

La participación del espectador y el autor en cuestión. La poética diversa de Edgardo Antonio Vigo

Avance de investigación en curso

GT 32: Sociología del arte y la cultura

Ana Bugnone

Resumen:

A fines de los '60, mientras gobiernos dictatoriales ejercían la represión sobre la sociedad argentina, la radicalización política y los cuestionamientos a las jerarquías sociales, a la autoridad y a las instituciones emergían con fuerza. En ese contexto el artista Edgardo Antonio Vigo desarrolló una poética centrada en la participación del espectador, partiendo de una ruptura con su estatuto como sujeto pasivo y distante respecto de la obra, y del artista como único autorizado a tomar parte en el proceso creativo. Veremos en este trabajo de qué modo el artista planteó sus definiciones en torno a esos temas a través de escritos teóricos y trabajos artísticos.

Palabras clave: participación – público – obra de arte

Introducción

Entre fines de la década de 1960 y principios de la siguiente, durante las dictaduras de Onganía, Levingston y Lanusse, se vivía en Argentina un clima represivo, así como de ebullición política, y crecían los cuestionamientos e intentos de renovación en clave cultural y social. Entre ellos se incluían modificaciones en los patrones de conducta en relación a la autoridad en los ámbitos públicos y privados, así como en la moral sexual y familiar, y controversias sobre la doctrina católica tradicional y la cultura burguesa capitalista. El artista platense Edgardo Antonio Vigo (1929 - 1997) vivió ese mundo, puso en cuestión algunos aspectos de las concepciones, prácticas e instituciones artísticas y se insertó, al mismo tiempo, en las disputas político-ideológicas de la época.

Como parte de su poética diversa, un interés especial ocupó a Vigo: la participación del espectador. Esa idea, compartida por otros artistas locales y de diversos lugares del mundo, fue la matriz que gestó en Vigo una serie de prácticas artísticas y discursos. Asimismo, atendió a otros problemas relacionados, como la idea de autor y la vinculación con instituciones artísticas. Veremos en trabajo de qué modo el artista planteó sus definiciones en torno a esos temas a través de escritos teóricos y trabajos artísticos.

La idea principal de participación del espectador que desarrolla Vigo parte de un cuestionamiento a su estatuto como sujeto pasivo y distante respecto de la obra, y del autor como único generador autorizado a tomar parte en el proceso creativo. Vigo asumió también una crítica a la idea de obra de arte como objeto cerrado, terminado de una vez y para siempre, intocable y auratizado. Cuando escribió sobre estos temas, lo hizo en el contexto de una perspectiva más o menos compartida con otros artistas del momento y que encuentra su origen en las operaciones de las vanguardias históricas. Si en ese sentido no es tanto su originalidad lo que puede destacarse, son relevantes, en cambio, el interés que demostró por tomar parte en la discusión crítica acerca del nuevo estatuto del arte a través de sus ensayos, y la forma en que combinó esos textos escritos con sus trabajos artísticos y editoriales, dejando en evidencia vaivenes y transformaciones a través del tiempo y al calor de las circunstancias sociales y políticas. Asimismo, su actitud estudiosa respecto de las últimas novedades sobre estos temas, especialmente a

través de la información que recibía de sus contactos con el extranjero, se evidenciaba no sólo a través de sus clases en el Colegio Nacional de La Plata y de las charlas que brindaba en diferentes instituciones, sino también en la marcada disposición a mostrar estas nuevas tendencias tanto en sus propios textos como en la publicación de ensayos –que en algunos casos él mismo hacía traducir- en la revista Hexágono 71.

Uno de los textos en los que presenta su visión crítica respecto del arte tradicional es un artículo que publicó en 1968, titulado “La revolución en el arte” (Vigo, 1968, 15 de diciembre, s/p¹). Comienza destacando dos aspectos de ese proceso: “la participación activa del observador y la ‘simultaneidad’ del suceso [que] socavan el concepto de exposición”. Sostiene que el público también ha sufrido transformaciones, en tanto el arte para las elites de las galerías y los museos ha dado paso a uno destinado a la comunicación. También destaca los cambios producidos en las obras (“elementos”), especialmente por su integración al espacio y el tiempo, al eliminar la distancia y negar lo inalterable de la obra. Esto se debe, según el artista, a que ahora el ambiente modifica la propia obra. Al mismo tiempo, desde esta mirada, el observador rompe su posición “antidinámica, lenta y contemplativa”; aunque no debe exigírsele un cambio de conducta para que la relación obra-público sea “más natural y efectiva”. Para Vigo, el arte contemplativo respondía a un tipo de sociedad que ya no existe y el arte se ha dinamizado porque también lo ha hecho la sociedad.

Vigo, suma a esta propuesta, la idea de “presentación”, perteneciente a Alan Kaprow, y que reemplaza a la exposición. Identifica a la primera con lo dinámico y cambiante, por oposición a la segunda, donde todo se mantiene inalterado. Para Vigo el arte contemporáneo lucha contra el mercado del arte, exige el abandono del curriculum y los premios, “que han alejado a la sociedad de su ‘derecho’ a la libre elección”.

“Arrojar el lastre será para el artista la apertura al vacío, el ‘derrumbe’ de Galerías y museos en un deseo de ganar la calle, la muerte de las elites exigentes, dueñas de creadores al servicio de sus intereses. La utilización de materiales que permiten la destrucción del religioso espacio separatista entre obra-público, indican una dirección hacia un arte ‘tocable’, signo de calidez comunicativa. Complementa un público predispuesto a entregarse a lo colectivo, cuando la participación permite en alguna de sus secuencias la aparición de la personalidad individual puesta al servicio del ‘logro de la cosa’.” (Vigo, 1968, 15 de diciembre, s/p)

Vigo articula así una nueva idea de obra, el cambio en la concepción sobre el autor, el público y las instituciones y delinea su propia posición como artista-teórico entre los colegas y demás lectores no expertos, ya que el medio en que publicó es el diario local.²

A partir de este artículo podemos resumir lo que serán las principales líneas de su trabajo en este período:

