

VI Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata

9 y 10 de diciembre de 2010

Arte, política y espacio público a fines de los '60

Ana Bugnone

Pertenencia institucional: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP - CONICET). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.

Correo electrónico: anabugnone@gmail.com

Introducción

Entre fines de los sesenta y principio de los setenta se dieron en la ciudad de La Plata acciones artísticas en el espacio público (EP) por parte de artistas neovanguardistas. Este trabajo intentará abordar la significación de esas acciones, considerando que se trata de una cuestión que tiene una doble dificultad: la conceptualización y definición teórica de las acciones artísticas en el espacio público, y al mismo tiempo, la ubicación de una serie de acciones en el contexto argentino en la época mencionada. Se analizarán acciones que el artista platense Edgardo Antonio Vigo realizó entre los años 1969 y 1971 en el EP. Al clima represivo de la dictadura de Onganía, pero al mismo tiempo, de ebullición política, se suman 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 los cuestionamientos a la doctrina católica tradicional o a la cultura burguesa capitalista. Es en ese mundo que se inserta Vigo, tensionando tanto al campo artístico como al espacio público.

La complejidad del tema requiere de un comienzo que se pregunte por la entidad del espacio social y luego, pasando por el concepto de espacio urbano, llegar a un acercamiento al significado de las acciones artísticas en el espacio público. Se tendrá en cuenta la circunstancia histórica: que estas acciones ocurrieron en el contexto particular de plena dictadura, durante gobierno de la llamada "Revolución Argentina". Esta consideración otorga al análisis un elemento ineludible para la comprensión de potencialidad política de las mismas.

El espacio como producto social

Se sabe, desde que Marx desarrolló sus teorías, pero más claramente con el filósofo Henri Lefebvre, que el espacio es un producto social. Entre sus continuadores más importantes, Milton Santos (2000) analiza el concepto de espacio reforzando lo que el francés tanto remarcó, que no se trata sólo de los aspectos físicos o materiales, sino que el espacio lo es siempre en relación a la vida social. “El espacio es la síntesis, siempre provisional, entre el contenido social y las formas espaciales. Pero la contradicción principal se da entre sociedad y espacio, entre un presente invasor y ubicuo que nunca se realiza completamente, y un presente localizado, que también es pasado objetivado en las formas sociales y en las formas geográficas encontradas”, dice Santos (2000: 91), vinculando materialidad y sociedad, temporalidad y espacialidad. La relación entre los dos primeros, termina por configurar el espacio que, además, es presente construido sobre el pasado.

Desde la escuela de sociología francesa, Lefebvre destaca enfáticamente la condición política del espacio, afirmando que allí hay implícito un juego de poder entre los diversos actores que, realizando gestiones, intervienen en él como producto social. Por lo tanto, para este autor, las acciones sobre el espacio urbano, nunca pueden ser neutrales. Para explicar esta relación espacio/política, dice que “El espacio no es un objeto científico removido de la ideología y la política, siempre ha sido político y estratégico. Si el espacio tiene un aire de neutralidad e indiferencia en relación a sus contenidos, apareciendo ‘puramente’ formal, es precisamente porque ya ha sido ocupado y usado y ha sido el blanco de procesos pasados cuyas trazas no son siempre evidentes en el paisaje” (Lefebvre 1977 cit. por Vázquez Romero 2009: 10). Con la perspectiva marxista que hace evidente lo invisible y naturalizado en la sociedad, Lefebvre focaliza la condición política del espacio en la acción y tomas de decisión por parte de las clases dominantes. Sin embargo, deja abierta la posibilidad de una acción contraria a ese orden y dice “no creo, por otra parte, que haya un sistema total, que se cierre, que se establezca. Las contradicciones del espacio son tales que impiden a ese sistema constituirse, le impiden cerrarse. Yo pienso que hay nuevas relaciones que emergen en el seno de todo esto. Una nueva relación del cuerpo y de la sociedad con el espacio” (1974: 225). Esta falla del sistema, que impide su cierre,

conducirá a la vinculación con el significado de las acciones en el EP, como posibles contestaciones al espacio total, el de la dominación.

Lefebvre identifica tres momentos de la producción del espacio que están interconectados y son interdependientes: las prácticas espaciales (lo generado, utilizado y percibido), las representaciones del espacio (lo concebido en términos técnicos y racionales por las instituciones dominantes) y los espacios de representación (lo vivido). Estos últimos son los “espacios vividos que representan formas de conocimiento locales y menos formales; son dinámicos, simbólicos y saturados con significaciones, construidos y modificados en el transcurso del tiempo por los actores sociales” (Oslender 2002: 6). No son homogéneos ni autónomos y se desarrollan en una relación dialéctica con las representaciones dominantes del espacio y, en este sentido, están sujetos a la dominación y pueden convertirse en fuente de resistencia (Oslender 2002). Fruto de la resistencia al espacio hegemónico surge, para Lefebvre, el “espacio diferenciado”, aquel que acentúa las diferencias frente al intento de homogeneización del primero: un “contra-espacio”. Queda clara así la dimensión política del espacio que se particularizará en este trabajo a través de las acciones en el EP.

