

SECOND ISA FORM OF SOCIOLOGY 2012

Session B

Social justice and democratization: Avant-gardes (then and now), art, and change

Organiser

Jeffrey HALLEY, University of Texas at San Antonio, United States,
Jeffrey.Halley@utsa.edu

Pensar su tiempo, deshilar el orden social

Thinking his time, unraveling the social order

Ana Bugnone

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Agosto de 2012

Resumen:

Edgardo Antonio Vigo fue un artista plástico que utilizó distintas técnicas y formas de expresión, como la poesía visual, las performances urbanas, el arte correo, la escritura de manifiestos y otros textos, así como la edición de revistas, entre otras actividades. Vigo produjo su poética en clave de rebeldía de su tiempo, especialmente entre los '60 y '70, pero su rebelión transcurrió también por fuera del estereotipo más consolidado para la época. La obra de Vigo retoma algunos procedimientos de las vanguardias, como la utilización del objeto ya hecho, el uso de espacios alternativos de producción y difusión de sus obras, el abandono casi completo del formato de cuadro, entre otros. Interesa pensar en este trabajo de qué modo esta apropiación de técnicas y procedimientos previos, se combina con otra ruptura dirigida no sólo al sistema artístico, sino también al orden social. En este sentido, la obra de Vigo piensa su tiempo.

Así como tematizó ciertos acontecimientos de relevancia política de los ámbitos nacional e internacional, también realizó una operación novedosa en su obra: la utilización del discurso judicial-administrativo. Se analizan en este trabajo algunos de sus usos en acciones artísticas. Concluimos en que se trató de una materia que incorporaría en su poética para desnaturalizarla de su lugar original, aristocrático y privatista. En este sentido, toma un aspecto no menor del funcionamiento del orden

social disociándolo de su lugar normal y, al ofrecerlo a todos a través de acciones artísticas, permite una apropiación descentrada, fuera de los límites impuestos por su naturaleza.

¿Cómo piensa la obra de Vigo?

Edgardo Antonio Vigo fue un artista plástico, en un comienzo grabador, pero que, sin abandonar el grabado, utilizó distintas técnicas y formas de expresión, como la poesía visual, las performances urbanas, el arte correo, la escritura de manifiestos y otros textos, así como la edición de revistas, entre otras actividades.

Si el arte piensa (Badiou 2009b) la obra de Vigo señala, desmitifica, desubica, desestructura, sobresignifica. Vigo produce su poética en clave de rebeldía de su tiempo, especialmente entre los '60 y '70. Pero su rebelión transcurre también por fuera del estereotipo más consolidado para la época. Vigo va de la idea de revolución –propia de su tiempo- y la ruptura estética al cuestionamiento al orden social. Vigo no abandona la ruptura estética para correr hacia los brazos abiertos del discurso revolucionario o directamente hacia la fusión idealizada con la vanguardia política, como pareciera ser, en algunos casos, el destino obligado del arte de vanguardia de esa época.

Si una de las características del arte de vanguardia del siglo XX ha sido la primacía del acto sobre la obra (Badiou 2009a), interesa pensar cómo se produce en la obra de Vigo una *modulación*. Posiblemente, la propuesta destructiva del sistema anterior por parte de las vanguardias artísticas (Badiou 2007), también haya dado lugar a procesos creativos o novedosos más afirmativos. Si las vanguardias provocaron un acontecimiento en el arte, la obra de Vigo podría ser considerada parte de lo que Badiou llama la configuración artística de ese acontecimiento. Pero, así como “la obra es una *indagación* situada sobre la verdad” (2009b: 57), el modo y la forma que elige Vigo para realizar su obra se corresponde con otro momento histórico que le otorga un marco específico para su trabajo creativo.

La obra de Vigo retoma algunos procedimientos de las vanguardias, como la utilización del objeto ya hecho, inaugurada por Duchamp, el uso de espacios alternativos de producción y difusión de sus obras, el abandono casi completo del formato de cuadro, entre otros. Esto no representa, en principio nada novedoso en los años '60 con el surgimiento de las neovanguardias artísticas. Sin embargo, interesa pensar de qué modo esta apropiación de técnicas y procedimientos previos, se combina con otra ruptura

dirigida no sólo al sistema artístico, sino también al orden social. En este sentido, la obra de Vigo piensa su tiempo.