- **Participación “activa” del espectador:** observador dinámico, aunque no forzado; público “dispuesto a entregarse a lo colectivo” gracias a la participación
- **Arte para la “comunicación”,** antes para las “elites”
- **Obras como “elementos”, integrados al espacio y tiempo**
- **“Presentación”** en lugar de exposición: permite variaciones y la “irrupción de lo insólito”
- **Cambio de relación con las instituciones artísticas:** galerías, museos y gestores (“elites exigentes”, “creadores al servicio de sus intereses”), así como con el mercado del arte (para lograr el “‘derecho’ a la libre elección” de la sociedad)
- **Incorporación de trabajos en el espacio público** (“ganar la calle”)
- **Modificaciones en la obra:** materiales nuevos
- **Cambios en la relación obra-público** (“destrucción del religioso espacio separatista entre obra-público”)

1. La participación del espectador

Como sabemos, la idea de que el público no fuese un simple observador pasivo, cómo solía serlo de un cuadro colgado en una pared, tuvo su origen en las vanguardias de principios del siglo XX. El dadaísmo, el surrealismo, el futurismo, reclamaron una participación más activa por parte del espectador. Esta búsqueda dio un giro en la relación entre arte y público, generando distintos grados de involucramiento en los procesos de creación, que van desde la participación en la producción de la “obra” hasta su rechazo. De allí en adelante, distintos artistas o movimientos han ido interesándose en esta cuestión.³

En este contexto de incentivo a la participación, Vigo se preocupó no sólo en llevarla a cabo, sino también en teorizar acerca de su pertinencia para el arte de vanguardia, aunque no acotado a la presentación de *happenings*. Vigo había escrito en “Un arte a realizar” una proclama en la que proponía ir

“Hacia un arte tocable que quiebre en el artista la posibilidad del uso de materiales ‘pulidos’ al extremo de que produzcan el alejamiento de la mano del observador – simple forma de atrapar – que quedará en esa posición sin participar ‘epidérmicamente’ de la cosa. Vía uso de materiales ‘innobles’ y para un contexto cotidiano delimitador del contenido. (...) Un arte de expansión, de atrape por la vía lúdica, que facilite la participación -activa- del espectador, vía absurdo.” (1969, 25 de junio, s/p.)

Estas premisas son las que desarrolló Vigo a lo largo de poética, tanto en sus ensayos como en sus producciones artísticas y propuso, además, “quebrar” con las tradiciones de un artista que utiliza materiales puros y alejados de la piel del espectador.

En su ensayo “Desde la poesía-proceso a la poesía para realizar. La vanguardia poética” (Vigo, 1970, 23 de octubre; 1970⁴) el problema principal que aborda Vigo es esa participación. Allí sostiene que el fenómeno que enriquece el desarrollo de la “novísima poesía” es la participación del público, al contrario de la idea de “objeto intocable, misterioso, fuera del contacto de nuestros sentidos”, que responde a la lógica tradicional. Explica que luego de haber pasado por una “participación condicionada”, en la que había intencionalidades no cumplidas, se ha llegado a la poesía proceso, donde se promueve el desarrollo de “imágenes poéticas por intermedio de ‘claves’”, a través de un “participante activo”. Éste pasa de ser “recreador (interpretación de la cosa) a creador (modificante de la imagen)”, y genera así un producto final, agregando o quitando elementos cuyo resultado no puede ser “computado” con anterioridad por el autor.

Vigo plantea la existencia de un proceso ascendente, donde se va desde lo menos auténtico en la participación del espectador, hasta lo que sugiere como un punto de llegada, la transformación del participante en un verdadero “creador”. También se refiere a la “desaparición de la obra”, es decir su consumo o destrucción luego de ser presentada.

Si bien en este texto centraliza la idea de participación en la creación de la poesía, se refiere también a otro tipo de trabajos, como los “señalamientos”, y en general, a los cambios que se producen en la “presentación” de una obra. Se interesa especialmente por la posibilidad de que el espectador se transforme en un sujeto activo, lo que conduciría a dejar atrás modelos que consideraba ya superados.

En ocasión de la presentación de una acción artística en 1970 (el “V Señalamiento”)⁵ Vigo expresó:

“Quiero dejar establecido otro hecho fundamental para la ‘quebradura definitiva’ y es el que representa el abandono al concepto de religioso, intocable y único de la obra de arte al permitir que cada una de las obras asimile lo ‘rodeante’ y éste a su vez se introduzca en la imagen de aquélla transformándola” (Ritmo, 1970, p. 4).

Llamó a esto “integraciones impuras”, en oposición a las obras de arte tradicional, las que no pueden sufrir este proceso porque perderían su unidad e integración. De este modo, con tono benjaminiano, Vigo parece referirse al aura y a su destrucción.

El momento en que la propuesta de Vigo tuvo su auge, tanto por la envergadura de la exposición como por las críticas en la prensa local, nacional e internacional, fue en la “Expo/Internacional de Novísima Poesía” realizada en el Instituto Torcuato Di Tella entre el 18 de marzo y el 13 de abril de 1969 (imagen 1).⁶ Esta exposición de “novísima poesía” cubría, en realidad, un abanico de obras, revistas y acciones que implicaban diversos modos de presentar y reflexionar sobre las posibilidades de combinación entre poesía y plástica hasta exceder sus propios límites. Generó opiniones, diversas críticas y reseñas, en las cuales la gran mayoría hace referencia a que la idea rectora de la exposición es la de participación del público.

En relación con los artistas participantes, Álvaro de Sá realizó una entrevista a Vigo, Jorge Gutiérrez, Carlos Ginzburg y Ana María Gatti sobre la “Expo Internacional” y sus propias obras: todos se refirieron a la centralidad de la participación del público, involucrado de distintas maneras.⁷ En la misma sintonía, desde el Grupo Proceso de Brasil, Álvaro de Sá y Neide, su esposa, presentaron poemas lúdicos⁸ y afirmaron que se trata de “procesos” en los que el espectador crea “libremente”, ya que “el objeto es vitalizar la obra de arte y, especialmente, la relación entre público y artista” (El Día, 1969, 13 de abril, s/p).