Ciudad y espacio público

Teniendo en cuenta lo referido al espacio, pueden destacarse ciertas especificidades del espacio urbano. Para Lefebvre, “La ciudad concentra la creatividad y da lugar a los más altos productos de la acción humana, en la ciudad se expresa la sociedad en su conjunto, tanto las relaciones de producción que constituyen la base económica, como la superestructura; la ciudad proyecta sobre el terreno a la totalidad social; es económica pero también es Cultural, institucional, ética, valorativa, etc.” (Lefebvre 1976 cit. por Vázquez Romero 2009: 8) Ya no es sólo el espacio construido socialmente, sino que, además, condensa las principales características de la sociedad moderna, se desatan allí las contradicciones sociales, las pujas por el poder, pero también conduce a la expresión cultural y a la creatividad. Si el espacio social es político, la ciudad, específicamente, es el resultado de múltiples decisiones, maniobras, gestiones que tienen consecuencias no sólo a nivel material de su conformación, sino también sobre la vida cotidiana de las personas. Allí las pujas por la apropiación del espacio, en términos materiales, pero también

simbólicos, son evidentes. Es en la ciudad donde los grupos dominantes pueden expresar su hegemonía sobre el conjunto y donde, a través de sus decisiones, ejercen un poder político que afecta a un gran número de personas. En este sentido, Lefebvre sostiene que la ciudad es un “espacio instrumentalista”, dado que es un espacio estratégico que diversos grupos se disputan en el proceso de apropiación – producción.

Como sostiene Oslender, esto no significa que la ciudad sólo sea objeto del dominio del estado que la administra, ordena y controla, sino que existe allí una relación dinámica entre resistencia y dominación. Esto permite que en el terreno simbólico, en la ciudad se jueguen relaciones de poder que influyen en esa construcción social del sentido. Todo lo que se produce en la ciudad puede convertirse en información que, al mismo tiempo, es posible de ser interpretada por sus mismos habitantes. Basándose en Barthes, Margulis sostiene que la ciudad *comunica*, de modo que “podemos leer e interpretar en ella las numerosas huellas que va dejando la acción prolongada de sus habitantes, las construcciones de sentido que va imprimiendo la dinámica social” (Margulis 2001: 122), donde sus elementos emiten mensajes que pueden ser interpretados por los transeúntes.

El EP ha sido definido frecuentemente en relación a la conceptualización que realiza Habermas (1998) como aquel en que pueden ponerse a discusión, por parte de todos los ciudadanos por igual, los temas referidos al estado, el sistema o una institución determinada. Este autor vincula al espacio público con el debate crítico público, la racionalidad y la corrección moral -por los que se llega al consenso- y donde se pretende que coincidan lo correcto y lo justo. Se trata del “lugar de despliegue de una comunicación pública que se regenera espontáneamente en las fuentes del mundo de la vida” (Rabotnikof 1995: 58) y que opera en dos niveles: como oposición o control del sistema político a través de procesos comunicativos, y como espacio que puede reconstruir la integridad social frente a los problemas de legitimación. Preocupado por los problemas que presentaba el capitalismo y sus crisis, Habermas intenta rescatar la función política, sostenida por la acción, la participación y el compromiso ciudadano, a través de un espacio de discusión y de deliberación libre en el que se exprese y conforme una opinión pública –distinta de los medios masivos de comunicación- racional y crítica. La preocupación por encontrar un espacio en que pueda desarrollarse la crítica en libertad estaba dada por lo que Habermas, basado en Weber, identificó como el avance o “colonización” de los poderes con lógicas de

mercado y de una racionalidad puramente instrumental. Es por ello que hace hincapié en el acto comunicacional – la “acción comunicativa”- orientada al entendimiento y dirigida al consenso en el ámbito de la opinión pública. Para Habermas (1987) la acción comunicativa se basa en una racionalidad comunicativa que define como la capacidad de aunar sin coacción y de generar consenso.

Esta definición basada en una idea democrática del uso del EP, a partir del cual surge el consenso, no parece adecuada en nuestro marco histórico, a fines de la década de los sesenta, en que la idea de democracia había perdido toda legitimidad y emergían con fuerza las de conflicto, lucha, oposición, tanto desde el estado como desde las organizaciones políticas. En esos años, el EP, más que un espacio para la libre discusión de diversos temas, era donde ocurrían enfrentamientos políticos con prácticas cada vez más radicalizadas. La fuerte represión y censura ejercidas por el gobierno de Onganía, daban cuenta de que las condiciones para el debate público y el consenso eran imposibles. Se intentará aquí abordar este problema conceptual.