Lo hace interfiriendo en la normalidad a través de cuestionamientos –a veces explícitos en manifiestos o proclamas- del orden social, en algunos casos, con proposiciones poco comunes no sólo para el estado de situación, sino también para la novedad que propone generar la política revolucionaria de izquierda. Lo llamativo, es que si se trata de un tiempo convulsionado política y artísticamente, la obra de Vigo apela a estrategias desestabilizantes del propio discurso disruptivo de la época. Esto quiere decir que si agujerea algún saber establecido en la estructura normal, lo hace más que por la asunción del status de artista-revolucionario, por un tipo de obra que opera un pasaje en el que parte de la utilización de prácticas y discursos rupturistas de vanguardia y sigue con una combinación que incluye tanto elementos de la práctica artística “comprometida” políticamente –digamos, de comunicación de ideas políticas- como otros que resultan ajenos a esas prácticas. Sin embargo, el artista no rechaza o, mejor dicho, incorpora elementos de ese prototipo de artista y de obra “comprometidos”. Es en ese entramado que opera la politicidad de su obra.

Uno de extremos de ese entramado es un ejemplo de su obra explícitamente política: una ambientación (Imagen 1) y unas tarjetas (Imagen 2) que componen parte del *Señalamiento 11* en el que hay una clara remisión a la masacre de Trelew. Por un lado, se trata de una ambientación realizada en la *Exposición de arte platense Panorama 72* compuesta por la imagen del Che Guevara, una banderola con la flecha en el sentido de esa imagen, el titular del diario *La razón* sobre la masacre de Trelew y la disposición de los nombres de los guerrilleros muertos tal como estaban ubicadas sus celdas. En el centro, ubicó una ametralladora sobre un trípode¹.

¹ La muestra debió ser cerrada a los noventa minutos de su inauguración por el “tono político” de sus obras.



Imagen 1. E. A. Vigo. *Señalamiento 11*. 1972.

En el *Souvenir del dolor* (imagen 2), que forma parte del mismo *señalamiento*, se lee “Recuerda! El 22 de agosto del ’72 trece más engrosan la lista”, junto a una cruz xilografiada y un número 11 –que indica el número del *señalamiento*-, ambos en rojo. También colocó una reproducción de la conocida imagen del Che Guevara, pero de la cual sólo se ve la mitad y con un ojo calado sobre la cartulina.



Imagen 2. E. A. Vigo. *Señalamiento 11*. 1972. *Souvenir del dolor*.

Vemos que aquí Vigo utiliza un tema de relevancia política para enfocar el objetivo de su obra, la significación simbólica de esa matanza de guerrilleros no puede, para este artista, dejarse de lado. Hay, así, una incorporación de ese tema por lo que su obra se vuelve expresamente política y cuyo objetivo de comunicación de una idea –ambos, la presencia y el recuerdo de la masacre- es claro. Sin embargo, esa asociación directa se vuelve más compleja si se tienen en cuenta dimensiones de la materialidad de las obras. Tanto en la ambientación como en el *Souvenir* hay un aspecto que Vigo no relega: su carácter de artista que idea y produce obras o acciones que siguen siendo artísticas y rupturistas del sentido común político. No se trata simplemente de panfletos o de la transposición de ideas políticas, es decir, sólo la movilización de un lugar discursivo ideológico a otro artístico, sino que a la literalidad de las ideas, le agrega un elemento de continuidad con su poética: la flecha que señala, utilizada en todos sus *señalamientos*,

recuerda que se trata de un acto artístico inmerso en una cadena de acciones tendientes a desnaturalizar distintos aspectos o hechos del orden social. O, en el caso del *Souvenir del dolor*, es un “recuerdo” –en otros casos será una “prueba”- que Vigo entrega al público en muchos de sus *señalamientos* como indicador de una parte de la acción artística realizada.

La justicia desarmada

Interesa analizar aquí otro de los extremos del entramado, un procedimiento al que Vigo recurrió repetidamente en su obra: la utilización del discurso judicial-administrativo. Vigo trabajaba como empleado de los Tribunales, lo que no sólo le dio un sostén económico, sino una materia que incorporaría en su poética para desnaturalizarla de su lugar original.