Las notas publicadas en diferentes medios locales, nacionales e internacionales sobre la “Expo internacional” revelan la trascendencia de la concepción de un público activo.⁹ Si bien la gran mayoría son auspiciosas respecto de la exposición y destacan la relevancia de la misma a nivel nacional e internacional, algunas expresan reparos. Una ellas merece ser mencionada porque se centra en el problema de la participación. En el diario Los Andes, el crítico Hugo Enrique Sáez (1969, 23 de mayo), además de reprobar la exposición en general y de expresar que da la “impresión desconcertante” de “haber entrado en el Gran Supermercado del Arte”, donde se encontraban “los clásicos atuendos estruendosos, las ya clásicas melenas y barbas de los clásicos anti-clásicos”, dice que la idea de participación del público no es nueva. Y se pregunta por la eficacia de esa intención.

El exceso de explicaciones y la ausencia de una participación autónoma por parte del espectador, señaladas por el crítico, haría, entonces, tambalear el logro de la propuesta participativa y pone en entredicho una suposición aparentemente incuestionable. La concepción acerca de un público que interactúa, produce u opera sobre diversos materiales para construir, a partir del ofrecimiento realizado por un artista, algo nuevo, inexistente antes de su acción, fue central para Vigo –así como para otros artistas contemporáneos- y la “Expo internacional” no hizo sino reforzar su posición pública con respecto a esta elección teórica y práctica.

En tanto para el director del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, Romero Brest, en esta muestra se evidenció que “indudablemente las viejas formas están caducas” (El Día, 1969, 13 de abril, s/p) e hizo claro que el objetivo de la exposición fue “informar” sobre esta nueva tendencia en la poesía, lo fue así tanto para los artistas como para el público general que asistió. Parecía que ya no podía volverse atrás o ignorar que el receptor del nuevo arte estaba convocado a la acción, la interpretación y la creación conjunta con el artista. Vigo estaba, pues, llamando la atención acerca de varios objetivos que desbordaban la presentación de la “nueva poesía”, dado que esta presencia ineludible del público conllevaba también una pregunta acerca del *status* del autor y de la entidad de la propia obra de arte. El modo en que Vigo propuso redireccionar las funciones de esos sujetos intervinientes y del objeto –que, si bien tenía los antecedentes mencionados arriba, no dejaba de ser innovador en su contexto- se dio en un momento en que culturalmente se resignificaban los roles de la autoridad y las instituciones públicas y domésticas, así como los movimientos políticos proponían un cambio total sobre la estructura del sistema de dominación. Esa combinación de situaciones hace del

proyecto de Vigo un elemento más en la conjunción de hechos sociales, culturales y políticos que potenciaban una expectativa de modificación general del mundo.

2. Algunos casos de propuestas participativas y “clavesmínimas”

Vigo diseñó en 1969 una serie de cuatro etiquetas para que el público pudiera pegarlas donde quisiera (imágenes 2 y 3), las llamó “Obras (in)completas”, y las dividió en “tomos” del I al IV, dotadas de una apariencia de formalidad.¹⁰

En uno de los ejemplos que realizó y fotografió, Vigo colocó las etiquetas en cuatro botellas (que pasaron a ser las “obras”), las puso en los compartimentos de un cajón de madera, y pegó sobre él un papel con la siguiente leyenda: “Faja de honor de la Sociedad Argentina de Escritores” y un escudo. En su archivo personal, pegó la foto y agregó lo siguiente de modo descriptivo: “Un arte a realizar. 4 etiquetas para pegarse en superficies a elegir por el propio observador-participante” (Vigo, Caja Biopsia 1969).

Las “Obras (in)completas” dan cuenta de que además de poner el foco en la participación del público, se trató de un juego con la frase referida a compilaciones de textos de un autor, utilizada en este caso como ironía, ya que no se trata de “obras completas” en el sentido literario, sino de etiquetas que pueden colocarse en cualquier objeto. Además, la negación “(in)”, utilizada por Vigo para diferentes objetos o acciones, determina la contraposición al sentido normal del texto. La presencia de la firma de Vigo haría que al ser colocadas en diferentes lugares, él se convierta, en virtud de una decisión del público, en autor de los objetos más inverosímiles.

Acompañó la entrega de la etiqueta con una tarjeta de “Instrucciones” donde apuntaba que el receptor podía ubicarlas donde quisiera. Si bien las etiquetas fueron realizadas para que éste las coloque del modo y donde desee, culminando el proceso de creación comenzado por Vigo, a partir de las “Instrucciones” da a conocer explícitamente al destinatario qué es lo que se espera de él, y aún más, le informa sobre la teoría a la que adhiere el artista. Finalmente, el ofrecimiento de un ejemplo con imagen incluida (colocado en las cuatro botellas), restringe las libertades interpretativas de quien recibe las etiquetas.

Sin embargo, la radicalidad en la propuesta de una obra sin terminar, sumado al componente de burla irónica sobre la literatura y la figura del autor, generó críticas favorables que lo calificaron como “revolucionario”. En “La nueva poesía”, un artículo publicado en Uruguay (1969), se analizan los productos de la “vanguardia”, entre los que se incluyen a las “Obras (in) completas” de Vigo. El crítico realiza un análisis de la obra mientras afirma que ese trabajo es un ataque a la aspiración de cualquier poeta: la publicación de sus obras completas. “Obras (in) completas”, según el articulista, pone al desnudo la hipocresía del arte en la construcción de un autor como una “estrella de cine”, y de la obra, adaptada a los requerimientos del mercado.

El autor destaca que la obra de Vigo apunta a la participación del público, exigiéndole que pegue las etiquetas donde crea conveniente. Finaliza diciendo que “con responsabilidad artística y coherencia intelectual” Vigo demuestra “el verdadero compromiso del artista latinoamericano: atacar en todos los frentes, aún en el aparentemente prescindible de la cultura, los fundamentos de la opresión imperialista con hechos que destruyan sus factores determinantes” (La nueva poesía, 1969, s/p).

Este artículo revela, por un lado, lo “revolucionario” que resultaba en aquel momento la producción de obras participativas (también destacado en las críticas mencionadas arriba sobre la “Expo Internacional”) y por otro, el significado que adquiriría “Obras (in)completas” como crítica al funcionamiento del sistema de publicación y consagración del mundo literario. Además, resulta interesante la relación que realiza el autor del artículo entre esta obra, un ataque a la cultura dominante y una posición política de compromiso del artista. Sin asumirlo expresamente, Vigo ironiza sobre el mundo literario y del arte en general, y con ello, sobre un aspecto de la cultura que venía criticando

desde hacía tiempo, como es la relación entre autor y espectador, así como respecto de la propia entidad de la obra de arte, desvinculada de los cánones que la ubicaban en relación con las elites y alejada de la gente común.