Reconociendo el carácter histórico del EP derivado del hecho de que es una construcción social, que impide una definición de una vez y para siempre (Chelkoff y Thibaud 1992, cit. por Marrero Guillamón 2008: 82), pueden, sin embargo, identificarse ciertos rasgos específicos. Marrero Guillamón (2008), cita a Joseph (2002), quien establece dos cuestiones fundamentales para la definición del EP: que el EP es un *orden de visibilidades* con una pluralidad de usos y perspectivas y que es un *orden de interacciones* y encuentros. Es, para Joseph, un espacio coproducido de visibilidades y enunciados. En este espacio de circulación y comunicación, debe cumplirse el requisito de una accesibilidad universal, aunque puede estar condicionada por discriminaciones y apropiaciones temporales. Debe hacerse la aclaración de que en el momento histórico en que se circunscribe este trabajo, esas limitaciones eran especialmente fuertes, lo que hace que ese requisito de accesibilidad funcione reducidamente. Sin embargo, se mantienen dos de las características que enuncia Habermas de las acciones en este espacio, que son la falta de coerción –por parte del actor- y la búsqueda de generar consenso. Se decía más arriba que la época respondía a un clima de enfrentamiento y represión – proveniente del poder ejercido por lo que Habermas llama el “sistema político administrativo”- que impide pensar a este EP específico como el ámbito ideal de la deliberación libre, sin embargo, desde el punto de vista del actor, en nuestro

caso, los artistas –quienes, para Habermas estarían ubicados en el “mundo de la vida”- no intentan coercionar a través de sus acciones al espectador, sino acordar con él –*consensuar*- implícitamente algo sobre una cierta mirada del mundo. Resumiendo, puede decirse que la situación represiva en que se ejercen las acciones, las condiciona doblemente, porque ejerce una presión que, por un lado, establece ciertos límites materiales a través de sistema represivo policial y normativo, y por el otro, formatea el contenido del discurso implicado en la acción, porque se transforma en un elemento ineludible de las distintas prácticas sociales, en especial las de tipo cultural. Al mismo tiempo, y relacionado con lo anterior, a pesar de esta “colonización” represiva, las acciones en el EP fueron posibles porque había un resto –producto histórico de las democracias de masas anteriores- que había cristalizado ciertos acuerdos mínimos sobre la existencia de un espacio propio de lo público en que era posible, a veces sólo a través de mensajes velados, accionar con otros, comunicar y hacer visible una perspectiva sobre el mundo.

Las dos últimas cuestiones que pueden destacarse aquí sobre el EP son: en primer lugar, que de acuerdo con las tesis de Lefebvre y Santos, cuando se piensa en diversas acciones sobre el EP, como transitar, trabajar, producir, encontrarse con otros, no se actúa sobre un paisaje físico, inerte, que, a modo de soporte sólo sirve de base para la acción, sino sobre *formas objetivadas* tanto geográficas como sociales. Por ello el EP es histórico y los significados que se le atribuyen dependen del complejo de relaciones entre los significados pasados y presentes. En segundo lugar, los EP, desde el punto de vista de lo que Routledge llama “sensibilidad frente a los lugares particulares” (1996, cit. por Oslender 2002: 12), están especialmente dotados de significaciones culturales, memoria e identidad, porque son espacios en que la intencionalidad de las acciones se convierte en resultados hacia la colectividad, aún las pequeñas acciones individuales, al estar emplazadas en lo público, carecen del halo que rodea lo privado, de modo que su significado siempre puede ser interpretado socialmente.

Las acciones artísticas en el espacio público y el caso de La Plata

Nos preguntamos qué significado tiene la intervención en el EP para la realización de obras de arte en fines de la década de los sesenta y principios de los setenta. En la historia, no son nuevas las manifestaciones artísticas en las calles: proliferan en la antigüedad griega y

romana, en el Medioevo con los juglares, los comediantes en las calles durante el Renacimiento, etc. Con la modernidad, tiene lugar la división en esferas que, en clave weberiana, son las de las ciencias, el derecho y el arte. Ello implicó la autonomización del arte a partir de sus propias reglas, instituciones, actores y un mercado específico. La creación de los museos como las instituciones que se convirtieron en los espacios de consagración y exposición de artistas visuales, implica la separación del arte –al menos el hegemónico- del EP. Las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, a partir de la propuesta de unir arte y vida, comenzaron a poner en tela de juicio esa separación tajante.

Se puede caracterizar a las neovanguardias latinoamericanas a través del análisis que realiza Nelly Richard de la “avanzada chilena”. Las características más relevantes son: el desmontaje del sistema de representación pictórica y el cuestionamiento a su unidad–cuadro; el enjuiciamiento al sistema institucional de validación y consagración artísticas; la transgresión entre las fronteras entre géneros artísticos. Interesa destacar aquí la segunda cuestión señalada por Richard, aunque se tendrá en cuenta que Longoni (2006), refiriéndose a la teoría de Peter Burger, cuestiona que la oposición a las instituciones haya sido una característica permanente y en todos los casos de las vanguardias artísticas argentinas, y propone pensar que la relación entre vanguardia e instituciones ha sido más bien cambiante y contradictoria. En relación con la crítica al sistema institucional propio de las neovanguardias, Richard señala que las neovanguardias tienen la posibilidad de utilizar otros espacios y medios para la producción de obras que desestabilicen los mecanismos de recepción y consumo dominantes. Aquí se encuentran las acciones en el EP, como una de las posibilidades de expresión de ruptura con las tradiciones del campo del arte referidas a la utilización del museo y las galerías como espacios que permiten la consagración y la incorporación al mercado de arte.