Las acciones realizadas por este artista tienen una particularidad: registraba por escrito o fotográficamente (o ambas cosas) cada paso que realizaba. Algunas veces incorporaba esos registros en distintas obras vinculadas entre sí y, además, formaba con esa documentación carpetas que archivaba cuidadosamente. Este proceso repetido en casi todos los casos, parece contrarrestar el carácter efímero de las acciones artísticas, resguardando un registro, un dato conservable.

Además de resguardar la memoria de las acciones, Vigo le dio un carácter particular a ese registro, utilizando frases, palabras, sellos y procedimientos propios del ámbito judicial.

Una de las acciones que realizó en el espacio público, llamada *Señalamiento VIII*, consistió en retirar un poco de agua del Río de la Plata, al año siguiente, devolverla al río y tomar cuatro muestras de una nueva toma (Imagen 3).



Imagen 3. E. A. Vigo. Fotografía del *Señalamiento VIII*. 1971.

Según la descripción que realiza el propio artista, en la primera oportunidad había sumergido 300 tarjetas en el agua, “a las que previamente había impreso un texto donde se certificaba que las mismas habían estado sumergidas durante un tiempo-horario determinado”.



En el *señalamiento*, entonces, se devuelve la muestra del agua usada para sumergir esas tarjetas.

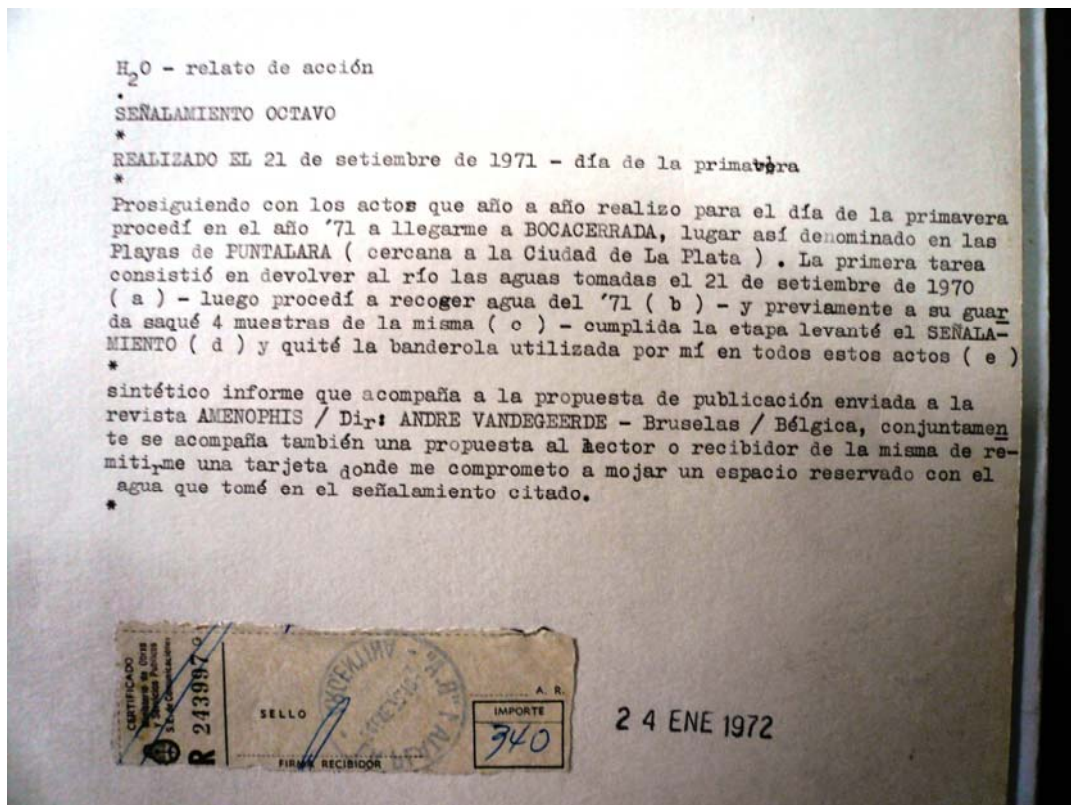


Imagen 4. E. A. Vigo. *Señalamiento VIII*. 1972.