En “(in) conferencia”, del mismo año, Vigo realizó una invitación particular, donde autor, espectador y espacio artístico aparecen desvirtuados en su función tradicional (imagen 4). El artista produjo ciento cincuenta sobres que en su interior contenían la invitación y el “ticket”, y los envió por correo postal a diferentes personas, algunas de ellas elegidas “al azar”, a través de la guía telefónica. Una tarjeta blanca, realizada en imprenta y con aspecto de invitación formal en cuanto a la tipografía, ubicación del texto, tamaño y papel, contiene la invitación cuyo autor es “la calle”.¹¹ Se le ofrece al destinatario que pronuncie su propia “(in) conferencia” y propone que se acerque o aleje de “un lugar” con la invitación y “proceda dictar, mascullar, cantar, silbar, agitar o bambolear su cuerpo, etc. no decir su propia conferencia”. A esta tarjeta la acompaña otra, de menor tamaño, con el texto “Ticket – invitación”, que sugiere la posibilidad de ser entregada en el momento de la “(in) conferencia”.

Vigo calificó a éste como un “trabajo de revulsión convulsiva y colectiva, a nivel de correspondencia (...) basado en la teoría de Un arte a realizar” (Caja Biopsia 1969). La idea de “revulsión convulsiva y colectiva” puede interpretarse en el marco del juego de palabras, la parodia de invitación y la ironía sobre la existencia de una conferencia imposible o no dicha, que apuntan a la sorpresa del público, tanto como insinúan un modo de anulación de la palabra o del discurso como modo formal de presentación de una idea o proyecto. Asimismo, se presume que el desconcierto aumenta en los receptores que no conocían a Vigo y recibían la invitación a una “(in) conferencia” por correo.

En 1971 presentó la “Historieta para armar”, en la casa Tomatti, una boutique de ropa que pertenecía a amigos de Vigo. Este trabajo consistía en una obra de varias piezas. Le entregaba al público un sobre que contenía una plantilla para realizar una historieta junto con una tarjeta que poseía las instrucciones (imagen 5).

La plantilla es una cartulina dividida en seis partes, cada una de las cuales contiene un cuadro de historieta no totalmente blancos, sino con imágenes ya realizadas por Vigo, pero diseñadas para ser completadas por el receptor.¹² Las “clavesmínimas” para componer una historieta, cuyo resultado puede ser “una historia de amor, de guerra, de pistoleros o política (se anima?)”, indican que ésta luego puede destruirse y buscar otra, o bien llevarla para que sea expuesta en la vidriera. Dice que el resultado “de u.d depende”, colocando al espectador, nuevamente, en un lugar privilegiado. Más tarde, expuso los resultados de las intervenciones del público sobre estos cuadros de historieta.

En cuanto a las instrucciones de participación, otros artistas, especialmente los vinculados al conceptualismo, también apuntaban a su uso, destinadas a generar algún tipo de acción por parte del receptor o lector.¹³ La idea de “proyectos a realizar”, vinculada con este tema, había sido desarrollada por Vigo en “De la poesía/proceso a la poesía para y/o realizar” (1970). Más tarde, en su ensayo “La calle escenario del arte actual” (1971), Vigo dice que el “proyectista” –término con el que reemplaza al de “autor”- es quien ofrece las “clavesmínimas” para que el receptor desarrolle la acción. A través de estas proposiciones, según Vigo, 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. Esto tiene –o al menos se propone- unas consecuencias potentes: la destrucción de la obra, la posibilidad de ausencia del autor, el carácter efímero de la acción y la posibilidad abierta de que cada receptor concrete actos distintos. Vigo colocaba estas claves en tarjetas que usualmente entregaba en la mano de los peculiares espectadores convertidos en participantes, o que enviaba por correo. Las tarjetas tenían, en general, una información clara y más o menos precisa de lo que el receptor podía realizar, por lo que pasaron a conformar una parte destacada de la acción. Sobre esto, dice Vigo que “un tarjetón indicando una ‘clavemínima’ y un elemento (que puede ser sustituido), nos invita a realizar un acto que podemos simplemente modificar por otro. Basado en su lectura, la realización de nuestro ‘propio acto’.” (Caja Biopsia 1971). Como se ve, Vigo enfatiza que el objetivo de las indicaciones es que el trabajo

colaborativo que realiza el receptor se convierta en “su” obra, su “propio acto”. Apunta así a que las claves se transformen en una guía que más que impedir la libertad de acción, la promueva.

“Manual e instrucciones para realizar una ‘obra de arte’ (occidental y cristiana)”, de 1969, es un sobre cerrado con ojajillos metálicos que impiden su apertura (imagen 6). En el reverso, hay un hilo del que cuelga una tarjeta con la letra “V”, llamada “la marca de Vigo”. En esta edición de Diagonal Cero, el supuesto “manual” y sus “instrucciones” no son accesibles, sólo pueden percibirse a través del troquelado circular que deja entrever o meter la mano para tocarlos. Desafiante de la lógica de funcionamiento de un manual, así como de la propia “obra de arte” que en la poética de Vigo no puede contenerse en indicaciones formularias, implica, por un lado, mantener el secreto sobre el modo de realizarla (dado que el sobre no puede abrirse) y, por otro lado, una ridiculización de su propia idea de “clavesmínimas” en los “proyectos a realizar”.

Suma a ello un globo de historieta que emerge de la perforación con el texto: “No temas. El castigo será para aquél que pone escollos al avasallante imperio de los actos estéticos. Ellos recibirán la...”. Con un tono bíblico, la idea de no temer un castigo apuntado a quienes pongan límites a los “actos”, y su final inconcluso, no dejan en claro el sentido de la frase que tanto puede ser una referencia a la función del poder sobre el arte, castigando a quienes salgan de sus lugares estipulados (donde el “no temas” funciona como ironía), o bien su contrario, la premonición de una penalidad hacia los que intenten frenar las acciones artísticas novedosas o vanguardistas.