A fines de los '60 estas acciones en el EP se transformaron en parte de la construcción/apropiación de un espacio que estaba vinculado a la protesta social, a la contestación al poder, tanto del Estado como de las instituciones y de la idea de autoridad en general, elementos que estaban vigentes en el discurso disruptivo de la década. La intervención en el EP por parte de artistas a partir de acciones de tipo vanguardista implica una forma de apropiación y contrasignificación del espacio. Ese espacio se transforma en territorio de vinculación entre el arte y la calle, relación implicada en una de las consignas

vigentes en la época y retomada de las vanguardias históricas, que sostenían que era necesario un acercamiento entre el arte y la vida a través de una ruptura de barreras que separaban a ambos. De este modo, las acciones artísticas en el EP habilitan el traspaso de los límites que apartan los espacios de la creación y de la vida cotidiana. La relación entre creación, participación y espacio público se torna compleja si se tienen en cuenta algunas cuestiones: por un lado, en esa misma década, los museos y galerías iban ampliando la gama de obras aceptadas y promovían artistas con nuevos estilos¹, generando dentro de estas instituciones tensiones y disputas entre lógicas que definían al autor, la obra y el público, hasta ese momento dominantes, y otras nuevas. La otra cuestión es que las acciones en el EP permiten que el transeúnte común participe, o al menos se transforme en testigo imprevisto de un acto creativo. Esta situación se hace imposible en el museo que divide ambos espacios como correlato de la división de esferas en la sociedad. En este sentido, el museo, aun habiendo ampliado la aceptación de estilos, por su propia cualidad institucional, está separado del espacio de la circulación cotidiana y pragmática, que es el de lo público. Un tercer aspecto, es que deben distinguirse las acciones artísticas en las instituciones y en el EP de acuerdo a una cualidad de este último: hay una diferencia no sólo fenomenológica, entre que el público participe de una acción artística dentro del museo o del teatro y que lo haga en el espacio no destinado a la acción artística, sino, como se mencionó arriba, a la circulación y comunicación públicas.

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

¹ En el caso de La Plata, al mismo tiempo que comenzaban las acciones en el EP, el Museo Provincial de Bellas Artes había avalado exposiciones de artistas vanguardistas locales y de los miembros del Instituto Torcuato Di Tella.

peronista” que sufría la proscripción del partido, estaba vinculado más ampliamente a todos aquellos afectados negativamente por el “sistema” capitalista.

A partir de 1968, la resistencia a la dictadura de Onganía aumenta, así como el nivel general de las protestas tanto en el EP como en las fábricas y universidades (O’Donnell 1982). El EP se convierte, cada vez más, en sitio de expresión del descontento social. Las medidas represivas y altamente impopulares desplegadas por el gobierno iban generando reacciones de obreros, estudiantes y ciudadanos disconformes. Este proceso, que se condensaría en mayo del ’69 con el Cordobazo, tuvo su correlato en el campo artístico.

A principios de los sesenta los grupos neovanguardistas de La Plata no habían actuado en el EP: el *Grupo Sí*, que marcó el rumbo en La Plata de las vanguardias herederas de la posguerra, realizó sus polémicas presentaciones en museos e instituciones privadas sin pensar en la posibilidad de ocupación del EP (Painceira, E., comunicación personal, 17 de mayo de 2010). A medida que se acerca la mitad de la década y la experimentación adquiere un lugar destacado en el arte, las presentaciones en el EP se hacen posibles. El *Grupo de los Elefantes*, formado por Lida Barragán, Raúl Fortín y Omar Gancedo y el grupo *La voz del tiempo* integrado, entre otros, por Néstor Mux, Osvaldo Ballina y Rafael Oteriño habían empapelado la ciudad de La Plata con poesía mural. Este acto de confrontación con la veda a la utilización de un EP para la acción, expresión y consenso, típico de las dictaduras, logra, al mismo tiempo, concretar una apropiación del mismo a través del arte, pero con un significado político más allá del tema de las obras.

Desde 1968, Edgardo Vigo realizó acciones que denominó “señalamientos”², que consistían en identificar, demostrar, marcar, objetos, espacios, hechos. Si bien no hay una línea de continuidad que identifique a todos los señalamientos, el mismo artista los denominó, numeró y archivó sistemáticamente del 1 al 18³. Lo que interesa destacar aquí sobre esas acciones es que algunas de ellas se han producido en el EP. El señalamiento de un semáforo

² Un relato organizado sobre la obra de Vigo y los señalamientos se encuentra en Centro de Arte Experimental Vigo (2007) “Un tal Vigo”, Revista *ramona*: <http://www.ramona.org.ar/node/18175> y en Davis, Fernando (2007) “Otro encuentro con Edgardo Antonio Vigo.” Revista *ramona*: <http://www.ramona.org.ar/node/19186>. Un análisis de los señalamientos desde una perspectiva distinta a la de este trabajo puede encontrarse en Davis, Fernando (2007). "Edgardo Antonio Vigo y las poéticas de la 'revulsión'". En: *Arte nuevo en La Plata 1960-1976*, cat. exp., Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta.