Este documento (Imagen 4) que forma parte del *señalamiento* se titula “relato de la acción”, tal como usualmente se encabeza en el derecho a la descripción de una acción en un escrito. Certifica (nótese que la estampilla dice “Certificado”) la acción artística, utilizando un lenguaje que obedece al discurso judicial: “prosiguiendo con los actos”, “procedí”, “conjuntamente se acompaña”. Hay aquí dos cosas: una certificación y un compromiso reglado. Vigo certifica la veracidad del acto realizado y al mismo tiempo se compromete a realizar otra acción: mojar con agua del *señalamiento* parte de una tarjeta (en el espacio específicamente reservado para ello) de cualquier lector de la revista Amenophis que haya recibido la propuesta y “remitido” al artista. Finalmente, utiliza un certificado oficial del Ministerio de Obras y Servicios Públicos, Secretaría de Comunicaciones, fechado, firmado y sellado

En cuanto a la certificación, opera la decisión del artista de registrar de forma documental la acción, pero aparece, además, la intención de hacer participar al público en una otra etapa. Así, este señalamiento consta de varias fases: la primera es la acción propiamente dicha (el momento del *señalamiento*); la segunda, la certificación; la tercera, apela a la participación del público, y también consta de tres pasos: el envío de una propuesta por parte de la artista a través de una revista, la devolución de una tarjeta del receptor al artista y el reenvío de la misma, mojada por el artista con el agua del *señalamiento* (Imagen 5).

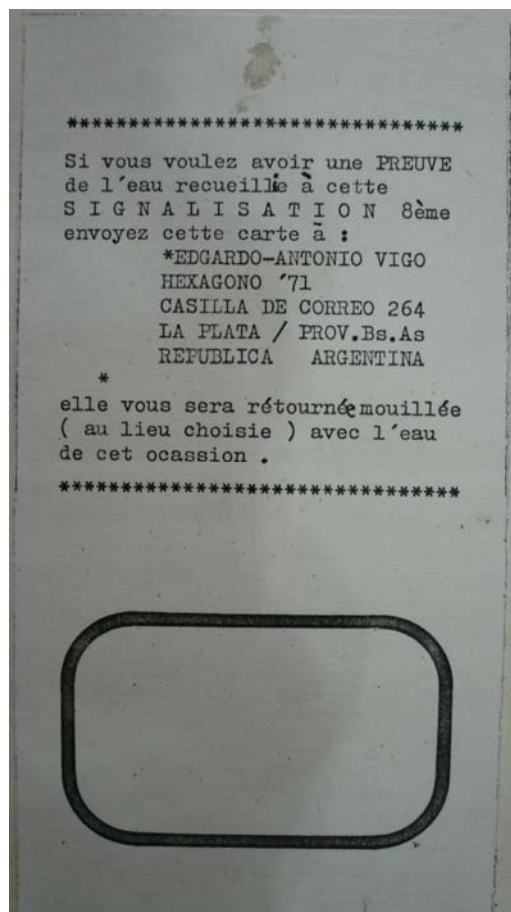


Imagen 5. E. A. Vigo. *Señalamiento VIII*. 1972. Tarjeta de “prueba”.

Este “trámite” de tinte burocrático, con regulaciones precisas invita al lector a intervenir en el proceso de la acción, apuntando a uno de los *leit motiv* de la primera etapa de la poética de Vigo: la participación del público². Lograda o no, hay aquí al menos un involucramiento de otro que no es el propio artista en la producción del proceso de la obra. La publicación de este documento en una revista apela a la difusión de la acción que, sumada a la invitación a la intervención, implica un ofrecimiento de ese discurso judicial por fuera de los límites de su ámbito natural.

² Vigo había escrito en “Un arte a realizar”: “Un arte de expansión, de atrape por la vía lúdica, que facilite la participación -activa- del espectador, vía absurdo.” Sin embargo, esta participación, está siempre condicionada por las indicaciones que dé el artista. Así, la ilusión de una crítica radical a la figura del autor como genio inspirado, si bien se asume a través de la idea de participación, podría suponerse que llega nunca a ser absoluta (y tal vez no podría serlo nunca 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 una acción espontánea cualquiera).

