup>. El recurso del sello de goma se reitera en la intervención y marcado del frente de la publicación, “enturbiando” la limpieza de las primeras portadas, con los trazos en conflicto de las urgencias de la política: H *de* (1974) exhibe la única inscripción “TRELEW” –en una obvia referencia a la masacre ocurrida dos años antes, en la que habían sido asesinados dieciséis guerrilleros detenidos en un penal de Rawson<sup>54</sup>-, mientras que el ejemplar *df* reproduce la consigna “Libres o muertos jamás esclavos”. En el número *dg*, la revista aparece cerrada con una faja de papel con la leyenda “AUTOCENSURADO”: la censura es

---

sino también políticos y éticos, así como la difusión y denuncia, en escenas y geografías dispersas, del sistemático exterminio perpetrado por el terrorismo de Estado.

<sup>51</sup> *Ibíd.* El subrayado pertenece al original.

<sup>52</sup> En 1969 Celant había publicado su libro *Arte Povera* (Milán, Mazzotta), también aparecido en inglés como *Arte Povera: Earthworks, Impossible Art, Actual Art, Conceptual Art*. Una selección de textos del italiano fue incluida en la carpeta de Carlos Ginzburg *10 ideas de arte pobre*, editada por Vigo en 1971 bajo el sello “La Flaca Grabada”.

<sup>53</sup> *Inventario*, de Juan Bercetche; *La oferta y la demanda*, de Eduardo Leonetti; *Herida*, de Pazos; *La violencia*, de Romero; *La ley del embudo*, de Vigo, y *Anteproyecto de arquitectura carcelaria para las sierras de Córdoba – Argentina*, de Zabala.

<sup>54</sup> Los guerrilleros formaban parte de las organizaciones ERP, FAR y Montoneros, y fueron asesinados en la madrugada del 22 de agosto de 1972, como represalia a un intento de fuga.

señalada en su puesta en ejercicio, en la acción de sellar el sobre y cancelar el acceso a la publicación<sup>55</sup> [FIG. 5].

En 1973 Vigo distribuye a través de H la tarjeta de su Señalamiento XI, *Souvenir de dolor*, en referencia a la “masacre de Trelew”<sup>56</sup>. En el mismo número publica su texto “Por qué un arte de investigación”, donde define al artista como un “trabajador plástico de investigación” y propone la “utilización y apertura de todos los canales de comunicación”<sup>57</sup>. En septiembre de 1972, a poco más de un mes de la masacre, el señalamiento había circulado en la muestra colectiva *Arte Integración*, realizada en el Jardín Zoológico de La Plata<sup>58</sup>. En noviembre, Vigo vuelve a presentar el *Souvenir de dolor* en la exposición *Arte platense. Panorama '72*, en la galería comercial La Cueva del 11. En esta ocasión la tarjeta es exhibida junto a un titular de prensa y una xilografía con la imagen del Che Guevara -a la vez intervenida con perforaciones que simulan impactos de bala- y la inscripción “TRELEW” en grandes letras [FIG. 6]. La nueva disposición del señalamiento se presenta como una suerte de “stand de tiro”<sup>59</sup>: una ametralladora de juguete montada sobre un trípode apunta al grabado en la pared, mientras que sobre el suelo, a ambos lados del objeto, se ubican los nombres de los guerrilleros fusilados<sup>60</sup>. La opción límite del señalamiento presenta un desplazamiento táctico respecto de sus formulaciones inaugurales en 1968: el gesto revulsivo ya no pasa (solamente) por desorganizar las prácticas corrientes en los registros insubordinados de la deriva poética, sino también por problematizar el espacio del arte con las marcas “en caliente” de la realidad inmediata. Así, la práctica revulsiva disputa su densidad conflictual en la incorporación de un “afuera” que ya no se percibe como tal, sino como una dimensión ineludible que interpela a la obra desde adentro y la re-trama en sus opciones radicalizadas.

---

<sup>55</sup> La portada presenta, además, una serie de perforaciones –como impactos de bala- y el registro de un sello con la palabra “Anulada”. Se trata del número *dg* de la revista, publicado en 1974. H *df* también apareció ese mismo año.

<sup>56</sup> El *Souvenir de dolor* circuló en H *ce*, a un año de la masacre, junto con un afiche, también referido a Trelew y firmado por “Artistas Plásticos en Lucha”.