Esto se vincula con un título que configura la politicidad manifiesta de la obra en una posición crítica. Por un lado, es posible que Vigo conociera el suceso ocurrido en la presentación de la conocida obra de León Ferrari de 1965 titulada “La civilización occidental y cristiana”, que fue censurada y retirada del Premio Nacional Di Tella de ese año. Esa obra, en la que se vinculaban dadaísmo y surrealismo, se constituyó como una imagen-manifiesto (Giunta, 1997), de modo que la institución no soportó su presencia y decidió su retiro. Cuatro años más tarde, Vigo produjo el sobre aludiendo en su título a los mismos términos que Ferrari. Por otro lado, como señala Davidson (2011), el uso de la frase se vincula, además, con el discurso que pronunció Onganía en 1964 en West Point, en la Conferencia de Estados Americanos, donde sostuvo que la misión fundamental de las Fuerzas Armadas era la preservación de los valores “occidentales y cristianos”. Esta alusión a un modo de vida que se deseaba defender se hizo presente en la política llevada a cabo por el militar cuando llegó al poder: esos valores se presentaron como la guía política y espiritual de sus acciones. Su pertenencia no sólo al poder armado y represivo, sino también al “cursillismo” católico, evidenció que esa posición estaba fundamentada desde las entrañas de la derecha conservadora.

Vigo conjuga ambos planos, la crítica política desde el arte por parte de Ferrari, quien debió soportar la censura de la institución más importante del momento del arte contemporáneo local y la alusión a términos comunes del discurso de la Seguridad Nacional. Se suman a ello las comillas que Vigo ubicó en la frase “obra de arte”, indicando su distanciamiento respecto de la idea que ella conlleva y la factura del sobre, cerrado y perforado.

“Quién no es nadie?”, producido en 1972, es otro de los ejemplos de su propuesta participativa en que las claves adquieren un cariz particular (imagen 7). Vigo realizó un sobre firmado como “Fund(i)ción Vigo” y colocó debajo la imagen de unos hombres semidesnudos y un sello con la fecha. Dentro del sobre se encuentra la tarjeta. Vigo realizó doscientos cincuenta ejemplares de este trabajo, y, según escribió en su archivo, está basado en la ironización de una publicación platense que reúne a las figuras más importantes del medio local (Caja Biopsia 1972).

El contenido de la tarjeta se centra en la transmisión de la “comunicación boca a boca”, donde propone el contacto directo, utilizando la “acción señalada” sobre la guía telefónica. Allí se le propone al receptor

realizar una lectura (a)sistemática de la ‘guía telefónica’, no regimentando hora ni día, pero sí constantemente tratando de retener los abonados para conseguir por ese método la automática eliminación de todos aquellos que figuren en ella. La no figuración denunciará una posibilidad más de los practicantes de la ‘comunicación boca a boca’ (...) Agregar, con plena libertad, al método indicado todas aquellas posibilidades que nazcan en cada uno de los receptores de la presente (Vigo, Caja Biopsia 1972).

El artista cita a Walter Benjamin y a Marshall MacLuhan, y formula la necesidad de acceder a un tipo de relación más personal y alejada de “comunicación eléctrica” o transmitida por “medios técnicos”. Imbuido del clima de análisis y críticas de los medios de comunicación de la época, y partiendo de una crítica a la impersonalización de las relaciones humanas, el “boca a boca” favorecerá el “diálogo transmitido por contacto, vivenciado y enriquecido, en los datos recibidos”, así como las “polémicas”, “incomodidad del encuentro” y la “insolitez de situaciones”. Es decir sus intereses no son sólo el medio directo de comunicación, sino también lo que ésta puede generar. De ese modo, el llamado a la “lectura (a)sistemática” sustenta la idea de señalar pero no regimentar, lo que coincide con el concepto de “revulsión” acuñado por Vigo (y divergente del de “revolución”). Esta incitación se refuerza sobre el final de la tarjeta, cuando afirma que hay una apertura a que el receptor pueda utilizar con plena libertad otros métodos.¹⁴

En relación con esta proposición –que puede resultar de difícil factibilidad-, surge un trasfondo crítico y reflexionado sobre las relaciones humanas y su estado de alienación. Así, Vigo escribió en “Tenth happening also called From the lemon tree”:

“Sin querer retornar totalmente al pasado, consciente de que el artista debe necesariamente amar su propia época, deseamos volver a una forma de individualidad que participe del diálogo directo ‘comunal’ –boca a boca. El vertiginoso desarrollo de las nuevas técnicas y el redescubrimiento de las viejas, nos ha presionado precipitadamente a estados de extrema alienación personal. Nuestro propósito puede ser resumido mejor simplemente como ‘amor’.” (Vigo, 1972, julio, p.3. Traducción nuestra).

En este caso, la participación del espectador, si bien en términos materiales parece de imposible concreción, se presenta como un llamado a un cambio en una dirección más humana y menos mecánica o mediada. En “Quién no es nadie”, apela, una vez más, al vacío o al sentido no del todo determinado, proponiendo al espectador una acción que más que ser elaborada tal cual se la expone, implique una reflexión sobre el mundo.

3. Reflexiones finales

A partir de la propuesta teórica y sus propios trabajos, Vigo se centró en generar diversas formas de participación del público, en las que pretendía que éste se involucrase en el proceso creativo de un modo más autónomo. Interesa desmontar que en esa propuesta –que no deja de ser renovadora en términos de desubicación de los roles de autor y espectador, tal como se señaló arriba- hay una vacilación, un problema irresuelto. Además del interés en que el público realice tal o cual acción con la poesía u objeto, de la formulación de esa intención y del desarrollo teórico que realizó el propio Vigo, aparece una necesidad inherente de presencia del autor: esta participación, está siempre condicionada por las indicaciones, materiales o intenciones que proporcione el artista. Así, la ilusión de una participación en la que el público cree “su” obra, que va de la mano de una crítica radical a la figura del artista como genio inspirado, si bien se asume como ideal a seguir, puede suponerse que nunca llega a ser plena, y no podría serlo por la propia condición de que la obra de arte producida por el público requiere de que alguien presente como mínimo las condiciones para que se realice; de otro modo, no podría distinguirse una acción artística de un acto espontáneo cualquiera. Esta situación, más que hacer caer en el vacío la propuesta de Vigo, problematiza su propio ideal y, posiblemente, el del muchos otros artistas interesados simultáneamente en la participación del espectador. La presentación de

instrucciones como “clavesmínimas” y la necesidad de su justificación o explicación, denotan que Vigo integró esos conceptos al armado teórico y a los trabajos que realizó con la convicción de que ese era el medio más propicio para provocar el cambio de *status* del espectador.

