
SEÑALAMIENTOS, DE EDGARDO VIGO

Una señal que atenta contra el olvido

SEÑALAMIENTOS, BY EDGARDO VIGO
A Signal against Oblivion

VALENTINA VALLI

valenvalli@hotmail.com

SILVIA GARCÍA

silgara06@hotmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 03/04/2017 | Aceptado 17/08/2017

Resumen

En este trabajo se abordarán los *Señalamientos*, de Edgardo A. Vigo, como imágenes artísticas de archivo desde las cuales se activan experiencias sensibles que permiten formular lecturas críticas sobre nuestro presente. Ellas conforman prácticas artísticas conceptuales, que desde la óptica de Vigo pretenden señalar objetos mediante acciones que habilitan experiencias estéticas. Se entenderá la relación entre archivo e imagen como propiciadora de un encuentro donde la potencialidad del hacer crítico marca un punto de referencia central.

Palabras clave

Archivos; prácticas artísticas; señalamientos; arte; política

Abstract

This work deals with the *Señalamientos* [signalling], by Edgardo A. Vigo as archive artistic images from which sensitive experiences are activated and which allow to create critical reading about our present time. They make up conceptual artistic practices, which from Vigo's view aim at signaling objects through actions that enable aesthetic practices. The relation between archive and image will be understood as a facilitator of an encounter where the potentiality of the critical doing shows a central point of reference.

Keywords

Archive; artistic practices; signaling; art; politics



«El mal de archivo (Derrida) no tiene remedio: no puede conciliarse ni catalogarse todo, así como no pueden los antecedentes y relaciones terminar de identificara los imputados o sospechosos Esta falla de la representación policíaca deja márgenes vacantes donde podrá la memoria asentar (siempre en blanco) sus propios datos».
Ticio Escobar (2014)

El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación para la Beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas de la Universidad Nacional de La Plata denominado «Las prácticas artísticas en tanto archivo político-crítico. La interpelación de los relatos artísticos-políticos en el caso de los últimos tres *Señalamientos* (1974, 1975 y 1992) de Edgardo Antonio Vigo».¹ El desarrollo de los *Señalamientos* del artista se dio entre 1968 y 1992, momento en el que conformó un total de 19 propuestas. Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre dos de ellas tituladas «3 formas de negar la palabra libertad y una propuesta de rescate simbólico», realizada el 21 de septiembre de 1975 en la ciudad de La Plata, y «Trasplante y Almácigo de Arenas», realizada durante el año 1992, también en dicha ciudad. La selección no es arbitraria, sino que atiende a la emergencia de sentidos metafóricos, los cuales resquebrajan ciertas veladuras lingüísticas que hoy intentan poner un manto de olvido sobre determinados hechos traumáticos de nuestra historia reciente.

Como imágenes artísticas de archivo, signadas por un contexto histórico, político y social, donde lo político —producto del cuestionamiento a los sentidos disponibles no solo del lenguaje artístico, sino, también, del orden social en general— está inserto en las entrañas de sus poéticas, las prácticas mencionadas activan experiencias sensibles en el presente, distintas de las que se vivieron originariamente, pero con el mismo tenor de densidad crítica.

Vigo apunta a cuestionar las estructuras y las manifestaciones tradicionales del arte, así como las formas dominantes de la cultura. Sus obras tendían a desestabilizar las funciones de los componentes históricos de la institución artística, instalándose como modos de distorsionar y de disentir con las jerarquías, los lugares y las funciones de los sujetos y de los objetos del entramado social. Suely Rolnik (2010) sostiene que las propuestas artísticas que afirman la fuerza política que les es propia son aquellas donde el artista establece una relación con su tiempo, de modo tal que su potencia afecte el cuerpo propio del artista y, eventualmente, inciten a aquellos que se disponen a vivirlas. En estos casos, las nociones tradicionales de receptor,

¹ La beca se encuadra en el Proyecto de Investigación «Lo político-crítico en el arte argentino actual. El rostro de lo indecible» (2014-2017), dirigido por Silvia García.

espectador, participante, etcétera, resultan inadecuadas porque la intención está dirigida al efecto que produce su contundencia poética-política.

La investigación formal de la obra se vuelve, entonces, rigurosa e indispensable dado que la precisión del lenguaje es el motor para interferir en el medio en que circula y activa otros modos de relación con las imágenes, otras formas de percepción y de recepción, pero también de invención, que generan nuevas políticas de la subjetividad y de su relación con el mundo, es decir, «nuevas configuraciones del inconsciente en el campo social que rediseña su cartografía» (Rolnik, 2010: 122).