³ Esta sistematicidad puede apreciarse en el archivo que él mismo organizó y que hoy es el Centro Arte Experimental Vigo.

en el cruce de calles 1 y 60, la indicación de orinar, defecar y entrar en “trance poético” en la esquina de 7 y 50, la parodia de una votación en la calle, son algunas de estas acciones.

El artista realizó 19 señalamientos, los primeros 18 fueron realizados entre 1969 y 1975, y luego de casi dos décadas produjo el último último, en 1992. De los primeros, tomaremos algunas acciones que intervienen el espacio público. La separación entre éstos y los señalamientos que se realizaron en el ámbito privado o sin convocatoria de público, se justifica por la misma distinción que realiza el artista en uno de sus escritos, donde dice que “desde el año 68 vengo realizando ‘señalamientos’ que atacan a veces lo público y otras, lo intimista” y luego ubica a uno de ellos en la categoría de “intimista”⁴. Esta operación habilita, aún provisoriamente, la posibilidad de establecer una división entre los 18 señalamientos con el mismo criterio. Consideraremos los Señalamientos I, IV, VI y IX, según la numeración dada por Vigo.

Manojo de semáforos, el primero de los señalamientos, ocurrió en 1968 y consistió en una convocatoria a la esquina de 1 y 60 a observar un semáforo que se encontraba allí. Para ello, Vigo preparó una invitación que repartió entre sus conocidos (imagen 1). El artista no concurreó a la cita, por lo que el señalamiento no implicó siquiera una acción de su parte en aquel momento. Para comprender la intención del artista con esta acción, conviene citar *in extenso* parte del manifiesto que formaba parte de la invitación:

“La funcionalidad del carácter práctico–utilitario de algunas construcciones deben ser SEÑALADAS y así producir interrogantes que no surgen del mero y vertical planteo utilitarista sino de la ‘DIVAGACIÓN ESTÉTICA’ [...] Los señalamientos producirán: un DETERNERSE ante el ‘acto gratuito de divagación estética’ y el anonimato de los constructores [...] Se propone: no construir más imágenes alienantes sino SEÑALAR aquellas que no teniendo intencionalidad estética como fin, la posibilitan [...] Una vuelta a lo urbanístico cotidiano como activación de la sociedad hacia el proceso estético [...] La liberación está en que el hombre se

⁴ E. A. Vigo, “Acción de señalar”, mimeo, 1971. Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo (en adelante, CEAV). Carpeta: Señalamiento VIII.

desprenda de los bagajes del concepto posesivo de la cosa para ser un observador-activo participante de un ‘cotidiano y colectivo elemento señalado’⁵



Imagen 1

Fuente: Archivo del CEAV

Se buscaba un extrañamiento en relación con la cosa señalada, en este caso un semáforo, que pasaba de ser objeto cotidiano a formar parte de una experiencia estética. Esta acción sobre el EP significó no sólo un acto fuera de los cánones de la institución artística, en el sentido de ser efímero, no museificable, no firmable, ni mercantizable, en el que el autor no realizó otro acto más que la convocatoria y sus instrucciones, es decir que no había “obra” en el sentido tradicional del término, sino que además implicó una ocupación del EP y la construcción de un modo particular de representación del mismo. Si bien, hasta aquí las consecuencias de esta acción parecen desprenderse un acto más simbólico que material, las derivaciones de la convocatoria en plena dictadura, fueron de otro tipo. A la hora señalada, comenzaron a concurrir algunos de los alumnos que habían sido invitados por el artista, quienes, desconociendo que Vigo no asistiría, lo esperaron durante algún tiempo. La policía que se encontraba allí, por la cercanía con la Dirección de Infantería, ubicada frente al semáforo, sospechó de esa reunión de personas y hubo que llamar Vigo para que fuera a

⁵ “Manifiesto” en invitación a ver *Manejo de semáforos*, 1968. Archivo del CEAV. Carpeta: Señalamiento I. También se publicó en el diario *Gaceta de la Tarde*, La Plata, 6/10/68.

aclarar la situación y no los detuvieran (Gutiérrez Marx, comunicación personal, 16 de julio de 2010). La particularidad de esta experiencia entraña una cuestión que interesa doblemente: por un lado, se trató de una acción artística en el espacio público que utilizó un elemento propio de ese espacio para evadir la funcionalidad del mismo, modificar la experiencia cotidiana acerca del semáforo y transformarlo en un acto artístico. Por otro lado, la convocatoria provocó una reunión de personas en la calle que inmediatamente generó sospechas dadas las limitaciones de reunión y expresión establecidas por la dictadura. Paradójicamente, la intención expresada por el autor de apartarse del aspecto funcional y pragmático de la cosa, para volverlo “divagación estética”, termina convirtiendo a los concurrentes en sospechosos de un activismo político no deliberado.