Si bien las instrucciones parece ser en algunos casos estrictas normas de cumplimiento obligado que restringirían la búsqueda de libertad creativa expresada por Vigo, él también consideró la posibilidad de que el receptor de las instrucciones no ejecute lo propuesto por el “proyectista”, sino que simplemente las descarte. Ese grado de indeterminación de lo que sucederá *a posteriori* de la recepción de las claves fue concebido por Vigo como uno de los avances del arte actual en relación con otro tipo de propuestas que intentaban incorporar al espectador pero no le concedían libertades expresivas (Vigo, 1970, 23 de octubre).

Como hemos visto, esas “clavesmínimas” en algunos casos eran indicaciones realizables, pero en otros, no eran factibles. En estos últimos, funcionaron más como incitadores al extrañamiento sobre lo que se estaba leyendo, tanto por la formulación circunspecta y lindante con el discurso judicial, como por el uso de frases e ideas insólitas. Así como en el *happening* la participación se buscaba a través de la creación de un entorno que estimulara los sentidos, en el caso de Vigo, se trataba más del desconcierto a través de propuestas irónicas, lúdicas o, a primera vista, insensatas para los códigos culturales de comunicación convencional

¹ Nota sobre citas: para esta investigación se han utilizado diversos tipos de fuentes históricas, la mayoría de ellas pertenecientes a Edgardo Vigo. Muchas de ellas forman parte del acervo documental de su archivo, por lo que no es posible identificar números de páginas, dado que se trata de cajas que contienen el dato del año, pero cuyas hojas están sueltas y sin numerar (materiales inéditos). En esos casos se citará el nombre del autor y la caja correspondiente: “Caja Biopsia”. En cuanto a los recortes periodísticos que existen en ese archivo, algunos de ellos tampoco poseen números de páginas, en esos casos, al tratarse de publicaciones, se aclarará con la sigla s/p. Todas las fuentes citadas se encuentran en el Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina.

² Vigo expuso estas ideas reiteradamente en diversos escritos, todos de un tenor similar. Hemos tomado aquí los que consideramos más representativos de sus tesis respecto de las renovaciones en el arte que él ha querido expresar.

³ Algunos de ellos son, a partir de la década de 1950, John Cage, Yves Klein, Fluxus, Allan Kaprow. En los *happenings* cobra especial relevancia la relación del público a través de entornos sensorialmente complejos, en los que, lindando con aspectos teatrales, se utilizan propuestas de participación de los espectadores.

Las mismas preocupaciones asaltaron a artistas argentinos, especialmente a aquellos vinculados con el Di Tella, como Santantonín, Marta Minujín, Emilio Renart y Le Parc.

⁴ Vigo publicó este ensayo en el diario El Popular de Montevideo con fecha 23/10/1970 y en el mismo año en un libro de su editorial Diagonal Cero con el título “De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar”. Al cotejar ambos textos, aparecen algunas diferencias que no modifican lo sustancial del contenido. La opción de publicarlo en un periódico refleja la idea de hacer circular sus ideas hacia un público más amplio que excediera al de los circuitos artísticos, amistades y colegas.

⁵ Ver Bugnone (en prensa)

⁶ Aquel suceso organizado y dirigido por Vigo, lo hizo conocido en los ámbitos artísticos y demostró su capacidad operativa para generar eventos de gran envergadura. Ciento catorce artistas de quince países presentaron más de ciento cincuenta obras, lo que da cuenta de la red de conexiones nacionales e internacionales que movió Vigo para concretarla, con la anuencia y apoyo de Jorge Romero Brest.

⁷ Ginzburg –que había realizado unos avioncitos de papel para que el público los lanzara y una lata para ser pateada- destaca la importancia de lo lúdico y señala que el problema ahora es la participación: “lo importante es que los juegos (avión y lata) presentados, coinciden con los impulsos del público y se transforman en actos de participación que los objetos desencadenan” (De Sá, 1969, s/p). Gatti había realizado unas cabinas transparentes en las que se activaban luces y sonidos por medio de un control central operado por el público. La artista señaló que “mi máxima ambición es trabajar con las conexiones cerebrales del espectador. El tiempo es el límite, dado que el espectador no puede perderlo. En general todos están ocupados (...). Se trata del elemento humano puro sin condicionamientos estéticos determinados y sería bueno realizar trabajos donde encuentre las vías (una especie de cabina telefónica de poesía) en los trenes, los colegios, donde en fin, cada uno haga poesía”; señaló, además, que su intención es “cambiar cualitativamente la relación entre el actor y el espectador” (De Sá, 1969, s/p).

⁸ Ambos habían presentado poemas lúdicos, compuestos por distintos objetos (recortes de diarios, un soldado de plomo, botones, una cuerda y broches en el caso de Neide; una caja de madera cinco bolitas que formaban la palabra *caos* en portugués, en el de Álvaro de Sá) para que el público pudiera manipularlos.

⁹ Análisis (1 al 7/04/69); Clarín (20/03/69); Corriere del Giorno (21/01/69); El Día (16/03/69 y 13/04/69); El Diario (22/04/69); Jornal do escritor (octubre 1969); La Nación (29/03/69); La Razón (19/03/69); Primera Plana (1 al 7/04/69), hacen referencia a la importancia que adquiere el espectador al involucrarse en los trabajos allí expuestos.

¹⁰ Estos rótulos repetían –a contramano- los que había hecho un año antes con el texto “Obras completas”. Las “Obras (in)completas” fueron presentadas en “De la figuración al arte de sistemas”, exposición organizada por el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) en 1970.

¹¹ Esta propuesta es concordante con la declaración que realizó Vigo ese año sobre la realización de futuros trabajos en el espacio público, ya no en museos o galerías, por ser instituciones cerradas y apartadas de los lugares de contacto con la gente.