Puede señalarse, siguiendo a Jacques Rancière (2010), que una de las formas de vinculación del arte con la política es aquella en la que el arte es disidente con el orden *normal* o policial de la sensibilidad, dado que altera las jerarquías, los lugares y las funciones de los sujetos y objetos del entramado social. En este sentido, Ana Bugnone señala:

[...] la intervención en el espacio público, desestabilizando funciones preestablecidas tanto del arte como de ese espacio, así como de las acciones posibles y de los sentidos habituales y disponibles, tiene una potencia desestructurante del régimen normal de la sensibilidad y por ello también implica algún tipo de configuración política [...] (2013: 12).

Asimismo, Rancière sostiene que el disenso significa una organización de lo sensible transparente, en el sentido que no hay una realidad oculta bajo las apariencias ni un único régimen de representación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia. Por eso, toda situación puede ser reconfigurada bajo otro régimen de representación y de interpretación, que modifica, de este modo, el territorio de lo posible y la distribución tanto de las capacidades como de las incapacidades. «El disenso pone en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común» (Rancière, 2010: 52).

En tal sentido, consideraremos el potencial crítico de estas propuestas artísticas y las ubicaremos en ese horizonte disensual del que habla el filósofo.

Poéticas e inventario

En los últimos años, varios son los autores que hablan del afán de archivar. Algunos sostienen que se trata de una «auténtica fiebre» (Giunta, 2010: 23), otros de un «impulso» (Foster, 2004) o, de un «furor de archivo» (Rolnik, 2010: 40). Como señala Carmen Jaramillo, «los archivos han llegado a convertirse en una de las fuentes primordiales de creación para algunos artistas contemporáneos que a través de la formación o del acceso a las más diversas colecciones

construyen poéticas y subvierten verdades establecidas» (2010: 15). Esto se debe a que nos ponen en contacto con una pluralidad de dimensiones del tiempo y conciben diálogos entre voces y contextos diversos. En este sentido, el vínculo entre archivos y política, así como también las políticas de archivo, nos invita a indagar acerca de las poéticas y sus políticas de representación, pero surge así «el ineludible asunto de la memoria que incita preguntas del tipo ¿qué recordar y cómo? o ¿de qué memorias y desmemorias se habla en concreto?» (Jaramillo, 2010: 15).

Investigar sobre estos aspectos nos vuelca a la reflexión acerca del dispositivo archivo y su capacidad de activar experiencias sensibles aún en nuestro presente. Pero ¿dicha capacidad de *activación* se abre a cada encuentro? ¿Todos los archivos han tenido la misma posibilidad de enunciarse? Rolnik intenta, también, problematizar esta evidente incidencia en la política de producción de subjetividad y de creación/pensamiento, en la cual intervienen necesariamente estos dispositivos que construyen y modifican los relatos históricos, sociales, culturales, etcétera.

Para el autor, lo que marca la diferencia de las propuestas más contundentes que se idean en Latinoamérica reside en la capacidad de enunciar en sus propias poéticas la memoria del terrorismo de Estado. En este contexto, lo que lleva a los artistas a agregar lo político-crítico a su investigación poética «es el hecho de que los regímenes autoritarios entonces vigentes en sus países inciden en sus cuerpos de manera especialmente aguda, ya que afectan su propio quehacer, lo que los lleva a vivir el autoritarismo en la médula de su actividad creadora» (Rolnik, 2010: 121).

Simbolizada en la obra, la experiencia omnipresente del terror deviene sensible en un medio en el cual la crueldad y el salvajismo provocan, como reacción defensiva, la ceguera, por una cuestión de supervivencia. Este conduce a asociar el impulso de la acción creadora al peligro de sufrir la persecución por parte del Estado, la prisión, la tortura, incluso la muerte. Dicha asociación se inscribe en la memoria del cuerpo inmaterial, por lo cual desentrañar estas cargas *residuales* constituye una tarea sutil y compleja en la que poética y política mantienen un vínculo muy estrecho que nos permite entrar en contacto con estas memorias para ayudarnos a construir nuestro presente y futuro.

En esta línea, podemos mencionar al señalamiento N.º 18 de Eduardo Vigo, llamado «3 formas de negar la palabra libertad y una propuesta de rescate simbólico» [Figura 1] y realizado el 21 de septiembre de 1975 en La Plata.