<sup>57</sup> Vigo, Edgardo Antonio. “Por qué un arte de investigación”, *Hexágono '71, ce*, La Plata, 1973.

<sup>58</sup> La tarjeta fue distribuida el 24 de septiembre. Un día antes el CAYC inauguraba en la plaza Roberto Arlt de Buenos Aires la exposición *Arte e ideología en CAYC al aire libre*, como parte de la segunda edición de *Arte de Sistemas*, que también se presentaba en su sede y en el Museo de Arte Moderno. Algunas de las propuestas aludían a la reciente masacre, como los *300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública* de Zabala o *La realidad subterránea*, intervención conjunta de Pazos, Leonetti, Roberto Duarte Laferriere y Ricardo Roux; lo que originó la clausura policial y el secuestro de las obras dos días después. Véase Longoni, Ana. “El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia”, en: “*Poderes de la imagen*”. *I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2001 [CD-Rom].

<sup>59</sup> Según lo refiere el cronista de la revista *7 y 50* (S/a. “Panorama 72 [clausurado] de arte platense”, *7 y 50*, N° 4, La Plata, 1 de diciembre de 1972).

<sup>60</sup> Tras su circulación inicial en el Zoológico de La Plata, el nuevo señalamiento, que Vigo caracterizó como “progresivo”, fue distribuido en diferentes intervenciones públicas, durante aproximadamente seis meses, según ha referido el mismo artista. La documentación disponible en su archivo, sin embargo, es insuficiente para reconstruir este itinerario.

Como *El sudario de Marcel Duchamp*, que Vigo exhibe ese mismo año, el señalamiento en La Cueva del 11 –donde el *topos* sacrificial es recodificado en una clave diferente- puede interpretarse en una dirección que se desmarca de la retórica trascendente del monumento. La operación es visible también en el objeto que Vigo presenta en diciembre de 1973 en la exposición *Investigación de la Realidad Nacional*, en la galería Arte Nuevo<sup>61</sup>. Entonces exhibe una suerte de altar con una ametralladora de juguete y unas flores de plástico y los nombres del ex presidente chileno Salvador Allende (derrocado y muerto ese mismo año) y Pablo Neruda. Junto al objeto, un cartel advierte: “La gratuidad de los homenajes ‘después de...’ certifica la inutilidad de lo póstumo”, para concluir “con un llamado a practicar la militancia en vida”<sup>62</sup>. La obra hace explícitas, así, las condiciones de su inscripción contradictoria que, por un lado, la sitúa en el horizonte de previsibilidad del “altar-homenaje” pero, al mismo tiempo, tensiona y desarregla tal inscripción desde el anclaje proporcionado por el texto. En su intervención en el catálogo, Vigo propone la síntesis geométrica de una botella con el pico abierto con un agujero circular y el texto: “El propio MILITANTE/ COMPAÑERO debe llenar con su sangre esta BOTELLA/ BOMBA. Su activación constante hará desaparecer el objeto para convertir su circulación sanguínea en detonante”. En una poderosa analogía, donde la sangre del militante se equipara al combustible que activa la bomba *molotov*, la intervención de Vigo condensa la traza radical que caracteriza, en el curso de los primeros 70, la creciente politización del campo artístico<sup>63</sup>. En cierta forma, esta radicalización de la vanguardia en el período puede seguirse, retrospectivamente, en el trayecto que media entre la imagen reproducida en el catálogo de Arte Nuevo y el planteo del señalamiento III, con el que Vigo concluye, en 1968, la edición de DC. En los modos de interpelación que diseñan una y otra