El Señalamiento IV se denominó *Poema demagógico* y se realizó entre 1969 y 1971. Consistía en una urna cuya parte superior podía cambiarse (“cabezales intercambiables”) en la que el público debía colocar su voto, en general un voto en el que se podía dibujar, escribir y tachar sí o no (imagen 2). Si bien entre esos años fue presentado de diversas maneras y en distintos lugares, lo que interesa aquí son las significaciones que adquiere cuando se ubicó en el EP. Se trató de una acción en principio lúdica, pero que, además implicaba una politicidad manifiesta. Entre los lugares en que se desarrolló la acción se encuentra la vereda de una boutique llamada Tomatti, ubicada en la esquina de 9 y 51. Allí, al cobijo de un negocio amigo, pero en el espacio público, en 1969 bajo la dictadura de Onganía, Vigo propuso la parodia de un acto eleccionario que también llamó “Plebiscito gratuito” o la “(in)COMUNICACIÓN”. Según las instrucciones dadas por el artista, se debía votar por sí o por no, en respuesta a una pregunta que el votante debía guardar en secreto. Luego dice:

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

nos lleva esto?, se preguntará. A NADA. En la “nada”, quizás están todas nuestras soluciones.”⁶



Imagen 2

Fuente: Archivo CEAV

Aquí, la ocupación del EP es un aspecto destacado de la acción, ya que fue realizada frente a la suspensión de las elecciones por el gobierno dictatorial, por lo que el “anhelo” de participación política se encontraba vedado por ésta, pero también por otras decisiones represivas del estado. Años después, Vigo describe esta experiencia como la que más rescata de las realizadas en la calle “porque nos estábamos olvidando del voto, en un momento en que había un tipo que estaba hablando de un reinado, Onganía”⁷. Cabe

⁶ E. A. Vigo, “Plebiscito gratuito Señalamiento IV”, 1969. Archivo del CEAV. Carpeta: Señalamiento IV.

⁷ E. A. Vigo, Sin título, s.f. Archivo del CEAV. Carpeta: Señalamiento IV.

mencionar que Vigo armó un “informe” con los resultados de las “elecciones”, que consiste en dos tapas con hojas en su interior, unidas por unos ganchos que impiden su apertura. El texto dice “análisis – psico – socio – económico – político – estético sobre la “URNA ERÓTICA” (que es el nombre de la urna en este caso), cruzado por la palabra “CONFIDENCIAL” en color rojo. El informe, imposible de abrir, da cuenta de la misma imposibilidad de la acción de votar, así como hace referencia a la prohibición de acceder a la información en época de dictadura.

5' de filmación en el monumento de B. Mitre es el nombre del Señalamiento VI, realizado en el año 1971 y luego con el nombre "Experiencias" en *Open circuits - The future of T.V.*, Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1974. Vigo realizó una convocatoria al público para la filmación que realizó con Jorge Gluzberg y que, por los documentos existentes, consistió en una primera toma de dos minutos alrededor del monumento y luego tres de frente con la indicación “hacia afuera” (imagen 3). En dicha convocatoria, Vigo dice “La muerte del habitat tradicional, la calle con sus elementos dados, sacados de la cotidianeidad frustradora, la desaparición del ego (representado por el artista) y su firma, nos obligan a citar a la ciudadanía a este nuevo SEÑALAMIENTO”⁸. Vuelve aquí a presentarse la idea de extraer a los objetos del mundo de lo cotidiano a través del señalamiento, para generar una nueva sensorialidad, una experiencia que desubique y desestructure los modos comunes de percepción y acción. Pero, además, la invitación sanciona la existencia de tres aspectos que el artista toma como dados: que la forma tradicional de ambiente/espacio (habitat) ha llegado a su fin; que la cotidianeidad de la calle frustra y que a través de la acción – interpretamos que es la que él viene realizando a través de los señalamientos- es posible extraer a los elementos que componen al espacio público de esa cotidianeidad; finalmente, que el ego del artista se ha suprimido y que, por lo tanto, su firma ya no tiene sentido. Invoca aquí tanto a la crítica de una realidad que interpretaba como tradicional y frustradora, como a una idea común de las vanguardias que es la ausencia del artista como productor exclusivo, inspirado o elegido de una obra de arte.

⁸ E. A. Vigo, *Señalamiento VI*, 1971. Archivo del CEAV. Carpeta: Señalamiento VI.

La apelación a la ciudadanía en la invitación, tiene la doble significación de referirse, por un lado, a los miembros de la sociedad y que se acercarán al monumento de uno de los próceres, Mitre, para desdibujar el sentido originario del monumento y convertirlo en otra cosa, objeto de una filmación; y, por otro lado, al utilizar el término “ciudadanía” prescinde de llamar al “público”, que contiene la idea de una relación entre un artista-actor y un público-pasivo, cuestionada también en la idea de la muerte del ego del artista.