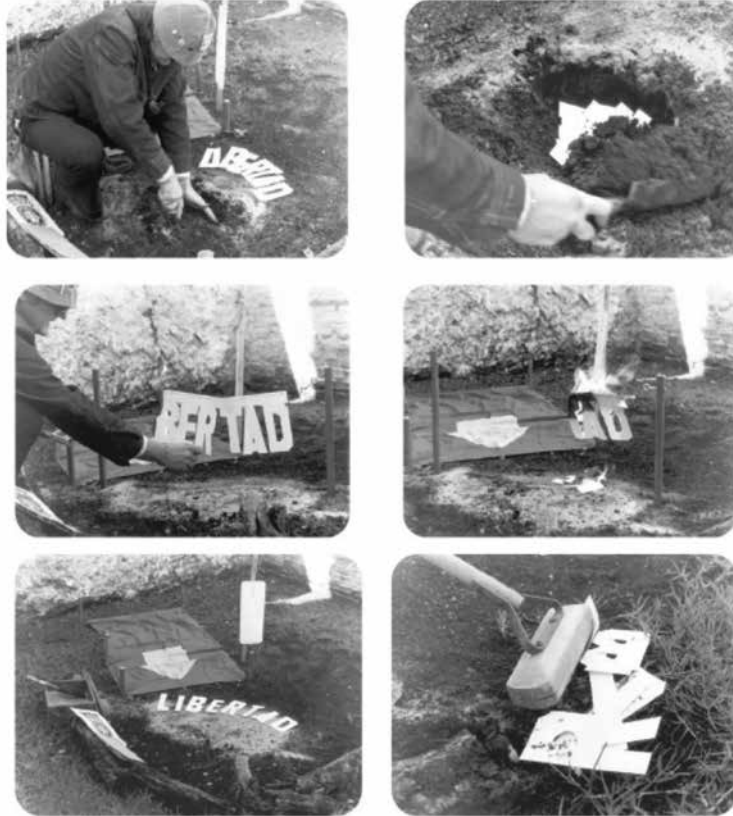


Figura 1. Señalamiento N.º 18 (1975), Edgardo Vigo

Señalamientos, de Edgardo Vigo | VALENTINA VALLI, SILVIA GARCÍA

El mismo consiste en la realización de tres acciones con la palabra *libertad*: primero, es barrida, lo que imposibilita su clara lectura; luego es quemada hasta su desaparición; por último, es enterrada en un pozo cavado durante la propuesta. Dicho señalamiento tuvo que ser desarrollado en ámbitos privados debido al peso del contexto histórico, político y social previo a la última dictadura en nuestro país, que dificultaba realizar estas acciones en la esfera pública para la cual están originariamente planeadas. Cabe resaltar que desde los lineamientos teóricos que desarrolla el artista en torno a la noción de los *señalamientos*, la calle se propone como marco ideal para la activación de estas prácticas revulsivas. Es por ello que la acción dirigida a la palabra *libertad* se erige como una clara propuesta de denuncia de las condiciones existentes y de la censura practicada en esta época pregolpe, que imposibilitaba su práctica.

Hal Foster plantea el arte de archivo como una forma de relacionar fragmentos que no necesariamente poseen conexión entre sí. De esta forma, se habilitan nuevas formas «de explorar el pasado perdido, de recopilar sus diferentes

signos [...], de determinar lo que podría quedar para el presente» (2004: 121). Al respecto, el autor señala:

El arte aquí en cuestión no proyecta una falta de lógica o afectividad. Por el contrario, supone una fragmentación anómica como condición no solo para representar sino para trabajar a través de ella y propone nuevos órdenes de asociación afectiva, sin importar si son parciales y provisionales, a este fin, así como también registra la dificultad, a veces la absurdidad, de hacerlo (Foster, 2004: 121-122).

Los archivos privados cuestionan a los públicos, que resultan, a menudo, perturbadores del orden simbólico general, a la vez que podrían llegar a generar una crisis general en ese orden, como también cambios importantes en su funcionamiento, dado que operan como germen de transformación de los relatos establecidos, aparentemente inmodificables. Según Foster, implican siempre un vínculo personal y, en cierto modo, sensible: «Los archivos en cuestión aquí no son bases de datos en este sentido; son recalcitrantemente tangibles, fragmentados más que intercambiables, y como tales exigen la interpretación humana, no un procesamiento maquínico» (Foster, 2004: 105). El arte de archivo, entonces, plantea en varios casos contactarnos con esos múltiples relatos, invitándonos a reinterpretar las narrativas diversas: «Los artistas de archivo buscan hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente» (Foster, 2004: 103). En vínculo con el *mal de archivo* que menciona Jacques Derrida (1996), la idea de que todo archivo se funda en el desastre, o en su amenaza, comprometido con una ruina que no puede impedir, el *impulso de archivo* de Foster logra su energía desde esta pulsión de muerte puesto que «no hay nada de pasivo en el término “de archivo”» (Foster, 2004: 106).