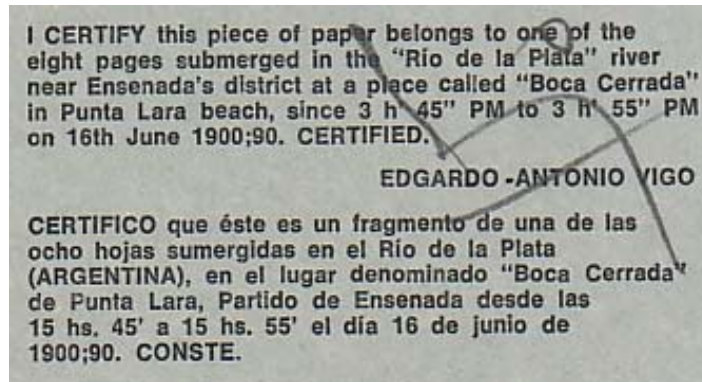


Imagen 6. E. A. Vigo. *Señalamiento VIII*. 1990.

Casi veinte años más tarde, continúa realizando el mismo *señalamiento* (Imagen 6) y produce un “certificado” siguiendo el formato de ese tipo de documentos, dando los datos precisos de lo que se certifica (“fragmento de una de las ocho hojas”), lugar (“Río de la Plata”, “Boca Cerrada”), horario (“15 hs. 45’ a 15 hs. 55’”) y fecha (“16 de junio de 1900;90”³). El texto finaliza con una palabra resonante en los expedientes judiciales, “conste” y su propia firma. Aquí quien certifica la validez del contenido del documento es el propio artista. El nivel de detalle y exactitud excede la simple necesidad de registrar un episodio artístico efímero: Vigo decide dar la forma de documento judicial.

En el *Señalamiento IX* Vigo enterró un taco de madera y al año siguiente lo desenterró (Imagen 7). Todo ello fue certificado no sólo por la presencia de dos compañeros que llamó “testigos”, sino por una escribana que “protocolizó” las “actas labradas” de ambas acciones (Imagen 9). De ese taco se cortaron setenta trozos con los que formó una edición de “Múltiples acumulados”.

³ En la escritura del año, Vigo ha utilizado con frecuencia una forma deconstructiva: el año 1990 es escrito 1900;90. Del mismo modo, lo realiza con el nombre de las calles de la ciudad de La Plata. Es interesante señalar que en el caso del *señalamiento*, mientras utiliza el lenguaje judicial más o menos apropiado para un documento formal, en el caso del año, mantiene una marca de su producción en obras de arte y revistas.



Imagen 7. E. A. Vigo. Fotografía del *Señalamiento IX*. 1972. Lo acompaña la escultora Graciela Gutiérrez Marx.


En el texto que relata lo realizado en el *señalamiento*, dice:

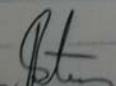
“Nota 1: del taco de madera original se cortaron 70 trozos de aproximadamente 1.x.2.x.7. cms. cada uno que se incluyen como testimonio en la presente edición de ‘Múltiples acumulados’.

Nota 2: las actas labradas en ambas acciones fueron protocolarizadas ante la escribana Lucía Zulema Ruíz de Galarreta de de Cano bajo escritura pública número 20 de su Registro con fecha 12 de febrero de 1973.” (Vigo, *Señalamiento IX*)

En este caso encontramos nuevamente indicadores de la apropiación del discurso judicial y el uso del término “testimonio” en el sentido que se le da en el orden de la práctica y el lenguaje de la escribanía. Pero, además, se presenta aquí la máxima configuración de la utilización de ese discurso en la acción artística: no sólo la palabra y la imagen de ese lenguaje, sino el procedimiento y la acción concreta de un representante de la ley, específicamente, un experto en procedimientos de dar fe que, según la doctrina del derecho, otorga validez y legalidad al acto, plasmando todo en un documento público que se convierte en indiscutible (imagen 8).