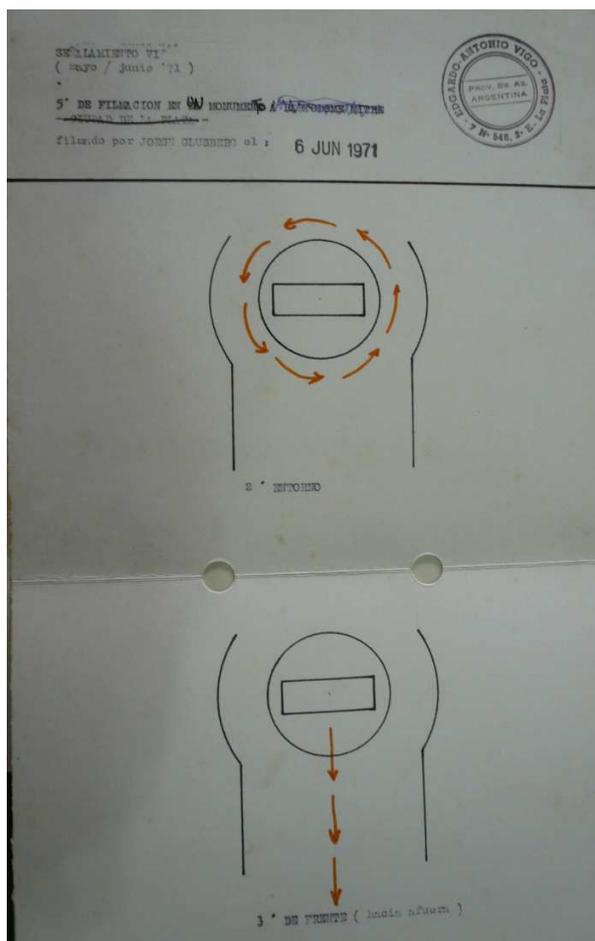


Imagen 3

Fuente: Archivo del CEAV

Finalmente, el Señalamiento IX, llamado *Tres actos interconectados '71*, era un llamamiento a que el público realizara tres pasos: el primero, a orinar en la esquina de 7 y 50, luego a defecar en la misma esquina y finalmente, un “llamado a la purificación”, alejándose por calle 7 hasta entrar en “trance poético” (imagen 4). Estas acciones que

resultaban casi imposibles de concretar, tenían, para la época una significación altamente política (Gutiérrez Marx, G. comunicación personal, 16 de julio de 2010) porque aludían, en lo escatológico, al desprecio a las normas de comportamiento sociales en el EP y, al mismo tiempo, representaba un desafío –inverosímil- al orden político imperante, que intentaba reprimir las conductas que se desviaran de la moral, el respeto a las autoridades, y a las “buenas costumbres”. La traslación de las acciones de orinar y defecar desde el ámbito más privado e íntimo hacia el espacio público, más que una invitación a llevarlas a cabo, interrumpe, a través de la materialidad de la obra en las tarjetas indicadoras de los tres actos –esto es: más por el discurso que por la concreción de las acciones- las reglas de lo que puede imaginarse o no en el EP a la vista de cualquier transeúnte. A esto se suma, que esta propuesta proviene del arte y que pretende generar un “trance poético” en quien haya vivido la experiencia. Se juega aquí la idea de que el EP es un espacio de visibilidades, en el que sólo lo que puede ser observado por otros es viable, pero lo hace subvirtiendo esa característica esencial lo público al proponer actos eminentemente privados. De este modo se interviene físicamente sobre el espacio –sino por la acción concretada, al menos en las invitaciones emplazadas en las calles-, pero también en la propia condición que determina qué es un EP y qué puede hacerse en él.



Imagen 4

Fuente: Archivo del CEAV

El conjunto de las acciones artísticas analizadas contienen implicancias que se desprenden del modo particular en que en ellas se vinculan el espacio público y su politicidad y que actúan en dos niveles. En primer lugar, para la producción de estas acciones, Vigo proyectó su ubicación en el EP, de modo que los resultados de las mismas, debían estar en consonancia con esa planificación. La utilización de elementos como el semáforo, el monumento, la vereda, el mapa, entrañan varios significados. Por un lado, de acuerdo con el tono de la época, la producción de obras con objetos previamente existentes, es decir, no creados materialmente por el artista y que tiene su origen en los *ready-made* de Duchamp, ponía en cuestión el género de las obras, la idea pieza artística y el rol del autor. Por otro lado, el uso de los elementos urbanos, contenía la intención ya plasmada por el autor de desencajarlos del orden cotidiano compartido anónima y colectivamente, de producir un extrañamiento. Pero implicó, además, la conversión de esos objetos en otra cosa, cuyo mensaje, además de ser artístico, se convierte en político, aún por fuera del tema tratado en estas acciones. Esto se debe a que la apropiación del EP y de sus elementos componentes, visibiliza la posibilidad de acción en un espacio vedado para la expresión, lo que pone en cuestión esa misma imposibilidad. Lo que Vigo está diciendo es que, no sólo se deshace de los cánones artísticos, de acuerdo a su posición vanguardista, sino que, además, la elección y ubicación deliberada de sus acciones contradice un orden político dominante que impone y mantiene un orden social y de usos del EP a través de una espacialización represiva. Cuando ocupa espacios y actúa sobre ellos, está desafiando las reglas de la institución arte que regulan los modos de producción, los materiales habilitados, los medios accesibles y los espacios de consagración. Pero, además, está proponiendo un modo de actuar sobre el mundo que, situados históricamente, era especialmente represivo, pero que contenía rasgos de renovación social y cultural.