Tomando estas consideraciones podemos conjeturar que, en cierta forma, el arte de archivo nos estaría posibilitando, tal vez, formas de impedir esta posible destrucción/olvido, reactualizando las miradas y reactivando con nuevas interpretaciones sus amplios contenidos.

Con la misma preocupación, Ana María Guasch (2005) señala dos conceptos rectores que nos acercan a su comprensión: la *mnéme* o *anámesis* (la propia memoria, la memoria viva o espontánea) y la *hypomnema* (la acción de recordar). La práctica archivística se asocia a una fascinación por almacenar, salvar o resguardar la memoria o el recuerdo que habita, en este caso, la obra:

Como archivo, nos permite vencer el olvido mediante los recuerdos que evoca. Pero esta historia que lleva impresa «en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable (Guasch, 2005: 158).

En este marco, podemos mencionar el Señalamiento N.º 19, que se denomina «Transplante y Almácigo de Arenas» [Figura 2] y fue realizado en el transcurso del año 1992.



Figura2. Señalamiento N.º 19 (1992), Edgardo Vigo

Señalamientos, de Edgardo Vigo | VALENTINA VALLI, SILVIA GARCÍA

La propuesta consistió en el desarrollo de tres etapas que fueron documentadas fotográficamente. La primera tuvo lugar en Villa Punta Blanca, playa de Varadero, Cuba, con fecha 13 de marzo, en la que se tomaron muestras de las arenas de la referida playa y cuya documentación fotográfica estuvo a cargo de Elena Ana Comas. En esa oportunidad fueron recogidos elementos que sirvieron para demarcar el lugar elegido para la acción. Una botella preparada previamente sirvió de recipiente y envase para su traslado, botella que sufrió la rotura de su parte superior, fragmentos que también se han recogido y guardado. Una etiqueta documenta lugar y fecha en los que transcurrió la citada acción. La segunda secuencia se desarrolló con fecha 9 de abril, en la playa Punta Cantera de la ciudad de Mar del Plata, en la República Argentina. Se utilizó otra botella similar a la usada en Cuba y se procedió a la toma de una muestra de su arena una vez demarcado el espacio de playa con los elementos recogidos en la primera acción. Se colocaron los datos y fecha en una etiqueta y todo este material se guardó. La documentación fotográfica estuvo a cargo de

Mario D. Gemin. La tercera y última secuencia se desarrolló en la ciudad de La Plata, en la casa donde habitaba el artista. Se eligió el día 21 de septiembre por ser este el del festejo del inicio de la primavera. La acción se desarrolló juntando tierra de los fondos de la casa en una caja de madera confeccionada para esos fines.

Una vez desplegados los canales de contención se volcaron en cada uno de ellos muestras de las arenas tomadas en Varadero y en Mar del Plata. Posteriormente, se confeccionó una caja dividida de tal forma que permitiera presentar los materiales utilizados en cada una de las etapas descritas. La documentación fotográfica estuvo a cargo de Cecilia y de Mario Ruiz. Con las cajas que contienen los elementos utilizados y los restos de arena de las muestras conseguidas y la que guarda el almácigo, a las que se suma la documentación fotográfica de las tres etapas, está conformado el proyecto definitivo. Este señalamiento, que a su vez es el último, participa aún más del afuera, del cual recoge muestras (la arena) y las mezcla con su ámbito privado, uniéndolas en un ejercicio conceptual y significativo. No es menor prestar atención a la fecha del 21 de septiembre, utilizada para desarrollar otros señalamientos previos (como el caso del N.º 18) y para distinguir que se enmarca en un período distinto de nuestro país que, si bien es parte de la vuelta de la democracia, está teñido de valores individualistas, especuladores y privatizadores, que vuelve significativo el retorno a esta práctica que realiza Vigo.

La década de los noventa que circunscribe esta obra estuvo signada por el auge privatizador y el desguace neoliberal del Estado, como también por una tendencia a la exaltación de la impunidad, al apogeo del individualismo y al repliegue hacia el ámbito privado. En dicho contexto, la acción que realizó el artista (o *proyectista*, en términos del mismo Vigo) procuró quebrar con lo heredado para volver al lugar de encuentro de lo comunal, de lo social, transformador y revulsivo.

Para Vigo, la idea de obra de arte caducó porque incita al consumo, a la acumulación y a la contemplación, conductas del pequeño burgués. Propone, entonces, la revulsión que, según Bugnone, implica «revulsionar es la palabra para la actitud límite del arte actual, y para ello, insistimos, la “obra” se perime para dar paso a un otro elemento: la acción, —es decir— despertar actitudes de tipos generales por planes estéticos abiertos, y que buscan dentro de ese terreno expandir su acción revulsiva a otros campos» (2013: 15).