---

<sup>61</sup> En Arte Nuevo expusieron, junto con Vigo, Perla Benveniste, Leonetti, Pazos, Romero y Zabala. En la referencia a una serie de temas de la historia política y social reciente -como las masacres de Trelew y Ezeiza, entre otros- o de las últimas décadas –como los fusilamientos de José León Suárez- las diversas propuestas del grupo de artistas fueron identificadas por la crítica como la rama “ideológica” o “militante” del arte conceptual (Monzón, Hugo. “Esencial base política en una muestra de Arte Nuevo”, *La Opinión*, Buenos Aires, 20 de diciembre de 1973). La exposición completaba un desarrollo iniciado en agosto del mismo año, con la presentación de la obra *Proceso a nuestra realidad*, una pared de ladrillos de aproximadamente siete metros de largo, que el grupo de artistas –con excepción de Zabala-, levantó en la sala del Museo de Arte Moderno, en el marco del *Cuarto Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini*. De un lado de la pared, los artistas pegaron afiches con las caras de los dieciséis fusilados en Trelew y la consigna “Gloria a los héroes de Trelew. Castigo a los asesinos”; del otro, una foto multiplicada de los sucesos de violencia en Ezeiza, acontecidos el 20 de junio de 1973 (cuando bandas de la derecha peronista desplegaron una indiscriminada matanza sobre la multitud reunida para recibir a Perón tras su exilio). Ambos lados del muro aparecían intervenidos por inscripciones y *graffiti*, entre los que destacaba la frase “Ezeiza es Trelew”. Para un desarrollo, véase Longoni, *op. cit.*, 2001.

<sup>62</sup> Longoni, Ana. “Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en la Argentina de los sesenta y setenta”, en: Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar. *Arte y Política*, Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Universidad Arcis, 2005, p. 137.

<sup>63</sup> Siempre que interpretemos este curso de la vanguardia no en los términos de un relato coherente, teleológicamente fundado, sino atravesado por quiebres, discontinuidades y tensiones de diverso signo.

propuesta se ponen en contraste dos operaciones críticas de diferente signo (incluso apelando a estrategias comunes, como el agujero calado en la página y las breves instrucciones de una acción a realizar), que resumen este tránsito de la vanguardia en el período. Si a finales de los años 60, el señalamiento inauguraba un tipo de práctica radical, centrada en la voluntad de “revulsionar” la lógica de lo cotidiano, de introducir un desvío en el orden naturalizado; la consigna de la *Botella/ Bomba* interpela a su potencial destinatario en una dirección diferente: la opción límite dirigida desde el catálogo en 1973, pasa por tomar partido en el ejercicio de la militancia y sacrificar, incluso, la propia vida a las exigencias de una revolución que es vivida entonces como inminente.

## **DESAMARRES TÁCTICOS**

En el curso de los años 60 y 70, Edgardo Vigo activa un dispositivo de intervención múltiple, desde donde articula las direcciones críticas de un programa estético revulsivo. ¿Cómo abordar este proyecto en su operatividad disidente, sin reprimir o desactivar, en la potencial domesticación que funda todo relato, su perturbador desorden, su apuesta irreverente en la pugna por (*desfundar*) el sentido? ¿Cómo interpelar, desde el presente, el espesor disruptivo de estas prácticas, sin aplanar la inquietante geografía de sus accidentes y pliegues, sin pacificar la movilidad de sus márgenes? Si en 1968 la decisión de Vigo de no hablar en la presentación de sus “cosas”, se proponía como interrogación crítica de un cuerpo de obras cuya radicalidad parecía deslegitimar todo relato posible, ¿cómo hablar hoy de Vigo? ¿Cómo inscribir estas prácticas revulsivas (cómo hacerlas hablar) en la trama de un nuevo relato susceptible de reponer su intensidad conflictual, fuera de su cómoda cristalización (y potencial mitificación) como mera “marginalidad desobediente”? Se trata de reactivar estas poéticas desde un trabajo crítico de la escritura susceptible de pensarse como interrogación persistente de sus propias condiciones (conflictivas) de posibilidad en tanto constructo y, al mismo tiempo, como operación estratégica cuya apuesta problemática se engarce con sus proyecciones (tácticamente diagramadas) en tanto dispositivo de intervención. Un *desamarre táctico* del mismo ejercicio del escribir que, por un lado, apunte a dar densidad a este complejo cuerpo de producción en sus derivas significantes y, a la vez, sea capaz de “deshacerlo” en una perturbadora no-definición, sin clausurar la indisciplinada transitoriedad de sus bordes.



Estas prácticas no constituyen un episodio cerrado y definitivo dentro de la vanguardia, sino, por el contrario, abierto a la apuesta conflictual de sucesivas relecturas e interpelaciones. Interesa entonces preguntarnos por los modos en que este problemático legado extiende sus efectos más allá de su escena de origen y nos embiste hoy con nuevas resonancias de sentido, para, lejos de confinarlo a los contornos de un pasado ya sido, recuperarlo en su posibilidad de *revulsionar* (todavía) el presente.