En segundo lugar, las acciones analizadas implican una contra-construcción del espacio al distorsionar su uso común y cotidiano, oponiendo a las lógicas que determinan los usos y funciones del EP y a las reglas que condicionan la producción artística, un descolocamiento y una ampliación de los márgenes de acción y representación posibles. Todo ello ocurre a través de acciones que más que situarse en el espacio, lo intervienen simbólicamente y materialmente. Es por ello que también es un “espacio de representaciones”. Las resistencias que se sitúan en los espacios de representación se componen de elementos

imaginarios y simbólicos. Oponen, por ello, a la homogeneización y racionalización, contra-espacios con toda la fuerza de lo simbólico. Puede pensarse que el arte ocupa aquí en lugar especial, por ser uno de los lenguajes que posibilita la operación simbólica de la resistencia y que viene a formar parte de la relación compleja entre hegemonía y emergencia de nuevas representaciones.

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

planificación deliberada de que ocurran en el EP otro de los aspectos que permite pensar en su potencialidad política de contra-construcción de ese espacio.

Bibliografía

Alonso, Rodrigo (1999) “En torno a la acción”. En: *Arte de acción* (cat. exp.). Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.

Davis, Fernando (2007) “Edgardo Antonio Vigo y las poéticas de la ‘revulsión’”. *Arte nuevo en La Plata 1960-1976*, cat. exp., Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.

De Rueda, M. de los Ángeles (coord.) (2003) *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales*. Buenos Aires: Asunto impreso.

Gómez Aguilera (2004) “Arte, ciudadanía y espacio público”. *On the waterfront*. Universitat de Barcelona, n° 5, marzo de 2004.

Habermas, Jürgen (1987) *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Taurus.

Habermas, Jürgen (1998) *Facticidad y validez*. Cap. VIII: Sobre el papel de la sociedad civil y de la opinión pública. Madrid: Trotta.

Iregui, Jaime (2008) “Los espacios del espacio público”, *Revista Zehar*. Arteleku. N° 62. Disponible en www.arteleku.net

Lefebvre, Henri (1974) “La producción del espacio”, *Papers Revista de Sociología*, n° 3.

Longoni, Ana (2006) “La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de ‘vanguardia’ en el arte argentino de los 60/70”, *Confines* 18.

Margulis, Mario (2001) “La ciudad y sus signos”, *Revista Sociedad*, n° 19, diciembre de 2001.

Marrero Guillamón (2008) “La producción del espacio público”, *(con)textos. Revista D’Antropología i Investigació social*, n° 1.

Núñez, Ana (2009) “De la alienación, al derecho a la ciudad. Una lectura (*posible*) sobre Henri Lefebvre”. *Revista Theomai. Estudios sobre sociedad y desarrollo*, n° 20, segundo semestre de 2009.

O'Donnell, Guillermo (1982). *El Estado Burocrático Autoritario*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

Oslender, Ulrich (2002) “Espacio, lugar y movimientos sociales: hacia una ‘espacialidad de resistencia’”. *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. VI, n° 115.

Parramón, Ramón (2003) “Arte, participación y espacio público”, Jornada d’innovació estratègica. Models de participació en xarxa. Disponible en www.vegga.org

Parramón, Ramón (2007) “Arte, experiencias y territorios en proceso”. En: Ramón Parramón (dir.) *Arte, experiencias y territorios en proceso*. Calaf: Idensitat, Associació d’Art Contemporani.

Parcerisas, Pilar (2007) “Arte y contexto. Hacia una redefinición del espacio público y el arte político”. En: Ramón Parramón (dir.) *Arte, experiencias y territorios en proceso*. Calaf: Idensitat, Associació d’Art Contemporani.

Rabotnikof, Nora (1995) “El espacio público: variaciones en torno a un concepto” en Rabotnikof, N., Velasco, A., e Yturbe, C *La tenacidad de la política*, IIF-UNAM, México.

Richard, Nelly (1990) "Neovanguardia y postvanguardia: el filo de la Sospecha". En Ana María De Morales Belluzzo (ed.) *Modemidade: Vanguardias Artísticas na América Latina*. Fundação Memorial da América Latina: São Paulo.

Santos, Milton (2000) *La naturaleza del espacio*. Barcelona: Ariel Geografía.

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

Fuentes

Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo. La Plata.