Los *Señalamientos* se presentan, entonces, como prácticas artísticas efímeras que absorben las características políticas que les otorga su propio contexto y explotan de ellas las significaciones que les brindan. Entenderlos como posible dispositivo diluye las categorías que nos son reconocibles, ya que no parece corresponder a los parámetros que tenemos incorporados para el análisis de obras. ¿Existe algo objetual en la obra? ¿La acción misma y su carácter efímero constituyen la única materialidad de la obra? De ser así, ¿cómo sobrevivió la obra hasta nuestros días? Fernando Davis rescata al respecto:

[...] atacar la integridad del valor «arte», desestabilizar los roles tradicionalmente asignados al artista y al público en la experiencia estética y construir, fuera de los centros y circuitos legitimados nuevas redes de circulación e intercambio de lo artístico (2009: 1).

De esta forma, la categoría que se auto-asigna Vigo de «deshacedor de objetos» (Davis, 2007: 1) parecería ser atinada y nos es útil para reflexionar sobre la particular naturaleza de la obra.

Palabras finales

El afán archivístico de este particular *projectista* impide que su recuerdo hoy nos sea vedado. Vigo, a la vez que realizó cada señalamiento, juntó y documentó todo lo que sucedía en el accionar. Construyó así su archivo y evitó el olvido de todas estas propuestas. Estas mismas son las que constituyen en la actualidad, junto con muchas otras producciones de diversos tipos, parte del acervo del Centro de Arte Experimental Vigo, donde reside el total de su fondo documental, casi como una biografía de recuerdos. Pero lo más importante para destacar de su avidez por el registro y el archivo de todas sus acciones es que las mismas habilitan pensar el presente y nos traen el recuerdo de aquellos datos coleccionados en nuestra memoria.

Los señalamientos analizados en este artículo nos remiten a nuestra historia, a la década neoliberal, cuyos fantasmas agitan nuestro presente. Vivimos, nuevamente, un momento histórico en el cual la palabra *libertad* se escurre entre los intersticios de la palabra *felicidad* y nos propone, además, proyectar nuestro futuro sobre la base de un modelo político y económico trasplantado, donde un almacigo de arenas jamás dará lugar al brote verde de una fresca huerta.

Referencias bibliográficas

- Derrida, Jacques (1996). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manatí.

Referencias electrónicas

- Bugnone, Ana (2013). «Edgardo Antonio Vigo: Archivo / vanguardia» [en línea]. *VI Jornadas de Filología y Lingüística* [en línea]. Consultado el 29 de mayo de 2017 en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3844/ev.3844.pdf>.

Bugnone, Ana (2013). «El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo: Los señalamientos». *Revista Digital de la Escuela de Historia*, 5 (8), pp. 9-51 [en línea]. Consultado el 29 de mayo de 2017 en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6403/pr.6403.pdf>.

Davis, Fernando (2007). «Prácticas “revulsivas”. Edgardo Antonio Vigo en la escena crítica del conceptualismo». En *Conceptual practices from the 1960s to the 1980s under the conditions of communist regimes and military dictatorships in Europe and Latin America* 12 [en línea]. Consultado el 5 de septiembre de 2017 en <http://www.wkv-stuttgart.de/fileadmin/WKV/2007/vivid/davis_es.pdf>.

Escobar, Ticio (2014, 1 de abril). «Documento, registro y compromiso». En *Página 12* [en línea]. Consultado el 5 de septiembre de 2017 en <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-31761-2014-04-01.html>>.

Foster, Hal (2004). *El impulso de archivo* [en línea]. Consultado el 30 de mayo de 2017 en <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/57224/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1>.

Giunta, Andrea (2010). «Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina» [en línea]. Consultado el 5 de septiembre de 2017 en <<http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/archivos-politicas-del-conocimiento-en-el-arte-de-america-latina/>>.

Guasch, Ana María (2005). «Los lugares de las memorias: el arte de archivar y recordar». *Passatges del segle XX*, (5), pp. 157-183 [en línea]. Consultado el 30 de mayo de 2017 en <<https://issuu.com/globalartarchives/docs/anna-maria-guash-los-lugares-de-la-memoria>>.

Jaramillo, Carmen (2010). *Archivos y política / Políticas de archivo* [en línea]. Consultado el 29 de mayo de 2017 en <https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu>.

Rolnik, Suely (2010). *Furor de archivo* [en línea]. Consultado el 29 de mayo de 2017 en <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf>.