¹² El sobre dice “Historieta para armar. CASATOMATTISRL '51 / 692' LA PLATA. S/N '51 / E-A' VIGO '71”. El primero de los seis cuadros tiene las letras SN, el número 51 y círculos concéntricos, jugando con las referencias de la dirección del local y haciendo uso de los círculos que no sólo se vinculan con las producciones de Vigo, sino también con una ventana circular que hacía de vidriera en el local. El siguiente, dedos de un pie. Al lado, una mano que sostiene un sobre. Abajo, la silueta de una cabeza humana con una boina con estrellas. Seguido, diferentes figuras y por último, una burbuja con un círculo troquelado.

¹³ Algunos ejemplos de ello son los trabajos de Fluxus, Sol Lewitt y Yoko Ono, en los que proponían acciones.

¹⁴ Un antecedente de este trabajo puede encontrarse en el primer número de la revista editada por Vigo, Hexágono 71, donde Jochen Gerz propone realizar una intervención sobre la guía telefónica a través de la acción de “paralizar el código de la guía de París”.

Bibliografía citada

- Bugnone, A. (en prensa). El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo: los señalamientos. *Páginas. Revista digital de la Escuela de Historia*, 8 (en prensa).
- Cervantes, B. (2000). Happening: La acción efímera como actividad artística. *DC Papers, revista de crítica y teoría de la arquitectura*, 4, 104-113.
- Davidson, V. (2011). *Paulo Bruscky and Edgardo Antonio Vigo: Pioneers in Alternative Communication Networks, Conceptualism, and Performance (1960s--1980s)*. Tesis doctoral, New York University. New York, NY, EE.UU.: UMI – Proquest.
- Giunta, A. (1997). La política del montaje: León Ferrari y *La civilización occidental y cristiana*. En E. Oteiza (coord.). *Cultura y política en los años sesenta*. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires, 299-314.
- Giunta, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Hopkins, D. (2000). *After modern art. 1945 – 2000*. Oxford, Oxfordshire, Inglaterra: Oxford University Press.

Fuentes citadas:

- Arte, Boutique y Votos (1970). *Ritmo*, s/d.
- Avioncitos y poetas. (1969, 1 al 7 de abril). *Análisis*, IX (420), s/p.
- De Sá, Á. (1969, octubre). Poesía de vanguardia na Argentina. *Jornal do escritor*, s/p.
- Donde mueren las palabras. (1969, 16 de abril). *El Día*, s/p.
- Estalló la Revolución en la Poesía. (1969, 19 de marzo). *La Razón*, s/p.
- Expo/Internacional de Novísima Poesía. (1969, 1 al 7 de abril). *Primera Plana*, s/p.
- Exposición Internacional de Novísima Poesía 69. (1969, 20 de marzo). *Clarín*, s/p.
- La nueva poesía* (1969), [Montevideo], s/d
- La poesía loca. (1969, 13 de abril). *El Día*, s/p.
- Maestría en el impacto. (1969, 22 de abril). *El Diario*, s/p.
- Poesía, a pesar de todo. (1969, 29 de marzo). *La Nación*, s/p.
- Sáez, H. (1969, 23 de mayo). Expo de Novísima Poesía. *Los Andes*, s/p.
- Vigo, E. (1968, 15 de diciembre). La revolución en el arte. *El Día*, s/p.
- Vigo, E. (1969, 21 de enero). Ipotesi per una rassegna di poesia. L' 'Expo internacional' di Buenos Aires. *Corriere del Giorno*, s/p.
- Vigo, E. (1969, 25 de junio). Un arte a realizar. *Ritmo*, 3, s/p.
- Vigo, E. (1969, 25 de agosto). No-arte-Si. *Ritmo*, 5, s/p.
- Vigo, E. (1970). *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*. La Plata: Diagonal Cero.
- Vigo, E. (1970, 23 de octubre). Desde la poesía-proceso a la poesía para realizar. La vanguardia poética. *El Popular*, s/p.
- Vigo, E. (1971). La calle: escenario del arte actual. *Hexágono 71, be*, s/p.
- Vigo, E. (1972, julio). Tenth happening also called From the lemon tree. *Ghost Dance*, 18, 2-3.

Anexos

Nota de la autora: todas las imágenes que se reproducen en este trabajo pertenecen al Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina.



Imagen 1. E. A. Vigo. Expo/Internacional de Novísima Poesía. ITDT, 1969.



Imagen 2. E. A. Vigo. "Obras (in) completas". Etiquetas. 1969



Imagen 3. E. A. Vigo. "Obras (in)completas". Tarjeta. 1969.

de la serie "ACTOS A REALIZAR" nº 0001/69
(in) CONFERENCIA

La calle invita a ud. a su propia (in) conferencia a dictarse en lugar, fecha y hora a designar.

Instrucciones: Decida un día alejarse o acercarse a un lugar portando la presente invitación y proceda dictar, mascullar, cantar, silbar, agitar o bambolear su cuerpo, etc. no decir su propia conferencia. Por razones solidarias se ruega asistir a las demás (in) conferencias.