CERTIFICADO por el presente que EDGARDO-ANTONIO VIGO ha procedido en la finca sita en la calle 15 n° 1187 de ésta Ciudad de La Plata, el día 28 de diciembre de 1972 siendo las 19 horas, a DESENTERRAR un trozo de madera de cedro cuyas dimensiones son 7 por 14 por 28 centímetros, cumplimentando el compromiso adquirido cuando se produjo el 28 de diciembre de 1971 a las 19 horas su enterramiento, finalizando así el llamado SEÑALAMIENTO NOVENO '71 / '72. Dando fe de lo ocurrido sirven de testigos al señalamiento doña GRACIELA GLORIA GUTIERREZ MARX, argentina, soltera, 30 años de edad, de profesión profesora Superior de Bellas Artes, con domicilio en calle 8 n° 332 de La Plata y que justifica su identidad con Libreta Cívica n° 4.257.840; y don JUAN JOSE ESTEVES, argentino, casado, 42 años de edad, de profesión fotógrafo (encargado de documentar vía fotográfica el señalamiento), con domicilio en ésta Ciudad calle 54 n° 528 - 2° piso y que justifica su identidad con Libreta de Enrolamiento n° 5.128.774, ambos proceden a refrendar la presente previa lectura a continuación del cierre, haciéndole en forma definitiva el autor del SEÑALAMIENTO NOVENO '71 / '72. Conste*

TESTIGO : 

TESTIGO : 

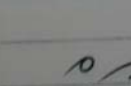
Edo: '19' - '42' vale 

Imagen 8. E. A. Vigo. Señalamiento IX. 1972. Testimonio de la protocolarización.

El texto incluido en cada “Múltiple acumulado” (que se da al público), también mantiene elementos del discurso formal judicial y allí se informa sobre el registro que realizó la escribana sobre el *señalamiento* (imagen 9). Cada uno de los que recibe el trozo de madera que formó parte del señalamiento, también adquiere la “prueba” de que ese señalamiento efectivamente se realizó y que el trozo pertenece a ese taco inicialmente enterrado. Para demostrar todo ello, incluye este texto, que quedará en manos de cada receptor:

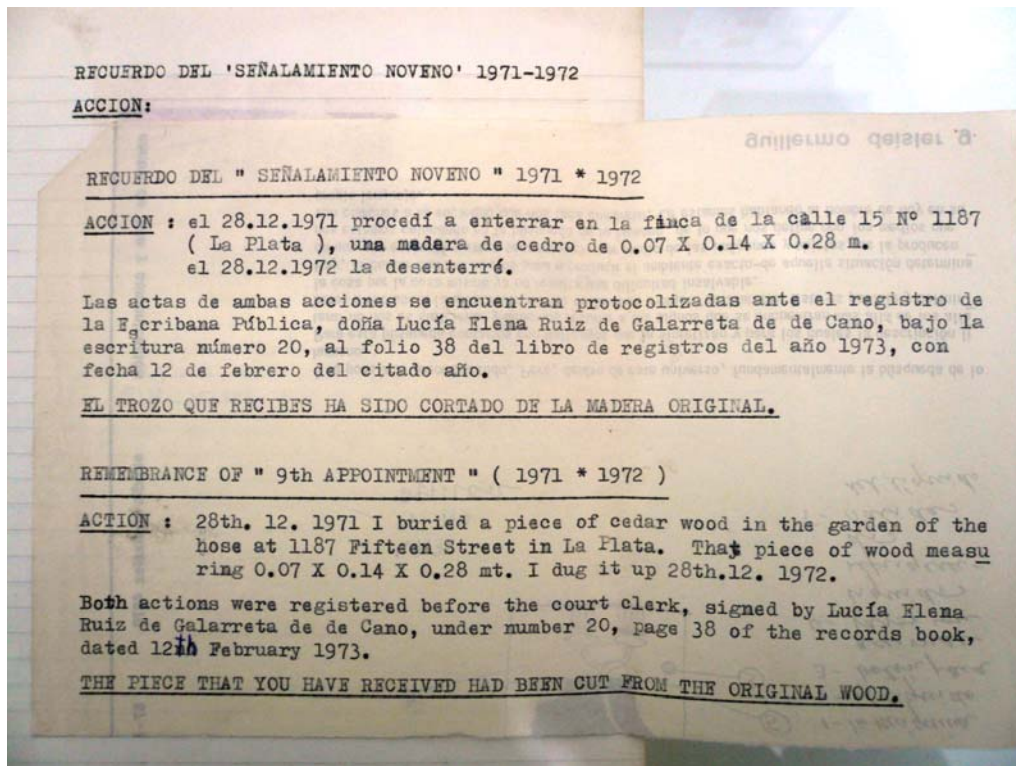


Imagen 9. E. A. Vigo. *Señalamiento IX*. 1972.

La obra de Vigo alude a un orden en el que un cuerpo aristocrático, como la corporación judicial, estructura su discurso con un lenguaje propio. Al utilizarlo lúdica o irónicamente, hace visible que ese lenguaje no pertenece al arte, ni siquiera a la lengua común: muestra su privatismo. Pero no es el de cualquier jerga propia de un ámbito particular, sino de aquel en que toma cuerpo una de las formas más concretas de afirmación de un orden social, donde se aplica la ley. En este sentido, toma un aspecto no menor del funcionamiento del sistema —o como dice Rancière, el orden policial— disociándolo de su lugar normal y al ofrecerlo a todos, particularmente en una acción artística, permite una apropiación descentrada, fuera de los límites impuestos por su naturaleza.

En la obra de Vigo, ese lenguaje escrito es tomado al menos de dos maneras: en su aspecto retórico —la palabra— y en su forma visual —el sello. En ese acto que involucra la materialidad visual y retórica del lenguaje judicial, la obra de Vigo opera en dos sentidos: por un lado, hace desprender a ese lenguaje de su cualidad de “elevado” y niega su carácter de reservado para unos pocos poniéndolo a disposición de todos; al mismo tiempo, crea algo nuevo, incorporándolo a la obra como se agrega un color o una palabra. En ese acto doble, desestructura las reglas que indican qué es propio de una

obra de arte –aquí su vanguardismo- y organiza una obra que resulta confusa, inexplicable para los cánones establecidos. Pero, además, desbarata algo, un punto del tejido que organiza los discursos sociales y sus ámbitos específicos, particularmente, el del espacio judicial. Corre de lugar ese lenguaje reservado, lo desnaturaliza, lo niega porque lo ofrece. Al descolocarlo de su lugar normal reconoce su carácter previo de exclusividad e identifica que pertenece a un uso específico en el orden de jerarquías sociales, justamente en el estrato que garantiza la dominación. Así, permite una experiencia sensorial que ofrece nuevas configuraciones del espacio, porque interviene en la partición de lo sensible (Rancière 2002) o del estado de situación. Y si no impide, al menos limita la repetición. En este sentido, la obra de Vigo, se vincula con la idea de novedad ya que, como dice Badiou, “una obra de arte real (...) es una indagación que *no había tenido lugar*, un punto-sujeto inédito de la trama de una verdad” (2009b: 57).

Es en ese acto doblemente rebelde se aleja también de los dictámenes de la doctrina del buen artista revolucionario, que significó en esa época el compromiso político, la utilización de temas vinculados con la revolución. Se decía arriba que Vigo no excluyó estos temas entre sus trabajos, pero lo hizo, en general, presentando innovaciones que hacían que algo del mensaje permaneciera velado o que no pudiera leerse con los esquemas de interpretación usuales. Lo que interesa aquí, entonces, es ese movimiento oscilante a lo desconocido. La poética de Vigo combina la certeza de la necesidad del cambio radical en su forma más o menos común desde el discurso de la izquierda, con procedimientos estéticos novedosos o basados en los planteos de las vanguardias. En el propio acto provoca una *modulación* que implica la emergencia de algo que no estaba dicho o mostrado, una propuesta de cambio, pero ya fuera del modelo estandarizado. Es en este sentido que Vigo parece ser fiel a la verdad surgida de las vanguardias artísticas. Lo hace en un sentido más propositivo que destructivo, haciendo emerger a todos que hay un discurso privativo y lo utiliza en la obra deshilvanando ese privatismo. Desarma, así, algo de la organización y la cuenta del orden social, aprovechando elementos que puede manipular gracias a su trabajo diario, pero que corresponden “naturalmente” al ámbito específico de aplicación de la ley, diciendo: todos pueden ser usuarios del discurso de la ley y, en definitiva, todos pueden producirlo.

Referencias bibliográficas

Badiou, A. (2007). "Destruction, negation, subtraction – on Pier Paolo Pasolini".
Graduate Seminar - Art Center College of Design in Pasadena - February 6 2007.

Disponible en <http://www.lacan.com/badpas.htm> (acceso 20/12/2010)

Badiou, A. (2009a). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.

Badiou, A. (2009b). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.

Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y Política*. Salamanca:

Consortio Salamanca. Disponible en <http://mesetas.net/?q=node/5> (acceso 28/11/ 2007)