Imagen 4. E. A. Vigo. "(in)conferencia". Tarjeta. 1969

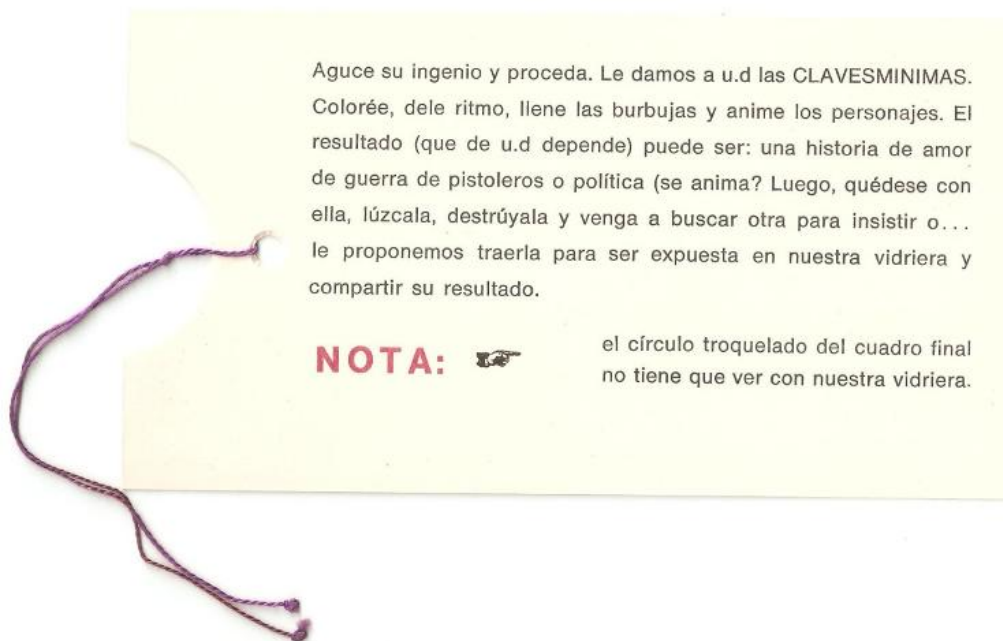


Imagen 5. E. A. Vigo. "Historieta para armar". Tarjeta. 1971.

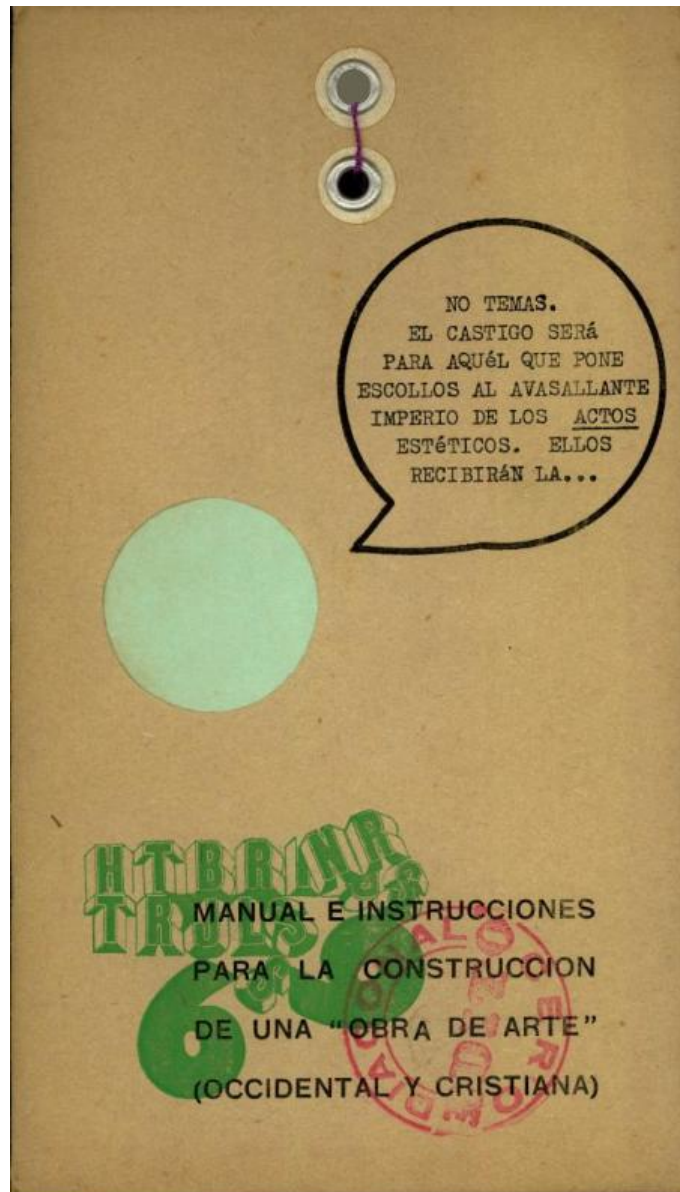
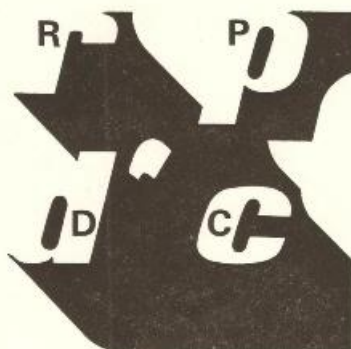


Imagen 6. E. A. Vigo. “Manual e instrucciones para la construcción de una ‘obra de arte’ (occidental y cristiana)”. Sobre. 1969



Ante la comunicación eléctrica (**WALTER BENJAMIN & MARSHALL McLUHAN**) anteponeamos la **" COMUNICACION BOCA A BOCA "**

es decir, transmisión por contacto directo. Ejemplo más típico de las bondades del método: el **AMOR**.

Frente al peligro de la esterilización de este último y la problemática de la recepción de una cultura transmitida por medios técnicos, proclamamos la necesidad del **" CONTACTO DIRECTO "**.

Por ello usamos como sistema de esta **" ACCION SEÑALADA "** la **" GUIA TELEFONICA "**, en ella debemos

encontrar no a los abonados, sino a los que no figuran en ella. Estos serán los propuestos para figurar en

QUIEN NO ES NADIE. En ellos podemos cifrar la esperanza de la necesidad comunicativa vía

" BOCA A BOCA ", diálogo transmitido por contacto, vivenciado y enriquecido, en los datos recibidos; polémicas suscitadas; incomodidad del encuentro, insolitez de situaciones.



ACCION SEÑALADA

• A partir del 1º de setiembre de 1972, realizar una **LECTURA (a) SISTEMATICA** de la **" GUIA TELEFONICA "**, no regimentando hora ni día, pero sí constantemente tratando de retener los abonados para conseguir por ese método, la automática eliminación de todos aquellos que figuren en ella. La no figuración denunciará **UNA POSIBILIDAD MAS** de los practicantes de la

" COMUNICACION BOCA A BOCA ".

La búsqueda, el descarte (los enemigos solapados, registrados bajo los que no poseen aparato telefónico, y usan ese medio), la revalorización, serán

ACTITUDES A SUMARSE.

Agregar, con plena libertad, al método indicado todas aquellas posibilidades que nazcan en cada uno de los receptores de la presente.

- **NO OLVIDE, la consigna es :**
- **" TRASMISION DIRECTA BOCA A BOCA "**,
- **PONGALA EN PRACTICA !!!**
-

Imagen 7. E. A. Vigo. "Quién no es nadie?". Tarjeta. 1972.